

## JOS. SMITS VAN WAESBERGHE / AMSTERDAM

## Guido von Arezzo als Musikerzieher und Musiktheoretiker

Um die Bedeutung Guidos von Arezzo als Musikerzieher und Musiktheoretiker näher zu definieren, muß als Ausgangspunkt eine Einteilung nach Wertgraden genommen werden. Es sei mir gestattet, wegen der beschränkten Zeit von der einfachen Einteilung in die drei Kategorien *bonus*, *melior*, *optimus* Gebrauch zu machen. Unter *bonus paedagogus* verstehe ich den Pädagogen, dem es gelingt, den Unterrichtsstoff begreiflich und gründlich den Schülern beizubringen mittels einer guten didaktischen Anwendung von durch andere gefundenen methodischen Grundsätzen. Das Prädikat *melior* möchte ich denjenigen Musikpädagogen geben, die außerdem noch über eine gewisse schöpferische Phantasie verfügen, um die von anderen gefundenen methodischen Grundsätze auf ursprüngliche Art auszuarbeiten, d. h. in neuen didaktischen Anwendungen. Das *optimus* möchte ich dem Pädagogen zuerkennen, der Entdecker und Verbreiter von neuen Grundsätzen der Methodik ist. Dieser wird dem von ihm gefundenen methodischen Grundsatz selbst eigene Anwendung geben, aber diese Anwendung wird, als eine der vielen aus dem Prinzip abzuleitenden Möglichkeiten didaktischer Anwendung, von ihm als nebensächlich und sekundär bezeichnet werden.

Ich glaube, daß diese Einteilung brauchbar ist für die Bewertung Guidos als Musik-Pädagoge. Dieselbe Einteilung könnte man auch auf spätere Musiktheoretiker und Wissenschaftler anwenden, würden nicht für das Mittelalter andere Normen gelten als für die letzten Jahrhunderte. Dafür hat sich nun einmal die wissenschaftliche Methodik und Technik zu sehr entwickelt, die primär zu stellende Forderung nach wissenschaftlicher Objektivität ist nicht brauchbar, die Höhe der Wissenschaft im Mittelalter zu schätzen. Diese Forderung wissenschaftlicher Objektivität wird im frühen Mittelalter auf den Olymp der graeco-römischen Wissenschaft verlegt, zumindest ist sie davon abhängig. Wenn es folglich um das schöpferische Element als Faktor des Prädikates *melior* oder *optimus* für einen mittelalterlichen Musiktheoretiker wie Guido geht, sind wir aus geschichtlichen Gründen verpflichtet, dem Rechnung zu tragen.

Untersuchen wir nun die Bedeutung Guidos als Musikerzieher, zuerst die pädagogische Bedeutung der *Guidonischen Notenschrift*. Die Frage ist: gibt Guido in seiner Auseinandersetzung über die Linienschrift einen von ihm selbst gefundenen Grundsatz an, z. B. terzenweisen Aufbau des Liniensystems, Buchstaben-Schlüssel und bez. oder Färbung der Linien, um die Tonhöhe festzustellen, oder beschreibt er eine bestimmte Anwendung eines von einem anderen gefundenen Grundsatzes, z. B. die Anzahl der Linien, wie viele und welche Schlüssel angewandt und welche Linien gefärbt werden müssen usw.?

Seine Schriften lassen keine Zweifel darüber aufkommen—ich habe das an anderer Stelle bewiesen<sup>1</sup> —, daß vor Guido ein terzenweiser Aufbau des Liniensystems nicht bekannt war.

<sup>1</sup> *De Musico-Paedagogico et Theoretico Guidone Aretino eiusque Vita et Moribus*, Florenz 1953.

In seiner Auseinandersetzung gibt Guido erst den Grundsatz eines terzlinigen Systems (*Ita disponuntur voces...*) an, auf dem die Töne leicht ablesbar aufgeschrieben sind. Sobald er auf die praktische Anwendung dieses Prinzips kommt, tritt sofort das subjektive Element in den Vordergrund. „*Verschiedene Anwendungen*“ — sagt er — „*sind möglich*“, und er teilt dann seine persönliche Praxis mit: „*Ich meinerseits benütze zwei verschiedene Farben...* usw.“ (*Duos colores ponimus...*).

Gerade die Trennung von Prinzip und Anwendungsmöglichkeit durch Guido ist der Grund dafür geworden, daß die ältesten Beispiele der Guidonischen Notenschrift aus dem 11. und 12. Jahrhundert mannigfaltigste Anwendungen zeigen, sowohl in der Anzahl der Linien als in der Notensetzung auf oder zwischen den Linien (z. B. ob der Ton C auf oder zwischen die Linien zu schreiben ist), weiter dem Färben oder Nichtfärben der do- und fa-Linien (wenn ja, dann rot, gelb, grün oder schwarz), in der Anzahl der Schlüssel etc. Aus all dieser Mannigfaltigkeit ist dennoch das Streben zu erkennen, Guidos eigenes Verfahren zu bevorzugen.

