

Der Vatikanische Organumtraktat und das Organum von Notre Dame de Paris : Perspektiven der Entwicklung einer schriftlichen Musikkultur in Europa

Autor(en): **Treitler, Leo**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel**

Band (Jahr): **7 (1983)**

Heft [1]

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-869141>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DER VATIKANISCHE ORGANUMTRAKTAT UND DAS
ORGANUM VON NOTRE DAME DE PARIS:
PERSPEKTIVEN DER ENTWICKLUNG EINER SCHRIFTLICHEN
MUSIKKULTUR IN EUROPA

VON LEO TREITLER

Die Tradition der mittelalterlichen Musiklehre Europas reicht bis ins karolingische Zeitalter zurück. Sie entstand in einer Atmosphäre, die von dem Lehrauftrag Karls des Großen geprägt und von einer wahren Schreibwut bestimmt war. Es wurden Lehrbücher über die verschiedensten Themen geschrieben – vom Kochbuch bis zum Musiktraktat.¹

Die frühesten musikalischen Lehrbücher, die uns aus dem Mittelalter überliefert sind, sind die *Musica disciplina* von Aurelian von Réôme² und die anonyme *Musica enchiridiadis*.³ Beide wurden in der Mitte des neunten Jahrhunderts geschrieben, und beide zielten darauf, eine gängige Praxis – den Choralvortrag – in eine Norm zu fassen. Als Modell für das neu zu erschaffende Lehrgebäude der *Ars musica* diente die alte *Ars grammatica*; von ihr übernahmen die Autoren das Form und Inhalt gebende Konzept, nach dem die jeweilige Praxis durch Lehrsätze und Hinweise auf Grundsatz-Phänomene erläutert, kodifiziert und begründet wurde. Der *Ars grammatica* wurde auch das Prinzip entlehnt, nach dem die Lehrsätze durch Beispiele aus der behandelten Praxis illustriert wurden. Dies freilich schuf für die *Ars musica* die Voraussetzung einer Musikschrift, und so gehören die beiden erwähnten Traktate zu den ältesten Zeugen mittelalterlicher schriftlicher Musikpraxis.

Neben den beiden Lehrbüchern befinden sich unter den ältesten Denkmälern der Notationspraxis einige Neumierungen von Texten, die in mehr oder weniger enger Beziehung zum Gottesdienst stehen. Hier wird es mir zunächst um die Funktion der Notenschrift in den Lehrbüchern im Vergleich zu derjenigen in den praktischen Quellen gehen.⁴

Der wichtigste Unterschied besteht darin, daß die Notenschriften in den Lehrbüchern in erster Linie für die Bezeichnung der Tonhöhe gedacht sind, während diejenigen der ältesten praktischen Quellen als Hinweise auf Aspekte des Textvortrages dienten: auf Stimmqualität (Quilisma, Gutturalis, Tristropha), auf Textaussage (liqueszierende und nicht-liqueszierende Neumen), sowie auf die Anpassung

¹ Näheres hierzu findet sich in meinem Aufsatz „Reading and Singing: On the genesis of occidental music writing“, *Early Music History* 4 (1984); im Druck.

² Lawrence Gushee (Hg.), *Aureliani Reomensis Musica Disciplina* = Corpus Scriptorum de Musica 21, Rom 1975.

³ Hans Schmid (Hg.), *Musica et Scolica enchiridiadis, una cum aliquibus tractatulis adiunctis. Recensio nova post Gerbertinam altera ad fidem omnium manuscriptorum* = Bayerische Akademie der Wissenschaften: Veröffentlichungen der musikhistorischen Kommission III, München 1981.

⁴ Diese Frage wird ausführlich in meinem Aufsatz „Reading and Singing ...“ behandelt.

stereotyper melodischer Wendungen an die jeweiligen Textsilben. Hingegen war die genaue Fixierung der Tonfolgen nicht die Hauptaufgabe der ältesten Neumierungen der praktischen Quellen. Dieser Unterschied läßt sich daraus erklären, daß das melodische Gut im neunten Jahrhundert noch durch mündliche Tradition überliefert wurde, während die beiden Lehrschriften sich mit der Unterscheidung von Tönen und der Differenzierung von Tongestalten beschäftigten. Wenn den Autoren der Traktate Notenschriften überhaupt von Nutzen sein sollten, dann mußten es solche Notationen sein, die Tonunterschiede zum Ausdruck bringen konnten.

