

Mathias Bielitz

Sind die Denkfiguren *Leonin und sein Magnus Liber* selbst Denkfiguren?

Alle Rechte bei HeiDok 2011

Sind die *Denkfiguren*
„Leonin und sein *Magnus liber*“
selbst *Denkfiguren*?

von

Mathias Bielitz

HeiDok

Heidelberg 3. März 2011

I

Zur oral traditionalität der ND-Organa, Neuestes zum uralten Topos

1

Der von v. Üxküll beschriebene Effekt, daß das Suchbild das Merkbild vernichtet, die, hier, musikhistorische Wirklichkeit durch das vorgegebene Programm bzw. den vorgegebenen Topos völlig verdeckt wird, daß also die Anpassung an die Forderungen der Mode ein Verstehen der Wirklichkeit nicht mehr zuläßt, zeigt exemplarisch die Arbeit von J. Gross, *Chanter en polyphonie à Notre Dame de Paris aux 12^e et 13^e siècles*, worin der Autor neben der Zusammenfassung bekannter Umstände das an den mehr als zweistimmigen *organa* untersucht, was man, cum grano salis, als Symmetrien bezeichnen könnte, also Teilwiederholungen, sei es in einer Stimme, sei es durch mehrere Stimmen, also alles, was nicht sozusagen allein durch Befolgung der Kp-Regeln an Stimmführung der Zusatzstimmen entsteht (weil dabei natürlich immer Alternativen bestehen, wird man trivialerweise besonders auffällige „symmetrische“ Bildungen heranziehen; es gibt gewisse Freiheitsgrade — und auftretende Dissonanzen etc. —, die zeigen, daß manchmal der Wille zur linearen Sinnhaftigkeit auch die kontrapunktischen¹ Regeln verletzen konnte bzw. mußte). Den

¹Verf. ist sich bewußt, hier keinen zeitgenössischen Begriff zu verwenden; der gemeinte Sachverhalt soll aufgerufen werden durch diesen hier metatheoretisch gebrauchten Ausdruck: Auch die Klangschritlehre hat stringente Vorschriften, gegen die verstoßen werden kann — z. B. aus dem Grund einer ästhetisch besonders markanten „Symmetrie“ (das Reden darüber, daß Musik als „verlaufende“, natürlich in der Zeit, wo eigentlich sonst, keine *Symmetrien* haben kann, muß sich natürlich auch mit Guidos Bildern vom *motus* auseinandersetzen, die können, nach Guido, z. B. spiegelbildlich zusammengesetzt werden; ist die geistige Repräsentation vielleicht doch auch raumanalog, genau so wie die Linienschrift funktioniert und wie Guido die melodische Form sieht? daß die Erhaltung einer Melodieform o. ä. in der *memoria* nicht als Zeitablauf geschehen kann, wird schon in einem Text von Augustin erkennbar).

Sachverhalt solcher Bildungen entdeckt zu haben, dürfte sich Gross kaum vindizieren, wie überhaupt seine Beachtung vorliegender Literatur etwas stark reduktiv ist, typisch für Musikwissenschaft?

Ob hier grundsätzliche Neuerungen über vergleichbare „Symmetrien“², im zweistimmigen *organum*, vor allem in *copula*-Partien, die bekanntlich schon durch ihren Namen auf Wiederholung verweisen, *couple*, und natürlich in den Diskantpartien begegnen, vorliegen, läßt den Autor natürlich ebenso unbeschwert wie die bestehende Literatur genau zu diesem Problem. Vor allem die Verwendung von Zitaten, wie sie in der gesamten unterhaltsamen romanischen Lyrik in den „Refrains“ geläufig sind, ist hier von Interesse, nämlich für die Frage nach Henne und Ei in Bezug auf das Verständnis von Klauseln als Grundlagen von Motetten. Man wird z. B. das „Ausrufen“ runder, weicher Kuchen durch junge Mädchen in einer Motette auch als solche „Symmetrie“ bewerten müssen, die Form der betreffenden Stimme jedenfalls ergibt sich nicht trivial aus dem *tenor* — auch wenn derartig konsequent tonmalerisch ostinat „durchgeführte“ Zitate in zweistimmigen *clausulae* nicht erscheinen, so ist doch nicht leicht zu sagen, ob entsprechende Zitate nicht auch in *clausulae* erscheinen können, was man höchstens dann bemerken kann, wenn in der entsprechenden Motette der „Refrain“ textiert erscheint — und dieser „Refrain“ sich im Verzeichnis wiederfinden läßt. Klar ist aber, daß hier eine bewußte kompositorische, im speziellen Fall sogar semantisch eindeutig „zitierende“ Gestaltung vorliegt. Gerade solche „symmetrischen“ Stellen erweisen sich als besonders individuelle Formungen, denn sie folgen nicht trivial aus der kontrapunktischen Struktur — und sind somit für jeden Betrachter Zeichen der bewußten Bestimmung der betreffenden musikalischen Gestalt; der Adept der *oral tradition*-Lehre kann auch das ganz anders sehen:

2

Der Umstand, daß in, wenn auch wenigen, zeitgenössischen theoretischen Texten für solche Zitate, aber auch verschiedene „Manieren“ eine auch in der

²Die es übrigens gelegentlich auch im Choral gibt, reimartige Wiederholungen u. ä., aber natürlich meist in weniger „penetranter“ Art als in den *clausulae*.

Poetik und Rhetorik — wohl die Grundlagen-*ars* des 13. Jh.? — auftretende Bezeichnung zu finden ist, nämlich *color*, ist wie zu erwarten auch hier Grund und Anlaß, sich um die *colores rhetorici* zu bemühen, obwohl hier gerade keine spezifischen Zusammenhänge zu erkennen sind³; die diesbezüglich skeptische Literatur zu beachten, oder die Frage nach tatsächlichen Möglichkeiten paralleler Bedeutungen z. B. anhand des Buches von Quadlbauer, zu fragen, fällt dem Autor natürlich nicht ein⁴, die Freude an der Assoziation, über Musik endlich irgendetwas mehr an Bezüglichem sagen zu können, ist verständlich, wenn auch nicht Erkenntnis-schaffend.

Schon die entsprechenden Ansätze von Johannes Cotto, allerdings kein Franzose, der also auch nicht von *couleur* spricht, der sich aber wirklich auf die „Rhetorik“ bezieht (wie dies, vergleichbar unfruchtbar, auch Aribo tut, ed. Smits van Waesberghe, S. 50), erweisen sich als rein formalistische Assoziationen, die die Unmöglichkeit inhaltlicher Bezüge geradezu demonstrieren⁵. Aber,

³Im Zusatz zum Traktat von Johannes de Garlandia, ed. Reimer, S. 95, 10: *Color est pulchritudo soni vel obiectum auditus, per quod auditus suscipit placentiam. Et fit multis modis ...*, worunter von der Tonrepetition, der Verzierung überhaupt ausgehend, so gut wie alles verstanden wird, was irgendwie „symmetrische“ Gestaltung aufweist, bis hin zur Verwendung von *refrains*, d. h. Zitaten, ed. Reimer, S. 97, 17: *Item loco coloris regione cuiuslibet pone cantilenam notam copulam* — also wohl eine zweiteilige, „symmetrische“ Bildung — *vel punctum vel descensus vel ascensus alicuius instrumenti vel clausam lay*, vielleicht ja einen *Refrain* aus einem *lay*. Statt einer komponierten „Symmetrie“ kann man also auch eine bekannte Melodie zitieren bzw. einsetzen — auch hier wird erkennbar, daß die mehrstimmige (Neu-)Komposition von zweistimmigen *organa* der Nôtre Dâme Mehrstimmigkeit jeweils *stellenweise* geschehen ist, daß man also Varianten aus kompositorischer Arbeit an vorgegebenen Notierungen von *organa* eben wie nach W. Busch das Zebra antreffen kann — kompositorische Bearbeitungen bzw. Modernisierungen jedenfalls geschehen „regional“: Man wird also durchgehend erwarten müssen, daß Varianten jeweils nur „regional“ als Ersetzungen auftreten; darauf ist unten noch näher einzugehen, weil man so unterhaltsam wie typisch, wieder einmal das Bestehen von Varianten als „Beweis“ einer *oral tradition*-Existenz der in auch zeitgenössisch bezeugten *libri* überlieferten mehrstimmigen Musik phantasiert. Was die in dem zitierten Text angegebenen Formmerkmale mit Rhetorik zu tun haben darf gefragt werden.

⁴Vgl. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 78 ff.

⁵Nicht zufällig ist die musikalische Formenlehre von Guido völlig selbständig, ja sozusagen dezidiert ohne antikes Vorbild, Johannes Cotto ist gerade hier unfähig, irgendetwas

wie schön ist es doch, irgendetwas zu haben, was über Musik hinauszuweisen scheint, und man kann darüber soviel reden.

Das Amüsante aber dieser Arbeit liegt nun darin, daß nicht, wie es die explizite Bezeichnung des Zitierens z. B. von Passagen eines Instruments (im oben zitierten „unechten“ Anhang zum Text von Johannes de Garlandia zur Modalnotation) und anderer solche „Symmetrien“ nahelegen müßte, die kompositorische Bedeutung solcher Überwindung des von *cantus firmus* und Regeln des *discantus* gegebenen kontrapunktischen Gerüsts — irgendeine Folge von Tönen, eine Melodie muß so jeder *cantus firmus* erzeugen, die Auswahlfreiheit ist in der Klangschritlehre (Sachs) sehr gering — herausgehoben wird. Die Überwindung sozusagen des Satzgerüsts als gestellte kompositorische Aufgabe ist hier das Wesentliche. Mehrstimmigkeit erscheint schon hier als schöpferische kompositorische Auseinandersetzung zwischen linearer Sinnhaftigkeit und dennoch korrektem mehrstimmigen Satz — dies wird schon in den zweistimmigen *clausulae* offenkundig, für deren Planung man nach Anonymus 4 bekanntlich „Papier“ nehmen soll.

Der Autor bleibt demgegenüber derart gefangen im „Dogma“ der *oral tradition*-Lehre, daß er diese Bedeutung nicht mehr sehen kann: Alle solche Symmetrien, alle solche Versuche, aus den gegebenen Gerüstmöglichkeiten melodisch sozusagen autonom lineare, melodisch auffällige, nicht „prosaisch“ zufällige Bildungen herauszulesen oder herauszusuchen, stellen für Gross nur Memorierhilfen dar. Warum dann wohl der Choral, dessen *oral* Praxis, aber auch Entstehung im Gegensatz zu der der Nôtre Dâme *organa* unbestritten ist, so deutlich auf solche *colores* verzichtet? Oder sollte man die Wiederholungen im Off. *Vir erat* als Memorierhilfen ansehen? Oder sind die „gesteigerten“ Wiederholungen in den beiden Off. *Iubilate* nur *aide mémoires*? Vielleicht ist das endlich auch der Grund für Formen wie die Sonatensatzform mit einer Reprise? Ganz neue Sichtmöglichkeiten? Nur im *organum* darf das nicht der

Neues einzubringen; das tut er dann eben durch solche Assoziationen zu z. T. gar nicht bestehenden „rhetorischen Figuren“. Warum es z. B. einen musikalischen „Reim“ nicht geben, diese Bezeichnung also immer nur in Anführungszeichen angewandt werden kann, wird in Verf., *Die degeneres Introitus Reginos* näher dargelegt; auch in *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...* Teil 2, *HeiDok* 2010, wird darauf eingegangen.

Kunst wegen, sondern irgendwelcher musikwissenschaftlicher „Dogmen“ vorgekommen sein?

Wenn im *Vatikanischen Organumtraktat*, dessen Verbindung mit den *organa* von Nôtre Dâme dem ersten modernen Herausgeber des Textes, F. Zaminer, so glorreich entgangen ist, die Beispiele für die als mehrstimmige Fortschreibungsregeln aufgezählten Folgen in geradezu zahllosen Ausgestaltungen dargeboten werden, und diese dann noch sehr häufig Sequenzen und andere solche „Symmetrien“ zeigen, soll der Autor (oder bei Nachträgen auch die Autoren) tatsächlich nur der Memorierbarkeit wegen eine solche Fülle von Einfällen erfunden haben? Das wäre eine derart unmusikalische, unschöpferische, d. h. mit der Freude am Erfinden immer neuer Möglichkeiten völlig unvertraute Vorstellung, die höchstens einem der von Guido gerügten Musikwissenschaftler einfallen könnte:

Musikalischer Analphabetismus scheint für solche Fachvertreter so schwer zu überwinden, daß sie offenbar schon die Möglichkeit, die Guidos Methode auszeichnet, für reine Märchen halten; nur ist es methodisch nicht ganz sinnvoll — abgesehen natürlich von dem zum Überich gewordenen ICH des H. H. Eggebrecht als Maßstab von geradezu allem —, nur seine eigenen Fähigkeiten als Grundlage der Beurteilung von Fähigkeiten auch älterer Zeiten einzusetzen: Wie Guido schreibt — und auch das Beispiel des Papstes ist doch keine fingierte Hyperbel — sind sogar Kinder fähig, mit seiner Methode musikalischen Analphabetismus zu überwinden und Notenschreiben wie Notenlesen als Selbstverständlichkeit zu beherrschen, eine Selbstverständlichkeit, die den betreffenden Musikwissenschaftlern, die Guido kritisiert, offenbar bis heute völlig unzugänglich ist. Aber, natürlich, interessieren Gross derartige Beispiele gar nicht (die sind auch noch von erheblicher Individualität).

Nun, die Erfüllung der Forderung des Topos ist so dominant, daß dem Autor die Einsicht in die musikalisch kompositorische Kunsthaftigkeit völlig unverständlich bleibt, obwohl er dies aus der Literatur zu den „Symmetrie“bildungen schon in den zweistimmigen *clausulae* hätte wenigstens als zu diskutierendes Thema einsehen können.

Dankenswerterweise macht der Rezensent, G. Sait-Cricq, *Organum and*

Memory, Early Music, 38, 2010, S. 119 ff., auf die, nicht nur leichte, Absurdität aufmerksam, die sich z. B. ergibt, wenn man die, übrigens auch schon für die zweistimmigen *organa* und ihre *clausulae* klar erkennbaren geradezu als kompositorische Problemlösungen im Wettbewerb leicht zu erkennenden Variantenbildungen von *clausulae* über gleichen *tenor*-Ausschnitten beachtet: Die erscheinen nicht anders als bewußte Versuche, z. T. ästhetisch auch sehr gelungen, die gleiche Ausgangssituation in Hinblick auf bestehende Lösungen jeweils anders, individuell zu komponieren — und daß der Zeit Individualität auch des musikalischen Schöpfers bewußt war, kann man aus der Literatur, oder natürlich auch aus den Quellen erfahren (wenn man unfähig sein sollte, dies in oder aus der Musik selbst erkennen zu können).

Darauf wie überhaupt auf die Rolle und musikhistorische wie wertungsgeschichtliche Bedeutung solcher „Symmetrien“ — gehören solche, eindeutig autonome musikalische Bildungen in den Bereich der Musik der Liturgie, wie sie Augustin umgrenzt! — macht Verf., *Musik als Unterhaltung*, Bd. IV, Kap. 12, S. 242 ff., insbesondere S. 315 ff., aufmerksam, wozu man auch die Anmerkungen z. B. S. 292 ff. — eine Anmerkung, die sich auf die ingeniosen Erfindungen des großen Mediävisten und Musikwissenschaftlers W. Arlt näher einzugehen die Ehre nimmt, S. 303 ff. — u. ö., heranziehen könnte, wenn man an Diskussionen der Sachverhalte oder gar anderer Meinungen überhaupt interessiert sein sollte, was für Musikwissenschaftler sicher selten genug der Fall ist (besonders, wenn sie vorgegebene Topoi ausbreiten), um Wittgenstein zu zitieren, den einer der großen Vertreter des Faches Verf. gegenüber als *Moderphilosophen* zu qualifizieren für sinnvoll hielt und damit die Frechheit des Verf., eine passende Formulierung Wittgensteins zu zitieren, offenbar ohne vorher die Erlaubnis dieses Großen eingeholt zu haben, abgekanzelt hat.

Aber, natürlich wird doch ein französisch schreibender Musikwissenschaftler keine deutschen Texte lesen, zumal wenn sie sogar dem großen Genius eben von M. Haas zu schwierig waren (wie offenbar jeder wissenschaftlich ernsthafte Beitrag, natürlich, J. Assmann oder Piaget u. ä. liest sich doch so viel einfacher, und wenn man das dann erwähnt, wie impressiv ist man dann,

Wissenschaft, sozusagen bekannt aus Funk und Fernsehen⁶).

3

Die Absonderlichkeit, gerade angesichts der so klaren, unten kurz zu betrachtenden Aussagen des 4. Anonymus, daß die recht aufwendige Sammlung, d. h. Zusammenstellung der Kompositionen seit dem *liber magnus organi* natürlich keine Niederschrift in Bezug auf die Kompositionen gewesen sein darf, und daher auch nicht gewesen sein kann, daß Leonin, der, wie anschließend zu betrachten von kompetenter (?) Seite als reine *Denkfigur* erfunden worden ist, natürlich nie daran gedacht hat, einen *liber*, nun eben mit liturgischer Mehrstimmigkeit anzulegen, analog zu den übrigens auch notierten einstimmigen Melodien des Chorals, sondern irgendeinen notationsmäßigen Wechselbalg aus völlig unergündlichen geistigen Störungen irgendwie gegen jede musikwissenschaftliche Vorgabe niedergeschrieben haben muß, denn so will es die hier, leider, anzusprechende topische Lehre von der *oral tradition*-Variabilität, wird von G. Saint-Cricq deutlich und damit dankenswert gebrandmarkt.

Seinen berechtigten Einwänden der Behauptung gegenüber, daß die großen Sammlungen Beweis dafür seien, daß die *organa* (nach der Lehre) nicht notiert entstanden sein dürfen, also auch nicht sein können — Einzelblätter sind nicht erhalten, ja nicht einmal das Autograph von Leonin, das ist doch ein Beweis? —, wäre einmal hinzuzufügen, daß angesichts der eindeutig belegten Vorgabe der musikhistorischen Leistung von Leonin, nämlich eines *Magnus liber organi* und der liturgischen Vorgabe der Einstimmigkeit die Annahme einer Existenz von Einzelblättern im Sinne einzelner Überlieferung, die sekundär zusammengefaßt worden sein könnte, eher abwegig erscheinen muß in mehrfacher Hinsicht: Einmal ist nicht auszuschließen, daß die *organa* bewußt für einen neu anzulegenden *liber organi* verfaßt worden sind, zum anderen wäre eine Überlieferung von sozusagen kompositorischen Einzelblättern eben nach

⁶Vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmus ...* Teil 1, *HeiDok* 2008, 1.2.2 *Ein trauriger, aber wahrer Eckkurs: M. Haas versteht Verf. nicht*, S. 98 ff.; hier wird übrigens, S. 43, auch die M. Haassche Erfindung einer *Denkfigur* ‘*christliches Abendland*’ bewundernd erörtert, denn die Chimärik dieser Behauptung ist *verblüffend* — wie die noch zu betrachtende *Denkfigur* auch.

der Zusammenstellung von jeweils als endgültig verstandenen Sammlungen höchst erstaunlich, warum sollte man so etwas noch überliefern, wenn man die „Ausgabe“ besitzt (auch mittellateinische Dichtung, zu der ein weises universitäres, von der überlegenen rektoralen Bildung zeugendes Eliteverständnis in Heidelberg den Zugang grundsätzlich erschwert hat, ist fast durchweg in Sammlungen überliefert, ein Beweis dafür, daß diese Dichtung damit nurmehr erst durch sekundäres Sammeln „verschriftlicht“ worden ist und vorher nur in mündlicher Existenz seiend war? solchen Unsinn für Musik zu behaupten, scheint aber trivial zu sein — und warum kommt man dann auf diese absonderliche Idee, ganz plötzlich dann doch, und zwar erstaunlich aufwendig und umfassend etwas aufzuschreiben? vorbemerkt sei nur, daß der genannte Anonymus genügend *libri* erwähnt, um für alle Varianten ausreichend Begründungen gerade in der wesensmäßigen Notiertheit dieser Musik zu haben):

Für eine Zeit, für deren musikalisches Fachpersonal Notenschreiben so trivial war wie für moderne Musikwissenschaft das Feulletonieren, mußte der Plan, eine Zusammenstellung von Mehrstimmigkeit für liturgische Zwecke, ganz analog der Notierung und Sammlung liturgischer Einstimmigkeit ganz trivial erschienen sein — noch die späten, von einer erstaunlichen Produktivität künden Sammlungen basieren auf einer liturgischen Ordnung; daß sich dann das „Sammeln“ verselbständigt hat, immer mehr rein musikalisch geworden ist (Verf. behauptet nicht, daß eine alphabetische Anordnung von Motetten rein musikalisch sei, nur, liturgisch ist sie erst recht nicht, sie ist eine Lösung, eine Ordnung für eine Sammlung zu formulieren, die rein musikalisch literarisch ist), ist zu erwarten. Warum schreibt man übrigens überhaupt Musik: Bereits Oddo und Guido, ja schon Hucbald und die *Musica Enchiriadis*, aber auch Boethius geben hier klaren Begründungen; man muß sie nur zur Kenntnis nehmen:

Damit ist die Annahme keineswegs a priori unsinnig, ja erweist sich geradezu als zwingend, daß die ND-Mehrstimmigkeit von Anfang an als liturgische Gesamtheit gedacht war, und deshalb als Analogon zu den Sammlungen einstimmiger Musik der Liturgie gedacht war — das und doch nicht die Niederschrift überhaupt von mehrstimmigen *organa* ist die eigentlich bedeutsame musikhistorische Leistung Leonins, und, warum eigentlich nicht Leonins, des-

sen Namen ja nicht die eines Orpheus der Mehrstimmigkeit ist: Wer sollte es Leonin verdenken, daß er die Wirtschaftlichkeit der Notenschrift, wie sie tagtäglich sogar mehrmals in der Liturgie vor Augen lag, nun nicht auch für liturgische Mehrstimmigkeit nutzen wollte — diese Wirtschaftlichkeit kennt schon Oddo, die Arbeitserleichterung, statt auswendig singen oder improvisieren zu müssen, einfach abzusingen; warum sollte das gerade eine Unmöglichkeit darstellen, nur weil das *oral tradition* „Dogma“ der striktesten Observanz das nicht haben will?

Die liturgische Ordnung jedenfalls ist so eindeutige ursprüngliche Ordnung der Sammlungen, daß sich eine solche Interpretation geradezu aufzwingt — und daß hier dann ein echter Verweltlichungsprozeß stattgefunden hat — aus liturgischen Sammlungen werden rein musikalische Sammlungen (ein ungeheurer Verstoß gegen die Wertungsvorgabe von Augustin) —, wurde in *Musik als Unterhaltung* so breit dargestellt, daß der Verzicht auf Kenntnisnahme wenigstens der Diskussionsgrundlagen, die die Literatur geschaffen hat, nur als charakteristisch für das Niveau von solcher einem Topos ausgelieferter, von der Aufgabe eigener Problemstellung so angenehm befreiender Art von Musikwissenschaft angesehen werden kann.

Aus den liturgisch begründeten Sammlungen werden rein „musikliterarische“ Sammlungen, ein echter Verweltlichungsvorgang, in dem die Musik aus ihrer liturgischen Bindung gelöst zur reinen Musik geworden ist, natürlich viel zu schwer zu verstehen, dennoch Merkmal der musikhistorischen Wirklichkeit des 12. und 13. Jh., der Zeit, in der die sozusagen christianisierte Platonische Wertung von Musik bei Augustin durch die der Nikomachischen Ethik abgelöst wird, Musik als reine, hochstehende Unterhaltung also nicht mehr strikt, als Sünde, verboten war, sondern im Gegenteil als für den Menschen notwendig bestimmt wurde. Und daß die, vom 4. Anonymus jedenfalls klar als unabdingbar belegte Schriftlichkeit des Kompositionsvorgangs von Klauseln keine Spuren hinterlassen haben kann, daß man also keine Entwürfe oder auch Einzelblätter gefunden hat, ist trivial, der Zufall, der uns ein Autograph von Notizen des Primas überliefert haben könnte, dürfte eine doch nur höchst geringe Wahrscheinlichkeit gehabt haben (muß man denn immer wieder auf derartig Irrelevantes eingehen?):

Wenn die so entstandene Mehrstimmigkeit von Anfang an für eine liturgisch begründete Sammlung bestimmt da dann auch überliefert wurde und überliefert werden sollte, genau wie die liturgische Einstimmigkeit, dann wird doch nicht die kompositorische Handschrift oder Skizze aufbewahrt, zumal sie ja wohl auf Wachstafeln notiert worden sein mag — und daß sich so etwas erhalten haben könnte, wäre noch mehr an musikhistorischer Gunst verlangt, als es die Erhaltung von Papyrusfragmenten antiker Musik darstellt.

Wer von modernen Musikwissenschaftlern es schafft, verschiedene Einteilungen und Rhythmisierungen eines *tenor*, d. h. Ausschnitts aus dem liturgischen Choral, wie sie in den avancierten *clausulae* begegnen, ohne „Papier“ auszudenken und zu planen, der hat, selbst bei Gelingen, nicht verstanden, was eine völlig analphabetische musikalische Kultur trivial voraussetzen kann, die Beherrschung der Notenschrift, so daß Mehrstimmigkeitsplanung auf dem „Papier“ ebenso als Trivialität erscheinen mußte wie das Lesenkönnen der liturgischen Vortragstexte durch den *lector*:

Seit Guido ist Notenschreiben und Notenlesen, gegenüber den früheren Ansätzen auch noch sehr erleichterte Voraussetzung wenn auch nicht musikwissenschaftlicher, so doch musikalischer Professionalität — und daß die Komponisten des *organum* professionelle Vertreter ihrer Kunst waren, und sich von reinen Ausführenden unterschieden, mag der bezweifeln, dem der Unterschied zwischen schöpferischen und ausführenden Musikern nicht einsichtig sein sollte, der also fiktive Exordialtopik für die Wirklichkeit hält, also Vergil nur als ad hoc sein Epos singenden *vates* denken kann, weil er selbst noch nicht schöpferisch tätig war, und der die Quellen nicht kennt, wie z. B. Aribos Unterscheidung, ed. Smits van Waesberghe, S. 49, 29:

*Antiquitus fuit magna circumspectio non solum cantus inventori-
bus, sed etiam ipsis cantoribus, ut quidlibet proportionaliter et in-
venirent et canerent. Quae consideratio iam dudum obiit, immo
sepulta est. Nunc tantum sufficit, ut aliquid dulcisonum comminiscamur,
non attendentes dulciorem collationis iubilationem.*

Sozusagen der erste angenehme Einfall, nicht die Suche nach der eine höhere,

vielleicht auch symbolisch zu verstehende *dulcedo* bringenden *proportionalitas* in Erfindung und Ausführung ist charakteristisch für die, natürlich gegenüber dem früheren Status minderwertige heutige Musik.

Damit ist aber auch klar, daß es natürlich auch in jeder *chant community*, dieser großen Erfindung von M. Haas, wohl immer mehr oder weniger schöpferische Repräsentanten gegeben hat, also auch solche, die die von anderen erfundenen Melodien eben ausgeführt haben — die einfache Behauptung, daß so etwas nicht sein darf, also auch nicht sein kann, scheint jedenfalls keine methodisch überzeugende Behauptung, sie muß nachgewiesen werden, z. B. durch ein Gradualbuch, in dem nicht nur immer eine einzige Fassung einer Melodie notiert wird — wie für den Text selbstverständlich —, sondern zehn oder mehr Fassungen erscheinen; vorher weist die erstaunliche Einheitlichkeit der Gregorianischen Melodien darauf, daß sie abgesungen und so denn auch eindeutig notiert worden sind. Daß genau das für den Inhalt der vom *Magnus liber* Leonins ausgehenden Notenbücher mit Mehrstimmigkeit nicht gegolten haben soll, ist dann als reine Behauptung noch weniger überzeugend. Auf die Natürlichkeit von Varianten bzw. Ersetzungen wird noch eingegangen.

Auffällig ist bei Gross der totale Verzicht auf jede Diskussion solcher Topik gegenüber skeptischer Einstellung, die sich schon dadurch begründen läßt, daß das Gradualbuch wie die Antiphonarien von Anfang an nicht einfach als *Hilfsmittel des Gedächtnisses* — das ist Notenschrift trivialerweise immer, wenn es sich um aufzuführende Musik handelt —, sondern als Denkmäler der Absicht des Komponisten verstanden worden sind. Auch die Zisterzienser haben ihre Choral-, „restaurierung“ natürlich vollständig auf der Basis der überlieferten Notation durchgeführt, doch nicht auf der Basis von irgendwelchen, eigentlich überflüssigen *Gedächtnishilfen* — wo das steht? Nun, in einigen Beiträgen des Verf., aber auch klar lesbar in den Texten seit Hucbald — die höchstgradig alberne und lächerliche Vorstellung, daß für das 12. und 13. Jh. die Niederschrift von Melodien und überhaupt von Musik irgendetwas ganz Neuartiges, Seltsames oder Unerhörtes gewesen sei, ist nach Guidos Forderung danach, daß jeder, der *musicus* heißen will, natürlich alle Melodien schreiben können muß, nur noch als typisch für ein Fach zu bewerten, in dem „dogmatische“ Vorurteile die musikhistorische Wirklichkeit nicht mehr erkennen lassen, wo

also das Suchbild das Merkbild total vernichtet, ja auslöscht, und statt wirklicher Probleme nur die wiederkäuende Vervielfältigung immer der gleichen Topoi Grundlage des Faches geworden zu sein scheint.

Nein, es gibt natürlich auch Versuche, die Fragebasis zu erweitern, z. B. durch Anleihen an anderen Fächern, womit sich das Problem, nicht mehr selbst neue fachspezifische Fragen finden zu können, lösen läßt, man nimmt Trivialitäten oder Unsinn aus modischer Scheinwissenschaft, leicht handhabbar verpackt, aufwendig auftretend und doch für jedermann leicht verständlich, viele vage Assoziationen ermöglichend, und leitet aus ihrer Übertragung auf das Objekt von Musikwissenschaft ganz neue „Erkenntnisse“ ab, immer mit dem Anspruch, einer viel allgemeineren und daher wertvolleren Wissenschaft zu folgen, als es die eigene, ach so untergeordnete jemals leisten könnte.

Natürlich kann man etwas so Sensationelles wie etwa *Erinnerungsarten*, leicht dem eigenen Fach überstülpen, um ganz unerhörte Trivialitäten oder Unsinn, mit höchsten Erkenntnisanspruch ans Tageslicht bringen zu können. Die Haltbarkeitsdauer solcher Topoi und die Resistenz gegenüber jeder Gegenargumentation scheint für Musikwissenschaft aber besonders charakteristisch zu sein, die wunderbaren Ahnungen, daß die z. T. schon in zweistimmigem Satz recht einfallsreichen kompositorischen Erfindungen, auch mit „Symmetrien“, aus einer ganz anderen Art von Musik stammen müßten, aus *oral tradition*, nicht etwa ästhetischer Schönheit wegen, des musikalischen Reizes halber, oder der *placentia auditus*, wie es im Anhang zum Text von Johannes de Garlandia heißt⁷, s. o. — aber so etwas für ältere Musik vorauszusetzen! —, scheint zu schön zu sein, um sich die Wirklichkeit einmal wirklich anschauen zu können und sich die Funktion von Notenschrift spätestens nach Guido

⁷Was man sich im Rahmen von wenigstens ursprünglichen der Liturgie gehörenden Kompositionen konkretisieren muß: Musik zum Wohlgefallen einer Sinneswahrnehmung, also zur ästhetischen Unterhaltung — das ist zu vergleichen mit der Vorgabe liturgischer Wertung von Musik durch Augustin, um verstehen zu können, welcher Verweltlichungsvorgang in der Musikgeschichte des 12. und 13. Jh. eingesetzt hat, und warum der Beitrag des Verf. *Musik als Unterhaltung* so lang geworden ist, und warum der Titel so und nicht anders ist. Schon Guidos Ästhetik stellt einen Verstoß gegen die Wertungsvorgabe Augustins dar, ohne allerdings konkrete Folgen haben zu können.

einmal zu verdeutlichen:

Schon Guido macht sich lustig über die Musikwissenschaftler, deren totale Unfähigkeit, neue Melodien spontan absingen zu können, sie jedenfalls von der Qualifikation *musicus* ausschließt. Daß sich diese Charakteristik bis in die Beurteilung der Musikgeschichte ausdehnt, hätte Guido sicher nicht für möglich gehalten. Leonin sicher auch nicht — übrigens sollte man nicht ganz übersehen, daß die Entwicklung der Notation der Mehrstimmigkeit auch in rhythmischer Hinsicht absolut wesentlich auf eben der Notation beruht, die Denkbare immer komplexerer rhythmischer Verhältnisse, vertikal wie horizontal, setzt nicht eine Notation als *aide de mémoire* voraus, die Modalnotation ist nicht so zufällig als Hilfe entstanden, sondern essentielle Voraussetzung weiterer kompositorischer Planung (die von der Theorie aufgestellten Regeln sind von Anfang an auf das korrekte Ablesen konzentriert!) — sollte doch einmal so ein nicht-*musicus* eine der entwickelten *clausulae* ad hoc improvisieren! Man braucht nur einmal die Motette *Ascendendo/Descendendo* betrachten, um die Bedeutung auch der melischen Graphie für die Formbildung verstehen zu können — wobei die Textierung nicht notwendig vorausgegangen sein muß, also die Form ausgelöst haben muß, auch dazu gibt es Literatur, eine Diskussion in Musikwissenschaft ... Fehlannonce, die alten Topoi werden fröhlich wiedergekaut, um das von Üxküllsche Prinzip zu demonstrieren?

Daß man also die angesprochenen, unten noch an einigen Beispielen zu eräuternden „Symmetrien“ auch, sozusagen schon, in den zweistimmigen *organa* als keineswegs schriftgebundener Komposition widersprechende Formmerkmale ansehen muß, dürfte klar sein — in einer Zeit der Selbstverständlichkeit der Notation, zunächst natürlich nur der Melik (auf die Unhaltbarkeit der Vorstellungen irgendeiner *vormodalen Notation* geht Verf. in *Zu Neumeschrift und Modalnotation ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008 näher ein) sind Gedächtnishilfen überflüssig. Ihre Fehldeutung kann nur belegen, wie schädlich für die Erkenntnis musikhistorischer Wirklichkeit solche eigenes Denken ersparende Topoi sein können, ist doch auch der hier anzusprechende „wissenschaftliche“ Topos durch eine der oben angedeuteten Überstülpungen entstanden, *Homer*

and *Gregorian Chant*⁸, denn, das Staunen fällt nicht so ganz leicht, in beiden „Medien“ finden sich Formeln, die im Übrigen auch noch jeweils ganz fest sind, um als Formeln dienen zu können — nur, beide Kulturergebnisse werden schriftlich überliefert, so daß man die betreffenden Diskussionen des 19. Jh. fröhlich weiterführen kann.

II

Eine mystifizierende Entmythologisierung der Geschichte der Mehrstimmigkeit im 12. und 13. Jh.

5

Ein weiteres Beispiel dieser, nun allmählich etwas veralteten, nichts desto trotz ihrer methodischen Bequemlichkeit wegen so beliebten Topik⁹ findet man auch in einem neuesten Beitrag zur Zeitschrift *MusikTheorie*, 24, 2010, S. 300 ff.:

⁸Vgl. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 11 ff.

⁹Daß die Musik des Chorals — was sie nach Augustins Vorgabe ist — vor der Erfindung der Neumenschrift und vor der Rationalisierung seit Hucbald und dem Ansatz der *Musica Enchiriadis* mündlich, oder, wenn man das schöner findet, *oral*, existiert hat, ist, hier kann man guten Mutes einmal Dahlhaus zitieren, eine Binsenweisheit. Daß diese Existenzform, d. h. nur in der *memoria* „aufbewahrt“ bzw. in der Ausführung konkret erklingend auch Bedeutung für die Form hatte, z. B. die Verwendung formelhafter Melodieschemata wie besonders deutlich in den *tractus*, dürfte auch unumschritten sein. Die Formelstruktur ist schon seit langer Zeit geläufig, kann natürlich noch im Einzelnen ausgebaut werden, wie dies M. Haas mit der sensationellen, wenn auch unzutreffend charakterisierten Erfindung der *Haasschen Formel* vorgeführt hat, vgl. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, 7.6.2, *Die Haassche Formel: Zu grammatischer Semantik des kollektiv entstandenen Chorals*, S. 685 ff. Doktorarbeiten sind auch ja notwendig. Und bekannt ist auch, daß die unter dem Autornamen *Homer* überlieferten Epen mit Formeln arbeiten, selbst wenn man Homers Text selbst nicht lesen kann.

Klar dürfte auch sein, daß im Moment der Notierung, nachweislich seit Aurelians Erwähnung und Verwendung von *notae* — das Bezeichnete der *notae* im Musikbuch von Boethius war ihm noch unverständlich — eine erstaunliche Übereinstimmung der Melodien an regional auch noch nicht ganz nahe benachbarten Stellen zu finden ist. Daraus zu schließen, daß die Melodien vor ihrer Notierung — und schon die adiastematischen Neumen verlangen vom

Notator eindeutige Entscheidungen in erheblichem Maße — in völlig vager *oral tradition*-Formfülle gesungen worden seien, erscheint als Widerspruch zur historischen Gegebenheit, insbesondere wenn dann noch von Vertretern dieser Lehre ein typisches Beispiel von (verschiedenen) Emendierungen von Chromatik im Sinne von G. Jacobsthal als Beweis für solche „inbuilt variability“ angeführt wird, ist ihre einfache Behauptung nicht ganz leicht ohne eine gewisse Skepsis zu goutieren.

Weil es sich aber eher um eine Art sektiererische Glaubenshaltung als um wissenschaftliche Versuche der Erfassung eines musikhistorisch tatsächlich erheblichen Problems handelt — und der Vorschlag eines notierten Urgraduale durch Levy ist angesichts der relativ geringen Anzahl an wirklichen Varianten die nächstliegende, ja gerade zwingende Lösung, die nur daran krankt, daß aus der dazu „notwendigen“ Zeit kein Hinweis auf die Existenz einer Neumenschrift nachweisbar ist —, könnte man darüber einfach hinweggehen — die einfache Voraussetzung der Musikwissenschaftlern eigenen Fähigkeit zum Behalten von Melodiegestalten schon für die von Aurelian genannten *nobilissimi cantores* ist von vornherein so unbrauchbar, daß sich ein näheres Eingehen auf solche Vorstellungen erübrigt; die musikalische Erinnerungsfähigkeit von professionellen Sängern der Liturgie dürfte erheblich größer gewesen sein.

Man darf aber vielleicht doch einmal fragen, was denn eigentlich an Erkenntnissen für die Ästhetik des Chorals, also das eigentliche Objekt von Musikwissenschaft, durch diesen Ansatz erreicht worden ist; viel Reden über Formeln an sich — der konkrete und erschöpfende Nachweis von Formeln allerdings z. B. von W. H. Frere dürfte erheblich fruchtbarer für die Forschung gewesen und noch immer sein, solche „zeitlose“ Forschungsarbeit fehlt in den Beiträgen der hier leider anzusprechenden Lehre völlig —, über die Umstände von *chant communities*, über kollektives Entstehen von Melodien, über so grundsätzliche Unterschiede zwischen dem, was man als musikalisch verschieden oder gleich in einer solchen musikalischen *Societät* angeblich angesehen habe, zu modernem Verständnis von Gleich und Ungleich in der Musik und vieles andere wird hier gesprochen, der Bezug zur konkreten Choramelodie und ihrer Gestalt als ästhetisches Objekt erfährt man nichts, es geht aber um, ausweislich Augustins Postulat, um musikalische Kunst.

Der Sänger der liturgischen Gesänge des 8. und teilweise noch 9. Jh., insofern er also kein *musicus* war, soll also — bewiesen wird das natürlich nie — musikalische Gestalten als gleich interpretiert haben, die der heutige Betrachter, vielleicht ja sogar Hörer, als nicht gleich verstünde, und natürlich vice versa (wie man sich das konkret vorstellen sollte, wird auch nie gesagt); im Moment der Niederschrift muß damit allerdings restlos Schluß gewesen sein, denn, wie gesagt, auch die adistematistische Neumenschrift verlangt eindeutige Entscheidungen, sie ist noch nicht fähig — wird dies aber bald erreichen —, Intervalle so rational wiederzugeben, wie dies dann Hucbald leistet, der übrigens wie alle anderen Theoretiker nicht ein einziges Wort von Varianten oder gar einem Gegensatz zwischen „unschriftlicher“

Variabilität und notenmäßig zwangsläufiger Eindeutigkeit daherschwadroniert: Die mittelalterlichen Theoretiker schwadronieren doch relativ selten; ein bemerkenswerter Unterschied. Und immer bleibt das „Ärgernis“ (für diese Lehre, allerdings nicht für Außenstehende), daß die schriftliche Überlieferung so erstaunlich eindeutig ist — einer vollständigen Sammlung der Varianten, in anderen Disziplinen in analogen Fällen sicher schon längst geleistet, und der Entwicklung von Kriterien zu ihrer Charakterisierung entziehen sich die Repräsentanten dieser Umredungsart der eigentlichen Probleme des Chorals fast vollständig. Man hat eher den Eindruck, den G. Keller einen Kellner und ehemaligen Schriftsteller von schlechten Autoren sagt, die unendlich viel über den Schriftsteller selbst und sein Wesen zu schreiben haben, aber doch nur wenig oder eher nichts zur Sache (*HKA* Bd. 5, 2, S. 124, 05): „*Aber zum Teufel!*“ sagte jetzt der Alte, „was hattet Ihr denn nur für Schreibestoff? ... „*Nein! Ich hatte eben keinen Stoff als so zusagen das Schreiben selbst. Indem ich Tinte in die Feder nahm, schrieb ich über diese Tinte. ...*“.

Die Vorstellung, daß Varianten ausschließlich in rein intuitiver, ohne jede instrumentale Hilfe, wie sie die *Scolica Enchiradis* so kennzeichnend einführt, Musikkultur entstehen könnten, erweist sich schon angesichts der von G. Jacobsthal nachgewiesenen sozusagen rationalen Variantenbildungen als von vornherein unbrauchbarer Ansatz, beachten muß man aber auch, daß natürlich bei einem Notator, der nicht einfach kopiert, sondern wie Hartker „selbst“ niederschreibt — nach Varianten? —, natürlich auch eigene, sogar sehr bewußte, also kompositorische Veränderungen entstanden sein können, warum darf das nicht der Fall sein: Auch hier darf man immer noch gespannt auf eine betreffende Differenzierung durch die Träger des betreffenden Glaubens warten; konkrete Probleme übersieht man hier ebenso wie jede Beachtung „gegenteiliger“ Annahmen: Die Sätze reichen gleichsam wie Glaubenssätze, nach denen sich die musikhistorische Wirklichkeit richten muß; eine Erörterung des Umstands, daß ja gerade erst die Notierung Varianten möglich gemacht haben kann, nicht nur die „von“ Jacobsthal, findet strikt nicht statt, Varianten welcher Art auch immer, müssen Beweise der a priori Lehre von der grundsätzlichen Vagheit der *oral tradition* sein; wissenschaftliche Methodik scheint das nicht darzustellen.

Man erfährt zwar viel darüber, daß und wie Formeln und Varianten die absoluten Sätze der *oral tradition*-Lehre erfüllen, über die Formeln selbst, ihren ästhetischen Sinn, ja nicht einmal ihre funktionale Bedeutung, ihre ästhetische Beziehung zu Vorausgehendem und Folgendem erfährt man nichts. Man erfährt auch nichts darüber, wie und warum eigentlich z. B. in den Gradualia doch auffällige Individualisierungsvorgänge bzw. deren Folgen zu beobachten sind — und man kann sich schon einmal Gedanken darüber machen, ob es vielleicht neben formalen, syntaktischen auch ästhetische Gründe z. B. für die „Ersetzung“ von Formeln durch individuelle Bildungen gibt; solche Fragen existieren für die hier angesprochene Lehre offensichtlich ebenso wenig wie die Frage nach den kompositorischen Hintergründen derartiger, auch noch breit überlieferter individueller Melodien.

H. Möller, der mit dem Anspruch der Literatur- und Quellenkenntnis hier als ganz großer Entmythologischer auftreten will, hat in der Literatur den Beweis dafür gefunden, daß Leonin nicht existiert haben kann, daß die *organa* irgendwie doch nicht komponiert und notiert, sondern irgendetwas anderes seien, daß also grundsätzlich die nur notiert und auch noch in großen Sammelbänden veröffentlichten Kompositionen der Nôtre Dâme „Schule“ auf keinen Fall zur oder gar mit Notation komponiert worden sein können; denn es gibt Varianten — offenbar ein zwingender Beweis für *oral tradition* — und es gibt keine Autographe von Leonin oder anderen *organizatores*, ja es gibt nicht einmal die Urschriften, also kann es keine ursprünglich so notiert wie komponiert geschriebenen Urfassungen gegeben haben — warum wer und wann auf die Idee gekommen sein könnte, dann diese dezidiert unschriftliche Musik schriftlich zu machen, stellt sich da, wie so vieles Andere, als Problem nicht.

Auch die Kenntnisnahme der zwangsläufigen Folgen der „Verschriftlichung“, nämlich die dann unausweisliche Offenlegung von Varianten findet innerhalb dieser Lehre nicht statt; aber außer der Paläofränkischen Notation sind alle anderen zu Einzeltonnotationen geworden, die also „tonpunktgenau“ sind; und Hucbald denkt nicht etwa irgendwie *adiastematisch*, sondern gestaltmäßig eindeutig, wie dies als generell gültig denn auch die Choralüberlieferung bestätigt.

Vielleicht hat es also diese, angeblichen, speziellen und dennoch so jeder rationalen Prüfung gegenüber so elusiven *oral tradition*mäßigen Varianten gar nicht gegeben; und jeder Einzelfall ist zu überprüfen — das wäre eine Aufgabe, nicht die dauernde Wiederholung der bekannten Topoi mit dem Anspruch der Allwissenheit und der daraus folgenden totalen Dummheit aller anderen Meinungen, die zur Kenntnis zu nehmen die Bequemlichkeit der Iteration von Topoi verbietet, wenn nicht anderes dafür verantwortlich zu machen ist. W. H. Freres Leistung hat wirkliche Erkenntnisse gebracht und ermöglicht; daß die repetitive Formulierung der Vorstellung irgendeiner bis heute nicht rationalisierter oder rationalisierbarer Variabilität von Melodien der römischen Liturgie vergleichbare Erkenntnisse und Erkenntnismöglichkeiten geschaffen habe, ist jedenfalls nicht zu erkennen.

Vielleicht ist ja gerade diese ersichtliche Unfruchtbarkeit des Ansatzes beim Bemühen, die Musik des Chorals als solche zu verstehen, und nicht Topoi breitzutreten, die nun offenbar dazu zwingt, die wesentlich schriftliche Tradition der Mehrstimmigkeit „von“ Nôtre Dâme und alle vorkommenden Varianten durch das erneute Überstülpen der Sätze der Lehre zu verunklaren. Darauf ist hier einzugehen — weil eine Auseinandersetzung mit anderen Meinungen von der Seite der Adepten der strengen *oral tradition*-Variabilitätslehre nicht erfolgt.

Die Frage nach dem Komponisten im Mittelalter tritt gerne auch auf als Frage nach dem *Werkbegriff* — immer wieder altneu und angenehm vor eigener Arbeit an den Quellen schützend zu handhaben —, der so etwas völlig anderes sein muß als in neuerer Zeit, gesehen durch die Brille der *oral tradition* Lehre; sie wird nun auch auf die Nôtre Dâme Mehrstimmigkeit angewandt, die bekanntlich nur schriftlich überliefert ist, aber auch im Gegensatz zum Choral keine nachweisbare Existenz als reine Improvisation „nachweisen“ kann, dennoch, die *oral tradition*-Lehre vermag alles: Die Notation der zweistimmigen *organa* in Sammelhss. darf und kann somit nicht etwa auf vorgängige ursprünglich mit der Komposition verbundene schriftliche Sammlungen zurückgeführt werden.

Nein, die Vorstellung, daß die so erstaunlich dem Fortschritt verpflichtete Mehrstimmigkeitsgeschichte im Westen mit der schriftlichen Notierung von *organa* beginnt, kann so nicht stimmen, das muß doch ein Mythos sein — und immer bleibt die Frage, warum nur dann jemand auf die absonderliche Idee gekommen sein soll, so umfangreiche, und teure, Sammelhss. anzufertigen. Die Behauptung, daß mit einem *Magnus liber organi de gradali et antiphonario* eine neue Epoche der westlichen Musikgeschichte voliegt, die nämlich, die aufgrund schriftlich vorliegender komponierter Mehrstimmigkeit möglich gewordene schnelle Veränderung ermöglicht hat, muß falsch, ja sogar ein zu *entlarvender*, also betrügerischer von irgendwelchen Dummköpfen erfundener Mythos sein, denn in einem *Magnus liber* kann „das“ Mittelalter doch nicht etwa seine *organa* in liturgischer Reihenfolge notiert gesammelt haben, das muß ein Fehler sein, denn die *oral tradition*-Lehre kann so etwas nicht zulassen.

Das Objekt des eigenen Faches selbst bietet natürlich keine eigenen Fragen mehr — z. B. die Ästhetik dieser neuen Mehrstimmigkeit —, oder deren Verfolgung in Argumentation mit anderen Meinungen erweist sich als viel zu mühselig, um sofort ganz neue, revolutionäre Erkenntnisse ausbreiten zu können: Hier handelt es sich um die nachgerade zu billig erscheinende Erörterung eines *kulturellen Medienökologen*, daß die Vorstellung einer für was auch immer wesentlichen Buchkultur und die daraus erfolgende Abwertung von Fernsehlust, eben falsch sei: *Die »große Erzählung* — welcher große Erzähler erzählt davon? dürfte doch wohl ein für eine große Erzählung recht langweili-

ges Thema sein — *von der Buchkultur« bediene sich, so Giesecke, einer Reihe von Mythen und Mystifikationen, die den Alleinvertretungsanspruch der Buchkultur, vor allem in Zentraleuropa, wirkmächtig begründen und durchsetzen halfen.*

Man darf schon darüber staunen, daß ein sogar habilitierter Geisteswissenschaftler einen derartigen Stuss auch noch zu zitieren für sinnvoll hält, denn wer eigentlich übt hier einen *Alleinvertretungsanspruch* aus?

Die Verbreitung der elektronischen Unterhaltungsmedien geht doch wohl sehr viel weiter als die Verbreitung von Büchern. Und daß in Büchern die eigentlichen Kulturleistungen zu finden sind, nicht jedoch in Internetenzyklopädien oder gar in Fernsehfilmen, dürfte auch eindeutig sein — über endliche Gruppen erfährt man doch wesentlich mehr aus Hupperts dreibändiger Monographie, als ausgerechnet im Fernsehen. Daß es auch und wohl im Übermaß wertlose Bücher gibt, sogar unsinnige Aufsätze, nun, dazu muß man nicht unbedingt weit vom eigenen Fach suchen. Und ob man pornographische Literatur pornographischen Abbildungen vorziehen sollte, dürfte wohl jedem einzelnen überlassen sein, Verf. jedenfalls folgt hier doch eher der Wertung des hl. Vaters, der hier wohl unabhängig von den Medien (ver)urteilt. Sicher, hier ist ersichtlich nicht nur das Buch „Kulturträger“ — nur, handelt es sich hier um *Kultur*?

Übrigens, die Bibel ist als Text nicht ganz unwesentlich gewesen, als *Buch* nämlich, die Briefe von Paulus jedenfalls, keine so ganz unwichtigen Kulturfaktoren werden also durch „das“ Buch weiter gegeben, Mohammed spricht sogar von den *ahl kitābi*, und das obwohl er nicht in *Zentraleuropa* gelebt haben dürfte — und die Rolle heiliger Bücher im Allgemeinen für die Vertreibung des Analphabetismus dürfte auch nicht so ganz unbekannt sein.

Aber, Möller paraphrasiert tatsächlich noch weiter, da zitiert er doch den »*Mythos einer einheitlichen Schriftkultur*«, *der vielen Denkern der Gegenwart als Zauberformel dient, die gegenwärtige Buchkultur mit der Aura einer mehrtausendjährigen Tradition zu adeln.* Man fragt sich wiederholt, was derartiges Gerede in einem offenbar wissenschaftlich gemeinten Beitrag zu suchen haben kann, denn welcher *Denker* zieht aus einer Tradition irgendeinen *Adel*, und

andererseits, die Lektüre der Werke von Plato, offensichtlich doch buchartig überliefert, geht nun seit erheblich mehr als zweitausend Jahren nur „über“ das Buch, auch die H. Möller ebenso unzugänglichen (er führt doch tatsächlich den Vergleich des Peripatetikers Adrast auf Plato zurück) Schriften von Theo von Smyrna, Aristoxenus, Euklid oder Archimedes liest man heute, wie schon in der Renaissance oder sogar der Antike nur aus Büchern; selbst die wesentlich weniger interessanten Erlebnisse der schönen Charikleia oder auch eines Esels erfährt man so wie bei ihrem Erscheinen durch Bücher (wenn man sie sich nicht vorlesen läßt, was eben durch Lesen aus Büchern geschieht und vielleicht einem leichteren Einschlafen dienen kann). Und was die Opposition, etwa eine *uneinheitliche Schriftkultur* sein könnte, ist auch nicht so leicht zu ergründen; nun, also, es geht gegen *den Mythos einer einheitlichen Schriftkultur* — nur, welche Kultur nicht durch die einheitliche Schriftkultur weitergegeben worden sein könnte, verrät H. Möller nicht: Die dem christlichen Abendland, das der große M. Haas ja für eine *Denkfigur* hält, aus der Antike vermittelten Bücher werden in der Karolingischen Renaissance zu den alleinigen, also *einheitlichen* Trägern einer „Rekultarisierung“ — und daraus erwächst dann eben auch die Musikkultur, die zeitinvariant durch Bücher weitergegeben wird¹⁰. Sicher, Johannes Cotto und Aribo erwähnen auch die Musik „illiterater“ Musiker, nur, musikkulturtragend konnte auch deren Musik erst durch Niederschrift werden, sonst handelt es sich um etwas, das man als vergehende Subkultur bewerten muß.

Gerade die westliche, die abendländische Sonderentwicklung so exemplarisch demonstrierende Musikgeschichte kennt geradezu lebenswichtig die Überlieferung wesentlicher Denkmöglichkeiten, nicht *Denkfiguren*, ja überhaupt des rationalen Denkens melischen Materials durch ein Buch, und zwar eines in konkretem wie übertragenem Sinne: Offensichtlich ist ein einziges Exemplar, also wohl ein Buch (über die genaue Form soll hier nicht gestritten werden) bzw. die ersten fünf Bücher der *Inst. mus.* von Boethius ins Frankenreich

¹⁰Im Choral hat man mal, aufgrund der fehlenden Möglichkeiten, eine Kultur, die nicht „im“ Buch entstanden und weitergegeben worden ist — historisch faßbar aber wird sie erst in dem Moment, wo sie, was die Zeitgenossen offenbar nicht sehr aufregend fanden, in „Buchform“ gebracht werden konnte.

gelangt, offenbar war nur ein Buch überhaupt noch verfügbar — frühestes Zeugnis seiner wenigstens „initialen“ Lektüre ist wohl Amalar, immerhin —, das dann die Grundlage der Rationalisierung schaffen konnte, und zwar dadurch, daß dieses Buch vervielfältigt, gelesen, kommentiert und allmählich auch nutzbar gemacht werden konnte: Sicher, mehrere Jahrtausende lagen da nicht zwischen Abfassung vor der widerlichen Mordtat von Theoderich, und erneuter Rezeption — aber Wissen über Jahrhunderte konnte so durch „das“ Buch, nämlich das eine Exemplar, das ein gütiges Geschick — denn wie sollte sonst H. Möller sein Brot verdienen, eine Gunst der *fortuna*, weniger wohl der *philosophia*? — der interessierten Nachwelt erhalten hat.

Man darf Möller vielleicht doch fragen, wie anders als auf diese „büchertliche“ Weise denn das betreffende, mit einiger Anstrengung so erfolgreich aktualisierbare und anwendbare Wissen in das Mittelalter hätte gelangen können — durch Improvisation? durch Selbstdenken? Also allein „das“ Buch hat hier wie bei jedem abstrakten Wissen die Möglichkeit der Kulturkontinuität vermittelt, „das“ Buch war der Träger dieser Kulturtradition — und daß die Rationalisierung des Chorals eine Errungenschaft der Kultur darstellt, dürfte nicht einmal M. Haas als *Denkfigur* denunzieren.

