

„...nec in processu cum antiquis concordaverim“.  
Zur Musiktheorie des 15. Jahrhunderts in Deutschland

von Klaus-Jürgen Sachs (Erlangen)

Die zitierte Bemerkung des Autors, er habe „auch nicht im Vorgehen mit den Alten übereingestimmt“, steht denkbar beiläufig in einem Nebensatz und zwischen zwei anderen peripheren Unterlassungsnotizen. Diese Erwähnungen wirken unbedeutend. Sie bieten gleichwohl den Hintergrund, vor dem sich kontrastierend die Aussage abhebt, dass die wesentliche Aufgabe der betreffenden Abhandlung umso bewusster verfolgt worden und auch gänzlich ungeschmälert geblieben sei, nämlich „die klare, geraffte und hinreichende Belehrung von den Alten selbst, aus deren Schriften ich, wie Bienen aus Blüten, das Wichtigste zusammengestellt habe, so dass einem Gutwilligen nichts fehlen dürfte“. Es geht also um eine Lehre – der *Ars musica* –, bienenfleißig und so gezielt aus Werken der Alten zusammengetragen, dass der Benutzer, mit dem gerechnet wird, nichts zu vermissen braucht:

Obwohl ich nämlich die Gewährleute der einzelnen Vorschriften nicht nannte, und auch im Vorgehen nicht mit den Alten übereinstimmte, oder die Einteilungen aller Eigenschaften nicht angeführt habe, ergibt sich doch erwartete Kürze sowie eine klare, geraffte und hinreichende Belehrung von den Alten selbst, aus deren Schriften ich, wie Bienen aus Blüten, das Wichtigste zusammengestellt habe, so dass einem Gutwilligen nichts fehlen dürfte.

Quod enim singulorum praeceptorum auctoritates non posuerim, nec in processu cum antiquis concordaverim, aut omnium proprietatum divisiones non locaverim, facit brevitatis promissa, ac ipsorum antiquorum plana & compendiosa sufficiensque informatio, ex quorum scriptis, velut apes ex floribus, digniora quaeque collegi, ita ut bene intuenti nil videatur deesse.

Überdies gehört der Passus in das Nachwort. Es ist an den Widmungsträger – zugleich Auftraggeber – der Schrift gerichtet und legt ihm als Gönner und Freund abermals, nun in einer Rückblende auf die entsprechenden Wendungen am Ende der Widmung, den dedizierten Text zur Lektüre, Beurteilung und Verbesserung in die Hände.

Die wiedergegebenen Bekundungen berühren – zwar versteckt, doch in einer Gesamtbetrachtung fast zwingend – das Thema, das nun in dem Rahmen, den der Untertitel nennt, als Aspekt einer Beschäftigung mit der Renaissance<sup>1</sup> umrissen werden soll: Musiklehre *gemäß* wie auch *in Abgrenzung von* „den Alten“.

Unter diesem Aspekt stellen sich vornehmlich drei Fragen ein: Wer sind „die Alten“? Worin folgt ihnen der Autor und worin weicht er von ihnen ab?

\*

Zunächst aber sei enthüllt, was beim Leser die Neugier geweckt haben mag, oder, sofern er mit dem thematischen Terrain vertrauter ist, ein leicht lösbares Rätsel war: Der Autor, Adam von Fulda, beendete mit jenem Nachwort am 5. November 1490 seine *Musica* und widmete sie dem Juristen in Passauer bischöflichen Diensten Joachim Lun-

<sup>1</sup> Der ursprünglich für einen geplanten Sammelband *Renaissance – Musikhistorische Annäherungen* vorgesehene Text erscheint, auf Anregung aus dem Kollegenkreis, hier in einer kaum modifizierten Gestalt, die bei Einzelbeobachtungen ansetzt und in einem insgesamt erst wenig erschlossenen Bereich musikhistorischer Forschung einen vorläufigen Ausblick zu gewinnen sucht, der weitere „Annäherungen“ stimulieren möge.

taler. Dieser Traktat, seit 1784 veröffentlicht,<sup>2</sup> häufig herangezogen, auch in Einzelzügen erörtert<sup>3</sup> und fraglos einer der wichtigsten Fachtexte deutscher Herkunft jener Zeit, erweist sich als ergiebiger Ausgangspunkt für eine Diskussion um die Rolle des „Alten“ in hier epochen- und regionalspezifisch ausgerichteter musikhistorischer Sicht.

Denn Adam erwähnt etliche Male „die Alten“ sowie Inhalte „alter“ Lehren und stellt sie Vertretern und Merkmalen „des Neuen“, „Modernerer“ oder ausdrücklich „seiner eigenen Zeit“ nicht nur gegenüber – wie dies als Kontraposition oder Konfrontation von „antiqui“ und „moderni“ aus älteren Musik-Schriften wohlvertraut ist –, sondern sucht von Fall zu Fall abwägend eine verantwortete Entscheidung zwischen überliefertem Alten und praktiziertem Gegenwärtigen, um seiner Lehre ein bewusst zeitgerechtes Profil zu geben.

Dabei spricht Adam teils von „antiqui“, teils von „veteres“, wobei er offenbar schulgerecht zwischen beiden Wörtern differenziert. Er unterscheidet zwar nicht krass im biologischen Sinn der formelhaften Bestimmung zwischen antiqui, „die vor uns gelebt haben“, und veteres, „die noch mit uns leben“<sup>4</sup>, sondern trennt rezeptionsbezogen zwischen Altem (an Autoren wie Lehren), das entweder als „abgeschlossen“ oder aber als „weiterwirkend“ anzusehen ist. Denn des Öfteren verwendet Adam beide Wörter jeweils auf sachlich klare historisch-chronologische Gegebenheiten bezogen, aus denen sich sein Unterscheiden der Wörter erweisen lässt. Und dies legt nahe, auch die weniger eindeutig bestimmbaren Belege bei Adam analog zu interpretieren. Beides sei kurz vor Augen geführt.

Jener Unterscheidung entsprechen die Hinweise auf inzwischen – um 1490 – überholte Einzelheiten der Mensurallehre, dass die antiqui nur fünf Notenwerte, von Maxima bis Minima, benutzten („antiqui solum quinque [figuras] posuerunt“; 360a), sowie von den Punkten der Notations-Lehre sogar sechs („antiqui sex posuerunt“; 362b). An noch ältere Lehren knüpft die Erwähnung an, dass solche „antiqui musici“ die Vokabel „tonus“ nur auf ein Intervall („consonantia“, als Ganzton; 354b) bezogen; und zu den vier Tonarten von protus bis tetrardus heißt es, dies seien die „toni antiquorum“ (357a). Des Öfteren weisen Folgenotizen über eine nunmehr gewandelte Praxis darauf hin, dass von „überholtem Alten“ die Rede ist: Die „antiqui“ benutzten verschiedene [aus ineinandergefügteten Kreisen geformte Mensur-] Zeichen, „wir aber... sehen davon ab“ („*varia posuerunt signa... Nos vero... ea omittimus*“, 361b); der Bemerkung, die antiqui bevorzugten eine dreifache cantus-[hier: Hexachord-] Unterscheidung („*triplicem [cantum] esse voluerunt, scilicet naturalem, mollem, & durum*“), folgt das präzisierende Korrektiv, später („*postquam*“) hätten die „*praeceptores*“ eine veränderte cantus-Bestimmung, nämlich „*generaliter & specialiter*“ eingeführt, die sodann skizziert wird (343b). Adam extrahiert zehn „*praecepta*“ oder „*antiquorum regulas*“ aus älterer Lehre und kommentiert dieses Corpus, wemgleich er aus ihm schöpft, durch den Gegensatz, „bei den moderni aber“ gebe es viel mehr Regeln („*sed apud modernos...multo plures sunt regulae*“, 352b–353b). Im Blick auf tradierte Regeln, die Adam teils übernahm, teils verwarf, ist seine

<sup>2</sup> GS 3, 329–381; alle dem Text in Klammern eingefügten Zahlen nennen die Seiten dieser Ausgabe.