Aurelian beschäftigt sich mit der Aufgabe, Choralmelodien nach Tonarten zu unterscheiden. Dabei geht er von den vollumfänglichen Melodien aus – konnte er sich doch darauf verlassen, daß die meisten der Sänger, an die sich sein Traktat richtete, das Repertoire auswendig im Kopf hatten. Deswegen konnte er sich, wollte er auf besondere Melodiewendungen hindeuten, mit einem Hinweis auf den betreffenden Textteil begnügen; neumierte Beispiele finden sich in seinem Traktat nur vereinzelt. Der Autor der *Musica enchiriadis* dagegen stand vor der Aufgabe, ein Tonsystem aufzubauen. Zu diesem Zweck erfand er eine präzise Notenschrift mit genauen Tonhöhe-Angaben, und in dieser Notenschrift gab er viele Beispiele, die er *descriptiones* nannte. Diese *descriptiones* dienen aber nicht nur als Beispiele im Sinne einer Veranschaulichung. Vielmehr nutzt der Autor sie auch als Argumente, indem er seine Erklärungen von den *descriptiones* abhängig macht.

Die Neumen der praktischen Quellen sind keineswegs als verbindliche Vorschriften anzusehen; sie dienen in einer an sich schriftlosen Tradition als Richtschnur für den Vortrag. Aber auch die Notenschrift der *Musica enchiriadis* ist bei aller Präzision ihrer Tonangaben nicht im Sinne einer Vorschrift zu verstehen. Offenbar war die Vorstellung, bei einer Notenschrift handele es sich um eine verbindliche Vorschrift, dem neunten Jahrhundert fremd. Erst gegen Ende des Jahrhunderts wird eine Tendenz spürbar, die in diese Richtung weist. Ein Hinweis hierfür findet sich bei Hucbald, der über die Untauglichkeit der „alten Noten“ für die Aufzeichnung von Melodien klagt und ihnen allenfalls einen gewissen Informationswert für bestimmte Aspekte des Vortrags einräumt.⁵ Hucbald schlägt die Einführung einer Buchstabennotation vor, die die genaue Festlegung der Tonhöhen gestattet. Obwohl dieser Vorschlag zu keiner großen Verbreitung von Buchstabennotationen führte, hat das derartigen Notationen zugrunde liegende Prinzip mit dem Schreiben von Neumen auf Linien doch allgemeine Aufnahme gefunden. Indem die Linien hinsichtlich der Tonhöhe einen eindeutigen Aussagecharakter erhielten und damit die graphische Darstellung der Buchstaben überflüssig machten, wurde es möglich, die Vorteile beider Notations-Arten – der Buchstaben und der Neumen – miteinander zu vereinen.

⁵ „... omne melum annotatum per notas musicas, etiam si ne docente, postquam semel cognitae fuerint, valeat decantari. Quod his notis, quas nunc usus tradidit, queque pro locorum varietate diversis nihilominus deformantur figuris, quamvis ad aliquid prosunt, remunerationis subsidium minime potest contingere: incerto enim semper videntem ducunt vestigio ...“, Martin Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* I, St. Blasien 1784, 117a.

Diese Entwicklung erschloß die Möglichkeit, den Choral nicht mehr mit Hilfe eines Meisters, sondern aus dem Buch zu erlernen. Das ist freilich nur dann möglich, wenn die Notation im Sinne einer verbindlichen Vorschrift gewertet wird. Daß diese Wertung vollzogen wurde, zeigen uns bereits praktische Quellen des elften Jahrhunderts. In der Theorie begegnet uns dieser Vorschriften-Charakter der Notation erstmals im Vatikanischen Organum-Traktat – und dies macht das historisch Besondere dieser Lehrschrift aus. Damit ist eine neue Art Musiktraktat entstanden, und gleichzeitig präsentiert sich die Notenschrift im Rahmen der musikalischen Überlieferung in neuer Funktion. Die Notenschrift ist Vorschrift, und dies nicht nur insofern, als sie präzise lesbar ist – das leistete auch schon die Notenschrift in der *Musica enchiriadis* – sondern auch, indem sie veranschaulicht, wie in der Praxis vorzugehen ist. Dies paßt zur gesamten Ausrichtung des Traktats, der ja im Gegensatz zur *Musica disciplina* und *Musica enchiriadis* nicht eine beschreibende oder erklärende Lehre überliefert, sondern eine Unterweisung für praktizierende Sänger darstellt. Die Musikbeispiele sind jedoch nicht nur eine *descriptio* der verbal gefaßten Lehre. Sie gehen über das hinaus, was die Regeln an Informationen hinsichtlich der besprochenen Praxis bieten. Die Notenschrift selbst überliefert eine ihrer Herkunft nach vor-schriftliche Lehre. Da aber die praktischen Beispiele – wiederum im Gegensatz zu denjenigen des neunten Jahrhunderts – keinen festgelegten Instanzen-Charakter haben, sondern neu erfundene Konkretisierungen von Prinzipien sind, die zum Teil nicht einmal erklärt werden, ist der Traktat als eine Art Kompositionslehre anzusehen; die Beispiele sind als Kompositions-Modelle gedacht. Der Vatikanische Organumtraktat überliefert also die früheste uns bekannte Kompositionslehre der abendländischen Tradition.

