

MUSICA – MUSICA PRACTICA – MUSICA POETICA

von

HEINZ VON LOESCH

ÜBERSICHT

Vorwort	102
I. Musikanschauung – Musikbegriff	104
1. Ursprung und Geschichte der Musik – <i>inventores</i> und <i>componistae</i>	104
2. Wirkung und Zweck der Musik	109
3. Musikbegriff	112
a. Definition	112
b. Etymologie	114
c. Klassifikationen	116
<i>Musica naturalis</i> und <i>artificialis</i> – <i>Musica mundana, humana</i> und <i>instrumentalis</i>	116
<i>Musica rhythmica, metrica</i> und <i>harmonica</i> – das <i>genus poetarum</i>	120
<i>Musica vocalis</i> und <i>Musica instrumentalis</i>	120
<i>Musica theoretica, practica</i> und <i>poetica</i>	121
<i>Musica usualis</i> und <i>Musica regulata</i> – <i>Ars, usus</i> und <i>ingenium</i>	125
d. Die Musik als <i>scientia mathematica</i>	126
II. <i>Musica practica</i>	133
1. <i>Musica vera</i>	133
a. <i>Scala, manus</i> , Monochord, <i>Clavier</i>	134
b. <i>Clavis, vox</i> und <i>cantus</i>	139
2. Solmisation	147
3. <i>Musica ficta</i>	157
4. Intervalle	167
5. Modi	175
a. Einleitung	175
b. Die Moduslehre vor Glarean	178
Schluß: Finales, Confinales und transponierte Gesänge	179
Mitte: Ambitus und Repercussa	182
Anfang: Initialis, Ambitus und Repercussa	186
c. Die Moduslehre Heinrich Glareans	188
d. Moduslehre nach Glarean	193

e. Mehrstimmige Moduslehre	195
f. Modus und Affekt	201
6. Die Kunst des Singens	204
III. Musica poetica	211
1. Definition und Einteilung des Kontrapunkts	212
2. Konsonanz und Dissonanz	213
3. Konsonanzfortschreitungen	216
4. Dissonanzregeln	220
a. Durchgangsdissonanz	224
b. Synkopendissonanz	229
c. Verbotene Intervalle – Dissonanzen <i>per accidens</i>	233
5. Stimmen	234
6. Drei- und vierstimmige Zusammenklänge	238
7. Klauseln	244
8. <i>Fuga</i>	258
Schluß	262

II. MUSICA PRACTICA

Entgegen einem weitverbreiteten Vorurteil des 20. Jahrhunderts wurde unter *Musica practica* im 16. Jahrhundert nicht die „reproduzierende“ im Unterschied zur „produzierenden“ musikalischen Kunst verstanden, nicht die musikalische Interpretation im Gegensatz zur Komposition. Zwar verstand man unter *Musica practica* seit Heinrich Faber (1550) tatsächlich das Singen im Unterschied zum Komponieren, doch war man weit davon entfernt, das Singen als „Ausführung“ eines zuvor Komponierten zu begreifen. Dementsprechend umfaßt die *Musica practica* auch nur in den seltensten Fällen aufführungspraktische Hinweise zur „Kunst des Singens“ (wie aufführungspraktische Hinweise im 16. Jahrhundert überhaupt höchst selten sind). Die *Musica practica* umfaßte in der Regel das, was nach unseren Vorstellungen unter den Begriff der Allgemeinen Musiklehre fällt: die Darstellung des Tonsystems samt Solmisation, *Musica ficta* und Intervallen, die Lehre von den Kirchentönen sowie die (hier nicht thematisierte) Tactus- und Proportionenlehre. Bedurfte man der Kenntnis all dieser Phänomene zwar tatsächlich zum Singen, so doch nur zu einem tonsystematisch verständigen *recte canere*, nicht auch zu einem ästhetisch schönen *ornate canere*. Und die Kompositionslehre bedurfte ihrer Kenntnis kaum weniger als die Gesangslehre.

1. *Musica vera*

Das Tonsystem der deutschen Musiktheorie im 16. Jahrhundert unterscheidet sich kaum oder gar nicht vom Tonsystem des Spätmittelalters. Genau wie dieses beruht es auf der Dichotomie von *Musica vera* und *Musica ficta*: dem diatonischen oktatonischen Tonsystem mit der Doppelstufe b/h einerseits sowie einer größeren oder geringeren Zahl chromatischer Zwischenstufen andererseits. Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts ist das b Bestandteil der *Musica vera*, nicht der *Musica ficta*, bis zum Ende des 16. Jahrhunderts ist das b kein chromatischer, sondern ein diatonischer Ton.

a. *Scala, manus, Monochord, Clavier*

Demonstriert wurde das Tonsystem stets an einem Liniengerüst, doch nicht an unserem Fünfliniensystem, sondern an einem aus zehn Linien bestehenden System: der sog. *scala decemlinealis*. Typisch ist die Abbildung aus dem *Tetrachordum musices* (1511) von Johannes Cochlaeus:

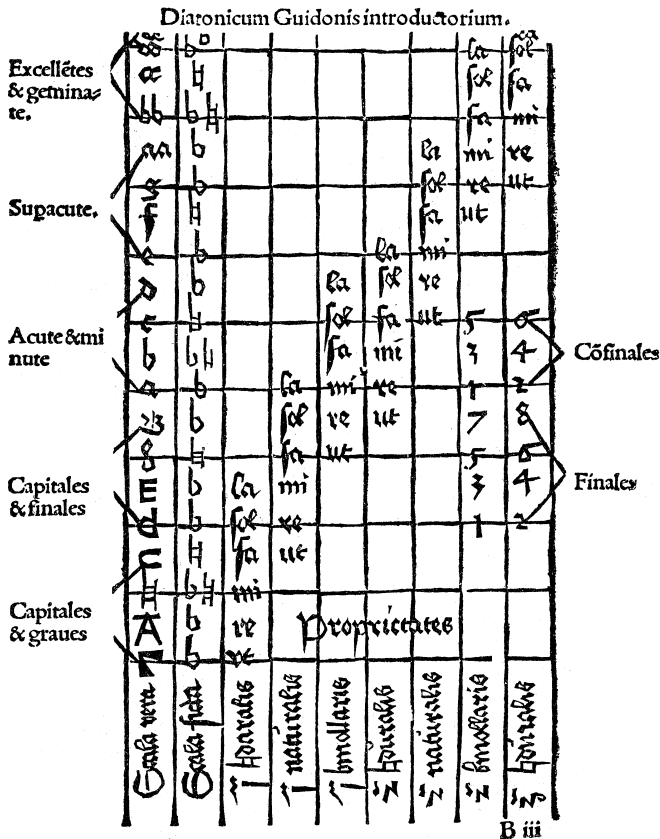


Abb. 3: Johannes Cochlaeus, *Tetrachordum musices* (1512), fol. B iii.

Die *scala decemlinealis* bot Raum für den gesamten mittelalterlichen von Γ ut bis ee la reichenden Tonumfang des sog. guidonischen Systems. Sie wurde während des 16. Jahrhunderts dann im selben Maße erweitert, in dem der Tonumfang wuchs – womit sie freilich aufhörte, noch eine *scala decemlinealis* zu sein: auf elf Linien etwa bei Adrianus Petit Coclico (1552) oder auf 14 Linien bei Cyriacus Schneegass (1591).

Manchmal findet sich neben der *scala decemlinealis* die Abbildung einer Leiter mit zehn Sprossen – wohl um die Anschaulichkeit der Leitermetapher, die mit der Anordnung der Töne auf Linien und in Zwischenräume verbunden war, noch zu erhöhen.

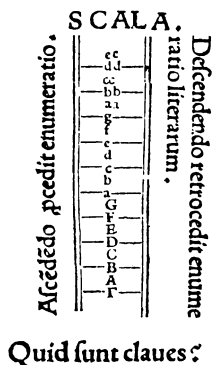


Abb. 4: Sebald Heyden, *Musicae, id est, artis canendi libri duo* (1537), S. 6.

Martin Agricola (1533) schreibt:

Diese Figur [das Zehnliniensystem] wird gemacht jnn gestalt einer leitter / Denn zu gleicherweis / wie man auff einer leitter von holtz gemacht / auff vnd nidder steigt / jmmer von einer sprösseln bis zur andern / also gehet es auch jm gesang zu / das man jmmer steigt von einem schlüssel zum andern / auch von einer linien zur andern etc.⁷⁸

Sehr viel seltener als an der *scala decemlinealis* begegnet die Demonstration des Tonsystems an der guidonischen Hand. Der überkommenen Vorstellung von der „*manus Guidonis aretini*“ als einem geeigneten mnemotechnischen Hilfsmittel stand offenbar mehr und mehr der Zweifel an ihrem Nutzen gegenüber. Andreas Ornitoparch (1517) votierte entschieden gegen die *expositio manus*, da sie den Verstand der Anfänger nur behindere, abstumpfe und verwirre: „*Neglecta igitur manu: qua tyronum ingenia impediuntur, seducuntur, distrahuntur*“⁷⁹.

Wo die Hand dennoch referiert wurde – bei Balthasar Prasberg (1501), Nicolaus Wollick (1501) oder Heinrich Glarean (1557) etwa –, da entsprach die Anordnung der Töne fast immer der des Mittelalters: von Γ ut im vorderen Daumenglied den Daumen herunter durch die Mittelhand in Spiralform über den kleinen Finger, den Ring-, Mittel- und Zeigefinger bis zum abschließenden ee la auf der Spitze des Mittelfingers.

⁷⁸ Agricola, *Musica Choralis Deudsch*, fol. A vij^v.

⁷⁹ Ornitoparch, *Musice active micrologus*, fol. B.

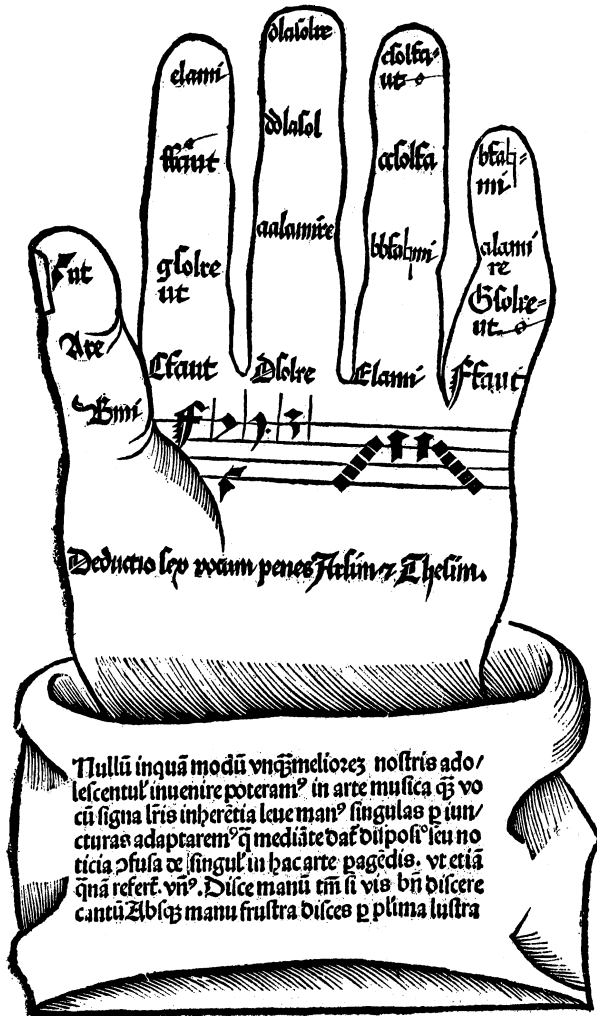
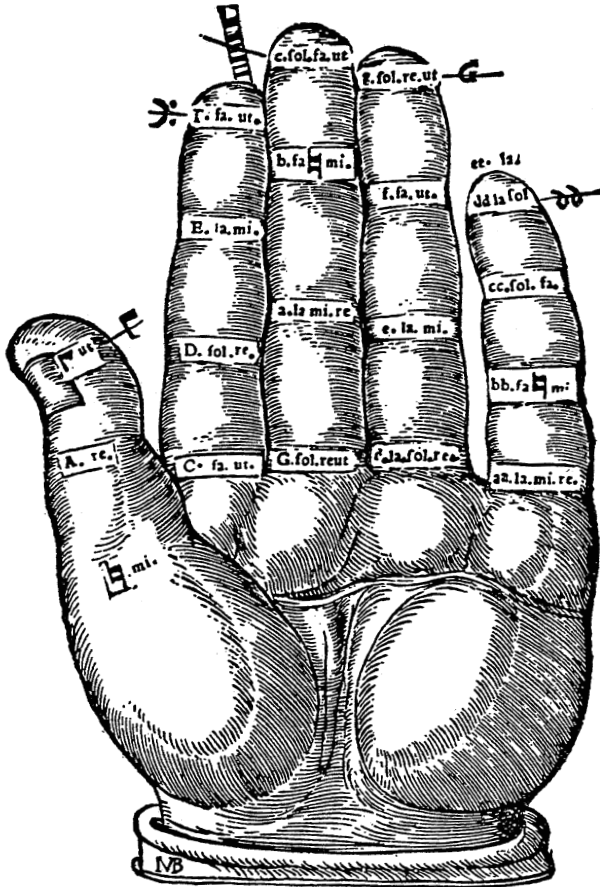


Abb. 5: Nicolaus Wollick, *Opus aureum* (1501), fol. A 5^v.

