

Mathias Bielitz

Antikes Denken und mittelalterliche Musiktheorie

Teil 1:

Das Beispiel des Musikkapitels von Martianus Capella

Antikes Denken und mittelalterliche Musiktheorie

Teil 1:

Erkenntnis, Kompilation und Anwendung

Zur

Bedeutung musiktheoretischer Erkenntnis der Antike als
Grundlegung abendländischer Musikgeschichte im
Mittelalter

anlässlich

der spätantiken Kompilation von Martianus Capella

von

Mathias Bielitz

Heidelberg

HeiDok

7. Oktober 2011

σκαιοῖσι μὲν γὰρ καινὰ προσφέρων σοφὰ
δόξεις ἀχρεῖος κοῦ σοφὸς πεφυκέναι

Euripides, *Medea*

Alle Rechte vorbehalten

Ohne ausdrückliche Genehmigung von *HeiDok* ist es auch nicht gestattet, das Werk
oder einzelne Teile daraus nachzudrucken oder auf photomechanischem Wege

(Photokopie, Mikrokopie o. ä.) zu vervielfältigen

Copyright 2011 bei *HeiDok*

Inhaltsverzeichnis

1	Spätantike Musiktheorie	3
1.1	Vorbemerkung	3
1.1.1	Rechtfertigungen	3
1.1.1.1	Zum Grundproblem von Martians Text zur Musik	3
1.1.1.2	Mehrstimmigkeit und Potenz der Rationalisierung	10
1.1.1.3	Martians Text als Voraussetzung mittelalterlicher Musiktheorie?	17
1.1.1.4	Martians Text und die echte antike Musiktheorie	19
1.1.2	Methodische Fragen	27
1.2	Harmonia als Titel	47
1.2.0.1	Harmonia und Musica	47
1.2.0.2	Die Stimmbewegung	79
1.3	Spätantike Kompilation	124
1.4	Beispiele	148
1.4.1	Seltsamkeiten des Anfangs	148
1.4.2	Rationalisierungsprobleme	155
1.4.3	Zur Anordnung ab 932	167
1.5	Beispiele inhaltlicher Probleme	182
1.5.1	Transpositionsskalen	186
1.5.1.1	Martian	186

1.5.1.2	Kirchentöne bei Johannes Scottus?	213
1.5.1.3	Exkurs: Chromatik im Choral	267
1.5.2	Verständnisprobleme bei Remy	284
1.5.2.1	Zur kleinen Terz bei Remy	316
1.5.2.2	Weitere Probleme bei Remy	330
1.5.3	Zur Quart in 935	337
1.6	Einteilung nach Lasos	362
1.6.1	Der Ort der Einteilung	362
1.6.2	Zur Geschichte der Einteilung	372
1.6.3	Zum Sinn von Musiktheorie	375
1.6.4	Platonisches	384
1.6.5	Exkurs: Gregorianisch und Altrömisch	395
1.6.6	Die Einteilung bei Martian und Aristides Quintilianus	411
2	Melik	421
2.1	Einteilung der Melik	421
2.2	Aristoxenische Melik	425
2.3	Zu weiteren Aristoxenischen Elementen	462
2.4	Zum Intervall	471
2.5	Ganzton und Intervall	476
2.5.1	Martians Fehler	476
2.5.2	Johannes Scottus	482
2.6	Halbtonfragen	508
2.6.1	Neueste Deutungen	509
2.6.1.1	Grundprobleme	509
2.6.1.2	Kontinuität und Wurzeln	523
2.6.1.3	Die Natur intervallischer Proportionen bei Boethius	527
2.6.1.4	Zur „Absurdität“ der zwei verschiedenen Halbtöne	529
2.6.1.4.1	Engelberts Wissen von Tonkontinuum	531

2.6.1.4.2	Zur Methode des Pythagoräischen Modells	536
2.6.1.4.3	Ist die Annahme von zwei verschiedenen Halbtönen absurd?	542
2.6.1.4.4	Halbtöne bei Aristoxenus	545
2.6.1.4.5	„Rudimente“ Aristoxenischen Denkens . .	546
2.6.1.4.6	Zur Inkompabilität der Modelle	547
2.6.1.4.7	Neuere Unkenntnisse	549
2.6.1.4.8	Neuheiten scholastischer Halbtonbestim- mung?	551
2.6.1.4.8.1	Lösungen der Praxis	552
2.6.1.4.8.2	Marchettus	553
2.6.1.4.8.3	Wissenschaftliche Ahnungslosigkeit von J. Boen	556
2.6.1.4.8.4	Der halbe Ganzton bei Jacobus von Lüttich	564
2.6.1.4.9	Zur Problematik der neuen Deutungen . .	568
2.6.1.4.10	Zum Umgang früher mittelalterlicher Theorie mit dem Halbton	574
2.7	Probleme des Verstehens antiker Musiktheorie	585
2.7.1	Nichtwissen bei Johannes Scottus	585
2.7.2	Sechs Ganztöne	586
2.7.3	Intervall und System im Kommentar	595
2.7.4	Elementare Kategorien	606
2.7.5	Boethius-Lektüre von Johannes Scottus	628
2.7.5.1	Exkurs: Weltraummusik in neuester Deutung	628
2.7.5.2	Literarisches Wissen	630
2.7.5.3	Zur Wertungsgeschichte nach Cicero, Macrobius, Chalcidius und Augustin	668
2.7.5.4	Tonräumliches bei J. Scottus	693
2.7.5.5	Musiktheorie in Bezug zur Praxis	704

2.7.5.5.1	Didaktik und Rationalität	704
2.7.5.5.2	Tonsystem und Lehrauftrag	719
2.7.5.5.3	Oddo und Guido: Produktivitätssteigerung	726
2.7.5.5.4	Die Reduktionsmethode	733
2.7.5.5.5	Schöpferische und literarische Musiktheorie	736
2.7.5.5.6	Entteufelung der Instrumente	739
2.7.5.6	Literarische Existenz von Musiktheorie	751
2.7.5.7	Exkurs: Mehrstimmigkeit bei Remy	757
2.7.5.8	Johannes Socttus und das Intervall	760
2.8	Harmonie und Musiktheorie bei Johannes Scottus	800
2.8.1	Merkwürdigkeiten	800
2.8.2	Tonhöhe und Harmonie	835
2.8.3	Eingeborenheit von Musik	846
2.8.4	„Raum“ in der mittelalterlichen Musiktheorie	856
2.8.5	Adrast bei Johannes Scottus	913
2.8.6	Musik und Grammatik	926
2.8.7	Musik und Sprache bei Cotto und Hucbald	937
2.8.8	Musiktheorie und Himmelsharmonie	949
2.8.8.1	Martians Himmelsharmonie	949
2.8.8.2	Himmelsharmonie bei Johannes Scottus	956
2.8.9	Weitere Diskrepanzen	968
2.9	Die Systeme	980
2.9.1	Deutungen	989
2.9.2	Acht Oktavgattungen	1005
2.9.3	Exkurs: Harmoniai und skalische Rationalität	1018
2.9.3.0.1	Vorläufer von Aristoxenus	1018
2.9.3.0.2	Deutungen	1060
2.9.4	Einzelton, Konsonanz und Skala	1084
2.10	Genera und Transpositionsskalen	1103

2.10.1	Gattungsfragen	1103
2.10.2	Pentachorde	1129
2.11	Die „Modulation“	1139
2.11.1	Exkurs: Zu Problemen der antiken Transpositionsskalen . . .	1179
2.11.1.1	Probleme mit Textaussagen	1179
2.11.1.2	Exkurs zu Zarlino	1211
2.11.1.3	Zu Modulation und Transposition	1215
2.11.1.4	Zu leiterfremden Tönen in musikalischen Quellen . .	1226
2.12	Zu Melos und Melopoia	1265
2.12.1	Spährenharmonie und Raumanalogie	1277
2.12.2	Intervallanordnung	1283
2.13	Ganzton	1296
2.13.1	<i>Tonus</i> als Element	1296
2.13.2	Diatonon	1306
2.13.3	Oktav und Ganzton	1333
2.14	Akzentzeichen bei Martian	1345
3	Rhythmus	1365
3.1	Die Definitionen	1365
3.1.1	Die erste Definition	1377
3.1.2	Die zweite, „melische“ Definition	1387
3.2	Tonraum in der 2. Rhythmusdefinition	1398
3.2.1	Martians rhythmisch melische Raumanalogie	1407
3.2.1.1	Seltsames zu Tonhöhen und Tondauern	1407
3.2.1.1.1	Zeitquantität und Tonhöhe	1407
3.2.1.1.2	Harmonia kurzer und langer Silben	1421
3.2.2	Remys Interpretation	1425
3.2.2.1	Remys Interpretation	1425
3.2.2.2	Metrik und Rhythmik	1427

	3.2.2.2.1	Beda	1427
	3.2.2.2.2	Julian	1431
3.2.3		<i>Sensibile</i>	1442
3.2.4		Systematik	1459
3.2.5		Die <i>vox efferenda premendave</i>	1475
3.3		Bestimmung der Rhythmik 968 ff.	1534
3.3.1		Zur Aristoxenischen Differenzierung in 968	1534
3.3.2		Zum Einschub von 969	1539
3.3.3		Exkurs: Theorie Akzentuierender Dichtung	1562
3.3.4		Melik und Rhythmik	1584
3.3.5		Aufzählung der Zeiten	1595
3.3.6		Zum kleinsten Element	1600
	3.3.6.1	Absolut und relativ kleinste Zeitdauer	1600
	3.3.6.2	Exkurs zu <i>numerus</i> als <i>tempus</i> bei Martian	1642
3.3.7		Eigenständigkeiten in Martians Rhythmusdarlegungen	1661
3.3.8		Zusammensetzung	1678
3.3.9		Die Gattungen	1687
	3.3.9.1	Monochronos	1687
	3.3.9.2	Genera	1703
	3.3.9.3	„Etymologie“	1707
	3.3.9.4	Übersetzungsbeispiele	1714
	3.3.9.5	Fehlurteile	1723
3.3.10		Exkurs: Modalrhythmus	1739
	3.3.10.1	Absurditäten	1749
	3.3.10.2	Bezeichnetes der Modalnotation	1780
	3.3.10.3	Zur Rationalisierung modaler Rhythmik	1790
		3.3.10.3.1 Definition eigener Zeichen	1790
		3.3.10.3.2 Möglichkeiten der Metrik	1797
		3.3.10.3.3 Zur Herkunft der Rationalisierung	1821

Teil 2

1	Die zwei Modelle der Melik	1
1.1	Scholastische Musiktheorie	1
1.2	Wahrnehmung und Verstand	15
1.3	Aristoxenus und Pythagoras	28
1.4	Zum Frequenzbegriff	54
1.5	Aristoxenisches	73
1.5.1	Stimmbewegung und Proportion	73
1.5.2	Kontinuum und Diskretum	82
2	Musik als philosophisches Objekt	107
2.1	Philosophische Bedeutung	107
2.2	Grosseteste und die Konsonanz	111
2.3	Exkurs: Neuere „Erkenntnisse“ über Werckmeister	139
3	Zum Intervallbegriff bei Jacobus v. Lüttich	165
3.1	Intervall/Konsonanz bei einem scholastischen Autor	165
3.1.1	Konsonanz, Wahrnehmung und Zahl bei Boethius und Jacobus	165
3.1.1.1	Konsonanz durch Wahrnehmung	165
3.1.1.2	Zur Absolutheit auch des „sinnlichen“ Konsonanz- begriffes	180
3.1.1.3	Das allgemeine Prinzip	190
3.1.1.4	Neue Erkenntnisse der Scholastik?	193
3.1.2	Systematische Betrachtung der Aussagen von Jacobus	209
3.2	Konsonanzdefinition und Terminologie vor Jacobus	217
3.3	Zu <i>perfectae consonantiae</i>	232
3.3.1	<i>Consonantia</i> und <i>intervallum</i>	255
3.3.2	Reziproke Intervalle	280
3.3.3	Zum Wesen von Intervallen	286

3.3.4	Absolutheit der Konsonanz	314
3.3.4.1	Absolutheit bei Jacobus	314
3.3.4.2	Transzendente Bindungen	324
3.3.4.3	Verurteilung von Aristoxenus	345
3.3.4.4	Intervallmeßbarkeit und Terzproportionen	354
3.3.4.5	Systematik der Konsonanz	378
3.3.4.6	Die Proportion als <i>αῖτιον</i>	395
3.3.5	Gestalt und sinnliche Erscheinung	425
3.3.5.1	Klang und Gestalt in Musiktheorie	425
3.3.5.2	Melodiegestalt bei Aurelian	450
3.3.5.3	Ausführung und Gestalt nach Aurelian	551
3.3.5.3.1	Augustins Vorgabe	551
3.3.5.3.2	Platonische Probleme	557
3.3.5.3.3	Musica Enchiriadis	561
3.3.5.3.4	Guido	589
3.3.5.3.5	Musikalische Gestalt und Rationalität der Praxis	603
3.3.5.3.5.1	Johannes Cotto und Aribo	603
3.3.5.3.5.2	Die Unterscheidung Aribos in scho- lastischer Theorie	608
3.3.5.3.5.3	Gestalt als Wesen von Musik	625
3.3.5.4	Engelbert	631
3.3.5.4.1	Engelberts Bewegungsbegriff	631
3.3.5.4.2	Scholastische Wirkungstheorien	645
3.3.5.4.3	Engelberts Gliederungslehre	659
3.3.5.5	Mögliche Aufgaben	690
3.3.5.6	Klangliche <i>causae</i> von Intervallen	694
3.3.5.7	Der Zweck von Intervallen	716
3.3.5.8	Sinnliche Erscheinung	720
3.3.5.9	Bewertungsprobleme der Intervalle	747

4 Index

763

Verzeichnis einiger größerer Exkurse und Anmerkungen:

Anm.		Seite
012	Was Notker, Ekkehard und andere zu Neumen und zum Archetypus von K. Levy zu sagen haben	17
018	Zu Unfähigkeiten des Verstehens rationaler Strukturen, einst und jetzt	29
019	Wertungsfragen zu liturgischer Gesangspraxis und spätantiker Funktionalisierung der „Musik“	35
022	Instrument und Musiktheorie bei Kirchenvätern	41
033	<i>Mens</i> und <i>anima</i> als Harmonie der Körperteile	52
035	<i>Musica humana, sensualis, canticum cordis</i> und <i>canticum oris</i> bei Johannes Gerson	61
038	Die drei <i>musicae</i> in F	67
039	Ein Beispiel einer rhythmischen und melischen Weltenharmonie	69
053	Zur Rezeption antiker Metrik in der arabischen Rhythmustheorie	89
054	Pythagoräische Unfähigkeit zur Bewältigung der Aristoxenischen Unterscheidung zweier Stimmbewegungen	94
057	Max Haas und der Gruppenbegriff in der Musik	114
069	Zu einer neueren Fehldeutung von Glossen	131
072	Die Nichtschreibbarkeit von Tönen als Grund ihrer Minderwertigkeit	137
074	Zu einem neuentdeckten Fragment zu Aurelians Musikschrift	147
075	Johannes Cotto, <i>tonus</i> , die Quellen und Th. Atkinson	148
080	Zu <i>organicus</i> als Bezeichnung für „instrumental“	154
084	Von <i>affinales</i> und Schematismen in neuerer Deutung	161

096	Versteht Dionys v. Halikarnaß die Intervallkategorie?	179
100	Zu neuerer Unkenntnis „vorrationalen“ Denkens über Musik	186
112	Zu Transpositionsskalen und Reaktionen von Martian- Glossatoren	204
117	Rationales Wissen um Oktavgattungen als Kirchentonarten in Boethiusglossen?	215
118	Zu frühen Zeugnissen einer Identifizierung von <i>τόνος</i> /Trans- positionsskalen und Kirchentonarten	219
120	Die Boethianischen Transpositionsskalen bei Jacobus v. Lüttich	225
121	<i>Tonus, sonus, φθόγγος</i> , die <i>Musica Enchiriadis</i> und Th. At- kinson	230
146	D. Hiley und „Chromatismen“ im Choral	261
163	Ein Wort zum <i>oral tradition</i> -Homer	296
175	Zu Varianten der Ant. <i>Tunc praecepit</i> in den Hss.	331
180	Neuestes zu den Kirchentonarten	336
182	Ton und „Tonart“ in anonymen Martianglossen	340
187	Zu neueren Vorstellungen zum qualitativen und quantitati- ven Modell von Tönen, zu Aristoteles und Aristoxenus	347
198	Deutung und Fehldeutung von Fulgentius, <i>Mitol.</i> X, III . . .	364
199	Zum Ethos von Musikern als Musiker	372
005	Zu mittelalterlicher Musik(theorie) als Tautologie und Kreisläufigkeit oder zur Ignoranz neuerer Deuter	424
006	Ton und Buchstabe, Elemente der Melik	429
009	Nochmals Bemerkungen zum Kontinuum im Klangerleben und zu modernen Erben von Kants Fähigkeit, das Wesen von Musik zur Gestaltbildung (nicht) zu „verstehen“	434
010	Adrast und die mittelalterliche Musiktheorie	439
038	Verstand und Wahrnehmung bei al-Fārābī	466
045	Neueste Erkenntnisse zum Einzeltonbegriff bei Aurelian . . .	482
046	Zu den zwei Fassungen des Kommentars von Johannes Scot- tus zu Buch 1 von Martians Schrift	484

048	<i>sonus</i> und <i>tonus</i>	486
050	Zu neuerer Deutung von Pythagoräischer und Aristoxenischer Musiktheorie	488
053	Zu einer Etymologie von <i>admonitio</i> als <i>armonia</i> als <i>admonia</i>	496
056	Zu dem ersten Ansatz von Rationalisierung der liturgischen Musik	500
102	Zur Zulässigkeit von Wahrnehmungsfehlern in der praktischen Ausübung von Musik bei al-Fārābī und musikalische Klassenbildung	567
112	Sechs Ganztöne in der Oktav, auch im Gedicht in Relation zu musiktheoretischen Kenntnissen von Johannes Scottus . .	585
124	Aufregende neuere Erkenntnisse zur „Räumlichkeit“ des Intervallbegriffs, oder: Man sollte auch die Quellen beachten .	602
127	Zur musiktheoretischen Kompetenz der Glossen zur <i>Inst.</i> von Boethius	605
129	Simultanes und Sukzessives im Harmoniebegriff von Johannes Scottus	608
135	Akustische Erkenntnis „der“ Scholastik über Boethius hinaus?	617
151	Ein Schema der Transpositionsskalen im (lateinischen) Mittelalter?	641
162	Die mittelalterliche lateinische Musiktheorie als notwendige Erweiterung des Konzepts von Augustin und Boethius	664
163	Speusipp, Horaz und Augustin in der Bewertung des konkreten „Musikmachens“	666
159	Von der Schönheit der Schwanenstimme	667
171	Gott und die musikalische Kunst ... ausgerechnet bei Augustin	676
192	Eine Einleitung zu einem separat überlieferten Kapitel aus Aurelians Traktat	702
214	Zur Bedeutung von <i>organum</i> und <i>musica instrumentalis</i> bei Boethius	738

216	Zu der Liniennotation bei Hucbald und in der <i>Musica Enchiriadis</i>	742
218	Zur Wertung des Instrumentalisten einst und im 12. Jh.	747
223	<i>Organum</i> als Antiphonar oder Graduale bei Papst Johannes VIII	752
233	Vorgaben zur Neumenschrift in Sergius' Bemerkungen zur „mittleren Prosodie“ und zur stoischen Vorstellung der <i>vox</i> als Körper	765
235	Wahrnehmung, Logos und Instrumentalisten bei Didymus und Ptolemäus	772
236	Warum die mittelalterliche Musiktheorie eher Platonischer Art ist	777
245	Saitenspannung und Formlosigkeit	788
258	Antike Akustik bei Sedulius Scottus u. a.	809
293	Zur „tonräumlichen“ Aussage von skalischen Diagrammen, zu neuesten Erkenntnissen und zu Abstraktionsleistungen musikalischen Hörens	860
301	Systematisches und Antikes zur musikalischen Gestaltwahrnehmung	870
303	Zaminer und Aristoxenus, oder die Erfindung der Raumanalogie melischer Bewegung	877
309	Versfüße als Muster und ihre Wirkungsfaktoren	884
327	Zur Verwendung der „atomistischen“ Struktur der <i>artes</i> bei Johannes Scottus	912
329	Inhaltslose Formalismen in Texten des 13. Jh.	920
334	Zu Schwester Emmanuelas Fehldeutung des Ton-Buchstaben-Vergleichs: Ein typischer Fall	941
335	<i>Melodia</i> bei Johannes Scottus	948
343	Zum Chor„begriff“ von Johannes Scottus	960
352	Die Reaktion der Glossen	971
398	Musikalische Rationalität bei Plato	1023

462	Zur Wirklichkeit der Aristoxenischen <i>χροαί</i>	1028
421	Neuere Vorstellungen zur Relation von <i>τόνοι</i> und Oktavgattungen	1062
478	Zu einer neueren Gegenüberstellung von Monochord und Formelhaftigkeit Gregorianischer Melodien; ein Beispiel exemplarischer Ignoranz mittelalterlicher Musiktheorie	1144
482	Komponist im Mittelalter — eine sinnlose Frage?	1155
563	Halbton, Ganzton und <i>iunctura</i>	1284
609	Antike Theorie und Neumenschrift, ein Kontrast	1345
001	Halbton und <i>semitonium</i>	1364
002	Die Bezeichnung <i>punctum</i> für <i>elementaren Schritt</i> bei Hucbald	1366
015	Zur Formulierung von Akzenten in rhythmischer Dichtung bei Johannes de Garlandia und zum Georgiades-Mythos der Untrennbarkeit von Musik und Sprache bei den alten Griechen	1385
027	Die mittlere Prosodie	1408
043	Zur spätantiken Definition des Unterschieds rhythmischer und metrischer Dichtung	1426
055	Zur „Metrik“ in mittelalterlicher Musiktheorie	1442
061	Ein Wort zu <i>vox</i> in der antiken Grammatik und bei Sedulius Scottus	1450
063	Rhythmische Bewegung bei Aristoxenus	1452
064	Zu „unrhythmischen“ Melodien	1458
089	„Metrisches“ in Aurelians Melodiebeschreibungen	1493
095	Zur Findung der mensuralen Einzelnotenzeichen	1504
096	Wortakzent bei Martianus Capella	1507
097	Zur Herkunft der „räumlichen“ Bezeichnung des Akzents rhythmischer Dichtung in später Theoriebildung	1510
103	<i>ῥημεία καὶ ψόφος</i> und das Kontinuum in der Metrik	1522
129	Kontinuum bzw, Diskretum und Musterbildung im Rhythmus und der Melik	1582

130	Zu Zeitpunkt und Zeitdauer	1584
131	Zu Formteilchen und Relationen von Formteilchen, zur Allgemeinheit von Guidos Formtheorie	1587
149	Zum Zeitatom im Mittelalter	1606
155	Rhythmische Klassenbildung und Rudimente einer Rationalisierung bei Quintilian	1615
160	Bewegung bei Aristoxenus und bei Euklid	1625
237	Wie notwendig ist der arabische Einfluß für die westliche „lateinische“ Musiktheorie des Mittelalters	1730
244	Zu Werten <i>jenseits der Meßbarkeit</i> im antiken zeitquantitativen Sinne	1748
245	Zur <i>semibrevis</i> und dem Rhombuszeichen	1752
253	Zum Zeichenbegriff bei Johannes de Garlandia	1763
258	Ein Erklärungsversuch von Johannes de Muris	1768
260	„Einstimmige“ Neumen und modalrhythmische Ligaturen	1772
265	Geradzeitigkeit und Bezeichnetes	1776
282	Zur Erfindung graphischer Mittel zur Bezeichnung metrischer Werte bei Johannes de Garlandia	1789
283	Zu Analogiebildungen zwischen modalen <i>modi</i> und antiken Versmaßen	1796
284	Zur „Unendlichkeit“ des <i>rhythmus</i>	1797
286	Proportionen in den Versfüßen nach Martian	1800
294	Der alte, betonungslose Grieche	1810
295	Modusveränderungen durch „imperfekte“ Pausen und metrische Katalexis, sowie zur Frage metrischer Darstellungsmöglichkeit der <i>modi</i>	1811
303	Zur Bezeichnung <i>modus</i>	1824
316	Akzent in Sprache und Musik	1838

	Teil 2	(1870)
002	M. Haas und die Musik in scholastischer Philosophie	2
003	Zum Desinteresse scholastischer Philosophie an der <i>ars musica</i> und die Erfolge der zeigenössischen Musiktheorie	4
006	Wie schwer ist doch der Begriff des Kontinuum zu verstehen, oder Musikwissenschaft heute und Cauchy damals	9
009	Beispiele des Grades an „Scholastizität“ bei Johannes de Grocheo auch in Bezug auf die transzendenten Klassen von Musik: Wie „scholastisch“ ist sein Buch?	15
012	Aristoxenisches und Pythagoräisches Modell und mittelalterliche Reaktion	29
013	Musikverständnis bei Fulgentius und Augustin in Hinblick auf Johannes Scottus und Remy	30
014	Zur Parataxe der beiden Modelle bei Ugolino	38
016	Zur Möglichkeit einer „Symbiose“ der beiden Modelle außerhalb strikter Wissenschaft	42
034	Empirie und Wissenschaft in der Musik, ein Erbe von Aristoteles?	76
035	Aristoxenus und Proportionen	81
048	<i>ἀρμονική</i> bei Ptolemaeus	99
008	Zum Problem überhaupt einer Anwendung des <i>quantum</i> auf Melik	116
013	Tonentstehung, Übermittlung und seine Wahrnehmung bei Johannes de Muris	123
016	Abaëlard und das Problem des gleichzeitigen Hörens de gleichen Tons durch Viele	127
017	<i>Tonhöhe</i> als Klasse	132
026	„Scholastisches“ zur „Ortsbestimmung“ bei M. Haas	200
032	Guidos organale Konsonanzen	211

033	Rein wahrnehmungsmäßige Begründung der Konsonanz im 13. Jh.	212
039	Neuestes zur Klangschritlehre und zur Lust im Lesen von Texten und Musik	224
043	Zur Wirkung von Musik auf Dämonen, scholastische Argu- mentation und Augustin	241
052	Naturphilosophisches bei Jacobus v. Lüttich	256
054	Neueste Fehldeutungen von Hentschel	270
068	Eine neue Deutung der Systematik von Jacobus	293
075	Pythagoras in der Schmiede, Hentschel und die Geschichte des Tonsystems bei Jacobus	305
079	Konsonanzbestimmung als Konvention	320
080	Zur Konsonanz der Undezim und Hentschels Vorstellungen .	324
083	Merkwürdigkeiten der Konsonanzsystematik bei Hieronymus v. Mähren	341
085	Zum Nichtverstehen der Transpositionsskalen als potentielle Generatoren vollständiger Chromatik noch bei Theoretikern der Renaissance	347
086	Die Proportion des kleinsten Intervalls	354
090	Addition und Multiplikation von „Intervallen“	361
096	Hat die mittelalterliche Musiktheorie eine „Scholastifizie- rung“ nötig?	379
104	Zum <i>materiell erklingenden Ding</i> in der musiktheoriehistori- schen Wirklichkeit	389
108	Zu Walther Odington als großem Systematiker der Grundla- gen der Melik	405
111	Duns Scottus und Johannes de Grocheo in Hinblick auf das Aristotelische Beispiel der Proportion als Form der Konsonanz	411
112	Intervall und Proportion bei Engelbert	418
113	Töne oder Intervalle als <i>materia</i> der Musik	421

115	Weitere Beispiele für die Relation von Stimmklang und Intervallgröße	426
116	Zum „Endzweck“ von Musik	433
118	Choral als Klerikerkunst und der professionelle Sänger	440
122	Die rationale Musiktheorie ist ethisch begründet	447
138	Neuestes zum Ursprung der Neumenschrift im Westen	471
150	Zum Int. <i>Dicit Dominus sermones</i> bei dem Glossator zu Aurelian	487
154	Zu Engelberts Quilisma	498
156	Zu Aurelians Stil	500
171	Guido und die Liqueszenz	524
181	Der Musik-Sprach-Vergleich bei Oddo und sein <i>motus</i> -Begriff	539
185	Zu den musikspezifischen Kenntnissen von Johannes Gerson	542
188	Rhythmisches Bezeichnetes in Neumenschriften und Ausführung	559
191	Guido und die orale Variabilität oder ein Wort zum musikalischen Werkbegriff bei Guido	564
198	Johannes Vetulus und sein neues Zeiterleben	584
200	Zu Guidos Abschnittslehre hinsichtlich der Ausführung der jeweiligen Schlußtöne	591
207	Vierteltöne und Absonie	600
213	<i>Usus</i> und <i>ars</i> in der neuen Mehrstimmigkeit bei Jacobus . .	611
218	Zur musikalischen Selbstunterhaltung	622
222	Tonpunkte in frühen Neumenschriften	632
246	Zu Guidos musikbezogenem <i>ratio</i> -Begriff	683
256	Zur Rezeption der Unterscheidung zwischen <i>sensus</i> und <i>ratio</i> bei Boethius	698
274	Wie geistlich muß ein <i>organista</i> sein?	724

275	M. Haas, <i>Tiergeschichten</i> von Aristoteles, <i>Empirie</i> und Johannes de Grocheo: Welche Bedeutung hat die Anführung der <i>Historia animalium</i> etc. im Werk von Johannes de Grocheo wirklich	731
276	Zur Anwendung antiker Ethoslehre in der Bulle von Johannes XXII	747
280	Ausführung als konkrete Individualisierung und Form als Idee	757

1

Zur Frage der Realität musiktheoretischen Wissens in der spätantiken lateinischen Literatur am Beispiel von Martianus Capella als grundsätzliches Problem

The first day Holmes had spent in cross-indexing his huge book of references. The second and the third had been patiently occupied upon a subject which he had recently made his hobby — the music of the Middle Ages. ...

Sir Arthur Conan Doyle, *His Last Bow*

1.1 Methodische und rechtfertigende Vorbemerkung

1.1.1 Zur Begründung einer musikwissenschaftlichen Betrachtung der Darstellung von Musiktheorie bei Martianus Capella in Hinblick auf die Bedeutung der mittelalterlichen Rationalisierung der Musik

1.1.1.1 Brauchbarkeit oder Unbrauchbarkeit von Martians Darstellung der Musiktheorie

Die Beschäftigung mit der Darstellung von Musiktheorie eines Autors wie Martianus Capella scheint musikhistorisch angesichts der exemplarischen Unoriginalität und

inhaltlichen Fehlerhaftigkeit seines Textes kaum gerechtfertigt¹; und dieser Mangel an Originalität ist bei einem Vergleich mit den wirklich schöpferischen Musiktheoretikern der Antike unübersehbar. Dies gilt aber auch für die spätere Zeit: In der Tat erweist erst (wieder) die Betrachtung der Leistung mittelalterlicher Musiktheorie, die es seit dem 9. Jh. in einer beachtenswerten Reflexionshöhe gibt, in Vergleich mit der der Spätantike (außer dem Beitrag von Augustin), daß erst damit wieder eine als musikhistorisch relevant zu bewertende echte, wirklichkeitsbezogene Theorie der Musik erreicht ist, bildet diese Theorie doch das Fundament einer Entwicklung theoretisch gesteuerter, also unter der Voraussetzung rational formulierbarer Regeln entstehender Musik, die geradezu exemplarisch die Bedeutung der Existenz eines rational definierten Regelwerks für die Entstehung entwicklungsfähiger Technik zeigen kann².

In Hinblick auf diese Theorie, die mit dem Hucbald zugeschriebenen Text ihren ersten Höhepunkt erreicht, erweist sich die Unfruchtbarkeit der Ausführungen von Martianus Capella als hochgradig demotivierend, sich mit dem Text näher und tieferreichend auseinanderzusetzen, als es der Nachweis eventueller Herkunft von Begriffsbildungen mittelalterlicher Musiktheorie verlangt. Zu fragen ist dabei

¹Man kann diese Frage mit einigem Recht, angesichts neuerer philosophischer Beiträge zur mittelalterlichen Musikgeschichte auch verallgemeinern: Warum soll man sich im Rahmen eines Faches wie Musikwissenschaft so um das Verstehen musikhistorischer Vorgänge einiger Wichtigkeit rational bemühen, wenn einmal die (un)geistige Seichtigkeit potentieller Adressaten eine wissenschaftlich adäquate Rezeption ausschließt, d. h. die Fähigkeit zur Argumentation durch Unkenntnis und Unbildung a priori ausgeschlossen ist, zum anderen aber auch gar kein Wille zur Mühe um eingehendes Argumentieren wegen des Fehlens wissenschaftlicher Redlichkeit besteht.

²Auf die grundsätzliche Unzulänglichkeit des Beitrags von Ch. Atkinson (*The Critical Nexus*, Oxford 2009), mußte leider bereits in Verf. *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik, zur Choralüberlieferung und Wort und Ton im Choral, Gedanken zu neueren und neuesten musikwissenschaftlich mediävistischen Vorstellungen*, Teil II: *Zur Choralüberlieferung, zur „genetischen“ Relation der beiden Fassungen in neuen Erkenntnissen und zur Ästhetik des Gregorianischen Chorals oder melodia francigena*, *HeiDok* 2010, S. 1217 ff., näher eingegangen werden; Atkinsons Beitrag ist für das von ihm angesprochene Thema nicht nur ohne Belang, sondern auch Erkenntnis-verhindernd, weil er nicht erkannt hat, daß die Rationalisierung des Chorals von vorrational intuitiver Choralpraxis auszugehen und zu reagieren hatte; allein schon das Verstehen des rational definierten Einzeltons eine längere Arbeit an und mit dem musiktheoretischen Erbe voraussetzt.

natürlich immer, ob die „Musiktheorie“ von Martianus überhaupt Erkenntnisse vermitteln konnte; und hier entstehen bei näherer Betrachtung erhebliche Zweifel, weil die grundlegenden Elemente antiker Musiktheorie z. T. unverstanden und damit gelegentlich unverständlich formuliert erscheinen. Andererseits war der Text gerade in der musikgeschichtlich wesentlichen Zeit geläufig, wurde mehrfach kommentiert und muß so zumindest als eines der allerdings recht trüben und kümmerlichen Rinnsale angesehen werden, in denen antike Bildung in das lateinische Mittelalter kommen konnte — hinsichtlich der Leistungsfähigkeit ist natürlich ein Vergleich von Martians Kompilation mit Boethius oder gar Augustinus völlig unangebracht, Augustin war schöpferischer Autor natürlich auch in seiner Musikschrift, der zudem noch als wesentliches Thema weit über das Fachgebiet hinausreichende Fragen am konkreten Beispiel der Rhythmustheorie erörtert, Boethius läßt an kaum einer Stelle (so z. B. bei bestimmten, unbrauchbaren „Berechnungen“) erkennen, daß er den Stoff im Sinne eines Verstehens der Struktur der Theorie der Melik falsch wiedergeben würde, natürlich ohne daß er über die Erkenntnisleistung von Ptolemaeus oder gar von Aristoxenus hinausgelangen könnte. Seine Darlegungen sind aber meistens klar und verläßlich, von der überflüssigen, nur formalistisch assoziativ begründbaren Setzung von acht Oktavgattungen abgesehen: Immerhin ist dieser Lapsus ein Hinweis darauf, daß auch für Boethius ein wirkliches Verstehen der Strukturen der antiken Theorie der Melik erhebliche Verständnischwierigkeiten bereitet haben muß — zu einer konkreten Anwendung der Theorie wäre er von vornherein wohl nicht fähig gewesen.

Bei der Bedeutung des um 900 erreichten vollen Verständnisses der grundlegenden Kategorien antiker Musiktheorie für die westliche Musikgeschichte kann aber nun eine Betrachtung des musiktheoretischen Textes von Martianus Capella insoweit Beachtung verlangen, als auch dieser Text Begriffe und Strukturmerkmale an das lateinische Mittelalter vermitteln konnte. Eine sich auf den Text sozusagen an sich konzentrierende Untersuchung scheint in musikhistorischer Hinsicht jedoch nicht gerechtfertigt, schon wenn ein Text wie der von Boethius zur Verfügung stand. Wenn im Folgenden dennoch eine solche, notwendig zur Beachtung kleinster Formulierungsvarianten gegenüber griechischen Vorgaben gezwungene Betrachtung des Textes an sich erfolgen soll, scheint von musikhistorischer Wertung her eine Begründung notwendig. Diese ist, natürlich erst nach einer solchen Betrachtung auch inhaltlich zu rechtfertigen, einmal daraus abzuleiten, daß die angesichts der inhalt-

lichen Bedeutungslosigkeit des Textes erstaunliche Fülle an neueren Arbeiten über diesen Autor von der Voraussetzung ausgeht, Martianus Capella habe nicht nur gewußt, was er über bzw. aus der Musiktheorie schreibt, sondern auch basierend auf eigenem Wissen und Verstehen, selbständig Inhalte ausdrücken können; ja sogar, daß er etwa im Bereich der Rhythmik, aktuelle Entwicklungen selbständig erfaßt habe. Diese sozusagen optimistische Bewertung des Textes ergibt sich aus der naheliegenden, methodisch aber nicht gerechtfertigten, stillschweigenden Ergänzung des von Martianus Capella oft unklar Gesagten durch die Aussagen älterer Musiktheoretiker, auf denen Martian natürlich beruht. Damit ist ein methodisches Problem als wissenschaftliche Aufgabe des Umgangs mit Martian gegeben. Versucht man nämlich stattdessen, den Text auf die Relation von Formulierung und eigentlichem, so gut wie immer aus den älteren, klaren Quellen erkennbarem Inhalt genau zu prüfen, erscheint dieses Verfahren einer stetigen und selbstverständlichen „Ergänzung“ der Formulierungen des Textes von Martianus aus älteren Quellen als inadäquate „Unterschlebung“ von Wissen, wo gar kein Wissen vorhanden ist. Mit dieser Möglichkeit einer anderen Betrachtung des Textes, nämlich als Zeichen einer den Inhalt gelegentlich zu absurden „Ergebnissen“ führenden, nicht (mehr) verstehenden Kompilation, ist aber eine eingehende Untersuchung des Textes gerechtfertigt.

Natürlich liegt auch einer solchen, eben alternativen Lesungsweise des Textes eine Voraussetzung zugrunde, die aber, als historische Methode gegenüber Texten der Spätantike mit wissenschaftlichem Inhalt nicht ungerechtfertigt erscheinen muß: Die Voraussetzung ist eine grundsätzliche Skepsis gegenüber der Vorstellung, daß die Autoren dieser Zeit in ihren Kompilationen auch immer genau verstanden haben müßten, was sie schreiben. Als Beispiel sei schon die Anordnung des Stoffes genannt; wenn hier ein erkennbares Durcheinander gegenüber der Klarheit der Stoffdarlegung in den älteren und originalen Quellen antiker Musiktheorie begegnet, ist dies nicht einfach und stillschweigend als beabsichtigte Intrikatheit des Autors in der Darstellung des Stoffes anzusehen, es kann ebensogut auf die Unfähigkeit eines sinnvoll ordnenden Umgehens mit dem Stoff weisen.

Vielleicht hatte Martianus Capella noch einige zuverlässige Vorgaben, die Elemente der antiken Musiktheorie weitergeben konnten, auch ist seine Absicht, die *ars musica* umfassend darzustellen, als eigene Aufgabenstellung zu beachten. Wenn diese Absicht allerdings an zahlreichen Stellen auf Nicht-Verstehen basiert, so weist dies

auf eine andere Fragemöglichkeit hin, die vielleicht sogar eine gewisse Aktualität besitzt: Vorlagen sind vorhanden, vielleicht sogar in einiger Fülle, man beschäftigt sich damit, ja schreibt darüber, aber ein inhaltliches Verstehen ist nicht mehr möglich; die beliebte, in anderen Schriften des Verfassers nicht selten angemerkte Methode der Kontext-freien Einzelwort-„Analyse“ erweist sich potentiell als direkte Parallele moderner Geisteswissenschaft historischer Blickrichtung zu dem, was Martianus Capella mit dem Stoff antiker Musiktheorie tut. Die Beurteilung seines Vorgehens kann damit den methodischen Blick im Umgang mit neuerer wissenschaftlicher Literatur dieser Art schärfen helfen, ersichtlich ein weiterer Grund, sich mit seinem Text zu befassen.

Ein zweiter, vielleicht wichtigerer Grund für eine solche Arbeit liegt aber darin, daß Martians Text gerade in der Zeit ausführlich kommentiert wurde, in der das musikhistorisch zentrale Ereignis der neuen Aneignung antiker Musiktheorie und ihrer Anwendung auf die Wirklichkeit der liturgischen Melodie liegt: Setzt man voraus, daß Musik ein auch geistesgeschichtlich bedeutsames Element der abendländischen Geschichte ist — eine wohl nicht zu gewagte Arbeitshypothese³ —, daß ein wesent-

³Und hier kann man auch eine Begründung sehen, die Verf. dazu gebracht hat, sich einer von eingehender Beachtung der relevanten Quellen, ihrer möglichen Parallelen etc. bestimmten Arbeit zu unterziehen, im vollen Bewußtsein, daß derartige Arbeiten in einer Zeit des feuilletonistischen Verlassens oder eher Überfliegens der Niederungen der Quellenkunde und Sachkenntnis in der musikwissenschaftlichen Gemeinschaft eigentlich keinen Platz haben können (worauf L. Finscher ja mehrfach verwiesen hat, auffälligerweise nur auf deutsche Beiträge bezogen, und das auch noch in Bezug auf H. H. Eggebrecht, vom dem eine spezifisch wissenschaftliche Leistung nicht so ganz leicht zu finden sein dürfte, wenn sie nicht die Einbringung eines vom Inhaber wohl als im Nietzscheschen Sinne des Übermenschen verstandenen Ichs zu finden sein sollte; eine Selbsteinschätzung, die bei Nietzsche als Folge seines syphilitischen Infekts immerhin noch verständlich und damit verzeihlich ist, bei Fehlen einer solche nobilitierenden — im Sinne von Th. Manns *Dr. Faustus* — Voraussetzung aber nur schwer begründbar erscheint bzw. die ganze Gläubigkeit des Jüngers verlangt, als auch noch wissenschaftliche Methodik akzeptiert werden zu können; allerdings darf nicht übersehen werden, daß H. H. Eggebrechts wahre Größe nicht etwa in seiner so genialen Anpassung an jede politische Opportunität besteht, nein, im Sinne von C. J. Burckhardt erscheint der Genius dieses Großen des Faches, das deshalb aber nicht klein geworden sein muß, als der eines veritablen Engels, denn mit der Fragestellung, warum sich MIR, also dem zum Überich gewordenen ICH des H. H. Eggebrecht, die *Frage, wer Bach* sei, nicht bei *Mozart stelle*, hat Eggebrecht nicht nur der Fachwelt wieder einmal einen der

für seine übliche logisch-sprachlich musikwissenschaftliche Fähigkeit zum Kalauer ganz besonderen Repräsentanten geschenkt, sondern eine Frage beantwortet, die nach Burckhardt nur von Engeln beantwortet werden könnte! Welche Größe könnte man da nur sagen, wenn man nicht andauernd über so drollige Formulierungen stolpern müßte, vgl. Verf., *Musik als Unterhaltung*, Anmerkung 39 zum 1. Kapitel, *Einleitung*, Anmerkungsbd. 1, S. 49 f.; ein grandioses Beispiel der Denk- und Formulierungspotenz dieses ganz Großen des Faches wird von Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ... Teil 1*, *HeiDok* 2008, Anm. 137, S. 472, näher gewürdigt, denn wie sang doch Friederike Kempner, *Wahre Größe liegt im Geist, staune an den großen König, den mit Recht man Wilhelm heißt ...*, für Musikwissenschaft wären solche Verse aber sicher Zeugnis großer Professoralität, was für ein Fach, *which has such subjects in it ...*).

Die musikbezogen geradezu exemplarische Inkompetenz gewisser neuerer Beiträge z. B. zum Thema *Musik und Raum* im Mittelalter oder auch zur Wertung von Martianus Capella, zur Frage der Pubertät als Voraussetzung der Abfassung und Gestaltung der *Musica Enchiriadis* etc., der so angenehm lesbaren, zur ahnungsvollen Assoziation leitenden Unterhaltungswissenschaft gar nicht so neuen Typs kann vielleicht auch erklären, daß der Versuch philologisch abgesicherter Untersuchungen direkt an den Texten, mühselig durch dauernden Verweis auf die Quellen und Diskussion von deren Bedeutung, durch unerlaubt umfangreiche Anmerkungen etc. als Versuch des Nachweises wenigstens der Möglichkeit eines wissenschaftlichen Umgangs mit den betreffenden Zeugnissen der Vergangenheit in einer solchen Zeit vielleicht sogar eine (wissenschafts)ethische Rechtfertigung beanspruchen kann: Daß die Kulturtechnik, die die antike Musiktheorie einschließlich ihrer mittelalterlichen „Folge“, der Notenschrift, und der Idee einer Notenschrift und überhaupt der Rationalität in Musik bedeutet, nicht nur feuilletonistischen, die Platitude der Quellenkenntnis weit unter sich lassenden Hochflug und Literaturunkenntnis von neuerer Betrachtung fordern kann, liegt wohl nahe; also kann der Versuch ja auch vorgenommen werden, unbekümmert um die Forderung nach Primitivität und Oberflächlichkeit, Kürze und Verzicht auf mühseliges Beachten des Sinnes der Textquellen im Kontext paralleler Aussagen, auch wenn damit nicht sensationelle „Erkenntnisse“ über irgendwelche an anderen Allgemeinwissenschaften, wie etwa, zudem noch halb- oder unverstanden, Inderpsychologie, seit Neuestem auch noch Gruppentheorie etc. , orientierte philosophisch klingende Vagheiten verbunden sein können: Die Leistung der Rationalisierung einer vorher rein intuitiv (und durch Prügel) weitergegebenen musikalischen Hochkultur ist in ihren Folgen so bedeutsam, als Beispiel abendländischer Sonderentwicklung, daß ihre Betrachtung ebenfalls Rationalität erwarten, ja fordern kann; zudem noch hinsichtlich Quellenkenntnissen völlig unzulängliche Erörterungen z. B. des *Kontinuum*s o. ä. erscheinen dazu ungeeignet. Das Ausmaß dieser Inkompetenz, das die musikhistorischen Sachverhalte zu überwuchern und zu verschwinden drohen läßt, zwingt, leider, dazu, auf die entsprechenden Äußerungen dem Anspruch ihres Auftretens reagierend ausführlich

liches Moment dieser Musikgeschichte die Verbindung von sinnlichem Erleben und abstrakter Planung mit bzw. von abstrakt definierten Faktoren ist, so erhält jede Quelle für den Entstehungsvorgang des entsprechenden Denkens einen Wert, der über ihren Inhalt hinausweist, nämlich auf die Manifestation der abendländischen Sonderentwicklung auch und gerade in der Musik.

Als weiteres Beispiel sei nur auf die strukturelle Bedeutung der Entwicklung einer Notenschrift verwiesen, die melischen Verlauf so darstellen kann, daß sie seiner geistigen Repräsentation in einer Weise entspricht, die komplexe Gestaltbildungen leicht denkbar, nämlich im Sinne des Wortes überschaubar macht. Die Fähigkeit musikalischen Hörens zur Bildung von Gestalten auf verschiedenen Ebenen der Abstraktion — ein Phänomen, das Guido von Arezzo im 15. Kap. des *Micrologus* exemplarisch, ja geradezu klassisch formuliert (und hat schon damit die musikalische Inkompetenz von Kant bewiesen⁴ — kann durch solche Notationsmöglichkeit in einer Weise planbar gemacht werden, die man schließlich aus Beethovens Skiz-

einzugehen.

⁴ Kants musikbezogene Ignoranz ergibt sich daraus, daß er, durch eine absurde Reduktion von Musik auf physikalische Grundlagen, Töne als Schwingungen mit Farben ebenfalls als Schwingungen, Eulers Theorie folgend, identifiziert und daraus folgert, Musik kenne in Vergleich zur Malerei nur Farben, aber keine Gestalten. Daß in musikalischer Schrift ja nicht einfach „Tonfarben“ notiert werden, sondern Gestalten, Melodien, Motive, die im Tonraum transponiert werden können, rhythmische Gestalten, die invariant gegenüber Tempoveränderungen sind, alle diese Dinge hat E. Kant ebensowenig verstanden wie M. Haas, wenn dieser die Konzentration der traditionellen Musik auf die „Parameter“ der Tonhöhe und der Rhythmik als *grammatikalischen Filter* bewertet, ohne fähig zu sein, die Begrenzung der für die abendländische Musik essentiellen Gestaltbildungsfähigkeit auf eben diese „Parameter“ erkennen zu können, vgl. Verf. *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...* Teil I, *HeiDok* 2008, S. 24, 110, 135, 139, 271 ff., 419, u. ö.: Daß Schiller den Kantschen Unsinn nicht erkannt hat, sondern in erstaunlicher Unmusikalität verharrt, ist weniger bemerkenswert, als daß Körner die gleiche Einsichtsunfähigkeit demonstriert. Wenn ein neuerer Musikwissenschaftler Derartiges in Bezug auch noch auf die Neumenschrift vorträgt (wenn, natürlich, auch ohne explizite Kenntnis seines darin ebenso großen Vorbilds), so darf man hierin sicher vergleichbare Einfalt und Größe sehen; und muß natürlich die Frage stellen, ob Derartiges in einer wissenschaftlichen Arbeit überhaupt erwähnt werden soll: Wie angenehm kurz könnten solche Arbeiten doch werden ohne diese schon der Angesehenheit von Verkündern derartiger derartiger Merkwürdigkeiten wegen unvermeidliche Beachtung solcher Abwege.

zen ablesen kann. Das, was mit Recht als Rationalisierung des Chorals — und das heißt überhaupt von Musik — im Verlaufe (und nur im Norden des fränkischen Reiches) des 9. Jh. bezeichnet wird, das Lernen der antiken Musiktheorie und ihre Anwendung auf konkrete Musik der Zeit und damit programmatisch jede Musik, als völlig neuen Ansatz, bildet die Voraussetzung auch für dieses angedeutete Merkmal abendländischer Musikgeschichte; erst dadurch konnte übrigens ein Vergleich von Musik und Sprache nicht nur formalistisch wie bei Adrast, sondern inhaltlich sinnvoll werden: Musik hat ihren Sinn in der Gestalt und jeweiligen Relation von Formteilen auf verschiedenen Ebenen der Komplexität; eine von Guido von Arezzo wie gesagt vorbildlich formulierte, der Antike noch fremde Betrachtungsweise von Musik eben als Folge von aufeinander syntaktisch wie die Teile der Sprache, bei Guido der Poesie, bezogenen Formteilen⁵.

1.1.1.2 Die Mehrstimmigkeit als eigentliche Nutzung der Potenz der Rationalisierung der Musik

Es ist dabei auch zu bemerken, daß die für die westliche, abendländische Musikgeschichte so charakteristische schnelle Entwicklung durch Veralten und Erfinden neuer Möglichkeiten musikalischen Erlebens⁶. mit dem ausdrücklich angemerkten Ver-

⁵Daß diese Lehre schon in der *Musica Enchiriadis* auftritt und damit die Vorgabe für Guido und Oddo liefert, scheint unbekannt geblieben zu sein, wenn man nicht eine neue Datierung dieser Schrift annehmen soll. P. Ernstbrunner jedenfalls behauptet doch tatsächlich, *Die musikalische Lehre von den Distinktionen wird erst um die Jahrtausendwende im einzelnen greifbar ...*, *Der Musiktraktat des Engelbert v. Adm.*, S. 127; daß hierzu ausführliche Literatur vorliegt, die den Sachverhalt eingehend untersucht, allerdings nur für die musiktheoretisch produktive Zeit, bleibt der Autorin verborgen, weshalb sie auch nicht fähig ist, die eigentliche Dimension dieser, auf die *Musica Enchiriadis* zu beziehenden, geradezu musikhistorischen Revolution, auch nur zu erahnen. Auf den Unsinn, den Engelbert aus Guidos Anregung gemacht hat, wird noch eingegangen. Scholastische Bildung bedeutet hier geistigen Rückschritt.

