

Christian Meyer

Wahrnehmungsperspektiven bei der Verschriftlichung spätmittelalterlicher Orgelkunst¹

Se. Ich höre das ayn blind zu nürenberg geborn vnn zu münchen begraben sie gewesen, hatt meister Conrat von nürenberg gehaissen, der zu seiner zeytt vor ander instrumentisten gelopt unnd gerümppt sey worden. Der hatt auf den kragen der Fünff kore, vnn vff siben bünde das gantz alphabet haissen schreiben...²

So schildert Sebastian Virdung in seiner *Musica getutscht* (gedruckt in Basel 1511) die Erfindung der Lautentabulaturschrift. Diese Erzählung verknüpft auf paradigmatische Weise mündliche und schriftliche Überlieferung in Vorstellung und Praxis. Auf der Seite der Mündlichkeit stehen sowohl Sebastian Virdung selbst, der eine Geschichte tradiert, die er wohl nur vom Hörensagen kennt, als auch der berühmte Conrad von Nürnberg, jener blind geborene Orgelmeister, dessen Blindheit Virdung zu einem exemplarischen und aktiven Zeugen der mündlichen Überlieferung erhob. Auf der Seite der Schriftlichkeit steht die Tabulaturschrift als Gegenstand dieser Erzählung und steht auch der Akt selbst, diese Sage der Schrift zu übergeben und ihre Verbreitung dem Medium des Drucks zu überlassen.

Der Bericht über den blinden Organisten entstammt einer Zeit, in der die Zahl der Lesenden und Schreibenden zunimmt, in der die städtischen Eliten auch in zunehmendem Maße Bildungsstätten besuchen. Zu dieser Zeit wird auch die Musik ein wichtiges Mittel zur Repräsentation und zur Demonstration von Macht sowohl der geistlichen als auch der weltlichen Obrigkeit. Musik wird so eine beachtliche Handhabe, mit der die »feinen Unterschiede« in sozialer Hinsicht hervorgehoben werden können. Es mag wohl kein Zufall sein, dass unter diesen Bedingungen der Organist – zumal im deutschen Kulturraum – im engsten

1 Der Text enthält die wesentlichen Elemente der Fragestellung, die beim Studientag in Trossingen am 27. April 2001 erörtert wurden, sowie einige weitergehende Überlegungen, wie ich sie bei einem Gastvortrag im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel am 26. Juni 2001 angestellt habe. Ich danke Nicole Schwindt für ihre freundliche Unterstützung bei der deutschen Einrichtung des Textes.

2 Sebastian Virdung, *Musica getutscht*, Basel 1511, fol. K3^v.

Kreis der Fürsten aufgenommen wird. 1471 ließ sich der zum Ritter geschlagene blinde Conrad Paumann auf dem Regensburger Reichstag vor Kaiser und Fürsten hören. 1515 wird Paul Hofhaimer von Kaiser Maximilian in den Adelsstand erhoben.

Der Organist ist ein Musiker, der häufig eine höhere Ausbildung genossen hat. Seit dem frühen 15. Jahrhundert erscheinen Organisten in den Immatrikulationsregistern der deutschen Universitäten: In Heidelberg wird 1416 ein »Caspar Bockendorff de Arnshayn organista dioc. Mysenensis« genannt, 1454 ein »Petrus Organista de Oppenheim, cler[icus]. Mogunt[iae]«; in Leipzig 1442 ein »Engelbertus orgelmacher de Hamburg«, 1457 ein »Ludolfus Organista de Moguncia« und 1479 ein »Johannes Organista de Melrase«. ³ Verträge verbinden auch gelegentlich Organisten und Schüler: 1456 verpflichtet sich in Freiburg in der Schweiz ein Meister in schriftlicher Form, seinen Schüler sechs Lieder auf dem Instrument spielen und auf den Choral nach den Regeln der Solmisation improvisieren zu lehren. ⁴ Als Orgelexperte oder als Orgelbauer gehört der Organist zu der erstarkenden Kategorie der in den *artes mechanici* Gebildeten. Auffällig ist im deutschen Sprachraum auch die Neigung zur Aufzeichnung von Orgelstücken, und zwar im »improvisierten« wie im »auskomponierten« Stil. Der Bestand dieser Quellen wird heute auf 26, wenn auch fragmentarisch erhaltene Handschriften beziffert. ⁵ Sowohl die Immatrikulation von Organisten an Universitäten als auch der Umfang der schriftlichen Überlieferung von Orgelmusik zeugen von einer Musikkultur im Wandel. Im Austausch mit der Gelehrsamkeit der Zeit vollzieht sich hier ein nachhaltiger Prozess der Aneignung spätmittelalterlicher Intellektualität. Diese im deutschen Sprachgebiet ebenso wie in Italien weit verbreitete Musikkultur steht in enger Verbindung mit jenem Bildungsideal der Frührenaissance, das der individuellen Musikpraxis einen prominenten Platz gewährt. Orgel, Clavichord, Spinett und Laute gewinnen besondere Attraktivität, da sie *par excellence* die individuelle Aneignung kollektiv-mehrstimmiger Musikpraxis ermöglichen. Clavichord und Laute werden so zu den Instrumenten der musikalischen Intimität.

Als musikalischer Handwerker steht der Organist in regem Austausch mit Musikern, die sich längst der Schrift bemächtigt und sie ihrer Praxis angepasst

3 Gerhard Pietzsch, *Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Darmstadt 1971, S. 98, 103 (Heidelberg), 77, 84, 82 (Leipzig). Inwiefern diese möglicherweise an der Universität als Organisten angestellt waren, bleibt ungewiss.

4 Karl Gustav Fellerer, »Ein Zeugnis des Orgelunterrichts im 15. Jahrhundert«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 17 (1935), S. 236–238.

5 Martin Stachelin, *Die Orgeltabulatur des Ludolf Bödeker. Eine unbekannt Quelle zur Orgelmusik des mittleren 15. Jahrhunderts*, Göttingen 1996 (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-Historische Klasse, 1996, Nr. 5), S. 16–18, Anm. 24.

haben. Dem Organisten ist die Kunst des Vorsängers vertraut: Die Orgelimitationen erfordern eine genaue Kenntnis des Chorals und der Art seiner Ausführung. Wie aus manchen Organistenverträgen hervorgeht, gehört dies zum Alltag. An hohen Festen oder bei außergewöhnlichen Gelegenheiten nähert sich der Organist auch dem Bereich der Mehrstimmigkeit, sowohl der so genannten »primitiven« als auch der mensuralen. Die überlieferten Orgelspiellehren und manche Aufzeichnungen von Orgelmusik des 15. Jahrhunderts bezeugen, dass sich der Organist neben der herkömmlichen *ars ad organum faciendum* auch der neuen Kunst des Kontrapunkts bemächtigt hatte.