<sup>3</sup> Aus der Fülle der Erwähnungen werden lediglich wenige Titel im Zusammenhang diskutierter Einzelheiten genannt. Zu einer allgemeineren Überblicksinformation sei verwiesen auf Jürgen Heidrich, „Adam von Fulda“, in: *MGG2*, Personenteil 1, Kassel 1999, Sp. 111–113.

<sup>4</sup> Ernst Carl Habicht, *Synonymisches Wörterbuch der lateinischen Sprache*, Lemgo 1829, S. 514.

Aussage wesentlich, er werde sich bei den „regulis“ nicht weniger nach „antiquis“ als nach „modernis“ richten, allerdings mehr auf Feinheiten bedacht sein („licet plus subtilitatis adepti sumus“); dennoch gebe es niemanden, der sich nicht darauf berufe, etwas von den „veteribus“ übernommen zu haben (342b).

Dagegen als weiterhin gültig erwähnt Adam Positionen der „veteres“ im Blick auf das Lob der *Ars musica* und ihrer Wirkungen, wie aus vielen Beispielen ersichtlich („ut patet multis veterum exemplis“), die er mit Versen des Jean Gerson veranschaulicht (335a–b), ferner im Blick auf die Praxis, bei Gastmählern Loblieder zu singen (334b), auf die Bezeichnung *semitonium* für den kleineren – nicht als *dimidius* tonus anzusprechenden – Teil des *tonus* (346a–b), sowie, selbstverständlich, auf Schriften und Zeugnisse des Alten Testaments („veteris testamenti“; 337b, ähnlich 336a); und er scheut sich nicht, „*historias veteres & poetarum fabulas*“ heranzuziehen,<sup>5</sup> sofern sie zum besseren Verständnis der *Ars* geeignet seien („pro maiori artis notitia“; 341b).

Wenn Adam die „veteres“, anscheinend im Widerspruch zum oben erwähnten antiqui-Zeugnis, als Erfinder der vier tonartlichen *Modi* („*phthongi*“) nennt, die er überdies zahlbedeutsam durch das vierfache „*psallite*“ aus Ps. 46, 7 [Vulgata] veranschaulicht (357a), so rechtfertigt dies der Zusatz, „auch wir Neueren verwenden diese vier beständig“, wobei der Hinweis auf die Figuralmusik nicht unwichtig sein dürfte („& nos moderniores, qui figurato utimur cantu, continuo his utimur tonis“; 357a); allerdings bleibt der Unterschied zwischen einerseits ihrer paarweisen Aufteilung „*binis ac binis*“ in authentisch und plagal, dazu mit der Richtungs-„*varietas*“, die den „modernis placet“ (357b), und andererseits jener einheitlichen der antiqui bestehen; man könne sich zwar mit einer der Arten begnügen, doch um jener bevorzugten Vielfalt willen „verwenden wir die je zwei,“ – und hier bleibt wohl zu deuten – „sonst widrigenfalls eine [oder damit zugleich eine] der überlieferten Tonarten“ („bis utimur, aut uno veterum“; 357b). Zu interpretieren bleibt auch die Formulierung in der *Octava regula*, die „veteres“ hätten mehr als drei oder vier imperfekte Konsonanzen in Folge untersagt: offenbar betrachtet Adam diese Vorschrift nicht als völlig obsolet, sondern bezieht ihre Suspendierung durch die „moderniores... praesertim“ auf die besonders „schmückende“, ungewöhnliche Satzpraxis dezimenparallel geführter Außenstimmen zu einer Mittelstimme („praesertim decimas, cum ornatum reddant, voce tamen intermedia“; 353a).

Zum „Alten“ gehört jedoch nicht nur alles, was Adam ausdrücklich als solches anspricht. Auch die zahlreichen allein mit ihren Namen genannten, meist berühmten Gewährleute aus Antike und Mittelalter, oft mit beigegebenen Zitaten, sowie etliche mehr oder minder mythische Gestalten der Vorzeit repräsentieren bei Adam „das Überkommene“ in seiner reichen Fülle. Wie sich als Eindruck geradezu aufdrängt, übertrifft Adam mit seinem beträchtlichen Arsenal an solchen Nennungen sowohl das in Musiktraktaten seit dem 10. Jahrhundert Häufige und geradezu Übliche an Berufungen auf Autoritäten als auch den renaissancetypisch bereicherten Fundus direkterer Antikenbezüge in den meisten Lehrschriften seiner Zeit.

Doch begnügt sich Adam nicht mit bloßen Erwähnungen. Er legt es darauf an, das Nennen von Autoren und das Anführen von Zitaten möglichst glatt in seine Darle-

<sup>5</sup> Unmittelbar voraus geht eine Rechtfertigung, warum Adam, wenn er „*poetarum antiquitatis fabulas aut historias*“ benutzt, dennoch mit seinen Beispielen und wahren Geschichten nichts herabgewürdigt zu haben meint („non tamen... detraxisse quidquam puto“; 341b).

gungen zu integrieren, zumal in den stilistisch anspruchsvollen Teilen seines Textes. So fügt er beispielsweise in den Dedikationstext (329a–331a) inhaltlich dicht und geradezu nahtlos ein: Ciceros „prima lex amicitiae“ (*De amicitia*, 13.44), des Hieronymus Diktum zu „disce quod doceas“ (Epist. 125 ad Rusticum Monachum), Socrates' Freundes-Mahnung „breves orationes, sed longas amicitias“ (wohl nach Caecilius Balbus, *De nugis*, 5.15), Senecas „non quid detur refert, sed qua mente“ (*De beneficiis*, 1.6) sowie das Petrus-Wort „argentum et aureum non est mihi“ (Apostelgesch. 3.6). Diese Technik setzt sich fort in den Prologen zu den vier Partes und vor allem in der Prima pars selbst. Diese Ostentation klassischer Bildung, wie sie für Humanisten geboten war, sollte den Autor und seine Schrift als ihrem geistig hochstehenden Widmungsträger würdig oder sogar möglichst ebenbürtig erweisen – ein strenger Maßstab, ist doch Joachim Lüntaler (so die zu bevorzugende Namensform), von einem Freunde „homo prestantis ingenii ac in poetria nulli secundus“ genannt,<sup>6</sup> durch eine Reihe erhaltener Gedichte<sup>7</sup> bezeugt, die „zu den frühen Beispielen einer humanistischen Poesie in Deutschland“ gehören und „eine aus Gelehrsamkeit gewonnene Kunstfertigkeit“ voraussetzen.<sup>8</sup>

Adams literarischem Anspruch nach den Maßstäben der „Alten“ dienen auch die den Prologen zu den vier Partes der *Musica* vorangestellten „Narrationes in praesens“ (331a, 341a, 358b, 366b), die samt der „Conclusio libelli“ (381b) in Hexametern – vielleicht auch mit Verszahl-symbolik<sup>9</sup> – abgefasst sind, und in denen der Autor auch die Disposition seines Traktates andeutet. Sie treten im Gewand epischer Musenanrufungen auf, schwenken aber in den jeweils schließenden Versen von der das „Alte“ evozierenden Antiken-Illusion geschickt um in pointierte Aussagen des Autors über seinen „gegenwärtigen“ Text: Während am Schluss der ersten narratio das Lob der Musik aus der Sphäre der Musen in die des christlichen Gotteslobs gehoben wird,<sup>10</sup> zielen die zweite auf des Autors „Hauptquelle“ Guido,<sup>11</sup> die dritte, symptomatisch für das zeittypische Erwachen schöpferischen Selbstgefühls, auf erhofften eigenen Autoren-Ruhm,<sup>12</sup> die vierte, kurze, auf Stoff und Herkunft der folgenden letzten Pars über die Proportionen,<sup>13</sup> und die „Conclusio libelli“ verheißt dem Leser als Frucht seines Studiums, er werde „musicus omnis“ sein.<sup>14</sup> Für Adams poetische Ambitionen, die freilich in Humanistenkreisen verbreitet waren, sprechen auch wenigstens zwei seiner anderweitig überlieferten deutschen Gedichte mit Namens-Anagrammen.<sup>15</sup>

<sup>6</sup> Vgl. Franz Josef Worstbrock, „Joachim Lüntaler, ein Passauer humanistischer Dichter des späten 15. Jahrhunderts“, in: *Wolfenbütteler Renaissance Mitteilungen* 9 (1985), S. 97–111, Zitat S. 99.

