

DIE TACTUSLEHRE IN DEN DEUTSCHEN  
ORGELQUELLEN DES 15. JAHRHUNDERTS

von

THEODOR GÖLLNER

## ÜBERSICHT

Einleitung . . . . .	3
I. Traktate . . . . .	6
1. Die Tactuslehre in der Brüsseler Contrapunctus-Quelle . . . . .	6
2. Der Münchner Orgeltraktat . . . . .	8
a. Tactus- und Diminutionslehre . . . . .	14
b. <i>Ars organica</i> . . . . .	22
c. <i>mensura – tactus – Takt</i> . . . . .	25
3. <i>Regulae supra tactus</i> . . . . .	27
4. Der Regensburger Orgeltraktat . . . . .	29
II. Vergleiche . . . . .	37
1. Der Vatikanische Organum-Traktat . . . . .	37
2. Das <i>Fundamentum organisandi</i> von Conrad Paumann . . . . .	43
3. Klausel und Discantuspartie . . . . .	48
III. Folgerungen . . . . .	51
1. Das Ende des älteren Tactusprinzips . . . . .	51
2. Orgelnotation und Mehrstimmigkeit . . . . .	56
3. „Mit ganzem Willen wünsch ich dir“ . . . . .	59
Ausblick . . . . .	65
Edierte Orgeltraktate, Fundamenta organisandi und Lehrbeispiele . . . . .	67

## EINLEITUNG

Das Wort *tactus* wird gewöhnlich mit der Dirigierbewegung der Hand in Verbindung gebracht, wodurch Zeiteinheiten von gleicher Dauer markiert werden. Über das wechselnde Verhältnis der Zeiteinheit *tactus* zur mensuralen Notenschrift gibt die Musiktheorie seit Adam von Fuldas *De musica* (1490) Auskunft. Weniger bekannt und oft übersehen ist dagegen eine andere Bedeutung von *tactus*, die in den Bereich der frühen deutschen Orgelmusik gehört und in deren ältesten Quellen seit dem 1. Drittel des 15. Jahrhunderts begegnet. *Tactus* ist hier in erster Linie eine musikalisch gestaltete Spieleinheit, die sich zwar auch auf ein zeitliches Maß erstreckt, im übrigen aber inhaltlich geprägt ist. In der Verbindung von zeitlich-formaler Einheit und inhaltlicher Ausfüllung rückt der instrumentale *tactus*, der im Notenbild oft durch Vertikalstriche begrenzt wird, in die Nähe des späteren Taktes. Auf jeden Fall stellt er einen ersten Vorläufer zu diesem dar, dessen Geschichte seinerseits nicht ohne ihre Grundlegung in der frühen deutschen Orgelmusik und ihrer theoretischen Ausprägung behandelt werden kann. Dennoch begegnet man in jüngster Zeit immer noch der Ansicht, daß als Takt bis zum frühen 18. Jahrhundert nur der Schlag (*Tactus*) bezeichnet wurde. Daß dagegen schon im 15. Jahrhundert der Takt im Sinne einer Notengruppierung zu verstehen war und einen festen Platz in der Organistensprache hatte, soll in dem folgenden Beitrag gezeigt werden.

Die Lehre des Orgelspiels wird im 15. Jahrhundert in den bisher bekannt gewordenen Traktaten als eine Lehre von den *tactus* vorgestellt. Dabei handelt es sich um die richtige Anbringung von Notengruppen, deren Kern aus einer viertönigen Spielformel besteht und die auf einen in gleichmäßig langen Noten fortschreitenden Tenor bezogen sind. Die Darstellung dieses Verfahrens ist in den einzelnen Traktaten von unterschiedlicher Ausführlichkeit, jedoch zeigt der Aufbau die Zugehörigkeit zu einer gemeinsamen Lehrtradition. Zu dieser gehören auch die verschiedenen *Fundamenta organisandi*, von denen dasjenige Conrad Paumanns aus dem Jahre 1452, aufgezeichnet im Anschluß an das Lochamer-Liederbuch, das bekannteste ist. Während die eigentliche *Tactus*lehre sich im wesentlichen auf theoretische Regeln beschränkt, enthalten die *Fundamenta* praktische Übungsbeispiele in systematischer Anordnung. Der Verzicht auf die sonst üblichen *Tactus*regeln ist möglicherweise auf die Änderung eines allgemein verbindlichen *Tactus*prinzips zurückzuführen, so daß sich die tatsächliche Praxis weniger durch Lehrsätze als durch anschauliche Übungsbeispiele vermitteln läßt. Daß aber

der Begriff *tactus*, wenngleich in veränderter Bedeutung, den Organisten weiterhin geläufig war, beweist seine Verwendung im Buxheimer Orgelbuch. Auch wenn er später in den Anweisungen und Übungslehren des Orgelspiels nicht mehr vorkommt, dürfte er in dem spezifisch tasteninstrumentalen Sinne zumindest in mündlicher Überlieferung gebräuchlich gewesen sein, bevor er schließlich im deutschsprachigen Raum seine zentrale Bedeutung als ‚Takt‘ erhielt. In diesen gehen dann auch, besonders im Hinblick auf das Akzentschema, Elemente aus dem vokal-mensuralen *tactus* ein, ohne daß letzterer für die Ausbildung des modernen Taktes jene Ausschließlichkeit in Anspruch nehmen kann, die man ihm gemeinhin einräumt.

Die tasteninstrumentale Tactuslehre ist aber nicht nur bei der Entstehungsgeschichte des modernen Taktes übersehen worden, sondern hat bisher auch bei der Diskussion um die Handwerkslehren der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit keine Beachtung gefunden. Dabei ist ihre Nähe einerseits zur Kontrapunktlehre des späten Mittelalters, speziell zur Diminution, andererseits zum melismatischen Organum des 12. Jahrhunderts unübersehbar. Während die Verbindung zur kontrapunktischen Diminution sich schon aus der Gleichzeitigkeit von Diminutions- und Tactuslehre ergibt, ist die Verwandtschaft mit dem Organum aus der Frühzeit der Pariser Notre-Dame-Schule in einem ähnlichen mehrstimmigen Verfahren begründet. Trotz gravierender Unterschiede handelt es sich in beiden Fällen um das Setzen, Kolorieren und Verbinden von Klängen, die über einzelnen Tönen einer gegebenen Melodie errichtet werden und zwischen denen im einen Falle eine Gesangstimme (*vox organalis*), im anderen eine instrumentale Spielbewegung Brücken schlägt. Die Lehre des Orgelspiels als eines kunstvollen Kolorierens von Klängen erinnert deshalb an die ältere Klangschriftlehre, besonders aber an den Vatikanischen Organum-Traktat mit seinen zahlreichen Kolorierungsbeispielen.

Daß man bisher die Verwandtschaft zwischen dem melismatischen Organum und dem kolorierenden Orgelspiel nur wenig beachtet hat, erklärt sich vor allem aus der zeitlichen Distanz von mehr als zweihundert Jahren, die zwischen beiden Erscheinungen liegt. Damit zusammen hängt die unterschiedliche Ausgangssituation und Umgebung, die ihrerseits eine jeweils andere Blickrichtung und Fragestellung der Forschung verlangt. Dennoch ist der Blick auf größere zeitliche Abläufe ebenso legitim und notwendig wie die Frage nach dem je besonderen Fall. So bleibt es nach wie vor verwunderlich, daß im 15. Jahrhundert, zur Zeit der ersten Blüte niederländischer Vokalphonie, die Organisten immer noch darum bemüht waren, den richtigen Weg von einem Zusammenklang zum nächsten zu finden, sich also nicht viel anders verhielten als der vokale *Organizator* im 12. Jahrhundert. Die Orgelspieler waren späte Nachfahren der Organumsänger, rückständig gegenüber den Vokalkomponisten ihrer Zeit. Andererseits bringen sie un-

befangen Eigenständiges, neben dem älteren Grundkonzept auch Neues ein, wie etwa die systematische Erfassung von Spielformeln oder das pragmatische Abzählen von Tönen innerhalb einer Maßeinheit anstelle hierarchisch gestaffelter Mensuralrelationen. So zeichnet sich vor dem Hintergrund altertümlicher Kolorierungspraktiken eine neue Ordnung ab, für die der Begriff *tactus* eine Schlüsselposition erhält und dadurch nicht nur dem Wort, sondern auch der Sache nach eine entscheidende Grundlage für den späteren Takt bildet.

## II. VERGLEICHE

### 1. Der Vatikanische Organum-Traktat

Besonders die für den Regensburger und Brüsseler Traktat typische Hervorhebung des Tactusintervalls, das direkt (*R*) oder indirekt (*Br*) einem Tenorsschritt zugeordnet wird, geht *de facto* von der Verbindung zweier Klänge aus, zwischen denen ein „Klangschritt“ vollzogen wird<sup>58</sup>. Insofern gibt es von der Tactuslehre nicht nur Beziehungen zur gleichzeitigen Kontrapunkttheorie, sondern auch zur älteren Discantuslehre, die seit dem Vatikanischen Organumtraktat vom Ende des 12. Jahrhunderts die durch Gegenbewegung herbeigeführte Verbindung zweier Klänge, den sog. Klangschritt, behandelt<sup>59</sup>. Bekanntlich zeichnet sich der Vatikanische Organumtraktat von der allgemeinen Klangschrittlehre dadurch aus, daß er zusätzlich zu den Regeln, die sich auf Cantusschritt, Ausgangsklang, Organumschritt und Zielklang beziehen, die den Organumschritt ausfüllenden Melismen durch eine Fülle von Beispielen demonstriert<sup>60</sup>. Schon Rudolf von Ficker hatte 1932 auf den ungewöhnlichen Fund dieses Traktats hingewiesen, der über das klangliche Gerüst hinaus einen Einblick in die Wirklichkeit der musikalischen Praxis erlaubt<sup>61</sup>. Ähnlich wie wir es aus der Orgelspiellehre des 15. Jahrhunderts kennen, mußte auch in der Lehre vom Organum der Abstand zwischen zwei Gerüstklängen durch eine ornamentale Bewegung ausgefüllt werden, während der darunterliegende Cantus- bzw. Tenorton eine Art konstruktiver Stütze bildet. Auf die Verwandtschaft von beiden Erscheinungen deutet nicht zuletzt der Begriff *organum* hin, der sowohl die Orgel oder allgemein „Instrument“ als auch die frühe vokale Mehrstimmigkeit

<sup>58</sup> Klaus-Jürgen Sachs, Zur Tradition der Klangschritt-Lehre, in: AfMw 28, 1971, S. 233 ff.; Hans Heinrich Eggebrecht, Die Mehrstimmigkeitslehre von ihren Anfängen bis zum 12. Jahrhundert, in: Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit, Darmstadt 1984 (Geschichte der Musiktheorie 5), S. 9–87, hier S. 69 ff.

<sup>59</sup> Frieder Zamminer, Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025), Tutzing 1959 (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 2); Eggebrecht, Mehrstimmigkeitslehre (wie Anm. 58), S. 67 ff.

<sup>60</sup> Zamminer zählt zu den 31 Regeln insgesamt 343 Notenbeispiele, vgl. Zamminer, Vatikanischer Organumtraktat (wie Anm. 59), S. 52 ff.