Oder, denkt man an Platons *ungeschriebene Lehre*: Was wüßte man davon, wenn nicht eben aus Büchern, bzw. man weiß nichts Ausreichendes davon, weil eben kein schriftliches Zeugnis davon erhalten ist; wie wäre es mit den Vorstellungen von Sokrates — gar nicht so uninteressant, allein die *Apologie* wäre ein Buch wert — wenn Plato oder Xenophon davon nicht geschrieben hätten, wüßte man heute davon gar nichts. Also ist wieder einmal „das“ Buch der Vermittler des eigentlich Wissenswerten — es mag ja sein, daß sich eine Bearbeitung zum Vergnügen des durchschnittlichen Fernsehbenutzers, die es ja auch unter sich als gebildet verstehenden Schichten geben soll, machen ließe, die eigentlichen Aussagen zu verstehen, braucht es schon „des“ Buches, nämlich, mindestens, das mit einer Übersetzung für die weniger Gebildeten unter den Gebildeten — und was, darf gefragt werden, wäre aus antiker Zeit eigentlich überlieferungswerter als die Schriften von Plato, Aristoteles, Euklid, Archimedes, Apollonius, Cicero und was noch alles?

Also, bevor man noch weiter Albernheiten zum besten geben soll: „Das“ Buch ist der Vermittler der geistigen, wissenschaftlichen, philosophischen Gedanken der jeweiligen, schreibenden Zeit — selbst ein Sklave konnte nur durch ein Buch zum lesenswerten, Gedanken weitergebenden Philosophen werden, was genauso für einen *Imperator* des römischen Reiches gilt.

Die, wie das Beispiel von Hentschel zeigt¹¹, bis heute nicht selbstverständlichen Inhalte der Musikschrift von Boethius liest man im „dem“ Buch, das der Fleiß von Friedlein aufgrund des sicher nicht geringeren Fleißes solcher Philologen wie Lupus von Ferrières und mönchischer Schreiber zugänglich gemacht hat.

Was man also an geistig wirklich Wertvollem der Überlieferung nicht aus Büchern erfahren kann, und das, genau, seit Jahrtausenden, muß man höchstens in anderen Zeugnissen suchen: Das Größte, die wissenschaftliche Mathematik erfährt man nur aus Büchern, übrigens gilt das bereits für „Babylon“ — wenn man nicht die mathematischen Texte dieser Zeit, hervorragend herausgegeben und kommentiert, daß jeder mit etwas Bildung ihren Inhalt leicht verstehen kann, nicht als Bücher bezeichnen will, aber auf solche albernsten Haarspaltereien wird man wohl verzichten können.

Aber natürlich gibt es andere Zeugnisse sogar geistigen Tuns, sicher, nicht alles findet sich in Büchern, zumal davon recht viele im Laufe der Zeit Kulturbarbaren von der Art eines Giesecke zum Opfer gefallen sind:

6

Liest man einmal Schellings Beiträge zur Ästhetik, zu den schönen Künsten, erfährt man, daß einmal, auf ihre Weise die Philosophie, also ganz allgemein die Wissenschaft, zum anderen aber die Kunst zum Höchsten führen kann, letztere durch Erscheinen des Allgemeinen im Individuellen — was soll das hier sagen? Nichts weiter als darauf hinweisen, daß es natürlich auch andere

¹¹Darauf wird in einem demnächst in *HeiDok* erscheinenden größeren Beitrag zur Relation von Antike zum westlichen Mittelalter eingegangen: Hentschel scheint bis heute nicht verstanden zu haben, daß die rationalen Zahlen keine Zahl enthalten, die quadriert $9/8$ ergibt, d. h. daß eine Teilung des Ganztons im Pythagoräischen Modell ausgeschlossen ist.

Traditionen geistiger Arbeit — und allein die ist ja wohl von Interesse für das, was man sinnvollerweise als *Kultur* bezeichnen kann — existieren, so die Objekte der Kunst:

Ein Werk von Praxiteles z. B. legt Zeugnis ab über Jahrtausende von höchsten geistigen Bemühungen, hier kann man Schelling vertrauen. Aber auch „einfachere“ Monumente, die großen römischen Wasserleitungen z. B. sind Zeugnisse geistiger Arbeit in der körperlichen Erscheinung. Wer also *suggerieren* würde, daß, und das auch noch *angeblich* ein *Medium dem anderen vorzuziehen* sei, babbelt dumm daher: Auch ein römischer Dammbau, eine gotische Kathedrale, die Uta in Naumburg, sind natürlich gleichwertige *Medien* — andererseits, wesentliche geistige Leistungen sind seit jeher nur aus dem Buch zu erfahren und so auch weiterzugeben, denn selbst die beste Vorlesung wird zum Zeugnis ihres geistigen Inhalts erst durch schriftliche „Folgen“.

Jedenfalls, die Weitergabe antiker Musiktheorie erfolgt allein über Bücher, selbst wenn H. Möller diese zu lesen und zu beurteilen nicht imstande sein sollte — nein, das ist keine Polemik, sondern nur ein Hinweis darauf, daß auch die beste heutige Übersetzung das Lesen der originalen Bücher nicht ersetzen kann (aber auch die Übersetzung muß natürlich im oder als Buch gelesen werden — und darin stehen Dinge, die man als Musikwissenschaftler beachten sollte, z. B. die Verwendung des Ausdrucks *monumentum* in Bezug auf die Notenschrift).

Die von H. Möller paraphrasierten Behauptungen sind also entweder Zeichen dafür, daß der Paraphrasierte keine Ahnung von dem hat, was in Büchern überliefert wird, und was nicht, oder daß er popanzische, d. h. nicht nur offene, sondern durch gar keine Wände begrenzte Türen einrennt, ein Beweis der Existenz des Nichtseienden?

Jedermann sollte klar sein, daß die Rationalisierung des Chorals, die seine zeitinvariante Schreibbarkeit zur Folge hatte, ausschließlich durch die Lektüre von Büchern zu leisten war, nicht durch das Feilhalten von Maulaffen, durch deutschsprachiges Daherschwatzen, sondern durch Einarbeiten in ihren Inhalt. Für diese weltmusikhistorisch so bedeutsame Leistung gab es keine andere Möglichkeit — also gibt es wohl doch Kulturinhalte, die, von einer bewiesenen

Bedeutung durch Jahrtausende nur über Bücher mitgeteilt werden konnten, Bücher sind es, die hier eine Kulturkontinuität herstellen konnte, die durch mündliche oder gar fernsehende oder sonstige Überlieferung nicht weitergegeben werden konnte, ja „das“ Buch konnte, wie man gerade in dem vom großen Denker M. Haas als *Denkfigur* denunzierten Abendland am besten wissen sollte oder gar könnte, lange kulturarme Zeiten überbrücken helfen, und somit eben doch wieder eine Kulturkontinuität herstellen — daß die Fähigkeit, mit oder in Büchern geistige Inhalte von großer Bedeutung mitteilen zu können, wie alle menschliche Erfindung auch den Mißbrauch hervorgerufen hat, nun das zeigen, alas!, die Massen von aussagelosen oder gar „falschen“ Büchern und Aufsätzen, selbst, ja gerade in bestimmten Wissenschaften.

Die „Argumente“, die H. Möller paraphrasiert, erweisen sich also als unbrauchbar, ziellos und gegenstandslos — und zwar besonders in oder für Musikwissenschaft —, so daß man mit Spannung erwarten darf, wie so etwas nun auf Musik übertragen werden kann, auf die Musik des Mittelalters, die durch Bücher, sorgfältige und große Sammlungen allein mitgeteilt wird, eine Zeit, die das Lesen und Schreiben von Musik zur Trivialität gemacht hat — jedenfalls war Guido dieser Meinung.

Man kennt den Scherz vom Kandidaten, der sich über Würmer vorbereitet hat, und bei der Prüfung nach Afrika gefragt, schnell assoziierend vorbringt: *In Afrika ist es wärmer, und die Würmer teilt man ein in ...* In gleicher Weise darf man überrascht sein, wie H. Möller Derartiges nun auf mittelalterliche Musik anzuwenden für sinnvoll hält. Nun, auch im Mittelalter gibt es Bücher, nämlich mit Noten, zunächst mit den Noten, die die für die Zeit wertvollste Musik überliefern sollen, als verbindliche Festlegung der für richtig erklärten Melodien (die deutlichste Bestätigung dieser Auffassung der Notenschrift findet man natürlich bei Hucbald und den Zisterziensern — ausdrücklich formuliert, nur von Möller wie so vieles nicht zur Kenntnis genommen!). Schon die antike Vorgabe, die die Natur der antiken Notenschrift klar und unmißverständlich, nämlich direkt brauchbar, an das Mittelalter weitergab, die Musikschrift von Boethius ist hier ganz eindeutig: Die Notenschrift dient dem Festhalten nicht nur des Textes, sondern auch der/seiner Musik als *documentum*.

Natürlich wissen die großen Denker von *Denkfiguren* davon nichts, nichtsdestotrotz gibt es die Stelle, die, wie Hucbald zeigt, denn auch produktiv für das eigene Denken war, nicht aber etwa eine Revolution des musikalischen Denkens impliziert hat: Hucbald geht an dieser Stelle, die Verf. oft genug erwähnt hat, um sie hier nicht noch einmal zu zitieren, ganz selbstverständlich einer eine Ton für Ton eindeutigen Wiedergabe der nun mit dem neu erworbenen Mittel der antiken Notenschrift eben auch rational schreibbar gewordenen Musik aus, er sagt kein Wort von Varianten, er notiert.

Hinzu kommt, daß die einzige Möglichkeit, Musik sicher weiterzugeben, eben die Notenschrift war — und die Entwicklung von rein textlichen Gradualia zu denen dann auch, natürlich zunächst nur mit den der Zeit verfügbaren Mitteln, die notierten Melodien traten, erscheint somit folgerichtig, nur noch notwendig als Grund für die Erfindung der Notenschrift.

Ebenso natürlich hat Hartker ein *documentum* verfaßt, auch musikalisch von gleicher Bestimmtheit wie textlich. Die gesamte musikalische, zunächst natürlich liturgische, Kultur des Mittelalters ist also durch Schrift überliefert worden, die vorgängige, natürlich ebenfalls nicht ganz unbrauchbare Methode des Einprägels, hat, jedenfalls nach Guidos Angaben gewisse Probleme für weniger musikalische Sänger, von unmusikalischen Musikwissenschaftlern ganz abgesehen. Hinzu kommt noch, daß das, musikalische, Mittelalter sofort erkannt hat, daß die Notenschrift eine enorme Arbeitserleichterung darstellt, von der man für sinnvollere Tätigkeiten Zeit erlangt — die Erfindung der Notenschrift, die übrigens an keiner Stelle irgendwelches besondere Aufsehen erregt hat, also geradezu als trivial — nicht von der „Technik“ her, wohl aber als Phänomen an sich — erlebt oder verstanden wurde, stellt also eine der typischen Rationalisierungsleistungen dar, die menschliche Arbeit erheblich erleichtert haben (das Abfassen von Unsinn dagegen in Büchern ist dagegen eher als Antirationalisierung anzusehen).

Also, wer im Mittelalter spätestens nach Guido — wie gesagt, das Prinzip ist mit Hucbald und der *Musica Enchiriadis* grundsätzlich geleistet, die Arbeitersparnis findet sich eben schon (oder sollte man lieber sagen *noch?*) bei Oddo — noch so dumm sein sollte, Musik rein mündlich weiterzugeben, stellt

einen Anachronismus dar; die Notenschrift ist sozusagen total. Daß es immer wieder Dumme und Unfähige gibt, wie dies Guido bemerkt, spricht natürlich nicht gegen diesen Befund: Notenlesen ist wie Singen und vice versa Aufgabe eines professionellen Sängers der Liturgie. Das ist eben so — Orte oder Kirchen o. ä., für die das nicht gilt, die also rückständig sind, dürften hier kaum interessieren: Die Arbeit des deutschen Bauern, der mit Ablasszahlungen die Renaissancebauten in Rom mitfinanziert hat, ist für die Kulturgeschichte und die Geistesgeschichte völlig irrelevant, die Bauten sind dies nicht.

In gleicher Weise sind musikhistorisch doch nur die Zentren von Interesse, die für den musikalischen Fortschritt von Relevanz sind — denn man muß doch dankbar sein, Melodien von Verdi hören zu können, und nicht auf dem Niveau der Troubadourmelodien stehen zu bleiben gezwungen worden zu sein: Was nicht in Notenbüchern überliefert ist, ist musikhistorisch irrelevant, so schön manche Melodien auch gewesen sein mögen, die Ruodlib vor sich hingepfeifen haben mag. Und man kann natürlich fragen, warum und wie, unter welchen Umständen eigentlich ein solcher, in seiner Schnelligkeit unüberhörbarer musikalischer Fortschritt hat einsetzen können¹² — und findet doch tatsächlich, daß dies im Umfeld der Mehrstimmigkeit, genauer der Mehrstimmigkeit von Nôtre Dâme geschieht, und zwar in einem Umfeld, dessen „Schriftlichkeit“ alles bisher Dagewesene (nämlich hinsichtlich Mehrstimmigkeit) so grundsätzlich übertrifft, daß die Vermutung, hier habe die Schriftlichkeit wesentlichen Anteil daran, kaum a priori zu unterdrücken ist, erst recht nicht aus irgendwelchen lächerlichen Angriffen auf angebliche *Alleinvertretungsansprüche* von Schriftüberlieferung gegenüber etwa dem, so bildungsbringenden Feernsehn (das zweite *e* ist der melodischen Notwendigkeit geschuldet; man vergleiche mittelbyzantinische Notenbeispiele); und auch *oral transmission* ist ja wohl nicht der Träger der Zeitinvarianz der Musikkultur der Nôtre Dâme Mehrstimmigkeit, die war offensichtlich von Anfang an notiert.

Schließlich wäre ohne diesen angeblichen *Alleinvertretungsanspruch* durch das Buch von der Nôtre Dâme Mehrstimmigkeit nichts zu wissen, nicht einmal

¹²Bei der überlieferten antiken, griechischen Musik kann man natürlich fragen, ob derartige Melodien nicht auch rein intuitiv hätten komponiert werden können.

über ihre angebliche *oral traditionalität* wäre zu disputieren; nur die Notierung in Büchern hat diese Mehrstimmigkeitskultur überhaupt als solche zeitinvariant faßbar gemacht — etwa gegen den Willen der jeweiligen Komponisten und Notationr? Das müßte ja wohl erst noch nachgewiesen werden. Es wäre geradezu aberwitzig, diese großen Sammlungen nicht als bewußte Analoga zu literarischen Sammlungen und in vorangehenden, bezeugten *libri* aber rein musikalische Entsprechungen zu den liturgischen Gesangbüchern verstehen zu wollen: Hier wird genau das virulent, was Boethius ausdrücklich als Funktion der Notenschrift dem Mittelalter mitgegeben hat, und was Hucbald und die *Musica Enchiriadis* genau verstanden haben, übrigens ohne jedes Problem.

Diese ersten großen Sammlungen von, nun ausschließlich, als von der musikalischen Struktur her bestimmt, mehrstimmiger Musik, sind zunächst noch an der liturgischen Ordnung orientiert, stellen dann aber zunehmend Musiksammlungen an sich dar: Die Sammlung von hundert Motetten ist eine ausschließlich musikliterarisch — wenn eine solche Formulierung erlaubt ist, einsichtig dürfte sie ja wohl sein — begründete Zusammenstellung, und seitdem gibt es die Sammlung von (mehrstimmiger) Musik an sich; wie man weiß, hat es offenbar noch viel mehr Exemplare solcher Sammlungen gegeben, vielleicht geradezu ein Exportschlager aus Paris.

Ohne das Bewußtsein, daß man mit solchen Sammlungen wertvolle — die Kosten und der Aufwand sind beträchtlich, nicht ganz billig — Musik richtig überliefert, vielleicht damit auch anderswo verfügbar macht — man will in London auch so etwas haben ... —, ist also nicht vorstellbar, daß sich Schreiber derartige Mühe gemacht hätten, solche Bücher zusammenzustellen — und wieder wird klar, daß das Wertvollste an Musik, das diese Zeit zu bieten hatte, durch oder in Büchern überliefert wird, sicher auch verkauft, denn irgendjemand mußte die Kosten ja aufbringen, auch der dürftigste Notenschreiber, Initialenmacher, Buchbinder, Pergamentmacher, Zuschneider, Linienzieher, und was noch so notwendig war, mußten (*constructio κατὰ σύνεσιν*) ja von irgendetwas leben.

Also, ganz klar ist, daß hier wie auch sonst, nur durch Bücher und in Büchern das Wesentliche überliefert ist — Dank sei dem, der zum ersten-

mal systematisch Mehrstimmigkeit zu liturgischem Gebrauch komponiert, zusammengestellt oder gesammelt und zu einem Buch vereint hat; er hat die musikalische Denkmalsammlung — Achtung! *monumentum* ist ein Ausdruck von Boethius, nicht vom Verf.! — analog zum literarischen Buch eingeleitet; über das Internet, über Fernsehen war ihm (s. anschließend) das noch nicht möglich, und statt „nur“ entsprechend ausgebildeter Sänger wollten die Käufer oder Adressaten (im Gegensatz zu den Möglichkeiten zur Zeit von Augustinus — Verf. meint den von England — oder Pippin) Bücher haben, natürlich nicht Bücher an sich, sondern die mit dem Inhalt *Moderne Mehrstimmigkeit*. Nach Guido dürfte auch der literarisch und musikalisch weniger Gebildete bemerkt haben, daß die Zeit- und Kostenersparnis der Notenschrift jede mündliche Überlieferung weit übertrifft — die arabisch-islamische Musikultur, natürlich weltlich, hat diese Erkenntnis nicht gehabt, vielleicht waren musikalische Sklaven zu billig, obwohl dies auch nicht so ganz zutreffen kann, wenn man die betreffenden Hinweise in den Quellen beachtet, wie teuer die Opportunitätskosten für einen ausgebildeten Singsklaven waren, wenn er nur eine ganz neue, vielleicht sogar eigene Melodie eingebläut bekommen hatte (das und Weiteres zu diesem Thema kann man im letzten Kapitel von Verf., *Musik als Unterhaltung* Bd. IV, Kap. 14 erfahren).

7

Aber, es gibt doch Varianten in der Überlieferung, die überlieferten Musiktexte sind darin anders als z. B. eine Überlieferung von Operetten von Offenbach, die doch auch erhebliche Varianten aufweisen; man wird aber doch nicht Offenbach mit Nôtre Dâme *organa* vergleichen wollen, also nehmen wir Beethoven: Da gibt es doch nicht etwa derart viele Varianten, ganze Stellen sind ersetzt oder verändert; das kann ja gar nicht als Musik in einem Buch autoritativ festgehalten verstanden worden sein; warum man dann so unverbindlich Zufälliges überhaupt notiert hat, muß dann natürlich offenbleiben, vielleicht ja reiner *animal spirit*, so damit irgendwelche Hochdummen Mythen über Notenbücher erfinden konnten, die ein wirklicher, wenn auch nicht Selbst-, Denker dann entmythologisieren kann?

Und welcher Kunde hat dann noch textkritische Untersuchungen, d. h.

Vergleiche mit anderen Ausgaben des — sagen wir einmal so — *Magnus liber* getätigt? Wem sollte bewußt sein, daß er irgendetwas, nur keinen *Magnus liber* gekauft hat? Wohl keiner, wie sollte er auch auf die Idee geraten, und sich beim Buchproduzenten beschweren, *Sie, in der Fassung F steht aber auf et ein ganz anderes Melisma als bei mir!*; was hätte er wohl für eine Antwort bekommen: *Sie haben hier die neueste Fassung*, denn warum die jeweilige Fassung nicht als notierte Fassung verstanden — und verkauft — worden sein soll, ist auch eines der so großen Geheimnisse, die nur die Eingeweihten der Mysterien als Frage zu stellen a priori nicht für notwendig halten.

Nein, die, von Möller leider weder systematisierten, noch klassifizierten oder gar ästhetisch stilistisch charakterisierten, ja nicht einmal vollständig — eine ganz natürliche Forderung — erfaßten Varianten kann man als Ergebnis eben der Existenz einer vorgängigen, nicht mehr vollkommen gefallenden schriftlichen Fassung verstehen; reine Improvisation hätte zu solcher Variantenbildung in schriftlicher Form gar keinen Grund gehabt — oder soll man sich, was repertoiremäßig nicht gerade leicht fiel, das Zustandekommen der großen Sammlungen so vorstellen: Auftraggeber X. schickt seinen Cantor B. nach Paris, mit einem Buch, klein, damit niemand etwas merkt, und der schreibt während einer liturgischen Aufführung sorgfältig nach, so wie der kleine Mozart das bekannte Miserere? Und deshalb sind so viele Varianten zu finden, vielleicht ja sogar als Abwehranstrengung der Pariser Mehrstimmigkeitsimprovisatoren gegen zuviele solche Nachschreiber? Das dürfte doch wohl zu weitgehender Unsinn sein — obwohl, ist nicht schon noch größerer Unfug in Büchern geäußert worden?

Nun, die Bücher mit Choral sind ja nur höchst selten verändert worden, die stellen Bücher eher im klassischen Sinne dar: Bewahrung dessen, was immer so ist und so auch gesungen werden soll. Der Choral ist seit Gregor — wenigstens der Vorstellung nach — festgelegt, läßt keine Veränderung mehr zu, die Klage von Johannes Cotto dürfte jedem musikbezogenen Mediävisten geläufig sein.

Mit der Mehrstimmigkeit in Nôtre Dâme — diese Kurzfassung sei erlaubt — soll das dann offenbar ganz anders sein: Überliefert in Büchern, aber mit Varianten zwischen diesen Büchern, andererseits ist im einzelnen Buch kein

Hinweis darauf zu finden, daß der Notator (bzw. die Notatoren) der Meinung gewesen wären, ihr Geschriebenes sei nicht so ernst gemeint, es gäbe Stellen, die weniger notiert seien als andere. Das gibt es ja wohl nicht, viele Korrekturen, Ergänzungen etc., so wie in einem „Arbeitsbuch“ gibt es offenbar nicht, Verf. hat davon nicht ausreichend viel gefunden, läßt sich aber sicher gern belehren. Jedenfalls erlaubt jede der Sammelhss. eine zuverlässige (modulo Schreibfehlern¹³, natürlich) Übertragung ihres Inhalts, ob Varianten zu anderen Sammelhss. oder nicht, das kann erst der moderne Betrachter sehen, wenn er, z. B. wie H. Möller die Arbeit anderer heranzieht.

Jedes Buch ist also für seine Fassung als autoritativ zu verstehen, und so, in der Tradition der Notenschrift, wie gesagt durch oder seit Boethius dem Mittelalter geläufig, auch von den Notatoren verstanden. Man wird also, wenn man über die Tatsache von Varianten — in einer übrigens vollproduktiven Musik, der Mehrstimmigkeit — so erstaunt sein sollte, Gründe dafür suchen, Voraussetzung für ein solches Suchen ist trivialerweise eine Zusammenstellung aller Varianten und, wie bereits gesagt, ihre Bewertung nach stilistischen und ästhetischen Charakteristika, und die gibt es; außerdem wird man berücksichtigen müssen, daß es einen Zeugen gibt, der in unmißverständlichen Worten daraufhinweist, daß diese Musik einem ständigen Veränderungsprozeß unterworfen war, daß also, ob kontinuierlich oder in „Sprüngen“ ist hier irrelevant, die Entwicklung der Technik und Ästhetik der Mehrstimmigkeit Verbesserungen verursacht hat — sakrosankt war die Mehrstimmigkeit gerade nicht, sie war ein lebendiger kompositorischer Prozeß, nach den Angaben des gleichen Autors wesentlich abhängig vom *Pergament*, denn schon den *tenor* einer *clausula* zuzurichten ist ohne *Pergament*, oder vielleicht doch auch einmal einer Wachstafel, höchstens ganz großen Improvisationskünstlern, wie sie sich unter Musikwissenschaftlern finden, möglich, der angesprochene normale Mehrstimmigkeitskomponist jedenfalls ist auf Papier angewiesen, seine Gedanken über die Relation z. B. von *tenor*- zu *discantus*-Abschnitten zu überprüfen — schon

¹³Wer und ob wohl jemand die chiastische Ellipse in Verf., *Literarische Beispiele des Fehlers im musikalischen Vortrag; eine Anmerkung in Arabesken*, *HeiDok* 2011, bemerkt? Verf. hat sich hier einmal dem *animal spirit* hingegeben, die Lösung durch Ergänzung lautet natürlich *Tschechow* und *Mantel*.

die Anpassung an die Tonzahl des jeweiligen Ausschnitts dürfte improvisatorisch für die Zeit gar nicht so einfach gewesen sein, wie dies überfliegenden neueren Deutern so scheinen könnte.

Und man kann auch fragen, warum ausgerechnet die Komponisten der Mehrstimmigkeit auf die Annehmlichkeit der papierenen Planung von Musik so leichtfertig verzichtet haben sollten — die Entwicklung der *clausula* jedenfalls zeigt eindeutig, daß die Mehrstimmigkeit von Nôtre Dâme die Notation voraussetzen muß, ja offenbar das schriftliche Komponieren zur Regel gemacht hat (glücklicherweise, denn die, vielleicht ursprünglich „mehrstimmig“ improvisierten *Frottole* sind insgesamt doch wenig erfreuliche Mehrstimmigkeit).

Daß den professionellen Sängern die Notenschrift geläufig war, kann — im Gegensatz zu modernen Musikwissenschaftlern — natürlich ohne Probleme vorausgesetzt werden, es handelt sich mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit nicht um die von Guido ins Visier genommenen Musikwissenschaftler (aber, wie kann Guido Musiker des 12. und 13. Jh. im Sinn haben? nun, die Adressaten hatten Guidos Text gelesen), sondern eben um professionelle Sänger, die sicher auch improvisieren konnten, nur, warum sollten sie das, wenn man die Notenschrift besaß, und waren alle Sänger von Mehrstimmigkeit ebenfalls so fähig? Die Frage beantwortet sich von selbst.

Der Gewährsmann, dem man fast alle Hinweise auf historische Umstände der Nôtre Dâme Mehrstimmigkeit verdankt, macht deutlich, nicht nur daß erhebliche Veränderungen an jeweils notierten *libri* — natürlich nicht an reinen Textbüchern — gemacht worden sind, sondern auch, daß dies offenbar an oder innerhalb der einzelnen *organa* geschehen konnte, also als Überarbeitung o. ä. vorliegender Noten, was auch das Prinzip der „Ersatzklausel“ besagt — aus denen klar wird, daß die kompositorische Schaffensfreude, die Freude an neuen Stilmöglichkeiten keine Achtung vor schriftlich überlieferten „alten“ *organa* hatte: Daß diese Denkmäler von der jeweiligen späteren Zeit nicht als autoritative Gesamteinheiten verstanden worden sind, zeigt nicht nur die Überlieferung, sondern auch der von M. Haas so denkfigurliche behandelte Anonymus 4 klar genug: *Organa* waren keine einheitlich verstandenen Kunstwerke — nur, hat das jemand schon behauptet? Daß hier fröhlich und munter

weiterkomponiert wurde, sagen die Quellen ausreichend deutlich.

Aus den schriftlich überlieferten Noten jedenfalls wird auch deutlich, daß solche Veränderungen sozusagen stellenweise erfolgen, gewisse Teile können in den erhaltenen Fassungen jeweils verschieden sein, wobei man meistens, sicher nicht immer, auch eine technische wie stilistische Weiterentwicklung sehen kann — denn selbst H. Möller wird kaum behaupten können, daß die einfachsten *clausulae* aus der gleichen Zeit stammen müßten wie die mit recht komplizierten Relationen der jeweiligen Abschnittsbildung in *tenor* und *discantus*: Die Überlieferung enthält zweifellos ziemlich weitgehende Unterschiede dieser Art, sie spiegeln eine Entwicklung, ja, warum sollte man den Ausdruck vermeiden, einen Fortschritt hinsichtlich möglicher Komplexität dar. Man wird daraus also folgern müssen, daß die Überlieferung nicht ein veraltetes, völlig unproduktiv gewordenes Stadium wiedergibt, sondern Einblicke in eine recht lebendige Weiterentwicklung ermöglicht. Die notierten *organa* waren nicht sakrosankt, sondern veränderbar, je nach Entwicklungsstand, und zwar wie bereits nach W. Busch angeführt, *stellenweise*.

Aber natürlich, man kann, wenn man einer bestimmten musikalischen Weltanschauung anhängt, das ganz anders sehen können, nein, müssen: Varianten sind Zeichen für improvisatorische Entstehung — nur, warum man dann auf die Idee gelangt sein sollte, solche Improvisation, also etwas, wofür man keine Noten braucht, was jeder nach Maßgabe vielleicht irgendwelcher wie auch immer zu konkretisierender Regeln einer *chant community* von sich aus trivial hervorbringen kann, ausgerechnet derart aufwendig und kostspielig auch noch zu notieren, muß eines der mystischen Geheimnisse eben der betreffenden Sekte bleiben; genauso wie der Umstand, daß es doch tatsächlich eine Sängergruppe mit offenbar einiger Professionalität gegeben haben muß, nämlich zu Nôtre Dâme von Paris, die auf die Annehmlichkeiten der Notenschrift so deutlich verzichtet haben soll.

Feststeht aber in jedem Fall, daß alle Varianten nicht etwa durch Seancen mit Beschwörungen von Perotin oder Leonin bekannt geworden sind, sondern durch *libri*, Bücher, in denen jeweils für dieses Buch mit der Autorität der Notenschrift jeweils ein ganz bestimmter Notentext wiedergegeben wor-

den ist. Und zu behaupten, das Fehlen von Vorgängerbüchern der „heutigen“, großen Sammelbände wäre ein Beweis dafür, daß es ursprüngliche Notenbücher entsprechenden Inhalts nicht gegeben haben dürfe, übersieht, daß man dann schon die gesamten historischen und notationsmäßigen Angaben von Anonymus 4 als Haassche *Denkfiguren* erklären muß, um eine solche Behauptung einfach aufzustellen (und der hier bedauerlicherweise zu beachtende Beitrag von H. Möller zitiert ja M. Haas als Autorität in Fragen mittelalterlicher Musik als *Denkfigur*, was auch immer das sein könnte; rational rekonstruierbar ist offensichtlich eine Bedeutung wie *Chimäre* o. ä.):

Nach diesem mittelalterlichen Zeugen hat es offensichtlich eine große Anzahl von Büchern, sogar verschiedener Stadien oder historischer Entwicklungsstufen gegeben — und bevor man diese Aussagen, bekräftigt noch durch Hinweise auf besondere Arten der Notationsweise, für *Denkfiguren* erklärt, sollte man sich bewußt sein, wenn man schon wissenschaftlicher Methodik huldigen will, was natürlich keine a priori Voraussetzung sein kann, daß man das nicht einfach so erklären kann, sondern rational aus Quellen, nachvollziehbar, beweisen muß — will man nicht große Glaubensstifter aufstellen, die höchstens Assoziationen anführen können, aber keine Beweise; dann muß man eben glauben, was bei Homerverweisen durch jemand, der Homers Text selbst nicht lesen kann, Außenseiter schon etwas zu amüsieren vermag.

Nur so kann der heutige Forscher, wenn man Musikwissenschaftler so qualifizieren will, feststellen, daß die Überlieferungen gewisse Verschiedenheiten aufweisen. Dabei muß man von vornherein bewundern, daß H. Möller als einer der ganz treuen Repräsentanten dieser Schule, die offenbar, wie weiland die des großen Wiesengrund-Adorno, die Wahrnehmung anderer Meinungen strikt verbietet und perhorresziert, anerkannt hat, daß es auch Komposition in einer „unschriftlichen“ Musikkultur geben kann; die arabischen Beispiele kennt er natürlich nicht, wo u. a. sehr eingehend die Arbeit an oder bei der Erfindung von neuen Musikstücken beschrieben wird. Ob sich Möller allerdings ganz bewußt ist, was das impliziert, wird nicht so recht deutlich, nämlich das Bewußtsein des musikalischen Schöpfertums bei entsprechendem Anspruch schon in „nichtschriftlicher“ Zeit, z. B. der tongenauen Erfindung der musikalischen Gestalt: Daß hier ein deutlicher Gegensatz zu den, aller-

dings immer recht vagen, kaum zu konkretisierenden Vorstellungen der *oral tradition*-Lehre besteht, scheint er nicht zu sehen, wie auch nicht, daß nach Guido irgendein *mündliches* Komponieren sofort zur Notation führen konnte, potentiell also alls geschrieben existiert hat, und dann natürlich tongenau.

Hat man nämlich eine Musikkultur, für deren professionelle Träger Notenschreiben wie Notenlesen wie Singen sind, dann dürfte jeder Grund für eine Differenzierung der Art der Komposition wegfallen — wenn nicht spezielle Komplexitäten darauf hinweisen, daß ohne Nutzung der Schrift entsprechende Planungen gar nicht möglich gewesen wären: Die Planung und Anlage eines *tenor* jedenfalls verlangt nach dem angesprochenen Gewährsmann aus dem 13. Jh. Papier, also doch wohl Notation — das wird ein jeder nachfühlen können, der sich die entsprechenden Formen einmal ansieht; ob das bei allen in einem zweistimmigen *organum* enthaltenen Stilen der Fall ist, dürfte eine andere Frage sein, weniger leicht zu lösen; man könnte ja mal ein paar Musikwissenschaftler der improvisatorischen Richtung Stilmachungen improvisieren lassen, nur so, nur zur Unterhaltung der Hörer (und an Guidos Qualifikationen denken).

8

Die hier nur skizzierte Deutung, die nun endlich alle Mythen und Mystifizierungen über den Sinn oder vielleicht ja auch Unsinn von Büchern mit Noten im Mittelalter beseitigen soll, muß natürlich zunächst einmal die absolute Unzuverlässigkeit des oben erwähnten Gewährsmanns, des offenbar notorisch falsch geschriebenen Anonymus 4 (nicht IV, das ist ein anderer) einfach behaupten, denn es darf doch nicht sein, daß es im 12. Jh. einen Komponisten gegeben hat, der gar noch ein Buch mit Noten verfaßt oder zusammengestellt haben kann, das darf es offenbar schon deshalb nicht geben, weil irgendwann einmal, aber im Mittelalter, irgendein offenbar geistig gestörter Mann (ziemlich sicher keine Frau) völlig überflüssigerweise doch tatsächlich eine Sammlung von Organa des ältesten Stils ja wohl notiert und dann auch noch zusammengestellt hat. Das war natürlich keine Zusammenstellung, und natürlich auch keine Komposition, das ist ja so irgendwie aus einer *chant community* oder *Societät* erwachsen, ein Autorenkollektiv etwa? Aber, zu Schrift „geronnen“

ist es doch — und diesem Umstand verdankt sich eine Habilitation, also ein weiteres Buch. Und nur aus Büchern kann man die gemeinte Mehrstimmigkeit überhaupt zu rekonstruieren versuchen, denn der Notator hatte offenbar Hucbald noch nicht zur Kenntnis genommen.

Aber wie langweilig klingen derartige Sachlichkeiten, zu denen übrigens auch die Selbstwertung der Lieder von Abaëlard gehört, nicht die Texte, die waren sicher auch gut, es geht dezidiert um die Komposition der Melodien, die Heloise doch tatsächlich mit der Schaffung philosophischer Werke vergleicht — aber so etwas darf natürlich ebensowenig sein wie die Aussagen von Hucbald, der nicht nur völlig selbstverständlich vom *compositor* und dessen Intention schreibt, sondern auch das rationale Notieren von Melodien als ganz etwas Triviales ansieht, keineswegs als irgendeinen *Paradigmenwechsel* oder sonst so etwas so wunderschön Klingendes, nein, er versteht darunter nichts anderes als eine bessere Art, die überlieferte Musik genau so korrekt weiterzugeben, wie sie sich der Komponist gedacht hat, und auch Guido ist von der Fähigkeit zum Ablesen gegebener und korrekten Notieren neuer Melodien als Aufgabe von Schrift sozusagen ganz trivial überzeugt, ohne daß er hier irgendwelche Probleme mit vorher nicht notierten Melodien sehen würde — von theoretischen bzw. technischen Kriterien natürlich abgesehen: Die Notation dient zur korrekten, nicht mehr entstellbaren Weitergabe der Melodiegestalten, die natürlich als tonpunktgenau fest angesehen werden; genauso denken auch die Zisterzienserchoralreformer; man muß hier ja nicht notwendig mit den unmusikalischen Sängern rechnen, die auch noch nach 100 Jahren Unterricht Melodien eingetrichtert bekommen müssen (sind damals die Leute so alt geworden, oder formuliert Guido hier einen Mythos, den man *entlarven* muß?). Ob die Melodien notiert sind oder nicht, ist ihm nur deshalb von Interesse, weil sie auf Linien notiert unter Voraussetzung der entsprechenden Kenntnisse, die Guido schon Kindern, vermittelt und zutraut, besser lern- und ausführbar ist; daß damit die Melodien -entvariabelt“ würden, sagt er nicht, sie werden jetzt korrekt (im Sinne natürlich des Theoretikers) nicht nur gewußt, sondern auch notiert.

Von *vielschichtigem Übergang von der mündlichen zur schriftlichen Überlieferung* ..., wie H. Möller in seinem Beitrag irgendwo formuliert, kann also

auf keinen Fall die Rede sein, jedenfalls haben die Zeitgenossen das nicht so empfunden, Hucbald ist nun mal eher Zeitgenosse als selbst der große Arabist, Syrologe und Hebraist M. Haas, der Erfinder der ebenso großen *Denkfiguren* — man könnte, bevor man derartige andeutsame Floskeln von sich gibt, vielleicht doch erst einmal alle Stellen in den Texten zur Notenschrift zusammenstellen und auf *Vielschichtigkeit* überprüfen, wenn das überhaupt möglich sein sollte, dieses Wort mit rational überprüfbarem Inhalt zu füllen.

Aber, natürlich, die Quellen beachten, das dann doch lieber nicht, auch die Diskussion in der Literatur, die die *oral tradition* Topik eigentlich nicht noch weiter auswalzen läßt, wird durch den abgeschlossenen Zirkel der Gläubigen nicht beachtet. Einwände kennt man nicht — es ist aber nun einmal so, daß Hucbald nur die adiastematische Neumenschrift kritisiert, nicht aber auf die Idee kommt, die rational, mit Tonbuchstaben, notierte Melodie sei irgendwie nicht genau die Melodie, die als solche vorausgesetzt wird: Für Hucbald ändert sich durch die Entdeckung der rationalen Schreibbarkeit an der Natur der Melodiegestalt nichts, so daß die einzige wirklich sinnvolle Frage die ist, wie denn ein so großes Repertoire wie der Choral so genau hat memoriter erinnert werden konnte, daß seine Niederschrift überhaupt nicht als wesensbetreffendes, sondern ausschließlich als rein technisches Problem verstanden wurde — jedenfalls von den Zeitgenossen, die allerdings von der *oral tradition*-Lehre choralischer Vagheitsmelodiegestalten noch nichts wissen konnten. Heute sind allerdings deren Aussagen zugänglich, wie z. B. im Fall des Anonymus 4 Aussagen zu Notenbüchern „mit“ Mehrstimmigkeit.

Seitdem aber kann zwischen mündlicher und schriftlicher Überlieferung kein Unterschied mehr gemacht werden, bzw. Melodiegestalt ist Melodiegestalt, als solche bewußt — und daher seit 900 auch immer notiert gedacht wie gesungen (und irgendwelche zurückgebliebene regionale Hinterwaldsänger sind höchstens dann musikhistorisch von Interesse, wenn eventuelle eigene Praktiken in Notenschrift umgesetzt worden sind).

Die „Ankunft“ der Schreibbarkeit liefert ein technisches Hilfsmittel, das die totale Schriftlichkeit des mittelalterlichen Chorals selbstverständlich sein läßt, erst recht mit der Etablierung der raumanalogen Notenschrift. Es wäre gera-

dezu lächerlich, den mittelalterlichen professionellen Sängern der Liturgie eine wesensmäßige Unterscheidung zwischen *mündlicher und schriftlicher Komposition* zu unterscheiden — höchstens Desinteresse könnte an einer Niederschrift gehindert haben, die Notenschrift ist da und das ganz selbstverständlich, ohne Probleme (die schafft vielleicht die Theorie! z. B. bei rigoroser Durchsetzung der „Forderung“ nach *decem chordae*, nach Ausmerzungen von „falscher“ Chromatik etc.).

Insofern ist auch der Anschluß an diesen Satz musikhistorisch unverstänlich und von völliger Irrelevanz, nämlich von irgendwelchen angeblichen *Mythen der Buchkultur*, die *lange Zeit selbstverständlich und unangefochten galten, bis es in den 1970er Jahren schlagartig zu einem Paradigmenwechsel kam* — natürlich, wieder einmal ein *Paradigmenwechsel* —, also sozusagen bis Treitler *göttergleich* kam, und *der Musikwissenschaft neues Reich* schuf. Daß es hier auch erhebliche Einwände gibt und gab, ist für H. Möller, von dem dieser emphatische Aufruf des *Paradigmenwechsels* (der allerdings zum eigentlichen Objekt von Musikwissenschaft, zu Form und Ästhetik des Chorals, zu historischen Bestimmungen nichts beigetragen hat) stammt, offensichtlich völlig irrelevant: Mit Uneingeweihten oder Leugnern der Lehre befaßt sich der Gläubige nicht, und das grundsätzlich, denn er hat ja die Wahrheit; ein für Wissenschaft vielleicht doch nicht ganz passender methodischer Ansatz.

Der Autor der zitierten Zeilen hat den Glauben, der durch keine Skepsis oder Argumentation erschüttert werden kann, auch nicht durch Quellenbeachtung; und daß die überlieferten Notenbücher mit Choral, mit Mehrstimmigkeit niedergeschriebene Notenbücher den Anspruch haben, die jeweilige Musik als *documentum* wiederzugeben, ist ja nun wirklich kein Mythos, denn wer könnte aus einem Mythos ein Suchprogramm für Formeln machen, wie das M. Haas in einem etwas primitiven, dafür aber doch um so bewundernswerteren Programm getan hat. Und wer hat eigentlich bis jetzt einmal sämtliche Varianten des Gregorianischen Chorals charakterisiert und systematisiert. Also, Bücher mit Noten sind im Mittelalter kein Mythos, sondern konkrete, in ihrem Sinn von der Theorie begründete Notenbücher (H. Möller, *Mythen und Gegenmythen der Buchkultur*, welch wunderbarer Titel, und welch wundersame Zertrümmerung irgendwelcher als angebliche Mythen einfach gesetzten Tatsa-

chen). Das Wort *documentum* in Bezug auf durch oder in Noten geschriebene Musik konnte das Mittelalter an leicht auffindbarer Stelle in dem wohl wichtigsten spätantiken Text zur Theorie der Melik entnehmen. Und daß Hartker keine als endgültig und autoritativ verstandene Version der betreffenden liturgischen Melodien habe weitergeben wollen, wäre eine absurde Vorstellung, nun, auch Absurditäten kann man ja glauben.

9

Immerhin, welche Gabe, weiß H. Möller ganz genau, wie im Mittelalter komponiert wurde, vielleicht aus einer Vision? so erfährt man: *Noch lange nach der Einführung der Notenschrift war Komponieren das Aufzeichnen von mündlich komponierter Musik.* ... und weitere derartige Seltsamkeiten, die zudem ausweislich Hucbalds auch noch falsch sind: Der von Hucbald erwähnte *compositor* kann gar nicht *mündlich Komponiertes aufgezeichnet* haben, denn erst Hucbald weist auf die Brauchbarkeit der antiken Notation hin — und daß man eine Melodie erst *mündlich komponiert* und dann niederschreibt, ist ausageselos für eine Zeit, in der Notenschreiben wie Singen Grundpostulat an den *musicus* ist; nur die Entscheidung für die Niederschrift ist wesentlich, denn erst so kann eine Buchkulturtradition entstehen, kann die notierte Melodie oder der notierte mehrstimmige Satz auf Fehler oder veraltete, nicht mehr gefallende Formmerkmale hin bewertet werden, und kann schließlich sogar zur Grundlage der drolligsten Phantasien und Spekulationen in viel späterer Zeit werden. Auch H. Möller kann nur die Musik des Mittelalters „deuten“, die als Denkmal notiert vorliegt¹⁴.

¹⁴Solche Fragen gab es schon viel früher, ein Sammelbändchen mit tiefsinnigen Elaboraten zur Frage nach dem musikalischen Denkmal — wenn eine in Stein gehauene Melodie kein *Denkmal* sein darf, kann man das höchstens mit dem Wort erklären *exegi monumentum aere perennius*; aber, auch Horazens Werke sind nur durch ihre Träger, die Bücher *aere perennius* geworden — daß diese Einstellung Adam de la Hale, oder schon denen, die die Sammelbände der Nôtre Dâme Mehrstimmigkeit notiert haben und notieren ließen, ganz fremd gewesen sein sollte, muß man nachweisen, wenn man derartige Fragen für interessant halten sollte: Die von Abaelard komponierten Melodien jedenfalls haben seinen Namen überall berühmt gemacht.

Außerdem kann, ja muß man fragen: Woher weiß Möller eigentlich, daß die so *mündlich* immerhin *komponierte Musik* — wie macht man das eigentlich, bzw. was ist das für die Musik nach Guido? — nicht im Notationsakt an die Tonalitätsregeln angepaßt wurde, daß hier bei der Niederschrift nicht noch schöpferische oder technische Veränderungen stattgefunden haben — J. Smits van Waesberghe berichtet von einem jüngeren Mönch, der eine Melodie erfunden, niedergeschrieben (vielleicht auch beides gleichzeitig — das bedeutet spätestens nach Guido keinen Unterschied) hat, auf eine Wachstafel, und das einem älteren Mitbruder gezeigt hat, der, von der Todsünde der *invidia* veranlaßt, mit dem Nagel die Melodie ausgelöscht hat; man könnte ja mal nach dieser Stelle suchen, die immerhin besagt, daß der Erfinder der Melodie nicht lachend gesagt hat: *Da muß man mir schon den Kopf abschneiden, sonst bleibt die Melodie*, nein, der neidische Mitbruder wollte die Melodie auslöschen; doch, das hat, bisher unwidersprochen, Smits van Waesberghe irgendwo zitiert; man suche also.

Man muß aber auch fragen: Was sagt H. Möllers Formulierung denn überhaupt: Ich erfinde etwas im Geist (oder reihe Formeln aneinander, nicht im Geist, sondern im Mund?) oder wie auch immer, nicht so ganz einfach, wenn man noch den übrigens ebenfalls notierten Text beachten muß, und schreibe es auf, damit es für die Nachwelt und alle, die die Melodie ausführen wollen, so erhalten bleibt, wie von mir gedacht. Das hat z. B. Hildegard durchführen lassen. die wollte ihre eigenen Melodien, erfunden wie auch immer, natürlich notiert erhalten, was denn sonst.

Möllers Formulierung ist damit aussagelos — singen und notieren sind trivial miteinander verbunden —, eben wenn nicht nachgewiesen wird, daß die Schrift, wie bei einer isorhythmischen Motette zur Erfindung unabdingbar war — das für Einstimmigkeit nachzuweisen dürfte unmöglich sein, wie auch immer das sich für den Komponisten dargestellt hat: Notenbücher sind auch im Mittelalter die einzigen Quellen, die, vom Notator oder seinem Auftraggeber intendiert, Melodien des Mittelalters (und des Chorals) erfahren lassen, und zwar für, seit Guido, immerhin ein Jahrtausend, doch keine geringe Leistung des „Mythos“ *Buch*, hier *Notenbuch*.

Vielleicht will Möller ja Erörterungen darüber anstellen, ob und inwieweit der mittelalterliche Komponist auf Mittel der Notation angewiesen war, wie schriftbedingt also seine musikalischen Schöpfungen waren — nur auch nur den Hauch einer Spur solchen, sicher mühsamen und mit Arbeit an den Quellen verbundenen Vorhabens findet man in seinem Entmythologisierungsbetrag an nicht einer Stelle, nicht einmal die Frage scheint ihm eingefallen zu sein, nicht gerade ein Zeichen durchdachter Formulierungskunst eines als Entmythologisierer der Musikwissenschaft auftretenden Selbstbewußtseins.

Vielleicht läßt sich ja zeigen, daß Hermanns Liedmelodien mit oder ohne Schrift erfunden worden sind, oder in einem Zusammenwirken beider, z. B. durch Überprüfen „an“ der Notation, wäre ja wohl denkbar — und ist von solcher Irrelevanz, daß man lieber einmal versuchen sollte, die Melodien als solche ästhetisch und gestaltnäßig zu charakterisieren, das ist allerdings nicht so einfach wie Topoi verbreiten, die zudem schon von anderen auf die Notenbücher mit Mehrstimmigkeit übertragen worden sind, mit gleich seltsamen und wenig unterhaltsamen „Ergebnissen“ (man beachte den Hinweis auf die Diskussion von Flotzingers nur so zu beschreibende „Eiertänze“ mit dem *Magnus liber organi* ... — keine Vorschrift, keine Nachschrift, dennoch Schrift, was soll das sein? —, der natürlich auch kein *liber* gewesen sein kann, wie der große Kenner mittelalterlichen Lateins und der Neumenschrift dann so drollig durchführt: Vgl. etwa Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, Anm. 478, *Ist der Magnus liber improvisiert? Ist organale Mehrstimmigkeit unkomponiert? Zu den neuesten Erkenntnissen von R. Flotzinger*, S. 857 ff.).

Ein Hinweis, daß dies durchaus möglich gewesen sein kann, wurde bereits gegeben, die Überprüfung auf Korrektheit im Sinne der Theorie. Und daß dem notierenden Komponisten dabei ein korrigierender Einfall niemals habe kommen dürfen, wäre ja wohl eine mehr als alberne Vorstellung, was soll das Ganze also: Wie Hermann seine Melodien erfunden hat, interessiert den Leser oder Sänger eben dieser Melodien überhaupt nicht, offensichtlich nicht einmal Hermann selbst, denn der notiert, oder läßt notieren, das Ergebnis. Was soll den Leser eines Schillerschen Dramas der Geruch altgewordener Äpfel interessieren? was, ob Schiller das Dichterwort: *mit dem Kranze, mit dem Schleier bricht der schöne Wahn entzwei, die Blüte vergeht, die Frucht muß treiben*,

zuerst niedergeschrieben oder zuerst laut deklamiert hat — die Schreibbarkeit war trivial, genau wie für Guido in der Musik.

Also wäre erst einmal zu prüfen, ob sich mit der *Einführung* — soll wohl *Erfindung* heißen — der Notenschrift Möglichkeiten ergeben haben könnten, die andere oder komplexere Gestaltbildungen ermöglicht haben, als die rein intuitive Erfindung sie vermochte (ob man eine Melodie danach im Kopf behält, sie Sängern eintrichtert, wenn nicht einprägelt, oder aufschreibt, ist zunächst nicht relevant, für die Gestalt der Melodie). Das nachzuweisen wäre also notwendig, die Melodien zu überprüfen — und da wird man wohl feststellen, daß die Komplexität des Gregorianischen Chorals nicht unter der des mittelalterlichen Chorals zu stehen scheint.

Wenn dieser Eindruck richtig ist, der natürlich überprüft werden müßte, ergibt sich ganz klar — modulo der nun nur schriftlich möglichen Kompositionsmethode Guidos, die aber noch Johannes Cotto für sinnvoll hält, ohne einen prinzipiellen Unterschied zu machen zu vielleicht *mündlicher Komposition*, obwohl diese Methode Schrift zwingend voraussetzt —, daß die Notenschrift zu genau dem Zweck verwandt wurde, den Hucbald, und eben vor ihm schon Boethius kennen: Das vom Komponisten musikalisch Gemeinte genau der Nachwelt und natürlich schon Zeitgenossen mitteilen zu können.

Eine irgendwie grundsätzliche Gegenüberstellung von mündlicher und schriftlicher Komposition erweist sich damit als chimärisch, jedenfalls nicht als wissenschaftlich ernstzunehmender, Einsicht in die mittelalterliche Musik versprechender Ansatz: Wie der Komponist auf seine Ideen gekommen ist, ist völlig irrelevant, vielleicht durch *rigatio* des himmlischen Jordan, wie die Legenden — auch deren Unwahrheit müßte ja erst bewiesen werden — von sangeskundigen Priestern und anderen heiligmäßigen Personen, die Melodien z. B. durch eine Entrückung in die himmlische Liturgie bekamen, und damit gelegentlich sogar den göttlichen Auftrag, genau diese Melodie auf Erden weiterzugeben; genau das tut übrigens Hildegard.

Das Bemühen um authentische Überlieferung des Gregorianischen Chorals dürfte auch nicht ganz unbekannt sein — die Zisterzieser „übertreiben“ das ein wenig, beweisen damit aber natürlich die Authentizitätsfunktion der

Niederschrift, die sagt auch Ekkehard IV; von einem *Mythos* kann also keine Rede sein: Notenbücher tun genau das, was Boethius und in seinem Gefolge Hucbald von Noten verlangen.

Es sei festgehalten: Die Vorstellung, daß Notenschrift zur exakten Weitergabe von Kompositionen dient, ist für das Mittelalter als geradezu generisch zu bewerten: Für Hucbald jedenfalls war die Lektüre der betreffenden Bemerkungen von Boethius nicht etwa eine überwältigend „andere“, gar *vielschichtige* — nur, was sind denn diese *Schichten* konkret — Erscheinung, sondern geradezu eine Trivialität, der nur die geläufigen Neumenschriften nicht genügen konnten.

Wie es einem schöpferischen und nicht musikwissenschaftliche Topoi wiederkäuenden Musiktheoretiker entspricht, sucht und findet er in den Tonbuchstaben die Lösung dieses Dilemmas. Auch für die *Musica Enchiriadis* sind die *notae musicae* als solche trivial — die technischen Probleme müssen verstanden werden, die Existenz *musikalischer Zeichen/Noten* an sich bietet nicht das geringste Problem —, sie dienen dazu, die jeweiligen Melodiestrukturen zu verstehen, und das von Guido dann mit dem sehr viel besseren Mittel der Linienschrift endgültig verwirklichte oder erfüllbar — abgesehen von Musikwissenschaftlern — gemachte Postulat (ed. Schmid, S. 13, 3) lautet: *donec sonos posse notare vel canere non minus quam litteras scribere vel legere ipse usus efficiat. ...*, denn genau diese Fähigkeit ist Hilfsmittel zum Studium der *ars musica*; der wesentliche Unterschied zur spätantiken Musiktheorie¹⁵:

Der Theoretiker bzw. theoretisch gebildete *cantor* als *musicus* soll konkret die Elemente beherrschen, z. B. wissen, was eine Quint klingend denn nun ist (ob das Boethius gewußt hat, ist wohl nicht so sicher). Und wenn er das weiß, kann er das Intervall natürlich als solches angeben, zu erlernen war dann nur noch die Projektion der jeweiligen Melodie auf die Skala, nichts mehr, dazu konnte man sich, im Vorgang des Lernens!, des bekannten Hymnus bedienen, oder gleichwertig des Monochords — der professionelle Musiker benötigte sol-

¹⁵Damit ist die Abwertung des „aktiv“ tätigen Musikers durch Boethius für den *cantor* aufgehoben: Die Musik der Liturgie ist auch als praktische Tätigkeit natürlich von höchster Bedeutung, nur die Tätigkeit nur als *cantor* ist es in dieser Wertungstradition nicht, die Lösung ist der, modern formuliert *cantor musicus*, der *cantor*, der auch *musicus* ist.

che Hilfsmittel natürlich nicht mehr, dazu war ja die Ausbildung da.

Und der *Discipulus* in dem Dialog *Scolica Enchiriadis* beherrscht die Noten wenigstens der ersten Serie: *Quattuor sonitibus competenter sibi diversis dum constet armonia, quisque in suo tantum ordine propriam retinet qualitatem, nec in sua sede alteri dat locum, quorum seriem puto iam notam tenes. ...* (ed. Schmid, S. 62, 30). Die unüberschaubare Fülle der Melodien erwächst aus diesen Tönen — ob notiert oder „nur“ gedacht, ob gesungen oder vielleicht ja als *Denkfigur* interessiert niemanden, es geht um die gemeinte, korrekte¹⁶ Melodiegestalt, die man lesen können muß, um in jedem einzelnen Ton einer Melodie den richtigen skalischen Ort zu wissen.

Wo übrigens sollte da Platz für irgendwelche ungleichen *Gleichheiten* nach Maßgabe irgendeiner Musik- oder Gesang-*Societäten*¹⁷ gewesen sein — „glücklicherweise“ haben die Erfinder der *Dasia*-Notenschrift eine Einzelton-schrift erfunden, trivialerweise natürlich nach antikem Vorbild, und nicht etwa, was dem Haasschen ungleichem Gleichheitstheorem (s. auch u.) entsprechen würde, eine Notation für Formeln, die dann eben auch ungleich gleich gesungen werden konnten, nein, wie für Hucbald — und auch die Neumenschriften nach der Paläofränkischen Schrift — besteht auch für den Autor der *Musica Enchiriadis* das Melos trivial aus einzelnen Tönen, aus was eigentlich sonst,

¹⁶Diese Korrektheit bestand natürlich darin, die einzelnen Töne der Melodie klar zu erkennen — daß es sich bei diesen korrekten Tönen um Klassenbildungen handelt, ist für die Theorie des Mittelalters irrelevant.

¹⁷Kurzgefaßt: Die *Gleichheit* soll nicht die des Notentextes gewesen sein, sondern nur etwas, etwas mystisch, was für eine ominöse *chant community* gleich gewesen sein soll — nur, nachdem die Notenschrift da war, galt natürlich nur die notentextlich tonidentische oder tongenaue Gleichheit, anderes wird in der Notation nicht gegeben.

