

Jochen Brieger (Hrsg.)

Das modale System im Spannungsfeld zwischen Theorie und kompositorischer Praxis

Vorwort

Nachdem seit dem Erscheinen mehrerer wegweisender Publikationen zum modalen System sowohl im deutschsprachigen als auch im englischsprachigen Bereich mittlerweile fast drei Jahrzehnte vergangen sind, möchte sich der vorliegende Band dem Phänomen Modus zuwenden. Die Motivation zur Beschäftigung mit dem modalen System resultiert dabei weniger aus der zeitlichen Distanz zu früheren Forschungsbeiträgen, sondern vielmehr aus einer inzwischen gewandelten Auffassung von Modus. Die Unvereinbarkeit zwischen der Darstellung der Modi durch die Musiktheorie und ihrer phänomenologischen Erscheinungsweise sowie die sich daraus ergebende Schwierigkeit einer adäquaten analytischen Herangehensweise wurde schon von Harold Powers herausgestellt. Er ging allerdings in der Radikalität seines Ansatzes so weit, der Formulierung des Systems durch die Musiktheorie keinen Wert mehr beizumessen. Daher will der vorliegende Band einerseits eine Brücke zwischen Theorie und Praxis schlagen und das Spannungsfeld beleuchten, in dem sich Komposition und theoretische Reflexion abspielen, andererseits aber auch neue Konzepte zur Analyse von modal geprägter Musik bereitstellen. Die Beiträge dieses Bandes, die in ihrer zeitlichen Orientierung vom 10. bis zum 16. Jahrhundert reichen, zeugen trotz ihrer unterschiedlichen Sichtweisen alle von diesem gewandelten Modusverständnis. In diesem Sinne versteht sich der vorliegende Band des Hamburger Jahrbuchs für Musikwissenschaft als eine Sammlung von Impulsen, die die Diskussion zu diesem Thema voranbringen möchte.

Ich möchte mich deshalb bei allen Autorinnen und Autoren bedanken, die mich bei der Verwirklichung dieses Vorhabens unterstützt haben. Dank gebührt an dieser Stelle auch der Universität Hamburg für die Finanzierung dieses Bandes in Form eines Druckkostenzuschusses. Darüber hinaus möchte ich ganz besonders meinem ehemaligen Kollegen Andreas Janke danken, der das Entstehen der Druckfassung mit Rat und Tat begleitet hat. Ohne seine Hilfe wäre der Band in der vorliegenden Form nicht zustande gekommen.

Berlin im Dezember 2012

Jochen Brieger

Anmerkungen zu Frutolf von Michelsberg¹

Frutolf von Michelsberg (gest. 1103) wirkte in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts als Prior und Schreiber im Benediktinerkloster St. Michelsberg in Bamberg. Über seine Tätigkeit sind wir durch den Bibliothekar Burchard informiert, der im 12. Jahrhundert ein detailliertes Verzeichnis der Werke anlegte, die vor und während seiner Amtszeit von den Mönchen des Klosters St. Michelsberg kopiert wurden.² In diesem Verzeichnis Burchards taucht auch Frutolfs Name auf. Unter den Büchern, die von Frutolf kopiert wurden, sind neben Liturgica seine eigenen Werke – eine *Weltchronik*, das *Breviarium de musica* und ein Tonar – sowie Werke anderer Musiktheoretiker, beispielsweise von Bern von der Reichenau, aufgeführt.³ Tiemo, ein Schüler Frutolfs, fertigte mehrere Kopien von Frutolfs Traktat an.⁴

Bamberg war im 11. und 12. Jahrhundert ein bedeutendes religiöses Zentrum, das neben dem Dom und dem Kloster St. Michelsberg auch mehrere Kollegiatstifte beherbergte. Sowohl der Dom, 1007 von Kaiser Heinrich II. gestiftet, als auch das Kloster St. Michelsberg unterstanden dem Schutz des Kaisers und wurden vom ihm mit Handschriften als Schenkungen bedacht.