Als Repräsentant handwerklichen Könnens einerseits und im unmittelbaren Umfeld von musikalischer Gelehrsamkeit andererseits, steht der Organist als paradigmatischer Vermittler zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Diese Position wirkt sich auch auf seine musikalischen Erkenntnisvorgänge und Vermittlungskonzepte aus. Die von den deutschen Organisten im 15. Jahrhundert gepflegte Tabulatur­schrift verdeutlicht dies eindrücklich: Die Buchstabennotation des Tenors und Contratenors ist der herkömmlichen Notierungsweise der Musiktheorie, der so genannten guidonischen Notation, entlehnt. Dagegen wird die Oberstimme einer Aufzeichnungsart anvertraut, die – in vereinfachter Form – der Mensuralnotation entspricht. Beide Notationstypen entstammen den »gebildeten« Traditionen der Theoretiker und der *notatores* der mehrstimmigen Mensuralmusik. Sie werden allerdings beide mit diakritischen Alterations- oder Verzierungszeichen ergänzt, die unmittelbar mit den praktischen Bedingungen des Orgelspiels zu tun haben. Es sei hier am Rande bemerkt, dass die Kombination von alphabetischer und Liniennotation wohl von Theoretikern oder von Kopisten von Musiktraktaten vorgenommen wurde. Davon zeugt exemplarisch eine in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts im süddeutschen Raum entstandene Abschrift der *Musica* des Johannes Affligemensis.⁶

Alle diese Indizien, die veranschaulichen, wie sich Organisten die Konzepte der Schriftlichkeit aneigneten, lassen einen kräftigen Rationalisierungsprozess erkennen. Davon geben auch andere Spuren Zeugnis: die Abschriften von Orgelspiellehren und die so genannten *fundamenta organizandi*, die jede auf eigene Weise eine Verschriftlichung des Orgelspiels vermitteln – die Orgelspiellehren als ein fester Kanon von Regeln mit typisierten Beispielen, die *fundamenta* als eine nach bestimmten Schrittfolgen des Tenors geordnete Sammlung von auskomponierten Beispielen.

6 D-Mbs, Clm 2599, fol. 92^v; siehe *Johannis Affligemensis de musica cum tonario*, hrsg. von Joseph Smits van Waesberghe, Rom 1950 (Corpus Scriptorum de Musica, 1), Tafel 14.

Die Entdeckung einer neuen Quelle zur ›Orgelspiellehre‹ in einer Prager Handschrift, die mir vor ein paar Jahren gelang, stellt nun diese Schriftgattung in ein neues Licht und gibt ihr ein anderes Gewicht. Es seien hier kurz die nun bekannten Vertreter dieser Gattung aufgelistet:

Aus dem 14. Jahrhundert, und wohl aus italienischer Überlieferung, ist eine kurze *Ars et modus pulsandi organa* erhalten.⁷ Es handelt sich dabei um eine knappe und eher zur Gattung ›Solmisationslehre‹ gehörende Anleitung zu irregulären Transpositionen eines absteigenden Tetrachords *fa – mi – re – ut*, mit der man sämtliche Halbtöne der Tonleiter erzeugen konnte.

Als zum Bestand der ›deutschen‹ Orgelspiellehre zählend kennt man heute einige Texte, die untereinander enge Verbindungslinien aufzeigen. Zu dieser Gruppe gehören die – jeweils für sich stehenden – sechs kurzen *Regulae supra tactus*, die Jakobus Käbitz um 1430–1450 in sein Liederbuch aufgezeichnet hat.⁸ Wichtiger und eng miteinander verknüpft sind andererseits die Orgelspiellehren, die in drei – heute in München Regensburg und Prag liegenden – Handschriften aufgezeichnet wurden.

- a. Die Münchner Handschrift (im Folgenden *Mü* abgekürzt), wurde im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts im süddeutschen Raum geschrieben und gehörte früher dem Augustiner-Chorherrenstift Indersdorf. Der *Tractatus de tactu* bildet ein Faszikel, das zu einem späteren Zeitpunkt an eine Reihe von Texten mit pharmakologischem und medizinischem Inhalt angebunden wurde. Über den Schreiber ist nichts bekannt, jedoch ist anzunehmen, dass die Handschrift im Besitz eines Arztes war.⁹
- b. Die Regensburger Quelle (im Folgenden *Re* abgekürzt) ist eine umfangreiche Sammelhandschrift von Mathematik- und Musiktraktaten, die noch einer eingehenden Untersuchung bedarf. Die darin enthaltene Abschrift des *modus organizandi* darf wohl in die späten siebziger Jahre des 15. Jahrhunderts datiert werden, vielleicht noch etwas später.¹⁰

7 I-Rvat, Barb.lat. 307, fol. 29^v–30^r; hrsg. von Raffaele Casimiri, »Un trattatello per organisti di anonimo del sec. XIV«, in: *Note d'archivio per la storia musicale* 19 (1942), S. 99–101.

8 D-Mbs, Cgm 811; hrsg. von Theodor Göllner, »Eine Spielanweisung für Tasteninstrumente aus dem 15. Jahrhundert«, in: *Essays in musicology. A birthday offering for Willi Apel*, hrsg. von Hans Tischler, Bloomington 1968, S. 70f.

9 D-Mbs, Clm 7755, fol. 276^r–280^r (Sigel des *Lexicon musicum Latinum*, im Folgenden *LmL* abgekürzt: TACT. Concordanciarum), hrsg. von Theodor Göllner, *Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters*, Tutzing 1961 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 6), S. 167–178.

10 D-Rp, 98 th 4^o, S. 411–413 (*LmL*-Sigel: TACT. Reperi); hrsg. von Christian Meyer, »Ein deutscher Orgeltraktat vom Anfang des 15. Jahrhunderts«, in: *Musik in Bayern* 29 (1984), S. 44–48.

- c. Die erst in den letzten Jahren bekannt gewordene Prager Handschrift (im Folgenden *Pr* abgekürzt) ist eine Sammelhandschrift von Abhandlungen über Astronomie, Arithmetik, Philosophie und Musik.¹¹ Die Handschrift wurde von einem einzigen Schreiber angefertigt, der sich mehrmals als Mathias Bohemus de Thin supra Multawia ausgibt. Der Ortsname deutet auf die kleine süd-böhmische Stadt Tyn an der Moldau (Tyn nad Vltavou). Die datierten Einträge verlegen die Abschrift der Musiktraktate in die dreißiger Jahre des 15. Jahrhunderts. Der Schreiber zeigt außerdem enge Verbindungen zu Prag auf. Einem Kolophon¹² ist zu entnehmen, dass er sich 1430 auf der erzbischöflichen Burg in Prag aufhielt, wo er in der so genannten »Bibliothek der Theologen« den *Computus cirometralis* des Johannes de Erfordia abschrieb, und dies »in collegio« (wohl: in Gegenwart?) des sechsjährigen König Ladislav III. (* 1424, † 1444). Nach anderen in der Handschrift vorkommenden Ortsangaben scheint der Kopist außerdem in Frankfurt (am Main?, an der Oder?), in Krakau und in Zychlin (jetzt Landskroun in Mähren) tätig gewesen zu sein. Die zwei Orgelspiellehren stehen am Ende einer umfangreichen Kompilation über Mensuralnotation.¹³ Zu dieser Kompilation lassen sich drei Hauptparalleltexte ermitteln. Zwei davon – zumal ihre Quellenhandschriften – weisen in Richtung Schlesien und Süddeutschland.¹⁴ Der dritte ist der sehr weit überlieferte *Tractatus figurarum*.¹⁵ Diese beinahe vollständige Abschrift des Traktats ist das einzige bisher bekannte Zeugnis der Rezeption des Textes nördlich der Alpen.

