

Rudolf Flotzinger

Von Leonin zu Perotin

Der musikalische Paradigmenwechsel
in Paris um 1210

8

*V*aria
*M*usicologica

Peter Lang

1. Einleitung

Kenner wie Musikfreunde könnte der Titel dieses Buchs überraschen: da er die Namen *Leonin* und *Perotin*¹ eher trennt, als miteinander – wie gewohnt – verbindet. Sie sind in der Musikgeschichte geläufig und mit einer starken Aura umgeben. Ihre Bedeutung für die abendländische Musikentwicklung gilt allgemein als unbestritten. Verändert aber hat sich in jüngerer Zeit sowohl die Begründung dafür als auch ihre relative Gewichtung. Nicht nur über die Chronologie war immer wieder diskutiert worden, sondern zunehmend auch über ihre denkbaren Beziehungen zu einander sowie über das, was man ihnen als musikalische Hinterlassenschaft zuschrieb. Durchzusetzen beginnt sich die Überzeugung, daß es sich zu einem gewissen Grad um Projektionsfiguren (d. h. im landläufigen Sinn: bloß um Repräsentanten) handelt². Das sollte allerdings nicht dazu verleiten, das Bonmot, sie seien geradezu als Produkte der Musikwissenschaftler anzusehen³, wörtlich zu nehmen.

Lange Zeit hatte man Leonin und Perotin gemeinsam als Vertreter der *Notre Dame-Schule* oder -*Epoche* angesehen, zuletzt von einem *Ereignis Notre Dame* gesprochen. Daran habe ich noch einmal gerüttelt und den ebenfalls gelegentlich benutzten Ausdruck *ars antiqua* wieder ins Spiel gebracht, u. zw. keineswegs, um abgenutzte Begriffe doch noch zu retten, sondern um ihnen – da sie kaum auszumerzen wären – einen klareren Inhalt und eine brauchbare Funktion zu verleihen. Persönlich hatte ich sie immer als aufeinander folgende Epochen angesehen, doch lernte

1 Rudolf Flotzinger, *Leoninus musicus und der Magnus liber organi* (Kassel etc. 2003), *Perotinus musicus. Wegbereiter abendländischen Komponierens* (Mainz etc. 2000).

2 Max Haas, *Organum*, in: MGG² 7 (1997), Sp. 872.

3 Einem Ansatz von Wolfgang Gratzer entsprechend: Jürg Stenzl, *Perotinus Magnus. Und die Musikforschung erschuf den ersten Komponisten. Nach ihrem Ebenbilde erschuf sie ihn*, in: *Perotinus Magnus* (München 2000), S. 19–52.

ich Thomas S. Kuhns Begriff „Paradigmenwechsel“ erst später kennen⁴, ja erkannte erst allmählich, wie sehr er dem von mir umkreisten Problem gerecht wird. Fest stand stets und hier weiter begründet werden soll, daß und warum es sich um wahrlich „Epoche machende“ Vorgänge handelte, welche die heutige Dominanz der sog. abendländischen⁵ Musik und deren starke Assoziation mit Mehrstimmigkeit verständlicher machen.

Die Frage, *warum* es dazu kam, wurde von Musikhistorikern bisher nicht mit jener Ernsthaftigkeit gestellt, wie es ihre Tradition in den Geschichts- und Sozialwissenschaften⁶ nahelegen würde. Zweifellos wird sie auch nicht anders, als (mit Max Weber) mit „Verkettung von Umständen“ zu beantworten sein. In expliziter Weise kann dies zwar hier nicht verfolgt werden, doch sollten sich mehrmals entsprechende Hinweise ergeben. Wieder einmal ist das Augenmerk auf den „Zentralraum des Karolingerreichs zwischen Rhein und Seine“ gelenkt und fraglos von Bedeutung war nicht bloß die Übernahme des römischen Gesangs in das Frankenreich im 8. Jahrhundert⁷, sondern auch die damit einhergehende Unterweisung in der Kunst des Organizierens (= Organummachens)⁸. Sollte diese Kunst tatsächlich bis dahin ein Privileg der päpstlichen Kapelle gewesen sein, wurde dadurch ihre Verbreitung beträchtlich erweitert (zumindest um Kathedralen und Klöster) und sollte die Theoretisierung, Weiterentwicklung und schließlich Verschriftlichung nicht mehr lange auf sich warten lassen. Diesen musikalischen Übernahmen kommt fraglos eine ähnliche Bedeutung zu, wie der viel diskutierten

4 Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, 1962; dt. *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* = suhrkamp taschenbücher wissenschaft 25 (Frankfurt/M. 1967).

5 Ich verwende „Abendland“, als durchaus mehrschichtigen Begriff (Le Goff, *Die Geburt Europas im Mittelalter*), nur mit Bezug auf die weströmische (katholische) Kirche.

6 Michael Mitterauer, *Warum Europa? Mittelalterliche Grundlagen eines Sonderwegs* (München 2003).

7 Helmut Huckle, *Die Einführung des Gregorianischen Gesangs im Frankenreich*, in: *Römische Quartalsschrift* 49 (1954), S. 172–187.

8 Rudolf Flotzinger, *Die Paraphonista oder: Klangprinzip und Organum*, in: Bernhard Hanguartner / Urs Fischer (Hg.), *Festschrift Max Lütolf zum 60. Geburtstag* (Basel 1994), S. 99–111.

translatio imperii und *studii*⁹. Ja, man könnte nicht nur von einer *translatio cantus [ecclesiastici]* sprechen, sondern das gleiche Deutungsschema (wie etwas später bei der beabsichtigten *translatio ecclesiae* nach Avignon) sogar als Auslöser vermuten. Es ist nämlich ebenfalls bislang kaum beachtet worden, daß sie auch entlang derselben Grenzen erfolgte: indem die byzantinische Kirche gewissermaßen mit dem Signum „Bild“ (konzentriert im Evangelisten Lukas) und analog die römische mit „Gesang“ versehen (in gleicher Weise auf Papst Gregor d. Gr. projiziert) und beide gleichzeitig mythologisiert wurden¹⁰.