Eine andere – und durchaus geistreiche – Anordnung der Töne findet sich lediglich bei Johann Zanger (1554) und Adam Gumpelzhaimer (1591). Sie beginnt zwar gleichfalls mit Γ ut im vorderen Daumenglied, geht dann jedoch nicht in Spiralform durch die Hand, sondern Zeige-, Mittel-, Ring- und kleinen Finger einzeln entlang, jeweils von unten aufsteigend, so daß die fünf *claves signatae* (Notenschlüssel in unserem Sinne) an der Spitze der Finger liegen.



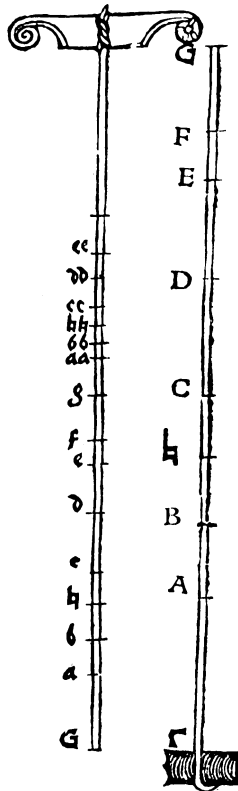
Vt autē pueri huius scalæ dispositionē facilius discant, non inutile fuerit, si iuuandæ pueritiæ causa, in subsequenti manus forma ediscenda proponatur, clauibus signandis, de quibus dicendum, in qualibet digiti summitate, Caput.

Abb. 6: Johann Zanger, *Practicae musicae praecepta* (1554), fol. B 2^v.

Noch seltener als an der guidonischen Hand wurde das Tonsystem am Monochord veranschaulicht. Abgesehen von speziellen Monochordabhandlungen (Cyriacus Schneegass 1590) oder von primär an der *Musica theorica* orientierten Traktaten (Johann Frosch 1535), begegnet die Darstellung des Tonsystems am Monochord, soweit ich zu sehen vermag, nur bei Sebald Heyden. Heyden (1537) demonstriert den gesamten Tonbestand des guidonischen Systems (Γ ut bis ee la) nicht nur an der *scala decemlinealis* und an einer Leiter mit zehn Sprossen, er demonstriert ihn auch an der Saite eines

Monochords bzw. – was, wie Heyden meint, dasselbe sei – an der 5. Saite einer Laute. Die Abbildung bei Heyden zeigt eine zwischen zwei Stützen („fulcra“) eingespannte Saite, auf der die nach oben immer kleiner werdenden Abstände zwischen den einzelnen Tönen deutlich erkennbar sind. Nur weil das Druckformat des Buches zu klein sei, habe die Monochordsaite, so Heyden, in zwei Teile zerlegt werden müssen.

Fulcrū superius immobile.



Fulcrū inferius mobile.

Abb. 7: Sebald Heyden, *Musicae, id est, artis canendi libri duo* (1537), S. 7.

Die Klaviatur wurde zur Veranschaulichung des Tonsystems bemerkenswerterweise nie herangezogen. Selbst in Instrumentaltraktaten wie Sebastian Virdungs *Musica getutscht* (1511) oder in Martin Agricolas *Musica instrumentalis deudsch* (1529), wo es ja nun wirklich nahegelegen hätte, das Tonsystem an der Tastatur zu demonstrieren, wird zunächst das Zehnlinien-

system, die „Scala musicalis: siue manus Guidonis aretini“ (Virdung), dargestellt, bevor sie dann, so unzureichend sie dafür in Wahrheit ist, „auff das Clavier der Orgel appliciert“ wird (Agricola).

b. *Clavis, vox und cantus*

Die Traktate beginnen stets, auch wenn es nicht immer so bezeichnet wird, mit der *Musica vera* (siehe das Diagramm von Johannes Cochlaeus oben, S. 134). Dargestellt wird eine Skala bestehend aus *claves* bzw. *litterae* einerseits sowie *voces* bzw. *syllabae* andererseits: aus den sieben Tonbuchstaben A, B, C, D, E, F, G sowie den sechs Solmisationssilben ut, re, mi, fa, sol und la. Der einzelne Ton innerhalb des Systems ist nicht nur durch den Tonbuchstaben bestimmt, sondern stets auch durch seine Solmisationssilben: eine bis drei Silben an der Zahl, je nachdem, wieviel Hexachorden der Ton angehört. C ist nicht als C bestimmt, sondern erst als C fa-ut, g nicht als g, sondern erst als g sol-re-ut. Vor allem aber bei der Doppelstufe b/h wird überhaupt erst durch die Solmisationssilbe festgelegt, welcher von beiden Tönen gemeint ist: h bei mi und b bei fa.

Der fundamentalen tonsystematischen Bedeutung der Hexachordsilben versuchten zahlreiche Theoretiker seit Balthasar Prasberg und Nicolaus Wollick (beide 1501) Rechnung zu tragen, indem sie den Begriff *clavis* auf die Kombination von Tonbuchstabe und Hexachordsilbe(n) erweiterten, ihn also nicht auf den Tonbuchstaben allein bezogen. Der Begriff *clavis* (Schlüssel) wurde sehr konkret verstanden; er „schließe“ einen Ton erst „auf“. „Aufgeschlossen“ – tonsystematisch bestimmt – wurde der Ton aber noch nicht durch den Tonbuchstaben allein, sondern erst durch dessen Verbindung mit den Solmisationssilben, ergo sollte der Begriff Schlüssel auch nur auf die Kombination von Tonbuchstabe und Tonsilben Anwendung finden. In der *Musica Choralis Deudsch* (1533) von Martin Agricola wird der Sachverhalt folgendermaßen beschrieben:

Sintemal kein gesang / on erkenntnis der Schlüssel / mag recht erkennet odder gesungen werden / so ist von nöten zu wissen / was Clavis odder ein schlüssel heist / vnd wie er hie jnn der Musica genomen wird.

Clavis / ist ein buchstaben zusammen gesetzt mit einem odder mehr zeichen der stimmen. Denn der anfang eines jglichen clavis odder schlüssels / ist ein buchstabe / vnd was hernach folget / odder das ende / ist ein zeichen der stimme / Als / g sol-re-ut ist ein Clavis vnd sein anfang ist der buchstabe g / vnd was jhm nachfolget / auch das ende / das sind zeichen der stimmen / als / sol / re und ut / Also thue auch mit allen andern.

Sie werden aber darümb schlüsseln genennet / zu gleicher weise / wie man mit eisern schlüsseln / verschlossene gemach auffschleust / vnd kompt zum erkenntnis der

ding die darinnen verschlossen ligen / Also kömpt man auch durch diese schlüssel jnn der Musica / zum erkenntnis dieser dinge / das ist / der noten / welche verschlossen ligen zwischen den lineis vnd spacijs / Darümb so mag niemands einen gesang recht singen oder verstehen / er wisse denn die art vnd eigenschafft der schlüssel / gantz eientlich⁸⁰.

Das Tonsystem besteht also einerseits aus einer Anordnung von *litterae*: den sieben Tonbuchstaben A–G und ihren ein- bis mehrfachen Oktaven. Die Oktavlage der Töne wird in der Regel durch ihre Schreibung kenntlich gemacht: durch Großschreibung (*capitales, maiusculae*, dt. *gros*), Kleinschreibung (*minutae, minusculae*, dt. *klein*) und Buchstabenverdopplung (*geminatae*, dt. *zwifeltig*). Zuunterst stand das griechische Γ, das man als Reverenz gegenüber der angenommenen Herkunft der Musik von den Griechen empfand. Agricola (1533):

Das Γ wird vorn angesetzt / den Griechen zu einer sonderlichen ehrerbietung / welche / wie man list / solche kunst erfunden haben⁸¹.

Im Zuge der Erweiterung des Tonraums seit der Mitte des Jahrhunderts wählte man dann meistens die Buchstabenverdreifachung bei der Erweiterung des Tonraums nach oben sowie eine andere Drucktype der Großbuchstaben bei der Erweiterung des Tonraums nach unten.

Neben der Einteilung in Oktaven findet sich oftmals noch eine in Tetrachorde. Kern der Tetrachordgliederung sind eigentlich immer die vier *finales* d, e, f und g, zu denen sich dann nach unten vier *graves* gesellen, nach oben vier *affinales*, vier *acutae* und vier *excellentes* (bzw. *acutae, superacutae* und *excellentes*). Die Gliederung in Tetrachorde nimmt im Laufe des Jahrhunderts deutlich ab. Sie wird ergänzt bzw. verdrängt durch eine Gliederung in Stimmlagen. So unterscheidet Sebald Heyden (1537) entsprechend der Gliederung in *maiusculae, minusculae* und *geminatae* tiefe, mittlere und hohe *claves*, die er jeweils wieder in obere und untere einteilt und so, wenn allerdings auch nicht eindeutig, den Stimmlagen Baß, Tenor, Alt und Diskant zuordnet⁸².

War das Tonsystem einerseits durch die sieben Tonbuchstaben gegliedert, so andererseits durch die sechs Hexachordsilben ut, re, mi, fa, sol und la (lat. *syllabae* oder *voces*, dt. *syllaben* oder *Stimmen*). Während die Tonbuchstaben mitsamt ihren Oktavwiederholungen jedoch in einer einzigen fortlaufenden, gut überschaubaren Reihe angeordnet waren (siehe das Diagramm von Johannes Cochlaeus oben, S. 134), bildeten die Hexachordsilben ein ziemliches Durcheinander: ein Gewirr, das indes nichts anderes war als die

⁸⁰ Agricola, *Musica Choralis Deudsch*, fol. A iiiij^v–A v.

⁸¹ Ebenda, fol. A viij.

⁸² Heyden, *Musicae, id est, artis canendi libri duo*, S. 9 ff.

Folge der mehrfachen Superposition der drei Hexachorde auf G, C und F, den sog. *cantus durales*, *naturales* und *molles* bzw. *mollares*⁸³. Die oben erwähnte Belegung der Tonbuchstaben mit einer bis drei Solmisationssilben ist eine Funktion der Überlagerung von einem bis drei Hexachorden.

Wie im Spätmittelalter wurden die sechs Hexachordsilben meist aus dem sog. Johannes-Hymnus hergeleitet („Ut queant laxis“). In der zweiten Jahrhunderthälfte finden sich daneben auch andere Erklärungen. So nennt Jacob Steinbrecher (1571) die Hexameter „O REquies MIItis FAueas, SOLAmen aMICum / LAsso SOLlicito FAueas MISeroque RE-Oque“:



Abb. 8: Jacob Steinbrecher, *De arte cantandi* (1571).

Lediglich das ut ist durch ein o ersetzt. Bei Adam Gumpelzhaimer (1591) finden sich dagegen die „zway Verslein“

Cur adhibes tristi numeros cantumqve labori?
VT RElevet MIserum FATum SOLitosqve LABores,

die Gumpelzhaimer übersetzt wie folgt:

Was mein arbeits ringer / fragst mich?
Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La, sing ich⁸⁴.

Die sechs Hexachordsilben wurden in zweifacher Weise eingeteilt: in *voces inferiores* und *voces superiores* einerseits (dt. *die untersten/die obersten*), sowie in *voces b molles*, *voces naturales* und *voces ♯ durales* andererseits. Eine sinnfällige graphische Darstellung dieser doppelten Einteilung findet sich bei Gregor Faber (1553):

⁸³ Zu den drei *genera cantus* siehe unten, S. 144 ff.

