

GMTH Proceedings 2014

herausgegeben von | édité par
Florian Edler und Immanuel Ott

Das Andere in der Musiktheorie. Adjustierung und Kontingenz

—

Altérité et ouverture. L'Autre dans la théorie musicale

14. Jahreskongress | 14^e congrès annuel
Gesellschaft für Musiktheorie
Genève 2014

herausgegeben von | édité par
Antoine Schneider



Die GMTH ist Mitglied von CrossRef.
<https://www.crossref.org>



Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access volume licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Felix Diergarten

Jenseits des ›Contrapunctus‹

Zu einer These von Hugo Riemann und Klaus-Jürgen Sachs

Wo immer heute von den satztechnischen Grundlagen und theoriegeschichtlichen Kontexten des französischsprachigen Liedsatzes im 14. Jahrhundert die Rede ist, fällt früher oder später der Begriff ›Contrapunctus‹. Seit den Schriften von Hugo Riemann und Klaus-Jürgen Sachs werden unter diesem Begriff üblicherweise die ab den 1330er Jahren entstandenen Lehrschriften zur Mehrstimmigkeit und deren Inhalte zusammengefasst. Dort zeigt sich – so die allgemeine Auffassung – nicht nur ein begriffsgeschichtlicher Wandel, sondern auch ein Wandel der Lehre selbst, der wiederum auf einen Wandel der Kompositionsgeschichte beziehbar ist. Diese Auffassung vom Begriff ›Contrapunctus‹ ist mittlerweile zu einem derart selbstverständlichen Teil des musikhistorischen und musiktheoretischen Diskurses geworden, dass es sich lohnt, einige fragwürdige Punkte, ja das ursprünglich ganz Hypothesenhafte dieses Problemkomplexes in Erinnerung zu rufen. Das betrifft erstens die unterstellte Verbindung der Begriffsgeschichte mit einer Entwicklung in der Praxis der Kompositionslehre. Das betrifft zweitens die unterstellte Verbindung zwischen Kompositionslehre und Kompositionsgeschichte. Das betrifft schließlich auch das dahinterstehende Geschichtsbild einer Herausbildung des ›eigentlichen‹ und ›geregelten‹ Kontrapunkts in der frühen Neuzeit und einer durch rationale Regeln charakterisierten ›abendländischen‹ Kunstmusik. Es lassen sich in der Auseinandersetzung mit der Theorie- und Kompositionsgeschichte des 14. Jahrhunderts jedoch einige Dinge besser und vielschichtiger begreifen, wenn die genannten Aspekte isoliert voneinander betrachtet werden.

Partout où l'on parle aujourd'hui des fondements de la technique d'écriture et des contextes historiques et théoriques de l'écriture de chansons françaises au XIV^e siècle, on emploie tôt ou tard le terme < contrapunctus >. Depuis les écrits de Hugo Riemann et Klaus-Jürgen Sachs, on regroupe habituellement sous ce terme les écrits didactiques sur la polyphonie rédigés à partir des années 1330. Selon l'opinion générale, on y constate non seulement un changement dans l'histoire des concepts, mais aussi un changement dans l'enseignement lui-même, qui peut à son tour être rapporté à un changement dans l'histoire de la composition. Cette conception de la notion de < contrapunctus > est devenue entre-temps une partie tellement évidente du discours de l'histoire et de la théorie de la musique qu'il vaut la peine de rappeler quelques points discutables, voire même le caractère à l'origine tout à fait hypothétique de ce complexe de problèmes. Cela concerne tout d'abord le lien supposé entre l'histoire des concepts et une évolution dans la pratique de l'enseignement de la composition. Cela concerne deuxièmement le lien supposé entre la théorie de la composition et l'histoire de la composition. Cela concerne enfin l'image historique sous-jacente d'une formation du contrepoint < à part entière > et < réglé > au début des temps modernes et d'une musique < occidentale > caractérisée par des règles rationnelles. Toutefois, l'étude de l'histoire de la théorie et de la composition du XIV^e siècle

permet de mieux comprendre certaines choses et d'en saisir les multiples facettes si l'on considère ces aspects isolément les uns des autres.

Sooner or later, the term ›contrapunctus‹ is mentioned wherever the technical foundations and theoretical-historical contexts of French-language song writing in the 14th century are discussed. Since the writings of Hugo Riemann and Klaus-Jürgen Sachs, this term has usually been used to summarise the treatises on polyphony and their contents written from the 1330s onwards. The general view is that this not only shows a change in the history of the term, but also a change in the doctrine itself, which in turn can be related to a change in the history of composition. This view of the term ›contrapunctus‹ has now become such a self-evident part of the discourse on music history and music theory that it is worth recalling some questionable points, indeed the originally entirely hypothetical nature of this complex of problems. Firstly, this concerns the assumed connection between the history of concepts and a development in the practice of composition teaching. Secondly, this concerns the assumed connection between composition teaching and composition history. Finally, this also concerns the underlying historical image of the development of ›proper‹ and ›ruled‹ counterpoint in the early modern period and of ›occidental‹ art music characterised by rational rules. However, when analysing the history of theory and composition in the 14th century, some things can be better and more complexly understood if the aforementioned aspects are considered in isolation from one another.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: contrepunt; counterpoint; Discantus; discantus; Hugo Riemann; Klaus-Jürgen Sachs; Kontrapunkt; Renaissance; Terminologie; terminologie; terminology

Es ist so eine Sache mit den großen Erzählungen. Ganz ohne sie kommen wir nicht aus: Sie machen das Erzählen von Geschichte spannend, einleuchtend, plastisch und schön. Die Reduktion der potentiell endlosen Komplexität geschichtlicher Vorgänge auf verständliche Erzählungen ist ein menschliches Bedürfnis. Ein allzu menschliches Bedürfnis allerdings, da diese großen Erzählungen auch notorische Probleme mit sich bringen: Sie riskieren Nuancen einzuebnen, Vielfalt zu vereinheitlichen, vorschnelle Kausalitäten herzustellen und eine stringente Entwicklung auch dort zu suggerieren, wo vielmehr von einer Gleichzeitigkeit des Unterschiedlichen auszugehen oder mangels Dokumente überhaupt kein klares Bild seriös zu vertreten ist.