- 11 Unvollständig beschrieben in RISM B III.5, S. 4f. Ergänzungen in RISM B III.6 (in Vorb.). Elzbieta Witkowska, »Ars organizandi around 1430 and its terminology«, in: *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters III*, hrsg. von Michael Bernhard, München im Druck (Bayerische Akademie der Wissenschaften: Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, 15), Edition der *(Octo principalia de arte organizandi)* und des *(Opusculum de arte organica)* S. 384–418.
- 12 »Adest finis compoti cirometralis qui est finitus in die undecimmilia militum hora XXIII vel quasi sub anno domini 1430 per Mathiam Bohemum de Thin opido archiepiscopi pragensis in collegio serenissimi principis ac domini domini Wladislai regis Polonie in lectorio theologorum in loco ipsius tumbae locata sub fenestra sita ex opposido hostii« (fol. 58^r), ebda.
- 13 Siehe RISM B III.6.
- 14 Siehe P. Altmann Kellner, »Ein Mensuraltraktat aus der Zeit um 1400«, in: *Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 94.5 (1957), Wien 1958, S. 72–85 (LmL-Sigel: ANON. Kellner). Quellenhandschriften: A–KR, Cod. 312, fol. 210^v–212^v (Schlesien?); D–Mbs, Clm 24809, fol. 140^v–143^v (ca. 1406–1417, Süddeutschland). – Siehe Johannes Wolf, »Ein Breslauer Mensuraltraktat des 15. Jahrhunderts«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 1 (1918–1919), S. 329–345 (LmL-Sigel: ANON. Vratisl.). Quellenhandschrift: PL–WRu, IV.Q.16, fol. 151^v–160 (ca. 1400–1450, Entstehungsort unbekannt, Herkunft: Augustiner-Chorherrenstift Breslau).
- 15 Hrsg. von Philip E. Schreur, *Tractatus Figurarum = Treatise on Noteshapes*, Lincoln 1989 (Greek and Latin Music Theory, 6). Zur Lehre siehe Wulf Arlt, »Der Tractatus figurarum – ein

Die Abhandlungen über das Orgelspiel (*Pr*, fol. 93^r–100^v) lassen sich in zwei Hauptabschnitte aufgliedern.

Die erste Abhandlung (Inc. »Pro utilitatem artem organisandi scire cupientium...«) besteht aus acht Kapiteln, welche die wichtigsten Lehrsätze kommentieren. Vier davon stehen auch in *Re* in derselben Reihenfolge und mit gleicher Nummerierung. Die wichtigsten Lehrgegenstände sind die Konkordanzen, die zur Gestaltung der Diskantstimme dienenden *tactus*, der Fingersatz und die Contratenorlehre.

Die zweite Abhandlung (Inc. »Opusculi presentis intentio...«) besteht aus drei Hauptteilen, deren Gliederung im Prolog aufgestellt wird: eine *tactus*-Lehre (die insbesondere die mathematische Struktur der *tactus*-Einheiten behandelt), eine Konkordanzlehre und die eigentliche Diskantlehre, die sich hauptsächlich mit der Transposition der *tactus* unter Heranziehung der »Semitonien« beschäftigt. Dieser letzte Teil schließt mit einem Exkurs über den Contratenor (*de formatione contratenoris*). Teilweise steht die Abhandlung in Konkordanz mit *Mü*.

Die drei genannten Handschriften lassen somit zwei »Hauptfassungen« dieser Lehre erkennen, wobei von jeder zwei weitere Fassungen erhalten sind.¹⁶ Die erste Abhandlung der Prager Handschrift – die *Octo principalia* – ist in zwei verschiedenen Versionen überliefert, in den Handschriften *Pr* und *Re*. In *Pr*, der wohl ältesten Fassung, ist die Kernlehre mit einem Kapitel über den Fingersatz ergänzt. In *Re* dagegen fehlen sowohl die Fingersatzlehre als auch die Contratenorlehre. Dafür bietet diese letztere Fassung einen längeren Exkurs über die Transpositionen *a vista* von ausgedehnten Diskantfiguren. Der zweite Traktat – das *Opusculum de arte organica* – ist in zwei wesentlich voneinander abweichenden Fassungen erhalten. In *Pr* fehlt die Lehre von der Konstruktion des Discantus. In *Mü* werden dagegen ausführlich die *tactus*-Kombinationen besprochen. Die Abweichungen zwischen beiden Fassungen sind jedoch so umfangreich, dass die Annahme nahe liegt, dass noch weitere Texte in jede der beiden Fassungen – oder besser: Texttraditionen – eingeflossen sind. Das hier grob skizzierte Verhältnis zwischen den verschiedenen Fassungen der beiden Traktate lässt vermuten, dass der Kompilator der Prager Fassung – oder ihrer Vorlage – zwei Traktate zusammengebracht hat, die zwei verschiedenen Texttraditionen entstammen, wovon andererseits die Regensburger und die Münchner Fassungen jeweils zeugen. Es ist

Beitrag zur Musiklehre der »Ars subtilior«, in: *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft* 1 (1972), S. 35–53.

16 Zwischen den verschiedenen Fassungen belegen für jeden Traktat falsche Lesarten und durch Augensprünge entstandene Textlücken eine eindeutige Texttradition. An wenigen Stellen wird außerdem ersichtlich, dass beide Traktate wohl teilweise auf eine gemeinsame dritte Quelle zurückzuführen sind. Siehe Anhang.


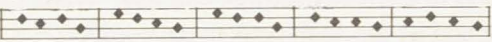

jedoch nicht auszuschließen, dass manche gemeinsamen Teile dieser Traktate letztendlich auf verschiedene *reportationes* einer und derselben Lehre zurückzuführen sein könnten. Wenn auch die Texttradition nicht weiter rekonstruierbar ist, kann von zufälligen Niederschriften einer mündlich tradierten Lehre jedenfalls nicht mehr die Rede sein. Beide Abhandlungen überschneiden sich und ergeben somit das Bild einer ziemlich einheitlichen Lehrtradition, der es im Wesentlichen darum ging zu zeigen, wie eine bewegte Oberstimme über die Haltetöne eines *cantus tenoristicus* zu bilden sei. Dafür werden Konsonanzlehre, *tactus*-Bildung, »Klangschrittlehre« und Contratenorlehre herangezogen.