Was diese nur *societätische* Gleichheit, die keine Gleichheit in der notierten Form bedeuten darf oder soll, etwa im Choral oder sonstwo in der notierten Musik des Mittelalters gewesen sein könnte, wird rational nicht konkretisiert; Varianten sind natürlich alle Varianten eines mystisch gleichen Ungleichen oder ungleich Gleichen, auch wenn die Varianten auf bewußte kompositorische Akte zurückgehen wie bei Chromatikemendationen oder gar keine Varianten irgendeiner Urdee der Urvariante sein können, weil die Melodiengestalten jeweils ganz anders sind; aber, dem Eingeweihten wird es immer gelingen, irgendetwas zufälliges Gleiches zu erfinden, was man ihm auch vorlegt; grundsätzlich verzichtet man in dieser Schule aber auf solche Klassifikationsversuche von vornherein.

aus ungleich gleichen Formeln? offensichtlich gerade nicht. *Μεγάλα σηµαδία* o. ä. gibt es im Westen nicht — und selbst die mittelbyzantinische, sozusagen halbrationale Notenschrift schreibt eindeutig, nicht vieldeutig, wie es nach der *Denkfigur* à la M. Haas eigentlich sein müßte: Niemand scheint sich demnach im Mittelalter nach solchen *Denkfiguren* zu richten; und Hucbald dürfte kein verdächtiger Zeuge sein.

Natürlich kann man dann auch trivialerweise improvisatorisch hervorzu- bringende Mehrstimmigkeit notieren, ed. Schmid, S. 209, 109: *Similiter caeterorum exemplis suae, quae et superius, litterae praefigurantur, ut exempli locum praenotati monstrant karakteres <et> exempli ratio canendo exploratur.* ... Auch da wird jeder Ton wie er ist bzw. sein soll, notiert. Daß es bequemer ist, auch diese einfachste Mehrstimmigkeit — der Terminus sei erlaubt — abzusingen als zu improvisieren, zeigt klar die Hs. mit den *Winchester organa*: Selbst adiastematische Neumen bilden hier ein so verstandenes brauchbares Hilfsmittel, und das noch in der vertrauten Erscheinungsweise in einstimmiger Notation. Aber, vielleicht war das ja gar keine Notierung, sondern, ja was nun eigentlich, eine Grundlage für die Bildung von Varianten?

10

Aber natürlich wird man annehmen können, daß der größte Teil solcher Mehrstimmigkeit „nur“ improvisiert bestanden hat, ja daß auch die Stiltrennung — organal und diskantil — auf improvisatorischer Ebene stattgefunden hat; natürlich jederzeit notierbar, wie die Beispiele von Johannes Cotto oder des Anonymus Lafage zeigen können (was damit gemeint ist, wird der interessierte Leser im Text leicht finden). Erst in dem Moment, als Leonin als erster ein *librum organi de gradali et antiphonario* zusammengestellt, und/oder auch komponiert hat — die Beschreibung von Anonymus 4 weist klar auf Kompositione —, erst in dem Moment setzt die rasante Entwicklung ein, denn nun gab es eine schriftliche, jederzeit von neueren Stilentwicklungen „überprüfbar“ und hinsichtlich liturgischer Ordnung jeweils eindeutige, nämlich auf den Choral bezogene Vorlage¹⁸, notiert als bzw. in einem Buch, vielleicht, wie Anonymus 4 andeutet, selbst in *discantus*-Partien eventuell in noch nicht ganz

¹⁸Man sollte diese, schon in der Bezeichnung des *Magnus liber* — bestätigt durch die Ord-

modaler Rhythmusnotation — auch das sollte man vielleicht einmal zusammenstellen bzw. das beachten, was F. Reckow in seinem Kommentar dazu zu sagen hat: Anonymus 4 berichtet von vorläufigen Notationen, die offenbar noch nicht dem üblichen Schematismus der Modalnotation entsprochen haben — nur, ein für die von H. Möller so feinsinnig *feinrhythmische* vormodale Notation geben auch diese Stellen keinen Hinweis oder auch nur einen Anhalt, wie dies kein Theoretiker tut, es sei denn, er werde falsch interpretiert.

Wie sollte eine, zudem noch nach der Haasschen Chimäre der ungleichen Gleichheit — also, nochmals für Uneingeweihte, *gleich* nur im Sinne der noch nie konkretisierten Regeln einer *Societät*, *ungleich* aber im Notentext (wenn überhaupt niedergeschrieben) und vice versa — gedrillte *chant community* überhaupt für Gründe haben, so dezidiert in einen bestehenden Stil einzugreifen, ja sich überhaupt bewußt werden zu können, daß irgendwie etwas Neues stattfindet — das Erkennen einer stilistisch ästhetisch nunmehr als unzulänglich erlebten Passage, ihr Ersatz als *amendment* kann so schnell nur aufgrund vorliegender Notation bewußt werden.

Und daß im Gegensatz zur liturgischen, Gregorianischen Einstimmigkeit die Mehrstimmigkeit nicht unter Autoritätsanspruch stehen konnte, war den mehrstimmig komponierenden Zeitgenossen bewußt, so lange sie im Rahmen der Liturgie ihren *ornatus ecclesiasticarum antilenarum* schufen — aber, was ist das für ein Anachronismus, das darf also kann auch nicht sein! Aber genau das tun doch Leonin und Perotin und die anderen von Anonymus 4, übrigens ebenfalls allein von ihm, genannten Träger der Schule von Nôtre Dâme¹⁹ — sollte auch Robert de Sabilone eine chimärische *Denkfigur* sein, nur weil man von den auf ihn zurückgeführten *libri* nicht einmal einen Autograph gefunden der späteren Sammelhss. — erkennbare Bindung an den Gregorianischen Gesang nicht einfach übersehen: Daß Mehrstimmigkeit auch an anderen Stellen sozusagen zur Notation, zum Notiertwerden drängt, zeigen die ja nicht gerade wenigen Beispiele aus der Überlieferung von Mehrstimmigkeit neben Nôtre Dâme; hierin muß also nicht das grundsätzlich Neue dieser Pariser Mehrstimmigkeit gelegen haben; die liturgische Ordnung und damit Vollständigkeit als Sammlung dürfte hier eine Rolle gespielt haben, schon weil die betreffende Mehrstimmigkeit damit eine gewisse Ausdehnung gehabt hat.

¹⁹Verf. hofft mit der Verwendung dieses Ausdrucks zum Aufrufen des ja wohl allgemein verständlichen Gemeinten nicht irgendwelche albernen Wortklaubereien auszulösen.

den hat, und der Name auch sonst, genau wie der von Leonin musikhistorisch genauso schwer „festzumachen“ ist, wie dies bei Olympos in der Antike begegnet? sind die Namen von *Petrus notator optimus et Iohannes dictus Primarius* alles nur Namen, einem dichterischem Gehirn entsprungen wie der kgl. sächsische Archivarius Lindhorst dem Gehirn von T. Th. A. Hoffmann, so daß man selbst vor der systematischen Vernichtung auch der Dresdner Kultur vergeblich nach seinen Spuren oder denen des Studiosus Anselm hätte suchen müssen? immerhin, von Sherlock Holmes gibt es ja konkrete Spuren (allerdings noch nicht wiederaufgefunden, seine Monographie zu O. di Lasso). Ein solcher Dichter soll also Anonymus 4 mit seinen Haasschen *Denkfiguren* von Namen und Sachen gewesen sein? den *liber organi* ... hat er als reine Fiktion erfunden? oder sollte diese Vorstellung doch wieder nur eine *Denkfigur* vom Vater der musikhistorischen *Denkfiguren* sein? Fragen über Fragen, oder erneut mit Monty Bodkins zu sprechen: *There are wheels within wheels*.

Und sind die nicht gerade seltenen Verweise auf *libri* im Text von Anonymus 4 alles nur Blödeleien, oder, feiner ausgedrückt *Denkfiguren* eines mittelalterlichen Spaßmachers? Man sollte doch einem zu rationalem Denken sehr fähigen mittelalterlichen Autor nicht eigene Unfähigkeiten unterstellen, das wäre ein Anachronismus. Will man also auch die Vorstellung *liber* in Bezug auf Musik, nein, nur Mehrstimmigkeit denn in der Einstimmigkeit waren Notenbücher triviale Tradition, als Chimäre oder eben Haassche *Denkfigur* verdeuten, so müßte ja auch wieder erklärt werden, warum denn dann ausgerechnet der Begriff *liber* für den zitierten Anonymus eine so triviale Vorstellung gewesen sein kann — irgendwann muß doch wohl irgendjemand konkret auf den Gedanken gekommen sein, *schreib das auf* (vgl. „*Schreib das auf, Kisch*“, s. R. Neumann, *Unter falscher Flagge*, Berlin et al., 1932, *Wenn man zwei Bücher gleichzeitig liest*, S. 71); und dann war alles notiert, warum aber darf das keine verschiedenen Entwicklungsstufen gehabt haben, und warum darf der, dem dies eingefallen ist, nicht den Namen Leonin gehabt haben?

Wer unfähig ist, diese grundlegende Bedeutung der nun geradezu explosionsartig sich entfaltenden (ein ausdrucksmäßiges Zeugma) Schriftlichkeit der Mehrstimmigkeit „in“ Nôtre Dâme für den musikalischen Fortschritt — wieder so ein Reizwort, aber ist eine Motette wie die mit den runden, weichen Kuchen

nicht ein Fortschritt gegenüber den einfachsten Klauseln? — zu verstehen, sollte sich lieber statt mit so ebenfalls angenehmen Fragen nach Chimären mit der Musik selbst befassen, wobei es ja nicht notwendig ist, *tenor*-Töne so „grottenfalsch“ zu zählen, wie dies Christian Berger exemplarisch tut, vgl. Verf., *Musik als Unterhaltung*, Anmerkungsbd. IV, Anmerkungen zu Kap. XI, *Zu einigen konkrete Musik und Dichtung betreffenden ästhetischen Kategorien und Formbegriffen in provenzalischen und altfranzösischen Texten, insbesondere in Hinblick auf den Begriff motet als Quelle der wertungsgeschichtlichen Veränderung*, Anm. 136, *Zu einer neueren semantischen Deutung einer Motette der Ars antiqua*, S. 125 ff. — wie es übrigens aus solchen annehmlichen Vagheiten, die geeignet sind, Verf. *the creeps* zu geben wie Lord Emsworth London, dann zu den eindeutig als mehrstimmige Werke gemeinten Kompositionen kommen könnte oder darf, lassen die Topographen des „Dogmas“ der *oral tradition* übrigens ganz außer acht:

Man sollte nämlich beachten, daß sich die Vorstellung einer einheitlichen Komposition nicht an der Komplexform eines „ganzen“ *organum* — da sind ja auch noch die einstimmigen Teile zu beachten — entwickelt, sondern an einem Teilabschnitt, satztechnisch dem *discantus*, abschnittsmäßig der *clausula* — oder sollte dieser Ausdruck auch nur eine Haassche *Denkfigur* des Anonymus 4 sein, darf man dem partiell glauben, nur nicht an den Stellen, die jeweils ad hoc von der Lehre bestimmt werden?

Wer da mit so angenehm vagen Verweisen auf irgendwelche a priori *oral tradition*-Gesetze, die ein *liber organi*, gar noch ein *großes*, so absolut unmöglich erscheinen lassen sollen, aufwartet, beachtet auch nicht, daß die Theoretikerschriften zur Notation wesentlich auf die Lehre zum korrekten Ablesen der rhythmischen Bedeutungen gerichtet sind, das ist auch bei Johannes de Garlandia Voraussetzung der Theoriebildung; und genau in diesem Denken berichtet denn auch der Anonymus 4 von älteren Büchern, in denen noch unklare oder von der klassischen Regelmäßigkeit verschiedene Schreibregeln bestanden haben — sollte das alles, die Grundlage, eine Haassche *Denkfigur*, also ein Hirngespinnst der mittelalterlichen Autoren sein? nicht gerade eine wahrscheinliche Annahme, denn diese Grundlage ist allen Schriften gemeinsam, seit der *Positio discantus vulgaris*.

Diese Seite der Notation scheint für Möller gar nicht zu bestehen, nämlich die des Lesers, dessen, der absingen kann, wie der Papst Guidos Notenbeispiel. Daß hiermit eine Arbeitserleichterung durch Rationalisierung geradezu im klassischen Fall vorliegt, sollte man ... wenigstens den Worten Oddos entnehmen: Es gibt also keinen Grund daran zu zweifeln, daß jede mittelalterliche Notenschrift eben zu diesem Zweck eingesetzt worden ist.

Aber, man soll ja auch Notenschreiben können, genau wie Singen, also musikalischer Analphabet sein, wie dies für die Textschrift trivial ist (ja, auch da gibt es die Thesen der geschriebenen Variabilität und der Unmöglichkeit, einen Urtext herzustellen, klar, erspart enorm viel Arbeit, nur irgendwann muß jemand mal etwas geschrieben haben, das dann so geschrieben natürlich zur Verfügung stand, vom nächsten Schreiber und Dichterling „korrigiert“ zu werden — man vergleiche hierzu den letzten Satz in G. K. Chesterton, *The Purple Wig*) — warum also nicht eine Melodie, die man von sich aus erfunden hat, wie auch immer, ob durch Brummen, konkretes Singen, Benutzung eines Instruments, was für Tuotilo gegolten haben soll, ist doch nach Erreichen dieses Postulats für die Art der Überlieferung vollkommen irrelevant:

Die Niederschrift erleichterte die Ausführung in vorher unvorstellbarem Maße, jedenfalls blieb so erheblich mehr Zeit für theologische Studien — die Aufgabe des Musikhistorikers ist also nicht das endlose Deliberieren über mündliche oder schriftliche Kompositionsarbeit (das wird man nie eruieren können, denn die so beliebten Verweise auf Formeln sind selbst für die *organum purum*-Partien nicht verifizierbar, s. u.: Es wird ersetzt), sondern die stilistische und ästhetische Bewertung der wie auch immer zustande gekommenen, aber überlieferten Melodien, genau so ist das bei der Mehrstimmigkeit, z. B. im Fall der *Winchester Organa*: Die Aufgabe ist doch wohl, aus der adia-stematischen Notation das kompositorisch Gemeinte zu eruieren — glaubt den wirklich jemand, daß der betreffende Notator sich während einer Aufführung die entsprechenden Nachschriften gemacht hat? so zur Dokumentation seiner besonderen musikalischen Hörfähigkeit?

Nein, von Abaelard, von Hildegard, von Hermann dem Lahmen, von Hucbald, von der Erzählung der Komposition von Melodien durch einen Blinden,

durch melodische Offenbarungen etc. weiß Möller nichts, er wird sich doch nicht herablassen, die Quellen zu lesen, wie z. B. Oddo, oder gar die Gegenargumente der Literatur beachten — das ist übrigens keine Polemik, sondern eine sachliche Feststellung, daß geradezu alle relevanten Quellen in dem hier, leider, zu beachtenden Beitrag nicht angeführt werden, von der Literaturkenntnis ganz abgesehen, denn der Verzicht auf Auseinandersetzung mit anderen, quellenmäßig fundierten Meinungen scheint Merkmal der betreffenden Schule zu sein, wie dies M. Haas so vorbildlich vorführt.

11

Angeführt wird einmal die *Legende* des 4. Ekkehard, von den zwei Sängern, die aus Rom kamen mit zwei Gradualbüchern (sicher, Ekkehard spricht von *antiphonarium*, daß nur das Stundengebet gemeint gewesen sei, erscheint nicht so wahrscheinlich, letztlich ohne Interesse), von denen eines, wegen Erkrankung des einen römischen Sängers in St. Gallen verblieben ist, das der Orientierung bei Fragen diente; man erfährt auch, wo es aufbewahrt wurde.

Daß die Vorstellung eines Ursprungs der Gregorianik von Gregor schon lange vor dieser Zeit geläufig war, ist bekannt, daß somit, eine ganze Weile nach dem Vorgang der für Möller wie Haas so aufregenden, für die Zeitgenossen aber eher trivialen, nämlich als triviale Aufgabe (technisch nicht trivial) zu lösenden *Verschriftlichung*, eine Zuweisung eines sicher sehr alten Gradualbuchs an den Hl. Gregor zu erwarten ist, dürfte auch klar sein — im Gegensatz etwa zu Leonin ist der Hl. Gregor ein sehr bekannter und berühmter Mann gewesen, der ebem schon früher die Reputation bekam, Komponist — so jedenfalls dargestellt durch Hartker — des Gregorianischen Chorals zu sein.

Selbst Möller wird ja hoffentlich nicht an der Existenz dieses „Musterbuches“ zweifeln (an seiner römischen Herkunft wird man zweifeln müssen, das ist klar): Schon zur Zeit der, eben bereits von Hucbald in Hinblick auf die Rezeption antiker Musiktheorie als unzulänglich bewerteten Neumenschrift, war die Existenz geschriebener Notenbücher trivial; sicher, ihre Verfertigung war weder billig, noch einfach durchzuführen, selbst wenn man nicht notwendig dazu *reclusus* werden mußte. Aber, Musikbücher waren schon für diese

Zeit selbstverständlich. Daß man diese Notation ebenfalls auf Gregor zurückgeführt hat, wie dies Hartker offensichtlich tut, ist verständlich, wenn man seit mehr als 100 Jahren den Hl. Gregor als Autor bzw. Komponist kennt — nur, Hartker selbst dürfte bewußt gewesen sein, daß er selbst Noten schreibt, daß er nicht der Hl. Gregor ist: Die Schrift war die zeitgenössisch gültige Notation, wie „falsch“ man auch ihren Ursprung und ihr Alter ansetzen mochte: Hucbald jedenfalls war von solchen Skrupeln nicht gestört, wenn er der usuellen Neumenschrift (in ihren verschiedenen „Dialekten“) Unzulänglichkeit zuschreibt, stört er sich nicht an einer etwaig „heiligen“ Herkunft.

Aber Möller führt ja noch, *ib.*, S. 301, *MusikTheorie*, 2010, nur ein anderes Beispiel an, denn das genannte läßt er lieber aus (um nicht zu vermuten, daß es ihm unbekannt geblieben ist, daß er den Text von Ekkehard IV gar nicht ganz gelesen hat), wie auch so manches andere, was man diesbezüglich bei Ekkehard finden kann. Also, Ekkehard spricht dem, nicht krank gewordenen römischen Sänger Petrus in Metz das Schaffen von *iubili ad sequentias* zu, wogegen der, auf Karls Befehl in St. Gallen gebliebene Romanus, *de suo iubilos modulaverat*. *Facere* bzw. *modulare* sind also die Ausdrücke, wie auch *de suo* genau das Schaffen meint, ob auf dem Monochord, auf der Bank sitzend, die *vielle sous la banque*, oder wie auch immer, dürfte völlig irrelevant sein, *Casus* 48, ed. Häfele.

Nun wird man solche Autorenuordnungen aus sehr alter Zeit sicher nicht notwendig als korrekt bewerten können, zumal es sich um Erscheinungen handelt, die den von Ekkehard behaupteten edlen Wettstreit der liturgischen Singekunst zwischen Metz und St. Gallen auszieren bzw. bestätigen sollen, sie haben also eine übergeordnete Funktion (wie auch die Zuweisung zu Gregor natürlich die Authentizität und damit einzuhaltende Korrektheit absolut macht) — die Herkunft der betreffenden Sequenzmelodien war offensichtlich nicht mehr bekannt. Aha, folgert der kluge Anwender modischer Überfliegungswissenschaft, das Mittelalter kennt den Komponisten höchstens durch Verweis auf legendäre Personen, so wie vielleicht die alten Griechen Olympos für Melodien verantwortlich gemacht haben, oder auch Marsyas. So einfältig war eben das Mittelalter; und komponiert von einem bestimmten Komponisten wurden die Melodien doch nicht? darf und kann das daher nicht sein?

War es das wirklich? Kurz danach findet man nun aber von Ekkehard IV die Bemerkung, daß es in St. Gallen einen gewissen, musikalischen, Notker gegeben habe: *Frigidiorae autem et Occidentanae, quas sic nominabat, iubilos, illis animatus, etiam ipse de suo excogitavit. ...* Sicher, auch das könnte ein Verweis sein, der nicht stimmt, anekdotisch oder „mythisch“ ist — allerdings, solches Unwissen in St. Gallen? so wahrscheinlich ist eine solche Vermutung ja wohl nicht, eher wird man eine solche Interpretation als *Denkfigur* ansehen müssen.

Nur, selbst davon abgesehen, was sagt das zum mittelalterlichen Verständnis vom Komponisten? Es sagt, daß es berühmte und bedeutende Komponisten gab, die aus sich Melodien erfunden, also doch wohl komponiert haben, und die, nachträglich vielleicht gelegentlich auch anonyme Werke — und das ist eine Sequenzmelodie ja wohl in jedem Fall auch ohne die in diesem Fall lächerlichen Anführungszeichen „*Werk*“, ja, sind sie nicht erarbeitet? — „angesaugt“ haben; das ist eine sehr bekannte, auch in der Literaturgeschichte und Malerei geläufige Erscheinung — nur, ist damit etwa die kompositorische Fähigkeit, anerkannt von Mit- und Nachwelt des betreffenden Komponisten aufgehoben? Sind die Melodien deshalb so gewachsen wie in Sachsen die schönen Mädchen entstehen sollen?

Nein, denn wenn man das liest, was Ekkehard IV zu Tuotilos musikalischen Schöpfungen sagt, findet man doch tatsächlich, daß er von einem Personalstil spricht. Heute verloren, aber daß die entsprechenden Zuschreibungen ausgerechnet in St. Gallen vergessen worden seien, das wird selbst Möller nicht behaupten wollen, der solche Stellen natürlich ebenso verschweigt oder nicht kennt, wie er bisher noch nicht eingesehen hat, daß sein Beispiel für Variabilität des Chorals in seiner Dissertation nur ein Beispiel für seine totale Unkenntnis der von G. Jacobsthal gezeigten Verfahren zur Ausmerzung von Chromatik ist: Varianten sind da eindeutig mit Hilfe der Notation und der ihr zugrunde liegenden Theorie erarbeitete Problemlösungen — daß so etwas nur im Fall von falscher Chromatik aufgetreten sein soll, ist doch wohl nicht einfach vorzusetzen!

Aus den angedeuteten Ausführungen von Ekkehard IV ergibt sich ganz

klar: Der Komponist und die denkmalmäßige Überlieferung seiner musikalischen Werke ist eine nicht „erst“ für Hucbald ganz selbstverständliche Erscheinung, sondern auch noch für Ekkehard trivial; Möller folgert daraus natürlich, daß es sich, ib., S. 302, um *Phantomkomponisten* handele — auch bei Notker, auch bei Tuotilo? Auch bei dem Melodieerfinder, den ein St. Galler Notker wegen seines Hochmuts, eben als Sänger und Melodieerfinder (übrigens auch von weltlichen Melodien) zu Kohle verbrennen läßt? Nun, diesen etwas bösarigen Akt Gottes muß man natürlich nicht ernstnehmen — nur, folgt daraus, daß es einen solchen eitlen Komponisten nicht gegeben haben darf, nur weil die heilige *oral tradition* Lehre strictissimae observationis das nicht zuläßt? Nein, Hucbalds Wort dürfte doch etwas schwerer wiegen als das eines modernen Deuters, der nicht einmal Jacobsthal gelesen hat.

Aber natürlich, kommt, wie schon bei Flotzinger²⁰, jetzt Leonin „dran“, auch der erweist sich nach des großen M. Haasens Erfindung als *Denkfigur*, ib., als *Phantomkomponist*, der, irgendwo in dem Aufsatz von Möller auch noch als solcher *entlarvt* worden ist — nur, wo hat das Haas denn wirklich gelei-

²⁰Natürlich kann man nicht erwarten, daß ein so tief in den Glauben an irgendwelche Vagheiten vertiefter Tertiärdeuter wie H. Möller auch nur eine Ahnung davon haben kann, daß ein ausführliches Eingehen auf die Seltsamkeiten des Beweises der Unfähigkeit, mit lateinischen Texten des Mittelalters umzugehen, wie dies R. Flotzinger am Beispiel nicht nur der Leoninerwähnung vorführt, in der Literatur vorliegt: Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007 (!), Anm. 478, *Ist der Magnus liber organi improvisiert? Ist organale Mehrstimmigkeit unkomponiert? Zu den neuesten Erkenntnissen von R. Flotzinger*, S. 857 ff.

Daß die wissenschaftliche Nutzbarkeit des Internets, insbesondere der Server der Universitätsbibliotheken noch nicht zu H. Möller vorgedrungen sein könnte, ist ja wohl auszuschließen, also wird man andere Gründe für die hermetische Abschottung gegenüber anderen Meinungen auf das Konto der Gläubigkeit setzen, um nicht anderes denken zu müssen: Nur, die Vorstellung, die gegenüber allen anderen die absolute Wahrheit, wenn auch in schon intrinsisch höchster Vagheit und dezidiertem Verzicht auf Quellendiskussion, zu vertreten beansprucht, ist schon aus der wissenschaftshistorischen Erfahrung heraus, durchweg unbrauchbar. Die für diese Schule der *Denkfiguren* typische totale Abschottung gegenüber einer wissenschaftlichen Diskussion von Einwänden und anderen Vorstellungen führt zwangsläufig dazu, die eigene Sichtmöglichkeit so zu reduzieren, daß jede wirkliche Erkenntnis verunmöglicht wird.

stet? Daß es einige Varianten gibt, die klar zu klassifizieren eigentliche Aufgabe musikwissenschaftlicher Forschung — ohne etwa eine derartig anspruchsvolle Bezeichnung auf musikwissenschaftliches Daherreden wirklich anwenden zu wollen — wäre, ist klar; nur dazu müssen alle Varianten der Überlieferung natürlich auch klassifiziert werden und Klassifikationsmerkmale formuliert werden, sonst könnte es doch geschehen, daß, wie im oben genannten Fall des Nichterkennens chromatischer Emendierungen, an die Schrift gebundene Veränderungen einfach als Beweise für das „Dogma“ der *oral tradition* Vagheit, im Sinne also der M. Haasschen ungleichen Gleichheit oder gleichen Ungleichheit fehlgedeutet würden.

Ist zunächst die Situation wirklich vergleichbar? *Petrus et Romanus* waren für St. Gallen reale und sehr bedeutende Persönlichkeiten, geht doch auf sie die Authentizität der Choraltradition zurück, Metz und St. Gallen erscheinen somit als gleichwertige Repräsentanten der echten Choralpraxis; nur, in St. Gallen gibt es dann auch noch eigene Sequenzerfinder. Daß auch Sequenzen als „original“ römisch erscheinen, ist ein verständlicher Irrtum, nur kein Beweis dafür, daß alle Komponistenerwähnungen mystischer Natur seien — und selbst M. Haas wird nicht imstande sein, die reine *Denkfigurlichkeit* der beiden Personen zu beweisen; hat es mit Sicherheit nie solche Sänger aus Rom in St. Gallen gegeben, dann wäre man für den Beweis dankbar — vielleicht haben sie andere Namen gehabt. Für St. Gallen aber hatten sie offenbar eine erhebliche Bedeutung. Und die Zuweisung des Gregorianischen Chorals an Gregor kann sich ja auch auf eine nicht geringzuschätzende Papstpersönlichkeit stützen; Hucbald tut das übrigens nicht, Hartker sozusagen umsomehr.

Überträgt man das nun auf Leonin und Perotin, so fällt auf, daß hier gerade nicht von der *Denkfigur* der berühmten Persönlichkeit gesprochen werden kann, die sekundär vieles auf sich zieht, was mit ihr nichts zu tun hat: Weder Leonin noch Perotin sind sonst bekannt, es gibt also nicht den geringsten Grund, irgendetwas von diesen Personen zu behaupten. Warum sollte Anonymus 4 hier einfach Namen erfinden? Cui bono, darf doch gefragt werden? Bei Ekkehard IV hat die Nennung von zwei Namen große Bedeutung, Metz und St. Gallen erscheinen somit als Träger der Choralkultur, von Urzeiten an. Leonin dagegen: Die Schule von Nôtre Dâme hat solche Vertreter nun wirklich

nicht notwendig, da besteht weder ein Wettkampf mit Metz oder sonst einem Musikkollegium, die Namen können keine solche Funktion beanspruchen, wie dies etwa der Name von Ambrosius für Hymnendichtung wie Hymnenmelodien haben kann — übrigens, ist Ambrosius nicht Schöpfer von Hymnen, nur weil vielleicht einige Hymnen „zu unrecht“ unter seinem Namen überliefert werden (wenn überhaupt ein Autorname überliefert wird — immerhin hat die Sammlung von W. Bulst ja nicht ganz wenige der ältesten Hymnen mit Autornamen belegt, z. B. die von Kg. Chilperich: Daß Hymnen von bestimmten Menschen stammen war, z. B. hinsichtlich des *Biblizismus* auch schon dem Mittelalter geläufig).

Man darf aber noch etwas weiter fragen: Natürlich wird, ohne jede Rücksicht auf recht scharfe Diskussionen der offenbar für die *oral tradition*-Lehre für absolut gültig deklarierten, doch etwas absonderlichen Vorstellungen von Treitler wieder einmal der alte Topos (um nicht von *altem Quark* zu sprechen) von Homer und Gregor ausgebreitet, ib., S. 304 f., natürlich, denn Kritik am Meister ist Möller unzugänglich, Wiederholung ist doch soviel schöner. Nur selbst modulo dieses, *sit venia verbo*, uralten Hutes darf doch gefragt werden: Wenn schon die Verschriftlichung so etwas Vielschichtiges, Mystisch-Mythisches darstellt, mit Guido war der Übergang zur sozusagen totalen Notenschrift doch wohl geleistet, d. h. es mag auf dem Dorf noch *cantores* gegeben haben, die z. B. eine Motette aus dem Normalrepertoire mit Neumen wiedergegeben haben, maßgeblich sind die ja doch wohl nicht mehr, vor allem haben die doch wohl nicht die Mehrstimmigkeit von Nôtre Dâme geschaffen; aber, halt doch, die *ist nicht die Wiederholung einer gespeicherten Fassung, sondern Weitergabe des Gleichen nach Maßgabe seiner Societät*, ib., S. 304 — man wüßte gerne, wo M. Haas, auf den diese tiefe Formulierung zurückgeht, in der Überlieferung des Gregorianischen Chorals dieses nicht wiederholte, sondern *Gleiche nach Maßgabe einer Societät* nachgewiesen hat; denn es ist doch seltsam, daß dieses *Gleiche* an so verschiedenen Stellen so gleich wiedergegeben wird, geradezu als ob es sich um die *Weitergabe einer gespeicherten Fassung* handelte; warum das nicht der Fall sein darf, hat die angesprochene Sekte noch nie gezeigt, obwohl sie sich damit so diametral in Gegensatz schon zu den Ausführungen von Aurelian und erst recht Hucbald stellt: Welcher

Theoretiker spricht von Varianten? modulo natürlich von von ihm als Fehler angesehenen, im Ganzen aber doch minimalen Verschiedenheiten? Und solche Verschiedenheiten mußten jedem Leser sofort auffallen, wenn sie notiert waren, auch adiastematisch.

Nun ist dieses ominöse *Gleiche*, nicht einfach nach dem, was der Notentext angibt, sondern dem, was eine *Societät*, also noch feiner *eine chant ommunity* als Gleich empfindet, zu beurteilen, jedenfalls beruht darauf die so mystifizierende Erkenntnis von M. Haas, auf der, natürlich, auch H. Möllers diesbezügliches Denken basiert — was für uns nicht gleich aussieht, auf dem Papier der schriftlichen Überlieferung, die selbst M. Haas nicht wegdiskutieren kann, das kann für eine solche *Societät* gleich erschienen sein, und, natürlich, vice versa — nur, wo bleibt endlich die so sehnsüchtig erwartete Konkretisierung in Beispielen: Nimmt man diese wunderschöne Formulierung ernst, ergibt sich das große Dilemma, daß die heute zu erkennenden Varianten schriftlich gar nicht als solche erscheinen können:

Wenn z. B. die große Fülle an Ausführungen der Klangschritte im *Vatikanischen Organumtraktat* (modern gesprochen) Improvisationen darstellt, die aus irgendeinem, aufgrund dieser Erkenntnis unerklärlichem Grund auch exakt, nämlich jeweils auch noch verschieden, und nicht als ungleich gleich notiert worden sind, ja, notiert werden konnten, müßten die doch wohl alle von der betreffenden *chant community* — muß man sich die Entstehung der Notierung so vorstellen wie die des Briefes an den Tatarenfürsten in Repins Bild, immerhin eine erheiternde Vorstellung — als gleich angesehen worden sein, als irgendwie unterschiedslos; und dann werden doch genau alle Varianten als solche niedergeschrieben: Wie konnten die Angehörigen der betreffenden *chant community* bzw. *Societät* denn auf die Idee geraten, daß dieses für sie so *Gleiche*, das nur für uns so verschieden erscheint, denn überhaupt nicht gleich erscheint? Oder warum haben Notatoren von Choralhss. an gewissen, erstaunlich wenigen Stellen wirkliche Varianten zu anderen Fassungen notieren können²¹ — wie kann überhaupt eine *chant community* bzw. *Societät* auf die für ihr spezifisch Haassches Wesen, ihre Haassche Essentia absurde Idee

²¹Varianten z. B. der Art *G Ga* bzw. *G a* — Silbengrenzen durch Leerraum angedeutet — können auf die Notationsentscheidung zurückgeführt werden; man muß eben Klassifi-

kommen, Melodien genau (im Sinne der Guidonischen Liniennotation) niederzuschreiben; das widerspricht sich doch— aber Verf. läßt sich hier gerne belehren, durch Beachtung der Quellenlage und der Umstände der Notation, sonst könnte, wenigstens in Bezug auf den Choral und seine Überlieferung ausschließlich in Notenbüchern, und die ebenfalls nur in Notenbüchern überlieferte Mehrstimmigkeit von Nôtre Dâme die Behauptung von ungleichem Gleichen

kationskriterien aufstellen, bevor man mit der Deutung beginnt, wobei es natürlich sehr viel einfacher ist, erhebliche Arbeitsleistung erspart, wenn man ohne konkreten Bezug nur die Topik ausbaut — den Topos der ungleichen Gleichheit hat Verf. schon als Student erleben müssen, wo auf den Hinweis der Identitäten im Int. *Requiem* sofort, ohne nähere Betrachtung der Topos erschallte: *Was für uns gleich aussieht, muß für die damalige Zeit*, die jetzt von M. Haas so wunderbar eingängig durch *Societät* bzw. *chant community* Ausdruck gefunden hat, *noch lange nicht gleich gewesen sein*. Es ist nicht leicht erkennbar, wer das seitdem konkret bewiesen hat — wie an anderer Stelle ausgeführt, lassen die gar nicht so seltenen musikalischen „Reime“ und sonstigen „symmetrischen“ Musterbildungen in den Choralmelodien nur die Folgerung zu, daß auch die von Aurelian als „nur“ Sänger bewerteten, intuitiven, *cantores* genau wußten, was musikalisch gleich und was verschieden ist, und zwar tongenau, genau wie es die Schrift dann belegt — und selbst der „wütendste“ Vertreter der Topik wird ja wohl nicht aus der adiastematischen Natur der frühen westlichen Neumenschrift folgern wollen, daß die Sänger der Zeit zwar Bewegungsrichtung, Tonzahl, Gruppenbildung bzw. Artikulation, und teilweise auch metrische, d. h. zeitquantitative Dauer in modernem Sinne genau notiert haben, in der Wahl der Intervalle aber *oral tradition*-lehrmäßig völlig frei gewesen seien.

Wer solche Vorstellungen hegt, verwechselt wieder einmal das Bezeichnete mit dem Gemeinten; nun, für zünftige Musikwissenschaftler sicher ein Problem, das man vielleicht durch den Hinweis erleichtern kann, daß die verfügbaren melischen Notationsmittel eben die Größe des jeweiligen Schrittes oder Sprunges von vornherein nicht zum Bezeichneten hatten, also auch nicht haben konnten — die Entwicklung einer auch (intervallisch) umfang- oder betragsmäßig analogen Verwendung der Neumen hat ja nicht so übermäßig lange gedauert, um 1000 war sie abgeschlossen, grundsätzlich erreicht aber bereits von Hucbald, der, wie bereits gesagt, tongenaue Melodien voraussetzt.

Wie hätte eine solche Analogie dann auch noch, in der Linienschrift, rationalisiert werden können, wenn die Intervalle nicht von vornherein fest gewesen wären? die melodische Musterbildung also klar war, und identisch abgesungen wurde? Wer kann beweisen, daß das nicht der Fall war, daß also die Choralmelodien nur irgendwie in erheblicher Variabilität erklingen konnten — die einfache Behauptung dürfte da nicht ausreichen, jedenfalls für Nichteingeweihte und Ungläubige.

bzw. vice versa sich als reine *Denkfigur*, also assoziationsreiche Phantasie erweisen (vgl. hierzu auch Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 211 ff.: Natürlich, der Repräsentant der reinen Lehre wird sich doch nicht herablassen, Skepsis und ihre Argumente auch nur zur Kenntnis zu nehmen, der Besitz der Wahrheit schützt vor solchen Mühen — wirklich?).

Nun, wie oben bereits angedeutet, Konkretisierungen so großer Deutungsgedanken kann man natürlich nicht erwarten, das wäre dann doch etwas zu viel verlangt; nur ergibt sich dann ganz klar, daß ein bestimmter Schreiber (oder allenfalls verschiedene, Hartker aber war sicher nicht auch noch ein Zwillingsbruder o. ä.) genau so niedergeschrieben hat, wie er sich die Melodigestalten Ton für Ton als die gemeinte Melodie gedacht, vielleicht ja auch beim Schreiben laut gesungen, hat, natürlich aus dem Gedächtnis genau abgesungen, denn sonst hätte ja keine absolut eindeutige Gestalt „herauskommen“ können, Notierung in einer von der Zeit ja formulierten Tonpunktnotation wäre undenkbar gewesen.

Nein, auch hier scheint Hucbalds hausbackene Vorstellung von der genauen Gestalt einer Melodie als das von ihrem Komponisten Gemeinte, doch tiefer zu gehen, nämlich der Wirklichkeit der (natürlich nur liturgischen) Musik seiner Zeit und damit der Folgezeit genau zu entsprechen, als die, zugegebenermaßen tiefer als die musikhistorische Wirklichkeit gedachten Urtopoi nach Art von M. Haas und seinem Epigonen H. Möller — man muß auch ehrlicherwise sagen, daß Hucbalds Text sehr viel ergiebiger und interessanter erscheint als die durch den strikten Verzicht auf Kenntnisnahme der Musik und ihrer Form selbst ausgezeichneten Spekulationen dieser großen Schule des allgemeinen Redens über irrealen Bedingungen von Musik des Mittelalters: Es ist so klar, daß die Notenschrift, und natürlich im Rahmen ihrer historisch überhaupt möglichen Fähigkeit auch die adiastematische Neumenschrift jeweils eine ganz genaue Gestalt der Melodien wiedergeben will, und daß das nach Hucbald und allen anderen Theoretikern, ja bereits von Aurelian²² auch so gesehen wird:

²²Zu den Absurditäten der Falschdeutungen von Stellen dieses Autors durch Emma Hornby vgl. Verf. *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 317 ff., *Emma Hornby und die Mikrovarianten in Tractus des 2. Tons*, und *ib.*, S. 348 ff., speziell zu gerade frappierendem Mißverstehen von Aurelians Text.

Kein Theoretiker sagt irgendetwas von Varianten der Melodien, die, wenn als *gleich* klassifiziert die Niederschrift eben von Varianten als genau so und nicht anders gemeinte Gestalten oder Muster ausschließen müßten, — abgesehen natürlich von Varianten, die jeweils gegen die — jeweiligen, speziell, vielleicht individuell aufgestellten — theoretischen Regeln sprechen: Das am weitesten gehende Beispiel ist hier die Choralumformung im Rahmen der Zisterziensischen monastischen Reform! Nur, auch deren Autoren sehen Varianten ausschließlich als, geradezu böswillige, Fehler, entstanden durch Nachlässigkeit und falsche musikalische Ästhetik geboren aus Nichtbeachtung gültiger Regeln wie z. B. dem Zehnsaitengebot, aber doch nicht als Varianten: Diese Choralumwandler meinen, die Gregorianische Urform herzustellen — wie könnten sie auf einen derartigen Einfall gelangen, wenn die Chormelodien für sie nur eine Art Brei von jeweils ganz verschieden realisierten „Melodieideen“ gewesen wären? Oder hat da zwischen wann auch immer und der Zeit seit Hucbald ein derartiger Entwicklungsbruch eingesetzt, daß die Sänger ganz plötzlich (im Sinne der Liniennotation) genaue Melodiegestalten gedacht haben? Wie soll man sich das eigentlich vorstellen.

Wie Jacobsthal gezeigt hat, sogar so klar, daß eigentlich jeder musikwissenschaftliche Mediävist davon etwas verstehen können müßte, dominiert die Regel der Theorie so sehr, daß — abgesehen von der *Scolica Enchiriadis* — entsprechend als Fehler deklarierte Gestaltungen ausgemerzt werden müssen; dann aber als klar definierte „falsche“ Gestaltungen, nicht als ungleich *Gleiches* im Verständnis einer M. Haasschen *Societät* oder *chant community*. Selbst wenn man diese an Sicherheit grenzende Unwahrscheinlichkeit der unbeweisbaren Vorstellungen von M. Haas von *Gleichem* in einer gesanglichen *Societät* — die Schreibung hat wohl besondere Bedeutung — in irgendeinem Kontrast zum Gleichen im Sinne des Notentextes annehmen wollte, was Verf. leider nicht möglich ist, obwohl er doch so gerne an der propagierten mediävistischen Musikwissenschaft der Zukunft (in dreißig Jahren) teilhätte, muß wohl jeder erkennen, daß schon mit der adiastematischen Neumenschrift, die, ebenfalls nach dem kaum verdächtigen Zeugen Hucbald, nur unvollkommen wiedergeben kann, nämlich das, was musikalisch genau gemeint ist, unausweislich jede normale Verschiedenheit im Rahmen des M. Haasschen *Societätsgleichen* in

dem Moment als Verschiedenheit bewußt werden muß, wenn eine Niederschrift beginnt, da muß sich der Notator entscheiden, da wird das verschiedene *Gleiche* der Haasschen *Societät* eben zum Verschiedenen, das kann nicht anders sein.

Nun wird man deshalb diese so frappierende wie topische Vorstellung einer Mystik eines Unterschieds von *mündlichem und schriftlichem* musikalischem Formdenken darauf hin überprüfen müssen, was denn die Quellen zur „Verschriftlichung“ so zu sagen haben: Es gibt ein Lied, sicher heute verboten, das von einem *Mann, der sich Kolumbus nannte*, handelt, worin der heute sicher zu beanstandende Text an einer Stelle die, man wagt es kaum zu zitieren, „*Wilden*“ sagen bzw. singen läßt: *Hurra, wir sind entdeckt*; ganz abgesehen von der zentralen Frage, wie denn die „*Wilden*“ zu dem russischen Ausruf *Hurrah* gekommen sein könnten, läßt sich die Aussage dieses Liedes entsprechend auf die Musik des Mittelalters im Moment der Schrifterfindung übertragen? Sagt da irgendjemand: *Hurrah, es gibt kein Gleiches im Sinne der Societät mehr*, oder *Hurrah, jetzt gibt es eindeutige Varianten!* Sicher, Guido wie vor ihm, und nicht ganz unähnlich im Ausdruck (bei Guido sind die musikalischen Idioten mit hundert Jahren Unfähigkeit noch etwas älter) Oddo, preisen die Nützlichkeit der bzw. einer Notenschrift *aus vollem Halse* an (Zitat nach F. Kempner: *Ein Leichenhaus, ein Leichenhaus, ruft er mit vollem Halse aus*): *..musicus omnes cantilenae voces in monochordo insinuat. ...*, sagt Oddo im *Dialogus*, und beweist damit unwiederleglich, daß zu seiner Zeit Melodien genau bestimmte Tonfolgen waren, eine Degeneration gegenüber dem ungleichen Gleichheitsprinzip der *Societät* Haasscher Prägung? von Varianten findet sich da nichts. Weiter geht es, *GS I*, S. 242 seq.:

Litteræ vel notæ, quibus musici utuntur, in linea, quæ est sub chordis, per ordinem positæ sunt: dumque modulus inter lineam chordamque decurrit, per easdem litteras curtando vel elongando chorda omnem cantum mirabiliter facit: Et dum pueris per ipsas litteras aliqua notatur antiphona, facilius Et melius a chorda discunt, qua si ab homine illam audirent: Et post paucorum mensium tempus exercitati, ablata chorda, solo visu indubitanter proferunt, quod numquam audierunt.

Zunächst also, ganz didaktisch gedacht, liest man die notierten Buchstaben und setzt sie zu den gleichen Buchstaben auf dem Monochord in Verbindung, danach braucht man ein solches Hilfsmittel nicht mehr, man liest einfach so ab, man liest Noten wie man singt, Niederschreiben ist dann ebenfalls trivial.

Beim *discipulus* ruft diese Feststellung denn auch Staunen hervor: *Mirabile est valde, quod dicis. Nostri quidem cantores ad tantam perfectionem nunquam aspirare potuerunt*. Das waren also wohl noch Vertreter der strikten *oral tradition* Lehre — nur, die so *vielschichtige* neue Nutzung einer nun rationalen Notenschrift erscheint weder beim Urheber dieses *mirabile*, noch bei seinem erstaunten *discipulus* als ein *Wunder* in Hinblick auf die Melodien, auf ungleiche Gleichheiten o. ä. Neuerfindungen dieser Sekte, das *Wunder* liegt in dem Ergebnis der Notenschrift, nicht etwa in einem Problem gegenüber den zu notierenden und dann abzulesenden Melodiegestalten — daß *omnes cantilenae* notierbar sind, ist für *magister* wie *discipulus* triviale Voraussetzung.

Und so kann denn auch der *Magister* diesen einführenden, sicher auch werbenden Abschnitt so abschließen: *Erraverunt potius, frater! Et dum viam non quæsierunt, tot vitae tempore in vanum laboraverunt*. Wer sich nicht der rationalen Notation, hier der Buchstabennotation bedient, die den Gebrauch des Monochords nach relativ kurzem Lernen ersetzen kann — Oddo muß hier doch wohl an musikalisch begabte Kinder denken, ob der *frater* allerdings noch das für die Pubertätsforschung von M. Haas so wichtige Alter nicht schon überschritten hat, wäre wohl noch zu prüfen, wenn man solche Fragen für bedeutsam halten sollte. Die Guido dann zur Verfügung stehende Notation hat natürlich größte Vorzüge, läßt alle älteren Versuche als, um einmal Dahlhaus zu nutzen, obsolet erscheinen²³.

²³**Notenlesen nach Guido, eine Trivialität für professionelle Musiker der liturgischen Musik** Wie selbstverständlich dieses Postulat noch im 10. Jh. war, ergibt sich auch aus den „parallelen“ Ausführungen in *De musica* von Oddo, *GS* I, 265 a — obwohl diese Aussage, zudem noch in der Einleitung leicht zu finden, so bekannt ist, sei sie in diesem Zusammenhang zitiert, schon um den Aberglauben zu bekämpfen, natürlich nicht zu besiegen, daß nicht nach Erfindung oder, hier der Übernahme, von Notenschrift das Notenbuch der Träger der Vermittlung musikalischer Kultur war:

Cum pueris volumus insinuare legere, prius eos abecedarium discere facimus

... *Simili modo qui cantum volunt addiscere* — man beachte auch hier, daß, wie auch viel später in Schriften wie *quiconques veut deschanter*, das Erlernen des *canere* (natürlich des liturgischen) als freie Willenentscheidung formuliert wird — *prius oportet eos omnes voces, tonorumque varietates in monochordo cognoscere. Quia* (scl. <si>) *enim hac disciplina non utimur, tantum temporis antiphonarium discendo perdimus, in quanto Divinam auctoritatem & grammaticae regulam scire potuissemus; &, quod deterius est, nullo unquam spatio temporis ad tantam perfectionem venimus, ut saltem minimam antiphonam absque magistri labore scire possimus, cumque si oblivisci contingerit, nullatenus memoria reformare valemus.*

Von einer, gar *vielschichtigen* Problematik des Notenschreibens gibt es hier keine Spur. Aber, könnte hier ein Einwand lauten: Vom Notenschreiben und Lesen, gar von notierten Büchern ist hier gar keine Rede, wenn auch, *ib.*, S. 270 a, eine mit diesen Buchstaben notierte Melodie zitiert wird, meint der Autor etwa, daß es nur um das Erlernen der Einteilung des Monochords geht? Wie sollte das aber so effektiv vor Verlust einer Melodie in der *memoria* schützen können?

Der Autor drückt sich tatsächlich etwas elliptisch aus: Das Lesenkönnen wird nur im einführenden, den Anfang der *Musica Enchiridis* abwandelnden, Vergleich mit der Grammatik bzw. ihren Anfangsgründen, angesprochen; für das Folgende, das Erlernen der Buchstaben der Musik, nämlich der *litterae* der auf oder von dem Monochord systematisch erzeugten Töne ist dies dann vorauszusetzen (war doch schon durch den eindeutigen Bezug zu Boethius klar, was *notae* leisten).

Die initiale Aufgabe, um die es hier geht, ist der *Abecearius* der Ordnung des melischen Materials der Musik — über die „Folgen“ braucht deshalb nicht weiter gesprochen zu werden — ob Oddo bereits an vollständige Gradualia im Sinne des Meßtonars von Montpellier denken kann, ob also Hucbalds Vorgabe mehr als nur sozusagen eine Quelle solcher Art hervorgerufen hat (jetzt verloren), ist natürlich nicht zu entscheiden. Für Oddo kommt es auf die Grundlage an, das Erlernen der Buchstaben der Melik.

Davon aber ganz abgesehen — und mit Hucbald ist prinzipiell die Rationalität der Choralmelodien endgültig erreicht, nicht als *Denkfigur* im Sinne des Erfinders dieser *Denkfiguren*, sondern als ausdrücklich formulierte Tatsache —, wird schon durch die Selbstverständlichkeit, mit der bestimmte Intervalle an bestimmten Stellen von Melodien exemplifiziert werden, trivial erkennbar, daß die Zeit das klare Bewußtsein von sozusagen tonpunktlich-intervallisch eindeutigen Melodiegestalten hatte (soweit es sich um *cantores musici* handelt — Metabegriff — und nicht um reine Musikwissenschaftler der Zeit wie etwa Gunzo): Auch das, bei Aurelian noch nicht mit rational definierten Abstandsmaßen, Intervallen, leistbar, aber sonst grundsätzlich identisch, beweist, daß die Lehre von irgendeiner Variabilität der

Melodiegestalten als einzige Möglichkeit einer *oral tradition* vielleicht doch nicht einfach so vorauszusetzen ist, und nur noch immer neu die wunderbaren Aspekte dieser Lehre verdeutlicht werden können, sondern erst einmal eine sorgfältige Überprüfung der Anwendbarkeit solcher a priori Vorstellungen auf klar notierte und notiert gedachte Musik zu überprüfen wären, Texte gibt es ja wohl genug.

Wenn der Autor der *Commemoratio brevis* die *modi, per quos psalmi ad antiphonas modulantur* erklären und darlegen will, und damit die Möglichkeit gibt, sich über die betreffenden Formeln in der Zeit ein Bild, oder auch einen Höreindruck, zu machen (wenn man nämlich die Noten aus dem Buch absingt, genau das, was Notenbücher des Mittelalters ermöglichen), dann schreibt er ganz selbstverständlich, ed. Schmid, S. 158, 36: *Quos ad evidentiore intellectum aut sonorum signis aut per sonorum velut cordas singulas subtus annotare curavi. ...*: Die Notation ist die Voraussetzung, die betreffenden Melodien zu lernen, und dann identisch aus dem Gedächtnis zu reproduzieren; eine gegenteilige Vorstellung müßte erst einmal bewiesen werden.

Daß oder warum gerade Psalmodieformeln nicht dem Variabilitäts„dogma“ der *oral tradition*-Lehre der strengsten Observanz unterworfen gewesen seien, sagt diese Lehre übrigens nicht; der Versuch einer Rettung dieser Variabilität der Melodiegestalt durch Verweis darauf, daß die *Commemoratio brevis* ja nur Psalmodieformeln wiedergäbe, ist aber auch sozusagen an sich unhaltbar — natürlich argumentiert so keiner der Repräsentanten dieser Lehre, weil Texte in diesem Zusammenhang nicht zu beachten zu sein scheinen, ein methodischer Grundansatz? —, weil der Autor natürlich ganz selbstverständlich auch Antiphonen, teils vollständig, teils nur hinsichtlich des Anfangs notiert. Auch hier bleibt also nur die Erkenntnis, daß seit ca. 900 die Einzeltonauffassung der Melik (und auch, wenn auch hinsichtlich der wirklichen Rhythmik wohl sehr eingeschränkt denkbar des Rhythmus) trivial war, und das heißt zwangsläufig, daß eine Melodiegestalt „tongenau“ bestimmt war — und, daß dies für die Zeit nicht das geringste Problem dargestellt hat, sondern eben trivial war; erst der hier in ihren tiefen Folgen nun auch noch für die *libri* der selbstverständlich notenschreibenden Zeit der Nôtre Dâme Mehrstimmigkeit beanspruchten These gelingt es, hier ein musikweltgeschichtlich *vielschichtiges* Problem zu erkennen, als ob nicht genügend Zeitgenossen zum Notenschreiben Einiges zu sagen hatten.

Man kann sozusagen eine Wiederholung des Ganzen im Text von Johannes Cotto finden; die geradezu wie eine Paraphrase Hucbalds wirkt, z. B. ed. Smits van Waesberghe, S. 133, 5:

Hae — die von Guido inventae neumae, also die Linienschrift — autem omnia intervalla distincte demonstrant, usue adeo, ut et errorem penitus excludant, et oblivionem canendi, si semel perfecte sint cognitae, non admittant: Quis non magnam in eis utilitatem esse videat?

Johannes Cotto wäre sicher sehr erstaunt, hierauf die Antwort zu erhalten, daß neuere Musikwissenschaftler diese rhetorische Frage nicht im erwarteten Sinne beantworten würden, vielleicht würde Johannes Cotto auch darin an Guidos betreffende Qualifikationen erinnert, *nisi enim prius sciret musice canere, exempla passim ob diversas causas introducta nullatenus posset intelligere.*, heißt es ib., 2: Man muß natürlich Notenlesen können, vom Blatt absingen, sonst versteht man nicht einmal die Beispiele für die Regeln der Theorie.

Aber, es sei nicht verschwiegen, Johannes Cotto baut in eben diesem Zusammenhang die Kritik von Hucbald rhetorisch weit ausholend erheblich aus, und da findet man doch tatsächlich einen Hinweis auf *oral tradition* — wirklich? Johannes Cotto, der vielleicht Hucbalds Text gekannt hat — er zitiert nicht wörtlich, man kann seine Explikationen aber als rhetorisch hyperbolische Ausweitung bewerten — natürlich ist die Bewertung solcher Fehler nach „falscher“ Chromatik nicht Hucbald zuzuordnen —, exemplifiziert die Unbrauchbarkeit der, in Deutschland besonders lange noch genutzten adastematischen Notation, wenn er sie gegen die Guidonische setzt, mit dem Beispiel, daß diese *irregulares neumae errorem potius quam scientiam generent*, weil eben die Intervallgrößen nicht angegeben sind (das ist Erbe der antiken Vorgabe, Richtung und Zahl von melischen Bewegungen auf einer Silbe). Das nun wieder führt dazu, *ut unusquisque tales neumas pro libitu suo exaltet aut deprimat, et ubi tu semiditonum vel diatessaron sonas, alius ibidem ditonum vel diapente faciat ...*, und daß dann jeder als Ausrede vorbringt, es so von *magister Trudo*, der andere es so von *magister Albinus* und der nächste so von *magister Salomon* gelernt hätte — aha, der Choral wurde zwar hinsichtlich der Tonzahl tongenau gesungen, aber nicht hinsichtlich der gemeinten Intervalle! Also doch eine, zudem noch chaotische *oral tradition*-Variabilität!

So einfach ist das jedoch nicht, einmal weiß Johannes Cotto natürlich, was da jeweils für Fehler vorliegen, daß die Choralmelodien eine absolut eindeutige Form haben, ist klar, wer anders singt, begeht Fehler — so kann niemand sprechen, für den eine entsprechende Variabilität musikalisch wirkliche Wirklichkeit ist; natürlich gibt es die korrekte Melodieform. Zu beachten ist hier außerdem, daß natürlich rhetorisch gewaltige Hyperbolik vorliegt, die man auch in Hinblick auf das Wort *scientia* zu Anfang der zitierten Passage beachten muß: Das erste Beispiel, das Johannes Cotto für solche, *tausendfach* auftretenden Fehler, anführt, die Ant. *Collegerunt* wird nach seiner Meinung, natürlich *pravo usu* von *plerique* (!) ausgeführt, indem diese die Anfangsclivis *DA* durch *DI* ersetzen — aber, einen Ton, der tiefer ist als *F* gibt es nicht, außerdem darf in der Tonart keine Sext unter der *finalis* erreicht werden: Seine Beanstandung hat also rein theoretische Gründe, die *plerique* haben wahrscheinlich die korrekte Version überliefert, die Version, die das Prokrustesbett der Rationalisierung umgeformt hat, tonpunktgenau singen sie ja auch nach Johannes Cottos Meinung falsch.