<sup>7</sup> Ebd., S. 100–103.

<sup>8</sup> Ebd., S. 104.

<sup>9</sup> Die Einzelgedichte bestehen aus 12, 7, 13 [=12+1?], 4+3 [=7] Versen; die später zu erwähnenden Zahlen der zu beachtenden Gliederungspunkte („consideranda“) sind 7 und 12.

<sup>10</sup> 331a, Verse 10–12 verdeutscht: Diese [Musik] wollen wir Anhänger Christi mit großer Ehre achten, / indem wir das Lob des wahren Vaters, der in Jupiters Äther herrscht, / und das seiner Mutter lebenslang für und für besingen.

<sup>11</sup> 341a, Verse 6–7: Mir bot Hilfe der Gelehrteste unter den Lateinern, / Guido: Einzelheiten lasen wir auf seinen Feldern auf.

<sup>12</sup> 358b, Vers 13: ... damit nicht dunkel bleibe mein Name und Werk.

<sup>13</sup> 366b, Verse 3–4: Hier wird ihre [der material] Schönheit in der Ordnung zusammengefasst, / wie sie zum ersten Mal der ruhmreiche Pythagoras einst lehrte.

<sup>14</sup> 381b: Wer diese scharfsinnige Ars ganz zu erlernen begehrt, / der halte sich emsig an die Lehren des schlichten Büchleins; / wenn er es gut kennt, wird er ein ganzer Musicus sein.

<sup>15</sup> *Ach Jupiter, hets du gewalt* mit Anagramm ADAM VON FVLDA durch 12 Strophen, *Apollo, aller kunst ein hort* mit ADaM durch drei Strophen, in: Thomas Cramer, *Die kleineren Liederdichter des 14. und 15. Jahrhunderts*, Bd. 1, München 1977, S. 23–31.

Musiktheoretisch bemerkenswert und für ein durch Antikenstudium gehobenes Selbstgefühl bezeichnend ist Adams völlig singuläres Neuprägen griechischer Bezeichnungen für die im antiken Tonsystem noch fehlenden, im 11. Jahrhundert hinzugefügten Tonstufen, die Adam analog, nämlich mit gräzisierungsbildenden Nachbildungen, zu benennen unternahm, weil dies bisher unterblieben sei („Cum enim Guido cum sequacibus adiunctas sive superadditas voces innominatas reliquerint, volui prius supplere Guidonem, &... vocare“; 351a und Falttafel). Indem Adam hier im überlieferten, doch allmählich erweiterten antiken System „Lücken“ schließt, die in der Lehre der „Moderni“ klafften, denen entsprechende Bezeichnungen fehlten („cum nominibus careant“; 351b), erhebt er dieses Erbe griechischer Musiktheorie in den Rang des „Noch-Gültigen“.

In Adams Nuancieren zwischen überholt Altem und weiter wirksam Überkommenem zeigt sich die Zielsetzung, aus möglichst umfassender Kenntnis alles bisher Erprobten und Gelehrten genau das auszuwählen, was der seinerzeit aktuellen Lehre zu dienen vermochte, um mit ihr – so der Anspruch – das Bisherige zu überbieten. Wie eklektisch und ambitioniert Adam vorgeht, lässt sich am Zuschnitt des Traktats und an dessen polemischen Partien skizzieren.

Die hauptsächlichen Gegenstände der Lehre sind zwar konventionell, erscheinen aber in veränderter Gewichtung. Die Prima pars rückt die alten Topoi von Würde, Wesen, Gliederung und Erfindern der Ars musica in neues Licht, indem Adam, auf „Gegenwärtiges“ anspielend, Guillaume Dufay und Antoine Busnoys als Vorbilder nennt, denen „auch wir in Worten und hoffentlich Taten folgen wollen“ („circa meam aetatem doctissimi Wilhelmus Duffay, ac Antonius de Busna, quorum & nos sequaces esse volumus, verbis scilicet, utinam & factis“; 341a). Als ein gleichsam „aktuelles“ Lob der Musik werden etliche Verse aus dem *Carmen de laude musicae* (um 1424–1426) des im 15. Jahrhundert äußerst einflussreichen Theologen Jean Gerson (1363–1429) zitiert<sup>16</sup> und, von einem Bündel bewusst ausgewählter Verse umgeben,<sup>17</sup> mit der bedeutungsschweren Notiz verknüpft, die Musica sei auch Philosophie, und zwar, als beständiges Vergegenwärtigen des Todes, die wahre Philosophie („Nam musica est etiam philosophia, sed vera philosophia, meditatio mortis continua“; 335b). Hier bezog Adam das bei und seit Cassiodor<sup>18</sup> bezeugte Diktum „Philosophia est meditatio mortis“ überhöhend auf die Musica als den Inbegriff ständigen Verklingens, um dessen meditierendes Vergegenwärtigen zur „wahren“ Weisheitsliebe zu erklären, dabei den ebenfalls seit alters gängigen Ausdruck „vera philosophia“ benutzend. Adam zielte mit dieser „meditatio mortis“ jedoch, wie der Gerson-Kontext verrät, auf die „Passio Christi“ als „spes unica“, und dadurch erhalten die zuvor erwähnten Sonderqualitäten der Musica, letztlich das Heil zu bewirken, da sie von allen Artes letztlich für das Gotteslob eingesetzt sei („finaliter salutem impetrat, cum ex omnibus artibus finaliter ad laudem sit instituta“; 335a) ihre

<sup>16</sup> Es handelt sich um die Verse 1–8 (335a) sowie um 65–66, 41–42, 71–72, 61–64 und 67–70 (339a), 81–84, 79–80 (339b), ediert in: Jean Gerson, *Œuvres complètes*, hrsg. von Palémon Glorieux, Bd. 4, Paris 1962, Nr. 160, S. 135–137.

<sup>17</sup> Der Komplex 335b, obere Hälfte, enthält den Eröffnungsvers von Gersons *Carmen de laude canendi* (Glorieux 4, Nr. 188, S. 162), die durch *iuxta illud* angeschlossene Vorlage aus Psalm 34, 2, und nach der Prosa die Verse 3–5 aus Gersons *Carmen super recognitione mortis* (Glorieux 4, Nr. 117, S. 10) mit Vers 98 des *Carmen de laude musicae* (ebd., S. 137) als Distichonschluss.

<sup>18</sup> *Institutiones* 2.3.5, in der Edition von Wolfgang Bürsger (=Fontes Christiani 39, 2), S. 340.

verborgene, meist übersehene Pointe.<sup>19</sup> Adams Insistieren auf der Musica als einer Ars (333a), die „antiquissima“ (334a) und „potentissima“ (339b) unter den Artes sowie „ars artium“ (334b) sei, aber auch als „una de septem artibus liberalibus“ (333b) und „una de quadrivialibus“ (350b) zu gelten habe,<sup>20</sup> verrät keineswegs eine rückwärtsgewandte Anschauung, sondern steht neben zahlreichen Belegen, die gerade in der Phase des expandierend sich wandelnden Fächerkanons an den Universitäten auf Zugehörigkeit der Musica zu ihm und auf fortwirkender Dignität jener „Sieben freien Künste“ bestanden.<sup>21</sup>

Die Secunda pars behandelt die Standardthemen von Elementar- und Chorallehre nach Maßgabe der „septem consideranda“ (342a), enthält aber auch Abschnitte über „Gegenwärtiges“, die wie Abschweifungen wirken – außer Klagen über unfähige, törichte, anmaßende Musiker (347a–348b) Bemerkungen zur Kanon-Komposition (350b) und Grundlegendes für den mehrstimmigen Satz (351b–354a) –, die sich dadurch erklären, dass Adam die Elemente von ein- und mehrstimmiger Musik bereits weithin in eins dachte, wie seine Bemerkung verrät, „nimm hier, was ich über Tonarten, Gregoriana oder plana musica und einstimmigen Gesang sowie über den Anfang des mehrstimmigen [Gesangs], der davon abhängt, weiss, und das Ende der Secunda pars“ („Habes hic, quae de tonis, ac Gregoriana vel plana musica, planoque cantu sentio, ac figurativi initium, qui huic condependet, finemque partis secundae“; 358a–b).

