

für die Substantive und ein System für die Attribute entworfen:

- Das System für die Substantive gliedert sich in folgende Haupt- und Unterkategorien:
 1. Titelgebung, 2. Metamusik (=Musikphilosophie; Medium; Eigenschaften des Mediums wie z.B. Dimensionalität, Klang, Zeit, Rhythmik/Dynamik, Melodik, Modus, Satzweise), 3. Kreation (=Schaffensprozeß, Kompositionstechniken, Formen), 4. Kodifizierung, 5. Realisation (=Instrumentales, Spieler, Spieltechnik, Zusammenspiel, Ausführungszeit, -ort) und 6. Rezeption (=Zweck, Ausdruck, Widmung).
- Das System für die Attribute gliedert sich entsprechend; die Zusätze lauten:
Quantitative Attribute (=Zählung, Größe/Wesentlichkeit, Kürze) und Ausführungsart.

Überblickt man beide Systeme gleichzeitig, so ergibt sich eine Matrix, aus der man die Variationen und Grenzen einer Titelkategorie abschätzen kann.

Die Frage, ob sich der Wert einer bestimmten Komposition und der Grad der Originalität ihres Titel unmittelbar entsprechen, ist beim gegenwärtigen Stand der Musikologie nicht zu beantworten. Jedoch gibt es Titel (T), deren Originalität (ω) nicht den Grad der Bedeutung (γ) ihrer zugehörigen Musik (M) erreicht, so daß man die Verhältnissgleichung $\gamma_M = \frac{1}{\omega_T}$ prüfen könnte. Wenn man einem solch sachkundigen Komponisten wie z.B. Igor Strawinsky zutraut, daß er die Werke seiner Kollegen gerecht beurteilen kann, dann widerspricht seine hohe Wertschätzung Anton Weberns als Komponisten der Alltäglichkeit seiner 14 Titel absoluter Musik, die folgendermaßen lauten: „3 kleine...“, „4...“, „5...“, „6 Stücke“, „5 Sätze“, „Trio“, je zweimal „Quartett“ und „Variationen“, „Symphonie“, „Passacaglia“, „Bagatellen“, „Konzert“.

Originell können Musiktitel dann werden, wenn sie neben ihrer Rarität gleichzeitig einen allgemeinverständlichen Sinn zeitigen. So konnte ich z.B. Igor Strawinskys Titel „Ebony Concerto“ deswegen zunächst nicht in mein Kategoriensystem einordnen, weil in meinem Untersuchungsmaterial (= den Titellisten in den „Darmstädter Beiträgen zur Neuen Musik“) kein solches oder ähnliches Attribut wie „Ebony“ (=„Ebenholz“) vorkam. Aber gerade aus diesem Grunde ist der Titel „Ebony Concerto“ nicht nur ungewöhnlich, sondern er trifft auch genau den Charakter eines Konzertes für Jazz-Klarinette und Jazz-Orchester, so daß er unnachahmlich wird.

Christoph Wolff

ARTEN DER MENSURALNOTATION IM 15. JAHRHUNDERT UND DIE ANFÄNGE DER ORGELTABULATUR

In der Geschichte der musikalischen Paläographie erhält das 15. Jahrhundert einen besonderen Akzent dadurch, daß sich die weiße Mensuralnotation für die mehrstimmige vokale Kunstmusik im gesamten Abendland durchsetzt und andere Notationsarten, wie sie noch im 14. und frühen 15. Jahrhundert nebeneinander bestanden hatten, ablöst. In diese Zeit fallen die ältesten Denkmäler der Orgelmusik, von denen hier die deutschen Quellen bis zum Buxheimer Orgelbuch interessieren¹. Im folgenden soll die These entwickelt werden, daß diese Orgeltabulaturen eine Eigenart mensuraler Notationsweise bewahren, die von den Errungenschaften des überaus verfeinerten Systems der gleichzeitigen vokalen Mensuralnotation kaum profitiert. Der Hinweis auf die Isolation, in der sich die Anfänge der Orgelmusik abseits von der frühen franko-flämischen Mehrstimmigkeit abspielen, bleibt ohne die Klärung notationsgeschichtlicher

Zusammenhänge unbefriedigend.

Dem Spätstadium der Mensuralnotation gegenüber verzichteten die frühen Tabulaturen auf entscheidende Elemente („*proprietas*“, „*perfectio*“, „*modus*“, „*tempus*“, „*prolatio*“, „*alteratio*“, „*imperfectio*“, usw.), die Mensurvorschriften zur Definition der Notenwerte völlig überflüssig machen. Dennoch gelegentlich auftretende Mensurangaben² (z. B. „*mensura duarum, trium, quatuor*“ oder „*sex notarum*“) haben einen anderen Sinn, indem auf die „*nota*“ = S(*emibrevis*) als maßgeblichen Wert angespielt wird, der die B(*revis*) als „*tempus*“ und Prinzipalwert des frankonischen Systems ersetzt. So kommt es auch in der üblichen 2:1 Reduktion der Werte bei Intavolierungen zum Ausdruck wie in den gängigen Erklärungen der Notenwerte, wenn sich (wie in Buchners „*Fundamentum*“) die „*notae tabulaturae*“ an der S und die „*notae musicae*“ an der B orientieren.