⁶Wobei ebenfalls zu beachten ist, daß dieser schnelle Fortschritt durchweg im Rahmen der jeweils vorausgehenden Entwicklungsstufe stattgefunden hat; das grundlegende Prinzip, daß die gestaltbildungsfähigen Faktoren die Träger des Wesentlichen der Musik, der Form, sind, bleibt bis zur Erfindung der wirklich neuen Musik bestehen; die Unterscheidung zwischen Kon- und Dissonanz bleibt bei allen Veränderungen als Grundsatz bestehen — auch die Dissonanzen in Monteverdis *Mariannenklage* sind als solche bewußt, und als

ten der Regeln Guidos in Texten des 11. Jh. beginnt und in der bekannten Aussage von Tinctoris über anhörensweite Musik einen sozusagen klassischen literarischen Ausdruck gefunden hat, dann darf schon die Frage gestellt werden, ob nicht die explizite Betrachtung auch der Mehrstimmigkeit durch die lateinische mittelalterliche Musiktheorie den wesentlichen Anteil an der gerade in der Musikgeschichte so deutlichen Sonderentwicklung des bei der ersten Regulierung der Mehrstimmigkeit natürlich noch genuin christlichen Abendlands⁷ geschaffen hat:

Eine Beachtung allein schon der Platonischen Umschreibung der *ἑτεροφωνία* oder auch der Erklärung der *paraphonen* Zusammenklänge im Beitrag von Gaudentius zeigt, daß eine theoretische Erfassung solcher *Heterophonie* auch im Altertum kein absurdes oder sinnloses Unterfagen gewesen sein kann: Die Existenz von Zusammenklängen in Hinblick auf die instrumentale Begleitung, *κροῦσις* — es gibt also einen Fachterminus —, jedenfalls zeigt, daß eine Bedingung der theoretischen Erfassung von Mehrstimmigkeit gegeben war, die Erfassung von nur in dieser Begleitung entstehender Zusammenklänge als eigenständige Erscheinung: Eine Bewertung des Tritonus oder der großen Terz im Sinne von Konsonanz ist nach Gaudentius eben in der instrumentalen Begleitung, aber auch nur in dieser gegeben, ed. Jan, S. 338, 3:

Παράφωνοι δὲ οἱ μέσοι μὲν συμφώνου καὶ διαφώνου, ἐν δὲ τῇ κρούσει φαινόμενοι σύμφωνοι: ὥσπερ ἐπὶ τριῶν τόνων φαίνεται ἀπὸ παρυπάτης μέσων ἐπὶ παραμέσῃ καὶ ἐπὶ δύο τόνων ἀπὸ μέσου διατόνου ἐπὶ παραμέσῃ.

Es handelt sich um Zusammenklänge, die zwischen Kon- und Dissonanz stehen, *aber in der instrumentalen Begleitung konsonant erscheinen*. Die Exemplifizierung durch Tritonus und große Terz von *F – h* bzw. *G – h* zeigt die dann erst im Mittelalter genutzte Entwicklungsfähigkeit der Konsonanzwertung im konkreten Gebrauch: Die Antike hat offensichtlich die gleiche Möglichkeit der Weiterentwicklung

solche eingesetzt. Der Gegensatz zur Konsonanz wird nicht aufgehoben; das Gleiche gilt auch in den komplexeren Bildungen der tonalen Harmonik. Insofern ist also das jeweils Neue der traditionellen Musik verschieden von dem der emphatisch *Neuen Musik*; es beruht auf gleichenartigen Musterverarbeitungsregeln.

⁷Zu der Brauchbarkeit der wohl als faszinierend neu gedachten These, daß das christliche Abendland eine, offenbar als Chimäre verstandene, *Denkfigur* sei, womit M. Haas die Welt musikwissenschaftlicher Mediävistik wieder einmal so aufgestörten haben wollte, vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 43 ff.

zur Mehrstimmigkeit gehabt; eine Beachtung von instrumentaler Begleitung eigener Klangbildungen und Zusammenklangsästhetik gibt es.

Darauf weist auch die, natürlich von der tadelnden Absicht mitbestimmte, Ausführlichkeit der Schilderung der *έτεροφωνία* in der bekannten Stelle der *Gesetze*, 812 D:

Τούτων τοίνυν δεῖ χάριν τοῖς φθόγγοις τῆς λύρας προσχρῆσθαι, σαφηνείας ἕνεκα τῶν χορδῶν, τόν τε κιθαριστήν καί τόν παιδευόμενον ἀποδιδόντας πρόσχορδα τὰ φθέγματα τοῖς φθέγμασι: τὴν δ' ἑτεροφωνίαν καὶ ποικιλίαν τῆς λύρας, ἄλλα μὲν μέλη τῶν χορδῶν ἰσιῶν ἄλλα δὲ τοῦ τὴν μελωδιάν συνθέτος ποιητοῦ, καὶ δὴ καὶ πυκνότητα μανότητι καὶ τάχος βραδύτητι καὶ ὀξύτητα βαρύτητι σύμφωνον καὶ αντίφωνον παρεχομένους, καὶ τῶν ῥυθμῶν ὡσαύτως παντοδαπὰ ποικίλματα προσαρμόττοντας τοῖσι φθόγγοις τῆς λύρας, πάντα οὖν τὰ τοιαύτα μὴ προσφέρειν τοῖς μέλλουσιν ἐν τρισὶν ἔτεσιν τὸ τῆς μουσικῆς χρῆσιμον ἐκλήψεσθαι διὰ τάχους. ...

Die instrumentale Begleitung durch die Lyra wird zugelassen — was im rigorosen Staat ja nicht trivial sein kann — wegen der *Klarheit der Saiten*, was nichts anderes bedeutet, als die dann im Mittelalter unter ganz anderen Voraussetzungen⁸ wieder erkannte Brauchbarkeit „des“ Instruments als Lieferant von Tönen, die keine Intonationstrübungen kennen, was die *Scolica Enchiriadis* am deutlichsten sagt⁹.

⁸Natürlich könnte man die strikte Vokalität und „Instrumentenfreiheit“ der christlichen Liturgie als konsequente Durchsetzung Platonischen Denkens ansehen.

Man sollte sich daher immer darüber bewußt sein, welche Wertungsveränderung die Entscheidung des lateinischen Mittelalter bedeutet hat, den eben rein vokal und intuitiv komponierten, weitergegebenen und praktizierten liturgischen Gesang der Klasse der *musica instrumentalis* unterzuordnen — dies ist konkrete Folge und Voraussetzung des Willens zur und der Durchführung der Rationalisierung. Hier handelt es sich, wie Verf. offenbar immer noch nicht ausführlich genug, dargelegt hat, auch um eine wesentlich wertungsgeschichtliche Erscheinung.

⁹Das Kriterium des Schutzes vor Fehlern bzw. deren Verdeckung wird im Problem XIX, 43, ausführlich angesprochen; dabei wird der Unterschied zur mittelalterlichen Neuentdeckung dieser Potenz „des“ Instruments faßbar: Der Autor des Problems bevorzugt als Begleitung von Gesang den Aulos, einmal, eher topisch, weil dieser von gleicher Art wie die Stimme ist, beide erzeugen Ton durch Luftströmung, zum anderen, weil der Aulos sich als geeigneter erweist, Fehler des Sängers zu überdecken: Diese Funktion spielt in der frühen mittellateinischen Musiktheorie natürlich keine Rolle, es geht um die Darstellungspotenz

Wie auch immer genau die Bestandteile des Katalogs von Merkmalen der perhorreszierten *Verschiedentönigkeit* auch zu interpretieren sind — ob die Bezeichnungen in der erst späteren Terminologie zu verstehen sind, ist kaum zu beweisen —, die Stelle macht klar, daß eine gewisse Selbständigkeit der instrumentalen Begleitung, die bis in die Rhythmik zu reichen scheint¹⁰, nicht nur stattfand, sondern auch zu beobachten war, also einer musiktheoretischen Rationalisierung zugänglich gewesen sein muß.

Wenn diese Möglichkeit aber ungenutzt blieb, muß das daran liegen, daß die ausdrücklich auf die Definition und Ordnung des Materials der Melik gerichtete antike Musiktheorie diese Ansätze zur Mehrstimmigkeit strikt als Erscheinung ausschließlich der Ausführung, der Form und Wirkung von Musik gesehen hat, also nicht als Teil auch des Materials der Musik (wer nicht verstehen sollte, was hier genau gemeint ist, sei auf die Musikschrift verwiesen, die unter Plutarchs Namen überliefert

der Richtigkeit — die Singstimme(n) müssen lernen, Fehler grundsätzlich zu vermeiden; eine instrumentale Begleitung ist nicht die Folge, ja auszuschließen.

Anders beantwortet Problem XIX, 9, die identisch gestellte Frage; es geht sozusagen um das Problem der quasi orchestralen Vermehrung von Begleitinstrumenten, selbst wenn das Instrument identisch begleitet, ist es angenehm, noch mehr Instrumente müßten dann immer angenehmer sein (natürlich ist das kein Kriterium, das Plato auf Musik anwenden würde, *ῥῆδιον* ist für Plato eher eine negative Qualifikation von Musik); die Antwort kann man leicht selbst nachlesen, sie wäre heranzuziehen, wenn man nach Existenz, oder deren Gegenteil, größerer Ensemblebildungen in der antiken Musik fragen sollte, z. B. in Hinblick auf die berichtete Leistung von Iskhāq ibn Ibrāhīm aus Mossul, der in einem sehr umfangreichen Ensemble von gleichzeitig spielenden Lautenspielerinnen die eine heraushört, deren Instrument nicht richtig gestimmt war, und dabei genau die Saite angeben kann. Näheres kann man sicher in dem Beitrag von M. Haas zur Rezeption antiker Musik in arabischer Musiktheorie finden, wenn nicht, teilt auch dieses Phänomen das Schicksal so vieler wesentlicher musikhistorischer Sachverhalte, daß M. Haas es nicht kennt; daß es deshalb unwichtig sei, ist dagegen nicht so leicht einzusehen.

¹⁰Wenn *Schnelligkeit versus Langsamkeit* im Teil der Melik erwähnt wird, muß man wohl auf Auszierungen schließen, offenbar gleichwertig verstanden, d. h. nicht nur auf das Instrument bezogen. Aber auch diese Deutung kann unzutreffend sein, weil ja nur satirisch allgemein formuliert wird: Ob es wirklich schnelle vokale Passagen gegeben haben könnte, denen „im“ Instrument ein „Haltetön“ gegenüberstand, darf gefragt werden — denkbar war auch solche Verschiedenheit von Stimme und Instrument, wenn es schon formuliert werden kann!

wird, da findet er eine wohl Aristoxenische Aussage zu den Grenzen der Musiktheorie in der Antike, worüber Verf. schon einigemal gesprochen hat — weil hier der Unterschied zum Mittelalter so deutlich wird, und angesichts der musikhistorischen Bedeutung der neuen Konzeption antiker Musiktheorie im oder durch das Mittelalter ist eine Bewertung dieses Unterschieds nur dann von geringem Interesse, wenn man das Verständnis der Voraussetzung der musikhistorischen Sonderentwicklung der westlichen Musik für wissenschaftlich irrelevant hält, und das wieder dürfte angesichts allein der Feststellung der Möglichkeit einer solchen Entwicklung nicht leicht zu begründen sein).

Hier nun wird die Einmaligkeit des Verständnisses der Bedeutung von Musiktheorie bzw. ihres Objekts in der lateinischen Musiktheorie des Mittelalters sozusagen in einem ganz speziellen Bereich sichtbar: Das Verständnis auch der *superficies* der Musik in ihrer (natürlich nur liturgischen) Gesamtheit als Objekt der Spekulation und nicht nur als Teil der Liturgie: Den unbestreitbaren mit dem Höchsten verbundenen Wert, den die Musik (diese Bezeichnung wird mit Absicht verwandt, vgl. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 840 ff.) der Liturgie besitzt, macht die Anwendung der Theorie auch auf solche „Begleitumstände“ wie die Ansätze zur Mehrstimmigkeit möglich, gefordert wird sie durch die, Augustinische, Aufgabenstellung, die sinnliche Erscheinung als Zeichen oder in seinem *ordo* zu erkennenden Repräsentanten der eigentlichen Ordnung und Schönheit durch Anwendung der *ratio* zu verstehen — und, so seltsam das nun auch für mediävistische Musikwissenschaft klingen mag, diese *ratio* ist einzusetzen, denn damit unterscheidet sich der Mensch vom Vieh (was dazu wohl Hirnforscher sagen würden?).

Daß das abschnittsbildende *organum* der *Musica Enchiriadis* auf eine recht einfache improvisatorische Praxis zurückgeführt werden muß, daß hier nicht ein ad hoc zum Zwecke theoretischer Demonstration erfundenes *ornamentum* vorliegt, ergibt sich schon aus der Feststellung, daß es eine *assuete* Bezeichnung dieser Technik gibt oder auch aus der Erwähnung bei Hucbald. Damit wird aber der Unterschied zum Konzept der antiken Musiktheorie deutlich: Auch diese Praxis der Ausführung muß als Teil der von der *ratio* zu bewältigenden Erscheinungen verstanden werden. Insofern hat aber auch das spätantike, eigentlich sterile Verständnis von Musiktheorie konkrete, für seine Träger noch unvorstellbare, Folgen gehabt: Die antike Theorie war zwar faktisch, nicht aber vom Verständnis ihrer Aufgabenstellung her, fähig, Ansätze zur Mehrstimmigkeit in instrumentaler Begleitung zu rationalisieren; erst

die Aneignung und Umwandlung der antiken Theorie zusammen mit der spätantiken Aufgabenstellung führt dann zur der epochalen Leistung der *Musica Enchiriadis*, die Mehrstimmigkeit als Ausdruck der Ordnung der Welt zu verstehen zu suchen, einen eigentlichen Sinn in dieser *superficies* der Ornamentierung der liturgischen Lieder zu sehen, ganz im Sinne Augustins, nämlich die gegebene Schönheit so zu betrachten, daß die Wirkung der höheren, eigentlichen Schönheit der Ordnung der Welt darin erkennbar wird (daß diese *superficies* schön ist, ergibt sich aus der Anwendung des Wortes *ornatus*, ed. Schmid, S. 56, 49, deutlich genug; das sagt auch die Wendung, daß die *speculatio interius sui non minus venerabilis* ist: Die *venerabilitas* der liturgischen Musik ist trivial): Es geht genau wie bei Augustin in der Exemplifizierung der höchst eingeschränkten, aber nicht inexistenten Urteilskraft des *sensus*, bei Augustin sozusagen durch Gebrauch des *discipulus* zunächst als Vertreter des naturgegebenen *sensus*, der daraus die Anwendung der *ratio* erst lernen soll, um die, natürlich a priori beschränkte, Erkenntniskraft der *ratio*, angewandt auf konkretes Klingen, nämlich die verschiedenartige *Mischung* von Tönen im *organum*, wie es die *Musica Enchiriadis* darlegt.

Daß das dann schnell zu reinen Lehre von Mehrstimmigkeit wird, daß sich das Objekt sozusagen verselbständigt, insofern nicht mehr notwendig transzendente Begründungen der theoretischen Erfassung solcher sozusagen protomehrstimmiger Erscheinungen der Ausführung in den betreffenden Texten zur Rechtfertigung benötigt werden, ist zu erwarten; diese Verselbständigung, übrigens auch eine Art Objektivierung und Befreiung von außermusikalischen Funktionen und ein Beispiel der Verweltlichungspotenz der Rezeption antiker Musiktheorie — dieses betrifft Musik an sich, ist, trivialerweise, nicht liturgisch gebunden —, nutzt dann das oben angedeutete Potential zur Weiterentwicklung; übrigens ja auch ein Ethos, die Wirklichkeit, wie sie ist, zu erfassen, das nicht trivial ist, sondern aus der neuen mittelalterlichen Konzeption von Musiktheorie abzuleiten ist: Die Wirklichkeit muß rationalisiert werden. Musiktheorie hat damit im Mittelalter wirklich wissenschaftliche Züge im modernen Sinne, Erfassung der bestehenden Wirklichkeit durch Ableitung entsprechender Regeln — eine auf Wirklichkeit ausgerichtete Einstellung, die z. B. für scholastisches Denken gerade nicht charakteristisch ist: Auch dieses Ethos wäre zu beachten. Es handelt sich eben nicht einfach um die Aufstellung von „Herstellungsregeln“, die hinsichtlich improvisatorischer Ausführungsmöglichkeit sowieso überflüssig wären, sondern um die Abstraktion von Gesetzen; das ist

auch wissenschaftshistorisch nicht trivial.

Ein Jahrhundert, vielleicht schon früher, nach Guido ist das alte *organum* total veraltet: Die Erweiterung des Klangerlebens durch Mehrstimmigkeit führt auch zu anderer theoretischer Lehre — in der Erfassung der Mehrstimmigkeit wird also die Sonderentwicklung der lateinischen Musiktheorie des Mittelalters besonders deutlich erkennbar; sie ist Voraussetzung der dann zur Regel gewordenen auffällig schnellen Fortschreitung zu neuen Möglichkeiten der Mehrstimmigkeit.

Es darf in diesem Zusammenhang generell gefragt werden, ob nicht doch die Vorgabe der spätantiken Konzeption von Musiktheorie zu dieser Entdeckung der neuen Brauchbarkeit der Musiktheorie geführt hat: Augustin setzt die Schönheit konkreter Verse, also Beispiele aus wirklicher Dichtung voraus, als Grundlage, Erkenntnis zu gewinnen. Als sie selbst haben diese Beispiele keinen Wert, ihre sozusagen rein ästhetische Betrachtung wäre der menschlichen *ratio* unwert.

Boethius kennt das gleiche Modell, wenn er den Eindruck des Ohrs als Voraussetzung überhaupt erst der Tätigkeit der *ratio* formuliert; nur sind für ihn, der Tradition entsprechend, nicht konkrete „Stücke“ Musik, sondern die Elemente solcher Musik von Bedeutung. Die sinnlichen Eindrücke der Kon- und Dissonanzen, die der Intervalle, skalisch geordneten Töne etc. Das konnte ausreichen; bei der Rhythmik war ein solches Vorgehen ersichtlich ausgeschlossen, weil Kürze und Länge an sich offensichtlich zu wenig an für sich zu betrachtenden materialen Elementen bilden. Hinzu kommt, daß die konkrete Musik ja keinen Wert an sich haben kann.

Genau das war für das (lateinische) Mittelalter natürlich nicht der Fall: Seine konkrete Musik, zudem die einzig zulässige, wie man von Augustin vorgeschrieben bekam, die liturgische Musik kann zwar an sich diskutiert werden, die Entscheidung Augustins war trotz aller Zweifel eindeutig. Eine Abwertung war nach fester Konstituierung als Teil der Liturgie nicht möglich (bei Augustin findet man noch Auswirkungen einer geringen Einschätzung des „aktiven“ liturgischen Sängers). Damit kommt das Konzept der Spätantike nun auf ein Objekt bezogen werden, das an sich höchsten Wert hat, die Musik der Liturgie. Diese kann natürlich als sinnliche Erscheinung als *superficies* verstanden werden, und damit Grundlage der Anwendung der *ratio* sein, gleichzeitig ist sie aber auch als sinnliche Erscheinung von hohem Wert, eben als Teil der notwendig im Raum des Sinnlichen stattfindenden Liturgie. Als *ornatus* dieser heiligen Liturgie hat dann eben auch die Mehrstimmigkeit

Anteil an der Heiligkeit dieser Liturgie, wie sie konkret erscheint, als Kundgabe an den Mitschreibern in der Liturgie und als Ausdruck dessen, was die *flamma pietatis* im Einzelnen auslösen kann. Dies sei hier aber nur zu einer ersten Erläuterung der Frage nach der neuen Leistungskraft mittelalterlicher Musiktheorie angedeutet, und dazu, daß die großen Repräsentanten römischer wie spätantiker Musiktheorie, Augustin und Boethius, mit ihrem Konzept die neue mittelalterliche (lateinische) Musiktheorie vorbereitet haben. Es ist ein musikhistorisch bemerkenswerter Sachverhalt, daß im Moment des Zusammenbruchs des westlichen Reiches die römische Kultur noch fähig war, Musiktheorie auf einer Stufe zu erarbeiten, die im Osten keine Parallelen mehr hat. Die betreffenden Schriften von Boethius und Augustin sind wohl auch das Umfassendste, das die lateinische Literatur auf diesem Gebiet erreicht hat.

1.1.1.3 Zur Leistungsfähigkeit von Martians Text zur Rationalisierung des Chorals

Die Bedeutung nun dieses Rationalisierungsvorgangs macht schon die Bestimmung von Quellen aus der Zeit als an diesem Vorgang beteiligt oder noch auf sozusagen rein literarischer Art kompilierend zu einer Voraussetzung zur Bestimmung dieses musikhistorischen Ereignisses. Insofern also ist eine Bewertung des Textes von Martian zur *ars musica* auch in Bezug auf die von ihm kompilierten Texte, z. B. was sein Text an Brauchbarem vermitteln konnte, auch in Hinblick auf das, was antike Musiktheorie wirklich war, ebenfalls ausreichender Grund für eine eingehende Betrachtung des Textes. Dieser Grund besteht also nicht nur in Hinblick auf die Art der Weitergabe antiker wirklicher Wissenschaft sowie deren Veränderung oder Verballhornung, sondern auch hinsichtlich des komplexen Vorgangs der Aneignung und Verwendung antiken Wissens, speziell der Musiktheorie, im Mittelalter, nun nicht (nur) kompilatorisch, sondern vor allem schöpferisch und zum Verstehen und Formulieren rationaler Grundlagen der eigenen Musik; eine Leistung, die im Vergleich mit der höchst eingeschränkten Leistungsfähigkeit von Martian als Zeuge des Inhalts antiker Musiktheorie besonders erstaunlich ist.

Verwiesen sei hier nur vorab auf den grundlegenden Unterschied des Kommentars von Johannes Scottus und Remy von Auxerre; nur bei Remy findet sich die Praxis des Beispiels, die Heranziehung notierter Melodieausschnitte, durchweg Initi-

en, zur Exemplifizierung von musiktheoretischen Begriffen¹¹; ein deutlicher Hinweis auf eine wesentliche Entwicklung, die schon von vornherein die einfache Voraussetzung spezifischer musiktheoretischer Kenntnisse bei Johannes Scottus z. B. durch Beierwaltes mit einiger, wie zu zeigen auch berechtigter Skepsis bewerten läßt. Die Bedeutung dieser Fragestellung in Hinblick auf den Text von Martian wird noch dadurch erhöht, daß der angedeutete Vorgang der Rationalisierung durch Textquellen aus dem 9. Jh. nicht so gut belegt ist, daß man bestimmte Quellen vernachlässigen könnte: Der Sprung zwischen Aurelians erstem — inhaltlich völlig fehlgeschlagenen — bewußtem Ansatz einer Verbindung zwischen antiker Musiktheorie und aktueller Musik und Hucbalds vollständigem Erreichen des Ziels ist so groß, daß auch,

¹¹Es ist sicher schön, wenn eine Dissertation mit höchstem Anspruch der totalen Neuartigkeit seiner Fragestellung und der des gewählten „Helden“ auftritt, vielleicht wäre aber die Berücksichtigung von früheren Ergebnissen nicht so ganz überflüssig, wenn man z. B. zu Franco liest: *Historically, Franco was notable the first theorist who used the full range of forms that musical examples could assume, from mere definitions, to the quotation of genuine compositions ...*, Chr. Th. Leitmeir, *Types and Transmissions of Musical Examples in Franco's Treatise*, in dem Sammelband, der in Zusammenhang mit Susan Rankins neuerer Johannes Scottus-Deutung zitiert wird, 1.2.0.1 auf Seite 59. Auf die hinsichtlich der antiken Vorgabe völlig neue Erscheinung des konkreten Beispiels in der Musiktheorie wurde bereits in *Musik und Grammatik* hingewiesen, weil hier offenbar ein, literarisches, Vorbild gegeben ist; daß der Autor der *Musica Enchiriadis* keine Rondeaux zitieren konnte, keine mehrstimmigen Motetten, dürfte kaum überraschend sein, daß aber konkrete *compositions* zitiert werden, ist aus dem bekannten großen *organum*-Beispiel des sog. Pariser Traktats geläufig, ebenso wie Zitate aus dem liturgischen Repertoire nicht gerade selten sind — und, wie Hucbald ja sagt, handelt es sich hier auch um Kompositionen. Und *mere definitions*, die gibt es ja wohl ausreichend, ob man sie „geschwollen“ als *deiktisch* bezeichnen muß, ist dann eine andere Frage, es kommt auf die musikhistorische Relevanz an. Schon Aurelian zitiert zahlreiche Melodien, sogar mit den ihm verfügbaren Neumen. Wenn man also so tief sinnig ganz Neues feststellt, sollte man sich um die entsprechenden Traditionen etwas mehr bemühen, was natürlich eigentlich der Doktorvater als Aufgabe sehen sollte.

Auch wenn vergleichbares Entdecken von völlig Neuem auch arrivierten Fachvertretern mit aller offenbar für notwendig gehaltenen Emphase unterläuft, vgl. etwa R. Strohm's völlig absurde Behauptungen über gegenüber dem Mittelalter völlig Neuem in der Renaissance, s. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...* Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 78 und S. 1174 ff. — vorbildlich sollte derartige inhaltslose Rhetorik nicht sein; selbst Musikwissenschaft sollte gewisse wissenschaftliche Redlichkeit und Sorgfalt erwarten lassen.

phänomenologische (und historische) Zwischenglieder wie der 1. *Quidam* in der *Alia Musica* oder noch Reginos wesentlich „vorrational“ Bemühungen nicht ausreichen, den Vorgang wirklich zu verstehen. Schon die Erfinder bzw. die Erfindung der Neumenschrift bleiben bzw. bleibt hinsichtlich der Schöpfer und ihrer eigentlichen Motivierung, nicht des Prinzips, völlig im Dunkeln.

Insofern ist also jede Quelle, letztlich sogar nur schon das Abschreiben antiker Vorgaben, erst recht also Kommentare (und damit auch das Kommentierte) in der Zeit wertvoll und seine Betrachtung voll begründet.

1.1.1.4 Martians Text und das Verständnis der Leistung der eigentlichen antiken Musiktheorie

Und schließlich ist als letzter Grund zu erwähnen, daß der notwendige Vergleich der Formulierungen von Martian mit den eigentlichen Quellen antiker Musiktheorie, vornehmlich Aristoxenus, das Verstehen von deren Leistung in besonderer Weise, nämlich von der Sicht eines weitgehenden Verlustes entsprechenden Wissens, erhellen kann: Eine Einschätzung dessen, was Martianus weitergeben kann, ist ohne Bewertung der eigentlichen Aussage der ursprünglichen und nicht nur der vermittelnden Quelle — vor allem Aristides Quintilianus — ausgeschlossen; nur so können Mißverständnisse und Fehlinterpretationen oder Auslassungen adäquat beschrieben werden. Somit gibt es also ausreichende Gründe, auch von musikhistorischer Fragestellung aus den Text Martians zur *ars musica* zu untersuchen.

Allerdings verlangt eine entsprechende Behandlung des Textes von Martianus Capella ein Eingehen auf einzelne Formulierungen, was eine doch recht mühsame philologische Arbeit bedeutet. Gerade von musikwissenschaftlicher Seite dürfte ein solches Unterfangen nicht gerade auf Interesse stoßen, ja angesichts der so allgemeinen Ausführungen z. B. von M. Haas zur Musik des Mittelalters mit ihrer so zu bezeichnenden ausgeprägten Krenophobie, *κρηνηφοβία*, kaum als berechtigt angesehen werden, sind doch da scheinbar sensationelle Erkenntnisse über ebenso scheinbar viel wichtigere Dinge zu finden, als Texte in historischer Nähe zum angesprochenen Rationalisierungsvorgang¹² oder gar dessen ursprüngliche Voraussetzungen. Man wird kaum erwarten können, Dinge wie völlig neue Zeitgefühle, Fragen nach dem

¹²Was Notker, Ekkehard und andere zu Neumen und zum Archetypus von K. Levy zu sagen haben Von Interesse ist dabei, daß Spuren einer sozusagen präratio-

nalen, d. h. nicht von einer inhaltlichen Rezeption antiker Musiktheorie bestimmten, aber über die Mittel rein mündlicher Weitergabe und Lehre der Choralmelodien hinausgehenden Betrachtungsweise des Chorals faßbar sind: Es handelt sich dabei einmal um die geradezu dogmatische Klassifizierung der Melodien nach acht Tonarten, vielleicht der Grund für den Fortschritt über die antike Konzeption von Musiktheorie, nämlich ihr Verständnis als Grund für Regeln der Melodiebestimmung und überhaupt der Festlegung dessen, was korrekt in der Melodie ist. Zum andern aber ist hier die adiastematische Neumenschrift zu nennen: Ihre Abstraktionsleistung liegt in der Segmentierung des melodischen Flusses in die einzelnen, als rhythmische Einheiten, Silben oder, in Melismen, Quasisilben, auftretenden Neumengruppen, zum andern aber in der Angabe der jeweiligen melischen Bewegungsform in diesen silbischen oder silbenartigen Einheiten oder Gruppen.

Von der rationalen Musiktheorie her gesehen, ist eine derartige Schrift schlechthin unbegreiflich, wie dies, nach Erreichung des Ziels, Hucbald ganz klar sagt, ed. Chartier, S. 194, 1; die *notae musicae, quae unicuique cordarum appositae sunt, non minimum studiosis conferunt fructum*. Denn sie sind *ad hanc utilitatem ... repertae, ut sicut per litteras, voces et dictiones verborum recognoscuntur in scripto, ut nullum legentem dubio fallant iudicio, sic per has omne melos adnotatum, etiam sine docente, posquam semel cognitae fuerint, valeat decantari*, womit bereits Hucbald die später von Oddo, Gerbert, *Scriptores* I, S. 252 a und 265, sowie Guido in seinem bekannten Bericht über die Bewunderung, die selbst der Papst dem von ihm auf Linien geschriebenen Gradualbuch entgegengebracht hat, formulierte Wertung der rationalen Musiktheorie auch als Hilfsmittel für die Praxis, als Mittel der Arbeitserleichterung erkannt hat. Von Interesse dabei ist, daß hier, für einmal, auch bei Hucbald der Vergleich mit den Sprachteilen, den Elementen der *litterae et voces*, aber auch der *dictiones verborum* ansatzweise angesprochen zu sein scheint. Wenn Hucbald aber sonst an keiner Stelle auf diese Tradition hinweist oder sie nutzt, wird deutlich, daß hier eine eigene Leistung der *Musica Enchiridis* vorliegt, die wesentlich geworden ist: Hucbald ruft hier nur rethorisch etwas ausführlicher das Erkennen der Sprache durch die Elemente der Schrift auf; in die Tradition des so völlig neu verstandenen Ton-Buchstabenvergleichs ist Hucbalds Schrift nicht einzureihen!

Die Neumen, die ... *notae, quas nunc usus tradidit quaeque pro locorum varietate diversis nichilominus deformantur figuris, quamvis ad aliquid prosint rememorationis subsidium* (natürlich haben auch die adiastematischen Neumen einen Wert für die Erinnerung, scil. der Melodiegestalt, die so notiert wird), *minime potes contingere. Incerto enim semper videntem ducunt vestigio, ut ... Primam enim notulam, cum aspexeris, quae esse videtur elatior* (in Bezug auf die folgende *nota*), *proferre eam quocumque vocis casu facile poteris. Secundam vero, quam pressioem* (in Bezug auf die vorangehende) *ad tendis, cum primae copulare quaesieris, quonammodo id facias utrum videlicet uno vel duobus aut certe tribus ab ea elongari debeat punctis, nisi auditu ab alio recipias, nullatenus, sicut a compositore statuta est,*

pernoscere potes. ...: Die Neumen geben weder den intervallischen Abstand einer Neume von der anderen an, noch durch ihre graphische Größe das jeweilige Ausmaß der bezeichneten Bewegung, worauf Hucbald nicht explizit eingeht: Er kennt dieses Analogieprinzip der späteren diastematischen und sozusagen protodiastematischen Neumenschrift nicht; ein Hinweis darauf, daß dieses geradezu selbstverständlich erscheinende Merkmal der modernen Schreibung von melischen Verläufen musikhistorisch gesehen doch nicht trivial war, Hucbald hat diese Möglichkeit (noch) nicht gesehen, obwohl die auch in seiner Schrift genutzte Notation auf Linien diese weitergehende Raumanalogie eigentlich als trivial denken läßt; weder für Hucbald noch für den Autor der *Musica Enchiriadis* ist offenbar eine natürliche Verbindung zwischen der graphisch exakten Leiter und den auf sie bezogenen Linien mit den ebenfalls raumanalog notierten Neumen denkbar, übrigens ein Sachverhalt, den ein Denker über das musikalische Denken im Mittelalter eigentlich hätte bedenken sollen, die Idee eines Bezugs der Neumen auf ein Liniengerüst war für beide Autoren also nicht gegeben — das fällt auf in Hinblick auf die Notation von Chartres, die vielleicht doch von Anfang an auch das Ausmaß von Bewegungen graphisch mit den gegebenen Neumenzeichen andeutet). Natürlich bemerkt auch Hucbald die eigene Leistung der usuellen Notation hinsichtlich Ausführungsangaben und der für die Rhythmik wesentlichen Gruppierung in Neumen; ein von der rationalen Musiktheorie der Antike ausgehendes Denken jedoch hätte eine solche Notation nicht erfinden können, zu auffällig ist die absolute Unzulänglichkeit der adiastematischen Neumen in Hinblick gerade auf die für die rationale Theorie wesentlichen Faktoren, die Intervallgrößen. Insofern ist diese Notation notwendig ein Rudiment aus der Zeit, in der die Musiktheorie der Antike noch nicht rezipiert worden war (angesichts des Auftretens des Wortes *compositor* in eindeutiger Beziehung zur Gestalt der Melodie in diesem Zitat, nämlich als Autor von *statuta* der Melodie, wie auch anderer Zeugnisse bereits in der frühmittelalterlichen Literatur zu Musik erscheint die Erörterung des *Autorbegriffs in bezug auf das Mittelalter* als *vielleicht besonders kompliziert* von F. Hentschel, *Sinnlichkeit und Vernunft i. d. mittelalt. Musiktheorie*, S. 19, nebst Verweis auf U. Eco, doch als etwas zu modisch ideologiebestimmt; aber was interessiert der Inhalt, wenn man über angebliche grundsätzliche Unterschiede so „geschwollen“ daherreden kann, als ob die Zeit von Hucbald und davor nicht den Erfinder einer Melodiegestalt habe denken können). Andererseits stellt die Neumenschrift, ob in Byzanz oder im lateinischen Westen — damit sich Verf. nicht dem Vorwurf ausgesetzt sieht, Ravenna übersehen zu haben — selbst eine Anwendung antiker Vorgabe dar, kann also in Zusammenhang generell mit einem Bemühen um schriftliche Fixierung auch der Melodiegestalten verbunden werden, in beiden Nachfolgeteilen des Römischen Reiches; die Rationalisierung allerdings, sozusagen der zweite Schritt der Fixierung von Melodien wurde nur im lateinischen Westen geleistet, wahrscheinlich doch in der fränkischen, neuartigen „Dogmatik“ von nur acht Tonarten gründend. Die Formulierung Hucbalds könnte eine Bestätigung der These von K. Levy bieten, die von

G. Milanese, *Alcuin, the Latin Grammars, and the Transmission of the Gregorian Repertoire*, Polifonie ... I, 2001, S. 237 ff., basierend auf nicht gerade neuerer Literatur, nochmals bekräftigt wird. Beachtet man allerdings, was die Autoren sagen, die die recht vagen Hinweise auf die *translatio cantus* aus Rom ins Frankenreich berichten, etwa Walafrid Strabos bekannte Bemerkung, so fällt doch auf, daß nicht ein einziger Verweis auf die Möglichkeit wenigstens einer Art von Neumierung, die immerhin irgendwie dem Gedächtnis beistehen kann, zu finden ist. Besonders wäre hier das ja recht späte Zeugnis von Notker, *Gesta Karoli*, I, 10, über den Betrug, den die 12 *clerici doctissimi cantilenae* geplant hatten; nämlich *quomodo ita cantum variare potuissent, ut numquam unitas et consonantia eius in regno et provincia non sua lataretur*. Notker hält dies für *a nostris temporis hominibus difficile credi*, muß aber doch eine Verschiedenheit zwischen römischem und fränkischem Choral bestätigen, was hier nicht interessiert. Wesentlich aber für die These eines *archetype* des Gradualbuchs ist, daß Notker die Unwahrscheinlichkeit nicht durch Verweis auf irgendein neumiertes Exemplar begründet, nein, statt dessen wird der Betrug nur daran bemerkt, daß Karl in zwei aufeinanderfolgenden Jahren das Weihnachtsfest einmal in Trier oder Metz, dann in Tour oder Paris feiert, und da den Unterschied der Melodien bemerkt (daß dies sagenhafte Züge trägt, ist klar, es geht aber um den dahinter stehenden Sachverhalt). Die so durch die *invidia Francorum* betimmten *doctissimi cantus* aber *diversissime et quam corruptissime poterant excogitare, et ipsi canere et sic alios docere laborabant*. Daß sie dazu ausschließlich die Tonhöhen, die Intervalle verändert, sonst aber alles identisch gelassen hätten, wäre eine Vorstellung, die Notkers klare Hinweise vergewaltigen würde.

Dies insbesondere deshalb, weil einige Zeit später Ekkehardt IV nicht nur die nun zwei, und im wesentlichen ehrlichen Sangeskundigen aus Rom *cantum et VII liberalium artium paginis admodum imbuti* sein läßt, sondern auch mit zwei Antiphonaren versieht, deren eines, nicht ganz dem Willen eines der Musikboten entsprechend nach St. Gallen gelangt. Dieses aber dient, *in cantu si quid dissentitur, quasi in speculo error eiusmodi universus corrigitur....*, was nach Hucbald geäußert den Entwicklungsunterschied belegen kann, denn Ekkehardt denkt sicher nicht an diastematische Notation. Daß es sich hier um ein neumiertes Gesangbuch handelte, erweist sich auch aus der Erwähnung der Romanus-Buchstaben. Da es sich um St. Galler Neumen handelt, ist klar, daß man zur Zeit Ekkehards IV darin das Mittel der Orientierung über strittige Melodieverläufe sah. Wenn dies für Notker noch nicht der Fall war, ist zu schließen, daß dieser zumindest noch keine vollständig neumierten Gesangbücher als selbstverständliche Träger der Melodietradition kannte. Dies ist nicht gerade ein Argument für die (an sich höchst angenehme) These von Levy, wobei hier nicht einfach Kritik geäußert, sondern nur darauf verwiesen werden soll, daß auch diese, eigentlich naheliegende These eben nicht nur den Komplex von Problemen zur Entstehung der Neumenschrift im Westen, der erstaunlichen Konsistenz des Repertoires der Gregorianischen Maßgesänge, der Altrömischen Frage und der Frage nach der anzunehmenden Umgestal-

tung eben zum Gregorianischen Gesang leicht zu lösen verspricht, sondern auch erhebliche Probleme mit sich bringt.

Dies gilt auch für die neuerdings von B. Baroffio nochmals zusammengefaßten Zeugnisse für den frühen liturgischen Gesang vor 800, *Lateinische Kultur im VIII. Jh., ...*, ed. A. Lehner u. W. Berschin, St. Ottilien 1989, S. 12 ff. Im bekannten Zeugnis des Konzils von Gloveshoe z. B. heißt es, *can. 13: ... in baptismis officio, in missarum celebratione, in cantilena modo celebratur iuxta exemplar videlicet, quod scriptum de Romana habemus Ecclesia. Itemque, ut per gyrum totius anni natalitia sanctorum uno eodem die iuxta martyrologium eiusdem Romanae Ecclesiae cum sua sibi convenienti psalmodia seu cantilena reverentur*. Der zweite Satz zeigt klar, daß speziell die Form der Melodien mit *cantilena* nicht gemeint sein muß; gemeint ist, daß die jeweils zum Fest passende *psalmodia seu cantilena* verwendet wird. Daß dieser Zusammenhang wesentlich inhaltlicher bzw. eben matyrologischer Natur ist, liegt auf der Hand: Vierte Tonart ist nicht Fest-gebunden. Damit aber ist auch der vorangehende Satz kein Hinweis auf ein neumiertes Gradualbuch ausgerechnet auch noch aus Rom im Jahre 747: Die Parallelisierung von Taufritus, Meßfeier und *cantilena modus* weist deutlich genug darauf hin, daß auch hier vornehmlich die Ordnung der Gesänge gemeint ist. Und daß liturgische Formulare vorlagen, ist anzunehmen. Eddi hat nach Bedas Zeugnis aber nicht aus Büchern gelehrt, sondern vorgesungen.

Auch im Konzil von Rispach, zu Ende des Jahrhunderts (vgl. *ib.*, S. 12) fällt auf, daß kein Hinweis auf den geisteshistorisch ja bemerkenswerten Vorgang der Formulierung einer Notation auch für die Melodien zu finden ist, ja daß die Melodien selbst eigentlich nur implizit angeführt werden, VIII: *Episcopus ... scolam constituat et sapientem doctorem, qui secundum traditionem Romanorum possit instruere ... , ut per canonicas horas cursus aecclesiae debeat canere unicuique secundum congruum tempus vel dispositas festivitates, qualiter ille cantus adornet aecclesiam Dei et audientes aedificantur ...*. Ein *canere sec. congruum tempus* hebt nicht speziell die Melodie heraus, sondern die vor allem textlich begründete Stellung im *Proprium de tempore*. Der *doctor* erscheint eher auf die Tätigkeit gerichtet, von der auch Helisachar berichtet, kaum auf die Weitergabe speziell der Melodien — wobei es angesichts der klaren Unterscheidung von Gesang und Rezitativ schon bei Augustin absurd wäre, auf irgendeine mystische Einheit von Musik und Text zu verweisen, die Melodie als Sache an sich gar nicht nennen lassen könnte; die Verweise auf Eddi und Kollegen im Frankenreich zeigen dies ebensogut wie die berufliche Differenzierung von *lector* und *cantor* (vgl. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 878 ff.). Bemerkenswert ist, daß die Gesänge nicht nur der *aedificatio*, sondern auch dem *ornatus aecclesiae* dienen sollen; eine Wertung, die zumindest Augustin in Hinblick speziell auf Musik nicht hätte bestätigen können; von *ornatus* spricht ja auch die *Musica Enchiriadis* im vorletzten Kapitel; die *ornatus*-Funktion von Musik in der Liturgie ist also für die Karolingerzeit selbstverständlich. Die bekannte Formulierung aus der *Admonitio generalis* von 789, *ut psalmsi digne secundum*

divisionem versuum modulentur et cum Gloria Patri cum omni honore apud omnes cantentur et ipse sacerdos cum sanctis angelis et populo Dei communi voce Sanctus ... decantet. ..., gibt zwar den strukturellen Hinweis, daß die *psalmi* würdig und in Entsprechung zur Verseinteilung zu singen sind, nur beachtet dieser Hinweis höchstens die Form der Verse, also die Zweiteiligkeit, nicht gerade ein sehr weitreichendes strukturelles Merkmal, das außerdem nicht einmal die Gattungsverschiedenheiten für beachtenswert hält; es handelt sich also um eine ganz allgemeine Regel. Und daß das *Gloria Patri cum omni honore* zu singen sei, wird wohl niemand auf die Melodie oder ihre Ausführung beziehen wollen, sondern auf die Haltung während man diesen Text singt. Auch dieser Text weist ein so erstaunliches Desinteresse an speziell musikalischen Fragen auf, daß ein Vorliegen vollständig neumierter Gradualbücher ein unlösbares Dilemma schaffen würde.

Auch der von Baroffio, *ib.*, S. 12, zitierte Brief von Alkuin mit der eher trivialen Forderung, daß die *scolares ... psalmos et cantilenam ecclesiasticam* gelehrt werden sollen, *ut in singulis ecclesiis cursus aptatur cotidiane laudis Dei.* ..., läßt — gerade in der Formulierung des Unterrichtsziels —, nicht erkennen, daß Alkuin explizit an die korrekte, etwa nach einem neumierten Graduale unterrichtete Ausführung der korrekten Melodien gedacht haben könnte, man wird eher genau wie bei Helisachar voraussetzen müssen, daß für beide „Literaten“ Bemühungen um Notation von Musik unbeachtlich waren. Wichtig ist die korrekte liturgische Ordnung. Beachtet man die Bedeutung, die Hartker seiner Arbeit zuweist, dann wäre es geradezu unvorstellbar, daß Alkuin eine solche Erscheinung wie ein neumiertes Gradualbuch nicht hätte explizit als weiteres Ziel der Erziehung nennen sollen: Die Existenz neumierter Gradualbücher müßte einen liturgisch und auch hinsichtlich des Schriftwesens erfahrenen Autor eigentlich dazu veranlaßt haben, die musikalische Korrektheit explizit zu formulieren, wie dies Ekkehard IV dann ja auch tut.

Auch die Nennung von *antiphonale et responsale*, ausgerechnet *insimul autem grammaticam Aristotelis*, in einem Brief aus der Mitte des 8. Jh., *ib.*, S. 13 (Pippin), sagt natürlich nichts darüber aus, daß in Rom neumierte Gradualia existiert hätten. Nicht nur diese Zeugnisse, sondern auch die des 9. Jh., die B. Stäblein in seiner Ausgabe des Altrömischen Graduale zitiert, geben nicht zu erkennen, daß die frühen Autoren wie Walahfrid Strabo etwas wie neumierte Gesangbücher überhaupt hätten denken können; ja die weiterreichende völlige Vernachlässigung des Problems, daß ja auch die Melodie korrekt zu singen sei, in den entsprechenden Zeugnissen weist recht deutlich daraufhin, daß die Weitergabe der Melodien des *cantus Romanus* Aufgabe der von Literaten nicht gerade für beachtenswert gehaltenen *magistri cantus* gewesen sein muß, die Helisachar beiläufig erwähnt: Es ist aufgrund solcher Art der „Vernachlässigung“ der Melodien kaum vorstellbar, daß Musik in einer nur von späterer oder antiker Musiktheorie her unerträglich unzulänglichen Notationsform bestanden haben soll, und die Zeugnisse nicht eine einzige Spur solcher Notation und der entsprechenden quasi literarischen Selbständigkeit von Musik als notierbare, so selbst li-

Ich und irgendwelchen Komponisten oder ähnliche, eigentlich musikwissenschaftliche Themen entdecken zu können, wenn es etwa um Fragen wie die Bestimmung der Intervallkategorie als elementare Entsprechung der erwähnten Gestaltbildungsfähigkeit und ihrer Voraussetzung der Translationsinvarianz melodischer Gestalten geht. Immerhin kann die Betrachtung des Textes von Martian und seiner Kommentatoren zu Fragen führen, die offenbar doch allgemeineres Interesse auf sich zu ziehen imstande waren, wie z. B. die Frage nach *Musik und Raum, Musik und Philosophie im Mittelalter* oder auch Fragen nach Vorstellungen von *Himmelsharmonie* etc. belegen können.

Wie die Arbeit erweist, erzwingt eine sorgfältige Betrachtung der hier zu untersuchenden Quellen fast durchgehend eine Neubewertung bestehender Deutungen, nicht zuletzt von Martian als Musiktheoretiker. Dabei folgt Verf. seiner als solche gefühlten Verpflichtung, nicht nur andere Meinungen festzustellen, sondern auch auf deren Bezug zu den Aussagen der Quellen einzugehen und sie danach auch zu beurteilen, natürlich nur soweit, als überhaupt eine rationale Rekonstruktion des Gesagten möglich ist.

Abgesehen von solchen Auswirkungen der hier vorgelegten Arbeit auf gewisse musikwissenschaftliche Meinungen oder eher Topoi gibt es von altphilologischer Seite einige jedenfalls vom beanspruchten Rang, etwa als Habilitationsarbeit, wesentliche Arbeiten, die sich wie erwähnt ebenfalls eingehend mit Martianus Capella beschäftigen, so daß vielleicht eine Bewertung solcher Ansätze von musikwissenschaftlicher Seite, also sozusagen von einem speziellen Wissen um den Inhalt des Stoffes antiker Musiktheorie her gesehen, ebenfalls eine zusätzliche Berechtigung für das vorgenommene Unternehmen haben könnte. Es ist klar, daß im Rahmen einer Disziplin wie Musikwissenschaft solche Arbeiten eigentlich keinen Platz haben

terarisch gewordene Erscheinung erkennen lassen sollten. Daß die von Levy mit seiner Hypothese zu lösen versuchten Probleme damit nicht einfacher zu lösen sind, ist unbestreitbar: Schnelligkeit der Verbreitung, Differenzierung der Schriftarten, auch wenn diese, anders als Treitler meint, nicht nur vom Bezeichneten, sondern auch von den verwendeten Zeichen im wirklich Wesentlichen gleich sind. Zu fragen wäre allerdings, ob nicht fünfzig Jahre für die Differenzierung der Schriftweisen ein ausreichender Zeitraum sein könnten: Aurelian verwendet paläofränkische Neumen, sind wirklich ausreichend Beispiele anderer Notationen ausreichend exakt früher datiert zu finden, muß die offene Frage bleiben, die Verf. hier nicht anzugehen wagen kann.

können, weil aber nun das jüngste Urteil keines geringeren als des großen Ludwig Finscher zur gegenwärtigen Lage deutscher Musikwissenschaft — was durchaus auch auf die in englischsprachigen Ländern auszudehnen wäre — das volle Recht auch zur Behandlung von solchen sozusagen abgelegenen Bereichen gegeben hat, wird hier mit Dankbarkeit auch diese Rechtfertigung der vorliegenden Arbeit ergriffen — auch wenn dabei vorliegenden Interpretationen und Vorstellungen in gewisser Ausführlichkeit häufig genug widersprochen werden muß, denn auch das sagt L. Finscher: Oberflächlichkeit auch in rezensiver Betrachtung vorliegender Literatur ist nicht mehr tragbar¹³.

Trotz aller genannten methodisch wie wissenschaftsdisziplinär bzw. teilweise auch eher wissenschaftsdisziplinarisch berechtigten Einwände¹⁴ gegen eine, dann unabdingbar eingehende Betrachtung des Textes eines Kompilators wie Martianus Capella, „hinter“ dem wieder nur Kompilatoren wie etwa Aristides Quintilianus stehen¹⁵, bleibt als wesentlich zu qualifizierender Grund für solche Arbeit doch

¹³Nicht ganz verständlich ist allerdings, daß Finscher ebenda auf ein sozusagen notorisches Nichtbeachten englischsprachiger, vor allem amerikanischer Literatur nur in deutscher Musikwissenschaft abhebt. Erfahrungen mit amerikanischen Autoren wie Phillips, Cohen und anderen belegen, daß das Fehlen von Sprachkenntnissen zusammen mit einem dezidierten Unwillen zu adäquater Auseinandersetzung mit vorliegender deutscher Literatur zu Abstrusitäten führen wie dem scheinwissenschaftlichen Ersatz wissenschaftlicher Diskussion durch sinnwidrige Segmentierungen einzelner Sätze, etwa mithilfe eines Stellenregisters; Einzelsätze, die dann aber aus Sprach- wie Sachkenntnis auch nicht verstanden werden, was zusammen mit der strikten Verweigerung einer Beachtung des Kontextes zu Behauptungen über den eben nicht beachteten Text eines deutschen Autors führt, die nur noch als Blödsinn oder eben Vorspiegelung wissenschaftlicher Diskussion, also als unredlich zu qualifizieren sind. Solche Niederungen angeblich wissenschaftlicher Diskussion werden in deutscher Musikwissenschaft denn doch nicht erreicht; vgl. etwa Verf., *Musik als Unterhaltung*, II, S. 234 ff.: Hier muß Finscher leider doch widersprochen werden; die Berufung auf US-amerikanische Geisteswissenschaft zur Denunzierung der deutschen Beiträge, erscheint nicht als geeignetes Evaluierungsmittel.

¹⁴Und so verzichtet A. Barker in seiner grundlegenden Arbeit *Greek Musical Writings* mit einigem Recht auf Berücksichtigung der lateinischen Rezeption oder besser reduktiven Kompilation griechischer Musiktheorie: Die durch Boethius oder gar Martianus potentiell „ausfüllbaren“ *lacunae* sind, wie noch zu zeigen, vernachlässigbar, wenn überhaupt existent.

