

Hugo Riemann

Geschichte
der Musiktheorie
im 9. - 19. Jahrhundert



Georg Olms

INHALT.

(Die Zahlen beziehen sich auf die Seiten.)

Einleitung. Begrenzung der Aufgabe des Buches und allgemeiner Überblick 1-6
Erstes Buch:
Organum. Déchant. Fauxbourdon.
1. Kapitel: Die Kirchentöne 7-16
Das System teleion metabolon der Griechen als Grundlage der Lehre von den Kirchentönen. Oktavengattungen und Transpositionsskalen 9. Irrtümliche Wiederaufnahme der antiken Skalennamen für die Kirchentöne durch den Verfasser der Alia musica 11. Die Kirchentöne nach FLACCUS ALCUIN, AURELIANUS REOMENSIS, nach der Alia musica und dem ANONYMUS II GERBERT 13.
2. Kapitel: Die Theorie des Organum im IX.-X. Jahrhundert 17-50
Älteste Aufschlüsse über das Organum: SCOTUS ERIGENA. 18. REGINO VON PRYM. HUCBALD Harmonica institutio. Der Kölner Traktat De organo 20. Parallelführung ist nicht die ursprüngliche Haupteigenschaft des Organum 22. Organum superius, inferius und medium 22. Der Bericht des GIRALDUS CAMBRENSIS über den mehrstimmigen Volksgesang in Wales und Nordbritannien 25. Der Pariser Traktat De organo 26. Stimmenvermehrung des Organum durch Oktaverdoppelung 28. Sekundäre Entstehung des Quintenorganum 29. Nähere Bestimmungen für die Anfänge und Schulbildungen des Organum 32. Inhaftigkeit der Einwendungen gegen HUCBALD's Verfasserschaft der Musica enchiriadis 33. SPITTA's Lösung des Rätsels der Dada-Skala 35. Die neue Motivierung der Stillstände der Organalstimme in der Musica enchiriadis (horror triloni) 38. Prüfung der Ergebnisse beider Lehren für die Praxis des Organum 40. Anfänge der lateinischen Buchstabennotierung in den Scholien der Musica enchiriadis 42. Die Bevorzugung des Parallelorganum und die primäre Aufstellung des Quintenorganum sind Neuerungen der Musica enchiriadis 44. Die Tetrachorden-Mutation HUCBALD's zum ersten Male durch G. JACOBSTHAL erklärt 45. Ablehnung der Folgerungen desselben (absoniae sind Singlehler) 48. O. PAUL's Deutung des Organum 49.

INHALT.

XV

3. Kapitel: Oddo von Clugny. Berno von Reichenau. Hermannus Contractus 51-72
BERNO hat HUCBALD's Harmonica institutio gekannt und excerptiert 51. Aufrechterhaltung der Verfasserschaft ODDO's für die ihm zugeschriebenen Traktate 55. Die Reform der Tonbedeutung der Buchstaben. Reste älterer Darstellungen der Lehre von den Kirchentönen 56 (vgl. dazu das Autorenregister unter ODDO). Allmähliche Losmachung der Theorie von der antiken Tetrachordenlehre 59. Transpositionswesen (chromatische Töne in ODDO's Dialog und in dem Traktat Musicae artis disciplina) 61. ODDO's Rhythmmaschia. Die Quinten- und Quartenteilung der Kirchentöne in der Alia musica, bei GERBERT ANONYMUS I, bei Pseudo-BERNELINUS und bei BERNO 65. Zahlweisen der Quarten-, Quinten- und Oktavengattungen 66. Übersichtliche Formulierung der Intervallen- und Skalenlehre durch HERMANNUS 69. HERMANNUS' Deutung der HUCBALD'schen Dada-Zeichen 72. Seine eigene Intervallnotierung.
4. Kapitel: Das Organum im X.-XI. Jahrhundert 73-96
GUIDO's VON AREZZO Darstellung der Lehre des Organum. Organum supra vocem und O. sub voce 77. Ablehnung des Quintenorganum 77. Der Occursus 78. Das Subsemitonium ist dieser Zeit noch gänzlich fremd. Zunahme der Stillstände des Organum (allmähliche Umbildung zu dem Organum purum des 12. Jahrh.) 85. Instrumente mit Bordunen 85. Der Mailänder Traktat Ad organum faciendum führt die Oktave neben dem Einklange für die Schlüsse ein 86. Organum als Oberstimme 89. Die Quinte als Übergangsglied von der Oktave zur Quartparallelität und die Quarte als Übergangsglied vom Einklange zur Quintenparallelität 89. Beginnende Figuration der Organalstimme 91. JOHANNES COTTON stellt zuerst die Gegenbewegung zwischen Cantus und Organum (Oberstimme) als Norm auf und schlägt die Brücke zum wirklichen Discantus 92. Noch dauert die Abneigung gegen das Subsemitonium fort 95.
5. Kapitel: Der Déchant im XII. Jahrhundert 97-110
Der gleichzeitige Vortrag derselben Textübten regelt noch immer die Bewegung zusammenschlagender Stimmen 97. Strengere Durchführung der Gegenbewegung mit Beschränkung auf Oktave und Quinte, doch noch mit Vorschritt paralleler Quintenfolgen für stufenweise steigende oder fallende Mediae in den altfranzösischen Diskantierregeln Quicquid vult (98) und ihrer lateinischen Bearbeitung (ANON. 3 b COUSS. I.) 101. Nur mehr fakultative Parallelen der Mediae in den lateinischen Diskantierregeln des Pariser MS. 813. (103.) Der strenge Gegenbewegungsdiskant bei GUI DE CHALLIS (104), im Löwen Traktat De organo (106), in den Diskantierregeln des Pariser