<sup>61</sup> Rudolf von Ficker, Der Organumtraktat der Vatikanischen Bibliothek (Ottob. 3025), in: KmJb 27, 1932, S. 65 ff.

meint<sup>62</sup>. Beide, die Organumlehre des Vatikanischen Traktats und die Orgelspiellehre des 15. Jahrhunderts verstehen sich als sog. Handwerkslehren, in denen es um die Erlernung einer praktischen Fertigkeit geht, die darin besteht, den einzelnen Tönen einer gegebenen Melodie perfekte Konkordanz hinzuzufügen und diese mit ornamentalen Wendungen zu umgeben und zu verbinden. In beiden Fällen verfolgt die ornamentale Oberstimme einen Weg, der mit dem Ausgangston als oberem Bestandteil der Gerüstkonkordanz beginnt, diesen zunächst verziert, bevor der Zielton über dem nächsten Cantuston, die Konkordanz über der „proxima nota tenoris“ ins Auge gefaßt und durch eine zielstrebige Wendung vorbereitet wird. Gemäß der Überbrückungsfunktion kommt es in der Zusatzstimme immer zu einem Moment, in dem sich die Umorientierung vom Ausgangston weg und zum Zielton hin vollzieht. Demgegenüber bleibt der Tenorton stets so lange wirksam, bis er durch den nächsten abgelöst wird, d. h. beide Stimmen folgen ihrer je eigenen Gangart. Dadurch kann es besonders im Bereich der Zielwendung zu dissonanten Reibungen mit dem gleichzeitig erklingenden Tenorton kommen, da die Zusatzstimme linear auf den nächsten Klang konzentriert ist. Ein und derselbe Cantuston wirkt sich somit in zwei verschiedenen Richtungen aus: er bestimmt die ihm vorausgehende und auf eine Konkordanz mit ihm hinführende Zielwendung und er löst mit seinem Einsatz eine von der Konkordanz wegführende Wendung aus. Betrachtet man denselben Vorgang von dem erklingenden Cantuston her, so bezieht sich die Zusatzstimme nur zum Teil auf ihn, nämlich in ihrer Ausgangsphase, während die Zielphase von ihm abgewandt und auf den nächsten Klang gerichtet ist. Weder im Organum des Vatikanischen Traktats noch in der Tenorbearbeitung für Orgel ist die kolorierende Oberstimme jeweils nur auf den gleichzeitig erklingenden Tenorton bezogen, worauf dann abrupt der nächste Klang mit der ihm eigenen Klangsphäre einsetzen würde. Vielmehr geht es hier nicht allein um das Auskolorieren von Klangbestandteilen, sondern um das Setzen von Klängen einerseits und ihre Verbindung andererseits, was nur durch eine Orientierungsänderung des Melismas zwischen den Cantustönen möglich ist.

Bei aller Gemeinsamkeit sind aber auch die Unterschiede des älteren Klangschritt-Verfahrens und der jüngeren Tactuslehre beträchtlich. Daß die

<sup>62</sup> Für „Orgel“ ist auch der Plural „*organa*“ gebräuchlich, der sich offenbar auf die Mehrzahl der Orgelpfeifen bezieht. In einer schlesischen Quelle aus dem Jahre 1340 wird auch das instrumentale Spiel und somit das Orgelstück selbst „*organum*“ genannt: „*Possumus et modulationem vel cantilenam, que fit cum talibus instrumentis vel vasis organum appellare*“. Vgl. Fritz Feldmann, *Musik und Musikkpflege im mittelalterlichen Schlesien*, Breslau 1938, Hildesheim 1973, S. 114; Göllner, *Formen* (wie Anm. 4), S. 111 f.

Klangschritte im Organum prinzipiell mit der Gegenbewegung einhergehen, während in der Orgelspiellehre hiervon nur beiläufig die Rede ist, und Regeln wie Beispiele eher eine Folge gleicher perfekter Konkordanzen, insbesondere Oktaven anzeigen, beweist den Gegensatz von genuiner und mixturähnlicher Mehrstimmigkeit. Grundlegend ist auch der Unterschied von gesungenen Melismen in den Beispielen des Vatikanischen Traktats und den auf der Orgel gespielten Tactusformeln. Während diese – worauf die Regeln nachdrücklich hinweisen – beliebig transponierbar sind, lassen die vokalen Melismen ihre Nähe zur kirchentonalem Melodiebildung erkennen. Die Ausgangs- und Zieltöne wirken sich hier oft wie eine kirchentonale Finalis aus, so daß es zu typisch dorischen oder lydischen Wendungen kommt, die aus ihrer tonartlichen Bindung nicht herauslösbar sind<sup>63</sup>. Gegenüber dieser im Kirchentonalen verwurzelten Gesangspraxis zeigt das Orgelspiel, das seinen Zielton mit geeigneten Formeln von der Untersekund, nach Möglichkeit durch einen Halbtonschritt „leittönig“ erreichen will, eine eindeutige Nähe zum modernen Dur-Moll. Daß dieses nicht als feste Tonart für ein ganzes Stück in Erscheinung tritt, hängt mit der stückweisen, von *tactus* zu *tactus*, von einem Tenorton zum anderen sich vortastenden Bauweise zusammen. Auf diese Weise bildet jeder Tenorton mit dem ihm zugehörigen Klang ein eigenes tonales Zentrum, das zielstrebig, d. h. möglichst leittönig erreicht wird, aber einer einheitlichen Tonart für ein ganzes Stück im Wege steht.

Von den weiteren Unterschieden zwischen melismatischem Organum und instrumentaler Tenorbearbeitung, zu denen für letztere auch die rhythmisch genaue Fixierung von Tenor und Discantus gehört, während im Organum die Oberstimme unrythmisch notiert ist und die Cantustöne von unbestimmter Länge sind, ist vor allem der andersartige Zugang zur Mehrstimmigkeit im vokalen bzw. instrumentalen Bereich hervorzuheben. Bekanntlich kommt es zum vokalen Organum dadurch, daß eine gegebene einstimmige Melodie durch eine hinzutretende Stimme klanglich erweitert wird. Die neue Stimme bewegt sich zunächst in demselben Duktus wie die alte, trägt gleichzeitig mit dieser denselben Text vor und verläuft in perfekten Konkordanzen. Die simultane Textdeklamation und die gemeinsame Fortbewegung unter Benutzung von Quint, Quart, Einklang und Oktav kennzeichnet das Organum bis ins 12. Jahrhundert hinein, und zwar unabhängig von der im übrigen recht unterschiedlichen Beschaffenheit der einzelnen Organumarten. Eine von diesen, die auf der Selbständigkeit verschiedener Einzelklänge und auf Gegenbewegung beruhende Klangschritt-Praxis, führte im 12. Jahrhundert zur melismatischen Ausgestaltung der Zusatzstimme, wie sie in den Beispielen des Vatikanischen Organumtraktats dargestellt

<sup>63</sup> Dies bezieht sich selbstverständlich nicht auf die absolute Tonhöhe, sondern auf die modale Prägung. Göllner, Formen (wie Anm. 4), S. 141 ff.

wird. Die verbindenden Melismen konnten sehr knapp oder umfangreich und kunstvoll ausfallen, aber sie sind stets etwas Zusätzliches, Sekundäres, das die primäre Schicht der unverzierten Klangfolgen voraussetzt. Nur diese sind Gegenstand der ausformulierten Regeln und damit Bestandteil des eigentlichen Satzes, während die melismatische Gesangspraxis der Ebene der Aufführung angehört und von Fall zu Fall anders ausfallen oder auch ganz ausbleiben kann. Die Melodiebildung der organalen Melismen ist zwar in ihrer Zielrichtung von dem jeweils anzustrebenden Konkordanzton abhängig, lehnt sich aber andererseits an kirchentonale Normen an, d. h. sie steht als Gesangspraxis im Rahmen einer vokalen Tradition, der auch der zugrundeliegende Cantus angehört.

Die mit der Zugehörigkeit von Cantus und Organalstimme zum vokalen Bereich gegebene Einheit liegt in den tasteninstrumentalen Tenorbearbeitungen des 15. Jahrhunderts nicht vor. Zwar handelt es sich auch hier um ein und dasselbe Medium, in diesem Falle in erster Linie um die Orgel, aber der Weg dahin verläuft anders und bedeutet nicht nur die Verwandlung des vokalen Cantus in einen instrumentalen Tenor, sondern vor allem eine grundlegend veränderte Konzeption. Für das tasteninstrumentale Spiel stehen am Anfang die Spielformeln, die für sich, also ohne jede Bindung an die Mehrstimmigkeit, Bestand haben. Diese Formeln bilden gleichsam das Vokabular des Orgelspiels, das ihrer Anwendung auf die Erfordernisse der Mehrstimmigkeit vorgegeben ist. So wie sie in der didaktischen Unterweisung den mehrstimmigen Abläufen vorangestellt sind, so sind sie auch ohne jegliche Einbeziehung in eine geregelte Konkordanzfolge, also einstimmig, praktikierbar. Das instrumentale Spiel besteht in erster Linie aus einer handwerklichen Kunstfertigkeit und konnte ohne weiteres einstimmig geschehen, wozu etwa im Falle des Portativs das Instrument selbst auffordert. Wenn es von hier aus zur Ausweitung ins Klangliche kommt, so zunächst dadurch, daß die Spielbewegung in Richtung und Gliederung von einer vorgegebenen Melodie abhängig gemacht wird, die in starren Einzeltönen von gleicher Dauer fortschreitet. Die Spielbewegung folgt über weite Strecken hinweg den Konturen dieser Stimmen, d. h. sie verläuft in einer Art von Heterophonie und behauptet ihre Selbständigkeit nur in der Vielfalt formelhafter Wendungen, nicht in einer eigenen melodischen Richtung. Deshalb erhält die Oktav als Zusammenklang eindeutige Priorität, neben die, bedingt durch den Umfang der Klaviatur, bei höheren Tenortönen die Quint treten kann. Die Bildung von selbständigen Gerüstklängen, wie sie die Klangschrift-Lehre, der Gegenbewegungsdiskant oder später der Kontrapunkt kennen, ist für die Orgel mit den ihr eigenen Verdoppelungs- und Mixturklängen nicht maßgebend. Hier löst die eine Taste einen Blockklang aus, dem verschiedene perfekte Konkordanz wie Oktav, Quint usw. angehören, und es ist die Aufgabe der auf dem Manual gespielten *tactus*, die Blockklänge, die

gewöhnlich vom Pedal aus betätigt werden, als Stützen zu benutzen und in Bewegung umzusetzen. Das Orgelspiel erhält durch die Klangblöcke des Tenors seine eigenen Bezugspunkte und Gliederungsvorgaben. Darin unterscheidet es sich von der frühen vokalen Mehrstimmigkeit, die vom einstimmigen Gesang ausgeht und diesen durch eine *vox organalis* ins Klangliche erweitert. Nur akzidentell, zunächst auf der Ebene der Aufführung, werden klangverbindende Melismen eingeführt, deren Funktion sich mit den Tactusformeln des Orgelspiels zwar berührt, die im übrigen aber andere Aufgaben haben. Während die instrumentalen Tactusformeln für das Orgelspiel eine unbedingte Notwendigkeit darstellen, sind die vokalen Melismen ein ornamentaler Zusatz. Denn hier beruht die Mehrstimmigkeit im wesentlichen auf den perfekten Konkordanzen, die die Ausgangsstimme lediglich klanglich ergänzen. Während diese der Orgel als Mixturklänge innewohnen, werden sie im vokalen Bereich erst durch die Zusatzstimme erzeugt und ermöglichen eine eigene, mehrstimmig geregelte Gesangspraxis. Hierfür bestimmt nach wie vor die sprachgebundene Ausgangsstimme den allgemeinen Duktus, die Artikulation und die Gliederung. Die Mixturklänge der Orgel dagegen besitzen diesen Rückhalt im unmittelbaren Sprachvortrag nicht. Sie sind deshalb für sich genommen isoliert und bedürfen der Verbindung durch die Tactus, die neue Beziehungen herstellen und überhaupt ein selbständiges Instrumentalspiel erst hervorbringen. Als anschauliches Beispiel für den Gegensatz einer frühen vokalen (a) und instrumentalen (b) Mehrstimmigkeit sei der Beginn des zweistimmigen „Kyrie magne deus“ angeführt<sup>64</sup>:

Ky - ri - e magne deus poten-ci-e li-be-ra-tor homi nis transgressoris mandati e - ley -son

Ex. 13 a

Ky ri e f mag e ne d de us

Ex. 13 b

<sup>64</sup> Göllner, Formen (wie Anm. 4), S. 51 u. 80; a) London, Brit. Libr., Add. 27630, fol. 32; b) Wien, Österr. Nationalbibl., Cod. 3617 (W), fol. 10<sup>v</sup> (CEKM 1, S. 10f.). Ausgangsstimme in a) im oberen System, in b) in Buchstaben eine Quinte tiefer.