Tactus-Lehre

In der *tactus*-Lehre geht es hauptsächlich darum, die Grundelemente oder Grundformen der Diskant- oder Organalstimme anzuführen und die Regeln festzulegen, nach welchen jene Elemente zusammengesetzt oder erweitert werden können, und dies in Hinblick auf die Fortschreitung des Tenors.


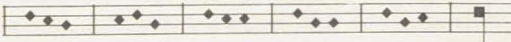
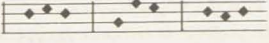
Die Lehre geht von Grundformeln von vier Noten aus, die als *tactus puri*, *proprii* oder *generales* und nach ihren melodischen Wendungen in *ascendentes*, *descendentes* oder *indifferentes* aufgeteilt werden:

Tactus puri

- ascendens  [Sequens tercius a fine cum pausa cum duplici longa]
- descendens  [clausulalis]
- indifferens  [Similiter ad omnes istas varias]

Im *Opusculum* der Prager Fassung wird zusätzlich eine Reihe von Grundformeln aus drei Noten aufgelistet:

Tactus proprii trium notarum

- Ascendentes 
- Descendentes 
- Indifferentes 

Insofern vermittelt dieser *tactus*-Begriff untrennbar zwischen melodischer Gestalt und Zeitstruktur. Zur Ausdehnung bzw. Verdichtung dieser mehrdeutigen

Gestalt werden zwei Verfahren erwähnt, die nach zwei verschiedenen Prinzipien funktionieren: entweder nach dem Prinzip einer Aneinanderreihung von einfachen Formeln – *in combinatione* –, das eher die melodische Komponente des *tactus* betrifft, oder nach dem Prinzip der Unterteilung einzelner Zeiteinheiten – *in additione* –, das hier bewusst auf einer Manipulation der Zeitkomponenten beruht und eher zu einer rhythmischen Ausarbeitung des *tactus* führt.

Das erste Prinzip bedarf keiner näheren Beschreibung: Zwei *tactus* von vier Semibreven werden einfach aneinander gereiht und jede Semibrevis wird, *per virgulationem*, in eine Minima verwandelt. Das zweite Prinzip, das in den *Octo principalia* nur flüchtig erwähnt wird, erhält dagegen im *Opusculum* der Prager Fassung einen ausführlichen Kommentar mit Rückgriff auf die Arithmetik und die Kategorien der Mensuraltheorie. Der *tactus compositus* erweist sich dabei primär als ein *tactus purus* von vier Zeiteinheiten, wovon eine, zwei oder drei Semibreven in jeweils zwei Miniminen halbiert werden. In diesem Kommentar wird nun auch weiter zwischen *tactus implicite* und *tactus explicite* unterschieden. Ein *tactus purus* von vier Noten gilt somit als ein *tactus explicite* von vier Noten, der einen *tactus implicite* von acht Noten enthält. Nach diesem Modell gilt eine Formel von acht Semibreven als ein *tactus explicite* von acht Noten und *implicitate* von sechzehn Noten. Das Verhältnis zwischen *tactus purus* und *tactus compositus* erweist sich nun als ein streng mathematisches, das auf der Basis der Halbierung der Semibrevis in zwei Miniminen beruht und das nach der grundsätzlichen Beziehung zwischen Zahl und Klang der *musica speculativa* erklärt wird: »Ecce quo modo musica est de numero sonorum et devovit arismetrice« (auf diese Weise handelt die Musik von der Zahl der Töne und ist der Arithmetik untergeordnet).¹⁷

Ein weiterer Schritt wird vollzogen, indem der Autor nun das Verhältnis von 4 zu 8 und von 8 zu 16 als charakteristisch für die *prolatio minor* erklärt und sich nun auf die Autorität der Mensuralisten beruft, insbesondere auf die Motette »Degentis vita«,¹⁸ die auch in zwei anderen Mensuraltraktaten als Beispiel der Mensur *in modo perfecto et tempore imperfecto et minoris prolationis* angeführt wird.¹⁹

17 *Opusculum* (wie Anm. 11), S. 16.

18 *The Motets of the Manuscripts Chantilly, Musée Condé, 564 (olim 1047) and Modena, Biblioteca Estense, α.M.5.24 (olim lat. 568)*, hrsg. von Ursula Günther, [Rom] 1965 (*Corpus Mensurabilis Musicae*, 39), S. 4; *Motets of French Provenance*, hrsg. von Frank Ll. Harrison, Monaco 1968 (*Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, 5), S. 116 und 124. Zu dieser Motette siehe auch Reinhard Strohm, *The Rise of European Music, 1380–1400*, Cambridge 1993, S. 42f.

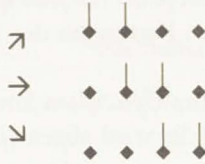
19 »... quedam sunt in modo perfecto et tempore [im]perfecto, ut *Degentis vita*, *Apollinis*, *Ave coronata*...«: AM, 950, fol. 188^v–204^v; *LmL*-Sigel: ANON. Mell.; hrsg. von F. Alberto Gallo, *Anonymus. Tractatus de cantu mensurali seu figurativo musicae artis*, Rom 1971 (*Corpus Scriptorum de Musica*, 16), S. 16. – »Si autem plures semibreves mediaverint in prolatione minori inter duas minimas sive inter earum valores, tunc quelibet ipsarum semibrevis debet cantando duplari id est pro duabus minimis

Die *prolatio minor* wird nun der *prolatio maior* gegenübergestellt und es wird erklärt, wie aus einem *tactus prolationis minoris* (also aus einem geraden *tactus*) ein *tactus prolationis maioris* (also ein ungerader *tactus*) gebildet werden kann. Ein *tactus prolationis maioris* entsteht dann entweder *per virgulationem* von zwei der vier Noten eines *tactus prolationis minoris* (aber immer so, dass keine Synkopen entstehen)

Tactus »prolationis minoris«



tactus »prolationis maioris« *per virgulationem*

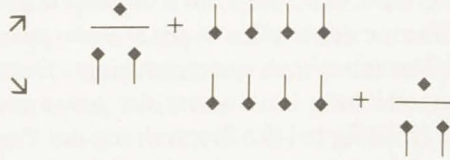


oder *per additionem*, d.h. einem »virgulierten« *tactus* von vier Noten werden eine Semibrevis oder zwei Minimen hinzugefügt:

Tactus »prolationis minoris«



tactus »prolationis maioris« *per additionem*



Konkordanzregeln

Die Konkordanzregeln bestimmen, wie sich Oberstimme (*discantus*) und *cantus tenoristicus* zueinander verhalten und miteinander zu verbinden sind. Es geht hauptsächlich darum zu klären, wie der aus den *tactus* gebildete *discantus* schrittweise von einem gegebenen Cantus abgeleitet werden kann, von einer Konsonanz – Oktave oder Quinte – zur nächsten. Diese Lehre entspricht der von Klaus-Jürgen Sachs so genannten »Klangschrittlehre«. Es geht, kurz gesagt, darum, von einem Quint- oder Oktavklang, und unter Voraussetzung eines gegebenen Cantus-Schrittes (Sekunde, Terz usw.), die Fortschreitung der Diskant- oder Organumstimme festzulegen, die zur nächsten Konsonanz führt. Diese Lehre

resolvendo eas cantari. Exemplum primi habetur in cantione *Degentis vita*, similiter ibi sic« (ebda., S. 28f.). – »Quidam sunt modi perfecti et temporis imperfecti et minoris prolationis ut *Degentis vita*, *O Maria*« (Anonymus Vratislavensis, hrsg. von J. Wolf, wie Anm. 14, S. 336).