¹⁵Und besonders auffallend wird die Art der (Nicht-)Verarbeitung antiker Vorgaben, wenn man an die selbständigen Hinweise auf eigene Meinung bei Quintilian denkt; etwa an die

vor allem der unabdingbare Vergleich mit den betreffenden Schriften der originalen Denker. Ein solcher Vergleich macht deren Größe hinsichtlich der Erfassung und Abstraktion einer Systematik sozusagen des Materials der Musik noch leichter erkennbar als es die einfache Hinnahme der Existenz solcher Systematik leisten könnte: Das Erkennen der Logik der Systematik von Aristoxenus etwa wird in Hinblick auf die Verkürzungen und Verballhornungen der hier vornehmlich zu betrachtenden Kompilatoren zu einem geistigen Genuß; die Lektüre der oft nur fragmentarisch erhaltenen wirklichen Theorie, der schöpferischen und bis heute grundlegenden Abstraktions- und Systematisierungsleistung der großen griechischen Musiktheoretiker kann in ihrer Einmaligkeit und Nicht-Selbstverständlichkeit gerade in Vergleich mit der, nicht selten zu Unsinn führenden Reduktion dieser Theorie, besonders eindringlich erlebt werden.

1.1.2 Beispiele zur Methodik und Fragestellungen

Der die Musik, unter der Bezeichnung *harmonia* (s. u.) das ganze Werk abschließend darstellende Teil des, auch in seiner Beschränktheit und Unproduktivität typisch enzyklopädisch-kompilatorischen Werkes von Martianus Capella¹⁶ basiert we-

auch rhetorisch herausfallende Kritik an den *doctissimi homines*, die so absurde Vorstellungen hatten, daß irgendwelche Versmaße in der *oratio* zu vermeiden seien, *Inst. or.* IX, 4, 87, ed. Radermacher, II, S. 216, 18: Zu derartiger, inhaltlich begründeter Kritik ist Martian völlig unfähig. Wie Vitruv versteht Quintilian die wesentlichen Elemente der mitgeteilten Theorien; ein geradezu grundlegender Gegensatz zu Autoren wie Martianus Capella, Favonius Eulogius u. ä., zu denen im Mittelalter, wie noch zu zeigen — in musiktheoretischer Hinsicht! — auch Johannes Scottus gehört

¹⁶*Martiani Nannei Felicis Capellae, De nuptiis Philologiae et Mercurii Libri VIII*, ed. Dick, ed. Willis: Wenn hier die Glossare zu Martian durchgehend hinsichtlich der Ausgabe von Dick gekennzeichnet werden, ergibt sich dies aus den Ausgaben von C. E. Lutz, die eben diesen Bezug genommen hat; so dürfte eine Vergleichbarkeit der verschiedenen Glossen einfacher zu sein. Mariken Teeuwen liefert in ihrer Edition anonymer Glossen mit ihren Angaben die Parallelen zur neuesten Ausgabe von Willis.

Eine sehr ausführliche Bibliographie zu dieser Schrift vor allem zum 9. Buch findet man im Beitrag von C. M. Atkinson, *Martianus Capella 935 ...*, *The Journal of Musicology* XVII, 4, 1999, S. 498 f.; ein Beitrag, auf den im Folgenden noch einzugehen ist, weil er exemplarisch von einigen grundsätzlich falschen Voraussetzungen ausgeht (die z. T. in seinem neuesten Beitrag wiederholt werden, s. den Anhang zu Verf. *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik*,

sentlich auf der Zusammenstellung von Quellen, deren Vorgabe teilweise für längere zusammenhängende Passagen dieser Schrift einfach übernommen oder nur mit letztlich irrelevanten oder irreführenden Zusätzen — und Auslassungen — versehen worden zu sein scheint¹⁷. So ist etwa die große Bedeutung der Schrift von Aristides Quintilianus für Martianus Capella ebenso wie viel später dann etwa für Bryennius bekannt, womit natürlich eine Lektüre und vor allem eigenständige, d. h. auf wirklichem Verstehen des zu behandelnden Stoffes beruhende selbständige Auswahl und Übersetzung des Werkes von Aristides Quintilianus durch Martianus Capella nicht einfach behauptet werden kann, ja angesichts häufig widersinniger Zusammenstellung eigentlich von vornherein ausgeschlossen werden muß.

Danuta Shanzer, *A Philosophical and Literary Commentary on Martianus Ca-*

zur Choralüberlieferung und Wort und Ton im Choral, Teil II, *Zur Choralüberlieferung, zur „genetischen“ Relation der beiden Fassungen in neuen Erkenntnissen und zur Ästhetik des Gregorianischen Chorals oder melodia francigena*, *HeiDok* 2010, S. 1217 ff.). Eine Ausgabe, die die älteren Ausgaben diskutiert, speziell des Buches über die *ars musica* findet man in der ausführlichen und im Gegensatz zu einigen musikwissenschaftlichen, aber auch philologischen Beiträgen wirklich wissenschaftlichen Studie von Cristante, *Martiani Capellae, De Nuptiis Philologiae et Mercurii, lib. IX, introduzione traduzione e commento di Lucio Cristante*, Padova 1987, die M. Huglo in seinem Beitrag für *Die Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 4, S. 34 f., — erwartungsgemäß — ebenso unberücksichtigt läßt wie die Schrift von Grebe, was allerdings ein unterschiedliches Ausmaß an Erkenntnisbehinderung besitzt. Immerhin weiß Huglo im Gegensatz zur altphilologischen Fachliteratur genau, daß Martian sein Werk im 3. Viertel des 5. Jh. verfaßt hat. Vielleicht wäre es nicht ganz abwegig, wenn Herausgeber von Handbüchern ihre Beiträger zu einer gewissen Literaturkenntnis oder gar Literaturbeachtung anhalten würden.

¹⁷Da die produktive Epoche des die Melik betreffenden Teils der Musiktheorie mit Ptolemaeus endet, der auch keine echten Neuerungen hinsichtlich der Abstraktion von materialmäßigen Grundlagen der Praxis formuliert, sondern die bestehende Systematik neu ordnet — Nachweis der theoretischen Entbehrlichkeit von 15 Transpositionsskalen etc. — und partiell physikalisch neu erklärt, kann vorausgesetzt werden, daß jede Stelle bei Martianus Capella grundsätzlich auf Aussagen der noch produktiven Autoren zurückgeführt werden kann; nur, daß damit auch der gesamte Kontext und der Sinn solcher Aussagen zur Zeit von Martian noch bekannt und verstanden gewesen sein müsse, zumal wenn derartige Zitate aus Anthologien oder Zusammenfassungen geschöpft wurden, ist eben nicht voraussetzen. Höchste Skepsis, was die Voraussetzung eigener Kenntnisse oder eigenen Wissens angeht, ist schon als methodischer Ansatz unabdingbar.

Capella's De nuptiis Philologiae et Mercurii, Book 1, University of California Publ.; Classical Studies, vol. 32, geht bei ihrer Diskussion von Martian von wörtlichen Übersetzungen aus dem Text von Aristides Quintilianus aus, ib., S. 4: *In order to have a Martianus who did not know Greek, one would have to posit Latin versions of the Oracula Chaldaica, Iamblichus, theological works, ... Nicomachus of Gerasa (possibly translated by Apuleius), Aristides Quintilianus ... the last ... he seems to be translating verbatim. In many places, furthermore, peculiar expressions used by Martianus can best be explained as translations of Greek which did not quite come off in Latin; e. g. aura mentis for πνεῦμα νόου.* Damit ist ersichtlich eine methodische Aufgabe gestellt, solche allgemeinen Behauptungen am konkreten Textbeispiel zu verifizieren oder wenigstens fragwürdig zu machen, wobei zwischen den verschiedenen Arten von literarischen Quellen zu unterscheiden ist, die Kompilation rein musiktheoretischer, grammatischer etc. Texte muß nicht identisch gewesen sein mit der von allgemeinen, mythologischen Vorgaben: Martianus Capella jedenfalls scheint von der Musiktheorie inhaltlich kaum etwas verstanden zu haben, zu groß sind die Widersprüche, sinnwidrigen Auslassungen und Kontaminationen, als daß sie „nur“ als Übersetzungsprobleme interpretiert werden könnten. Und daß *peculiar expressions* nur von Martian selbst stammen könnten, ist natürlich auch nicht mit Sicherheit nachzuweisen; es gibt Stellen, an denen Martianus Capella Einschübe in seine sozusagen allgemeine Vorlage, eben den Text von Aristides Quintilianus macht, die angesichts seiner sonstigen Unfähigkeit nicht leicht als selbständige Zusätze zu erklären sind, also eher auf Kompilation ihm inhaltlich fast durchweg unverständlicher, lateinischer Vorlagen zu beruhen scheinen. Andererseits ist natürlich klar, daß Martian inhaltliches Nichtwissen bzw. Nichtverstehen auch bei eigener Übersetzertätigkeit demonstrieren kann. Bei entsprechend problematischen Stellen kann hier auf diese Frage verwiesen werden, die aber nicht im Zentrum der Fragestellung stehen soll und kann.

Hier können und sollen natürlich nur die spezifisch die *ars musica* betreffenden Bezüge zu griechischen Quellen angesprochen werden. Die Folgerung von Shanzer impliziert auch da wesentlich mehr als nur die Fähigkeit zur Übersetzung, sie fordert eine eigenständige Auswahl aus den Vorlagen, also etwas wie eine kritische Lektüre, die fähig ist, Auswahl zu treffen, ohne Unsinn zu produzieren. Genau dies vorauszusetzen fällt jedoch schwer, bzw. erweist sich als unmöglich, betrachtet man nicht nur seltsame „Übersetzungen“ des Textes von Aristides, sondern auch

die Implikationen, die solche Übersetzungen für ein Verstehen des Inhalts durch den Übersetzer — wenn er dies denn wirklich ist — bedeuten.

Bereits der Anfang der Darlegung des Inhalts der Lehre der Melik weist ein solches Durcheinander auf, insbesondere gerade in Hinblick auf das, was dann in aus Aristides übernommener Stoffanordnung nach Aristoxenus folgt, daß ein Rückgriff auf die Darstellung von Aristides, d. h. die Voraussetzung, daß Martianus in einem vollständigen Exemplar der Musikschrift von Aristides Quintilianus gelesen habe, so gut wie ausgeschlossen erscheint, will man nicht annehmen, daß Martianus Capella seine Auswahl unter weitgehendem Nichtverstehen getroffen hat — dies ist allerdings nicht völlig auszuschließen; eine solche Folgerung einfach auszuschließen wäre methodisch ungerechtfertigt, ja die Behauptung des Verstehens des Stoffes durch Martian scheint eher des Beweises zu bedürfen als die Voraussetzung, daß Martian den Inhalt von ihm kompilierter Textstellen nicht verstanden hat. Übrigens wäre auch an Hand der Bryennius-Ausgabe von Jonker mit seinen genauen Quellenangaben zu fragen, ob es vielleicht doch auch Auszüge aus Aristides Quintilianus, eventuell in einer noch weitere Auszüge aus anderen Autoren umfassenden Anthologie gegeben haben könnte; allerdings erweist sich die Abhängigkeit im späteren Verlauf die Abhängigkeit vom Text der Musikschrift von Aristides Quintilianus als so groß, daß man wenigstens partiell doch eine zusammenhängende Textvorlage voraussetzen muß, die dieser Vorlage folgt; daß auch dabei einige Probleme bestehen ist zu erwarten (gerade wenn die Übersetzung nur ansatzweise *verbatim* ist). Daß Martian keine bereits lateinische Quelle gehabt haben könne, scheint jedenfalls nicht endgültig beweisbar zu sein. Daß dagegen ein reiner Kompilator vom Stoff kompilierter Textstellen nichts verstanden haben muß, kann ohne Einschränkung der Allgemeinheit vorausgesetzt werden, und muß daher als Möglichkeit der Erklärung von Seltsamkeiten erwogen werden.

Zur Bestimmung wäre es notwendig, die Zitate zusammenzustellen und nach ihrem Zusammenhang in der jeweils — wenn überhaupt faßbar — ursprünglichen Quelle zu beurteilen. Betrachtet man so z. B. die Zitate aus Aristides Quintilianus bei der Definition des Intervalls durch M. Bryennius, I, 5, so fällt auf, daß zunächst die grundlegende Definition dieses Autors zitiert wird, worauf, nun nicht mehr bei Aristides Quintilianus wiederzufinden, weitere Umschreibungen und Definitionen des Intervalls folgen. Das, was sich bei Aristides direkt anschließt — die Aristoxenische Klassifizierung von Intervallen als *zusammengesetzt* oder *nicht-*

zusammengesetzt —, findet sich hier nicht, stattdessen folgt eine Aufzählung von Unterschieden zwischen Intervallen nebst Beispielen. Danach folgt die Differenzierung nach konsonant und dissonant etc. (also *paraphon* u. ä.). Die bei Aristides anschließende Klassifikationsmöglichkeit wird aber nicht „vergessen“, sondern folgt nach dieser Erweiterung durch Amplifizierung (ed. Jonker, S. 102, 1) Ἡ δὲ τοῦ συνθέτου καὶ ἀσυνθέτου ἐστὶ, ...: Diese Disposition, die Textstellen von Aristides mit solchen von Cleonides, ed. Jan, S. 187, 3, vermischt, ja Stellen aus Aristides sinngemäß in die Ausführungen über das *διάστημα* an passenden Stellen einfügt, kann als Ergebnis einer auf Verstehen beruhenden Kompilation exzerpierter Stellen angesehen werden.

Selbst wenn, wie aus seiner rein formalen, aber nicht inhaltlichen Verbindung von antiken „Tonarten“ und byzantinischen *ῥῆχοι* zu schließen, Bryennius nicht fähig war, die Aussagen der antiken Musiktheorie auf aktuellen Musik zu übertragen¹⁸

¹⁸**Zu Unfähigkeiten des Verstehens rationaler Strukturen, einst und jetzt** Einen ersten Hinweis vgl. Verf., *Musik als Unterhaltung*, Anmerkungsbd. II, S. 265 f., Anm. 247: Bryennius ist zu einer Parallelisierung von *ῥῆχοι* und *τόνοι* ausschließlich im Sinne des formalen Prinzips einer Anordnung von acht „Einheiten, aber natürlich nicht inhaltlich fähig; der *finalis*-Begriff fehlt völlig, weshalb auch eine skalisch strukturelle Erklärung der *ῥῆχοι* ausgeschlossen ist — auch Bryennius (wie schon Pachymeres) ist nicht fähig, zu sagen, wo denn der Halbton als skalischer Differenzierungsfaktor zu finden sein könnte, ja ihm fällt diese Bedingung gar nicht ein (zu absonderlichen, offenbar aus einem ahistorischen, sicher anrührenden griechischen Patriotismus geborenen Vorstellungen von C. Floros mußte, ihres Erscheinens in einem als autoritativ verstandenen Handbuch wegen, das nach zahlreichen Beiträgen zu schließen offenbar seinen Sinn, etymologisch etwas merkwürdig, vom Wort *hanebüchen* abzuleiten scheint, an anderer Stelle etwas ausführlicher Stellung genommen werden (vgl. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, man nutze die Suchfunktion mit dem Lemma *Floros*, um die seltsamste Unkenntnis verbunden mit einem offenbar nicht zu bändigenden Schreibzwang näher kennenlernen zu können), hier reicht der Verweis darauf, daß Floros keine Argumente beibringen kann, weil er das Wesentliche, nämlich die Rolle rationalen Denkens des Materials der Melik natürlich nicht erkennen kann; daß das rationale Bewußtsein des Unterschieds von Halb- und Ganzton keine Trivialität ist, hat Floros bis heute nicht begreifen können; der Text von Floros findet sich im Beitrag zu der in dieser Hinsichts „vorbildlichen“ Geschichte der Musiktheorie, Bd. 2, von F. Zamminer — es ist schon wunderlich, was alles dahingeschrieben wird ohne jede Literatur- und Quellenkenntnis, vor allem aber ohne jedes Verstehen der objektiven Grundlagen, wahrscheinlich ist rationales Denken als solches zu schwierig, wenn nicht methodisch a priori perhorresziert:

Daß noch die mittelbyzantinische *Παπαδίκη* nichts vom skalisch unabdingbaren Unterschied zwischen Ganz- und Halbton weiß, nicht die geringste Ahnung dieser Gegebenheit erkennen läßt, hat schon O. Strunk betont, daß damit aber eine rationale Definition der konkret Verwendung findenden Skala ausgeschlossen war, daß damit die Anwendung des westlichen, seit Hucbald und der *Musica Enchiriadis* rationalisierten Tonsystems auf die byzantinischen Melodien reine Hypothese ist, ist C. Floros jedenfalls ebensowenig bewußt geworden, wie der grundlegende Unterschied zwischen westlichen, „lateinischen“, und byzantinischen Neumen, nämlich die Verwendung der Raumanalogie der antiken melischen Prosodiezeichen ausschließlich im Westen, aber auch dessen Verständnis der Neumen als Notation von Ton„punkten“ (nach der Paläofränkischen Schrift), die im Osten keine Entsprechung hat, für Floros unbekannt gebliebene historische Gegebenheiten sind: Das Bezeichnete *n Schritte nach oben/unten* oder *Stehenbleiben* (*ἴσον*) ist nicht identisch mit *tieferer + höherer Ton*, was z. B. der *pes* oder in umgekehrter Richtung die *clivis* bezeichnet; die entsprechende Diskussion überhaupt nicht wahrgenommen zu haben, erscheint nicht gerade als ausreichende Grundlage, einen Beitrag zur byzantinischen Musik„theorie“ verfassen zu können, den man ernst nehmen könnte, für Zaminers Sammlung dagegen scheint gerade solches dezidiertes Nichtverstehenkönnen und solche Unkenntnis der betreffenden wissenschaftlichen Diskussion bevorzugte, ja unabdingbare Ausgangsbasis zu sein); vgl. ed. Jonker, S. 314 f., und 318: Die strukturellen Angaben sind einfach die der antiken Vorgabe, benannt nun durch die ja auch acht ἤχοι (man muß zudem beachten, daß hier der auch von Boethius durchgeführte Irrtum vorliegt, eben was die Achtzahl anbelangt), was eben rein formal möglich war. Die seltsamen Blüten, die „vergleichbare“ Anzahlen schaffen können (bis hin zu Floros), müssen beachtet werden, gelingt es doch, um nur ein besonders schönes Beispiel zu nennen, Aurelian die Anzahl der neun Musen mit der Achtzahl der *toni* zu assoziieren: Die neunte Muse ist für die Differenzen verantwortlich.

Man kann nicht einfach unbeachtet lassen, daß noch die mittelbyzantinische „Theorie“ unfähig ist, den mit Sicherheit in der melodischen Wirklichkeit vorauszusetzenden Unterschied zwischen Halb- und Ganztonintervall anzugeben, aber auch, daß der Intervallbegriff für den ältesten erhaltenen arabischen Traktat noch ebenso unbekannt ist wie schon für die babylonischen Texte (was nur dem neuesten Autor über dieses Gebiet völlig unbekannt geblieben und unverständlich ist, der doch tatsächlich in seinem jüngst erschienenen Beitrag, natürlich wieder, zu Zaminers *Geschichte der Musiktheorie* Bd. 2, S. 33, behauptet: *Analog der jeweils kontextabhängigen Doppelbedeutung von sa „Saite“ bzw. „Saitenpaar“, ‚Intervall‘, weist die Umstimmunleitung überdies auf die bekannten sieben, mit Quinten und Quartan verbundenen, Intervall-Namen auch als Bezeichnung für die sieben verschiedenen Stimmungen aus* — welche Intervalle hier als sieben Stimmungen erscheinen könnten, bleibt auch unerörtert, es klingt aber doch so gut, daß Intervallnamen und Stimmungen gleich bezeichnet werden, und das auch noch mit Saitennamen! Daß die betreffenden Texte — auch

der erst jüngst entdeckte, der in neuesten Heft des *Archiv für Musikwissenschaft* sehr kundig dargelegt wird (ob „Lyra“ oder Harfe oder sonst etwas, dürfte eher irrelevant sein) — weder den Begriff *Quarte*, *Quint* noch *Intervall* kennen, bleibt unbeachtet, stattdessen wird eine geradezu absurd breite Bedeutung für den eindeutigen Begriff *Saite*, der nie *Intervall* bedeuten kann, angenommen, die der Denk- und Unterscheidungsfähigkeit „der“ Sumerer ein so schlechtes Zeugnis ausstellt, daß man hier nur die totale Unkenntnis der betreffenden musiktheoretischen Elementarkategorien beim Autor voraussetzen muß — daß der Autor, K. Volk, immer noch die längst widerlegte These von sieben *Umstimmungen* als korrekt versteht, beweist wieder, wie veraltet dieses ja wohl als aktuelles Handbuch gedachte Werk ist — der dezidierte Verzicht auf Kenntnisnahme neuerer spezifischer Literatur ist peinlichst, wenn auch leider charakteristisch: Den Intervallbegriff, eine rationale Angelegenheit, kennt weder der arabische noch der noch ältere orientalische Autor, dessen Text das Stimmen wohl eines Harfeninstruments meint, nicht Umstimmungen, die in den Text nur hineinzulesen sind, wenn man irrationales Spekulieren für sinnvoll hält). Aurelian dagegen hat wenigstens eine, wenn auch nicht leicht zu konkretisierende Ahnung von der Bedeutung von Intervallen (ed. Gushee, S. 62 f.; eine Stelle, die auch in den Boethius Glossen überliefert ist; vgl. edd. Bernhard u. Bower, S. 199 ff., übrigens werden da die Beispiele überliefert mit ihren Neumen): Es ist methodisch trivialerweise unzulässig, eigene seit Guido trivial gewordene Kenntnisse (die hier K. Volk allerdings nicht zu geordnet werden können, hier entspricht er Martians Kompilieren unverständener Formulierungen) einfach für das Denken früherer Zeit vorauszusetzen, zumal wenn in der Literatur darauf ausreichend hingewiesen worden ist.

In diesem Zusammenhang fällt eine Bemerkung von Sr. Emmanuela Kohlhaas auf: *Die Voraussetzungen des Tonsystems, d. h. die Berechnung der Töne und Intervalle, waren in den orientalischen Hochkulturen der Antike allgemein bekannt. Diese Grundlagen wurden zusammen mit den griechischen Gattungen, Tonoι und Stammesbezeichnungen über die griechische Tradition, die sie adaptiert hatte, und dann vor allem durch Boethius ... bis ins Mittelalter weitergegeben.* Mit historischer Wahrheit hat dies nichts zu tun, schon wegen der unsäglichen Anführung gleich der *orientalischen Hochkulturen* in diesem Zusammenhang, als *epitheta ornantia*? Man könnte über derartige wissenschaftlich unerträgliche Flachheiten hinwegsehen, wenn schon der Doktorvater nichts gesehen hat, nur, die Folgerung ist, daß eine 2001 gedruckte Dissertation immer noch nicht das eigentliche Problem der mittelalterlichen Tonartenlehre rezipiert hat, und offenbar ganz naiv davon ausgeht, daß die Strukturen der *finalis*-Lehre schon seit Urzeiten skalar-intervallisch definiert gewesen seien, dabei aber nicht sieht, daß noch Aurelian derartige Kategorien gar nicht anwenden konnte, daß die antiken *τόνοι* ebensowenig mit den Kirchentönen zu tun haben wie die antiken Oktavgattungen, daß die Frage nach den Ordnungskriterien der Klassen des Oktoechos vor der *finalis*-Lehre ein zentrales musikgeschichtliches Problem betrifft, daß schon die skalische

Definition von Tonarten überhaupt durch die *finalis*-Lehre geistesgeschichtlich hochgradig nichttrivial ist; nichts davon hat die Autorin derartiger „Übersicht“ auch nur andeutungsweise verstanden, sieht aber auch keinen Grund, dann lieber das Thema unbeachtet zu lassen, nein es muß auch darüber etwas, wenigstens einige hübsche Sätze geschrieben werden, auch wenn keine eigene Betrachtung auch nur der wesentlichen Literatur, geschweige denn der zu solchen Urteilen notwendigen Quellen gegeben ist; ja man findet auch noch die Charakterisierung der Tonartenlehre Aurelians, ib., S. 127: *Statt die Modi theoretisch — z. B. von den Tetrachorden her — konstruieren zu wollen, ist seine Vorgehensweise eher analytisch.* Was sich Schwester Emmanuela unter einer theoretischen *Konstruktion* der Modi von den Tetrachorden her vorstellen könnte, ist ebenso schwer zu ahnen wie die Bedeutung von *analytisch* als Gegensatz zu einer theoretischen Darstellung. Schlimmer noch als solche Unklarheiten ist aber, daß Sr. Emmanuela Kohlhaas damit ihre, offenbar tatsächlich als gültige wissenschaftliche Leistung deutscher Musikwissenschaft akzeptierte, strikte und radikale Unkenntnis der musikhistorischen Situation demonstriert, also ihre Unzulänglichkeit im Umgang mit derartigen Texten, offen darlegt: Aurelian war nicht fähig, die Kirchentonarten rational zu definieren; wenigstens das dürfte allmählich bekannt sein; wem das unbekannt geblieben ist, sollte wenigstens auf Bemerkungen zu solchen Dingen verzichten oder davon abgehalten werden, wenn denn das Institut des *Doktorvaters* überhaupt einen Sinn haben sollte.

Wenn man dann anschließend noch zu lesen bekommt: *Das System der Modi wurde im Laufe des frühen Mittelalters immer wieder sowohl mit dem übernommenen antiken Gedankengut als auch mit dessen Terminologie in Verbindung gebracht, bis schließlich die mit der Praxis nicht übereinstimmenden antiken Theorien verschwanden und die Oktavtonleitern der acht Modi übrigblieben — ohne jedoch eine spannungsfreie Übereinstimmung von Theorie und Praxis zu erreichen.* ..., dann wird der Beweis für völliges Nichtwissen um das zwar nicht behandelte, wohl aber durch wohlklingende Wendungen beschwatzte Thema noch mehr augenfällig.

Die Methode, über Textstellen zu schreiben, von denen ein Wort kontextfrei zu vagen Assoziationen führt, die am Text nicht überprüft werden, ist augenfällig. Auch der beachtlich totale und systematische Verzicht auf die Beachtung von, allerdings wissenschaftlichen Originalbeiträgen zur Frage von Musik und Grammatik läßt Sr. Emmanuela ganze Traditionsstränge, ja direkte Zitate aus antiken Vorgaben nicht erkennen, mit der Folge, daß Zitate als originale Formulierungen der mittelalterlichen Autoren verstanden werden. Und es fällt konkret auf, daß Sr. Emmanuela sich zu Stellen geradezu als neuen Funden äußert, die in der Literatur ausführlich behandelt werden — ein einziger Blick auf Stellenindizes hätte dies bewußt machen können, zumal wenn derartige Literatur in der Bibliographie behandelt wird; man entzieht sich der Arbeit einer Auseinandersetzung mit vorliegenden Thesen offenbar prinzipiell, denn man sieht auch nicht, was die Quellen eigentlich sagen, das wird

— und hierin wäre sein Buch wohl mit dem von Boethius zu vergleichen —, so ist doch sein Umgang mit den zitierten Stellen hier adäquat, was man für Martianus gerade nicht sagen kann: Schon die Anordnung von Merkmalen der Melik zu Anfang des Lehrteils des 9. Buchs und die dann folgende Wiederaufnahme schon erwähnter Begriffe in der Aristoxenischen Anordnung beweist, daß Martianus Capella nicht inhaltlich, sondern formal und außerdem für ihn nicht weiter auflösbare oder inhaltlich erklärbare „Versatzstücke“ parataktisch aneinanderreicht.

In der Aufweisung der Relation des jeweils Zitierten bzw. Kompilierten zu dem logischen Gang der Darstellung des Stoffes — und dessen Logik ist die Leistung der schöpferischen Zeit der antiken Musiktheorie, also vor allem von Aristoxenus — in Bezug zur ursprünglichen Anordnung der zitierten Stellen liegt eine wesentliche Aufgabe der Interpretation eines Textes wie der von Martianus Capella. Es reicht eben nicht, Verweise auf die Ursprünge bzw. die ältesten Belege der jeweils zitierten Lehrensätze zu geben, notwendig ist auch die Überprüfung der Sinnhaftigkeit, also auch inhaltlichen Vollständigkeit und Sinnhaftigkeit ihrer Zusammenstellung

ebenso vage wie wortfreudig umschwätzt — wenn der Doktorvater Derartiges „durchgehen“ läßt, manifestiert auch er nur seine dezidierte Unkenntnis und mangelnde Befähigung zur Kontrolle entsprechender Dissertationen. Als Beispiel sei der Hinweis auf das genannt, was *Hartmut Möller wohl mit dem Begriff „Rationalisierung“ meint*, ib., S. 115.

Von erstaunlicher Ignoranz der Forschungslage sind daher auch die Bemerkungen zu unterschiedlichen Modusbestimmungen Aurelians und der endgültigen Überlieferung, ib., S. 134, weder von den Fragestellungen Levys noch von dem Problem wechselnder Modusbestimmungen ist Sr. Emmanuela auch nur etwas bekannt (zu weiteren — für eine neuere deutsche Doktorarbeit im Fach Musikwissenschaft — Ungeheuerlichkeiten in der erwähnten Arbeit vgl. noch Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, S. 783 ff.).

Daß hier dieser Befund überhaupt zu beachten ist, ergibt sich aus der Überschneidung mit einigen von Kohlhaas wenn auch nicht rational behandelten, so doch umredeten Themenbereichen. Auch wenn sich die Auseinandersetzung kaum lohnt, scheint es leider notwendig, an einigen Stellen auf Sr. Emmanuelas Erkenntnisse hinzuweisen; schließlich tritt die Veröffentlichung ja als Vertreter des neuesten Forschungsstandes auf und wird so auch akzeptiert; ein weiterer Beweis für die Richtigkeit von L. Finschers Beurteilung deutscher Musikwissenschaft? Jedenfalls wird damit klar, daß Hinweise auf die historische Wirklichkeit offenbar keineswegs überflüssig sind, weil namhafte Repräsentanten des Faches Unfähigkeit hinsichtlich des Verstehens mittelalterlicher, lateinischer Texte als auch die Ignorierung sowohl der Quellen als auch der Literatur offenbar für ausreichende und notwendige Voraussetzungen der Verfertigung wissenschaftlicher Beiträge zu halten scheinen.

in der Kompilation. Nur so ist zu hoffen, über die Natur auch der Auswahl von Zitaten Klarheit gewinnen zu können. Gerade diese Arbeit wird von den hier zitierten Spezialarbeiten aber weitgehend unterlassen vor allem wegen einer Art a priori Voraussetzung, daß Martian alles Kompilierte verstanden haben muß, daß seine in Hinblick auf die originalen Texte gelegentlich hochgradig elliptische Vorgehensweise nicht notwendig Zeichen überragenden Verstehens und didaktisch schlechten Stils, sondern im Gegenteil Beweis für dezidiertes Nichtverstehen der jeweilig gemeinten Sachverhalte sein kann. Dabei scheint gerade die Frage nach dem, was Martianus eigentlich von dem wirklich verstanden hat oder haben kann, ersichtlich eine zentrale Voraussetzung jeder Interpretation. Hier kann nur auf gewisse Probleme hingewiesen werden, die die Voraussetzung eines klaren Verständnisses des Stoffes durch den jeweiligen Kompilator, speziell also Martianus Capella als äußerst hinterfragenswerte These werten lassen müssen. Dies gilt in Zusammenhang mit Martians Text aber auch für seine mittelalterlichen Kommentatoren; auch da, vor allem bei Johannes Scottus, erweist sich eine unreflektierte Voraussetzung vollen Verstehens musiktheoretischer Begriffe als störend für eine adäquate Einschätzung der musiktheoretischen Denkfähigkeit der Zeit. Dies ist sogar von größerer musikhistorischer Bedeutung, weil im Gegensatz zur Zeit von Martian die Zeit von Johannes Scottus die musikhistorisch so wesentliche Aufgabe der neuen Aneignung des Wissens der antiken Musiktheorie geleistet hat, allerdings nicht in Bezug zu Johannes Scottus, der geradezu dezidiert kein musiktheoretisches Wissen erworben hat.

In Martians Text zur *ars musica* werden längere Passagen — übersetzt, d. h. lateinisch — manchmal sogar wörtlich zitiert, oft aber in so seltsamer Verkürzung und Umstellung, daß von einer sinnvollen Auswahl nicht gesprochen werden kann. Damit stellt sich die Frage nach dem Wert der Schrift als Zeugnis antiker Musiktheorie, als Zeugnis des Grades an Verstehen dieser Theorie in der Spätantike und der Fähigkeit in dieser Zeit, mit ihrem Stoff überhaupt noch selbständig umgehen zu können — die Existenz von „Handbüchern“ oder besser Anthologien von Merksätzen, Definitionen etc. auch auf dem Gebiet der Musiktheorie, aus denen auch ohne Verständnisfähigkeit „Wissen“ in Exzerpten rein literarisch weitergegeben werden konnte, ist notwendig voranzusetzen, bevor man einem Autor wie Martianus Capella auch noch eigenständigen, oder gar schöpferisch-selbständigen Umgang mit der antiken Musiktheorie kritiklos zuschreiben darf: Zu beachten ist schließlich, daß nicht ei-

ne einzige lateinische Quelle irgendetwas hinsichtlich wissenschaftlicher Erkenntnis Neues, über griechische Vorgaben Hinausgehendes — von ihrer Auflösung in kleine Exzerpte und anderen Arten der literarischen Darbietung, also rein formalen Faktoren abgesehen — erkennen läßt. Bis auf Augustins eigenständige Darlegung von Problemen der Metrik bis hin zu Frage der Relation von körperlichen *numeri* zu denen der ewigen Seele, schafft die lateinische Überlieferung der Musiktheorie nur im Umstand der lateinischen Übersetzung „Neues“. Hinzu kommt noch, daß die betreffende Schrift von Boethius wahrscheinlich die umfangreichste und inhaltlich den Inhalt am besten wiedergebende Repräsentantin dieser lateinischen Tradition ist — sozusagen im letzten Augenblick des Reiches und kurz vor endgültigem Verfall seiner bildungstragenden Kraft hat in Boethius die *ars musica* den historisch „notwendigen“ Träger der Tradition dieser *ars* in lateinischer Sprache gefunden; ein musikhistorisch wesentliches Ereignis. Andererseits konnte auch Boethius auf Übersetzungen wesentlicher Termini der griechischen Musiktheorie zurückgreifen; seine musikhistorische Leistung, die ausreichende Weitergabe des Inhalts der Theorie der Melik bzw. des Materials der Melik an das lateinische Mittelalter ist seine Leistung — denn mit den Angaben von Martian wäre eine Rationalisierung der Musik, wie sie das 9. Jh. am Ende geschafft hat, kaum zu erreichen gewesen. Dies gilt erst recht für die Rudimente in Isidors *etymologiae*.

Erst recht ist zu fragen, was denn eigentlich ein spätantiker Autor wie Martianus Capella — von Augustin und Boethius abgesehen, die beide den jeweiligen Stoff inhaltlich adäquat oder sogar neuartig darlegen¹⁹ — konkret von den *artes* ver-

¹⁹**Wertungsfragen zu liturgischer Gesangspraxis und spätantiker Funktionalisierung der „Musik,,**

Τῶν ἄλλων δυνάμενων οὐδεμίαν εὐρήσεται αὐτὴν αὐτῆς θεωρητικὴν, οὐ τοίνυν οὐδὲ δοκιμαστικὴν ἢ ἀποδοκιμαστικὴν, ἢ γραμματικὴ μέχρι τίνος κέχτηται τὸ θεωρητικόν; μέχρι τοῦ διαγνῶναι τὰ γράμματα. ἢ μουσική; μέχρι τοῦ διαγνῶναι τὸ μέλος. αὐτὴ οὖν αὐτὴν θεωρεῖ τις αὐτῶν· οὐδαμῶς.

...

ὡσαύτως ἢ μουσική; πότερον δ' ἄστέον νῦν καὶ κιθαριστέον ἢ οὐ' τε ἄστέον οὔτε κιθαριστέον οὐ' κ' ερεῖ; ἢ κατ' αὐτὴν θεωροῦσα καὶ τᾶλλα πάντα. αὐτῆς δ' ἔστι τις; ἢ δύναμις ἢ λογική. ...

Beachtet man diese Feststellung von Epictet ganz zu Anfang der *Διατριβαι*, daß weder die Grammatik noch die Musik — vielleicht schon im Konzept der *artes* verstanden — sich

selbst betrachteten, sondern nur, wie man jeweils korrekt schreiben oder greifen soll, nicht aber ob man schreiben oder singen oder in die Saiten greifen soll (wohl in einer ethischen Bedeutung des jeweiligen Sinnes überhaupt von Schreiben oder Musizieren verstanden — eine Selbstbewertung dieser *artes* gibt es nicht, sie sind zielgerichtet funktional in Bezug auf ein Objekt), so wird ein Unterschied vor allem zu Augustins Konzeption erkennbar, die aber auch Boethius teilt: Die *ars musica* betrachtet ihr Objekt und auch sich selbst, nämlich hinsichtlich ihrer Brauchbarkeit oder Funktion in Bezug auf die das Wesentliche ihres Wesens durch die *ratio* erkennende Seele, diese spätantike *ars musica* ist also sozusagen „selbstreflexiv“. Dieses spätantike Verständnis von *ars musica* kennt zwar noch, wenn auch nicht mehr schöpferisch hinsichtlich eines Erkennens der musikalischen Wirklichkeit, die Elemente der Fachwissenschaft und lehrt sie auch, aber dennoch von der Absicht her allein in Bezug auf diese Funktion, auf ihre Einbettung in die allgemeine Frage nach der notwendigen Richtung des Blicks der Seele, das als philosophische Propädeutik zu bezeichnen eine doch erheblich zu einfache Deutung ist: Die *ars musica* ist als eine der Möglichkeiten, direkt und konkret den, ethisch vorgeschriebenen Wert der *ratio* und ihres Funktionierens in Hinblick auf die ewige Seele erkennen zu können, elementar und selbst ethische Grundlage, hier liegt keine *Propädeutik* vor, sondern ein direkter Weg zur Erkenntnis.

Hiermit wird also die für Epictet selbstverständliche Vorstellung von einer nicht über sich weisenden Fachwissenschaft oder Fachlehre überwunden, die erste Hälfte des ersten Buches von *De musica* von Augustin besteht eigentlich nur in der Reflexion und Begründung dieser alleinigen, übergeordneten Funktionalität von *musica scientia*, eben als *Wissenschaft* der Erkenntnis der Richtung des Blickes der Seele. *Ars musica* ist somit nicht Propädeutik zu Philosophie, sondern selbst philosophische Theologie.

Ersichtlich geht diese Art von Ethik der *ars musica* über die traditionelle antike Verbindung von Musik und Ethos seit Damon hinaus, ist allgemeiner, wenn natürlich auch durch die „musikalische“ Tätigkeit des Demiurgen im *Timaeus* dafür die Grundlage auf Pythagoräischer und Platonischer Lehre geschaffen ist; der Bezug auf die Erkenntnis der notwendig zu fordernden Blickrichtung der Seele ist bei Augustin etwas Neues, übrigens auch auf den einzelnen Menschen Gerichtetes, er kann daraus seine Aufgabe der Wirklichkeit der Wahrnehmung gegenüber erkennen: Der *discipulus* ist damit Vorbild für den Erkenntnisvorgang des Vorgehens der *ratio* in jedem einzelnen Menschen. Dies kann nur durch den „einfältigen“ Glauben überflüssig werden, so im 6. Buch, obwohl gerade das wiederum die wesentlichen Fragen des Problems darlegt: Wie ist denn der Bezug zwischen der unbestreitbaren Schönheit von Musik als sinnlich schöner Erscheinung und der Seele, die mit der Möglichkeit des Blickes zu Gott an der Ewigkeit teilhat, was dem Klang von Musik geradezu exemplarisch nicht zukommt: Hier wird Musiktheorie zur Erkenntnis des Wesens menschlicher Natur.

Diese Reflexion aber ist bei Augustin, aber auch bei Boethius, wenn da auch sehr kurz —

in der Wertung einmal der Wahrnehmungsdaten als Voraussetzung des Tuns der *ratio* und zum anderen der mit Musik speziell befaßten Menschen — Teil der *ars musica* selbst (es ist auch im Rückblick noch erschütternd, schon weil hier ein Prinzip des Fachs vorliegt, daß und wie in einem sich als wissenschaftlich verstehenden Fach diese komplexen, abstrakten und auf das Wesen der Seele bezogenen Vorstellungen der Mode gehorchend unter dem Konstrukt des *Herrschaftswissens* verballhornt und von primitivem Unwissen und wissenschaftlicher Unethik besudelt worden sind — und daß Derartiges auch noch veröffentlicht wurde, natürlich durch den Zeitgeistepigonen und à la mode Fachvertreter und Menschen H. H. Eggebrecht — L. Finscher sprach einmal vom *angepaßten Komponisten*, ein Kriterium, das vielleicht zunächst einmal auf Wissenschaftler solcher Art zu übertragen wäre —, vgl. Verf., *Musik als Unterhaltung*, Anmerkungsbd. II, *Zur Rezeption und Umformung antiker Traditionen als potentieller Faktor des Endes der Verbindlichkeit liturgischer Wertung*, Kap. 4, *Gregor, die schola cantorum und die ars musica*, Anm. 238, *Zu Vorstellungen über eine praxisleitende Funktion der ratio in spätantiker Musiktheorie*, S. 257 ff.: „Besser“ kann man die Unfähigkeit zum Verstehen der durchaus auch überzeitlichen theologischen Probleme durch Vertreter einer sich als historische Wissenschaft oft genug mißverstehenden oder anmaßenden Disziplin nicht nachweisen).

Es ist klar, daß für moderne Musikmediävisten, denen schon der Begriff der *ratio* an sich kaum zugänglich ist, für diese Besonderheit der wertungsgeschichtlichen Konzeption von *ars musica* der beiden wesentlichen lateinischen „Musiktheoretiker“ — davor gibt es keine vergleichbare lateinische Musiktheorie — Augustin und Boethius kein Verständnis haben können.

Deshalb entgeht ihnen auch die Möglichkeit wenigstens einer Ahnung der Bedeutung des Vorgangs eben nicht nur der Rezeption auch antiker Musiktheorie neben der der anderen *artes*, sondern ihrer Anwendung auf die konkrete Musik der Liturgie, d. h., daß dieser Vorgang des Zusammenkommens liturgischer Gesangspraxis mit antiker Musiktheorie auch eine wertungsgeschichtliche Seite hat: Die seit Aurelian erhobene, und mit seinen Kenntnissen oder eher Unkenntnissen der dazu notwendigen Mittel für ihn noch nicht zu erreichende, Forderung nach *ratio* auch und gerade im „musikalischen Handeln“ innerhalb der Liturgie ist keine musikhistorisch triviale Erscheinung. Sie ist u. a. erklärbar aus dem Zusammentreffen einer in höchster theologischer Symbolik und damit Wertung stehenden musikalischen Praxis mit einer Musiktheorie, die ihre theologisch philosophische Funktionalität für den Menschen schlechthin, also a fortiori für den *cantor*, selbst reflektiert und da die Anwendung der *ratio* auf ihr Objekt — und auch die Erkenntnis des Vorgangs dieser Anwendung — als ihren eigentlichen Sinn definiert. Nicht nur Aurelians Versuche, sondern der Schluß der Behandlung der Mehrstimmigkeit in der *Musica Enchiriadis* beweisen diesen Zusammenhang, der für die Sonderentwicklung abendländischer Musikgeschichte wesentlich war.

Wenn man die Bedeutung der *Musica Enchiriadis* nicht ausschließlich in der Funkti-

standen haben kann, über die er Lehrsätze und Definitionen aneinanderreicht. Die Frage ist nicht nur nicht unsinnig, sondern zudem noch von Interesse für die Bewertung der Leistung mittelalterlicher Musiktheorie, der Theorie, die die fränkischen Kantoren zur rationalen Bewältigung ihrer eigenen Musikpraxis durch Anwendung der überlieferten Lehre geschaffen haben: Und da ist festzustellen, daß diese neue Theoriebildung ganz bewußt auf dem Boden der antiken Theorie — zunächst fast ausschließlich der Melik — nun tatsächlich unter erheblicher Anstrengung nicht nur

on sieht, die sie im eigenen, wenigstens intentional akademisch, ja sogar, weil an einer Universität stattfindend, als wissenschaftlich wenigstens vorgespiegelten Unterricht (*musikwissenschaftliche Unterweisung* nennt das doch tatsächlich der Vortragende selbst) für die Selbstdarstellung des Ichs des Unterrichtenden hat, vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 412, Anm. 137 f., sind diese wertungsgeschichtlichen Zusammenhänge nicht einfach deshalb zu vernachlässigen, weil man sie nicht sehen kann und daher die Anwendung wertungsgeschichtlicher Fragen auch auf die Musiktheorie des Mittelalters und ihrer Vorgabe zu verstehen nicht imstande ist (vgl. Verf., l. c., S. 45 ff., u. ö.): Wie Aurelian klar zeigt, und in seinem, von Verf. mehrfach angemerkten Mißverständnis der Klasse *musica humana* zusätzlich belegt, war die wertungsgeschichtliche Selbsteinschätzung durch Konfrontation mit der angedeuteten spätantiken Wertungsvorgabe des Sinnes von *ars musica* bewegender Faktor der Rezeption, man wollte bewußt die eigene Praxis im Sinne eines *musicus* durchführen; an dem absolut hohen Wert der liturgischen Gesangspraxis war institutionell verfestigt kaum zu zweifeln — das Augustinische Dilemma besteht zwar durchgehend, für jeden einzelnen Teilnehmer der Liturgie (ob man nicht doch besser auf Musik in der Liturgie ganz verzichten sollte) —, die in der knappen Formulierung von Boethius eindeutige Wertung des nur ausführenden Musikers war ebenso fest gegeben; diese zwei Wertungen zu vereinheitlichen, zusammenzubringen war die gestellte Aufgabe.

Diese Aufgabenstellung setzt aber den entsprechenden Willen voraus: Wie der größte Teil der mittelalterlichen Glossen zur Musikschrift von Boethius, aber auch die Glossen von Johannes Scottus Eriugena zu Martianus Capella zeigen, ist die Idee einer Anwendung von deren Inhalt auf die eigene Musik keineswegs trivial und natürlich, sondern Folge einer einmaligen Wertungssituation, eben im Zusammenkommen dieser zwei Wertungen, mit den Worten der *Musica Enchiriadis* einmal der liturgisch konkret erscheinenden (erklingenden) *superficies* als *ornatus* der heiligen Liturgie, zum anderen von deren (vom Menschen natürlich nur partiell) zu verstehenden Repräsentation der Ordnung der Welt und damit der Arbeitsweise der *ratio* im Menschen als göttliche Gabe. Und daß die *ratio* Merkmal des Menschen ist, wiederholt Guido für alle Zeiten vorbildlich, vielleicht ja sogar für neuere Denker über das musikalischen Denken im Mittelalter.

das volle Verständnis der Grundlagen der antiken Theorie leistet, sondern darüber hinaus noch eine konkret die Wirklichkeit regulierende rationale Lehre aufbauen kann. Diese Leistung des 9. Jh. wird um so deutlicher erkennbar, wenn man sie mit den kompilierenden Autoren der lateinischen Spätantike vergleicht, die offensichtlich eher mit Versatzstücken ohne inhaltliches Verständnis umzugehen scheinen und im Gegensatz zur aufkeimenden und zu Ende des 9. Jh. weitgehend erreichten Theoriebildung gar kein Interesse an einem inhaltlichen Verständnis der überlieferten *ars musica* haben, sie also, bis auf Augustin, als tote Literatur weitergeben, ohne jede Ahnung der Fähigkeit dieser Theorie zur konkreten Anwendung auf Wirklichkeit: Das leisten die „lateinischen“ mittelalterlichen Musiktheoretiker, die damit sozusagen eine erste Wissenschaft im modernen Sinne formuliert haben.

Die — abgesehen von den poetischen Partien — nicht selbständige, kompilatorische Arbeit von Martianus Capella wird z. B. in neuester Zeit in der Habilitationsschrift von S. Grebe, *'De nuptiis Philologiae et Mercurii', Darstellung der sieben Freien Künste und ihrer Beziehungen zueinander*, Stuttgart u. Leipzig 1999 = *Beiträge zur Altertumskunde* Bd. 119, ausführlich, und frappierend kenntnisarm, weshalb vielleicht eine Rechtfertigung einer eventuell nur „erneuten“ Betrachtung nun speziell der die Musiktheorie betreffenden Teile notwendig erscheinen könnte: Die Arbeit von Grebe erweist sich wenigstens von fachlich musikwissenschaftlicher Sichtweise her²⁰ als eine Schrift, die eine sicher angenehm lesbare, vor allem das mühsame nähere Eingehen auf genaue Entsprechungen bzw. deren Gegenteil zu Martians wesentlicher Quelle zur Musiktheorie ersparende Inhaltsparaphrase der behandelten Partien des Werkes in Kurzfassung liefert. Angesichts der Schriften von A. Barker und M. L. West, aber auch der Nachweise der Quellen durch die verschiedenen Herausgeber und Deiters²¹ ist der Beitrag von Sabine Grebe freund-

²⁰Altphilologische Erkenntnisse sind allerdings auch nicht leicht zu finden; in dem die *ars musica* behandelnden Teil dieser Arbeit jedenfalls ist auch in dieser Hinsicht der Abstand zum philologisch exemplarischen und wissenschaftlich vorbildlichen Beitrag von Cristante erstaunlich groß, ja grundsätzlich.

²¹Vgl. auch die Darstellung von W. H. Stahl, *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts*, vol. 1, *The Quadrivium of Martianus Capella, Latin Traditions in the Mathematical Sciences ...*, by W. H. Stahl, ... New York 1971/1991, S. 53 f. Stahl verweist sehr klar auf die Problematik, in dem Text von Martian eine fachlich adäquate und von einem inhaltlichen Verständnis des Kompilators zeugende Quelle zur antiken Musiktheorie sehen zu wollen.

lich gesagt überflüssig: Wenn Martian z. B. zu der Beschreibung der ungeheuren Schönheit des musikalischen Klanges nach dem Lied von Hymenaeus 905 u. a. so formuliert, und zwar poetisch und literarisch sehr schön:

Non enim simplex quidam et unius materiae tinnitibus modulatus, sed omnium organicarum vocum consociata permixtio quandam plenitudinem cuncticinae voluptatis admisit. ...

so ist diese Qualifikation bzw. Begründung der besonderen die Herzen der Götter bewegenden Schönheit der den Auftritt von *Harmonia* vorbereitenden Musik im Rahmen der antiken Möglichkeiten panegyrischer Musikbeschreibung zu sehen, nicht aber geradezu exemplarisch anachronistisch als (Grebe, S. 627) *zu hören ist kein einstimmiges Flötenspiel, sondern ein ganzes Orchester stimmt polyphone Weisen an ...*, zu paraphrasieren. Für die Darstellung der *harmonia* reicht natürlich die große Fülle von Instrumenten verschiedener Art (schon, *tinnitus* als *Flötenspiel* zu spezifizieren erscheint auch nicht der Begründung nicht bedürftig). Daß damit auch die musikalische Struktur von Mehrstimmigkeit angesprochen sein sollte, verlangt von einem Dichter der Spätantike nun wirklich etwas zu viel an prophetischen Gaben: Was der Dichter ausdrücken will, ist eine Fülle der beteiligten „Masse“ an Instrumenten bzw. an Ausübenden in Relation zu der *plenitudo cuncticinae voluptatis*: Der *plenitudo* der *voluptas* muß natürlich eine Harmonie der beteiligten Instrumente entsprechen: Die *materia* bedeutet damit von moderner Erfahrung her gesehen, also der Erfahrung von Mehrstimmigkeit, lediglich die Fülle von beteiligten Instrumenten: Der spätantike Autor konnte von einem *ganzen Orchester*, das auch *polyphon* spielt, nichts wissen; ob Grebe weiß, was *polyphon* bedeutet, sei dahingestellt, Es handelt sich um eine nicht strukturelle, sondern oberflächlich die Fülle von Instrumenten verwendende poetisch verständliche Umsetzung des Harmoniebegriffes, dessen literarische und poetische Darstellung durch „Musik“ Grebe völlig unbekannt geblieben ist: Die Hübschheit der Formulierung, besonders von moderner Erfahrung kann ihre völlig Unbrauchbarkeit nicht verdecken — die Symbolisierung des Harmoniebegriffs, hier ja eigentlich der besonderen, überirdischen Aufwendigkeit der betreffenden Musik setzt keine Mehrstimmigkeit voraus und benötigt sie auch nicht, um ihre literarische Funktion zu erfüllen: Es gibt genügend Beispiele, in denen der *chorus* von Vielen, die das Gleiche singen, von denen auch eine Stimme ausfallen kann, ohne dieses Gleiche zu verändern, als Beispiel für *harmonia* genutzt wird, vielleicht sollte man derartige Beispiele beachten. Leider ist dieses Beispiel

für Grebes Habilitationsschrift typisch.