1.1. Zum historischen Hintergrund

Die in diesem Buch vorrangig behandelte Zeitspanne reicht von den 1170er in die 1240er Jahre, umfaßt also etwas mehr als zwei Generationen und wird um 1210 halbiert. So ist die Jahreszahl im Titel zunächst zu verstehen, doch sollte sie im Laufe der Darstellung in seriöserer Weise als Wendemarke erkennbar werden. Die Zeit davor kann nur skizziert, die danach als wenigstens in ihren Grundzügen bekannter angesehen (vorausgesetzt) werden.

Um die Wende zum 13. Jahrhundert schickte sich *Paris* an, durch die Einnistung zentraler Institutionen und auch als ein bevorzugter Aufenthaltsort der Könige allmählich zu einer Art Hauptstadt Frankreichs zu werden. Die Stadt bestand nur andeutungsweise aus jenen drei Teilen, die man heute zu unterscheiden pflegt (*Cité* auf der Seine-Insel, *Quartier latin* am linken und das Handwerker- und Kaufleute-Viertel am rechten Seine-Ufer). Die Kathedrale *Notre-Dame*, deren gotischer Neubau 1163 begonnen wurde, spielt in der Darstellung zwar noch eine ge-

9 Über sie wurde um 1200 wieder viel diskutiert; Jacques Le Goff, *L'Europe est-elle née au Moyen Age?* (2003, dt.: *Die Geburt Europas im Mittelalter*, Darmstadt 2004), S. 17.

10 Rudolf Flotzinger, *Lukas und Gregor. Vergleich zweier mittelalterlicher Mythen*, in: David Hiley (Hg.), *ars musica / musica sacra* (Regensburg 2006), (in Druck).

wisse Rolle, doch stellt sie nicht mehr den unbestrittenen Mittelpunkt dar. Da sie zunehmend neben sich die aus einem Zusammenschluß mehrerer Schulen entstehende Universität als ein geistiges Zentrum akzeptieren mußte, stellt sie nur mehr *ein* (das geistliche) Signet für die Stadt dar, während die neue Institution für deren wissenschaftliche Geistigkeit steht.

Von der Regierungszeit König Ludwigs VII. (1137–80) interessieren hier nur mehr die letzten Jahrzehnte, von der Philipps II. August (1180–1223) und Ludwigs VIII. (1223–26) aber jeweils die gesamte Zeit ihrer Regentschaft und auch von der Ludwigs IX. (d. HL., 1226–70) die ersten Dezennien vollends und die Folgezeit einigermaßen.

Ludwig VII. (1120–80) hatte 1137 Eleonore, die Erbin des Herzogtums Aquitanien geheiratet, doch scheiterte eine dauerhafte Verbindung der Länder 1152 an ihrer Scheidung. Ludwig ging es vornehmlich um die Konsolidierung der Krondomäne und den Ausgleich mit mächtigen Vasallen sowie dem durch Eleonores zweite Heirat erstarkten England. Enge Bindungen an Kirche und Papsttum (Alexander III. fand 1162–65 in Frankreich Zuflucht) brachte den französischen Königen mehrfach die Bezeichnung „*rex christianissimus*“ ein.

König Philipp-August führt bekanntlich seinen zweiten Vornamen als Mehrer des von seinem Vater übernommenen Kronlandes (eines ja noch relativ kleinen Gebiets um Paris), indem er Streitigkeiten des englischen Königs Henry II. mit seinen Söhnen für die Abtretung von Gebieten diesseits des Kanals zu nutzen verstand (1187), ebenso die Gefangennahme von Richard Löwenherz für den Erwerb von Vexin (1196) und die angebliche Ermordung Arthurs von Bretagne für die Vereinnahmung der Normandie, von Anjou, Maine und der Touraine (1204). Deshalb ließ er sich auch nicht mehr „König der Franken“ sondern „von Frankreich“ nennen. Er war ein ebenso kühler Politiker wie ein nahezu modern anmutender Verwalter und geschickter Feldherr (1190/91 kurz am 3. Kreuzzug beteiligt), der juristische Feinheiten bevorzugte; er erweiterte Paris und die Rechte der Städte. Wie weit die Tatsache, daß seine Schwester Agnes mit dem 1183

ermordeten byzantinischen Kaiser Alexios II. Komnenos verheiratet und der 1204 zum Kaiser der *Romania* gewählte und 1205 ermordete Graf Balduin IX. von Flandern ein Verwandter seiner ersten Frau Isabella war, für den vorliegenden Zusammenhang von Belang sein könnte, steht noch dahin. Traditionell waren die französisch-byzantinischen Beziehungen wohl eher schwach (jedenfalls schwächer als etwa zwischen den Staufern und den Komnenen). Doch ist auch über die dortigen musikalischen Verhältnisse nicht genug bekannt, um etwaige Einflüsse von dort abschätzen zu können.

Philipp-Augusts Sohn Ludwig VIII. regierte nur drei Jahre, eroberte das Poitou und nahm den unter seinem Vater begonnenen (aber von ihm nicht direkt betriebenen) blutigen Kreuzzug gegen die Albigenser (1209) wieder auf, kehrte aber selbst von dort als Toter zurück. Daher regierte für seinen Sohn, Ludwig IX. den Heiligen (1214–70), zunächst die Mutter, Blanka von Kastilien. Als er 1236 die Regierung antreten konnte, umgab er sich mit tüchtigen Leuten, forcierte Sparsamkeit und Gerechtigkeit, schaffte Gottesurteile und Zweikämpfe ab, unterwarf auch Mächtige der königlichen Gerichtsbarkeit, unternahm Kreuzzüge ins Heilige Land und nach Tunis, schloß einen Vergleich mit Henry III. von England (1259), trat aber auch päpstlichen Machtansprüchen entgegen¹¹.

Die demnach alles andere als friedlichen Zeiten¹² werden zu bedenken sein. Sie scheinen zu den kulturellen, insbesondere musikalischen Verhältnissen oft in einem seltsamen Widerspruch zu stehen. Daß die Musen im Kriege schwiegen, scheint in Hinblick auf die kirchlichen Ausgangspunkte und Interessen oft weitgehend aufgehoben zu sein. Davon darf man sich ebenso wenig täuschen lassen wie von der Illusion, daß es eine unabhängige, allein künstlerische Entwicklung geben könne.

11 Jacques Le Goff, *Saint Louis* (Paris 1996); dt. *Ludwig der Heilige* (Stuttgart 2000).

12 Neben den Sachparallelen bringt wichtige historische Daten auch für die vorliegenden Zusammenhänge: Robert Lug, *Der Chansonier de Saint-Germain-des-Prés: das älteste volkssprachige Liederbuch Europas*, 3 Bde. (in Vorb.). Ich danke Robert Lug für manch vorab gewährte Einsichtnahme und viele Hinweise nochmals sehr herzlich.