Anhand des *Breviarium de musica* und des Tonars lassen sich einige Charakteristika von Frutolfs musiktheoretischem Denken aufzeigen. In beiden Werken äußert er sich ausführlich zu den Modi und behandelt diese, wie er selbst schreibt, aus antiker und moderner Perspektive. Dies beinhaltet zunächst einmal Aussagen zum Ambitus und den Finales. Besonders interessant sind in diesem Zusammenhang seine Ausführungen zur Begrenzung des Ambitus der Modi. In Kapitel 7 schreibt er dazu:

Haec est antiqua intensionis eorum regula et remissionis, quod probari potest in multis cantilenis. Si autem hos limites excedant, nemo contendant quod emendari non debeant.⁵

In Kapitel 8 heißt es ferner:

Si quis autem cantus hos limites supervadit, hoc est in authento ultra decimam, in plagi ultra septimam ascenderit, infra tertiam vero in authento vel infra quintam in plagi descenderit, irregularis erit, nec sit aliquis qui contendant quod emendari non debeat, maxime si ad finalem suum legitimo cursu non redeat, excepto si sit cantus indifferens inter magistrum et discipulum, qui licenter descendit etiam ad sonum quintum.⁶

In beiden Kapiteln begegnet uns die Forderung, dass der Gesang verbessert werden solle. Allerdings verschleiert Frutolf durch den Gebrauch der Wörter „nemo“ in Kapitel 7 und

¹ Ich danke der Universität Hamburg für ein Stipendium im Rahmen der Nachwuchsinitiative, das mir die Arbeit an diesem Aufsatz ermöglicht hat.

² Dieses Verzeichnis ist ediert bei Karin Dengler-Schreiber, *Scriptorium und Bibliothek des Klosters Michelsberg in Bamberg* (= Studien zur Bibliotheksgeschichte 2), Wien 1979.

³ Ebd., S. 176–179. Burchard sagt nicht, ob die beiden Gradualien von Frutolfs Hand auch Neumen enthielten; er ist aber keineswegs konsistent in seiner Erwähnung von Neumen bzw. Notierung.

⁴ Ebd., S. 34 und S. 180–183; vgl. zudem Bamberg, Staatsbibliothek, Msc.Lit.143, fol. 4v.

⁵ Frutolfus, *Breviarium de musica et Tonarius*, hrsg. von Cölestin Vivell, Wien 1919, S. 57.

⁶ Ebd., S. 62.

„aliquis“ in Kapitel 8 sowie durch den durchgängigen Gebrauch der dritten Person, dass es sich bei dieser Behauptung um seine eigene Meinung handelt. Es ist also nicht Frutolf, der behauptet, dass der Gesang verbessert werden solle. Vielmehr behauptet er, dass es unmöglich sei, irgendjemanden zu finden, der den Gesang nicht verbessere.

Die beiden Kapitel zu den Modi sind auch noch unter einem anderen Gesichtspunkt interessant: Frutolf führt nämlich als Beweis für seine Behauptungen keine konkreten Gesänge als Beispiele an.⁷ Wo er beschreibt, was hinsichtlich des Ambitus gewöhnlich oder ungewöhnlich ist, finden wir ausschließlich Tonhöhenangaben in Form lateinischer Buchstaben und griechischer Namen. Bei der Behandlung der Intervalle in Kapitel 10 finden sich dagegen immerhin einige Beispiele aus Gesängen und auch die Namen zweier Neumen.⁸ Diese sind jedoch die einzigen Beispiele für Gesänge und Neumen im *Breviarium de musica*. Auch in Frutolfs Tonar sind die Modi und ihr Ambitus beschrieben. Darüber hinaus gibt er dort Hinweise, wie man von einer Antiphon in die korrekte Differentia gelangt.