Dem im 15. Jahrhundert üblichen Lehrstoff der Mensuralmusik fügt Adam in der Tertia pars zwei Teilthemen hinzu: 1. die Erörterung des „tactus“ (362a), anscheinend selbstständig von Adam ausgeformt und von nachfolgenden Autoren häufig übernommen, 2. die ganz ungewöhnliche Rubrik über den „tractus“ (363a), eine scheinbar auf den Gesamtverlauf und -ausdruck einer musikalischen Gestalt („totius cantus dispositio & effectus“) zielende Kategorie, die jedoch lediglich zusammenfasst, was notations-technisch durch einen „Strich“ (tractus) dargestellt wird: unterschiedlich lange Pausen sowie wertverändernde Zufügungen zu den Corpora der (recht- oder viereckigen, rhombusförmigen, hohlen oder gefüllten) Einzelnoten. Da Adam im zweiten Teil „septem consideranda“ (342a), im dritten „duodecim articuli... considerandi“ (359b) – erinnernd an Verszahlen aus den Narrationes – als Rubriken der Besprechung ansetzte, ist die Festlegung der Leitaspekte anscheinend (ebenfalls?) nummerisch begründet. Dann aber erklärt sich das seltsame „Ausgliedern“ des letzten jener zwölf „articuli“ (359b: die „proportio“) in die Quarta pars, die eine umfassende, nämlich arithmetisch-intervalltheoretische und auch mensuralmusikalische Proportionen-Lehre bietet, als Festhalten an der Symbolzahl, obwohl das ihr zugewiesene Sachgebiet sich bereits in der Lehre verselbstständigt hat und eines eigenen Teiles würdig ist.

\*

Bei dieser Quarta pars sei angesetzt, um Spuren der Traditionen zu beleuchten, aus denen Adam schöpfte. Dabei liegt das Augenmerk auf seinen Beziehungen zu solchen

<sup>19</sup> Die zuvor erwähnten, in Musiktraktaten anscheinend selten herangezogenen Gedichte Gersons sind, umgeben von musikbezogenen Texten, samt einem vierten, dem *Carmen de laudibus elegie spiritualis* (Glorieux 4, Nr. 183, S. 157–158), auch in der Handschrift A-Ssp a VI 44, fol. 60r–62v, ebenfalls aus dem Jahr 1490, überliefert; vgl. RISM III<sup>1</sup>, S. 27–31.

<sup>20</sup> Negativ gewendet auch in der Schelte der „äußerst Grobschlächtig-Dummen“ („vilissimi beani“; 348a–b).

<sup>21</sup> Diesen nur scheinbar anachronistischen Vorgang beabsichtigt der Verf. in anderem Zusammenhang eingehender darzustellen.

Anregungen und Vorlagen, die sich – bei allen Vorbehalten gegenwärtiger Kenntnis und Einschätzung –, geographisch den vom volkssprachlichen Gebrauch her „deutschen“<sup>22</sup> Gebieten zuordnen lassen. Und damit seien zugleich Tendenzen dieses Stranges der musiktheoretischen Überlieferung angedeutet, der bislang selten im Blick der Forschung stand.

Wie Adam schreibt, wählten die „artis praeceptores harmoniae deservientes“ aus der großen, ja unendlichen Zahl der Proportionen „acht“ aus, weil ihnen konsonanztheoretische Bedeutung zukam („propter vocum consonantias ac consonantiarum partes“; 370b). Daher bezeichnet seine anschließende Tabelle die „octo proportiones musicales“ sowohl, wie mathematisch üblich, lateinisch („dupla...“) als auch mit den intervallmusikalisch verbreiteten griechischen Termini („diapason...“). Für diese Lehre der „acht“ Proportionen finden sich recht wahrscheinliche Vorbilder in deutschen Quellen. Während aber die sechs „Grundproportionen“ (2:1, 3:1, 4:1, 3:2, 4:3, 9:8)<sup>23</sup> dort ganz selbstverständlich vertreten sind, differieren, außer in Reihenfolge und intervallmusikalischem<sup>24</sup> oder mensuralmusikalischem<sup>25</sup> Lehrziel, die zusätzlichen Proportionen 5:4, 5:3 und 8:3. Von ihnen wählt Adam die konsonanztheoretisch näher liegenden aus: nämlich die jüngst zuvor in Italien<sup>26</sup> besonders proklamierte Großterz 5:4 („sub ditono consonantia“; 371b) und die seit alters umstrittene, durch Ptolemaios verteidigte Oktavquarte 8:3 („consonantiam esse bonam“; 373a).<sup>27</sup> Wohl um jene drei „Zusatz“-Proportionen aufnehmen zu können,<sup>28</sup> weicht Adam in seinen die mensuralmusikalischen Proportionen lehrenden Notenbeispielen (378–381)<sup>29</sup> von der Achtzahl ab, formuliert aber dort ganz ähnlich wie ein Text aus der octo-Gruppe.<sup>30</sup> Doch auch der Zuschnitt der Notenbeispiele – notenarme Bezugsstimme (tenor), figurative Gegenstimme – entspricht wesentlich mehr dem Satzbild ähnlicher Exempla deutscher Herkunft<sup>31</sup> als dem der Beispiele aus Johannes Tinctoris' *Proportionale* (um 1472–1475) und anderen italienischen Quellen.<sup>32</sup>

<sup>22</sup> Es wird versucht, von dieser sensiblen Bezeichnung jene Konnotationen fernzuhalten, die ausgerechnet in der ersten Monographie über Adam so aufdringlich sind, nämlich bei Wilhelm Ehmann, *Adam von Fulda als Vertreter der ersten deutschen Komponistengeneration* (= Neue deutsche Forschungen. Abteilung Musikwissenschaft 2), Berlin 1936.

<sup>23</sup> Sie sind bereits in der pythagoreischen Zahlenfolge von 1–4 (Tetraktys) vorgegeben – 9:8 als „Differenz“ von 3:2 und 4:3 – und beherrschen Intervall- wie Monochordlehre bis ins 15. Jahrhundert.

<sup>24</sup> So in Anon., „Proportio est duorum“, CS 3, 474a–475b; mit einer allerdings fehlerhaft überlieferten achten Proportion.

<sup>25</sup> So in Anon., „Sequitur hic aliqua declaratio“, CS 3, 471b–474a; und Anon., „De proportionibus“, CSM 41, 40–41, hier exakt mit Adams Auswahl und Reihenfolge.

<sup>26</sup> Bartholomaeus Ramos de Pareja, *Musica practica*, Bologna 1482.

<sup>27</sup> Dieselbe Folge der acht Proportionen gilt im anonymen deutschsprachigen Mensuraltraktat *Zu lernen dy figurlichen musica* aus D-Rp 98<sup>th</sup>, pag. 399–405, hrsg. von Rudolf Denk, *Musica getuscht'. Deutsche Fachprosa des Spätmittelalters im Bereich der Musik* (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 69), München-Zürich 1981, S. 34.