Ein wichtiges Moment stellt zweifellos die Entstehung der Gotik und der Anteil dar, den Abt Sugerius (c.1081–1151) vom Königskloster St. Denis bzw. der von ihm initiierte Kirchenbau daran hatte¹³. Ein gewisser Blick auf diese Entwicklung ist zwar fallweise erhellend, doch sollten Kurzschlüsse, wie von *Musik der Gotik* zu sprechen, als allzu spekulativ vermieden werden.

Eine besondere Rolle kommt den musikalischen Notationen zu. Die Bedeutung der Schriftlichkeit für die Musikentwicklung war lange Zeit unterschätzt und ist erst in jüngerer in die rechten Bahnen gelenkt worden¹⁴. Diese Frage spielt in die vorliegenden Zusammenhänge stärker, aber auch anders hinein, als man vielleicht meinen möchte. Allein die zu behandelnden Aufzeichnungen in oft nur relativ späten Handschriften legen sodann nahe, daß bestenfalls in der Generation Perotins von „Werken“ in neuem Sinne gesprochen werden kann: daß nur von diesen die meisten eine Art endgültige schriftliche Form aufweisen. Hingegen ist das, was man bislang Leonin zuschrieb, zwar ebenfalls in hohem Grade als gestaltet erkennbar, aber viel variantenreicher überliefert.

Das in solchen Zusammenhängen gerne gebrauchte Begriffs-paar *Improvisation* und *Komposition*¹⁵ ist zwar nicht unproblematisch, weist jedoch Richtungen, um die es immer wieder gehen soll; es wird daher beibehalten. Dazu kommen die speziell für das Abendland üblichen, aber ebensowenig einfach zu handhabenden Unterscheidungen zwischen mündlicher und schriftlicher Überlieferung, mündlicher und schriftlicher Komposition, dem entsprechend Tradierung (*transmission*) und schließlich No-

13 Günther Binding / Andreas Speer (Hg.), *Abt Suger von Saint-Denis, De consecratione*, Studienausgabe = Veröff. des Kunsthistor. Instituts der Univ. Köln 56 (Köln 1995).

14 Leo Treitler, *Homer and Gregory: The Transmission of Epic Poetry and Plainchant*, in: *Musical Quarterly* 60 (1974), S. 333–372; Ders., *The Early History of Music Writing in the West*, in: *JAMS* 35 (1982), S. 237–279; Ders., *Reading and Singing: on the Genesis of Occidental Music-Writing*, in: *Early Music History* 4 (London etc. 1984), S. 135–208.

15 Vgl. Lawrence Gushee, *Remarks on the dichotomy „improvised – composed“*, in: *Forum musicologicum. Basler Beiträge zur Musikgeschichte* III (Winterthur 1982), S. 187–191; Andreas Haug, *Der Beginn europäischen Komponierens in der Karolingerzeit: ein Phantom-bild*, in: *Die Musikforschung* 58 (2005), S. 225–241.

tation als Nach- oder Vor-Schrift¹⁶. Gerade letzterer kommt im vorliegenden Zusammenhang eine große Bedeutung zu.

Die Annäherung an die Thematik auch über Personen entspricht keineswegs einer überholten Methode, sondern einem bewährten Prinzip der Geschichtsschreibung – abgesehen davon, daß sie in diesem Fall durch frühe Theoretikeraussagen (v. a. Anonymus IV, um 1280; s. S. 38) gedeckt ist. Es wäre ungerechtfertigt, den angeblichen „Tod des Autors“ in der Postmoderne einfach in Zeiten vor der „Entstehung des Komponisten“ zu projizieren. Angesichts erster Künstlernamen¹⁷ scheint man nun nicht nur sich verstärkt auf Autoritäten berufen zu haben, sondern durchaus auch selbstbewußter geworden zu sein. Der Grad ihrer Individualisierung mag eine andere Frage sein.

Die Disposition des Buchs folgt in erster Linie jenen drei Satzarten, die deren Hauptgewährsmann, der Dichter und Grammatiker Johannes de Garlandia (c.1190–n.1272), in seiner Schrift *De musica mensurabili* (um 1260)¹⁸ nach dem Kriterium der unterschiedlichen Verbindlichkeit des sog. modalen Rhythmussystems für sie vornimmt: *organum (per se, purum)*, *copula* und *discantus*¹⁹. Dem auch damit grundsätzlich gegebenen chronologischen Nacheinander übergeordnet ist möglichst leichte Nachvollziehbarkeit durch Leserinnen und Leser. Daraus sollte sich

16 Hauptkriterium der Unterscheidung liegt bekanntlich darin, ob die Schrift idealtypisch erst nach oder bereits vor dem Klingenden vorliegt. Vgl. Charles Seeger, *Prescriptive and Descriptive Music-writing*, in: *Musical Quarterly* 44 (1958), S. 184–195.

17 Z. B. Gislebertus in Autun (zw. 1130/40), der Pikarde Villard de Honnecourt (auch in Paris? 1220/30); *Lexikon des Mittelalters* 8, S. 1680; Götz Pochat, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert* (Köln 1986), S. 131.

18 Sie wird mit gewissen Unterschieden auch im Rahmen des Traktats des Hieronymus de Moravia (zw. 1272/74) überliefert. Deshalb zwischen einer von diesem „bearbeiteten“ und der „authentischen“ Fassung zu unterscheiden (so Erich Reimer, *Johannes de Garlandia: De mensurabili musica II: Kommentar und Interpretation* = Beihefte zum AfMw 10, Wiesbaden 1972, passim), ist m. E. unglücklich, weil das Verhältnis keineswegs so eindeutig ist: Es können nicht nur gewisse Passagen (bes. am Anfang und die Schlußkapitel) erst später angefügt, sondern auch ausgeschieden worden sein. Da ich letzteres annehme, unterscheide ich zwischen Garlandias „Pariser“ (bereits um 1240?) und „veröffentlichter“ Fassung. Zur Person s. S. 37 fn. 2, 172, 191f.