entstand im Rahmen der Organumlehre des 12. Jahrhunderts und entfaltet sich paradigmatisch im Vatikanischen Organumtraktat, wo eben die Schrittlehre mit ornamentierten Beispielen kommentiert wird. Diese Formalisierung der zweistimmigen Mehrstimmigkeit wurde bis ins 15. Jahrhundert, parallel zur neueren Kontrapunktlehre, weiter tradiert, besonders in Italien und im deutschsprachigen Raum. In beiden Traditionen hat diese Spätüberlieferung mit der anhaltenden Praxis einer so genannten frühen Mehrstimmigkeit zu tun. Dieser Teil der Lehre wird sowohl in den *Octo principalia* (3. *principale*) als im *Opusculum* behandelt, ausführlich jedoch nur in den Fassungen der Regensburger und der Münchner Handschriften.

In der Konkordanzlehre des *Opusculum* kommt es zu einer ausführlichen Besprechung der »Semitonien«. Es wird allgemein empfohlen, bei der Ausführung des *tactus* die von der Zielkonsonanz (Quint- oder Oktavklang) am weitesten entfernten Semitonien (*remotiora semitonia*) nicht zu benutzen. Dagegen muss das am nächsten bei (bzw. unter) der Konsonanz liegende *semitonium* (*proxima concordancie*) gespielt werden. Das heißt wohl, dass das *subsemitonium* nur kurz vor der Zielkonsonanz gespielt werden soll und nicht vor jedem Quint- oder Oktavklang, der innerhalb eines *tactus* zu dem Cantus-Ton entsteht. Diese Bemerkung führt den Autor zur Formulierung einer allgemeinen Regel, die auch an die Theorie der erwähnten *Ars et modus pulsandi organa* erinnert²⁰ und engstens mit der Mutationslehre zusammenhängt. Diese Regel bezieht sich vor allem auf die Klauselbildung im Kontext der *pausa generalis*. In der Münchner Fassung wird sie beiläufig bei der Besprechung des Präambulisierens und der Auszierung der so genannten *pausae* erwähnt.²¹ In der Prager Fassung wird dagegen das Verfahren genauer und folgendermaßen beschrieben: Der Zielton des Tenors wird mit der Silbe *fa* des Hexachords gleichgesetzt und infolgedessen müssen die *tactus* »mutieren«.²²

20 I-Rvat, Barb.lat. 307 (wie Anm. 7).

21 Th. Göllner, Formen (wie Anm. 9), S. 175f.

22 »Nam adverte unum pulcrum ex praedictis regulis et venient tibi omnia praedicta ex eadem et est illud quod quaelibet nota tenoris in qua (99^a) pausam facis generalem, habet se sicut *fa* (et ea(n)dem *fa* circumiacentes reliquae voces scilicet *re mi fa* [re fa mi *ms.*] inferius, *fa sol la* superius, praeter solam *mi* in qua hoc non [modo ? *ms.*] sumi potest), habet se tanquam *fa* circa eandem fit discantus per illas voces *ut re mi fa sol la*. Quando ergo facis mutacionem tactuum in illis vocibus praedictis, scias variare eosdem tactus super omnem cantum et (imponere) debita semitonia, et hoc praeter solam quintam convenienter in qua hoc fieri non potest et unde (bene? *ms.*) quod finitur tanquam in *fa* semper quia circa *fa* inferius ponuntur duae voces immediate supra vel infra : prius circa *fa* ponitur inferius dulcis sonus et debilis; superius, ubi circa *fa* ponitur *sol* quod facit tonum, quia ubicumque ponitur semitonium ibi est tonus, et est dictus sonus et fortis, modo ex natura est, quod debilia supponuntur, fortiora vero supraponuntur.« (Pr, wie Anm. 11, fol. 98^v-99.)

Allerdings gilt hier die Ausnahme, nach welcher die *pausae* »in *mi*« von diesem Transpositionsverfahren ausgeschlossen sind, d.h. die *finales* auf *e* (*mi* im *hexacordum naturale*), *a* (*mi* im *hexacordum molle*) oder *b* (*mi* im *hexacordum durum*). Demnach dürfen die Tasten *Dis*, *Gis* und *b* nicht als *subsemitonia* verwendet werden. Entsprechend gelten dann nur in den Klauseln das *cis* und das *fis* als mögliche *subsemitonia*.

TENOR		DISCANTUS		
Grund- oder Zielton	Quinte	Akzidentien	Oktave	Akzidentien
C	G	<i>Fis</i>	<i>c</i>	-
D	<i>a</i>	-	<i>d</i>	<i>cis</i>
E*	<i>b</i>	-	<i>e</i>	-
F	<i>c</i>	-	<i>f</i>	-
G	<i>d</i>	<i>cis</i>	<i>g</i>	<i>fis</i>
A*	<i>e</i>	-	<i>aa</i>	-

Wichtig ist für den Autor auch zu zeigen, dass das Hexachord auch auf den Pedaltasten in seinen drei Stellungen vollständig durchgeführt werden kann, denn sonst »könnte man nicht jeden Gesang richtig auf dem Pedal aufführen«. ²³ Die Schwierigkeit besteht darin, dass das Pedal nur über einen Ambitus von einer verminderten Oktave verfügt – bzw. von *H* bis *b* (*H C D E F G a b*). So erklärt der Autor, dass der *primus naturalis* (das Hexachord auf *C*) von der zweiten Taste des Pedals ausgeht. Der *primus bemollis* beginnt konsequenterweise auf dem *F*, reicht aber nur bis *b* (*fa*) und muss deswegen mit zwei *voces* ergänzt werden, mit Rückgriff auf die Tasten *C* und *D*. Das dritte Hexachord (*hexacordum durum*) beginnt auf *G*, aber reicht nur bis zum nächsten Ton (*a*): *G-ut* und *a-re*. Um das Hexachord vollständig aufzufalten, müssen dann auch die vier weiteren *voces* (*re mi fa sol*) *per mutationem* gewonnen werden. Dazu dienen dann die *claves H C D E*. ²⁴

²³ »pedales non essent perfectae ad exprimendum omnem cantum« (*Pr*, wie Anm. 11, fol. 100^r).