Einer solchen Erzählung wende ich mich im Folgenden zu. Die Aufgabe ist undankbar, da es um ein hochverdientes Buch geht, das im Jahr 2014 sein 50jähriges Jubiläum erblickt. Meine Überlegungen zu diesem Buch entstammen einer umfangreicheren kompositionsgeschichtlichen Studie zum Liedsatz im 14. Jahrhunderts.¹

1 Diergarten 2021.

In dieser Studie wurden mit Blick auf die zehn in der Handschrift Ivrea überlieferten Liedsätze die Bedingungen des Komponierens im Bereich ›neben Machaut‹ untersucht, also im großen und vielfältigen Bereich der weitgehend anonymen Zeitgenossen Machauts. Eine Reflexion der analytischen Methodik, mit der sich eine solche Aufgabe angehen lässt, war zugleich Voraussetzung und Ergebnis der Studie, und dieser Reflexion sind die folgenden Überlegungen entsprungen.

Wo immer heute von den satztechnischen Grundlagen und theoriegeschichtlichen Kontexten des französischsprachigen Liedsatzes im 14. Jahrhundert die Rede ist, fällt früher oder später der Begriff ›Contrapunctus‹. Unter diesem Begriff sind üblicherweise die ab den 1330er-Jahren entstandenen Lehrschriften zur Mehrstimmigkeit und deren Inhalte zusammengefasst.² Dort zeigt sich – so die allgemeine Auffassung – nicht nur ein begriffsgeschichtlicher Wandel, sondern auch ein Wandel der Lehre selbst, der wiederum auf einen Wandel der Kompositionsgeschichte beziehbar ist. Der unterstellte terminologische Wandel betrifft die Ablösung (bzw. Ergänzung) des Begriffs ›Discantus‹ durch den neuen Begriff ›Contrapunctus‹. Der damit verknüpfte Wandel der Kompositionslehre betrifft die Entwicklung von der alten ›Klangschritt‹- oder ›Diskantlehre‹ zur neuen Kontrapunkt-Lehre. Dieser Wandel führt – nach dieser Auffassung – zu einem veränderten Repertoire der Konsonanzen (Einbeziehung der Sexten, Wegfall der Quarte), aber auch zu deren neuen Rangordnung (mit kategorischer Unterscheidung von imperfekten und perfekten Konsonanzen unter Wegfall der Kategorie der ›mediæ‹). Weiter bringt dieser Wandel die Auffassung der imperfekten Konsonanzen als ›Strebeklänge‹ mit sich sowie die umfassende Organisation des Satzes durch generalisierbare ›Regeln‹ zur Verbindung von perfekten und imperfekten Konsonanzen, die an die Stelle der alten Regelung von einzelnen Klangschritten tritt. Die ›Regelung‹ von Dissonanzen dagegen erfolgte – nach diesem Narrativ – erst allmählich und mit Verzögerung.³

Diese Auffassung vom Begriff ›Contrapunctus‹ ist mittlerweile zu einem derart selbstverständlichen Teil des musikhistorischen und musiktheoretischen Diskurses geworden, dass es sich lohnt, einige fragwürdige Punkte, ja das ursprünglich

2 Sarah Fuller hat diese Auffassung jüngst wie folgt zusammengefasst: »›Contrapunctus‹ as used in the 14th and 15th centuries and by modern scholars can be multivalent, signifying a voice added to a given cantus, the dyadic polyphony that results from specified contrapuntal procedures, and the general realm of pedagogy about the characteristics and production of proper ›contrapunctus‹« (2013, 117).

3 Zur komplexen Frage nach der ›Regelung‹ von Dissonanzen im 14. und 15. Jahrhundert vgl. Diergarten 2021, Kap. 4.

ganz Hypothesenhafte dieses Problemkomplexes in Erinnerung zu rufen. Das betrifft erstens die unterstellte Verbindung der Begriffsgeschichte mit einer Entwicklung in der Praxis der Kompositionslehre. Das betrifft zweitens die unterstellte Verbindung zwischen Kompositionslehre und Kompositionsgeschichte. Das betrifft schließlich auch das dahinterstehende Geschichtsbild einer Herausbildung des ›eigentlichen‹ und ›geregelten‹ Kontrapunkts in der frühen Neuzeit und einer durch rationale Regeln charakterisierten ›abendländischen‹ Kunstmusik.

Die Vorstellung, dass das Aufkommen des Begriffs ›Contrapunctus‹ im frühen 14. Jahrhundert einen tieferliegenden sachgeschichtlichen Wandel markiert, geht ins 19. Jahrhundert zurück. In seiner erstmals 1898 erschienenen *Geschichte der Musiktheorie im 9.–19. Jahrhundert*, die von immensem Einfluss auf den Fachdiskurs im gesamten 20. Jahrhundert war, eröffnet Hugo Riemann das 11. Kapitel (»Der Kontrapunkt im 14.–15. Jahrhundert«) mit einer Untersuchung des Begriffs ›Contrapunctus‹, der für ihn die Scheidewand zwischen der älteren und der neueren Polyphonie in Theorie und Praxis bildet.