XVI

INHALT.

Seite

MS. 812 und bei dem ANON. 2 COUSS. I. (107). Allmähliches Schwinden der tautologischen Folgen Oktave-Einklang und umgekehrt, welche seit GUIDO VON CHALLIS aufgenommen waren 108. Erste Reaktion gegen das rigorose Gebot der Gegenbewegung in der Discantus positio vulgaris (108) und dem Compendium discantus FRANCO's VON COLN 109. Wiedereindringen der Terzen in den Diskant. Die Konsonanz der Terz bei den Engländern.
8. Kapitel: Die Umgestaltung der Theorie der Konsonanz und Dissonanz im XIII. Jahrhundert 111-140
Endliche Korrektur der noch immer auf der Konsonanzlehre der Griechen fußenden Theorie des mehrstimmigen Tonsatzes durch das natürliche Harmoniegefühl. Die Discantus positio vulgaris deutet Zweifel an der Dissonanz einiger bisher als dissonant geltenden Intervalle an 113. Der ANONYMUS 7 COUSS. I. nennt die Terzen unvollkommene Konsonanzen 114. Altersbestimmung von WALTER ODINGTON (114), JOHANNES DE GARLANDIA und den beiden FRANCO 115. Die große Sexte als unvollkommene Dissonanz bei GARLANDIA (116) und in der Ars cantus mensurabilis FRANCO's [VON PARIS ?] 117. Die Terzen und die große Sexte als Consonantiae per accidens und die Quarte als Dissonantia per accidens im Compendium FRANCO's VON COLN (?) 118. Die kleine Sexte als vollkommene Dissonanz bei S. TUNSTEDTE 118. WALTER ODINGTON's (von allen Historikern bisher übersehene) Motivierung der Konsonanz der großen Terz und kleinen Terz als 5 : 4 und 6 : 5 und Aufstellung der Konsonanz des Duraccords und Mollaccords mit Oktaverdoppelungen 119. Die große Sexte als unvollkommene Konsonanz bei dem ANONYMUS 2 COUSS. I. (120). Die kleine Terz der großen vorgezogen von dem ANONYMUS 1 COUSS. I. (121). Große und kleine Terzen bei Schlüssen in der Darstellung des ANONYMUS 4 COUSS. I. (121). Originelle Konsonanzlehre des vorfrankonischen Pseudo-ARISTOTELES 122. Die abgeklärte Satzlehre des ANONYMUS XIII COUSS. III. (appendans, non appendans, desirans appendans) 123. Terzen und beide Sexten als unvollkommene Dissonanzen 125. Das Verbot der Folge vollkommener Konsonanzen 126. Sustentio 130. Darstellung des (englischen ?) Diskant durch den ANONYMUS 5 COUSS. III. (131). Die vielleicht älteste Aufstellung des Verbotes paralleler Oktaven (simuliert) noch ohne Quintenverbot (?) 134. Diskantierregeln des PHILIPPOTUS ANDREAS 134. Chromatik bei MARCETTUS VON PADUA (permutatio) 136. Einbürgerung des Subsemitonium 139.
7. Kapitel: Gymel und Fauxbourdon 141-164
Die drei „Sights“ der englischen Diskantisten. Die altenglischen Traktate von LIONEL POWER (143) und CHILSTON 144. Nicht um