Daß zur Zeit von Martian, die in der Arbeit von D. Shanzer, s. o., 1.1.2 auf Seite 26, näher erörtert wird, die Vorstellung eines mehrstimmigen Satzes geläufig gewesen wäre, sollte in einer altphilologischen Habilitation selbst bei v. Albrecht eigentlich nicht so einfach unreflektiert daherredend vorausgesetzt werden können — die Frage der Bedeutung von Ensemblebildungen in Darstellungen antiker Musik für die Natur der Platonischen *ἑτεροφωνία* ist damit nicht ohne Interesse; eine gar orchestrale Polyphonie liegt aber nicht vor, sozusagen besonders nicht in Martians poetischem Einsatz der Katalogfigur. Erörterungen zur Kategorie der *harmonia* in Relation zur Verschiedenheit der natürlich eine einzige Melodie ausführenden Instrumente sind der Zeit so geläufig, was sie bis Johannes Scottus Eriugena, also bis hin in die Philosophie des 9. Jh., bleiben, daß eine solche Fehldeutung eher auffällt: Was musikhistorisch von Interesse ist, ist der Umstand, daß die Kategorie der *Harmonie des Verschiedenen* in so verschiedener Weise musikalisch konkretisiert werden konnte²² — seit dem Mittelalter nun auch in praktisch und theoretisch

²²**Instrument und Musiktheorie bei Kirchenvätern** Auch die Harmonie der Stimmung des Instruments ist hier geläufig. Dabei fällt auf, daß bereits relativ frühe christliche Texte, wie die von Ignatius von Antiochien, in sozusagen gehäufte Anwendung auch instrumentale Möglichkeiten der Aufrufung der Harmoniekategorie in Hinblick auf christliche Einheit, Einmütigkeit etc. verwenden:

ὁθεν πρέπει ὑμῖν συντρέχειν τῇ τοῦ ἐπισκόπου γνώμῃ, ὅπερ καὶ ποιεῖτε. τὸ γὰρ ἀξιονόμαστον ὑμῶν πρεσβυτέρων, τοῦ Θεοῦ ἄξιον, οὕτως συνήρμοσται τῷ ἐπισκόπῳ, ὡς χορδαὶ κιθάρα. διὰ τοῦτο ἐν τῇ ὁμονοίᾳ ὑμῶν καὶ συμφώνῳ ἀγάπῃ Ἰησοῦς Χριστὸς ἄδεται. καὶ οἱ κατ' ἄνδρα δὲ χορὸς γίνεσθε, ἵνα σύμφωνοι ὄντες ἐν ὁμονοίᾳ, χρῶμα Θεοῦ λαβόντες ἐν ἐνότητι, ἄδετε ἐν φωνῇ μιᾷ διὰ Ἰησοῦ Ἐριστοῦ τῷ πατρὶ, ἵνα ὑμῶν οὖν ἐστίν, ὑμᾶς ἐν ἀμωμῷ ἐνότητι εἶναι, ἵνα καὶ Θεοῦ πάντοτε μεθέχετε. ...

(Brief an die Epheser IV, 1, 3): *Weshalb es euch geziemt, mit der Meinung des Bischofs übereinzustimmen, wie ihr das tut. Euer verehrenswürdigstes Presbyterium nämlich stimmt, wie es Gott würdig ist, mit dem Bischof überein, wie die Saiten mit der Kithara. Deshalb wird Jesus Christus in eurer Einmütigkeit und symphonischen Liebe gesungen. Und werdet alle einzelnen zusammen ein Chor, damit ihr harmonisch in Einträchtigkeit seid, die Farbe Gottes ergreift in Einheit, singt in einer Stimme durch Jesus Christus dem Vater, damit er euch hört und erkennt, durch was ihr Gutes tut, denn ihr seid Glieder seines Sohnes. Nutzwoll ist es, daß ihr in untadeliger Einheit sei, damit ihr überall an Gott Anteil habt.*

Daß mit *χρῶμα Θεοῦ* / *Farbe Gottes* das spezielle *γένος* im Verbund von Enharmonisch und Diatonisch gemeint sein sollte, ist nicht wahrscheinlich (weshalb auch die Übersetzung mit *key* — abgesehen davon, daß diese Übersetzung auch spezifisch musiktheoretisch gesehen falsch ist — durch R. A. Skeris, *ΧΡΩΜΑ ΘΕΟΥ*, Altötting 1976, S. 22, woraus auch dieses Zitat genommen wurde, ebenso wie die Übersetzung von *ἐνότης*, *Einheit*, durch *in unison* unpassend erscheint). Hier interessiert nur die Frage, ob auch damit eine spezifisch musikbezogener Terminus verwandt wird, was ersichtlich nicht der Fall ist: Man erhält kaum das Genus (im Sinne der Musiktheorie) einer Melodie von Gott.

Das Bild der Übereinstimmung der Saiten mit der Kithara, das der Vergleich erzwingt, ist nicht sinnvoll, wenn man es genau versteht, die Saiten stimmen höchstens als Menge zusammen, in der Kithara; was gemeint ist, ist aber klar (natürlich ist Ignatius kein Musiktheoretiker). Harmonie der Saiten untereinander und zu einem Höheren, Chor und symphonie Liebe sind die Ausdrücke, die musikbezogene Wörter verwenden. Sie sind nicht gleichwertig, aber alle dienen sie dem gemeinten Harmoniebegriff, dessen Wichtigkeit im Rahmen des Topos des *una voce canere* — in jeder Bedeutung, also natürlich und wohl dominant in symbolischer Hinsicht — bekannt ist. Weitere Belege findet man anschließend in den Zitaten bei Skeris (ein aufwendiges Beispiel der Einheit in Vielen zitiert Skeris aus Tertullians Verwendung der *hydraulis* als Beispiel, *ib.*, S. 43).

Die Verwendung „des“ Instruments bzw. bestimmter Eigenschaften, hier natürlich vor allem des harmonischen Zusammenstimmens, für, z. T. recht gewagt erscheinende Vergleiche begegnet bis in deutsche Predigttexte des Mittelalters. Die Problematik solcher Vergleiche liegt darin, daß eben diese Instrumente aus dem aktuellen Lobgesang der Kirche ausgeschlossen waren, die totale Andersartigkeit des Lobpreises des Neuen und ewigen Bundes ist ebenfalls Topos. Es bleibt damit die reine Symbolik, nur eben mit einem unpassenden Objekt.

Fragen kann man natürlich auch, ob die Formulierung, ... *Gott mit einer Stimme singen durch Jesus Christus* konkret zu verstehen ist, also als Hinweis auf entsprechenden Kirchengesang, oder ob hier ebenfalls Symbolik vorliegt.

Solche Fragen sind hier aber nicht weiter anzusprechen, zu erwähnen war nur die Verwendung der entsprechenden Vergleiche mit der Trivialität, daß Instrumente wie die Kithara gestimmte, harmonisch zueinander klingende Saiten haben. Es ist denkbar, daß die neue Bedeutung des Harmoniebegriffes in der christlichen Gemeinde, die Einheit der Gläubigen, schon in so frühen Texten die Verwendung dieser traditionellen Vergleichsmuster so beliebt sein läßt. und damit eine Häufung verbunden ist; ob hier eine Steigerung und vielleicht sogar Neuerung gegenüber heidnischen Texten besteht, wäre zu untersuchen.

Daß die, relativ, frühen christlichen Autoren wie Eusebius von Caesarea noch die musiktheoretischen Termini verstanden haben könnten, die sie verwenden, ist höchst unwahrscheinlich. Die Zusammenstellungen sind so absonderlich, daß nur noch irgendein musikalischer Bezug

überhaupt „gewußt“ worden sein kann, inhaltliches Verstehen ist auszuschließen — auch das hierfür zum Beweis anzuführende Beispiel stammt aus der Sammlung von Skeris, S. 116 (176). Natürlich geht es auch hier um eine Exemplifizierung der göttlichen Harmonie des Verschiedenen, ja Gegensätzlichen, und vor allem, als sozusagen eigene Note, des Unvollkommenen:

... συνήγαγεν τόδε τὸ πᾶν καὶ συνέσφιγγεν, ὄργανόν τε τοῦτο παναρμόνιον αὐτὸς
 ἑαυτῷ συμπηξάμενος τὴν ἄλογον καὶ ἄμορφον καὶ ἀνείδρον τῶν σωμάτων οὐσίαν
 πανσόφῳ καὶ λογικῇ δυνάμει, εὖ μάλα τοῖς διατόνοις τὰ διεzeugμένα συνάπτων,
 ἀνακρούεται ...

Gott hat in der Vereinigung des Alls für sich selbst dieses panharmonische Instrument selbst zusammengefügt, und spielt nun das irrationale, form- und gestaltlose Sein der Körper durch seine allweise und rationale Kraft, indem er sehr gut den diatonischen (scl. Tönen) die diazeugmena hinzufügt (die Übersetzung von Skeris ist hier unzutreffend, ihm fehlt jedes Wissen der Herkunft der betreffenden Fachtermini).

Über die Grundlage, die antike Tradition der Schaffung des harmonischen Ganzen aus „unharmonischen“, widersprüchlichen Teilen ist hier nicht zu sprechen, von Interesse ist die musiktheoretische Exemplifizierung bzw. die Allegorisierung der verwandten musiktheoretischen Begriffe. Diese ist ersichtlich Unsinn: *διάτονοι* — ohne „Subjekt“! — betreffen das *genus, διεzeugμένα* aber das betreffende Tetrachord, von dem es allerdings im Tonsystem nur ein einziges gibt (Eusebius bewahrt wenigstens das grammatische Genus): Man kann nicht beide Größen *zusammenfügen*, es handelt sich um Begriffe auf strukturell verschiedener Ebene. Eusebius kann also vom Inhalt der Begriffe nichts (mehr) gewußt haben — was ihn zu ihrem Gebrauch ge- um nicht zu sagen verführt haben dürfte, ist der „etymologische“ Rückgriff auf die Grundbedeutung, *διάτονος* im Sinne von *dissonant*, also *διά-* wie in *διάφωνον* o. ä. verstanden, und *διεzeugμένον* im Sinne von *getrennt*; darin lag für Eusebius der Bezug zu dem *irrationalen und formlosen Sein der Körper*, die Gott zu einer Harmonie vereinigt hat. Damit erweist sich der Text von Eusebius nicht nur als Beweis für den Verlust jeden musiktheoretischen Wissens in einer doch gebildeten christlichen Oberschicht schon des 3. Jh., sondern auch als Hinweis auf die dezidierte Unbrauchbarkeit der „etymologischen“ Erklärung von Fachtermini aus der Grundbedeutung bzw. aus Grundbedeutungen der diese Fachtermini ausmachenden Wörter, also ihrer nicht fachterminologischen „normal“, sprachlichen Bedeutungssphäre. So beliebt auch noch in neuerer musikwissenschaftlicher Forschung, wenn man so etwas so nennen will, solches Heranziehen sprachlicher „Urbedeutungen“ auch sein mag — gerade die für die Umgangssprache so unabdingbare Vagheit bietet natürlich faszinierende Gelegenheiten zu Assoziationen und phantastischen Rauchgebilden —, so unbrauchbar ist sie. Immerhin soviel kann man diesbezüglich von Eusebius lernen, wenn man überhaupt als Musikwissenschaftler etwas lernen will — oder kann.

begründeter struktureller Hinsicht, aber eben erst seit dem Mittelalter und seiner Formulierung der Möglichkeit von Mehrstimmigkeit.

Insofern ist ein derartiger Mangel an terminologischer Präzision angesichts der bestehenden Untersuchungen zu „Polyphonie“ in der Musik nur noch als inadäquate Anwendung moderner Vorstellungen zu werten; ein Vorwurf, der die angesprochene Arbeit nicht nur an dieser Stelle charakterisiert, abgesehen davon, daß eine paraphrasierende Inhaltsangabe der Schrift von Martianus Capella kaum notwendig erscheint: Hier wäre eine „einfache“ Übersetzung sicher nützlicher gewesen, wie gesagt, die Quellenverweise findet man bereits in den Ausgaben. Musikwissenschaftliche Kompetenz ist ersichtlich keine Trivialität; selbst Musikwissenschaft, also ein Fach, das das Wort *Wissenschaft* explizit in sich trägt, verlangt, insbesondere in Hinblick auf ihren antiken Stoff doch eine gewisse Terminologie und musikhistorische Kenntnisse, vor allem aber die Erkenntnis, daß die antike Musiktheorie eine nicht ganz einfache Fachdisziplin darstellt, die auch nach ihrer Neuerwerbung und Neuinterpretation durch die mittelalterlichen *musici* und deren Leistung, die Strukturen der Melik mit Hilfe des Liniensystems anschaulich zu machen, doch einige Arbeit des eigenen Kennenlernens erfordert.

Auf weitere essentielle Unzugänglichkeiten der Arbeit von Grebe wird leider noch näher einzugehen sein, jedenfalls kann die hier vorgelegte Skizze, die sich keineswegs als erschöpfend versteht, einen Hinweis darauf geben, wie viel komplizierter die Sachverhalte auch bei einem spätantiken Kompilator des wissenschaftlichen „Niveaus“ von Martianus Capella sind: Wie angesprochen erweist sich die einfache Voraussetzung, dieser habe alles das inhaltlich verstanden, was er zusammenkompiliert, als methodischer Fehler erheblicher Konsequenz (den, wie gesagt, bereits Stahl ausdrücklich formuliert!): Es geht nicht an, durch einfachen Verweis auf eine Quelle, ohne genauere Kontrolle, was Martian mit dieser Quelle eigentlich „anstellt“, vor auszusetzen, das da Gemeinte sei ein Martian sozusagen frei verfügbares, nämlich voll verstandenes und verstehbares Wissen gewesen:

Daß spätantike Kompilatoren oft genug überhaupt nichts mehr vom Inhalt des von ihnen gesammelten Stoffes verstanden haben, dürfte keine von vornherein und — implizit, natürlich nicht explizit — einfach ausgeschlossene, bzw. einfach nicht bedachte heuristische Annahme sein. Die Arbeit von Sabine Grebe macht wenigstens eines sehr deutlich: Eine wissenschaftliche Behandlung des Abschnitts zur

Musiktheorie erweist sich nach ihrer Schrift erst recht als notwendig. Der Verfasser des vorliegenden Beitrags, der zunächst nur eine Miscelle zur für von allen Philologen und — wenn auch nur in einer beiläufigen Bemerkung — von ihm selbst mißverstandenen zweiten Definition des Rhythmus bei Martian notieren wollte, sah sich nicht zuletzt durch die Lektüre der Arbeit von Sabine Grebe dazu veranlaßt, von musikwissenschaftlicher Seite näher auf den gesamten Text von Martianus Capella zur Musiktheorie einzugehen.

1.2 Zur Benennung des 9. Buches mit *harmonia* als eigenständige Leistung von Martian

1.2.0.1 Zur Austauschbarkeit von *harmonia* und *musica*

Als Beitrag zur Frage nach dem Grad an Selbständigkeit von Martianus Capella bei seiner Zusammenstellung von Vorgaben könnte exemplarisch die Benennung bzw. Qualifikation des letzten Buches durch *harmonia* und nicht durch *musica* gesehen werden; diese Frage wird in der Literatur relativ breit behandelt, allerdings in einer Weise, die die wesentliche Frage nach alternativen Möglichkeiten der Benennung bei identischer Semantik weitgehend außer Acht läßt.

Zunächst ist auch philologischen Autoren natürlich bekannt, daß in der griechischen Musiktheorie ein spezifischer, sozusagen enger Begriff der *τέχνη ἀρμονική* besteht: Damit wird das Gebiet der Melik, also der Tonleitern etc. bezeichnet, dem die Rhythmik (und Metrik) als die die musikalische Zeitordnung betreffende *τέχνη* gegenübersteht — die inhaltlich nicht ganz passende Parallelisierung von Metrik und Rhythmik (statt Hypotaxe) hat bei den produktiven griechischen Musiktheoretikern, also bei Aristoxenus natürlich keinen Platz, ist also vornehmlich Ergebnis des formalen Dreierschemas²³, das übrigens auch Martianus Capella nicht durchführt, s. u.: Natürlich ist, wie auch Augustin verdeutlicht, die Metrik der Rhythmik nicht in gleicher Weise oppositionell wie beiden die Melik bzw. Harmonik. Auch für Aristoxenus ist trivialerweise die Metrik Teil der Rhythmik²⁴.

²³Das von Cassiodor im Musikabschnitt der *Institutiones*, 5, ed. Mynors, S. 144, 5, in charakteristischem reinen Formalismus zitiert wird — denn daß Cassiodor von dem, was er sagt, inhaltliches Wissen besäße, kann nicht angenommen werden.

²⁴Abzusehen ist hier von der seit Beda, der wiederum auf lateinischer Grammatiktradi-

Noch die Darstellung von Augustin ist hier sachgemäß, was bei Aristides Quintilianus zumindest nicht mehr ganz so deutlich ist (nein, hier wird nicht hinsichtlich zeitlicher Abfolge argumentiert, sondern phänomenologisch inhaltlich!). Darauf ist hier aber nicht weiter einzugehen: Inhaltlich ist klar, wie exemplarisch bei Augustin, daß sich Metrik und Rhythmik beide mit Zeitquantitäten und ihrer Ordnung befassen, eine Opposition zur Melik, also zur *Harmonik*, grundsätzlich sein muß: Die Musiktheorie der Antike kennt, sinnvollerweise²⁵, also eine zweiteilige Opposition, keine dreiteilige, wie sie dann mit unterhaltsamen Mißverständnissen für Isidor charakteristisch ist.

tion beruht, selbstverständlichen Differenzierung von Metrik für metrische, und Rhythmik für rhythmische Dichtung im mittelalterlichen Sinne; eine Unterscheidung, die Vertretern des Faches Musikwissenschaft wie Flotzinger nicht geläufig ist.

Auch D. Baumann scheint damit gewisse Schwierigkeiten zu haben, wenn sie in ihrem Beitrag zur Festschrift für H.-J. Sachs, S. 136 ff. (vgl. Anm. 74 auf Seite 147), zu einer Formulierung von Antonio da Tempo, ed. G. Grion, S. 74: ... *Sonettus simplex ... constare debet ex quattuordecim versibus, quorum quilibet debet esse XI syllabarum ..., quia si sonettus in huiusmodi rithimis non contingeret ad rectum numerum syllabarum, numquam bene sonaret auribus audientium sec. Grammaticos et Cantores. ...* (folgt über Vokalelisionen etc.). bemerkt: *Der Terminus numerus wird hier nicht nur im Sinne von Zahl, sondern auch im Sinne von Metrum, d. h. Rhythmus verwendet (gemeint: verwandt). Der richtig akzentuierte Vortrag poetischer Texte ist nur möglich, wenn die Silbenzahl und die Versstruktur nach den Regeln der scansione bestimmt werden. ...*; nicht ganz klar ist, warum plötzlich die Form *scansione*, also der Ablativ als *casus rectus* auftritt.

Sonst ist aber vieles, wenn nicht alles falsch an diesem Satz: Natürlich ist, wie der von Baumann nicht zitierte Anfang des zitierten Textes eindeutig belegt, die Silbenzahl das wesentliche Kriterium (rhythmischer Dichtung); von *richtig akzentuiertem Vortrag* ist an keiner Stelle die Rede, denn die herrscht in der Zeit nur in dem für rhythmische Dichtung wesensbestimmenden Reim — und gerade auf diesen, die *consonantia*, geht Antonio da Tempo hier nicht ein (das tut dann ausführlich der von Grion beigegebene — hier wird die alte Ausgabe zitiert, aus bestimmten Gründen — italienische Text). Außerdem wäre zu beachten, daß in der Zeit zwischen rhythmischer und metrischer Dichtung ein strukturell so klarer Unterschied besteht, daß eine additive Parataxe in einer wissenschaftlichen Darstellung ausgeschlossen ist; daß die beschriebene volkssprachliche Verskunst rhythmische Dichtung war, ergibt sich für den Autor trivial eben aus der Bedeutung der Silbenzahl pro Verszeile.

²⁵Es handelt sich um die beiden Merkmalsbereiche von Musik, die fähig sind, Gestalt zu bilden.

Wenn nun Martianus Capella seine Darstellung der *ars musica* nicht durch *musica*, sondern *harmonia* qualifiziert, so scheint also eine ganz bedeutende eigene Entscheidung getroffen, die höchsten Tiefsinn gegenüber anderen Darstellungen der *ars musica* zu verraten scheint — nur, wo sind eigentlich solche Darstellungen, außer den beiden von Augustin und Boethius in der lateinischen Literatur erhaltenen, so daß eine Bezeichnung der *ars musica* als *harmonia* als etwas absolut Einmaliges gewertet werden könnte?

Einfach die griechische Spezialterminologie, die doch nicht etwa einen allgemeinen Gebrauch von *ἁρμονία* als Bezeichnung für musikalischen Klang allgemein ausschließt²⁶ heranzuziehen, scheint deshalb methodisch nicht ganz begründet — sollte denn Martianus Capella selbständig terminologische Studien an bzw. in griechischen Originalen getrieben haben: Martianus Capella ist, wie Stahl bemerkt, wenigstens so „ehrlich“, daß er nicht vorgibt, originale Texte selbst zu kennen. Daß er deshalb aber habe eigenständig vorgehen können, ist ein wohl zu euphemistisches Bild seiner Vorgehensweise und vor allem seiner Vorgehensmöglichkeit. Methodisch ist es wenig hilfreich originale griechische Texte zur Begründung anzuführen²⁷, da Martianus Capella diese nicht gekannt haben kann, sonst würde er nicht so viel Unsinn zusammenstellen²⁸, sondern die zeitgenössische Verwendung der beiden Wörter, die spätestens seit Prudentius die Verwendbarkeit von *armonia* selbstverständlich für

²⁶Der Wortgebrauch in dem unter Plutarchs Namen überlieferten Text, 23, ed. Ziegler-Pohlenz, S. 19, 19, Ὅτι δὲ σεμνὴ ἡ ἁρμονία καὶ θεῖόν τι καὶ μέγα, Ἀριστοτέλης ὁ Πλάτωνος ... ταυτὶ λέγει ...: ἡ δ' ἁρμονία ἐστὶν οὐρανία, τὴν φύσιν ἔχουσα θεῖαν καὶ καλὴν καὶ δαίμονιαν ... κ. τ. λ., daß also die Harmonia etwas Heiliges, Göttliches und Großes sei, etwa erlaubt kaum eine spezifische Interpretation sinnvoll erscheinen, die die rhythmische Ordnung als Teil der proportionalen Struktur ausschließt.

²⁷Und dann nicht die inhaltliche Relevanz und Kompatibilität zu prüfen, denn formale Übereinstimmungen, Verwendungen gleicher Formulierungsteile und andere Techniken der reinen Kompilation bedeuten noch lange kein Verstehen der eigentlichen Bedeutungen, des Inhalts der kompilierten Sätze; eine methodische Forderung an die Textinterpretation, die Grebe fremd zu sein scheint.

²⁸Man kann daher der Formulierung von M. Olsen, *Music in Western education, Ars musica — musica sacra*, ed. D. Hiley, Tutzing 2008, S. 30, voll zustimmen: *Martianus Capella covers all the liberal arts ... but the book on music ... is not particularly pedagogical and must have caused the poor students serious problems ... On the contrary, the De musica of Boethius, being much clearer ...*; wobei nicht nur mangelnde Didaktik, sondern vor allem inhaltliches Nichtverstehen des Kompilierten für den Leser aller Zeiten das wesentliche

musica etc. auch poetisch zuließ.

Von wesentlich größerer Bedeutung als die Terminologie griechischer Texte, die Martianus Capella unbekannt geblieben sein dürften (s. auch u.), ist also die Frage, ob etwa der Begriff *musica* eine Semantik nicht leisten konnte, die nur *armonia* zukommt. L. Cristante²⁹, geht ausführlich auf diese Benennung ein, natürlich hierin gefolgt von Grebe, die Cristante aber nur amplifikatorisch paraphrasiert, wenn sie dieses wissenschaftlich wesentliche und ernstzunehmende Werk überhaupt zur Kenntnis nimmt. Cristante, ib., S. 14, stellt fest:

Ma la esposizione della teoria musicale non è fatta da MUSICE, come già dichiarato alla fine del l. III bensì da HARMONIA. Abbiamo cioè una discrepanza tra contenuto del trattato e nome della fanciulla che, negli altri libri, è eponima dell' ARS che espone: HARMONIA o HARMONICA (ARS) rappresenta sola la prima parte della dottrina musicale illustrata nel senato celeste.

Es ist nur eben nicht korrekt, daß *harmonia* nur den melischen Bereich der *ars musica* bezeichnen könnte, zumal wenn man beachtet, daß Martian hier ja nicht die strikte Terminologie der Musiktheorie beachtet haben muß: Die Benennung der *artes*, der *fanciulle* ist Teil der poetischen Ausgestaltung, des Bildes! Der angesprochene Verweis findet sich 326 als Abschluß der Grammatik, die hinsichtlich des Rhythmus und der Metrik auf die *musica* verweist und lautet:

nam si rhythmicum quid metricumque, sicut inter cirratos audes, assumpseris, profecto Musices impetu, cuius praevertis officium, discerpe-

Problem dieses Textes darstellt (wie überhaupt die neuerliche, selektiv summarische Katalogisierung von Theoretikerschriften des lateinischen Mittelalters im Beitrag von Olsen nicht so ganz verständlich ist, zumal gewissen Fehlteile und falsche Bewertungen erscheinen — die Hexachordsilben z. B. gehen nicht direkt auf Guido zurück, ib., S. 36, und daß das Verfahren, mit Hexachorden die Intervallgrößen von Melodien erfassen zu können, wirklich *the most famous invention* Guidos sein sollte, darf man bezweifeln). Ob ohne Boethius eine rationale Musiktheorie im westlichen Mittelalter möglich bzw. im eigentlichen Wortsinne denkbar gewesen wäre, muß man fragen. Insofern sind die von Grebe angestellten Formulierungen, die das Geschreibe von Martianus Capella mit dem Fachbeitrag von Boethius auf eine Stufe stellen, unzutreffend.

²⁹Martiani Capellae, De Nuptiis Philologiae et Mercurii, lib. IX, introduzione traduzione e commento di Lucio Cristante, Padova 1987, S. 13 ff.

ris. ...

Rhythmik und Metrik liegen also im Aufgabenbereich der *musice*, was keine überraschende Feststellung ist³⁰. Ist aber mit diesem Wortgebrauch tatsächlich

³⁰Andererseits ist dieses Begriffspaar natürlich auch traditioneller Bestandteil der *ars grammatica*, was auch die Diskussion des Bedeutungsunterschieds betrifft, die geradezu eine Standardfrage der Grammatik darstellt, wie jeder Leser der lateinischen Grammatiker wissen muß, also auch bei Martian als triviales Wissen vorausgesetzt werden kann. Insofern also ist auch die „Paarigkeit“ traditionell an der richtigen Stelle erwähnt. Weil Martian, der im Gegensatz zu einem Fachautor der Grammatik aber auch die *ars musica* behandelt, wissen muß, daß auch diese *ars* sich mit Metrik und Rhythmik beschäftigt — dies war trivialer Weise beim Kompilieren aus Aristides Quintilianus zu erfahren —, mußte er zur Vermeidung von offensichtlicher Doppelbehandlung des Gleichen natürlich eine Entscheidung treffen, wo, d. h. bei welcher *ars* er das Thema ansprechen wird; Beda z. B. behandelt die betreffenden Fragen nicht als Teil einer musiktheoretischen Schrift, sondern der Grammatik, auch hier antiker Vorgabe folgend: Augustin mußte seinen Beitrag *De musica* nennen, weil es (in den fachspezifischen Teilen) um die *numeri* geht, die Proportionen, zudem noch als gegenüber dem Objekt der Grammatik als rein autoritativer, konventionsgeschaffener Disziplin ewige Erscheinungen zu qualifizieren waren.

Als Frage bliebe also nur, warum Martian sich für die Musik entscheidet. Nun auch dafür bedarf es keiner besonderen geistigen, spezifischen Leistung Martians, sondern einfach die Beachtung des Umstands, daß seine Vorlage, also die Darstellung von Aristides oder eine Parallele dazu, Melik und Rhythmik einer einheitlichen und gesonderten Feststellung unterzieht. Dieser Stringenz der Darstellung war kaum auszuweichen. Damit aber ist auch eine Beurteilung des Fehlens einer Darstellung der Metrik bei Martianus möglich, die die Lücke in der „bekannten“ Lücke in 994 betrifft: Die Frage nach dem Unterschied zwischen Rhythmik und Metrik ist grammatische Tradition. Ein Verstehen, was eigentlich bei Aristides der zweite Durchgang der gleichen Versfußnamen und Systeme, einmal in der Rhythmik, zum anderen in der Metrik, eigentlich bedeutet, muß bei Martianus Capella nicht einfach vorausgesetzt werden! Es ist auch von daher wahrscheinlich, daß die *lacuna* nur relativ kurz war, und die Behandlung der Metrik, insbesondere des Unterschieds der beiden Begriffe, in der Darstellung der *ars musica* wegen der Gleichnamigkeit der jeweils behandelten Versfußgrößen von Martian einfach ausgelassen worden ist: Die Frage nach dem Unterschied der beiden konnte er sozusagen folgenlos aus der grammatischen Schultradition entnehmen, in der Darstellung der *ars musica* dagegen konnte ihm die einfache Behandlung der Geschlechter von Versfüßen ausreichen. Denn es ist klar, daß die Darstellung der jeweiligen metrischen Gestalten in der Rhythmik als Kennzeichnung vollkommen ausreichen mußte: Was ein *iambus*, was ein *pyrrichius* oder dgl. war, konnte man ohne Probleme oder Ambiguitäten aus

eine Diskrepanz in der Konzeption der Abhandlung gegeben, ist die Nicht-Wiederverwendung von *musica* zu Gunsten von *armonia* wirklich eine Entscheidung von Martianus Capella, die bewußt und gezielt gegen die übliche spezielle Terminologie verstößt, obwohl ja die *armonia* genau das behandelt, was auch die *musica* behandelt, inhaltlich also identisch ist. Als Antwort darauf erhält man von Cristante, ib., S. 15 f.:

La scelta die Armonia, e non di Musica, per esporre la dottrina musicale trascende il dato tecnico perché la VIRGO rappresenta allegoricamente l'armonia dell universo. ...

...

Figlia di Venere (901) è anch' essa divinità dell' amore e, perciò, della concordia e dell' armonia universale ...

Weil also die Absicht der Darstellung der Musik, die übrigens auch anderswo das Quadrivium abschließt³¹ auf die Harmonie des Universums etc. etc. verweisen soll,

der Darstellung der Rhythmik erfahren. Insofern wäre es geradezu seltsam, wenn Martian in seiner, ja sozusagen unter Zeitdruck stehenden, Selbstdar- bzw. vorstellung der *artes* die Gestalt der Versfüße nochmals unter der „neuen“ Rubrik des *metrum* behandelt hätte. Einen Hinweis, daß er die Argumentation im Text von Aristides hinsichtlich der gemeinten Unterschiede verstanden haben könnte, gibt es nicht. Für ihn mußte die Darstellung der Rhythmik völlig ausreichen: Die genannten grammatische Schultradition führt also dazu, daß er einen Lehrsatz zitiert, ist aber kein Hinweis darauf, daß in der zufälligen *lacuna* nun eine ausführliche Darstellung der Metrik „verborgen“ bzw. verloren gegangen sein müßte.

³¹Bei Boethius, der sozusagen zugunsten der letztlich einzig wirklich brauchbaren historisch letzten Darstellung der antiken Theorie der Melik, genauer der Ptolemäischen, keine Übersicht über die Teile der *ars musica* gibt, ist die *musica* (insgesamt) unter den anderen quadrivialen *artes* dadurch herausgehoben, daß sie allein sich nicht nur um die *investigatio veritatis*, sondern auch um die *moralitas* bemüht, ed. Friedlein, S. 179, 20. Auch dadurch konnte ersichtlich eine „abschließende“ Stellung der *ars musica* im quadrivialen System begründet werden: Diese *ars* umfaßt Theorie und Ethik, hat also einen größeren Umfang als alle anderen; dies scheint, trotz der Aufzählung der Effekte, aber nicht der Grund für die Anordnung von Martian zu sein, jedenfalls gibt er keinen entsprechenden Hinweis. Auf die beliebte wie musikgeschichtlich weitgehend irrelevante Diskussion der Relation von Musik zu den anderen quadrivialen Künsten braucht hier nicht eingegangen zu werden (Cassiodor z. B. scheint nach dem Zufallsprinzip anzuordnen).

Hingewiesen sei nur auf Johannes Scottus, der in seinem Martian-Kommentar eine höchst verwunderliche symbolische Erklärung abgibt: Martian ruft musikalische Kenntnisse durch

hat sich Martianus Capella entschlossen, eine Terminologie, die er vielleicht oder wahrscheinlich gar nicht kennt, umzustoßen, und die Bezeichnung der Theorie der Melik, die *τέχνη ἁρμονική* als Bezeichnung für das Ganze zu verwenden. Voraussetzung dafür sei, daß *musica* nicht für die übergeordnete Harmonie von Welt etc. stehen könne. Das ist, wie zu zeigen, eine falsche Voraussetzung. Es geht hier also um das Problem, ob Martianus selbständig und bewußt eine eigene, zudem noch die übliche Terminologie umstoßende Entscheidung gefällt haben kann. Daß es etwas wie übergeordnete *harmonia* gibt, kann als triviales Wissen vorausgesetzt werden.

Methodisch ist gegen den Schluß von Cristante nicht nur einzuwenden, daß Martian keinen Hinweis darauf gibt, daß er die spezifische Terminologie überhaupt gekannt hat³², daß er also einen bewußten Verstoß gewollt habe, sondern vor allem,

einen Instrumentenkatalog auf, natürlich, des speziellen Kontextes wegen, nur durch die Nennung von Saiteninstrumenten, 36: ... *deinde barbito, aurataque chely ac doctis fidibus personare*. Von bewußter Auswahl und Begrenzung der Zahl aus inhaltlichen Gründen ist nicht zu sprechen, die Dreizahl hat höchstens stilistische, literarische Gründe. Johannes Scottus macht daraus aber eine, recht abwegige Allegorie: *Per barbitam et liram et fides quattuor matheseos partes. In musica enim ceterae tres partes disciplinae continentur, hoc est arithmetica, geometria, astrologia*, ed. Jeaneau, S. 144, 10, zu Dick, S. 23, 2: Die Musik, *musica*, nicht *armonia*, also wird durch die drei Instrumente als Viertes aufgerufen, weil sie diese enthält.

Die kurz davor vorgetragene „Etymologie“ von *chelys* macht klar, daß Johannes Scottus diesen Namen mit *lira* identifiziert: *Chelis vocatur lira propter brachia sua, aut quia in brachiis tenetur. Chele enim brachia, chile labia, prae nimia venustate fandi..* Das Nebeneinander verschiedener „Etymologien“ ist charakteristisch.

Weil in den selbständigen Schriften von Johannes Scottus nicht klar genug zu erkennen ist, daß der *ars musica* eine derartige Sonderrolle als „Gefäß“ aller anderen quadrivalen *artes* zukommt, muß hier von einer generierenden Funktion der Allegorie, und zwar ad hoc, aber nicht von einer inhaltlich begründeten Wertung ausgegangen werden. Mit der *harmonia* wird die Sonderrolle also nicht begründet. Aber auch die schon von der Stellung im Text, im *prooemium*, leicht aufzufindende Begründung von Boethius wird nicht angeführt, wahrscheinlich weil Johannes Scottus, wie noch näher zu begründen, diese Schrift unbeachtet gelassen hat.

³²Er selbst gibt ja keine Begründung etwa bei der Einführung der Melik für eine besondere Wortwahl, die er, ausweislich Aristides, ed. W.-I., S. 4, 18, nicht, und ib., S. 6, 18, nur in der Einteilung finden konnte. Daß er die spezielle Terminologie wirklich gewußt haben sollte, belegt er jedenfalls nicht, vgl. etwa 930.

daß ja kein Beweis dafür gegeben wird (und gegeben werden kann), daß *musica* nicht ebenfalls die Harmonie des Universums etc. hätte bezeichnen können. Genau dies trifft aber ausweislich schon der bekannten Differenzierung von Boethius nicht zu: Die *musica humana* etwa, die die harmonische Verbindung der Teile des Menschen in einem Körper nebst seiner Seele bedeutet, ist wie die *musica mundana* natürlich genau das, was Cristante offenbar nur dem Wort *armonia* als Bedeutung zuweisen will.

Dabei ist zu beachten, daß die *harmonia* in der *musica humana* nicht einfach etwas bedeutet, was mit dem so gerne benutzten „Kreisschema“ des menschlichen Körpers von Leonardo da Vinci symbolisiert und malerisch genutzt wird (wohl schon durch Polyklet)³³, sondern die Verbindung des total Gegensätzlichen, nämlich die

³³**Mens und animus als Harmonie der Körperteile** Man sollte hier nicht die beiden, inhaltlich identischen, Hinweise bei Lactanz und, vielleicht die Quelle darstellenden entsprechenden Ausführungen von Cicero, auf eine Vorstellung von Aristoxenus übersehen, daß es nämlich *mens*, worunter Lactanz auch die *Seele* versteht, nicht gäbe, sondern die entsprechende Potenz nur Ergebnis einer Harmonie der Teile des Körpers sei (es handelt sich um die fr. 120 a, b, c, d Wehrli). Nach Wehrli's Kommentar muß dies bei Aristoxenus noch keine systematisch ausgestaltete Theorie sein. Dies ist sie aber bei Dikaiarchos (fr. 7 – 12, Wehrli); allerdings ist dessen Theorie wesentlich primitiver als der, erkennbare oder teilweise erfundene, Ansatz von Aristoxenus; Dikaiarchos ist auf den vier Elementen begründet.

Cicero, *Tusc.* I 10, 19 bemerkt: *Aristoxenus musicus idem philosophus ipsius corporis intentionem quandam (sc. animam esse dixit), velut in cantu et fidibus, quae harmonia dicitur, sic ex corporis totius natura et figura varios motus cieri tamquam in cantu sonos.* Die Seele ist also „Ergebnis“ allein des Körpers — damit allerdings nicht notwendig nicht ewig, es kommt auf die Natur des betreffenden *harmonia*-Begriffs an —, in dem Sinne, wie in körperlichen Saiten die *harmonia* diese Saiten erst „musikalisch“ macht. Das Problem ist offensichtlich, daß diese *harmonia* des Körpers, die (allein) in seiner *natura et figura* liegt, *varios motus* erregt, also Bewegungen, *κινήσεις*; nur ist das nicht Ansatzpunkt von Ciceros Kritik in der anschließend zitierten Textstelle. Angesichts sozusagen der Statik des vom Harmoniebegriff Bezeichneten in der „normalen“ proportionalen Theorie ist eine solche Vorstellung von der Seele auffällig — und ersichtlich schlecht überliefert.

An der anderen Stelle macht sich Cicero deutlich lustig über den *musicus* Aristoxenus; ein Hinweis auf ein entsprechend abwertendes Verständnis dieser Bezeichnung jedenfalls bei dem Römer (was Aristoxenus für die Definition des Materials der Musik geleistet hat, war dem wissenschaftsfremden Cicero natürlich nicht geläufig) (fr. 120 b Wehrli): *Dicaearchum,*

vero cum Aristoxeno ... omittamus, quorum alter ... alter ita delectatur suis cantibus, ut eos etiam ad haec transferre conatur. harmoniam autem ex intervallis sonorum nosse possumus, quorum varia compositio etiam harmonias efficit plures, membrorum vero situs et figura corporis vacans animo, quam possit harmoniam efficere, non video. sed hic quidem, quamvis eruditus sit, sicut est, haec magistro concedat Aristoteli, canere ipse doceat. ...

Cicero zitiert natürlich verkürzend, außerdem ist die Behauptung, daß *figura corporis et situs membrorum* eine, für Cicero nicht einsehbare *harmonia* machten, nicht kompatibel mit der der erstzitierten Stelle, daß die *harmonia ex corporis natura varios motus* erregen kann: Da ist also die *harmonia* der Grund für Bewegungen, im zweiten, herabsetzenden Zitat aber erzeugen *situs membrorum et figura corporis* eine, natürlich nicht zu verstehende Art der Harmonie. Das ist mit Sicherheit nicht Bestandteil der Seelenlehre von Aristoxenus. Die wesentliche Frage wäre, wie denn dieser Lehre nach *motus varios* durch die *harmonia* erregt werden können, nur so hat diese Lehre überhaupt einen Sinn, daß nämlich *sentire* und andere Seelenregungen irgendwie aus der *harmonia* der Teile des Körpers abgeleitet werden könnten — klar ist das Ergebnis, daß die Seele vom Körper abhängt bzw. gar keine eigene Entität, vielleicht auch nicht mit Ewigkeitsanspruch sein kann (wie oben bemerkt, hängt dies von dem zugrunde gelegten *harmonia*-Begriff ab — es ist nicht leicht vorstellbar, daß dieser keine Ewigkeitsgültigkeit gehabt haben könnte).

Von Interesse für die Musiktheorie von Aristoxenus ist aber, wie er den Begriff der *harmonia* mit Bewegung zusammenbringt, ist doch, wie gesagt, der proportionale, auf dem Phänomen der Konsonanz beruhende Harmoniebegriff statisch (der *motus* in seiner Verschiedenheit bringt im Pythagoräischen, proportionalen Modell „stehende“ Töne hervor, nicht wechselnde, was übrigens auch Johannes Scottus verwirrt hat).

Die Seelenlehre von Dikaiarchos, fr. 7 Wehrli, Cicero, *Tusc.* I 10, 21, ist dagegen eher trivial. Die Natur der Theorie findet man in fr. 11 Wehrli, bei Nemesius, *De natura hominis* II. Daraus wird deutlich, daß Dikaiarchos die Harmonie der vier Elemente als Konstituens dessen ansieht, was *Seele* genannt wird. Er meint damit natürlich nicht die Harmonie der Töne, sondern die ebenen Elemente im Körper. Die Seele ist damit keine eigene Entität, sondern eine Eigenschaft der Elemente. Aus dieser Lehre aber wird nicht erkennbar, wie die Eigenschaft der Bewegung aus der Harmonie entstehen könnte. Die zur Einschätzung der beiden Theorien notwendige Aufklärung über den gemeinten Harmoniebegriff, der eben nicht statisch sein kann, wird auch aus diesem Text nicht erkennbar — vielleicht liegt hier auch ein Gegensatz beider Seelenlehren, denn die Zeugnisse zu Aristoxenus sprechen offenbar nur von der Harmonie in der Gestalt des Körpers und der Glieder — vielleicht besteht ja ein Bezug zu Polyklet.

Lactanz geht nicht grundsätzlich über Cicero hinaus, formuliert allerdings klarer; ob er eine

andere Quelle als Ciceros Text gehabt hat, muß wohl offenbleiben. Sein Einwand jedenfalls macht das eigentliche, musiktheoretisch interessante Problem deutlich, er geht hier über Cicero hinsichtlich Sachlichkeit weit hinaus: (*De opificio Dei*, 16, 13, fr. 120 d Wehrli):

Illud autem cave, ne umquam simili veri putaveris, quod Aristoxenus dicit, mentem omnino nullam esse, sed quasi harmonia in fidibus ex constructione corporis et compagibus viscerum vim sentiendi existere. musici enim intentionem concentumque nervorum in integros modos sine ulla offensione consonantium (leg. consonantiarum) harmoniam appellant.

Volunt igitur animum simili ratione constare in homine, qua concors modulatio constat in fidibus, scilicet ut singularum corporis partium firma coniunctio membrorumque omnium consentiens in unum vigor motum illum sensibilem faciat animumque concinnat sicut nervi bene intenti conspirantem sonum.

Et sicut in fidibus, cum aliquid aut interruptum aut relaxatum est, omnis canendi ratio turbatur et solvitur, ita in corpore cum pars aliqua membrorum duxerit vitium, destrui universa corruptisque omnibus atque turbatis occidere sensum eamque mortem vocari.

Von musikterminologischen Interesse könnte hier die Formulierung *intentio concentusque nervorum in integros modos* sein, nicht wegen der Koppelung von *intentio et concentus*, was nur als *harmonische Stimmung* zu übersetzen ist, sondern wegen der Formulierung *integros modos*. Terminologisch kann das nicht gemeint sein, denn gemeint ist das eigentlich schon von *concentus* aufgerufene Zusammenstimmen, die korrekte Stimmung eben. Es geht nicht um *integri modi* im Sinne von vollständigen Melodien, sondern um die korrekte Saitenstimmung, die zu den Saiten „hinzutreten“ muß, eine eigene Größe darstellt, die erst die musikalische Brauchbarkeit ermöglicht.

Die betreffende rein körperliche *harmonia concinnit* also den *animus* und macht den Körper erst *sentiens* — also doch ein zusätzliches Prinzip, das selbst ja nicht von den Teile des Körpers abhängen kann, sondern zu ihm hinzutreten muß (zur Relation zu Platons *Phaedo*, die Erzählung über den Tod des Sokrates, vgl. den Kommentar von Wehrli).

Die Vorstellung von Aristoxenus soll also so gewesen sein, daß es eine eigene Größe *mens/animus* nicht gibt, sondern daß diese Entität eine Folge harmonischen Zusammenpassens allein der Bestandteile des Körpers sei: Wie die (korrekte) Saitenstimmung im ja ebenfalls nur körperlichen Instrument so sei die Harmonie der Teile des Körpers Voraussetzung z. B. des *sentire*, worunter man *denken* wie auch *wahrnehmen* verstehen kann (und was eventuell zur Absolutsetzung der *αἰσθησις* als Voraussetzung der Musik bzw. ihrer Theorie geführt hat, bzw. davon beeinflusst war). Dementsprechend ist dann jede Störung dieser Harmonie — womit eben doch wieder ein transzendenter Begriff verwandt wird — zwischen den Teilen des Körpers wie bei den Saiten der Kithara jede Störung der Stimmung, Voraus-

setzung für das „Nichtmehrfunktionieren“ der Seelenpotenzen. Ob Aristoxenus damit die Unsterblichkeit der Seele als philosophische Annahme begründet aufheben wollte, ist aus der Andeutung nicht klar zu erkennen, auch nicht mit Sicherheit zu folgern, es kommt auf den Harmoniebegriff an. Aus den erhaltenen musiktheoretischen Schriften lassen sich keine sicheren Erkenntnisse zu dieser Frage erhalten: Heranziehen kann man die Qualifikation der Harmonie als *θαυμαστής*, was transzendente Bedeutung dieser Ordnung nicht von vornherein ausschließen kann, *Harmonika* II, 42, ed. Macran, S. 133, 8 — es geht um die Frage, ob man die Grundlagen der Melik in den Instrumenten finden, bzw. sie durch Instrumente begründen könne, was Aristoxenus natürlich ausschließen muß:

τάξιν γάρ τινα καθόλου τῆς φύσεως τοῦ ἡρμωσμένου θαυμαστὴν μεταλαμβάνει
τῶν ὀργάνων ἕκαστον ἐφ' ὅσον δύναται, τῆς αἰσθήσεως αὐτοῖς ἐπιστατούσης
πρὸς ἣν ἀνάγεται καὶ ταῦτα καὶ τὰ λοιπὰ τῶν κατὰ μουσικήν.

Es handelt sich hinsichtlich der Natur des Harmonischen (Gefügten) insgesamt um eine wunderbare Ordnung, an der jedes der Instrumente nach seiner Fähigkeit Teil hat. Dabei kommt der Wahrnehmung die Führung zu, auf die die Instrumente und alles, was in der Musik vorkommt, zurückgeführt wird.

Die Wahrnehmung ist offensichtlich nicht identisch mit der *wunderbaren Ordnung des Gefügten im allgemeinen Sinne*, sondern übt die Kontrolle aus, sie führt den Vergleich der Leistung des Instruments mit der als übergeordnet verstandenen Harmonie durch. Die *Wunderbarkeit* der Ordnung der Harmonie kann wohl nur durch Voraussetzung ihrer Transzendentalität als übergeordnetes, allgemeines Prinzip verstanden werden, das in den jeweiligen konkreten Instrumenten nur in verschiedenem Grad der Unzulänglichkeit angestrebt werden kann: Das Individuelle erreicht nie das Ideal; diesen Ansatz könnte man ersichtlich leicht auf die Relation zwischen *ratio* im Sinne von Proportion und jeweiliger klanglicher Verwirklichung bzw. ihrer sinnlichen Wahrnehmung beziehen (angesichts der Diskussionen über die Relation von Wahrnehmung und Denken, Erinnerung und Erfahrung, bei Plato und Aristoteles, ist voranzusetzen, daß Aristoxenus bei seiner Setzung der Wahrnehmung als Grundlage der Musik überhaupt wohl nicht eine Umsetzung eines radikalen Verständnisses von Protagoras durchführt, sondern spezifisch hier nur Musik als von Wahrnehmung bestimmtes Phänomen anführen will, vgl. K. Deichgräber, *Die Griechische Empirikerschule*, 1930, S. 273 ff.).

Wenn nach Lactanz Wiedergabe der (angeblichen) Seelenlehre von Aristoxenus also das *sentire* direkt von der Harmonie körperlicher Teile abstamme, müßte es wieder sozusagen Meßinstrument seiner Erscheinung wohl als Verwirklichung von Harmonie auf dann klar niederer Ebene, eben im Instrument, sein. Immerhin ist damit klar, daß die *harmonia* auch in der Fachschrift zur Musik von Aristoxenus eine irgendwie allgemeine Natur besitzt.

Von den zwei möglichen Einwänden gegen die von ihm sicher sehr verkürzt vorgetragene,

angebliche, Seelenlehre von Aristoxenus, verwendet Lactanz nur den sozusagen handfesten. Der eine bestünde (vielleicht, weil man die Theorie selbst nicht ausreichend konkretisieren kann) darin, daß das Prinzip *concentus/harmonia* o. ä. selbst wieder sozusagen von außen zusätzlich zum Körper kommen muß, und daß damit die *harmonia* ein transzendentes, eindeutig nicht körperliches Prinzip sein muß, so daß letztlich gleichgültig bleibt, ob man dieses Prinzip *animus/mens* oder eben *harmonia* nennen will. Dies entspräche letztlich Pythagoräischem Geist, dem in der Musiktheorie Aristoxenus so „diametral“ widerspricht, vielleicht ja aus der Voraussetzung heraus, daß die Wahrnehmung eine „Tochter“ der Harmonie ist (wenigstens, was das Erkennen harmonischer Phänomene darstellt)!

Ob und wie weit ein solcher Einwand zutreffen kann, muß natürlich offenbleiben; nicht unwahrscheinlich ist, daß man hier einen Einfluß der Beschäftigung von Aristoxenus mit Pythagoras sehen könnte; nur muß wieder offenbleiben, ob Aristoxenus das Wesen der *harmonia* im von Lactanz angedeuteten Sinn in Proportionen sehen konnte. Angesichts seiner klar „antiproportionalen“ Theorie der Musik ist das unwahrscheinlich, so daß die Frage nach dem diesbezüglichen Harmoniebegriff von Aristoxenus hinsichtlich seiner Transzendenz und sonstigen Eigenart offenbleiben muß.

Lactanz bringt den nächstliegenden, sozusagen aus dem konkreten Bild direkt entwickelten Einwand: Die in einer gestimmten Kithara enthaltene Harmonia muß, um überhaupt erst zur Erscheinung treten zu können, ja durch einen Eingriff von Außen, z. B. den Schlag des *plectrum* auf die Saiten in Melodie oder Musik ausgelöst werden; von sich aus ist *harmonia* keine Bewegung, kein Denkvorgang, kein *sentire* etc.; fraglich bleibt sogar, wenigstens im Pythagoräischen Modell, wie sie auch nur Voraussetzung für Bewegung etc. sein könnte.