Der zweite, angebliche Fehler hat allerdings noch schlimmere Folgen, auf *consilio* in der gleichen Antiphon sängen solche *nonnulli*, also wohl wieder eine Mehrheit, als Anfangston

Das Prinzip aber ist identisch — es ist auch hier nicht zu erkennen, daß die „Verschriftlichung“ in irgendeiner Weise irgend ein Problem oder gar eine *Viel-schichtigkeit* für die Zeitgenossen dargestellt haben könnte, daß damit etwa ihr

statt korrekt *D*, den Anfangston *E*; mehr sagt Johannes Cotto dazu nicht; man sieht aber sofort, was die Folge sein kann: *DEFG* wird auf *E* zu *EFisGa*, man hat Chromatik! Und erwartungsgemäß geht es in den weiteren Beispielen um das, was G. Jacobsthal (auf S. 99, seines Werkes) näher betrachtet hat, z. B. die *Comm. Beatus servus* (um nicht gar zu unprofessionell über Variabilitäten daherzuschwatzen wäre eine eingehende und vollständige Lektüre dieses Buches unabdingbar; allerdings, es gibt viele musikwissenschaftliche Beiträge, die sich sehr viel einfacher lesen lassen).

Unter der angeblich so ungeheuer verbreiteten Variabilität der Neumeninterpretation — es geht also wie dann bei den ersten Theoretikern der Modalnotation klar ums korrekte Ablesen(können) — steckt also auch bei Johannes Cotto nicht eine völlige Willkür, sondern wesentlich Verstöße gegen den Zwang der diatonischen Rationalisierung; das muß man beachten, wenn man diese Stelle korrekt interpretieren will (natürlich, sie ist unter den betreffenden Kreisen zu unbekannt, um als relevant mißverstanden werden zu können).

Nach diesem unabdingbaren Exkurschen aber zurück zum hier eigentlich Gemeinten: Die in der auf Guido zurückgeführten Liniennotation notierten Melodien sind selbstverständlich tongenau auszuführen, genau das meint Korrektheit im Sinne, nun nicht erst der Zeit von Johannes Cotto, nein auch der schon von Hucbald und der *Musica Enchiriadis*: An diesem Verständnis hat sich nichts verändert — nur für die notierte Mehrstimmigkeit darf das nicht gelten, nur damit der Geltungsbereich (man beachte die Assonanz, sie ist intentiert) der strengen *oral tradition*-Vagheits„dogmatik“ nun endlich auch auf die Mehrstimmigkeit scheinbar angewandt werden kann. Vielleicht ist aber doch auch das, was im *Magnus liber* an *organa* notiert war — und dadurch auch leicht zu verändern war, wenn eine Neuschrift hergestellt wurde, oder, man kann hier ja auch spekulieren, notwendig hergestellt werden mußte, Gesangbücher im Gebrauch können relativ schnell schäbiges Aussehen erwerben —, auch genau so gemeint gewesen, wie es notiert worden ist, abzusingen jeweils in der Redaktion, die dem jeweiligen Chef der Pariser *chant community* in Paris zu Nôtre Dâme, zu deutsch also, dem Leiter der Mehrstimmigkeitssänger, gerade passend erschienen ist. Wer wollte z. B. rekonstruieren, wie die *abbreviatio* aussah, die Perotin nach Anonymus 4 eingeführt hat — waren die melismatischen Partien wesentlich länger? wurden nur Feste „entorganisiert“, was höchst unwahrscheinlich ist. Denn, die Veränderung z. B. einer *organum purum* Partie in eine „symmetrische“ *copula* wird wohl selbst H. Möller nicht als Ausdruck einer, wie auch immer rational zu deutenden Variabilität von Formeln ansehen wollen, es handelt sich um grundsätzliche Veränderungen des Stils, also um die Auswirkung des „Ersatzprinzips“, das offensichtlich schriftabhängig ist.

musikalisches Noten-. pardon, Weltbild irgendwie infrage gestellt worden sein könnte; die Linienschrift macht dies aber alles noch wesentlich einfacher, deren „Intuitivität“, d. h. wohl Adäquatheit zur geistigen Repräsentation von Melik macht Notenschreiben und Notenlesen genau zu dem, was schon die *Musica Enchiriadis* als Aufgabe ihrer Notenschrift sieht — und die Arbeitserleichterung, die aus dieser neuen Möglichkeit der Aufbewahrung und Weitergabe der ersichtlich als identisch erlebten und verstandenen Melodien folgt, sieht die Zeit ein, höchstens nicht der neuere Musikwissenschaftler, dessen Ingenium das freie Ablesen der Notenschrift nicht einfach als trivial vorauszusetzen in der Lage ist, der also nach Guido nicht als *musicus* zu bewerten wäre.

Nur für die Mehrstimmigkeit darf das nicht gegolten haben, da darf weder Leonin, noch irgendjemand anderes einen *magnus liber organi* zusammengestellt haben, der dann eindeutig Grundlage erheblicher Erweiterungen geworden ist. Vielleicht ist es aber gar nicht weiter notwendig, danach zu fragen, wer hier eigentlich Mythen aufbaut, nämlich nicht rationalisierbare Vagheiten und assoziative Mystifikationen aufstellt.

Auch Hermann scheint einer rational exakten Notenschrift nicht abgeneigt — nur, sucht man nach irgendwelchen Irritationen, nach Problemen, daß doch jetzt Improvisiertes zu Fixiertem wird, sucht man nach Anzeichen, daß sich da hinsichtlich der Musik selbst, ihrer Gestalt, und nicht ihrer technischen Beherrschung, der so große Zeitersparnis schaffenden Erleichterung des „Behaltens“ von Melodiegestalten in oder durch Notenschrift, so findet man nicht das geringste Anzeichen, genau, wie man das schon bei Hucbald feststellt: Diesen interessiert nicht eine nun ganz andere Natur von Musik, sondern allein die grundsätzlich bessere Mitteilbarkeit der Melodiegestalten, also genau das, was seit Boethius jeder einigermaßen denkende Mensch — abgesehen offenbar von einem der großen modernen Deuter (vgl. u. a. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...* Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 271 ff.), der nicht verstanden hat, was „in“ Musik gestaltbildungsfähig ist, und Kant — so sieht: Die Notenschrift bewahrt Kompositionen auf, die man dann genauso wie Texte, als *documentum* überliefern kann.

Und natürlich tut dies auch schon die adiastematische Neumenschrift, die

nur, in Hinblick auf das, was man grundsätzlich „an“ Musik schriftlich wiedergeben kann, eben unvollkommen ist, bereits Hucbald sieht dies wie ein moderner Beobachter. Und Varianten sind damit ein Anzeichen der Notation — unnotiert würde selbst H. Möller davon nichts wissen können: Der jeweilige Notator gibt nicht etwa eine Unterlage für Improvisationen, sondern mit den verfügbaren Mitteln — die Notenschrift mußte eben erst erfunden, nicht *eingeführt* werden — das, was er musikalisch, genauer gestaltmäßig meint, so jedenfalls sieht das Hucbald, der schon durch seine Ehrwürdigkeit und hohe Bildung wie Intelligenz ein doch wohl besserer Zeuge ist als irgendwelche zu keiner wirklichen Erkenntnis führenden Spekulationsurheber neuerer Zeit.

12

Nun, wie man seit langem weiß, gibt es auch in der Überlieferung der Nôtre Dame *organa* in den erhaltenen Sammelbänden — und man wird hier wohl die zweistimmigen primär anführen — einige z. T. erhebliche Unterschiede oder Varianten, angefangen vom Erscheinen recht verschiedener Klauseln, die wohl auch der beste Wille nicht als Ausdruck nur von Varianten einer eigentlich gleichen irgendwie improvisatorischen nur ideellen Urform aller einzelnen Varianten ansehen kann; es handelt sich um Ersatzklauseln, ein nicht schöner, aber passender Terminus: Der gleiche *tenor*-Ausschnitt, das gleiche Melisma der Gregorianischen „Grundstimme“ wird diskantil anders vertont (daß hier ein liturgischer Wertungsfaktor für die Auswahl der diskantil zu setzenden *Stellen* ist, sollte man nicht gänzlich übersehen: Die liturgische Wertung ist für den *Magnus liber* nicht nur hinsichtlich der Anordnung und festiven Bestimmung wesentlich).

Aber, selbst im *organum purum* Stil²⁴ — auf den Stil kommt es hier ausweislich der Mühe, die sich die Theoretiker geben, wesentlich an — sind die Varianten nicht gerade so häufig, daß sie mit absoluter Sicherheit nicht auf eine, möglicherweise nicht mehr vollständig rekonstruierbare Grundform, durch viele „schriftliche“ Eingriffe verändert, zurückgeführt werden können, also ein

²⁴Man kann sich hier auch einmal ein Beispiel dafür ansehen, nämlich eine *organum purum* Stelle aus dem Schluß des Responsums im Grad. *Haec dies V. Confitemini*, **W**₁, fol. 27 (**F**, fol. 108, **W**₂, fol. 71):



di-

Daß hier keine Formeln im Sinne der Formeln etwa der großen Responsorien vorliegt, dürfte auf den ersten Blick klar sein: Die Bildungen sind individuell, sozusagen an der jeweiligen Stelle als Lösung komponiert. Klar ist auch, daß der Komponist hier aus seiner kontrapunktischen Vorlage auch innerhalb des „prosaischen“ *organum purum*-Stils eine gewisse Regelmäßigkeit erfunden hat, die, für diesen Stil nicht notwendig und auch nicht im Sinne einer *copula* systematisch durchgeführt, aber, wie das Beispiel zeigt, möglich ist. Die Entscheidung zwingt den Komponisten am Schluß zu einem Quintsprung, der auch für diesen Stil nicht gerade häufig anzutreffen ist.

Gerade derartige, sozusagen spontan und *stellenweise* entstehenden teilweise Regelmäßigkeiten lassen jede Vermutung, daß hier irgendwie allgemeine Formelideen zur eher zufälligen Individuation gelangen unbrauchbar werden. Der Komponist nutzt kompositorisch Möglichkeiten, man muß von Einfällen sprechen, die hier einmal eine die einfache Klangschrittausfüllung weit überschreitende Planung erkennen lassen. Und bis auf minimale Varianten (der zweite Abschnitt lautet in **F** am Schluß statt *hg hag*; im zweitletzten Abschnitt findet sich ebenfalls in **F** statt *ed edd*) ist die Überlieferung in allen erhaltenen Fassungen eindeutig — man wird eine als bewußt „prosaischer“ Stil konzipierte Satzweise, in der derartige „motivische“ Verdichtungen auftreten, nicht als irgendeine Emanation der *oral tradition*-Vagheitsphantasie, sondern als bewußt für die Notierung gedachte Komposition verstehen, wobei eine genuin an die Schrift gebundene Entstehung schon deshalb nicht unwahrscheinlich ist, weil sie erheblich Arbeit ersparen kann: Man hat den „c. f.“ notiert vor sich und kann daraus dann entscheiden, z. B. auch den Ort, an dem *clausulae* und *copulae* genau einsetzen, warum eigentlich sollte Leonin so dumm gewesen sein, auf diese Annehmlichkeit der ja für die Zeit trivialen Notation einfach zu verzichten? — man sollte nicht ganz so naiv sein, bewußt „prosaischen“ Stil, den ästhetisch zu verstehen man restlos überfordert ist, eben wegen seiner Stileigenschaften als zwangsläufig nicht komponierten, sondern aus *oral tradition* erumpierte Zufälligkeit mißzuverstehen: Das sonst so gerne herangezogene Merkmal der eindeutigen Formelnutzung ist hier gerade nicht zu finden, eigentlich ein Grund, nicht schon wieder auf *oral tradition*-Lehre zurückgreifen zu müssen (andererseits: Mit solchen Stilfragen, mit Versuchen, den musikalischen Sinn, die Ästhetik auch der *organum purum*-Stellen — z. B. in Vergleich mit choralischen Stilmerkmalen — zu erarbeiten, befaßt

sich H. Möller natürlich nicht, das paßte nicht zum Verfahren des Redens nicht über die Musik, sondern die Lehre).

Quintsprünge kennt, nun aber in gestaltmäßig und funktional auf die Gesamtform bezogen und sozusagen motivisch der Anfang des Grad. *Haec diese/Confitemini*:



Haec

Man wird keine Fehldeutung anstellen, wenn man eine übergeordnete Linie als komponiertes Merkmal ansieht, den Abstieg der jeweiligen Höchsttöne; man wird auch kaum die Komponisten dieser Zeit überschätzen, wenn man die beiden *Quint-clives*, *ad — gc* nicht als zufälligen Ausfluß irgendeiner, nicht konkretisierbaren Idee versteht, sondern als bewußte, eine gegenseitige Relation herstellende Formentscheidung; und man wird auch feststellen können, daß die jeweils anschließenden Neumen, *e ecd* bzw. *d dec* ebenfalls auf einander bezogen sind — und gleichzeitig die Verschiedenheit des Weiterschreitens verdeutlichen, als ästhetisches Erleben. Vielleicht kann man sogar den *porrectus def* als bewußte, nämlich reduzierende und „umkehrende“ Reaktion — im Sinne der Guidonischen Formenlehre — auf die beiden, selbst miteinander korrespondierenden markanten Quintsprünge erleben können; denn daß hier Musik vorliegt, die ästhetische Ansprüche an ihren Stil befriedigen will, dürfte klar sein — auf Johannes von Salisbury wurde bereits verwiesen.

Es wäre angesichts so eindeutiger Korrespondenzen zwischen Formteilen, die, trotz des „prosaischen“ *organum purum*-Stils, übrigens auf ein Bewußtsein des organalen Anfangs weisen, also auf die Möglichkeit einer kompositorischen Beachtung des Gesamtablaufs eines *organum*, wenigstens am Anfang, ersichtlich höchlichst befremdend, in diesem Anfang des Grad. *Haec dies* eine Formel erkennen zu wollen — diese Mehrstimmigkeit ist bemerkenswerter Individualität beim Komponieren fähig, sie ist gerade nicht formelhhaft, sondern jeweils neu komponiert, sie hat eine ästhetische, innere Logik des Verlaufs (natürlich können auch Formeln, wie eben die der Tractus solche Eigenschaften besitzen, die Tractusformeln sind auch ästhetisch zu bewerten, nicht nur funktional oder nur als Zeugen einer von niemandem bestrittenen ursprünglich rein intuitiven, schriftlosen Weitergabegeneration — ihre ästhetische Bewertung, auch in jeweiliger Zusammensetzung ist zweifellos wesentliche Aufgabe von Musikwissenschaft — individuelle Lösungen wie hier des Anfangs, „problems“ sind sie aber nicht). Auch hier wird also das Überstülpen der *oral tradition*-Lehre mehr als fragwürdig; man kann, ja muß zum Verstehen dieser mit und für Schrift erfundenen Kompositionen auf

ursprüngliches *organum* — warum eigentlich nicht von Leonin? — als Ausgangsbasis vorauszusetzen ist. Jedenfalls müßte man eine solche Arbeit ja wohl erst einmal mit wissenschaftlicher Stringenz durchführen, d. h. nicht nur einen vollständigen Katalog der Varianten bestimmter Art aufstellen, sondern auch noch Kriterien liefern, die z. B. *mündliche* Ungleichheiten des Gleichen von durch die Niederschrift möglich gewordenen kompositorischen Veränderungen klar unterscheiden kann — denn, wie angesprochen, hat G. Jacobsthal gezeigt, daß es auch im Choral sehr wohl Variantenbildungen gibt, die abhängig von Schrift sind, nämlich im Moment der Rationalisierung bewußt werdende „falsche“ Chromatismen.

Damit dürfen also die überlieferten mehrstimmigen Sätze keine schriftlich fixierten und von vornherein für die Niederschrift hergestellten, schriftlich überlieferten mehrstimmigen Sätze sein, einen Leonin kann es nicht gegeben haben, den hat M. Haas als großer Denker über mittelalterliches Denken über Musik bereits in die Rumpelkammer seiner *Denkfiguren* verwiesen (man erinnert sich, was in der Kairiner synagogalen Rumpelkammer, *Genizah*, alles an wertvollen Dingen verschwunden war).

Bevor auf dieses revolutionäre, wahrhaft entmythologisierende Neuschau anhand des einzigen Beispiels, das Möller aus der Literatur abschreibt, näher und konkret eingegangen wird, ist festzustellen, daß allein schon die *clausula* — darf man diesen Begriffen des 4. Anonymus übrigens auch nicht mehr trauen? sind das *Denkfiguren*, was auch immer das sein soll — erhebliche Stilentwicklung durchgemacht hat, von der in gleichen Zeitwerten ablaufenden Klausel zu der mit mehrfachem Durchlauf in komplizierten rhythmischen und abschnittsmäßigen Relationen zwischen Ober- und Unterstimme liegt offen-
sie verzichten.

Vielleicht wäre es also doch nicht so ganz überflüssig, nur aus Achtung eines einmal modisch gemachten Topos so restlos auf den Versuch ästhetischer und gestaltmäßiger Kriterien dieser Musik zu verzichten, sondern seine Arbeit zunächst einmal auf konkrete, in Schrift erhaltene, Musik dieser Art zu konzentrieren; allerdings, dies verlangt erheblich mühsamere Anstrengung des Geistes — und wie gerade wieder prominent bewiesen: *Wer Arbeit kennt und sich nicht drückt, der ist verrückt*, wie Verf. von Gustav Gans erfahren durfte, ohne sich, alas!, dieses goldene Wort zu Herzen zu nehmen.

sichtlich ein erheblicher Unterschied.

Das Gleiche gilt für die Einfügung von *copula*-Partien, womit hier alle „symmetrischen“ Bildungen über Halteton verstanden werden sollen (*color* ist doch schon etwas anders besetzt): Die Tradition schon der *Ersatzklauseln* — ein Begriff, den Möller offenbar noch nicht im Gefühl, ein großer Bultmann der musikwissenschaftlichen Mediävistik sein zu können, zertrümmert hat — zeigt, daß die jeweils nachfolgende Zeit mit Einfügungen und stilistischen Erneuerungen keine Skrupel hatte, d. h. daß ein Veralten von überlieferter Mehrstimmigkeit offenbar sehr schnell vor sich gegangen sein dürfte.

Daß allerdings, der, der die für ihn jeweils letzte Fassung durch Abschreiben, *amendments* oder auch Hinzufügungen komponiert hat, diese nicht als letzte, eben schriftlich zu überliefernde Fassung verstanden haben darf, ist jedenfalls weder von Möller noch von einem anderen Repräsentanten der, *sit venia verbo*, Treitler-Haas-Schule bisher rational nachprüfbar nachgewiesen worden (die *Denkfiguren* bleiben alle so merkwürdig im Halblicht des Redens über Abstraktionen) — was man feststellen kann, ist der Umstand, daß die Veränderung schriftlich überlieferter Mehrstimmigkeit auf wenig Schwierigkeiten stieß — denn, war erst einmal, z. B. in \mathbf{W}_1 , eine Notation vorhanden, war diese Fassung ja als solche verbindlich aufgezeichnet, was die Ausgangsbasis für *stellenweise* Ersetzungen gab. Man beachte doch nur einmal die Arbeitskosten, Pergament und Notation, das mußte bezahlt werden, für Improvisationsskizzen ein etwas zu aufwendiger Herstellungsvorgang; nein, man schreibt musikalische Sammlungen genau so wie literarische, und zwar von (mehrstimmiger) Musik an sich, als Literatur — allerdings, die ursprünglich liturgische Ordnung „schaut“ noch sehr deutlich durch. Daß ein Grundstock besteht, jeweils ein Graduale pro mit dem *ornatus* der Mehrstimmigkeit bestimmten Fest, folgt der liturgischen Ordnung, alternative Formen werden nicht verwandt, höchstens *stellenweise* ersetzt.

Es fehlen nun aber, um ein weiteres der seltsamen „Argumente“ nochmals anzuführen, Aufzeichnungen von Nôtre Dâme *organa* aus der Zeit ihrer Entstehung, genau wie bei den Melodien der Troubadourlieder, also muß man doch folgern, daß die, aus welchen seltsamen, eigentlich völlig unverständli-

chen Gründen auch immer, erst viel später aufgezeichnet worden sind, daß also ein Leonin nebst seinem *magnus liber* gar nicht existiert haben kann, wo bleibt das Autograph! ein wahrhaft tiefes Argument, das übrigens auch die Frage beantworten müßte, ob die von dem gleichen Anonymus 4 noch erwähnten *libri* auch alle nur *Denkfiguren* waren, also M. Haassche Chimären: Woher wissen die großen Denker von *Denkfiguren* eigentlich, daß nicht erst die erhaltenen großen Sammlungen, Zusammenfassungen von dadurch überflüssig gewordenen früheren Einzelbüchern mit Noten gewesen sein können. Der Varianten wegen? die schöpferische Produktivität des Umgestaltens ist ja nun grundsätzlich vom Anonymus bestätigt, jede Generation von doch wohl recht schöpferischen professionellen Sängern der Mehrstimmigkeit konnte hier verändern, wie oben gesagt, stellenweise, nicht vollständig, das ist Merkmal dieses Stadiums mehrstimmigen Komponierens, das Ersatzprinzip ist *stellenweise* wirksam — warum dies im Gegensatz zum Choral möglich war?

Auch dazu gibt es sozusagen ideologische Gründe, von denen einer zitiert sei, weil, im Internet verfügbar, ein so großer Entmythologe wie H. Möller davon ebenso wenig wissen kann, wie von stichhaltigen, oder, rational!, zu widerlegenden Argumenten gegen die Vorstellungen, auf denen Möllers Entmythologisierung beruht, den Namen Bultmanns in diesem Zusammenhang anzuführen fällt allerdings nicht ganz leicht (zumal natürlich zu fragen bleibt, ob der hier zu betrachtende Autor diesen Namen überhaupt kennt).

Es sei zitiert: Daß ja nur der Gregorianische Choral sich auf die Tradition der hl. Väter gründet, wird an einer Stelle gesagt, die Gerbert, *De cantu* II, S. 97, zitiert, wo ein Begriff von Johannes von Salisbury übernommen wird:

Cantus autem firmus in Divinis officiis a sanctis Doctoribus institutus est, ut Gregorio Magno, Ambrosio et aliis. Biscantus autem in officiis ecclesiasticis, quis adinvenit, ignoro; pruritus aurium videtur magis deservire, quam devotioni, quamvis pia mens etiam (sogar) in his fructum referat audiendo.

Die negative Wertung der Mehrstimmigkeit ist klar: Nur dem frommen Gemüt ist es möglich, selbst aus diesem *Ohrenkitzel* — wenigstens nicht *pruritus lumborum* — geistliche *Frucht* zu ziehen. Exemplarisch wird hier das Augustini-

sche Prinzip des Primats der individuellen Einstellung verwendet: So wertlos hinsichtlich Herkunft und rein musikalischer Aufwendigkeit die Mehrstimmigkeit auch ist, die Einstellung des Hörenden, seine *pietas* kann das Hören selbst solcher Musik nützlich (im geistlichen Sinne) sein lassen. Damit ist eine wesentliche Kategorie der Augustinischen Vorgabe angewandt: Letztlich kommt es nur auf die Einstellung des Hörenden an.

Natürlich kann man nicht erwarten, daß dies zur Kenntnis genommen wird, befindet es sich doch außer im Werk von Gerbert auch noch im Internet. Was daraus aber noch folgt und wesentlich ist für die Wertung des *discantus*, womit natürlich die Mehrstimmigkeit insgesamt gemeint ist: Natürlich — möchte man sagen — kommt der Mehrstimmigkeit nicht die *auctoritas* zu, die dem Choral zukommt, denn der ist von den *Sancti doctores* vorgegeben — Gregor und Ambrosius haben einen gewissen Rang, sind also als „musikalische“ Heroen im Mittelalter etwas bekannter als etwa Leonin, den man außerhalb von Paris wohl nur durch Anonymus 4, und die betreffende *Denkfigur* von M. Haas kennen dürfte²⁵ —, die Mehrstimmigkeit dagegen ist obskurer Herkunft, einen Urheber kennt man nicht. Sie kann, obwohl eigentlich eben nur *Ohrenkitzel*, auch dem wirklich Frommen dienstbar sein, hat aber insgesamt doch eben etwas Obskures, klar gegenüber dem sakrosankten Choral Minderwertiges — eine Bewertung, die man natürlich auch in der Bulle von Johannes XXI wiederfinden kann und in zahlreichen anderen kirchlichen Quellen zur Regulierung der Mehrstimmigkeit, deren „Menschengemachtheit“ ist durchgehend geläufig.

Schon aus diesem Grund erscheint die *Denkfigur*, daß es einen Sängerkomponisten von Mehrstimmigkeit namens Leoninus nie gegeben haben darf, doch als recht chimärische *Denkfigur*: Mehrstimmigkeit hat gar keinen Grund, auf irgendeinen „Helden“ zurückgeführt zu werden, wie das beim Choral der Fall ist. Welche Autorität sollte bei wem der Name *Leonin* haben? Und wie wird er eingeführt, als große, allen bekannte Autorität, als *sanctus organista*? Nein, ganz anders, ed. Reckow, S. 46, 1:

²⁵Auch Alanus ab Insulis kennt natürlich *Gregorius noster* in der *ars musica*, irgendeinen Schöpfer von Mehrstimmigkeit kennt er genau wie andere auch nicht.

Istae regulae utuntur in pluribus libris antiquorum, et hoc a tempore et in suo tempore Perotini Magni, sed nesciebant narrare ipsas cum quibusdam aliis postpositis, et similiter a tempore Leonis pro parte, quoniam duae ligatae tunc temporis pro brevi longa ponebantur, et tres ligatae simili modo in pluribus locis pro longa brevi longa etc.

Zur Zeit von Leonin, in seinem *Magnus liber*, also, *duae ligatae pro brevi longa ponebantur*, also die Ligatur *2li* wurde damals erfunden, ist das keine notationsgeschichtlich klare Angabe? und *tres ligatae ... pro longa brevi longa ponebantur*; also, damals wurde so etwas erfunden — wenn man dem nicht glauben will, dann muß eben bewiesen werden, daß es sich hier um eine Haassche *Denkfigur* handelt. Einfach dekretieren ... geht nur von seiten sich ganz groß fühlender radikaler Erneuerer, ja Reformatoren des Denkens über Musik, hier Mehrstimmigkeit im Mittelalter. Vor allem aber wird klar, daß Leonin an dieser, sozusagen historischen Stelle des Textes, keineswegs als Repräsentant der *Denkfigur großer Musiker* aufgerufen wird, er tritt eher beiläufig auf, als Zeitgenosse einer bestimmten Notationsart — und warum sollte die betreffende Aussage falssch, oder feiner formuliert, eine schiere *Denkfigur* sein?

So soll ein von H. Möller nun endlich — gegen alle die Idioten, die bisher doch tatsächlich den Textaussagen und musikalischen Quellenbefunden der Zeit gefolgt sind, und nicht die neue Erleuchtung erfahren haben — *entlarvter Phantomkomponist* als *Denkfigur* eingeführt worden sein? Und, weil die vom Anonymus — der als solcher schon von vornherein den Verdacht, nur eine *Denkfigur* zu sein erregen muß und daher nur *Denkfiguren* produzieren darf? — angesprochenen *libri antiquorum* nicht mehr überliefert sind, hat der Anonymus eben wieder einmal eine *Denkfigur* gehabt, alles reiner Unfug, was er so schreibt? Eine solche Deutung würde wohl jeder normale, nicht den Sätzen der Lehre verpflichtete Leser für eine Absurdität halten (müssen): Es hat also Schreibungen gegeben, in der Zeit von Leonin, es geht um die Kennzeichnung von bestimmten Zeiten, und da wird auch Leonin angeführt — als Beweis dafür, daß es seine Zeit gar nicht gegeben haben kann? Vielleicht hat ja der Erfinder der *Denkfigur* des *entlarvten Phantomkomponisten* wie für ihn üblich, den bezogenen Text gar nicht gelesen.

Denn auch als Komponist — *optimus organizator*, eine *Denkfigur*? eher doch wohl eine Qualifikation — wird Leonin beiläufig, nicht etwa als Held der mehrstimmigen Arbeit und für die *chant community* vorbildlich exemplarischer Sollübererfüller o. ä. angeführt (anschließend):

Et nota, quod magister Leoninus, sec. quod dicebatur, erat optimus organizator, qui fecit magnum librum organi de gradali et antifonario pro servitio Divino multiplicando. Et fuit in usu usque ad tempus Perotini Magni, qui abbreviavit eundem ...

Zur Zeit von Perotin war diese Mehrstimmigkeit veraltet, vielleicht auch für den maßgeblichen Liturgen.

Weil dieses, überhaupt nicht *denkfigürlich* ominöse, Buch vorlag, konnte sein Inhalt wie auch immer *abbreviari*. Zu beachten wäre ja wohl auch die Erklärung: *pro servitio Divino multiplicando*! Dieser *Magnus liber* stellt nicht eine Marotte eines schriftwütig gewordenen *organista/organizators* dar, sondern beansprucht liturgischen Rang, es ist ein Buch analog, auch hinsichtlich der liturgischen Absicht, zu den einstimmigen *libri*, deren Buchhaftigkeit wohl selbst M. Haas noch nicht zur *Denkfigur* hat schrumpfen lassen, zumal sie ja nicht so unübersehbar sind, schon wegen ihres Umfangs. Sicher handelt es sich nicht um eine Schrift der Klasse *de fide propaganda*, es handelt sich aber um ein Buch, daß deshalb die Mehrstimmigkeit im Rahmen der liturgischen Bestimmungen — wesentliche Feste, bestimmte Teile der betreffenden Gesänge, also z. B. keine Introitus oder Psalmodieformeln — festhalten soll.

Warum eine solche Erweiterung der liturgischen Gesangbücher auf die Mehrstimmigkeit ausgeschlossen sein muß, kann einem in die „Dogmatik“ der Vagheitstheorie des ungleich Gleichen bzw. *vice versa* nicht klar gemacht werden. Die Mehrstimmigkeit ist strukturell so komplex geworden, daß sie nicht mehr nur der freien Improvisation anvertraut werden konnte, sondern einen *liber* verlangt, auch hier soll liturgische Ordnung herrschen, und Vorschrift — warum im Übrigen die klar erkennbare, im Mittelalter auch noch klar formulierte Leistung der Notenschrift, Arbeit zu ersparen, für die Mehrstimmigkeit nicht gegolten haben darf, ist ebenfalls für Außenstehende nicht verständlich.

Wie man also aus dieser klaren Angabe, die Leonins Meisterschaft wohl

im *organum purum*-Stil nur als mündliche Überlieferung — *on dit*, und zwar in den Fachkreisen in Paris — angibt, eine *Denkfigur* eines angeblich inexistenten, urtümlich großen, und daher nur zu entmythologisierenden „Organisten“²⁶ machen will, der dann als Projektionsfigur für Mehrstimmigkeit gedient haben soll, wohl wie Tubalcain als *auctor musicae*, dürfte doch wohl höheres Kopfzerbrechen machen als die Übertragung aller *organa*, einschließlich der vierstimmigen: Eine solche Behauptung ist nur noch als unbrauchbar zu bewerten, als einer der typischen Versuche einer Anwendung modewissenschaftlich revolutionärer Nichterkenntnis. Mit dem Text des Anonymus hat eine solche Deutung nichts zu tun (warum aber auch, wenn nur etwas ganz Neues, die Musikwissenschaft umzukrempeln Geeignetes vorgestellt werden kann, das alle anderen um Verständnis der Musikgeschichte der Zeit als alberne, uneingeweihte Tröpfe erscheinen läßt, die man aus ihrem Mythos, endlich, befreien müsse):

Leonin tritt eindeutig nicht als Heros auf, der geeignet wäre, als *Denkfigur* alles an früher Mehrstimmigkeit in oder von Nôtre Dâme an sich zu ziehen; so führt ihn Anonymus 4 gerade nicht ein. Ob der Autor des *Magnus liber* nun Leonin oder Rutebeuf geheißen hat, ist dabei weniger von Interesse, daß ausgerechnet der Name *Leonin* etwas derartig Ehrwürdiges, Autoritatives in sich gehabt hätte, daß man ihn als Urahn der Mehrstimmigkeit als *Denkfigur* hätte denken müssen, erweist sich als abwegige Vorstellung, besonders angesichts des Textes von Anonymus 4, nur, was er sagt, darf ja nicht sein, also kann es auch nicht sein — und irgendjemand muß ja wohl auf den Gedanken gekommen sein, *organa* aufzuschreiben, liturgisch geordnet, warum das Leonin nicht gewesen sein darf, ist schwer zu verstehen.

Drollig, wie so mit hervorragend edierten, klar verständlichen Texten umgegangen wird — die Flotzingerschen Parallelen werden übrigens, Möller natürlich unzugänglich von Verf. nicht ganz unausführlich behandelt unter dem Titel *Ist der Magnus liber organi improvisiert? Ist organale Mehrstimmigkeit unkomponiert? Zu den neuesten Erkenntnissen von R. Flotzinger*, in *Die*

²⁶Wer sich gerne amüsieren möchte, sei auf R. Flotzingers Umgang mit diesem Wort verwiesen, vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 187 ff.

degeneres Introitus Reginos, *HeiDok* 2007, also bereits einige Zeit verfügbar, S. 857 – 871, auch noch im Internet frei zugänglich, auch hier scheint die hermetische Geschlossenheit der Schule „fremde“ Argumente nicht zuzulassen.

Aus diesem Zitat folgt einmal, daß der *Magnus liber* Leonins nur eine zeitlang in Gebrauch war, dann aber offenbar überarbeitet worden ist, wer weiß, wie das geschehen ist; nur daraus zu folgern, daß die gesamte Aussage des Anonymus reiner Unsinn sei, wäre ein genau solcher Unsinn, wie die oben zitierte „Logik“, daß das Fehlen eines autographen oder wenigstens apographen Originals von Leonins *liber* Beweis dafür sein müsse, daß der Anonymus auch hier nur Unsinn daherschwatze, sozusagen Haassche *Denkfiguren* wie aufeinanderfolgende Zigarettenrauchringe oder wie Seifenblasen vor sich hinblase: An diesen klaren Angaben zu zweifeln, nur um sich als großen Neudenker, Zertrümmerer oder musikwissenschaftlicher Bultmann zu profilieren, ist ersichtlich, es fällt kein anderes Wort im Umgang mit Derartigem ein, Unsinn. Warum Möller auf eine eingehende Überprüfung des gesamten Textzusammenhangs bei der Erwähnung von Leonin etc. derart dezidiert verzichtet, könnte man, um freundlich zu sein, ja auf Unkenntnis zurückführen wollen, oder vielleicht doch eher auf Unfähigkeit, mit solchen Texten umzugehen? oder beides? Jedenfalls ist völlig unverständlich, daß Möller die Kenntnisnahme von neueren Einwänden so ausdrücklich unberücksichtigt läßt, wie er schon die Kenntnisnahme von Jacobsthal verweigert hat; Jacobsthals Buch (wieder in Buch, in dem Wesentliches zu finden ist) ist auch erheblich mühsamer zu lesen als der doch immer wieder amüsante Text von M. Haas.

Daß es erhebliche Varianten geben müßte, verrät der Anonymus also auch. Daß ältere *libri* mit „mehrstimmigen“ Noten der Nôtre Dâme Schule vorhanden gewesen sein müssen, verraten doch eigentlich ganz klar die Hinweise auf notationsmäßige Besonderheiten — oder sind das auch alles Haassche *Denkfiguren*? vielleicht doch ein wenig zuviele, um noch überzeugen zu können, wenigstens den normalen Leser der Texte.

13

Man kann nun einmal, wenn man den großen überfliegenden, die quellenkundlichen und literaturbeachtenden Niederungen der Sachkenntnis weit unter sich

lassenden Gedankenflug, nicht erreicht, einmal die Frage stellen: Wieviele Belege über Notenbücher gibt es denn bei Anonymus 4 — sind das alles nur *Denkfiguren* im Sinne von M. Haas?

Sollte man also nicht, was aufgrund von Reckows vorzüglichem Index so gut wie keine Arbeit macht, nicht einmal alle Stellen beachten, in denen der Anonymus 4 das Wort *liber* gebraucht, um zu verstehen, was er meint, und vor allem bevor man diesbezüglich unprofessionell daherredet, wie dies bereits R. Flotzinger so überzeugend als Nachweis einer geradezu stupenden Unfähigkeit, mit lateinischen Texten des Mittelalters umzugehen, in seinem neuesten bedeutenden Beitrag zu Leonin und Perotin dargelegt hat!

Von *libri sanctae matris ecclesiae*, ed. Reckow, S. 23, 19, spricht der Autor hinsichtlich der üblichen Bücher einstimmiger liturgischer Musik — genauso muß man also auch den *Magnus liber organi de gradali ...* ansehen; von *libris organi* spricht er ib., S. 40, 25. Und von *... libris notarum diversi generis* spricht er ib., S. 40, 26, und faßt damit, wie es jeder normale Betrachter tun würde, Notenbücher aller Arten zusammen, also die mit mehrstimmiger und einstimmiger Musik; die jeweiligen Noten-Repräsentanten dieser Repertoires, ob ein- oder mehrstimmig werden also äquivalent als *libri* bezeichnet; warum das nicht zutreffen soll, warum Anonymus 4 so plötzlich ein daherschwatzender Vertreter musikhistorischer Inkompetenz erscheinen muß — weiß nur der Vertreter der absolut gesetzten „Dogmatik“ der, nur bisher noch nie konkretisierten Variabilität als angeblich unvermeidlicher Ausdruck von *oral tradition* — nur, die *organa* von Nôtre Dâme sind doch nicht mündlich weitergegeben worden, sondern durch *libri*, Wunder über Wunder für den Außenstehenden, noch nicht dem Mystagogen gefolgt Rationalisten.

Er kennt Notenbücher, in denen die *currentes* durch *quinque, sex vel septem etc. ligatis cum quibusdam aliis signis oppositis ...*, geschrieben werden, ib., S.43, 15, und macht auch da ganz klar, daß Notenbücher eine Trivialität sind. Ib., S. 44, 18, wird doch tatsächlich davon geschrieben, daß es *quaedam longae* gäbe, die *significant longitudinem temporum sec. maius et minus, prout in libris puri organi plenius inveniuntur. ...*, womit also die Existenz von mehreren Büchern *organi puri* bestätigt wird, und warum sollte es das nicht gegeben

haben, z. B. zum Auswendiglernen (zur grandiosen Deutung, die M. Haas als Kontinuumsforscher dieser Stelle zuteil werden läßt, vgl. die bereits ange-merkte Anmerkung in Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...* Teil 1, *HeiDok* 2008, Anm. 110, S. 693 ff.; leider ist das Objekt, das ganz neue Kontinuumsdenken in der Rhythmik wieder einmal eine reine Haassche *Denkfigur*, nichts Wirkliches).

Und wenn Anonymus 4, ib., S. 46, 18, von *liber vel libri magistri Perotini* spricht, wird er wohl meinen, was er formuliert: Es gibt sozusagen „das“ Buch von Perotin, nur gibt es das in verschiedenen konkreten Büchern — gerade das bot natürlich Grund für „nachrückende“ Komponistengenerationen, Eigenes einzufügen, und damit auch eine sogar essentiell buchmäßige Begründungsmöglichkeit der, aber doch bei den gemeinsam überlieferten Organalteilen erstaunlich wenigen wesentlichen Varianten in den erhaltenen, eben endgültigen großen Sammelbänden — der Ersatz von „Stellen“ ist nicht nur hinsichtlich der „Ersatzklauseln“ typisch, dann sind die Stellen aber wirklich verschieden, gleich höchstens für das Auge des Eingeweihten der Vagheitslehre.

Daß der Wunsch, Eigenes zu produzieren, und nicht nur auf die Wiederholung der gegebenen Musik beschränkt zu sein, den liturgischen Komponisten des Mittelalters bewußt war, beweist Johannes Cotto ausdrücklich, ed. Smits van Waesberghe, S. 116, 16:

Verum quia non solum praefati sacri cantus officiales in Sancta Ecclesia modulati sunt, sed et alii quidam non longe ante nostra tempora cantuum compositores extitere, quid nos quoque cantum vetet contexere non video. Nam etsi novae modulationes nunc in Ecclesia non sunt necessariae, possumus tamen in rhythmis et lugubribus poetarum versibus decantandis ingenia nostra exercere. Quoniam autem modulandi licentiam vicissim et petimus et damus, congruum videtur, ut de cantu componendo praecpta supponamus. ...

Natürlich ist die Stelle geläufig, ob allerdings den Vertretern der hier angesprochenen Glaubens- oder Lehrsätze scheint nicht so sicher zu sein. Ein Unterschied zwischen den neu zu komponierenden oder komponierten Melodien und denen des Chorals gibt es nicht, alle sind von der gestaltmäßigen Ein-

deutigkeit bestimmt, wie dies das musikalische Denken in rational definierten Tönen fordert.

Ob die Melodien *mündlich* oder sonstwie komponiert sind, ist bei der Nutzung des Guidonischen Notationssystems und seiner selbstverständlichen Beherrschung kein irgendwie relevant zu machender Unterschied, was musikalische gedacht wird, ist eindeutig notierbar und umgekehrt. Melodien erfinden, erfordert *ingenium*, was sich Johannes Cotto denn auch, trivialerweise, vindiziert. Bemerkenswert ist auch die Unterscheidung zwischen *officiales cantus sacri* und den „menschlichen“ Zusätzen: Diese Unterscheidung ist selbstverständlich und entsprechend auf das *organum* in Nôtre Dâme anzuwenden: Leonin ist nicht Gregor — was die Sakrosanktheit der Musik anbelangt (und sonst bekanntlich auch nicht).

Daß es sich bei dem, was *nostra ingenia* fordern und auch leisten, also um Zusätze handelt, ist triviales Wissen, sodaß Veränderungen geradezu zwingend erscheinen — wenn die *cantus compositorum non longe ante nostra tempora florentium* (nein, das ist kein direktes Zitat) veralten, was ihnen, in klarem Gegensatz zu den Gregorianischen, „offiziellen“ Melodien eben zustoßen kann. Die Masse z. B. der sog. westfränkischen Sequenzen kann man vielleicht gelegentlich auch im Sinne von „Ersatzsequenzen“, oder als „Ersatztropen“ verstehen, den Introitus *Ad Te levavi* kann man nicht ersetzen, Tropen dazu sind aber offenbar ersetzbar, was also sozusagen direkt auf die Mehrstimmigkeit in Nôtre Dâme in Paris übertragbar ist — natürlich muß man sich von der naiv anachronistischen Vorstellung lösen, daß ein gesamtes *organum* als einheitliches Kunstwerk wie eine Symphonie verstanden worden wäre, hier können „Stellen“ ersetzt werden, nur nicht der *tenor*, der muß vollständig erscheinen, im Einzelnen aber kann natürlich ersetzt werden.

Der Begriff des Komponisten in einem von moderner Auffassung nicht leicht zu unterscheidenden Sinne — sicher, Johannes Cotto als Komponist hat wohl nicht am Klavier komponiert, am Instrument komponieren war aber ausweislich Tuotilos nicht völlig ausgeschlossen — ist für Johannes Cotto von gleicher Selbstverständlichkeit wie schon für Hucbald, der offenbar nicht die Vorstellung hegt, daß die Ungleichheit des Gleichen, die Variabilität der *oral*

tradition-Lehre nach M. Haasscher Denkweise oder Phantasie, für ihn existiert haben könnte, sonst hätte er jawohl ausreichend Möglichkeiten gehabt im Gleichen der musikalischen *Societät* freie Varianten in jeder Fülle anzubringen.

Auch die von Jacobsthal erkannten, von Atkinson für sich reklamierten, chromatischen Fehler werden methodisch und gestaltnmäßig genau geregelt, je nach der Vorstellung der betreffenden Theoretiker — da wird intervallmäßig genau vorgeschrieben, was man machen soll, wenn eine einfache Transposition der „falschen“ Chromatik nach *b/h* nicht möglich war, da werden viele „Varianten“ der Lösung des Chromatikproblems gegeben — aber alle, wie gesagt intervallisch bzw. tonlich ganz genau, da ist kein Raum für irgendwelche freie Varianten à la der Gleichheit des Ungleichen bzw. umgekehrt: Die Theoretiker geben gestaltnmäßig rationale und eindeutige Regeln — und, wie die von H. Möller so exemplarisch falsch verstandenen Varianten einer Melodie (Ant. *Ascendente*) zeigen, tun das auch sozusagen unbekannte Emendatoren, die keine theoretischen Lehrbücher verfaßt haben — vgl. Verf., *Zum Bezeichneten der Neumen ...*, S. 179 ff., dies ist ein weiteres Beispiel der typischen Verweigerung jeder Argumentation mit außerhalb der Lehre stehenden Auffassungen; wer die Wahrheit hat, den so bedeutsamen *Paradigmenwechsel* verinnerlicht hat, muß nicht mehr auf Argumente eingehen: Alle diese Angaben beweisen klar, daß die Melodien auch des Chorals die Vorstellung ihrer angeblichen, wie auch immer zu konkretisierenden — die Beispiele von H. Möller fallen alle durch ihre Aussagelosigkeit oder Inadäquatheit auf — Variabilität zur reinen *Denkfigur* werden lassen.

Auch die Mehrstimmigkeit hatte für Johannes Cotto ersichtlich noch nicht die Leistungsfähigkeit, den Wunsch nach eigener musikalischer Produktion, von Melodien natürlich für die Liturgie, erfüllen zu können; und dies, obwohl Johannes Cotto selbst gerade im Rahmen der Mehrstimmigkeit die generellen Regeln für die Natur von *motus* einführt²⁷! Dies ist übrigens ein weiterer

²⁷Also sozusagen lineare Aspekte für die Gestaltung der „mehrstimmigen“ Zusatzstimme, ed. Smits van Waesberghe, S. 157, 5: Das heißt, daß man schon zu seiner Zeit der linearen Form der Zusatzstimme vergleichbare „lineare“ Aufmerksamkeit geben konnte, wie bei der Komposition einer einstimmigen Melodie. Zwischen Improvisation und Niederschrift brauchte damit kein grundsätzlicher Graben bestehen, notierbar war alles, was der profes-

Zeuge, daß die Schriftlichkeit der liturgischen Musik deren *essentia* betrifft — die Mehrstimmigkeit war offensichtlich noch ebenso essentiell improvisatorisch zu schaffen; eine Niederschrift war natürlich jederzeit möglich; ob und

sionelle *cantor*, also auch *organizator* erfunden hat.

Beachtenswert ist auch, daß Johannes Cotto im gleichen Zusammenhang die Darstellung der Verschiebung von gleichen melodischen Konturen nach dem Vorbild der *Musica Enchiriadis* einführt (ed. Smits van Waesberghe, S. 158, 18:

Variantur etiam eadem neumae in motibus suis sec. diversas modorum proprietates. Cuius rei exemplum subiicere volumus, ut inde non solum discens organizare proficiat, sed et novum cantum componere cupiens.

Was das Wissen der Veränderung der Intervallgrößen bei diatonischer Verschiebung *eadem neumae* dem *organizans* nützen könne, wäre nicht leicht verständlich, wenn man nicht Sequenzstrukturen voraussetzt, so wie sie, allerdings klanglich bestimmt in mehrstimmigen Sätzen des *Codex Calixtinus*, rein organal aber im *Vatikanischen Organumtraktat* in den Beispielen begegnen. Auch Klauseln des Nôtre Dâme Repertoires kennen solche Strukturen. Es ist also anzunehmen, daß schon für Johannes Cotto die Form von Zusatzstimmen zum jeweiligen c. f. (ein für die Zeit metatheoretischer Begriff) Aufgaben gestellt hat, die mit der Erfindung von einstimmigen Melodien gewisse Parallelen besaßen.

Man könnte hinsichtlich der angeblich so aufregenden Verschriftlichung dann eben auch der Mehrstimmigkeit — und wieviel verloren gegangen sein kann, dürfte auch nicht einfach übersehen werden — eben durch Leonin (und warum soll man an diesem Namen zweifeln?) eher fragen, warum eine, und das ist wichtig, liturgisch systematische Zusammenstellung erst so lange nach Johannes Cotto erfolgt ist.

Wahrscheinlich ist nicht nur der Umstand, daß die Komplexität der Form eine Aufzeichnung zum Absingen wünschbar gemacht hat, sondern es hat auch das Prinzip der liturgischen Systematik, analog zu der der einstimmigen, Gregorianischen Melodien wesentliche Bedeutung gewonnen; die Mehrstimmigkeit wurde strikt der liturgischen Ordnung untergeordnet, sozusagen ein letzter Akt der liturgischen Wertung von Musik, die Mehrstimmigkeit wurde liturgisch analog zu den Gregorianischen Liedern geordnet.

Daß diese systematische Zusammenstellung in Nôtre Dâme geschehen sein muß, daß erst hier die Mehrstimmigkeit in essentiell schriftliche Form geführt worden ist, zeigt die wohl nicht vorauszusehende Schnelligkeit der Entwicklung neuer Möglichkeiten mehrstimmiger Komposition, eben begründet, zeitlich wie kausal, durch das Vorliegen der betreffenden Kompositionen in *libri*. Wie schon gesagt, sind noch die Theoretiker der Modalrhythmik durchweg von der Aufgabenstellung bestimmt, entsprechende Noten korrekt zu verstehen. Es geht also von Anfang an um korrektes Ablesen, die Schriftlichkeit der *organa* ist nicht nur trivial im Sinne Guidonischer Ausbildung, sondern auch der korrekten Ausführung.

wenn wieviele notierte Beispiele verloren sind, ist nicht zu rekonstruieren. Jedenfalls ist hier die systematische Niederschrift in einem *Magnus liber organi* entsprechend den liturgischen Bedingungen eine bedeutsame Neuerung — die ja irgendwann einmal stattgefunden haben muß, auch wenn das Möller nicht für erklärens-wert hält.

Wer also die Aussagen von Anonymus 4 insgesamt für Unsinn bzw. *Denkfiguren* hält, müßte wenigstens solche Stellen beachten, nicht einfach das musikwissenschaftliche Dreiaffenprinzip anwenden, *keine Quelle sehen, auf keinen Einwand hören, und immer nur dasselbe reden*.

Ja sogar verschiedene Arten von Notierungen muß es gegeben haben: *Sed per modum aequivocationis accipiebantur, quod quidem modo non est, quoniam in antiquis libris habebant puncta aequivoca nimis, quia simplicia materialia fuerunt aequalia.* ..., *ib.*, S. 49, 32 — wie wäre es, wenn H. Möller solche Aussagen einmal für seine Neudeutung des Organumbeispiels im *Vatikanischen Organumtraktat* heranzöge! Nein, das geht doch nicht, das macht nur Arbeit — stattdessen hat man den „wissenschaftlichen“ Sektenglauben? der versetzt nicht Berge, wohl ersetzt er die Mühseligkeit der Quellenarbeit. Daß es offenbar eine Menge *alter Notenbücher* mit „mehrstimmigen“ Inhalt gegeben hat, stellt der Anonymus auch *ib.*, S. 51, 9, fest — nach Darlegung der *iteratio* von gleichartigen Ligaturen als graphischer Ausdruck der Modalrhythmik —:

Sed in libris quorundam antiquorum non erat materialis significatio talis significata. Sed solo intellectu procedebant semper cum proprietate et perfectione operatoris in eisdem, ut in libris Hispanorum et Pampil<on>ensium et in libris Anglicorum, sed diversimode sec. maius et minus etc.

Gallici vero Parisius habebant omnes istos modos supradictorum, prout in libris diversis a diversis notatoribus plenius patet ...

Die Stelle ist ersichtlich nicht ganz ohne Interesse für die Phantasmagorien der hier leider zu betrachtenden Schule — einmal wird man kaum behaupten können, daß die *libri Hispanorum* deshalb ein Unfug sein müßten, weil davon keine Exemplare erhalten sind, wenn man nicht den *Codex Calixtinus* dafür nehmen will, daß Spanien nicht notwendig frei war von Mehrstimmigkeit, denn

darauf bezieht sich die gesamte Partie — von einer *feinrhythmischen*, welch wunderbares Wort, vormaligen Rhythmik ist natürlich keine Rede, klar ist nur, wenn auch nicht gläubigen Nachfolgern der absonderlichen Vorstellungen von Lug, daß die in Paris erfundene Notation in Paris erfunden wurde, für Paris charakteristisch ist und die regelmäßige Folge hinsichtlich Tonzahl äquivalenter Ligaturen Zeichen des modalrhythmisch Gemeinten ist.

Man könnte daraus auch entnehmen, daß der naive Ansatz von Lug, eine einzige Trouvère-Hs. mit Noten zu nehmen und deren, angeblich!, *feinrhythmische* Notation einfach zur Vorstufen der Mehrstimmigkeitsnotation ausgerechnet speziell der *clausulae* und *copulae* zu erklären eben ein unpassend naiver Ansatz ist: Die rhythmische Notation in Paris, die sicher nicht jeder Pariser Straßenmusikant beherrschte, ist eine international gesehen einmalige und besondere Erscheinung.

Aber man erfährt noch mehr aus dieser Stelle, nämlich, daß es in der Nôtre Dame Mehrstimmigkeit *libri diversi a diversis notatoribus* gegeben habe, also verschiedene Notenbücher mit Modalnotation von verschiedenen Notatoren — daß man bei den Möglichkeiten der Notenschrift, die bekanntermaßen (wenn auch nicht dem hier anzusprechenden Vertreter der *oral tradition*-Lehre), erst in oder durch die Mehrstimmigkeit ihre volle Nutzbarkeit entfaltet haben, viele Varianten erwarten kann, ja muß, dürfte klar sein (vielleicht nicht den Adepten der hier zu betrachtenden Vorstellungen). Schließlich bietet gerade die Notenschrift die Möglichkeit der Beurteilung älterer Formen und ihre, eben stellenweise, Ersetzung durch für besser, moderner gehaltene Musterbildungen (daß solcher Ersatz für die nicht *officiales cantus Ecclesiae Sanctae* eine grundsätzliche Möglichkeit darstellt, wurde oben angesprochen).

Es scheint doch einen regelrechten Aufschwung des Verfassens von Notenbüchern mit Mehrstimmigkeit gegeben zu haben, allein Freude am Notieren dürfte da kaum der Beweggrund gewesen sein; hier muß Bedarf geherrscht haben, was man sich einmal von Seite der Nützlichkeit — im Sinne Oddos —, zum anderen aber hinsichtlich des dadurch gegebenen schnellen Wandels erklären kann: Die Ersetzungen waren notwendig — und, wie oben angesprochen, die Mehrstimmigkeit besaß nicht die Autorität der Gregorianik, daß sie

von Leoninus zum erstenmal notiert wurde, war offensichtlich in Paris (den betroffenen „Kreisen“) bekannt.

Aber noch mehr kann man aus dieser Stelle erfahren: Der Anonymus 4, der doch nicht nur Produzent von Seifenblasen bzw. Haasschen *Denkfiguren* gewesen sein kann²⁸, spricht von *operatores* der *organa*, die in den alten Büchern notiert waren, die *solo intellectu* vorgehen mußten — der trivial vorauszusetzende Unterschied zwischen ausführenden Sängern und Komponisten/Notatoren bzw. zwischen Ausführung und Komposition bzw. Auszuführendem ist auch für den Anonymus trivial, die Notenbücher sind zum Ablesen dar, wofür sonst? als Bibliotheksschmuck sicher nicht; das sollte dann alles nur *denkfigurliche* Projektion eigener Erfahrung auf frühere Zeiten sein? warum, darf sich der Leser der Quellen fragen, soll sich auch die Praxis der Mehrstimmigkeit nicht der Errungenschaften bedient haben, die eben schon für die Einstimmigkeit Oddo und Guido so eindeutig herausheben? Warum darf das nicht der Fall gewesen sein? nur weil die Lehre das verbietet? weil das Suchbild oder eher die Suchphantasie die Kenntnisaufnahme von Quellen als Aufgabe irrelevant erscheinen läßt? Und wie sollte überhaupt Platz für variable Individuationen von angeblichen Formeln bestehen, wenn der Satz die Konturen vorgibt und die Wendungen doch nur stilistisch gleiche Merkmale tragen (müssen)?

Post ipsum ex documento suo fuit magister Petrus optimus notator, et nimis fideliter libros suos sec. usum et consuetudinem magistri sui et melius notabat. ..., ib., S. 50, 21: Es hat also Notatoren gegeben, die *libri* notiert haben, und zwar in irgendwie besserer Weise sogar als ihr Lehrer, obwohl sie deren Vorbild strikt befolgt haben — also muß es auch andere Notatoren und entsprechend andere *libri* gegeben haben, wer weiß, wieviel verloren ist,

²⁸Auch wenn er das hinsichtlich eines irgendwie kontinuierlich verstandenen Rythmusbegriffs sein könnte, kann man nicht ihm daraus einen *denkfigurlichen* Vorwurf machen, sondern nur dem Deuter, der den Text nicht ordentlich gelesen, ja nicht einmal alle vergleichbaren Textstellen herangezogen hat; der, nicht der Anonymus hat eine *Denkfigur* produziert. Er spricht über proportionale Größen, nicht über das oder ein Kontinuum, über das nun wieder M. Haas sprechen will, ohne die dazu notwendigen Voraussetzungen mitzubringen: Vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, Anm. 110, S. 693 ff.

einmal durch die Abfassung von großen Sammelbänden, zum anderen durch schnelles Veralten, das natürlich besonders deutlich werden mußte durch die Notierung; der erwähnte *magister* war übrigens Robertus — sonst offenbar unbekannt, eine *Denkfigur*? nun, vielleicht ja für M. Haas und Schule.