<sup>28</sup> Wie offenbar zuvor schon Anon., „Quid est proportio“, CS 3, 95a–99a, allerdings rein mathematisch und nur in den Grundproportionen auf Intervalle verweisend.

<sup>29</sup> Diese in GS 3, 378–381, fehlerhaften zweistimmigen Sätze lassen sich mithilfe der in I-Bc A 53, pag. 313–315, erhaltenen Kopie des 1870 verbrannten Originalmanuskripts weithin zuverlässig wiederherstellen.

<sup>30</sup> Vgl. besonders die mit „Musicaliter“ (Satz 84) beginnenden Passagen auch in „De proportionibus“ (siehe Anm. 25).

<sup>31</sup> Beispielsweise aus der Handschrift D-Rp 98<sup>th</sup>, pag. 373–378, und 403–404 (Rudolf Denk [Anm. 27], S. 35; hier übrigens bei der „Tripla“ ein mit Adams „Quadrupla“, GS 3, 379, identischer Tenor).

<sup>32</sup> Zu denken ist an die Exempla bei Guilielmus Monachus, CSM 11, und Franchino Gaffurio, *Practica musicae* IV, Mailand 1496.

Auch in der *Tertia pars* gibt es ein – überaus beachtliches – Anzeichen spezifisch „deutscher“ Anregungen für Adams Lehre. Denn der Abschnitt über den *tactus* besitzt nach bisheriger Kenntnis keine direkten Vorgänger,<sup>33</sup> wie immer auch die so benannte Erscheinung einer den mensuralmusikalischen Verlauf pulsartig regulierenden Instanz mit mancherlei sonstigen, sachlich auf sie verweisenden, Andeutungen verknüpft sein mag. Terminologisch wie semantisch lässt sich jedenfalls über die Tatsache einer im deutschen Raum seit etwa 1430 bezeugten *tactus*-Lehre in der Spielpraxis von Organisten als dem wahrscheinlich wesentlichen Hintergrund für Adams Kapitel 7 (362a–b) nicht hinwegsehen. Denn *tactus* als die Grundeinheit eines „Spielvorgangs“,<sup>34</sup> der den Einzeltönen einer Melodie jeweils einen *tactus*, bestehend aus einer klar überschaubaren Zahl von Gegenstimmentönen, hinzufügt und so den musikalischen Verlauf zu einer Kette gleichartiger „*tactus quattuor [trium, sex, octo] notarum*“ macht,<sup>35</sup> ist im Wesen mit Adams *tactus* als „beständige Bewegung, ein Zahlen-Maß in sich begreifend“ („*continua motio in mensura contenta rationis*“, 362a), eng verwandt: Wie an der Orgel die einzelne Tasten-„Berührung“ („*tactus*“ aus *Cantuston* mit Gegenstimmennoten) als Element des Spielvorgangs in Verkettung mit vergleichbaren anderen Einzelgliedern den homogenen musikalischen Verlauf konstituiert, so bildet Adams abstrakterer *tactus*, benannt wohl nach einer dirigierenden Geste mit Berührung von Pult, Notenbuch oder Sängerschulter, das zeitmessende Grundprinzip der musikalischen Bewegung gemäß den Notationsvorgaben („*per figuras & signa in singulis musicae gradibus*“, 362a) und dabei bezogen auf bestimmte Maß-Notenwerte, nämlich *Minima*, *Semibrevis* oder *Brevis* (362a–b). Hinzu kommt, dass Praxis und Quellen jener Orgelspieltradition eine optische Abteilung der einzelnen *tactus* durch senkrechte Striche (die wie „Taktstriche“ aussehen, ihnen aber nicht wirklich entsprechen) vornehmen, die das tendenziell gleichförmig Gliedernde anschaulich machen und für die es auch zuvor in deutscher Kompositionslehre Empfehlungen und Belege gibt.<sup>36</sup>

Dass sich in eher versteckten Details weitere Abhängigkeiten Adams von regional gebundenen Traditionen ausmachen lassen, legt die Überlieferung bestimmter *Modus*-Mensurzeichen (361b: Kreis und Halbkreis ineinander gesetzt) nahe, die Adam den *antiqui* zuschrieb und die einer Sonderpraxis „in a number of German treatises“<sup>37</sup> anzugehören scheinen.

In der *Secunda pars* stößt man beim Versuch, aus den zahlreichen Zitaten des *Psalmverses* 46, 7 („*Psallite Deo nostro, psallite, psallite regi nostro, psallite*“) in der musiktheoretischen Literatur diejenigen zu ermitteln, welche der Verwendung bei Adam (357a) am meisten ähneln, ebenfalls auf eindeutig deutsche Spuren. Wird dieser Vers nicht nur als *Gesangs-Incipit* oder, was ihn hintergründiger auszeichnete, wegen seines

<sup>33</sup> Wolf Frobenius, „*Tactus*“, in: *HmT*, Stuttgart 1971, S. 5b.

<sup>34</sup> Dazu überblicksartig Theodor Göllner, „*Diminutio und tactus*“, in: Michael Bernhard (Hrsg.), *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters III* (= Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 15), München 2001, S. 359–366, bes. 362: „das kompakte Bauelement, auf dem der Spielvorgang beruht“.

<sup>35</sup> Zusammenfassend und maßgebend Elżbieta Witkowska-Zaremba, „*Ars organisandi around 1430 and its Terminology*“, in: Ebd., S. 367–423.

<sup>36</sup> So in Beispielen des Traktats *Natura delectabilissimum* von vor 1476 wie in der Notiz „*inter duo tempora posita sit regula una*“, ediert vom Verf. in *De modo componendi. Studien zu musikalischen Lehrtexten des späten 15. Jahrhunderts* (= Studien zur Geschichte der Musiktheorie 2), Hildesheim 2002, S. 120 und Faks. von Notenbeispiel 10.

<sup>37</sup> Anna Maria Busse Berger, *Mensuration and Proportion Signs. Origin and Evolution*, Oxford 1993, S. 25, 236.

viermaligen und symmetrisch gruppierten „psallite“ als Abbild für den Symbolgehalt der Zahl „vier“ herangezogen, so benutzen einige Autoren gerade diese Analogie auch, um die Dignität der vier alten Tonarten herauszustreichen. Ist dies bereits bei Johannes Cotto/Affligemensis<sup>38</sup> – den jüngste Erkenntnisse für Süddeutschland reklamieren<sup>39</sup> – der Fall, so schließt sich Adams Formulierung doch noch enger an diejenige Conrads von Zabern aus dem *Novellus musicae artis tractatus* (um 1460/70) an,<sup>40</sup> der diesem Passus ebenfalls eine Darstellung des Systems der Moderni folgen lässt. Eine andere, besonders subtile Nuance, die auf deutsche Vorlagen verweist, scheint beim Bezeichnen der acht Tonarten in Adams Gebrauch von „regalis“ als Synonym von „authentus“ und im Gegensatz zu „plagalis aut subiugalis“ vorzuliegen (fehlerhaft wiedergegeben: 355; eindeutig zu sehen: 357b–358a). Denn nach bisheriger Kenntnis erscheint dieser Wortgebrauch vor Adam lediglich im anonymen Traktat *Cum igitur pro maiori* (nicht später als 1476)<sup>41</sup>, nach Adam aber in Nicolaus Wollicks *Opus aureum* (1501).<sup>42</sup> Auch die vier – fälschlich Guido zugeschriebenen – Verse mit dem Incipit „Omnibus est primus“ (356a–b), für die bislang keine Konkordanzen bekannt waren,<sup>43</sup> finden sich mit geringfügigen Wortabweichungen in einem Text, der in einer seiner Quellen durch Ulrich Fugger 1463 kopiert wurde.<sup>44</sup> Und dieser Traktat gehört zur Gruppe jener Musikschriften, die als umfängliches Corpus der Texte zur „*Traditio Iohannis Hollandrini*“ gegenwärtig umfassend untersucht und bald insgesamt erörtert sowie ediert im Druck vorliegen werden<sup>45</sup> – für die Musiklehre im 15. Jahrhundert ist davon ein ganz erheblicher Materialzuwachs und Erkenntnisgewinn zu erwarten.