Wesentlich ist für Lactanz (und jeden Betrachter seiner Wiedergabe der Seelenlehre von Aristoxenus) der Unterschied, daß der Geist sich von selbst bewegt und aus sich heraus denkt (wenn er das denn tun sollte); die Saiten singen ja nicht von sich aus, weshalb eine Bezugsetzung zur Seele absurd sei — und in der Darstellung der Lehre durch Lactanz auch sein muß (direkt anschließend):

Verum ille, si quicquam mentis habuisset, nunquam harmoniam de fidibus ad hominem transtulisset. Non enim canere sua sponte fides possunt, ut sit ulla in his comparatio ac similitudo viventis, animus autem sua sponte et cogitat et movetur.

Quod, si quid in nobis esset harmoniae simile, ictu moveretur externo sicut nervi manibus, qui sine tractatu artificis pulsuque digitorum muti atque inertes iacent. Sed nimirum pulsandus ille manu fuit, ut aliquando sentiret, quia mens eius ex membris male compacta torpebat.

Natürlich fällt die Verspottung nicht geringer als bei Cicero aus, sie ist aber bei Lactanz inhaltlich begründet. Natürlich bleibt die Frage, wie weit einmal diese Satire — besonders

deutlich eben im Schlußsatz des Zitats —, zum anderen Unkenntnis der Originalquellen Voraussetzung dieser Kritik ist, d. h. ob Aristoxenus einen solchen Einwand nicht doch schon erledigt haben könnte, z. B. durch einen breiteren Harmoniebegriff — die Annahme einer solchen denkerischen Fehlleistung, wie sie Lactanz vorträgt, macht schon deshalb Schwierigkeiten, weil Aristoxenus seine Theorie der Musik gerade mit dem Begriff der *κίνησις*, der *Bewegung* begründet. Lactanz jedenfalls basiert seine Kritik, die er an anderer Stelle noch kürzer wiederholt, fr. 120 c Wehrli, *Instit.* VII, 13, auf dem Harmoniebegriff, der nur die „schöne“ Zusammenfügung des Verschiedenen als reine Ordnungsstruktur kennt, als sozusagen statischen Begriff — und genau hier könnte eine Fehldeutung der Vorgabe von Aristoxenus liegen.

Bemerkenswert ist die Formulierung ... *si quid in nobis esset harmoniae simile* ... von Lactanz, denn damit scheint er auch etwas wie die *musica humana* von Boethius nicht zu kennen, also weder etwas wie ein harmonisches Gleichmaß der Glieder, also eine Harmonie des Körpers, noch das, was man nach Boethius dadurch erfährt, wenn man sich selbst betrachtet, nämlich die Harmonie, die allein Ewigkeit der Seele mit Einmaligkeit des Körpers verbindet. Lactanz scheint also solche Anwendung des Harmoniebegriffes nicht zu akzeptieren.

Daß die Klasse der *musica humana* von Boethius durch das Konzept von Aristoxenus mitbeeinflusst sein könnte, ist auszuschließen, denn da geht es vor allem um die ohne *harmonia* unbegreifliche Verbindung von Seele und Körper in dem einen, individuellen konkreten Leben (also einem beispielhaft der *Werdewelt* zugeordneten Ding), um die Verbindung des Gegensätzlichen des konkret, sinnlich Seienden und des ewig Seienden, der Seele:

Dieser auf den Menschen bezogene Harmoniebegriff setzt also die absolut unabhängige Existenz von Leib und Seele voraus; eine zudem noch sozusagen gegensätzliche Unabhängigkeit, die eben nur durch das *harmonia*-Prinzip überhaupt im Lebenden zusammenfinden kann (daß Martianus Capella auch dieses „Skandalon“ der Vereinheitlichung von Körper und Seele im Modell von Aristoxenus nicht verstanden hat, beweist fr. 121 Wehrli, IX, 923, wo ganz naiv Aristoxenus mit den Pythagoraern gleichgesetzt wird, einmal in Hinblick auf die „ethische“ Seelenwirkung von Musik, zum anderen *cum corporibus adhaerere nexum foedus animarum*, weil in den Gliedern verborgene Zahlen seien; was hat Martian eigentlich verstanden, darf man da schon fragen; Remy, ed. C. E. Lutz, zu Dick, S. 490. 20, folgert jedenfalls daraus genau die Boethianische *musica humana* — nach der seltsamen Ethymologie von *Pythagoras ... a pytho, i. e. interrogare — i. e. cum coniuncta esset anima corpori*; dabei ist von einigem Interesse, daß Johannes Scottus in seinem Kommentar kein Wort zu dieser Stelle sagt, ein weiterer Hinweis darauf, daß Remy, nicht aber Johannes Scottus die Einteilung von Boethius, speziell die *musica humana* kannte).

Das ist ein ganz anderes Konzept als das, von Lactanz aber nur angedeutete und daher wohl nicht mehr ausreichend faßbare, von Aristoxenus. Weitere Folgen scheint dieses Kon-

Harmonie des absolut Zeitlichen und des ebenso absolut Ewigen: Die Verbindung zwischen Körper und Seele ist ein menschlich unbegreifliches Wunder, was übrigens auch sinngemäß ins Mittelalter rezipiert worden ist³⁴; die Formulierung von Su-

zept nicht gehabt zu haben, insbesondere nicht für das Mittelalter und seine Verarbeitung und Umsetzung antiker Vorgaben. Der Hinweis von Lactanz jedenfalls hat nicht zu einem musikbezogenen Topos geführt, ja war dazu im christlichen Kontext auch nicht fähig dazu.

³⁴Originell ist die Verwendung der entsprechenden Vorstellungen durch F. Rückert, *Deutsches Künstlerfest in Rom*, vom Frühjahr 1818, wo auch die *Musika* auftritt. Es heißt darin abschließend *Die Lüfte musizierten, doch zumeist Musik war selbst der Mensch, des Seele lebte* Man wird dies nicht nur in einem platten Sinn als Einschränkung interpretieren, daß nur der Mensch mit lebendiger Seele *Musik* ist, sondern als Wiederaufnahme des alten Topos der „musikalischen“ Einheit von Körper und Seele im lebenden Menschen, der *musica humana*.

Die Originalität von Rückerts Ansatz besteht darin, daß die Weltenharmonie erst Folge des menschlichen „Rhythmus“ ist: Die Träger dieser Harmonie(n) warten erst auf das Auftreten des Menschen, wobei der Herzenstopos von Augustin in abgeänderter Form wirksam ist, das *schlagende Herz* des Menschen ist es, auf das das Erklingen der Welt wartet (auch davor wird vom *Herz* der Poesie gesprochen, das den — musikalischen — *Ton* natürlich *im Herzen* von Gott *zugesellt* erhalten hat.

Als Gott der Sonnen und des Mondes Lauf Geordnet hatt' in seinen Schöpfungstagen, Da stunden sie und warteten darauf, Bis sie des Menschen Herze hörten schlagen, Und als das Herz des neuen Menschen schlug, Da fiengen die dort oben an zu kreisen, Und tönnten hin im Melodienzug, Vorm Menschenohre Gottes Macht zu preisen, Die Erde auch begann mit ihm zu lauschen, Der Menschenmund stimmt' ein in ihren Chor, Und drein begann der Erde Heer zu rauschen, Des Wildes Brüllen war ein Lobgesang, Der Vogel sang und unter ihm die Zweige, Das Erz ertönte und der Stein gab Klang, Daß himmelan ein volles Loblied steige. Die Wasser auch, auf denen Gottes Geist Bevor die Erde war geschaffen, schwebte, Die Lüfte musizierten ...

Die „Musik“ der Welt erscheint, durchaus liturgisch gedacht, als dauernder Lobgesang, der den Menschen mitreißen soll, zum Einstimmen auffordert; insofern also, auf alles Klingende erweitert, eine poetische Nutzung der Katalogfigur durch Aufzählung auch konkreter „Klangerzeuger“, entspricht Rückerts Konzept dem traditionellen Topos der Relation von irdischem und himmlischen Lobgesang. Neuartig ist aber das Verständnis dieses außer-menschlichen Lobgesangs, der implizit natürlich den Charakter der Ewigkeit hat — die Ordnung des *Sonnen und des Mondes Laufs* ist natürlich „übermenschlich“ —, daß sein einziger Sinn der ist, dem Menschen sozusagen das Lob Gottes durch die Natur zu zeigen, einen eigenen Sinn hat diese *musica mundana* nicht, sie erhält ihren Sinn allein aus dem Bezug zum Menschen, der von ihr die Aufgabe eben des Gotteslobes erfährt; die „Musik“

san Rankin, ... *musica humana denotes the music of the body*, *Conceptualizing the Harmony of the Spheres*, in *Citation and Authority in Medieval and Renaissance Musical Culture ...*, edd. E. Clark & E. E. Leach, Woodgridge 2005, S. 7, ist ersichtlich nicht gerade passend, was auch durch die anschließende Formulierung nicht sehr viel verbessert wird: *Thus, as Boethius goes on to explain musica humana concerns the relations between body and soul, between the soul's part, and between the body's parts*: Solche Formulierungen weisen eher auf Nichtverstehen des eigentlichen Sinnes, der ja noch weiter gehend, nicht nur die menschliche Seele und ihre Bindung an den Körper betrifft, sondern diese als Abbild einer höheren Seele versteht: *Tu triplicis mediam naturae cuncta moventem // Conectens animam per consona membra resolvit; // Quae cum secta duos motum glomeravit in orbes, // In semet reditura meat mentemque profundam // Circuit et simili convertit imagine caelum. // ... // Tu causis animas paribus vitasque minores // Provehis et levibus sublimes curribus aptans // In caelum terramque seris, quas lege benigna // At Te conversas reduci facis igne reverti. // ...*, wie es in den Tröstungen heißt: Die Weltseele steht über den unteren Seelen, aber mit vergleichbaren *causae*; es ist klar, worauf diese Stelle bezogen ist.

Es erscheint deshalb aber auch als den Quellenaussagen gegenüber nicht gerade adäquate Formulierung, wenn Susan Rankin in ihrem Schema der drei Sorten von Musik der *musica humana* die Eigenschaft *perceptible within* zuordnet, nur weil Boethius, ed. Friedlein, S. 188, 27 davon spricht: *Humanam vero musicam quisquis in sese ipsum descendit intelligit.*, wobei man sicher nicht von einem Gemeintem des restlosen Verstehens der *musica humana* im Innersten sprechen darf, sondern von einem Erkennen eben der angesprochenen Verbindung von ewiger Seele und

der Welt ist nur für den Menschen da, daß er die Notwendigkeit solchen Lobgesangs erfährt — daß hier eine Verbindung zum Verständnis der Schönheit der Dinge der Welt liegt, die, allerdings erst durch Anwendung der ihm gegebenen *ratio*, den Menschen anregt, die wirkliche Schönheit zu suchen und, eben aus diesen Schönheiten auch teilweise in ihrer Existenz zu erkennen, ist klar.

Wie die einzelnen Bestandteile bis zu Rückert gelangt sind, wie er sie umgeformt hat, ist hier nicht weiter zu betrachten; es scheint aber nicht ganz sinnlos, auf die Existenz solcher durchgehenden Traditionen, auch als Faktor eigenen poetischen Ausdrucks hinzuweisen, um die Kontinuität abendländisch christlichen Denkens wenigstens ausblicksweise erahnen zu lassen.

sterblichem Körper, denn es geht weiter: *Quid est enim, quod illa incorpoream rationis vivacitatem corpori misceat, nisi quaedam coaptatio et veluti gravium leviumque vocum quasi unam consonantiam efficiens temperatio?* Was, außer der *harmonia* könnte es denn sein, das das körperfreie Lebendige der *ratio* mit dem Körper verbinden kann?

Der Körper lebt nicht, die Seele ist das Lebende, wie kann also *mors et vita* in ein Individuum, den Menschen zusammenkommen — ersichtlich ist das keine menschlich erkennbare *harmonia*, die dazu fähig ist. Der Mensch kann nur einsehen, daß diese Verbindung in jedem einzelnen besteht, daß in jedem einzelnen Menschen die lebendige, also ewige Seele, deren wesentliche Fähigkeit, wie in *De musica* des hl. Augustin ausdrücklich gemacht, die *ratio* ist, mit dem Körper verbunden ist — eine Aussage, die auch die anmaßende Inkompetenz moderner Hirnforschung nicht eliminieren kann, denn der Nachweis von Stellen des Funktionierens bedeutet nicht das Verstehen des Funktionierens bzw. des Umstands, daß Neuronensynapsen etc. überhaupt zu entsprechenden Vorstellungen und zu Denken überhaupt führen können: Die wissenschaftlich exakte Beschreibung auch nur eines körperlichen Aktes ist nicht identisch das Erleben dieses Aktes, sondern etwas ganz anderes (man darf immer noch gespannt darauf warten, wie nun der Umstand der „zeitlosen“ Aufbewahrung zeitlicher Verläufe wie einer Melodie nun trivial erklärt werden kann, auch hier dürften für die Hirnforschung noch ein paar ganz kleine Problemchen bestehen).

Und natürlich sind auch die Teile von Körper und Seele jeweils miteinander verbunden nur durch das Wirken der *harmonia*, anschließend: ... *partes animae, quae, ut Aristoteli placet, ex rationabili irrationabilique coniuncta est ... corporis elementa ... partes sibimet rata coaptatione ...* Das alles ist ein unfaßbares Wunder, wobei hier sicher auch ein gewisser Gegensatz zu Augustins an sich gleichem Konzept besteht, weil dann noch die „Größe“ *cor* hinzuzunehmen ist. Klar ist aber, daß die *musica humana* letztlich das Geheimnis oder Wunder des Lebens meint, denn das Prinzip des Lebens stammt nicht vom Körper, ist diesem sogar völlig fremd, ja entgegengesetzt; man sollte sich also über die Dimensionen klar sein, die mit den Kategorien von Boethius aufgerufen werden, und darüber nicht übersehen, daß die zwei „höheren“ Musiken beide hinsichtlich der Relation von Seele und Körper vergleichbar sind und in den Bereich des göttlichen Wunders gehören (ob und wie weit der *Deus* von Boethius in den Tröstungen mit dem des christlichen Glaubens, dem von Augustin übereinstimmt, ist hier nicht weiter zu untersuchen; um einen schaffenden

Gott geht es aber auch. Gegenüber diesem eigentlich Gemeinten wirken Formulierungen wie die zitierten von Susan Rankin doch etwas deplaziert und inadäquat: Es geht um Fragen, die auch jetzt noch, sicher in anderem Gewand wesentlich sind³⁵ —

³⁵*Musica humana, sensualis, canticum cordis und canticum oris bei Johannes Gerson*
Hinsichtlich der Fähigkeit des menschlichen Geistes, weit außer ihm selbst liegende Erscheinungen wenigstens im Modell rational erfassen und partiell auch beherrschen zu können, scheint die Vorstellung einer Entsprechung des *macrocosmos* im *microcosmos* auch nicht so total überholt, daß man sie nur als historisch, aber nicht aktuell bewerten müßte. Johannes Gerson, um einen spätscholastischen Autor anzuführen, verbindet die Klasse der *musica humana*, die er nicht so bezeichnet, mit der Vorstellung des Gotteslobes, das im ursprünglichen Menschen — hier nahe Vorstellungen von Hildegard von Bingen — in vollkommener Harmonie erscheint, *Tract. de canticis* II, 1, 6, ed. Fabre, S. 377, 50:

Formaverat itaque Dei Sapientia ad similitudinem maioris mundi corporalis corpus hominis, in cuius medio posuerat cor instar solis in celo. Composuerat illud tamquam instrumentum vel organum musicum temperatissime concordatum, in quo et per quod spiritus humanus tunc utique psallendi peritissimus, utpote plenus verbo Dei, cantabat iocundissima cantica Syon celestis Iherusalem; nec erat dissonum quidquam, sed in pulcherrimam omnia consonabant melodiam, quoniam nichil erat ut hic et nunc obvium rationi, sub cuius imperio cuncta erant ...

Die Vorstellung von der *musica humana* als „kleines“ Abbild der *musica mundana* ist topisch und antik. Der Körper von der Weisheit Gottes geformt, hat die Aufgabe des Musikinstruments, natürlich eines besonders gut gestimmten Instruments, damit der Geist des (ursprünglichen!, vgl. die Anm. 5, ib., S. 377, von Fabre) Menschen damit sein Amt des Lobgesangs im himmlischen Jerusalem durchführen kann, keine antike Vorstellung: Die Harmonie der oder in der *musica humana* wird hiermit auf die eigentliche Aufgabe des *spiritus humanus* bezogen, den Lobgesang anzustimmen. Man wird aber diesen Lobgesang nur allegorisch verstehen können — wie könnte sonst das *corpus corporalis hominis* in den Lobgesang im himmlischen Jerusalem eingebracht werden! Da kann ein körperlicher, also konkreter Gesang, eine notwendig dann auch *musica sensualis* keinen Platz haben, in der Ewigkeit kann die so essentiell zeitgebundene Musik nicht sein, Platonisch gesagt, ist die Musik nicht, sie ist geradezu Musterbeispiel für die Werdewelt (daß ihre Form im Sinne einer Idee ein wenigstens gewisses Sein, nämlich zeitinvariant, besitzt, beachtet Augustin in seiner Heranziehung der Musik in dem Abschnitt über die Zeit in den *Bekennnissen* nicht explizit, immerhin kann hier auf das Sein in der *memoria* verwiesen werden, denn da wird die Musik ja, wenigstens für die kurze Zeit der Erinnerung, zeitinvariant aufbewahrt — daß die Notenschrift, die Augustin als Faktum oder Möglichkeit zu kennen scheint, als

noch länger dauernde *memoria* dienen kann, wäre dann nur eine graduelle „Verlängerung“ des Seins, das also doch kein wirkliches Sein ist, Platonisch formuliert).

Natürlich kann man fragen, ob dieses Problem für Gerson bei der Formulierung überhaupt eine Rolle gespielt haben könnte, oder ob er einfach naheliegend analogisiert. Die einfachste Lösung ist die, daß er hier den himmlischen Lobgesang eben nur allegorisch versteht, also das *corpus* als gestimmtes Musikinstrument des *spiritus* auch nicht nur unter anderem als wirklichen „Klangkörper“, sondern — und das ausschließlich! — als Werkzeug in allgemeinem, auf keinen Fall spezifisch musikbezogenem Sinne versteht.

Daß das allerdings einige Probleme mit sich bringt — das reale Singen in der irdischen Liturgie ist nicht als nicht gute Tätigkeit zu bewerten, und als Lobgesang *corde et ore* auch körperlich —, sieht Gerson nicht, obwohl gerade hier ein Grund zur Beachtung dieser Fragen bestanden hätte, die Augustin in *De musica* VI ja explizit macht: Die Schönheit des Körpers, deren Bewunderung in der Vergänglichkeit die Seele nur verwirren und damit sündig machen kann, wird in der Verklärung, ohne daß der Körper, also auch alle körperlichen Akte, die dieser Schönheit zuzuordnen sind, aufgehoben wird, zur unendlichen, also bewunderbaren Schönheit. Daß Gerson solche Fragen nicht beachtet, ist nicht gerade ein Hinweis darauf, daß er Augustins *De musica*, und darin speziell das 6. Buch gelesen haben könnte. Im Grunde gelingt ihm keine wirklich sinnvolle Verbindung der *musica sensualis* mit irgendeiner höheren Entsprechung: Dies gilt auch an der Stelle, an der Gerson ausdrücklich den Unterschied des *canticordium* zur klingenden Musik formuliert, *Tract. de cant.* II, 1, 10, ed. Fabre, S. 378, 88:

Canticum oris est vox sensibilis, numerosa ab auditu exteriori proprie perceptibilis. Ponitur vox pro genere et numerosa coniungitur quasi pro differentia ad voces nullam habentes numerosam proportionem. Additur tertia clausula propter voces cordiales, intrinsecas et intellectuales, que percipiuntur aure cordis vel intellectus ... Habemus hic primam et precipuam differentiam a canticum cordis, que est vox interior numerosa ab auditu solo interiori proprie perceptibilis.

Wie aber nun der Gesang *ore* aus dem Herzen zur körperlichen Erscheinung kommen kann, ist für Johannes Gerson ohne jedes Interesse. Anschließend wird der Umstand singender Vögel bewertet: *Unde quamvis in avibus concinentibus sit cuique suum cor, sit et ymaginatio quedam seu fantasiatio numerosa quae se monstrat exterius, sit denique multiplex passio, nichilominus ad canticum nostrum cordis sive canticordium non attingunt. ...*, ib., 11, ed. Fabre, S. 378, 100, die Irrationalität auch der in gewisser Weise „numeral“, also nicht unharmonisch singenden Vögel/Tiere führt aber dazu, daß jeder Vogel identisch singt, das Singen also eine Klasseneigenschaft ist; bekannte *Topoi*. Wie aber nun das *canticordium* nur des Menschen mit seinem, wie auch immer mit dem „numeralen“ Gesang von Vögeln

vergleichbaren Gesang der *vox sensibilis* zusammenhängen könnte, ist auch hier für Gerson irrelevant, Die Gegenüberstellung der beiden Arten von „Musik“ bleibt auch im Folgenden formalistisch, auf Abhängigkeit wenigstens in einer Richtung geht er nicht ein, obwohl davon die Wertung liturgischer Musik abhängt.

Wie formalistisch Gerson seine Unterscheidung zwischen *canticum cordis* und der *musica sensualis* abhandelt, zeigt die Erwähnung der Mehrstimmigkeit, die als solche nur als eines von vielen Merkmalen der realen Musik aufgezählt wird: Es bieten sich Merkmale der *musica sensualis*, katalogmäßig aufzählbar, an, die dann nur dazu dienen, als Unterschied aufgerufen zu werden, eine innere Verbindung findet nicht statt, ob und wie auch in der *musica sensualis* das *canticum cordis* oder überhaupt Transzendentes wirksam sein könnte, das eine Gegenüberstellung inhaltlich als spezifische Aussage rechtfertigen könnte, ist Gerson nicht bewußt — kein Hinweis darauf, daß er die Aussagen z. B. zum *iubilus* von Augustin verstanden haben könnte, trotz deren liturgischer Relevanz, *Tract. de canti.* II, 1, 13, ed. Fabre, S. 379, 118:

Canticum oris potest cum altero cantico oris per concinentes ad invicem combinari ac in unam colligi symphoniam, hoc in discantibus per tenorem, per contratenorem, per minutias et per fractiones vocum multipharias; et experientia monstrat et ars certa tradit et scribit. Hec autem omnia fieri non possunt saltem hic in via per homines foris in cantico cordis. ...

Daß auch das *canticum cordis* in der Tradition des Lobgesangs in der totalen Einheit Anlaß hätte geben können, die „sinnliche“ Mehrstimmigkeit allegorisch einzusetzen oder auf Unterschiede zwischen innerlich wahren und nur *sensuali* Gesang, auf die Vereinigung des Gesangs der Herzen in der einen Harmonie des Chorus o. ä. zu verweisen, ist für Gerson ohne jede Bedeutung, er stellt nur fest, daß es *discantus, tenor et contratenor* im Gesang des Herzens nicht gibt (vgl. die Wiederholung eines entsprechenden Vergleichs, *ib.*, II, 2, 21, ed. Fabre, S. 413, 259). Die Ausdehnung der Ausführungen über die Mehrstimmigkeit, nicht nur die Tatsache der harmonischen „Mischung“ verschiedener *cantica oris* zu einem, mehrstimmigen, *canticum oris*, sondern die Stimmbezeichnungen, die Rhythmik der mensuralen Notenwertzerlegung und schließlich der Zusammenhang von *experientia et ars*, stellt somit nichts als einen rhetorischen Katalog dar, denn nicht ein einziges der genannten Merkmale wird zur Grundlage eines inhaltlichen Bezugs zwischen den beiden Arten von „Musik“ verwandt. Das *canticum oris* und das *canticum cordis* stehen so unverbunden nebeneinander, daß kein Grund erkennbar ist, warum — außer der „etymologischen“ Zusammengehörigkeit im gemeinsamen Wort *canticum* — gerade die beiden Erscheinungen einander gegenübergestellt werden müssen.

Diese reine Parataxe bestimmt auch die anschließenden Vergleichsmomente, wie den Umstand, daß man das *canticum oris* hören muß, ob man will oder nicht, ja daß man, wenn

man nicht die Augen schließt, auch die damit zusammenhängenden *gestus corporis* sehen muß, *invito*, wogegen das *canticum cordis* mit den Ohren ebensowenig wie mit den Augen wahrzunehmen ist. Es gibt allerdings Anzeichen in der, körperlichen, Haltung o. ä. — genau hier wäre ein Einsatz der Tradition des *nosmet ipsos admonere* durch gemeinsames Singen, oder auch „Vorsingen“, denkbar und sinnvoll gewesen. Davon aber weiß Johannes Gerson nichts; es bleibt bei der rein formalistischen Parataxe.

Die Vögel singen *sine libero arbitrio per motum naturalem vel animale* ..., was für das *canticum cordis* nicht gilt, das ist der *ratio* unterworfen; nicht einmal in diesem Merkmal wird Gerson zu naheliegenden Fragen veranlaßt, z. B. ob das *canticum oris* auch im Falle des Hymnen-singenden Ambrosius *sine libero arbitrio* stattgefunden hat (immerhin fällt ihm etwas später auf, daß auch dazu etwas Inhaltliches zu sagen ist, s. u.). Soweit zu denken, gelingt ihm nicht, weshalb auch hier die Gegenüberstellung rein parataktisch erscheint.

Angesichts der Vorgabe von Augustins Ausführungen zur Zulässigkeit von Musik in der Liturgie, zum *iubilus* und zu den Fragen des 6. Buches von *De musica* und ihrer Exemplifizierung am Beispiel von *Aeterne rerum conditor* erscheinen also die Gegenüberstellungen von Johannes Gerson als inhaltslos, formalistisch und vor allem charakterisiert durch die Unfähigkeit, die Gegenüberstellung von *canticum oris aut cordis*, die harmonische Natur des Menschen in der *musica humana* spezifisch auszuführen bzw. zu nutzen (die einfache Behauptung, *Canticum oris spectat ad veterem hominem, canticordum vero nostrum pertinet ad novum* ..., ib., II, 1, 19 ist so formuliert liturgisch gesehen unhaltbar).

Auch hier erweist sich scholastisch geschultes Denken als weitestgehend unfähig, die Gedanken Augustins auch nur ansatzweise verstehen zu können; es hat also sehr wohl einen Grund, daß musikwissenschaftliche Arbeit diesen Text nicht besonders berücksichtigungswert gefunden hat, das Gegenteil wäre nicht zu begründen (bestätigt wird dies auch durch die inhaltliche Unkenntnis der relevanten Aussagen Augustins (die er in der sozusagen geschichtlichen Anmerkung zur liturgischen Musik paraphrasiert und zitiert, s. u.) verrätenden kurzen Bemerkungen zu ... *cum dixerit Christus, quod ex habundantia cordis os loquitur* ..., ib., 20, ed. Fabre, S. 382, 185; nicht einmal die da unbadingbare Erwähnung des *iubilus* fällt Gerson hierzu ein.

Immerhin — was letztlich die Defizienzen noch größer erscheinen läßt — kennt Johannes Gerson also den Weg vom „überevollen“ Herzen zum Mund: *Exemplum in cantico, quod elicitur primo a mente cordis: hoc enim verbo utitur Maria in suo Magnificat, deinde formatur in corde carnis per ymaginativam virtutem canticum simile per imperium voluntatis, procedit deinceps ad sensus exteriores, persertim ad os, ubi fit sonus vocalis, aut progreditur usque ad percussione instrumentorum musicorum, in quibus fit resonantia que, licet fiat in rebus non animatis nec ullo modo libertatem habentibus, dicuntur tamen haec cantica libera, quia sunst saltem mediate libero arbitrio imperata.* ..., *Tractatus de canticis* II, 1, 28, ed. Fabre, S. 386, 371: Ersichtlich ist die letzte Bemerkung über die „toten“ Instrumente in

die Primitivität der Pythagoräischen Welttheorie ist überwunden, ihre Fragen aber noch nicht beantwortet; und daß die Hirnforschung endlich die Ideen Platos, die

Zusammenhang mit dem *Magnificat* überflüssig, allein von der Kategorie des *liberum arbitrium* bzw. des freien Willens bestimmt: Auch die „toten“ Instrumente sind ja Werkzeuge, die vom Menschen verwandt werden, die hier überflüssige Folgerung ist trivial.

Daß Gerson nicht an die Relation von Form, also sozusagen zeitloser „Idee“ der klingenden Melodie denkt, sondern sofort „vom Herz in den Mund/das Instrument“ denkt, ergibt sich aus der Tradition der Exordialtopik des, scheinbar, spontan in die Saiten greifenden Dichters, Zu einer umfassenden Theorie der Relation eine *canticum cordis* zu dem *oris* gelangt er auch hier nicht; Gerson denkt nicht vom *canticum* her.

Bei der Erörterung des *liberum arbitrium* fällt Gerson ein, daß auch *cantica oris* willensabhängig sein können — zu einer gesamtheitlichen Systematik ist er ersichtlich unfähig, die betreffenden Texte von Augustin schienen ihm unbekannt, oder eben unverständlich geblieben zu sein. Auch hier kommt er nur durch die angesprochene Kategorie des *liberum arbitrium* überhaupt auf die Frage der „Herkunft“ des geistlichen Liedes, notwendig aus dem Herzen; diese eigentliche Aussage erscheint nicht als eigenes Thema. Scholastisches Denken scheint musikbezogenes, ja liturgisches Denken zu behindern.

Auch die sozusagen kirchenmusikhistorischen Bemerkungen, *Tract. de cant.* II, 1, 45, ed. Fabre, S. 396, 494, erscheinen als reine Wiedergaben bestimmter Äußerungen von Augustin, vor allem das Bekenntnis des Sündigens bei zu weitgehendem Interesse an der Musik der Kirche an sich, wird zitiert, als Zeichen einer notwendigen Skepsis — tatsächlich wird die dann auch explizit gemacht, ib., 47, ed. Fabre, S. 497, 51, 7, nachdem die *laici* angesprochen worden sind, die die Texte nicht verstehen können:

Deinde superadditur altera principalis dubitatio de multiplicatione canticorum mentis devotionem suffocante sepius quam refovente, maxime cum beatus Gregorius alter ex institutoribus talium canticorum, iudicaverit indignum si dediti verbo Dei studium suum in istis tempusque darent; ...

Es handelt sich um eine, durch Verweis auf das bekannte Gebot von Gregor untermauerte Problem, daß der musikalische Anteil an der Liturgie zu großen Platz fordert — eine liturgische Konkretisierung der Skepsis Augustins; nur wird auch hier nichts zur Relation von *Herz und Mund* gesagt, die Argumente erscheinen gegenüber Augustin zu einfach, um zum Wesen liturgischer Musik überhaupt etwas aussagen zu können.

Das *canticum cordis* ist somit nicht spezifisch dem *canticum oris* zugeordnet, sondern betrifft geradezu jede Art von geistlichem Denken und Empfinden: Selbst Caecilia erscheint nicht als spezifische Heilige der Musik, sondern nur in der Art der *Vita*, also der von Äußerlichem unberührten im Herzen Gottes Wort habenden Jungfrau, ib., II, 2, 1, ed. Fabre, S. 403, 13.

Schöpfungen von Beethoven als Funktionieren von Zentren von „feuernden“ Nerven im linken Vorlappen des rechten Hinterhirns restlos erklären kann ..., darauf darf man hoffnungsvoll warten.

Cristantes Erklärung steht auch in Gegensatz zu Augustins Wortgebrauch: In *De musica* wird natürlich nicht die konkrete Musik, bzw. natürlich speziell ihr zeitlicher Teil, als eigentliches Thema angesehen, sondern die Funktion der ewigen *numeri*, die Proportionen etc., die nicht nur die Weltbeschaffenheit o. ä. betreffen, sondern vor allem der menschlichen *ratio* die eigentliche Blickrichtung zeigen — noch „universaler“ kann der *harmonia* Begriff also nicht aufgefaßt werden, dazu wählt Augustin das Wort *musica* als Titel. Vom spezifischen lateinischen Wortgebrauch gibt es für die zitierte Deutung der Wortwahl von Martianus also keinen Grund: Die Entscheidung, als Bezeichnung für den Stoff der *ars musica* nicht *ars musica*, sondern *harmonia* zu wählen, kann nicht durch Verweis auf eine „allgemeinere“, höhere Bedeutung von *harmonia* gegenüber *musica* begründet werden. Eher scheint ein rein sprachlich stilistisches Kriterium denkbar: *Harmonia* als *fanciulla* konnte stilistisch als schöner erscheinen als *musica*. Inhaltliche Gründe für die Wortwahl muß es also nicht gegeben haben; erst recht muß Martians Wortwahl nicht eine bewußte Umdeutung der Einteilung der *ars musica* in Harmonik/Melik und rhythmik voraussetzen, also eine Auseinandersetzung mit spezifischen Fragen der Fachterminologie.

Diese allgemeinere Semantik von *musica* ist nicht etwa eine sprachliche Eigentümlichkeit von Boethius, sondern auch bei Macrobius geläufig³⁶ z. B., *Commentariorum in somnium Scipionis libri duo*, ... a cura di L. Scarpa, Padova 1981, wo er von der *mundi anima* spricht, II, 2, 19 (ed. Scarpa, 1981, ed. Willis, 1970):

Ergo mundi anima, quae ad motum hoc, quod videmus universitatis corpus impellit, contexta numeris, musica de se creantibus concinentiam, necesse est, ut sonos musicos de motu, quem proprio impulsu praestat, officiat, ...

Hier darauf zu bestehen, daß diese „Musik“ ja nur musikalischen Klang aus (physikalischer) Bewegung, also nur „Melik“ bedeutet, also nicht allgemein alles betrifft,

³⁶Dies gilt auch schon für die wesentliche Vorlage von Martian bzw. seines Bezugstextes: Aristides Quintilianus, ed. W.-I., S. 2, 4 und 8, sagt deutlich, daß die Musik die Harmonie in allgemeinem, ethischen Sinne bewirkt.

was *musica* und *harmonia* umschreiben kann (es fehlt der Rhythmus), übersähe die Universalität dieses Konzepts der Weltenharmonie, wie er im *Timaeus* faßbar im Tun des Demiourgen ist³⁷, denn ib., II, 2, 1, eben zum *Timaeus*:

Cuius sensus, si huic operi fuerit adpositus, plurimum ad verborum Ciceronis, quae circa disciplinam musicae videntur obscura, intellectum iuvabit.

Wie Boethius wählt auch Macrobius zur Erklärung der Weltenharmonie, der Harmonie der Weltseele gerade nicht das Wort *harmonia*, sondern *musica*³⁸, obwohl der

³⁷Eine schöne Übersicht über neuere Literatur bis hin zu späten mittelalterlichen Zeugnissen findet man in Antonella Puca, *Astronomia e Musica Mundana nella Commedia di Dante*, in ed. L. Mauro, *La Musica nel Pensiero Medievale*, Ravenna 2001, S. 217 ff.

³⁸**Die drei Musicae in F** Wenn T. Seebass, *Lady Music ...*, *Musica Disciplina* 42, 1988, S. 13 ff., S. 29, zu der bekannten dreiteiligen Darstellung der *ars musica* und ihrer Bereiche in der Nôtre Dâme Hs. mit dem Sigl **F** interpretierend bemerkt, daß der weiße „Zeigestock“, den *Musica* hindeutend hält, auf der höchsten Ebene bedeute: *I see the [white] line as a ray emitted from the cosmos shown on the right, received by the crowned lady with an open gesture. ...*, so widerspricht dies der Stellung der *Harmonia/Musica* in der Literatur grundsätzlich: Nicht die *Harmonia* „empfängt“, was auch immer, von den ja immer noch konkreten, „irdischen“ Körpern des Weltalls, sie steht über diesen als die Ordnung gebende Kraft oder Leiterin; die Ordnung ist primär, nicht das Geordnete, was man leicht sehen kann, wenn man danach fragt, was etwa die Proportion $3/2$ bedeutet: Sie ist das gemeinsame Prinzip, das Sternläufe, Versmaße und Konsonanz bestimmt — nicht die *musica/harmonia* empfängt von den Sternen ihre Ordnung, sie ist deren Ordnung, ein Strahl könnte von Gott ausgehen, aber doch nicht vom Geordneten (hier wird man auch an die betreffenden Dichtungen in den *Tröstungen* denken müssen). Der weiße Stock bedeutet diese Regulierung: Die Sternkörper können doch nicht aus eigener Kraft Harmonie erzeugen, eine Harmonie, die nach Boethius direkt von Gott herrührt (vgl. z. B. D. S. Chamberlain, *Philosophy in the Conf. of Boethius*, *Speculum* 45, 1970, S. 80 ff.)!

Insofern erscheint aber auch die Deutung der untersten Ebene durch Seebass als zu sehr von modernem Einfall bestimmt: Die gleiche *Ars Musica* hält den Stock, diesmal nicht über die Trennlinie zu ihren konkreten „Auswirkungen“ hinaus, sie hält ihn nach oben, so daß er in ihrem Kompartiment bleibt. Dies könnte man — ausgehend von der Wertung von Gautier de Coincy — natürlich als Ablehnung einer Berührung der *Harmonia* mit weltlicher Unterhaltungsmusik sehen: Diese ist nicht berührt von der *Ars musica*; eine aus den Wertungstraditionen verständliche Symbolik — gültig vielleicht noch für die Zeit von Johannes Cotto —, die jedoch im 13. Jh. so veraltet erscheinen muß, daß schon die Frage erlaubt sein

muß, einmal ob der Illuminator vielleicht radikal „klerikal“ war, rückschrittlich in seiner Wertung auf die Zeit vor 1100 bezogen, oder ob er die *ars musica* hier den „Zeigestock“ nur der graphischen Abwechslung wegen einmal anders halten läßt — die Interpretation von Seebass, ib., ... *the lady raises her finger in stern admonishment. Such a warning seems to be appropriate indeed, ... We are surprised to see active fiddling going on in what may be a courtly store room for mostly contemporary instruments ...* Vor was und wen sollte die Dame aber denn eigentlich *ermahnen*? Ermahnt sie den Fidler, daß er nur Heiligenlieder vorträgt, den viel früheren Beichtlehren entsprechend? Das wäre ja wohl etwas zuviel an konkreter Bedeutung verlangt oder hineingedeutet; ermahnt sie den potentiellen Hörer, daß er hier nicht zuhören darf, das entspräche der Haltung von Gautier oder des *Welschen Gasts*, insbesondere seiner Illuminatoren, die dann aber doch den Bezug von Hölle und Spielmann deutlich genug machen und nicht so kryptisch ausdrücken. Nur, was hat dann eigentlich die Mutter Gottes von Roc Amador bewegt, einen leibhaftigen Fidelspieler so ausdrücklich auszeichnend zu behandeln?

In einer Zeit, in der die literarische Gestalt des *musikalischen Helden*, der heldische Spielmann Volker, Horant, Tristan, Horn und andere ebenso geläufige und positive Beispiele weltlicher Musik wie Instrumentenkataloge sind, aber auch weltliche, volkssprachliche Motetten kein Sakrileg (außerhalb der Kirche) mehr darstellen, sondern eine übliche Gattung, könnte die Illustration natürlich auch ein Zeichen der Akzeptanz der weltlichen, spielmännischen Musik sein, so etwa, wie dies Johannes de Grocheo bezeugt. Dann bedeutete die Dreiteilung ein Zeichen der Verweltlichung: Weltliche, geistliche und schließlich weltensharmonische Musik wären, graduiert zwar, aber doch gleichmäßig akzeptiert dargestellt — einen Bezug zur Dreiteilung von Boethius herzustellen, wie dies Seebass tut, erscheint von vornherein nicht ganz leicht, denn singende Mönche, die sicher nicht gerade den Motettentext *mammelettes a si dures* vortragen, gibt es in der Einteilung von Boethius nicht; er kennt doch keine *musica Ecclesiae* oder *Divina*. Eine Darstellung der „dreifachen“ *ars musica*, in der ein Teil negativ bewertet wäre, erscheint von vornherein als hochgradig seltsam, jedenfalls erklärungsbedürftig. Man wird also doch wohl als, auch für die Wertung der Zeit natürlichste Bedeutung eben die der drei Arten von Musik, weltlich, geistlich und „himmlisch“ postulieren können — ein weiterer Beleg der geschehenen Verweltlichung.

Zu beachten ist hier auch, daß schon für Johannes Cotto die erreichte Rationalisierung des Materials der Musik, vornehmlich der Melik die konkrete Folge hat, daß die Musik auch der „intuitiven“ Sänger und Spielleute korrekt eben im Sinne dieser Theorie sein kann, ein grundsätzliches Problem, das sich zwangsläufig daraus ergibt, daß die *musica instrumentalis* natürlich von vornherein nicht zwischen geistlicher und weltlicher Musik unterscheidet, sondern jede klingende Musik meinen muß. Auf die wertungsgeschichtlichen Implikationen dieser Zwangsläufigkeit wird ausführlich, aber für moderne Musikwissenschaftler wohl zu schwierig, in Verf. *Musik als Unterhaltung*, 2. Teil, Kap. VI, S. 665 ff. eingegangen: Die

Vorstellung von Cristante zu Folge hier aus spezifisch terminologischen und „harmonikalen“ Gründen eigentlich nur *armonia* in Frage käme. Diese These ist also nicht zu beweisen.

Auch an anderer Stelle verwendet das Opfer Theoderichs, Boethius, dessen lateinischer Sprachgebrauch kaum verdächtig ist, das Wort *armonia* nicht, obwohl es die Interpretation von Cristante fordern müßte, wenn er III m. IX der *Consolatio* genau die Weltenharmonie, das harmonische Gefüge der Welt insgesamt beschreibt; das Wort ist hier also entbehrlich³⁹.

Rationalisierung der Musik hebt eine Sonderstellung der liturgischen Musik als Musik auf, sie ist Teil der *musica instrumentalis* geworden — noch nicht bei Aurelian. Darauf sei hier nur hingewiesen, denn, was Seebass natürlich nicht weiß, auch wenn er es wissen könnte, die Kategorie der Natürlichkeit der Musik im Menschen läßt die eigentlich erstaunliche Korrektheit auch „intuitiver“, also nicht unter Aufsicht der Theorie stehender Musik für Aribo und Johannes Cotto verständlich sein: Auch damit ist also die Musik von Spielern nicht von vornherein nicht Teil der *ars musica/harmonia*! Wie angesprochen läßt sich die Boethianische Einteilung, *musica instrumentalis, humana, mundana*, auf das angesprochene Schema nicht zurückführen: Für die Zeit seit dem 10. Jh. ist auch der Choral Teil der Regeln der *musica instrumentalis*, weshalb singende Mönche nicht einfach mit *musica humana* identifiziert werden können (hier liegt wie gezeigt eine, zwangsläufige Fehldeutung von Aurelian vor, der den eben doch revolutionären Schritt der Klassifizierung der Musik der Liturgie unter die *musica instrumentalis* nicht machen bzw. verstehen konnte — die angesprochene Illustration aber als Zeugnis der Vorstellungen von Aurelian anzusehen scheidet trivialerweise aus).

Auch weltliche Motetten sind natürlich Teil der *ars musica*, also auch die Musik von Tassin, alle solche „Musiken“ beruhen auf den Intervallen, den Tonleitern etc., sind also Repräsentanten der *musica instrumentalis* und damit auch der *harmonia* — auch Augustin kann rein weltlich heidnische Verse anführen zur Erläuterung des Wesens der Schönheit in Versmaßen (die in der spätantiken Konzeption natürlich nur dazu dienen dürfen und können, den Weg von der konkreten, minderwertigen Schönheit zu deren eigentlicher Ursache zu erkennen, nämlich durch Einsatz der *ratio* — im letzten Buch sieht Augustin aber auch in diesem Gebrauch von heidnischer Dichtung offenbar Probleme, wenn er nur noch die Dichtung von Ambrosius verwendet). Die Deutung des angesprochenen Schemas verlangt also doch etwas mehr an Literaturkenntnis, wenn man auf umfassende Quellenkenntnis lieber verzichtet; so einfach als den Zeigefinger/weißen Stock warnend oder auch drohend erhebende *ars musica* dürfte die Deutung des Bildes nicht sein.

³⁹**Ein Beispiel einer rnythmischen und melischen Weltenharmonie** Immerhin gibt es ein Zeugnis, sogar christlicher Herkunft, das vernünftiger als die hier angesprochene

Pythagoräische — zwangsläufige — Konzentration der Idee der Weltenharmonie auf die Melik (*zwangsläufig*, weil die Ableitung direkt vom Begriff des *motus* in Pythagoräischer Bedeutung stammt: *Motus* führt zu verschiedenen Tonhöhen) nicht mitmacht, sondern sozusagen ganz natürlich die Himmelsharmonie im Sinne eben von *Musik* sieht (Athenagoras):

εἰ τοίνυν ἐμμελὲς ὁ κόσμος ὄργανον κινούμενον ἐν ῥυθμῶ, τὸν ἀρμοσσοῦμενον καὶ πλησσοντα τοὺς φθόγγους καὶ τὸ σύμφωνον ἐπάδοντα μέλος, οὐ τὸ ὄργανον προσκυνῶ, οὐδὲ γὰρ ἐπὶ τῶν ἀγωνιστῶν παραλιπόντες οἱ ἀθλοθέται τοὺς κινηρίστας, τὰς κινάρας στεφανοῦσιν αὐτῶν· εἴτε, ὡς ὁ Πλάτων φησί, τέχνη τοῦ Θεοῦ, θαυμάζων αὐτοῦ τὸ κάλλος τῷ τεχνίτῃ πρόσειμι.

Wenn nun der Kosmos ein emmelisches Instrument ist, das im Rhythmus bewegt wird, dann werde ich doch den verehren, der das Instrument gestimmt hat, die Töne darauf bildet und das harmonische Melos dazusingt, nicht aber das Instrument. Denn bei den Wettbewerben übergehen die Wettkampfrichter nicht etwa die Kitharisten, indem sie deren Kitharai begrenzen. Wenn, wie Plato sagt, hier ein Werk Gottes vorliegt, wende ich mich doch dem Hersteller zu in Bewunderung seiner Schönheit.

Athenagoras verwendet den Bewegungsbegriff in Aristoxenischem Sinne und gelangt damit zu einer sinnvollen, nämlich sozusagen vollständig musikalischen „Erklärung“ der Weltenharmonie. Er wird zu seiner eigentlich naheliegende Versinnbildlichung der Relation zwischen der Schönheit des Werks und des Schöpfers durch die zwischen Kitharisten und ausgeführter Musik durch das natürliche Vorbild veranlaßt: Der Musiker und sein Instrument — auch hier als Vergleich ohne irgendwelche Abwertung verwendet (wogegen das gleiche Bild bei Tertullian, *Ad nationes* II, 5/9, immerhin darauf hinweist, daß die Musiker in Cithara oder Tibia in den Bereich der *voluptates* gehören; es geht auch um die Rangfolge zwischen Instrument und allein „verantwortlichem“ Spieler). Die von Plato übernommene, Pythagoräische Vorstellung von der harmonischen Ordnung der Welt wird bei Athenagoras durch den Bezug auf musikalische Wirklichkeit auch vernünftig: Die Ordnung kann doch nur wie ein gespieltes Instrument verstanden werden, wenn man die Vorstellung von der Weltenharmonie überhaupt ernstnehmen will; keiner der Autoren, die dieses Weltmodell vertreten, konkretisiert soweit, daß er der zeitlichen Natur der Weltenharmonie einen Gedanken widmet, das Pythagoräische „physikalische“ Modell war zu dominant, um solche Konkretisierungen zuzulassen — obwohl ja auch, wie sozusagen als Höhepunkt Augustins *De musica* zeigt, die Rhythmik von gleichwertiger Proportionalität ist wie die Melik. Der christliche Philosoph kommt auf sein Bild natürlich vor allem deshalb, weil für ihn die Frage des eigentlichen Objekts der Verehrung wesentlich ist, aber auch durch das natürliche, nämlich Aristoxenische Verständnis von *Bewegung* in der Musik (damit ist natürlich nicht behauptet, daß der Autor Aristoxenus gelesen habe, er denkt Musik ganz natürlich von der konkreten Erscheinung her).

Andererseits kann Boethius *armonia* natürlich in genau dem Sinne verwenden⁴⁰,

Daß aber die Frage nach der sozusagen rhythmischen Seite der Weltenharmonie, speziell der Sphärenharmonie, gestellt, also die Tatsache der zwei Repräsentationen proportionaler Weltordnungsprinzipien in Betracht gezogen werden müßte (bzw. eigentlich gezogen worden sein müßte), zeigt er mit seiner Formulierung sozusagen naiv: Musik besteht aus Rhythmus und Melos: Wie ist das für die Wirklichkeit von Sphären- und Weltenharmonie zu interpretieren — hätte die zu beantwortende Frage sein müssen. Daß diese Frage offenbar keinem der Repräsentanten der Vorstellung einer *musica mundana* eingefallen ist, zeigt die Beschränktheit des Pythagoräischen Modell sehr deutlich.

Vergleichbar ist hier die Unfähigkeit auch von Ptolemaeus, den Aristoxenischen Bewegungsbegriff adäquat in das Pythagoräische Modell umzusetzen, vgl. u., 54 auf Seite 101: Aristoxenus gelingt mit seinem Begriff der *κίνησις φωνῆς* eine axiomatische Verbindung von Melik und Rhythmik; das Pythagoräische Modell ist hier durch die rein physikalische Funktion des Bewegungsbegriffes grundsätzlich behindert. Man sollte an solchen Fragen nicht einfach vorbeigehen, können sie doch zeigen, welche Folgen für eine umfassende und sinnvolle Theorie von Musik die physikalische Bindung des Pythagoräischen und die „empirische“ von Aristoxenus gehabt haben — selbst wenn derartige Argumentationen für Musikwissenschaftler zu schwierig zu verstehen sind, es handelt sich um wirkliche Probleme, nämlich im Bereich der Definition des Materials der Musik.

⁴⁰So „Pythagoräisch“ die Bewertung von Musik durch Boethius auch ist, man kann nicht alle Konzepte in dieser Weise einfach „ergänzen“, wie dies B. Sullivan, *Nota and Notula ... Musica Disciplina* XLVII, 1933, S. 85 ff., tut, wenn er die sozusagen zeichentheoretischen Darlegungen der Philosophie auf Musik überträgt: *Boethian semantics has a natural application to music theory and notation. Res — those things that exist and do not depend upon perception — are the principles of harmonic theory that permeate and govern the universe, according to ... Platonic ... philosophy. These principles are understood as fixed and unchanging mathematical ratios — the product of intelligent thought processes, the intellectus* (daß ausgerechnet die ewigen Zahlenproportionen *the product of ... thought processes* sein sollen, ist schon eine erstaunliche Behauptung, vielleicht geht es um ihre Erkenntnis, jedenfalls geht es darum in Augustins *De musica*, u. a.!. *Both the harmonic principles and the ratios are natural, universal, the same for everyone.*

Vox in this case corresponds to a measurable sounded musical pitch — a nota or sonus. Its acoustical characteristics depend on circumstance; that is, it can be the sound of a human voice, of a lyre, of a flute, or of any musical instrument. ... Different people devise different musical systems and within these systems use different notulae to represent in written form the notae of a particular system. ...; wobei man natürlich fragen darf, wo die Antike eigentlich verschiedene Notenzeichen und gar noch verschiedene Tonsysteme finden sollte, und wo eigentlich der *measurable sonus* nicht selbst schon eine Abstraktion darstellte — die

Abstraktion, die der Tonhöhenbegriff, der *sonus* bei Hucbald und der *Musica Enchiriadis* — die betreffenden Zusammenhänge werden von der neuen These der Werdener Herkunft nicht gerade adäquat in Betracht gezogen — besitzt, nämlich unabhängig von der Herkunft zu sein, ist ein vom Mittelalter aus der antiken Theorie (in Übereinstimmung mit menschlichem musikalischen Hören) übernommenes Konzept, zu dem es übrigens, wenn auch Sullivan unbekannt geblieben, eine ausführliche Abhandlung, wenn auch in deutscher Sprache, gibt; ganz so einfach scheint die Vulgärplatonisierung von eher trivialen Aussagen nun denn auch nicht zu sein.

Einmal ist eben auch der konkrete *sonus* eine *res*, die irgendwie bezeichnet werden kann, der *motus* ist eine *res*, denn der ist, nach Pythagoräischer Vorstellung konkrete Voraussetzung für den *sonus* und seine Tonhöhe, doch nicht nur die Proportionen, die müssen ja etwas haben, auf was sie bezogen werden können, was die Klangfarben sicher nicht sind.