Dann aber gab es noch andere, anschließend: *Et tempore illo fuit quidam, qui vocabatur Thomas de Sancto Iuliano Parisius antiquus. Sed non notabat ad modum illorum, sed bonus fuit sec. antiquiores. ...*: Es hat also auch noch Notatoren sozusagen verschiedener Entwicklungsstufe gegeben — daß deren Bücherproduktion verloren gegangen ist, ist eher zu erwarten, denn was soll man mit veralteten Notationen machen, die kann doch niemand mehr lesen; und um das korrekte Lesen geht es bekanntlich den Theoretikern beginnend (vielleicht) mit der *Discantus positio vulgaris*!

Anonymus 4 kann also nicht nur die Variantenherkunft erklären, sondern auch noch Phänomene wie die Notation des *Vatikanischen Organumtraktats*, aber, natürlich ist es einfacher, auf die Beachtung solcher Quellen ganz zu verzichten, schon der Größe der These wegen, man kann sich doch die Pose als großer Entmythologisierung nicht durch Quellen „kaputtmachen“ lassen.

Daß es alte Bücher mit notierter Mehrstimmigkeit gegeben hat, daß also das Ablesen, das Erkennen des rhythmisch vom Komponisten oder Notator Gemeinten wesentlich ist, erfährt man auch *ib.*, S. 53, 26:

Et secundam istam regulam ultimam mediantibus concordantiis maxima pars dubitationis librorum antiquorum solvitur, et hoc supra litteram vel sine littera, si disturbantia contingat meli unisoni etc.

Auf die hier gemeinte Regel kommt es nicht an, es kommt darauf an, daß die alten Bücher gewisse Probleme machen, ob mit Text, z. B. bei *conductus*, oder eben *sine littera*, also in *organa*: Das Lesen dieser musikalischen *documenta* macht Schwierigkeiten, weshalb nach Regeln gesucht wird — also sozusagen eine reine „Ablesetheorie“, warum das nicht der musikhistorischen Wirklichkeit entsprochen haben darf, muß das Geheimnis der Vorstellungen bleiben, die auf Diskussion, ja schon Kenntnisnahme der Quellen so kavaliersmäßig verzichten, und es geht nicht einfach um den Unterschied zwischen *Motetten*- und *clausula*-Notation.

Selbst der so einfache fünfte *modus* wird je nach Alter der Hss. verschieden notiert, keine sehr interessante Bemerkung, wohl aber ein Hinweis auf offenbar viele Bücher, die in der Nôtre Dâme Mehrstimmigkeit im Umlauf waren, ed. Reckow, S. 55, 18: Daß damit ausschließlich Unterschiede zwischen neueren Motettenhss. gemeint gewesen wären, sagt die Stelle jedenfalls nicht aus, sie erwähnt (im Anschluß) *clausulae* und *Motetten: Principium quinti Primus ordo eiusdem dupliciter significatur in libris antiquorum et modernorum...* Es dürfte klar sein, daß damit die Verwendung des Wortes *liber* auch für Leonins *Magnus liber* in normalem, nicht in Flotzingers Sinn, wenn man von *Sinn* der Ausführungen Flotzingers überhaupt sprechen kann, zu interpretieren ist.

Von den weiteren, erstaunlich zahlreichen Verwendungen des Wortes *liber* in Bezug auf Notenbücher kann die Stelle ib., S. 60, 5, angeführt werden, weil es hier zunächst um Notenbücher mit einstimmiger Musik geht, nämlich die Verwendung von *colores* zur Unterscheidung der Linien, also um das Prinzip von Guido. Hier nun findet sich ein Satz, den man — nicht daß man das tut, denn Quelleninterpretation lehnt M. Haas als uninteressante *Paraphrase* ja ab, glücklicherweise, sonst müßte man sich mit noch mehr Fehlern befassen — im Sinne eines mehrstimmigen Improvisierens sozusagen *supra librum* deuten könnte, ib., S. 60, 10: *Sed tales libri* nämlich mit Linienfarben oder geritzten Linien, *apud organistas in Francia, in Hispania et Ragonia et in partibus Pampiloniae et Angliae et multis aliis locis non utuntur sec. quod plenius patet in suis libris. ...*, was der Satz wirklich besagt, wird anschließend deutlich, ib., S.60, 26: *Sed nota, quod organistae utuntur in libris suis quinque regulis, sed in tenoribus discantum quatuor tantum, ...*, was aus der Herkunft des *cantus firmus* aus liturgischen Hss. erklärt wird, immerhin ein „schriftliches“ Argument.

Manchmal begehen auch im *tenor* fünf Linien, so in *conductus* und mehr als zweistimmigen Sätzen, aber: *Sed in organo puro et triplicibus maioribus semper in tenore non ponebant nisi quatuor, nisi fuerit ex nescientia regulatoris, sed semper in superioribus quinque. ...* Die Diskussion solcher Sachverhalte erscheint wenig interessant, sie zeigt aber die Selbstverständlichkeit, daß hier jede stilistische und historische Art von Mehrstimmigkeit auf der Niederschrift

in *libri* beruht, ganz selbstverständlich.

Die die Dissonanz vor „Auflösung“ in Schlußkonsonanz betrachtende Stelle, ib., S. 79, 4, spricht in diesem Zusammenhang von den *organistae*, die in *libris suis* eine besondere Notationsart dieses Sachverhalts haben: Es gibt also *libri*; und warum sollte es die auch nicht gegeben haben für eine Musikkultur, die Notenschreiben als selbstverständliches Element der professionellen Ausbildung besaß.

Der Anonymus sieht gerade keinen hervorzuhebenden Unterschied zwischen den *libri* der liturgischen Einstimmigkeit und den verschiedenen der Mehrstimmigkeit, es gibt nicht etwa irgendwann einen Bruch, der die Bücher der mehr als zweistimmigen *organa* irgendwie herausheben würde, der *Magnus liber* erscheint innerhalb einer selbstverständlichen sogar absoluten „Buchgebundenheit“ der gesamten Mehrstimmigkeit (und Einstimmigkeit). Gelegentlich kann Anonymus 4 von *volumina vel libri* sprechen, ib., S. 82, 29: Gibt es hier etwa den Unterschied der Größe, also „kleinere“ *libri* mit Noten und „große“ *volumina*? Damit wäre die Existenz von gegenüber den großen Sammlungen kleineren Bücher mit Noten belegt.

Noch ib., S. 89, 2, wird ganz selbstverständlich „das“ Buch als Quelle des Verstehens von Vorbildern in der Komposition von *organa* angeführt:

Et quidam boni organistae libentius ponunt discordantias in paenultimis talibus quam concordantias etc. similia, prout in libris organi plenius patet.

Sicher, das kann nicht nur eine notationstechnisch analytische Feststellung sein, das dürfte auch einen Verweis auf Vorbildhaftigkeit im Umgang mit Dissonanzen darstellen; die Bücher werden, wie weiland das neumierte „Urbuch“ in St. Gallen von Ekkehard IV, auf solche Phänome hin befragt; alles erfährt man aus Notenbüchern. Man kann sie lesen und daraus erfahren, hier, wie man einmal Dissonanzen setzt, zum anderen wie man sie notiert, eine reine Trivialität für die Zeit, denn die eigentlich interessante Aussage betrifft die bewußte Nutzung der Dissonanz als ästhetisches Schlußsignal, daß vor abschließender Konsonanz eine Dissonanz „angenehm“ klingt, ist eine auch noch später die Mehrstimmigkeit kennzeichnende Regel oder Empfindung. Die *libri organi*

geben auch hier die notwendige Einsicht, eben auch zeichenmäßig — der Anonymus sagt nicht, daß man das aus dem Hören von Improvisationen erfahren kann, es geht, wie schon (natürlich nicht hinsichtlich der Dissonanzbehandlung) bei Johannes de Garlandia und der *Discantus positio vulgaris* um das (korrekte) Lesen von Notenbüchern mit Mehrstimmigkeit, auch hier ist, ganz selbstverständlich „das“ Buch der zentrale Kulturträger und Kulturvermittler.

Daß diese Bücher, eindeutig mit zwei oder mehr „Stimmen“ notiert, nicht als Bücher gemeint gewesen seien, als Notenbücher, aus denen man die *organa* absingen kann (was natürlich nicht Absingen aus den konkreten Exemplaren bedeuten muß), wäre eine absurde Behauptung — wenn man nicht mit zu großer Phantasie begabt, auch das als unverständlichen Hinweis auf *mündliche Komposition* mißverstehen will, was auch immer das von *schriftlicher Komposition* in der Zeit der *organa* unterschieden haben könnte oder sollte²⁹ — man sollte vielleicht doch einmal beachten, daß die Zeit der Nôtre Dâme Mehrstimmigkeit nicht mit der Erfindung der Notenschrift zusammenfällt — und daß die Linienschrift eine echte Neuerung ist, ohne direkte antike Vorbilder, wenn auch antike Vorgaben³⁰ nutzend, sollte schon daraus verständlich sein, daß vergleichbare Diagramma, hier Tonhöhenereignisse zu Zeitachse, zuerst durch die Repräsentanten der *ars musica* geschaffen worden sind.

Klar ist: Wie schon die Einstimmigkeit ist auch die mehrstimmige Praxis in Paris seit Leonin eine wesentlich schriftgebundene Musikkultur, die aufgestellten Unterschiede stellen von der Zeit gesehen reine Popanz dar, die Entmythologisierung ist in Wirklichkeit quellenferne Mystifizierung. Zu fragen wäre übrigens, ob Anonymus 4 nur noch die großen Sammelhss. gekannt

²⁹Daß es Formeln wie die von Tractus oder Responsorien in den *organa* von Nôtre Dâme, aber auch von „umgebender“ Mehrstimmigkeit gäbe, wird selbst H. Möller nicht einfach behaupten können — wenn man also auch in dieser so typisch schriftgebundenen Mehrstimmigkeit von für *oral tradition* typischer Formelhaftigkeit sprechen oder besser reden will, müßte man ja wohl zuerst den zu verwendenden Formelbegriff präzisieren; eine gewisse Rationalität dürfte auch für Musikwissenschaft methodisch nicht ganz unangemessen sein.

³⁰Daß diese Vorgabe die Raumanalogie benutzen mußten, ergibt sich nicht nur sozusagen aus der Sache — die Bewegungstheorie der Melik von Aristoxenus —, sondern auch aus schierer Notwendigkeit: Für die melischen Akzentzeichen stand nur die *y*-Achse zur Verfügung, die Zeit- oder *x*-Achse war schon durch den Textablauf besetzt.

hat, oder ob ihm noch deren Quellen, die verschiedenen von ihm genannten *libri* geläufig waren, die in einem weiteren Akt der „Literarisierung“ der Mehrstimmigkeit eben in den großen Sammelhss. zusammengefaßt wurden — übrigens, warum kann es nicht für verschiedene Fassungen auch verschiedene Vorlagen, eben mit jeweils „modischen“ Ersetzungen gegeben haben?

Zu beachten wäre auch, daß man die Verweise auf *organistae* und ihre *libri* in von Paris weit entfernten Gegenden zwar sicher für die betreffende Lehre mühelos zu *Denkfiguren* machen kann (wenn man Beispiele dafür vorlegt), daß aber in der musikhistorischen Wirklichkeit an diesen Aussagen grundsätzlich nicht zu zweifeln ist — obwohl davon ja kaum noch Zeugnisse existieren, denn man wird den *Codex Calixtinus* kaum als *liber* eines *organista* ansehen können: Sollen die betreffenden Aussagen des Anonymus also nur deshalb falsch sein, weil der Zufall der Überlieferung bei diesen *libri* nicht „günstig“ war? Die entsprechende Argumentation erscheint höchstens lächerlich³¹.

Damit erhebt sich aber wie Fafner bei R. Wagner die Frage, ob die „Literarisierung“ der Mehrstimmigkeit in Paris — und daß da Notenbücher mit Mehrstimmigkeit *gmacht* worden sein müssen, steht ja wohl selbst für die angesprochene Lehre nicht in Zweifel — so einmalig gewesen sein muß, d. h. ob nicht die Nutzung der Notenschrift zur konkreten Arbeitserleichterung, also

³¹Daß man im Fall der *Sextuplex*-Hss. nicht entsprechend einfach den Verlust neumierter Gradualbücher voraussetzen kann, ergibt sich aus der Geschichte der Neumenschrift, die in zudem noch „vollständiger“ Anwendung auf die liturgische Musik nicht beliebig in irgendwelche Frühzeiten verlagert werden kann; es handelt sich also um das Argument, daß die Neumenschrift noch nicht verfügbar war — und daß Aurelian vollständig notierte Gradualbücher gekannt habe ist eine fast ebenso mutige Hypothese wie die, daß solche Bücher für das Antiphonar zur Zeit von Helisachars bekanntem Brief existiert haben könnten; wie Verf. gezeigt hat, z. B. *Musik als Unterhaltung*, Bd. II, 4.2.7, *Der Brief von Helisachar*, S. 40 ff., ist Helisachars Schreiben ein Beweis dafür, daß zu seiner Zeit die musikalische Seite der Liturgie noch kein reflexionswürdiges Niveau erreicht hatte, also a priori keine Bedeutung durch die Verbindung zur *ars musica* erhalten hatte. Von Neumenschrift ist in seinem sonst so ausführlichen Text natürlich auch keine Rede (zu Levys Vorstellungen über Neumenentstehung u. ä. vgl. auch Verf., *Zum Bezeichneten der Neumen ...*, S. 442 ff., und *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 177 ff., Teil 2, *HeiDok* 2010, S. 217 ff.).

die Niederschrift von *organa* auch an anderen Teilen der westlichen Welt eingefallen sein könnte. Daß offenbar ausschließlich die Pariser Mehrstimmigkeit zu dem Fortschrittsträger wurde, kann dann andere Gründe haben, z. B. des von H. Möller, s. u., so ridikülisierten Vorgangs der Erfindung einer rationalen Rhythmusnotation, vielleicht damit verbunden einer intensiven Nutzung der Möglichkeiten der Notenschrift für oder in Mehrstimmigkeit.

14

Aber die Organa werden in den drei erhaltenen Fassungen doch mit Varianten überliefert, diese können nicht etwa in früheren Fassungen, z. B. durch *abbreviatio* oder einfache stilistische Modernisierung entstanden bzw. ersetzend eingeführt worden sein, das darf, also kann es nicht sein? Varianten in der Überlieferung der drei großen Sammelhss. müssen Zeichen dafür sein, daß die Sänger, die die jeweiligen *organa* ausgeführt haben, jedesmal, allerdings nur an bestimmten, genau abgrenzbaren und abgegrenzten Stellen, Varianten gesungen haben, denn, von der Lehre her zwingend, können sie doch nicht notierte *organa* aus dem *Magnus liber* abgesungen haben (oder aus diesem Buch auswendig gelernt haben, vielleicht gab es ja auch genügen Exemplare, wer wollte das so genau wissen?), das darf nicht sein, also kann es nicht sein, also muß der *Magnus liber*, den H. Möller zu erwähnen a priori für überflüssig zu halten scheint, eine *Denkfigur* sein, wie Perotin, Leonin, und alle anderen genannten Komponisten und Notatoren?

Daß eine solche Auffassung bei dem Ersatz von *clausulae* klar älteren Stils, z. B. *tenor* nur im 5. *modus* gegenüber gleichmäßig „schnellen“ *modi* in beiden Stimmen, Unsinn sein muß, dürfte allerdings klar sein, warum das Gleiche nicht auch für andere Stellen gelten darf, also nicht gelten kann, ist das große Mysterium der Lehre vom ungleich Gleichen auch im *organum*: Die Sänger haben einfach nicht bemerkt, was sie da verschieden singen, nur warum haben sie solche ungleichen Gleichheitsempfindungen nur an ganz bestimmten Stellen gehabt? und warum haben sie sie dann doch wieder, zwangsläufig, tongenau notiert oder notieren lassen? Ist doch rätselhaft, wenigstes für den nicht Initiierten.

Und wie Möller methodisch schlau mit einem einzigen Beispiel, denn das schützt vor der Aufstellung aller Varianten und der Aufgabe, vor jeder revolutionären Behauptung Klassifikationskriterien zu erarbeiten, bemerkt, gibt es Varianten dieser alternativen Art, deren ungleich gleiches Verwandtschaftsverhältnis erst einmal zu überprüfen wäre, übrigens unter Voraussetzung der für die Zeit so wichtigen Stilunterscheidungen: Der Ersatz einer *organum purum*-Partie durch eine *copula* kann keine Manifestation des ungleich Gleichen sein, das ist etwas stilistisch völlig Anderes; und diese Andersartigkeit dürfte wohl für den überwältigenden Teil von Varianten der Überlieferungen gelten.

Das Bestehen von Varianten deutet Anonymus 4 eben ja auch und das noch unmißverständlich an — der Stil hat sich bekanntlich in erstaunlichem Maße entwickelt, wobei natürlich ohne genaueres Wissen um eine Datierung der ersten Niederschrift, die irgendjemand einmal gemacht haben muß, die wirkliche Dauer dieser Weiterentwicklungen kaum zu rekonstruieren ist.

Nun findet man in dem 2. Beispiel, das Möller, natürlich nicht aus eigener Arbeit, sondern aus der Literatur übernimmt, daß die drei Fassungen an bestimmten Stellen identisch sind, an anderen aber nicht, wie man das übrigens schon lange vor Einsetzen der von H. Möller ja nur noch schnell nachvollzogenen Erweiterung des Geltungsanspruchs der Variabilitäts„dogmatik“ der strengen, musikwissenschaftlichen *oral tradition*-Lehre wußte — die Notation überliefert ja wohl klar genug. **W**₁ weist hier eine andere Version auf, eine kürzere, natürlich ebenso wie die anderen drei auf die Melodie des c. f. bezogen (sicher, dieser Ausdruck erscheint erst später, ist aber metaterminologisch gut zu verwenden), jedoch essentiell anders, also nicht etwa als Variante des ungleich Gleichen, einer Art Uridee der dann nur im Konkreten individuell verschiedenen Niederschriften:

Die drei anderen Fassungen über gleichem *tenor* haben eine ausgearbeitete *copula*, eine bemerkenswert „symmetrische“ Bildung aus drei skalischen Sequenzen mit Gliedern von je 7 Tönen, also deutlich hervorgehoben; der Anfang dagegen stellt, ästhetisch klar erkennbar, eine Art Betonung durch Kontrastierung der anschließend sequenzschrittmäßig absteigenden Bewegung dar, die von $a - c/d$ reicht, also eine Sext umfaßt.

Daß hier vor dem „symmetrischen“ Ereignis sozusagen eine Darstellung der hohen Ausgangslage, eine Umspielung und Bestätigung des Gerüsttons (der hier auch als Ausgangston der anschließenden Bewegung erscheint) komponiert wird, ist also ästhetisch sinnvoll, könnte sogar an choralischen Prinzipien gemessen werden (natürlich nicht die absteigende Sequenz); man hat hier auch ein Stilmerkmal zu sehen, Abstiege nach längerer Umspielung des Ausgangstons, der als Gerüstton von den Regeln der Klangschritlehre vorgegeben ist (vgl. etwa das Beispiel 209 oder 198 im *Vatikanischen Organumtraktat*, s. auch u.), können als stiltypisch bewertet werden.

W₁ dagegen hat eine als typisch „prosaisch“ zu bewertende Partie im *organum purum*-Stil als kontrapunktische (auch dieser Begriff hier metatheoretisch gebraucht) Reaktion auf den *tenor*, die mit dem „symmetrischen“ Muster leicht erkennbar überhaupt nichts zu tun hat³² — abgesehen natürlich von dem gemeinsamen *tenor* und der gemeinsam zugrunde liegenden Regel der Klangschritlehre: Wollte man die als die *Idee* auffassen, der die verschiedenen Realisierungen als Individualisierungen entgegenstehen, täte man dem Stilwechsel unrecht; die Satzregeln bleiben länger bestehen als die „lineare“ Individualisierung; eine auch nicht gerade neuartige Erkenntnis.

Wie zu erwarten erkennt weder der von Möller zitierte Autor, noch Möller selbst die hier nun eindeutige Relation der musikalischen Gestaltbildung, „symmetrisch“ in den jüngeren Fassungen, prosaisch, *organum purum*-Stil in der wohl — im Allgemeinen — ältesten Hs. **W**₁. Hier ist also völlig klar, daß die ältere Fassung von **W**₁ in den späteren ersetzt wurde. Für Möller dagegen stellt doch tatsächlich die prosaische, klar älteste Fassung, ib., S. 305 f., *eine Kurzfassung des sequenzierenden color der drei anderen Versionen* dar! Wie man auf eine solche abstruse Idee geraten kann, ist tatsächlich unerfindlich und nur den mystagogisch Eingeweihten glaubhaft zu machen. H. Möller ist

³²Auf einen Zusammenhang zwischen anachronistisch moderner Interpretation von Dissonanzbehandlung und „Symmetrien“ in früher Mehrstimmigkeit, wenigstens strukturell vor der Nôtre Dame Mehrstimmigkeit, durch den großen Musikmediävisten W. Arlt geht Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 2, *HeiDok* 2010, S. 1315 ff., näher ein, aus der naiven Vorstellung, daß wissenschaftliche Methode auch oder sogar die eingehende Beachtung anderer Vorstellungen beinhalten sollte.

offensichtlich nicht nur die strikte Unterscheidung von Stilen, sondern auch das Ersatzprinzip unbekannt geblieben.

Warum \mathbf{W}_1 hier eine *Kurzfassung* sein sollte, muß das für den normalen Betrachter unfaßlich bleibende Geheimnis von Möller bleiben, wenn man nicht von Fehldeutung sprechen will — daß Möller auf die Idee käme, seine Vorstellung einer *Kurzfassung*, also offenbar einer sekundäre Reduktion, strukturell nachzuweisen und rational klar nachzuweisen, z. B. auch durch „statistische“ Vergleiche, ist natürlich nicht zu erwarten; die für gültig erklärte bzw. übergestülpte *oral traditon*-Lehre garantiert die Wahrheit, beweisen muß man deshalb nichts. Diese Stelle bestätigt also die Aussagen des Anonymus 4 glänzend — warum eigentlich darf die eindeutig ältere Fassung, die nämlich im *organum purum* Stil, nicht von Leonin stammen? Jedenfalls könnte man das ja erst einmal nachweisen

Daß *discantus*-Partien von Leonin nicht vorbildlich gewesen sein können, daß also auch hier die *Denkfigur* des großen, allbekannten Musikheroen erhebliche „Fehlstellen“ aufweist, ist durch die Qualifikation *optimus organista* deutlich genug. Daß in den von Leonin *gemachten organa* des *Magnus liber organi de gradali et antiphonario* auch Diskantpartien aufgetreten sein dürften, ist sehr wahrscheinlich, denn in dieser Differenzierung liegt auch eine liturgische Wertung vor, über die man sich einmal Gedanken machen könnte, wenn man die Literatur zu Wertungsfragen dieser Zeit zu verstehen nicht in der Lage sein sollte.

Daß Leonins große Fähigkeit im Komponieren von *copula*-Stellen im hier verwandten umfassenderen Sinne bestanden haben sollte, ist weder aus der Gestalt der Überlieferung in \mathbf{W}_1 gegenüber den anderen zu entnehmen, noch den Worten von Anonymus 4. Gerade die hier von Möller so merkwürdig bzw. charakteristisch falsch „gedeutete“ Stelle ist ein deutliches Zeichen dafür, daß „symmetrische“, sequentielle Strukturen sekundäre Ersetzungen sind, ein Wort, das H. Möllers Deutung offenbar fremd sein muß. Hier aber liegt eindeutig ein solcher stilistisch eindeutig zu bestimmender *Ersatz* vor.

Von der gleichen Seltsamkeit ist auch die Beurteilung der Varianten des anschließenden Teils, von dem Möller (*B*), natürlich wieder ohne jede Beachtung

der kontrapunktischen Zwänge, einfach daherbehauptet, daß \mathbf{W}_1 hier *eine alternative melodische Realisierung desselben melodischen Profils* böte (ib., S. 306): Daß ein Auf- und Abstieg *cdefgeca* durch die Tonfolge *gfed edc fedc cha alternativ* wiedergeben werden sollte oder könnte, kann nur behaupten, wer die besondere Struktur diesmal in \mathbf{W}_1 nicht zu erkennen in der Lage ist: Es liegt hier eine sequentielle, „symmetrische“ Bildung vor, also eine Art noch unvollkommener *copula* (über der *tenor*-Folge *G a*).

Daß das *melodische Profil* dasselbe sein sollte, ist selbst bei Berücksichtigung des identischen Gerüsts nicht zu erkennen: Hier liegt eindeutig eine Ersetzung vor: Wie die, durch immanente gestaltmäßige Logik bestimmte Gestalt in \mathbf{W}_1 mit der der beiden anderen Fassungen in Übereinstimmung gebracht werden könnte, muß wieder ein für normale Betrachter des Sachverhalts nie faßbares Geheimnis von Möller bleiben. Es handelt sich nicht um eine Variante im Sinne einer etwas veränderten melodischen Gestalt, sondern um etwas Anderes — daß irgendein Sänger die beiden Gestaltungen als ungleich Gleiches hätte mißverstehen können, ist schon durch die Notierung ausgeschlossen: Wer nach Guido Notenschreiben gelernt hat, der denkt tonpunktgenau.

Die Variante ist eine strikte Alternative, eine Ersetzung, wie dies als Praxis der Veränderung der Versionen altbekannt ist. Warum soll man dann nicht diese Erscheinung eben der Ersetzbarkeit bestimmter Stellen, wie sie in der Mehrstimmigkeit von Nôtre Dâme geradezu durchgehend auftritt, aber nicht auf die Schriftlichkeit zurückführen dürfen? Gerade die macht doch das Veralten deutlich und läßt Raum für Eingriffe! Wie sollte man sich eine improvisatorische Praxis vorstellen, die an bestimmten, aber nicht voraussehbaren Stellen³³ improvisiert, an anderen aber strikt absingt, woher sollten das et-

³³Auch hier wäre methodisch eine vollständige Erfassung jeweils der „Örter“ von Ersetzungen von Interesse, z. B. Schlüsse, Versanfänge o. ä., also syntaktisch tektonisch auffallende Stellen. Das muß doch zuerst gefragt werden, dann müßten Kriterien der Unterschiede entwickelt werden, allerdings nicht von derart vager und oberflächlicher Art, wie dies die angesprochenen „Deutungen“ von Möller darstellen, die mit seinen zitierten Beispielen, euphemistisch formuliert, in ähnlicher Beziehung stehen wie R. Flotzingers Ausführungen zu den von ihm zitierten lateinischen Textstellen, vgl. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, Anm. 16, S. 27 ff.: Warum so etwas in diesem Buch angesprochen wird, könnte

wa die Benutzer der großen Sammelhandschriften wissen, denn sie konnten ja noch nicht Initiierte der strengen Lehre der *oral tradition*-Variabilität sein?

Schon in Hinblick auf diesen klaren Unterschied hinsichtlich der Gestaltbildung erscheinen die Feststellungen Möllers als reichlich unangemessen: *Zu Recht fragt Roesner hier: »Worked out by whom, and how?« Stabile Überlieferung in einer Reihe von Fällen spricht für ausgearbeitete Redaktionen, »fertige« Kompositionen, während weitreichende Abweichungen zwischen den Fassungen für ein kreatives Milieu sprechen, in dem Komposition und Improvisation vermischt sind und in dem keine klare Trennung zwischen schriftlicher und mündlicher Komposition und Überlieferung sinnvoll ist.* Nun, die Überlieferung ist ja wohl eindeutig schriftlich, sonst könnte Möller solche Regelmäßigkeiten nicht einfach übersehen, sondern müßte sie überhören: Dem, der die Stücke, doch wohl mit einigem Aufwand und einiger, modernen Musikwissenschaftlern gar nicht vorstellbarer Mühe notiert hat, hat ja wohl genau die Fassung so niedergeschrieben, wie sie heute von Möller falsch interpretiert werden kann.

Man müßte sich erst einmal bewußt machen, daß es sich, wie bereits oben gesagt, bei den *organa* nicht um jeweils vollendete Sätze im Sinne von Symphoniesätzen handelt, sondern um Reihungen von Einzelteilchen, und die konnten aus zu klassifizierenden Gründen ersetzt werden, was notwendig schriftlich geschehen sein muß, denn die Überlieferung ist schriftlich, wie soll sich in Schrift *schriftliche und mündliche Komposition* — für die Zeit sowieso kein Unterschied — vermischt haben können?

Zum anderen: Sind die *stabil* überlieferten — es geht um die Überlieferung, aber doch nicht die Art der Entstehung — Stellen Anzeichen für ein *unkreatives Milieu*? Ist die große Sequenz in **W**₁ unkreativ? Was für ein Unsinn, möchte man hier ausrufen; und die nicht *klare Trennung zwischen schriftlicher und mündlicher Komposition* — was sollte das sein? Jedenfalls hat der jeweilige Notator alle Stellen gleichwertig schriftlich festgehalten und überlie-

man fragen, um die Antwort zu erhalten, daß es um exemplarisches Nichtverstehenkönnen mittellateinischer Texte durch mediävistische Musikwissenschaftler geht; man kann weitere Beispiele dafür auch in den folgenden Beiträgen des Verf. finden, wenn man sich die Mühe machen will, in die Suchfunktion den Namen des großen Neumenforschers einzugeben.

fert, es handelt sich um Stellen verschiedenen Stils, die der jeweilige Notator als gültig angesehen haben muß, schließlich beherrscht er die Notenschrift, im Gegensatz vielleicht zu gewissen modernen Menschen.

Und schließlich sollte man auch beachten, daß der hinsichtlich der Relation von \mathbf{W}_1 z. B. zu \mathbf{W}_2 so typische Ersatz einer einfachen *clausula* mit gleichmäßig im fünften *modus* rhythmisierten *tenor* durch einen in einem der anderen *modi* mit mehrfachen melodischem Durchgang und komplexer gegenseitiger Abschnittsdisposition beider Stimmen ja wohl keine Auswirkung einer *oral tradition*-Vagheit, Ersatz einer Version der Formeln durch eine andere Version, darstellen kann — und warum sollte das nicht auch für den Wechsel von einer *organum purum*-Stelle zu einer *copula*-Stelle gelten? Also wäre erst einmal gründlich zu prüfen, was eigentlich wie an Varianten erscheint, so einfach die für die Zeit ersichtlich wichtigen Stilunterschiede auf dem Altar der *oral tradition*-Vagheitslehre, wem oder wofür auch immer, zum Opfer zu bringen, dürfte nicht angehen — wollte man rationale musikwissenschaftliche (Betonung auf dem zweiten Wortbestandteil) Methodik wahren, was ja nicht unabdingbar zu sein scheint. Ein auch nur rational rekonstruierbarer, auch von anderen, unabhängig am Beispiel verifizierbarer Beweis, daß die beiden Stellen gegenseitig ableitbare Varianten gewesen sein müssen, liegt nicht vor, es wird dem *Suchbild* folgend, das *Merkbild* nicht bemerkt.

Wollte man Möllers tiefsinnige Formulierungen konkretisieren, muß man also einmal gegen die damaligen Notatoren angehen, zum anderen aber erklären, daß die so einheitlich notierten *organa* jeweils verschieden ausgeführt wurden, so nach schon etwas antiquierter moderner Art der *Neuen Musik* im emphatischen Sinne, frei improvisatorische Stellen gegen festgelegte, vom Komponisten vorgeschriebene und das Ganze auch noch aleatorisch verteilt — woher will Möller eine solche Differenzierung überhaupt hernehmen, aus der Notation geht das nicht hervor, aus der Überlieferung aber auch nicht, denn es handelt sich um Hss., die bekanntlich auch schon zeitlich um einiges von einander verschieden sind, also auch verschiedene Stadien an verschiedenen historischen „Stellen“ belegen müssen — daß jedoch Zeitunterschiede keine kompositorischen Folgen gehabt haben dürften, also zu verschiedenen Alternativen in bestimmten Stellen hätten führen können, wird nicht dadurch

bewiesen, daß sie es nach der Lehre nicht dürfen.

Daß gewisse Stellen der schriftlichen Überlieferung — und warum eigentlich sollten die professionellen Sänger des *organum* so willkürlich auf die schon von Oddo angepriesene Arbeitserleichterung der Notenschrift verzichten? nur um der *oral tradition* Lehre zu entsprechen? — jeweils verschieden sind, macht zunächst ja wohl eine sorgfältige Bearbeitung nebst Bewertung aller solcher „Vorkommnisse“ notwendig, nach Stellung, nach Funktion, nach Stil, nach ästhetischem Sinn — doch, diese Musik war Musik: Nichts davon sieht Möller.

Wie man hier sehen kann, kann die Ersetzung einer Stelle im „prosaischen“ *organum purum* Stil auch einmal nur durch **W**₁ durchgeführt wird — Anonymus 4 gibt klare Hinweise darauf, daß mehrere *libri* in verschiedenen Stadien vorhanden waren: Die Möglichkeit für die Einbringung neuer Teilstücke hatte also ausreichend Zeit, und es ist nicht auszuschließen, daß die erhaltenen großen Sammelhss. nicht nur zu verschiedenen Zeiten entstanden sind, sondern auch einmal verschiedene Vorlagen, eben irgendwelche der offenbar existenten *libri* genutzt haben — es handelt sich um die Zeit, in der die „mehrstimmige“ Brauchbarkeit der Notenschrift zum erstenmal geradezu systematisch ausgenutzt wird:

Seitdem ist fortschrittliche Mehrstimmigkeit schriftgebunden, die Möglichkeiten der großformalen Anlage wird in der Erarbeitung von verschiedenen Rhythmisierungen und Gliederungen von *tenores*, nämlich Ausschnitten aus der liturgischen Melodie entdeckt — oder sollte das auch nur eine *Denkfigur* à la M. Haas sein? nicht gerade wahrscheinlich —, und, wie die große, liturgisch doch wohl höchst überflüssige Anzahl von „Erstzklauseln“ zeigt (verfügbar waren dann ja auch noch mehr als zweistimmige *organa*), rein musikalisch, aus kompositorisch ästhetischen Gründen weidlich ausgenutzt, in einer ersten überwältigenden Fülle an kompositorischer Schaffensfreude — das gilt natürlich für die *clausulae*/Motetten in besonderem Maße, aber auch die liturgische Überflüssigkeit der mehr als zweistimmigen *organa* belegt das auch — und genau das bezeugen auch die Varianten, der Ersatz von Stellen in den zweistimmigen *organa*. Die mehrstimmige Komposition war hier sehr produktiv, bis sie durch die Produktivität der *discantus*-Satzweise in *clausulae*/Motetten

abgelöst wurde.

Deshalb erscheint auch die Doppelfrage von Roesner, die Möller natürlich für maßgeblich ansieht, so unpassend, euphemistisch formuliert: Wer das jeweils getan hat, ist ja wohl trivialerweise nicht mehr rekonstruierbar, daß es jemand gemacht hat, dürfte ebenfalls klar sein, daß es dann in einer Fassung für so autoritativ gehalten wurde, daß man es so niedergeschrieben hat, wie man es niedergeschrieben hat, ergibt sich trivialerweise aus der Überlieferung: Es muß sich ja jemand für die so notierte Version entschieden haben, vielleicht sogar ausgewählt aus verschiedenen schriftlichen Vorgaben, aus verschiedenen *libri*, warum dürfte das nicht der Fall gewesen sein, nur damit die reine Lehre durchgesetzt werden kann? Aber, diese reine Lehre trifft doch schon in ihrer Anwendung auf den Choral auf erhebliche, unüberwindliche Widerstände.

Daß solche Stellen vom Notator nicht als *fertige Komposition*, als *fertige Gestalt* gemeint gewesen sein könnten, wo der autoritative Charakter der Notenschrift seit Hucbald, ja seit Boethius trivial ist — warum notieren sonst die Zisterzienser ihre „erneuerten“ Gregorianischen Melodien? —, sondern als Stellen, die nur so mal daherskizziert werden, nicht ganz ernst gemeint, Vorschläge für vielleicht ganz andere Ausführung, müßten die Vertreter solcher Absonderlichkeiten erst einmal beweisen. Das aber ist allein in Hinblick auf die Überlieferung vollkommen ausgeschlossen (ein *different degree of specificity* in der Notation gibt es eben gerade nicht — zumal der Benutzer einer Handschrift, z. B. von **F** ja wohl nicht wissen konnte, welche Stellen eventuell zu parallelen in anderen Hss. alternativ ausschließende Varianten bildeten: Für den Leser war die Fassung autoritativ, die er vor sich hatte — oder hat Roesner Stellen gefunden mit eingetragenen Alternativen? Notierungen, die zeigen, daß der jeweilige Notator sein Notat — um auch mal so ein schönes Wort zu gebrauchen — nur als eine Art unverbindlichen Vorschlag gemeint haben könnte, das wäre schon angesichts der angesprochenen „Symmetrien“ reiner Unsinn).

Und wenn Roesner nach dem *how* fragt, so kennzeichnet er damit ausschließlich sein Unvermögen (und das seines Zitators), sich wenigstens ansatzweise bei jeder Variante, d. h. bei jeder Ersetzung nach eventuellen Gründen zu

fragen, also nach der strukturellen und ästhetischen Bedingung der jeweiligen „Ersetzung“ — wenn eine *organum purum*-Stelle durch eine *copula* im hier erweiterten Sinne ersetzt wird, wird man kaum fehlgehen, letztere als nicht nur stilistische Veränderung, sondern auch als musikhistorisch oder kompositionsgeschichtlich später ansehen dürfen, natürlich bedarf auch eine solche Arbeitshypothese jeweils im Einzelfall des Nachweises und der sorgfältigen Klassifikation, d. h. des Vergleichs mit allen anderen vergleichbaren Ersetzungen vergleichbarer Art: Und man beachte, daß durchgehend — natürlich auch mit sehr engen Ausnahmen — nicht etwa jeweils Varianten einer gleichen Grundform erscheinen, sondern eindeutige Ersetzungen durch ganz Anderes erfolgen (natürlich wieder modulo der Postulate des Kontrapunkts!).

Im von Möller zitierten *organum* wird z. B. jeweils das Schlußmelisma sehr verschieden — natürlich ebenfalls modulo kontrapunktisch gleicher Bedingungen — vertont. Mal fehlt es ganz, mal erscheint es in der Ligierung des 2. Modus, mal als *organum purum*-Satz, mit melodisch nicht uninteressanter Gestaltung — *gfe fed ede edc de ed g*, also zu Anfang eine zweiteilige Sequenz, die durch *torculus* unterbrochen, dann aber weitergeführt wird, deutlich erkennbar auch durch die Gruppenbildung bzw. die verwandten³⁴ Komplexneumen über Halteton *G*; anschließend wird in geradezu an choralische Bewegungsästhetik anmutender „Gegenbewegung“ der Schlußton erreicht, nämlich der Anfangston *g*, und zwar effektiv durch Quartsprung nach oben: *edc de ed g*, die Bewegung in Dreitongruppen wird unterbrochen, man könnte geradezu von einem melodischen Ritardando sprechen, nämlich durch die Tonrepetition, *de ed g*.

Völlig anders ist die Bildung in **W**₁: *gfg gfed fefg*, nicht nur der andere Umfang, die ganz andere Gliederung, aber auch das Erreichen des hohen Schlußtons durch Dissonanz, *fef g* stellen eine andere Disposition dar; die erstangeführte zeigt dabei strukturelle Ansätze zu „Symmetrie“ — gleich ist nur die, aus dem Vorangehenden notwendige Entscheidung, im Oktavabstand zu schließen und nicht im Einklang. Die führt zwangsläufig und trivialerweise zu einer gewissen Konturähnlichkeit — beidemale war eine melodische Bewegung

³⁴Für Ignoranten: Das ist die korrekte Form für *verwendeten*.

zwischen identischen Ausgangstönen zu bestreiten.

In **F** dagegen entscheidet sich der Komponist zu einem Aufstieg, man beachte die bereits genannte Regelmäßigkeit der Tongruppenbildung: *de fg a'g gfg*; eine völlig andere Entscheidung, die offensichtlich vom Ton *d* ausgehend dessen Quint erreicht — nein, das sind keine quisquilienhafte Nachzeichnungen, sondern Versuche, den ästhetischen Sinn zu erfassen, und hier ist die (melodische) Quint *d - a'* so deutlich Grundlage der auch rhythmisch ganz anderen Gestaltung, daß auch hier nur von „Ersatz*copula*“ zu sprechen ist³⁵.

Also sind alle von Möller hier angeführten Varianten grundsätzlich verschieden; man muß auf sie das „Ersatz“-Prinzip anwenden, vielleicht ja sogar in der in der Anmerkung erwähnten Kleinstvariante. Ohne eingehendere Betrachtung der jeweiligen Formen wird man nicht zu rational nachprüfbar Erklärungen kommen können³⁶ (Möller findet hier mal wieder einen Zusammenhang, den der normale Höre oder Leser nie bemerken würde, da wo stilistisch typische Muster auftreten, bemerkt er das dagegen nicht).

Daß es sich bei den angesprochenen Schlußmelismen, echte mehrstimmige

³⁵Man würde dagegen die echte, „ableitbare“ Variante im Abschnitt davor, *cde fge eca* in **F** gegenüber *cdefe eca* in **W**₂ als belanglos charakterisieren können, also als echte Variante des Gleichen — wenn hierbei nicht ein Merkmal auffiele: In **F** wird man von typischem *organum purum* Stil sprechen, auch was die Ligaturen anbelangt, **W**₂ dagegen schreibt Dreitongruppen, weist also eine gewisse höhere Regelmäßigkeit auf — wer wollte hier also mit Sicherheit behaupten, daß der Autor von **W**₂ bzw. seine Vorlage auch diese Variante nicht ganz bewußt so regelmäßig neumierte komponiert haben kann; so sicher jedenfalls, hier nicht „nur“ eine Art schon für eine Niederschrift geläufige und verständliche bewußt und notwendig *schriftlich* — Neumengruppenbildung — komponierte Variantenbildung sehen zu müssen, ist sich Verf. nicht.

³⁶Natürlich ist die musikalische Ästhetik der Nôtre Dâme-*organa*, wie letztlich die ästhetisch eigentliche Wirkung jeder Musik nicht rational ansprechbar, man kann ihr aber hinsichtlich der abstrakt erfaßbaren Merkmale wie der „Symmetrie“, Regelmäßigkeiten und „Prosaik“ entsprechend den stilistischen Bedingungen, die die Theoretiker so ausführlich abhandeln, eben im Bereich der musikalischen Musterbildung nahe kommen — und dazu gibt die Nôtre Dâme-Mehrstimmigkeit ausreichende Hinweise, sie ist kompositorisch gestaltmäßig geplant — nicht etwa in großen Zusammenhängen für gesamte *organa*, diese Mehrstimmigkeit wird in kleinen Abschnitten komponiert, ob gedacht, gebrummt, gesungen oder gleich auf dem Papier, ist eben für die Zeit nach Guido ohne jeden Belang.

iubili, um Zusätze handelt, wird klar aus dem „überflüssigen“ Zusatzhalten im *tenor*. Also folgt daraus, daß der Schluß ein *kreatives Milieu* gebildet hat; nun, un kreativ ist diese Mehrstimmigkeit erkennbar nicht; man wird also feststellen dürfen, daß sich eben bestimmte Stellen (nicht immer rational vorhersehbar? um nicht zu sagen *vorherhörbar*), als Attraktionen für kompositorische Neuerungen erweisen — und genau, um hier überhaupt erst Einschätzungen abgeben zu können, ist eine vollständige Sammlung und Klassifizierung, zunächst natürlich mit heuristischen Vor„urteilen“, notwendig, ohne das wird man nur daherreden können, vielleicht impressiv und schön — die Herausgeber der Zeitschrift müssen ja von diesem Beitrag angetan gewesen sein —, aber nicht inhaltlich ernstzunehmen. Und, um nochmals zu wiederholen: Woher wußte der Leser oder Besitzer z. B. der Fassung von \mathbf{W}_2 , daß hier ein nach H. Möller *kreatives Milieu* herrschen sollte? daß andere Hss. hier anders komponieren? Der hat natürlich ganz normal das abgesungen oder gelesen, wie es seit Guido üblich ist, wie sollte er überhaupt auf andere Gedanken kommen, die Notenschrift ist homogen (natürlich modulo des Unterschieds zwischen *organum purum*-Notation und diskantil modaler Notierungsweise):

Man wird (bei einiger Erfahrung mit diesen verschiedenen komponierten Stellen) eine essentielle Abhängigkeit von der Niederschrift feststellen müssen — daß schriftliche Existenz und Überlieferung, gerade in einer hochproduktiven Zeit und musikalischen Gattung keine Unterschiede hervorbringen könnte, daß dies nur eine *oral tradition*-Vagheit vermöge, erweist sich als Folge anachronistischer Verabsolutierung moderner notengetreuer Weitergabe von Werken; die da zu erwartende Eindeutigkeit und Festigkeit kennt die Komposition der *organa* noch nicht, eben weil ein solches *organum* nicht als einheitliches Werk, als geplant „Ganzes“ erscheint, sondern als Folge von Stellen, an denen dann aber jeweils die Neugestaltung einsetzen konnte: „Unschriftlich“ müssen diese Ersetzungen doch nicht entstanden sein. Was für ein Vorurteil!

Offensichtlich liegen hier drei individuelle, unabhängige (natürlich immer modulo gleicher Kontextbedingung in Bezug auf die vorausgehende Kadenzbildung und kontrapunktische Situation!) Bildungen vor, die in Hinblick auf die einfachste Fassung dadurch gekennzeichnet sind, daß sie den Schluß in der Oktave sozusagen durch einen Vorhalbschluß auf der Quint als eine Art

ästhetischer Begründung eben der Hinzufügung eines echten Jubilus vorbereitet: Also, gearbeitet sind alle drei Versionen, es handelt sich doch nicht um Formeln im Sinne des ungleich Gleichen oder gleich Ungleichen — daß die Stelle jeweils verschieden komponiert ist, dürfte auch ein im abecedarischen Zustand stehender Sängerknabe bemerkt haben. Muß daraus folgen, daß man (regelmäßig, bei jeder Ausführung, nämlich einmal im Jahr) am Schluß einen Jubilus improvisiert hat? Warum schreibt man dann aber kommenden Lesern und damit adressierten potentiellen Sängern einen genau notierten Jubilus vor? Weil man denen die entsprechende improvisatorische Fähigkeit abspricht? Das wäre doch wohl eine eher lächerliche Annahme.

Natürlich, absingen erspart die Arbeit des Improvisierens; das hat man aber sicher auch für die Mehrstimmigkeit erkannt, denn man notiert diese Mehrstimmigkeit ja, und zwar in einem vorher und „daneben“ unbekanntem Ausmaße; gerade die schriftliche Existenz ist, wie die erhaltenen und nachgewiesenen Sammelhss. zeigen, für diese Mehrstimmigkeit wesensmäßig; hier liegt eine musikhistorisch wesentliche Veränderung vor, nicht in der Notation von Mehrstimmigkeit an sich, sondern in der zu ihrer „Literarisierung“ führenden systematischen, zusammenfassenden Notierung; die „Literarisierung“ meint dabei das, was Johannes de Grocheo der Motette zuordnet. Man sammelt Mehrstimmigkeit ihrer selbst wegen — daß dies „in“ Nôtre Dâme begonnen hat, ist so eindeutig, daß ein Überstülpen strenger *oral tradition*-Vagheit auf diese Überlieferung eher erheiternd wirken könnte, wenn es nicht so ärgerlich die musikhistorische Wirklichkeit verzerren würde.

Jedenfalls schreibt jeder Notator eine eigene Version auf, die er als maßgeblich, nämlich so gemeint wie notiert verstehen muß, andere Deutungen der bestehenden Notenschrift gibt es nicht. Das Ersatzprinzip ist hier wirksam, das sich z. B. beim Abschreiben einstellen kann, vielleicht, warum nicht, auch spontan einmal bei einer Ausführung, sozusagen im Sinne einer improvisierten Solokadenz (*cum grano salis!*), die dann aber eben notiert, als gültige und ästhetisch schönere Lösung verstanden und vorgeschrieben wurde. Was sollte eine Notation mit den üblichen Noten, wenn das Notierte nicht als Notiertes gemeint gewesen sein sollte? Die hier angesprochene Lehre führt zu inhaltslosen Popanzen:

Einige Fragen ergeben sich nämlich daraus, natürlich nicht die eines Unterschieds zwischen *mündlicher und schriftlicher Komposition*, geschrieben sind alle drei Versionen, und zwar eindeutig, z. B. die Frage, wie oft solche Jubilii zusammen mit Variantenhäufung auftreten, ob hier etwa gewisse Attraktionsstellen für Ersatzbildungen bestehen³⁷, vielleicht auch ursprünglich für

³⁷Daß z. B. der Anfang des Versus des Grad. *Viderunt omnes*, der hier nach der Version von **W**₂ zitiert wird, die völlig anderen Versionen von **W**₁ und **F** findet man unten in Anm. 51 auf Seite 140; mit R. Lach gesprochen handelt es sich um eine tektonisch wichtige Stelle, die dem modischen „Verschleiß“, um zu dahlhausieren, besonders ausgesetzt war. Das aber ist gerade ein Zeichen des Wesens schriftbestimmter, d. h. vom Wissen um die Notierung als Ziel — nicht notwendig als Voraussetzung des Erfindens — bestimmten Überlieferung:

Viderunt

No- tum fe- cit

Die Wiedergabe ist durch die Möglichkeiten des verwandten Programms etwas eingeschränkt, die Struktur ist aber wohl klar erkennbar — ein Blick in die Facsimilia kann bei Bedarf die „korrekte“ Lesart zeigen. Ersichtlich ist der Anfang des Versus im Grad. *Viderunt omnes* in **W**₂ völlig anders als in den beiden anderen Überlieferungen (auch der anschließende Passus vor dem Einsetzen der *clausula Dominus* ist davon verschieden).

Von einer Variante im Sinne einer verschiedenen Individualisierung eines angeblich gemeinten Gleichen kann nicht gesprochen werden, die Stelle ist ersetzt, einfach anders komponiert — ob *mündlich* oder *schriftlich* ist ohne jeden Belang, denn was gemeint ist, zeigt die Notation. Statt über irgendwelche *oral tradition*-Vagheit oder den Autor der eben zitierten Stelle oder sonst etwas zu diskutieren dürften Fragen nach inhaltlichen und ästhetischen Kriterien z. B. für eine versuchsweise relative Datierung wenigstens ein sinnvolles heuristisches Unterfangen darstellen.

Und da fällt z. B. auf, daß **W**₂ nach den drei „Trillerpassagen“ eine *copula*, offensichtlich modalrhythmisch meint. Muten die Triller altmodisch an — genau das wäre aber durch entsprechende Statistiken erst zu verifizieren, hier ist das nur ein heuristischer Ansatz —, könnte eine modalrhythmische *copula* als modernere Version gegenüber *organum purum*-Formen angesehen werden. Man könnte auch die ersten zwei „Triller“ als paarige Struktur bewerten, die eine *ouvert-/clos*-Struktur aufweist — ganz „formlos“ sind diese Triller also

Erweiterungen. Die Fassung von **F** ist offensichtlich modal gemeint, die anderen Fassungen sind eindeutig *organum purum*-Stil. Die Fassung von **W**₂ ist wesentlich umfangreicher als die von **W**₁, und zeigt eben eine gewisse, doch nicht notwendig nur zufällige oder vom Deuter einfach zu vernachlässigende „Symmetrie“, eben *gfe fed ede edc ...*, drei skalisch sequenzierte *climaci*, wie angedeutet eine „Stauchung“ vor dem letzten *climacus*, erscheint ästhetisch sinnvoll, wie auch der Schlußaufstieg, der mit seiner „Gegenbewegung“ eben regelrecht Gregorianisch anmutet (da allerdings natürlich nicht als Schlußbildung): ... *edc de edg*, Sekundaufstieg, „Gegenbewegung“ als Ausholen und Quartsprung zum Hochton.

Was sollen solche Beschreibungen? handelt es sich um die, angeblich, so nicht wie auch die Wiederaufnahme eine Quart tiefer nicht „zufällig“, sondern ebenfalls bewußt komponiert erscheint: Denn der nach dem ersten „Triller“ veränderte Schlußton, eine Interpretation der kontrapunktischen Gegebenheit, wird durch den dritten, eine Quart tieferen „Triller“ bestätigt, man hat also eine klar dreiteilige Form mit motivischen Merkmalen — der Anfang stellt ein Initium dar. Warum eine solche Gestalt nicht in und für Notation erfunden worden sein dürfte, ist nicht zu erkennen.

Denkbar ist also einmal ein vollständiger Ersatz der in den beiden anderen zitierten Fassung überlieferten Form in **W**₂, denkbar wäre aber auch, daß die soeben zitierte Fassung nur eine bereits früher entstandene Diskrepanz sein könnte, d. h. daß es schon verschiedene Vorlagen gab, und beide Versionen Abänderungen einer gemeinsamen, aber eben in beiden Versionen nicht mehr erhaltenen Leoninschen Urfassung darstellen. Ob solche Überlegungen müßige Spekulationen bilden oder nicht, mag der beurteilen, der sie anstellt — klar ist nur, daß beide Fassungen jeweils so notiert wie gemeint sind, daß beidemale jeweils eigene kompositorische Lösungen bestehen, deren Entstehungsvorgang, ob *mündlich* oder *schriftlich* ist dabei kein Unterschied, denn beide Versionen sind eindeutig notiert erhalten, in Sammelbänden mit Noten, jeweils als allein gültige, ja denkbare Vorschrift. Warum nicht die von Anonymus 4 belegten zahlreichen „Schichten“ von Komponisten von *libri* entsprechende Eingriffe geradezu zwangsläufig gemacht haben sollen, ist als a priori Grundsatzentscheidung auch nicht zu erkennen:

Ein irgendwie zu denkendes, wenn nicht eher zu fühlendes, nie wirklich konkretisierbares, also eher zu mystifizierender Wirkung führendes *oral tradition*-Lehrprinzip jedenfalls benötigt man zur Interpretation derartiger Ersetzungen ersichtlich nicht, und warum sollte man Überflüssiges in rationaler Wissenschaft ausbreiten, wenn nicht zum Mittel einer wenn auch mißlingenden „Profilierung“ angeblich revolutionärer Neuerkenntnisse; gerade das aber dürfte ebenfalls höchst überflüssig sein.

wertlosen Paraphrasen, deren sich M. Haas ausdrücklich enthält, wofür man dankbar sein darf, denn was würde man da erwarten dürfen oder müssen? Nun, sie können, wenn das nicht bemerkt wird, dazu dienen, die Varianten zu beurteilen: Jedenfalls wird daraus einsichtig, daß die Fassung von \mathbf{W}_1 wesentlich langweiliger ist — aber, was sind denn das für Kriterien? Musik nach ästhetischen Gesichtspunkten untersuchen wollen? Nun, es handelt sich, leider?, um musikalische Kunstwerke (wer das nicht glauben kann, möge das Wort vom *Ohrenkitzel*, oder noch deutlicher, vom *pruritus lumborum* bedenken, was heißt das denn konkret genommen!).

Und da ergibt die Melodieführung von \mathbf{W}_1 ein recht einfallsloses Umspielen des Schlußtons mit, damit überhaupt Bewegung, also Musik entsteht, einem Abstieg zur Quint über dem „Grundton“; da erweist sich die Fassung von \mathbf{W}_2 auch zusammenklanglich als wesentlich interessanter; unterhaltsam ist vielleicht die „Betonung“ der Sept *f* in \mathbf{W}_1 ; der Schluß arbeitet anders als in \mathbf{W}_2 . \mathbf{F} steht durch die modalrhythmische Bildung sozusagen außer Konkurrenz, es liegt ein anderer Stil vor; immerhin, der durch beharrlichen Aufstieg erreichte Dissonanzton *a* ist auch ein bemerkenswertes ästhetisches Erlebnis, zumal die Schlußdissonanz von unten mit *gfg* auch zum Zuge kommt — man wird also allen Fassungen keine improvisatorische Zufälligkeit zuschreiben können, oder gar noch eine Version als einfache Variante der anderen qualifizieren können, das „Ersatz-Prinzip“ ist auch hier heranzuziehen.

Man kann also nachvollziehen, daß einer der, nach den so klaren Formulierungen von Anonymus 4 zu erwartenden Überarbeiter die Wendung von \mathbf{W}_1 durch eine erheblich interessantere ersetzt hat — wie oben zitiert, war ersichtlich die Autorität der Niederschrift mehrstimmiger Musik für schöpferische Kräfte wesentlich weniger streng als für die Choralüberlieferung — man wußte, daß die Mehrstimmigkeit menschengeschaffen ist, nicht von *sancti doctores* wie dem hl. Gregor, vielleicht sogar, wie im Bild von Hartker, durch den hl. Geist empfangen.