Gegen diese Behauptung könnte der Einwand erhoben werden, daß es sich bei dem Traktat um eine Improvisationslehre, nicht um eine Kompositionslehre handle. Allerdings würde sich dieser Einwand zum einen auf eine falsche Dichotomie, zum anderen auf eine irrige Sichtweise stützen: daß nämlich Improvisation und Komposition einander ausschließende Vorgänge sind, und daß sich die eine mit mündlicher, die andere mit schriftlicher Äußerung deckt. Dieser Standpunkt läßt sich deswegen nicht aufrecht erhalten, weil wir bei der mittelalterlichen Musik über keine zuverlässigen Kriterien zur Differenzierung zwischen solchen Stücken verfügen, die zunächst mündlich konzipiert und später schriftlich aufgezeichnet wurden, und solchen, die gleich als festliegende Kompositionen aufgeschrieben wurden. Die genannten Voraussetzungen sind auch deswegen falsch, weil sie eine fundamentale und für die Überlieferung mittelalterlicher Musik charakteristische Tatsache außer acht lassen, daß nämlich das „schriftliche Komponieren“ in vielen Gattungen und Traditionen lange nichts weiter war, als das Aufzeichnen von Musik, die nach Prinzipien der mündlichen Tradition konzipiert war. So gesehen lebte die mittelalterliche Musikkultur noch lange nach der Einführung der Notenschrift im Grunde genommen als mündliche Kultur fort. Und so ist es viel sinnvoller, daß wir von „mündlicher“ und „schriftlicher“ Komposition, nicht aber von „Improvisation“ und „Komposition“ sprechen.

Der Vatikanische Organumtraktat ist uns in nur einer Fassung überliefert – auf fünf Blättern, die im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts geschrieben wurden. Diese Blätter sind in einem Codex enthalten, der daneben noch Material aus dem 11. bis 15. Jahrhundert überliefert. Auf Grund notationskundlicher Kriterien hat man eine nordfranzösische oder englische Provenienz vermutet.⁶

Frieder Zamminer, der den Traktat ediert und kommentiert hat, sah in den Beispielen einen Stil, der dem frühen Pariser Organum-Stil nahesteht.⁷ Unter Bezugnahme auf die Entstehungszeit des Traktates wollte er daher die gesamte Chronologie der Notre Dame-Schule auf einen ein halbes Jahrhundert umfassenden späteren Zeitpunkt verschieben – auf die Zeit nach etwa 1225. Diese Idee erweckt die Vorstellung, als verlief Geschichte auf einer sehr schmalen Einbahnstraße. Daß der Traktat eine Art der Organum-Ausführung lehrt, die dem älteren Pariser Organum verwandt ist, ist unverkennbar. Hierfür können aber auch andere historische Zusammenhänge verantwortlich gemacht werden. So spricht vieles dafür, daß der Traktat eine Umgangskunst lehrt, die sich als Gegenstück zu der Tradition versteht, aus der die Pariser Komponisten einen raffinierten, hochspezialisierten Kompositionsstil schufen. Das besagt aber noch nichts über die Chronologie. Es gibt keinerlei Grund zu der Annahme, daß in dem Moment, in dem die Pariser Komponisten ihre Arbeit aufnahmen, die Umgangspraxis abstarb und niemand mehr dazu imstande war, sie in eine Lehre zu fassen. Wir sollten nicht einmal die Möglichkeit ausschließen, daß zu Perotins Zeiten – und auch darüber hinaus – in Pariser Kirchen Organa nach Art des Vatikanischen Traktates musiziert wurden.