Zum anderen hat die formale Zeichenlehre nichts mit der Bewertung von Proportionen zu tun. Die *ratios* sind nicht ein *product of intelligent thought processes*, sondern werden durch solche „nur“ (und partiell) in ihrer Wirkung bzw. ihrem Wirken erkannt, die Rolle der *ratio* ist es, als Aktivität des menschlichen Geistes in den ihr vom *sensus* und seinen Vor-Urteilen (im Sinne von vorangehenden, aber nicht vorrangigen Urteilen) vorgelegten *res* die Prinzipien, also die Proportionen zu erkennen — wenn man hier einmal Augustin und der *Musica Enchiriadis* (natürlich unter Einschluß der *Scolica Enchiriadis* folgen darf, und warum sollte man das in diesem Zusammenhang nicht?). Mit Zeichenlehre hat dies gar nichts zu tun. Was schließlich die Art der Tongenerierung als *depending on circumstances* bedeuten soll, ist völlig unerklärlich (die Invarianz gegenüber der Klangfarbe ist antike Selbstverständlichkeit): Sullivan leitet dies ab aus der philosophischen Unterscheidung zwischen *θέσις καὶ φύσις*, wobei *θέσις*, wörtlich mit *positio* übersetzt, *Peri hermeneias*, ed. Meiser, 1, 37, mit *circumstance* wiederzugeben, etwas merkwürdig erscheint; gemeint ist, daß Schriftzeichen wie Phonemsysteme — modern formuliert — eben *θέσει*, d. h. nur durch menschliche Setzung bestehen; Augustin läßt z. B. die Quantitäten der lateinischen Wörter in dieser Weise nur durch menschliche Autorität, aber keine absoluten Gründe bestimmt sein, wogegen in der *ars musica* nur feste Dinge wie eben die Proportionen betrachtet werden die unwandelbare, ewige Größen darstellen — so unrecht hat Augustin und die ihm Folgenden ja nun auch wieder nicht, daß man dies für irrelevant halten muß. Demgegenüber stehen die *res* bzw. deren Wesen, hier natürlich durchgehend die Proportion, und der *intellectus* als *φύσει* gegeben.

Wie man den Unterschied von Tongeneratoren nun mit den Dingen, die *θέσει/positione* bestimmt sind, parallelisieren soll, muß Sullivans tiefes Geheimnis bleiben. Daß die Proportionen *φύσει* bestehen, liegt auf der Hand, nur ist dies für die Darstellung der Relation von Konsonanz — nicht einfach *sonus!* — und sinnlichem Eindruck von bestehenden Dingen bei Boethius nicht relevant, er sagt dazu auch nichts, warum sollte er dies auch tun?

die Cristante formuliert, etwa *Inst. mus.* I, 2, ed. Friedlein, S. 188, 3: *Namque alii excelsiores alii inferiores feruntur, atque ita omnes aequali incitatione voluntur, ut per dispares inaequalitates rarus cursuum ordo ducatur*⁴¹. *Unde non potest ab hac*

Und daß *different peoples devise different musical systems*, liegt für den heutigen Betrachter nahe, nur, wo schreibt Boethius, daß das von ihm dargestellte Tonsystem nicht universal, absolut sein sollte? Es ist historisch entstanden bzw. so entdeckt worden, aber doch nicht *θέσει* begründet (hängt es doch u. a. von Sternenbewegungen ab): Jedenfalls sagt Boethius nichts darüber, daß die *Geti* etwa ein anderes Tonsystem gehabt hätten, er nimmt, wie viele andere seiner Leser und Vorgaben das Tonsystem natürlich als absolut gegeben an.

Die gesamten Ausführungen von Sullivan erweisen sich somit als freie Erfindungen einer formalistischen Parallelisierung von einzelnen Wörtern mit Gemeinplätzen über Platonisches Denken, die mit der historischen Wirklichkeit nichts zu tun haben. Beachten sollte man auch, wenn man schon Plato und nicht Neo-Platonismus heranziehen will, die Stelle beachten, die Plato der Mathematik zuweist, nicht die der Ideen.

⁴¹Die Formulierung ist nicht ganz leicht zu verstehen: Wenn man identische *Tempi* einsetzt, *aequali incitatione voluntur*, ist nicht zu erkennen, wie daraus *dispares inaequalitates* entstehen sollen. Schließlich gibt es die Grundregel, daß Grund für verschiedene Tonhöhen verschiedene Geschwindigkeiten — modern formuliert — sind. Das überlieferte größere Fragment von Archytas, Diels – Kranz, 47 [35], S. 431, 1, stellt ausdrücklich einmal die Relation von schneller Bewegung und höherer Tonlage (vermischt noch mit Tonstärke), zum anderen aber einen Zusammenhang zwischen *περί τε δὴ τῶν ἄστρων ταξυτάτος* und Musik fest, ib., S. 432, 4 seq. Daraus abzuleiten, daß Archytas identische Umlaufgeschwindigkeiten vorausgesetzt habe, wäre zumindest beweisbedürftig. Auf die Probleme der Ausdrucksweise von Plato weist wie immer in klarer Erklärung Barker, *Greek Musical Writings* II, S. 57, Anm. 9, hin: Die Annahme identischer Geschwindigkeit macht für eine Theorie des Sphärenklangs grundsätzliche Schwierigkeiten (vgl. zu diesen Problemen auch C. v. Jan, *Philologus* 52, 1894, S. 13 ff, wozu eine Art Neuauflage von L. Richter kommt).

Man muß also wohl annehmen, daß Boethius kein wirkliches Verstehen der Zusammenhänge hatte. Die auch von C. v. Jan als ältere Theorie erklärte Deutung von Nicomachus, der die Tonnamen von den Sternen ableiten will, ed. Jan, S. 241 f., müßte dann also vor Archytas zurückreichen — auffällig ist allerdings, daß die Formulierung des (hinsichtlich der akustischen Theorie der Antike als nicht mehr verstehensfähig zu bewertenden) Autors gerade diese, in neuerer Zeit tiefstinnig als wahre Erklärung der Entstehung des antiken Tonsystems verstandene Deutung nicht auf Gewährsleute zurückführt, sondern mit einem *muß man glauben* begründet, *Τὰ μὲν οὖν ὀνόματα τῶν φθόγγων ἀπὸ τῶν κατ' οὐρανὸν ἰόντων ἑπτὰ ἀστέρων καὶ τὴν γῆν περιπολεούτων πιθανὸν ὠνομάσθαι*. Die Zahl *Sieben* kann bei einem Autor dieses geistigen Niveaus allein schon ausgereicht haben, von einer solchen Ableitung zu fabulieren — nur, daß er sie als *wahrscheinlich* bzw. als *glaubhaft/πιθανόν* begründet, ist

caelesti vertigine ratus ordo modulationis absistere. Iam vero quattuor elementorum diversitates contrariasque potentias nisi quaedam armonia coniungeret, qui fieri posset, ut in unum corpus ac machinam convenierent? ... Die Stelle ist übrigens als Nachweis dafür von Interesse, daß Johannes Scottus sie nicht gelesen haben kann, sonst hätte er keine so schwerwiegenden Fehler bei seiner Begründung der Himmelsharmonie gemacht, worauf unten noch einzugehen ist. Wesentlich ist hier, daß diese Verwendung von *harmonia* ja unter dem Oberbegriff *musica mundana* erscheinen kann, die ja auch nichts anderes bedeutet als die Harmonie des Verschiedenen in der außermenschlichen Welt.

Aus diesen Zeugnissen, zu denen sich zahlreiche andere hinzufügen ließen, folgt, daß für den Martianus Capella zur Verfügung stehenden Sprachgebrauch *armonia* und *musica* austauschbar waren, daß es sich also einfach um eine sprachstilistische Entscheidung handelt, nicht um irgendeine, von spezifischen inhaltlichen Rücksichten gebotene Wortwahl; auch von einer auffälligen Diskrepanz im Werk kann nicht gesprochen werden, da für den Autor der konventionelle Wortgebrauch beide Wörter zur Bezeichnung des Gleichen bereit gestellt hat. Zu fragen wäre also allein nach der jeweiligen stilistischen Höhe der beiden Wörter, die vielleicht den Autor zu sei-

ersichtlich nicht gerade ein klarer Beweis dafür, daß ihm hierfür ältere Gewährsleute vorlagen. Quellen kennt Nicomachus für diese Ansicht nicht — auch Plato gibt keinen Hinweis auf derartige Ableitungen, ja Cicero sagt kein Wort davon, obwohl er an bekannter Stelle die irdische Musik Ableitung der himmlischen sein läßt; Stellen, die einem Autor wie F. Zamminer offenbar irrelevant erscheinen (immerhin hätte die Beachtung von Barker, *Greek Musical Writings* II, S. 250, Anm. 15, wenigstens die Frage nach dem Wert von Nicomachus als Quelle für vor Archytas anzunehmende Vorstellungen verursachen können).

Für den Grund der Umkehrung der üblichen Reihenfolge s. wieder die klaren Darlegungen von Barker, *Greek Musical Writings* II, S. 251, Anm. 20. Auch der „unentschiedene“ Katalog von potentiellen Gründen für ein Klingen der Sternkörper, ... ἤτοι παρὰ τοὺς ἑαυτῶν ὄγκους ἢ παρὰ τὰς ἰδίας ταχυτήτας ἢ παρὰ τὰς ἐποχάς, ..., ed. Jan, S. 241, 8, also Gewicht, Schnelligkeit oder Abstand, weist nicht gerade darauf, daß Nicomachus noch ein inhaltliches theoretisches Wissen wenigstens von Grundlagen besaß. Daß sich ein solches Unwissen auf Boethius weiter überträgt, war anzunehmen; seine oben zitierte Formulierung ist daher inhaltlich wohl nicht klar verifizierbar. Merkwürdig berührt auch die Verwendung Aristonischer Denkweisen in einem ja rein „Phytagoräischen“ Kontext, auf die Barker hinweist; ein typisches Beispiel für sekundären Synkretismus, der die eigentlichen Inhalte zu verstehen nicht mehr fähig war.

ner Wortwahl gebracht haben könnte — und als Dichter und Stilist kann Martianus Capella mit Recht als schöpferisch qualifiziert werden; daß er dies auch bei der Wiedergabe rezipierter Inhalte und Sätze der *artes*, speziell der *ars musica* gewesen sein müsse, ja daß er die kompilierten Sachverhalte konkret verstanden haben könne, ist dagegen ohne genaue Nachweise und Überprüfung nicht vorauszusetzen.

Die von Cristante vorausgesetzte, bewußte Umdeutung des spezifischen Terminus *harmonica* — übrigens sollte man nicht einfach *harmonica* mit *harmonia* identifizieren, um leichter argumentieren zu können — durch Martianus Capella läßt sich auch deshalb nicht durchhalten, weil Martianus Capella zu Anfang der Angabe des *officium*, 930, deutlich von *rhythmicae et melicae adstructiones* spricht, also die Teilung in *melisch und rhythmisch*, nicht die in *harmonisch und rhythmisch* übernimmt, wobei dies der Formulierung der Definition des (3.) *Anonymus Bellermann*, §29, ed. Najock, S. 92, 3, ebenso entspricht wie der der *Excerpta Neapolitana*, 4, ed. Jan, S. 412, 17. Wesentlich ist in beiden Definitionen — die *Excerpta* bringen zwei, in 4 und 5 —, daß nicht von *ἀρμονική* gesprochen wird, sondern nur von *μελική*; am kürzesten in den *Excerpta* 4:

Μουσική ἐστὶ ῥυθμοῦ καὶ μέλους καὶ πάσης ὀργανικῆς θεωρίας ἐπιστήμη.
Musik ist die Wissenschaft von Rhythmus, Melos und jeder, die Musik-
instrumente betreffenden Lehre.

Ob von hier die Formulierung der *musica instrumentalis* abgeleitet werden könnte (und damit die auffällige Beschränkung von Boethius auf die Instrumente ohne die Singstimme, die wohl in der *musica poetica* enthalten ist, um eine nicht Boethianische Begriffsbildung zu verwenden), wäre übrigens zu prüfen.

Auch die andere Definition, die von der *ἐπιστήμη ... μέλους τελείου τε καὶ ὀργανικοῦ, πρεπόντων τε καὶ μὴ πρεπόντων, ἐν μέλεσι τε καὶ ῥυθμοῖς ...*, also von der *Wissenschaft ... des vollkommenen und des instrumentalen Melos, also des Passenden und Unpassenden in Melodien und Rhythmen* spricht, verwendet das Wort *ἀρμονική* überhaupt nicht. Wesentlich ist demnach, daß schon in der griechischen Vorlage, der Vorlage, die dann Martianus Capella benutzt haben kann, nicht von *ἀρμονική* gesprochen wird, also auch nicht gesprochen werden muß. Also besteht schon von da nicht der geringste Grund für die Annahme, daß Martianus Capella bewußt gegen die antike spezielle Terminologie verstoßen hätte, nur um seiner Darstellung der *ars musica* einen ganz besonderen Aspekt des Bezuges zur Weltenharmonie geben

zu können — dieser Bezug ist in allen spätantiken Quellen zur Musiktheorie von vornherein gegeben, ohne daß daraus eine besondere Wortwahl abzuleiten wäre, ja es wäre hochgradig überraschend, wenn nicht auch Martianus Capella genau diesen Bezug wenigstens angedeutet hätte: Inhaltlich ist er, im Gegensatz zu Augustin und Boethius völlig unfähig, diesen Bezug irgendwie zu rechtfertigen oder zu konkretisieren, was Macrobius unter Bezug auf Platos Timaios ja noch einigermaßen gelingt: In den vornehmlich Aristoxenus verpflichteten Darlegungen des Stoffes der *ars musica* von Martian findet der Autor keine Möglichkeit, solche Hinweise auf ein eigentlich Gemeintes, einen Bezug zum allgemeinen Harmoniebegriff einzufügen. Sogar hier kann von einem Fehlen jeder Konkretisierungsmöglichkeit überkommener Topoi bei Martianus Capella gesprochen werden. Und eigentlich wäre es doch Aufgabe einer neueren Behandlung dieses Textes, zunächst den Grad der Beherrschung des mitgeteilten Stoffes zu überprüfen. Die Annahme einer Selbständigkeit im wissenschaftlichen Denken von Autoren wie Martianus Capella wäre als nicht weiter zu reflektierender methodischer Ansatz nicht zu rechtfertigen und anachronistisch.

In der hier zu erwähnenden Habilitationsschrift wird diese Frage natürlich ebenfalls nicht angesprochen, sie begnügt sich mit einer Paraphrase von Cristante, ohne irgendeinen eigenen Gesichtspunkt beitragen zu können. Charakteristisch ist aber, wie die Übernahme vorgegebener Formulierungen zu völlig unpassenden Behauptungen bzw. besser Sätzen führt, wie etwa ib., S. 617:

Harmonia bezeichnet als Personifikation der HARMONIK nur einen Teil der Musiktheorie, zu der außerdem auch die Rhythmik gehört. Der Inhalt des 9. Buches und die Bezeichnung der hier vorgestellten Kunst sind nicht harmonisch aufeinander abgestimmt. Unter fachwissenschaftlichem Gesichtspunkt wäre es daher treffender, wenn MUSICA auftritt, wie es ja Martianus am Ende des Grammatiktraktates auch ankündigt

...

Daß Grebe die verschiedenen griechischen *fachwissenschaftlichen* Termini, oder *Gesichtspunkte* nicht kennt, wird aus dem Gesagten klar: Man muß *harmonica* nicht verwenden, um die Melik zu benennen! Wer jemals allein die Melik als solche personifiziert haben könnte, muß offenbleiben, Martianus Capella tut das sicher nicht, er verwendet ganz einfach den alternativen Namen der gleichen Sache, was, wie angesprochen für die lateinische Tradition selbstverständlich ist, wobei noch zu beachten

ist, daß es ohne auftretende Probleme in der antiken Musiktheorie eine noch speziellere Anwendung von *armonia* gibt, als Bezeichnung des Enharmonischen, z. B. wohl bei Boethius, *Inst. mus.* I, 1, ed. Friedlein, S. 184, 3⁴². Von ihrer spezifischen, auf die Kategorie der Harmonie in umfassenden Sinne bezogenen Semantik her sind in diesem Wortgebrauch *harmonia* und *musica* austauschbar, und man fragt sich bei so klarem Sachverhalt, was hier einen Mangel an *harmonischer Abstimmung* bedeuten könnte, zumal Martianus Capella wie ebenfalls angesprochen — aber von Grebe nicht angemerkt — nur an einer Stelle von *ἁρμονική* o. ä. im ganz spezifischen Sinne des Titels des betreffenden Werkes von Aristoxenus spricht und zwar in direkter Abhängigkeit von der genuin Aristoxenischen Theorie der zwei Stimmbewegungen, die bei ihm wie zu erwarten, noch durch ein vom Dreierschema vorgegebenes *Mittel* ergänzt wird: Da wird die *vox discreta*, die in Intervalle *divisum est*, als dem Teil der Musik zugeordnet erklärt, die *harmonica vocatur*. Dies konnte Martian einfach aus seiner Aristoxenischen Vorlage entnehmen, daß damit aber ein Gegensatz zu seiner Benennung der *Musica* als *Harmonia* formuliert gewesen sei, sieht er nicht. Daß ihm selbst diese Unterscheidung nicht verständlich gewesen sein sollte, ist nicht anzunehmen, die Differenzierung in Melik, *harmonica*, und Rhythmik ist ihm wie auch die Terminologie der Einteilung offensichtlich geläufig: Die allgemeine, gerade in der Poetik geläufige, Austauschbarkeit von *harmonia* und *musica*, also vier- oder dreisilbig, ist so selbstverständlich, daß hier ein Problem gar nicht entstehen konnte; daß in einer deutschen altphilologischen Habilitationsschrift diese Sachverhalte so unkundig umredet werden können, ist allerdings bemerkenswert, eine Parallele zu spätantiker Kompilation, jetzt auch noch als wissenschaftlicher Beitrag gekleidet.

1.2.0.2 Die Stimmbewegung der Theorie von Aristoxenus in der Darstellung von Martian und seine Verwendung des Wortes *armonica*

Übrigens erweist sich auch hier, daß Martianus von dem, was er kompiliert, nicht

⁴²Es geht um die Ersetzung des Enharmonischen durch das Chromatische durch Timotheus, was angeblich die Spartaner gerügt hätten. Dem Kenner der Materie wird der deutliche Bezug zu Aristoxenus auffallen, Plutarch, *De musica*, 37, 1145 A, ed. Ziegler-Pohlenz, S. 33, 6. Auch da sind die Neueren durch Ihre Sucht nach Annehmlichkeit und Süßigkeit in der Musik zugunsten des Chromatischen vom Enharmonischen abgerückt, darauf wird noch eingegangen.

viel oder besser nichts verstanden hat: Seine Darlegung der beiden Stimmbewegungen Aristoxenischer Herkunft läßt nur erkennen, daß er den Hinweis auf die Sprachmelodie übernommen hat, daß dieser Hinweis ihm bzw. seiner Vorlage also durch die Ansprache von Bekanntem auch „bekannt“ zu sein schien, 937:

Omnis vox in duo genera dividitur, continuum atque divisum. continuum est velut iuge colloquium, divisum, quod in modulatione servamus; est et medium, quod in utroque permixtum ac neque alterius continuum modum servat nec alterius frequenti divisione praeciditur ... horum illa, quam in divisas partes certasque deducimus, diastematica nominatur et ei parti, quae harmonica vocatur, aptanda est.

Damit war das Stichwort „aufgerufen“, nun die Einteilung der Theorie der Melik anzufangen, die nun Dinge anführt, die sinnvoller Weise schon zu Anfang hätten stehen müssen, s. u. (die völlig sinnwidrige, nur formalistisch „notwendige“ dritte Art der Stimmbewegung findet sich auch bei Boethius, der sie auf Albinus zurückführt, ed. Friedlein, S. 199, 14⁴³), wogegen Aristides Quintilianus diesen — von der klar zweiteiligen Opposition der Aristoxenischen Klassenbildung gesehen — Unsinn ohne Autorerwähnung anführt, W.-I., S. 5, 25⁴⁴; Barker hält in den Anmerkungen zu seiner Übersetzung die Freude an Dreiteiligkeit bei Aristides für einen möglichen Grund dieser unsinnigen „Ergänzung“; daß Aristides auf den von Boethius genannten Albinus zurück hätte greifen können, ist wohl auszuschließen, also muß man

⁴³Die Differenzierung zwischen Stimmbewegung bei dem Vortrag von *prosa, legere heroum poemata* und *canticum* weist darauf, daß Albinus den Sinn nicht verstanden hat, sondern ihn im Rahmen rhetorischer Klassen sieht, s. 1.2.0.2 auf Seite 82.

⁴⁴Daß Aristides den Stoff beherrscht haben könnte, den er kompiliert, wird man auch angesichts solcher Mischungen wie an dieser Stelle kaum annehmen können (vgl. auch die Anmerkung von Barker in seiner Übersetzung zu dieser Stelle): Ed. W.-I., S. 5, 22 wird kurz über das Wort *κίνησις* gesprochen, und zwar als das, was *ἐν διαφοροῖς χρόνοις* besteht, wobei *χρόνος* das *μέτρον κινήσεως καὶ στάσεως* sei, was einmal nichts mit Aristoxenus zu tun hat — wenn man *στάσις* als Bezeichnung für den jeweilig erklingenden Ton versteht, kann die *κίνησις* gerade keine Zeit dauern —, zum anderen aber nicht in den Zusammenhang der Melik gehört, deren Aristoxenischer Bewegungsbegriff anschließend angeführt wird: Die inhaltlich nicht passende Zusammenstellung muß man sich sicher in Bezug auf formale Anhäufung von musikbezogenen Aussagen verstehen, die das Wort *κίνησις* enthalten. Immerhin macht Martianus Capella diesen Unsinn nicht mit, er hat hier wohl doch eine andere Quelle.

entweder eine, durchaus mögliche mehrfache Anpassung an das Dreierschema annehmen, oder doch einen sozusagen gemeinsamen griechischen Autor annehmen, der nur von Albinus nicht genannt worden ist.

Der Anschluß wiederum der zitierten Stelle an die vorausgehenden läßt sich in gleicher Weise erkennen als „Aufruf“ eines Wortes, für das Martianus Capella wieder eine gesonderte „Stelle“ finden konnte: Nach der Aufzählung einiger Elemente der Melik, die mit den fünfzehn *τόνοι* abschließt, findet sich von der Logik der dargestellten Sache hochgradig deplaziert die Erklärung der *genera* der Harmonik, die bis zu den Ausführungsmodalitäten, *instrumental*, *vokal* und schließlich *ὑποκριτικόν* reicht.

Daraus konnte nun der Bezug zur eigentlichen Grundlage der Aristoxenischen Theorie der Melik „abgeleitet“ werden, mit *ῥηκόν* war ja die *vox* „aufgerufen“. Derartige „logische“ Anschlüsse sind, wie noch zu zeigen für das Vorgehen von Martianus charakteristisch. Zum angesprochenen Problem des Verständnisses bzw. der Verstehensfähigkeit der grundlegenden Aristoxenischen Theorie durch einen Kompilator wie Martianus ist zu bemerken: Man erfährt, daß es zwei Bewegungen gibt, eine *stetig wie bei einer durchgehenden Rede* und eine andere *getrennt*, von der ursprünglichen Quelle her zu übersetzen als *in diskreten Stufen, die wir in der Melodie verwenden*. Daß es dazu noch etwas *Gemischtes* als *Mitte* gibt, ist — bei Nichtverstehen der Aristoxenischen, wissenschaftlich klaren Vorgabe — zu erwarten, gibt aber immerhin den Hinweis, daß es sich bei der „unstetigen“ Bewegung um etwas handelt, *quam in divisas partes certasque deducimus*. Was für *partes divisae et certae* dies sein könnten — ist Martianus offensichtlich unbekannt, sonst hätte er einen Verweis auf die *soni* bzw. diskrete Tonstufen, auf denen die Stimme — melisch! — Halt zu machen scheint, bringen müssen, s. auch u., 1.2.0.2 auf Seite 82 (daß auch Boethius den Sinn der Systematik nicht verstanden hat, macht Martians Nichtverstehen natürlich nicht „besser“).

Weder findet sich ein hier notwendiger Verweis auf den Intervallbegriff noch auf die Grenzen, die Einzeltöne. Einen Sinn hat die Definition einzig durch die Verweise auf die konkreten, „praktischen“ Entsprechungen! Die aber mußte Martianus bzw. seine Vorlage einfach übernehmen. Wieder wird deutlich, daß der Autor ohne zu verstehen, kurze Definitionen abschreibt, eine sinnvolle Verbindung aber zu den darin verwendeten Kategorien nicht erreicht: Es handelt sich um Versatzstücke,

die höchstens partiell verständlich waren, hier durch den Hinweis auf die Sprache — und nicht einmal eine Erklärung, daß es sich um die Sprachmelodie handelt, fällt Martianus ein; warum auch, er schreibt Kurzdefinitionen ab, ohne sich um mehr zu kümmern als um „logische“ Anschlüsse, die durch Wörter assoziiert werden können. Was die eigentliche Theorie, die einer solchen Stelle zu Grunde liegt, sein könnte, interessiert Martianus überhaupt nicht; er kann die Dimension einer solchen Definition nicht beurteilen.

Daß dies auch in der lateinischen Literatur nicht unabdingbar ist, erweist Vitruv, dessen Wiedergabe der Aristoxenischen Theorie gerade bei der Grundbestimmung der *melischen Bewegung* klar das Gemeinte erkennen läßt. Zunächst geht er von den Grundbedingungen aus, daß die *vox ... mutationibus flectitur, alias fit acuta, alias gravis*. Damit aber ist die Grundlage inhaltlich adäquat definiert: Die *vox* hat Veränderungen entsprechend der Opposition *hoch* und *tief*. Dieses Axiom führt dann zur sinngemäßen Differenzierung der beiden Bewegungen (*De arch.* V, 4, 2):

duobusque modis movetur, e quibus unus effectus habent continuatos, alter distantes.

Continuata vox neque in finitionibus consistit neque in loco ullo, efficitque terminationes non apparentes, intervalla autem media apparentia, uti sermone cum dicamus: sol, lux, flox, vox. Nunc enim nec unde incipit nec ubi desinit, intelligitur ..., sed quod ex acuta facta est gravis et ex gravi acuta, apparet auribus.

Sicher hätte zuerst eine Definition des *Intervall*-Begriffs stehen müssen, was gemeint ist, ist aber bei Voraussetzung eines gewissen Wissens klar: Diese *vox* macht bei ihrer Bewegung von Höhe zu Tiefe und umgekehrt an keiner Stelle Halt, die Grenzen des jeweils Hohen oder Tiefen erlebt man bei dieser Art der Stimmbewegung als „Stellen“ bzw. Orte nicht, sondern allein die Intervalle, was man also als eine Art *Durchheulen* verstehen kann — die Intervalle selbst *erscheinen* sozusagen als Größen an sich (übrigens eine Parallele zur modernen Ausdrucksweise, wenn Intervalle *erscheinen*, nicht etwa *gehört werden* o. ä.). Der Abschluß des mit einer *cruce* zu vershenden Abschnitts macht das Gemeinte klar, man erlebt das „Hochwerden“ aus dem Tiefen und *vice versa*, aber nicht die Höhe und Tiefe. Das Beispiel wird als Beispiel verstanden und nicht mit der eigentlich vorgetragenen Theorie verwechselt oder gleichgesetzt.

Die Opposition zu dieser Art der Bewegung, die diastematische und daher musikalische Stimmbewegung, wird ebenfalls klar formuliert, in einer gleichsam „symmetrischen“ Weise, daß hier nämlich die Grenzen, nicht aber die Intervalle *apparentia* sind:

Per distantiam autem e contrario. Namque cum flectitur, in mutatione vox statuit se in alicuius sonitus finitionem, deinde in alterius, et id ultro citro crebre faciendo inconstans apparet sensibus, uti in cantionibus, cum flectantes vocem varietatem facimus. Modulationis itaque intervallis ea cum versatur, et unde initium fecit et ubi desit, apparet in sonorum patentibus finitionibus, media autem patentia intervallis obscurantur.

Nach dieser Darlegung, ist das Gemeinte klar: Wesentlich ist, daß die eigentlichen Bewegungen unhörbar sind. Die Formulierung entspricht inhaltlich, wenn auch nicht wörtlich, genau der von Aristoxenus, *Harmonika*, I, 8, ed. Macran, S. 102, 01, wo etwa die „Unhörbarkeit“ der Intervalle so formuliert wird:

διαβαίνουσα γὰρ ἴστησιν αὐτὴν ἐπὶ μιᾶς τάσεως εἶτα πάλιν ἐφ' ἑτέρας καὶ τοῦτο ποιοῦσα συνεχῶς ... ὑπερβαίνουσα μὲν τοὺς περιεχομένους ὑπὸ τῶν τάσεων τόπους, ...

Die diastematische Stimmbewegung bewegt sich nämlich, indem sie auf jeder einzelnen Lage stehenbleibt, dann wieder auf einer anderen und dies tut sie zusammenhängend ..., wobei sie die von den Lagen begrenzten Räume überschreitet. ...

Deutlich wird hier das Problem, daß ja auch die melische Bewegung, die diastematisch diskrete, und hinsichtlich der Verteilung von kleinsten Intervallen, Halbtönen, und Ganztönen nicht „symmetrische“ Kontinuität der melischen Fortschreitung⁴⁵ irgendwie kontinuierlich erfolgt; die Qualifikation *συνεχῶς* ist also in diesem Kontext nicht eindeutig anzuwenden, denn die stetige Stimmbewegung ist ja strukturell von dieser Art. Die „symmetrische“ Formulierung bei Vitruv, daß einmal das Intervall, im anderen Fall nur die Grenzen, die begrenzenden Töne hörbar gemacht werden, kann nicht anders denn als eigenständige Erklärung der Aristoxenischen Formulierung angesehen werden. Es ist sicher nicht nachweisbar, ob Vitruv direkt

⁴⁵Das *συνεχές* der Melik ergibt einen zentralen Vorwurf von Aristoxenus an seine Vorläufer, worauf hier in 2.7.2.1 eingegangen wird.

aus Aristoxenus geschöpft oder einen Intermediär benutzt hat, seine Formulierung, *itaque, ut potuero, quam apertissime ex Aristoxeni scripturis interpretabor*, wird aber schon durch diese Art der eigenständigen Erklärung des von Aristoxenus gemeinten Sachverhalts adäquat wiedergegeben — und es besteht auch kein Grund daran zu zweifeln, daß auch die, sicher nicht in allem ausreichende Darstellung des Stoffes in den folgenden Abschnitten — dazu ist auch nicht der Platz in einer Schrift über Architektur —, nicht aus einer eigenständigen, um Verständnis bemühten *interpretatio* griechischer Schriften stammen sollte. Hier kann man Unzulänglichkeiten auf Probleme des Verständnisses bei der Lektüre der Originale zurückführen. Bei Martianus wäre dies ein absurdes Unterfangen, da gar kein Bemühen um Verstehen vorliegt — und dieser Unterschied im Umgang mit dem Stoff ist zu beachten. Wie immer macht A. Barker auf ein wirkliches Problem der Überlieferung der Einteilung der *κίνησις φωνῆσις* aufmerksam, *Greek Musical Writings II*, S. 404, 25, zu Aristides' Darstellung dieser Aristoxenischen, für seine Theorie grundlegenden Kategorie: Sowohl bei Aristides als auch bei Cleonides erscheint — im Gegensatz zu Vitruv! — die Systematik unzutreffend, ohne daß allerdings der neueste Herausgeber J. Solomon in seinem Kommentar darauf aufmerksam macht, *Cleonides: "ISAYOGI ARMONIKI"*, *Critical ed. ... 1980, Univ. of North Carolina Ann Arbor 1980*, S. 104. Von der Theorie von Aristoxenus gesehen wird die Absurdität der Formulierung von Cleonides sofort offenkundig, ed. v. Jan, S. 180, 13, Solomon, S. 115, 2.12 — wenigstens findet sich der Unsinn einer dritten oder mittleren Gattung, also die „Ergänzung“ des Schemas auf das „dogmatisch“ geforderte System von drei Teilen, bei ihm nicht, der könnte also vielleicht doch lateinischer Herkunft sein (zu Aristides Quintilianus s. u., der könnte hier lateinisches rhetorisches Denken übernommen haben, die Dreiteiligkeit war wohl ein zu verlockendes Schema⁴⁶; Cleonides

⁴⁶In der *Einführung* von Bacchius erscheint der Unterschied noch sinngemäß zweiteilig, allerdings bezogen auf den Begriff *φθόγγος ἔμμελεις*, ed. Jan, S. 307, 5:

Φθόγγων δὲ πόσα λέγομεν εἶναι γένη; — Δύο. τούτων δὲ οὐς μὲν ἔμμελεῖς καλοῦμεν, οὐς δὲ πέζους.

Ἐμμελεῖς ποῖοί εἰσιν; — Οἷς οἱ ἄδοντες χρωῖνται καὶ οἱ διὰ τῶν ὀργάνων τι ἐνεργοῦντες. τούτου γὰρ μὴ ὑπάρχοντος ἀδύνατόν τι τῶν κατὰ μουσικὴν δεῖξαι. Πεζοὶ δὲ ποῖοί εἰσιν; — Οἷς οἱ ῥήτορες χρωῖνται καὶ οἷς αὐτοὶ πρὸς ἀλλήλους λαλοῦμεν. καὶ οἱ μὲν ἔμμελεῖς ὠρισμένα ἔχουσι τὰ διαστήματα, οἱ δὲ πεζοὶ ἄοριστα.

verwechselt (vielleicht?) *τάσις* mit *ἐπίτασις*, macht also genau den Fehler, daß er die Bewegung zur Tonhöhe/*τάσις ἐπὶ μίαν φωνήν* mit der Tonhöhe verwechselt bzw. nicht adäquat zwischen beiden unterscheidet:

ἡ μὲν οὖν συνεχῆς κίνησις τῆς φωνῆς τάς τε ἐπιτάσεις καὶ τὰς ἀνέσεις ἀφανῶς ποεῖται μηδαμοῦ ἰσταμένη ἢ μέχρι σιωπῆς.

Die diastematische Bewegung wird wie üblich charakterisiert. Wie Barker, ib., bemerkt, stellt dies eine Umkehrung der Definition von Aristoxenus dar, warum Barker allerdings formuliert: *The description of ‘continuous sound’ as making its relaxations and tensions imperceptibly is perfectly comprehensible ...*, ist unverständlich, sie ist auch inhaltlich nicht Aristoxenisch, denn da wird ja gerade die Bewegung, nicht das Stehenbleiben *perceptibly* wahrgenommen — die Definition von Cleonides ist Unsinn! Barker könnte also hinsichtlich der Kontinuität der Bewegung meinen, daß die Veränderungen im Bewegungskontinuum in der Zeit so langsam erfolgen, daß sie nicht als solche wahrgenommen werden können, was sofort das bekannte Dilemma von Achill mit der Schildkröte auf den Plan ruft: Wann hört denn dann das Ohr, daß Veränderungen geschehen? Die Frage ist nur, ob der Text von Cleonides eben das so gemeint hat, oder ob er nicht doch *ἐπιτάσεις τὲ καὶ ἀνέσεις* mißverstanden hat, nämlich als die Stufen, also die Bewegung nach oben mit ihrem „Ziel“ gleichgesetzt hat. Wie sollte man sonst auf Aristoxenischer Basis gesehen einen solchen Unsinn schreiben: Das Wahrgenommene der *κίνησις συνεχῆς* ist eben der kontinuierliche „Zug“ der melischen Bewegung; die Frage ist also, ob dem Autor das von Barker Gemeinte auch bewußt gewesen sein kann, impliziert es doch die Frage nach der Na-

Die Klarheit der Aristoxenischen Definition wird schon des fehlenden *κίνησις*-Begriffs wegen nicht erreicht; die Abgrenzung ist aber noch klar, wie auch die Unterscheidung zwischen *begrenzt* und *unbegrenzt* das Gemeinte treffen kann — ob allein damit das Verstehen des Sachverhalt gegeben ist, ist nicht sicher, denn ohne nähere Erläuterung, was ein *unbegrenzter* Ton ist, wird man auch die Unterscheidung zwischen *prosa oratio* und Gesang/Instrumentalklang als spezifisch melisch nicht leicht verstehen können. Auch hier scheint der Aristoxenische Bewegungsbegriff Schwierigkeiten gemacht zu haben; er wird einfach ausgelassen. Bemerkenswert ist die explizite Erwähnung von Singstimme und Instrumentalklang als Träger des *emmelischen Tons*; Boethius verzichtet sozusagen „umgekehrt“ bekanntlich auf jede Erwähnung der Singstimme als Teil der *musica instrumentalis*, was bekanntlich noch Aurelian zum Mißverstehen der *musica humana* veranlaßt hat — vgl. auch Anm. 161 auf Seite 664. oder den Hinweis auf Pizzanis Beitrag in Verf., *Musik als Unterhaltung*, Anmerkungsbd. II, Anmerkungen zu Kap. 4, S. 6 f.

tur des Kontinuums, was, wie Achill zeigt, der Antike nicht faßbar war, hierzu war Cauchy notwendige Voraussetzung; hat der Autor etwa Vorbilder in entsprechenden Diskussionen? Auch steht bei Cleonides kein Wort über so große Langsamkeit, daß man die Veränderungen nicht höre, er verfälscht die Definition von Aristoxenus. Die Kategorie der Schnelligkeit könnte höchstens die diastematische Stimmbewegung kennzeichnen, denn da werden die Abstände zwischen den Tönen „unhörbar“, wie man sich das auch genau vorstellen sollte!

Zu beachten ist doch auch, daß es bei Aristoxenus eigentlich nicht um *continuous sound* geht, sondern um die Stimmbewegung, die einmal jeweils von Tonhöhe zu Tonhöhe springt, also die Zwischenräume nicht hörbar werden lassen kann und darf — durchaus ein grundsätzliches Problem für die Theorie, denn, was macht eigentlich die Stimme bei der Überbrückung. Dieser Frage geht Aristoxenus aber nicht aus dem Weg, denn er relativiert ja den von ihm gesetzten Bewegungsbegriff in so klarer Weise, daß man hier weiß, es geht um die Vorstellung melischer Bewegung, die nun einmal bewegungsmäßig ist. Die Töne erscheinen also wie Säulen, zwischen denen die Stimme notwendig und zwangsläufig unhörbar springen muß⁴⁷. Daß dies nicht dem Aristoxenischen Modell entspricht, sollte klar sein, vgl. Anm. 54 auf Seite 94: Für Aristoxenus ist die Zeit der Bewegung zwischen zwei (verschiedenen) Tonhöhen — zur Tonrepetition macht er in den erhaltenen Texten keine Angabe — nicht notwendig absolut von der Dauer Null, sondern nur von so kurzer Zeit, daß die Wahrnehmung nicht fähig sei, diese Zeitdauer als solche wahrzunehmen. auch dieses Säulenmodell⁴⁸ ist demnach eine Entstellung der eigentlichen Aristoxenischen

⁴⁷Was eine Boethiusglosse in einem Schema korrekt wiedergibt, also als zweiteilige Opposition, *Glossa maior*, ed. Bernhard-Bower, I, S. 209, 2, zu Friedlein, 199, 3. Man konnte also im Mittelalter das Aristoxenische Modell verstehen!

⁴⁸Porphyrus, ed. Düring, S. 94, 2e: *εἰ δὲ διέστηκεν, ἀνά μέσον τις αὐτῶν ἑτερός ἐστι τόπος τῶν περιεχόντων φθόγγων τὸ διάστημα, ὃν τρόπον ἐπὶ κιόνων ἢ τοίχων ἢ δοῶν ἢ καμπύρων ἢ πόλεων ἢ ἄλλου τινός τῶν διεστανῶν λεγομένων οὐδὲν ἄλλο θεωροῦμεν διάστημα ἢ τοῦ ἀνα μέσον τόπον. ὅθεν καὶ Ἀριστόξενος ὤρισάτο τὸ μεταξὺ δύο φθόγγων ἀνομοίων τῆς τάσει λέγων εἶναι τὸ διάστημα διὸ καὶ μεγέθει γνωρίζεται πάντως.* Die geringe Brauchbarkeit der Beispiele, die Porphyrius für Dinge mit dazwischenliegenden Abständen anführt, *Säulen, Wände, Balken, Wendungen* (wohl auf der Rennbahn und *Städte* könnte darauf weisen, daß hier Porphyrius selbst diese Idee gehabt haben könnte, Töne mit Säulen und Intervalle mit den Abständen dazwischen zu vergleichen: Wenn also das Intervall irgendein Abstand zwischen den Tönen ist, wie man ihn zwischen Säulen, ... findet, können wir das (Intervall

Theorie — denn daß die *κίνησις φωνῆς συνεχῆς* auch Zeit bedarf bzw. Zeitraum in Anspruch nehmen muß, ist dem Modell immanent, die Stimme hört mit ihrer Bewegung auf, nur, wenn die Pause eintritt.

Die sprachliche Melodie dagegen ist dadurch ausgezeichnet, einmal daß sie Stimme ist und insoweit natürlich die Formulierung eines *continuous sound* erfüllt, zum anderen daß ihr Unterschied zur diastematischen Stimmbewegung ebenso natürlich die ist, nicht auf bestimmten Tonhöhen stehen zu bleiben. Dies aber heißt zwangsläufig, daß der Klang eben die Auf- und Abstiege natürlich hörbar machen muß, wo sollte sonst der Unterschied liegen? Die sprachklangliche Stimmbewegung ist demnach eine Art Durchheulen⁴⁹.

nicht anders als als „Zwischenraum“ bezeichnen. Aus diesem Grund aber bestimmt Aristoxenus das, was zwischen zwei ungleichen Tönen liegt als Intervall; das vollständig durch die Kategorie der Größe erkannt wird.

Eine Wiederholung dieser Ausführung mit einem nur auf Säulen und Wendungen reduzierten Katalog findet man *ib.*, S. 125, 16: *Wie bereits bemerkt, sagen die Aristoxenier, daß die Größen der Intervalle entsprechend dem Abstand von hohen und tiefen benannt werden, nicht vom Überschuß zwischen höchsten und tiefsten, d. h. nicht als eine Zahlenproportion des Verhältnisses der Töne zueinander, wie dies Pythagoras und Ptolemaeus für richtig halten. Die Aristoxenier ssagen dagegen, daß Intervall sei raumanalog, wie der Abstand zwischen Säulen oder Wendungen. ...* Ausdrücklich wird hier das Wort *τοπικὸν διάστημα* angeführt: Der Begriff des Intervalls beruht auf einem raumanalogen Modell (auch wenn nach bestimmten Musikwissenschaftssekten ”die“ alten Griechen Melik nicht raumanalog empfunden oder verstanden haben dürfen; die Griechen selbst haben sich über dieses Ver- oder Gebot doch tatsächlich einfach hinweggesetzt; aber derartige Sektierer wird auch nicht die Formulierung einer *κίνησις κατὰ τόπον* schrecken.).

Unpassend an dem Beispiel, das Porphyrius vorträgt — ob selbst erdacht oder übernommen, muß natürlich offenbleiben, allerdings verweist er hier nicht auf eine Quelle — ist die Gleichsetzung von Gegenstand und Anhalten einer Tonhöhe, denn die Aristoxenische *κίνησις φωνῆς* entspricht, in moderner Rekonstruktion, einer, glatten, Funktion, die zwischen sehr schnell verlaufenden Wechseln und Teilen mit konstantem Wert abwechselt, darauf ist noch einzugehen, vgl. u., Anm. 54 auf Seite 94.

⁴⁹Wenn J. Solomon diese Definition so interpretiert, daß sie *perhaps evidence* sei *that the Greeks in c. 300 B.C. did not pronounce their accents in specific intervals such as a fourth or fifth*, *ib.*, S. 104, ist das ein Mißverständnis, vielleicht der auch nicht gerade klaren Aussagen von Dionys von Halikarnaß zu „verdanken“: Natürlich kann die Stimme beim Sprechen Intervalle ausfüllen, nur eben nicht als Sprung zwischen zwei festen Tönen, zwischen zwei *τάσεις*, sondern eben als Ausfüllung dieses Intervalls, also als „Durchheulen“

Aristides formuliert etwas anders, im Sinn aber identisch mit Cleonides, ed. W.-I., S. 5, 26, vor allem macht er den gleichen Fehler:

*συνεχῆς μὲν οὖν ἔστι φωνὴ ἢ τὰς τε ἀνέσεις καὶ τὰς ἐπιτάσεις λεληθότως
διὰ τι τᾶχος ποιουμένη.*

Hier ist also nicht, wie für Barker die übergroße Langsamkeit, sondern die übergroße Geschwindigkeit Grundlage des, angeblichen und falschen, Nichthörens der Bewegungen nach oben bzw. unten. Diese Definition ist ebenso falsch, wie die von Cleonides, denn die Idee des Kontinuum liegt nicht in einem durch die Schnelligkeit gegebenen Verbergen von Abständen bzw. der Bewegungen, sondern gerade darin, daß die Stimme die *ἐπιτάσεις τε καὶ ἀνέσεις* hörbar vorträgt; was Aristoxenus meint, ist ein kontinuierliches „Durchheulen“; ein Hinweis auf Probleme mit der Vorstellung eben dieses Kontinuum.

Dagegen formuliert Aristides korrekt, wenn er in der Definition der diastematischen Stimmbewegung sagt, *διαστηματικὴ δὲ ἢ τὰς μὲν τάσεις φανεράς ἔχουσα, τὰ δὲ τούτων μεταξὺ λεληθότα*, ed. W.-I., S. 6, 2. Daß die Bewegungen nach oben bzw. nach unten, *ἐπιτάσεις καὶ ἀνέσεις*, gerade das sind, was zwischen den Tönen liegt, ist klar, die Töne sind sozusagen Ergebnis solcher Bewegungen, die einmal hörbar, einmal unhörbar ausgeführt werden (müssen). Man kann die Formulierung von Aristides sicher als stilistische Umarbeitung der von Cleonides ansehen, also als unerheblich für den Inhalt, bemerkenswert ist aber die mißverständliche Formulierung

ohne Stehenbleiben auf irgendeiner solchen *τάσις*, d. h. Tonhöhe *auch das ist Faktor der Definition!), wenn man Aristoxenus (und der sprachmelodischen Erfahrung) folgt.

Solomon interpretiert auch die etymologische Erklärung von Cleonides nicht adäquat, wenn er auf die Worte, ed. v. Jan, S. 181, 7, ed. Solomon, S. 116, 3.6, verweist: *Καλοῦνται δὲ αἱ τάσεις καὶ φθόγγοι· τάσεις μὲν ἀπὸ τῶν καθαπτῶν ὀργάνων παρὰ τὸ τετάσθαι, φθόγγοι δὲ, ἐπεὶ ὑπὸ φωνῆς ἐνεργοῦνται*. Damit wird quasi „etymologisch“ die doppelte Benennung des Gleichen erklärt, nicht aber, wie Solomon meint, eine differenzierte Benennung, ib., S. 212: *According to Cleonides ... a flute's sound should be called τάσις, and only human singing should produce a φθόγγος*.

Das trifft gerade nicht zu: Der Begriff des *φθόγγος* ist wie der seltener, eigentlich nur in der Definition gebrauchte Begriff *τάσις* der Begriff für Tonhöhe an sich; eine zentrale Leistung der antiken Musiktheorie, diese vom musikalischen Hören ja effektiv geleistete Abstraktion zu rationalisieren, was auch Cleonides nicht zu verunklaren in der Lage ist: *tasis wird auch phtongos genannt*.

der notwendigen Charakterisierung der kontinuierlichen Stimmbewegung durch deren Verzicht auf Stehenbleiben: Ruhe kommt erst durch das Aufhören — damit ist aber nicht klar genug gesagt, daß das Gemeinte darin liegt, daß die Stimme im Fall der kontinuierlichen Bewegungen nicht nur stetig bzw. glatt im mathematischen Sinn verläuft, sondern daß sie auch in durchgehender melischer Bewegung sein muß — oder ganz verstummen; es dürfte klar sein, daß diese zweite Qualifikation Aristoxenus notwendig erschienen ist, denn sie ist nicht identisch mit der ersten. Dies verlangt zwangsläufig die Opposition⁵⁰.

Interpretiert man die bei Aristides neu auftretende Qualifikation *διὰ τάχος* muß man ein Mißverstehen von *ἐπίτασίς τε καὶ ἄνεσις* statt *τάσις* voraussetzen, will man das nicht voraussetzen, ergibt sich ein anderer Fehler: Der Autor dieser Formulierung hat nichts verstanden, hat „dafür“ das *Nicht Haltmachen*, also die dauernde Beweglichkeit der kontinuierlichen Stimme offenbar im Sinne einer rhythmischen Beweglichkeit mißverstanden, vielleicht hat er auch nur „von sich“ aus eine Qualifikation zugesetzt, die sich daraus „natürlich“ ergab, daß da, wo irgendetwas „verschwindet“, wohl zu große Geschwindigkeit der Darbietung vorliegt. Es ist zwar nicht leicht vorstellbar, wie man auf ein solches Mißverstehen der klaren Definition gekommen sein kann, Voraussetzung war offensichtlich ein sozusagen nur noch rhetorisches Verstehen, das in dem Moment, in dem von Sprache und Sprachverlauf die Rede ist, sofort die Aussprache von Prosa „eintreten“ läßt, schließlich kennt Aristides dann auch die mittlere Gattung, die, *ἢ τὰς τῶν ποιημάτων ἀναγνώσεις ποιούμεθα* ..., was dann aber nicht mehr beschrieben wird.

Und genau diese Entwicklung führt zu der Formulierung, die bei Boethius an-

⁵⁰Ob damit das Wesen der Sache getroffen wurde, ist eine andere Frage, wenn man die beiden Stimmbewegungen mit *glatter* oder *stetiger Funktion* auf der einen und *Treppenfunktion* oder *einfacher Funktion* auf der anderen zu rationalisieren versucht: Jede *glatte Funktion* kann natürlich konstante „Stellen“ aufweisen, und daß die griechische Sprachmelodie strikt keine Konstanten, also niemals auf hörbar „längere“ Zeit gleiche Tonhöhe gekannt haben soll, ist kaum so selbstverständlich anzunehmen, daß man die Definition von Aristoxenus einfach als die Wirklichkeit des griechischen Sprachklangs ansetzen kann oder muß. In der knappen Formulierung von Aristides bzw. Cleonides allerdings wird nicht explizit gesagt, daß die *kontinuierliche Stimmbewegung* niemals auf einer Tonhöhe stehen bleibt, d. h. sozusagen die *τάσεις* durch die große Schnelligkeit *ἀφανῶς* werden läßt, d. h. es findet kein Stehenbleiben auf einer bestimmten Tonhöhe statt.

Die *vox* ist also in diesem Fall *tardior*, denn sie macht *in den zu singenden Wendungen ein gewisses Intervall*, das jedoch nicht eine Pause bedeutet, sondern ein Intervall einer eher langsamen und gehemmten Melodie. Die Beschreibung erweist sozusagen zusätzlich, daß Boethius bzw. seine Vorgabe vom Sinn der ursprünglichen Definition nichts mehr verstanden haben kann: Das Wort *intervallum*, das ja eigentlich im Plural stehen müßte, wäre noch ein Bezug zur ursprünglichen Definition gegeben, könnte sich aus der Bezeichnung ableiten, *διαστηματική*, also etymologisch und nicht inhaltlich in den Definitionsversuch gelangt sein. Daß hier eine Verbindung zum Tempo, zu *tarditas* oder *velocitas* sinnlos ist, sieht Boethius bzw. seine Vorlage nicht, denn natürlich hat die alte Definition nichts mit der Geschwindigkeit der Melodie zu tun, was auch immer das sein sollte⁵³. Das einzige Rudiment der

meint oder melodische Wendungen o. ä., denn die jeweiligen, natürlich topischen, nicht notwendig realen, semantischen Zuschreibungen sind eindeutig, d. h. die Zuordnung von „Tonarten“ zu semantischen Bereichen ist handlungsnotwendig, die drei Göttinnen müssen voneinander entsprechend abgegrenzt werden, man hätte also eigentlich erwarten, daß etwa *modus Iastius* o. ä. gesungen wird. Man vergleiche noch die entsprechenden Hinweise des Herausgebers und Kommentators z. B. auf den *tibicen ... omnimodis peritus modifactor*, bei Apuleius selbst, Fl. 4, 1, oder Catull, 64, 262 – 264. Im zitierten Text, etwas später formuliert Apuleius das Spiel der betreffenden „Tonart“ stilistisch etwas gewandelt: *Iam tibiae multiformabiles cantus Lydios dulciter consonant*. Der Stil ist so dominant, daß hier keine fachterminologische Deutung möglich ist, d. h. eine Antwort auf die Frage zu erwarten, ob noch Apuleius ein Wissen von „Tonart“ als übergeordneter Gattung mit spezifischen *moduli*, *cantus* o. ä. gehabt haben könnte.