⁸⁴ Adam Gumpelzhaimer, *Compendium musicae*, Augsburg 1591, fol. B iij.

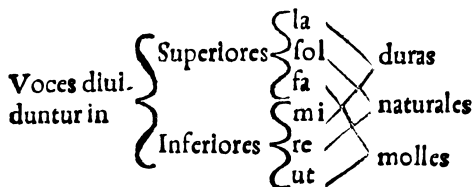


Abb. 9: Gregor Faber, *Musices practicae erotematum* (1553), fol. B VIII^v.

Die Einteilung in *voces inferiores* und *voces superiores* diene zweifelsohne – darüber herrschte während des gesamten Jahrhunderts Einigkeit – der Solmisation⁸⁵. Bewegte eine Melodie sich aufwärts, so sollte man, um unnötige Mutationen zu vermeiden, die ersten Töne mit *voces inferiores* solmisieren, bewegte sie sich abwärts, mit *voces superiores*. (Johann Zanger, 1554, bezeichnete die *voces inferiores* deshalb gleich als *ascendentes*, die *voces superiores* als *descendentes*.) Und überschritt eine Melodie den Rahmen eines Hexachords, so daß mutiert werden mußte⁸⁶, so sollten, je nachdem, ob das Hexachord nach unten oder nach oben überschritten wurde, die *voces inferiores* mit *voces superiores* vertauscht werden oder umgekehrt.

Weniger eindeutig ist die Funktion des zweiten Einteilungsschemas: die Einteilung in *voces b molles* (ut/fa), *voces naturales* (re/sol) und *voces ♯ durales* (mi/la). Die Unklarheit hängt einerseits damit zusammen, daß die Einteilung im Laufe des 16. Jahrhunderts mehrfach ihre Bedeutung wechselte, andererseits aber auch damit, daß nicht immer unmißverständlich gesagt wurde, was genau gemeint sein sollte.

1. In ihrer jüngsten Bedeutung im Anschluß an Heinrich Glarean zielte das Einteilungsschema auf Quartengattungen. Cyriacus Schneegass (1591) befand diejenige Quarte als weich (ut/fa), bei der der Halbton zwischen den beiden oberen Tönen lag, diejenige als mittelmäßig (re/sol), bei der der Halbton zwischen den beiden mittleren Tönen lag, und diejenige als hart (mi/la), bei der der Halbton zwischen den beiden unteren Tönen lag⁸⁷.
2. In einer älteren Bedeutung zielte die Einteilung dagegen auf die Aussprache der Solmisationssilben. Martin Agricola (1533) schreibt:

Aus den obgemelten sechs stimmen / werden zwo b molles genant / als / vt und fa / denn sie werden gar fein linde / sanfft / lieblich vnd weich gesungen. Sie sind auch einerley natur vnd eigenschafft / darümb / wo eine gesungen wird / do mag auch die andere gesungen werden.

Re vnd sol / werden mittelmessige odder natürliche stimmen genennet / drümb das sie einen mittelmessigen laut von sich geben / Nicht zu gar linde / odder zuscharff.

⁸⁵ Zur Solmisation siehe unten, S. 147 ff.

⁸⁶ Zur Mutation siehe unten, S. 148 ff.

⁸⁷ Schneegass, *Isagoge*, fol. E ij.

Mi vnd la / heissen ¶ durales / das ist / scharffe vnd harte syllaben / Denn sie sollen vnd müssen menlicher vnd dapfferer gesungen werden denn die bmolles vnd naturales.

Diese vnterscheid / wo sie wol gemerckt / vnd jm gesang recht gehalten wird / macht sie alle melody süsse vnd lieblich⁸⁸.

Daß diese Bedeutung tatsächlich darauf abzielte, die einzelnen Töne je nach Solmisationssilbe unterschiedlich laut und artikuliert zu singen, erhellt aus der Polemik Hermann Fincks (1556), die sich genau dagegen richtete:

Quod autem quidam inde colligunt, ut & fa submissa uoce: mi & la, dura uoce cantare debere: re uerò & sol medium quendam sonum requirere, atque ita quamlibet uocem, non solum natura talem esse, sed etiam ipsa pronuntiatione, & uocis aut intentione, aut remissione adiuuandam esse, horum ego sententiae non assentior.

Equidem non iudicare possum quidquam suauitatis aut gratiae inesse cantui, in quo inepta haec & inaequalis notularum, seu uocum enunciatio obseruatur:

Imò contrà affirmo, insuauem & ingrati auribus harmoniam inde provenire⁸⁹.

Daraus schließen allerdings manche, man müsse ut und fa mit leiser, mi und la mit starker Stimme singen, re und sol aber forderten einen mittleren Stimmklang. Deshalb sei jeder beliebige Ton nicht nur von Natur aus ein derartiger, sondern man müsse ihn durch seinen Vortrag, die Anspannung und Lockerung der Stimme, unterstützen. Ich teile die Meinung dieser Leute nicht.

Ich kann in der Tat nicht erkennen, daß ein Gesang irgendeine Lieblichkeit oder Anmut besitzt, bei dem dieser alberne ungleichmäßige Vortrag der Noten oder *voces* beachtet wird.

Vielmehr behaupte ich im Gegenteil, daß dadurch eine widrige und für die Ohren unangenehme Tonfolge entsteht.

Mit denselben Argumenten, mit denen Agricola für die unterschiedliche Aussprache der Solmisationssilben plädiert hatte, wendet Finck sich jetzt dagegen: *suauitas* und *gratia*, die „süsse und liebliche melody“. Der polemische Ton Fincks legt aber nahe, daß die Praxis einer unterschiedlichen Artikulation der Solmisationssilben weitverbreitet gewesen sein muß. Stattdessen votiert Finck für eine dritte Bedeutung des Einteilungsschemas, seine wohl älteste Bedeutung.

3. Diese dritte, gewissermaßen ursprüngliche Bedeutung, die sich in jedem Falle bis Adam von Fulda (1490) zurückverfolgen läßt, ist niemals ganz klar formuliert worden. Nicht umsonst gab sie auch in der Musikwissenschaft immer wieder Anlaß zu Meinungsverschiedenheiten. Inzwischen herrscht dennoch Einigkeit darüber, daß sie wohl im Sinne der *proprietas*, der Eigenart der Tonstufen verstanden werden muß: ihrer Umgebung durch Halb-

⁸⁸ Agricola, *Musica Choralis Deudsch*, fol. A vj^v.

⁸⁹ Finck, *Practica musica*, fol. B^v–B ij.

und Ganztonschritte. Ut und fa sind weich, da sie einen Halbton unter sich und einen Ganzton über sich haben, genau wie b, die charakteristische Stufe des *hexachordum molle*. Mi und la sind hart, da sie einen Ganzton unter sich und einen Halbton über sich haben, genau wie h, die charakteristische Stufe des *hexachordum durum*. Re und sol aber sind „mittelmessig“, da sie je einen Ganzton über sich und unter sich haben.

Diese Eigenschaft der Tonstufen scheint es gewesen zu sein – und auch das wurde niemals ganz klar ausgesprochen –, die bei der Mutation die Verwechslung von Silben der gleichen *proprietas* als besonders geeignet erscheinen ließ: hart mit hart, weich mit weich, natürlich mit natürlich. Agricola schrieb über die weichen Silben, wie wir gerade gesehen haben:

Sie sind auch einerley natur vnd eigenschafft / darümb / wo eine gesungen wird / do mag auch die andere gesungen werden.

Mit der Formulierung „wo eine gesungen wird / do mag auch die andere gesungen werden“, dürfte nichts anderes gemeint gewesen sein als die besondere Eignung der Silben für die Mutation, mit dem Begriff „natur vnd eigenschafft“ nichts anderes als die *proprietas* der Tonstufen. Ganz ähnlich schreibt Glarean 1516 im Kapitel über Mutation bzw. Permutation, wie sie bei ihm heißt, daß Silben „von der gleichen Natur – hart mit hart und weich mit weich – am besten harmonieren“⁹⁰. Mit „am besten harmonieren“ dürfte gleichfalls wiederum die besondere Eignung für die Mutation gemeint gewesen sein, mit dem Begriff „von der gleichen Natur“ die *proprietas*.

Unterschieden wurden wie gesagt drei Hexachorde bzw. *cantus* (dt. *Gesänge*), die *cantus durus*, *mollis* und *naturalis*. Expliziert wurde die Unterscheidung jeweils durch Angabe des Hexachordumfangs sowie seines Verhältnisses zur Doppelstufe b/h. Der *cantus durus* erstreckte sich vom g zum e, und er beinhaltete ein h. Agricola (1533):

Er heisset ¶ duralis / darümb / das er aus dem A / a vnd aa / hinauff jns ¶ starck odder hertlicht steigt / nemlich / aus dem re jns mi / vnd widderümb / welches ein gantzen tonum vnd volkomene secundam macht⁹¹.

Der *cantus mollis* reichte vom f zum d, und er umfaßte ein b. Der *cantus naturalis* schließlich ging vom c zum a; er berührte die Tonstufe b/h überhaupt nicht.

Neben den drei Hexachorden existierte von Beginn des Jahrhunderts an aber auch eine Differenzierung in zwei Skalen, die *scala duralis* und die *scala mollaris*. Die Skalen unterschieden sich lediglich durch das Vorkommen

⁹⁰ Glarean, *Isagoge*, cap. III.

⁹¹ Agricola, *Musica Choralis Deutsch*, fol. B.

von h oder b. Begegnete das h, so lag die *scala duralis* vor, begegnete das b, die *scala mollaris*.

Ornitoparch (1517) schreibt:

Quoniam tonorum diuersitas, solfzandi diuersitatem causet, potissimum circa mi et fa. in b fa ♯ mi: quam superius non vnam, sed duas clauas esse conclusimus.

Ideo musicorum sollertia duas schalas: sub quibus omnis cantus regulatur, atque decurrit: excogitauit. Et primam quidem a ♯ duro, ♯ duralem. Secundam vero a b molli, b mollem nominari precepit⁹²,

was John Dowland (1609) übersetzt mit:

Because the diuersitie of *Tones* causeth a diuersitie in the *Solfaing*, especially about *mi* and *fa*, in *b fa ♯ mi*, which before wee concluded was not one onely *Key*, but two:

therefore the industrious Musicians haue diuised Two Scales, in which euery Song doth runne, and is gouerned: and hath ordayned, that the first should be called ♯ durall of the ♯; the second, *b moll* of *b Flat*⁹³.

Die gleichzeitige Existenz von drei Hexachorden, aber nur zwei Skalen, führte lange Zeit zu theoretischer Konfusion. Oftmals wurden zunächst drei Hexachorde exponiert, um dann im Kapitel über die Mutation unversehens nur noch von zwei Skalen zu sprechen (so etwa Johannes Cochlaeus oder Hermann Finck) – weshalb die Zwei-Skalen-Ordnung von der Musikwissenschaft in der Regel auch als Mittel zur Vereinfachung der Mutation gesehen wird⁹⁴.

Mitunter war die Doppeldeutigkeit der Hexachord- und Skalenordnung bereits in den Definitionen der Hexachorde angelegt. Hermann Finck definiert den *cantus* zwar als ein aus sechs *voces* bestehendes Gebilde, nennt dann jedoch nur beim *cantus naturalis* tatsächlich eine Umfangsbegrenzung. *Cantus ♯ duralis* und *b mollis* werden hingegen nur durch ihre ut-Stufen sowie durch b-Vorzeichnung bzw. b-Nicht-Vorzeichnung ausgewiesen⁹⁵.

Seit Ornitoparch existierte aber auch das umgekehrte Verfahren: zunächst nur zwei Skalen zu exponieren, bei der Solmisation dann aber doch drei Hexachorde voraussetzen zu müssen: das Problem der Solmisation, sieben Tonstufen mit sechs Silben erfassen zu wollen, war unausweichlich.

Der Erste, der der Simultaneität von drei Hexachorden, aber nur zwei Skalen theoretisch gerecht wird, ist Johann Zanger (1554). Zanger stellt nacheinander erst drei und dann zwei *genera cantus* vor, erstere *ex arte*, letztere *ex usu*: „Cantus triplex est [. . .] Si uero usum spectes duplex saltem

⁹² Ornitoparch, *Musice active micrologus*, fol. B iij.