Auch außerhalb der theoretisch formulierten Tactuslehre dienen die schriftlich fixierten Orgelstücke in erster Linie einem didaktischen Zweck. Zu unterscheiden sind Lehrstücke im engeren Sinn und freie Beispiele mit modellartigem Charakter als Bearbeitungen von beliebigen Tenormelodien. Erstere sind fester Bestandteil der eigentlichen Orgelspiellehre, für die in den deutschen Quellen des 15. Jahrhunderts die Bezeichnung *Fundamentum* gebräuchlich war<sup>65</sup>, während der Modellcharakter der freien Beispiele mehrfach in der Überschrift „Tenor bonus“ (guter, d. h. vorbildlich behandelte Tenor) zum Ausdruck kommt<sup>66</sup>. Beide Arten von Lehrstücken finden sich auch im Münchner Traktat, wo auf die einfachen *ascensus* und *descensus* des Hauptteils am Schluß eine freie Tenorbearbeitung als Beispiel für die tatsächliche Orgelpraxis folgt. Zu den typischen Lehrstücken als Bestandteil der *Fundamenta* gehören neben den Bearbeitungen von stufen- und sprungweise steigenden und fallenden Tenores auch kürzere Tenorbewegungen, die speziell als Schlußbildungen konzipiert sind. Es stellt sich die Frage, warum zu diesen Lehrstücken die entsprechenden Regeln fehlen, wie wir sie aus den Orgeltraktaten kennen. Da die Stücke in vielen Fällen die in den Traktaten formulierten Regeln bestätigen, dürften sie entbehrlich gewesen sein. Man konnte sich auf die Notierung von didaktischen Beispielen und modellartigen Spielstücken beschränken, da die mündliche Unterweisung dem Schüler die notwendigen Kenntnisse vermittelte. Zu denken wäre auch an Organisten, die mit der lateinischen Traktatsprache oder allgemein mit dem Schreiben und Lesen zu wenig vertraut waren, um die Lehre in schriftliche Form zu kleiden. Es sei daran erinnert, daß die Praxis und Lehre des Orgelspiels wie das Instrumentalspiel überhaupt im Unterschied zur gleichzeitigen vokalen Kunstmusik prinzipiell ohne schriftliche Fixierung auskam, so daß das wenige, was in instrumentaler Notenschrift festgehalten wurde, die Ausnahme bildet. Deshalb sind schon die schriftlich fixierten Lehrstücke etwas Besonderes, wozu man nicht noch ausformulierte Regeln erwarten sollte.

<sup>65</sup> Schon vor dem *Fundamentum organisandi* Conrad Paumanns (1452) findet sich die Bezeichnung *Fundamentum* in der heute verschollenen Quelle Breslau, Universitätsbibliothek I Qu 42 (*Br D II*), und Hamburg, Staatsbibliothek, ND VI 3225 (*H*); CEKM 1, S. 13 und S. 24 f.; vgl. auch Feldmann, Musik und Musikpflege (wie Anm. 62), S. 119 und Anhang S. 5; Göllner, Formen (wie Anm. 4), S. 77; Leo Schrade, Die handschriftliche Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik, Lahr (Baden) 1931; zweite Aufl. hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Hans Joachim Marx, Tutzing 1968, S. 99; Martin Staehelin, Die Orgeltabulatur des Ludolf Bödeker, in: Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, I. Philologisch-Historische Klasse, Jg. 1996, Nr. 5, Göttingen 1996, S. 178 ff.; in dem jüngsten Fund von Christian Meyer, „Ad habendum bonum fundamentum in organis“ (wie Anm. 57), S. 5, bezieht sich die Bezeichnung auch auf einen Lehrtraktat.

<sup>66</sup> Vgl. etwa CEKM 1, S. 18, 19, 21 (aus *Br D I*); 26 (aus *H*).

Seltener als Übungsbeispiele außerhalb von Traktaten ist der umgekehrte Fall, nämlich Lehrschriften ohne erläuternde Beispiele. Immerhin fehlen diese in zwei der hier behandelten Traktate: den kurzen Tactuslehren in der Brüsseler bzw. Münchner Handschrift<sup>67</sup>. Da die Brüsseler Quelle offenbar nur einen Teil einer größeren Abhandlung darstellt (s. oben S. 6f.), dürften ursprünglich auch Notenbeispiele dazugehört haben, die ebenso wie der Hauptteil des Textes in späteren Abschriften nicht mehr enthalten sind. Auch die kurze Spielanweisung in der Münchner Quelle hatte Beispiele eigens vorgesehen, was aus dem Hinweis „et exempla patent“ am Ende der sechsten Regel hervorgeht (s. oben S. 29), so daß die Ergänzung der Lehrsätze durch Lehrstücke generell anzunehmen ist.

## 2. Das *Fundamentum organisandi* von Conrad Paumann

Zu den ohne ausführliche Texte überlieferten Lehrstücken gehört als bekannteste Quelle das *Fundamentum organisandi* Conrad Paumanns (datiert 1452), das zusammen mit dem Lochamer-Liederbuch überliefert ist (P)<sup>68</sup>. Das *Fundamentum* Paumanns knüpft zwar in der systematischen Abfolge der Lehrstücke an die ältere Tactuslehre an, jedoch läßt sich diese nur noch in einigen Aspekten auf die Beispiele Paumanns beziehen, während die bis dahin geltenden Regeln hier nicht mehr anwendbar sind. Das mehrstimmige Orgelspiel hat sich so sehr gewandelt und verfügt über derartig neue und verschiedenartige Mittel, daß es von der älteren Tactuslehre, die von grundsätzlich gleichen Merkmalen eines jeden *tactus* ausging, nicht mehr erfaßt wird. Das Fehlen eines theoretisch formulierten Regelkanons, das seit Paumann die Orgelspiellehre kennzeichnet und diese allein auf die Anschaulichkeit von Notenbeispielen stützt, könnte darin seinen Grund haben, daß die tatsächliche Praxis überhaupt nicht mehr auf ein einziges durchgängiges Prinzip und auf eine allgemeine Regel gebracht werden kann. Die wesentlichen Unterschiede der Lehrstücke Paumanns im Vergleich zur älteren Praxis sind die schnellere Spielbewegung unter Benutzung von Semiminimen, die Vermeidung paralleler perfekter Gerüstkonkordanzen und – als wichtigstes – die häufige Auflösung der starren Tenortöne in eine gegenüber der Oberstimme komplementäre rhythmische Bewegung, d. h. die Einfügung

<sup>67</sup> Brüssel, Bibl. Royale, II 4149, fol. 48<sup>v</sup>; München, Cod. germ. 811, fol. 22<sup>v</sup>.

<sup>68</sup> Berlin, Staatsbibliothek, MS. 40613 (P), S. 46ff.; CEKM 1, S. 32ff.; Faksimiledruck hrsg. von Konrad Ameln, Lochamer Liederbuch und Fundamentum organisandi des Conrad Paumann, Berlin 1925; Lochamer-Liederbuch und das Fundamentum organisandi von Conrad Paumann, Faksimile-Nachdruck, Kassel usw. <sup>2</sup>1972 (Documenta musicologica, 2. Reihe, Bd. 3).

zusätzlicher Tenornoten besonders zur Bildung von Klauseln an den Abschnittsschlüssen. Vor allem diese Neuerung, die einen regulären zweistimmigen Satz mit rhythmisch versetzten Sexten und Terzen unter Auslassung der viertönigen Spielformeln in die Orgelmusik einführte, stand außerhalb der traditionellen Tactuslehre. Ohne daß man versuchte, diesen Vorgang durch besondere Regeln zu erfassen und die Lehre dem neuesten Stand der Praxis anzupassen, verzichtete man ganz auf die Traktatform und begnügte sich mit Notenbeispielen, die aber nun wiederum in weit größerer Ausführlichkeit und Vielfältigkeit erschienen als im Rahmen der Traktatlehre. Schon Paumanns *Fundamentum* enthält außer mehreren stufen- und sprungweisen *ascensus* und *descensus* sowie kleineren Lehrstücken nicht weniger als sechzehn freie Beispiele meistens über weltliche Tenores. Daß Paumann dennoch mit der älteren Tactuslehre in ihren Grundzügen vertraut war, zeigen sowohl die Lehrstücke als auch die freien Beispiele, in denen immer noch ein Tenor-ton pro Tactuseinheit die Regel ist, und die Viertonformeln den Spielvorgang oft über weite Strecken beherrschen. Offenbar ausgehend von der Konvention der Tactuslehre haben die zahlreichen Fundament-Beispiele und Tenorbearbeitungen die Aufgabe, die Neuerungen in den Vordergrund zu stellen und somit besonders dasjenige durch Notenbeispiele zu veranschaulichen, was in den Traktatregeln nicht behandelt wurde. Schon in dem ersten Lehrstück aus Paumanns *Fundamentum* wird einerseits die Verbindung zu den älteren Tactustraktaten, andererseits die Distanz zu diesen besonders in den Klauselabschnitten sichtbar, wie in dem folgenden Schlußteil des *descensus simplex* (P, S. 47; CEKM 1, S. 32):

The image shows a musical staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The notation consists of a single melodic line with various rhythmic values (minims, crotchets, quavers) and rests. Below the staff, the notes are labeled with letters: 'a', 'g', 'f', 'cf', 'ga', 'gf', 'ed', and 'cc'. The 'cf' and 'ga' labels are positioned under two notes each, indicating a pair of notes.

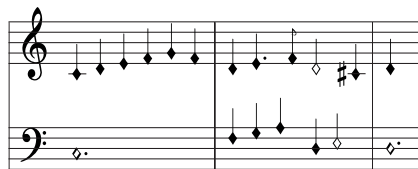
Ex. 14

Die ersten zwei *tactus* über den Tenortönen a und g unterscheiden sich grundsätzlich nicht von der älteren Tactuslehre, auch wenn Paumann den dort verbreiteten Gebrauch gleicher perfekter Gerüstkonkordanzen, d. h. vor allem paralleler Oktavklänge vermeidet. Der dritte *tactus* entspricht zwar wegen des Ausbleibens der Viertonformeln nicht mehr uneingeschränkt den Regeln der Tactuslehre, doch befolgt er diese im Hinblick auf den einen Tenorton pro Measureinheit sowie in der Beachtung der Konkordanzen an deren Anfang, Mitte und Schluß. Nimmt man die Regel über das Erreichen des Zieltons von dessen Untersekund aus auch für Paumann in Anspruch, so werden über g, f und c andere Zusammenklänge (Quint, Sext, Duodezim) vorbereitet als die