²⁴ »Primus naturalis incipitur in *Cfaut* et est secunda clavis in pedibus et habet 6 voces semper ascendentes sine mutatione pedaliū; primus *b mollis* incipitur in *Ffaut* et est quarta clavis a precedenti (... ?) et etiam voces octavae litterae (Primus *b duralis* incipitur in *Gsolreut*) et habet voces communiter sex cum additione quatuor claviū per mutationem et hoc per *b durum*, et sic habens tria (*ut*) vel tria *re* et tales canta sicut placet in quibus magis delectaris.« (ebda., fol. 100^r; zu diesem Abschnitt siehe auch die Interpretation von E. Witkowska, wie Anm. 11). Unserer Interpretation gemäß kann es jedoch gelegentlich zu merkwürdigen melodischen Umgestaltungen

hexacordum durum	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>		<i>ut</i>	<i>re</i>	
hexacordum molle			<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>ut</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>
hexacordum naturale		<i>ut</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	
PEDALTASTEN	<i>H</i>	<i>C</i>	<i>D</i>	<i>E</i>	<i>F</i>	<i>G</i>	<i>a</i>	<i>b</i>
	1	2	3	4	5	6	7	8

(fett: Töne, die *per mutationem* und durch Transposition gewonnen werden)

Contratenorlehre

Die Contratenorlehre gehört zum festen Bestandteil der Orgelspiellehre. Sie erscheint sowohl in den *Octo principalia* als auch im *Opusculum*. In den *Octo principalia* wird sie im letzten *principale* behandelt. In der Regensburger Handschrift fehlt dieser Abschnitt – vielleicht weil sie als veraltet angesehen wurde. Diese Lehre lässt sich auf zwei Sätze reduzieren:

1. Bei einem stufenweise steigenden Cantus steht der Contratenor in der oberen kleinen oder großen Terz oder in der oberen Quinte zum Cantus.
2. Bei einem stufenweise fallenden Cantus wird dagegen der Contratenor in die untere – und immer kleine – Terz gesetzt. Ausnahmsweise allerdings, in den absteigenden Sekunden von *E* nach *D* und von *D* nach *C*, kann der Contratenor in die obere große Terz gesetzt werden bzw. auf *Gis* oder *Fis*.

	<i>G</i> oder	<i>a</i> oder			
	<i>E</i>	<i>F</i>	»similiter«		
Tenor	<i>C - D</i>	<i>D - E</i>	<i>E - F</i>	<i>F - G</i>	<i>G - a</i>
				<i>G#</i>	<i>F#</i>
Tenor	<i>a - G</i>	<i>G - F</i>	<i>F - E</i>	<i>E - D</i>	<i>D - C</i>
	<i>F#</i>	<i>E</i>	<i>D</i>	<i>C#</i>	<i>H</i>

Die Contratenorlehre des *Opusculum* sieht etwas anders aus. Sie erscheint sowohl in der Prager als auch in der Münchner Fassung, jedoch in verschiedener Auslegung.

des Tenors kommen (etwa Sprüngen), die wohl eher auf die Bewahrung der klanglichen Komponente des Tenors als auf dessen melodische Eigenschaft zurückzuführen wäre.

In *Pr* wird der Contratenor nach den Lehrsätzen der Kontrapunktlehre dargestellt. Zuerst werden die zugelassenen Intervalle beschrieben. Als Contratenor-Klang wird die Quinte als »satis notus« erklärt und stillschweigend übergangen. Dagegen werden Quarte und Sexte als »non noti« erwähnt. Beide Intervalle scheinen dabei nur als Unterquarte und Untersexta zugelassen zu sein, sofern der Tastenvorrat der Klaviatur es zulässt. Nur bei den Terzen kommt es zu eigentlichen Regeln, indem der Organist beachten muss, ob die Terz zu einem *unisonum* oder zur Quinte führt. Bei der Folge Terz – *unisonus* muss eine kleine Terz angebracht werden. Anders bei der Terz-Quint-Folge, wo die Terz jeweils eine große sein muss. Hinter dieser Lehre steht sicher die Kenntnis der geläufigen Kontrapunktlehre. Der Autor beruft sich demnach auf den Sprachgebrauch der von ihm so genannten *musici*: »et vocantur apud musicos elevate *dittone*, quasi duo toni, et deprime semitonium cum tono.«²⁵

In der Münchner Fassung des *Opusculum* wird streng zwischen *contratenor bassus* und *contratenor altus* unterschieden. Der *contratenor bassus* darf nur in der unteren Quarte erklingen. Dagegen werden für den *contratenor altus* Terz, Quinte und Oktave zugelassen. In dieser Fassung kommt es nicht zu Regeln, dagegen werden zwei Serien von *exempla* zu einem jeweils schrittweise aufsteigenden oder absteigenden Tenor aufgestellt.

1. Die ersten drei »Regeln« (*de ascendentibus*) zeigen eine Folge Quinte – kleine Terz – Unisonus. Der Contratenor wird über dem Tenor geführt. In der vierten und letzten Regel (*de descendentibus*) kommt es zu einer Parallelführung in der Unterquarte.
2. Aus den fünf nachstehenden *de descendentibus*-Regeln lassen sich dagegen keine bestimmten Lehrsätze formulieren.

DE ASCENDENTIBUS

(*Prima regula*)

Contratenor	<i>g</i>	<i>f</i>	<i>e</i>
Tenor	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>

Secunda regula

Contratenor	<i>a</i>	<i>g</i>	<i>f</i>
Tenor	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>

DE DESCENDENTIBUS

Prima regula

Tenor	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>g</i>
Contratenor	<i>g</i>	<i>f#</i>	<i>d</i>

Secunda regula

Contratenor			<i>a</i>
Tenor	<i>a</i>	<i>g</i>	<i>f</i>
Contratenor	<i>d</i>	<i>e</i>	vel <i>c</i>

25 *Pr*, wie Anm. 11, fol. 100^r. Mit dem Wort »dittone« (für *ditonus*) wird auch hier der Schimmer einer italienischen Tradition wahrnehmbar.

Tertia regula

Contratenor	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>g</i>
Tenor	<i>e</i>	<i>f#</i>	<i>g</i>

Tertia regula

Contratenor			<i>g</i>
Tenor	<i>g</i>	<i>f</i>	<i>e</i>
Contratenor	<i>c</i>	<i>d</i>	vel <i>b</i>

Quarta regula

Tenor	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>
Contratenor	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>

Quarta regula

Contratenor	<i>a</i>	<i>g#</i>	<i>a</i>
Tenor	<i>f</i>	<i>e</i>	<i>d</i>

Quinta regula

Contratenor	<i>g</i>	<i>f#</i>	<i>g</i>
Tenor	<i>e</i>	<i>d</i>	<i>c</i>

Es sei jedoch bemerkt, dass die hier vertretenen Contratenorlehren den Grundsätzen des so genannten »mittleren« und »späteren Discantus« des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts folgen.²⁶ Bemerkenswert dabei ist, dass diese Contratenor-Regeln eigentlich nie die Diskantstimme erwähnen oder darauf Bezug nehmen und dass es in keiner dieser Lehren zu einer Besprechung des dreistimmigen Satzes kommt. Implizit muss jedoch davon ausgegangen werden, dass Tenor und Diskantstimme ein Klanggerüst von Quinte, Oktave, Duodezime oder Doppeloktave bilden. Darüber hinaus zeugen diese Contratenorlehren von verschiedenen Perspektiven. So ist klar zu erkennen, dass die Lehre der *Octo principalia* eher dem »mittleren Discantus« angehört, in dem es vornehmlich um Konsonanzfolgen geht. Dagegen scheint im *Opusculum* (bzw. in dessen Münchner Fassung) das Prinzip der Konsonanzfolgen zugunsten der Stimmführung zurückzutreten.