⁹³ Dowland, *Andreas Ornithoparcus his Micrologus*, S. 14.

⁹⁴ Siehe dazu ausführlich unten, S. 151 ff.

⁹⁵ Finck, *Practica musica*, fol. B iij.

censebitur cantus“⁹⁶. Die beiden *genera ex usu* aber begreift er wiederum als aus jeweils zwei Hexachorden zusammengesetzt, das eine *genus* „b molli & naturali simul“, das andere „h durali & naturali simul“⁹⁷. Friedrich Beurhaus (1580) und Andreas Raselius (1589) unterscheiden dann ganz folgerichtig in zwei *genera principales* bzw. *primariae* – den *cantus durus* und den *cantus mollis* – sowie in ein *genus ministrum* bzw. *servum* – den *cantus naturalis*. Konstitutiv für die *scalae duralis* und *mollaris* sind die *genera principales* – mit ihnen fällt die Entscheidung für h oder b –, dem *genus ministrum* obliegt lediglich die Aufgabe, das Hexachord zur Skala zu ergänzen.

Den *cantus durales* und *mollares* wurde – abstrahiert vom harten Ganzton zwischen a und h bzw. dem weichen Halbton zwischen a und b – ein je unterschiedlicher Charakter zugeschrieben: dem *cantus durus* eben ein harter (Adam von Fulda 1490: „asperus“, „durus“; Agricola 1533: „hertiglich odder scharff“), dem *cantus mollis* ein weicher (Adam von Fulda: „mollis“, „levis“; Johann Spangenberg 1536: „mollis“, „suavis“; Heinrich Saess nach 1530: „dulcis“, „mollis“; Agricola: „weichlich“, „lind“, „lieblich“).

Hatte schon Heinrich Glarean (1516) Vorbehalte gegenüber einer solchen Einschätzung geäußert – nicht jeder Gesang mit h sei hart, nicht jeder mit b weich, weshalb Glarean die Begriffe *duralis* und *mollaris* denn auch zurückwies⁹⁸ –, so war es doch erst Hermann Finck (1556), der an den Einwand weiterreichende theoretische Konsequenzen knüpfte. Finck bestritt nicht nur, daß dem *cantus duralis* ein harter, dem *cantus mollis* ein weicher Charakter zukäme, er wies auch explizit auf ihre identische Intervallstruktur hin.

Haec triplex cantus distinctio ideo ponitur à Musicis, ut incipientium captui seruiant.

Quod autem existimare uelis cantum bmollarem molliter & leniter, ècontra uerò h duralem duriter & asperè canendum esse, non sic se habet, nam uterque mi & fa habet,

Et quando cantum bmollem per secundam supra clauem transpono, tunc fit h duralis cantus, & tamen retinet suas notas, & suam melodiam, suum mi & fa, nec quicquam aliter sonat.

Diese dreifache Unterteilung des cantus ist deshalb von den Musikern vorgenommen worden, um der Auffassung der Anfänger zu dienen.

Wenn du aber glauben möchtest, daß der *cantus bmollaris* weich und sanft, und umgekehrt der *h duralis* hart und rauh gesungen werden müsse, so verhält es sich nicht so, denn beide haben mi und fa.

Und wenn ich den *cantus bmollem* um eine Sekunde nach oben versetze, dann ist es der *cantus h duralis*, und er behält dennoch seine Noten und seine Melodie, sein mi und fa, und klingt nicht irrend anders.

⁹⁶ Zanger, *Practicae musicae praecepta*, fol. B 3^v–4.

⁹⁷ Ebenda, fol. C iij.

⁹⁸ Glarean, *Isagoge*, cap. III.

Sic etiam si cantum \sharp duralem per secundam infra clauem transponas, erit *bmollaris*, eandemque melodiam retinebit⁹⁹.

So auch, wenn du den *cantus* \sharp *duralis* um eine Sekunde nach unten versetzt, wird er ein *cantus bmollaris* sein und wird dieselbe Melodie behalten.

Was bei Finck jedoch lediglich in einem Nebensatz erscheint, wird seit Gallus Dressler dann zur Hauptsache. Seit Dressler (1571) wird der *cantus mollis* – mit Lucas Lossius auch der *cantus fictus* – oftmals als Transposition des *cantus durus* aufgefaßt, die *scala dura* gilt als *cantus regularis*, die *scala mollis* als *cantus transpositus*. Dressler:

Nam omnis cantus durus est regularis, & omnis cantus mollis est transpositus¹⁰⁰.

Denn jeder *cantus durus* ist regulär und jeder *cantus mollis* ist transponiert.

2. Solmisation

Der Zweck der Solmisation bestand darin, die Intervalle des Tonsystems in den Griff zu bekommen, ein Gespür für die Lage der Halbtöne zu entwickeln, konkret: den Halbton (mi/fa) vom Ganzton (ut/re, re/mi, fa/sol, sol/la) zu unterscheiden. Der Zweck der Solmisation aber war nicht nur theoretischer Natur – Erkenntnis –, sondern vor allem praktischer: Es wurde solmisiert, d. h. beim Singen wurden die Solmisations sillben laut ausgesprochen.

Das explizite Solmisieren war ganz sicher eine Sache für Anfänger. So unterscheidet Johannes Cochlaeus (1511) – und mit ihm viele andere auch – drei Arten, ein Lied zu singen:

Primo. Solfizando: Hoc est syllabas seu vocum nomina exprimendo. Secundo. Notularum tenores cum textu eis supposito pronunciando. Tertio. Sonos ac voces tantum emittendo / absque textu & solfa.

Primus modus / cantuum addiscentibus habilis est / Sic enim ac rectam melodiam vocum distinctione asuescunt. Secundus iis qui vel in choro vel alibi canere solent. Tertius conuenit instrumentis¹⁰¹.

Erstens durch Solmisieren, d. h. durch Aussprache der Silben oder Namen der *voces*. Zweitens durch Wiedergabe der Tonhöhen mit unterlegtem Text. Drittens durch Ausstoß der Klänge und Töne ohne Text oder solfa.

Die erste Art ist für Anfänger geeignet, da sie sich auf diese Weise durch Differenzierung der Töne an die richtige Melodie gewöhnen. Die zweite Art eignet sich für solche, die im Chor oder sonstwo singen. Die dritte schickt sich für Instrumente.

⁹⁹ Finck, *Practica musica*, fol. C^v.

¹⁰⁰ Gallus Dressler, *Musicae practicae elementa*, Magdeburg 1571, fol. C.

¹⁰¹ Cochlaeus, *Tetrachordum musices*, fol. B iiiii^v.

Galt das explizite Solmisieren tatsächlich nur für Anfänger, so dürfte dennoch kein Zweifel daran bestehen, daß die Solmisation das Denken in Musik weit über die Anfangsgründe hinaus beherrschte.

Die Solmisation war in eine Fülle von Regeln gekleidet, Regeln, die sich ganz offensichtlich an Anfänger richten, Regeln, die sich eigentlich von selbst verstehen. Die Regeln zielten allesamt darauf ab, die Solmisationssilben gemäß der Intervallstruktur eines Gesangs – und das hieß konkret: der Lage des Halbtons bzw. der Halbtöne – richtig zu vergeben. Dementsprechend sollte beachtet werden – so lauteten die Anweisungen –, ob die Melodie an- oder absteige, ob b oder h vorliege bzw. in welchem *cantus* man sich bewege, ob es *voces fictae* gebe, kurzum: Es galt das mi-fa zu lokalisieren und die Anfangsclavis richtig zu bestimmen.

Die einzige wirkliche Schwierigkeit der Solmisation bestand in der Mutation. Und sie wurde auch als solche empfunden. Gallus Dressler (1571) schrieb:

Sicut omnis mutatio est periculosa in omnibus rebus, ita & in practica Musica mutatio vocum Musicalium tyronibus periculosa & difficilis est¹⁰².

So wie jede Verwandlung in allen Dingen gefährlich ist, so ist auch in der Musica practica die Veränderung der Silben für Neulinge gefährlich und schwierig.

Bewegte man sich nur im Rahmen eines Hexachords, so war das Solmisieren – hatte man einmal die Lage des Halbtons erkannt und die Anfangsclavis bestimmt – kein Problem. Die Probleme begannen, sobald eine Melodie die Grenzen des Hexachords überschritt, sei es gewissermaßen nach außen – im Ambitus –, sei es gleichsam nach innen – durch den Wechsel von h und b sowie durch *Musica ficta*: Es mußte von einem Hexachord in ein anderes gewechselt werden.

Die *Musica ficta*, die der Solmisation in letzter Instanz dann auch den Todesstoß versetzte, wurde oftmals im Zusammenhang mit der Solmisation und Mutation nicht diskutiert. Sagte Heinrich Faber (1550) zwar:

Mutationes, quae in canto ficto fiunt, nullius sunt ferè laboris, si tantum hanc regulam obseruaueris, quae prioribus quoque conuenit¹⁰³,

Mutationen, die im *cantus fictus* geschehen, bereiten fast keine Mühe, wenn du nur die Regel beachtest, welche sich auch für die vorigen ziemt,

so replizierte Dressler (1571) jedoch:

Non parum difficultatis afferunt pueris Internae claus signatae crebro inter-

Keine geringen Schwierigkeiten bereiten den Knaben häufig in Gesänge

¹⁰² Dressler, *Musicae practicae elementa*, fol. C^v.

¹⁰³ Heinrich Faber, *Ad musicam practicam introductio*, fol. D 3^v.

iectae cantionibus, quae regularem mutandi rationem interrumpunt¹⁰⁴.

eingestreute Vorzeichen, welche die regelmäßige Grundlage der Mutation unterbrechen/stören.

Gegenstand der Mutationskapitel waren vornehmlich die Mutationen im Rahmen der Musica vera, d. h. Mutationen innerhalb des oktatonischen Tonsystems mit der Doppelstufe b/h. Und gab es hier prinzipiell zwei Gründe zur Mutation – die Ambitus-Überschreitung sowie den Wechsel zwischen b und h –, so wurde fast immer nur die Mutation aufgrund von Ambitus-Überschreitung behandelt. Balthasar Prasberg (1501) hatte die beiden Arten der Mutation noch begrifflich unterschieden und diskutiert: als *mutatio propria* (Ambitus-Überschreitung) und *mutatio inpropria* (Wechsel zwischen b und h):

Unde nota, mutatio non solum fit propter ascensum et descensum, sed etiam interdum propter cantum; unde duplex est mutatio, scilicet propria et inpropria.

Daher ist zu merken, daß die Verwechslung nicht allein wegen des Auf- und Absteigens, sondern auch zuweilen des Gesanges wegen geschieht; daher ist dieselbe eine zweifache, nämlich eine eigentliche und uneigentliche.

Mutatio inpropria est, quando ut mutatur in re, ut in g sol-re-ut: vel re in mi et econverso, ut in a la-mi-re [. . .]

Die uneigentliche Verwechslung tritt ein, wenn ut in re verwandelt wird, wie in g sol-re-ut oder re in mi und umgekehrt, wie in a la-mi-re [. . .] [Wechsel von h zu b]

In quibus clavibus et earum octavis non fit mutatio ratione ascensus et descensus, sed solum ratione cantus, videlicet propter b fa \sharp mi, ubi diversicantur cantus.

In diesen Schlüsseln und deren Oktaven wird nicht mutiert wegen des Auf- und Absteigens, sondern nur wegen des Gesanges, nämlich wegen des b fa \sharp mi, wo verschieden gesungen wird.

Sed mutatio propria vel perfecta est, quando vox superior mutatur in vocem inferiorem, ubi illae voces in ordine vocum distant abinvicem per diatesseron vel diapente; et videlicet, quando mutatur ut in fa et econverso, ut contingit in illis clavibus C fa-ut [. . .]

Die eigentliche oder vollkommene Verwechslung geschieht, wenn [. . .] jene Stimmen nach ihrer Folge um eine Quarte oder Quinte von einander abstehen; wenn nämlich ut in fa verändert wird, und umgekehrt, wie in C fa-ut [. . .] [Ambitusüberschreitung]¹⁰⁵

Im Anschluß an Nicolaus Wollick (gleichfalls 1501) wurde die Mutation aufgrund des Wechsels von b und h in der Regel jedoch mit Stillschweigen übergangen, als *inconveniens* betrachtet (Heinrich Saess nach 1530) oder sogar explizit ausgeschlossen (Gregor Faber 1553)¹⁰⁶. Behandelt wurde einzig

¹⁰⁴ Dressler, *Musicae practicae elementa*, fol. C 2.