Was die Notenschrift betrifft, ist dem Musikpädagogen Guido also das Prädikat *optimus* zuzusprechen. Dies *optimus* hat um so mehr Bedeutung, da die moderne Notenschrift sowohl auf Guidos Prinzip als auch auf Guidos Praxis zurückgeht.

Zweitens geht es um die Bildung des tonbewußten Hörens, wodurch der Schüler eine ihm unbekannt Melodie vom Blatt singen und umgekehrt eine bekannte aufschreiben lernt. Eine solche Bildung war zur Zeit Guidos, da die Musik noch an die Kirchentonarten gebunden war, komplizierter als für das Gehör, das an die Dur- und Moll-Melodien gewöhnt ist. Noch nicht mit der linienlosen Neumenschrift, erst mit dem Liniensystem Guidos konnte man die Idee verwirklichen, mit bewußtem musikalischen Hören Melodietöne aufzuschreiben und abzulesen. Es ist das große Verdienst Guidos und es kennzeichnet seine Bedeutung als Musikpädagoge, daß er sein Notenschriftprinzip sofort verband mit einer Methode zur Bildung des musikalischen Gehörs. Vor ihm hatte man es nicht weiter gebracht als bis zur *Noenoeane-* und *Quaerite-primum-* Formel als Hilfsmittel, die Eigenheiten eines Kirchentons zu lehren und zu lernen. Guido aber suchte und fand ein Mittel, den Abstand der Töne voneinander durch Lesen oder Hören dem musikalischen Bewußtsein einzuprägen.

Auch hier gibt Guido ein neues methodisches Prinzip an und weist auf eine Anwendungsmöglichkeit hin, die er selbst gebraucht — wie wir dies auch bei seinem Liniensystem sahen. Das Prinzip ist: kurze Melodiefragmente von einer gut bekannten Melodie im Ohr zu haben, wovon der erste Ton (als Ausgangspunkt genommen) durch seine Folgetöne deutlich definiert wird im Verhältnis zu den höher und tiefer liegenden Tönen. Darauf gibt er die Anweisung, die jedem freigestellt wird. *Doch will man wissen, was ich für mich selbst wähle...: utpote sit haec symphonia qua ego docendis pueris imprimis atque etiam in ultimis utor: ut queant laxis, resonare fibris...* etc.

Wie Guidos Prinzip eines Liniensystems Fundament der europäischen Musik-

schrift geworden und geblieben ist (worin der F- und C-Schlüssel, später der G-Schlüssel keine wesentliche Funktion haben, doch als Wahl nur auf historischer, auf Guido zurückgreifender Tradition beruhen —), ebenso ist die Solmisation Gemeingut geworden. Ist es nicht merkwürdig und ein Beweis für die ungewöhnliche pädagogische Begabung Guidos, daß bald nach seinem Tod sein persönliches Anwendungsbeispiel für seinen Weg zum tonbewußten Hören erstarrt ist zur Solmisation, welche bis ins letzte Jahrhundert nahezu alle Beziehung zu seinem Ursprung, dem tonbewußten Hören, verloren hat?

Die dargelegten Leistungen genügen wohl, Guido die Ehre eines „optimus musico-paedagogicus“ zu geben: er hat die neuen methodischen Prinzipien gefunden.

Sind wir nun deshalb, weil nichts Bestimmtes in Guidos Schriften zu finden ist über die Guidonische Hand und die Mutationslehre, berechtigt, ihm die Erfindung dieser Anwendungen abzusprechen? Weil beide didaktische Mittel direkt aus Ideen hervorgehen, die Guido in seiner Musiklehre ausdrücklich empfiehlt, und weil sie kurz nach seinem Tode ihm zugeschrieben sind, kann meines Erachtens angenommen werden, daß sie sehr wahrscheinlich von ihm selbst stammen.

Was nun Guidos Bedeutung als Musiktheoretiker betrifft, so habe ich bereits gesagt, daß das Zuerkennen eines Prädikates auf diesem Gebiet mit Rücksicht auf die wissenschaftlichen Auffassungen seiner Zeit geschehen muß. Meiner Ansicht nach hat man Guido mit Recht einen konservativen und reaktionären Musiktheoretiker genannt. Guido hat es zweifellos nicht begriffen, daß die Kunstmusik seiner Zeit, der Gregorianische Choral, sich wie eine Sprache entwickelt hat und daß infolge dieser Evolution viele Varianten in den alten Melodien entstehen mußten. Nur hinsichtlich der Anwendung der Liqueszens geht er mit seiner Zeit. Wenn die Frage gestellt wird, warum er gegen diese Evolution ist und infolgedessen auch gegen die Anpassung der alten strengen Diatonik an die moderne Melodiepraxis, so glaube ich darauf antworten zu müssen, daß er vor allem die Deutlichkeit des Lehrsystems erstrebt und folglich die alten Normen aufrecht erhalten will.

