

Jans, Markus (2007): Klaus-Jürgen Sachs, *De modo componendi*: Studien zu musikalischen Lehrtexten des späten 15. Jahrhunderts (= Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung XII: Studien zur Geschichte der Musiktheorie 2), Hildesheim u.a.: Olms 2002. ZGMTH 4/3, 345–348. <https://doi.org/10.31751/267>

© 2007 Markus Jans



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

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

veröffentlicht / first published: 01/07/2007
zuletzt geändert / last updated: 09/03/2009

Klaus-Jürgen Sachs, *De modo componendi: Studien zu musikalischen Lehrtexten des späten 15. Jahrhunderts* (= Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung XII: Studien zur Geschichte der Musiktheorie 2), Hildesheim u. a.: Olms 2002

In der Handschrift *Re* (Regensburg, Bischöfliche Proske-Musikbibliothek, Th 98) befinden sich drei inhaltlich aufeinander bezogene Traktate zum ›contrapunctus‹ und zur ›compositio‹. Ihre Datierung ist nicht gesichert, fest steht lediglich, dass sie vor 1476 verfasst wurden. Die Traktate sind seit längerem bekannt, stellenweise wurde aus ihnen da und dort bereits zitiert. Klaus-Jürgen Sachs legt nun eine vollständige Edition der lateinischen Texte, dazu eine deutsche Übersetzung und einen sehr detaillierten, überaus informationsreichen Kommentar vor. Schon Edition und Übersetzung allein sind höchst verdienstvoll und willkommen, der kenntnisreiche Kommentar erweitert, vertieft und bereichert die Lektüre der Texte noch einmal ganz wesentlich.

Der lateinische Text und die Übersetzung sind als Bilingua seitengleich, die Musikbeispiele bisweilen in der alten und in der modernen Notation, bisweilen nur in einer von beiden abgedruckt. Gerne hätte man auch den Kommentar seitengleich daneben. Dieser aber steht – wohl aus drucktechnischen Gründen – separat und bildet den ersten Teil des Buches. Die drei untereinander aufs engste verbundenen Texte können daher leider nicht ohne aufwändiges Vor- und Zurückblättern gemeinsam aufgenommen werden. Dem ist auch nicht dadurch beizukommen, zunächst einen Traktat ganz und im Anschluss den zugehörigen Kommentar zu lesen: Auch dann muss, um der Erinnerung aufzuhelfen und präzise vergleichen zu können, immer wieder nachgeschlagen werden. Lesetechnisch bietet das Buch also eine gewisse Inkonvenienz. Der Autor war sich dessen offenbar bewusst, denn er ließ zur Erleichterung der Lektüre zumin-

dest einzelne Notenbeispiele im Kommentar noch einmal abdrucken.

Die drei Traktate (in der Ausgabe A, B und C genannt) stammen von derselben Hand, reden von derselben Sache, differieren aber hinsichtlich der jeweiligen methodischen Zugänge. Gewisse Begriffe werden nicht durchgängig in der gleichen Bedeutung verwendet, bisweilen sind gar Widersprüche festzustellen. Es ist nicht mit Sicherheit auszumachen, ob es sich bei den Texten um originäre Lehrschriften, Vorlesungsmanuskripte oder Notizen eines Schülers handelt. Die problematische Terminologie, das mitunter unvermittelte Abbrechen des Textes und die meist dürftige Qualität der musikalischen Beispiele hinterlassen einen zwiespältigen Eindruck und machen eine klare Situierung schwierig.

Traktat B wird in seiner Einleitung bezogen auf Traktat A, Traktat C rekurriert auf die Traktate A und B. Der Autor verstand die Textfolge offensichtlich als stets weiter differenzierende Ausfaltung derselben Lehrmaterialien. Ausgebildet werden Regeln zum zweistimmigen Kontrapunkt über einem Tenor, zur ›compositio‹ mit drei und vier Stimmen und zu den Rahmenbedingungen des Satzes, Modus und Mensur. Hinzu kommen ausführliche Angaben zur Verwendung von Dissonanzen und Synkopen.

Die Modi werden zunächst von ihrem affektiven Gehalt her beschrieben. So gelten in Traktat A der 2., 4. und 6. Modus als ›traurig‹ (›de re tristi‹), der 1., 3. und 8. Modus als ›gemäßigt‹ (›de re mediocri‹) während für den 5. und 7. Modus der schwer zu übersetzende Begriff ›exzellent‹ (›de excellenti‹) verwendet wird. In Traktat B hingegen ist für die Wahl des Modus die Anzahl der Stimmen maßgebend.