¹⁰⁵ Prasberg, *Clavissima interpretatio*, ed. u. übers. von Peter Bohn, S. 67f.

¹⁰⁶ Gregor Faber, *Musices practicae erotematum*, Basel 1553, S. 63.

und allein die Mutation aufgrund von Ambitus-Überschreitung. Diese aber stellte man in einer extrem vereinfachten und stark schematisierten Form dar, einer Form, in der sie uns das gesamte Jahrhundert nahezu unverändert begegnet.

Als Hauptschwierigkeit der Mutation galt seit Alters her die verwirrende Fülle an Mutationsmöglichkeiten: genau 52 innerhalb des guidonischen Systems von Γ bis ee. Und diese Fülle wurde von den Theoretikern des Jahrhundertanfangs auch tatsächlich ausgebreitet, sei es abstrakt, sei es konkret. Adam von Fulda (1490) und mit ihm Nicolaus Wollick (1501) exponieren eine Tabelle, in der alle Mutationsmöglichkeiten aufgelistet sind:

Omnis clavis aut habet	Unam vocem & sunt quatuor	Γ . ut. A. re. b. mi. c. la.	nullam habent mutationem	verfus	Si vox est sim- pla, fiet muta- tio nulla.
	Duas voces, & sunt octo.	C. fa, ut. D. sol, re. E. la, mi. F. fa, ut. e. la, mi. f. fa, ut. c. sol, fa. d. la, sol.	duas habent mutationes.	verfus	Si vox est du- pla, fiet muta- tio dupla.
	Tres voces, & sunt sex.	G. sol, re, ut. a. la, mi, re. c. sol, fa, ut. d. la, sol, re. g. sol, re, ut. a. la, mi, re.	sex habent mutationes.	verfus	Si vox est tri- pla, fiet muta- tio fena.

Abb. 10: Adam von Fulda, *Musica* (1490), in: GS III, S. 346.

Aus dieser Tabelle ergibt sich rein rechnerisch eine Zahl von 52 Mutationen:

$$\begin{array}{rcl}
 8 \text{ claves à 2 Mutationen} & = & 16 \text{ Mutationen} \\
 6 \text{ claves à 6 Mutationen} & = & 36 \text{ Mutationen} \\
 \hline
 \text{macht zusammen} & & 52 \text{ Mutationen}
 \end{array}$$

Bei Johannes Cochlaeus (um 1505) wird die Tabelle konkret¹⁰⁷. Cochlaeus erläutert nicht nur, wie die Mutationen im einzelnen zustandekommen – zwei Mutationen bei einer *clavis* mit zwei *voces* (eine Mutation aufwärts,

¹⁰⁷ Johannes Cochlaeus, *Musica*, o. O., o. J., anonym ed. Hugo Riemann als: Anonymi Introductorium Musicae (c. 1500), in: MfM 29, 1897, S. 151. Der Traktat, den Riemann noch um das Jahr 1500 datierte, wird neueren Forschungen zufolge um 1505 datiert. Siehe dazu: Klaus-Jürgen Sachs, Art. „Cochlaeus“, in: MGG², Personenteil, Bd. 4, 2000, Sp. 1297–1300.

eine abwärts) und sechs Mutationen bei einer *clavis* mit drei *voces* (drei Mutationen aufwärts, drei abwärts) –, er demonstriert jede der 52 Mutationen auch an einem Beispiel: von C fa-ut Ton für Ton ansteigend bis dd la-sol – unter Auslassung einzig von b und h, die nicht mutieren können, worauf auch immer wieder verwiesen wird.

Bestand das Problem der Mutation prinzipiell in der verwirrenden Fülle an Möglichkeiten, so schmolzen die Möglichkeiten „in praxi theoricae“ seit Wollick (1501) und Cochlaeus (um 1505) – bei Cochlaeus noch im selben Traktat, nur zwei Kapitel später – auf ein Minimum von acht bzw. sechs Mutationen zusammen, ein Minimum, mit dem man sich dann im wesentlichen bis zum Ausgang des Jahrhunderts begnügte.

Quot traduntur regulæ de mutatione ?

Quatuor.

Prima.

Omnis mutatio ascendendo fit per re, descendendo vero per la.

Secunda.

In cantu naturali prorsus nulla fit mutatio, quia perpetuo in sex uocibus uersatur.

Tertia.

In cantu duro mutamus tribus clauibus, scilicet a, e, & d.

In a & $\left\{ \begin{array}{l} e \\ d \end{array} \right\}$ sumimus $\left\{ \begin{array}{l} la\ descendendo, \\ re\ ascendendo. \end{array} \right.$

Quarta regula.

In cantu molli similiter tribus clauibus mutamus, scz. d, g, et a

In d & $\left\{ \begin{array}{l} a \\ g \end{array} \right\}$ sumimus $\left\{ \begin{array}{l} la\ descendendo, \\ re\ ascendendo. \end{array} \right.$

Abb. 11: Heinrich Faber, *Compendiolum musicae* (1548), fol. A 5^v und A 6^v (zusammengefügt).

Der Ausschluß bzw. das Verschweigen der *Mutatio impropria* – d. h. der Mutation aufgrund des Wechsels von h und b, also der Mutation zwischen dem G- und dem F-Hexachord – verminderte die Zahl an Mutationen schon einmal ganz erheblich: um genau 16 Stück. Darüber hinaus wurde die Zahl an Mutationen nun aber noch einmal verringert, indem man zwischen den übrigen Hexachorden den Ort der Mutation festlegte. Zu diesem Zweck faßte man die Hexachorde *durum* und *naturale* sowie die Hexachorde *molle* und *naturale* – die Hexachordkombinationen also, die noch geblieben waren – zu Skalen zusammen – der *scala dura* und der *scala mollis* –, innerhalb

derer die Orte der Mutation nun ganz genau lokalisiert wurden. Mutiert werden sollte immer drei *voces* „ante fa“, d. h. aufwärts zu re, abwärts zu la. So ergebe sich in der *scala dura* re aufwärts immer auf d und a, la abwärts auf a und e, in der *scala mollis* re aufwärts immer auf d und g, la abwärts auf a und d. In ihrer konzisesten Form findet sich der Regelkomplex im *Compendiolum musicae* von Heinrich Faber (1548) (siehe Abb. 11, S. 151). Bei Heinrich Faber ist die Zahl an Mutationen unversehens auf acht bzw. sechs Mutationen zusammengeschrumpft.

Sofern im Zusammenhang mit der Mutation auch die *Musica ficta* zur Sprache kam, wurde, zumal in der ersten Jahrhunderthälfte, als drittes auch noch eine sog. *scala ficta* konstruiert: bei Nicolaus Wollick (1501), Johannes Cochlaeus (um 1505), Andreas Ornitoparch (1517) und Johann Zanger

Durus		Mollis		Fictus	
Ascensus		Ascensus		Ascensus	
Descensus		Descensus		Descensus	
				la	la
				sol	sol
dd	la la	dd	la la	b	fa fa
	sol sol		sol sol	dd	mi mi
	fa fa		fa fa		re la
	mi mi	b	mi la		sol sol
	re la		re sol	b	fa fa
g	sol sol	g	fa fa	g	mi la
	fa fa		mi mi		re sol
	mi la		re la	b	fa fa
	re sol	c	sol sol	c	mi mi
c	fa fa		fa fa		re la
	mi mi	b	mi la	b	sol sol
	re la		re sol		fa fa
	sol sol	f	fa fa	f	mi la
f	fa fa		mi mi		re sol
	mi la		re la	b	fa fa
	re sol		sol sol		mi mi
	fa fa	b	fa fa		re la
	mi mi		mi mi	b	sol sol
	re re		re re		fa fa
□	ut ut	□	ut ut	□	mi mi
					re re
					ut ut

Abb. 12: Johannes Cochlaeus, *Tetrachordum musices* (1511), Tractus secundus, Caput IX.

(1554) eine Skala von Es ausgehend mit b, es und as, bei Venceslaus Philomathes (1512) daneben auch noch eine Skala von B ausgehend mit b und es sowie eine von Des ausgehend mit b, es, as, des und ges¹⁰⁸. Innerhalb dieser Skalen galt dieselbe Regel wie in der *scala duralis* und *mollaris*: Mutiert werden sollte immer drei *voces* „ante fa“, d. h. aufwärts zu re, abwärts zu la. Lediglich die *claves* waren jetzt andere – welche, mußte von Fall zu Fall neu bestimmt werden.

Die Mutationen wurden meist durch Diagramme veranschaulicht, in denen die Solmisationssilben auf- und abwärts eingetragen waren, seit der Mitte des Jahrhunderts dann auch durch Noten auf Linien – die Silben am Anfang und Ende der Zeile verzeichnet. Ein gutes Beispiel für ein Mutationsdiagramm findet sich im *Tetrachordum musices* von Johannes Cochlaeus (1511; siehe Abb. 12, S. 152), ein schönes Beispiel von Noten auf Linien bei Adam Gumpelzhaimer (1591):

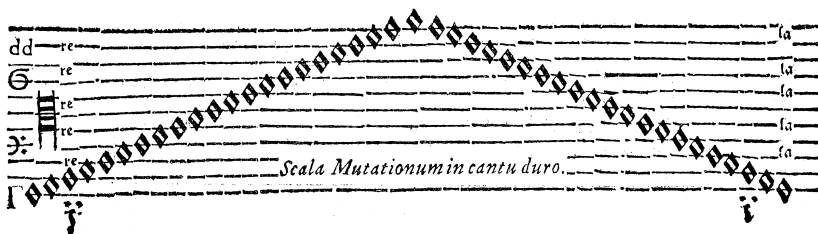


Abb. 13: Adam Gumpelzhaimer, *Compendium musicae* (1591).

Voll ausgebildet begegnet die schematisierte und simplifizierte Mutationslehre wie gesagt bereits bei Cochlaeus (um 1505), und zwar im selben Traktat, in dem nach mittelalterlicher Manier auch noch sämtliche Mutationsmöglichkeiten im einzelnen durchdekliniert worden waren, nur eben zwei Kapitel später, im Kapitel über die *mutatio mentalis*. Tradiert wurde die Mutationslehre im wesentlichen unverändert bis zum Ausgang des Jahrhunderts, ergänzt lediglich um eine Handvoll weiterer Regeln, Regeln, die fast alle auch schon bei Cochlaeus stehen.

Zu diesen Regeln zählt zunächst einmal die Definition bzw. Beschreibung, was Mutation überhaupt ist, sowie die Unterscheidung zwischen *mutatio vocalis* und *mutatio mentalis* bzw. *mutatio explicita* und *mutatio implicita*. Die Mutation wird einhellig als „vnius vocis in aliam in eadem claua vnisona variatio“ definiert (Cochlaeus 1511)¹⁰⁹, als „gleichlautende verwandlung einer syllaben inn die andere“ (Martin Agricola 1533)¹¹⁰. *Mutatio vocalis*

¹⁰⁸ Siehe dazu auch unten, den Abschnitt über *Musica ficta*.

¹⁰⁹ Cochlaeus, *Tetrachordum musices*, fol. B v^o.

¹¹⁰ Agricola, *Musica Choralis Deudsch*, fol. B iij^o.

(*explicita*) ist diejenige Mutation, bei der sowohl Ausgangs- als auch Endsilbe ausgesprochen werden, *mutatio mentalis (implicita)* diejenige, bei der nur die Endsilbe ausgesprochen wird: „Explicita, in qua vox mutans & mutata ambae exprimuntur, haec alio nomine vocalis dicitur, Implicita siue mentalis est, in qua vna vocum canitur & altera mente tenetur“ (Georg Rhau 1538)¹¹¹. Der *mutatio mentalis* wurde stets der Vorrang vor der *mutatio vocalis* gegeben, da sie keine Silbenverdopplung oder auch nur Längung der Noten verursachte. Die *mutatio vocalis* war ausschließlich für die ersten Anfangsgründe bestimmt.