»An Stelle der früheren Namen Organum, Diaphonia und Discantus kommt in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts der neue Name Contrapunctus auf, zunächst nur für den Satz Note gegen Note. Wer mit der Bezeichnung den Anfang gemacht hat, steht nicht fest; doch unterliegt es keinem Zweifel, dass diese Veränderung der Terminologie zu den Kennzeichen der ›Ars nova‹ gehört. Da die ältesten Arbeiten des Pariser Johannes de Muris den Ausdruck noch nicht gebrauchen, so könnte derselbe ja von Philippe de Vitry persönlich aufgebracht sein.«⁴

Riemann verknüpft den Begriff »Contrapunctus« also ideell mit der ›Ars nova‹ und diagnostiziert eine Entwicklung »zu dem eigentlichen Kontrapunkt«, die mit Tinctoris abgeschlossen ist und mit dem unterstellten Ereignis »Contrapunctus« anhebt.⁵ Vorgezeichnet ist diese Auffassung bereits in August Wilhelm Ambros' *Geschichte der Musik* von 1864. Im Kapitel mit dem richtungsweisenden Titel »Die Mensuralmusik und der eigentliche Kontrapunkt« schreibt Ambros:

»Auf diesen drei Fundamenten bildete sich aus den unförmlichen Versuchen des Organums und des Discantus heraus im Laufe des 14. Jahrhunderts der artificiöse Kontrapunkt mit seinen strengen Regeln über Intervallverbindung, Gebrauch der Dissonanzen, Gegenbewegung u.s.w.«⁶

4 Riemann 1898, 237.

5 Riemann 1898, 4 und 311.

6 Ambros 1864, 359.

Erst bei Riemann aber wird diese Entwicklung explizit als Wende zum ›eigentlichen‹ Kontrapunkt, als das »Mündigwerden« der mehrstimmigen Musik beschrieben: Die »Zeit der unsicheren tastenden Versuche des polyphonen Tonsatzes ist nun vorüber«, so Riemann, »und die mehrstimmige Musik ist mündig geworden.«⁷ Dass für Riemann der Moment des »Mündigwerdens« der polyphonen Musik genau mit dem Moment zusammenfällt, in dem sie als ›geregelter‹ Kontrapunkt unter volle Kontrolle gerät, scheint nur auf Anhieb widersprüchlich. Hinter diese Auffassung stehen ganz offensichtlich zwei der größten Meistererzählungen der Neuzeit, nämlich die Vorstellung eines aufgeklärten Mündigwerdens der Menschheit nach dem Mittelalter und die Geschichte zunehmender Rationalisierung. Der analytische Blick auf die Musik des Mittelalters ist bis heute vielfach von diesem Paradox geprägt: Sie wird als desto »mündig«-kunstvoller betrachtet, je mehr sie sich als rationalisierbaren Kunstregeln unterworfen auffassen lässt.⁸

Explizit aufgegriffen wurde Riemanns These in den 1960er-Jahren von Klaus-Jürgen Sachs. Seine von Hans-Heinrich Eggebrecht betreute Studie *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert* wurde 1967 in Freiburg als Dissertation angenommen, erschien 1974 im Druck und wurde dann 1984 gekürzt in den fünften Band der von Frieder Zaminer herausgegebenen *Geschichte der Musiktheorie* aufgenommen.⁹ Sachs' Studie wurde international breit rezipiert und stellt noch immer das einschlägige Referenzwerk zur Thematik dar. In seinem Beitrag zur *Geschichte der Musiktheorie* von 1984 ist Sachs' Bezug auf Riemann (womöglich wegen der Bezugnahme auf Riemann mit dem Titel des Sammelwerks) deutlicher als in seiner ursprünglichen Dissertation. Sachs spricht in der späteren Fassung sogar ausdrücklich davon, er wolle Riemann zwar gemäß dem neuesten Stand der Wissenschaft ergänzen und korrigieren, ihm letztlich aber doch im Grundsätzlichen »huldigen«.¹⁰ In Sachs' Dissertation dagegen wird Riemann zwar immer wieder am Rande zitiert, fällt aber bei der Diskussion grundlegender Thesen durch Abwesenheit auf, die im merkwürdigen Missverhältnis zu der Tatsache steht, dass Sachs eigentlich nichts Geringeres vorhat, als die Thesen Riemanns auf eine neue und umfassende philologische Basis zu stellen. Gleich zu Beginn der späteren Fassung des Buches zitiert Sachs das oben referierte Wort Riemanns über das »Mündigwerden« der Musik. Sachs kommentiert dieses Zitat wie folgt:

7 Riemann 1898, 311.

8 Vgl. dazu meine Diskussion in Diergarten 2021, Kap. 4.

9 Sachs 1974 und Sachs 1984.

10 Sachs 1984, 165.

»Hugo Riemann wertete und beschrieb somit exakt den Bereich, auf den sich unsere Darstellung der Mehrstimmigkeitslehre von Vitry bis Tinctoris erstreckt, als eine der entscheidenden Phasen in der Geschichte der Musiktheorie, nämlich als Beginn und Aufstieg der Ära des geregelten Satzes. Indem die folgenden Ausführungen *dieses* Urteil bekräftigen – wiewohl sie vom heutigen Wissensstand her Riemann (der dies nicht anders erwartete) nahezu auf Schritt und Tritt ergänzen und korrigieren – huldigen sie seinem vor genau 80 Jahren erschienenen Werk.«¹¹