Fingersatzlehre

In der Fassung der *Octo principalia* der Prager Handschrift erscheint etwas ganz Neues: Die Aufmerksamkeit wird auf die materiellen Bedingungen des Orgelspiels, also die Verbindung zwischen *tactus*-Lehre und Fingerfertigkeit, gelenkt.

Bisher galt das um 1520 angefertigte *Fundamentum* von Hans Buchner als das früheste Dokument zum Fingersatz. Mit dem siebten Kapitel der *Octo principalia* aus der Prager Handschrift wird diese Zeitgrenze nun um ein Jahrhundert zu-

²⁶ Terminologie nach Ernst Apfel, *Diskant und Kontrapunkt in der Musiktheorie des 12. bis 15. Jahrhunderts*, Wilhelmshaven 1982 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, 82).

rückverlegt – jedoch unter ganz anderen Bedingungen. Es kann hier wohl weder mit einer mehrmanualigen Orgel noch mit der Ornamentierungskunst und dem kontrapunktischen Satz des frühen 16. Jahrhunderts gerechnet werden.

In den *Octo principalia* wird erklärt, wie die *tactus* der Diskantstimme ausgeführt werden sollen. Diese Regeln bestimmen, von welcher Hand und mit welchem Finger die erste und letzte Note eines jeweiligen *tactus* angeschlagen werden müssen. Insofern sich diese Regeln auf die drei Kategorien der *tactus ascendentes*, *descendentes* und *indifferentes* und deren jeweilige Grundtypen beziehen, liegt die Vermutung nahe, dass es sich dabei um die kurz vorher erwähnten *tactus generales* handelt.

Die Regeln werden folgendermaßen formuliert, z.B. für die *tactus ascendentes*:

Der erste aufsteigende *tactus* beginnt mit dem Zeigefinger der linken Hand und endet mit dem Zeigefinger der rechten Hand. – Der zweite beginnt mit dem Zeigefinger der linken Hand und endet mit dem Ringfinger der rechten Hand. – Der dritte beginnt mit dem Zeigefinger der rechten Hand und endet mit dem Mittelfinger derselben Hand.²⁷

Diese Angaben können tabellarisch wie folgt aufgezeichnet werden:

The diagrams show the following fingerings:

- Asc. (Ascending):**
 - Pr: 2, 2, 4, 2, 3
 - R: 2, 2
- Desc. (Descending):**
 - Pr: 3, 2, 2, 2, 2
 - R: 2, 2
- Ind. (Indifferent):**
 - Pr: (3) 2, 2?, 3, 2
 - R: 2, 2

Diesen neun Fingersatzregeln ist zu entnehmen, dass erstens die meisten *tactus* unter beiden Händen verteilt werden, dass zweitens wohl nur vier Finger –

27 »Sequitur de dispositione digitorum. Pro quo sciendum quod primus tactus ascendens incipitur cum indice manus sinistræ et finitur cum indice manus dextræ. Secundus vero incipitur cum indice manus sinistræ et finitur cum anulari manus dextræ. Tertius incipitur cum indice manus dextræ et finitur cum medio eiusdem. [...]« (Pr, wie Anm. 11, fol. 95'; siehe *Octo principalia*, 65–74).

Zeigefinger der linken Hand und Zeigefinger, Mittelfinger und Ringfinger der rechten – verwendet werden.

Die Deutung dieser Regeln bleibt indes höchst problematisch. Vorausgesetzt, dass die in Frage kommenden *tactus* mit den Formeln des 4. *principale* – und in derselben Reihenfolge – identisch sind, bleibt nämlich die Frage offen, mit welchem Finger und welcher Hand die zweite und die dritte Note angeschlagen werden sollen. Es stellt sich dann auch die Frage, auf welche Instrumentalpraxis sich diese Regeln beziehen. Handelt es sich um eine einfache ornamentale Diskantstimme zu einem auf dem Pedal vorgetragenen *cantus firmus*? Wird dieser nur *pedaliter* vorgelesen oder auch auf dem Manual? Werden zusätzlich – in den Klauseln z.B. – Contratenor-Töne, möglicherweise von der linken Hand, dazugespielt?

Abgesehen von diesen nicht unwesentlichen Unklarheiten,²⁸ offenbart sich jedoch in dieser Fingersatzlehre, welche Aufmerksamkeit nun den materiellen Gegebenheiten des Musizierens geschenkt wird. Am Rande sei bemerkt, dass diese Berücksichtigung des körperlichen Agierens des Künstlers auch in anderen Gebieten sichtbar wird, so z.B. im Tanz mit den italienischen Tanztraktaten des Guglielmo Ebreo da Pesaro oder des Domenico da Piacenza.²⁹ Doch diese Kodifizierungen bleiben – zumal auf dem Gebiet der Orgelmusik – eine Herausforderung für den heutigen Musiker wie für die Musikwissenschaft, solange Unklarheit über den in diesen Regeln zum Ausdruck kommenden Rationalisierungsprozess sowie über die eigentliche *utilitas* dieser Schriften herrscht.

In der Orgelspiellehre der Münchner Fassung, schrieb Theodor Göllner, sei »der ganze Gang der mündlichen Unterweisung schriftlich überliefert, die theoretischen Regeln sind durch Übungsbeispiele erläutert und als Abschluss ist ein fertiges Stück beigegeben«. ³⁰ Eine Untersuchung der wichtigsten Lehrsätze dieser Orgelspiellehren zeigt nun eher den Versuch einer rationalisierten Darstellung der Kunst der Organisten denn die Niederschrift einer mündlichen Unterweisung.

Die Frage ist letztlich: Wozu dienten eigentlich diese Orgelspiellehren? Welche *utilitas* mögen diese Schriften gehabt haben? Solche Fragen wurden bis jetzt allgemein mit Blick auf das mittelalterliche Fachschrifttum über Musik kaum gestellt. Über den Zweck dieser Orgelspiellehre lassen sich nur vage Vermutungen anstellen. In dem Eröffnungssatz der *Octo principalia* liest man in der Prager Fassung:

28 Zur Deutung dieser Regeln wurde von Nicole Schwindt wohl zutreffend vorgeschlagen, dass sich hier auch vielleicht ein allgemeines Denkmodell entfaltet, das sowohl der Ligaturenlehre als der Mehrstimmigkeitslehre zugrunde liegt: die Bestimmung von Anfang und Ende.