Der Text des Traktates beginnt mit einer Definition des Organums, in der bereits Probleme der Ausführung aufgegriffen werden. Dieser Passus leitet auf eine Auseinandersetzung mit den Konsonanzen und den Schwierigkeiten über, die mit dem Gebrauch von b respective h verbunden sind. Darauf folgen 31 die Intervallfortschreitungen betreffende Regeln. Ein Beispiel: „Wenn der Cantus zwei Töne aufsteigt und das Organum in der Oktave beginnt, dann kann das Organum drei Töne hinabsteigen und wird dann eine Quinte bilden, wie hier gezeigt wird“.⁸

Der Traktat ist eine Discantus-Lehre. Er enthält 343 Beispiele, von denen 251 die Regeln direkt exemplifizieren, während 92 Beispiele als Nachtrag ohne direkten Bezug auf die Regeln angefügt sind. Am Schluß finden sich noch drei liturgische Organum-Sätze – ein Alleluja und zwei Responsorien. – Es handelt sich also um eine praktische Lehre, die sich gänzlich auf die Kompositionsprinzipien von Organum-Sätzen richtet und die hierzu in nur sehr beschränktem Umfang Erklärungen heranzieht. In den Beispielen werden die Intervalle der Oberstimme mit Durchgangstönen verbunden, mit Diminutionen, die nach eigenen melodischen Mustern fortschreiten. Bei den Organum-Sätzen ist diese Technik in noch weit umfänglicherem Maße angewandt. So kommt es, daß die Lehre über Intervallfortschreitungen

⁶ Vgl. Frieder Zamminer, *Der Vatikanische Organum-Traktat* = Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 2, Tutzing 1959, 22–24.

⁷ A. a. O., 159–163.

⁸ „Si cantus ascenderit duas voces et organum incipiat in dupla, descendet organum 3 voces et erit in quinta, ut ...“; a. a. O., 42.

zu einer Lehre über das melismatische Organum wird. Aber über diese Lehre berichten die Regeln gar nichts. Wie gesagt, die Beispiele sind keine *descriptions* im Sinne der *Musica Enchiridis*.

Der Ausdruck „melismatisches Organum“ klassifiziert die Form der zweistimmigen mittelalterlichen Choralbearbeitung. Ein Element, das in jener Zeit von großer Wichtigkeit gewesen sein muß und auf das der Vatikanische Organumtraktat die Aufmerksamkeit richtet, bringt er freilich nicht zum Ausdruck. Ich möchte auf dieses Element zunächst im Bereich der einstimmigen Choralausführung eingehen.

In der altrömischen Choralrezitation wird der Text oft nicht auf einem einzigen Ton gesungen, wie dies in der fränkischen Überlieferung der Fall ist, sondern auf sich wiederholenden Floskeln von zwei oder drei Tönen.

Beispiel 1: Rom, Bibl. Apost. Vat., lat. 5319, f. 53



* liqueszierende Neume

Dies bedingt eine unterschiedliche Qualität beider Überlieferungen des Gregorianischen Chorals, die auch mehrfach schon angesprochen worden ist: Die römische Überlieferung weist durchweg eine ornamentale Melismatik auf, während die fränkische Tradition durch eine verhältnismäßig straffe Melodik und eine übersichtliche, ebenmäßige Form charakterisiert ist.

Die Priorität des ornamentalen Moments in der römischen Überlieferung ist nicht nur im Sinne einer Vorliebe für einen dekorativen Stil zu verstehen; sie offenbart auch ein praxisbezogenes Moment – die Sängerfreude. Diese Hypothese wird durch zwei Details gestützt, die wir aus der Geschichte der fränkischen und römischen Überlieferung des Chorals kennen. Zum einen besitzen wir Zeugnisse, in denen über die Erfahrungen fränkischer Sänger berichtet wird, die zum Erlernen des römischen Chorals nach Rom geschickt worden waren; danach waren die Franken zu barbarisch, als daß sie die römische Art des Singens hätten lernen können. Zum anderen wissen wir, daß die römische Tradition mindestens ein Jahrhundert nach der fränkischen noch als mündliche Überlieferung lebte.⁹