Doch auch in der Dissertation hatte Sachs bereits in der Einleitung Riemanns zentrale These aufgegriffen, dass »die erfolgreiche Einführung des Wortes [contrapunctus] Hand in Hand ging mit bahnbrechenden Neuerungen im Bereich der Satzlehre«. ¹² Was hier wie selbstverständlich vorausgesetzt wird, relativiert Sachs erst später als ›These‹, als These nämlich »von der Bindung des Contrapunctus an eine bestimmte satztechnische Entwicklungsstufe«. ¹³ An anderer Stelle formuliert Sachs diese These so: »Der Einzug des ›neuen‹ Terminus in die Traktate erfolgte offenbar gleichzeitig mit tiefgreifenden Wandlungen in der Sache«. ¹⁴ Mit »Sache« war hier bei Sachs allerdings noch nicht die Kompositionspraxis, sondern die Entwicklung der Kompositionslehre gemeint. Doch auch Riemanns Verknüpfung von Theorie- und Kompositionsgeschichte greift Sachs (wenngleich eher am Rande und etwas vorsichtiger) auf:

»Die Entwicklung vom ersten Erscheinen des Wortes *contrapunctus* bis zu seinem Aufstieg zum führenden Terminus der musikalischen Satzlehre wurde ausgelöst und gelenkt durch die epochalen Wandlungen, die sich während des 14./15. Jahrhunderts in der Kunst des mehrstimmigen Satzes ebenso wie in deren Lehre vollzogen. [...E]rmöglicht, gefördert, vielleicht gar gefordert wurde der neue Terminus seitens der neuen Kompositionspraxis und -lehre, die bereits zeitgenössischen Beobachtern als eine ›Ars nova‹ erschien.«¹⁵

Nach Sachs' Arbeiten wurden die von Riemann aufgebrauchten, durch Sachs glänzend bestätigten und materialreich belegten Thesen (soweit ich sehe) kaum mehr ernsthaft angezweifelt. ¹⁶ Die verschiedenen Aspekte der Musikgeschichte des

11 Sachs 1984, 165.

12 Sachs 1974, 1.

13 Sachs 1974, 35 f.

14 Sachs 1974, 46.

15 Sachs 1974, 49.

16 Fuller hat die aktuelle Auffassung wie folgt zusammengefasst: »›Contrapunctus‹ teaching differs from earlier discant and interval-progression teaching (Klangschritt-Lehre) in accepting both perfect and imperfect consonances in a consistently consonant note-against-note construct of two voices that constitutes two-part polyphony founded on a given cantus or tenor. [...] The

frühen 14. Jahrhunderts, die Sachs anführt, wurden seither als zusammengehörende Einheit, als verschiedene Seiten derselben Sache gesehen: Das Aufkommen des Begriffs *Contrapunctus*, die Herausstellung des Note-gegen-Note-Satzes in der Lehre, die allmähliche Herausbildung von Dissonanzlehren für den diminierten Satz, der allmähliche Wandel im Verständnis von perfekten und imperfekten Konsonanzen in der Lehre, die notationstechnische Neuerungen der sogenannten ›Ars nova‹ sowie die kompositionstechnischen Wandlungen im Lichte all dieser Aspekte der Lehre.

Es lassen sich in der Auseinandersetzung mit der Theorie- und Kompositionsgeschichte des 14. Jahrhunderts jedoch einige Dinge besser und vielschichtiger begreifen, wenn die genannten Aspekte isoliert voneinander betrachtet werden. So wie in der Musikforschung schon länger das Etikett ›Ars nova‹ weniger als Epochenbezeichnung, weniger als paradigmatische Ablösung des Älteren, sondern als Ergänzung einer nach wie vor präsenten älteren Praxis verstanden wird, so ist auch in der Betrachtung der Entwicklungen, die nach Riemann und Sachs unter dem Begriff ›Contrapunctus‹ subsumiert werden, eine Einzelbetrachtung der Aspekte unter Einbeziehung der Möglichkeit einer Gleichzeitigkeit von vermeintlich Ungleichzeitigem sinnvoll.

Das beginnt schon beim Begriff selbst. Der begriffsgeschichtliche Wandel ist bei näherem Hinsehen alles andere als umfassend, plötzlich und grundsätzlich. Sachs selbst gibt dies anfänglich zu, ohne jedoch die Riemann'sche Verknüpfung von Begriff und Sache aufzugeben. Er räumt ein, es müsse »für das 13. Jahrhundert [...] eine gewisse Verbreitung des Wortes *contrapunctus* vermutet werden«. ¹⁷ Umgekehrt gibt es, so Sachs, nach der terminologischen ›Wende‹ sowohl Texte, die »der Sache nach *Contrapunctus* lehren, aber diesen Terminus nicht verwenden«, ¹⁸ als auch Texte, die »zwar den Terminus *contrapunctus* verwenden, doch offenkundig ein vorkontrapunktisches Stadium der Lehre repräsentieren«. ¹⁹ Gleichzeitig verschwindet der Begriff ›Discantus‹ ja nicht, sondern lebt als elabo-

emergence of ›contrapunctus‹ teaching, with its emphasis on an absolutely consonant note-against-note two-voice framework, was most likely a consequence of ›ars nova‹ developments in mensuration« (2013, 121). An anderer Stelle hat Fuller selbst die Entwicklung etwas differenzierter beschrieben (2002).