tatsächlich erklingenden (Terz, Terz, Dezim). Auch dieser Vorgang wird zwar durch die Tactusregeln nicht eigens erfaßt, ist aber in der älteren Praxis durchaus verbreitet, da mit den mechanisch ausgelösten Mixturregistern der Tenortaste zu rechnen ist und eine zusätzliche Konkordanz gegriffen werden kann. Gänzlich außerhalb der Tactuslehre steht dagegen dasjenige, was sich in dem Schlußabschnitt abspielt. Anstelle der zu erwartenden Tenortöne e und d, die jeweils einen *tactus* ausfüllen sollten, erscheint eine zusammenhängende, rhythmisch gestraffte Bewegung, welche die vorgeschriebenen zwei Haupttöne umspielt und gemeinsam mit der rhythmisch komplementären Oberstimme auf den Schlußklang hinsteuert. Ausgehend von der Dezime über c wird in gegeneinander verschobenen Sextparallelen über zwei *tactus* hinweg eine zwingende Klauselwendung herbeigeführt, die ein Element vokaler, dem Fauxbourdon entlehnter Schlußbildung auf das Orgelspiel überträgt. Damit wird aber nicht nur die sonst übliche Reihung stereotyper Spielformeln außer Kraft gesetzt, sondern auch das Zusammenfallen von erklingendem Tenorton und Tactuseinheit aufgehoben. Für den zuständigen Tenorton bleibt zwar noch eine Tactuseinheit reserviert, aber diese wird nicht mehr von ihm selbst, sondern von mehreren stellvertretenden Tönen ausgefüllt. Bezeichnenderweise fehlt in der Handschrift der reguläre Tactusstrich zwischen diesen von der Bindung an jeweils einen Tenorton gelösten *tactus*, da jetzt ein neuer Spielvorgang sich über zwei *tactus* erstreckt. Nur ein kleiner Strich in der Mitte des Systems deutet noch die Mensurtrennung an. Somit ist aber auch die für die ältere Tactuslehre typische Begrenzung des Spielvorgangs auf nur einen durch vertikale Striche markierten *tactus* aufgehoben und die Einheit von *tactus* und Spielvorgang aufgelöst. Dies bedeutet, daß das ganze Konzept des älteren *tactus* in Lehre und Praxis seiner Grundlage entbehrt. Was in dem Schlußabschnitt vor sich geht, entzieht sich nicht nur der älteren Tactuslehre, sondern ist überhaupt schwer in allgemeine Regeln zu fassen. Deshalb zieht Paumann und die Orgelspiellehre nach ihm den systematisch gegliederten Aufbau von Übungsbeispielen den Regeln eines Lehrtraktats vor. Wie verhält sich aber diese Neuerung, die zunächst auf die Zäsurbildung an Abschnittsenden beschränkt ist, zur älteren Praxis? Verstand man unter *tactus* die Einheit von Tenorton, Spielvorgang und Mensurdauer, so vermißt man jetzt den einen, real erklingenden Tenorton, da dieser in den Klauseln durch stellvertretende Töne ersetzt wird. Nimmt man dagegen den *tactus* allein für die Maßeinheit in Anspruch, so steht dem entgegen, daß die Mensurdauer nicht mehr durch regelrechte Vertikalstriche abgesteckt wird. Diese wollen vielmehr den neuen Spielvorgang als Zusammenhang erhalten und stehen demgemäß in entsprechend größeren Abständen. Die neue Situation hat somit die bis dahin stabilen Verhältnisse erheblich gelockert, so daß die Parameter von zeitlicher und musikalischer Gliederung sich verselbständigen und ein neues Verhältnis miteinander eingehen. Der neue *tactus* hat mit dem älteren zwar im Regel-

fall immer noch die Ausfüllung durch Spielformeln und deren Zusammenfassung zu einem Spielvorgang gemein, aber er kann auch anders ausfallen und in Art der Paumannschen Klauseln gleichsam als Doppeltactus vokal-kontrapunktische Elemente beinhalten. Dennoch scheint es legitim, den Tactusbegriff der älteren Orgelspiellehre für die anders gearteten Schluß- und Zäsurbildungen Paumanns zu übernehmen, auch wenn er dort nicht mehr im Hinblick auf seine Ausfüllung eindeutig bestimmbar ist. Der von dem vorgeschriebenen Spielvorgang losgelöste *tactus* wird im Notenbild weiterhin durch vertikale Striche markiert, die im Regelfall eine konstante Maßeinheit umfassen, und berührt sich somit in einem wesentlichen Punkt mit dem neueren *Takt*, dessen frühestes Stadium er zweifellos verkörpert<sup>69</sup>.

In Paumanns *Fundamentum* sind die Clauseln mit rhythmisch bewegtem Tenor und entsprechend komplementär verlaufendem Diskant nicht auf die Schlußtakte der einzelnen Übungen beschränkt, sondern können auch zur Binnengliederung eingesetzt werden, wie es andererseits noch Schlußbildungen nach dem älteren Verfahren mit gereihten Spielformeln über ausgehaltenen Einzelnoten im Tenor gibt. Doch zeigt sich schon in der zweiten Folge der Lehrstücke, die mit dem *alius ascensus simplex* beginnen<sup>70</sup>, eine entschiedene Hinwendung zur neuen Art der Spielbewegung, die schließlich ein ganzes Beispiel prägen kann, wie etwa den *alius ascensus per quartas*. Hier wird in der Tat eine neue Art der Tenorbearbeitung für das Orgelspiel erschlossen, die der älteren Gleichrangigkeit jedes Tenortons das Prinzip der Abstufung entgegensetzt. Dies erlaubt freie Gliederungen innerhalb einer Folge von Tenortönen, so daß nur jeder zweite oder dritte Tenorton Ziel und Ausgang einer Spielbewegung ist, während die dazwischen liegenden Tenortöne mit Hilfe von Zusatztönen eine dynamische, hinführende Funktion erhalten. So entstehen Zellen von zwei, manchmal auch mehreren Takten, die mit einer perfekten Konkordanz, oft der Oktav, beginnen und in ihrem zweiten, für den nächsten Tenorton zuständigen Takt in eine dynamische Bewegung in Terzen oder Sexten übergehen, die auf eine perfekte Konkordanz über dem folgenden Tenorton hinzielen (*P*, S. 54, 1; CEKM 1, S.35, 4):



Ex. 15

<sup>69</sup> Über das erste Vorkommen des deutschen Wortes *tact* im Buxheimer Orgelbuch s. oben S. 26.

<sup>70</sup> *P*, S. 51 ff.; CEKM 1, S. 34 f.

Bestand der ältere *tactus* jeweils aus einer Ausgangs- und Zielwendung, so verteilen sich diese beiden Funktionen in dem Beispiel Paumanns auf zwei Takte, wobei im zweiten Takt die Zielwendung nicht mehr aus stereotypen Spielformeln, sondern aus kontrapunktisch geführten Einzelstimmen besteht und sich somit an vokale Praktiken anlehnt. Der nachfolgende Oktavklang ist also nicht allein das Ziel einer linearen Spielbewegung, sondern das Ergebnis von Klangfolgen, die in die Sext-Oktav-Klausel münden. Die unterschiedlichen Funktionen der Takte geben auch den Tenortönen jeweils einen anderen Sinn. Nicht mehr ist jeder Klang über einem Tenorton zugleich Ziel- und Ausgangsklang, sondern nur noch der in unterschiedlichen Abständen auftretende Oktavklang. Dagegen haben die mit imperfekten Konkordanz versehenen Tenortöne nebst ihren ergänzenden oder stellvertretenden Zusatztönen hinführenden Charakter. Der Abstand zwischen den Stützklingen, die durch eine Zielbewegung vorbereitet werden und eine Ausgangsbewegung zur Folge haben, beträgt wie im obigen Beispiel mindestens zwei Takte. Er kann aber von Fall zu Fall länger sein, so daß man bei größeren Abschnitten einen mehrere Takte und Tenortöne umfassenden Ausgangsbereich und einen ebenfalls mehrtaktigen Zielbereich findet. Auch in dem *Fundamentum breve ad ascensum et descensum* (P, S. 63 ff.; CEKM 1, S. 39 f.), das die Reihe der Lehrstücke beschließt und nur noch Schlußbildungen zum Gegenstand hat, geht es vor allem um Klauselpartien mit rhythmisch bewegtem Tenor bei gleichzeitiger Verringerung der Spielformeln im Diskant. Hier wird das fortschrittlichste Element des Orgelspiels, nämlich die Anwendung kontrapunktischer Satzmittel durch Anlehnung an die Vokalkomposition thematisiert. Nicht selten ergibt sich dabei ein strenger oder auch ein gelockerter Note-gegen-Note-Satz, wie er ähnlich schon in den vokalen Kontrapunkttraktaten des 14. Jahrhunderts als Ausgangspunkt für die Diminutionslehre erscheint (s. oben S. 14f.). Es sei hier nochmals betont, daß für den vokalen Bereich das unmittelbar Gegebene der Note-gegen-Note-Satz (*punctus contra punctum*) ist, dem sich die Stufen der Diminution in zunehmender Anzahl von Teilwerten anschließen. Bei der Entwicklung der Orgelmusik verhält es sich genau umgekehrt: Am Anfang stehen hier die mehrtönigen Spielformeln. Sie sind die nicht weiter zerlegbaren „Urtactus“, die zwar durch Aneinanderreihung einen größeren Tactus (*combinatio tactuum*) bilden können, deren Einzeltöne aber nicht verfügbar sind, und es geschieht erst in einer späteren, vermittelten Phase, daß sich unter dem Einfluß des nicht diminuierten vokalen Kontrapunkts der freie Umgang mit Einzeltönen in der mehrstimmigen Orgelmusik durchsetzt. Hierfür sind die Klauseln in Paumanns *Fundamentum* ein überzeugender Beleg. Für die Orgelmusik ist der kontrapunktische Note-gegen-Note-Satz eine relativ späte Errungenschaft, für die vokale Mehrstimmigkeit dagegen der Beginn geregelter Polyphonie.

### 3. Klausel und Discantuspartie

Die Tatsache des Note-gegen-Note-Satzes veranlaßte Leo Schrade zu der Hypothese, daß es sich hierbei um den „Einbruch der rhythmischen Discantuspartien“ in die Orgelmusik des 15. Jahrhunderts handle, also um die Wiederaufnahme eines Satzverfahrens aus dem zweistimmigen Notre-Dame-Organum des späten 12. Jahrhunderts<sup>71</sup>. Auch die Abschnitte mit gleichförmigen Tenortönen und Spielformeln in der Oberstimme seien mit den melismenreichen Haltetonpartien eben dieses Organums vergleichbar, so daß das Notre-Dame-Organum in der deutschen Orgelmusik des 15. Jahrhunderts noch einmal wiederauflebe. Obwohl diese Hypothese auf den ersten Blick etwas Bestechendes hat, sind die Unterschiede zwischen beiden Erscheinungen so gravierend, daß von einer nachweisbaren Abhängigkeit keine Rede sein kann. Andererseits sind gewisse Analogien nicht zu übersehen, so etwa, daß der Discantussatz im Rahmen des *organum purum* ein ähnlich progressives Element darstellt wie später in der Orgelmusik die sog. Klausel. In beiden Fällen handelt es sich um einen aktiven Tenor, dem eine rhythmisch profilierte Oberstimme zugeordnet ist. Beide Erscheinungen heben sich in ihrem fortschrittlichen Charakter von einer älteren Schicht ab, die innerhalb desselben Stücks alle Aktivität auf die Oberstimme konzentriert, während der in Einzeltöne zerlegte Tenor rhythmisch keinen Eigenwillen entfaltet. Wie es dagegen in einen Fall zur Discantuspartie, im anderen zur Orgelklausel kommt, beruht nicht zuletzt auf der unterschiedlichen Ausgangslage. Wenn aber in beiden Fällen eine relativ freie, rhythmisch wenig differenzierte Gesangs- oder Spielpraxis einem rhythmisch gestrafften Zusammengehen von zwei Stimmen Platz macht, so kommt der Anstoß dazu von außen, und zwar nicht zuletzt von der Sprache. Für die Orgelklausel ist es der vokale kontrapunktische Satz, also die instrumentale Adaptation sprachgebundener Mehrstimmigkeit; für die Discantuspartie ist es der modale Rhythmus, der die Versfüße der antiken Dichtung zum Vorbild hat. Zu den historischen Voraussetzungen der Discantuspartie gehören neben den melismatischen Partien des *organum purum* und dessen unmittelbaren Vorstufen im 12. Jahrhundert auch das ältere Verdoppelungsorganum, sei es als sog. Quart- oder Quintorganum, sei es als Organum mit wechselnden Klängen und häufiger Stimmkreuzung (s. oben S. 39). Hier aber, also innerhalb der ältesten mehrstimmigen Schicht, die noch keine selbständige Stimbewegung, sondern nur das klangliche Mixturprinzip kennt, tragen die Stimmen wie beim kontrapunktischen Note-gegen-Note-Satz den Text gleichzeitig vor, ohne daß es sich allerdings um Kontrapunkt handelt.

