

zum *Triadischen Ballett* selbst handeln (op. 40b, 1926) als vielmehr um die *Umsetzung des ersten Teiles des Triadischen Balletts als „Suite für mechanische Orgel“* op. 42 Nr. 2 von 1927. Die beiden Aufnahmen zeigen, soweit ein Höreindruck nach den technisch-akustisch ganz unzureichenden Überspielungen ein Urteil überhaupt zuläßt, äußerst fortschrittliche kompositorische Züge: Innerhalb seiner stets erkennbaren Tonsprache experimentiert Hindemith in der Toccata mit diskontinuierlichen Veränderungen kleiner rhythmischer Zellen, wie sie von einem Spieler nicht zu realisieren wären. Hindemith knüpft hier überhaupt an den Mittelteil des ersten und an den ersten Teil des zweiten Klavierstückes aus *Übung in drei Stücken* op. 37 (1926) an. In der Musik aus dem *Triadischen Ballett* werden in nachgerade bestürzender kompositorischer Aktualität einerseits durch Artikulation voneinander abgehobene rhythmische Komplexe entweder unmittelbar sukzessiv kontrastiert oder so überlagert, daß Klangflächen entstehen und andererseits ganze Passagen für die Geräuschinstrumente (verschieden große Tamburins) solcher Orgeln komponiert. Partituren hat Hindemith von diesen Werken für mechanische Instrumente nachweislich nicht angefertigt, Skizzen konnten bislang nicht nachgewiesen werden. Die adäquate Veröffentlichungsform dieser Werke wäre demnach die Schallplatten- oder Tonbandeinspielung³².

Zu einigen Wertkriterien in der Musik des 14. und 15. Jahrhunderts

von Kurt von Fischer, Zürich

Die nicht ausschließlich als Werk- oder Heroengeschichte verstandene Musikgeschichte liefert ein reiches Material an verschiedenartigen Werturteilen und wertästhetischen Kriterien. Dieser Vielfalt nachzugehen, lohnt sich allein schon deshalb, um nicht einer Einseitigkeit zu verfallen, die Werturteile nach entweder ausschließlich rezeptionsgeschichtlich-soziologischen oder ausschließlich werkimmanenten Kriterien fällt. Vom Historiker aus gesehen sind Werturteile zwar einerseits *sub specie sitūs historici* zu sehen und damit zu relativieren. Andererseits aber ist es Aufgabe des Historikers, Herkunft und Wesen solcher Urteile kritisch zu durchleuchten, um trotz der Komplexität der Fragen und Probleme zu größtmöglicher, oder sagen wir vielleicht besser, relativer Objektivität der Betrachtungsweise durchzufinden.

³² Für freundliche Durchsicht des Manuskriptes zu diesem Beitrag danke ich Kurt von Fischer und Ludwig Finscher sehr herzlich.

Im folgenden möchte ich an zwei allgemein bekannten, bisher aber fast ausschließlich für die Stilgeschichte der Musik ausgewerteten Beispielen des 14. und 15. Jahrhunderts einige Wertkriterien und Werturteile etwas näher betrachten. Als erstes Beispiel diene uns die 1324/25 von Papst Johannes XXII. in Avignon erlassene Bulle und das mit deren Inhalt teilweise verwandte und kurz vor der Bulle vollendete *Speculum musicae* des Jacobus von Lüttich.

Wenn der Papst mit seiner *Constitutio Docta sanctorum patrum* die damals neue Musik der französischen *Ars nova* kritisch und negativ bewertete, so tat er dies keineswegs aus musikalischen oder gar stilistisch kompositionstechnischen Gründen. Ihm ging es allein um die Bewahrung und Erhaltung des traditionellen *cantus planus*¹ und damit um die Autorität der Kirche. Dieser Bezug wird deutlich, wenn es tadelnd in der *Constitutio* heißt, daß „*in semibrevis et minimis ecclesiastica cantantur*“ oder daß die Sänger und Musiker der neuen Richtung, die „*novellae scholae discipuli*“, „*interdum antiphonarii et gradualis fundamenta despiciant*“: Kleine Notenwerte werden für den liturgischen Gesang abgelehnt, kritisiert wird die Verachtung der traditionellen Gesangbücher, deren Melodien den Musikern der neuen Richtung nicht mehr als verpflichtende Grundlage dienen. In dieselbe Richtung einer Verletzung der geheiligten Tonverbindungen des Chorals zielt das „*tonos nesciant*“ und das „*melodias hoquetis intersecant*“, d. h. die Unkenntnis der Kirchentonalarten und die Zerstückelung der Chormelodien durch Hoqueti. Karl Gustav Fellerer sieht deshalb durchaus richtig, wenn er den Inhalt der Bulle nicht im Sinne einer grundsätzlichen Ablehnung der Mehrstimmigkeit des kirchlichen Gesanges, sondern vielmehr als Schutzmaßnahme zugunsten des die kirchliche Autorität repräsentierenden Chorals interpretiert². Eine weitere Stütze erfährt diese These dadurch, daß der Begriff der *musica plana* und damit indirekt auch der des *cantus planus* in den theoretischen Schriften des 14. Jahrhunderts keineswegs auf einstimmige Musik beschränkt ist.