17 Sachs 1974, 46.

18 Sachs 1974, 40.

19 Sachs 1974, 116. Allerdings führt Sachs gute Gründe an, diesen letzteren nicht zu große Bedeutung beizumessen, da es sich um spätere Redaktionen früherer Traktate handelt bzw. handeln könnte.

rierte, diminuierte Form des Contrapunctus weiter, so dass man elaborierte Kontrapunktsätze durchaus weiterhin als Diskantsätze bezeichnen kann. Es gibt, so Sachs zusammenfassend, »irritierende Überschneidungen zwischen der Discantus- und der Contrapunctuslehre«. ²⁰

Angesichts all dieser Irritationen und Probleme läge es doch letztlich nahe, die Begriffsgeschichte von einer Geschichte der Kompositionslehre abgelöst zu betrachten: ein Anliegen, zu dem Sachs selbst in seinem umfassenden und ganz begriffsgeschichtlich orientierten Artikel für das *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* das Material geliefert hat. ²¹ Womöglich gibt es einen völlig anderen Grund für den Wandel des Begriffsgebrauchs, vielleicht einen völlig banalen Grund, vielleicht einen nicht mehr ersichtlichen Grund, vielleicht gar keinen Grund. ²² Die Verknüpfung des begriffsgeschichtlichen Wandels mit einem tiefgreifenden Wandel der Satzlehre bleibt jedenfalls hypothetisch. Und dies führt zum zweiten Problemkreis. Welcher Wandel der Satzlehre überhaupt? Riemann und Sachs behaupten, der Begriffswandel von ›Discantus‹ zu ›Contrapunctus‹ stehe für einen Wandel von der alten Klangschritlehre zum neuen, ›regulierten‹ Satz. Zu dieser These gab es bis zum Erscheinen der Studie von Sachs' durchaus noch alternative Meinungen. So hatte etwa noch Richard Crocker hinter dem terminologischen Wandel »no change in the basic principles« gesehen. ²³ Tatsächlich unterscheidet sich das vermeintlich Neue eher graduell von der älteren Tradition und bildet keine in sich geschlossene Schule oder Lehre, sondern einen allmählichen und langfristigen Wandlungsprozess. ²⁴ So zeigt das für die Contrapunctus-Diskussion so zentrale *Compendium de discantu* (sic!) des Petrus dictus Palma ociosa, in dem bekanntlich die früheste bekannte Formulierung »punctus contra punctum« nicht als Gegenbegriff, sondern als nähere Beschreibung des

20 Sachs 1984, 175.

21 Sachs 1996. Die These von einem »seit ungefähr 1330 neuartigen Satz gemäß der Contrapunctuslehre« und einer »im beginnenden 14. Jahrhundert neuartige[n] Satzlehre« wird hier nur am Rande erwähnt, ohne ganz aus der Diskussion verschwunden zu sein (ebd, 53).

22 So ließe sich zum Beispiel hypothetisch ein Bezug zu den Diskussionen um die berühmte Bulle *Docta sanctorum patrum* herstellen, vgl. dazu Diergarten 2021, Kap. 3.

23 Crocker 1962, 10. Auch Fuller (2002, 490 f.) hat eine vermittelnde Haltung eingenommen, indem sie die von Sachs aufgezeigten Wandlungen zwar anerkennt, sie am im Kontext einer größeren Kontinuität beschreibt.

24 Fuller 2002, 490 f.

»simplex discantus« auftaucht,²⁵ in seinen Beispielen mit der konsonanten Quarte und zahlreichen Parallelen perfekter Intervalle ja durchaus »vorkontrapunktische« Elemente.²⁶ Auch das räumt Sachs selbst ein und spricht von »gemeinsamen Elementen« und »irritierenden Überschneidungen« der beiden vermeintlich unterschiedlichen Satzlehren sowie vom »Problem« der genauen Datierung des Paradigmenwechsels.²⁷ Auch hier entstehen die »Irritationen« und »Probleme« aber nur aus dem Bedürfnis heraus, überhaupt einen klaren und punktuellen Wandel der Sache sehen zu wollen.

Der vielleicht entscheidende argumentative Schwachpunkt bei Sachs zeigt sich dann beim Beleg dieses Wandels. Die »Stadien« bzw. »Entwicklungsstufen« der Contrapunctus-Lehre, nach denen Sachs seine Studie gliedert, sind nicht etwa aufgrund datierbarer Quellen entworfen. Ein großer Teil der behandelten Traktate findet sich erst in Sammelhandschriften des 15. und 16. Jahrhunderts, bei denen zwar jeweils die Handschrift, nicht aber deren Inhalt datierbar ist. Diese Quellen chronologisiert Sachs teilweise aufgrund ihres Inhalts. Die inhaltliche Entwicklung, die Sachs suggeriert (Zunahme der Konsonanzen, Ausschluss der Quarte), wird also erst unterstellt und dann zur Grundlage einer Chronologisierung der Quellen, mit denen diese Hypothese belegt werden soll. So entstammt ein Traktat, den Sachs noch der frühen »vorkontrapunktischen« Phase zurechnet, einer erst um die Mitte des 15. Jahrhunderts erstellten Handschrift.²⁸ Um das Risiko zirkulärer Argumentation zu vermeiden, das hier offensichtlich gegeben ist, bedürfte es einer zuverlässigen äußerlichen Datierung der Traktate. Solange dies nicht möglich ist, muss vorerst davon ausgegangen werden, dass sich zwischen 1300 und 1500 in der Lehre (trotz einer zweifellos erkennbaren groben Entwicklungslinie) die verschiedenen Stadien überschneiden und nebeneinander existieren. Die Quarte, die sich bis ins 15. Jahrhundert einer eindeutigen Zuordnung als

25 Die Formulierung heißt »dort »simplex discantus, qui nihil aliud est quam punctus contra punctum sive notula naturalibus instrumentis formata contra aliam notam«, vgl. Wolf 1914, 519 f.

26 Sachs 1974, 142. Es zeigt sich z. B. im Beispiel für den »ersten Modus« des Diskants eine Oktavparallele im Gerüst. Wegman (2014, 24–28) bezieht sich dort auf »Takt 5–6«, während m.E. von »Takt 6–7« die Rede sein müsste.