<sup>71</sup> Leo Schrade, Die Messe in der Orgelmusik des 15. Jahrhunderts, in: AfMf 1, 1936, S. 137.

Bei dieser klanglichen Mehrstimmigkeit steht wie bei der Einstimmigkeit der syllabische Sprachvortrag im Vordergrund. Sollten ornamentale Floskeln durch den Sänger angebracht worden sein, so vollzog sich dies auf der Ebene der Aufführung, blieb also außerhalb der mehrstimmigen Faktur und theoretischen Lehre wie auch der notenschriftlichen Fixierung. Das melismatische Ornament war für das Organum bis in die Notre-Dame-Zeit hinein von akzidenteller Bedeutung. Es verdichtete sich erst hier – primär in den rhythmisch aktiven Stimmen der Discantuspartien – in Anlehnung an antike Versmetren zu einem festen Bestandteil der kompositorischen *res facta*. Die vokale Mehrstimmigkeit hat es also nicht von Anfang an und nicht unmittelbar mit dem melismatischen Ornament zu tun; vielmehr tritt dieses auf den verschiedenen Stufen satztechnischer Entwicklung immer erst nachträglich in Erscheinung und wird dann in den kompositorischen Prozeß integriert. Galt in der Musiktheorie für den Discantussatz grundsätzlich noch dieselbe Klangschritlehre wie für die melismatischen Haltetonpartien des Organums, so schließt die jüngere Kontrapunktlehre diese aus. Sie konzentriert sich auf das für den Discantus typische Fortschreiten verselbständigter Stimmen, die Gegenbewegung mit rhythmischer Gleichzeitigkeit verbinden. Im Unterschied zur Klangschritlehre der Diskantraktate bezieht sich die Lehre vom Kontrapunkt auf einen motettischen Satz, d. h. auf meist syllabisch textierte Stimmen, auch wenn aus Gründen allgemeiner Anwendbarkeit die Notenbeispiele in den Traktaten auf einen konkreten Text verzichten. Aber der syllabisch deklamierte Text hat entscheidenden Anteil an der rationalen Erfassung einer Mehrstimmigkeit als *punctus contra punctum*. Der Note-gegen-Note-Satz als Inbegriff des Kontrapunkts stellt bei aller elementaren Einfachheit zugleich den Abschluß einer Entwicklung und den Ausgangspunkt von etwas Neuem dar: den Abschluß eines Prozesses, der mit dem Aufkommen der Mehrstimmigkeit im frühen Organum begann, als eine klanglich erweiterte Einstimmigkeit die syllabische Sprachdeklamation auf verschiedene, konsonierende Ebenen projizierte. Erst nach einem längeren Weg über sprachferne, rhythmisch freie Melismen gelangte dieser Prozeß in der Modalrhythmik zur sprachlichen Versdeklamation und ermöglichte eine reale Mehrstimmigkeit. Das so Erreichte bildete dann den Ausgangspunkt für die Diminution, d. h. auf der neuen Ebene des Kontrapunkts wiederum die Abkehr vom Note-gegen-Note-Satz und die Hinwendung zum musikalischen Ornament des „*Verbulum*“ (s. oben S. 17f.).

Schrades Hypothese vom „Einbruch der rhythmischen Discantuspartie“ in die Orgelmusik des 15. Jahrhunderts verdient in mehrfacher Hinsicht Beachtung, obwohl sie in ihrer pauschalen Verallgemeinerung nicht haltbar ist. Näher als die Discantuspartie selbst steht der Orgelmusik der aus dieser hervorgegangene kontrapunktische Note-gegen-Note-Satz, der besonders in Teilen von Paumanns *Fundamentum* die übliche Tactuspraxis ablöst.

Der vom vokalen Kontrapunkt beeinflusste Abschnitt wird zwar für das tasteninstrumentale Spiel entsprechend modifiziert und in einen rhythmisch-flexiblen, von kleineren Notenwerten (Semibreven, Minima) bestimmten Bewegungsfluß übertragen, aber er hebt sich – hierin nicht unähnlich der einstigen Discantuspartie – als fortschrittliches Element von seiner älteren Umgebung ab. Allein das zukunftsträchtige Neue, das in beiden Fällen innerhalb eines sonst konventionellen Verfahrens auftritt und mit einem Umbruch im Rhythmischen einhergeht, gibt der These Schrades eine plausible Begründung. War es bei der Discantuspartie der modale Rhythmus, der die Grundlagen für ein rhythmisches System und eine rhythmische Notierung schuf, so ist es jetzt der moderne Takt, der durch Verselbständigung der zeitlichen Komponente aus dem alten *tactus* hervorgeht, so daß von nun an Spielvorgang, Tenorton, Zusammenklang und Zeitmaß frei zueinander in Beziehung treten können.

### III. FOLGERUNGEN

#### 1. Das Ende des älteren *Tactus*prinzips

Von den Lehrstücken in Paumanns *Fundamentum* haben die verschiedenen *ascensus* und *descensus* ihre Vorläufer in der älteren Orgelspiellehre, wo sie in einfacherer Form ebenfalls als Notenbeispiele vorkommen, sei es zur Veranschaulichung von Regeln wie im Münchner und im Regensburger Traktat oder auch ohne Erläuterungen wie in den erhaltenen, meist fragmentarischen Notenbeispielen<sup>72</sup>. Andere Lehrstücke Paumanns, wie die *pausae* und *redeunttes*<sup>73</sup>, werden in den Traktaten weder eigens behandelt noch als Beispiele dargestellt. Treten die *redeunttes* überhaupt zum erstenmal bei Paumann auf, so kommen die *pausae* in den älteren Fragmenten mehrfach vor<sup>74</sup>. Die *pausa*, auch *pausa generalis* (in *Br D I*) oder *pausa magna* (*MR*) genannt, bezieht sich stets auf das Ende eines Abschnitts oder Stückes, wo über der ausgehaltenen Schlußnote des Tenors die Spielbewegung im Discantus oft über einen ganzen *tactus* hinweg weiterläuft, bevor sie zu Beginn des letzten *tactus* auf einer abschließenden Konkordanz zu stehen kommt. Ist die Ausgangskonkordanz meist eine Oktav<sup>75</sup>, der bei fallendem Tenorschritt die Sext unmittelbar vorausgeht, so wird für die Schlußkonkordanz gern ein an-

<sup>72</sup> Vgl. die Zusammenstellung bei Staehelin, Orgeltabulatur (wie Anm. 65), S. 173 f., Anm. 25.

<sup>73</sup> *P*, S. 58–62; CEKM 1, S. 37f.

<sup>74</sup> *Br D I*, fol. 3<sup>r/v</sup>; Feldmann, Musik und Musikpflege (wie Anm. 59), Anhang II, S. 6–8; CEKM 1, S. 20f.; *H*, fol. 3<sup>v</sup>, 8<sup>v</sup>; CEKM 1, S. 23, 26; *I*, CEKM 1, S. 29–32; *Wo*, fol. 259<sup>v</sup>; Hortschansky, Tabulaturaufzeichnung (wie Anm. 25); *MR*, Hans Schmid, Ein unbekanntes Fragment eines „Fundamentum organisandi“, in: Musik in Bayern 7, 1973, S. 142; Theodor Göllner, „Pausa“, in: Anuario Musical 53, 1998, S. 3–11 sowie in: Musik in Bayern 57, 1999, S. 11–22, S. 4f.; Klaus Aringer, Die Tradition des Pausa- und Finale-Schlusses in den Klavier- und Orgelwerken von Johann Sebastian Bach: ein Beitrag zur Geschichte des Orgelpunktes, Tutzing 1999 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 52), S. 21–37.

<sup>75</sup> In dem Fragment *Wo* ist an dieser Stelle der Tenorton nicht notiert, da dafür *pausa* steht. Entgegen der Übertragung (Hortschansky, Tabulaturaufzeichnung [wie Anm. 25], S. 97) muß aber hier der Ausgangston der jeweiligen Übung wiederholt werden, nämlich C (T. 11) bzw. D (T. 23), wodurch sich eine Oktav mit dem Discantus ergibt. Bei der Übung über E fehlt an der entsprechenden Stelle *pausa*, dafür aber heißt es hier unmißverständlich E in E (5. Syst., T. 3; Übertragung T. 32), also ein wiederholtes oder ausgehaltenes E.

derer Zusammenklang gewählt, bei Paumann vielfach die Quint; aber auch imperfekte Konkordanzen wie große Terz und Dezim sind an dieser Stelle gebräuchlich. Daß unter den Lehrstücken die Gestaltung der *pausa* einen besonderen Platz einnimmt, weist auf ihren spezifischen Charakter hin, der sie von den üblichen *tactus* über fortschreitenden Tenortönen unterscheidet. Die Bewegung ist nicht mehr wie über wechselnden Tenortönen auf ein neues Ziel gerichtet, sondern schwingt lediglich aus und kehrt am Ende entweder zum Ausgangston zurück oder sucht einen anderen Klangbestandteil auf. Die *pausae* in Paumanns *Fundamentum* entsprechen zum größten Teil dem schon in der älteren Tactuslehre gebräuchlichen Typ mit aneinandergereihten Spielformeln. In der Übung werden auf den einzelnen Stufen des C–Hexachords jeweils drei oder vier Ausführungsmöglichkeiten gezeigt, wobei manchmal an die Stelle der stereotypen Formeln eine gesangliche Melodie tritt, wie in der dritten *pausa* über C, die hier mit den vorausgehenden älteren *pausae* wiedergegeben sei<sup>76</sup>:



Ex. 16

Es ist bezeichnend für Paumann, daß er selbst in der gedrängten Form der *pausa* von den standardisierten Spielfiguren gelegentlich zu freier Melodiebildung übergeht. Auch in der einfachen melodischen Geste bestätigt sich die Nähe zur Vokalmusik, die Paumanns *Fundamentum* von der älteren Orgelspiellehre unterscheidet. Wenn diese es kaum vermochte, den Einzelton aus der Viertonformel herauszulösen und frei mit ihm umzugehen (s. oben S. 19), so kann Paumann dies sehr wohl, wie er es besonders in den Klauseln, aber auch in den einfacheren *pausae* zeigt. In der dritten C–*pausa* gibt der neue melodische Ansatz, der nach Erreichen der tonalen Basis anhebt, dem Ruheklang nochmals einen eigenen Impuls, den die *pausa* mit undifferenziert weiterlaufenden Spielformeln nicht kennt. Weisen die älteren *pausa*-Beispiele lediglich auf mögliche Schlußgestaltungen hin, die sich bei der Verbindung zweier Klänge über einem ausgehaltenen oder wiederholten Tenorton ergeben, so betont Paumann die Eigenständigkeit dieses speziellen Abschnitts, indem er ihm nochmals Neues zuführt. Daß nach Erreichen der tonalen Basis der musikalische Vorgang noch nicht aufhört, sondern

<sup>76</sup> P, S. 58, 3. Syst.; CEKM 1, S. 37, 2. Akk.; hier und in den folgenden Paumann-Beispielen entspricht das Viertel der originalen (schwarzen) Minima.

oft über mehrere Takte fortgesetzt werden kann, gehört zu den bekannten Merkmalen auch der späteren Orgel- und Klaviermusik. Hierfür bietet die *pausa* den frühesten Beleg, der den Anfang von dem bildet, was schließlich zur *Coda* wurde.