19 Rudolf Flotzinger, *Der Discantussatz im Magnus liber und seiner Nachfolge. Mit Beiträgen zur Frage der sogenannten Notre-Dame-Handschriften* (Wien–Graz–Köln 1969).

eine besser überschaubare Systematik ergeben, resultiert aber oft die Notwendigkeit von Querverweisen. Nicht zuletzt habe ich versucht, so weit wie möglich von den Aufzeichnungen in den Handschriften selbst auszugehen. Nicht im Vordergrund steht, obwohl sie gelegentlich erhellend ist, die einschlägige Forschungsgeschichte. Ganz selbstverständlich sollte schließlich sein, daß im Folgenden keineswegs das gesamte Pariser Musikleben der Zeit behandelt wird, sondern nur ein spezieller, wenn auch ohne Zweifel wichtiger und zukunftswirksamer Ausschnitt, alles gemäß jüngsten (Er-)Kenntnissen und meiner derzeitigen Sicht der Dinge. Damit möchte ich nicht besonders clever – weil unangreifbar – sein, sondern ebenso ehrlich wie realistisch: nur auf der Basis von Gedanken anderer und neuer eigener sind wissenschaftliche Fortschritte möglich.

Grundthese und Hauptanliegen des Buchs ist die Darstellung der schrittweise gewachsenen und zuletzt kaum mehr zu leugnenden Erkenntnis, daß von einem einheitlichen *Notre Dame*-Stil sowie einem logisch zwingenden Schritt von einem Leoninischen zu einem Perotinischen Stilbereich kaum die Rede sein kann. Unangezweifelt blieb jedoch deren grundlegende Bedeutung für die Geschichte der abendländischen – als einer mehrstimmigen und komponierten – Musik.

1.2. Zum Prinzip Mehrstimmigkeit

Gängige Aussagen wie, daß das Alter der sog. „frühen Mehrstimmigkeit“²⁰ nicht anzugeben und ihre Entstehung in uralten Entdeckungen zu suchen sei, sind nicht nur unscharf, sondern

20 Mit diesem Problemkreis beschäftigte ich mich in zahlreichen Aufsätzen, die zusammen einen eigenen Band füllen könnten; zum Begriff vgl. *Was heißt hier „frühe Mehrstimmigkeit“?* in: Christoph-Hellmut Mahling / Stephan Münch (Hg.), *Ethnomuskologie und historische Musikwissenschaft – Gemeinsame Ziele, gleiche Methoden?* Erich Stockmann zum 70. Geburtstag (Tutzing 1997), S. 188–196.

tautologisch: korrespondieren doch „usuelle“ Praktiken und mündliche Tradition und pflegt man ihnen deshalb sog. „artifizielle“, d. h. in Richtung „Kunst“ im neueren Sinn tendierende Formen gegenüberzustellen²¹. Die Frage ist eher, ab wann von letzteren gesprochen werden kann oder muß. Einerseits ist die abendländische zunehmend stark an Schrift gebunden und gibt es in anderen Kulturen durchaus Kunstmusik, die eine solche Bindung nicht in diesem Maße kennt. Andererseits beziehen sich die frühesten Zeugnisse (in theoretischen Schriften seit dem späten 9. Jahrhundert) nicht auf die Praxis selbst, sondern reflektieren diese nur²². Als entscheidendes Kriterium ist demnach weniger der Gebrauch von Schrift, als ihre theoretische Durchdringung anzusehen. Daß diese Mehrstimmigkeit nur anhand von Ausführungen kirchlicher Gesänge greifbar und wohl auch erstmals hier erreicht wurde, hängt mit dem mittellaterlichen Bildungssystem und der Rolle zusammen, welche die West-Kirche dem Gesang bzw. der *musica* im Rahmen der *septem artes* zuwies.

Daß die mehrstimmige Kunst auf volkstümlichen Wurzeln fußt, kann keine Frage sein. Auch hat ihre theoretische Untermauerung zweifellos nicht erst begonnen, seit schriftliche Zeugnisse darüber bekannt sind. Mit großer Wahrscheinlichkeit haben daran Prozesse der Bewußtwerdung über die Natur des Klangs (v. a. Hörerfahrungen in stark halligen Räumen, z. B. größeren Steinbauten) eine Rolle gespielt²³.

21 Dagegen argumentiert: Max Haas, *Studien zur mittelalterlichen Musiklehre I: Eine Übersicht über die Musiklehre im Kontext der Philosophie des 13. und 14. Jahrhunderts*, in: *Forum musicologicum* III, S. 373f. Ich halte an der Unterscheidung fest, weil sie sich in der Musikwissenschaft bewährt hat und sie fachintern verbindend wirken könnte.

22 Vgl. Ernst Ludwig Waeltner, *Das Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts*, maschr. Diss. Heidelberg 1955, Teildruck Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 13 (Tutzing 1975); Ewald Jammers, *Anfänge der abendländischen Musik* (Strasbourg/Kehl 1955); Hans-Heinrich Eggebrecht / Frieder Zaminer, *Ad organum faciendum. Lehrschriften der Mehrstimmigkeit in nach-guidonischer Zeit* (Mainz 1970); Hendrik van der Werf, *The oldest extant part music and the origin of Western polyphony* (Rochester 1993).

23 Vgl. Rudolf Flotzinger, *Parallelismus und Bordun. Zur Begründung des abendländischen Organums*, in: *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher* (Kassel etc. 1995), S. 25–33; Gregor Kokorz, *Klanganalyse und Mehrstimmigkeit. Eine experimen-*

Sowohl in Hinblick auf die betreffende Unterscheidung als auch ihre Benennung kann man sich auch auf Augustinus († 430) berufen: Bereits er hatte *usus* und *ars* in dem Sinne auseinandergehalten²⁴, als er letztere als eine durch Nachahmung erworbene Fertigkeit von Virtuosen und als „rationales, auf Zahlenlehre basierendes Wissen“ (= *scientia*, die er mit *ars* und *ratio* in Zusammenhang brachte²⁵) definierte. Sie blieb in der mittelalterlichen Musiktheorie auf verschiedenen Ebenen wirksam, nicht zuletzt „in der Dichotomie vom *musicus* (der über ‚Musik‘ auch zu sprechen weiß) und dem *cantor* (der gemäß solchem Wissen mit Musik umgeht, indem er sie vorträgt)“²⁶. Im vorliegenden Zusammenhang wird das nicht die einzige Bedeutung sein, sondern durchaus einer gewissermaßen kirchlichen Spezialform entsprechen: der eine bringt bloß seine Stimme ein und der andere außerdem noch sein(e) Wissen(schaft). Im übrigen ist *musica* stets der allgemeinere Begriff, der *cantus* einschließt²⁷.