Wenn wir die Lehre, wie sie sich in den Beispielen und besonders in den Organumsätzen des Vatikanischen Organum-Traktates offenbart, mit dem Pariser Organum vergleichen, dann rückt das Moment virtuoser Sängerkunst, das sie voraussetzen, in den Vordergrund. Gewisse Eigenarten, die gleich angesprochen werden sollen, lassen die Vermutung zu, daß der Komponist ein Sänger war. Die Beispiele und Sätze erwecken einen ähnlichen Eindruck wie die Stücke in Giulio Caccinis *Le nuove musiche*. (Da die Beispiele und Sätze weit über das hinausgehen, was die Regeln angeben, besteht die Möglichkeit, daß Beispiele und Regeln von unterschied-

⁹ Vgl. mein Aufsatz „Homer and Gregory: The transmission of epic poetry and plainchant“, *MQ* 60 (1974) 333–372.

lichen Autoren stammen. Ich wüßte aber nicht, wie man diese Frage eindeutig entscheiden könnte, zumal sie für das vorliegende Problem von untergeordneter Bedeutung ist.)

Das angesprochene Moment virtuoser Sängerkunst möchte ich jetzt an Hand einiger Beispiele erläutern. Zunächst ein Gegenstück zur Rezitationstechnik im römischen Choral:

Beispiel 2:
Vatikanischer
Organumtraktat**

The image shows three staves of musical notation, labeled a, b, and c. Each staff begins with a treble clef and a common time signature. Below the first two staves is a small '8', indicating eighth notes. Staff 'a' contains a series of eighth notes with slurs, starting on a middle G and moving up and then down. Staff 'b' is similar but starts on a lower G. Staff 'c' starts with a key signature change to one flat (B-flat) and continues the melodic pattern.

** Beispiel 2–5 aus den Organum-Sätzen, f. 49–50'

Da Caccini bereits erwähnt wurde, soll auf eine Caccini-artige Eigenheit im Traktat hingewiesen werden. Sehr häufig wird ein Ton vier, fünf, sechs, ja bis zu acht mal nacheinander aufgezeichnet – wie der *trillo* bei Caccini. Dies begegnet in zweierlei Zusammenhang:

1. Als Intonation am Anfang eines Satzes oder Satzteiles. Dergleichen findet sich in den Pariser Organa – auch in den ältesten – nirgends. Eine solche Intonation beginnt entweder unmittelbar auf dem zu wiederholenden Ton

Beispiel 3:

Staff 'a' shows a melodic line starting on a middle G, with a series of eighth notes and slurs, illustrating an intonation starting on the target tone.

oder auf dem darunterliegenden Ton.

Staff 'b' shows a melodic line starting on a lower G, with a series of eighth notes and slurs, illustrating an intonation starting on the tone below.

Nur einmal beginnt eine Intonation auf dem darüberliegenden Ton.

Staff 'c' shows a melodic line starting on an upper G, with a series of eighth notes and slurs, illustrating an intonation starting on the tone above.

Nach der Wiederholung wird die Melodie als melismatische Umspielung geführt, die entweder zurück zum Anfangston

Staff 'd' shows a melodic line starting on a middle G, with a series of eighth notes and slurs, illustrating a melismatic play returning to the starting tone.

oder zu einem neuen Ton zielt.

Staff 'e' shows a melodic line starting on a middle G, with a series of eighth notes and slurs, illustrating a melismatic play moving to a new tone.

Solche Intonationen erinnern an Psalmton-Intonationen – nur wird hier kein Text gesungen.