Zu den Regeln zählen dann gleichfalls wieder einige, die sich, wie bereits bei der Solmisation im allgemeinen bemerkt, eigentlich von selbst verstehen: so die Regel, nur zu mutieren, wenn nötig – „At non mutabis nisi sit mutare necesse“ –, so der Hinweis, daß b und h verschieden seien, daß zwischen ihnen also auch nicht mutiert werden könne – „In b fa \sharp mi cum ambae voces non sint vnisonae / non potest ibi proprie fieri mutatio“ (beide Cochlaeus 1511)¹¹² –, so aber auch die Erklärung, daß bei der Mutation aufwärts hohe Silben mit tiefen und bei der Mutation abwärts tiefe Silben mit hohen zu vertauschen wären.

Nicht von selbst verstanden sich eigentlich nur zwei Regeln – Regeln, die gewissermaßen Ausnahmen von den Selbstverständlichkeiten der Solmisation und Mutation darstellen. Beiden Regeln ist gemein, daß sie die Mutation ausdrücklich ausschließen, wo an und für sich mutiert werden müßte. Die erste Regel bezieht sich auf das berühmte „fa supra la“. Bei dieser Regel handelt es sich um eine Doppelregel. Einerseits besagt sie lediglich, daß eine einzelne *vox* über la – falls nicht ausdrücklich anders angezeigt – mit fa zu solmisieren sei, also nur einen Halbton über la liege. Und in diesem Sinne diskutierten viele Theoretiker auch nur die Frage, unter welchen Umständen die *vox* über la einen Ganz- oder einen Halbton vom la entfernt sei (so etwa Cochlaeus, Ornitoparch oder Agricola). In diesem Sinne ist die Regel primär eine Tonartenregel, und Heinrich Glarean polemisierte 1516 denn auch folgerichtig dagegen, sie anlässlich der Mutationen zu erörtern¹¹³. Wirklich eine Mutationsregel ist die Regel erst in einem zweiten, weiteren Sinne, der besagt, daß das fa über la, obwohl es nicht zum selben Hexachord gehört, keine Mutation auslöse – so bei Keinspeck, Listenius, Faber, Finck und Gumpelzhaimer.

Die andere Regel, die eine Ausnahme von den Selbstverständlichkeiten der Mutation bedeutete, erstreckte sich auf große Sprünge und bestimmte,

¹¹¹ Georg Rhau, *Enchiridion*, Wittenberg 1517; zit. nach der Ausg. von 1538, fol. C ij^v.

¹¹² Cochlaeus, *Tetrachordum musices*, fol. B v^v.

¹¹³ Glarean, *Isagoge*, cap. III.

daß auch diese ohne Mutation erfolgen sollten. In ihrer einfachsten Formulierung bezog sich die Regel pauschal auf Quarten, Quinten und Oktaven bei Beibehaltung ein und derselben Silbe. Unter der Überschrift „Wie die verwandlung geschicht jnn grossen fellen“ schreibt Martin Agricola (1533):

Jnn den grossen fellen des gesangs / als quarten / quinten vnd Octauen / steigt man gemeiniglich aus einer syllaben jn die andern / die jhr gleich ist / als aus dem re jns re / aus dem mi jns mi / vom fa jns fa / vom sol jns sol / la jns la / Wie der Bassus jm folgenden exempel anzeigt¹¹⁴.

Die genannte Baßstimme vermittelt einen guten Eindruck, welchen Schwierigkeiten, ja Zumutungen die Solmisation bei großen Sprüngen ausgesetzt war:

Von der verwandlung jnn grossen fellen.

re re re [fa] fa fa [fa sol] sol [la mi] mi

mi [la] la la re re [sol] sol sol [la re]

Abb. 14: Martin Agricola, *Musica Choralis Deudsch* (1533), fol. B VII und Transkription.

Sehr viel differenzierter wurde die Regel 1547 von Heinrich Glarean gefaßt. Im Kapitel „Über die Mutation der Stimmen durch alle Schlüssel“ heißt es:

Illud postremo notandum in longis saltibus ut octauis, septimis, sextis, nullam fieri mutationem. Item in quintis mi mi: fa fa. Nam hae hexachordorum ordinem egrediuntur, sed simpliciter uoces sunt appraehendendae, ut in clauibus inueniuntur¹¹⁵.

Zuletzt ist zu bemerken, dass in grossen Sprüngen, wie in Oktaven, Septimen und Sexten keine Mutation stattfindet, ebenso nicht in den Quinten mi-mi, fa-fa, denn diese überschreiten die Ordnung der Hexachorde; sondern es werden einfach die *voces* genommen, wie sie in den *claves* gefunden werden¹¹⁶.

¹¹⁴ Agricola, *Musica Choralis Deudsch*, fol. B vj^v–B vij.

¹¹⁵ Glarean, *ΔΩΔΕΚΑΧΟΡΔΟΝ*, fol. B 2.

¹¹⁶ Ebenda, dt. Übers. Peter Bohn, Leipzig 1888–1890, S. 12.

Glarean spricht keineswegs von allen Quinten, sondern nur von den Quinten, die wirklich „die Ordnung der Hexachorde überschreiten“. Und entsprechend seiner Ausweitung der Regel auch auf Sexten und Septimen fordert er nicht die Beibehaltung der Silbe, sondern den gewissermaßen exterritorialen Sprung zu einer Silbe, die zur neuen *clavis* gehört. Ein anschauliches Beispiel für diese Regel gibt Mathias Greiter (1544):

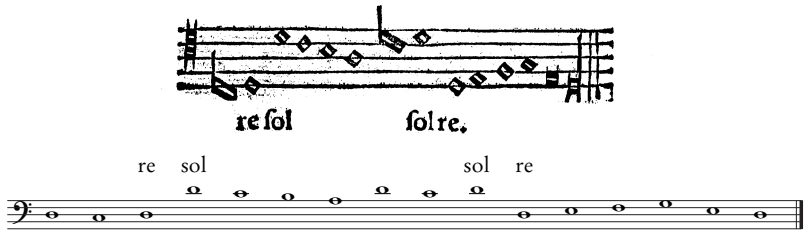


Abb. 15: Mathias Greiter, *Elementale musicum* (1544), fol. B und Transkription.

Ganz im Sinne Glareans demonstriert Greiter hier nicht die Beibehaltung einer *vox*, sondern die Ergreifung von *voces*, „wie sie in den *claves* gefunden werden“.

Bis hin zu den Versuchen Sethus Calvisius' und Joachim Burmeisters, durch Einführung einer siebten Silbe die Mutation abzuschaffen¹¹⁷, blieb die Mutationslehre das ganze Jahrhundert im wesentlichen unverändert. Einzig bei Christoph Demantius (1592) zeichnet sich eine kleine Modifikation ab, die im folgenden Jahrhundert dann zur Regel wurde: Aufwärts sollte die Mutation nicht länger zur Silbe *re* geschehen, sondern bereits zur Silbe *ut*:

*In cantu duro mutiret man Ascendendo in zweyen Clauibus, nemlich im c. vnd g. durch vt [. .] In cantu b. molli mutiret man Ascendendo in zweyen clauibus, nemlich im c. vnd f.*¹¹⁸.

Kann von Tendenzen zur Abschaffung der Mutation vor Calvisius und Burmeister nirgends die Rede sein, so allerdings von ihrer kontinuierlichen Aushöhlung, einer Aushöhlung, die nichts anderes war als die Kehrseite der geschilderten Vereinfachung. Die Vereinfachung bestand, wie gesagt, darin, statt drei Hexachorden nur noch zwei Skalen zu exponieren, Skalen, deren Zusammensetzung aus jeweils zwei Hexachorden man in der Regel gar nicht thematisierte, Skalen, in denen die Orte der Mutation weitgehend festgelegt waren. Und die Mutation erfolgte meistens nicht mehr vokal, sondern gleich mental. Wurde der mentalen Mutation zwar auch zu Beginn des Jahrhun-

¹¹⁷ Siehe dazu ausführlich Geschichte der Musiktheorie, Band 8/II.

¹¹⁸ (Johann) Christoph Demantius, *Forma musices*, Bautzen [1592], fol. A 5^v-A 6.

derts schon der Vorrang vor der vokalen Mutation gegeben, so wurde die vokale Mutation doch stets noch gelehrt. Das änderte sich im Verlauf des Jahrhunderts zusehends. Mit dem Denken in Skalen aber – Skalen, deren Zusammensetzung aus Hexachorden man verschwieg, Skalen, in denen die Orte der Mutation von vornherein festgelegt waren, einer Mutation, die gar nicht mehr explizit erfolgte – dürfte das Bewußtsein für das Hexachord und den Hexachordwechsel mehr und mehr verlorengegangen sein.

Deutliche Tendenzen, das Bewußtsein für Hexachord und Hexachordwechsel wachzuhalten, sind nur bei wenigen Autoren zu erkennen: so bei Ambrosius Wilphlingseder (1563), der in den Solmisationsbeispielen jeweils Ausgangs- und Endsilbe der Mutationen einträgt und damit sinnfällig die *mutatio vocalis* bzw. *explicita* zum Ausdruck bringt.

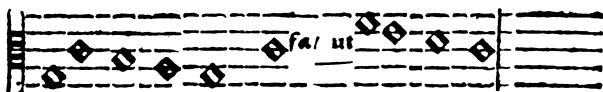


Abb. 16: Ambrosius Wilphlingseder,
Erotemata musices practicae (1563), S. 30.

So aber auch bei Friedrich Beurhaus (1580) und bei Andreas Raselius (1589), die nicht nur die *scala duralis* und *mollaris* explizit als Kombination aus jeweils zwei Hexachorden erklären¹¹⁹ und ihre „Konjunktionen“ üben, sondern die auch vor jedem Solmisationsbeispiel die zu erwartenden Hexachorde anzeigen. Daß der Traktat von Raselius den Titel *Hexachordum Seu quaestiones musicae practicae* trägt, scheint nicht zufällig.

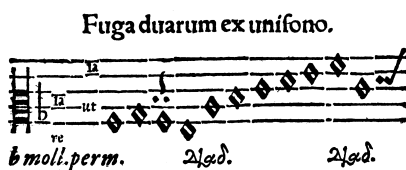


Abb. 17: Andreas Raselius, *Hexachordum Seu quaestiones musicae practicae* (1589), fol. C 7.

3. Musica ficta

Bestand das Tonsystem einerseits aus der Musica vera, so andererseits aus der Musica ficta, dem „erdychten gesang“: Zum oktatonischen Tonsystem mit b neben h kam nun noch eine Reihe von chromatischen Zwischenstufen.

¹¹⁹ Siehe dazu auch oben, S. 146.

(Das *b* galt das ganze Jahrhundert ausnahmslos noch nicht als Bestandteil der *Musica ficta*, sondern stets der *Musica vera*.)

In der Theorie des 16. Jahrhunderts bezieht sich der Begriff *Musica ficta* – mitunter auch *coniuncta* – fast immer nur auf die chromatischen Halb-töne. Die ältere Vorstellung von *Musica ficta* auch als ein Überschreiten des „guidonischen“ Tonumfangs von Γ bis *ee* begegnet nur noch ausnahmsweise, so etwa bei Andreas Ornitoparch (1517) in Form der „con-iuncte tollerabiles“¹²⁰.

Anders als das diatonische Tonsystem, das offenbar als „gegeben“ angesehen wurde, bedurften die chromatischen Zwischenstufen der Begründung. Als Grund wurde meist – ganz ähnlich wie schon im 13. Jahrhundert¹²¹ – die Dichotomie von *necessitas* und *suavitas* angeführt. Zuweilen begegnet in der genannten Dichotomie statt *suavitas* auch *incunditas* oder *euphonia*, bei Auctor Lampadius auch der enthusiastisch anmutende Terminus „suauissima ac lepidissima resonantia“¹²².

Was mit der *causa necessitatis* gemeint war, dürfte keinem Zweifel unterliegen: die Vermeidung von Dissonanzen: von übermäßigen oder verminderten Quarten, Quinten und Oktaven sowie von anderen „ungebräuchlichen und verbotenen Intervallen“, wie es bei Ornitoparch (1517) heißt¹²³.

Was mit der *causa suavitatis* gemeint war, ist dagegen schwerer zu sagen. Daß sie auf die Schärfung der Penultima zielt – auf das kontrapunktische „Gebot der Nähe“ –, wie Frieder Remppl für die italienische Musiktheorie behauptet¹²⁴, ist in der deutschen Musiktheorie durch nichts belegt. In der deutschen Musiktheorie ist im Zusammenhang mit *Musica ficta* nur ausnahmsweise von Klauselbildungen die Rede. So bei Johannes Cochlaeus (1511), der auf eine versteckte *coniuncta* in den Klauseln *re-ut-re* und *sol-fa-sol* hinweist. In Zusammenhang mit der *causa suavitatis* werden die Klauselbildungen jedoch nicht gebracht.