Selbst gewiefte Musikhistoriker bedenken nicht immer, daß die sozusagen wissenschaftliche Bezeichnung für mehrstimmige Ausführungsformen des Chorals ursprünglich nicht *organum* lautete, sondern *diaphonia*, allenfalls mit einer wertenden (genauer: negativen Beigeschmack ausschließenden) Beifügung. Es handelt sich um ein Fremdwort aus dem Griechischen (*διαφωνία* = wörtlich: Auseinanderklingen), das durchaus anschaulich ist. Allerdings wurde dem Wort schon früh (z. B. durch Guido von Arezzo, *Micrologus*, um 1025) als Erklärung angefügt: „*vulgariter organum*“. So ist *organum* bis heute im buchstäblichen Sinn ein landläufiger Ausdruck geblieben. Erst in der hier zu behandelnden Zeit benennt er eine bestimmte Gattung oder gar eine spezi-

telle Untersuchung als Beitrag zur Frage der Ableitung früher Mehrstimmigkeitsformen aus der Struktur des Stimmklanges (Graz 2001).

24 Gerhard Pietzsch, *Die Klassifikation der Musik von Boetius bis Ugolino von Orvieto* = Studien zur Geschichte der Musiktheorie im Mittelalter 1 (Halle/S. 1929), S. 5 fn. 2.

25 Aurelii Augustini, *De musica*, lib.I, cap.IV: „*videtur tibi ars ratio esse*“ (ed. Paris 1836, S. 19).

26 Max Haas, *Musikalisches Denken im Mittelalter. Eine Einführung* (Bern etc. 2005), S. 112.

27 Eine gewisse Parallele stellt ein Satz des zur „Schule von Chartres“ gezählten Gaillaume von Conches dar: „*omnes scientiae prius erant in usu quam in arte*“ (zit. n. Pochat, *Geschichte der Ästhetik*, S. 148).

fische (nämlich die traditionellste) Satzart und erst zuletzt (u. zw. durchwegs später, als meist angenommen) stellt die Pluralform *organa* eine halbwegs eindeutige Bezeichnung für die „Orgel“ dar. Nicht unschuldig an dieser nicht immer leicht auseinander zu haltenden Bedeutungsvielfalt ist bereits der Ausgangspunkt: abermals eine Latinisierung von griechisch *ὄργανον* = Werkzeug, Instrument, aber auch Richtschnur oder Regel. Beide Bedeutungsbereiche dürften zu deren schrittweiser Verengung beigetragen haben²⁸. Bevor diese auch nur anzudeuten ist, muß festgehalten werden, daß Mehrstimmigkeit

- keineswegs als eine abendländische Eigenheit oder gar Erfindung angesehen werden kann, sondern hier nur eine eigentümliche Entwicklung erfahren sollte,
- sie nur als besondere Ausführungsform des Kirchengesangs greifbar ist, ab dem 9. Jahrhundert theoretische Behandlung erfuhr und wenig später auch verschriftlicht wurde,
- sie ihre entscheidende Entwicklung im weströmischen Kirchengesang durchgemacht hat und
- dabei die Prinzipien Stimmparallelen und Bordun eine große Rolle spielten.

Diese Momente sind allerdings auch *ernst* zu nehmen: Was hier skizziert werden soll, ist keineswegs ein bestimmter Abschnitt in der Geschichte „der“ Mehrstimmigkeit, sondern jenes Zweigs, aus dem die Kunstmusik europäischer Prägung hervorgehen sollte. Außerdem heißt „Entwicklung“ und „frühe theoretische Behandlung“ innerhalb des westlichen Kirchengesangs *nicht* dessen Unabhängigkeit von Singen und Musizieren in der jeweiligen Zeit und Umgebung, sondern ebenfalls nur einen bestimmten Ausschnitt daraus. Es ist unangebracht (um nicht zu

28 Fritz Reckow, *Diaphonia* und *Organum*, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (Wiesbaden 1971); Ders., *Organum-Begriff und frühe Mehrstimmigkeit*, in: *Forum musicologicum* I = Basler Studien zur Musikgeschichte 1 (Bern 1975), S. 31–167; Ders., *Das Organum*, in: Wulf Arlt et al. (Hg.), *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenschrift Schrader* 1 (Bern–München 1975), S. 31–167.

sagen: dumm), geistlichen Autoren, die damals darüber handelten, nachträglich Einseitigkeit vorzuwerfen. Daß der Ausschnitt in gewisser Weise ein von bestimmten Kreisen (besonders aktiven Menschen) gesteuerter war, ist allein den Widerständen gegen mehrstimmiges Singen auch in der Kirche zu entnehmen bzw. den Bedingungen, unter denen es geduldet wurde²⁹. Diese sind ebenfalls nur indirekt faßbar: in theoretischen Behandlungen (v. a. pythagoreischer Begründung) der vorerst allein zulässigen Zusammenklänge Oktav, Quint und Quart, die heute als erste Obertöne geläufig sind und die als „harmonische“ den größten Anteil an Wohlklang haben. Zweifellos wurde dieser Wohlklang positiv bewertet und fand er Eingang in die Kirche, weil er die allgemeine Aufgabe des Gesangs in der christlichen Liturgie, „ein würdiger Träger des menschlichen Gebets und des Gotteslobs“ zu sein³⁰, insbesondere ihre Feierlichkeit steigern und somit wie andere Momente (Gold, Edelsteine, Bauwerke, Stickerei etc.) aufgrund ihrer Fähigkeit, als besonderer Symbolträger zu fungieren, der „höheren Ehre Gottes“ dienstbar zu machen war: als Hinweis auf die Herrlichkeit Gottes, Nachahmung der Natur, Abbild und Vorausahnung des himmlischen Jerusalem u. ä.