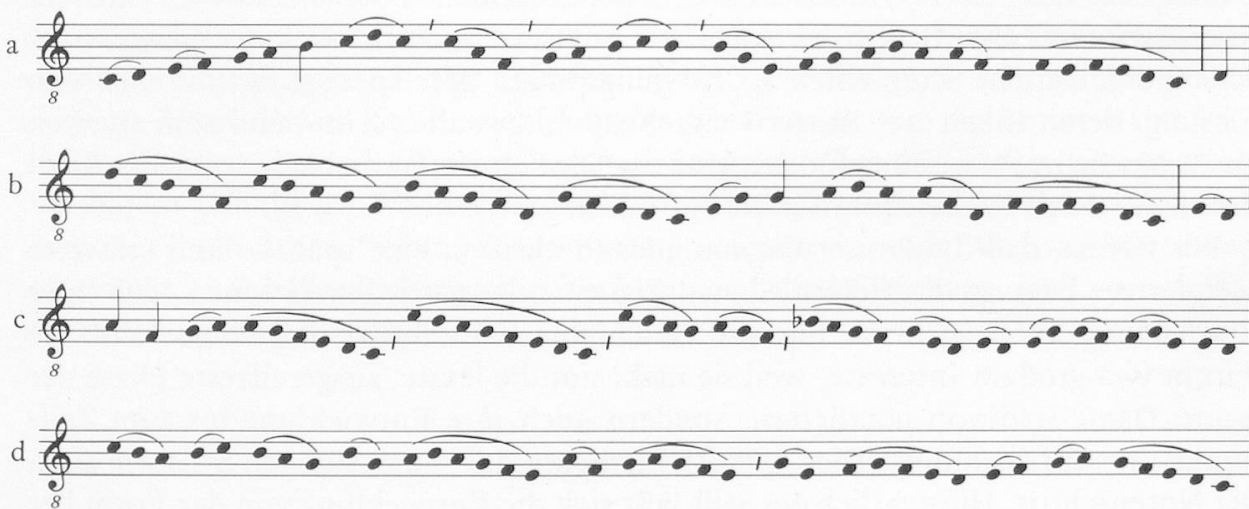
2. Tonwiederholungen begegnen, wenn der tiefste oder der höchste Ton innerhalb eines melismatischen Bogens mehrmals wiederholt wird.

Beispiel 4:



So ausgedehnt die Intonations-Phrasen auch sind – die Kadenz-Phrasen sind noch ausgedehnter. Bemerkenswert ist nicht nur ihre Länge, sondern auch ihr Tonumfang, die großen Sprünge und das kaskadenartige Herabfließen der Stimme.

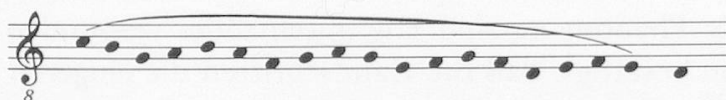
Beispiel 5:



Sequenzierende Kadenzen begegnen auch im Pariser Organum, aber sie haben nicht diese Ausdehnung. Die Pariser Kadenzen sind selten länger als die Binnen-Melismen, während diejenigen des Vatikanischen Traktates viel länger sein können. Dahinter scheinen jeweils unterschiedliche Vorstellungen von Ausgewogenheit zu stehen.

Die langen Schluß-Sätze im Vatikanischen Traktat weisen in jeder Hinsicht mehr Nähe zur aquitanischen Melodik auf als zu den Pariser Organa. Dies verweist aber nicht unbedingt auf eine südliche Provenienz des Traktates. Eine ornamentale Melodik, verbunden mit der entsprechenden Sängerkunst, entsprach einem weit verbreiteten Umgangsstil, der sich etwa auch in einer normanno-sizilianischen Handschrift des zwölften Jahrhunderts findet.

Beispiel 6: Madrid, Bibl. Nac., Ms. 19421, f. 11



Der eingeschränkte Gebrauch dieser Melodik im Bereich der Pariser Organa ist als Eigenart einer hochkultivierten schriftgebundenen Kunst zu verstehen.

Frieder Zaminer macht hinsichtlich der Notation im Vatikanischen Traktat eine sehr interessante Beobachtung. Er zählt 110 verschiedene Notenzeichen, die aber nur 30 verschiedene melodische Figuren darstellen. Das heißt, daß jede melodische Figur durch durchschnittlich 3,66 verschiedene Notenzeichen darstellbar ist. Die gleichen 30 melodischen Figuren begegnen auch im Pariser Organum; hier aber werden erheblich weniger Zeichen für ihre Darstellung benötigt. Die Beziehung zwischen Schrift und Musik ist also im Pariser Organum sehr viel enger als in den Sätzen des Vatikanischen Traktates. Der Autor (oder Notator) des Traktates benutzte irgendeine Aufzeichnung, um die kompositorischen Möglichkeiten, die er lehren wollte, zu veranschaulichen. Der Leser sollte die in den Beispielen enthaltenen Prinzipien in sich aufnehmen und das konkret Aufgezeichnete anschließend vergessen. Die Schreiber der Pariser Handschriften brauchten demgegenüber – und dies gilt vor allem für die späteren Handschriften – eine Schrift, die logisch und konsequent war, da die Aufzeichnung den verbindlichen Schlüssel für die Ausführung darstellte. Der Begriff „Vorschrift“ muß demnach in zweierlei Gewichtung verstanden werden: Zum einen als Ausgangspunkt oder Sprungbrett für eine Ausführung, deren Inhalt der Sänger weitgehend mitgestalten kann, und zum anderen als verbindliche Anweisung für den Vortrag. Die Schrift dient also in je unterschiedlichem Maße als Richtschnur für die Ausführung.