27 Sachs 1974, 175.

28 Es handelt sich um *Species autem musicales*, eine Traktat, der erst in einer Handschrift von 1474 überliefert ist (Sachs 1974, p. 60 und 197).

Kon- und Dissonanz auch im Zweistimmigen entzieht, ist hier nur das bekannteste Beispiel.²⁹

Ein vergleichbar langfristiges Nebeneinander des vermeintlich Ungleichzeitigen zeigt sich auch mit Blick auf die Parallelführung perfekter Intervalle. Hier verweist Sachs selbst (allerdings nur in der früheren, ausführlicheren Diskussion von 1974) auf ein Dokument, das die Gleichzeitigkeit verschiedener Auffassungen belegt.³⁰ Während in der Contrapunctus-Lehre für den Note-gegen-Note-Satz, also den Contra-punctus im Wortsinne, das Verbot der Parallelführung perfekter Intervalle zu den unhintergehbaren Grundregeln gehört, stellt sich die Frage für den diminuierten Kontrapunkt neu. Eine strenge Lektüre der Contrapunctus-Traktate muss den Eindruck vermitteln, dass der diminuierte Satz immer auf einem zweistimmigen Contrapunctus im Hintergrund beruht, der frei von perfekten Parallelen ist.³¹ Der anonyme Theorie-Traktat im sogenannten *Berkeley-Manuskript* macht allerdings deutlich, dass es hier im 14. Jahrhundert unterschiedliche Auffassungen gab.

»Üblicherweise wird gesagt, dass beim *verbulare*, das heißt beim diminuierten Kontrapunkt, zwei oder mehr Quinten oder Oktaven direkt aufeinander folgen können, denn man sagt dann, es seien vermittelnde Noten dazwischen. Ich sage jedoch, wer dies macht, handelt nicht meisterhaft.«³²

Der Autor referiert hier verschiedene Lehrmeinungen zu einem satztechnischen Phänomen. Er erwähnt die gängige Lehrmeinung, nach der im diminuierten Kontrapunkt das Gerüst in parallelen Quinten und Oktaven fortschreiten darf, da die dazwischenstehenden kleineren Noten die Parallelen aufheben. Dieses Verfahren wird aber mit dem Hinweis zurückgewiesen, es sei nicht »meisterhaft«, denn auch das Gerüst müsse frei von Parallelen sein. Wenn das Gerüst in diesem Sinne »meisterhaft« ist, heißt es weiter in diesem Traktat, dann komme es zusätzlich in

29 Arlt 2009, 58. Aber nicht nur das »Alte« lebte offenbar weiter, auch das vermeintlich »Neue« findet sich mitunter früher, als es die große Erzählung vom Contrapunctus will, das gilt z.B. für Terz- und Sextparallelen im Conductus-Repertoire des 13. Jahrhunderts.

30 Sachs 1974, 148.

31 »The treatises proffer explicit guidelines for producing proper contrapunctus, basically: contrary motion between the parts, normative sequels of imperfect-to-perfect or perfect-to-imperfect intervals, prohibition of parallel perfect intervals but approval of a limited series of parallel imperfect intervals, initiation and conclusion on perfect consonance« (Fuller 2013, 122).

32 »Nam licet communiter dicatur quod in verbulando, seu voces dividendo, bene possunt fieri due quinte, vel due duple, vel plures una post aliam, quia dicitur ibi fieri media. Ego tamen dico quod hoc faciens non magistraliter procedit« (Ellsworth 1984, 130 ff.).

der Diminution auch auf die letzte Note an, sei sie noch so kurz, denn diese dürfe bei Bewegung in eine perfekte Konsonanz nicht das gleiche Intervall sein wie das folgende (denn so würden bei einem ›richtigen‹ Gerüstsatz durch Diminution doch noch Parallelen entstehen).³³ Konsens besteht also offenbar darin, dass die jeweils letzte Note keine Parallelen erzeugen darf. Unterschiedliche Lehrmeinungen herrschten aber offensichtlich bei der Frage, inwiefern das Gerüst in Parallelen verlaufen darf. Dem *Berkeley-Anonymus* ist nicht nur eine Lehre bekannt, die diese Parallelen akzeptiert, er betrachtet diese Lehrmeinung sogar als die übliche (*communiter dicatur*), aber er verwirft sie – möglicherweise, weil er sie als altmodisch empfand. Kurzum: Im Jahre 1375 beschreibt mit dem *Berkeley-Anonymus* eine Quelle, dass üblicherweise *nicht* den Regeln des Contrapunctus entsprechend verfahren werde. Und das führt schließlich zur Frage nach dem Verhältnis zwischen Contrapunctus-Lehre und Kompositionspraxis.

Riemann und Sachs betonen beide, dass sich der Wandel der Terminologie und der Wandel der Lehre direkt auf kompositionsgeschichtliche Tendenzen beziehen lassen. Der Contrapunctus wird hier verstanden als die Mehrstimmigkeitslehre einer neuen Kompositionspraxis, die sich der notationstechnischen Mittel der *Ars nova* bedient. Und tatsächlich folgt ja ein großer Teil der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts den Regeln des Contrapunctus (mit der bekannten Einschränkung, dass im mehr als zweistimmigen Satz sich nicht alle Stimmen zueinander nach diesen Regeln verhalten müssen). Analysen, die die Regeln der Contrapunctus-Lehre für das Verständnis der Musik des 14. Jahrhunderts fruchtbar machen, haben zu wichtigen Erkenntnissen geführt.³⁴ Contrapunctus-basierte Analysen sind nach wie vor das beste Werkzeug zur Analyse der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts, das wir haben. Vor dem Hintergrund einer möglichen Koexistenz verschiedener Lehren im 14. Jahrhundert stellt sich jedoch die Frage, ob eine Generalisierung der Contrapunctus-Lehre auch zu problematischen Ergebnissen führen kann.