⁵³**Zur Rezeption antiker Metrik in der arabischen Rhythmustheorie** Auch zu dem Thema sagt der betreffende Beitrag im Zaminerschen, wissenschaftlich gemeinten Handbuch der Musiktheorie leider nichts: Aristoxenus definiert klar die Zeitdauer der relativ in der Melodie kleinsten rhythmischen Einheit als Träger des Tempos; das kleinste Zeitelement (nicht die Relativität des *χρόνος πρώτος*) kennt übrigens al-Fārābī auch, nur ist sein rhythmisches Modell so verschieden von dem (s)einer — eventuellen! — antiken Vorlage (z. B. Aufstellung eines „Riesenrhythmus“, der alle anderen als Unterteilung qualifizieren läßt), daß man die Frage stellen kann, ob ihm dieses überhaupt bekannt war, z. B. aus einem Text wie dem von Aristides Quintilianus, oder ob hier eine bewußte Nichtübernahme antiker Vorgabe vorliegen könnte: Die Parallelität der antiken mit der klassisch arabischen Metrik ist auffällig, noch auffälliger ist dann aber der Verzicht auf Reaktion der arabischen Musiktheorie auf die antike Theorie der musikalischen Rhythmik; alle Grundbegriffe der Theorie von Aristoxenus fehlen, selbst die Andeutungen oder Rudimente, die man in Schriften wie der von Aristides Quintilianus finden kann; ob und wie weit doch antike

Einflüsse auf die arabische Theorie des musikalischen Rhythmus gefunden werden können, wäre natürlich eine wesentliche Aufgabe einer Bewertung der Relation von antiker und mittelalterlicher arabischer Musiktheorie, also der Antikenrezeption in der Musiktheorie nun im islamisch-arabischen Bereich; sicher; es gibt hierzu einen Beitrag in Zaminers Geschichte der Musiktheorie, nur findet man da so viel, was nicht zur Sache gehört, was seine Entsprechung in dem hat, was fehlt, daß man hier auf wirkliche philologisch wissenschaftliche Arbeiten erst noch warten muß, obwohl dafür sogar in Musikwissenschaft z. B. in *Musik und Grammatik* Vorgaben zu finden wären, und, natürlich, auch gewisse Sprachkenntnisse der betroffenen Sprachen bei dem modernen Betrachter solcher Relation nicht so gänzlich hinderlich sein dürften (wenn auch sicherlich das Zitieren von, euphemistisch formuliert, halbwissenschaftlicher Modeliteratur, z. B. zu Erinnerungsarten, solche Defizite nicht als solche erscheinen lassen mag); einige Hinweise auf mögliche Fragen findet man auch im betreffenden Kapitel von Verf. *Musik als Unterhaltung*, Bd. IV, Kap. 14, S. 532 ff., und, speziell zur Rhythmik, zur Verwendung der Kategorie *ratio* in Bezug auf musikalisches Handeln bei al-Fārābī, ib., Anm. 121, S. 534 ff., Anmerkungsbd. IV, Anm. 80, S. 517 ff.

Bemerkenswert ist hier auch, daß die Bezeichnung der — im modernen, allgemeinen Sinne verwandt — Rhythmik, in der Antike $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ / *numerus*, im Arabischen, $\bar{i}q\bar{a}$, jeweils auf verschiedene Merkmale bezogen ist: Der antike *numerus* ist offensichtlich auf die Proportionen zu beziehen, das Abzählen von Dauern in Thesis und Arsis, wogegen der arabische Terminus auf das Phänomen des *Schlages*, *Falls* zu beziehen ist, also wohl aus der Impulsfolge als auffälliges und gesondertes Merkmal: Es liegt eindeutig keine Übersetzung des antiken Wortes vor (eine sprachklangliche Assoziation ist hier trivialerweise nicht gegeben). Man kann hier wenigstens als heuristischen Ansatz die Grundbedeutungen der Termini heranzuziehen versuchen, denn es zeigt sich, daß hier tatsächlich der wesentliche Unterschied gegeben ist.

Als Beispiel der als wesensmäßig zu bewertenden Unterschiedlichkeit arabischer zu antiker Rhythmustheorie — es sei daran erinnert, daß hier kein grundlegender Unterschied zwischen Aristoxenischem und Pythagoräischem Modell besteht — reicht der Anfang der, gegenüber der Behandlung der Melik recht knappen Erörterung der Rhythmik im *Großen Buch der Musik* schon aus, ed. Khashaba, S. 986 ff.:

Die Grenzen der Zeiten in den Rhythmen sind begrenzt durch die Schläge (naqr); die Schläge bestimmen wir in drei Arten: Es gibt den starken Schlag, den sanften und den mittleren Schlag. Der starke ist vergleichbar dem Tanwīn in der arabischen Sprache, der mittlere Schlag ähnelt einem (kurzen) Vokal mit Konsonant in dieser Sprache; der sanfte Schlag entspricht dem Aussprechen des Vokals zum Konsonanten, wobei der Vokal nur angedeutet wird (sozusagen ein „Schwa“). Manche aber setzen die Bezeichnung „Schlag“ nur für das, woraus

der vollkommene starke Schlag herrührt. Was nun den mittleren anbelangt, so wird er „al-maṣḥat“ (Ölung) genannt, der sanfte aber „ġamza“ (Wink). Man nimmt zu ihrer Benennung die jeweiligen Ähnlichkeit zu Sprachlauten ...

...

Wir bestimmen nun als Grundlage der Gesamtheit der Arten der Rhythmen und als ihren Anfang den verbundenen Rhythmus, dessen Zeiten, die zwischen seinen Schlägen liegen, die längste Dauern in allen Rhythmen haben. Es handelt dabei um das Schema:

tan	nan	nan	nan	nan	tan	nan	nan	nan	nan
O..	O..

Die Korrektheit des Schemas hinsichtlich dessen, was al-Fārābī genau gemeint hat, ist nicht leicht rekonstruierbar; die wesentliche Frage, wieviele elementare Zeitdauern denn im gemeinten rhythmischen Typ enthalten sein sollen, wird im Text nicht angegeben! Aus der Darstellung des Schemas in der Cairiner Ausgabe folgt die Zahl von zwölf Einheiten bzw. Folge des zweiten Schlags auf der zwölften Zeit. Außerdem sagt al-Fārābī nicht einmal etwas über das „Abzählen“ der entsprechenden Dauer durch die kleinste Zeiteinheit. Das interessiert hier weniger, wichtig ist der Unterschied zur antiken Theorie, die an keiner Stelle über die klangliche Natur des *ictus*, dessen, was *arsis et thesis* klanglich unterscheidet, konkretisierbare Angaben macht. Demgegenüber ist die klangliche Natur dese Schlages für den arabischen Autor die dominante, den Rhythmus kennzeichnende Größe: Die rhythmischen Muster, die seine Theorie beschreibt, sind Muster von Schlagfolgen, die darin „enthaltenen“ Zeitdauern sind zweitrangig (für die theoretische Bestimmung der Muster!). Die Differenzierung der Schläge hat natürlich keine Entsprechung in antiker Rhythmustheorie; die Hinweise auf sprachklangliche Eigenschaften bedeutet keine Identität, sondern den Versuch, eben die klangliche Erscheinung durch eine, in Schrift rationalisierbare analoge Klanglichkeit erfassen zu können (womit dem *kräftigen Schlag* die Silben *tan*, *nun* o. ä. zuzuordnen wären, dem mittleren etwas wie *an*, und dem sanften wohl ein *ən*).

Diese Umstände interessieren hier als Hinweis auf die grundsätzliche Verschiedenheit der beiden Ansätze. Im Text wird die Eigenschaft des Grundrhythmus noch weiter erläutert; es handelt sich um ein Betonungsmuster, dessen in regelmäßigen Abschnitten bzw. nach jeweils gleichen Dauern auftretende *Schläge* in so großen Abständen erfolgen, daß darin auch unregelmäßige Muster „aufzunehmen“ sind (frei übersetzt):

Wir bestimmen also diesen Rhythmus als Anfang aller anderen, weil seine Potenz die Gesamtheit aller anderen enthält. Man gebraucht ihn dazu, daß die Gesamtheit aller Rhythmen mit ihm verbunden werden kann. Wenn er mit dem ersten Schlag eines unregelmäßigen Rhythmus übereinstimmt, dann ruht,

bis sich die zweite Periode (des „kleineren“ Musters) einstellt, und der zweite Schlag mit dem ersten Schlag (des „kleineren“) in dessen 2. Periode übereinstimmt ...

Die Dauer des grundlegenden Musters muß sich also nach der der jeweiligen ganzen Perioden eines „kleineren“ richten, um als Rahmen funktionieren zu können — die Zeitdauern zwischen den regelmäßigen Schlägen des Grundrhythmus können demnach also nicht festgelegt sein; auch hierin erscheint eine Verbindung mit antiker Theorie ausgeschlossen zu sein; aber auch die Wahl eines Grundrhythmus, der Rahmen für alle kleineren ist, widerspricht antiker Tradition.

Dies müßte in der antiken Metrik eine Folge von Längen sein. Daß das ausgeschlossen ist, weil es auch dreizeitige Versfüße gibt, also Versfüße in Relation 2/1, ist klar:

Schon hier ist ein Bezug zwischen den beiden Theorien ausgeschlossen. Man kann als gemeinsames Merkmal das Konzept der virtuell unbeschränkten Wiederholung des gleichen Musters, also antik von Versfüßen, ansehen, also eine modale Natur. Dies aber ist keine Eigenschaft, die auf Rezeption verweisen könnte (übrigens sind die die Schlagmuster ausmachenden Schläge auch nicht mit dem modernen Takt zu identifizieren).

Als Andeutung, daß die methodisch natürlich zunächst nicht einfach auszuschließende Hypothese der Möglichkeit einer Antikenrezeption auch im Bereich der Rhythmustheorie nicht anwendbar ist, dürften diesen Hinweise genügen. Sie können auch verdeutlichen, daß eine nun phänomenologisch vergleichende Betrachtung der drei modalen Theorien — und ihres „Inhalts“ — sinnvoll wäre und Aufschlüsse über die Natur rhythmischer Musterbildung und Arten ihrer Rationalisierung geben kann. Ein wirklicher Beitrag zur Relation arabischer, mittelalterlicher, und antiker Musiktheorie hätte also durchaus musikhistorischen Sinn, ja stellt ein Desiderat dar. Zaminers Sammlung jedenfalls kann hierzu wie zu sovielen Fragen keine (euphemistisch gesagt) ausreichende Auskunft geben.

Die mittelalterliche lateinische Rezeption konnte sich hier auf die traditionellen Repräsentierung der Rhythmik in der Lehre der Metrik der Grammatik beziehen: Die Wiedergabe der Aristoxenischen Grundlagen durch Martianus Capella ist so erbärmlich und fragmentarisch, daß von da eine wirkliche Rezeption seiner Theorie nicht denkbar ist. Daß das lateinische Mittelalter auch daraus eine genuin musikalische Rezeption formen konnte, zeigen die sog. rhythmischen Schriften wie die St. Galler Neumenschrift: Daß da die Zeichen für Länge und Kürze nicht in rein musikalischer Funktion angewandt werden, könnte höchstens totale Ignoranz behaupten wollen: Die Verbindung z. B. von Zeichen der *brevis* bzw. *longa* mit der Figur der aufsteigenden Folge von zwei Tönen in der St. Galler Notation hat kein antikes Vorbild, weil da nicht die melischen *πρὸς ᾠδαίαι* mit den metrischen (graphisch) verbunden auftreten können — natürlich können die Zeichen beider Arten zusammenauftreten, sie sind dann aber jeweils auf die sprachklangliche Einheit der Silbe bezogen, die hat eine

alten Definition scheint das *intervallum taciturnitatis* zu sein; dies könnte auf die ursprüngliche Formulierung hinweisen, die man z. B. — neben Aristoxenus selbst — bei Gaudentius findet, der die diastematische Stimmbewegung nicht *fließend/ρύσει τινί* ablaufen läßt, ed. v. Jan, S. 328, 6, sondern *διεστῶσα καὶ ὀλίγον ὑπερβαίνουσα τόπον ἀφανῶς*, ib., 11. Die weitergehende Formulierung der Definition bei Gaudentius ist so klar, daß man die Entstellungen bei Aristides und Boethius nicht (mehr) verstehen kann — setzt man die Fähigkeit des adäquaten Verstehens der Vorgaben voraus. Also fehlt genau diese Fähigkeit, nicht erst Martian kompiliert „sinnlos“, sondern auch seine Vorgabe Aristides hat wesentliche Begriffe und Systematik nicht verstanden.

In der Formulierung von Boethius wird auch nicht klar, was denn nun eigentlich das *intervallum* sein könnte, denn, wie gesagt, handelt es sich ja um viele Intervalle, die in einer Melodie übersprungen werden müssen, die *ἀφανῶς* zu singen oder zu spielen sind. Boethius versteht nichts, und rekonstruiert sich den Sinn irgendwie in Bezug auf das Tempo des Vortrags.

Grundlage der Betrachtungsweise von Boethius ist eine eindeutig von der Rhetorik geprägte Sicht, die vor allem das Tempo des Vortrags interessiert. Und mit einer solchen umgewandelten Sicht — die ein Mißverstehen ist — wird die Einfügung einer dritten Klasse, derer, mit der man Dichtung vorträgt, nun auch verständlich, ja logisch: *neque continuo cursu, ut prosam, neque suspensio signiorique modo vocis, ut canticum*; ein mittleres Vortragstempo bei Dichtung angewandt kann man sich

Quantität und einen melischen *accentus*.

In der St. Galler Notation (daß Paralleles auch, z. B., für die Metzger Notation gilt, wurde von Verf. bereits mehrfach angemerkt) aber sind die melischen wie die metrischen Kombinationszeichen nicht auf die Silbe, auch nicht auf die musikalische Quasisilbe — in Melismen — sondern klar auf den Einzelton als Einzelbestandteil des Bezeichneten der komplexen Neumenzeichen bezogen; das ist ein zentraler Unterschied. D. h. die „rhythmischen“ Notationen stellen nicht eine einfache Übernahme der antiken Zeichen, sondern eine echte umdeutende Rezeption dar (wenn man unter Rezeption eine selbständige Erarbeitung und eigenständige Anwendung vorgegebener, hier antiker, Kulturvorgaben verstehen darf). Welche Veränderung der Rezeption des Bezeichneten der metrischen prosodischen Zeichen der Antike geschehen ist, wurde an anderer Stelle erörtert; vielleicht aber ein doch zu schwierig zu verstehender Gegenstand für eine Disziplin, die nicht einmal den Unterschied zwischen metrischer und rhythmischer Dichtung, Beda-Tradition, zu verstehen imstande ist; als großes Vorbild kann hier R. Flotzinger angeführt werden.

sehr gut vorstellen — abgesehen davon, daß damit die Opposition zur Singstimme letztlich unerklärlich wird, denn warum sollten alle Lieder, z. B. die im Pyrrichius, langsam sein?

Klar wird damit, daß die Zeit von Boethius vom eigentlichen Inhalt nichts mehr verstanden hat — dies ist kein Tadel an Boethius, der die Definition wohl schon in so seltsamer Weise empfangen hat, vielleicht ja wirklich schon in „latinisierter“ Form. Klar wird damit aber auch, daß die Hinzufügung einer dritten, mittleren Klassen bei Aristides nicht einfach nur aus dessen Liebe zum Dreierschema abzuleiten ist, sondern von einer Sichtweise bestimmt sein muß, die sich bei Boethius in der deutlichsten Form äußert, einer nur rhetorischen Denkmöglichkeit, die nicht einmal mehr spezifisch musiktheoretisches Denken als solches übernehmen kann; natürlich kann auch Aristides auf Vorgaben basieren, er selbst — oder bereits eine Vorgabe — hat die Probleme inhaltlich nicht mehr verstanden⁵⁴.

⁵⁴**Pythagoräische Unfähigkeit zur Bewältigung der Aristoxenischen Unterscheidung zweier Stimmbewegungen** Daß die Spätantike nicht etwa grundsätzlich unfähig war, die rationale Definition von Aristoxenus zu verstehen, zeigt der erste *Anonymus Bellermann*, ed. Najock, S. 94, 4, der in Kürze, aber völliger Klarheit das Prinzip dieses grundlegenden Konzepts von Aristoxenus wiedergibt:

Τῆς φωνῆς τόπος ἔστι καὶ κατὰ τόπον κίνησις, καθ' ἣν μελωδοῦσα ὀξυτέρα καὶ βαρυτέρα γίγνεται.

πᾶσα μὲν οὖν φωνὴ οὕτω δύναται κινεῖσθαι, ἀλλ' ἡ μὲν ἐστὶ συνεχῆς, ἡ δὲ διαστηματικὴ κίνησις.

κατὰ μὲν οὖν τὴν συνεχῆ οἴεται ἡ ἀκοὴ μηδαμοῦ ἐστάναι, ἀλλὰ φέρεσθαι συνεχῶς μέχρι σιωπῆς.

κατὰ δὲ τὴν διαστηματικὴν ἐναντίως, διαβαίνουσα γὰρ ἴστησιν αὐτὴν ἐπὶ μιᾷς τάσεως, εἶτα πάλιν ἐφ' ἑτέρας, καὶ τοῦτο συνεχῶς ποιῶσα, λέγω δὲ συνεχῶς κατὰ τὸν χρόνον, ὑπερβαίνουσα μὲν οὖν τοὺς περιεχομένους ὑπὸ τῶν τάσεων τόπους, ἰσταμένη δὲ ἐπ' αὐτῶν τῶν τάσεων καὶ φθεγγομένη ταύτας μόνον αὐτὰς μελωδεῖν λέγεται καὶ κινεῖσθαι διαστηματικὴν κίνησιν. [...]

τὸν γὰρ τοῦτο ποιῶντα οὐδεὶς φησὶ λέγειν, ἀλλ' ἀεῖδειν. ...

Es gibt einen Raum der Stimme und eine Bewegung im Raum, der entsprechend singend sie höher oder tiefer wird. ... (zum primitiven „Säulenmodell“ vgl. o., Anm. 48 auf Seite 84). Schon dieser Anfang zeigt, wie absurd es wäre, von den jeweils verwandten Termini auf irgendwelche tief gemeinten Denkmöglichkeiten melodischer Bewegung „des“ alten Griechen schließen zu wollen, also aus den *Urgründen der Sprache kostbares Gestein*

fördern zu wollen, wie dies Gadamer so oft tut, ohne zu merken, daß der Gehalt an *Kostbarkeit* so gering ist, daß der Förderungsversuch unsinnig ist: Auch die mit solcher Mystik verbundene tiefschürfend scheinende Ergründung von *Metaphoriken* des Ausdrucks melischer Bewegung, der erwartungsgemäß M. Haas erkenntnismäßig so *verblüffend* folgenlos für die musikhistorische Erkenntnis fröhnt, vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 108 ff., bes. S. 110 f., und S. 220 ff., wird anhand solcher Stellen obsolet: Weder ist *gravis*, noch *acutus* hinsichtlich der umgangssprachlichen Normalbedeutung irgendwie mit Bewegung verbunden, noch Bewegung mit *schwer* — es sei denn, man müsse einen schweren Sack weit transportieren —, noch mit *spitz/scharf*; aus den Termini kann nicht einmal ein so bedeutender Denker über musikalisches Denken irgendeine Erkenntnis ziehen, es sei denn zum Zustand einer Disziplin, die derartige „Methoden“ einer tiefsinnigen Eruiierung irgendwelcher Urbedeutungen von terminologisch gewordenen Bezeichnungen ihr eigen nennt (der alte Grieche hört melische Bewegung so völlig anders als der, ja wer eigentlich? nun, wo wir *hoch* hören, hört dieser alte Grieche *spitz*, nur wie kann er dann eine *spitze* Bewegung formulieren?) — grundlegend ist für Aristoxenus der Bewegungsbegriff wie auch der des „durchmessenen“ Raumes, im Folgenden ist dann von *διαβαίνω* die Rede (der Wortstamm nämlich, der zum Orakel gebraucht wird, daß jemand, der den Halys überschreitet, ein großes Reich zerstören wird, *Κροῖσος ἄλυν διαβάς μεγάλην ἄρχην καταλύσει*, und daß Kroisos den Fluß nicht räumlich überschritten hätte, wär ersichtlich keine sinnvolle Behauptung — wenn man also die angesprochen tiefsinnige etymologische Methode anwenden will, sollte man sie korrekt anwenden), also *transgredi* oder *per locum gredi*, denn im Gegensatz zum Gebrauch der traditionellen Bezeichnungen für *hoch/tief*, eben *ὄξυς τε καὶ βαρύς*, ist für diese Theorie die Raumanalogie essentielle Voraussetzung: Warum muß gerade in Musikwissenschaft eigentlich rationale Arbeit an den wertvollen Zeugen einer Epoche, die rational denken konnte, durch mystifizierende Irrationalität so emphatisch ersetzt und rationale Arbeit so bekämpft werden, kann man auch hier nur fragen, wenn man die tiefsinnelnden Erörterungen lesen darf, daß „der“ alte Grieche alles in Musik so völlig anders erlebt hat; nur weil die Urheber solchen Unfugs die Texte nicht lesen wollen oder können?

Jede Stimme kann sich nun so bewegen, nur ist die eine Bewegung zusammenhängend, die andere aber diastematisch.

Bei der zusammenhängenden (kontinuierlichen) Bewegung aber glaubt das Hören, daß die betreffende Stimmbewegung nirgendwo stehen bleibt, sondern sich weiterbewegt bis sie verstummt.

Bei der diastematischen Stimmbewegung aber ist es genau umgekehrt, beim Überschreiten bleibt sie stehen auf einer Tonhöhe, dann auf den anderen, und dies tut sie kontinuierlich. Von kontinuierlich spreche ich hier hinsichtlich der Zeit. Gemeint ist, daß die jeweiligen Tonhöhen erklingen, direkt bis zur nächsten Tonhöhe (modern könnte man von einer

legato-Bewegung sprechen). *Sie überschreitet nämlich die von den Tonhöhen umgebenen Räume, bleibt auf eben diesen Tonhöhen stehen und läßt allein diese erklingen* (d. h. nicht die Zwischenbewegungen, *ὑπερβαίνω* ist daher mit Najock am besten durch *überspringen* zu übersetzen, wenigstens ist das das Gemeinte). *Dies nennt man melodisch singen und sich in einer diastematischen Bewegung zu bewegen.*

Bemerkenswert in dieser Formulierung ist der Hinweis darauf, daß die Wahrnehmung bei der kontinuierlichen Bewegung der Stimme *glaubt*, daß die Stimme *nirgendwo anhält*: Es handelt sich also der Formulierung nach nicht etwa um die Beschreibung der akustischen Sachverhalte, und diese Vorsicht entspricht ganz Aristoxenischer Denkweise, wenn er die Diskussion, ob die Tonhöhenveränderung wirklich eine Bewegung sei, ausdrücklich offen läßt, *κίνησις φωνῆς* also bewußt als Axiom, nicht sozusagen als Beschreibung der Wirklichkeit ansetzt) — natürlich kann man nicht erwarten, daß der Anonymus hierzu nähere Angaben liefert; man mußn aber voraussetzen, daß es genau hierfür eine Aristoxenische klare Tradition gab, die der Anonymus nur hier etwas zu fragmentarisch verkürzt wiedergibt. Diese Stelle ist deshalb wichtig, weil hier eine Möglichkeit bestanden hätte, diese Aristoxenische Opposition in das Pythagoräische Modell adäquat zu übernehmen: Ein Wissen um Wahrnehmungsgrenzen in Bezug zu kleinsten Intervallen oder zum kleinsten Intervall ist seit Platos Kritik Gemeingut, oder sollte es wenigstens sein. Und daß es die Verkleinerung von Teilungen gibt, ist auch geläufig, so daß hier eine Pythagoräische korrekte Umformulierung denkbar wäre. Dies hat aber, wie aus dem Folgenden ersichtlich, nicht stattgefunden, selbst Ptolemaeus kann dies nicht leisten.

Die Beschreibung ist, modulo gewisser Lücken der Formulierung, so klar, daß schwer verständlich wird, warum z. B. auch Boethius die absonderliche Dreiteilung nach Albinus, und nicht wenigstens diese Zweiteilung der genuin Aristoxenischen Definition verwendet. Das ist auch deshalb auffällig, weil der von ihm als Quelle genannte Nicomachus eine, zwar in der Formulierung eigene, inhaltlich gegenüber dem „Original“ höchst unklare, aber doch wenigstens zweiteilige wortreiche, inhaltlich wenig- bzw. nichtssagende Umschreibung leistet, die er allerdings höchst unterhaltsam für die Wissenschaftsentwicklung in spätantiker Zeit auf die Pythagoräische Schule zurückführen will, was hinsichtlich der originalen „Version“ klar auszuschließen ist: Auch der eben zitierte Anonymus macht klar, daß der Aristoxenische Bewegungsbegriff die Wahrnehmung, den „Glauben“ des Gehörs betrifft; eine solche Grundlegung der Theorie ist für das Pythagoräische Modell natürlich undenkbar, ed. v. Jan, S. 238, 18; es ist daher auch nicht überraschend, daß Nicomachus den grundlegenden Begriff der *Stimmbewegung* auslassen muß, *motus* ist im Pythagoräischen Modell ein physikalischer, kein die Wahrnehmung betreffender Begriff (auf das grundlegende Prinzip der *ἡρεμία* für das Modell von Aristoxenus wird noch unten näher eingegangen, da wird dann auch klar, worin die zentrale Unfähigkeit des Pythagoräischen Modells liegt, die Betrachtungsweise von Aristoxenus in das eigene Modell

einbeziehen zu können; ein nicht ganz unbeachtliches Phänomen, zumal es bis heute als Gespenst umzugehen pflegt (vgl. auch Anm. 141 auf Seite 1600):

Τῆς ἀνθρωπίνης φωνῆς οἱ ἀπὸ Πυθαγορικοῦ διδασκαλείου δύο ἔφασαν ὡς ἐνὸς γένους εἶδη ὑπάρχειν: καὶ τὸ μὲν συνεχὲς ἰδίως ὠνόμαζον, τὸ δὲ διαστηματικὸν ἀπὸ τῶν ἑκατέρω συμβεβηκότων τὰς κλήσεις ποιοῦμενοι.

τὸ μὲν γὰρ διαστηματικὸν τὸ ἔνωδον καὶ ἐπὶ παντὶ φθόγγῳ ἴσταμένην καὶ δῆλην ποιοῦν τὴν ἐν ἅπασιν τοῖς μέρεσι παραλλαγὴν ὑπελάμβανον ἀσύγχυτον τε ὑπάρχον καὶ τοῖς μεγέθεσι τοῖς καθ' ἕκαστον φθόγγον διηρθρωμένον καὶ διεστῶς, ὡσπερ κατὰ σωρείαν καὶ οὐ κατ' ἔγρακσιν τῶν τῆς φωνῆς μορίων ἀλλήλοις παρακειμένων, εὐχωρίστων τε καὶ εὐδιαγνώστων καὶ παντοίως μὴ συνεφθαρμένων.

τὸ γὰρ ἔνωδον τοιοῦτόν ἐστι τὸ πάντας ἐμφαῖνον τοῖς ἐπιστήμοσι τοὺς φθόγγους, ἡλίκου ἕκαστος μεγέθους μετέχει. εἰ γὰρ μὴ οὕτως τις χρῶτο αὐτῷ, οὐκέτι ἄδειν λέγεται ἀλλὰ λέγειν.

τὸ δὲ ἕτερον τὸ συνεχὲς, καθ' ὃ ὁμιλοῦμεν τε ἀλλήλοις καὶ ἀναγινώσκομεν, οὐδεμίαν ἔχοντες ἀνάγκην ἐμφανεῖς τὰς τῶν φθόγγων τάσεις καὶ διακεκριμένας ἀπ' ἀλλήλων ποιῆσθαι, ἀλλὰ εἴροντες τὸν λόγον ἕως τῆς τοῦ φραζομένου τελειώσεως. εἰ γὰρ τις ἢ διαλεγόμενος ἢ ἀπομνημονεύων τινος ἢ ἀναγινώσκων γε ἔκδηλα μεταξὺ καθ' ἕκαστον φθόγγον ποιεῖ τὰ μεγέθη, διιστάνων καὶ μεταβάλλων τὴν φωνὴν ἀπ' ἄλλου εἰς ἄλλον, οὐκέτι λέγειν ὃ τοιοῦτος οὐδὲ ἀναγινώσκειν ἀλλὰ μελεάζειν λέγεται.

Die Pythagoräische Schule aber sagt, daß die menschliche Stimme zwei Species einer Gattung bildet: Die eine nennen sie kontinuierlich im eigentlichen Sinne, die andere diastematisch, jeweils von den jeweiligen Merkmalen den Namen nehmend.

Das Diastematische ist das Gesangliche, das auf jedem Ton stehenbleibt und den Wechsel in allen den Teilen offenkundig macht, und unvermischt ist, auch hinsichtlich jeden Tons in den Größen wohl gesetzt und getrennt ist. Es ist wie ein Haufen und nicht wie eine Mischung der Teile der Stimme, die bei einander liegen und deutlich getrennt, leicht zu unterscheiden und auf keine Weise verbunden sind. Im Gegensatz zu Barkers Übersetzung, der *Greek Musical Writings* II, S. 248, in der üblichen Weise ein klares Verstehen des ursprünglich Gemeinten voraussetzt, darf gefragt werden, was Nicomachus hier wirklich verstanden haben kann: Er gibt zwar an, daß die diastematische Stimme (wie gesagt: Stimme, nicht *Stimm b e w e g u n g*) auf jedem Ton stehen bleibt; das entspricht ganz der Aristoxenischen Definition, abgesehen davon, daß der Begriff *φθόγγος/sonus* eigentlich zuerst definiert werden müßte, überhaupt als *Stehenbleiben der Stimme auf einer Tonhöhe*. Dann aber folgt nicht der Hinweis, daß das jeweilige Intervall z. B. *ἀφανές* — auch der ominöse alte Grieche verwendet also ein Verb, das nicht das Hören betrifft, ganz abstrakt, was könnte man

hieraus nicht für noch größeren Tiefsinn erschließen, z. B. über die synästhetische Musikwahrnehmung in der Antike — gemacht werden muß, also nicht erklingen darf, sondern die Behauptung, daß *in allen Teilen* der Wechsel *klar gemacht* wird, und daß sie *ungemischt* sei: Was aber sind *Teile* und was im Folgenden die *Größen in Bezug auf jeden Ton*, in denen die diastematische Stimme klar gegliedert und getrennt sein soll? Und was sollen *Mischungen von Tönen* sein? Auch Ptolemaeus verfällt diesem Fehler: Die Vermischung von Farben ist nicht vergleichbar mit einer Mischung von Tönen, s. u. Tonhöhen können höchstens mehrstimmig gemischt werden, sonst muß der Intervallbegriff herangezogen werden.

Auch die Pythagoräische Schule kennt natürlich den Intervallbegriff, trivialerweise als Grundlage überhaupt der Verbindung von Melik mit Proportionen, der Intervallbegriff aber findet sich hier an keiner Stelle, so daß man die Frage nach dem Gemeinten von *Teilen* und *Größen* stellen muß: Der *Wechsel wird klar gemacht*; dies kann man bei gutem Willen und Voraussetzung des Aristoxenischen „Urbilds“ so deuten, daß die unterschiedlichen Tonhöhen klar von einander abgesetzt werden, nicht miteinander verschwimmen — das kann nur geschehen, wenn die trennenden Intervalle zu klein sind, um von der Wahrnehmung noch als Intervalle gehört werden zu können, es geht ja nicht darum, daß Tonhöhen im Erklingen irgendwie unklar erscheinen, also um ein ausführungsmäßiges Kriterium. Nur, klar gesagt wird das gerade nicht. Die ursprüngliche, eigentliche Definition muß das Intervall einschließen, sozusagen als erscheinungsmäßig nicht erscheinender Sachverhalt. Sollten dann die *Teile* die Teile einer Melodie sein, also die Tonwechsel? Klar gesagt wird das nicht; auch der Versuch, die *Größen* auf Zahlen zu beziehen gelingt nicht, denn auch da fehlt jede notwendige Definition. Setzt man nicht Wissen ein, das man sozusagen a priori besitzt, eben nach Aristoxenus, wäre der Text von Nicomachus kaum verständlich. Was hat also Nicomachus eigentlich verstanden, außer vielleicht, daß die Töne klar und unterschiedlich intoniert werden sollen (als Versuch einer rationalen Rekonstruktion). Ist ihm bewußt, daß es ein „Durchheulen“ als Gegensatz gibt?

Auch das angeführte Beispiel eines *Haufens* von Einzeldingen, die sich miteinander nicht vermischen, ist zwar verständlich — die „Vereinzeltheit“ jedes Tons —, läßt aber nicht erkennen, wie denn eigentlich die die Töne trennenden Intervalle zu denken sind: Was an den Einzelteilen der *Anhäufung* betrifft die ja definierten „Trennungen“ oder Abstände? Ob diese Unklarheit, konkret der „Verzicht“ auf Beachtung des Merkmals, daß die „Trennungen“ von Tonhöhen meßbare Größen sind, nämlich Intervalle, nur Pythagoräischer Unfähigkeit des modellimmanenten Verstehens des Begriffs der *κίνησις φωνῆς/motus vocis* zuzuordnen ist, darf gefragt werden: Sagt also Nicomachus vielleicht gar nichts anderes aus, als daß eine Singstimme ihre Tonhöhen „sauber“ intonieren soll?

Daß das Merkmal der Intervalle, eben der „Trennungen“, die die diastematische *Stimme* sozusagen vor dem Ineinanderfließen bewahrt, überhaupt nicht erwähnt wird, also das Phänomen, daß in der Singstimme die einzelnen Töne diskrete Abstände haben, weist eher auf

diese Deutung als ein Verstehen des von der Grundkategorie des Modells von Aristoxenus Gemeinten hin: Der Intervallbegriff steht auch dem Pythagoräischen Modell zur Verfügung. Also hätte der Verweis darauf, daß die einzelnen Töne sich minimal um ein Viertel- oder Halbtonintervall nähern können, Klarheit, auch innerhalb des Pythagoräischen Modells gebracht — Nicomachus ist selbst dazu unfähig. Auch die abschließende Zusammenfassung verrät nicht, daß Nicomachus das Eigentliche der Vorgabe verstanden haben könne oder müsse:

Das gesangliche ist also so beschaffen, daß es allen, die um die Töne wissen, diese klar macht, welche Größe jeder besitzt. Was hat die diastematische Stimme (eben nicht *Stimmbewegung* mit denen zu tun, die Wissen von den Tönen haben? Der diskrete Abstand, also Intervalle nicht kleiner — über die Existenz der Ordnung im Zahlkörper der rationalen Zahlen wußte die antike Mathematik, Proportionen können größtmäßig verglichen werden (wohl nicht von Nicomachus, aber von Archytas, wie aus einem Zitat aus einem seiner Texte bei Porphyrius (Kommentar zur Harmonik von Ptolemaeus) erfahren kann, z. B. wenn man die zweisprachige Ausgabe von I. Thomas, *Greek Mathematical Works I, Thales to Euclid*, S. 112 f., einer Beachtung für wert halten könnte) — als eben etwa die Proportion der $\delta\epsilon\sigma\iota\varsigma$ ist die Voraussetzung des „Nichtkontinuums“ der diastematische Stimme/Stimmbewegung, doch nicht die klare Darstellung der *Größe jeden Tons*, wobei Euklid jedenfalls in seiner Einteilung des Monochords an keiner Stelle Tonhöhen durch *Größe* qualifiziert. Hätte Nicomachus von Zahlen und dann Proportionen gesprochen, hätte er gezeigt, daß er den Sinn verstanden hat, so zeigt er nur, daß ihm offenbar nichts als eine klare Intonation in den Sinn gekommen ist.

Wenn aber jemand den diastematischen Teil der Stimme nicht so verwendet würde, dann sagte man von ihm, daß er nicht mehr singt, sondern spricht. Auch das ist doch keine klare Aussage, wer also die Größen der Töne nicht klar angibt (was auch immer das im Denken von Nicomachus sein sollte, wenn er denn überhaupt „denkt“ — und es ist nicht uncharakteristisch, daß sich Zamminer gerade ausgerechnet Nicomachus als Generalzeugen für seine Vorstellungen von der Entstehung und Natur des antiken, griechischen Tonsystems heranzieht — irgendetwas Mystisches muß dabei doch wesentlich gewesen sein, vgl. Verf. *Zum Bezeichnen der Neumen ...*, Abschnitt *Ein Kopfstand*), der redet daher, ohne inhaltlich etwas verstehen zu können.

Wieder findet sich kein Wort von Intervallen — die strukturelle Unterscheidung wird zu einer der Ausführung!

Auch bei der Beschreibung der kontinuierlichen Stimmbewegung nutzt Nicomachus nicht den Hinweis auf etwas wie eine Folge „unendlich“ kleiner Proportionen, die, man denke etwa an Boethii Kreiselsbeispiel, die Wahrnehmung nicht mehr trennen kann; nicht ganz einfach jemand hier die Entscheidung, ob Nicomachus wenigstens hier von etwas „Intervallischem“ spricht, wenn er das Wort $\mu\epsilon\tau\alpha\zeta\acute{\upsilon}$ verwendet: *Der andere Teil der Stimme ist*

also das Kontinuierliche, womit wir miteinander reden, vorlesen, ohne jeden Zwang, die Tonhöhen klar und unterschieden von einander zu machen, sondern die Sprache sprechen bis zur Beendigung des Gesagten. Wenn nämlich jemand beim Sprechen oder lauten Reden über etwas oder laut Lesen die Größen entsprechend jedem Ton sehr klar dazwischen macht, die Stimme trennend und von einem (scl. Ton) zum anderen wechselnd, der wird nicht mehr als Sprechender oder Redender, sondern als Sänger bezeichnet. Nicomachus verwendet *μεταξύ*/dazwischen offensichtlich nicht in Bezug auf das, was zwischen Tönen ist, also als Pythagoräisch unverständliche, vage Umschreibung von *Intervall*, er meint nicht die Größen zwischen den Tönen, denn er spricht ausdrücklich von den Größen in Bezug auf die Töne oder hinsichtlich der Töne, ohne klarzustellen, ob er Töne als Zahlen meinen könnte, was dann aber die Anführung der Proportion erzwingen müßte, jede im Pythagoräischen Modell notwendige Rationalisierung fehlt: Auch bei der Umschreibung der „kontinuierlichen“ Stimme wird der zur Bestimmung zentrale Begriff des Abstands zwischen den Tönen bzw. des Nicht- oder zu kleinen Abstands nicht verwandt; ein derartiger Lapsus in Bezug auf das Gemeinte, daß man auch hier mit großer Sicherheit voraussetzen muß, daß Nicomachus das eigentlich Gemeinte des von ihm mit so vielen überflüssigen Wörtern Umschriebenen nicht verstanden haben kann, nämlich das Phänomen der kontinuierlichen Stimmbewegung. Anschließend, ed. v. Jan, S. 239, 17, wird die Darstellung noch absurder, ja unverständlich; sie ist ein deutlicher Hinweis auf radikalen Bildungsverfall, nämlich die totale Unfähigkeit, ein vorliegendes Konzept in eigener Formulierung selbst zu gestalten; dabei ist die Verwendung eines weder Aristoxenischen, noch gar Pythagoräischen Wortes — von Begriff zu sprechen fällt schwer — *τόπος*, aber nicht etwa *τόπος φωνῆς*, von solcher Unbestimmtheit, daß eine rationale Klärung ausgeschlossen erscheint:

διμεροῦς δὴ ὑπαρχούσης τῆς ἀνθρώπου φωνῆς, δύο εἰκότως καὶ τόπους, οὓς ἑκατέρω κατέχει διερχομένη, ὧντο εἶναι.

καὶ τὸν μὲν τῆς συνεχοῦς τόπον ἀόριστον φύσει τῷ μεγέθει ὑπάρχειν, ἀφ' οὗ ἂν ἄρξῃται ὁ λαλῶν μέχρις ἂν παύσῃται, τὸ οἰκεῖον πέρασ λαμβάνοντα, τουτέστι τὸν ἀπὸ τῆς πρώτης λαλιᾶς μέχρις ἐσχάτης σιωπῆς, ὥστε τὸ πλεόν αὐτοῦ ἐφ' ἡμῖν ὑπάρχειν.

τὸν δὲ τῆς διαστηματικῆς οὐκέτι ἐφ' ἡμῖν, ἀλλὰ φυσικόν, ὀρίζόμενον καὶ αὐτὸν ὑπὸ διαφορόντων ἐνεργημάτων. ἀρχὴν μὲν γὰρ αὐτοῦ τὸ πρῶτον ἀκουστὸν εἶναι, τέλος δὲ τὸ ἐσχάτον φωνητόν. ἐκεῖθεν γὰρ ἀρχόμεθα συνιέναι καὶ συναρᾶν τῶν φηλόγγων τὰ μεγέθη καὶ τὰς πρὸς ἀλλήλους παραλλαγὰς, ὅθεν ἂν πρώτιστα ἡμῖν ἡ ἀκοή ἐνεργεῖν φαίνεται, δυνατοῦ ὄντος ἀμυδροτέρας φωνὰς καὶ μήπω ἡμῖν αἰσθητὰς ἐν τῇ φύσει συντελεῖσθαι λανθανούσας ἔτι τὴν ἀκοήν.

καθ' ἃ λόγου χάριν κἂν τοῖς ζυγικοῖς ἔστι τινὰ σώματα ἥκιστα βάρους ἐμφαντικά, ἄχνη ἢ πτύρα ἢ τοιαῦθ' ἕτερα. ἄλλ' ὅταν κατ' ἐπισύνθεσιν τῶν τοιοῦτων

ἤδη ῥοπῆς ἀρχὴ τις ἐμφαίνεται, τότε τῆς ζυγικῆς ἐπιστήμης φαμέν τὴν πρώτην ὑποδρομὴν ὑπαρχεῖν.

οὕτω καὶ κατὰ βραχὺ τῆς ἐνωδοῦ φωνῆς τόπου ποιούμεθα. τέλος δὲ αὐτοῦ οὐκέτι ἡ ἀκοὴ ὀρίζει, ἀλλ' ἡ ἀνθρωπίνῃ φωνῇ. ἐφ' ὅσον γὰρ ἐφικνεῖται δι' ἐμμελείας καὶ ἐνωδῶς προχωρεῖ, μέχρι τούτου τὸ τελευταῖον πέρασ τοῦ τῆς τοιαύτης φωνῆς τόπου ὀρίζομεν.

μηδὲν δ' ἡμῖν διαφερέτω τονῦν, εἴτε τῆς ἀρτηριακῆς ἡμῶν φωνῆς εἴτε ἐπὶ τῆς τῶν ὀργάνων ἐντατῶν τε καὶ ἐμπνευστῶν καὶ κρουστῶν ποιούμεθα τὸν λόγον κατὰ μίμησιν τῆς ἡμετέρας συντελεσθέντων. ὑπερθώμεθα δ' ἐπὶ τοῦ παρόντος τὴν ἐν τούτοις διαφορὰν, ἵνα σκορπίζωμεν εὐθὺς ἐν ἀρχῇ τὴν ἐξήγησιν.

Wenn nun die menschliche Stimme von zweierlei Art ist, glauben sie, daß passenderweise auch zwei Räume existieren, von denen jeweils einen jede Art der Stimme in ihrem Durchgang einnimmt.

Der Raum der kontinuierlichen Stimme ist natürlich hinsichtlich der Größe unbegrenzt, nämlich von da, wo der Redende beginnt bis dahin, wann er aufhört, indem er die passende Grenze ergreift, das ist den Raum vom ersten Reden bis zum letzten Schweigen, so daß er in Wahrheit bei uns ist. Auf die Stelle wurde in anderem Zusammenhang bereits eingegangen, 1.3 auf Seite 130. Erwartet man von dem Auftreten des Wortes *τόπος* eine etwas sinnvollere Reaktion auf die Aristoxenische Vorgabe, wird man also wieder enttäuscht: Der Gebrauch des Wortes *τόπος* hat hier mit der eigentlichen Aussage des Axioms von Aristoxenus nichts zu tun. Was soll man sich unter einem eigenen Raum der kontinuierlichen, der Sprechstimme vorstellen? Natürlich ist Nicomachus unfähig, den Unterschied zwischen grundlegender Definition und ihrer Exemplifizierung zu verstehen: Bei Aristoxenus ist die *kontinuierliche Stimme* eine absolute, nur durch den Verweis auf die Sprachintonation exemplifizierte Größe (man fühlt sich auch hier, wenn Beispiel und Exemplifiziertes einfach identifiziert werden an neuere Musikwissenschaft erinnert, leider jetzt auch in musikwissenschaftlicher Mediävistik).

Unbegrenzt ist dieser Raum, womit die, übrigens der betreffenden Aussage von Dionys von Halikarnaß widersprechende Annahme, damit sei der Ambitus gemeint, als Deutung auscheiden dürfte. Als kaum noch klar verstandenes Rudiment der Vorgabe von Aristoxenus dürfte hier, in rationaler Rekonstruktion, nur das „Durchheulen“ von Intervallen gemeint sein, also der Umstand, daß hier keine Grenzen zwischen Tonhöhen zu finden oder besser zu hören sind. Der Ausdruck dieses, bei Aristoxenus klaren Sachverhalts ist bei Nicomachus derart sinnlos, daß eine eindeutige Interpretation seiner Formulierung ausgeschlossen ist: Über was Nicomachus reden kann, ist die Exemplifizierung, die, wie gesagt, bei ihm mit dem Exemplifizierten identisch ist: Das Erklingen bis zum Ende wird angesprochen. Daß auch hier natürlich eine idealisierende Hypothese von Aristoxenus vorliegt, ist klar: Daß

die sprachmelodischen Verläufe keine feststehenden Tonhöhen gekannt hätten, daß sprachmelodischer Ablauf ununterbrochener Frequenzwechsel sei, ist auch für die altgriechische Intonation nicht trivial anzunehmen; nur hat Nicomachus auch dieses Problem natürlich nicht gesehen, er redet über die Sprache, in der wir kommunizieren, das wenigstens hat er verstanden, wie auch den Umstand, daß da nicht gesungen werden darf, daß hier ein Unterschied vorliegt, nur welcher Unterschied das ist, scheint ihm nicht verständlich gewesen zu sein, er schwatzt von unklaren Tonhöhen gegenüber klaren u. ä., daß die Sprachmelodik aber etwas wie „unreine“ Tonhöhen verwandt habe, ist nicht Gegenstand der Theorie von Aristoxenus. Es ist also vielleicht doch zu verstehen, daß aus derartigem Unverständnis ein lateinischer Autor wie Albinus nur den Bezug zum Sprachklang als wenigstens einigermaßen Rationalisierbares heraus„gelesen“ haben könnte, schon der rhetorischen Praxis wegen. Immerhin, Ptolemaeus begeht solche Fehler nicht; die Unfähigkeit von Nicomachus wäre also nicht unabdingbar gewesen.

Denkbar ist aber auch, daß Nicomachus nicht einmal die „Unbegrenztheit“ hinsichtlich von Tonhöhen, also die (axiomatisch so postulierte) Natur der Sprachmelodie nur als kontinuierliche melische Bewegung ohne jeden Stillstand auf einer Tonhöhe verstanden hat, sondern tatsächlich nur den Verlauf zwischen Anfang und *letztem Ende* so umschreibt.

Daß der wahrscheinliche Widerspruch zur Wirklichkeit der griechischen Sprachmelodik, nur melische Bewegung zu sein und nicht auch gelegentlich gleiche Tonhöhe, das Modell von Aristoxenus nicht stört, liegt daran, daß eben keine Identität von Exempel und Exemplifiziertem vorliegt. Daß Nicomachus verstanden haben könnte, daß es um einen solchen für die Wahrnehmung zumindest — und die ist Grundlage des Axioms von Aristoxenus — ununterbrochenen Wechsel der Tonhöhen, zudem in jeweils stetigem oder eher glattem Verlauf geht, ist mit seiner Formulierung auszuschließen — was er selbst „leistet“, ist doch offensichtlich — bestenfalls! — nicht mehr als eine Assoziation von *συνεχής* mit *ἄοριστον*, von *stetig/glatt* und *unbegrenzt*, von inhaltlich, zudem noch spezifischem Verstehen dieser Relation ist in seiner Formulierung nichts zu finden, er hat also den Inhalt nicht verstanden, redet aber (auch heute noch keine so seltene Erfahrung). Daß Nicomachus hier mit *Raum* etwas Verstehbares meinen könnte, anders als, vielleicht, eben den Ablauf der Stimme, ist nicht zu erkennen.

Der Raum der diastematischen Stimme ist nicht bei uns, sondern naturgegeben, und zwar begrenzt von verschiedenen Wirkungskräften. Anfang dieses Raums ist das erste Hörbare, Ende aber das äußerste Klingende. Von da aus beginnen wir die Größen der Töne und die gegenseitigen Unterschiede zusammenzufassen und zusammenzusehen. Von da scheint der Gehörssinn allererst zu wirken, obwohl es möglich ist, daß in der Natur (für uns) undeutlichere Stimmen und für uns noch nicht wahrnehmbare Stimmen, die dem Gehör noch verborgen sind, gemacht werden.

Versucht man, diese Formulierung einigermaßen in musiktheoretischem Sinne zu verstehen,

wird man, wie auch das anschließende Beispiel zeigt, nicht umhin können, als hier unter ἀρχή/*Anfang* das kleinste Intervall zu verstehen — nur Nicomachus ist zu einer entsprechenden Klarheit der Ausdruckweise unfähig. Es gibt doch offenbar *Größen der Töne* und *Unterschiede zwischen ihnen*, die zum Hören „zu klein“ sind, aber in der Natur entstehen können. Dies wäre eine höchstgradig unvollkommene Reaktion auf die Erörterung des intervallisch Kleinsten bei Aristoxenus. Man vergleiche hierzu die Ausführungen von Porphyrius im Ptolemaeus-Kommentar, ed. Düring, S. 80, 1, wo die jeweils verschiedene Begründung der Grenzen einmal des größten, zum andern des kleinsten Intervalls hinsichtlich Hör- oder Ausführungsgrenze — Grenze der φωνή — erörtert werden, natürlich in Hinweis auf Aristoxenus, fr. 128 Wehrli; die von Plato lächerlich gemachte *Saitenquälerei* hatte also Folgen. Darauf weist auch die folgende Exemplifizierung durch *Staub* oder entsprechend winzige „Gewichte“:

Dem entsprechend gibt es auch bei den Waagen gewisse Körper, die untauglich sind, Gewicht auszudrücken, wie Staub oder Spelzen oder derartiges. Wenn man aber von diesen Dingen mehrere zusammenstellt, kann sich schon ein Anfang einer Neigung zeigen, dann sprechen wir im Wissen von der Waage, daß ein erstes Herabsinken (eines Waagebalkens) geschieht.

So machen wir es auch hinsichtlich des Geringen im gesanglichen Raum der Stimme.

Hier wird wieder deutlich, daß Nicomachus vom eigentlichen Konzept nichts verstanden haben kann: Wenn er, offensichtlich, über kleinste Intervalle sprechen will, über irgendetwas Kleinstes, κατὰ βραχύ, reden will, müßte ihm einfallen, daß diese „unmerklich“ kleinen Intervalle in den *Raum* der *kontinuierlichen*, also der *Sprech-Stimme* gehören. Nichts davon hat er verstanden, er ist unfähig, die, wenigstens ansatzweise zu vermutenden Versatzstücke inhaltlich in passenden Zusammenhang zu bringen. Er redet analogisierend, aber ohne Verständnis der Sache: Die diastematische Stimmbewegung ist gerade dadurch ausgezeichnet, daß sie eben nicht kleinste, gar unterhalb der Differenzierungsschwelle von Frequenzunterschieden liegende Tonhöhenunterschiede, kennen kann.