Will man jedoch hieraus schließen, daß der Musiker in ihm verstrickt ist in den Musiktheoretiker „avant tout“, dann irrt man sich. Die Ursache von Guidos Einstellung liegt vielmehr darin, daß er mehr Pädagoge und Musiker als Theoretiker ist. Mag er auch manchmal als Pädagoge seiner Aufgabe nicht gewachsen sein im Bestreben, den Stoff deutlich zu formulieren, so steht dem gegenüber, daß man kaum eine Schrift im Mittelalter finden kann, die die Musiklehre so methodisch erklärt mit Erörterung nur des Wesentlichen, wie den *Micrologus* von Guido von Arezzo. Es hat seinen Grund, daß der *Micrologus* das meist kopierte und studierte Musiklehrbuch des Mittelalters war.

Viel Neues, den Lehrstoff betreffend, ist in diesem *Micrologus* zu finden. Es liegt aber mehr in der Richtung des Musikpädagogen und Musikers als auf dem Gebiet der Theorie.

Für die Bedeutung des Autors des *Micrologus* als Musikpädagoge gibt es wohl keinen besseren Beweis als Guidos sehr originelles Kapitel über seine Methode im Unterricht der Musik-Improvisation, nämlich das 17. Kapitel. Ich glaube bewiesen zu haben<sup>2</sup>, daß es — dank sei der modernen deutschen Schulmusikpädagogik — erst jetzt, nach Jahrhunderten, begriffen und nach seinem Wert geschätzt werden kann.

Obleich Guido auch hier der musikalischen Intuition und Improvisation gerecht wird, indem er das Kapitel beschließt mit *de gustibus non est disputandum*<sup>3</sup>, kommt meines Erachtens nirgends seine Musikalität so zum Vorschein wie in den Kapiteln XVIII und XIX über die Lehre der Mehrstimmigkeit. Selbstverständlich behandeln diese Kapitel die Theorie der mehrstimmigen Musik aus Guidos Zeit (*more quo nos utimur*). Wenn man aber von ihnen gesagt hat, daß sie undeutlich formuliert seien, hat man wohl nicht genügend berücksichtigt, daß hier vor allem ein Komponist und nicht ein Musikwissenschaftler die mehrstimmige Musik seiner Zeit expliziert hat.

Studiert man von diesem Gesichtspunkt aus beide Kapitel und vergleicht man sie mit ähnlichen Darlegungen aus dem Mittelalter, dann bemerkt man, welch ungewöhnlich hochstehenden Gehalt Guidos Auseinandersetzung hat. Ich glaube dies in meinem Buch *De Guidone Aretino* ausführlicher bewiesen zu haben<sup>4</sup>.

Kann man deshalb Guido als Musikpädagogen das Prädikat *optimus* in wirklich superlativem Sinn und auch im großen Zusammenhang der Kulturgeschichte geben, so kann man seine Bedeutung als Musiktheoretiker nicht anders als mit Einschränkung festlegen. Das bedeutet keinen Mangel an Wertschätzung für die ungewöhnlich großen Qualitäten, die Guido als Musikpädagoge besaß und die ihn vor allem zu einem Musik-Praktiker machen, sogar wenn er eine Musiklehre wie den *Micrologus* schreibt. Es braucht nicht zu verwundern, daß Musikalität und pädagogische Begabung — wenn beide in solch ungewöhnlichem Maß wie bei Guido vorhanden sind — nicht zugleich mit außerordentlicher Begabung als Theoretiker sich verbinden — wenigstens wenn man dieses Wort im rationalistischen Sinne verstehen will.

CASPER HÖWELER / BLARICUM

### Zur internationalen Uniformität der Begriffe Metrum und Rhythmus

Curt Sachs führt in seinem Buch *Rhythm and tempo* einen niederländischen Philologen an, der dargestellt hat, daß das Wort Rhythmus in mindestens 50 verschiedenen Bedeutungen verwendet wird. Ich möchte feststellen: Da Metrum und Rhythmus wichtige Grundbegriffe der Musikwissenschaft sind, ist es sehr notwendig, eine internationale Abmachung zu treffen über die Bedeutung dieser Ausdrücke. Ich habe ein

<sup>2</sup> *Musica Disciplina* V, 1951, S. 55—64.

<sup>3</sup> vgl. auch *Micrologus* cap. XIV.

<sup>4</sup> S. 200—223.