So erlaubten im zweistimmigen Satz der 3., 4., 5. und 6. Modus eine ›gute Melodisierung‹ (»bene melodisante«), für dreistimmige Sätze seien der 1. und 2. Modus zu bevorzugen, bei vier Stimmen hingegen kämen nur der 7. und 8. Modus in Frage. Das Kriterium ist hier die aus der Sicht des Autors jeweils günstigste Lage im Tonraum. Wollte man beide Aspekte – Affekt und Stimmenzahl – berücksichtigen, so könnte mit drei Stimmen kein ›exzellentes‹ und mit vier Stimmen kein ›trauriges‹ Stück geschrieben werden. Ob es im Sinne des Autors ist, die beiden Stellen so aufeinander zu beziehen, bleibt ungewiss.

Bereits hier drängt sich die Frage auf, ob der Gebrauch unterschiedlicher Bestimmungskriterien unterschiedliche Denk- beziehungsweise Wahrheitskategorien impliziert, die koexistieren können, selbst wenn die ihnen zugeordneten ›Wahrheiten‹ einander ganz oder teilweise widersprechen. Die Frage ist umso mehr berechtigt, als solche Ungereimtheiten nicht eine besondere Eigenschaft dieser drei Traktate sind, sondern in vielen Schriften des 14. bis 16. Jahrhunderts begegnen. Ich denke, dies ist vor allem dem Umstand zu verdanken, dass in ein und denselben Texten sowohl die als ›ewiggültig‹ (oder zumindest durch die Autorität älterer Vordenker als gesichert) erachteten theoretischen Grundlagen, als auch unmittelbar praxisbezogene und damit dem Wandel stilistischer Entwicklungen unterworfenen Aussagen zur Darstellung kommen. Beide Aussageebenen stehen in den Texten unvermittelt nebeneinander. Für den heutigen Leser ist die Zugehörigkeit zu der einen oder anderen Kategorie nicht immer leicht erkennbar. Gerade die ansonsten unerklärlichen Widersprüche können helfen, den Blick für die erforderliche Differenzierung zu schärfen.

Hinzu kommt die individuelle Genealogie solcher Texte: Welches sind ihre ›Vater‹- und ›Großvatertexte‹, woher kommt dieses oder jenes Urteil und auf welchen Wegen gelangt es in einen neuen Text? Sachs ist dank seiner umfassenden Kenntnis der Textfamilien wie kaum ein anderer in der Lage, hier Zusammenhänge aufzuzeigen und Querverweise zu machen. Sie helfen dem Leser, die Texte als Composita

zu verstehen, deren einzelne Teile unterschiedlichen Traditionen verpflichtet sein können.

Nicht nur zueinander, sondern auch zur zeitgenössischen Kompositionspraxis stehen die drei Traktate bisweilen im Widerspruch:

Wenn etwa in Traktat B für den zweistimmigen Satz statuiert wird, dass Oberstimmen »lieblicher melodisieren« (»dulcius melodisante«), wenn sie im ›tempus imperfectum‹ beziehungsweise in der ›prolatio minor‹ abgefasst werden, dreistimmige Sätze hingegen besser in dreizeitiger und vierstimmige wiederum besser in zweizeitiger Mensur, so steht diese Aussage im Widerspruch zu vielen überlieferten Stücken der Zeit. Was den Autor zu seinen Empfehlungen bewogen hat, ist nicht nachvollziehbar: Es mag sich um ein persönliches Geschmacksurteil handeln oder um eine didaktisch motivierte Einschränkung.

Ähnlich verhält es sich mit der häufigen Verwendung von ›Quartsextakkorden‹ im Gerüstsatz zahlreicher Beispiele. Im Textteil der Traktate bleibt der satztechnische Status der Quarte letztlich offen: Die Anweisungen zu Ihrem Gebrauch alternieren zwischen ›Ja‹ und ›Nein‹, ›unbedingt‹ und ›eigentlich doch nur in ganz bestimmten Fällen‹. Das ist dem Autor nicht vorzuwerfen – mit der Quarte haben ganz andere auch viel später noch ihre Mühe gehabt. Einer der wenigen, die sich zu einer klaren Stellungnahme gegen die Autorität der ›Alten‹ durchrang, war Tinctoris, der im Liber de Arte Contrapuncti feststellt, die Quarte dissoniere »auf unerträgliche Weise« (»intolerabiliter discordat«). Die theoretische Einordnung der Quarte und ihre argumentativen Tücken ist die eine, ihre Behandlung in den Lehrbeispielen die andere Seite der Medaille: Spätestens in den Beispielen entscheiden andere Autoren der Zeit meist zugunsten der aktuellen Praxis. Nicht so der Autor dieser Traktate. Über das ›Warum‹ mag der heutige Leser spekulieren.