33 »Es ist festzuhalten, dass jeder, der sich von einer Konsonanz in eine perfekte Konsonanz bewegen will, darauf zu achten hat, dass die letzte Note [der Diminution] der ersten Konsonanz nicht das gleiche Intervall ist, wie das, in welches es führt« Item notandum est quod, quando aliquis de aliqua concordancia velit ad aliam consonanciam perfectam venire, debet cavere ne ultima nota prime concordancie sit in tali concordancia quali tendit. (Ellsworth 1984, 132).

34 Die Verwendung der Contrapunctus-Lehre als Grundlage der Analyse findet sich insbesondere (und in je anderer Weise) in verschiedenen Arbeiten. Vgl. z.B. Arlt 1982, 233 ff.; Fuller 1987; Bent 2003a; Bent 2003b; Leach 2000; Leach 2001.

Ein Blick in das weite Feld von Experimenten, das sich im Liedsatzbereich neben Machaut zeigt, macht deutlich, dass der ›Contrapunctus‹ nur eine von verschiedenen möglichen musikalischen Stimmen des 14. Jahrhunderts ist; vermutlich die wichtigste, jedenfalls eine immer wichtiger werdende Stimme, aber eben nicht die einzige. An die Stelle von apodiktischen ›Regeln‹ könnte so das Bild von verschiedenen konventionell geprägten Sprachhaltungen treten, die ein Komponist einnehmen kann. Dies zeigt sich schon innerhalb des Werk Machauts, wo etwa die Messe eine offensichtlich ganz andere ›kontrapunktische‹ Sprache spricht als die Liedsätze und wo selbst innerhalb der Balladen Unterschiede bestehen. Ganz besonders zeigt sich das aber im Bereich neben Machaut. Kaum einer der unter dem Stichwort Contrapunctus (im oben angeführten Sinne) zusammengefassten satztechnischen Aspekte ist hier als absolut zu verstehen: ›Kontrapunktische‹ Elemente (z.B. die Auffassung von Sexten als Konsonanzen, die Ausnützung von deren Strebetendenz und die Verwendung der typischen Klangfortschreitungen in zweistimmigen Contrapunctus-Gerüstsätzen) stehen noch bis ins 15. Jahrhundert hinein neben vermeintlich ›vorkontrapunktischen‹, aber eben noch präsenten Elementen: Elementen wie die Quarte als Konsonanz, der Gebrauch von Quint- und Oktavparallelen, die Präferenz perfekter Konsonanzen oder das Ausbleiben der typischen Klangverbindungen. Auch eine Gruppe von ›unkontrapunktischen‹ Contratenor-Stimmen, auf die Margaret Bent aufmerksam gemacht hat, ließe sich so verstehen: »In this puzzling and problematic category the contratenor defies the known rules of counterpoint, and no good solutions have as yet been proposed.«³⁵ Das ist es, was durch die große und eindrucksvolle These vom ›Contrapunctus‹ verdrängt zu werden droht: dass es Kompositionen im notationstechnischen Kleid der Ars nova gibt, die mit satztechnischen Mitteln operieren, die nicht den Regeln des Contrapunctus entsprechen.

Sinn der vorausgegangenen Überlegungen zu Riemann, Sachs und ihren großen wie faszinierenden Hypothesen war es, den Blick zu weiten für solche satztechnischen Phänomene jenseits des ›Contrapunctus‹. Das vollständige Material für eine solche Kritik hat Klaus-Jürgen Sachs in seinen bis heute unübertroffenen Stoffsammlungen selbst zur Verfügung gestellt. An vielen Stellen äußert Sachs auch verdeckte Zweifel an der Riemann'schen Hypothese, ohne sie letztlich ganz fallen zu lassen. Und sicherlich ist die Vorstellung vom Contrapunctus als einer »world language in music«, wie Rob Wegman sie kürzlich nochmals gezeichnet

35 Bent fährt fort: «The challenge that invites further work is to formulate the grammar of such apparently anti-grammatical contratenors.» (2009, 12).

hat, nicht als Ganze anzuzweifeln.³⁶ Allerdings verschwinden die »many other dialects and idioms of medieval polyphony«³⁷ nicht plötzlich und nicht vollständig mit der vermeintlichen ›Schwelle‹ des Contrapunctus ›um 1330‹ – sie hinterlassen selbst in der schriftlich festgehaltenen Musik noch lange ihre Spuren, von den schriftlosen Praktiken und einfachen Polyphonien ganz zu schweigen.

Zu guter Letzt aber gilt es, eine Lanze für Klaus-Jürgen Sachs und seine Studie zu brechen. Ohne die immense Materialschau, die Klaus-Jürgen Sachs in einer Zeit ohne Digitalisate und ohne elektronische Kommunikation erstellt hat, wäre unsere heutige Diskussion überhaupt nicht möglich. Zudem äußert Sachs in seiner Dissertation immer wieder relativierende Zweifel an der großen These Riemanns, ohne sie letztlich fallen zu lassen. Klaus-Jürgen Sachs wollte, wie er offen zugibt, Riemanns großem Werk anlässlich seines 80-jährigen Jubiläums einen Dienst erweisen, und es lässt sich leicht vorstellen, dass sein Doktorvater Eggebrecht dies wohlwollend mitverfolgt hat. Heute ist es an uns, Klaus-Jürgen Sachs und *seinem* Buch zum fünfzigjährigen Jubiläum Ehre zukommen zu lassen; die Ehre, seine Verdienste wie seine Schwächen in einem größeren historischen Kontext zu sehen und sein Buch als das zu lesen, was es ist: Der Versuch eine große und schöne historische Erzählung materialreich zu belegen.