„*Mensura trium notarum*“ besagt beispielsweise, daß die Masureinheiten des Stückes je drei S umfassen. „*Tempus perfectum cum prolatione minori*“ ist damit sehr viel einfacher ausgedrückt, S als „*nota*“ ist die „ganze Note“³, von der sich durch progressive Halbierung (Triolierung ist seltene Ausnahme) Halbe-, Viertel-, und Achtelwerte abspalten, eine für die klassische Mensuralnotation undenkbare Arithmetik. Als Konsequenz dieses „Zählzeiten“-Prinzips versteht sich der sog. Tabulaturstrich, dem man gemeinhin lediglich Ordnungsfunktion im Hinblick auf die Vertikalklänge zuerkannt hat⁴. Daß er jedoch echte „Taktstrich“-Aufgaben⁵ zur Mensurabgrenzung wahrnimmt, macht ihn zum Charakteristikum für die Mensuralprinzipien der frühen Orgeltabulaturen⁶. Einzelheiten, wie z. B. die Unterbindung von Rhythmen, die Mensurgrenzen überbrücken, verdeutlichen den Abstand zur vokalen Mensuralnotation.

Für die Herkunft dieser Tabulaturstriche muß die italienische Trecento-Notation mit ihrer Abteilung der B-Einheiten durch Divisionspunkte von Bedeutung sein⁷. Ebenfalls weist das generelle Festhalten an schwarzen Notenzeichen wie speziell der Gebrauch des wertvariablen *Dragmas*⁸ in den Tabulaturen auf italienische Querverbindungen hin, die durch fahrende Musiker, Organisten und Orgelbauer hinreichend belegt sind. Doch für den Mangel an musikalischen Dokumenten ist auch der paläographische Befund nur notdürftiger, wenngleich willkommener Ersatz.

Die Umschichtung des Notenzeichenvorrats in den Tabulaturen zugunsten der kleinen Werte verbunden mit dem Autoritätszuwachs der S als Prinzipalwert bildet das Korrelat zur allgemeinen Tendenz der Instrumentalmusik, im Diskant koloristisch ornamentierend zu deklamieren. So werden B und L(*onga*) entbehrlich und auf den Gebrauch als Fermatenwerte bei Kadenzen, „*pausa*“ bzw. „*pausa generalis*“ genannt, beschränkt⁹. Für die Sonderstellung der S dürfte neben den genannten Gründen auch die Beziehung zum *Punctum (inclinatum)* als der Haupteinzelnote der Choralnotation eine Rolle spielen, besonders im Zusammenhang mit einer Abart der Choralnotation, die Melodien mit Hilfe strophischer Neumen (*Bistropha*, *Tristropha*) mensuriert¹⁰:

◆ = d, ◆◆ = ḍ, ◆◆ = o, ◆◆◆ = o.

Im liturgischen Repertoire findet sich diese Notationsweise von Handschriften des frühen 15. Jahrhunderts bis über die gedruckten Straßburger Gesangbücher Koepphels (1525) und Keuchenthals (1573) hinaus. In weltlichen Liederhandschriften begegnet sie ebenfalls. Diese simplifizierte mensurale Ausdrucksweise läßt sich sehr viel einfacher lesen als die nur gebildeten Musikern vertraute weiße Mensuralnotation, z. B. :

Lochamer Liederbuch, p.44: „Geloimors“

Binchois: Chanson-Tenor „Je loe amours“ z.Vergleich

Ein aufschlußreiches Äquivalent zu dieser Notationsart im Bereich der mehrstimmigen Musik findet sich bei einigen der frühesten Quellen von Chorsätzen, die sich dadurch deutlich vom solistisch-polyphonen Repertoire abheben ¹¹:

Cambridge,
Ms. Add. 2713, f. 2^v

Wien, ÖNB
Cod. 5094, f. 155^v

Ave maris stella

Da beide Arten von primitiv-mensuraler Notation auch in Handschriften aus Organistenkreisen vorkommen, liegen Verbindungen zur Tabulaturpraxis nahe ¹². Den rhythmischen Wertzeichen der Tabulaturbuchstaben entsprechend, die B-Werte durch Verdopplung bzw. Verdreifachung des S-Punktes herstellt, muß erwogen werden, ob nicht in vielen Fällen anstelle von S-Repetitionen B-Werte gelesen werden müssen, wie folgende Beispiele andeuten:

Lochamer Liederbuch, p.81

Lochamer Liederbuch p.40
als Konkordanz



Buxheimer Orgelbuch, Nr.49 als Konkordanz

Ähnliches gilt bei Ersatzlösungen (?) für die meist vermiedene punktierte S:



Bei der Bewertung der notationsgeschichtlichen Querverbindungen der frühen Orgel-tabulaturen stößt man auf die Herkunftssphäre der Organisten und der Orgelmusik. Es ist der Bereich des Spielmanns, der die primitiv aufgezeichneten Chansontenores zu lesen weiß, und des Organisten, dem die bescheidene Mensuralpraxis der Choral-bücher oder des Chores vertrauter ist als die solistisch-polyphone Hochkunst¹³. Neben den sozialgeschichtlichen Aspekt tritt der musikalische, wenn es um die Er-klärung geht, warum die rhythmisch-melodischen Strukturen, die oft in formelhafter Figurierung erstarrende Diskantdeklamation der Orgelmusik, in so krassem Gegen-satz zu den Idealen der Vokalkunst stehen. Die Beobachtungen zur Notationsart der Tabulaturen führen diese Stilkomponente, die als solche keine Neuerkenntnis ist, auf eine der wesentlichen Ursprünge zurück, so vor allem auf die Bindung an die S als Prinzipalwert, der auch in den stereotypen Figuren einfach zerlegter S-Werte immer wieder skandiert wird. Die begrenzte rhythmische Ausdrucksfähigkeit ist bedingt durch die Primitivstufe, die sich in der besonderen Art der mensuralen Notation in den Orgel-tabulaturen widerspiegelt. Andererseits zeigen sich gerade hierin unverkennbar moderne Züge, die in tragfähigen Ansätzen das traditionelle Mensuralsystem bereits überwunden haben.

Anmerkungen

- 1 Inzwischen zum größten Teil ediert (EdM 37-39; CEKM 1); Facs.-Ausg. zur Ileborgh-Tabulatur (Stendal 1954), Lochamer Liederbuch (Berlin 1925) und Buxheimer Orgelbuch (Kassel 1955). Tabulatur-schrift ist eine Eigenart der deutschen Quellen.
- 2 Vgl. auch Th. Göllner, „Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters“, Tutzing 1961 (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 6), 99.
- 3 S erstmalig als ganze Note definiert in G. B. Franks „Tütscher Musica“ (1491): „ein ganze noten, als die do Semibrevis heißet“.
- 4 So z. B. bei L. Schrade, „Die handschriftliche Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik“, Lahr 1931, 85, und Göllner, a. a. O., 99.
- 5 Bezogen auf den mensuralen „tactus“ und nicht auf den neuzeitlichen Akzentstufentakt.
- 6 Die Mensurabteilungsfunktion der Tabulaturstriche zeigt sich in der Ileborgh-Tabulatur, die die mensurfreien Präambeln ohne Tabulaturstriche aufzeichnet, wo sie doch am meisten vonnöten wären. Erst in den Tenorsätzen „duarum“, „trium“ und „sex notarum“ sind sie gesetzt.
- 7 Vgl. die konsequente Taktstrichsetzung im Codex Faenza (Faks. in MSD 10, Rom 1961).
- 8 Doppelgestielte bzw. -kaudierte Note.
- 9 So erläutert es auch die Münchner Orgelspiellehre (vgl. die Edition bei Göllner,

a. a. O., 193), in der die S als Prinzipalwert bezeichnenderweise L heißt.

- 10 Vgl. WolfN I, 153f., 167ff.
- 11 Vgl. A. Hughes, „The Choir in Fifteenth-Century English Music: Non-mensural Polyphony“, Fs. Dragan Plamenac, Pittsburgh 1969, 127-145; dort allerdings abweichende Übertragung ohne Heranziehung der mensuralen Choralnotation.
- 12 Vgl. F. Crane, „15th-Century Keyboard Music in Vienna MS 5094“, JAMS 18, 1965, 237-243, und Th. Göllner, „Notationsfragmente aus einer Organistenwerkstatt des 15. Jahrhunderts“, AfMw 24, 1967, 170-177, mit z. T. abweichender Übertragung bzw. Interpretation ohne Heranziehung mensuraler Choralnotations- bzw. primitiver Chornotationspraktiken; Chr. Wolff, „Conrad Paumanns Fundamentum organisandi und seine verschiedenen Fassungen“, AfMw 25, 1968, 210.
- 13 So erklären sich auch die kurzen Erklärungen des vokalen Mensuralnotations-systems im Anhang mancher Tabulaturbücher.