INHALT.

XVII

Seite

eine besondere Notierungsweise handelt es sich beim Fauxbourdon (überhaupt beim englischen improvisierten Diskant), sondern nur um eine und ursprünglich sogar drei besondere Leseweisen des Tenor. 148. Anzeichen für ein hohes Alter der englischen Diskantiermanier. ANONYMUS XIII COUSS. III. und ANONYMUS 5 COUSS. I. im Lichte des englischen Diskant 150. Der Kanon „Sumer is icomen in“. Die Mens Sight nicht mehr in Gebrauch zur Zeit des GUILIELMUS monachus 152. Der GYMEL ist vielleicht die Urform der altenglischen Mehrstimmigkeit, in deren Nachahmung das Organum entstand 153.
Zweites Buch:
Die Mensuraltheorie und der geregelte Kontrapunkt.
8. Kapitel: Die Taktlehre bis zum Anfange des XIV. Jahrhunderts 155-185
Die vom Text abhängige „freie“ Rhythmik des ältern Kirchengesanges 155. Umbildung der Melodien durch Unterlegung anderer Texte 156. Ansätze zu einer Art rhythmischen Bedeutung der Neumen-Gliederung im 9.-10. Jahrhundert bei HUCBALD (157), ODDO (158) und GUIDO (mora ultimae vocis) 159. Die fünf verzierbaren Längen der Melodieteile bei HIERONYMUS DE MORAVIA 160. Die Modi der ältesten Mensuralisten 161. Der obligatorische Tripeltakt und die Tilgung der letzten Spuren des ältern Dupeltakts (ARISTOTELES) 163. Ligaturen werden zuerst noch nach Art der Musica plana gelesen 164. „Brechung“ längerer Werte durch angehängte nicht gemessene kürzere zur Zeit des LEONINUS (ANON. 4) 165. Einführung des Subsemitonium bei GARLANDIA 168. Die Flores des HIERONYMUS DE MORAVIA 169. FRANCO (VON PARIS ?) der Verfasser der Ars cantus mensurabilis ist nicht ein Neuerer, sondern schließt eine Epoche der Klärung ab 170. Geschichte der Pausen 172. Das Punctum divisionis (PETRUS DE CRUCE, WALTER ODINGTON) 174. Die Plica bei den vorfrankonischen Mensuralisten 177. Die Unterscheidung der Modi durch die Gestalt der Ligaturen (177); allmähliche Entwicklung der feststehenden Wertgebung der Noten in den Ligaturen nach ihrer Gestalt bis zu FRANCO 179. Wichtigkeit dieser neuen Erkenntnisse für künftige Entzifferungsversuche der ältesten mensuralen Denkmäler 180. Die wahre rhythmische Natur der Modi 167. 181. Der Takt (perfectio) als Grundlage der Lehre von der Behandlung der Dissonanzen 180. Die Auffindung des „Magnus liber de gradali“ 185.
9. Kapitel: Der drei- und mehrstimmige Tonsatz 186-215
Der dreistimmige Satz ist nicht eine Fortbildung des strengen Gegenbewegungs-Déchant, sondern knüpft an die freieren Formen desselben an unter Einwirkung des englischen Diskant. Divergenzen