\*

So sehr Adams Schrift sich aus dem Fundus bislang greifbarer „deutscher“ Musiktraktate des 15. Jahrhunderts heraushebt, so wenig ist er dennoch historisch als Einzelgänger anzusehen. Die angedeuteten Abhängigkeiten von vorangegangenen Lehrtexten weisen bereits in ihrer spärlichen Zahl darauf hin, dass er aus regionalen Traditionen schöpfte und diese fortzuentwickeln bestrebt war. Allerdings führt die Erforschung der Musiktheorie aus dem „deutschen“ Raum des 15. Jahrhunderts, den man aber in untrennbarem Zusammenhang mit Überliefertem aus angrenzenden süd- und südosteu-

<sup>38</sup> *De Musica cum Tonario* X, 5; CSM 1, 76.

<sup>39</sup> Vgl. Wolfgang Hirschmann, „Johannes, gen. Cotto oder Afflig[h]emensis“, in: *MGG2*, Personenteil 9, Kassel 2003, bes. Sp. 1078.

<sup>40</sup> Hier Conrads Textpassage mit den kursiv gesetzten Übernahmen Adams: „... veteres tantum quattuor posuerunt ad similitudinem fortasse quattuor temporum anni. Sicut enim saecula variantur quattuor temporibus, sic secundum eos, scilicet antiquos, quattuor modis distinguebatur et curriebat omnis cantus. Et hos quattuor modos psalmista notare videtur psalmo quadragesimo sexto, ubi dicit: *Psallite...*“; ed. Karl-Werner Gümpel, *Die Musiktraktate Conrads von Zabern* (= Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse 1956, 4), Wiesbaden 1956, S. 219.

<sup>41</sup> Im Titel aus Anm. 36, S. 140, Satz 34.

<sup>42</sup> In der Edition von Klaus Wolfgang Niemöller, *Die Musica Gregoriana des Nicolaus Wollick* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 11), Köln 1955, S. 56.

<sup>43</sup> Vgl. Pieter J. Slemon: *Adam von Fulda on ‚musica plana‘ and ‚compositio‘. ‚De musica‘, Book II: A Translation and Commentary*, Diss. Univ. of British Columbia 1994, S. 119.

<sup>44</sup> Handschrift D-Mbs Clm 30056, dort fol. 41v. Dem Bearbeiter und Editor des Textes, Herrn Dr. Christian Meyer (Strasbourg), sei für seine Hilfe wie auch für seine Einwilligung in diese der Publikation vorausgehende Erwähnung herzlich gedankt.

<sup>45</sup> Dieser Arbeit widmet sich eine Forschergruppe um Frau Prof. Dr. Elżbieta Witkowska-Zaremba (Polnische Akademie der Wissenschaften in Warschau) und Herrn Dr. Michael Bernhard (Bayerische Akademie der Wissenschaften in München).

ropäischen (Sprach-) Gebieten zu betrachten hat, auch jüngst noch ein Schattendasein. Gesamtdarstellungen fehlen,<sup>46</sup> und in herausragenden Erörterungen der Musiktheorie des 15. Jahrhunderts heisst es: „At our present state of knowledge, no more than a sketch can be given of German and Central European music theory in the fifteenth century; most of it is anonymous and remains in manuscript“.<sup>47</sup> Verglichen mit dem, was Studien an den vorwiegend in Italien entstandenen Lehrwerken erbracht haben, sind die Kenntnisse dessen, worauf Adams Lehre sich gründete, erstaunlich mager. Und so verwundert nicht, dass theoriegeschichtliche Darstellungen dazu tendieren, Adams *Musica* an den Beginn historiographischer Erwägungen zu stellen, doch nie als ein „Ziel“ zu beschreiben versuchen.

Mustert man die Zeugnisse aus jener noch im Schatten liegenden Tradition, so zeichnen sich einige Charakteristika ab, die hier – ebenso vorläufig wie versuchsweise – folgendermaßen umrissen seien.

Der musiktheoretische oder musikdidaktische Diskurs entbehrte im deutschen Bereich – soweit aus Überliefertem zu beurteilen – umfassender, autoritativer Schriften, wie sie beispielsweise Italien in den Traktaten von Prosdocimus de Beldemandis, Ugolino von Orvieto, Nicolò Burzio, Franchino Gaffori aufweist. Denn anscheinend gab es neben Gelegenheitsäußerungen namentlich bekannter Autoren zur Musik sowie neben kaum profilierten anonymen Texten vorwiegend zu Elementar- und Chorallehre nicht viel Eigenständiges und Herausragendes. Als eine Gelegenheitsschrift wird man den auf praktische Chorallehre ausgerichteten, von Vorlagetexten abhängigen *Tractatus musicae scientiae* (1417) des Klerikers und Historiographen Gobelinus Person einzuschätzen haben.<sup>48</sup> Die nur unvollständig erhaltenen Teile über die Musik aus dem insgesamt fragmentarisch überlieferten *Liber viginti artium* (um 1460) des Prager Gelehrten Paulus Paulirinus bieten trotz wertvoller Einzelheiten (über Formen der Mensuralmusik und über Musikinstrumente) mehr einen Abriss der *Ars musica* innerhalb der groß angelegten *Artes-Enzyklopädie* als eine fachspezifische Monographie.<sup>49</sup> Schärferes Profil besitzen die Traktate (um 1460–1474) des Gelehrten und Choralreformers Conrad von Zabern, die sich auf hohem Niveau dem liturgischen Gesang, seinen didaktischen Grundlagen am Monochord sowie den Erfordernissen von innerer und äußerer Haltung beim kirchlichen Singen widmen. Als herausgegriffene Beispiele anonymer, vor allem durch gemeinsame Gruppenmerkmale bestimmter Elementar- und Chorallehren seien zwei durch Alexander Rausch erörterte Texte genannt: der als *Opusculum de musica*

<sup>46</sup> Selbst im einschlägigen Ersten Teil von *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts* (= Geschichte der Musiktheorie 8/1), Darmstadt 2003, ist das 15. Jahrhundert faktisch nur in Theodor Göllners Beitrag über „Die Tactuslehre in den deutschen Orgelquellen des 15. Jahrhunderts“, S. 1–68, vertreten.

<sup>47</sup> Jan Herlinger, „Music Theory of the Fourteenth and Early Fifteenth Centuries“, in: *Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages*, ed. by Reinhard Strohm and Bonnie J. Blackburn (= *New Oxford History of Music* 3/1), Oxford 2001, S. 244–300; Bonnie J. Blackburn, „Music Theory and Musical Thinking after 1450“, ebd., S. 301–345, [Zitat S. 303].

<sup>48</sup> Hermann Müller, „Der tractatus musicae scientiae des Gobelinus Person (1358–1421)“, in: *KmJb* 20 (1907), S. 177–196; dort bekennt der Autor (S. 180): „non quidem, quod ego peritiam musicae artis habeam, sed quod ea, quae sparsim in diversis libris contineri perspexi, ... concludam“.

<sup>49</sup> „Paulus Paulirinus was not presenting the results of his own first-hand acquaintance with music. His work is a summation of what he had learned about music, whether in Kraków or elsewhere“, so Charles Everett Brewer, *The Introduction of the ‚Ars nova‘ into East Central Europe: A Study of Late Medieval Polish Sources*, Diss. City University of New York 1984, S. 232.