Der Begriff der *suavitas* bleibt satztechnisch vielmehr unbestimmt. Cochlaeus und Ornitoparch sprechen lediglich ganz allgemein davon, daß das *b* molle den Gesang weicher, das \natural durum den Gesang härter machen solle. Cochlaeus (1511) schreibt:

Nonnunquam enim ob cantus asperitatem / ad *b* molle confugimus: sine quo certe nulla est in musica suauitas.

Manchmal müssen wir wegen der Rauheit des Gesangs zu *b* Zuflucht nehmen, ohne das es gewiß keine Annehmlichkeit

¹²⁰ Ornitoparch, *Musice active micrologus*, fol. C iv^v.

¹²¹ Margaret Bent, Art. „Musica ficta, 1 (i–iv)“, in: *NGrove* 12, 1980, S. 805b.

¹²² Lampadius, *Compendium musices*, fol. B^v.

¹²³ Ornitoparch, *Musice active micrologus*, fol. C v^v.

¹²⁴ Frieder Remppl, Elementar- und Satzlehre von Tinctoris bis Zarlino, in: *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikenrezeption und Satzlehre*, Darmstadt 1989 (Geschichte der Musiktheorie 7), S. 79.

Et contra ad effugiendam nimiam cantus molliciem ad \sharp durum melos conuertimus¹²⁵.

Die meisten Autoren kommentieren den Begriff der *suauitas* hingegen überhaupt nicht.

Zur *necessitas* und *suauitas* gesellen sich bei Gregor Faber (1553) endlich zwei gewichtige andere Gründe: *varietas* und Textausdruck. Faber weist zweimal ausdrücklich auf den Nutzen der Musica ficta für die *varietas* hin:

Nam quemadmodum ridetur chorda qui semper obrat eadem: ut ille canit: sic quoque symphoneta, nisi cantionem varijs fugis, clausulis, fictisque uocibus decoram iucundamque reddat, eiusque maiestatem ijs interdum exprimat, *ταυτόλογος* merito habebitur, tantumque abest ut delectet, ut potius iteratis ijsdem clausulis ac uocibus ceu Crambe bis cocta, nauseam audientibus moueat. Ad uitandam igitur *ταυτολογίαν* in cantu, non leue momentum affert Musica ficta, quae miram cantionibus gratiam conciliat in loco adhibita¹²⁶.

Denn so wie einer, der ununterbrochen um ein und dieselbe Note tanzt, verlacht wird, wie es jener besingt [gemeint ist wohl Horaz¹²⁷], so wird auch ein Komponist zu Recht für eintönig gehalten, wenn er seine Komposition nicht durch diverse *fugae*, *clausulae* und „fingierte“ Töne geschmackvoll und angenehm macht und in dieser Weise ihre Erhabenheit zum Ausdruck bringt. Weit entfernt davon, Freude zu bereiten, verursacht er durch den Gebrauch derselben *clausulae* und Töne wie aufgewärmten Kohl bei seinen Zuhörern eher Langeweile. Zur Vermeidung von Redundanz in der Musik ist Musica ficta daher von keiner geringen Bedeutung, verleiht sie der Komposition, zur rechten Zeit gebraucht, doch eine bewunderungswürdige Anmut.

Ist der Zusammenhang zwischen Musica ficta und *varietas* bei Gregor Faber explizit, so muß der Zusammenhang zum Textausdruck hingegen aus dem Kontext erschlossen werden. Wo Faber nämlich expressis verbis über den Textausdruck spricht, ist die Rede ganz allgemein nur noch von *harmonia* und *modus*, nicht mehr von Musica ficta¹²⁸. Doch steht der ausführliche und emphatische Passus über Textausdeutung immerhin im Kapitel über die Musica ficta. Und die *varietas* des Textausdrucks wird unmittelbar im An-

¹²⁵ Cochlaeus, *Tetrachordum musices*, fol. C^v.

¹²⁶ Gregor Faber, *Musices practicae erotematum*, S. 66.

¹²⁷ Vgl. Horaz, *Ars poetica* 356: „[. . .] citharoedus Ridetur chorda qui semper obrat eadem“; dazu ausführlicher: Edward E. Lowinsky, Matthaeus Greiter's *Fortuna*: An Experiment in Chromaticism and in Musical Iconography – II, in: MQ 43, 1957, S. 69.

¹²⁸ Vgl. dazu Manfred Hermann Schmid, Mathias Greiter. Das Schicksal eines deutschen Musikers zur Reformationszeit, Aichach 1976, S. 150, im Gegensatz zu Lowinsky, Matthaeus Greiter's *Fortuna* (wie Anm. 127), S. 68 ff.

schluß an die *varietas* der *Musica ficta* erörtert. In direkter Fortsetzung zum eben zitierten Passus heißt es bei Faber:

Deinde cum orationis, quae notulis applicanda est, non unus sit tenor, sed quaedam eius uerba & sententiae subinde aliam atque aliam pronuntiationem aliumque affectum postulare, ideo, ut τὸ πρότερον obseruetur, sua cuilibet dictioni harmonia tribuenda est.

Nam non solum curare oportet quàm suavis aut iucundus cantus efficiatur, sed quàm benè & appositè tractandis rebus adhibeatur: siquidem omnis harmoniae uarietas ex rerum diuersitate oboritur.

Videas autem plerasque cantiones ad aurium uoluptatem tantum esse comparatas, nihilque in se habere quod uim atque naturam orationis exprimat, idque authorum inscitiam euenire solet, qui orationi non inseruientes, absque omni discrimine quemlibet textum cuiuslibet modo accommodando, res hilares lugubri harmonia exprimunt, & e contrario¹²⁹.

Stellt Faber zwar nicht ausdrücklich einen Zusammenhang zwischen *Musica ficta* und Textausdruck her, so scheint er durch den Kontext doch gegeben. Explizit ist der Konnex zwischen *Musica ficta* und Textausdruck bzw. Affektdarstellung dann bei Cyriacus Schneegass (1591). Schneegass spricht von den *soni ficti*,

qui & vim textus fortius exprimunt, & alios atque alios affectus subinde concitant, adeoque singularem suauitatem cantilenis conciliant¹³⁰.

Schließlich, da der Text, zu dem die Musik gesetzt werden muß, nicht in einer einzigen Stimmung ist, sondern ununterbrochen für bestimmte Worte und Sätze mal diesen, mal einen anderen Vortrag und einen anderen Affekt fordert, daher muß, um passend zu sein, jeder Ausdruck die ihm eigene Tonfolge erhalten.

Denn man sollte nicht nur nach Lieblichkeit und Annehmlichkeit im Gesang streben, sondern auch nach einer erfolgreichen und passenden Wiedergabe des zu behandelnden Gegenstandes, da nun in der Tat musikalische Vielfalt auf der Verschiedenheit der Gegenstände beruht.

Beachte aber, daß die meisten Gesänge bloß zur Freude des Zuhörens arrangiert werden und vollkommen diese Elemente, die die Kraft und den Charakter des Textes ausdrücken, entbehren. Und das beruht auf der Unwissenheit der Autoren, die nicht auf den Text achten und unterschiedslos jeden Text jedem Modus anpassen. Sie drücken fröhliche Gegenstände durch eine traurige Tonfolge aus und umgekehrt.

die sowohl die Kraft des Textes stärker zum Ausdruck bringen als auch immer wieder andere Affekte erregen und zumal den Gesängen eine einzigartige Annehmlichkeit verschaffen.

Tonsystematisch wird die *Musica ficta* durch zwei Modelle erklärt, die gleichfalls bereits im Mittelalter begegnen: durch das Modell der Ganzton-

¹²⁹ Gregor Faber, *Musices practicae erotematum*, S. 66f.

¹³⁰ Schneegass, *Isagoge*, fol. C vj.

Halbtonvertauschung, das sich schon bei Johannes de Garlandia findet¹³¹, sowie das Modell der Silbenvertauschung, das bereits Walter Odington referiert¹³². Beschreiben die beiden Modelle tatsächlich zwei Seiten derselben Sache, so repräsentieren sie doch gewissermaßen zwei verschiedene Ausschnittsgrößen. Das Modell der Ganzton-Halbtonvertauschung argumentiert sozusagen lokal – von Ton zu Ton –, das der Silbenvertauschung gleichsam regional: mit der Transposition ganzer Hexachorde. Beide Erklärungen begegnen in der für das 16. Jahrhundert charakteristischen knappen Form bei Andreas Ornithoparch.

Ornithoparch (1517) schreibt:

Est autem coniuncta, canere vocem in clave, que non est in ea. Uel est toni in semitonium aut semitonij in tonum subita et improvisa mutatio¹³³.

In der englischen Übersetzung von Dowland (1609) lautet der Passus:

Now a *Coniunct* is this, to sing a Voyce in a *Key* which is not in it. Or it is the sodaine changing of a *Tone* in a *Semitone*, or a *semitone* in a *Tone*¹³⁴.

Einher mit dem Modell der Silbenvertauschung, das sich im 16. Jahrhundert einer noch größeren Verbreitung erfreute als das Modell der Ganzton-Halbtonvertauschung, gingen nun in der Regel zwei unterschiedliche Definitionen, Definitionen, die einen je verschiedenen Umfang des Tonsystems nahelegten. Die eine Definition besagte, daß im *cantus fictus* die „loci ♯ durales“ a und e mit fa zu solmisieren seien, die „loci b molles“ f und c hingegen mit mi. Als prototypisch für diese Definition erscheint die – allerdings auf zwei Kapitel verteilte – Formulierung bei Georg Rhau (1538):

Duo sunt signa coniunctarum, scilicet ♯ quadrum, quod coniunctam fieri demonstrat in locis bmollaribus. Et b molle, quod in locis ♯ duralibus eam indicat¹³⁵.

Es gibt zwei Zeichen für *coniunctae*, nämlich das ♯ *quadrum*, das zeigt, daß eine *coniuncta* in den *loci bmolles* geschehen möge. Und das *b molle*, das sie in den *loci ♯ durales* anzeigt.

In cantu ficto praecipue debet observari fa in a & E, & mi in F & c¹³⁶.

Im *cantus fictus* ist vor allem fa in a und E zu beachten und mi in F und c.

Mit dieser Definition, die in ähnlicher Form auch bei Johannes Cochlaeus und Sebastian Virdung (beide 1511), bei Andreas Ornithoparch (1517) und Hermann Finck (1556) begegnet, ergibt sich ein 12stufiges Tonsystem, ein Tonsystem mit den acht diatonischen Stufen sowie mit cis und es, fis und as.

¹³¹ Bent, Art. „Musica ficta, 1 (i–iv)“ (wie Anm. 121), S. 803.

¹³² Ebenda.

¹³³ Ornithoparch, *Musice active micrologus*, fol. C iv^v.

¹³⁴ Dowland, *Andreas Ornithoparchus his Micrologus*, fol. H 2^v.

¹³⁵ Rhau, *Enchiridion*, fol. D viij^v.

¹³⁶ Ebenda, fol. C vij^v.

Bedeutete die Forderung, in den *locis b mollaribus* f und c mi zu singen, in der Regel, wie die *scalae fictae* bei vielen Autoren, aber auch die Notenbeispiele etwa bei Rhau zeigen, daß die *loci* eben um einen Halbton erhöht werden sollten, so konnte es unter Umständen aber auch bedeuten, daß nicht der betreffende *locus* selbst zu alterieren sei, sondern die ihn umgebenden Töne. Hier zeigt sich eine prinzipielle Schwäche, das Phänomen der *Musica ficta* mittels Hexachordterminologie beschreiben zu wollen. Einen bestimmten Ton als mi oder fa zu solmisieren, besagt nichts über seine Höhe, es besagt lediglich etwas über seine Umgebung durch Ganz- und Halbtöne. Ein f oder c als mi zu solmisieren, besagt nicht, daß die Töne zu fis oder cis alteriert werden müssen, es besagt lediglich, daß über ihnen ein Halbton liegen muß (bzw. ein Halbton und zwei Ganztöne), unter ihm aber ein Ganzton (bzw. zwei Ganztöne). Ein f oder c als mi zu solmisieren, kann tatsächlich bedeuten, daß die Töne zu fis und cis alteriert werden sollen – als mi-Stufen von Hexachorden auf D und A –, es kann ebensogut aber auch bedeuten, daß sie f und c bleiben – als mi-Stufen von Hexachorden auf Des und As!