Das *Breviarium de musica* und das Tonar sind beide in München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14965b, erhalten. Die Überlieferung des Tonars in Clm 14965b bietet eine bemerkenswerte Interpretation des Traktats. Karin Dengler-Schreiber konnte die Handschrift zwar nicht definitiv dem Kloster St. Michelsberg zuordnen, doch sind die darin enthaltenen Neumen und die Schrift eindeutig süddeutscher Provenienz.⁹ Die Incipits der Gesänge sind sowohl nach ihrem Modus und den Differentiae geordnet als auch alphabetisch nach Gattungen. Einige Incipits sind umfangreicher und enthalten neben dem Beginn auch weitere Teile des entsprechenden Gesangs. Daher sind sie mit Buchstaben und Neumen versehen, die den melodischen Verlauf beschreiben. Diese Details sind jedoch nur in Clm 14965b, nicht aber in München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 19421, zu finden. Beide Handschriften entstammen jedoch einem Umfeld, in dem die Identifizierung der genauen Tonhöhe durch Buchstaben wichtig war. Daher werden sowohl in Clm 19421 als auch in Clm 14965b die Anfangstöne der Gesänge mit Buchstaben angegeben. Rebecca Maloy hat Frutolfs Äußerungen zu den Modi auf ihre Beziehung zur Neumen- und Buchstabennotation in seinem Tonar untersucht.¹⁰ Die Resultate ihrer Forschung zeigen, dass die Verbesserungen des Schreibers in Clm 14965b der Meinung Frutolfs zum Ambitus der Modi folgen.

In Clm 14965b stehen am Ende des Tonars Aussagen Frutolfs zur Sequenz. Dort wendet er sich gegen die Praxis, eine Sequenz so zu singen, dass Anfang und Ende unterschiedliche Modi aufweisen. Sein Kommentar dazu in Verbindung mit seinen Äußerungen in den Kapiteln 7 und 8 unterstreicht, dass er die melodische Korrektur von Gesängen befürwortet.¹¹ Am Beispiel der Sequenz „Laudes salvatore“ beschreibt er, wo Fehler auftreten und wie diese korrigiert werden müssen.¹² Daher sind seine Aussagen für die Forschung nicht nur unter dem Aspekt der Sequenz, sondern auch unter dem Aspekt des Modus von

⁷ Ebd., S. 51–63.

⁸ Ebd., S. 64 f.

⁹ Dengler-Schreiber, *Scriptorium und Bibliothek*, S. 212.

¹⁰ Rebecca Maloy, The Roles of Notation in Frutolf of Michelsberg's Tonary, in: *Journal of Musicology* 19 (2002), S. 641–693, und München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14965b: *The tonary of Frutolf of Michelsberg* [ff. 34–73v] (= Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhandschriften 32), hrsg. von Rebecca Maloy, Ottawa 2006.

¹¹ „In melodiis, quas Sequentias vocant, a pluribus multum erratur, dum quasdam illarum ab alio tono incipi et in alio finiri putatur [...]“ (Frutolfus, *Breviarium de musica et Tonarius*, S. 181).

¹² Ebd., S. 182.

Interesse.¹³ Die Abschnitte zur Sequenz „*Laudes salvatore*“ und in Kapitel 10 sind allerdings die einzigen, in denen sich Frutolf substantiell mit Gesängen auseinandersetzt und Vorschläge zu ihrer Korrektur unterbreitet. Abgesehen von einem Graduale-Sakramentar (Würzburg, Universitätsbibliothek, M. p. th., fol. 116) ist keine der liturgischen Handschriften aus St. Michelsberg vollständig überliefert. Die meisten erhaltenen Fragmente dienen als Einbandmaterial anderer Handschriften. Die darauf überlieferten Gesänge sind deutlich von Frutolfs Sichtweise beeinflusst.¹⁴ Vor allem einige der überlieferten Sequenzen können mit der von Frutolf beschriebenen Praxis, dass Anfang und Ende jeder Strophe auf derselben Tonhöhe liegen sollen, in Verbindung gebracht werden.¹⁵ Das Würzburger Sakramentar weist allerdings keine Notation, die die Tonhöhe verdeutlichen könnte, und auch keine Buchstaben auf.