zwischen den Pariser *Tripla* und *Quadrupla* und den englischen *Trebles* und *Quatrebles* 187. Älteste Spuren des *Treble*- und *Quatreble*-Sight um 1200. Anweisungen für den drei- und vierstimmigen Satz bei GARLANDIA (188), FRANCO (189), ODINGTON (190) und dem ANONYMUS 4 (191). TUNSTEDT* Wiederbelebungsversuch des Parallelorganum mit Verkleidung der Parallelen 192. Die ältesten Kunstformen in der *Discantus positio vulgaris* (193): der strenge Gegenbewegungsdiskant (*Discantus pure*), der Diskant mit zwei Noten gegen eine (*Organum duplex*), das eigentliche Organum (*O. purum*, mit noch unvollkommener Mensur), der *Ochetus* und die mehr als zweistimmigen: *Conductus* und *Motetus*. Die *Copula* (eine Art Finalkadenz oder Coda) nach GARLANDIA 198. Pseudo-ARISTOTELES stellt zuerst die Unterscheidung der Formen nach der Textunterlage auf (*cum littera, sine littera, sine et cum littera*) 196. ODINGTON über *Hobetus, Organum purum* und *Copula* 197. Der *Rondellus* als älteste Form der imitierenden Schreibweise (successiver Stimmen-Eintritt) 200. FRANCO* und TUNSTEDT* Bestätigungen der Definitionen ihrer Vorgänger. Die *Copula* nach TUNSTEDT 205. Verschiedene Tempi bei dem ANONYMUS 4 (206). JOHANNES DE GROCEO schreibt für Laien (207), über *musica civilis, cantus gestualis, coronatus, versiculatus, cantilena rotunda, stantipes, ductia* (208), *Mensuralmusik, motetus, organum, hoquetus* (211) und *musica ecclesiastica* (212). *Ballada, Chores, Cantifracus, Estampeta* und *Fioritura* (HANDLO) 213. *Fuga* (JOHANNES DE MURIS) 213. *Virenellus* (*Virelay*) bei AEGIDIUS DE MURINO 213. Älteste Anweisungen für die Formgliederung durch Schlüsse und Halb-schlüsse (*clausum* und *aperum*) 214. C dur und A moll als Tonarten der *Rondelli* 215.

10. Kapitel: Die Restitution der geraden Taktarten. *Marchettus von Padua, Johannes de Muris* 216—243

Die Instrumentalmusik im 12.—14. Jahrhundert 216. Befruchtender Einfluß derselben auf die kirchliche Vokalmusik 220. Die Einführung der geraden Taktarten ist nicht eine Revolution, sondern eine Restauration 221. MARCHETTUS VON PADUA stellt zuerst die vier Prolationen auf (3×3 , 3×2 , 2×3 , 2×2) 222; ANONYMUS 6 COUSS. I (ODINGTON I) unterscheidet dieselben auch in der Notierung durch Einführung der *Minima* und eine bessere Terminologie (*Brenis perfecte perfecte* usw.) 225. Auch bei AMERUS und DIETRICUS. ANON. II COUSS. III (227). JOH. VERULUS DE ANAGNIA (227), THEODORICUS DE CAMPO 228. ANON. III. LAFAGE 228. Zweifel an der Verfasserschaft VITRY* für sämtliche ihm zugeschriebenen Traktate 229. Die 12 Modi des PETRUS *dictus Palma octavo* (232). VITRY Fortsetzung (233). Ausführliche Klärung der MURIS-Frage 234.

Der wahrscheinlich in Oxford lehrende Normannus MURIS ist der Verfasser der *Summa musicae* und des *Speculum musicae* 237; alle andern MURIS-Schriften gehören dem Pariser MURIS an, der der theoretische Vertreter der Reformen VITRY* war. Wertvolle Aufschlüsse des Normannus MURIS über die hallensuralen mehrstimmigen Schreibmanieren (*Polyphonia basica* und *organica*) 238.