Der Überarbeiter schließlich von \mathbf{F} hat sich für die modernste Möglichkeit, eine modalrhythmische *copula* entschieden, dem war das von größerer Interessantheit — die Frage des guten Roesner also, die oben als ziemlich sinnlos

qualifiziert wurde, kann man also schon rational anzugehen bzw. als sinnlos zu qualifizieren versuchen — mit Sicherheit mit größerem Erfolg als dies ausgerechnet die Scheinprobleme tun können, die H. Möller zum wiederholten Male darbietet, nun, um eines der so beliebten allgemeinwissenschaftlichverständlichen Konzeptchen auch in der Musikgeschichte wieder finden zu können; eine revolutionäre Entmythologisierung bisheriger Befunde benötigt etwas „rationalere“ Argumente und Quelleninterpretationen.

15

Eine weitere der oben angedeuteten Fragen, die aus den Varianten entstehen — und die unabdingbar für so weittragende Neu„erkenntnisse“ eine vollständige Systematik verlangten, die Möller offensichtlich zu leisten nicht imstande ist — beruht darin, daß mit solchen Varianten die großen, sicher in einem zu bestimmenden Sinne als abschließend, ja wahrscheinlich alle älteren *libri* überflüssig machenden Sammlungen zu verschiedenen Zeiten angefertigt worden sein müssen, oder, und hier nun wird die, höchst sinnlose Unterscheidung zwischen *mündlicher* — wie wohl bei Tuotilo? — und *schriftlicher* Komposition vielleicht doch scheinbar relevant, haben etwa die Schreiber der Hss. gelegentlich schriftlich komponiert? Wer wollte das ausschließen? H. Möller jedenfalls scheint solche Möglichkeiten a priori nicht sehen zu können, denn daß er sie nicht sehen will, wäre schwer verständlich.

Die Frage allerdings, ob noch die Schreiber der erhaltenen großen Sammelhss. selbst komponierend eingegriffen haben, oder ob sie nur aus den ja nachgewiesenen — wenn man Anonymus 4 nicht vollständig zur *Denkfigur* machen will — verschiedenen *libri* jeweils übernommen worden sind, ist aber wieder eher irrelevant, die jeweiligen „Ersatzvarianten“ sind jedenfalls so notiert wie gemeint — und vielleicht sollte man sich doch einmal darüber Gedanken machen, daß sich weder im Choral Stellen nachweisen lassen, in denen Varianten als Variabilitäten einer gleichen „Idee“ erscheinen, noch in den *organa* der Nôtre Dâme Schule nicht deutlich erkennbar ganz verschiedene „Ersatzvarianten“ auftreten (stets modulo der kontrapunktischen Bedingungen!) — wo, darf man nach nun soviel Jahrzehnten Predigen der Vagheitslehre der *oral*

tradition-Lehre nun doch einmal fragen, sind denn diese gleich ungleichen Varianten erhalten, wie sind sie systematisch zu klassifizieren, und endlich, wie kann oder könnte man denn dann eigentlich die „Idee“ erfassen und damit den Variabilitätsgrad angeben, das wären doch alles Aufgaben, die sich eine rationale Musikwissenschaft stellen müßte, und zwar vorab³⁸.

Nachweislich sind übrigens einige Sammelhss. des gesamten Repertoires auch verschwunden, verloren gegangen; hat es die deshalb nie gegeben, darf, ja soll man nicht annehmen, daß noch viel mehr verloren ist, und daß damit noch viel mehr „Ersatzvarianten“ nicht mehr greifbar, nämlich notiert lesbar sind? Solche Hss. muß es gegeben haben, sie sind verschwunden — wie wäre wohl der Triumph der Lehre, wenn auch die drei erhaltenen nicht erhalten wären, sondern nur die paar Einzelbelege — dann wäre offenbar bewiesen, daß es Exemplare eines (gegenüber Leonin mit Sicherheit sehr weit „weg“ entwickelten) *Magnus liber* gar nicht gegeben haben könne, daß man so etwas doch nie notiert haben könne. Noch von J. S. Bach sind ganze Folgen von Kantaten verschwunden, ein Zeichen dafür, daß diese nicht notiert waren, sondern *oral* tradiert worden sind? Wäre doch einmal eine völlig neue, revolutionäre Sichtweise.

Das Fehlen von Zeugnissen ist der Beweis dafür, daß die *organa* nur frei,

³⁸Es ist schon erheiternd, daß ein Beispiel von Varianten der Mehrstimmigkeit, natürlich schriftlich überliefert und nicht vom Himmel, wie z. B. dem hl. Dunstad — heilig in diesem Sinne sind die Kündler der Lehre also noch nicht, wenn auch offenbar im alleinigen Besitz der Wahrheit —, gekündet, gar nicht erwähnt wird, das tatsächlich auf Niederschrift von frei improvisierter Mehrstimmigkeit deuten könnte, nämlich die von J. Handschin durchaus originell als *erste Motette* bezeichneten mehrstimmigen Fassungen eines *Benedicamus*-Tropos aus „St. Martial“ (*Stirps Jesse florigeram*, Paris B.N. f. l. 3549, f. 66, und 1139, f. 60) — Verf. hat kein Interesse, hier eine Diskussion darüber einzugehen, woher die sog. St. Martial-Hss. wirklich stammen, es geht allein um diese *erste Motette*. Da findet man Varianten, die so sind, daß man auf zwei Improvisationen schließen könnte (und doch wird die Melodie jeweils sehr genau notiert) — die Art der betreffenden Varianten mit den Varianten des „Ersatzprinzips“ zu vergleichen, wäre sicher einmal ganz sinnvoll, die dauernde, argumentationsfreie Wiederholung der bekannten Vorstellungen ist dagegen recht unerfreulich, um nochmals R. Neumann zu zitieren, *Unter falscher Flagge*, Berlin et al., 1932, S. 158: ... *bis es uns ankotzt vor vieler Wiederholung.* ...

eben in dem Tiefsinn der *oral tradition* nicht ausgeführt, sondern als aus dem musikalischen Bauche einer *chant community* quellende Mehrstimmigkeit existiert haben können — daß die Notenschrift in dieser Zeit etwas so Absonderliches, so Abstruses, gewesen sei, das zu beherrschen so fremd war, daß die ausdrücklichen Hinweise von Anonymus 4 von vornherein als reiner Blödsinn zu deuten wären, so daß man lieber ganz auf derartige Quellen verzichten sollte, erscheint demnach als unhaltbare Phantasie. Auch hier gilt: Das Suchbild vernichtet das Merkbild — allerdings erscheint in dem hier zu betrachtenden Fall das *Suchbild* so vage, sozusagen verwackelt und unscharf verwischt, daß eine solche Gegenüberstellung — Vorstellung und Komplexität der musikhistorischen Wirklichkeit — nur metaphorisch möglich erscheint.

Daß die selbstverständliche Beherrschung der Notenschrift für solche Musikwissenschaftler wie M. Haas, H. Möller und was er da noch so zitiert, ib., S. 305, nicht nur *a three days wonder*, sondern offenbar ein *life long wonder* darzustellen scheint, ist zu erwarten, nur, n a c h Guido war eben die Beherrschung der Notenschrift für professionelle Sänger der Liturgie so selbstverständlich, daß sie alles musikalisch, genauer: melisch, Gedachte sofort in Notenschrift umsetzen konnten, auch Mehrstimmigkeit; warum soll ein solches Buch, wie es Anonymus 4 ausdrücklich, und zwar als liturgische Entsprechung zu den einstimmigen liturgischen Notenbüchern feststellt — und ein *liber* mit Noten ist keine *Denkfigur* — nicht immer wieder Veränderungen unterworfen worden sein, warum sollen nicht Notatoren verändert haben, in der festen Überzeugung, Besseres, nämlich stilistisch das Angepaßte zu komponieren — haben doch sogar schon die Zisterzienser ganz bewußt den Choral, natürlich schriftlich, auf das Prokrustesbett der Theorie der Zeit gespannt, mit entsprechendem „Erfolg“, eben ganz schriftlich, wie denn sonst?

Daß also das originale Exemplar von Leonins *liber* verloren gegangen ist, ist zu erwarten, schließlich handelt es sich um liturgisch gebrauchte Kunst, die, und das ist Möller natürlich ebenso unbekannt geblieben wie die gesamte skeptische Literatur zu den Grundlagen seiner so topisch den Vorbildern folgenden Ausführungen, im Bewußtsein der Zeit im Gegensatz zum Choral als menschliche Zutat und daher keiner vergleichbaren Autorität unterworfen bestanden hat, so daß die ja zu beobachtende schnelle Entwicklung der Mehrstimmigkeit

keine Probleme mit der stellenweisen Veränderung nach dem „Ersatzprinzip“ haben mußte — daß die so notierten und so gemeinten Gestaltungen nicht auch genau so zum Lesen und damit Absingen gedacht gewesen sein sollte, ist jedenfalls aus den Quellen, den Theoretikern, die das korrekte Lesen als Grundproblem sehen, und erst recht der Notation nicht abzulesen — man muß es in die Quellen hineininterpretieren, und sich auf den berühmten Standpunkt stellen, die Zeit besser verstehen zu können, als diese Zeit das selber vermocht hat — nur, hier geht es um konkrete Erscheinungen wie die für die Zeit selbstverständliche Notation, deren richtiges Lesen wesentliche Anregung für die Bildung einer Theorie gewesen zu sein scheint.

Die Genialität von Johannes de Garlandia steht genau wie die von Guido doch zu weit über der Einfältigkeit vieler moderner Deuter, als daß diese sich einer solchen Bewertung der Kenntnisse eben von Johannes de Garlandia, Guido oder auch Anonymus 4 sicher sein könnten, der Verzicht auf Kenntnisaufnahme der klaren Aussagen der Zeit selbst ist gerade kein Fundament eines nicht anachronistischen Verstehens der Musik der Zeit.

Im Gegensatz zur hier zu betrachtenden Lehre ist nicht einzusehen, warum die Fülle an solchen „Ersatzvarianten“, am deutlichsten trivialerweise in den sog. *Ersatzklauseln* nicht direkte Folge der Notation von *organa* gewesen sein darf? Erst durch die eindeutige Notation wird die stilistische Veränderung konkret greifbar und somit auch mit der nächsten Niederschrift korrigierbar — und daß daraus ein musikalischer Fortschritt resultiert, eine erhebliche Steigerung verfügbarer „mehrstimmiger“, sowohl klanglicher als, zunächst betont, auch rhythmischer Konzeptionsmöglichkeiten, könnte nur bei ebenso „tief“reichender wie aussageloser Diskussion des „Begriffs“ des Fortschritts in der Musik bestritten werden.

Brauchbar sind solche Erörterungen aber nicht: Die Steigerung der musikalischen, gestaltmäßig eindeutig abstrahierbaren Erlebnismöglichkeiten im Rahmen der Geschichte der Mehrstimmigkeit ist zu deutlich erkennbar, um die Verwendung des Wortes *Fortschritt* nicht gebrauchen zu wollen, ja, die abendländische Sonderentwicklung hat gerade in Musik einen ganz spezifi-

schen Vertreter³⁹.

Aber, da ist ja noch etwas, die vielen, z. Teil unterhaltsam „symmetrischen“ Ausgestaltungen der, das beachtet Möller auch nicht hinreichend, s. u., typischen *Klangschrittlehre* im sog. *Vatikanischen Traktat*, worüber Verf., wie über die anderen von H. Möller erneut proklamierten Sätze des „Dogmas“ — denn erkennbar eigene Gedanken findet man offenbar nicht, neue Quellen, neue Quellendeutungen? — ja nun sehr breit gehandelt hat, aber, er gehört ja nicht der exklusiven Sekte an; nur, rationale Argumentation sollte wissenschaftliche Aufgabe ersten Ranges sein, Verf. befaßt sich ja auch eingehend mit der hier behandelten Topik.

16

Die Schemata der Klangschrittlehre werden im *Vatikanischen Traktat* durch zahlreiche Ornamentierungen meist im organalen, nicht selten auch in einem eher *copula*-artigen, d. h. mit „symmetrischen“ Merkmalen wie Sequenzen gestalteten Stil, ausgestaltet, wogegen in anderen Zeugnissen nur die üblichen einfachen Schemata, wenn überhaupt notiert, zu finden sind. Selbst Möller

³⁹Ja aber, könnte ein Einwand lauten, diese so schnellen Veränderungen der Möglichkeiten, wie sie in den *clausulae* auftreten (vielleicht schon in der Verwendung von, in den *clausulae* natürlich rein melodisch, *refrains* oder anderen solchen Zitaten) können doch auf Improvisation zurückgehen; sicher ist das möglich, wenn auch bei den komplizierteren *clausulae* — und auch hier kann man die Erwähnung des Pergaments durch Anonymus 4 kaum zur *Denkfigur* machen — nur die Entstehung der Formung durch *tenor*-Wiederholungen nebst rhythmischen Verschiebungen etc. allein schon als Idee zu solcher komplizierten Planung auf improvisatorische Weise nicht gerade leicht vorzustellen ist.

Die stilistischen Veränderungen, die solche „Ersatzstellen“ häufig bilden, können natürlich durch äußere Einflüsse entstanden sein, eben durch *refrains*. Eine betreffende Improvisation würde aber immer aufgrund vorliegender notierter Mehrstimmigkeit geschehen — und dann ist die Art der Entstehung von Ersatzstellen völlig irrelevant, sie erscheinen notiert und werden zur Notation auch erfunden bzw. komponiert. Und daß solche Veränderungen nicht beim Absingen und Kopieren entstehen könnten, müßte auch nachgewiesen werden — nur diese Frage des so bemerkenswerten Fortschritts der Musikgestaltung gerade in der notierten Mehrstimmigkeit ist ja kein Objekt der hier anzusprechenden *oral tradition*-Lehre. Das sehen ihre Vertreter gar nicht.

wird nicht umhin kommen, zuzugestehen, daß die Beispiele alle notiert überliefert sind, warum werden die notiert, und warum in solcher Fülle? Das müssen für die hier zu beachtende Lehre natürlich Sängerformeln sein, für die Zeit offenbar, angeblich, ununterscheidbare Varianten der identischen Formelidee (die in Wirklichkeit nur in der jeweiligen Situation des jeweiligen Klangschriffs bestehen könnte) — offenbar soll es sich dabei um eine Art Improvisationsschule handeln, so eine Art mittelalterlichen Ganassi-Traktat; dessen Aufgabenstellung ergibt sich allerdings als eine Anleitung, notierte Musik zu ornamentieren. Und man darf fragen, ob hiermit eine Hilfe für leicht einfallsschwache Sänger gemeint sein sollte; eine etwas merkwürdige Begründung der Freude am Komponieren so vieler Einfälle.

Soll man also die geradezu übermütigen vielen Beispiele aus dem *Vatikanischen Organumtraktat* genau so deuten: Daß einfallsschwache oder gar einfallsschwache Improvisatoren hier Floskeln finden konnten, die sie dann, auswendig oder ablesend, in ihre Improvisationen eingebracht haben? ist das überhaupt eine sinnvolle Interpretation, zumal auch der von Möller zitierten Gewährsfrau seiner Vorstellungen nicht gelingt, etwa für alle auftretenden Beispiele Anwendungen in konkreten *organa* zu finden, ganz im Gegenteil, die angesprochene Fülle an Beispielen hat mit der Wirklichkeit der *organa* nicht viel zu tun: Gleiche Klangschriffs und gleicher Stil jedenfalls sind die eigentlich verbindenden Faktoren — und die „Symmetrien“ sind hauptsächlich für die Beispiele charakteristisch.

Was wird nun der normale, unvoreingenommene oder sich der Initiation der Eingeweihten noch entziehende Betrachter dieser vielen Beispiele dazu sagen (dazu könnte man die Meinung von Verf. befragen, vgl. die Behandlung dieser Fragen in Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, *HeiDok* 2008, z. B. Anm. 19, S. 37 ff., was aber für die Träger der Lehre natürlich nicht möglich ist, denn die besitzen den Glauben); vielleicht kann man es auch einfach sagen: Die Idee einer schriftlichen Komposition — und das sind die Stückchen nun wirklich — solcher organaler Ausgestaltung der Klangschriffs eröffnet die Freude am Komponieren, am Ausdenken immer neuer Möglichkeiten, nicht als platte Improvisationsvorlagen, sondern als kompositorische Gestaltungen an sich, die Schriftlichkeit macht erst die Fülle an Möglichkeiten bewußt und

läßt sie ausprobieren, wahrscheinlich auch in Nachträgen konkurrieren.

Es ist verständlich, ja klar, daß Musikwissenschaftlern, denen jedes ästhetische Verständnis, jedes Verständnis von Musik als den Geist beschäftigende Form — nein, kein Anachronismus, Guidos Meinung — restlos fehlt, nie verstehen können, daß das Herstellen musikalischer Form auch ein geistvolles Spiel sein kann, daß das Ersinnen immer neuer Formen, hier des gleichen Gerüsts, ästhetische Freude an sich sein kann — aber, wie kann Musik im Mittelalter ästhetischen Wert gehabt haben; nun, für Guido hatte sie das, die betreffenden Unfähigkeiten neuerer musikwissenschaftlicher Deuter, sind kaum für die so mißdeutete Zeit maßgeblich.

Natürlich muß man solche Mängel irgendwie kompensieren, z. B. durch so interessante Tätigkeiten, wie das Zählen von irgendetwas, das die musikalischen Strukturen eben so anbietet, z. B. durch Taktezählen, symbolische Strukturen entdecken, semantische Aussagen erfinden, oder auch Hexachordstrukturen eininterpretieren, und letztlich natürlich durch induzieren bzw. eher überstülpen in anderen Fächern gerade modischer „Theorien“, z. B. durch die Anwendung letztlich irrelevanter Äußerlichkeiten, wie einen für die Zeit nicht bestehenden grundsätzlichen Unterschied, nein, für einmal nicht zwischen dem Instrumentalen und dem Vokalen⁴⁰, sondern *mündlicher und*

⁴⁰Allerdings darf man dankbar sein, noch ruhig danach fragen zu können, was Formkriterien und Ästhetik der antiken Melodien sein könnten, denn wenn nach der einen Schau die griechische Notenschrift keine Notenschrift sein darf, könnte die andere ihre Grundsätze damit verbinden und zur tiefen Folgerung kommen, daß die in griechischer Notenschrift überlieferten Musikdenkmäler — Ausdruck von Boethius, nicht von Verf. — gar nicht geschrieben sein können, also ebenfalls Zeugen irgendeiner der so vage angedeuteten Vagheiten der *oral tradition*-Lehre sein müssen:

Die recht mühsame Aufgabe, diese Musik zu verstehen, wäre dann dadurch aufgehoben, daß es sich ja gar nicht um eine bestimmte Musik, sondern nur um jeweils zufällige Individuationen einer allgemeineren *essentia* handelt, und man, wenn man Platonisch denken will, ja a priori gar nicht wissen kann, wie die eigentliche Idee dieser Individuationen denn geklungen haben könnte. Ohne solche Neuerkenntnisse ohne Aussagewert können die überlieferten Melodien als das verstanden werden, als das sie auch die Antike verstanden hat, als musikalische Denkmäler, so notiert wie gemeint.

Natürlich, die wesentlich leistungsfähigere Notenschrift des Mittelalters nach Guido vermag

schriftlicher Komposition anführen, denn darüber läßt sich doch so tiefsinnig scheinbar Neues sagen, was die Musik selbst völlig unberührt läßt — ob Liszt seine viele Umarbeitungen und Variierungen jeweils „früherer“ Fassungen wohl ohne Notenschrift hätte ausdenken können, und ob sein Kompositionsbegriff eher von *oral traditionaler* Art war?

Aber, so etwas geht doch nicht für das Mittelalter, da gibt es keine Freude an der musikalischen Variation — wirklich nicht? sind nicht manche *clausula*-Familien geradezu Versuche über mögliche Verschiedenheiten der Komposition des gleichen *tenor*, also sozusagen im melodischen „Kampf“ mit den kontrapunktischen Zwängen? Warum das bei den Beispielen, wie gesagt, viel zu viele, des *Vatikanischen Organumtraktats* dann nicht der Fall gewesen sein? Darf wirklich nicht die einmal „eingefallene“ Idee der Notierung die Ursache der Fülle von Beispielen gewesen sein? Darf „das“ Mittelalter nicht auch kompositorisch gespielt haben, aus ästhetischen Gründen?

Vielleicht sollte man auch beachten, daß der Umfang der — auch als Unterweisung zum Improvisieren nach Art von Ganassi — viel zu vielen Beispiele im *Vatikanischen Organumtraktat* typisch für die mehrstimmige Komposition der Zeit ist: Die zweistimmigen *organa* des *Magnus liber*, den niemand mehr rekonstruieren können wird (was z. B. bedeutet die *abbreviatio*, eine we-

das nicht, die darin niedergeschriebenen Melodien oder auch mehrstimmigen Stücke können natürlich nicht in diesem, jedem Leser der Musiktheorie und jedem Betrachter der überlieferten Noten selbstverständlichen Sinne interpretiert werden — vielleicht können sie es aber doch, nur die Sichtweise, die mit Hypothese anzusprechen auf den Widerstand stößt, daß rational nachprüfbar, exakte Kriterien eines konkretisierbaren Gemeintem nicht eruierbar sind, könnte das anders sehen müssen, gezwungen eben durch die a priori „Dogmen“.

Man muß deshalb natürlich auch fragen, ob z. B. die westfränkischen Sequenzmelodien, die Tropenmelodien, ja auch die Melodien von Hildegard und den vielen anderen, die sich der Notenschrift schöpferisch bedient haben (Hildegard sicher durch Diktat, aber nagtürlich mit dem Willen zur notenschriftlichen *transmission*), auch nicht so niedergeschrieben wie gemeint verstanden wurden, sondern eben irgendwie als irgendetwas Vages — weil die „Verfasser“ ja gar nicht recht wissen konnten, was eine tongenau vorgeschriebene Melodie eigentlich sein könnte? Nur, warum wird dann die Notenschrift genutzt, deren Exaktheit Guido wohl klar genug bestimmt hat, und zwar für alle Zeiten, die so notierten Melodien sind so auszuführen, wie notiert; wie denn anders, möchte man etwas *verblüfft* fragen.

sentliche Kürzung?), sind mehrfach komplexe Formen, zusammengesetzt aus verschiedenen Teilen, einmal den einstimmig vorgetragenen Abschnitten, dann innerhalb des organalen Ablaufs die zumindest drei verschiedenen Stilarten, *organum purum*, *copula* und *discantus/clausula*; eine Stilunterscheidung, die für die Zeit offenbar sehr wichtig war:

Die, wenn man ihn hier nicht auch der Denkfigürlichkeit à la Lapin zeihen wollte⁴¹, von Anonymus 4 ausdrücklich angemerkte Veränderung der Musik des *Magnus liber* weist klar darauf hin, daß hier offenbar einige Schichten an kompositorischen Neuerungen notiert worden sind, übrigens nicht *in margine*, so etwa als Hinweis auf eine eigentliche improvisatorische Unklarheit; nein, es steht alles klar notiert niedergeschrieben, wie man es eben absingen soll (natürlich nicht notwendig direkt aus den Büchern, kurzsichtige Sänger dürfte es schon damals und nicht erst in „Niederländischer Zeit“ gegeben haben).

Und alle diese kompositorischen Veränderungen — sie sind doch wohl notiert, nicht ins Buch gesungen oder improvisiert, und die Notationsart, die in neuerer Zeit so ingeniös das Improvisationstalent mehr oder weniger talentierter Musiker auslösen soll, die war jedenfalls zur Zeit der Nôtre Dâme *organa* noch nicht erfunden: Ein Leser einer der erhaltenen Fassungen jedenfalls konnte beim besten Willen nicht erkennen, daß irgendwo in den *organa* eine nicht ernstgemeinte Niederschrift gegenüber einer ernstgemeinten. bzw. ein *kreatives* gegenüber einem nicht-*krativen Milieu*. wie dies H. Möller so trefflich formuliert, auftreten sollte.

Was daran nun jeweils Veränderungen unterliegt, sind die kleinen Abschnitte, keine ganzen *organa*, die bilden für die Zeit ersichtlich keine fixierten Großformen, ästhetisch von Anfang bis Ende durchgeformt: Wie ebenfalls bereits erklärt finden sich Varianten genauso *stellenweise* wie eben das *Zebra*

⁴¹Und, immerhin, kein Geringerer als M. Haas hat als Scholastik- und Kontinuumforscher in seinem Text *Kontinuierliches*, also offenbar nicht als *Denkfigur* entdeckt, was von anderer Seite zwar nicht zu verifizieren ist, weshalb diese Entdeckung natürlich keine weniger bedeutende Erkenntnis darstellen kann (oder doch?), sondern in jedem Fall eine echte *Denkfigur* Haasscher Art ist (vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...* Teil 1, *HeiDok* 2008, Anm. 110, *Anonymus 4 im Blick von M. Haas als Aristoteliker mit Kategorienwechsel*, S. 693 ff.).

empfinden, daß größere melische Bewegung eingeleitet werden muß. In solchen Gestaltungen nicht individuelle kompositorische Einfälle, sondern eine einmalige Eruption musikalischen Gefühls einer Formel à la *oral tradition*-Vagheit sehen zu wollen, verbieten die anderen vielfältigen Lösungen dieser Vorgabe, Tonwiederholung im *tenor*.

Für die andere Möglichkeit, Beginn mit Einklang, Klangschritt in die Oktav sei ebenfalls ein Beispiel zitiert, das nicht „symmetrisch“ ist:

238

ut fa

Der, notwenige, Aufstieg über eine Oktav beginnt wieder mit einem Umspielungsteil, dem ein erster, „halber“ Aufstieg zur Quint folgt, ein initialer Anfang, der aber wieder zurückkehrt, ganz im Sinne von etwas wie Vorinitien im Gregorianischen Stil — nur, daß „jetzt“ das Ziel, der Tiefton der „Gegenbewegung“ die Sekund über dem *tenor*-Ton ist, eine bemerkenswerte Nutzung des Dissonanzempfindens, denn *D* bleibt Basis dieses zweiten Teils, erscheint dreimal!

Nach dieser ziemlich ausgedehnten initialen Passage folgt, endlich, der eigentliche Aufstieg, der mit der üblichen Überbietung und entsprechender „Gegenbewegung“ verläuft — natürlich wäre ein solche Aufstieg einer ganzen Oktav Gregorianisch untypisch, die Relationen von Aufstiegsbewegungen und ambitusmäßig reduzierter „Gegenbewegungen“ entsprechen aber Gregorianischem Stilempfinden, übrigens auch die tonräumliche Überbietung: Vor einem Abstieg geht die Melodie über den eigentlichen Gerüstton hinaus, wie auch der „reduzierte“ Abstieg vor der Kadenz Gregorianischem Stil nicht fremd ist — hinzu kommt hier natürlich, wie bereits bemerkt, die Nutzung von Kon- und Dissonanz:

Die angesprochene Überbietung (immerhin eine Quint über dem davor erreichten Höchstton) ist sozusagen gleichzeitig eine Dissonanz — und auch dem

Ton *b*, der skalischen „Unterdissonanz“ kommt zum Schluß eine gewisse Bedeutung zu, sie erscheint dreimal, und ist erstes Ziel des großen Aufstiegs — einmal auch ein großer *scandicus*: Von der Dissonanz *b* wird in die Dissonanz *d* gesprungen, die ganz Gregorianisch, nur eben zusätzlich noch „zusammenklanglich“ wesentlich, wie gesagt, den „beantwortenden“ Abstieg einleitet.

Auch hier liegt ersichtlich ein nicht unerheblicher kompositorischer Einfall vor — die Einfälle müssen nicht „symmetrisch“ sein, um individuelle, durch die „Leichtigkeit“ der Verfügung über Schrift ermöglichte Einfälle handelt es sich bei solchen „prosaischen“ Bildungen also ebenfalls.

Was man angesichts entsprechender Originalität mit der Bezeichnung *Formel* anfangen sollte, ist höchstens den Adepten der hier angesprochenen Lehre nicht unerfindlich, dem uneingeweihten Fachvertreter erscheint gerade damit, mit einer solchen Klassifizierung das Wesen der Beispiele des *Vatikanischen Organumtraktats* regelrecht unkenntlich gemacht, wie auch die Bewertung der Funktion der Schrift: Daß diese gerade vom Formalismus von Formeln befreien kann und damit das Ausprobieren der Fülle an Möglichkeiten nicht nur denkbar, sondern praktizierbar macht, ohne auf jeweilige Ausführung angewiesen zu sein, zeigen diese Beispiele deutlich genug, wenn auch nicht den angesprochenen Verkündern der Lehrsätze ihrer „Dogmatik“.

Die Fülle von liturgisch gesehen höchstgradig überflüssigen Ersatzklauseln ist wohl das deutlichste Zeugnis dieser freiheitsstiftenden Funktion einer beherrschten Notenschrift — ihre rein ästhetische und kompositorisch erfindungserprobende Funktion führt zur Auflösung der Einbindung in ein *organum* und damit zur Auflösung der liturgischen Funktionalität der Stelle im *discantus*-Satz: Die weltliche, volkssprachliche Motette als Zeugnis einer Unfähigkeit der Zeit mißzuverstehen, weltlich und liturgisch zu unterscheiden, zeugt nur wieder von grundsätzlicher Unwissenheit — man lese z. B. in Bartschs Ausgabe von Pastourellen etc. den Beitrag zu dieser Gattung von Gautier de Coincy, um verstehen zu lernen, daß die Zeit einen solchen Unterschied wesentlich schärfer formulieren konnte, als dies heute geläufig zu sein scheint:

Man wußte schließlich um die Wertung von Augustin, deren Auswirkungen noch ganz konkret in den Illustrationen zum *Welschen Gast* zu erkennen sind

— natürlich könnte man dazu auch die maßgebliche Literatur zur Kenntnis nehmen, aber das würde wohl zuviel an geistig wissenschaftlicher Arbeit erfordern, vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, Kap. *Vorbemerkungen*, 1.2.2 *Ein trauriger, aber wahrer Exkurs: M. Haas versteht Verf. nicht*, S. 98 ff.

Wirklich, Musikwissenschaft kann auch traurig sein bzw. machen, wenn derart höchstrangige Vertreter unfähig sind, die wertungsgeschichtliche Revolution erkennen zu können, die in der Entwicklung der *clausula* zum ästhetisch selbständigen autonomen musikalischen Werk liegt, das dann der Wertung der Zeit entsprechend auch in der Art der weltlichen Gattungen der Lyrik frei textiert werden kann: Daß auch *organum purum*-Partien grundsätzlich textierbar gewesen wären, kann z. B. die von Handschin so genannte erste Motette belegen — zur freien Gattung im Kosmos der weltlichen lyrischen Dichtung wird aber nur die *clausula*, und deren Angewiesenheit auf die Verfügbarkeit von Notation belegt Anonymus 4 doch wohl so klar — und in Übereinstimmung mit der wirklichen Form —, daß eine Annulierung dieser Formulierung durch Anwendung des Schematismus der Haasschen *Denkfigur* ja wohl selbst für die betreffende „Schule“ ausscheiden muß.

Und natürlich ist vorauszusetzen, daß die Beispiele im Traktat als Beispiele dienen sollen, wie man es machen kann, damit handelt es sich aber doch nicht um irgendwelche Formeln, die dann, getreu der, keineswegs etwa allgültigen, *oral tradition*-Lehre *strictissimae observationis* irgendwie, nie konkretisiert oder am Beispiel spezifiziert, als nichtgleiches Gleiches der singenden *Societät* verstanden werden müssen:

Nein, die Beispiele sind notiert, genau so, wie sie gemeint sind, und nach diesem Stilmuster kann man dann eigene ersinnen, nicht etwa Formeln, die durch ungleich gleiche Verschiedenheiten nur für die *Societät* dann doch gleich waren: Die *Societät* bzw. *chant community*, diese ingeniöse Erfindung von M. Haas, der Mehrstimmigkeit des 12. und 13. Jh. wurde von professionellen Musikern gebildet, darunter auch die nur von M. Haas so zu qualifizierende *Denkfigur* Leonin; professionelle Musiker der Liturgie, die die Notenschrift selbstverständlich beherrschten, keine, es muß wiederholt werden, Musikwis-

senschaftler, es waren also *cantores musici*, für die trivialerweise die Notenschrift die notierte Musik so erscheinen lassen mußte, wie sie notiert ist:

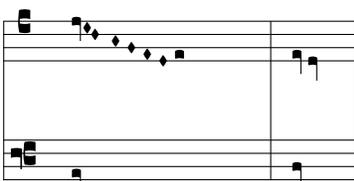
Diese *Societät* war durchgehend „notenschriftlich“, nicht mehr musikalisch „analphabet“, sie bestand auch nicht aus auf *oral tradition* mangels einer Notation verpflichtete *cantores non musici*, wie man Aurelians, hoffentlich, bekannte Qualifikation umschreiben kann. Also mußten ihre Angehörigen entsprechend schriftgebunden denken, und da erscheinen Unterschiede genau als Unterschiede wie heute, und Gleichheiten als Gleichheiten, genau wie heute: Nach Guidos Postulat kann man voraussetzen, daß Leonin Melodien genauso gedacht hat, wie dies von der Notenschrift her gegeben war, sozusagen tongenau.

Daß die Musikgeschichte konkurrenzierendes variatives Komponieren kennt, daß hier also ein Prinzip vorliegt, das die Produktion so vieler mehrstimmiger Stücke wie im *Vatikanischen Organumtraktat* erklären kann; eines Traktats, dessen katastrophale Wiedergabe im Stil des Sektengründers, nicht in moderner Übertragung schon den Herausgeber daran gehindert hat, Verbindungen zu erkennen: Man beachte einmal, wie die Sätzchen z. B. von 1 zu 4 immer größer werden, welche unterhaltsame Bildungen in 29 erscheinen, wie sich 214 ausdehnt, oder die absonderliche Bildung mit Tonwiederholungen in 160; 177 ist eine einfache Variation von 176 — die ein Vertreter der notationsmäßig Ungleiches für gleich haltenden *Societät* ja gar nicht hätte differenzieren können (wenn man die Aussagen der Lehre einmal konkretisierend ernstnimmt).

Und schaut man sich einmal die Beispiele für *Fa re, C fa ut – D re sol la*, an, die Nummern 163 ff., wird man die Absurdität, jedes als ungleich gleiche Variante der jeweils anderen anzusehen, direkt erkennen können. Man kann im Gegenteil von einer Art Feuerwerk „symmetrischer“ und auffälliger Gestaltungen des wirklich Gleichen, nämlich des gleichen satztechnischen Gerüsts, eben des betreffenden Klangschritts sprechen — warum soll und darf der Reiz der kompositorischen Variation nicht schon die so klar schriftgebundenen Beispiele des *Vatikanischen Organumtraktats* charakterisieren? soll man wirklich glauben, daß eine solche Variante als Improvisationslehrbeispiel für Formeln notwendig gewesen sein sollte? Auch die einfachsten Beispiele sind nicht völlig schematisch, sondern von einer Verschiedenheit, die die Freude am Erfinden

belegen kann⁴²:

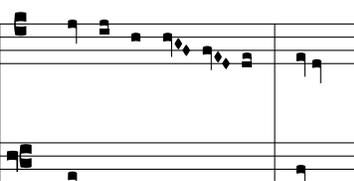
163



Fa re

Detailed description: This musical example consists of two staves. The upper staff contains a melodic line starting with a square note on the first line, followed by a series of eighth notes descending and then ascending. The lower staff contains a bass line with a square note on the first line and a single eighth note on the second line. The piece is divided into two measures by a vertical bar line.

164



Fa re

Detailed description: This musical example consists of two staves. The upper staff contains a melodic line starting with a square note on the first line, followed by a series of eighth notes descending and then ascending. The lower staff contains a bass line with a square note on the first line and a single eighth note on the second line. The piece is divided into two measures by a vertical bar line.

165



Fa re

Detailed description: This musical example consists of two staves. The upper staff contains a complex melodic line with many eighth notes, some beamed together, and some descending. The lower staff contains a bass line with a square note on the first line and a single eighth note on the second line. The piece is divided into two measures by a vertical bar line.

166



Fa re

Detailed description: This musical example consists of two staves. The upper staff contains a complex melodic line with many eighth notes, some beamed together, and some descending. The lower staff contains a bass line with a square note on the first line and a single eighth note on the second line. The piece is divided into two measures by a vertical bar line.

⁴²Natürlich gibt es auch sehr einfache Beispiele, wie ein paar auch des Anhangs, die aber wieder die Frage stellen lassen, warum so viele, viel zu viele — gab es derart viele Formelurideen? Nein, es hat kompositorischen Reiz, immer neue Versionen zu ersinnen, das hat man von der Möglichkeit des „Papiers“.

167

Fa re

168

Fa re

169

Fa re

Die Beispiele sind *selfevident*; schon die Idee eines skalisch abwärtsschreitenden *climacus c – D* ist aber nicht trivial (163), dessen Ausgestaltung in 164 — „Ersetzung“ der ersten drei Töne durch eine „Gegenbewegung, und dann Tonrepetitionen — könnte als unterschiedlich Adepten des gleich Ungleichen oder ungleich Gleichen gar nicht aufgefallen sein; hier erscheint der, nicht sehr umfangreiche, Unterschied aber klar notiert, eine gewisse Verzierung, die trivialerweise die Schriftlichkeit nutzt, um eine Variante zu bilden.

Beispiel 165 ist so eindeutig „symmetrisch“, daß man vergleichbare Folgen kaum häufiger in den „normalen“ *organa* finden wird; die Freude am Sequenzspiel ist offensichtlich. Man könnte Nr. 169 als weitere Verzierung verstehen, möglich geworden nicht durch die Unfähigkeit, beide Beispiele unterscheiden zu können, sondern klar durch die Schrift, die solche systematischen Veränderungen erlaubt. Die andere Schlußbildung verweist aber darauf, daß der Kom-

ponist nicht unbedingt eine einfache Ornamentierung gesehen haben muß (169 von 165), bzw. besser formuliert, daß er auf die Veränderung auch in der Kadenz reagiert.

Beispiel 166 unterhält sich mit den ausgedehnten *climaci* — ein Stilmerkmal übrigens nicht nur der Nôtre Dâme *organa*, sondern auch von Hildegards Melodien (was keine Abhängigkeit bedeuten soll⁴³. Ob das Auslassen des Tons *D* im zweiten *climacus* aus kontrapunktischen Gründen geschieht oder ein Notationsfehler ist, ist angesichts des Auftretens von *D* im „Riesen“-*climacus edchaGFEDC* in 168 nicht zu sagen, vielleicht liegt auch eine sekundäre, aber falsche, „Korrektur“ vor. Auch Nr. 167 erweist seine „symmetrische“ Unterhaltsamkeit von sich aus, Individuell ist die Ausdehnung der Schlußpartie; auch hier könnte gefragt werden, ob der erste *torculus EGE* nicht *FGE* analog zu den folgenden, lauten sollte — Schreibfehler sind also nicht auszuschließen.

Der *Risenclimacus* wurde bereits angesprochen — stilistisch ist bemerkenswert, daß dieser Abstieg „beantwortet“ wird durch eine „stehende“, aber ebenfalls „symmetrische“ Abschlußbildung, die dann nochmals einen verkleinerten *climacus aGFED* verwendet, Impulsreduktion durch „Stehenbleiben“ und erneute, aber zum Anfang stark verkürzte Bewegung nach unten, lassen sich durchaus als ästhetisch sinnvolle Bildung verstehen oder gar erleben und lassen wieder Gregorianisches Stilempfinden als eine gewisse stilistische Richtschnur vor allem von *organum purum*-Stellen annehmen.

Daß solche Möglichkeiten, deren direkte organale Verwendung wie gesagt nicht gerade sehr häufig zu sein scheint⁴⁴, nicht durch die Schrift erst möglich wurden, überhaupt erst denkbar waren, wäre nicht leicht zu begründen, aber, wer will, kann das ja tun — ein Beweis dafür, daß solche ästhetisch und auch kompositorisch unterhaltsame Musterbildungen nicht auf der Grundlage eben

⁴³Auch hierzu könnte man vergleichen, Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 856 ff.

⁴⁴Natürlich treten vergleichbare Bildungen gelegentlich auf, wie z. B. im im Traktat selbst überlieferten All. *Hic Martinus* auf *Hic*, eine Steigerung der Beweglichkeit durch sukzessive Vergrößerung des *climacus* (auf die Parallelen der *clausulae* verweist Immel in seinem Beitrag, vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...* Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 765 ff.), der Versanfang des All. *Hic Martinus* aus dem *Vatikanischen Organumtraktat* lautet so:

der Schreibbarkeit entstanden sein sollte, müßte dann aber erbracht werden:

Die Deutung, daß hier ein und dieselbe improvisatorische „Idee“ nur in verschiedenen Individuationen erschiene, wäre absurd, denn wenn diese „Idee“ eine Klasse ist, wären nach dem Haasschen Prinzip des nur *Societäts*-Gleichen, aber notiert Ungleichen solche Individuationen nicht zu erwarten — wer hätte sie denn als verschieden verstehen können? Nun, die Schrift bringt es an den Tag, hier amüsiert sich ein Komponist (vielleicht auch mehrere) an auffälligen Bildungen des natürlich vorgeschriebenen gleichen Gerüsts — weil die Grundkontur, gegeben durch den identischen Klangschriff immer gleich sein muß. Warum darf, und somit kann, die Freude an der Variation, der immer verschiedenen kompositorischen Lösung der identischen Vorgabe, klar eine schriftgebundene Art des Komponierens, nicht als solche erfaßt werden, warum muß man eines Topos wegen auf jede ästhetische Betrachtung, also das Wesentliche an oder von Musikwissenschaft so strikt verzichten, nur weil die Fähigkeit zur ästhetischen Bewertung beim „Deuter“ fehlt?

Eine solche „Idee“ einer Grundformel anzusetzen, wäre demnach ersichtlich falsch, die ist ja gerade vorgeschrieben, das Satzgerüst kennt nur diesen



Hic

Die Stelle beginnt mit einer der hier mehrfach angesprochenen, die Dissonanz auskostenden Umspielungen, wonach die jeweils aufeinanderbezogenen Abschnitte folgen; entsprechend folgt nach der sukzessiv vergrößerten tonräumlichen Ausdehnung ein abschließender Abschnitt, der zum Ende analog statt Dissonanz-Konsonanzwechsel einen zwischen Quart und Quint bringt, davor eine der stilistisch ebenfalls geläufigen Reduktionen der vorangehenden umfangreicheren Bewegung (vgl. etwa Beispiel 244). Die Einheitlichkeit, sozusagen „Komponiertheit“ dieses Abschnitts nicht auf die Möglichkeiten der Schrift zu beziehen, verlangt etwas zu viel an Gläubigkeit — andere Beispiele finden sich z. B. über *martinus*. Zu beachten ist allerdings, daß es auch, und zwar in der Überzahl, prosaische Abschnitte gibt — hier ist wieder das abschnittsweise Denken typisch.

Klangschritt (man hat allerdings bei der Diskussion der von H. Möller erneut vorgetragenen Vorstellung das große methodische Problem, daß wirklich konkrete, rational zu diskutierende Aussagen nicht formuliert werden, die Vagheitsvorstellung wird hier zum auch wissenschaftlichen, wenigstens gemeinten Ereignis: Auch hier erweist es sich, um euphemistisch zu formulieren, so gut wie unmöglich, der Entmythologisierung à la H. Möller folgen zu können, wenn man einigermaßen rational vorgehen will, die Angaben, was denn nun eigentlich die Merkmale der *oral tradition* sein könnten, bleiben im Bereich des rational nicht Rekonstruierbaren, denn die Beispiele werden viel zu vage und viel zu knapp paraphrasiert).

Eine weitere Eigenschaft ist auch zu beachten: Die Klangschrittlehre reduziert die möglichen Klangschritte — wenn dieser Ausdruck erlaubt sei — auf 1.) den Ausgangsklang, 2.) den Schritt bzw. Sprung, also den intervallisch gemessenen *motus* (in der Terminologie von Guido) der vorgegebenen Stimme, woraus sozusagen als Folge 3.) der Schritt des Diskants hinzukommt. Es wäre also höchst überflüssig, mehr als jeweils ein konkretes Beispiel für jeden solchen Klangschritt anzugeben. Was macht aber der (jeweilige) Komponist der Beispiele des *Vatikanischen Organumtraktats*: Einmal, wie die zitierten Beispiele zeigen, führt er verschiedene Möglichkeiten, meistens mit irgendwelchen besonderen Merkmalen an, zum anderen aber findet man z. B. für die Folge XVII *Si cantus descenderit 5 voces et organum incipiat in 5-ta, descendit organum 5 voces, et erit in quinta. ...*, was einmal einen Verstoß gegen die Gegenbewegungsregel bedeutet, zum anderen aber nicht mehr als ein Grundbeispiel erfordert; stattdessen aber findet man nicht nur Beispiele für *La re*, sondern auch für *sol ut*, in der Regel XVIII, aus der die obigen Zitate entnommen sind, findet man *Fa re*, aber auch noch *Sol mi* als Grundschrifte; für die anschließende Regel XIX, *Si cantus ascenderit 3 voces et organum incipiat in dupla, descendat organum 6 voces et erit cum cantu. ...* reichte ebenfalls ein Beispiel — der Komponist aber gibt jeweils mehrere Beispiele für *F mi*, *Sol fa*, und auch noch für *La ut*⁴⁵; daß der Unterschied zwischen kleiner und großer Terzt hier irrelevant ist, ergibt sich zwangsläufig daraus, daß die Klangschrittlehre nicht

⁴⁵Welche Schritte der Skala überhaupt verwandt werden, wäre vielleicht auch einer Untersuchung wert.

oder der Komponist wollte hier, was er auch sonst häufig, geradezu typisch tut, den Eintritt der Kadenzwendung, des Schlusses durch Abbruch des Erwartungsschemas der Sequenzbildung einleiten, z. B. durch die ästhetische Wirkung der Tonrepetition, die die Ausdehnung des *climacus* verkürzt, vielleicht auch eine Art melischer „Stauchung“, warum sollte das nicht der Fall sein dürfen? Solche Gestaltmerkmale, die eine Beachtung der Funktion eines Motivs⁴⁶, hier des *porrectus* innerhalb des Gesamtverlaufs durch den Komponisten belegen, (partielles) Verlassen des Sequenzschemas eben wegen der anschließenden Schlußbildung weisen zwar stilistisch typische Merkmale auf, sind aber doch keine Formeln; das sind sie schon ihrer Genese wegen, aus dem Klangschritt, nicht.

Unerklärbar wäre es aber auch, hier nicht die Niederschrift als ganz natürliche Grundlage solcher Einfälle anzusehen — die Unterschiedlichkeit, selbst bei solcher variativ, aber doch wohl klar bewußt aufeinander bezogenen Beispielen kann verdeutlichen, daß es dem Komponisten, den es für die Eingeweihten der Lehre als solchen sicher noch nicht geben durfte, offenbar ästhetische oder konstruktive Freude gemacht hat, in solcher Weise variativ sozusagen zu entwickeln — nur, irgendetwas muß die Beispiele ja ausgedacht und niedergeschrieben, vielleicht ja auch diktiert haben, warum das nicht ein Komponist mit doch unterhaltsamen Einfällen gewesen sein darf, ist unergründbar für rationale Musikwissenschaft.

Deutlich wird dadurch, daß es ihm auf Vielfalt ankommt, auf eine Fülle von Möglichkeiten, denn daß er etwa den doch sehr auffälligen Einfall von Nr. 160 noch einmal verwandt hätte — daß also irgendwie gemeinsame Urideen von Formeln nur verschiedene Individuationen gewonnen hätten —, trifft nicht zu, er hat eben Einfälle, muß offensichtlich nicht einfach schnell etwas daherimprovisieren oder Formelideen in die harte Welt der tongenauen Notierung bringen: Auffällige Einfälle treten nicht etwa stereotyp immer wieder auf, nein, im Rahmen natürlich der stilistischen Möglichkeiten, sind die Beispiele

⁴⁶Die *syllabae*, *neumae* etc. in der Formenlehre Guidos kann man in ihrer konstruktiven Verwendbarkeit durchaus als Motive bezeichnen, weil sie jeweils Funktionen, Relationen zu benachbarten Formteilen und den übergeordneten Formteilen haben; daß damit natürlich nicht die Motivverwendung barocker und klassischer Epoche gemeint sein kann, ist trivial.

individuell.

Wer Unterschiede wie zwischen 77 und 78 für notierenswert hält, der kann nicht von einer Vorstellung des gleich Ungleichen bestimmt sein, der muß tonpunktgenau denken, und relativ geringfügige Veränderungen für notierenswert halten — jedes Beispiel macht ja wohl eine gewisse Schreibmühe, die sich der Autor sehr wohl hätte ersparen können, wenn er dem Haasschen Prinzip der nur *Societätsgleichheit* gefolgt wäre; sie ist ihm offensichtlich völlig unbekannt, etwa nach dem Motto: *Wie kannte der der Regeln Gebot?* Er komponiert tongenau, wie schon aus der Gestalt seiner Bildungen leicht erkennbar — man muß sie sich dazu allerdings einmal anschauen, vielleicht sogar nach den Noten laut oder nur in der Vorstellung singend; das ersetzt keine noch so schöne Phantasie.

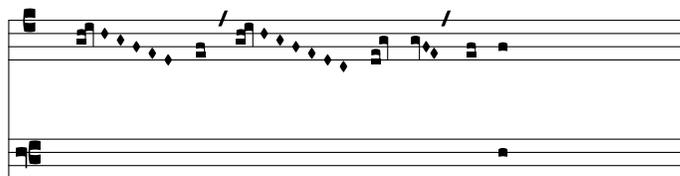
So ergibt sich, daß hier einmal der Autor des Traktats, vielleicht mit Namen Robertus oder Richardus, oder sonst wie, denn anonym wird er ja wohl nicht sein ganzes Leben geführt haben, seine entsprechenden Einfälle als solche und als Beispiele notiert hat — daß er hier irgendwelche *oral tradition*-Muster nur ganz zufällig nieder- oder besser nach Gehör, vielleicht während eines Vortrags in Nôtre Dâme von Paris nachgeschrieben habe, kann man ausschließen, dazu sind die Beispiele einmal „zu“ individuell, zum anderen aber auch in ihrer Fülle zu umfangreich — oder soll man annehmen, daß ihm zum erstenmal aufgefallen sein soll, daß die für die *Societät* der Organumsänger in Paris als gleich erscheinenden Bildungen ja alle ganz verschieden waren?

Vielleicht wird man derartigen Unsinn nicht noch diskutieren müssen — die Zeit kann notenschreiben, die Zeit schreibt Noten, die Zeit komponiert damit auch; nein, natürlich nicht die Zeit, gemessen in *athomi* und Vielfachen davon, sondern die, die notenschreibend Lust am Bilden verschiedener melischer Gestaltungen haben — der didaktische Zweck wird dabei natürlich auch erreicht.

Betrachtet man übrigens Beispiel 184, wird man nicht nur die für den Stil der Zeit so beliebte melische Bewegung in ausgedehnten *climaci*⁴⁷ bemer-

⁴⁷Ein charakteristisches Beispiel für die Liebe zu großen *climaci* findet man zu Ende des Responsum des Grad. *Viderunt omnes*, das Leonin nicht zuzuordnen kein sinnvoller Grund

ken, sondern auch den Typ: Umspielung des Anfangstons, hier die Oktave des „Grundtons“ (man beachte die Anführungszeichen), dann der schnelle Wechsel in die Lage des Zieltons; eine der typischen Bewegungsmöglichkeiten, wie man sie auch in Nr. 209 oder 198, in 199 wie in 187 und noch viel öfter finden kann. Natürlich gibt es auch andere Möglichkeiten, solche Klangwechsel durchzuführen, hier liegt eben dieser Typ vor — die stilistischen Möglichkeiten des „großen“ *climacus* sind dabei ebenfalls typisch — auffällig ist, daß vergleichbare *scandici*-Bewegungen wesentlich weniger häufig sind (im All. *Hic Martinus* findet man einmal einen großen — allerdings in *pedes* zerlegt, nicht als *virga multipraepunctata* — *scandicus* im Vers auf *operibus*⁴⁸, Tonleitern singt man erkennbar ist:



-vit

Man beachte, wie die Vergrößerung des zweiten *climacus* durch eine entsprechend erweiterte „Gegenbewegung“ zur Kadenz geführt wird.

⁴⁸**Zum kleinsten gestaltbildenden Merkmal in *copula*-Partien, eine Parallele zum Choral**



All. Hic Martinus

Die *suspiria* o. ä. sind zu Anfang ersichtlich falsch gesetzt, widersprechen der „symmetrischen“ Struktur einer Sequenz — daß dieses Teilstück, sozusagen ein mehrstimmiger Jubilus, eine gestaltemäßig so klare vierteilige Gestalt hat, die man so übrigens in den Beispielen nicht wiederfindet, zeigt einmal, daß die Komponisten in solchen Einheiten dachten bzw. komponierten, zum anderen, daß die Erfindung einer solchen, besonders durch die *climaci* in Terzsprüngen individuellen, ja ästhetisch originellen *copula* am besten mit bzw. auf dem „Papier“ zu planen war; was sollte solche Planung denn in „Formelideen“ sein?

Die ästhetische Leistungskraft des Komponisten ist nicht gerade geringzuschätzen — nein, die Komplexität Beethovenscher Themenbildung liegt trivialerweise (noch) nicht vor: Der Aufstieg in drei *pedes* wird zum Erreichen des tonräumlichen Höhepunkts verändert in *punctum + torculus*, was man übrigens gut als *pes + clivis* hätte schreiben können — ein Hinweis darauf, daß hier noch eine phrasierungsmäßige Gestaltdifferenzierung durch die Neumenfolgen wirksam ist (was sollte man hierbei mit einer ominösen *Endartikulation* von Neumen machen?)! Man kann sich einen Vortrag denken, der, wenn auch nicht *feinrhythmisch* nach der feinen Formulierung von H. Möller, so doch im Sinne der Guidonischen Formenlehre, auf *h* eine gewisse Dehnung setzt, so daß die folgende *torculus*-Bewegung bzw. -Neume als schnellere, eben einheitlich vorgetragene Richtungsumkehr erscheint, keine phrasierungsmäßige Heraushebung des Höchsttons vorliegt. Die Sequenz ist dann klar.

Daß dann in der Schlußbildung wieder eine Art motivischer Reaktion auf die vorangehenden Gestalteinheiten vorliegt, dürfte erkennbar sein: Einmal Abbruch des Erwartungsschemas nach dem *podatus FG*, es geht nicht nochmals nach oben, sondern nach unten; anschließend wird als Ausgangspunkt des folgenden Abstiegs ein *porrectus* statt des bisherigen *torculus*, in vergleichbarer melischer Funktion komponiert, und schließlich folgt der diatonische *climacus EDC*: Alle Konstituenten des letzten Teilstückchens wie auch seine gesamte Gestalt ergeben sich klar als Reaktionen auf die vorangehenden Gestalten, auf die Schlußbildung des Abschnitts bezogen: Hier nicht von einer Art sehr bewußten, schon mit dem Prinzip des Aufbaus und der „Enttäuschung“ von gestaltmäßigen Erwartungsschemata arbeitenden Kompositionsweise zu sprechen, fiel schwer — sicher könnte einem professionellen *organista* so etwas improvisierend eingefallen sein, daß es aber nicht konkret durch Arbeit auf dem „Papier“ entstanden sein kann, dürfte kaum beweisbar sein:

Man muß hier beachten, was *improvisatorisch* bedeuten kann: Im Gegensatz zu einem auf Papier angewiesenen Kompositionsvorgang ist in der Zeit nach Guido allein das Tempo der Erfindung als, eventuell relevanter Unterschied anzusehen: Die Improvisation muß ihren Einfall sehr schnell, im Ausführen haben, eine andere Art der Komposition kann sich dagegen sozusagen Zeit lassen; notierbar ist jeder Einfall (bei der unmittelbaren, also schnellen Erfindung bei der Improvisation gehört dazu natürlich noch ein ausreichendes Gedächtnis, das einen improvisierten Einfall auch in der *memoria* bewahren kann — nun, man sollte die musikalische Professionalität dieser *organistae* vielleicht doch nicht zu sehr an eingeschränkten eigenen Fähigkeiten rekonstruieren, das könnte zu leicht ein Anachronismus sein).

Angesichts derart „symmetrischer“ Komplexbildungen ist aber jeder Versuch, so tiefsinnig überstülpend er auch formuliert sein mag, hier nur das unterste Sein einer Formelidee zu sehen, vielleicht ja sogar zu hören, ersichtlicher Unsinn, hier kommt es, wie übrigens in, *cum valde magno grano salis*, vergleichbaren „Symmetrien“ im Gregorianischen Choral natürlich auf jeden einzelnen Ton an, der Einfall ist zwingend tongenau, nicht *oral traditionsmäßig* vague (wer nicht bemerken kann, daß auch im Choral der einzelnen Ton, notationsmäßig

in diesem Stil meistens abwärts, seltener aufwärts, eben ein Stilmerkmal, das allerdings bei aller Beliebtheit auch mit einer gewissen Zurückhaltung beim Einsatz sehr auffälliger Merkmale eingesetzt wird: In dem Organum des Traktats auf fol. 50^r jedenfalls begegnen große *climaci* auf *Symon* und auf *Iohanis*: Man weiß offensichtlich über Effekte bescheid. Natürlich kann auch einmal eine Folge von längeren *climaci* sequentiell eingesetzt werden, wie im *All. Hic Martinus* auf *martinus*; die auffällige Bildung auf *ingreditur*, Quartsprung-*porrectus* erscheint ebenfalls nur einmal — und hier kann man wohl sicher sein, daß der Komponist oder Notator einheitlich gedacht hat, sich also auch der schon geschriebenen Stellen bzw. Effekte bewußt gewesen ist.