Die im *Fundamentum organisandi* als „redeutes simplices super sex voces“ bezeichneten Übungen haben mit den *pausae* die Beziehung auf einen ausgehaltenen oder wiederholten Tenorton gemein und werden ebenfalls auf den verschiedenen Stufen des C-Hexachords demonstriert. Im Unterschied zu den *pausae* sind sie aber mit acht bis zwölf Takten von wesentlich größerem Umfang, so daß sie eher als Beispiele für die Ausführung eines Orgelpunktes zu verstehen sind. Wo sie in der Praxis angewandt wurden, ob bei den vielfach auf Orgelpunkten beruhenden *praeambulae* oder auch als erweiterte *pausae* am Ende einer Tenorbearbeitung, ist nicht zu entscheiden. Als Exerzitien mit je einem Tenorton pro Takt ähneln sie auch den *ascensus* und *descensus*, haben es aber anstatt mit wechselnden mit wiederholten Tenortönen zu tun. Die Kunstfertigkeit besteht offenbar darin, den zu Beginn jedes Taktes angeschlagenen Tenorton mit einer anderen Konkordanz zu versehen und dabei die Spielbewegung abwechslungsreich und in freier Gliederung zu gestalten. Auch hierbei fällt der Unterschied zu dem älteren Tactusprinzip auf, da jetzt der Takt nicht mehr als *tactus* fungiert, und die Spielbewegung sich von der Bindung an diesen gelöst hat, so daß sie sich jetzt auf mehrere, zu Gruppen zusammengefügte Takte erstrecken kann. Von dem alten *tactus* geblieben sind neben der Zeiteinheit allerdings auch deren Zuordnung zu je einem (wiederholten) Tenorton und die entsprechende eine Hauptkonkordanz. Betrachtet man die erste aus elf Takten bestehende Übung der „Redeutes simplices“ auf ut, so ergeben sich aufgrund der Spielbewegung Gruppen zu 5, 3, 3 (2+1) Takten<sup>77</sup>:



Ex. 17 (Beginn)

<sup>77</sup> P, S. 60, 1.–2. Syst.; CEKM 1, S. 37, 7.–8. Akk.



Ex. 17 (Fortsetzung)

Der Oktavklang markiert auch jetzt Anfang und Ziel der Spielbewegung, tritt aber entsprechend ihrer längeren Ausdehnung nur zu Beginn der jeweiligen Taktgruppe auf, also am Anfang der Übung sowie von Takt 6, 9 und am Schluß. Zwischen diesen Klangstützen erstrecken sich Spielabläufe unterschiedlicher Art, die die zwei Funktionen des alten *tactus*, nämlich Ausgangs- und Zielbewegung, auf die neue Einheit der Taktgruppe übertragen. So erschließt im ersten fünftaktigen Abschnitt der anfänglich ruhige Auf- und Abstieg über Terz, Sext, Quint und nochmals der Terz den C-Dur-Klangraum, der dann aber in Takt 4 und 5 auf andere, zielgerichtete Weise mit raschen Spielformeln, die den unteren Klangbereich ausfüllen, sich zum nächsten Oktavklang hinbewegt. Ähnlich hebt die auf diesen folgende, rhythmisch daktylische Bewegung zunächst Terz und Quint hervor, um darauf in einem neuen Anlauf auf die Oktav als dem Hochtönen des ganzen Stückes hinzusteuern, der Doppeloktav des Grundtons, der sich nur noch eine dreitaktige, über die Dezim zur Ausgangsoktav zurückkehrende Schlußbewegung nach Art einer ruhig ausschwingenden, auf Dreiklangsmelodik basierenden *pausa* anschließt.

In dem gleichen Maße, wie die Spielbewegung größere Zusammenhänge schafft, verliert der ältere *tactus* seine Bedeutung, da er nur noch einen geringen Teil des ursprünglich an ihn gebundenen Vorgangs enthält. Versteht man dagegen unter *tactus* weiterhin eine geschlossene, vom Ausgangs- zum Zielklang verlaufende Bewegung, so müßte man im vorliegenden Fall jeweils die Taktgruppe als einen *tactus* bezeichnen, was möglicherweise auch geschah. Ein etwas späterer Beleg dafür findet sich im Buxheimer Orgelbuch, wo ein sehr kurzes Stück „Bonus *tactus*“ heißt (*MB*, fol. 122, 6. Syst.). Verständlich wird von hierher auch der in derselben Quelle wiederholt anzutreffende Gebrauch von *tactus* als synonym für „Stück“, wo offenbar das zusammenhängende Ganze eines Spielverlaufs die Wortwahl bestimmte (s. oben S. 26, Anm. 46), obwohl sich dabei Teilmglieder bilden, die man ebenfalls als *tactus* bezeichnen könnte. Das Wort *tactus* läßt sich nach Ablösung von seiner ursprünglichen Bestimmung als musikalischer Kernzelle nicht mehr im Sinne eines Terminus präzisieren. Vielmehr sind seine Bedeutungsgrenzen fließend. Wenngleich meist auf einen zusammenhängenden Spielvorgang bezogen, ist der Gebrauch von *tactus* auch für die durch vertikale Striche abgesteckte Maßeinheit anzunehmen, wofür das Buxheimer Orgelbuch einen zwingenden Beleg mit dem eingedeutschten „Tact“ liefert

(*MB*, fol. 79<sup>v</sup>; siehe auch oben S. 26). Damit ist in der Tat der Beweis für einen eigenen Taktbegriff in der frühen Orgelmusik erbracht. Eine Zeitlang wird man mit einem Nebeneinander verschiedener Bedeutungen von *tactus* oder *Tact* zu rechnen haben, die auf die gemeinsame Basis im älteren, über seine Bestandteile noch nicht getrennt verfügenden *tactus* zurückgehen. Obwohl sich später der Takt im heutigen Sinne als Maßeinheit durchsetzt, lebt in seiner musikalischen Gestalt auch der Spielvorgang fort, der sich oft auf die Dauer eines Taktes erstreckt oder sich zumindest taktweise gliedern läßt<sup>78</sup>. Wie wir in dem vorausgehenden Beispiel (Ex. 17) sahen, sind schon bei Paumann die Spielvorgänge nach Takten gegliedert, ohne daß, wie in der älteren Praxis, alle *tactus* nach demselben Prinzip ausgefüllt sind. So hat etwa in der ersten fünftaktigen Gruppe jeder Takt sein eigenes Gepräge und auch die zwei letzten Takte dieser Gruppe, die mit ihrer Reihung von Viertonformeln der älteren Praxis nahe kommen, gliedern ihren raschen Bewegungsfluß taktweise: mit einer Einzelnote und zwei *descendentes*-Formeln (T. 4) und drei durchlaufenden Formeln ( $A_2$ ,  $D_2$ ,  $I_2$ ) stellen sie insgesamt die Zielphase des Spielvorgangs dar. Die vorangehende Ausgangsphase dagegen füllt jeden ihrer drei Takte mit anderen Klangbestandteilen, die ohne stereotype Spielformeln auskommen. Die Verfügbarkeit über die Einzelnote und die Emanzipation des Taktes als bloße Maßeinheit gehen hier Hand in Hand.

Wie weit Paumann sich einerseits von dem stereotypen Formelrepertoire zu lösen und mit Einzelnoten kontrapunktisch umzugehen vermag und andererseits den Takt als instrumentales Bauelement versteht, zeigt ein dreistimmiges Beispiel mit der Überschrift „Secuntur redeutes in idem per 6 voces“, das offenbar den Anfang einer zweiten Reihe von *redeutes*-Beispielen auf den Hexachordstufen bilden sollte und als einziges ausgeführt wurde. Zu dem in jedem Takt wiederholten Orgelpunkt C tritt neben einem von Takt zu Takt neu ansetzenden Discantus eine Mittelstimme, die wie dieser vorwiegend in Minimem (Viertel in der Übertragung) verläuft, aber jeweils innerhalb eines Taktes bleibt, während der Discantus stets zum nächsten hinführt<sup>79</sup>:



Ex. 18 (Beginn)

<sup>78</sup> Claus Bockmaier, *Die instrumentale Gestalt des Taktes: Studien zum Verhältnis von Spielvorgang, Zeitmaß und Betonung in der Musik*, Tutzing 2001 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 57).

<sup>79</sup> *P*, S. 62, 4. Syst.; *CEKM* 1, S. 38, 8. Akk.



Ex. 18 (Fortsetzung)

Was im älteren *tactus* allein von der Spielbewegung des Discantus ausgeführt wurde, nämlich Umspielung des Ausgangsklanges und Vorbereitung des Zielklanges, verlagert sich in diesem Beispiel auf zwei Stimmen, die ganz auf stereotype Formeln verzichten und in Einzelnoten fortschreiten. Die neue Mittelstimme übernimmt von dem Discantus den gesanglichen Duktus und überbrückt dessen Zäsuren, so daß sich die beiden Stimmen zu einem Bewegungskontinuum ergänzen, das in Minimen (= Vierteln) verläuft und nur gelegentlich durch eine Semibrevis (= Halbe) unterbrochen wird.

## 2. Orgelnotation und Mehrstimmigkeit

Dem gleichartigen Bewegungsduktus von Ober- und Mittelstimme steht in der originalen Tabulaturschrift eine disparate Verteilung entgegen, da wie auch sonst nur die Oberstimme in der üblichen Weise im Liniensystem erscheint. Die Mittelstimme ist darunter in Buchstaben mit rhythmischen Werten notiert und erhält ihren Platz zwischen den Buchstaben des Tenors und dem Liniensystem. Von der Notierung her ist sie als Contratenor eher dem Tenor als dem Discantus zugeordnet und wirkt wie ein nachträglicher Einschub in ein ursprünglich zweischichtiges Notierungssystem. Dieses besteht aus mensuralen Notenwerten innerhalb von Linien und rhythmisch undifferenzierten, jeweils einem *tactus* zugeordneten Tonbuchstaben. Das Schriftbild der Orgeltabulatur scheint damit hinter dem neuen musikalischen Satz, wie er sich in Paumanns *Fundamentum* abzeichnet, zurückzustehen. Wie wir sahen, ist die Notierungsweise der Orgelmusik eng mit deren Beschaffenheit verbunden (s. oben S. 23ff.). Was uns die Notation vermittelt, ist nicht das Bild mehrerer gleichberechtigter Stimmen, wie es etwa die ausschließlich aus Buchstaben bestehende jüngere deutsche Orgeltabulatur tut, sondern eine ausgeweitete Einstimmigkeit. Geht man von der einen Buchstabenreihe aus, so bilden die Noten innerhalb des Liniensystems dazu zwar einen Gegensatz im Hinblick auf Bewegungsintensität, Rhythmus und melodischen Verlauf, aber für eine weitere Stimme im Sinne polyphoner Gleichberechtigung käme eine eigene Buchstabenreihe in Frage. Nimmt man dagegen die Noten des Liniensystems zum Ausgangspunkt, so wäre für eine zweite reale Stimme eine ebensolche Notierung notwendig.