Wir wissen, daß die Pariser Organum-Handschriften eine späte – und teilweise redigierte – Fassung überliefern. Sie wurden ein oder zwei Generationen nach ihrer Erschaffung aufgezeichnet. Für die Geschichte der schriftlichen Praxis sind sie darum von großem Interesse, weil sie nicht nur die letzte, ausgereifteste Phase der Notre Dame-Tradition überliefern, sondern auch ihre Entwicklung bis zum Zeitpunkt der Aufzeichnung. Dies betrifft Elemente des musikalischen Stils wie auch der Notenschrift. Hinsichtlich des Stils läßt sich die Entwicklung von der Form her beschreiben. Die jüngsten Organumsätze sind von kompositorischer Ökonomie geprägt und stehen damit im Gegensatz zur verhältnismäßig freizügigen, schweifenden Melismatik der älteren Sätze. Die Ökonomie wirkt sich in Richtung auf eine formale und tonale „Schärfung“ aus, was zur Folge hat, daß im ganzen Satz der Eindruck eines überschaubaren, nachvollziehbaren Gesamtkonzeptes spürbar wird. Diese Entwicklung ist mehrfach im Sinne eines Fortschrittes im Bereich der Komposition gedeutet worden. Man kann sie aber auch als ein Umdenken im Bereich der Musikauffassung oder des Interesses an Musik verstehen: von Musik als unwiederholbarem Ereignis zur Musik als fixierter Sache. In diesem Spektrum ist das Verhältnis zwischen dem Vatikanischen Organumtraktat und den Organa von Notre Dame zu verstehen.

Daß die zunehmende „Schärfung“, die in der Entwicklung des Pariser Organums zu beobachten ist, sowohl die Komposition wie auch die Schrift betrifft, ist kein Zufall; denn beide Phänomene sind eng miteinander verbunden. Dies wird auch durch die Tatsache bestätigt, daß die Handschriften die jüngeren Sätze verhältnismäßig einheitlich überliefern. Hier ist die Musik durch die Notation fixiert, während die älteren Sätze immer wieder anders geschrieben sind. Wie aber läßt sich diese Verbindung von kompositorischer und schriftlicher Entwicklung verstehen? Eine

naheliegende Erklärung ist damit gegeben, daß eine überschaubar geplante Komposition einer konsequenten Notenschrift bedarf, und daß diese Notwendigkeit dem Notator wahrscheinlich die Feder führte. Aber wir sollten auch in Betracht ziehen, daß das notationstechnische Element Einfluß auf die Komposition nahm, zumal das Gebiet „Notation“ einen zentralen Raum in der Musiklehre jener Zeit einnahm. Jedenfalls sind die Veränderungen innerhalb der Schrift im Zusammenhang zu sehen mit der sich verändernden Aufgabe, die die Notation zu erfüllen hat – einer Aufgabe, die sich aus der sich wandelnden Konstellation der Beziehungen zwischen Komposition, Schrift und Vortrag ergibt.

Der Vatikanische Organumtraktat bietet zu unserem Thema zwei wichtige Einsichten. Die erste betrifft den Dualismus schriftlose respective schriftliche Tradition. Dieser Dualismus ist eine unabdingbare Voraussetzung für das Verständnis mittelalterlicher Musikgeschichte. Daneben aber muß als weitere Dimension die Lust an der Ausführung genannt werden. Denn es ist gerade diese Dimension, die es uns verbietet, eine allzu geradlinige Entwicklung von schriftloser zu schriftlicher Praxis zu postulieren. Die zweite Einsicht betrifft den Wandel, dem das Moment der Veranschaulichung bzw. des Exemplifizierens innerhalb der Musiklehre unterworfen ist: Indem wir diesen Wandel beobachtet und hinterfragt haben, haben sich uns zwei innerhalb der mittelalterlichen Musikgeschichte zentrale Wachstumsprozesse dargestellt – das Werden der Schriftlichkeit und die Entstehung einer vor-schriftlichen Kompositionslehre.