11. Kapitel: Der Kontrapunkt im XIV. Jahrhundert 244—326

Die „*Ars nova*“ zu Anfang des 14. Jahrhunderts unterscheidet sich von der Kunst des vorausgehenden Jahrhunderts durch die Mehrgestaltigkeit der Mensur (verschiedene Taktarten) und durch Aufstellung strenger Regeln für die Stimmführung (Verbot der Parallelen vollkommener Konsonanzen), zunächst für den Satz Note gegen Note (*punctus contra punctum*). VITRY ist nicht der Erfinder der Kontrapunktlehre, sondern nur der bedeutendste Repräsentant der neuen Richtung in der Komposition. Älteste Anweisungen für den Kontrapunkt von einem jüngern JOHANNES DE GARLANDIA (246) und in den pseudo-VITRYschen Schriften *Ars perfecta* (251) und *Ars contrapunctus* (248). Terzen und Sexten werden in diesen um 1300 zu setzenden Anweisungen *dissonantiae* genannt. Das Compendium des NICOLAUS DE CAPUA (1415) kompiliert. *Modus octavae* und *Modus duodecima* (254). Die Regeln des PETRUS *Palma octavo* über die Fortschreitungen der vollkommenen, unvollkommenen und mittleren Konsonanzen (257), und über die *falsa musica* (259). Die Erstlingschrift des Pariser MURIS (*De discantu et consonantia*) erlaubt im Notfalle Parallelen vollkommener Konsonanzen und gibt die „verdeckten“ ausdrücklich frei; die kleine Sexte zählt sie noch nicht als Konsonanz auf (260), steht überhaupt anscheinend noch nicht ganz auf dem Boden der „*Ars nova*“, welche durchaus beide Sexten gleichstellt (264) und Parallelen vollkommener Konsonanzen verpönt. Erweitertes Gebrauchs der *Musica fiata* (die *mutatio* der Terzen und Sexten vor Übergang derselben in eine vollkommene Konsonanz) in der *Ars discantus secundum JOHANNEM DE MURIS* 266. Erster Versuch einer Normierung akkordischer Dispositionen für die Dreistimmigkeit 270. Fortbildung der Kontrapunktlehre bei PROSDOCIMUS DE BELLEMANDIS 275 ff.; Freigabe der „verdeckten“ Parallelen 277. Zweck des Kontrapunkts 278. Eiharmonisch-chromatische Skala von 17 Werten 279. Die letzten Theoretiker vor der Umwandlung der schwarzen Noten in die weiß-schwarze: Der einzige ANONYMUS bei COUSS., Ser. IV. (283); ANONYMUS VIII. COUSS. III. (283); ANTONIUS DE LENO (284); ANONYMUS V. COUSS. III. (285). Kontrapunktregeln des ANON. XI (285) und ANON. XII COUSS. III. (291), und des JOHN HOTBY (292).

LINO als konservativer Kontrapunktlehrer 402. *Consonanze piene e vuote* 403. Abstand der Stimmen bei sukzessiven Einsätzen 404. Schematische Erweiterung des Verbotes von Parallelfortschreitungen 405 ff. Der strenge Satz, eine Erbschaft der Lehre ZARLINO* 413. Die gehäuft chromatischen Veränderungen der Terzen und Sexten durch Leittonbildung noch immer gelehrt (trotz GAFURIUS) 415. Erstmale Definition der *Verhältnisdissonanz* bei ZARLINO und DESCARTES 419. Sekundweise Abwärtsführung der synkopierten Dissonanz 420. Ausnahmeweise Dissonanzlösungen 421. Der vierstimmige Satz hat den dreistimmigen verdrängt 423. Der Tenor ist durch Sopran und Baß entthront 424. Historische Bedeutung ZARLINO* 425.

15. Kapitel: Untergang der Solmisation. Der Generalbaß 427—469

Ursprung des akkordischen Satzes im Tanzliede 427. Festlegung der Solmisationssilben durch GRANJAN, ANSELM VON FLANDERN und WAELIANT 428. Die Entstehung des Generalbasses. Der *Basso seguente* 430 ff. Die Opposition der Florentiner Reform gegen den Kontrapunkt und die Melodie 434. Der Generalbaß als Vehikel der Satzlehre 435. Der Dreiklangsbegriff 436 ff. Älteste Anweisungen für das Generalbaßspielen (GUIDOTTI, PERI, AGAZZARI, STROZZI) 439 ff. Die praktische Ausführung des Basso continuo 445 ff. Allmähliche Herausbildung des *Orchesterstils* in Nachahmung der Orgelregistrierung (M. PRAETORIUS) 447. Die Handgriffe der Generalbassisten 449. Entstehung der Lehre von der Umkehrung der Akkorde (WERCKMEISTER, GOTTF. KILLER) 451 ff. Nomenklatur und Orthographie der modernen Tonarten 454 ff., 459, 467. Veralten der leeren Quinten zu Anfang und Ende (MATTHESON) 456. Untergang der Kirchenstimme 459. Irrwege der an den Generalbaß anknüpfenden Theorie 459, 463. Finalis (Tonika), Dominante und Mediant 461. Entwicklung des modernen *Vorzichnungssystems* 460 ff. Die verdeckten Quinten und Oktaven bei J. A. HERBST und LOR. MIZLER 463 ff. Die Vorsichtigkeit der Konsonanz der kleinen Sexte (SORBE) 466. Inkonsequenzen der Generalbaßbezeichnung 468.