Nicht zuletzt *dürfen* auch gewisse Momente ernster als bisher genommen werden: Als eine Form sog. „früher Mehrstimmigkeit“ vor den ersten eindeutigen Belegen war die „Paraphonie“ der um 700 eingerichteten päpstlichen *schola cantorum* lange Zeit umstritten. Nach der *translatio cantus* sind *paraphonistae* bis ins Hochmittelalter im gesamten Gebiet der Westkirche nachweisbar. Dabei stand lange nur fest, daß es sich um Gesangsspezialisten und Leiter der Sängerchöre handeln mußte. Die Herkunft der Bezeichnung von der griechischen Wortgruppe παράφωνος (= nebentönend) liegt zwar auf der Hand, doch schienen die verschiedenen Formen und Ableitungen vorerst zu widersprüchlich

29 Rudolf Flotzinger, *Una voce – Die Ausführung des Chorals und das Problem der frühen Ein- und Mehrstimmigkeit*, in: *Musikkulturgeschichte. Festschrift für Constantin Floros zum 60. Geburtstag* (Wiesbaden 1990), S. 439–448.

30 David Hiley, *Western Plainchant. A handbook* (Oxford 1993), S. 1.

(z. B. Thrasyll, c.100, und Michael Psellus, 11. Jh., für Quint und Quart; Gaudentius, 4. Jh., für Ditonus und Tritonus), um daraus weitergehende Schlüsse ziehen zu können, als: daß es sich am ehesten um ein Parallelsingen (auch darin steckt eine wichtige Bedeutung der Silbe *παρά* = entlang) handelte. Doch könnte gerade in den Widersprüchen auch die Lösung zu finden sein³¹: in akustischen, z. B. anhand von Glocken möglichen Beobachtungen, daß jeder natürliche „Ton“ eigentlich ein aus einem heute sog. Grundton und darüber gelagerten sog. Obertönen (gemäß der Natur einer schwingenden Saite in geradzahligem Verhältnis, also Oktav, Quint, Quart u.s.w.) bestehender „Klang“ ist. Gemäß der Grundbedeutung von *παρά* = *neben* dürfte also *παράφωνος* „neben-, dazutönend“ bedeutet haben und damit auch die Übertragung auf das, was wir Mehrstimmigkeit nennen, grundlegen: etwas „neben“ dem „eigentlichen“ Ton, zu diesem *hinzu* Klingendes. Dabei ist je nach Klangquelle (= Dimension des schwingenden Materials) auch Verschiedenes zu beobachten: harmonische, allenfalls auch unharmonische Obertöne. Schriftliche Äußerungen darüber sind zwar bislang nicht bekannt, doch dürften wir sie in musiktheoretischen Schriften auch nicht suchen. Ein Schluß von deren Fehlen wäre zumindest voreilig. Wahrscheinlicher sind sowohl die Verschleierung durch „Wissende“ als auch die darin liegende Begründung für eine bevorzugte Nutzung durch dieselben. Sind diese Überlegungen richtig, ist nicht nur die Ableitung des Parallelsingens von Naturgegebenheiten möglich, sondern scheint sogar seine Überwindung vorprogrammiert: indem verschiedenartigen Klängen eben auch verschiedene dominante Intervalle zu entnehmen sind.

Daß solche Überlegungen tatsächlich vorausgesetzt werden können, zeigt die Entwicklung des Organums ab dem Moment, da sie theoretisch begleitet und so für uns faßbar wird: Die bereits erwähnte Vieldeutigkeit des Worts hat naheliegenderweise zu verschiedensten Theorien darüber geführt, warum es auch für Mehrstimmigkeit verwendet wurde. Tatsache ist, daß bereits die

31 Das Folgende in Ergänzung zu: Flotzinger, *Die Paraphonista* (1994).

antike υδραύλις (= Wasserorgel) nicht Einzeltöne, sondern mit Pfeifenreihen „Verklänglichungen“³² (wie heutige Orgel-Mixturen), also eine Art Parallelorganum hervorbrachte, daß im *organum*-Begriff stets ein gewisser Vergleich mit Instrumenten mitspielte³³ und *organizare* ein Singen „nach Art des/eines Instruments“ bedeutet haben dürfte. Jedenfalls setzt bereits eine Hydraulis die postulierten akustischen Beobachtungen voraus.

Einen wichtigen Ansatzpunkt für die weitere theoretisch-praktische Entwicklung der abendländischen Mehrstimmigkeit bildete offensichtlich ein paralleles Quintenorganum. Sog. Quintieren (= Singen in Quintenparallelen) dürfte eine uralte Technik sein und hat sich bis heute eine weite volkstümliche Verbreitung erhalten. In der Form aber, die die Verhältnisse in der Kirche spätestens seit dem Aufkommen des Mönchstums (4. Jh., also seit das Christentum öffentliche Anerkennung besaß) nahelegen, war es gleichzeitig mindestens einmal auch oktaviert: der Großteil der Mönche sang die Grundstimme, vielleicht nur einige weitere quintierten darüber und die Knaben sangen die Grundstimme natürlich oktavierend. Oktav und Quint befanden sich also nicht wie die beiden ersten Obertöne übereinander, sondern ineinander verschränkt und auch wertend von einander abgesetzt. Beide Intervalle besitzen einen hohen Verschmelzungsgrad, doch sind Quinten eher als eigenständig zu hören als Oktaven³⁴. Trotzdem ist die Nähe zum natürlichen Klang groß und dieser als Ausgangspunkt vorerst evident. Der rationale Wille zu weiteren Veränderungen auf Basis der natürlichen Abstände zwischen Männer- und Knabenstimmen mochten zu zusätzlichem Oktavieren einer der beteiligten Stimmen geführt haben: auch das ist das ganze Mittelalter hindurch nachweisbar. (In diesem Sinne war der Choral nur selten einstimmig, sondern

32 Rudolf Flotzinger, *Verklänglichung. Für eine Überwindung der Dichotomie Ein- und Mehrstimmigkeit*, in: *Musicologica Austriaca* 17 (1998), S. 201–210.

33 Reckow, *Organum-Begriff und frühe Mehrstimmigkeit* (1975).

34 Wohl nicht nur Knaben- über Männerstimmen, sondern auch durch Nonnen nach unten, wenn ihnen ein Gesang stimmlich zu hoch war.

meist „verklanglicht“, am einfachsten durch parallele Oktaven, gefolgt von – allenfalls zusätzlichen – parallelen Quinten.)

In einzelnen Musiktraktaten werden bis zu drei Stimmtechniken der Männer unterschieden: Brust-, Kehlkopf- und Kopfstimme³⁵. Das ist nur verständlich, wenn man von künstlichen (d. h. die natürlichen fortsetzenden) Erweiterungen der Stimmmöglichkeiten ausgeht und Verklanglichungen als einen Ansatzpunkt für die Entwicklung der Mehrstimmigkeit ansieht³⁶.