Literatur

- Ambros, August Wilhelm (1864), *Geschichte der Musik*, Bd. 2, Breslau: Leuckert.
- Arlt, Wulf (1982), »Aspekte der Chronologie und des Stilwandels im französischen Lied des 14. Jahrhunderts«, in: *Aktuelle Fragen der musikbezogenen Mittelalterforschung* (= Forum Musicologicum, Bd. 3), hg. von Wulf Arlt, Winterthur: Amadeus, 193–280.
- Arlt, Wulf (2009), »Satzlehre und ästhetische Erfahrung«, in: *Musiktheorie an ihren Grenzen. Neue und Alte Musik*, hg. von Angelika Moths, Markus Jans, John MacKeown und Balz Trümpy, Bern: Lang, 47–66.
- Bent, Margaret (2003a), »Ciconia, Prosdocius, and the Workings of Musical Grammar as Exemplified in O felix templum and O Padua«, in: *Johannes Ciconia. Musicien de tradition*, hg. von Philippe Vendrix, Turnhout: Brepols, 65–106.
- Bent, Margaret (2003b), »The ›Harmony‹ of the Machaut Mass«, in: *Machaut's Music. New Interpretations*, hg. von Elizabeth Leach, Woodbridge: Boydell, 75–94.

36 Wegman 2014, 32.

37 Wegman 2014, 32.

- Bent, Margaret (2009), »Naming of Parts. Notes on the Contratenor, c. 1350–1460«, in: *Uno gentile et subtile ingenio. Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie Blackburn*, hg. von Jennifer Bloxam, Turnhout: Brepols, 1–12.
- Crocker, Richard (1962), »Discant, Counterpoint, and Harmony«, in: *Journal of the American Musicological Society* 15, 1–21.
- Diergarten, Felix (2021), *Komponieren in den Zeiten Machauts. Die Liedsätze des Codex Ivrea* (= Würzburger Beiträge zur Musikforschung, Bd. 7), Würzburg: Königshaus & Neumann.
- Ellsworth, Oliver B. (1984), *The Berkeley Manuscript. University of California Music Library MS 744 (olim Phillipps 4450). A new Critical Text and Translation [...]* (= Greek and Latin Music Theory, Bd. 2), Lincoln (NE): Nebraska University Press.
- Fuller, Sarah (1987), »Line, Contrapunctus and structure in a Machaut Song«, in: *Music Analysis* 6, 37–58.
- Fuller, Sarah (2002), »Organum-discantus-contrapunctus in the Middle Ages«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 477–501.
- Fuller, Sarah (2013), »Contrapunctus Theory, Dissonance Regulation, and French Polyphony of the Fourteenth Century«, in: *Medieval Music in Practice. Studies in Honor of Richard Crocker* (= Miscellanea, Bd. 8), hg. von Judith Peraino, Middleton (WI): American Institute of Musicology, 113–152.
- Leach, Elizabeth Eva (2000), »Counterpoint and Analysis in Fourteenth-Century Song«, in: *Journal of Music Theory* 44, 45–79.
- Leach, Elizabeth Eva (2001), »Machaut's Ballades with Four Voices«, in: *Plainsong and Medieval Music*, Bd. 10, Cambridge: Cambridge University Press, 47–79.
- Riemann, Hugo (1898), *Geschichte der Musiktheorie im 9.–19. Jahrhundert*, Leipzig: Max Hesse, 1898.
- Sachs, Klaus-Jürgen (1974), *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 13), Wiesbaden: Steiner.
- Sachs, Klaus-Jürgen (1984), »Die Contrapunctus-Lehre im 14. und 15. Jahrhundert«, in: *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit* (= Geschichte der Musiktheorie, Bd. 5), hg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 161–256.
- Sachs, Klaus-Jürgen (1996), »Contrapunctus/Kontrapunkt«, in: *Terminologie der musikalischen Komposition* (= Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, Sonderband), hg. von Hans-Heinrich Eggebrecht, Stuttgart: Steiner, 49–86.
- Wegman, Rob (2014), »What is Counterpoint?«, in: *Improvising Early Music. The History of Musical Improvisation from the Late Middle Ages to the Early Baroque* (= Collected Writings of the Orpheus Institute, Bd. 11), hg. von Dirk Moelants, Leuven: Leuven University Press, 9–68.
- Wolf, Johannes (1914), »Ein Beitrag zur Diskantlehre des 14. Jahrhunderts«, in: *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft* 15, 504–534.

Zu einer These von Hugo Riemann und Klaus-Jürgen Sachs

© 2024 Felix Diergarten (felixflorian.diergarten@hslu.ch)

Hochschule Luzern [Haute école de Lucerne]

Diergarten, Felix (2024), »Jenseits des ›Contrapunctus‹. Zu einer These von Hugo Riemann und Klaus-Jürgen Sachs« [Beyond the 'Contrapunctus'. On a thesis by Hugo Riemann and Klaus-Jürgen Sachs.], in: *Das Andere in der Musiktheorie. Adjustierung und Kontingenz* (GMTH Proceedings 2014), hg. von Antoine Schneider, 35–49. <https://doi.org/10.31751/p.282>

eingereicht / submitted: 03/12/2023

angenommen / accepted: 03/01/2024

veröffentlicht / first published: 09/07/2024

zuletzt geändert / last updated: 15/04/2024