Daß die Bewegungsmöglichkeiten der Beispiele in den *organa* wiederkehren, ist zu erwarten, bemerkenswert ist allerdings auch, daß auch hier „wörtliche“ Zitate — gibt es in den *organa* ja — nicht gerade häufig sind, z. B. findet man die auffälligsten Bildungen in den Beispielen in den *Organa* selbst nicht wieder: Auch in den *organa*, die der Traktat überliefert, scheint der Notator auf Individualität zu achten — die stilistische Vergleichbarkeit auch mit den *organa* von Nôtre Dâme ist zu erwarten (die *clausulae* des *All. Hic Martinus* finden sich in diesem Repertoire wieder).

Das, was man, analog übrigens zu jeder Art musikalischer Epoche der Vergangenheit als stilistische Übereinstimmung ansehen wird, Stil als Benennung der melodischen Bewegungskonventionen — die kontrapunktischen waren ja festgelegt, die polyphonen Gerüste sind also zwingend immer identisch — ist geläufig, kann man aber natürlich auch ganz anders deuten, nämlich als Beleg für *oral tradition*-Variabilität; für die Musik der Klassik hieße das also strikte „Oralität“, denn die Ähnlichkeiten sind *verblüffend*, wie dies H. Möller erklärt, *ib.*, S. 311: *Auch Anna Maria Busse Berger belegt (sic!) am Beispiel des Organum Operibus sanctis im Traktat, in welchem — in der Tat verblüffend —*

der einzelne Tonpunkt, gestaltmäßig relevant ist, d. h. das kleinste gestaltunterscheidende Merkmal ist, der könnte, wenn er das geistig denn könnte, die entsprechende Diskussion in Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, z. B. S. 240 ff., S. 682 u. ö., zur Kenntnis nehmen und dann vielleicht sogar kritisch auf die *oral tradition*-*Societätsphantasie* anwenden; was aber sicher, wie schon entsprechende Fragestellungen von den Vertretern der alles umstürzenden neu alten Lehre nicht erwartet werden kann).

Umfang dieses Stück auf die Formelsammlung des Traktats zurückgreift. ... (die zahlreichen Beispiele, die keine Entsprechung haben müßten dann aber auch entsprechend von diesem *Umfang* „abgezogen“ werden!).

Verblüffend ist eher die totale Unfähigkeit, mit dem Parameter *Stil* umzugehen, zumal es wohl *verblüffend* wäre, wenn die *organa* nicht mit den Bewegungsmöglichkeiten der Beispiele im Traktat arbeiten würden (ob es dagegen vielleicht auch stilistische Unterschiede zwischen den Bildungen im *Vatikanischen Organumtraktat* und dem Nôtre Dâme Repertoire geben könnte, wäre erst einmal ausreichend genau und rational nachprüfbar zu belegen, was man von solchen a priori Vorstellungen nur jeweils ausfüllenden Vorgehensweisen natürlich nicht erwarten kann); diese Beispiele sofort als *Formelsammlung* zu interpretieren, also wohl im Sinne der Formeln des Tractus⁴⁹, ist ebenfalls nicht akzeptabel ... wenn man nicht der Schule, um nicht zu sagen *Sekte*, angehört, denn die Beispiele sind — gegenüber den verbindlichen, sozusagen unausweislichen Klangschriftregeln — Muster, wie man die jeweils geforderten Situationen melodisch ausgestalten kann, wobei der Komponist offenkundig einiges Vergnügen gefunden hat, immer neue Möglichkeiten zu erfinden; für Improvisation oder *oral tradition*-Vagheit der Melodien bzw. Formeln ist hier also gerade kein Platz.

Die Vorstellung, daß die ja wohl eindeutig und klar, wenn auch in einer orthographisch (noch) nicht ganz regulierten und vereinheitlichten, aber natürlich diastematisch im Sinne Guidos tonpunkteindeutigen Notenschrift notierten Beispiele zufällige Individuationen von wie auch immer zu denkenden, oder besser in gläubig empfangener, nicht rationalisierbarer Vagheit gelassenen „Ideen“ irgendwelcher nur durch *oral tradition* erklärbarer *Formeln* seien, widerspricht nicht nur der überlieferten Wirklichkeit, die die Quellen nun klar genug erkennen lassen, sondern auch dem Prinzip des musikalischen

⁴⁹Die im Übrigen, dem Vagheits„dogma“ ganz entgegen in allen Überlieferungen so identisch mit sich sind, daß man höchstens minimale Varianten feststellen kann; vgl. dazu Verf., z. B. *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...* Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 317 ff., und Teil 2, *HeiDok* 2010, S. 101 ff., S. 797 ff. (man kann auch die Suchfunktion mit der Eingabe *Hornby* benutzen, z. B. um festzustellen, daß Verf. im Gegensatz zum Üblichen sich auch mit derartigen Beiträgen sorgfältig befaßt).

Stils (von der immer identischen Vorgabe der jeweilig exemplifizierten Klangschritte ganz abgesehen):

Das Verständnis von Thementypen der Klassik als Ideen bzw. Themenklassen, die in den konkreten, individuellen Themen von Abel bis Mozart „nur“ als jeweils mehr oder weniger verschiedene Klassenvertreter, als Individuationen erscheinen, mag ja ganz nett sein, insbesondere für die Diskussion, was denn die höhere Seinsform habe, Mozarts Verwirklichung oder die Themenklasse bzw. der Thementyp: Nur, ein Grund oder auch nur Anlaß dafür, daß die Musik der Klassik eben wegen ihrer schon zum Verstehen unabdingbaren Verwendung von Typen oder Klassen, von Thementypen bis zu Typen harmonischer Fortschreitung, in ihrem eigentlichen Wesen nur durch die Segnungen der Vagheiten der *oral tradition*-Lehre denkbar oder was auch immer sei, also essentiell eigentlich nicht schriftlicher Natur, erscheint doch wohl als hochgradig — euphemistisch ausgedrückt — seltsam.

Andererseits ist natürlich zu erwarten, daß auch die klassischen Komponisten nicht etwa mühsam Partituren von ebenfalls komponierenden Zeitgenossen durchgelesen haben und dann durch nur „in“ Notation mögliche Veränderungen zu eigenen Versionen oder Varianten der notierten Vorlagen gekommen sind, man wird voraussetzen können, daß, um einen anderen Namen zu nennen, Haydn fähig war, Themeneinfälle „im“ Kopf oder *par cœur* zu erfinden und sich dabei des zeittypischen Materials an Formen, harmonischen Fortschreitungstypen, deklamatorischen und sonstigen Mitteln zu bedienen — sonst wäre Haydn ja kein Repräsentant der klassischen Musik.

Ersichtlich ist da eine Frage, ob Beethoven ein Einfall „schriftlich“ gekommen ist, oder innerlich hörend oder singend, doch wohl ohne jeden Belang — nur, warum sollte das für eine Zeit, für die Notenschreiben, nach Guido, ebenso selbstverständlich war wie für die Klassik, so total anders sein? Warum sollen die Komponisten, ob sie nun *mündlich oder schriftlich komponieren* — ein inexistenter Gegensatz —, der Nôtre Dâme Schule eigentlich nicht, ob schriftlich komponierend oder aus dem Stegreif, also nur etwas „plötzlicher“, improvisierend Beispielen wie Stiltypen gefolgt sein, und diese dann auch entsprechend individuell auszugestalten fähig gewesen sein?

organum

O- pe-

Muß man die Existenz dieser zwei, nur in bestimmten Merkmalen parallelisierbaren Beispiele der Verwirklichung eines bestimmten Klangschriffs im *organum purum*-Stil als Beweis dafür ansehen, daß die Zeit der Niederschrift gar nicht fähig war, zwischen den beiden zu unterscheiden, daß also die beiden Beispiele nur Repräsentanten eben der Klasse *Formel X* sein dürfen, also müssen; Repräsentanten, die ihre Existenz nun wieder nur in *oral tradition*-Vagheit gehabt haben kann, daß also kein Komponist auf die Idee geraten sein kann, die klangschrittlich identische Situation in einer jeweils individuellen, einem Typ entsprechenden Weise zu erfinden? Darf das wirklich nicht möglich sein? Daß hier, eventuell der gleiche Komponist, identische Situationen vergleichbar hinsichtlich der übergeordneten Linie bewußt jeweils individuell gestaltet, ist unbestreitbar — die Unterschiede springen nicht nur für den modernen Betrachter in die Augen, sondern für jeden, der die Noten lesen kann, und das, wie bereits, hoffentlich, zu Genüge bemerkt, trifft für die Sänger der Mehrstimmigkeit des 12. Jh. durchweg zu.

Wie gesagt, ist die klangschrittliche Situation beider Beispiele identisch, d. h. es mußte ein relativ umfangreicher Abstieg durchgeführt werden. Damit standen einige, nicht unendlich viele, grundsätzliche Möglichkeiten bereit, den Abstieg z. B. hätte man durch „langsame“ Sequenzfolge bestreiten können, oder man verwendet die wie ebenfalls schon gesagt stiltypische Bewegungsform des großen *climacus* — und genau diese Möglichkeit wählen die Komponisten (oder eben „der“ Komponist) der beiden zitierten Stellen.

Eine solche Parallelität erscheint kaum als irgendwie überraschend oder seltsam, undenkbar oder mit der Vorstellung kompositorischen Vorgehens inkompatibel, jedenfalls weist H. Möller das gleich gar nicht nach — da gibt es nur eine einzige Sichtmöglichkeit, eben die der hier zu betrachtenden Lehre.

Sodann wählen beide Komponisten — oder ein Komponist zu verschiedenen Zeiten, wenn er nicht das Beispiel für die Theorie und das *organum* zeitlich durcheinander vermischt komponiert hat — die ebenfalls typische Möglichkeit einer anfänglichen längeren Umspielung des Ausgangstons: Ästhetisch erscheint diese Bildung, die Ausrichtung an dieser typischen Möglichkeit mit der Wahl des großen *climacus* verbunden, denn natürlich wird dessen Effekt durch vorangehendes „Anhalten“, sozusagen „auf-der-Stelle-treten“ besonders effektiv; das kann man jedenfalls so als ästhetisch sinnvoll erleben, ohne in zu abwegiges Spekulieren zu geraten.

Dieses anfängliche „auf-der-Stelle-treten“ geschieht hier nicht durch Tonrepetitionen, was auch nicht ganz ausgeschlossen wäre, sondern durch das geradezu als archetypisch zu qualifizierende Spiel mit dem Gerüstton, die Oktav, skalisch umgebenden Dissonanzen — hierzu kommt, daß, bei H. Möller natürlich nicht zu erkennen, dieses ausgedehnte Umspielen des Haupttons am Anfang des organal vertonten Responsoriums steht — was typisch ist⁵¹.

⁵¹**Zum Stil von Leonin** Vergleichbares findet man, um sich zunächst auf das gleiche Repertoire zu beschränken, auch zu Anfang des *Alleluia. Hic Martinus*, dessen parallele *clausulae* im Nôtre Dâme Repertoire der erste Herausgeber so signifikant nicht erkannt hat — der Klangschritt erfordert den Abstieg von *c* nach *a*. Geradezu im Übermaß gestaltet Leonin — wer eigentlich sonst, wenn das *duplum* in allen drei Sammelhss. (modulo Ligaturschreibung) gleich ist — solche Umspielung zu Anfang des Grad. *Viderunt omnes*, **W**₁, fol. 25^v, **F** fol. 99^r und **W**₂ fol. 63^v; für anschließende umfangreiche *climaci* bestand da allerdings kein Anlaß, denn der Klangschritt ist hier die Wiederholung. Die stilistische Bedeutung des *climacus* ist aber sonst zu genüge zu sehen, z. B. nach der *clausula omnes*, oder noch unterhaltsamer nach *Viderunt* (über Tonrepetition) ein *climacus baGFEDCBATF*, also Oktav + Quart.

Der Versanfang des Grad. *Viderunt omnes*, hier zitiert nach der Ligierung von **W**₁, nutzt die Wendung des *climacus* nebst „Vorbereitung“ des „Absturzes“ durch zwei viel weniger umfangreiche Abstiege mit jeweiliger „Gegenbewegung“, hier sogar sequenzierend, so daß von einer motivischen Gestaltung des Typs der Umspielung eines Haupt- oder Gerüsttons zu sprechen ist — das als typisch für *oral tradition*-Lehre zu interpretieren erscheint leicht absurd ... dazu müßten zudem endlich einmal rational nachprüfbar Kriterien dafür geliefert werden, was diese Lehre eigentlich bedeutet:

Soweit man sehen, d. h. rational rekonstruieren kann, geht es um die Vorstellung der immer verschiedenen Individuation einer Formelidee — nur, wie bereits gesagt, sind z. B.

die Formeln des Tractus gerade dafür keine Zeugnisse, und die Existenz überhaupt von Formeln ... ist schon so lange bekannt, und, im Gegensatz zu den Beiträgen der Vertreter dieser „Dogmatik“ so sorgfältig dargestellt worden, daß allein der nun wirklich keine neue Erkenntnis schaffende Befund bleibt, daß ohne Hilfe von Schrift konzipierte, vorgetragene und erinnerte Literatur durch Formeln bestimmt sein kann (nur wird Homers Werk dadurch nicht „schriftloser“, daß es sicher auf einer vorgängigen, rein *oral transmittierten* Epenpraxis basiert — ist nicht gerade die Schrift die Voraussetzung, daß Homer damit etwas Exzeptionelles und auch ziemlich Umfangreiches gelungen ist?) — daß aber der Choral nicht seit Entstehungszeit notiert ist, dürfte höchstens für mittelalterliches Denken denkbar gewesen sein (Hartker); nur, auch hier gibt es den Einwand der Zeit, daß Hucbald um die Mängel an Rationalität der „usuellen“ adiastematischen Neumenschrift weiß:

Das nun wieder impliziert das Wissen, daß die Melodien vor seinem Vorschlag einer Hinzufügung von, antiken, Tonbuchstaben nicht in der möglichen Rationalität notiert werden konnten — mit Gregor jedenfalls verbindet Hucbald die Neumenschrift nicht, also muß ihm bewußt gewesen sein, daß die essentielle Überlieferung der Melodien wie vom Komponisten gemeint, nur durch mündlichen Unterricht und *memoria* erfolgt sein konnte — daß die Melodien eindeutige, tongenaue, Gestalten „waren“, ist für Hucbald selbstverständlich, er hatte eben noch nichts von der Einführung des so revolutionären „Begriffs“ einer *Societät* oder gar *chant community* gehört, was man allerdings nicht bedauern muß, Hucbald ist ein ernstzunehmender rationaler Denker über Musik — und nicht etwa das Phänomen einer „tongenaue“ Gestalt der Melodiegestalten ist für ihn irgendetwas Bedeutsames, allein die durch die antike Notation gegebene technische Möglichkeit, diese „Tongenauigkeit“ tongenau schreiben zu können, ist das, trivial zu erlernende Objekt seiner Ausführungen über die Mängel — und Brauchbarkeiten — der adiastematischen Neumenschrift: die Version von **W**₂ vgl. Anm. 37 auf Seite 107):



No- tum

Natürlich liegt hier die kompositorisch bewußte Verwendung einer stilistisch typischen Wendung vor, übrigens wieder in zwei „wörtlichen“ Sequenzen, denen eine gestaltmäßig variierte Veränderung folgt, eine klare dreiteilige Formeinheit, die vom Umspielungsprinzip zu Anfang, allerdings „motivisch“ gestaltet, und dem *climacus*-Schematismus bestimmt ist: Warum sollte das in für die Niederschrift konzipierter Mehrstimmigkeit nicht der Fall ge-

wesen sein, bzw. warum sollte gerade solche Stilparallelität nur in *oral tradition*-Vagheiten denkbar sein:

Daß hier eine geläufige Bewegungsform kompositorisch als markanter Anfang genutzt wird, beim drittenmal „auslaufend“, kann doch keine Probleme bieten? Das kompositorische Verfahren ist eindeutig, die Nutzung von stiltypischen Wendungen trivial und zu erwarten — die Freude am umfangreichen *climacus* ist jedenfalls, wie bereits bemerkt (eben auch in den Melodien der hl. Hildegard) stilprägend — und solche stilistischen Merkmale darf und damit kann es in „schriftlicher“ Mehrstimmigkeit nicht geben? Das muß „mündlich“ sein? Ersichtlich wäre eine sorgfältige und eingehende Untersuchung der Stilmerkmale, natürlich unter Berücksichtigung der Forderungen der Klangschritlehre, von größerem Nutzen als unfruchtbares Deliberieren über nicht konkretisierbare Unterschiede: Diese Musik war zur Niederschrift bestimmt und ist damit auch niedergeschrieben worden, so daß sie auch heute noch bequem lesbar, ja sogar aufführbar ist, zeitinvariant wiederholbar. Mehr kann man von einem musikalischen *documentum* (Boethius) nicht erwarten, auch Leonin kann sagen: *exegi monumentum*, oder etwa nicht?

Unterhaltsam ist auch, daß die stilbestimmende Beliebtheit des *climacus* (von mehr als drei Tönen) auch im Vers des gleichen *organum* zu einer „symmetrischen“ Bildung führt, die mangels Ersetzung in einer der Fassungen schwer nicht auf Leonin zurückzuführen ist: Daß solche Bildungen aus dem musikalischen „Bauchgefühl“ einer *polyphonic chant community* oder einer entsprechenden *Societät* so mal, eher zufällig, entquellen würden, erscheint doch wohl als etwas seltsame Vorstellung; man muß doch wohl einen Urheber, einen Komponisten annehmen, ob der den entsprechenden Einfall zunächst geistig, dann vielleicht mündlich und schließlich als bewußtes Ziel schriftlich gehabt hat, dürfte eine müßige Unfrage darstellen. Auch hier findet man Umspielungsanfang als „Voraussetzung“ oder Maßstab des folgenden Abstiegs — wenn man in allen solchen Fällen von stilistisch vergleichbaren Melodieführungen im *duplum* eine Urformelidee voraussetzen müßte, die sich dann jeweils in so verschiedenen Individuen der Vergänglichkeit der WerdeWelt aussetzen muß — das wäre Platonisch beschrieben die Essenz des *oral tradition*-„Dogmas“ —, erhebt sich wie weiland das Ungeheuer *Grendel* (im *Beowulf*) die Frage nach der jeweiligen Existenz solcher angeblicher Formelideen, deren Einsatz offenbar rein zufällig, unvorhersehbar erfolgen müßte. Das Verständnis solcher Bildungen als stilistischer Typen dürfte wesentlich sinnvoller sein

Viderunt

The image shows a musical score for the piece 'Viderunt'. It consists of two staves. The upper staff is a vocal line with a sequence of notes and rests. The lower staff is a lute line, also with a sequence of notes and rests. The notation is in square neumes on a four-line staff.

-spe-

Da aber nun wird ein Unterschied deutlich, den als zufällig zustandege-

Nun könnte aber H. Möller, wenn er sich die, heutzutage kaum noch mühsame Mühe geben wollte, einwenden, daß in der Überlieferung dieser Stelle, die nach seiner sprachlich so interessanten Formulierung keinem *kreativen Milieu* entstammen kann, dieweil sie in allen drei Überlieferungen (fast, s. u.) identisch überliefert wird, in den zwei wohl mit Recht später datierten Sammelhss. zwei minimale Varianten vorliegen, die also nur in **F** und **W₂** so überliefert werden, vielleicht eine Art Einbruch eines wenigstens *semikreativen Milieus*? immerhin nicht eines *Rotlichtmilieus*:

Viderunt

-spe-

Statt jeweils eines *punctum* tritt eine *clivis* auf — ein Unterschied, der für die so vage wie schwer konkretisierende Vorstellung des ungleichen Gleichen (so modern gesehen) oder gleich Ungleichen a priori undenkbar sein müßte. Das gleich Ungleiche ist dabei von den angeblich unterscheidungsunfähigen Zeitgenossen der *chant community* her gesehen, dieser großen wie gelassenen Erfindung von M. Haas, vgl. dazu die Verstehensbemühungen von Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, Anm. 76, *Was soll eine chant community sein?*, S. 149 ff. Zur *Gelassenheit* dieser revolutionären Erkenntnis von M. Haas, die das Verständnis mittelalterlicher Musik so auffällig unberührt gelassen hat — die Identitäten musikalischer „Reime“ u. ä. im Choral werden dadurch ebensowenig erklärt wie „Symmetrien“ oder irgendetwas anderes, Stilkonvention ist die traditionelle, wenn auch klare Bezeichnung — vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, Anm. 55, S. 102.

Man könnte natürlich auf eine Degeneration der idealen Vagheit durch die Schrift sprechen wollen, man könnte aber auch fragen, ob in dieser Variante vielleicht eine Absicht stehen könnte, eine ästhetische Begründung läßt sich sicher auch finden („Verdreifachung“ des Auftretens des jeweiligen Zieltons, erst skalisches, dann sprungweises Erreichen) — dazu wären aber Statistiken unabdingbar —, vielleicht liegt aber auch eine notatorisch erwünschte Variante vor, *3li 4li 1si 3li* „wird“ zu *3li 4li 2li 3li*, diese Regelmäßigkeit könnte eine modale „Orthographisierung“ sein; jedenfalls sind solche Erklärungen zu beachten. Durch *oral tradition*-Vagheits„dogmen“ jedenfalls dürften solche minimalen Unterschiede, hier einmal echte Varianten, keinesfalls erklärbar sein, wenn denn durch diese Lehre überhaupt irgendetwas von der Form notierter Musik im Mittelalter erklärt werden könnte.

kommen, so als *slip of the pen* eines eigentlich daherimprovisierenden — dürfte übrigens jedem kompositorischen Einfall vorausgehen, auch hier bestehen keine Gegensätze, höchstens als inhaltslose Popanze —, sich solcher Unterschiede gar nicht bewußten, dennoch nach der Methode *Guido* geschulten Niederschreibers zu deuten ersichtlich nicht nur Unsinn, sondern auch noch als *contradictio in adiecto* zu qualifizieren wäre:

Der Komponist des Beispiels 198 ist hier wesentlich einfallsloser, er spielt mit den beiden umgebenden Dissonanzen, *c d e*, bis dann „endlich“ der Ausgangston deutlicher bestätigt zum Abstieg führt. Die choralischem Stilempfinden — aber natürlich, das gibt es — entsprechende Vergrößerung des Ambitus des großen *climacus* durch „Gegenbewegung“, nicht *d*, sondern *e* ist der erste Ton des Abstiegs, ist damit allerdings etwas abgeschwächt: Der Ton *e* war als Umspielungsdissonanz bereits dreimal zu hören.

Der Komponist der gleichen Situation im *organum* nun beginnt mit einer Tonrepetition, der Hauptton, wie zu erwarten, eingeleitet durch Dissonanz — solche Nutzung von Dissonanzen ist für diese Mehrstimmigkeit typisch, man kann sie eben geradezu archetypisch als Effekt direkt nacherleben. Der Gerüstton wird also sozusagen ausdrücklich bestätigt, ehe die Umspielung einsetzt. Auch diese nutzt die angesprochenen „skalisch“ benachbarten Dissonanzen, das ist zu erwarten und stilistisch wie ästhetisch trivial, zusätzlich aber kommt noch eine tonräumliche Steigerung hinzu, die zudem noch gewisse motivische Verfestigung erhält, der (normale) *climacus fed* wird wiederholt — die tonräumliche Steigerung gegenüber dem Beispiel, das ja ein Muster ist, wie man in dieser Situation komponieren kann und sollte, wird gestaltmäßig herausgehoben, und das Auskosten der Dissonanzen wird durch die Tonrepetition sozusagen spürbarer gemacht — und das soll kein wesentlicher, kompositorisch so gewollter Unterschied sein dürfen? Das soll nicht genau wie bei einem Thementyp viel späterer Zeit die individuelle Gestaltung einer als Typ bewußten Möglichkeit sein dürfen?

Und dann der Effekt des Abstiegs: Ist der im *organum*-Beispiel eben durch „Vorschalten“ des wiederholten *climacus fed* vor dem dann erfolgenden schnellen Abstieg erreichte ästhetische Effekt nicht spannungsreicher, erlebnisreicher

als in Nr. 198? *fed ededchaG* stellt eine eigene Lösung der gestellten Aufgabe dar, in der klangschrittlichen Situation, die einen Abstieg von einer Quint notwendig macht im Typ der anfänglichen Umspielung und schnellern, eben nicht durch Sequenzen, oder in ganz anders gestalteten Bewegung (es begegnet ja auch die Möglichkeit eines ersten großen Abstiegs, sozusagen über den Zielton hinaus, dem dann in „Gegenbewegung“ ein Aufstieg, und dem wieder ein reduzierter Abstieg folgt, z. B. Nr. 190, auch Nr. 196 kann als Variante dieses Typs angesehen werden — die individuellen „Abweichungen“ sind deutliche Verweise auf Individualisierungstendenzen). Warum zwei (oder natürlich auch ein Komponist) Komponisten unmöglich auf solche Einfälle im Rahmen eben eines Typs und beim Schreiben⁵² gekommen sein dürften oder könnten, ist unverständlich — um Formeln handelt es sich hier gerade nicht.

Wollte man nun aber einmal akzeptieren, daß die Beispiele im Traktat nicht Muster darstellen sollen, wie man es machen kann, sondern irgendwie verbindliche Formeln⁵³, dann muß man dem Komponisten des *organum* doch wohl ganz bewußte, nämlich kompositorische und tongenaue Veränderungen an einer, angeblichen, Formel zuordnen, denn auch die „Überbietung“ des Abstiegs, zusammen mit einer ganz anderen Kadenzbildung, die den Aufstieg aus der so auffällig erreichten Tiefe besonders merkbar macht, durch eine verkürzte Sequenz des ersten Abstiegs, müßte dann ja wohl eine, von der Formel

⁵²Sozusagen: Beim Schreiben kommt die Lust auf mehr.

⁵³Ohne nähere Spezifizierung muß man H. Möllers Verwendung des Wortes *Formelsammlung* für die Beispiele im *Vatikanischen Organumtraktat* in diesen offensichtlich ein Sammelurium oder einen Katalog analog zu einer — übrigens in der Zeit nicht existenten — Zusammenstellung von Tractusformeln ansehen; nur, „leider“. sind aber gerade diese jeweils fest, also durch *oral tradition* gerade nicht variabel, variabel ist höchstens ihr Einsatz in Bezug zur Ausdehnung des jeweiligen Textes, dieser Einsatz aber ist wieder syntaktisch funktional vorgeschrieben — nichts davon gilt für die Fülle der Ideen der Beispiele im genannten Traktat; ist die methodische Absicht des hier zu betrachtenden Beitrags darauf gerichtet, daß der Leser zum eigenen Denken angeregt werden soll, indem man ihn mit einer Bezeichnung konfrontiert, zu der aber jede konkrete und rationale Erläuterung fehlt? Im Sinne der Tractus-Formeln jedenfalls und auch in keinem anderen spezifischen Sinne handelt es sich bei diesen Beispielen dezidiert nicht um Formeln, ihr Erscheinen in einem Traktat ist daher nicht durch *Formelsammlung* fehlzudeuten.

nicht „gedeckte“ individuelle kompositorisch freie Entscheidung sein — wie sollte sonst dieser deutliche Unterschied zustande kommen, wenn nicht durch den entsprechenden Einfall eben eines Komponisten, es muß sich schon um einen Menschen handeln, der die Melodie so wie notiert sich auch ausgedacht hat, also um einen mit Notation „rechnenden“ Komponisten, der analog zum oben genannten J. Haydn nach Maßgabe der stilistischen Konvention in jedem Element individuell erfindet.

17

Nur, dann muß man auch fragen, was hätte in diesem Fall denn eigentlich die Anwendung des „Begriffs“ *Formel* überhaupt an Erkenntnisvorteilen gegenüber der Feststellung, daß es trivialerweise stilistische Typen gibt, ob die (oder der) Erfinder *mündlich oder schriftlich komponieren*, ist da doch völlig irrelevant — diese Unterscheidung hat keinen Sinn für die Zeit nach Guido —, der, der die Urschrift des *organum* niedergeschrieben hat, wollte dieses *organum* als Muster, wie man es machen kann und als kompositorisch *kreative* Tätigkeit, niederschreiben, denn mit H. Möllers so attraktiver Formulierung zu sprechen, der Komponist (oder die Komponisten) des *organum* muß ja wohl zum *kreativen Milieu* gehört haben, anders hätten sie keine *organa* bzw. deren verschiedene Stilarten an bestimmten Stellen erfinden können (Musikwissenschaftler müssen diesem *Milieu* dagegen nicht angehören, z. B. wenn sie überholte Topoi wiederkäuen) — und es sei wiederholt, man muß H. Möller ganz hoch anrechnen, daß er doch tatsächlich das Wort *komponieren* verwendet, denn, wie Verf. nun offenbar doch ausreichend gezeigt hat, ist die Verwendung einer solchen Bezeichnung für die Musik des Mittelalters spätestens seit Hucbald trivial und bedarf keiner weiteren Diskussion, nachdem auch Abaëlard dies bezeugt. Daß übrigens der betreffende Komponist — -tin ist eher unwahrscheinlich — bei einer, eventuellen, aber offenbar doch nicht geleisteten Neukomposition⁵⁴ wieder ganz anders hätte komponieren können, modulo der Striktheit der Regeln der Klangschritlehre, ist zu erwarten, in den Beispielen

⁵⁴Veränderungen geschehen wie gesagt stellen- bzw. abschnittsweise nach dem „Ersatzprinzip“, auch ein zu beachtendes Stilmerkmal der Zeit, viele neue sozusagen geschlossene Kompositionen erlaubt nur die *clausula*. Man sollte auch beachten, daß ja nicht etwa auch

zu dieser Lehre tut er ja genau das, Erfinden von möglichst vielen unterschiedlichen, auch variativ parallelen, einfacheren wie komplizierteren Gestaltungen der klangschrittmäßig jeweils identischen Aufgabe.

Daß der Traktat mit diesen Beispielen, die offensichtlich sekundär Erweiterungen erhalten haben, eine Sammlung von Formeln, d. h. zufälligen, dann „aber“ fest notierten Individuationen irgendeiner vagen Formeluridee beabsichtigt haben könnte (was es auch im Choral nicht gibt), ist mit Sicherheit auszuschließen, sind doch die jeweiligen Möglichkeiten für je einen Klangschritt so umfangreich, daß man nicht mehr von einem Formelarsenal sprechen kann, sondern eben von Beispielen, wie man organal diese Schritte ausfüllt.

Und ob man danach improvisiert, ohne Absicht einer Niederschrift — was für die ja wohl auf die Konsequenz der Lehre bezogenen, nicht irgendwie nach Formelkriterien zusammengestellten Beispiele mit Sicherheit nicht gilt, die sind zur Niederschrift erfunden worden —, oder gleich für eine Niederschrift komponiert, und sich beidemale nach dem Beispiel der Beispiele richtet, ist ebenfalls für die Zeit nach Guido (für professionelle Sänger der Liturgie) ohne jeden Belang.

Daß eine solche Beispielsammlung überhaupt möglich war und sinnvoll erscheinen konnte, weist auf die Abstraktionsleistung eben der Klangschriftlehre als Vorstufe des Kontrapunkts: Diese Klangschriftlehre ist das Gerüst, die Aufgabenstellung für den Autor des Traktats, nicht irgendwelche Formeln; die sozusagen übergeordnete melodische Linie ergibt sich zwingend aus dem jeweiligen Klangschritt, der ist jeweils Ursache oder Grund der Beispiele.

Wenn Möller die wirklich tiefe Formulierung seiner Gewährsfrau zitiert, in den Sammelhss. viele Varianten jeweiliger *organa* erscheinen, also vier ganz verschiedene Versionen des Grad. *Viderunt omnes*, sondern eben analog zur liturgischen Ordnung nur jeweils ein genau bestimmtes *organum*, dessen Varianten in den verschiedenen Hss. nur stellenweise begegnen, klar als jeweilige Ersetzungen eben dieser Stellen — das liturgische Ordnungsprinzip der Individualität der Gesänge des *Proprium* ist in jeder Hss. eindeutig gewahrt, Auswahlmöglichkeiten gibt es nicht (allerdings modulo der Stimmenzahl: Diese Anzahl ist sozusagen jeweils Träger des Prinzip des Propriums, trotz gleichen Texts), sodaß die Annahme eines vielleicht sogar dominant liturgischen Hintergrunds der Abfassung des *Magnus liber* wieder nahegelegt wird.

muß man sich deshalb allerdings fragen, was das Ganze eigentlich aussagen soll, ib., S. 311: *The melismas in the treatise were not meant to be stitched together ... Rather they served as building blocks that can be shortened, lengthened, and combine with each other in ever new way. The only restriction the composer/performer faced was that they had to be included within the note-against-note-framework.*

Die letzte Bemerkung ist ja wohl trivial, wenn nicht ein Beweis für essentielles Nichtverstehenkönnen des Prinzips der Klangschritlehre durch die vielnamige Autorin: Die Beispiele exemplifizieren die Klangschritlehre, folgen direkt aus ihr, die eine bewundernswerte Abstraktionsleistung darstellt, nämlich einen Satz aufstellt in Regeln, die invariant gegenüber dem jeweiligen Stil sind, außerdem einen Versuch darstellen, die Fülle an Möglichkeiten auf wenige systematisch zu ordnende Regeln zu reduzieren — der Schritt von den Regeln *ad organum faciendum* zur Klangschritlehre ist ein echter Fortschritt der Rationalisierung: Die Zufälligkeit der Klangfolgen innerhalb der *copulae*, der jeweils durch Einklang oder Oktav begrenzten Abschnitte wird ersetzt durch das Schema der jeweiligen Einzelschritte, die jeweiligen Klangfolgen sind vorgeschrieben, die Mehrstimmigkeit erscheint als Folge von zweitönigen Segmenten. Die Erarbeitung größerer Freiheitsgrade, auch durch Bestimmung der Nutzung von Dissonanzen basiert auf diesem Gerüst. Was diese Segmentierung mehrstimmigen Fortschreitens für die originale Ausgestaltung bedeutet, zeigen die Beispiele des *Vatikanischen Organumtraktats*; jeder Klangschrith ist Grundlage oder Rahmen eines abgeschlossenen Einfalls — und man kann fragen, wie diese Begrenzung überwunden wird, d. h., daß melodisch-motivische Einfälle über jeweils einen Klangschrith hinausgehen; in den *Nôtre Dâme organa* gibt es hierfür zahlreiche Beispiel.

Insofern gibt es natürlich auch keine *restriction* für den Komponisten, der jeweilige Klangschrith gab die Aufgabe vor, den Rahmen, der dann mit einer entsprechenden Melodieführung auszufüllen war — könnte man diese Trivialität wirklich nicht verstehen? Nun, die Formulierung ist zu aussagelos, um darauf Rückschlüsse zu ermöglichen; allerdings, *building blocks* sind die Wendungen der Beispiele gerade nicht, die *building blocks* — was für niedliche Formulierungen —, das sind die jeweiligen Klangschrith, doch nicht Formeln,

die sich dann etwa den Klangschritten irgendwie anpassen!

Und die Vagheit, daß diese angeblichen *building blocks can be shortened, lengthened, and combine with each other in ever new way*, ist so groß, daß man damit genauso gut auch Musik jeder Zeit beschreiben könnte — allerdings, wie angenehm ist es doch, damit auf eine Betrachtung und Bewertung der jeweiligen Unterschiede (soweit überhaupt wirkliche Parallelen vorliegen, was gerade nicht oft der Fall ist) und ihre Klassifizierung (scheinbar) verzichten zu können, wie praktisch. Die Formulierung ist demnach aussagegelos; was als Sinn rekonstruiert werden könnte, widerspricht hinsichtlich der Vorstellung von Ursache und Folge der Wirklichkeit.

Daß jeder *tenor* ein nur wenige Freiheitsgrade bietendes Gerüst an Klangschritten verbindlich vorgab, ist einsichtig, wenn man diese Theorie der Mehrstimmigkeit beachtet; daraus folgt, daß natürlich auch in organalen Partien jedem Schritt — wobei gewisse strukturelle Besonderheiten zu beachten sind, auf die es hier aber nicht weiter ankommt — eine jeweilige Melodieführung zugeordnet sein mußte, Klangschritt folgt auf Klangschritt (*cum grano salis*) und so auch Melodiestück auf Melodiestück.

Daß in dieser Hinsicht schließlich jeweils Folgen von (mehr oder weniger) melismatisch ausgefüllten Klangschritten entstehen analog den Beispielen, die ja gerade zeigen sollen, wie man es machen soll, ob improvisiert oder zur Niederschrift bestimmt, ist völlig irrelevant, ist somit trivial, so hat die Zeit komponiert, ja komponieren müssen, wenn sie sich an die Regeln halten wollte — und die wiederum sind derart breit überliefert, bis hin zur *Discantus positio vulgaris*, daß mit einer anderen Entstehungsfaktur nicht gerechnet werden kann. Die zitierte Behauptung von Anna Maria Busse Berger geht also von falschen Voraussetzungen aus, verkehrt geradezu die „natürliche“, d. h. für die Zeit gegebene Ordnung des Fertigungsgangs — auch wieder ein Hinweis darauf, daß eine sinnvolle musikwissenschaftliche Ausbildung durchaus einmal die Komposition von Stilkopien einschließen sollte.

Aus diesem Grund ist aber auch unverständlich, wenn die gleiche Fachvertreterin natürlich wieder kritiklos von H. Möller zitiert, noch weiterhin bemerkt: *Organum purum, even when written down, relied to a large extent*

on oral composition and transmission. Nichts an dem oben angesprochenen Verfahren, das man übrigens sehr leicht zur Nachahmung erlernen kann, ist irgendwie essentiell an *oral composition and transmission* gebunden⁵⁵.

Was soll denn eigentlich so dezidiert „unschriftlich“ sein, daß Wendungen über vollkommen gleichen klangschrittlichen Situationen gewisse Parallelen aufweisen? daß es stilistische Einheitlichkeit gibt, und das besonders bei klangschrittlicher Identität — das soll „schriftlich“ nicht möglich gewesen sein, sondern nur durch *oral composition*? Nun, man hat ja Verständnis für die Wirkungen eines bestimmten Trankes, den Mephisto Faust verabreicht, wer hat solche Wirkungen, auch ohne Trank, an sich selbst noch nicht gespürt — *siehst Helena in jedem Weibe*, wenn man aber *oral tradition*, ohne genau erklären zu können, was das in einer durch und durch notenschriftlichen Musikkultur eigentlich sein könne, überall sieht, ist das nicht mehr leicht nachzuvollziehen, sondern erregt höchstens Verwunderung.

Fragen müßte sich Anna Maria Busse Berger (und erst recht, wer ihren Text nicht nur für zitierenswert hält, sondern auch noch zitiert) auch einmal, in Hinblick auf die Vielfalt der Beispiele für je einen Klangschritt: Woher soll der *oral transmission* Betreibende denn wissen, welche der zahlreichen Wendungen er in der betreffenden gleichen Situation denn eigentlich verwenden soll — ein Formelarsenal sieht nun doch etwas anders aus, das hat vielleicht Alternativen, aber doch nicht derartig viele, mit, wie angesprochen, höchst unterhaltsamen melodischen Eigenheiten — die sind in erstaunlicher Fülle vorhanden, doch nicht als Formeln, sondern als, sozusagen klangschrittgezeugte, Beispiele, wie Beispiele eben sind — bei der, je nach niedergeschriebenen Einfällen recht

⁵⁵Abgesehen davon, daß diese Aussage essentiell falsch ist — verbindet man nicht mit *oral* irgendwelche, schwer oder eher nicht rationalisierbare Phantasien —, denn die *transmission* ist, bis heute klar bezeugt, durch Notation geleistet, die Ausführung war trivialerweise *oral*, die Musik der *organa* sollte auch erklingen, ein Grundpostulat liturgischer Musik: Sich mit dem Wörtchen *even* vor der Begründung zu drücken, warum denn angeblich so essentiell *oral* transmittierte Mehrstimmigkeit dann doch „nur“ notiert überliefert wird, erscheint methodisch auch nicht sinnvoll. Das Absingen von Noten ist natürlich nicht erst seit Guido, wohl aber seit seinem Werk in besonders einfacher Weise eine der Aufgaben der Notenschrift: Musik lernen heißt hier, u. a., primär notenlesen können.

auffälligen Verschiedenheit unter den Beispielen für jeweils identische Klangschritte kann doch niemand etwa von verschiedenem Sein einer als Wesen jeweils einen Formel sprechen:

Die Anwendung dieser Bezeichnung für die Beispiele ist höchstens als bewußt irreführend zu qualifizieren — daß die jeweils identische Klangschrittbewegung eine übergeordnete Melodiekontur vorgibt, ist trivial, konstruktiv unabweisbar, aber ein Klangschritt ist doch keine Formel, bzw., wer diese zwangsläufige Ähnlichkeit als Formel ansieht, hat die Klangschrittlehre als Gerüst nicht verstanden.

Das große Organumbeispiel in *De organo*, ed. Schmid, S. 209 f. ist ein Beispiel, wie man es macht und machen soll; die Beispiele in den Traktaten *ad organum faciendum* sind Beispiele, wie es gemacht wird, mit gewissen, aber recht eingeschränkten Freiheitsgraden. Und auch da ist es irrelevant, ob notiert oder nur gesungen; von irgendeiner *oral transmission* kann nicht die Rede sein — dafür gibt es aber ja die Lehre, daß alles, was Variantenn hat, ja, was nur ausreichend vielfältig ist, ein Ausdruck von *oral tradition* sein „muß“, bedauerlich nur, daß man das außerhalb des betreffenden Zirkels nicht verifizieren kann.

Leider fehlen im Text des Anonymus Seay/Lafage die Beispiele, sie sind aber als Beispiele gegeben; aber nicht erst seitdem gibt es notierte Beispiele in der Musiktheorie; ob man denen *schriftlich* oder *oral* folgt, ist ohne Belang, denn Notenschreiben ist triviale Forderung an jeden professionellen Sänger — auch die *Winchester organa* konnten geübte *organistae* sicher ohne allzu große Mühe improvisieren, sie konnten sie aber auch mit offenbar wesentlich geringerer Mühe — für die man einmal die Mühe des Schreibens auf sich nehmen konnte — von der Niederschrift abgesungen werden, diese Niederschrift „sagt“, wie man es macht, und zwar nicht nur als Beispiel, sondern eindeutig auch als Vorlage, warum eigentlich sollte man nicht die „Errungenschaft“ selbst der adiastematischen Neumenschrift nutzen, sich die Arbeit der liturgischen Gesangsaufgabe leichter zu machen?

Daß die Zeit der Nôtre Dâme *organa* dann wieder einen derartigen Rückschritt gemacht haben sollte, nicht Beispiele vorstellen zu können, sondern nur

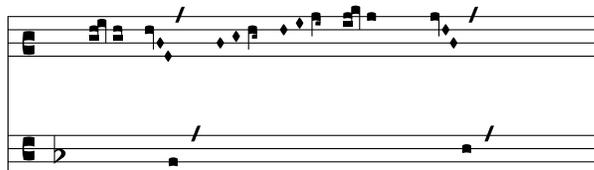
Formeln als *building blocks*, wäre nicht nur, sondern ist eine absurde Vorstellung.

Möller sieht also weder die jeweiligen, ästhetisch gestaltmäßigen Eigenschaften, noch die von seiner Gewährsfrau mit dem Recht der Trivialität benannte Zwangsläufigkeit des von der Klangschrittlehre vorgegebenen Bewegungsrahmens für die Melodik der Oberstimme: Wer die von Möller, natürlich nicht kritisch, sondern gläubig übernommenen Beispiele in spezifischer, auch noch formelhafter Parallele sehen will — wie dankbar muß man doch den musikalischen Ahnen sein, daß sie die Notenschrift eingeführt haben, sonst müßten die von Guido genannten Musikwissenschaftler alles hören, was sie da hineinsehen —, dem fehlt jede wissenschaftliche rationale Methodik, die dazu zwingen würde, klare und spezifische Kriterien aufzustellen, die solche Parallelen wiederholbar und für andere nachprüfbar kennzeichnen könnten:

Was soll denn an den Beispielen, und speziell den oben aus der Ausgabe von Zamminer zitierten Exempeln (aus dem Organum All. *Hic Martinus* und Nr. 198, s. o. auf Seite 137) des *Vatikanischen Organumtraktats* formelhaft sein, wie definiert man diesen Begriff, wenn nicht in dem Sinne, in dem der Choral für bestimmte syntaktische Situationen und Versgrößen bestimmte große Formeln verwendet — wo könnte es in den *organa* vergleichbare Formeln geben, das ist ausgeschlossen, was man schon aus den immer wieder eintretenden „motivischen“ Verfestigungen auch im strikten *organum purum* Stil sehen kann, individuelle Bildungen, die mit Formeln nichts zu tun haben können; man muß also annehmen, daß solche natürlich angenehm assoziativ und mit der „großen Welt“ der Literaturforschung verbundene Vagheiten vor allem aus der Unfähigkeit, die Melodien selbst in irgendeiner Weise als musikalisch sinnvolle, ästhetisch gemeinte Gestaltbildungen verstehen zu können, ihre Attraktivität beziehen.

So findet man etwa in der Mitte des großen Melismas über *Haec* aus dem Grad. *Haec dies* (den Stellennachweis vgl. den anderen Hinweis im Index unter dem Namen des nur von H. Möller und M. Haas so einfach als Pseudokomponist *entlarventen* Autors *Leonin*), das bemerkenswerterweise einmal nicht diskantil ausgeführt wird, immerhin 10 Töne, sozusagen mitten aus dem „prosaischen“ *organum purum* Stil vor der oben zitierten solchen „motivischen“

Verfestigung noch andere, z. B. (die Ligierung richtet sich nach den Möglichkeiten des verwandten Programms, sie ist aber klar zu erkennen):



Hier liegt keine Formel vor, sondern ein Einfall, dessen Sinn ja wohl leicht zu verstehen bzw. ästhetisch zu goutieren sein sollte, die Korrespondenz der beiden „Dreiklangs“ *climaci* fällt doch wohl jedem auf.

Von dem von H. Möller so autoritativ zitierten Text bleibt nur ein inhaltsloses Wortreihen, nicht auf das gemeinte, ja sogar zitierte Objekt bezogen, sondern aus dem ständigen Wiederholen des Topos gespeist, also ein klares Beispiel des v. Üxküllschen Prinzips, wie es oben angeführt wird: Was an den *organa* soll allein durch welches rational nachprüfbar Kriterium der *oral tradition*-Lehre erklärbar sein, welche Kriterien gibt es überhaupt, diese Lehre in Bezug auf die *organa* rational nachprüfbar einzusetzen? Welches Merkmal der oben zitierten Beispiele ist ausschließlich und damit eindeutig nur von dieser Theorie her zu sehen.

Auch Anna Maria Busse Berger kann nur feststellen, *even when written down*, aber nicht die geringste Erklärung geben, warum denn bei so gut funktionierender, ja angeblich dominierender *oral transmission* überhaupt wer auch immer auf die dann doch wohl absurde Idee gekommen sein muß, *even to write down* — wo doch der Zeit *Magni libri de organo* geläufig sind, und die Fähigkeit zum Notenlesen und Notenschreiben ebenfalls selbstverständlich ist; warum dann so viele *Formeln* mit identischer Funktion? Fragen über Fragen, die sich bei derart merkwürdigen Vorstellungen stellen, bei Akzeptanz der Quellenbefunde der Zeit aber als unbrauchbar herausstellen — was sagen sie zur musikalischen Ästhetik, zur Form dieser Beispiele?

Man sollte auch hinsichtlich der in den Sammelbänden überlieferten Fassungen der *organa* von Nôtre Dâme bekannten *copula*-Stellen beachten, daß

die Beispiele, notiert wie komponiert, im *Vatikanischen Organumtraktat* hinsichtlich „Symmetrie“ auf einer relativ primitiven Stufe stehenbleiben — was sich aus dem Klangschrittgerüst zwangsläufig ergibt, es sind also Beispiele genau für die einzelnen Klangschritte: *Copula*-Bildungen der speziellen Art der Nôtre Dâme *organa*⁵⁶ gibt es nicht, die da charakteristische Zweiteiligkeit (*couple/copula*, oft genug nach dem *ouvert-clos*-Prinzip) läßt sich in diesen Beispielen natürlich nicht wiederfinden, wenn man von übergeordneter Gliederung sprechen kann, handelt es sich, wie auch in den zitierten Beispielen zu sehen, um eine Sequenzfolge und einer „angehängten“ Schlußbildung, die

⁵⁶Als Beispiel einer *copula* kann die Stelle des Versus nach *gentium* im Grad. *Viderunt omnes* angeführt werden; die in **F** und **W**₁ gemeinsam auftretend die Frage stellen läßt, wieweit man auch solche „symmetrischen“ Formen auf Leonin zurückführen darf, denn **W**₂ ersetzt in der üblichen Weise diese gesamte Partie, einschließlich *gentium* durch eine natürlich eindeutig modalrhythmische *clausula*:

Daß die beiden anderen Hss. die ursprüngliche Form, also die von Leonins *Magnus liber* wiedergeben, könnte also nur dann bezweifelt werden, wenn ein Nachweis gelingt, daß die Phase der organalen Kunst bei oder von Leonin solche „Symmetrien“ — noch — nicht gekannt haben kann. Einen solchen Beweis zu erbringen dürfte einige Mühe machen — wenn man nicht einfach Leonin, den *Magnus liber* und dazu noch die überlieferte Musik einfach insgesamt zu *Denkfiguren* M. Haasscher Art machen wollte, die Musik deshalb, weil der improvisierende oder mündlich komponierende *organizator* der strengen Theorie des gleichen Ungleichen, der unendlichen Vielfalt der Individuationen der Uridee einer Formel zufolge hier gar nicht wissen kann, wie „symmetrisch“ er hier komponiert, jedenfalls folgt dies, wenn man solche Phantasien konkretisieren will,

Wenn aber, was vielleicht doch auch Repräsentanten oder Liebhaber dieser hier zu betrachtenden Lehre, die ihre Vagheiten lieber nicht dem Konkretisierungstest unterziehen wollen, zusammen mit musikalisch normalen Empfinden verstehen dürften, also auch können, eine eindeutige, einmalige, in ihrer „Symmetrie“ als solche verstandene Komposition vorliegt, liegt eben eine Komposition vor, ob die zuerst improvisatorisch oder bei der Notation entstanden ist, dürfte dann ohne jede Relevanz sein, denn Ersinnen, Singen und Niederschreiben sind nach Guido nicht als grundsätzlich verschiedene Akte zu bewerten; daß hier ein eindeutiges Beispiel des *copula*-Stils vorliegt, daß der Komponist — und warum sollte der nicht Leonin geheißen haben? — hier eine Stelle in solchem Stil setzen wollte, dürfte ja wohl kaum einem Zweifel ausgesetzt sein, es liegt keine *oral tradition*-Vagheit vor, sondern eine eindeutige musikalische Gestalt, unverwechselbar, eindeutig und so notiert wie gemeint — was sollte denn sonst vorliegen:

The image shows two staves of musical notation. The upper staff contains a sequence of notes with stems, some of which are beamed together, and includes several diagonal slashes indicating rests or specific rhythmic values. The lower staff, labeled 'Viderunt', shows a simpler pattern of notes with stems and diagonal slashes, mirroring the structure of the upper staff.

Die geradezu mehrfache „Symmetrie“ — man beachte nur, daß der letzte *scandicus fga* identisch mit dem zuerst auftretenden ist — benötigt wohl keine Erläuterung — ihr besonderer ästhetischer und auch kompositorischer Reiz liegt darin, daß damit eine gerade nicht „symmetrische“ Stelle des *tenor* interpretiert wird, der Reiz, eine durch die Klangschrittregelel gegebene Situation „symmetrisch“ mehrstimmig zu setzen, ist ein Kompositionsprinzip, das auch in den Klauseln, da noch viel deutlicher, verwirklicht wird. Hier ist eine Bildung anzutreffen, die auf die oben angedeutete Frage Antwort gibt, wann und wie eine kompositorische Überwindung der Klangschrittrahmen erfolgt: Hier, wie dann eben auch in den *discantus*-Partien liegt eine Bildung über mehrere Töne des *tenor* vor, eigentlich ein Prinzip des *discantus*-Satzes.

Was daran durch *oral tradition*-Lehre erklärbar sein sollte, dürfte ein Rätsel für alle sein, die sich dem unbedingten Geltungsanspruch dieser Lehre zu unterwerfen nicht in der Lage sehen. Hier sieht man kompositorisch-ästhetisches „Spielvergnügen“ mit rein musikalischen Mitteln (daß das Augustins Wertung liturgischer Musik entsprochen haben könnte, ist zu bezweifeln, ja auszuschließen, weshalb Beiträge zur Wertungsforschung in der Musik des Mittelalters nicht so überflüssig sein dürften, wie die Iterationen der Topik der hier betrachteten Lehre:

Warum man z. B. solche Bildungen nicht genauso wie motivische Strukturen der Musik der Wiener Klassik behandeln sollte, als Beispiele des kompositorischen Umgangs mit der musikalischen Gestaltbildungsfähigkeit, wäre Verf. nicht verständlich — daß der Komplexitätsgrad erheblich verschieden ist, ist trivial, wie auch der erzeugende Faktor, die Interpretation einer vorgegebenen „klangschrittlichen“ Struktur (hier über mehrere Klangschritte) wesentlich einfacher ist, als dies bei der freien Erfindung von Motiven und Themen begegnet. Grundsätzlich aber handelt es sich beidemale um die Nutzung der angesprochenen Leistungsebene musikalischen Hörens bzw. Denkens — daß damit auch die musikalische Form einen höheren Grad an ästhetischer Autonomie erhält, eben ein Verstoß gegen Augustins Forderung entsteht, liegt ebenfalls auf der Hand.

Es dürfte auch ein wichtigeres Thema sein, als einen für die notierte Mehrstimmigkeit der Nôtre Dame Epoche chimärischen grundsätzlichen Unterscheidungstopos erneut zu verkünden, danach zu fragen, wie sich solche „Symmetrien“ entwickeln, welche Komple-

tig: Es handelt sich um einen Einfall, den Typ der anfänglichen Umspielung des Gerüsttons nebst anschließendem großen *climacus*, immerhin über eine Sext, um den Klangsritt *FE* vom Quintabstand zum Einklang auszufüllen; originell ist hier eigentlich nur die Gestaltung des „Umspielungsanfang“s, also die Individualisierung des Typs.

Herausgehoben wird diese Verwendung des Typs eben durch die Wiederholung, die vom Klangsritt her, *FD* durch Quintparallele organal zu setzen, ja nicht notwendig wäre, der Tiefstton liegt hier zu tief, eine Quart unter dem Schlußton. Der Komponist leitet seine Idee der Wiederholung aber nicht etwa von einer Formel ab, sondern klar von der klanglich identischen Ausgangssituation: Die individuelle Idee ist eben die nur zum Schluß veränderte identische Wiederholung; warum der Komponist auf diese Idee nicht durch die Notenschrift gekommen sein darf und damit nicht gekommen sein kann, entzieht sich der Einsichtsfähigkeit des Verf. und wohl jedes unvoreingenommenen oder nicht initiierten Betrachters der Musik selbst.

Man wird eher denken, daß solche, doch noch recht primitiven „symmetrischen“ Einfälle durch einen schriftlichen Vertonungsvorgang erklärbar zu sein scheinen. Notiert werden sie der musikalischen Mitwelt und somit auch der Nachwelt weitergegeben, eindeutig keine *oral transmission*, und komponiert sind sie mit hoher Wahrscheinlichkeit auch mit Hilfe der Notation.

In diesem Zusammenhang, sozusagen als Kuriosum, sei noch ein „normales“ Beispiel eines ausgefüllten Klangsritts aus diesem *organum* mitgeteilt, das sich im Melisma über *ingreditur* befindet:



tur

Natürlich liegt hier keine, wie auch immer rational zu bestimmen, für *oral tradition*-Phantasie typische Formel vor, sondern ein höchst unterhaltsamer Einfall, der mit Sicherheit vom gleichen Komponisten stammt, der auch die Beispiele erfunden hat — man sieht deutlich, welche Erfindungshilfe die Notation bedeutet hat: Die beiden konsonanten Töne zum *tenor*-Ton *D*, nämlich *a D*, bilden zunächst den Ambitus der organalen Stimme, dann wird der Tonraum der Quint, die Dissonanzen auskostend, umspielt, um dann, unvermutet, in der Oktav zu kadenzieren; zu fragen wäre dabei, ob das auffällige Erreichen der Sept über dem *tenor*-Ton, *aDa Gcha*, also des dissonanten Tons *c* schon in Hinblick auf diese Kadenz in der Oktav hin gesetzt wird — eine solche Planung erscheint nicht ausgeschlossen,

gehend von der angesprochenen einfachen Art, *couples*, vielleicht als Zitate scheinen zu fehlen, das mag ein anderer nachprüfen, der einmal die Stilunterschiede zwischen den „klassischen“ Nôtre Dâme *organa* und diesen Beispielen feststellen will, was nicht nur gewisse Mehrarbeit, sondern auch Mehrertrag als die Perpetuierung des angesprochenen Topos bedeuten mag.