Und genau so sind die f-mi und c-mi bei Venzeslaus Philomathes (1512) und Martin Agricola (1528; siehe Abb. 18, S. 163) gemeint. Agricola schreibt:

Der Erdychte gesang ist, welcher mit erdychten odder frembden stymmen gesungen wird. Das heissen aber frembde syllaben, welche ynn einem schlüssel darynne sie nicht sind, gesungen werden, auch nicht in seiner Octauen. Als wenn ich ynn E oder a, fa [. . .] singe, da wird kein fa widder ym E, noch ynn a dazu auch ynn keines Octauen gespüret [. . .] Also magstu auch sagen von allen anderen, als wenn man mi ymm F fa, ut, fa im G sol-re-ut singet, wie die Taffel odder leyter anzeigt¹³⁷.

Die „Taffel odder leyter“ zeigt aber nun ganz klar keine Hochalteration des f, sondern eine Tiefalteration sämtlicher anderer Stufen. Daß dabei nur g und d mit b-Vorzeichen versehen sind, nicht aber b, es und as, braucht nicht zu stören, es war durchaus üblich, in einer Skala nur die fa- bzw. mi-Stufen durch Vorzeichen zu markieren. So referiert Philomathes (1512) drei Skalen: eine auf B, eine auf Es und eine auf Des. Bei allen drei Skalen sind jeweils nur die fa-Stufen mit Vorzeichen versehen¹³⁸.

Daß das b bei Agricola aber tatsächlich bedeutet, die fa-Stufen zu erniedrigen – und damit zugleich die Stufen ut, re, sol und la –, und nicht, die mi-Stufen zu erhöhen – was im 15. Jahrhundert gleichfalls möglich war¹³⁹ –,

¹³⁷ Martin Agricola, *Ein kurtz Deudsche Musica. Gebessert mit VIII. Magnificat*, Wittenberg [1528], fol. D ij^v.

¹³⁸ Venceslaus Philomathes, *Musicatorum libri quatuor*, Wien 1512; zit. nach der Ausg. Wittenberg 1534, fol. C ij^vf.

¹³⁹ Bent, Art. „Musica ficta, 1 (i–iv)“ (wie Anm. 121), S. 804a.

Auf dieselbe Sache zielte eine andere, noch sehr viel verbreitetere Formulierung. Nicht nur von den Silben *mi* und *fa*, sondern von allen Silben ausgehend, besagte sie, daß in der *Musica ficta* in jeder beliebigen *clavis* jede beliebige *vox* gebildet werden könne.

Ornitoparch (1517) schreibt:

*Musica ficta fingit in quacunque clave quacunque vocem*¹⁴².

John Dowland (1609) übersetzt:

*Musicke may Fict in any Voyce and Key*¹⁴³.

Diese Definition ermöglicht wenn auch nicht unbedingt ein unendliches, so in jedem Falle doch ein 17stufiges Tonsystem: die acht Töne des oktatonschen Tonsystems zuzüglich *cis* und *des*, *dis* und *es*, *fis* und *ges*, *gis* und *as* sowie *ais*.

Beide Definitionen – sowohl die, die besagt, daß *fa* nur in die *loci durales*, *mi* nur in die *loci molles* gesetzt werden könnten, als auch die, die *mi* und *fa* wie überhaupt jede *vox* in jeder *clavis* erlaubt – existierten *cum grano salis* während des ganzen 16. Jahrhunderts nebeneinander, z. T. begegnen sie sogar in denselben Traktaten. Das Nebeneinander aber ist, wie es scheint, durchaus nicht als Widerspruch zu verstehen; die Definitionen waren nicht ausschließlich gemeint. So war die erste Definition in der Regel mit dem Zusatz „*praecipue*“ versehen, „vor allem“: „*In cantu ficto praecipue debet observari fa in a & E, & mi in F & c*“, heißt es bei Georg Rhau (1538)¹⁴⁴. Und die zweite Definition erhielt verschiedentlich die Einschränkung „*consonantiae causa*“: „*Musica ficta fingit in quacunque clave quacunque vocem consonantiae causa*“, schreibt Andreas Ornitoparch (1517)¹⁴⁵, „*Musicke may Fict in any Voyce and Key, for Consonance sake*“, übersetzt John Dowland (1609)¹⁴⁶. Die beiden Definitionen führten offensichtlich gewissermaßen eine vernünftige Koexistenz zwischen pragmatischer Restriktion und idealer Einsicht in die Unzulänglichkeit jeder oder doch der meisten Einschränkungen. Die zweite Definition bezeugt, daß stets ein prinzipielles Bewußtsein von der Weite, wenn nicht Unabgeschlossenheit des Tonsystems bestand. Die erste Definition aber war es, mit der sich Kommas und Tastenspaltungen verhindern ließen. Nicht umsonst war sie es, die den Abhandlungen über Tasteninstrumente zugrundelag.

Daß Sebastian Virdung (1511) – wie Martin Agricola (1529) später auch – abgesehen vom *b* sämtliche Obertasten als *-is*-Töne bezeichnet (Anhängung einer Schleife), bedeutet nicht, daß er sie auch tonsystematisch als *-is*-Töne

¹⁴² Ornitoparch, *Musice active micrologus*, fol. Cv^v.

¹⁴³ Dowland, *Andreas Ornithoparcus his Micrologus*, fol. I.

¹⁴⁴ Rhau, *Enchiridion* (1538), fol. C vij^v.

¹⁴⁵ Ornitoparch, *Musice active micrologus*, fol. Cv^v.

¹⁴⁶ Dowland, *Andreas Ornithoparcus his Micrologus*, fol. I.

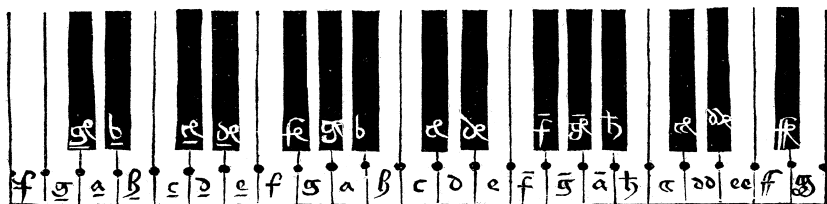


Abb. 19: Sebastian Virdung, *Musica getutscht* (1511), fol. G^v.

versteht. Nur cis und fis bezeichnet er als c mi und f mi, gis und dis hingegen als a fa und e fa¹⁴⁷. Die Schreibung als -is-Ton (mit Schleife) war ausschließlich eine notationstechnische Gepflogenheit.

Führten die beiden Definitionen lange Zeit eine „vernünftige“ Koexistenz, so ist charakteristisch dennoch eine sukzessive Gewichtsverlagerung im Laufe des Jahrhunderts. Bei der zweiten Definition fällt der ausdrückliche Zusatz „consonantiae causa“ weg, so etwa bei Mathias Greiter (1544), Johannes Oridryus (1557) und Ambrosius Wilphlingseder (1563). Zugleich tritt die erste Definition mehr und mehr in den Hintergrund.

In dieser Gewichtsverlagerung mag man ein Indiz für die zunehmende Erweiterung der *Musica ficta* sehen: eine generelle Hinwendung zu einem mehr als 12stufigen System. Das 12stufige System wurde schon von Anbeginn an den Tönen des und auch ges nicht gerecht, Tönen, die in den Notenbeispielen zur *Musica ficta* weit häufiger begegnen als die Töne fis und cis. Im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts wurde nun aber auch auf der Seite der Kreuze der Radius erweitert: Bei Valentin Götting (1587) und Samuel Mareschall (1589) begegnet neben fis und cis auch gis, bei Peter Eichmann (1604) schließlich sogar das dis.

Gegenüber den beiden genannten Definitionen vermochte sich eine dritte Definition überhaupt nicht zu behaupten. Sie begegnet lediglich an der Wende zum 16. Jahrhundert, so bei Adam von Fulda (1490) oder in der „Leipziger“ *Musica* von Johannes Cochlaeus (um 1505; im *Tetrachordum* 1511 erscheint sie bereits nicht mehr). Genau wie die Definition zur Zwölfstufigkeit besagt sie, daß mi überall da gesetzt werden müsse, wo eigentlich fa gelte: „dicentes MI in ea clauē ubi FA essentialiter locatur“¹⁴⁸, also bei f und c. Anders als die Definition zur Zwölfstufigkeit besagt sie indessen nicht, daß fa überall da zu setzen sei, wo eigentlich mi gelte, sondern überall da, wo eigentlich kein fa gelte: „dicentes FA in eo loco in quo tamen nullum FA continetur“¹⁴⁹, also bei e, a, d und g. Durch diese Bestimmung ergeben sich zwei

¹⁴⁷ Sebastian Virdung, *Musica getutscht*, Basel 1511, fol. F iij–G^v.

¹⁴⁸ Cochlaeus, *Musica*, ed. Riemann, S. 158.

¹⁴⁹ Ebenda.

Stufen mehr als bei der Definition zur Zwölfstufigkeit: die Töne des und ges – wodurch sich eben kein 12-, sondern ein 14stufiges Tonsystem ergibt: neben b mit cis, des, es, fis, ges und as. Daß sich das 14stufige Tonsystem gegenüber dem 12- und 17stufigen Tonsystem nicht durchzusetzen vermochte, obwohl es eigentlich in idealer Weise den tatsächlichen Tonbestand der Zeit repräsentierte, scheint daran zu liegen, daß es der „vernünftigen“ Koexistenz der anderen beiden Systeme nicht gewachsen war: daß es weder den Anforderungen einer pragmatischen Restriktion genügte – Vermeidung von Kommas und Tastenspaltungen – noch der Einsicht in die faktische Unzulänglichkeit auch eines 14stufigen Tonsystems.

Zu Beginn des Jahrhunderts wurde der Tonbestand der *Musica ficta* analog zu dem der *Musica vera* gleichfalls in einer sog. *scala ficta* eingetragen, so die 14tönigen Skalen mit cis, des, es, fis, ges und as bei Adam von Fulda, Nicolaus Wollick und Johannes Cochlaeus (das Diagramm von Cochlaeus siehe oben, S. 134), so aber auch die 12tönige Skala mit cis, es, fis und as bei Michael Koswick (1516).

Von der *scala ficta*, in die sämtliche möglichen *claves fictae* eingetragen wurden, müssen die *scalae* oder *cantus fictae* unterschieden werden, die man analog zu den *scalae durales* und *mollares* im Zusammenhang mit den Mutationen bildete¹⁵⁰. Dabei handelte es sich meistens um eine Skala neben b auch mit es und as – nach unseren Begriffen also eine Es-Dur-Skala (Wollick, Cochlaeus, Philomathes, Ornitoparch, Agricola, Spangenberg, Zanger und Wilphlingseder). Mitunter begegnen aber auch Skalen auf B (Philomathes, Heyden), auf Des (Philomathes, Agricola¹⁵¹) sowie auf D (Zanger). Je nachdem, ob solche Skalen eine B- oder eine Kreuz-Vorzeichnung aufweisen, wurde seit Heyden auch zwischen einem *cantus fictus b mollaris* und einem *cantus fictus ♯ duralis* unterschieden (Heinrich Faber, Zanger).

Ähnlich wie die Notenbeispiele zu den Kapiteln der *Musica ficta*, zeigen auch die Skalen zur Mutation die noch im 16. Jahrhundert allgemein verbreitete Bevorzugung der B-Vorzeichnung. Erst bei Johann Zanger (1554) findet sich neben den B-Skalen auch einmal eine Kreuz-Skala. Die Des-Skalen bei Philomathes und Agricola verraten, daß man lieber eine Skala mit fünf b-Vorzeichen verwandte als eine mit einem einzigen Kreuz. Das Verschwinden der Skalen seit der Jahrhundertmitte aber dürfte damit zusammenhängen, daß der *Musica ficta* im Zuge einer vermehrten Verwendung von b- und Kreuzvorzeichen in ein und demselben Gesang durch Skalen mit einseitiger Vorzeichnung nicht länger mehr beizukommen war.

¹⁵⁰ Siehe dazu auch oben, S. 152f.

¹⁵¹ Siehe oben, S. 153.