Tatsache ist, daß ab nun sowohl Parallel- als auch Bordungesang zumindest idealtypisch *stets* und *nur* in *diesem* Sinne, d. i. von unten nach oben übereinander geschichtet, verstanden wurden. Daher ist die Annahme eines (gar mehrmaligen) Lagenwechsels der Organalstimmen (*vox organalis*) unnötig: Letztere ist immer als (in parallelen Organa exakt, in sog. schweifenden ungefähr) im Quintabstand *über* der Ausgangsstimme (*vox principalis*) sich bewegend wenigstens *gedacht*. Wenn diese Oberquinten fallweise als Unterquarten *ausgeführt* wurden, entsprach dies zum einen der *stets* bestehenden Oktavierungsmöglichkeit einzelner Stimmen und zum andern dem Bordunprinzip: daß eine „liegende“ oder (wenn auch nur gelegentlich) Ton-repetierende Stimme normalerweise die untere ist (instrumental CS I,153a).

Die mit den Singtechniken gemachten Erfahrungen haben offenbar sogar das Tonsystem beeinflusst: Indem man es bekanntlich (auch als man es noch, wie das antike, als aus gleich gebauten Tetrachorden [= Viertongruppen] zusammengesetzt dachte) nun nicht mehr von oben nach unten, sondern von unten nach oben „las“: wie wir es noch heute gewöhnt sind. Ebenso sollte das in der frühesten einschlägigen Schrift, der *Musica enchiriadis* (um 890), dargestellte Tonsystem durch gewisse Alterierungen

35 Z. B. Hieronymus de Moravia (c.1270): „*Voces dicimus pectoris que formant notas in pectore; gutturi que in gutture; capitis autem que formant notas in capite*“ (CS I,93b).

36 Rudolf Flotzinger [unter Mitarbeit von Werner Jauk], *Zur gesanglichen Stimmgebung im europäischen Mittelalter oder: Klangforschung und Medaevistik*, in: *Vergleichend-systematische Musikwissenschaft. Franz Födermayr zum 60. Geburtstag* = Wiener Veröff. zur Musikwiss. 31 (Tutzing 1994), S. 395–416.

(*B, fis, sogar cis*)³⁷ die Möglichkeiten zum Quintieren erhöhen. Oktavierungen hingegen wurden aufgrund ihrer Natürlichkeit ganz selbstverständlich praktisch genutzt, aber kaum theoretisch behandelt (weil als quasi-ident betrachtet). Schließlich meine ich, daß solch ebenso alte wie selten ausgesprochene Momente noch viel früher zum Tragen kamen: daß z. B. in der seit Isidor von Sevilla (c.560–636) auch als *alta* (= hoch) definierten *vox perfecta*³⁸ nicht nur ein Höherstreben des Gesangs versinn(bild)licht werden sollte, sondern sich auch bereits besagtes Denken von unten nach oben ausdrückt, und daß ein *Organum* von seinen Verteidigern als dessen optimale Realisierung angesehen wurde.

1.3. Zur Frühgeschichte des kirchlichen Organums

Bereits in der *Musica enchiriadis* werden drei Organum-Typen beschrieben: ein paralleles Quinten-, ein paralleles und schließlich ein nicht mehr durchgehend paralleles Quartenorganum. Bei Letzteren bewegt sich die sog. Organalstimme zwar unterhalb der aus dem Choral stammenden *vox principalis* (*cantus* [später: *prius factus, firmus* etc.]), doch ist diese Quart als Oktavierung der Oberquint nach unten zu verstehen, sind Quart und Quint als komplementär bzw. (ungleiche) Teilung der Oktave erkennbar.

Bereits in der zuletzt genannten Organumform tritt der einfachen Verklänglichung einer Choralstimme in reinen Parallelen das Bordunprinzip an die Seite: in Form von gelegentlichen Tonwiederholungen zur Vermeidung von Dissonanzen, noch deutlicher aber in gewissen Kombinationen von Parallel- und Halte-tonorganum, die in mehreren (nur wenig jüngeren) Traktaten

37 Charles M. Atkinson, *Das Tonsystem des Chorals im Spiegel mittelalterlicher Musiktraktate*, in: Thomas Ertelt / Frieder Zaminer (Hg.), *Geschichte der Musiktheorie* 4 (Darmstadt 2000), S. 103–133, bes. 107, 114f.

38 Franz Müller-Heuser, *Vox humana. Ein Beitrag zur Untersuchung der Stimmästhetik des Mittelalters* (Regensburg 1963).

beschrieben sind. Insofern bringt die Verknüpfung dieser beiden Prinzipien die weitere Entwicklung der Mehrstimmigkeit (vorerst als gedachte Zweistimmigkeit, die allenfalls durch Oktavierungen nach unten und/oder oben noch weiter verklanglicht werden konnte) stärker in Gang.

Auch das Bordunprinzip (ob als Tonwiederholungen oder liegende Töne ausgeführt) ist zwar als „uralt“ anzusehen, genetisch aber jünger als Parallelgesang: weil stärker an Absicht gebunden (Ausgangspunkte sind wohl Schläge auf den Körper, Stäbe, Hohlräume etc.). Er brachte die praktische Erfahrung ein, daß dabei den Klang- und Intervallqualitäten eine untergeordnete Rolle zugemessen werden kann. Es sollte ab dem durch Guido von Arezzo beschriebenen Organum verstärkt angewendet werden und im Leoninischen seinen Höhepunkt erreichen.

Vorerst bestand das Entscheidende darin, daß damit andere Intervalle als die ersten Partialtöne auch für den Note-gegen-Note-Satz ins Spiel kamen. Dadurch erhielt die Bezeichnung *diaphonia* einen tieferen Sinn: Obwohl weiterhin mit *organum* gleichgesetzt, nimmt sie verstärkt darauf Bezug, daß die *vox principalis* und die zu improvisierende bzw. neu geschaffene *vox organalis* im Gegensatz zum Parallelorganum deutlich getrennt hörbar und dafür Konsonanzverhältnisse ausschlaggebend sind. Nach wie vor handelte es sich um eine von den kirchlichen Obrigkeiten nur geduldete Ausführungsform gewisser Gesänge aus dem Choral gemäß dem Schmuckprinzip. (Auf der Hand liegt, daß damit das Argument der Musiker, der Choral werde dadurch ja nicht grundsätzlich angetastet, zunehmend strapaziert wurde.)