Ausgerechnet diese Beispiele als *color* zu bezeichnen, wie dies die von Möller zitierte Gewährsfrau tut, ist daher nicht gerade verständlich: Dies wäre nur in Hinblick auf die Breite der Begriffsbedeutung im Anhang zur Schrift von Johannes de Garlandia⁵⁸ und speziell nur in Bezug auf die deutlich „symmetrischen“ Bildungen, z. B. Sequenzketten sinnvoll: In Bezug auf die Zitatfreude, die die *refrain*-Stilistik aller weltlichen lyrischen Gattungen kennzeichnet, also das Zitieren, in der *clausula* natürlich zunächst (diese zeitliche Qualifikation wird mit Absicht gewählt) nur der Melodie eines bekannten *refrains* — und die dann durch die Textierung in Motetten erkennbaren Zitate sind natürlich geläufige *refrains* — hat mit den Beispielen des *Vatikanischen Organumtraktats* nichts zu tun, da handelt es sich um Beispiele, nicht um irgendwie einzusetzende Zitate — die gibt es, wahrscheinlich ja auch in den *copulae/couples*, also schon innerhalb der *organum*-Strukturen.

Merkwürdig, daß die Vertreter der hier anzusprechenden Lehre solche Zi-

insbesondere, wenn der Komponist diese *organum* mit Hilfe der Notation gestalten konnte, wie es höchst wahrscheinlich ist — ihm stand ja von Anfang an vor Augen, daß er das *organum* als Beispiel in seinen Traktat niederschreiben wollte; und auf solche Einfälle gelangt man am einfachsten durch die Notenschrift — warum sollte er sich diese Hilfe „verkneifen“ haben? nur um sich mehr Arbeit zu machen?

Auch diese Gestaltung erscheint insgesamt einfach, durch die Wiederholung und den auffälligen Sprung und damit durch Gesamtumfang ästhetisch eindrucksvoll — daß hier eine frühe Form organaler Komposition vorliegt, die durch Leonin in auch für die Zeit ästhetisch besserer Weise gemeistert wurde, erscheint als Vermutung, der durch die vorgestellten Beispiele nicht widersprochen wird. *Oral tradition* allerdings ist in solchen Bildungen nur durch den zu sehen, der die Musik selbst nicht sehen kann, sondern seinem *Suchbild*, eben der betreffenden Lehre völlig verfallen ist: Es ist nicht leicht vorstellbar, daß es so einen Betrachter geben kann, aber, Jules Verne zu zitieren, *qien sabe?*

⁵⁸Den aufgrund inhaltlicher (!) Indizien mit dem gleichbenannten Autor einer poetologischen Schrift gleichzusetzen höchstens der Phantasie von R. Flotzinger möglich sein kann, vgl. z. B. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 33 ff..

tate, also die Verwendung von *refrains* in der Nôtre Dâme Mehrstimmigkeit noch nicht zum Beweis der *oral traditionalität* gemacht bzw. mißbraucht haben (Verf. denkt bei diesem Wort an die Klagen der Musik aus einer Kommödie bei Plutarch, nur daß jetzt nicht die Kunst, sondern die Wissenschaft die betreffende Rolle einnimmt) — in der Epik handelt es sich klar um eine literarische Erscheinung, in der Lyrik sozusagen um eine „Mischung“, in der Musik kann man aber auch *refrains* notieren und so auch „schriftlich“ einfügen; man könnte hier aber doch nach Varianten suchen, denn bei vielen solchen *refrains* muß die Herkunft nicht aus der Kultur stammen, die durch Bücher vermittelt wird, sondern — und hier könnte H. Möller seinen zuerst angeführten Gewährsmann heranziehen wollen — auch um ursprünglich nur in *oral tradition* entstandene Lieder und Melodien — hierin mag ein Teil des ästhetischen Reizes gelegen haben.

Nur, sowohl bei rein textlicher als auch bei rein musikalischer, oder natürlich auch „gemischter“ Überlieferung solcher *refrains* gilt: Sie werden zu Literatur oder Musik in dem Moment, in dem sie Teil einer literarischen Überlieferung werden, Teil einer literarischen, zur schriftlichen Überlieferung bestimmten Dichtung oder musikalisch einer mehrstimmigen Komposition (auch hier ist „das“ Buch der Träger der wesentlichen Kulturelemente; als Teil der *oral tradition* wären sie mit Sicherheit verloren, kein Teil der Kunst).

Sicher gibt es auch da Varianten, von denen die Repräsentanten der hier betrachteten Lehre noch nie etwas erfahren haben — sind diese Varianten durch den „literarisierenden“ Dichter bzw. Klauselkomponisten entstanden oder natürliche Gegebenheit eben einer *oral tradition*? —, aber auch hier gilt: Im Moment der musikalisch kompositorischen oder literarischen Niederschrift gilt natürlich ausschließlich die Fassung, die eben so notiert ist, alternative *refrain*-Formen sind trivialerweise ausgeschlossen. Das gilt gleichwertig für Literatur oder Musik. Auch hier wäre also die Freude, endlich einmal etwas wirklich, ja genuin *oral tradition*mäßiges finden zu können, recht getrübt: Die, potentiell *oral tradition* entstammenden *refrains* sind in dem Moment Teil von schriftgebundener Komposition und Dichtung, in dem sie auf diese Weise zitiert werden (natürlich könnte man jetzt tiefst sinnige Erörterungen darüber anstellen, was den nun alles *Zitat* sein könnte, hier darf auf solche Sterilitäten

verzichtet werden).

Auch da gibt es also keinen Grund, von den Vertretern der *oral tradition*-Lehre irgendwelche Aufklärung zur Natur der Mehrstimmigkeit von Nôtre Dâme zu erwarten — die „Massenproduktion“ mehrstimmiger Stellen, *clausulae* etc. setzt genau nach der Zeit (und an dem Ort) ein, in der Leonin auf die Idee gekommen ist (oder die „liturgische“ Aufforderung erfüllt hat), den liturgischen „einstimmigen“ Notenbüchern, entsprechend liturgisch geordnete Notenbücher mit Mehrstimmigkeit gegenüberzustellen.

Was also in dem von Möller so signifikativ zitierten Text ausgesagt wird, ist so unspezifisch, daß seine Aussage nichtssagend ist: Es gibt keine organalen Beispiele, die diese Erfindungen wörtlich „einsetzen“ — natürlich, wer komponiert, komponiert selbständig das Gerüst aus; der Katalog dessen, was, angeblich, mit den Stückchen geschieht, verschwindet von selbst unter dem „Zwang“ der gleichen Stilistik — aber dazu Untersuchungen anzustellen, fällt natürlich nicht ein (man könnte hier aber doch noch leicht eine Diskussion der Relation von Individualität und Typus anfügen, weil oder wenn man die Individualität zahlreicher Bildungen nicht sieht: Es ist gerade nicht erkennbar, daß Leonin und andere Komponisten von *organa* nicht an, im jeweiligen Stil natürlich, individuellen kompositorischen Entscheidungen interessiert gewesen wären: Insbesondere die *clausulae* zeigen diese Individualitätsbemühung mehr als deutlich; wie wäre es, das auch einmal für die *organum purum*-Stellen nachzuprüfen — vor der dazu notwendigen Arbeit schützt allerdings eine a priori Phantasie wie die hier betrachtet: Auch hier *comes to the mind* (P. G. Wodehouse) der oben zitierte Wahlspruch von Gustav Gans; auch den erfährt man, d. h. wenigstens Verf. aber nur aus Geschriebenen, immerhin dazu noch Gemaltem).

Warum ausgerechnet diese klar notierten, also aus der Freude am kompositorischen Gestalten des Klangschriftgerüsts und natürlich als Richtlinien entstandenen Beispiele nicht komponiert worden sein dürfen, oder irgendeinen Beweis für improvisatorisch freie — dann aber notwendig zur Niederschrift führende? — *mündliche Komposition* in Kontrast zu irgendeiner *schriftgebundenen Komposition* darstellen sollten, ist wieder unerfindlich; solche Deutung

dürfte keinem Betrachter des Textes bzw. der Beispiele verständlich sein.

Warum eigentlich soll zwischen der Zeit von Anonymus 4, der, Möller (der doch tatsächlich die stringente Unkenntnis von Flotzinger ernstnimmt) unbekannt geblieben?, dezidiert die Nutzung des Pergament zum Entwerfen der *clausulae* voraussetzt, und der ja nicht genau festzulegenden Zeit von Leonin eine derartige Veränderung geschehen sein? Wer ist wann auf die Idee gekommen, Notenbücher auch für Mehrstimmigkeit anzulegen und damit Grundlagen für dauernde Modernisierung zu geben? doch wohl der, der die Idee gehabt, oder eben vielleicht sogar den „liturgischen“ Befehl zur Abfassung des *Magnus liber organi de gradali et antiphonario* bekommen hat — wieviele Zusammenstellungen mehrstimmiger Kompositionen es davor gegeben haben kann, ist heute kaum noch zu rekonstruieren, jedenfalls hat genug überlebt, um W. Arlt Stoff an die Hand zu geben, sich über solche Mehrstimmigkeit auszulassen, s. o., Anm. 32 auf Seite 96.

Für den Anonymus ist Notation selbstverständlich, genau wie für Guido, für Leonin aber muß das eine völlig undenkbare Sache gewesen sein. Was ist in dieser Zeit denn so völlig Neues geschehen — das Guido nicht zur Voraussetzung hätte? Und warum eigentlich sollten die *organizatores* nicht die Arbeitserleichterung dankbar benutzen, die die Verfügbarkeit von Notenschrift leisten kann, warum sollten sie das nicht erkannt haben? Man muß somit diese, ebenfalls nicht mehr ganz neue Erweiterung der *oral tradition*-Lehre nun auch noch auf die Nôtre Dâme Mehrstimmigkeit nicht als Beitrag zur Entmythologisierung der mediävistischen Musikwissenschaft — seltsam, wie alle solche Deuter als Künder des völlig Neuen auftreten, vom Syphilitiker aus Basel bis zum Künder der Musikwissenschaft in dreißig Jahren — verstehen, sondern als antiaufklärerischen Mystizismus oder als Glaubenslehre in Hinblick auf die Wirklichkeit der so „neu“ gedeuteten Zeit (dabei handelt es sich durchweg um übernommene Vorstellungen, die dann auf Musik übergestülpt werden müssen, nicht aus der musikhistorischen Situation abgeleitet, sondern in sie, die als solche eher uninteressant ist, eingeführt): Die Entgegenstellung von irgendeiner mit besonderer Weihe ausgestatteten *mündlichen* gegenüber einer *schriftlichen Komposition* ist für die Zeit so rational erkenntnisbringend wie die ebenso grundsätzliche Gegenüberstellung des *Vokalen und Instrumentalen*

in einer anderen Schule, um nicht Sekte zu sagen.

Johannes de Garlandia wie auch die *Discantus positio vulgaris* gehen selbstverständlich von dem Problem des korrekten Ablesens aus, alles irrelevante Zeugnisse? Auch wenn man das alles zugestehen wollte, darf, ja muß man doch fragen, warum Leonin seine mehr- d. h. doch wohl zweistimmigen Erfindungen, zu denen natürlich noch viele andere gekommen sein mögen, nicht wie die *Winchester Organa* aufgezeichnet haben darf?

Für ihn, im Gegensatz zu allen den redenden Musikwissenschaftlern und -innen, ist Notierung des musikalisch Gedachten eine reine Trivialität, und die Bequemlichkeit wie Korrektheit abgesungener gegenüber improvisierter Mehrstimmigkeit bietet einen erheblichen Vorteil — daß das Improvisieren immer so einfach gewesen sei, so leicht und fehlerlos durchzuführen, wie ein Absingen vorgegebener zweistimmiger *organa*, dürfte ja wohl auch keine einleuchtende Hypothese sein.

Warum er also nicht auf die Idee gekommen sein darf, die neue Mehrstimmigkeit genauso, und zwar in strikt liturgischer Anordnung, wie sie ja noch in den frühesten erhaltenen Sammelhandschriften deutlich wird, wie Sequentiale, Gradualia etc. zu notieren, entzieht sich dem Betrachter der Quellen (vgl. auch Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, z. B. S. 541 ff.; man kann hier auch die Suchfunktion *Flotzinger* eingeben, um einiges höchst unterhaltsam Falsche zu finden). Nur, weil es keine komponierte Mehrstimmigkeit gegeben haben darf?

Und noch eines ist zu beachten: Das Auswendiglernen war für solche professionellen Sänger, wie man sie für Nôtre Dâme von Paris annehmen muß (das waren nicht die von Guido so lächerlich gemachten Musikwissenschaftler), so einfach zu leisten, daß man ein Absingen von Stimmen oder Partituren nicht benötigt, da konnte ein Exemplar reichen, das der Leiter besaß, andererseits, warum soll es keine schriftlichen Hilfsmittel sogar bei der Ausführung gegeben haben, wie man es bei der Einstimmigkeit nun auch noch bildmäßig ausreichend bezeugt sehen kann — man wäre im übrigen nicht ganz undankbar, wenn man doch endlich einmal statt derartiger Dauerwiederholung irrelevanter Nebensächlichkeiten, ganz abgesehen von ihrer musikhistorischen Unbrauch-

barkeit, die ästhetischen Leistungen dieser Kompositionen vorgestellt bekäme ... als Nachweis, daß solche Deuter, die in der gothischen Kunst eine *gepfeilte Zeit* sehen, ib., S. 309, was auch immer das sein soll (Möller gibt keine Erklärung, was man sich darunter vorstellen könnte), vielleicht auch einmal die musikalische Kunst erkennen können, deren Art sie, immerhin, Johannes von Salisbury wahrscheinlich (weil er Paris nicht explizit nennt) mit einer von *pruritus lumborum* und *excitare* doch recht krass geprägten Bewertung zu versehen zwingt (vgl. Verf., *Über Wertkriterien in der Musikanschauung des 12. und 13. Jh.*, in *Miscellanea Mediaevalia*, Veröff. d. Thomas-Instituts der Univ. zu Köln, hrsg. v. A. Zimmermann, Bd. 11, *Die Mächte des Guten und Bösen*, Berlin, New York 1977, S. 489 ff.).

„Formeln“ kann es natürlich gegeben haben, die man dann aber definieren muß, denn die vielen „Formeln“, die Mozart verwendet, sind alle „schriftlich“ komponiert (bzw. doch wohl, wie bereits bemerkt, vorher im Kopf „gesungen“ worden) — wer sollte sonst die Musik verstehen können; Stilfragen scheinen etwas so Altmodisches zu sein, obwohl hier die Grundlage überhaupt sinnvoller Betrachtung auch der Musik der Zeit besteht.

18

Aber, da wird ja noch ein Argument angeführt: Ein (zudem noch hinsichtlich des Textes nicht mit den *Nôtre Dâme compatibles*) Alleluia im *Vatikanischen Organumtraktat* ist auch in seinen *clausulae* der einfachsten Art (die sich im *Nôtre Dâme Repertoire* wiederfinden), wie alle anderen Beispiele in diesem Text nicht modalrhythmisch notiert, wie man das in den bekannten Sammelhss. kennt; ja die Neumenschrift ist nicht mit der sozusagen orthographisch fast total normalisierten nordfranzösischen Quadratschrift identisch — es gibt im *Vatikanischen Organumtraktat* z. B. drei *porrectus*-Zeichen⁵⁹.

⁵⁹Der so bekannte Neumenspezialist und Kenner lateinischer Literatur des Mittelalters R. Flotzinger äußert sich auch dazu mit erstaunlichen Vorstellungen, die weniger diese Art der Notation betreffen, als vielmehr Auskunft geben über das Neumenwissen von R. Flotzinger, vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 37 ff. Wie zu erwarten ist auch Flotzinger zu einer skeptischen Bewertung der Erfindung einer *vormodalen Notation* nicht fähig.

Daß man Älteres wegwirft, ist übrigens nicht gerade selten; das Argument von der fehlenden „Urüberlieferung“ der Nôtre Dâme *organa*, also des *Magnus liber* von Leonin — und eben der anderen Bücher, die Anonymus 4 erwähnt — ist also kein Argument, es muß einige Schichten verschiedener Versionen des *Magnus liber organi* gegeben haben, in welchen Passagen, vornehmlich der *organum purum*-Stellen das Werk — *facere* — von Leonin erhalten ist, wird man höchstens bei einheitlich überlieferten Stellen entsprechenden Stils sagen können: Der Bericht über Veränderungen sowohl der Form — *abbreviavit*, waren etwa die *organum purum*-Stellen viel ausgedehnter? — als auch der Notation ist so eindeutig, daß das Auftreten von anders (und darum geht es) notierten, aber auch jeweils ganz anders vertonten Stellen zu erwarten ist.

Voraussetzung für diese auch oft genug stilistisch völlig verschiedene Vertonung ist natürlich die Schrift, die die Beurteilung des Veraltens manifest werden ließ, schließlich ist das „Ersatzprinzip“ Grundlage aller solcher Veränderungen — Möllers dezidierter Verzicht auf Kenntnisnahme der von der Zeit sehr betonten Stilunterschiede erweist sich hier ebenso erkenntnisbehindernd wie jeder Verzicht auf Kenntnisnahme der Quellen (und der Literatur):

Gerade die in allen Überlieferungen identisch, modulo minimale Varianten, die sich leicht erklären lassen, überlieferten *organum purum*-Stellen sind der Beweis dafür, daß die Phantasien von unterschiedlichen Verwirklichungen einer Idee-artigen, irgendwie als Abstraktion in den Herzen oder sonstwo einer *Gesangssocietät* oder *chant community* existenten Formel wenigstens von den Komponisten der *organa*, und eben auch der *organum purum*-Stellen nicht gehegt worden sein können, sie ersetzen höchstens, sie verändern nicht bei jeder Aufführung; die jeweils erhaltenen Passagen sind eindeutig und so auch gemeint, denn sie sind in Guidos Notation geschrieben.

Hier sind natürlich besonders die *organum purum*-Stellen zu erwähnen, auch diese sind (modulo des Rhythmus) so notiert wie gemeint — die Rhythmik war für die Zeit nicht notierbar (vielleicht war sie zu *feinrhythmisch*, vielleicht ja Gregorianisch) —, und so auch abzusingen, was wäre denn sonst die Funktion ihrer, nicht ganz unermühten und nicht ganz billigen Niederschrift? Man kann ja verstehen, daß dem Reinen alles rein ist, dies bezieht

sich aber nicht auf wissenschaftliche Methode, da kann nicht alles, was nur irgendeine Variante in der Überlieferung zeigt, einfach, d. h. ohne Bestimmung der Art der Varianten, als ein von einem fernen Geisterreich der Platonischen Musikideen zeugendes Beispiel des *oral tradition*-„Dogma“s gesehen werden, selbst wenn dem *oral tradition* Seher alles *oral tradition* ist; das muß es für den nicht eingeweihten nämlich noch lange nicht sein⁶⁰.

⁶⁰Verf. behauptet nicht etwa, daß der Choral bis zur Zeit von Aurelian nicht rein mündlich vorgetragen und durch solchen Vortrag wie durch gedächtnismäßige Aufbewahrung erhalten bleiben mußte; er übersieht auch nicht das Problem, daß ein derart umfangreiches Repertoire, wie es auch nur die Lieder der *Sextuplex*-Hss. darstellen, genau weitergegeben werden konnte; die Lösung von Levy, die Annahme eines notierten *Urgraduale*, vielleicht in Metz, vielleicht sonstwo, ist daher sehr anziehend — leider fehlt dazu aber jede quellenmäßige Bestätigung (wenn man dafür die Paläofränkische Schrift postulieren würde, die noch nicht vollständig eine Tonpunktschrift ist, wäre die Entwicklung eigener „Regionaldialekte“ der westlichen Neumenschrift aus der neuen Bildung einer strikt tonpunktlichen Neumenschrift eventuell erklärbar; hier muß kein Gegenargument vorliegen).

Verf. sieht aber, z. B. am Beispiel der wenigen, aber nicht unsignifikanten Exempla einer kritischen Ausgabe des Gradualbuchs, daß die Varianten seit der Niederschrift (natürlich modulo „falscher“ Chromatik und vergleichbarer sekundärer Eingriffe) insgesamt gesehen so gering sind, daß man mit Recht von dem Gregorianischen Choral sprechen muß, also auch, natürlich unter Einbeziehung, aber eben auch Bewertung, aller Varianten (in einem gegebenen Zeitraum der Überlieferung) ästhetische Betrachtungen von Formeln, Formelauswahlen, Formelersetzungen, Individualisierungen und individuellen Formen unternehmen kann und daher auch muß: Die Choralmelodien sind zu einheitlich überliefert, als daß man von ihrer Gestalt her nicht die Vorstellungen des ungleich Gleichen oder gleichen Ungleichem nach Haas als Chimäre oder Phantom ansehen muß.

Natürlich gibt es Formeln im Choral, deren Gestalt ist aber allein aus der notierten Überlieferung als solche eindeutig erkennbar, da begegnen keine, angeblich nur für moderne Ohren (bei Musikwissenschaftlern?) oder Augen bestehende Unterschiede, die sich als, nur für „uns“ so erscheinende unterschiedliche Manifestationen der nur für die M. Haassche *chant community* identischen Formeln herzustellen würden.

Dies gilt bekanntlich auch für die in mittelbyzantinischer Neumenschrift — lange nach der Erschaffung von Guidos Linienschrift (Verf. weiß, daß Guido nicht der „erste“ Erfinder, wohl aber der erste Theoretiker ist) — notierten Melodien, deren Notation gibt gerade Formeln recht eindeutig als solche erkennbar wieder (modulo der Unzulänglichkeiten dieser Notation).

Offenbar waren auch die byzantinischen Chorleiter, Notatoren und Sänger hinsichtlich der

Das ist dann der letzte große Entmythologisierungsschlag gegen die Möglichkeit eines *Magnus liber* Leonins, den Möller so kräftig führen möchte (allerdings ohne auf das Problem der *libri* überhaupt einzugehen, als einer der großen mediävistisch musikwissenschaftlichen Aufklärer⁶¹, ib., S. 308).

Von *vormodaler Notation* im Traktat spricht hier Möller, offenbar hat er den zitierten Text von Immel nicht so ganz richtig gelesen, wie er auch auf Kenntnisnahme der bezüglichen Aussagen des Anonymus 4 natürlich keine

musikalischen Gestaltbildungsfähigkeit nicht einfältiger als der heutige Hörer, der gerade die Feinheiten von „Symmetrien“ in Chormelodien, nicht nur im Off. *Vir erat*, sondern auch sonst, also musikalische „Reime“ u. ä. hören, zumindest aber sehen sollte: Wie sollte man die jeweiligen Identitäten des Jubilus und Schlusses des Versus in Alleluias, die bekanntlich tonpunktgenau sind, unter dem Aspekt der *oral tradition*-Vagheitslehre überhaupt als kompositorisches Konzept ersinnen können?

Und so wird man die frühe Mehrstimmigkeit, jedenfalls bis Leonin, sicher als in Mehrheit improvisiert denken müssen — was nichts anderes bedeutet, als daß die Sänger eine Niederschrift als Hilfe weitgehend für überflüssig hielten, obwohl sie natürlich jederzeit notieren konnten. Wenn dann aber ein *Magnus liber organi* gesetzt wird — ob nur wegen erreichter Komplexität der musikalischen Form oder auch aus liturgischen Gründen kann hier offenbleiben —, besteht die Musik geschrieben und wird und soll so auch weitergegeben werden. Ersetzungen waren damit besonders leicht zu denken, besteht doch die alte, veraltete Fassung nun schriftlich — und da müssen Veränderungen als Ersetzungen erscheinen, nichts anderes liegt hier vor. Vor allem nichts Mystisches.

⁶¹Wie dies auch M. Haas ist, der schon die Bezeichnung *christliches Abendland* als *Denkfigur* entlarvt haben will, allerdings mit ebenso großem Erfolg wie andere seiner so neuentdeckten *Denkfiguren*, vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 43 ff.: Das christliche Abendland als Chimäre zu „entlarven“ erscheint angesichts der Wirklichkeit schon als starke Leistung, zumal wenn dann noch syrische, hebräische und arabische Einflüsse erfunden werden, auf Hucbald? auf die *Musica Enchiriadis*? auf Guido? auf Johannes Cott? auf Johannes de Garlandia? auf die Gestalt des *tractus* der 2. Tonart? auf die Gestalt und Entwicklung der Mehrstimmigkeit? *don't try us too much*, möchte man mit Aunt Dahlia sagen.

Man kann den Katalog beliebig fortsetzen, das Verfahren, sich jeder argumentativen Auseinandersetzung mit vorhandenen skeptischen und kritischen Meinungen zu entziehen (ganz elegant durch Verweis auf Polemik, die man als wissenschaftlicher Feingeist nicht ertragen könne), führt auch hier nicht zum gewünschten Ergebnis der Erkenntnis ganz neuer Erscheinungen, zumal sie von Anfang an keine konkreten oder konkretisierbaren, rational wenigstens rekonstruierbaren Inhalte aufweisen.

Rücksicht nimmt, vgl. o., auf Seite 86, das hätte offenbar wohl doch zu große Arbeit gemacht — zur darin verwandten Neumenschrift kann man, wenn man z. B. *RILM* beachtet, kann man das, übrigens im oben genannten Beitrag des Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 37 ff., etwas lesen: Weiß Möller eigentlich, wo dieser Text entstanden ist, wann, in welcher auch historischen Relation zu dem Repertoire? Folgert man aus der Überlieferung von Motetten in Neumen ohne jede Rhythmusangabe, daß diese zuerst in Neumen ohne rhythmisch Bezeichnetes notiert worden sind?

Besteht also nicht die Möglichkeit, daß eine sekundäre Überlieferung, irgendwie *peripher*, ohne mit dem Gebrauch eines solchen umgangssprachlichen Wortes irgendeine tiefen oder noch tieferen, inhaltslosen Erörterungen auslösen zu wollen — Paris ist nun einmal das Zentrum der Nôtre Dame Mehrstimmigkeit —, die Modalnotation nicht verstanden haben könnte? Und spricht nicht Anonymus 4 klar genug von verschiedenen Stadien eben auch der Notation? Die *clausulae* der *organa* im *Vatikanischen Organumtraktat* sind so einfach, daß sie auf ältere Entstehung verweisen — und dennoch periphere Ableger einer frühen Version des *Magnus liber* sein könnten, ja vielleicht sogar ein Zeugnis der Existenz von einzelnen Blättern — die allerdings, wie oben angesprochen, nicht notwendige Voraussetzung des *Magnus liber* sein müssen, ihre Nichtexistenz aus Überlieferungsdefiziten zu „erklären“, wäre methodischer Unsinn:

Man sollte vor einer solchen Annahme beachten, daß Leonin den *Magnum librum ... fecit*, damit ist die Existenz von Einzelblättern mit einzelnen mehrstimmigen *organa* nicht notwendig anzunehmen: Die Notierung kann zusammen mit der Komposition doch wohl auch eben zum Zweck der Abfassung eines einheitlichen *Magnus liber* erfolgt sein, als Ablösung freier Improvisation, die aber mit Sicherheit auch nicht formelhaft erfolgt ist. Jedenfalls widerlegt die hier betrachtete Lehre diese von Anonymus 4 nahegelegte Entstehung der notierten *organa* nicht. Sie beachtet nur die Quellen nicht, es ist ja auch wesentlich bequemer, deren Aussagen von vornherein — d. h. wenn sie dezidiert dem eigenen Glauben widersprechen — als *denkfigurlich* abzuqualifizieren, als Quellen nicht mehr ernstzunehmen.

Ob es sich hier um eine *vormodale* Fassung oder eine periphere Notation handelt, scheint Möller überhaupt keine Frage zu sein, aber darauf kommt ja einiges an. Immerhin liegen hier Erörterungen in der Literatur vor, aber Einwände, nein, die beachtet man in der diesbezüglich nur noch als Sekte zu qualifizierenden Glaubensgemeinde nicht: Der Traktat könnte früher sein, ein frühes Stadium darstellen, aber auch die Fähigkeiten eines „peripheren“ Nachahmers kennzeichnen; er „zitiert“ ja wohl nicht das ganze Repertoire; er kennt, wie gesagt mit anderem Text, also doch recht verändert, eine, allerdings sehr frühe Fassung (die Klauseln stellen eben die älteste Schicht dar, Möller hätte hier einmal das gesamte Organum betrachten und bewerten sollen) — und warum sollte sich eine modale Notierungsweise nicht später, beim wiederholten Abschreiben und rationalisierendem Denken der Notatoren eingestellt haben können? Auf die Bedeutung von Notatoren macht Anonymus 4 ausdrücklich aufmerksam, alles nur *Denkfiguren*? dann müßte aber Vieles aus der Vergangenheit als *Denkfigur* abqualifiziert, oder, nach Möller, *entlarvt* werden, welche schönen Erinnerungen verbinden sich offenbar mit diesem Wort!

Warum dürfen die oder, natürlich, gewisse *organa* nicht primär amodal notiert gewesen sein, später, wer weiß wann, wurden sie dann, in einer längeren schriftlichen Tradition, überliefert in einem *magnus liber*, zum wesentlich besseren Verständnis, genau in dem Sinne, wie dies lange vorher Hucbald zur Notation der Melik gesagt hat, nun auch rational modal notiert? Warum darf das nicht so gewesen sein? Das müßte dann ja wohl erst einmal widerlegt werden.

Statt aus der einfachen Existenz von Ersetzungen bestimmter Stellen auf die Unmöglichkeit kompositorischer, auf eine Notierung gerichteten Entstehung schließen, und irgendwelche vagen, aber ahnungsvollen Irrationalitäten formulieren zu wollen, wäre es vielleicht angemessener, die Quellen zu beachten — und da steht nun einmal Anonymus 4, dessen Alter nicht einmal M. Haas so eindeutig abschätzen kann, vielleicht noch pubertierend?, der Tradition in Paris trivialerweise etwas näher als alle heutigen DeuterInnen.

Aber Homer ist doch auch nur Fiktion, vielleicht hat er ja einen ganz anderen Namen, so wie Shakespeare vielleicht ja sogar Elisabeth geheißen hat;

daß sein Werk aber kein Werk, sondern aus einer *epic community* irgendwie erwachsen sein sollte, das mag Möller glauben, dessen Kenntnisse des Werkes von Homer dem der Nôtre Dâme Kunst wohl gleichkommen (ein verbindendes Merkmal offenbar aller Jünger des für die Lehre so fundamentalen Vergleichs von *Homer and Gregorian Chant*) — zu der unabdingbaren Fähigkeit zur ästhetischen Wertung, zur Beurteilung, ob und warum hier wirklich Kompositionen vorliegen, fehlt offenbar jede Voraussetzung, denn die wird erstickt durch die Vorentscheidung, daß hier ja eigentlich keine eindeutige Form vorliegen kann.

Aber auch hier muß man an die *Winchester Organa* denken, die sicher nur sehr geringe kompositorische Freiheitsgrade hatten, ihre Notation war für ihren Notator eine Trivialität; genau das aber gilt, in sozusagen noch höherem Maße auch für Leonin — wahrscheinlich eine Latinisierung eines französischen Namens —, warum soll es für diesen oder einen anders benannten professionellen Chorleiter in Nôtre Dâme so etwas absolut Udenkbares gewesen sein, seine Erfindungen auch zu notieren und zwar von Anfang an in Hinblick auf ihre Notation im Rahmen einer Sammlung von Mehrstimmigkeit *de gradali et antiphonario*? nur weil MusikwissenschaftlerInnen so etwas nicht einmal denken können? Daß er auch improvisiert haben mag, vielleicht sogar aus einer solchen dominanten Praxis „abstammt“, ist natürlich nicht auszuschließen, daß er das dann aber, genau wie vom Choral gewohnt, nicht notiert, ja direkt für eine notierte Publikation *gemacht* — *fecit* — haben „darf“, und dann weitere Aufführungen nach dieser Notation, vielleicht nach einer gewissen Zeit mit Veränderungen, durchgeführt haben kann, wäre doch wohl eine zu abstruse Selbstfesselung durch die Vorgaben des „Dogmas“.

Auch wenn er also zunächst improvisiert haben sollte — und wie anders soll man das denn beschreiben, der Choral wurde auswendigelernt und abgesungen —, warum soll das keine Komposition sein, die dann notiert wurde und für Notation gedacht war, wobei bei oder durch die Notation noch Veränderungen möglich waren. Ganz so trivial sind die Organa ja wohl nicht, daß sie nicht auch mit der Feder komponiert worden sein könnten. Andererseits kann die kompositorische Potenz auch so groß gewesen sein, daß erst der Einfall, dann die Niederschrift kam. Immerhin, selbst für Hildegard, die entweder eine

üble Betrügerin ist, oder, was Verf. glaubt, die Wahrheit sagt, war eine genaue Niederschrift ihrer melodischen „Einfälle“ ganz selbstverständlich (und da gibt es viele „wiederverwendete“ Floskeln und Wendungen; sogar Vergil verwendet in seiner zweifellos „mit“ Schrift konzipierten *Aeneis* solche Floskeln, wie *pius Aeneas* und andere, ein Beweis für ursprünglich rein *oral tradition* dieses Epos?) — das soll dann für Leonin und Leonins Mehrstimmigkeit so etwas völlig undenkbar gewesen sein? wo er nur die selbstverständliche Funktion der vorhandenen Notation nutzen „mußte“!

Warum hat man dann überhaupt aufgeschrieben? Wer ist auf solche aus der Zeit angeblich gar nicht erklärbare Idee gekommen — die Vertreter des „Dogmas“ hätten also noch Einiges zu erklären. Merke: Auch im Choral können Varianten bewußte „Verbesserungen“ gewesen sein (im Geist eines Schreibers), die Zisterzienser jedenfalls waren genau dieser Meinung, alles besser zu machen, ja die Urform wiederzufinden — wie sind die denn nur auf den Gedanken der Urform des Chorals gekommen, wenn es das für ihre Zeit noch gar nicht gegeben haben darf? wie konnte Abaelard auf die Idee kommen, seine Melodien nicht nur zu komponieren, sondern auch noch identisch, nämlich als genau wie philosophische Texte geschaffen weitergeben zu können? Alles irgendwie Geistesgestörte? Vielleicht sollte man die Lehre etwas der Wirklichkeit anpassen.

Wenn das also nicht gewesen sein darf — erwarten wir doch Auseinandersetzung mit der gegenüber der die *oral tradition*-, „Dogmatik“ tragenden Lehre skeptischen Literatur, denn die kennt wirkliche Argumente. Wie wäre es einmal mit einer ästhetischen Bewertung der, wohlgemerkt notierten, Beispiele des *Vatikanischen Organumtraktats*? Wie wäre es mit einem gewissen *Trieb- und Lustverzicht* (ib., S. 309, muß der Blödsinn eigentlich exponentielle Form annehmen?), um sich einmal mit wirklichen, musikalischen Problemen auseinanderzusetzen?

Aber noch ein Weiteres kann man von Möller lesen: Er zeigt, natürlich nur durch Anwendung neuerer „Forschungen“, daß auch die Erfindung der Modalnotation und ihre Theorie, d. h. die erste Rationalisierung rhythmischer Phänomene durch die Musiktheorie seit der Antike!, keine epochale Leistung

sein darf, keine echte geistige Revolution, auch diese Vorstellung will er entmythologisieren, mit dem gleichen „Glück“ wie zuvor schon bei den anderen Anwendungen neuerer „Erkenntnisse“: Wie Flotzinger fällt auch Möller voll auf die Vorstellungen von Lug herein, daß hierzu eine, leider notwendige Widerlegung vorliegt — kann doch H. Möller nicht rühren, geschweige denn erschüttern, denn sonst könnte er nicht so bedeutsam entmythologisieren, so schreibt er doch tatsächlich, *ib.*, S. 309: *Die »neue« Modalnotation steht in der Tradition der Endartikulation seit der frühen Neumenschrift und erweist sich, wie Robert Lug umfassend gezeigt hat, als modale Umdeutung des feintrhythmischen Prinzips der vormodalen Notation.* Leider hat *Rogert Lug* nichts gezeigt, sondern eine Fehldeutung erstaunlichen Ausmaßes geleistet: Die Vorstellung einer *Endartikulation* — wohl die Phantasie einer jeweiligen Schlußbetonung? — der Neumen ist eine Fiktion, weder aus der Neumenschrift selbst, noch aus irgendwelchen Theoretikern abzuleiten⁶².

Die *frühe Neumenschrift* hatte übrigens eine andere Möglichkeit entwickelt, rhythmische Relationen zu notieren — nur sind diese Möglichkeiten restlos aufgegeben worden; daß in den ursprünglichen „rhythmischen“ Neumenschriften die Komplexneumen alle auf dem letzten Ton betont worden seien — was soll eigentlich eine *Endartikulation* sein? sicher, ein schönes Wort —, läßt sich klar nicht erkennen. Eine entsprechende Behauptung wäre absurd, wird, wie zu erwarten, auch von nicht einem Theoretiker gewußt, weil der den Beitrag von Lug noch nicht gelesen hatte (offenbar verzichtet Möller auch hier auf die notwendige nicht nur skeptische, sondern auch inhaltlich sorgfältige und vollständige Untersuchung des Beitrags von R. Lug, sonst hätte er die Widersprüche und Fehleinschätzungen merken müssen — wenigstens wird man das hoffen).

Daß nicht irgendeine, aus völliger Unkenntnis der Neumentradition erphantasierte Eigenschaft von Neumen, sondern ausschließlich deren Nutzung, regelmäßige Tongruppen schreiben zu können, Grundlage der modalrhythmi-

⁶² *Neuma* bei Guido bedeutet nicht *Neume* im modernen Sinne, die jeweiligen *tenores* sind Schlußdehnungen von Formteilen, nicht etwa von *Neumen*, das Ganze geht auf die *Scolica Enchiradis* zurück, die das Modell entwickelt, das Guido dann ausbaut. Auch das hat Lug nicht verstanden, wie er überhaupt die Neumenschrift und ihre Geschichte nicht kennt.

schen Notation ist, hat Möller offenbar immer noch nicht einsehen können — denn auf Auseinandersetzung, Kritik und Gegenargumente läßt sich ein sich so bedeutend vorstellender Entmythologischer, eben ein Bultmann der musikwissenschaftlichen Mediävistik natürlich nicht ein, ganz abgesehen davon, daß Lug nicht etwa durch Analyse des rhythmisch Bezeichneten und der dazu verwandten Zeichen der *frühen Neumenschrift*, sondern durch die Fehldeutung der Notation einer einzigen Trouvère Hs. auf seine abwegigen *Zeichenbäume* kommt — daß die Lugsche *Feinrhythmik* auf einer rhythmisch völlig anderen Ebene liegen müßte, die Modalnotation also gar nicht ableitbar wäre, hat Möller auch noch nicht entdeckt, obwohl Lug das selbst andeutet. Gläubig wird empfangen was geeignet scheint, ganz neue, die Musik und die Musikgeschichte völlig unberührt lassende Allgemeinplätze zu verkünden, und natürlich mit völlig veralteten Gewährsträgern, Tiefscheinendes zu verkündigen.

Der große Wissenschaftshistoriker und Scholastikforscher M. Haas in seiner unnachahmlichen Weise des radikalen und stringenten Verzichts auf jede inhaltliche Auseinandersetzung mit den Beiträgen anderer, worin ihm H. Möller so brav und exemplarisch folgt, also die Konzentration auf wissenschaftliche Unredlichkeit oder Unfähigkeit, beschwert sich nicht über die sachlichen Argumente des Verf., denn die nimmt er aus Sicherheitsgründen gar nicht zur Kenntnis, wohl aber über eine angebliche, für seine offenbar so zarte wissenschaftliche Seele so unerträgliche *Polemik* — dazu ist, leider, nur zu antworten: Wenn derartiger mystifizierender Irrationalismus vorgetragen wird, zudem noch unter der Vorgabe, ganz neue Erkenntnisse grundlegender Art zu verkünden, und wenn derartig inkompetente, von Quellenkenntnis geradezu erfrischend freie Ausführungen in einer sich doch wohl als wissenschaftlich verstehenden Zeitschrift veröffentlicht werden, die aber auch auf jede Kenntnisnahme von Einwänden, sorgfältigen sachlichen Überprüfungen in der vorliegenden Literatur so dezidiert verzichten, dann ist reines polemisches Schimpfen sicher nicht am Platz — aber doch wohl eine Polemik, die genau auf die vorgebrachten „Argumente“ einzugehen sich bemüht, was übrigens eine fast unerträgliche Belastung wirklicher wissenschaftlicher Arbeit bedeutet, solche Polemik ist dringend geboten, will man ein weiteres Abrutschen des Faches in den Irrationalismus nicht für schön halten:

Auch Möller wird, um nur ein Beispiel anzuführen, keine Theorie einer, angeblichen, *vormodalen Notation*, also einer Notation, die rhythmische Bedeutung gehabt hätte, anführen können — die angebliche vormodale Notation ist durch Identifizierung von Zeichen, Bezeichnetem und Gemeintem von vornherein als wissenschaftlich unbrauchbar qualifiziert, was ist die *vormodale Rhythmik* denn eigentlich als rhythmisches System? sie ist *feinrhythmisch*, welche klare Aussage.

Erst die Modalnotation und die Modalrhythmik hat eine Theorie hervorgebracht, die erste rhythmische Theorie, die eine Rationalisierung der musikalischen Rhythmik hervorgebracht hat, die nur der Rationalisierung der Melik seit der Mitte des 9. Jh. hinsichtlich musikhistorischer Bedeutung vergleichbar ist; das dürfte ja wohl ausreichen, in der Modalrhythmik ein musikhistorisches Großereignis zu sehen — wenn sich dann noch eine *vormodale Feinrhythmik* als reine Chimäre, d. h. eine Haassche *Denkfigur* darstellt, ist das in noch viel höherem Maße der Fall⁶³: Nur die modal notierten, also die Fähigkeit der regelmäßige Notengruppierungen zu schreiben fähige Neumenschrift, genauer die Quadratschrift, die die Ligaturen als eigentlich „arbeitslos“ gewordene Möglichkeiten — *cantus planus* — aus der Tradition mitbringt, nutzende Modalnotation ist rational und zeitinvariant rhythmisch wie melisch lesbar; und das soll keine musikhistorische Revolution, sondern eine Evolution gewesen sein? Offenbar ist man sich der Dimensionen der Folgen nicht klar, wenn man das nicht mehr sehen kann.

Wer derart mystifizierende, allerdings gar nicht mehr so neue, Mythen aufstellt, durch Auswahl gerade der Beiträge, die sachlicher und rationa-

⁶³Wie sich wohl diese *vormodale Feinrhythmik* in der *organum purum*-Notation verhalten hat — keiner der Autoren, die darüber etwas schreiben, sagt zu einer solchen feingeistigen Erscheinung des Rhythmus auch nur ein Wort, obwohl es ihnen, bis hin zum Anonymus 4 ja explizit um Erkennen der rhythmischen Notenwerte geht — nun, niemand aus der Zeit Leonins konnte den von H. Möller wie, natürlich, von Flotzinger als Autorität verstandenen Text von Lug gelesen haben, da kannte man offenbar auch nichts von der behaupteten Sache, was vielleicht auch ein wenigstens heuristischer Grund zur Skepsis hätte sein können, denn einfache Gläubigkeit in Wissenschaft — wenn es nur NEU genug klingt — dürfte kein zu beherzigender methodischer Grundsatz sein; seltsam ist nur, daß er dennoch so beliebt ist.

ler Prüfung nicht standhalten, erscheint als Entmythologischer der Musikgeschichte höchstens im Rahmen der von M. Haas wohl für sich reklamierten mediävistischen Musikwissenschaft in dreißig Jahren geeignet.

Die wirklich katastrophale Wirkung derartigen, sich als Entmythologisierung darbietenden dezidierten Verzichts auf ernsthaftes, nämlich vollständiges oder wenigstens statistisch ausreichendes Quellenstudium, sowohl der Theoretiker als auch der notierten Musik⁶⁴ und ihrer Umstände (von dem ebenso dezidierten vollständigen Verzicht auf Kenntnisnahme und Diskussion von Einwänden und anderen Meinungen ganz abgesehen), liegt darin, die wirklichen Auswirkungen der Entscheidung für Niederschrift der, zu Anfang wohl gar nicht so „neuen“ Mehrstimmigkeit völlig zu verdecken, also zugunsten einer eher sektiererischen Vorstellung, die von der Befassung mit dem Inhalt der Quellen befreien soll, das Verständnis der Eröffnung erstaunlicher kompositorischer Möglichkeiten erst durch die Niederschrift zu vernichten; die Bedeutung der Niederschrift in einem analog der liturgischen Einstimmigkeit geordneten umfangreichen *Magnus liber*, also die Voraussetzung der Entstehung mehrstimmiger Komposition im Sinne musikalischer Literatur, und damit der für frühere Zeiten undenkbaren Ausnutzung der Potenzen der Notation, kann so nicht mehr verstanden werden:

⁶⁴Vielleicht wäre es doch nicht ganz falsch, sich einmal an die von W. Apel in seinem immer noch wertvollen Werk zur Notationsgeschichte verwandten Schemata zu erinnern, und zu beachten, was mit *3li 2li 2li 2si 2li ...* u. ä. eigentlich gemeint ist, wer daraus nicht ableiten kann, daß die Ligaturen, also die Komplexneumen, in ihrer Eigenschaft, Tongruppen schreiben zu können, genutzt werden, und daß diese Eigenschaft genutzt wird, um regelmäßige Tongruppen zu notieren, der hat das Wesen der Modalrhythmik — das übergeordnete Gemeinte — nicht verstanden, die Neumen selbst sind für die Modalrhythmik ohne jeden Belang, ihre Funktion, Tongruppen schreiben zu können, ist das Wesentliche; das Bezeichnete sind die Gruppen in Regelmäßigkeit, das Gemeinte die Modalrhythmik als, sicher, komplexe rhythmische Erscheinung.

Im Übrigen lassen weder Johannes de Garlandia, noch die *Discantus positio vulgaris* erkennen, daß es irgendeine feinsinnige *feinrhythmische* Rhythmik gegeben haben könnte, sie gehen aus von einem übergeordneten rhythmischen System — der Autor der *Discantus positio* tut das allerdings mit sehr unvollkommener Denkfähigkeit. Sie sagen auch kein Wort von einer *Endartikulation* der Ligaturen.

Die Attitüde des ganz großen Aufklärers, der die Entstehung einer lesbaren Rhythmusnotation als eine Art schleichenden Übergangs mißversteht, der von den Theoretikertexten kein Wissen hat, und schließlich auf jede Beachtung der Musik als Musik strikt verzichtet, bewirkt eine Mystifikation, einen Nebel der Unklarheit und Vagheit, die angesichts der musikhistorischen Wirklichkeit und ihrer Bedeutung für die Entstehung mehrstimmigen Komponierens als Komponieren schlechthin, als Träger eines vorher, in „vorschriftlicher“ Zeit undenkbaren raschen Fortschritts, nur antiaufklärerisch wirken kann, nämlich mystifizierend, Ersatz klarer Vorgänge durch vage Mystizismen:

Man beachte nur die historische „Trägheit“ des ältesten *organum*-Stils, bis dann die, durch den Vergleich der alten Regeln mit neuer Wirklichkeit entstandenen Regeln *ad organum faciendum* kommen: Erst mit dem *Magnus liber* kommt doch die wirkliche geradezu permanent revolutionäre Weiterentwicklung der Mehrstimmigkeit, deren Grundlage natürlich die Schrift ist: Die musikhistorische Bedeutung der Entscheidung von Leonin, der vielleicht ja auch anders geheißen hat, aber ersichtlich kein, auch nur für Eingeweihte, literarisch natürlicher mythischer Musikheros war — da dürfte im Mittelalter selbst Amphion bekannter gewesen sein —, sollte man nicht durch derartig oberflächliches Tertiärdeuten so vernebeln lassen, daß die Wirklichkeit nicht mehr erkennbar scheint: Die offenbar von M. Haas entwickelte *Denkfigur*, daß Leonin nur eine *Denkfigur* sei, erweist sich wie so oft bei diesem großen Pubertäts- und Kontinuumforscher als völlig verfehlt: Ein rationaler Nachweis, daß es keinen professionellen „Mehrstimmigkeitssänger“ gegeben haben kann, der einen *Magnus liber organi de gradali et antiphonario* verfaßt oder zusammengestellt hat, dürfte schon deshalb nicht so kavaliersmäßig ausgelassen werden, weil die großen Sammlungen einen solchen *liber* als Ahnen, oder, wenn man so will, als Urahnen, voraussetzen: Die Anordnung ist liturgisch, also genau so, wie dies Anonymus 4 sagt — und notiert ist die Musik darin auch, so daß wohl niemand die erhaltenen, ausweislich der Angaben von Anonymus 4 den Inhalt des ersten *Magnus liber organi de gradali et antiphonario* erheblich verändert und weiterentwickelt wiedergebenden Sammelhandschriften der Nôtre Dâme Mehrstimmigkeit nicht als *libri* bezeichnen könnte —, und immer bleibt die Frage an die hier angesprochene „Deutung“:

Wie und warum soll denn eigentlich eine rein improvisatorische Mehrstimmigkeitskultur zur Idee einer Niederschrift, offensichtlich in *libri* gelangt sein, so als zufälliger Irrtum einer *polyphonic chant community*, oder war es da kein Kollegium oder Autorenkollektiv, sondern nur einer, der die von Guido vorgegebenen Fähigkeiten besaß und sich gefragt hat, warum er die nicht auch anwenden sollte — und schon wieder ist man bei Leonin, ein Pseudonym des Anonymus 4 um zu denkfigurlichen Mystizismen Anlaß zu geben? Natürlich ist auch denkbar, daß der Anstoß zur kodifizierenden Niederschrift von liturgischer „Seite“ kam, daß also ein höher stehender „Liturge“ auch die Mehrstimmigkeit hinsichtlich des Kirchenjahres festlegen, und vielleicht auch der Eindeutigkeit des Chorals anpassen wollte, die Folge war immerhin ein liturgisch festgelegtes Repertoire, das sich dann aber, mit Sicherheit unvorhergesehen, erstaunlich schnell weiterentwickeln konnte — eben dank der Niederschrift — und der so auffallend schnelle Verweltlichungsvorgang, der sich in der Entstehung der französischen Motette manifestiert⁶⁵, ist ebenfalls ein deutlicher Hinweis auf die „Literarisierung“, die die Mehrstimmigkeit durch die Notation erfahren konnte.

Auch einen rationalen und nicht nur willkürlich *denkfigurlichen* Beweis dafür, daß dieser Autor nicht Leonin genießen haben kann, legt die hier leider anzusprechenden *Denkfiguren*fabrikation auch nicht vor: Nur, weil es das für die „Theorie“ — wenn man diese Bezeichnung für die angesprochene Lehre verwenden will — nicht sein darf, ist dies noch kein Beweis dafür, daß es nicht gewesen sein kann.

Zu wirklich methodisch rationaler, in den Quellen zu begründender Beweisführung aber ist auch genau das notwendig, was die hier angesprochene Lehre grundsätzlich vermeidet wie der berühmte oder berüchtigte Teufel das Weihwasser: Die Auseinandersetzung mit anderen Meinungen, zumal wenn sie

⁶⁵Der Gegensatz zwischen einem Ausschnitt aus einer liturgischen Komposition des hl. Gregor und rein weltlichem Text, den nur „Deuter“ nicht so verstehen können, die das Lob der Festigkeit der Brüste der Freundin als Marienlob zu (miß)interpretieren in der Lage sind, und die niemals etwas davon gehört haben, daß man doch lieber Marie als Marot besingen sollte, verkehren die klaren Unterscheidungsmerkmale zwischen geistlich und weltlich im Mittelalter in reinen Nebel.

durch ausgiebige und spezifische Quellenbeachtung rational begründet sind, was im hier vorzustellenden Beispiel nicht der Fall ist; dennoch hat sich Verf. damit auseinandergesetzt, die Vorstellungen ernstgenommen — die dazu notwendige Anstrengung allerdings ist höchstens in Hinblick auf die musikhistorische Bedeutung der Zeit zu verantworten: Bevor man *Konzepte von mittelalterlichem Komponieren* anbietet, sollte man sich vielleicht doch erst einmal in Stilmachungen versucht haben — von der Beachtung der Literatur und der Quellen, sowie der Beachtung statistischer Verifizierung ganz abgesehen.

Es steht fest, daß man, sozusagen mit bestem Gewissen, die Modalnotation als ersten Ansatz zu einer dann erfolgten erstmaligen Rationalisierung rhythmischer Strukturen (der Musik natürlich) zu bewerten hat, daß der *Magnus liber* die Voraussetzung bildet für die dann so erstaunlich rasche Veränderung der Möglichkeiten der Mehrstimmigkeit, daß die schriftlich — wie sonst? — erhaltenen *organa* in jeweils jeder Fassung, d. h. mit den jeweiligen Ersetzungen, als so gemeinte wie notierte musikalische Kompositionen anzusehen sind, und daß man sich deshalb auf die Untersuchung der genauen Gestalt der so auf uns gekommenen Musik, mit dem Ziel der Entwicklung ästhetischer Kriterien konzentrieren kann, will man etwas zur Musikgeschichte dieser Zeit sagen: Die Vorstellung, daß es sich bei *Leonin* und, von H. Möller gleich gar nicht thematisiert, aber impliziert, seinem *Magnus liber organi de gradali et antiphonario* — der enthielt mit Sicherheit keine Ersatzklausele — um *Denkfiguren*, also offenbar um wissenschaftliche Chimären handelt, erweist sich somit selbst als *Denkfigur*, also als wissenschaftliche Chimäre:

Die Musikgeschichte muß nicht umgeschrieben und „entmythologisiert“ werden — auch F. Ludwig war kein Dummkopf, vor dessen Unwissenheit erst die neue Schule der *oral tradition*-Lehre befreien kann; auch J. Handschin hat mit seinem Beitrag, was die Nôtre Dâme Schule Neues brachte, keineswegs aus nur durch seine Unwissenheit verzeihbarer Unwissenheit heraus gehandelt: Der *Magnus liber* ist als musikhistorisch bedeutsame Leistung von Leonin zu bewerten, seine *Entlarvung* als *Denkfigur* stellt selbst eine *Denkfigur*, also eine Chimäre dar. An dem bisherigen Modell der Vorgänge und der musikhistorischen Bedeutung von Leonin, seinem *Magnus liber* und der endlich geleisteten Rationalität der Notation und Theorie nun auch der Rhythmik ist nicht zu

rütteln; eine erneute Mystifikation im Namen einer bisher nicht gerade konkretisierbare Erkenntnisse schaffenden Lehre erweist sich als höchstgradig überflüssig, auch wenn sie in der Pose einer Entmythologisierung auftritt, wozu ihr alle Voraussetzungen fehlen. Wie schön wäre doch einmal der Versuch einer ästhetischen Wirkung der Nôtre Dâme Mehrstimmigkeit. .

Index

- Anonymus
 Commemoratio brevis
 Schmid, 158, 36, 66
 De organo
 Schmid, 209 f., 150
 Schmid, 209, 109, 48
 Musica ench.
 Schmid, 13, 03, 46
 Scolica ench.
 Schmid, 62, 20, 47
 Vat. Organumtrakt.
 All. Hic Martinus, 126, 132,
 155
 Nr. 163 ff., 124
 Nr. 183 f., 129
 Nr. 198, 137
 Nr. 234, 119
 Nr. 238, 120
 Zusatz zu J. d. Garlandia
 Reimer, 95, 10, 7
 Reimer, 96, 17, 7
- Anonymus 4
 De mensuris et disc.
 Reckow, 23, 19, 81
 Reckow, 40, 26, 81
 Reckow, 42, 15, 81
 Reckow, 44, 18, 81
 Reckow, 46, 01, 76
 Reckow, 46, 18, 82
 Reckow, 49, 32, 86
 Reckow, 50, 21, 88
 Reckow, 51, 09, 86
 Reckow, 53, 10, 90
 Reckow, 53, 26, 89
 Reckow, 55, 18, 90
 Reckow, 79, 04, 91
 Reckow, 82, 29, 91
 Reckow, 89, 02, 91
- Aribo
 De musica
 S. v. Waesberghe, 49, 29, 14
- Ekkehard IV
 Casus
 48, 55
- Johannes Cotto
 Musica
 S. v. Waesberghe, 116, 16, 82
 S. v. Waesberghe, 133, 05, 66
 S. v. Waesberghe, 157, 05, 84
 S. v. Waesberghe, 158, 18, 85
- Keller, G.
 Seldwyla
 HKA, 5, 2, 124, 05, 20
- Leonin
 Grad. Haec dies/Confitemini,
 70, 72
 Grad. Viderunt omnes, 107,
 131, 140, 153

Oddo

De musica

GS I, 265 a, 64

Dialogus

GS I, 252 seq., 63