Buchstaben zur Kennzeichnung der Tonhöhe sind in mehreren Bamberger Handschriften des 12. Jahrhunderts zu finden. In Msc.Lit.23, einem Antiphonar aus dem Bamberger Dom, finden wir nachträglich zu den Gesängen hinzugefügte Buchstaben.¹⁶ Der hintere Spiegel in Msc.Lit.134 aus St. Michelsberg weist Buchstaben auf, die die Anfangstöne der Gesänge und Verse angeben. Vor dem Hintergrund, dass die Vorschläge Frutolfs in mindestens einer Handschrift aus St. Michelsberg befolgt wurden, lohnt sich ein Vergleich der Buchstaben in Clm 14965b und in Msc.Lit.23. Nicht alle Gesänge, die in Msc.Lit.23 mit Buchstaben versehen sind, sind auch in Clm 14965b zu finden, und nicht alle Verbesserungen der Gesänge in Clm 14965b wurden in Msc.Lit.23 auch übernommen. Vielmehr gibt es sogar Fälle, in denen sich beide Handschriften widersprechen.

Viele Schreiber, die im 12. und 13. Jahrhundert in Bamberg tätig waren, verwendeten neben den süddeutschen Neumen eine lokal verbreitete Notationsform zur Verdeutlichung der Tonhöhe. Bei dieser wird neben Tonwiederholungen oft die Platzierung von *fa* angezeigt. Auch wenn wir aus dieser Notation nicht dieselbe melodische Information wie aus den Buchstaben in Clm 14965b entnehmen können, können wir immerhin erkennen, wo die Schreiber diese besondere Notationsform gewählt haben, um die Bedeutung eines bestimmten Tons zu unterstreichen. Anhand der folgenden Beispiele werde ich diese Verdeutlichungsstrategien in den Bamberger Handschriften und den Traktaten Frutolfs untersuchen.

Sowohl in Msc.Lit.23 als auch in Clm 14965b wurde das Responsorium „*Egredietur Dominus*“ verbessert (Notenbeispiel 1).¹⁷ Es stellt eines der wenigen Beispiele dar, in denen die überlieferten Verbesserungen übereinstimmen. Frutolf ordnete das Responsorium dem dritten Modus zu. Der Schreiber von Clm 14965b hat mehr notiert als der Schreiber von Msc.Lit.23. Trotzdem können wir auch in Msc.Lit.23 den Buchstaben einige Informationen entnehmen. Der Schreiber von Msc.Lit.23 lässt das Responsorium mit *e* beginnen, der Schreiber von Clm 14965b hingegen mit *f*. Nach Frutolfs Aussagen sind beide Töne als Anfangstöne des dritten Modus erlaubt.¹⁸ Über „et“ notierte der Hauptschreiber von

¹³ München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14965b, S. 24–27.

¹⁴ Vgl. die Vorsatzblätter in Msc.Patr.17 und Msc.Bibl.85. An dieser Stelle möchte ich mich bei Lori Kruckenberg bedanken, die mich auf diese Blätter aufmerksam machte.

¹⁵ Miriam Monroe Wendling, *Musical Notation in Bamberg 1007–1300*, Diss. University of Cambridge 2012, S. 197 f.

¹⁶ Es lässt sich nicht genau feststellen, wann die Buchstaben hinzugefügt wurden, doch deutet der Schriftcharakter auf das 12. Jahrhundert hin.

¹⁷ Msc.Lit.23, fol. 11v; Clm 14965b, fol. 47r.

¹⁸ Frutolfus, *Breviarium de musica et Tonarius*, S. 134. Der Schreiber in Msc.Lit.23 hat eine Minuskel „e“ geschrieben, jedoch unterscheidet er nicht konsequent zwischen Majuskel und Minuskel.