Das erstmals von Guido beschriebene Prinzip des *occursus* (= Gegenbewegung) führte zu einem grundsätzlich neuen Organumtyp. Dieser erlaubt auch Terzen (wenn auch in heutiger Diktion nur ‚als Durchgang‘) und schließt nur den Tritonus³⁹ aus:

39 Wann und von wem dafür der Ausdruck *diabolus in musica* aufgebracht wurde, ist unbekannt (Reinhold Hammerstein, *diabolus in musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*, Bern-München 1974, S. 7). Immerhin sollte nicht übersehen werden, daß das Thema „Teufel“ zur betreffenden Zeit auch politisch sehr aktuell war (z. B. Kriege gegen Katharer und Albigenser, Befassung des Laterankonzils 1215 mit den Dämonen).

abermals in rezenter Diktion: beides aus tonalen Gründen. Außerdem spielen die drei Hexachord-Grenztöne C-F-G eine besondere Rolle.

Besonders wesentlich erscheint, daß zwischen „größeren syntaktisch-melodischen Abschnitten des Cantus und Klangabschnitten Übereinstimmung“ bestehen muß⁴⁰. Dieses Prinzip sollte als „*clausulae sive puncta*“ bis ins 13. Jahrhundert weiterwirken und für die Ausbildung dessen wichtig werden, was wir musikalische „Gestaltung“ und schließlich „Form“ nennen. Dadurch tritt ein anderes Gegensatzpaar in den Vordergrund: Das Prinzip „Note-gegen-Note“, das auf Konsonanzverhältnisse Rücksicht zu nehmen hat, kommt schärfer gegen das Bordunprinzip zu stehen, das nicht zuletzt deshalb leichter ausführbar ist, weil klangliche Momente eine geringere Rolle spielen.

Bei der schrittweisen Zulassung weiterer Intervalle im Organum dürften abermals Beobachtungen und Überlegungen im Spiel gewesen sein, die seinerzeit zu unterschiedlichen Beurteilungen gewisser Intervalle als *paraphon* geführt hatten: daß komplexe Klänge (wie man sie nun nicht nur anhand der jetzt auch in Europa stärker aufkommenden Glocken, sondern auch beim Singen in Steinbauten zunehmend beobachten konnte) nicht nur Oktaven, Quinten und Quartan sowie nicht nur reine Intervalle miteinander enthalten können. Die dahinterstehende Vorstellung war offenbar: Wenn dies in Gottes Natur zu beobachten war, sollten solche auch im Kirchengesang wenigstens zulässig werden; abgestuft zwar in Auswahl und Einsatz, vielleicht aber zusätzlich motiviert als Mittel zum Zweck, den Wohlklang umso besser hervortreten zu lassen. Es ist anzunehmen, daß damit auch eine theologisch begründete Intervallwertung zum Vorschein kommt: die offensichtlich anti-dualistische Bevorzugung der mit „gut“ assoziierten Konsonanzen vor den gemiedenen, im Extremfall sogar explizit mit dem Teufel in Verbindung gebrachten Dissonanzen. Eine derartige Einflußnahme, zumindest ein kirchlicher Wunsch, ist schon deshalb anzunehmen, weil

40 Eggebrecht/Zaminer, *Ad organum faciendum*, S. 22.

allein von den Klangerfahrungen (d. h. dem Obertonspektrum) her durchaus nicht nur die besondere Pflege des Wohlklangs ableitbar gewesen wäre. Das Gegenteil bestätigen unterschiedlichste Mehrstimmigkeitsformen, die heute in weltliche⁴¹ bzw. volkstümliche Bereiche abgedrängt erscheinen⁴² und in Europa nur mehr an bestimmten Stellen zu beobachten sind (dabei kehrt *diaphonia* als wissenschaftlicher Terminus wieder)⁴³. Die mit dieser offiziell ausschließlich vom Tonsystem abgeleiteten Klassifizierung einhergehenden Beschränkungen (einfachste Intervalle) werden zwar auch in den hier zur Debatte stehenden Zusammenhängen schrittweise gelockert (v. a. die Terzen zulasten der Quart sozusagen von der einen Seite auf die andere gezogen⁴⁴), doch blieb der Grundsatz erkennbar: Dissonanzen sollten im Organum – weniger in Conductus und Motette – möglichst vermieden werden und blieben in der abendländischen Satzlehre bis ins 20. Jahrhundert immer besonders zu behandeln (nämlich einzuführen und aufzulösen).

Die bereits bei Guido erreichte Situation ist weitgehend noch zu Beginn des 12. Jahrhunderts anzunehmen, nur daß Gegenbewegung inzwischen zum Prinzip erhoben und durch oftmalige Stimmkreuzungen eine gewisse Verengung des Klangraums gefördert wurden. Ebenso entscheidend wie das konkordante Anfangs- ist nun das anzustrebende konkordante Schlußintervall („Zielton“), während „Durchgänge“ diskordant sein können. Der Intervall-Wertung trat also deren Einsatzort zur Seite.

41 Z. B. Alica Elscheková (Hg.), *Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan* (Bratislava 1981); Florian G. Messner, *Die Schwebungsdiaphonie in Bistrica. Untersuchungen der mehrstimmigen Liedform eines mittelbulgarischen Dorfes* (Tutzing 1980).

42 Z. B. der von Gafurius um 1480 beschriebene „*falsus contrapunctus*“ des Ambrosianischen Ritus; Hugo Riemann, *Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert* (Berlin 1921), S. 348.

43 Cesare Corsi / Pierluigi Petrobelli (Hg.), *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa* = *Miscellanea musicologica* 4 (Roma 1989); Giulio Cattin / F. Alberto Gallo (Hg.) *Un millennio di polifonia liturgica tra oralità e scrittura* = *Quaderni di „Musica e storia“* 3 (Venezia 2002).

44 Vgl. Bereits Elias Salomon, *Scientia seu doctrina artis musicae* (1274): „*nam si unus laicus audiret alium laicum cantare in prima bassa voce, bene saliret recta in tertia, non autem aliquando modo in secundo*“ (GS III,60a).