29 Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arte tripudii. On the Practice or Art of Dancing*, hrsg. von Barbara Sparti, Oxford 1993; *Fifteenthcentury Dance and Music. Twelve transcribed Italian Treatises and Collections in the Tradition of Domenico da Piacenza*, hrsg. von A. William Smith, Stuyvesant 1995 (Dance and Music Series, 4).

30 Th. Göllner, Formen (wie Anm. 9), S. 98.

Zum Nutzen (*pro utilitate*) derjenigen, welche die Kunst des Orgelspiels erlernen möchten und auch die Kunst, etwas von den vielen Zweifeln zu beseitigen, die sich aus dem Unterricht von vielen unverständlichen Sachen ergeben, habe ich, mit Gottes Hilfe, einen kleinen Traktat aufgestellt.³¹

In dem *Opusculum* dagegen wird sowohl auf die Kunst der »Mensuristen« als auch Organisten objektiv Bezug genommen.³² Es scheint damit, dass der Verfasser dieser zweiten Lehre von beiden Musikkategorien Abstand nimmt und selbst wohl keiner eindeutig angehörte.

In der Prager Handschrift erscheint die *Ars organizandi* gleich nach einem kurzen »modus componendi seu compilandi cantum mensuralem«.³³ In diesem Traktat geht es hauptsächlich um Ratschläge und Vorschriften zum Überprüfen und Abschreiben von mehrstimmigen Stücken. Die sonderbare Stellung der Orgelspiellehren in dieser Handschrift eröffnet neue Perspektiven. Die Vermutung liegt nämlich nahe, dass diese Texte womöglich auch als schriftliche Anleitungen zur adäquaten Tradierung von gelernten und vielleicht schon schriftlich fixierten Orgelstücken gedacht waren.

Im Spätmittelalter bleibt Musik im Alltag zu großen Teilen eine Sache der mündlichen Überlieferung, auch in den gebildeten Kreisen der Gesellschaft, am Hof wie im Bürgertum, in der Stadt oder in der Klosterkirche. Schrift und schriftliche Überlieferung gehören meistens zu den eher zufälligen Hilfsmitteln der Praxis. Das Buch als Notenmaterial dient eher der *recordatio* der Musiker als der praktischen Ausübung von Musik. Nun bleibt die Alltagsgeschichte, wie jede Geschichtsschreibung, den schriftlichen Zeugnissen verpflichtet. So ist wohl im Hinblick auf eine Alltagsgeschichte die Lage des Musikhistorikers wesentlich unbequemer als die seiner Kollegen, die sich mit anderen Gebieten der mittelalterlichen Kultur- oder Sozialgeschichte beschäftigen. Alltagsgeschichte – ich möchte eher von Mentalitätsgeschichte oder von Geschichte der kulturellen und sozialen Bräuche sprechen – stellt den Musikhistoriker vor neue Aufgaben und neue Untersuchungen über die ihm vertrauten musikalischen oder literarischen Quellen. Es geht dabei nicht nur darum, deren Inhalte zu klären und auf eine

31 »Pro utilitate artem organizandi scire cupientium necnon extirpandi multarum dubitationum quae apparent ex informatione multorum non intelligentium de gratia dei componam unum tractatulum« (*Pr*, wie Anm. 11, fol. 93^r).

32 *Opusculum* (wie Anm. 11), 3 und 45; Göllner, Formen (wie Anm. 9), S. 174.11–13 und 177.1.

33 »Pro informatione desiderantium habere modum componendi seu compilandi cantum mensuralem aliqua sunt praemittenda. Legitur enim in *Musica* Muris quod Pitagoras fuit inventor concordanciarum ...«; Expl. »... Sed si discantus componitur in quinta tenoris tunc potest cantari in quarta sub tenore, sed contratenor vel medium semper debet cantari ut est positum supra.« (*Pr*, wie Anm. 11, fol. 91^v–92^v; auch überliefert in PL–Wn, BOZ 61, fol. 294–296, siehe RISM B III.5, S. 43).

Musik oder Musikpraxis zu beziehen, die zu rekonstruieren wäre, sondern auch – und viel mehr noch – darum, die Prozesse zu verstehen, wie Schriftlichkeit entsteht, und herauszuarbeiten, wie mit dieser schriftlichen ›Überlieferung‹ – sei es individuell, sei es kollektiv – umgegangen wurde. Es geht insofern darum, eine neue Fragestellung aufzuwerfen und aufzubauen.

ANHANG

1. Textauslassungen

Re Si ascenditur vel descenditur tunc

Pr Si ascenditur vel descenditur tunc recipe semper duos simul

Re recipe tactum ascendentem

Pr ex praecedentibus tactibus in figura ut patet. Si ascenditur tunc recipe tactum ascendentem

<...>

Mü Quibus satis scitur et ars organica

Pr Quibus scitis scitur et ars organica fundamentaliter,

Mü que proprie artificialis nuncupatur et non usualis

Pr quod est contra organistas qui proprie dicuntur usuales.

2. Lesefehler

Mü Ita tamen quod maior pars tactuum sit in concordantiis et ubi

Pr ita tamen quod quarta (!) tactuum fit in consonantiis et ubi

<...>

Mü aliquem tactum applicare respice tactum quemcumque vis de

Pr applicare ut supra aliquem tactum, ponetur cantus (!) quemcumque vis de

Mü tactibus ascendentibus descendentibus indifferentibus

Pr tactibus ascendentibus et descendentibus et differentibus (!),

<...>

Mü Tercia regula: sed mi proprie nullum vult habere

Pr Sexta regula. Improperie nomen *ut* vult (!) habere

3. Textverwandtschaften

<i>Mü</i>		tenore ascendente sine saltu discantus
<i>Re</i>		cum ascenditur sine saltu tactus
<i>Pr</i>	Pro quo sciendum est quod	quandocumque ascenditur sine saltu tactus

<i>Mü</i>	potest incipi in qualibet concordantia... ³⁴	principaliter tamen in quinta vel VIII ³⁵
<i>Re</i>	potest incipi in qualibet concordantia	principaliter tamen in quinta vel octava.
<i>Pr</i>	potest incipi in qualibet concordantia,	principaliter tamen in quinta vel in octava.

(...)

<i>Mü</i>		... quandocumque descenditur sine saltu tactus
<i>Re</i>	ubi debet finiri	semper tamen descenditur sine saltu tunc tactus
<i>Pr</i>	sed ubi debet finiri tactus	sine saltu,

<i>Mü</i>	semper debet finiri	in sexta... ³⁶
<i>Re</i>	debet finiri in tertia vel in 4ta.	Si autem finitur in alia concordantia
<i>Pr</i>	pro illo nota quod debet finiri in tertia vel in sexta.	Si autem finitur in alia concordantia

³⁴ *seq.* secundum regulam generalem prius positam et finiri in qualibet concordantia.

³⁵ S. 171.13–16.

³⁶ S. 172.16–17.