Vermutlich nur kurz vor dem Erlaß der *Constitutio* durch den Papst hatte sich in ähnlicher Weise schon Jacobus von Lüttich geäußert. Auch bei ihm bezieht sich die Kritik am neuen Stil vornehmlich auf den Kirchengesang. Schon im ersten Buch des *Speculum musicae* wird darauf hingewiesen, daß in vielen Kirchen die Kantoren sich nicht scheuten, die Techniken der *musica lasciva* auch auf den *planus cantus ecclesiasticus* anzuwenden³. Noch deutlicher wird dieser Bezug im berühmten 9. Kapitel des 7. Buches⁴, wo ausdrücklich die „*ecclesia sancta Dei militans*“ genannt wird, an der keine Runzel oder Makel sein dürfte („*in qua nec ruga debet esse nec macula*“; dies übrigens ein Zitat aus dem Epheserbrief, Kap. 5, 27). Um so schlimmer sei es daher, daß einige unwissende Kantoren sich nicht scheuten, fehlerhaft zu diskantieren. Daher komme es, daß diese in der Kirche den Makel der *discordia* bewirkten („*unde provenit ut saepe in ea maculam inducunt dis-*

1 K. G. Fellerer, *La „Constitutio Docta Sanctorum Patrum“ di Giovanni XXII e la musica nuova del suo tempo*, in: *L'Ars nova italiana del trecento*, I, Certaldo 1962, S. 9ff.

2 Ebenda, S. 10f.

3 *Jacobi Leodensis Speculum Musicae*, ed. R. Bragard (*Corpus scriptorum de musica* 3, American Institute of Musicology 1955 ff.), Vol. I, S. 60 f.

4 Vol. VII, S. 22 ff.

cordiae“). Diese Sänger, so fährt Jacobus fort, verstünden auch nicht in der *concordia* zu verbleiben: „*si quandoque ad concordiam venerint cum tenore, nesciunt in concordia permanere; cito ad discordiam relabuntur*“⁵.

Aus diesen Sätzen geht hervor, daß theologisch-kirchliche und musikalische *concordia* miteinander identifiziert werden. Die musikalische Satztechnik findet ihre Begründung im theologischen Denken.

Nun ist freilich ein weiteres zu bedenken: Die große Kritik des 9. Kapitels aus dem 7. Buch des *Speculum* steht unter der Kapitelüberschrift „*De ineptis discantibus*“. Hier wird offenbar der neue mehrstimmige Stil nicht allein im Hinblick auf kirchliche Autorität und Tradition abgelehnt. Diese Neuerungen, die zwar nach Jacobus durchaus als Gegensatz zu den Lehren der „*antiqui periti musicae doctores*“ verstanden werden, sind damit in Verbindung mit einem aufführungspraktisch-musikalischen Kriterium, mit dem der „*inepti discantores*“ gebracht. Aber auch klangästhetisch hat dieser neue Stil seine Konsequenzen für Jacobus. Die sogenannten neuen Konsonanzen beleidigen den „*sensus*“. Statt, wie es sein müßte, Freude zu bereiten, erzeugen sie Traurigkeit: „*offendunt sensum nam inducere cum deberent delectationem, adducunt tristitiam*“⁶.

Während in der päpstlichen Bulle das Neue ausschließlich aus dogmatischen Gründen verworfen wird, verbindet sich beim Musiktheoretiker Jacobus von Lüttich das kirchlich-dogmatische Werturteil mit zwei zumindest teilweise immanent musikalischen Wertungen: einer aufführungspraktisch-satztechnischen und einer klangästhetischen.