Stattdessen finden sich einzelne Buchstaben, die sich zwar jeweils auf einen *tactus* beziehen, aber mehr auf die Andersartigkeit einer zweiten Schicht als auf deren polyphone Gleichwertigkeit hinweisen. Da im Schriftbild das Liniensystem mit seiner horizontalen Notenkette ohnehin im Vordergrund steht, wird der Eindruck eines linearen Spielablaufs vermittelt, dem einzelne Buchstaben in gleichmäßigen Abständen zugeordnet sind. Im Unterschied zur jüngeren deutschen Orgeltabulatur mit ihren den Einzelstimmen entsprechenden Buchstabenreihen, die eine mehrstimmige Faktur wiedergeben, deutet die graphische Konzeption der älteren Tabulatur weniger auf genuine Polyphonie als auf erweiterte Einstimmigkeit hin. Was hier in der Schriftlichkeit seinen Niederschlag findet, sind die beiden das Instrument der Orgel kennzeichnenden Merkmale: das gleichzeitige Zusammenklingen verschiedener Register repräsentiert durch Tonbuchstaben und das Spiel auf der Klaviatur, wie es die Noten des Liniensystems vermitteln. Eine geregelte Mehrstimmigkeit war der Orgel bis zur Zeit Paumanns fremd, da sich keine Einzelstimmen zu einem konkordanten Zusammenklang verbinden mußten. Vielmehr brachte das Instrument diesen als vorgegeben mit, und das Spiel auf der Klaviatur hatte ihn nur auszuschnücken. Es ging von den im Blockklang vorhandenen Oktaven und Quinten aus, wogegen die vokale Mehrstimmigkeit ihre Zusammenklänge erst herstellen mußte und gleichsam synthetisch entstand. Die ältere Tabulaturenschrift vermittelt deshalb keine reale Mehrstimmigkeit, sondern will zwei verschiedene Aktionen koordinieren: das Anschlagen von konkordanzhaltigen Blockklängen und deren Ausfüllung durch das bewegliche Spiel mit stereotypen Formeln<sup>80</sup>.

Dieses Notenbild wurde solange den Erfordernissen der musikalischen Praxis gerecht, wie diese ihre Grundzüge bewahrte, und der *tactus* die Einheit von Tenorton, Blockklang, Spielbewegung und Zeitmaß darstellte. Auch noch in denjenigen Partien von Paumanns *Fundamentum*-Beispielen, in denen die Spielbewegung die bloßen Verdoppelungsklänge aufgab

<sup>80</sup> Die mit der Hand zu betätigenden breiten Tasten der großen Kirchenorgeln ermöglichten bis ins späte 14. Jahrhundert wohl nur das Anschlagen von Blockklängen. Das bewegliche Fingerspiel auf Klaviaturen mit schmaleren Tasten war zunächst kleineren Instrumenten wie Portativ und Positiv vorbehalten und konnte möglicherweise ohne Einbeziehung von Blockklängen erfolgen. Die ältere deutsche Orgeltabulatur bezieht sich dagegen auf Instrumente, welche die meist auf dem Pedal gespielten Blockklänge mit beweglichem Fingerspiel auf dem Manual verbinden konnten. Vgl. Karl Bormann, *Die gotische Orgel zu Halberstadt. Eine Studie über mittelalterlichen Orgelbau*, Berlin 1966 (Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde 27), S. 32ff. Erhellende Beobachtungen zur Notierung der ältesten deutschen Orgelmusik finden sich bei Ulrich Konrad, *Aufzeichnungsform und Werkbegriff in der frühen Orgeltabulatur*, in: *Literatur, Musik und Kunst im Übergang zur Neuzeit. Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*, Göttingen 1995, S. 169–79.

und eine eigene melodische Richtung anstrebte, minderte dies nicht die Angemessenheit von Schrift und musikalischer Praxis. Anders war es bei den Klauselstellen, wo anstatt des einen Buchstabens pro *tactus* eine Reihe von Buchstaben für rhythmisch unterschiedliche Töne tritt, die oft über die *Tactus*grenzen hinausreichen (Ex. 14). Abgesehen von der ungewohnten Häufung der Buchstaben wird hier der in Rhythmus und Melodie dem Diskant angegliche Tenor weiterhin in Buchstaben geschrieben, während jener seinen Platz im Liniensystem behält. Jetzt sind zwei kontrapunktisch aufeinander bezogene Stimmen von gleicher Beschaffenheit unterschiedlich notiert, so daß die musikalische Praxis nicht mehr der Notationsart entspricht. Ähnlich wird in dem dreistimmigen *redeuntes*-Beispiel (Ex. 18) die den Diskant ergänzende dritte Stimme in Buchstaben und roten Rhythmuszeichen in den nicht für sie vorgesehenen Raum zwischen Diskantnoten und Tenorbuchstaben notiert, wobei sogar der untere Bereich des Liniensystems benutzt wird<sup>81</sup>.

Die Schwierigkeit, eine prinzipiell auf Blockklänge und lineare Spielbewegung angelegte Notation für real mehrstimmige Vorgänge einzurichten, tritt verstärkt bei der Notierung der dem *Fundamentum* folgenden Spielstücke auf, die meist auf einem deutschen Liedtenor beruhen. Die Ergänzung der Tenortöne durch rhythmisch differenzierte Umspielungen wird hier zur Regel und in den meisten Stücken findet sich über längere Strecken, manchmal auch nur in klangverstärkender Funktion zu einzelnen Tenortönen, eine dritte Stimme, für die schon im Münchner Traktat die Bezeichnung *contratenor* verwendet wird<sup>82</sup>. Das Wort ist insofern zutreffend, als es sich in der Regel auf eine den Tenor ergänzende Stimme bezieht, die wie dieser in Buchstaben notiert wird. Der typische Orgel-*Contratenor* ist zwar auf den Tenor bezogen, aber im Unterschied zum vokalen *Contratenor* keine reguläre Stimme. Er formiert sich aus einzelnen Zusatztönen, die sporadisch den Tenor zu einem vollgriffigen Klang ergänzen oder für längere Strecken in konkordanten Abständen begleiten. Dieser *Contratenor* hat in den Liedbearbeitungen von Paumanns *Fundamentum* durchaus akzidentellen Charakter und entspricht sowohl der mehr beiläufigen Erwähnung im Münchner Traktat als auch der Aufzeichnung bei Paumann, die mit ihren kleinen, oft rot notierten Buchstaben zwischen den primären Schichten der Tabulatur als nachträglich eingefügt erscheint<sup>83</sup>.

<sup>81</sup> Vgl. *P*, S. 62, 4. System.

<sup>82</sup> Ed. S. 173; Göllner, *Formen* (wie Anm. 4), S. 64f.

<sup>83</sup> Dies bedeutet nicht, daß der *Contratenor* als späterer Nachtrag zu verstehen ist, sondern nur, daß er in diesem Tabulaturtyp ursprünglich nicht vorgesehen war.

## 3. „Mit ganzem Willen wünsch ich dir“

Wie sich Paumanns Verfahren von der älteren *tactus*-Praxis unterscheidet, sei an den Abschnittsbildungen der Liedbearbeitung „Mit ganzem Willen wünsch ich dir“ gezeigt<sup>84</sup> (Ex. 19, unten S. 62 ff.). Dem Orgelstück liegt die im Lochamer-Liederbuch einstimmig notierte Melodie zugrunde<sup>85</sup>. In der Orgeltabulatur sind in die für Tenor (Buchstaben) und Diskant (Noten auf Liniensystem) bestimmte Aufzeichnung vom Rubrikator zusätzlich kleinere Buchstaben für die Töne des Contratenors, an einigen Stellen auch rhythmische Werte über den Buchstaben von Tenor und Contratenor eingezeichnet. Die Verteilung der Tenorbuchstaben auf die durch rote Striche markierten Takte erfolgt sowohl nach dem älteren Prinzip mit einem Buchstaben pro Takt als auch nach der für Paumann typischen Art in Gruppen von zwei und mehr Buchstaben. Bei letzteren handelt es sich in der Regel um Zusatztöne, die einen Tenorton der Liedmelodie ergänzen oder an seine Stelle treten können. Die Großgliederung der Liedstrophe mit ihren je zweizeiligen steigenden Vierhebern pro Stollen und im Abgesang nebst einer textlosen Eingangs- und Schlußzeile wird im wesentlichen von der Orgeltabulatur übernommen, allerdings ohne jeglichen Hinweis auf die von der Strophenform geforderte Wiederholung der beiden Zeilenpaare. Diese dürfte demnach in der Instrumentalfassung, zumal kein Text vorgetragen wurde, unterblieben sein. Das in D notierte Lied bestimmt mit seinen zweimal zwei Zeilen unter Hinzufügung der textlosen Rahmenzeilen auch den Ablauf des Orgelstückes. Die insgesamt sechs Zeilen bewegen sich zwischen folgenden tonalen Stützen:

	Ecktöne		Melodie	Takte
1.	d-d	Eingang		10
2.	a-c	Stollen	A	8
3.	d-d		B	8
4.	d <sup>1</sup> -f	Abgesang	C	4
5.	a-c		A	8
6.	d-d	Schluß	B	8

Die Silben der vierhebigen Zeilen, die in der Liedmelodie meist den Wert einer Semibrevis erhalten, verteilen sich in der Orgelbearbeitung auf je einen Takt, so daß sich abzüglich der Anfangssilben für jede Zeile sieben Takte ergeben, die durch einen Zäsurtakt am Ende auf acht erweitert werden

<sup>84</sup> P, S. 72–73; CEKM 1, S. 42f.

<sup>85</sup> P, S. 30; Walter Salmen u. Christoph Petzsch (Hrsg.), Das Lochamer-Liederbuch, Wiesbaden 1972 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Neue Folge, Sonderband 2), S. 89–91; Christoph Petzsch, Das Lochamer-Liederbuch. Studien, München 1967, S. 143 ff.

können. Von diesem Schema weicht die sich auf zehn Takte erstreckende textlose Eingangszeile dadurch ab, daß sie den dritten Ton der Tenormelodie im Wert verdoppelt und außerdem die Pänultima durch Zusatznoten um einen Takt verlängert. Die auffallende Verkürzung der ersten Abgangszeile dürfte dagegen auf ein Versehen des Intabulators zurückgehen, der offenbar drei Silben überspringt und damit die Zeile auf vier Takte verkürzt. Dies ist umso auffällender, als vom Vertonungsmodell her die Zeile C in der Mitte und außerhalb der Wiederholungen der Melodiezeilen A und B steht. Möglicherweise war dem Intabulator wegen des nur einmaligen Auftretens die genaue Beschaffenheit der C-Zeile entgangen, so daß er sogar auf die sonst übliche Zäsurdehnung verzichtete und die zweite Abgangszeile unmittelbar folgen ließ.