16. Kapitel: Musikalische Logik 470—529

Aufgabe der Theorie 470. Harmonischer Sinn der Melodie 470. Tonalität 471. Kritik der FÉTISschen Theorie 472. Allmähliches Werden harmonischer Begriffe seit dem 9. Jahrh. (Finalis, Socialis, Klausel, Akkord, Kadenz, Oberton, Kombinationstöne, Tonverwandtschaft Logik der Harmoniefolgen) 472 ff. RAMEAU lehnt anfänglich (1722) ZARLINO* harmonischen Dualismus schroff ab 474 ff., bekennst sich aber später (1737) zu denselben 477. Tonverschmelzung zufolge *Konmensuralität*; Analyse der Klänge durch das innere Ohr; Schwä-

bungen als Kennzeichen der Dissonanz (alles das bei RAMEAU) 478. Grundlegung einer Lehre von den logischen Funktionen der Harmonie 479. *Centre harmonique* 479. Aufstellung der *Subdominante* neben Tonika und Dominante als dritten Grundpfeiler der Harmonie 482. Ableitung der Melodie aus der Harmonie 482. *Modulierende Kraft der charakteristischen Dissonanzen* 482. Die schweren Zeiten als Träger der Harmoniewirkungen 483. Doppelgestalt der Moltonleiter 484. Das eigentliche „System“ RAMEAU* (*Terzenaufbau*) 485. DAUBE* Generalbaß in drei Akkorden 486 ff. Die *Basse fondamentale* RAMEAU* 490. Harmonische Dualisten des 18. Jahrh. 491. Die natürliche Septime bei TARTINI und KIRNBERGER 491. SORBE* und KIRNBERGER* Schematismus der Dreiklänge, Septimenakkorde usw. auf allen Stufen der Tonart 495 ff. KIRNBERGER* zwei wesentliche Akkorde (Dreiklang und Septimenakkord) 498 ff. Chr. H. KOCH* wesentliche und zufällige Dreiklänge 501. Verbot der Verdoppelung dissonanter Töne 501. Der verminderte Dreiklang als unvollständiger Septimenakkord 503. RAMEAU* neue Bezeichnung 503 ff. VALLOTTI* System 506. CAELI* System 507. Musiktheoretische Reaktionen (Padre MARTINI, GRELL, BELLEMAN) 507 ff. GOTTFRIED WEBER* Akkordschrift 509 ff. J. H. KNECHT* Gipfelung des Terzenbau-Schematismus 511. Die an WEBER anlehende Vereinfachung der Akkordlehre bei FR. SCHNEIDER 513. E. FR. RICHTER* Ergänzungen der Weberschen analytischen Bezeichnung 514. Die Lehre von der Klangverteilung (HELMHOLTZ) gibt den Schlüssel zum Verständnis der *Schenkonsonanzen* 515 ff., 521 ff. *Dissonanz des Molakkords im Durstimm* 516 ff. A. V. ÖTTINGEN* physiologische Begründung des harmonischen Dualismus 518. Inkonsequenzen im Aufbau der Lehre M. HAUPTMANN* 520. *Emancipation der Theorie von den akustischen Phänomenen* (V. ÖTTINGEN; C. STUMPF* *Verzweigungstheorie*) 522. Weiterer Ausbau der Lehre von der Bedeutung der Harmonien 523 ff. Des Verfassers Umgestaltung der WEBERSchen Akkordschrift und Funktionsbezeichnung 525 ff.