Als zweites Beispiel betrachten wir den von der Musikgeschichtsschreibung schon oft herangezogenen *Prologus* zum *Liber de arte contrapuncti* des Johannes Tinctoris aus dem Jahre 1477. Im Vergleich mit Jacobus von Lüttich ergibt sich hier eine Art von umgekehrtem Verhältnis von Neuem und Altem. Bei Tinctoris ist es das obskure alte, bald ungeschickt, bald auch albern komponierte Zeug, das die Ohren mehr beleidigt als erfreut („*nonnulla vetusta carmina ignotae auctoritatis quae apocrypha dicuntur . . . adeo inepte, adeo insulse composita, ut multo potius aures offendebant quam delectabant*“). Auffallend an dieser Formulierung ist, daß von Tinctoris z. T. dieselben wertenden Termini wie von Jacobus, freilich mit umgekehrter Zielrichtung, verwendet werden: „*offendere sensum*“ bei Jacobus, „*offendere aures*“ bei Tinctoris; bei Jacobus sind es die „*discantores*“, die „*inepti*“, bei Tinctoris die „*carmina*“, welche „*inepte composita*“ sind. Zwar sind die Worte z. T. dieselben, doch die Gewichte haben sich verschoben. Vom „*sensus*“ zu den „*aures*“, d. h. von der allgemeinen Wahrnehmung zum spezifisch musikalisch Akustischen; von den „*inepti discantores*“ zu den „*carmina inepte composita*“, d. h. von den ungeschickten Sängern zu den ungeschickt gesetzten Musikstücken. Musik manifestiert sich bei Tinctoris in einem „*carmen compositum*“, in einem Opus. Damit ergibt sich eine Verlagerung der Wertkriterien schon im Ansatz. Das Schwergewicht liegt nicht mehr im Vollzug einer im Dienste der Liturgie stehenden Musik, sondern im Musikwerk selbst, dem nun offenbar ein gewisser Grad an musikalisch-satztech-

⁵ Ebenda, S. 23.

⁶ Ebenda.

⁷ *Opera theoretica*, ed. A. Seay (CSM 22, 1975), Vol. II, S. 11–13 (bzw. CS IV, S. 76 f.).

nischer Autonomie zugebilligt wird. Zugleich wird dem musikalischen Werk eine neue Dignität zugesprochen: die Dignität, vor den Ohren der Gebildeten als würdig befunden zu werden. Dies geht aus dem schon oft zitierten Satz hervor, daß erst die seit 40 Jahren (d. h. seit ca. 1430) komponierte Musik als „*auditu dignum ab eruditis*“ bewertet werde. Beurteilt wird diese Musik nun nicht mehr primär vom Standpunkt ihrer kirchlichen oder höfischen Funktion, sondern von dem der Werkqualität. Deshalb kann Tinctoris im gleichen Prologus auch sagen, daß er mit dem Anhören und Betrachten dieser von ihm als wertvoll anerkannten Musik stets fröhlicher und kundiger geworden sei: „*Ea[opera] . . . numquam audio, numquam considero quin laetior ac doctior evadam*“. Beachtenswert an diesem Satz ist die ausdrückliche Unterscheidung von „*audio*“ und „*considero*“. Dem bloßen Anhören eines Werkes wird die prüfende, das heißt wohl die analytische Betrachtung beigegeben.

Der Komponist und Theoretiker Tinctoris betrachtet und versteht diese Werke als Exempla, die seiner eigenen Befriedigung und seiner Belehrung dienen; mit anderen Worten: Über gut oder böse, bzw. über gut oder schlecht, über richtig oder falsch entscheidet jetzt nicht mehr die kirchliche Autorität, sondern der gebildete Kenner und Fachmann, der zugleich auch Repräsentant der damaligen gesellschaftlich-kulturellen Elite ist. Er ist es, der sich für die Qualität des *carmen compositum* interessiert. So ist es denn auch kein Zufall, wenn die zitierten Bemerkungen im Prolog zu einer kompositionstechnisch ausgerichteten Kontrapunktlehre stehen, als deren Abschluß acht Generalregeln für den kontrapunktischen Satz aufgestellt werden⁸, welche eben für diese Qualität des Werkes mitverantwortlich sind.

Aus der hier vorgelegten Betrachtung von Texten geht hervor, daß schon im Schrifttum des 14. und 15. Jahrhunderts, d. h. zu einer Zeit, in der von einer Autonomie des musikalischen Werkes im Sinne späterer Zeiten noch kaum gesprochen werden kann, eine Vielfalt von Wertkriterien vorliegt, die von ausgesprochen heteronom soziopolitischen bis zu autonom musikalisch-immanenten Urteilen reicht.

⁸ Ebenda, S. 146 ff. (bzw CS IV, S. 147 ff.).