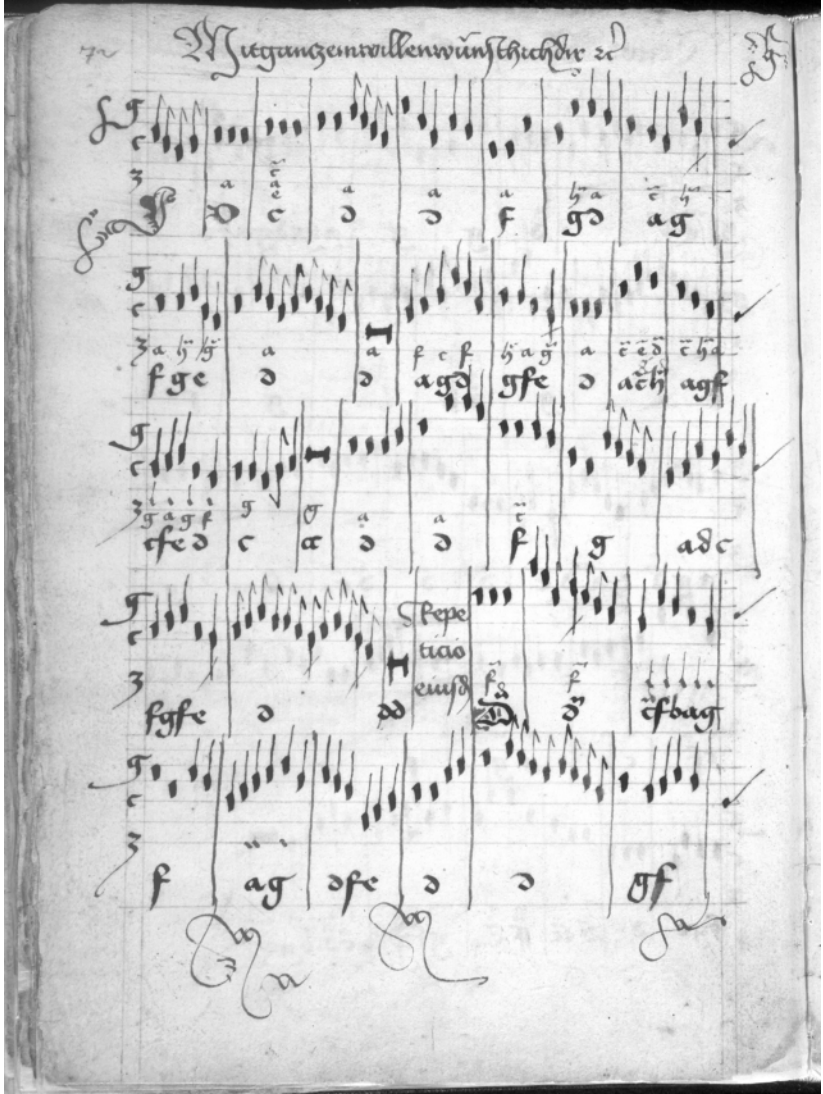
Die sich sonst in der Orgelbearbeitung auf zwei Takte erstreckenden Zäsuren sind praktische Anwendungen der im vorausgehenden *Fundamentum* durch zahlreiche Beispiele demonstrierten *pausae*. Jedesmal wird nach der Schlußoktav die Spielbewegung nochmals kurz aufgegriffen, bevor sie über dem ausgehaltenen oder erneut angeschlagenen Tenorton zu Beginn des nächsten Taktes auf einer weiteren Konkordanz zur Ruhe kommt. Für die in dem vorliegenden Stück erscheinenden Schlüsse auf d oder c werden Quint bzw. große Dezim gewählt, was den zuvor mitgeteilten Übungsbeispielen entspricht. Hinzugefügt in den ersten beiden Fällen wird eine ebenfalls ausgehaltene Quint im Contratenor.

Im Unterschied zu den durchgehenden Melodiezeilen des Liedes kommt es in der Orgelbearbeitung zu Binnenzäsuren, die auch ohne ausdrückliche *pausae* den instrumentalen Spielvorgang in kleinere Abschnitte unterteilen. Für die einzelnen Zeilen ergeben sich dabei folgende Gliederungen:

	1. Abschnitt	Takte	2. Abschnitt	Takte	Pausa
1.)	d	4	f	4+2	d
2.) A	a (f)	2	d	4+2	c
3.) B	d	3	g	3+2	d
4.) C	d'	3+1			(f)
5.) A	a	2	d	4+2	c
6.) B	d	3	g	3+2	d

Die zwischen Anfang, Binnenzäsur und Schluß verlaufenden Spielvorgänge setzen sich aus einer unterschiedlichen Anzahl von Taktgruppen zusammen, die zwischen zwei und vier schwankt. In jeder dieser Taktgruppen vollzieht sich prinzipiell derselbe Vorgang, nämlich das Setzen und Ausgestalten eines Eröffnungsklanges, der in den Binnengliedern zugleich auch die Zäsur markiert, und die Hinführung zum Zielklang. Wie schon in den Fundamentbeispielen wechseln Ausgangs- und Zieltakte ab, so daß die alte Tactuseinheit nur noch in der Zuordnung von je einem Tenorton pro Takt und der gleich-

bleibenden Dauer der Maßeinheit weiterwirkt. Die spielerische Gestaltung, d. h. die musikalische Ausfüllung dieser Einheit ist nicht mehr eindeutig festlegbar und somit auch nicht in Regeln zu fassen. Nur noch anschauliche Notenbeispiele können ein Bild von der Vielfalt der tasteninstrumentalen Tenorbearbeitung vermitteln.



Ex. 19a: „Mit ganzem Willen wünsch ich dir“, Lochamer-Liederbuch, Staatsbibliothek zu Berlin PK, Signatur Hs. 40631, S. 72.

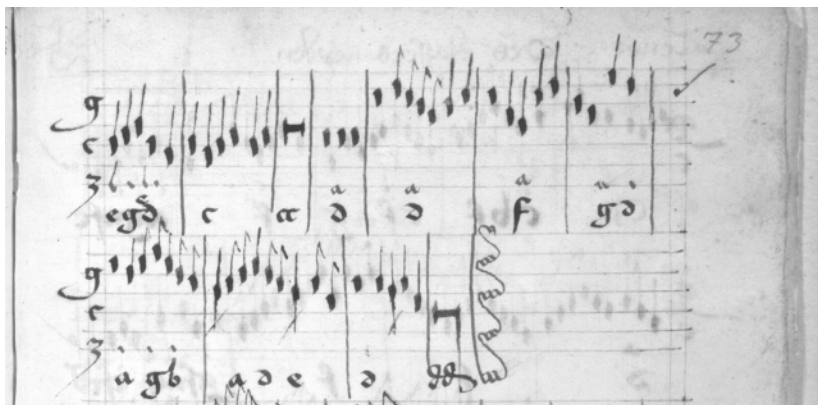
①

②A

③B

④C Repetico eiusdem ⑤A

Ex. 19 a, Transkription.



⑥B

Transcribed musical score for two voices, corresponding to the handwritten manuscript above. It shows two systems of music with treble and bass staves.

Ex. 19b: „Mit ganzem Willen wünsch ich dir“, Lochamer-Liederbuch, Staatsbibliothek zu Berlin PK, Signatur Hs. 40631, S. 73, und Transkription.

## AUSBLICK

Mit der Auflösung der Tactusseinheit in ihre einzelnen Komponenten wird der alten Tactuslehre der Boden entzogen, und das Spiel auf dem Tasteninstrument läßt sich nicht mehr als ein Aneinanderreihen prinzipiell gleicher Bausteine verstehen. Obwohl die ältere Lehre vom *tactus* gegenstandslos geworden ist, begegnet die Bezeichnung *tactus* in der Bedeutung eines kurzen Übungsbeispiels noch im Buxheimer Orgelbuch (s. oben Anm. 46). In systematischer Anordnung finden sich dort auch neuartige *tactus* zu Beginn des vierten und letzten *Fundamentum magistri Conradi Paumann Contrapuncti*<sup>86</sup>. Es geht dabei um dreistimmige Kontrapunktübungen überwiegend im Note-gegen-Note-Satz, die auf den einzelnen Stufen des C-Hexachords vorgeführt werden. Das Orgelspiel bewegt sich hier in unmittelbarer Nähe des vokalen Kontrapunkts und verfügt wie dieser über die einzelne Note, reiht also nicht mehr stereotype Viertonformeln aneinander. Bezeichnenderweise ist dieses *Fundamentum Contrapuncti* das letzte und fortgeschrittenste der Fundamenta im Buxheimer Orgelbuch. Es bestätigt auch im Rahmen dieser Lehrgattung, daß für das Tasteninstrument der Note-gegen-Note-Satz etwas Nachgeordnetes ist, während das Primäre die Spielformeln sind, deren richtige Handhabung sonst die Fundamenta beherrscht.

Die dreistimmigen Kontrapunktbeispiele, deren Ausdehnung von drei bis zu zwanzig Semibreven reicht, heißen offenbar deshalb *tactus*<sup>87</sup>, weil sie jeweils einen zusammenhängenden Bewegungsablauf und somit ein geschlossenes Stück darstellen. Dieses verläuft oft in Semibreven, es kann aber auch, besonders im Diskant, Minimen und Semiminimen einbeziehen. Vom älteren *tactus* mit seiner Einheit von Tenorton, Zeitmaß und Spielbewegung ist somit nur noch letztere, allerdings in veränderter Gestalt, in dem neuen *tactus* enthalten. Dieser erscheint in der Notierung jeweils von Doppelstrichen begrenzt ohne jede weitere Unterteilung durch die sonst üblichen Tactusstriche<sup>88</sup>. Umso eindeutiger bezieht sich die Bezeichnung *tactus* deshalb auf den ganzen Bewegungsablauf, der im Diskant jeweils in eine Longa mündet. Wie wir sahen, kann der *tactus*-Begriff im Buxheimer Orgelbuch auch im Sinne einer durch Vertikalstriche begrenzten Masureinheit verwendet

<sup>86</sup> *MB*, fol. 142<sup>v</sup> ff.

<sup>87</sup> *MB*, fol. 143 ff.: „Sequitur Re et eius tactus; Sequitur mi cum tactibus suis“ usw.

<sup>88</sup> In diesem Teil des Buxheimer Orgelbuchs (fol. 124<sup>v</sup>–63) fehlen generell die Tactusstriche.

werden (s. oben S. 26), so daß er zumal in der deutschen Form „tact“ synonym mit dem späteren Takt gebraucht wird. Es hat somit den Anschein, daß nach der Auflösung der alten Tactuseinheit, die sich unter dem Einfluß des vokalen Kontrapunkts vollzog, der Tactusbegriff in veränderter Bedeutung benutzt wurde. Denn im Buxheimer Orgelbuch kann sowohl die sich über mehrere „Takte“ erstreckende Spielbewegung als auch die durch Vertikalstriche begrenzte Maßeinheit *tactus* heißen. In beiden Fällen besteht eine legitime Verbindung zum älteren *tactus*, in dem Spielbewegung und Maßeinheit zusammengehören.

Für die Zeit nach dem Buxheimer Orgelbuch kann man den instrumentalen Tactusbegriff weder in Lehrschriften noch in praktischen Quellen nachweisen. Offenbar begann sich der vokal-mensurale Tactusbegriff im Sinne des zeitmessenden Tactusschlages der Hand (*integer valor*) durchzusetzen, zumal auch die Unterweisung im Instrumentalspiel zunehmend an der mensuralen Kompositionslehre orientiert war. Seit Adam von Fuldas *De musica* (1490) beherrscht der vokal-mensurale Tactusbegriff die Musiktheorie allgemein („*tactus est continua motio in mensura contenta rationis*“<sup>89</sup>). Demgegenüber fand der ältere tasteninstrumentale *tactus* zumindest im Bereich der schriftlichen Überlieferung keine Beachtung mehr. Es dauerte bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts, bis sich im Deutschen das Wort Takt im heute üblichen Sinn als von Taktstrichen begrenzte Maßeinheit einbürgerte und die sonst hierfür benutzte Bezeichnung *Mensur* ablöste<sup>90</sup>. Daß aber der Sache nach dieser neue Takt seine Herkunft aus dem älteren tasteninstrumentalen Spiel nie ganz verleugnet, ist an der häufigen Kongruenz von Maßeinheit und Spielgestalt zu ersehen, die aufeinander angewiesen sind und oft erst beide zusammen den Takt ausmachen<sup>91</sup>.

<sup>89</sup> GS III, S. 362; Carl Dahlhaus, Die Tactus- und Proportionenlehre des 15. bis 17. Jahrhunderts, in: Hören, Messen und Rechnen in der frühen Neuzeit, Darmstadt 1987 (Geschichte der Musiktheorie 6), S. 333–61, hier S. 333 ff.; Wolfgang Frobenius, Art. „Tactus“, in: HmT, 1971.

<sup>90</sup> Carl Dahlhaus, Art. „Takt“, in: RiemannS, S. 933.

<sup>91</sup> Zu dem gesamten hier behandelten Bereich und seinen Konsequenzen für die spätere taktgebundene Instrumentalmusik, vgl. die nach Abschluß des vorliegenden Manuskripts eingereichte Münchner Habilitationsschrift (1997) von Claus Bockmaier, Die instrumentale Gestalt des Taktes (wie Anm. 78).