*ex traditione Iohannis Hollandrini* publizierte Traktat (aus A-Wn 4774)<sup>50</sup>, dessen (Neu-) Titel auf die Zugehörigkeit zum Corpus jener erwähnten, gegenwärtig insgesamt untersuchten Musiktraktate auf Hollandrinus-Einfluss deutet, sowie eine Lehrschrift mit Tonar (aus A-Wn 12811), die Kartäuser-Praxis widerspiegelt.<sup>51</sup> Die Dominanz, aber auch die relative Geschlossenheit, in der sich diese Elementar- und Chorallehre wie auch die Choralüberlieferung selbst<sup>52</sup> darbieten, verweisen auf die dauerhafte Kraft bejahter Tradition, doch damit wohl auch zugleich gesamt-musikgeschichtlich auf „eine Verspätung der Entwicklung“, die „eine Abhängigkeit von Fremdimpulsen“<sup>53</sup> bewirkte.

Als wichtiger Fremdimpuls scheint sich in der Musiklehre noch vor den rein musikalischen Gegebenheiten ein sprachlich-bildungsbezogener Anspruch von Humanismus und Universitätskultur abgezeichnet zu haben. Dieser drückt sich aus in einer Aufnahmebereitschaft für hexametrisch gefasste Lehrverse, die zwar auch rein didaktisch zu motivieren sind, doch die Aura eines gehobenen, an klassischen Vorbildern geschulten Ausdrucks nicht verleugnen. Die bisher wenig greifbare Ur-Hollandrinus-Musikschrift (vermutlich um 1370, vielleicht mit der Universität Prag zusammenhängend), aus der bereits Gobelinus Person entlehnte, muss versifizierte Form gehabt haben. Und ähnlich einflussreich auch über den süddeutschen Raum hinaus wirkte die ausschließlich versifizierte Lehre von Gregorianischem Gesang und Monochord der *Flores musicae* (1332 und 1342) des Hugo Spechtshart von Reutlingen.<sup>54</sup> Sachlich als Fremdimpulse anzusehen sind gewiss die anonym überlieferten Mensuraltexte, die Alexander Rausch in einem Abriss beleuchtete und aus denen er den Verstraktat *Iam post has normas* aus fünf Quellen edierte,<sup>55</sup> aber auch die ältesten der ins Deutsche übersetzten Versionen zur Lehre der *musica mensurabilis*.<sup>56</sup>

Zum Eindruck des Bewahrenden, den die auf Chorallehre konzentrierte deutsche Musiktheorie des 15. Jahrhunderts vermittelt, und zu ihren Spuren einer angestrebten humanistischen Präsentation aber kommt wohl ein weiteres Moment hinzu, das ebenfalls zur Kennzeichnung der deutschen Musik jener Zeit ins Feld geführt wurde: Das Entstehen von Eigenständigem aus der „schöpferischen Verarbeitung... verschiedener, oft heterogener Einflüsse“<sup>57</sup>, das im Kontext des Zitates zwar auf den deutschen Minnesang bezogen ist, doch auch für das Studium der musiktheoretischen Überlieferung als heuristische Kategorie dienlich sein dürfte. Das Ermitteln von Abhängigkeiten kann

<sup>50</sup> Unter dem zitierten Titel samt *A Commentary, Critical Edition and Translation* hrsg. vom genannten Forscher, (= *Musical Theorists in Translation* 15), The Institute of Mediaeval Music Ottawa, Canada 1997.

<sup>51</sup> Vgl. Alexander Rausch, „Der Wiener Codex 12811 aus der Kartause Gaming (Niederösterreich): Kontext und Inhalt eines spätmittelalterlichen Musiktraktats“, in: *Wiener Quellen der älteren Musikgeschichte zum Sprechen gebracht. Eine Ringvorlesung*, hrsg. von Birgit Lodes (= *Wiener Forum für ältere Musikgeschichte* 1), Tutzing 2007, S. 331–343.

<sup>52</sup> „Der traditionelle Choral... ist in Deutschland in zahllosen Handschriften bis ins 16. Jh., also bis in die Zeit der Drucke so getreu wie sonst nirgendwo, überliefert. In mancher Hinsicht wurde sogar an anderweitig bereits aufgegebenem Traditionellen festgehalten...“, so Rudolf Stephan, „Deutschland“, in: *MGG2*, Sachteil 2, Kassel 1995, Sp. 1176.

<sup>53</sup> Ludwig Finscher, ebd., Sp. 1178.

<sup>54</sup> Ediert unter dem genannten Autorennamen und Traktattitel durch Karl-Werner Gumpel (= *Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse* 1958, 3), Wiesbaden 1958.

<sup>55</sup> „Mensuraltraktate des Spätmittelalters in österreichischen Bibliotheken“, in: Michael Bernhard, *Quellen und Studien III* (Anm. 34), S. 273–303; dazu S. 282: „Die bisher bekannten Texte sind in östlichen Regionen entstanden, rezipieren jedoch die französische Mensuraltheorie, um sie lokalen Gegebenheiten anzupassen.“

<sup>56</sup> Denk (Anm. 27), S. 18–22, 29–36.

<sup>57</sup> Vgl. Anm. 53.

zwar angesichts der noch keineswegs ausreichenden Detailkenntnisse über ein ohnehin durch unabschätzbare Verluste reduziertes Material nur zu grob hypothetischen Hilfsannahmen führen, ist aber dennoch als ein Mittel der „Annäherungen“ unverzichtbar. Und so ließen sich vielleicht wenigstens zwei Indizien für „Neuartiges“, das schöpferischer Aneignung von Fremdem zugeschrieben werden kann, in der skizzierten deutschen Musiktheorie ausmachen.

Da gibt es die nicht nur wiederkehrenden, sondern auch vertieften Mahnungen an die Choral Sänger, sich in ihrer Ausübung dem Ernst, der Würde des Sakralen in Handlung und Ort angemessen zu verhalten, und dieser Thematik widmet Conrad von Zabern eine geradezu systematisierte Lehre der chorischen Vortragsweise des liturgischen Gesanges in seiner als Inkunabel gedruckten Schrift *De modo bene cantandi choralem cantum in multitudine personarum* (Mainz 1474)<sup>58</sup>. Und der etwas jüngere, tendenziell noch gesteigerte *Dialogus de congrua et devota cantione* (um 1496–1502) des Rutgerus Sycamber de Venray<sup>59</sup> entstammt bezeugtermaßen einem humanistischem Umfeld wie erneuerter Frömmigkeit im Zeichen der *Devotio moderna*.

Lässt sich dieses Verarbeiten geistesgeschichtlicher Strömungen verhältnismäßig überzeugend als ein Moment des durch Fremdeinflüsse induzierten „Neuen“ namhaft machen, so wird es, angesichts der erwähnten Relativität des Überblicks, zu einem heikleren Unterfangen, musiktheoretische Sachverhalte als Ergebnis schöpferischen Neu-Entwickelns anzusprechen. Dennoch sei erwogen, das Vorgehen in einer der bislang seltenen Mehrstimmigkeits-Lehren deutscher Provenienz aus der Zeit vor Adams *Musica* hier einzuordnen: Die *Compositio*-Lehre des anonymen Traktates *Cum igitur pro maiori... intellectu* (aus D-Rp, Th 98) behandelt musikalische Satzaufgaben streng fortschreitend von der Zwei- bis zur Vierstimmigkeit, doch so, dass stets ein gleiches Arsenal von zu beachtenden Gesichtspunkten (anfangs 10 „consideranda“, dann modifiziert und verkürzt) gilt, hinter dem offenbar die Idee einheitlicher Prinzipien des Komponierens steckt, wie es anderweitig in jener Zeit nicht gelehrt wird.<sup>60</sup>

\*

Angesichts der skizzierten Merkmale des Bewahrens einerseits und des eigenständigen Umgangs sowohl mit Überkommenem aus eigener Tradition als auch mit ihr fremden Einflüssen andererseits sei nun zu Adams *Musica* zurückgekehrt, um einige Begleitumstände zu problematisieren.