Zur Spekulation zwingt auch die in Traktat B enthaltene Beschreibung der Fauxbourdonstechnik. Dort wird gesagt, nach dem Erstintervall zwischen Cantus und Tenor – Einklang (!) oder Oktave – könne in imperfekten Konsonanzen mit Ausnahme der Sexte (!) und ihren

Komposita fortgeschritten werden. Folgt man diesen Anweisungen, so ergeben sich Parallelbewegungen von Terz-Quint-, Quint-Dezim- oder Oktav-Dezim-Klängen. Diese wiederum erinnern an vereinzelte Beispiele aus dem 14. Jahrhundert. Wird hier also eine ältere Praxis beschrieben? Wie sonst ließe sich die Differenz zur Praxis und zur zeitgleichen Theorie (etwa des Guilelmus Monachus') erklären?

Die generelle Zurückhaltung der kleinen Sexte gegenüber wird besonders in Traktat C deutlich. Im Rahmen der Auflistung von möglichen zweistimmigen Fortschreitungen wird gesagt: »[...] über die kleine Sexte ist hier nichts zu erörtern, weil sie wegen ihrer Härte und Widersprüchlichkeit nicht zum ›discantus‹ herangezogen wird, wenngleich manche das Gegenteil behaupten.« Bis ins 13. Jahrhundert wurden beide Sexten bekanntlich noch den Dissonanzen zugeordnet. Die große Sexte kommt in der Differenzierung bei Johannes Garlandia als ›imperfekt‹ in die Nähe der Konsonanzen zu stehen, während die kleine Sexte als ›media‹ eine Position zwischen den milden und scharfen Dissonanzen erhält. Schwingen in den Aussagen zur Sexte in Traktat C gar Residuen sehr viel älterer Zeit noch mit? Jedenfalls stehen auch sie im krassen Widerspruch zur zeitgenössischen Kompositionspraxis.

Der Kontrapunkt wird, nicht anders als in vielen anderen Traktaten zuvor und danach, ausgehend vom zweistimmigen Tenor-Diskant-Satz gelehrt. Für die Fortschrittmmechanik im Gerüst ist der Wechsel zwischen perfekten und imperfekten Konsonanzen entscheidend. Stufenweise Bewegung wird bevorzugt, desgleichen Gegenbewegung. Als Schlussfortschreitungen werden genannt: von der kleinen Terz zum Einklang, von der kleinen Dezime zur Oktave und von der großen Sexte zur Oktave. Merkwürdigerweise fehlt die für diese Zeit durchaus gebräuchliche Fortschreitung von der großen Terz zur Quinte. Zwischen ›authentischen‹ und ›phrygischen‹ Fortschreitungen wird nicht unterschieden. Auch über die Praxis der ›musica ficta‹ ist in keinem der drei Traktate etwas zu erfahren, das Gebräuchlichste soll wohl aus den zuvor genannten Bedingungen für die Schlussfort-

schreitungen herausgelesen werden. Drei- und vierstimmige Sätze versteht der Autor traditionsgemäß als ergänzte Zweistimmigkeit. In Traktat A wird ausführlich beschrieben, wie sich ein ›triplum‹ oder ›contratenor‹ angesichts bestimmter Vorgaben des Tenor-Diskant-Gerüsts jeweils zu verhalten habe. Die Stimmhierarchie ist klar definiert: Der Tenor bildet den Ausgangspunkt, der ›cantus‹ die primäre Gegenstimme. Im dreistimmigen Satz fungiert entweder ein ›triplum‹ oder ein ›contratenor‹ als Ergänzungsstimme, im vierstimmigen Satz tritt zum ›contratenor bassus‹ noch ein ›altus‹ als zweite Ergänzungsstimme hinzu. Soweit der Normalfall. Überraschenderweise wird dann jedoch hinzugefügt, in der ›compositio‹ könne grundsätzlich von jeder Stimme ausgegangen werden. Das aber heißt mit Sicherheit nicht, dass man beim Komponieren erst einmal den ›contratenor altus‹ hinschreiben, und dann den Rest dazu erfinden solle. Die Aussage muss vielmehr als Hinweis auf die Möglichkeit der Simultankonzeption verstanden werden, bei der tatsächlich wechselnde Beziehungsprioritäten auftreten können. Sachs sieht darin zu Recht eine auffällige Besonderheit dieser Traktate und widmet der Polarität von sukzessiver und simultaner Stimmenkonzeption in der Satzlehre des 15. und 16. Jahrhunderts einen ausführlichen und sehr interessanten Exkurs.