In Adams *Musica* tritt die poetische Form in den *Narrationes*, in den Entlehnungen aus Jean Gersons *Carmina* und in wenigen sonstigen Versen auf. Den humanistischen Habitus aber prägt noch deutlicher die Fülle der eingestreuten und meist klassischen Zitate, von denen bereits die Rede war und bei denen zu fragen wäre, ob sich wohl aus den zahlreichen, seit dem Mittelalter gebräuchlichen Sprichwortsammlungen eine bestimmte Quelle ermitteln ließe, aus der Adam lateinische Proverbia geschöpft haben könnte. Deren Häufigkeit nimmt in den Partes III und IV ab.<sup>61</sup> Dies aber dürfte mit

<sup>58</sup> Ediert durch Karl-Werner Gumpel (Anm. 40), S. 260–280.

<sup>59</sup> Rutgerus Sycamber de Venray, *Dialogus de musica (um 1500)*; hrsg. von Fritz Soddemann (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 54), Köln 1963.

<sup>60</sup> Dazu vom Verf. *De modo componendi* (Anm. 36), bes. S. 68–72.

<sup>61</sup> Worauf bereits P. J. Slemmon (Anm. 43), S. 26, hinwies.

den in Adams Widmung angedeuteten Schwierigkeiten bei der Fertigstellung des Textes zusammenhängen: der Arbeit während des Aufenthaltes in der Benediktinerabtei Vornbach bei Passau, des Teilverlustes seiner Schrift, des Entschlusses, sie am Hofe („in curia“, 330a) zu vollenden.<sup>62</sup> Und damit tritt das biographische Problem von Adams Dienst am kursächsischen Hof Friedrichs des Weisen in den Blick, das durch Inkonsistenz archivalischer Zeugnisse,<sup>63</sup> aber auch durch mögliche Namensverwechslungen<sup>64</sup> mit seltsamen Unschärfen behaftet ist. Gleichwohl wird man die Identifizierung mit jenem in Akten des Ernestinischen Gesamtarchivs Weimar genannten „Adam Singer“ wegen konkordierender Erwähnungen der historiographischen Arbeiten des Adam de Fulda für denkbar wahrscheinlich halten, so dass eine unvollendet gebliebene Sachsenchronik (*Historia de gestis Saxonum*)<sup>65</sup> sowie ein *Ein ser andechtig Cristenlich Büchlein aus hailigen schriften... von Adam von Fulda in teutsch reymen gesetzt* (Wittenberg 1512, mit Holzschnitten Lucas Cranachs d. Ä.) das Profil Adams als eines auf mehreren Feldern tätigen Humanisten schärfen. Dann allerdings bliebe auch dieses zu bedenken: Nimmt man die leidenschaftlich beklagten Widrigkeiten des Hoflebens,<sup>66</sup> die Adam im anschließenden Passus aus der Widmung der *Musica* (330a-b) anführt, beim Wort<sup>67</sup> – und weniger als wirkungsvolle rhetorische Zuspitzung für die Beteuerung, nichts sei so schwer, dass es von der Liebe zum Freunde trennen könne („Nullum tamen opus tam arduum, nec clamor tam validus, qui me ab amore in te coepto separare queat“, 330b) –, so war Adams Position um 1490 ziemlich niederen Ranges und vielleicht die eines noch jungen Mannes. Sie scheint sich im Zuge des kurfürstlichen Auftrages, „alte historien, croniken und geschichten zu erkunden“<sup>68</sup>, deutlich gebessert zu haben, selbst wenn die spätere Bemerkung des Georg Sibus aus dem Städtelob-Gedicht auf Wittenberg, „Adamus... de voldā“ sei unter dem Fürsten „mit großer Menge Gold“ versehen worden,<sup>69</sup> im Stil solcher Elogen kräftig übertrieben war.

Adam und den Widmungsträger seiner *Musica*, Joachim Lüntaler, verbanden demnach außer der Freundschaft und den musikalischen Kenntnissen, wie sie Auftrag der Schrift, Drängen auf Fertigstellung und erwartete Beurteilung durch Lüntaler voraussetzen, auch (ähnlich skeptisch zu apostrophierende?) Erfahrungen des Hoflebens. Vielleicht waren beide altersmäßig einander nahe: bedenkt man, dass Adam auf sein zwölf Jahre langes Lernen anspielt („vix duodennes iam discere veremur“, 348b), also 1490

<sup>62</sup> Vgl. Helmut Wagner, „Adam von Fulda in Vornbach. Zur Musikgeschichte des ehemaligen Benediktinerstifts“, in: *Ostbairische Grenzmarken. Passauer Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Volkskunde* 39 (1997), S. 45–51.

<sup>63</sup> Diese wiedergegeben und behutsam gedeutet von Jürgen Heidrich, *Die deutschen Chorbücher aus der Hofkapelle Friedrichs des Weisen. Ein Beitrag zur mitteldeutschen geistlichen Musikpraxis um 1500* (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 84), Baden-Baden 1993, S. 295–296, 304–311.

<sup>64</sup> Hierzu auch Wilibald Gurlitt, „Ein Lütticher Beitrag zur Adam von Fulda-Frage“, in: *Kongressbericht Lüttich 1930*, S. 125–131.

<sup>65</sup> Unklar ist, wie sich diese zu den *Chronica et Annales* verhält, die im Zusammenhang mit Material zu Georg Spalatinus „Chronik der Sachsen und Thüringer“ erwähnt werden; vgl. Heidrich (Anm. 63), S. 309–310, sowie Rudolf Bentzinger u.a. (Hrsg.), *Der gute Gerhart Rudolfs von Ems... und die lateinische und deutsche Fassung der Gerold-Legende Albrechts von Bonstetten* (= Deutsche Texte des Mittelalters 81), Berlin 2001, S. 15.

<sup>66</sup> P. J. Slemom (Anm. 43), S. 13, bezieht diese Klagen eigentümlicherweise auf die Zeit in Vornbach.

<sup>67</sup> Wer Fürsten diene, lebe nicht sich, sondern ihnen. Es gebe keine härteren Festungen, als an Fürstenhöfen, wo stets Neid, Beeinträchtigung, Feindschaft, Verunglimpfung und fast endlose Rechtlosigkeit herrschten. In der Behausung, da viele zusammengepfercht lebten, sei eine „solche Stille“, dass man Elstern oder Krähen im Schmutz oder Frösche im Sumpf zu hören meine.

<sup>68</sup> Zitiert nach Heidrich (Anm. 63), S. 305.

<sup>69</sup> Ebd., S. 295.

ein etwa Dreißigjähriger gewesen sein könnte, und der als Hofjurist sozial avancierte Lüntaler wohl ein wenig, aber kaum viel älter war, da er anscheinend noch vor 1502 bei einem Racheakt sein Leben ließ, der mit im Kontext angedeuteten Vorfällen zusammenhing, wie sich „die jungen Leute ihre Amouren verschafften“.<sup>70</sup>

Worauf die eingangs zitierte Bemerkung Adams, er habe „in processu cum antiquis“ nicht übereingestimmt, sich bezieht, ließe sich spekulieren, erbrächte aber auch kaum Erkenntnisgewinn, selbst wenn man wüsste, ob der „processus“ konkret die gliedernde Anlage der Schrift oder allgemeiner ihren thematischen Rahmen betrifft. In einem weiteren Sinn jedoch dürfte jene mit beiläufiger Selbstverständlichkeit eingestreute Bemerkung signifikant sein, dass die „antiqui“, aus deren Schriften alles Wertvolle („digniora quaeque“, 381a) gesammelt wurde, nur noch selektiv zu den Grundlagen der im „deutschen“ Bereich zeitgemäßen Lehre beisteuerten. Um dies aber an Adams Schrift wie auch an jener Musiktheorie des 15. Jahrhunderts zu präzisieren oder zu korrigieren, bedarf es künftiger „Annäherungen“.

<sup>70</sup> Worstbrook (Anm. 6, S. 97–99) skizziert die Angaben aus der Schrift *Dialogus de contemptu mundi* des Vornbacher Abtes Angelus Rimpler, weist aber auch Zeugnisse von dessen Freundschaft mit Lüntaler nach.