Die Verwendung von Dissonanzen wird in den für diese Zeit üblichen zwei Satzkonstellationen abgehandelt (in heutiger Terminologie: ›Durchgang‹ und ›Vorhalt‹). Geregelt wird ihr Gebrauch bezüglich des metrischen Orts, nicht aber bezüglich der Stimmführung. Der Synkope wird nicht nur aufgrund ihrer Bedeutung für die Dissonanzbehandlung sondern auch ihres ästhetischen Reizes wegen besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Von Interesse sind darüber hinaus die ausführlichen Angaben zur Imitation in Traktat A.

Im Vorwort des Traktates C wird ausgeführt, dass der ›modus componendi‹ und der ›contrapunctus‹ zwar »der Sache nach gleich sind, sich aber dennoch in ihren Grundsätzen unterscheiden, weil der *modus componendi* als *compositio* verschiedener Stimmen

betrachtet wird, der *contrapunctus* aber als *sortisatio* eines *cantus planus*. Und *sortisare* bedeutet, einen beliebigen Gesang durch verschiedene *melodiae* aus dem Stegreif auszuschnücken«. Dahinter steht eine klare Hierarchie: Man kann nicht ohne Kenntnis des Kontrapunktes komponieren, aber sehr wohl einen Kontrapunkt ohne Kenntnis der Regeln für den mehrstimmigen Satz improvisieren. Diese Unterscheidung ist in zweierlei Hinsicht von Bedeutung: Erstens wird hier für den mehr als zweistimmigen Satz der Begriff der ›compositio‹ eingeführt, der zudem alle weiter oben beschriebenen Konzeptionsvarianten mit einschließt, und zweitens wird mit der ›sortisatio‹ auf eine Selbstverständlichkeit der damaligen Musikpraxis hingewiesen. Es gilt als ebenso selbstverständlich, dass die ›sortisatio‹ auch als Basis der Lehr- und Lernpraxis diene. So gesehen liefern die in den vorliegenden drei Traktaten versammelten Kontrapunktregeln eine Richtschnur zu allererst für das Improvisieren, d. h. für das direkte musikalische Handeln (›operari‹) – allerdings, wie ich vermute, nicht im Sinne eines ›point de départ‹, sondern eher als akademisch reflektierte Orientierungshilfe für das tägliche Tun. Die Regeln zu den Ergänzungsstimmen hingegen gehören zur ›compositio‹, die hier ganz eindeutig als schriftliche Ausarbeitung (›opus‹) verstanden wird. (Dass unter Verwendung geeigneter Fortschreitungsmodelle die ›sortisatio‹ auch drei- und vierstimmig möglich ist, ändert daran nichts.) Der so an die Schriftlichkeit gebundene Terminus ›com-

positio‹ könnte deshalb als Zeugnis für einen frühen Werkbegriff verstanden werden.

Satzregeln betreffen das ›Richtige‹. Mit ihnen ist das ›Gute und Schöne‹ nicht oder nur marginal erfasst. In den vorliegenden Traktaten wird – und damit stehen sie unter ihresgleichen keineswegs isoliert da – eine Unmenge von Informationen stillschweigend vorausgesetzt. Informationen, die wir heute für unsere Satzübungen im Stil des späten 15. Jahrhunderts unbedingt benötigen. Zur *inventio*, zur Melodiebildung, zum Verhältnis von Text und Musik, zur formalen Anlage, zur Differenzierung der Kadenz (›ouvert-clos‹-Wirkung, Variation der Zäsurstärke), um nur einige Aspekte zu nennen, müssen wir das nötige Wissen aus den überlieferten Kompositionen ableiten. Wo und wie aber bekamen die damaligen Lernenden Zugang zu diesen Informationen? Auch für sie war es mit Sicherheit unmöglich, auf Grundlage allein der Traktate komponieren zu lernen.

Die Hauptgewichte der Satzlehre-Forschung lagen bisher auf der Bereitstellung und dem Studium theoretischer Quellen und, ergänzend dazu, auf der paradigmatischen Analyse überlieferter Musik. Das vorliegende Buch leistet einen verdienstvollen Beitrag zum erstgenannten Bereich. Die Forschung zur historischen Musikausbildung, das heißt zum täglichen Tun der Lernenden, ist jünger. Sie wird als neuer Schwerpunkt die genannten Wissenslücken schließen helfen.

Markus Jans