Er schreibt hier mit einiger Wahrscheinlichkeit eben über den Umstand, daß das Gehör gewisse Schwellen hat, genau das, was Aristoxenus anlässlich der Behandlung der Vierteltöne betrachtet (wozu, wie gesagt, Verf. *Ibn al-Munağğim*, S. 296 ff., und unten 2.6.1.1 auf Seite 510, zu vergleichen ist): Nicomachus ist unfähig, solche unterschiedlichen Topoi der Vorgabe auch nur ansatzweise sinnvoll, und das heißt auch sachbezogen zu verbinden. *Das Ende dieses Raumes aber bestimmt nicht mehr das Hören, sondern die Menschenstimme. So weit dieser Raum nämlich in melischem Klang reicht und sich melodisch ausdehnt, bis wir die letzte Grenze des Raumes dieser Stimme bestimmen.*

Auch hier dürfte klar sein, daß das „größte Intervall“ gemeint ist (zur anderen Deutung von Barker, s. u.).

Warum Nicomachus diesen Begriff *Intervall/διάστημα* jedoch nicht heranzieht, ist unerfind-

lich, wenn er denn den Zumsammenhang wirklich verstanden hätte — offensichtlich macht ihm der Betriff des *τόπος φωνῆς* unüberwindliche Schwierigkeiten, was zusammen mit dem anderen Unsinn, den er in Hinblick auf die klare Vorgabe schreibt, den Verdacht nährt, daß Nicomachus mit eigenen Wörtern, nicht aber aus inhaltlichem Verstehen die Aristoxenische Einteilung wiedergeben will, also eine rein verbale, keine inhaltliche Paraphrase vorliegt.

Uns soll jetzt nichts bei dieser Sache verwirren, sei es hinsichtlich unserer Singstimme, sei es hinsichtlich der Saiten-, der Blas-, oder der Schlaginstrumente, die als Nachahmung unserer Stimme gefertigt worden sind. Wir wollen an dieser Stelle den Unterschied in diesen Instrumenten übergehen, damit wir nicht schon zu Anfang die Darlegung zerstreuen.

Zum Schluß wird also noch die Instrumentenklassifikation aufgerufen — daß Aristoxenus nicht nur die Bewegung der Singstimme meint, sondern die melische Bewegung an sich, daß hier diese Differenzierung, der Katalog der Instrumentengattungen also fehl am Platz ist, hat Nicomachus auch nicht bemerkt, er „liest“ — eine eigene Lektüre liegt mit Sicherheit nicht vor, sondern Nachreden sozusagen vom Hörensagen — die Vorgabe demnach auch hier nicht inhaltlich, sondern nach Wörtern: Das Ganze geht um die Singstimme, also „muß“ nach seiner Vorstellung zum Schluß die Singstimme in ihrer Systematik, als eines, das höchststehende, der Instrumente aufgerufen werden, assoziative Ausweitung ist das, keine inhaltliche Aussage, denn daß Musik schon materialmäßig an sich besteht, daß die *κίνησις φωνῆς* ein Axiom ist, das über der Differenzierung der Ausführungsinstrumente steht, ist für Aristoxenus selbstverständlich, denn es entspricht der entsprechenden Abstraktionsleistung und Abstraktionsfähigkeit musikalischen Hörens. Tonhöhenmuster und Zeitdauerntmuster sind die einzigen Faktoren musikalischen Klangs, die durch eben diese Abstraktionsfähigkeit gebildet werden können — Abstraktion der Tonhöhe z. B. von der Klangfarbe (alles natürlich nur in bestimmten Grenzen bzw. Schwellen). Genau diese Abstraktionsfähigkeit aber ist Voraussetzung der Aristoxenischen wie der Pythagoräischen Theorie; nur nicht für Nicomachus, der auch hier ein glänzendes Beispiel für erheblichen Bildungsverfall bereits schon in der Antike ist.

Der Text verrät in seiner höchstgradigen Verwirrtheit also nur das eine ganz klar: Nicomachus hat von der Aristoxenischen Theorie, von ihrer grundlegenden Kategorie nichts verstanden, immerhin redet er selbständig darüber, allerdings eben nur in Wörtern, nicht aber mit Inhaltsbezug (Barker, *Greek Musical Writings* I, S. 249 f., deutet nicht wie hier, in Bezug auf kleinste oder größte Intervalle, sondern Lautstärkeunterschiede; nur haben diese überhaupt keinen Bezug zur Aristoxenischen Vorgabe; außerdem ist Nicomachus, wie auch Barker bemerkt, nicht mehr dem Fehler von Archytas verhaftet, sondern kennt die moderne Theorie — und die Suche nach dem kleinsten, noch wahrnehmbaren Tonhöhenunterschied hat ja Tradition).

Wie schwer sich die Vertreter des Pythagoräischen Modells mit diesem Aristoxenische Erbe tun, wird auch bei Ptolemaeus deutlich, wenn auch bei ihm natürlich nicht ein derartiger

Unsinn zu finden ist wie bei Nicomachus. Daß der grundsätzlich unvermeidliche Verzicht auf die Kategorie der *κίνησις φωνῆς/motus vocis* zu ebenso grundsätzlichen Schwierigkeiten führen muß, ist zu erwarten (auf das Beispiel der Seltsamkeit der strikt „rhythmuslosen“ Weltenharmonie im Pythagoräischen Modell wurde bereits oben verwiesen, Anm. 39 auf Seite 69):

Deutlich wird die Problematik schon darin, daß Ptolemaeus die kontinuierliche Stimmbe-
 wegung, bzw. deren Entsprechung in seiner Darstellung, von der wissenschaftlichen Be-
 trachtung ausschalten muß, wogegen Aristoxenus diese als Teil der Wissenschaft von der
 Melik/Harmonik betrachten kann. Deshalb fehlt auch jeder Versuch von Ptolemaeus, das
 Phänomen der kontinuierlichen Stimmbe-
 wegung immanently in der Theorie zu behandeln (vgl. auch die in anderem Kontext gemachten Bemerkungen in Verf., *Zu Neumenschrift
 und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 109 f.), was unter Hinweis auf die unend-
 liche proportionale Teilbarkeit und Verweis auf die Grenzen der Wahrnehmung auch im
 Pythagoräischen Modell möglich gewesen wäre (vgl. die Ausführungen von Boethius, z. B.
 zur *superparticularitas*, die *in infinitum minorem minuit*, und deshalb *propriatatem servat
 continuatae quantitatis*, ed. Friedlein, S. 193, 22): Die Tonunterschiede, die Intervalle sind in
 sukzessiver Folge zu klein, als daß sie als Unterschiede wahrgenommen werden können —
 auch hier sei an das Kreisbeispiel bei Boethius, aber auch die oben ausdrücklich ange-
 merkte Formulierung des zitierten Anonymus Bellermand, daß die Wahrnehmung bei der
 kontinuierlichen Stimmbe-
 wegung *glaubt*, es gäbe keine trennbaren Tonhöhen, erinnert —, ed. Düring, S. 9, 17:

*Πῶς μὲν οὖν ὀξύτης συνίσταται ψόφου καὶ βαρύτης καὶ ὅτι ποσότης τίς ἐστὶ
 τὸ εἶδος αὐτῶν, ὑποτετυπώσθω διὰ τούτων. προσκατανεοήσθω δ' ὅτι καὶ τὰς
 παραυξήσεις αὐτῶν δυνάμει μὲν ἀπίρους εἶναι συμβέβηκεν, ἐνεργείᾳ δὲ πεπε-
 ρασμένῃ ὡς περὶ καὶ τὰς τῶν μεγέθων, αἰνῶν τε δύο τούτων ὄρους τὸν μὲν αὐτῶν
 τῶν ψόφων ἴδιον, τὸν δὲ τῆς ἀκοῆς, καὶ μείζονα τοῦτον ἐκείνου.
 τῶν μὲν γὰρ ποιούντων τοὺς ψόφους ἐπὶ πλεόν παραλλαττόντων κατὰ τὰς
 συστάσεις, καὶν αἰ καὶ ἕκαστον ἀπὸ τοῦ βαρυτάτου πρὸς τὸ ὀξύτατου διαστάσεις
 μηδενὶ ἀξιολόγῳ διαφέρωσιν, ἀλλὰ τὰ γε πέρατα αὐτῶν ἀμφοτέρα διόσει συχνὸν
 πολλαχῆ, τῶν μὲν ἀπὸ τὸ βαρύτερον, τῶν δὲ ἐπὶ τὸ ὀξύτερον. ἡ δὲ ἀκοὴ καὶ τῶν
 βαρυτέρων ἀντιλαμβάνεται τοῦ βαρυτάτου καὶ τῶν ὀξύτερον τοῦ ὀξύτατου, καὶ
 ὅσον ἂν ἐν ταῖς ὀργανοποιίαις ἐπινοῶμεν παραυξίειν τὰς τοσαύτας διαστάσεις.*

Diese Stelle sei deshalb zitiert, weil hier mit der Erörterung größeren Ambitus etwas an-
 gesprochen wird, was auch Nicomachus anzusprechen scheint. Aufeinanderzubeziehen sind
 beide Texte trivialerweise nicht; es scheint aber doch ein Zusammenhang zu bestehen, der
 von der Sache, d. h. der Theorie von Aristoxenus her gesehen, unbegründet ist:

Wie nun Höhe und Tiefe des Klangs besteht, und daß dies eine Quantität ihrer Gestalt ist,

soll damit erörtert sein. Hinzugedacht werden muß aber noch, daß ihre Vergrößerungen der Potenz nach unendlich sind, hinsichtlich der Wirkung aber sind sie begrenzt wie auch die Vergrößerungen der Größen; es gibt zwei Begrenzungen, einmal die den Klängen eigenen, zum anderen die des Hörens, und daß die Grenze des Hörens größer ist als die der Klänge. Die Dinge, die Klänge machen, unterscheiden sich erheblich hinsichtlich des Wesens, auch wenn bei jedem die Abstände zwischen dem Tiefsten und dem Höchsten nicht erwähnenswert verschieden sein sollten, so unterscheiden sich doch ihre Grenzen nach beiden Seiten in bedeutendem Ausmaß, die der einen nach dem Tieferen, die der anderen nach dem Höheren.

Das Gehör aber erfaßt das Tiefste der Tiefen und das Höchste der Hohen, dementsprechend wir es auch unternehmen können, im Instrumentenbau die jeweiligen Abstände zu vergrößern.

Die Behauptung, daß die Hörgrenzen hinsichtlich Tonhöhenabständen umfangreicher seien als die, nicht leicht konkretisierbaren, den Tönen selbst immanenten Tonumfänge, fällt auf, wenn man an Aristoxenus denkt (vgl. auch Barker, *Greek Musical Writings* II, S. 283, Anm. 37). Mit der Angabe des letzten Terms der zweiteiligen Opposition wird klar, daß Ptolemaeus hier den Gegensatz von Tonerzeugung, z. B. in Stimme und Instrument, meint, also die Generierung von Tönen dem Hören hinsichtlich der jeweiligen möglichen Ambitus gegenüberstellt.

Nicht ganz klar erscheint auch die Behauptung, daß verschiedene klangproduzierende Dinge zwar hinsichtlich des Ambitus kaum unterschieden erscheinen, dann aber doch hinsichtlich der Lage ihrer Grenzen sehr verschieden sein können. Wahrscheinlich meint Ptolemaeus, daß Instrumente zwar den gleichen Ambitus, drei Oktaven o. ä., aufweisen können, aber hinsichtlich der Lagen verschieden sind — die Formulierung dieses doch einfachen Sachverhalts ist nicht gerade sehr klar. Den Beweis dafür, daß das Gehör hinsichtlich wahrnehmbarer — von Augustin her gesehen könnte man hinzufügen „denkbarer“ — Tonumfänge größer ist als alle Instrumente als Produzenten, liefert die Fähigkeit zur Vergrößerung des Ambitus von Instrumenten bei deren Verfertigung, was offensichtlich eine Tendenz auch des antiken Instrumentenbaus wiedergibt.

Aristoxenus kann etwas anders argumentieren: Die Instrumente interessieren ihn nicht, Aristoxenus argumentiert hier, übrigens in Bezug auf die Frage nach einer größten Konsonanz (und Dissonanz) wesentlich klarer, ed. Macran, S. 112, 21. Die Verkürzung von Ptolemaeus ist nicht gerade als gelungen zu bewerten: Aristoxenus unterscheidet klar zwischen dem Umfang jeweils eines Instruments und des Umfangs des Gesamttonraums von Instrumenten „gegensätzlicher“ Lagenklassen sozusagen zusammengenommen.

Der für die hier zu betrachtende Frage wesentliche Sachverhalt schließt sich an — und auch bei Ptolemaeus wird das grundsätzliche Problem offenkundig, daß das Pythagoräische Modell den Aristoxenischen Bewegungsbegriff nicht nutzen kann: Die Eigenschaften der *κλίσεις*

φωνῆς, die bei Aristoxenus klar den Tonhöhen entgegengestellt werden, muß Ptolemaeus auf die Töne allein „verteilen“, ed. Düring, S. 9, 29 — ein inhaltlich logischer Grund dafür, daß die oben zitierten Ambitusfragen im Kontext mit dem Problem der beiden Stimmbewegungen erörtert werden, ist nicht zu erkennen; auch hier denkt Aristoxenus erheblich klarer.

Dies gilt aber vor allem für die zweiteilige Opposition der beiden *Stimmbewegungen*, also die Möglichkeit, melisches Fortschreiten insgesamt als übergeordnete Größe fassen zu können. Das Pythagoräische Modell scheint dazu unfähig gewesen zu sein, vielleicht war die Vorstellung sozusagen von sich stetig verändernden Proportionen undenkbar, also die für das Modell von Aristoxenus natürliche Kategorie eines hörbaren Durchmessens von Intervallen gegenüber einem eben unhörbaren, bei dem nur die Endpunkte klar ertönen (wobei wie gesagt, die totale Gegensätzlichkeit von nur stetig bewegt und nur stehend auf abstrakter Ebene sinnvoll ist, in Bezug auf das Beispiel sicher eben eine Abstraktion darstellt, die nicht die sprachklangliche Wirklichkeit des Griechischen im 3. Jh. v. Chr. erfassen muß).

Anstelle dieses hörbaren, „durchgeheulten“ Durchmessens von Intervallen muß Ptolemaeus wie gesagt zwischen eindeutigen und schwankenden Tonhöhen unterscheiden, weil er wie Nicomachus den Intervallbegriff nicht einzubringen imstande ist, variable Intervalle scheinen Pythagoräisch also nicht denkbar zu sein; daß dies eine meisterhafte Umgestaltung der Aristoxenischen Vorgabe in das Pythagoräische Modell darstelle, wird man übrigens nicht sagen können:

Τούτων τοίνυν ἐχόντων διοριστέον ἐφεξῆς, ὅτι τῶν ψόφων οἱ μὲν εἰσιν ἰσότονοι, οἱ δ' ἀνισότονοι. ἰσότονοι μὲν οἱ ἀπαράλλακτοι κατὰ τὸν τόνον, ἀνισότονοι δὲ οἱ παραλλάσσοντες. ὁ γὰρ οὕτω λεγόμενος τόνος κοινὸν ἂν εἴη γένος τῆς ὀξύτητος καὶ τῆς βαρύτητος παρ' ἑν εἶδος τὸ τῆς τάσεως εἰλημμένος, ὡς τὸ πέρασ τοῦ τέλους καὶ τῆς ἀρχῆς.

τῶν δὲ ἀνισοτόνων οἱ μὲν εἰσι συνεχεῖς, οἱ δὲ διορισμένοι, συνεχεῖς μὲν οἱ τοὺς τόπους — ganz ohne Verwendung dieses Begriffs geht es auch nicht, nur ist sie hier mit der wissenschaftlichen Bedeutung innerhalb des wissenschaftlichen Systems von Aristoxenus nicht zu vergleichen — τῶν ἐφ' ἑκάτερα μεταβάσεων ἀνεπιδήλους ἔχοντες ἢ ὧν μὴδ' ὀτιοῦν μέρος ἰσοτονόν ἐστιν ἐπὶ διάστασιν αἰσθητέν, ὁποῖον πέπονθε τὰ τῆς ἰριδος χρώματα.

Τοιοῦτοι δὲ εἰσιν οἱ ταῖς ἐπίτάσεσιν αὐταῖς ἢ ταῖς ἀνέσεσι κινουμένοις ἔτι συνηχοῦντες, καὶ πάλιν ἐπὶ τὸ βαρύτερον οἱ βουκανισμοὶ λήγοντες, ἐπὶ δὲ τὸ ὀξύτερον οἱ τῶν λύκων ὠρυγμοί. διορισμένοι δὲ εἰσιν οἱ τοὺς τόπους τῶν μεταβάσεων ἐκδήλους ἔχοντες, ὅταν αὐτῶν ἰσότονα μένη τὰ μέρη ἐπὶ διάστασιν αἰσθητή, ὡς τῆς διαφόρου παραθέσεως τῶν ἀκρατων τε καὶ ἀσυγχύτων χρωμάτων.

ἀλλ' ἐκεῖνοι μὲν ἀρμονικῆς ἀλλότριον μὴδαμῆ μὴθὲν ὑποβάλλοντες ἓν καὶ ταυτόν,

ὥστε μήτε ὄρω μήτε λόγῳ περικληφθῆναι δύνασθαι παρὰ τὸ τῶν ἐπιστημῶν ἴδιον,
οὔτοι δὲ οἰκεῖοι, τοῖς μὲν πέρασι τῶν ἰσοτονιῶν ὀριζόμενοι, παραμετρούμενοι δὲ
ταῖς τάξεσι τῶν ὑπεροχῶν.
καὶ δὴ φθόγγος ἤδη καλοῦμεν ἂν τοὺς τοιούτους, ὅτι φθόγγος ἐστὶ ψόφος ἕνα
καὶ τὸν αὐτὸν ἐπέχων τόνον. ...

Nachdem sich diese Dinge also so verhalten, ist in der Reihenfolge der Abhandlung zu bestimmen, daß eine Art von Klängen isoton, eine andere Art nicht-isoton ist. Isotone Klänge sind die, die unverändert entsprechend der Tonhöhe sind, die nicht-isotonen aber die, die sich verändern (hinsichtlich der Tonhöhe). Die sogenannte Tonhöhe nämlich ist von einer und derselben Art sowohl der Höhe als auch der Tiefe, in einer Art der gewählten Spannung, als Grenze sowohl des Endes als auch des Anfangs (des erklingenden Tons).

Von den nicht-isotonen aber gibt es die kontinuierlichen oder die abgegrenzten; die kontinuierlichen aber sind die Klänge, die die Lagen der Veränderungen nach oben oder unten unklar haben, oder die, bei denen es auf keine Weise einen isotonen Teil in der wahrgenommenen Erstreckung gibt, wie das bei den Farben des Regenbogens so ist.

Es sind solche Klänge, die in bewegten Aufstiegen selbst oder Abstiegen in einander klingen, wie hinsichtlich der Tiefe das Rinderbrüllen aufhört, oder zur Höhe das Geheul der Wölfe. Die begrenzten nicht-isotonen Klänge aber sind die, die die Orte ihrer Veränderungen klar haben, wenn also ihre Teile isoton bleiben für die Dauer der Wahrnehmung, wie bei dem Zusammenstellen von ungemischten und nicht verfließenden Farben.

Aber jene sind der Harmonik völlig fern, weil sie auf keine Weise einheitlich und sie selbst bleiben, sodaß sie weder durch Grenze noch durch Proportion erfaßt werden können, entgegen der Natur der Wissenschaften. Die anderen, die isotonen, sind der Wissenschaft eigen, begrenzt durch die Grenzen des Gleichklings, und vermessen durch die Ordnungen der Überschüsse (in den jeweiligen Proportionen, also $n+1/n$).

Deshalb wollen wir diese als Ton bezeichnen, weil der Ton der Klang ein und dieselbe Tonhöhe behält. ...

Der Ton selbst ist (noch) ἄλογος, weil er ja nur ein einzelnes Ding ist, wie im Folgenden ausgeführt ist, der in keiner Relation zu etwas anderem steht (wenn J. Solomon in seiner Übersetzung dazu die *Discovery of incommensurability* anführt, ist das also unzutreffend, hier geht es trivialerweise nicht um das Irrationale, sondern allein darum, daß ein Term allein noch keine Proportion ausmachen kann; ein Ton ist ebensowenig wie eine, ganze, Zahl „irrational“, er ist ohne Proportion, trivialerweise).

Die Anführung von Tönen, die nur aus festen Tonhöhen, offenbar schnell wechselnd, aber wahrnehmungsmäßig noch faßbar, bestehen, erscheint nicht gerade sinnvoll, denn damit wird die sinnvolle Opposition von Aristoxenus aufgehoben — es gibt keinen Grund, schnelle Wechsel von dann aber jeweils eindeutigen Tonhöhen als nicht-isoton zu klassifizieren, wenn

man nicht etwa Zeitquantitäten als Maße einführen will, also psychoakustische Schwellen, was Ptolemaeus hier eindeutig nicht tut; offenbar ist die Einteilungsfreude hier dominant. Auf den Unterschied zu Aristoxeni klarer zweiteiliger Opposition wurde bereits hingewiesen: Bei Aristoxenus sind beide Arten gleichermaßen wissenschaftlich betrachtungsfähig; Ptolemaeus muß solche Erscheinungen vollständig ausmerzen, in die Welt dessen verweisen, was wissenschaftlich nicht greifbar ist; objektiv gesehen eine, nicht einmal unausweisliche, Kapitulation der Wissenschaft vor der Wirklichkeit: Die Möglichkeit, für die Wahrnehmung zu schnelle Wechsel der Tonhöhen einzuführen, hätte auch für antike Proportionenlehre bestanden, die kontinuierliche Einteilung ist denkbar (natürlich, noch, nicht der Grenzwert, dem aber Archimedes auf der Spur gewesen zu sein scheint).

Damit muß Ptolemaeus die für das System von Aristoxenus ebenfalls wesentliche Unterscheidung von *ἄνεσις* και *ἐπίτασις* übernehmen, um überhaupt einigermaßen klar sprechen zu können — nur, in seinem Pythagoräischen Modell sind diese Begriffe nicht rationalisiert. Die Ausführungen von Ptolemaeus sind in Hinblick auf die Vorgabe von Aristoxenus unzulänglich, weil keine echte Umformulierung eben in das Pythagoräische Modell erfolgt; das kann Ptolemaeus nicht (mehr) leisten, obwohl auch hier die Diskussion der Zenoschen Paradoxa ein weiteres Beispiel hätte finden können.

Wenn somit auch keine echte Inkorporation der Aristoxenischen Vorgabe in das Pythagoräische Modell erfolgt, die Aristoxenische Unterscheidung also offensichtlich als unentbehrlich angesehen wird, ist doch bei Ptolemaeus eindeutig zu verstehen, was gemeint ist: Der „kontinuierlich“ gleitende Klang. Übrigens ist auch die Erwähnung der Wahrnehmung hier eher intuitiv als systematisch wissenschaftlich erwähnenswert: Auf dieser Ebene hätte die Pythagoräische Theorie die von Aristoxenus einbeziehen können, und zwar hinsichtlich des von Boethius explizit gemachten Phänomens, daß ohne Wahrnehmung keine Erörterung der Rationalität von Tonhöhenunterschieden möglich wäre (auf die Unzulänglichkeit dieser „Übersetzung“ der Grundprinzipien des Aristoxenischen Modells durch Ptolemaeus wird in Hinblick auf die „Version“ von Boethius nochmals im 2. Teil eingegangen, 1.4 auf Seite 90. Die — nur partielle, unvollständige — Rezeption der Aristoxenischen Vorgabe in das Pythagoräische Modell kann damit auch sehr klar verdeutlichen, daß die beiden Modell der Melik in der Antike unvereinbar waren, und warum das der Fall ist: Die strikte Nichtverwendbarkeit des Aristoxenischen Begriffs der *Bewegung der Stimme* muß eine vollständige Umformung dieser Vorgabe in das proportionale Modell verhindern, im Grunde gelingt nur eine intuitive Parataxe, oder, wie bei Nicomachus, eine unklare, vage Worthäufung mit deutlich falschen Bezügen.

Das Pythagoräische Modell mußte also eine sinngemäße Überlieferung der Aristoxenischen, klaren Vorgabe verhindern; auch das dürfte ein Grund dafür sein, daß auch Boethius hier nicht dem Original folgen kann, sondern die weitgehende Verschiebung des Sinnes vom Exemplifizierten — stetige Melodiebewegung — zum Exempel — Stimmklang — geradezu

Betrachtet man unter diesen Bedingungen die Formulierung von Martian, so wird klar, daß er wohl gar keine Quelle mehr finden konnte, die den eigentlichen Sinn erfaßt hatte. Daß er aber über dieses noch hinsichtlich Unverständnis hinausgeht, nicht einmal deren Umdeutung verstanden hat, zeigt die Erklärung der *diastemica vox*, die offenbar nur eine Worterklärung darstellt, *in divisas partes certasque* — was soll man darunter noch verstehen, auch rhetorisch wird man hier keinen Sinn mehr erkennen können. Offenbar hat er auch mit der Erklärung von Aristides nichts anfangen können, der ja immerhin den Intervallbegriff gebraucht, ed. W.-I., S. 6, 6: *διαστηματική δὲ ἡ κατὰ μέσον τῶν ἀπλῶν φωνῶν ποσὰ ποιουμένη διαστήματα καὶ μονάς*. Die diastematische Bewegung macht also zwischen den einzelnen Tönen gewisse Intervalle und Ruhepunkte. Klar ist die Definition auch nicht gerade, aber, wenn man melodische Stimmbewegung kennt, könnte man hieraus auf den eigentlichen Sinn schließen. Martianus Capella hat auch dies offenbar nicht vermocht und behilft sich, wie immer, wenn er offenbar selbständig vorgeht, mit sinnwidriger Einzelworterklärung; ein Verfahren, das in neuerer Zeit dem von F. Reckow in erstaunlicher Weise entspricht.

Für das Mittelalter bedeutet das hier Dargelegte, daß ein wirkliches Verständnis eigentlich nur von den ursprünglichen Bezeichnungen her möglich war, daß also ein grundsätzliches Axiom⁵⁵ der Aristoxenischen Musiktheorie, speziell der Theorie der Melik, dem Mittelalter nur in einer musiktheoretisch unbrauchbaren Umgestaltung oder zumindest grundsätzlich unklaren Form weitergegeben wurde. Daß das westliche Mittelalter dennoch essentiell Aristoxenisch gedacht hat, sich z. B. keine großen Gedanken darüber gemacht hat, wie denn die Proportionen sein könnten in einer fortschreitenden Mehrstimmigkeit, wie dies dann V. Galilei tut, sondern die Intervallgrößen als Größen an sich denken und ja auch notieren konnte, sollte bekannt sein. Neben den entsprechenden raumanalogen Ausdrucksweisen, den Bezeichnungen der Intervalle bzw. überhaupt dem Intervallbegriff kommt sicher der Umsetzung der Aristoxenischen Theorie in — dem Anwendungsbereich entspre-

zwangsläufig anwenden mußte (die Idee von Albinus). Die daraus folgenden philosophischen Fragen konnte die scholastische Philosophie also zumindest nicht übernehmen; daß sie von selbst solche Fragen aus der Tradition der *ars musica* hätte ableiten können, dies aber nicht tut, ist ein anderes Problem, auf das andeutungsweise im 2. Teil hinzuweisen ist.

⁵⁵Und so wird man hinsichtlich der Art der Einführung des Begriffs der *κίνησις* durch Aristoxenus sagen können und müssen.

chend einfache — Zeichen für die melische Bewegung in Bezug auf den Silbenton durch die Grammatik, also den Zeichen für die melisch definierten Akzentzeichen wesentliche Bedeutung zu. Diese als direkte graphische Umsetzung der Aristoxenischen Theorie von der kontinuierlichen Stimmbewegung her zu bewerten, dürfte kaum eine zu weit führende Hypothese sein. Denn, daß die Zeichen als Analoga für die, natürlich zum Gebrauch der Grammatik syllabisch segmentiert, jeweilige Stimmbewegung nach oben oder unten zu verstehen sind, und nicht primär einfach als Hoch- bzw. Tieftonzeichen, geht aus den erhaltenen Grammatikertexte klar hervor. Es besteht also kein Grund, diese Analogiebildung in der Schreibung der Zeichen zu bezweifeln.

Damit lebt aber wenigstens ein graphischer Ausdruck der Aristoxenischen Bewegungstheorie weiter — wie bereits bemerkt, liegt hier eine Art Ironie der Geschichte der Musiktheorie vor: Die melischen Akzentzeichen der Grammatik ergeben sich aus der gerade nicht musikalischen *κίνησις φωνῆς συνεχῆς*, und werden daraus — anders als in der *Παπαδίκλη!* — zu Einzeltonzeichen, zu Zeichen der *τάσεις*, nicht der *ἐπίτασις τε καὶ ἄνεσις!* Die Musiktheorie muß natürlich zwischen der „erreichten“ Tonhöhe und dem Weg dahin unterscheiden, für die Grammatik ist das un wesentlich, weil sie ja nur den Ort des Akzents im Wort angeben will; wenn sie dennoch die korrekte Definition übernimmt, dann weist das auf die Aristoxenische Begriffsbildung: Die Sprache kennt melodisch nur das Auf- und Absteigen, kontinuierlich und ohne „statische“ Unterbrechung, d. h. ohne, ja auch stetiges, gelegentliches Verharren auf einer Tonhöhe. Deshalb sind die melischen Akzentzeichen direkte Entsprechungen dieser Theorie. Und deshalb sollten auch Erfinder neuer Thesen über die Entstehung der Neumenschrift den Aristoxenischen Begriff der *κίνησις φωνῆς* nicht einfach ignorieren, zumal wenn dazu Literatur vorliegt, die man allerdings nicht nur zitieren, sondern auch inhaltlich zur Kenntnis nehmen sollte: Es würden dadurch nicht nur Absurditäten wie die „Ableitung“ der Neumen von Satzzeichen, sondern auch großes Wundern darüber, daß Neumen über allen Silben stehen, überflüssig.

Die angesprochene Umwandlung bzw., von der ursprünglichen Klarheit der Definition her gesehen, Entstellung der Aristoxenischen Kategorie der *κίνησις φωνῆς* läßt sich als Ergebnis der Unfähigkeit zum inhaltlichen Verstehen und dessen „Ersatz“ durch eine als rhetorisch, nämlich von Arten des Sprachvortrags bestimmte Denkweise geprägte Vorstellung erklären; damit wird auch die Hinzufügung ei-

ner, wie zu erwarten, „mittleren“⁵⁶ Gattung nicht nur zum Ergebnis rein formalistischer Schematik, sondern kann eine gewisse inhaltliche Rechtfertigung beanspruchen, wenn nämlich zwischen gesanglichem Vortrag und umgangssprachlichem Sprachklang noch ein Mittleres gestellt wird, die Rezitation von Dichtung oder Heldenliedern (denkt Boethius hier etwa „altrömisch“?). Daß das Ganze dennoch unbrauchbar ist, nämlich als wesentliche Definition der Theorie der Melik, konnte angedeutet werden.

Es bleibt aber noch das Problem, daß die so adäquate Definition noch von bzw. bei Gaudentius in der Weise umgewandelt wird, daß das $\acute{\alpha}\varphi\alpha\nu\tilde{\omega}\zeta$ sein, die „Un-sichtbarkeit“ der Zwischenräume zwischen den Tönen, die als einzige in der diastematischen *Stimmbewegung* erklingen, bei Cleonides und Aristides Quintilianus von dieser, der *diastematischen* zur *kontinuierlichen* Stimmbewegung hinüberwechseln, was Barker, ib., klar anspricht; und zwar handelt es sich auffälliger Weise auch noch um das gleiche Wort, das so, gegen jeden Sinn, die Klassen wechselt. Weil Cleonides wie die originale Theorie nur zwei Arten von Bewegung kennt, Aristides wie Boethius und natürlich Martianus Capella aber drei, kann man schließen, daß dieser „Wechsel“ nichts mit der neuen „rhetorischen“ Umwandlung der Definition zu tun hat, denn für diese ist die Zufügung einer dritten Klasse zwischen den Extremen, gesanglicher und umgangssprachlicher, „prosaischer“ Vortrag inhaltlich gerechtfertigt. Insofern ist übrigens C. V. Palisca nicht ganz zuzustimmen, wenn er zu G. Meis Anführung der *musici antichi* und ihrer *division' della voce, in una maniera mezzana trà il parlar' corrente e' il Canto. ...*, behauptet, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, S. 349, zu dieser Stelle sagt: *Mei refers here to the Aristoxenian classification of vocal pitch movement into continous (speech), diastematic (song), and intermediate (poetic recitation)* — diese Dreiteiligkeit kann Aristoxenus nicht kennen! Was Mei hier tut, ist ersichtlich nicht eine Anwendung der Einteilung von Aristoxenus, sondern der von Boethius oder Martian, denn er bezieht sich auf die „rhetorische“ Umgestaltung dieser Klassifizierung! Daß diese Mei und anderen leichter verständlich erschienen sein muß als das „Original“, ist verständlich; auch hier wurde aber Aristoxenus nicht rezipiert (die Anführung von Vitruv in *Letter I*, ed. Palisca, *G. Mei, Letters on Ancient and Modern Music*, AIM

⁵⁶Die ja auch bei Boethius auftritt, nicht als Kriterium der Einteilung, aber als Bezeichnetes.

1977, S. 94, jedenfalls kann nicht als Hinweis auf Lektüre dieses Textes gedeutet werden; das scheint auch für andere Belege zu gelten: Bei adäquater Lektüre von Vitruvs, oben zitierter, „Latinisierung“ der Vorgabe von Aristoxenus hätte ein derartiger Fehler nicht auftreten können; Mei ist hier wie so oft, nicht auf die genuinen griechischen Quellen zu beziehen, sondern auf Boethius).

Wenn Gaudentius und Cleonides, wenn auch eben an verschiedener Stelle, das Wort *ἀφανῶς* verwenden, also ein Wort, das dem visuellen Bereich entstammt, wird man die Veränderung gerade dieser Qualifikation bei Aristides in das entsprechende Partizip vom allgemeineren Wort für *verborgen* o. ä., *λανθάνω*, als stilistische Veränderung betrachten können, schließlich geht es um das Hören, nicht um Sehen. Daß damit auch die Klarheit der Analogie von Raum und melodischer Bewegung verschwindet, ist schon bei dem Weg sozusagen von der korrekten Erklärung bei Gaudentius zu der von Cleonides zu erkennen.

Gaudentius bezeichnet deutlich genug die Zwischenräume zwischen den Grenztönen als *τόπος*, also als *Raum*, wie er sich überhaupt erhebliche Mühe gibt, das von Aristoxenus Gemeinte dem Leser klar zu machen, ed. v. Jan, S. 328, 8; die diastematische Stimme wird niemals kontinuierlich, und hat auch keine Ähnlichkeit mit einem Fließen, sondern sie tritt auseinander, indem sie den unhörbar den geringen Zwischenraum überschreitet; dabei erscheint sie jeweils festzustehen auf den Grenzen der Räume, die sie überschreitet, und macht (nur) dieses, ihr Stehen hörbar. Sie verweilt nämlich auf den Grenzen der Räume, die sie überschreitet. Deshalb hat sie auch mit Recht ihren Namen, diastematische Bewegung im Gegensatz zur sprachklanglichen:

ἡ δὲ διαστηματικὴ καλουμένη φωνὴ συνεχῆς μὲν οὐδαμῶς ἑαυτῇ γένοιτ' ἂν οὐδὲ ῥύσει τινὶ παραπλήσιον πέπονθεν, ἀλλ' ἑαυτῆς τε διεστῶσα καὶ ὀλίγον ὑπερβαίνουσα τόπον ἐστῶσα φαίνεται καὶ τὴν ἑαυτῆς τάσιν φανεράν καθίστησι, μένουσα ἐν τοῖς ὅροις ὧν ὑπερβαίνει τόπων· ὅθεν καὶ τοῦνομα ἔσχηκεν ἀκολούθως κληθεῖσα διαστηματικὴ κατ' ἀντίθεσιν τῆς λογικῆς.

Wer angesichts solcher Formulierungen noch daran zweifeln will, daß die raum-analoge Denkweise melischer Bewegung für die Antike nichts Unerhörtes war, der muß schon einer der musik„wissenschaft“lichen Sekten anhängen, die der antiken griechischen Notation die Natur als Notation absprechen wollen, die also als reine Ideologie nicht ernstzunehmen sind. Die dreimalige Verwendung des Wortes

überschreiten/ὑπερβαίνω, zusammen mit der Verwendung des Wortes *τόπος*, also des „normalen“ Wortes für *Raum*, kann zeigen, wie selbstverständlich die Raum-analogie der melischen Stimmbewegung — natürlich einschließlich der *λογική*, jede Stimmbewegung bewegt sich im *Raum* oder *über Räume* — für die Aristoxenische Theorie war, melische Bewegung ist wie Raumbewegung, kann mit den gleichen Ausdrücken adäquat beschrieben werden, wie konkret räumliche Sachverhalte. Bevor man tiefstsinig Erörterungen über Raum in der Musik anstellt, sollte man also die klare Begriffsbildung von Aristoxenus beachten, übersetzt worden sind seine Aussagen ja wohl in ausreichendem Umfang, daß man seit dem Ende des 16. Jh. an dieser Theorie nun wirklich nicht mehr vorbei kommen kann, wenn man als ernsthafter Wissenschaftler der Musik auftreten und über Musik und Raum wenigstens ansatzweise ernsthaft etwas sagen will (darauf wird im 2. Teil näher eingegangen).

Daß dies die Neumenschrift weitergegeben hat bis zur heutigen Liniennotation, sollte man auch nicht ganz übersehen, zu dieser Denkmöglichkeit konnte die Pythagoräische Theorie nichts beitragen, nur die Nutzung der additiven Gruppe als Modell melischer Vernknüpfungen⁵⁷ konnte zu einer solchen raumanalogen Notation

⁵⁷**Max Haas und der Gruppenbegriff in der Musik** Falls diese Formulierung unverständlich sein sollte: Das Pythagoräische Modell nutzt die multiplikative Halbgruppe der rationalen Zahlen, um Intervallverknüpfungen darzustellen; die Theorie von Aristoxenus dagegen addiert und subtrahiert Intervalle wie Strecken, nutzt also eine additive Gruppe, wobei die Vorstellung vom Kontinuum darauf verweist, daß man als Träger dieser Gruppe in rationaler Rekonstruktion notwendig die reellen Zahlen nimmt, denn Aristoxenus kennt ja den halben Ganzton. Modern formuliert entsprechen sich diese Modelle vollständig, wenn man den Logarithmus nutzt; dies aber bedeutet wieder, daß für die Pythagoräer ein Halbton undenkbar war: Quadratische Gleichungen sind in den rationalen Zahlen nicht durchweg lösbar; für die additive Streckenvorstellung war dies trivial: Wenn man ein Intervall als Entsprechung einer räumlichen Entfernung sieht, als Strecke, dann kann man diese in Gedanken unbeschränkt teilen — nur darf man natürlich nicht den Unfug anstellen, diese Art des Modells mit dem proportionalen Modell deshalb zu verwechseln, weil eine Saite ja auch einer beliebig teilbaren Strecke entspricht; warum das ausgeschlossen ist, sei dem Leser als einfache Übungsaufgabe überlassen man bemerke, daß die Erstreckung der Saite nichts mit der Erstreckung eines Intervalls im Aristoxenischen Modell zu tun hat; offenbar ist das für manche Neuangebildete nicht ganz leicht zu verstehen: Natürlich kann man eine Saite halbieren, man kann aber nicht eine Proportion/rationale Zahl finden, die $\sqrt{9}/8$ ist:

Die Saite entspricht einer Tonhöhe, die Proportion der Relation von zwei Tonhöhen. Und das gewählte mathematische Modell gibt dann zwangsläufig die Regeln vor: Es gibt keine rationale Wurzel des Ganztons (daß es die als Grenzwert gibt, war für die antike Mathematik eben noch nicht denkbar: Die entsprechende Erweiterung des rationalen Zahlkörpers durch Einbeziehung eben der Grenzwerte, wurde mathematikgeschichtlich ja erst recht spät bewältigt; für das Pythagoräische Modell gelten die Grenzen des rationalen Zahlkörpers, speziell der multiplikativen Gruppe und noch spezieller einer Art von Untergruppe, nämlich der Potenzen der zulässigen Proportionen, also der Gruppe, die aus Zahlenpaaren von β und α gebildet wird, wie z. B. $9/8$, $81/64$ etc. natürlich nicht ad infinitum, weil da die Wahrnehmungsgrenzen begrenzen; weshalb die Vorstellung einer entsprechenden Einteilung des Monochords, der Konstruierbarkeit sozusagen des echten Halbtons, also der genannten Wurzel, durch Hentschel nur dessen grandiose Verachtung elementarer, um nicht zu sagen „elementarster“ mathematischer Kenntnisse verrät).

Verf., der die Isomorphie der beiden abelschen, d. h. kommutativen Gruppen im Körper der rationalen — „Pythagoras“ — bzw. reellen Zahlen — „Aristoxenus“ — und damit die moderne Irrelevanz des für die Antike unüberwindbaren Unterschieds in seinem Beitrag zur Relation echt arabischer zu griechischer Musiktheorie ausführlich genug dargestellt zu haben glaubte, darf einmal stolz und dankbar sein, daß nun auch M. Haas diesen Begriff der Gruppe nun auch auf Melik und gleich noch auch auf die Rhythmik anwendet oder wenigstens anzuwenden glaubt (in seinem staunenerregenden Beitrag *Musikalisches Denken und Komponieren in der Scholastik, MusikTheorie* 25, 2010, S. 15 ff.), ist allerdings wiederum höchst erschüttert, dann einen mathematischen Unsinn vorgetragen zu bekommen, der deutlich zeigt, daß M. Haas wirklich von Mathematik nichts verstanden haben kann, sein Beispiel einer Uhr ist derart absurd, daß man nur bewundern kann, wie M. Haas geradezu regelmäßig derartigen Seltsamkeiten der von ihm zusammengestellten scheinwissenschaftlichen Literatur verfällt — der dreibändige Beitrag von Huppert z. B. hätte ihn hier doch etwas aufklären können, leicht lesbar, klar und sachbezogen —: Ib., S.30 wird *die Gruppentheorie für die symmetrische Bildung von x- und y-Achse* erfunden; was die Gruppentheorie wirklich zur Erkenntnis nicht des antiken Tonsystems, sondern der Abstraktionsleistung bzw. für die der melischen Gestaltbildung zugrundeliegende Klassenbildung — Intervalle, Akkorde — beitragen kann, nämlich die abstrakte Materialsystematik, hat er nach seinen wieder weite und vage Assoziationen ermöglichenden, kaum aber von mathematischer oder auch nur geisteswissenschaftlicher Präzision angekränkelten Ausführungen ersichtlich nicht verstanden (weshalb Verf. doch dankbar ist, nicht etwa noch als Quelle oder Anregung angeführt worden zu sein, in welchen Verdacht würde er geraten ...), aber was scheren schon die Sachverhalte. Z. B. übersieht M. Haas so bewundernswert den Umstand, daß sich das System des Materials der Melik sehr gut, ja besser noch durch den Begriff eines metrischen *Vektorraums* beschreiben läßt, denn, was Haasens Ingenium nicht zu sehen scheint,

wesentlich ist doch nicht nur eine einfache Verknüpfungsstruktur, sondern auch die Existenz eines translationsinvarianten Abstandsmaßes, der eine Quinte erst zu einer Quinte macht; das einfach zu übersehen, verrät schon eine exemplarische Unberührbarkeit durch die Fakten und die vorliegende Literatur; würde man das ernstnehmen, wäre das schon geradezu ein Fall von pseudowissenschaftlicher Hochstapelei, aber das kann natürlich nicht sein: Die Gruppenstruktur betrifft die Klassenbildung der Intervalle — wie M. Haas sicher auch weiß, liegt dieser Klassenbildung die Klasse der Tonhöhen zu Grunde; und diesen Relation zu erfassen, ist also der Begriff des metrischen Raums sinnvoller, was hier aber nur angedeutet werden braucht.

Die antike Rhythmik, die ebenfalls ein Modell entsprechender Fähigkeit zur Klassenbildung in der rhythmischen Musterbildung darstellt, kann man ebensowenig wie die der *Ars Nova* durch eine Gruppenstruktur erläutern: Während Intervalle „umkehrbar“ sind, die Melodie also eine Quinte auf und wieder absteigen kann, mit dem Ergebnis, daß der Ausgangston wieder erreicht wird, funktioniert das bei der metrischen Musterbildung bekanntlich nicht: Die „negative“ Zeitquantität gibt es nicht.

Und damit wird auch insgesamt die Grenze der Nutzbarkeit der Gruppenstruktur für das Material der Melik erkennbar — ganz abgesehen davon, daß die Gruppenstruktur allein nicht ausreicht, die Klassenbildung des Intervalls zu erfassen, und selbst M. Haas wird ja wohl melischer Gestaltbildung, also der Transposition von Intervallen fähig sein: Die Musterbildung der „inversen“ Intervalle ist natürlich nicht identisch mit der Natur von Inversen in der Gruppe: $a - a = 0$, in der (additiven) Abelschen, für das Modell von Aristoxenus anzuwendenden Gruppe, in der Melik ist aber ein Sprung oder Schritt a nach oben und folgend einer nach unten natürlich nicht die Tonwiederholung, sondern ein Muster, das, wie Guido sich so klar ausdrückt, spiegelbildlich zu erleben ist: Die Gruppenstruktur betrifft also ausschließlich das abstrahierte Material der Melik, das System der Intervalle abstrakt (daß damit die emmelischen Töne gar nicht erfaßt sind, wurde bereits angesprochen, Töne werden nicht gruppenstrukturell verknüpft) — daß eine solche Abstraktion im musikalischen Hören möglich ist, zeigt eben schon die antike Musiktheorie, nicht die genuin arabische des Mittelalters: Der abstrakte Raum des Tonsystems, sozusagen die nach Größe geordnete Menge der Tonpaare, ist als Vektorraum zu verstehen, die daraus zusammengesetzten Muster sind dann wieder etwas anderes; schwer zu verstehen offenbar: *Tonhöhen* als Skala angeordnet, Tonpaarklassen als *Intervalle*, die gruppenmäßig verknüpft werden können, so etwas Triviales würde man denken, wenn man nicht dann noch solche Dinge lesen müßte. Genau das gilt auch für die Metrik, nur da auch für das angeordnete Material, also viel leichter zu bemerken: Die Zeitquantitäten kennen keine Inversen — es sei denn man denkt an die Erkenntnis von Augustin, daß in der Ewigkeit kein Vorher und Nachher existiert, eben kein Kommen und Gehen; wenn da immer Gegenwart ist, könnte man ja, wenn man gar zu interessiert sein sollte an dummen Herumassoziieren, davon ausgehen, daß jeder Zeit-

schritt in einer Richtung sofort von seinem Inversen aufgehoben wird. Nein, M. Haas hat natürlich wiedereinander verführt von naiver Freude daran, ganz, ganz andere Dinge auf Musikwissenschaft überzustülpen, ohne sich über deren Brauchbarkeit Rechenschaft abgeben zu können, tiefe Erkenntnisse gebracht: Selbst ein melischer wie rhythmischer Krebs, wie man ihn aus einer Klausel kennt, ist keine reine Gegenwart. Wenn man schon Modelle aus anderen Wissenschaften anwenden will, muß man schon beachten, wie weit diese Anwendbarkeit reichen kann, bzw. wann sie endet: Zeitmuster können gebildet werden, additiv, beherrscht durch Proportionen, insofern als Versfüße durch die Relation der Zeitdauern in Thesi und in Arsi bestimmt sind, ein Jambus „ist“ (im Pythagoräischen Sinne) also $1/2$; nur wäre da — wie schön macht sich bei M. Haas doch der Ausdruck „Bildmenge“, nur, wenn man von Funktionen gar nichts versteht, wird es zur surrealen Wissenschaft, eine ganz neue Erfindung — eine Abbildung, d. h. ein Modell nur durch die Multiplikation als Verknüpfung einigermaßen sinnvoll: Die Division gibt es nicht; wie gesagt: $\smile - - \smile$ ist natürlich nicht 0 , da ist schon, je nach Wahl des $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma \pi\rho\acute{\omega}\tau\omicron\varsigma$ kürzere oder längere Zeit vergangen, nicht der Zeitverlauf aufgehoben: außerdem wäre doch auch zu beachten, daß das rhythmische Erleben, die entsprechende Abstraktions- und Ordnungsfähigkeit additiv verläuft, daß also das, was das Pythagoräische Modell der Metrik ausmacht, „Proportionale“ darin liegt, daß offenbar diese Abstraktionsfähigkeit (z. B. vom aktuellen Tempo) und Fähigkeit zur Musterbildung davon mitbestimmt ist, daß die nacheinander als Elemente oder Konstituenten solcher rhythmischen Muster empfundenen und zusammengesetzten Zeitquantitäten davon abhängen könnten, daß die Relationen zwischen den als Elementen empfundenen Zeitdauern einfach sind — was natürlich nicht die ästhetische Vergnügbarkeit durch weitgehende, bewußte Verzerrungen aufhebt, auch das übrigens nicht durch eine Gruppeneigenschaft darstellbar, da benötigt es anderer Modelle, z. B. der der Störungen von Signalen:

Musterbildung ist nicht modellierbar durch eine Gruppe! Es wäre aber also auch so absurd, die intervallische Struktur mit der der Elemente der Zeitmuster zu vergleichen — man sollte dazu auch eine gewisse Ahnung von der Natur der theoretischen Abstraktion dieser Musterbildung z. B. durch die Darlegungen von Augustin haben, was denn nun eigentlich am *motus* als proportional verstanden werden kann — nein, die Proportionen als übergeordnete Faktoren von Melik und Rhythmik sind nicht so trivial irgendwie auf einander abbildbar, die Zuordnungen sind deutlich verschieden, ganz abgesehen z. B. davon, daß mit dem Versfuß ja noch ein weiteres Moment hineinkommt, dessen Entsprechung in der Melik M. Haas jedenfalls noch nicht gezeigt hat (er hätte hier ja Guidos Formulierungen zum wiederholten Male neu falsch interpretieren können) — es geht nicht so einfach, die Modalrhythmik und die der Folgezeit von der Wirkung solcher Faktoren einfach „freizusprechen“:

Was nicht bezeichnet wird, muß nicht nicht gemeint gewesen sein; schwer zu verstehen: Nun, M. Haas ist ja offensichtlich lernfähig, er hat die Brauchbarkeit des Gruppenbegriffes

führen, wie dies die Linienschrift ja wohl für jedermann erkennbar ist.

Gerade in der Entwicklung dieser Schrift wird erkennbar, wie sozusagen aus einer ursprünglich kontinuierlichen Bewegungsdarstellung, die in der Paläofränkischen Notation noch gewisse Spuren hinterlassen wird, eine Notation wird, die der diastematischen Bewegung entspricht: Wesentlich werden die jeweiligen Endpunkte oder die Punkte, an denen sich die Richtung der Neumenzeichen ändert, die Verbindungsstrichlein werden zu Ligaturen — daß die Melik des in den frühesten Neumen notierten Gesangs natürlich nie das „Durchheulen“ der stetigen melischen Bewegung aufwies⁵⁸, ist klar, die Notation hat dieses Stadium aber offenbar nicht sofort erreicht — und für die ursprünglichen Akzente konnte dem Grammatiker letztlich völlig gleichgültig sein, ob der Sprachklang wirklich kontinuierlich zwischen Hoch- und Tiefpunkten hinunterlief, für ein war nur wichtig zu wissen bzw. anzugeben wo der Akzent liegt — das ist das Gemeinte, das unabhängig vom Bezeichneten, nämlich der jeweiligen Bewegung ist. Hier war zur musikalisch sinnvollen Nutzung dieser Vorgabe eine grundsätzliche Veränderung notwendig, worauf hier aber nur hinzuweisen ist. Die Neumen werden zu einer adäquaten Notation der diastematischen Stimmbewegung, wie sie Gaudentius deutlich genug darstellt.

Die Frage also, aus welchen Gründen die unabdingbare Qualifikation der In-

so mal gesehen, daß diese nur ganz speziell und eingeschränkt „funktioniert“, das wird er vielleicht noch lernen können — auch das vorliegende Buch ist ja im Internet verfügbar: Wollen wir es hoffen, daß man sich nicht immer nur über die Wissenschaftskritikunfähigkeit der Herausgeber solcher Beiträge wundern muß; nein, leider nicht, die von M. Haas so abenteuerlich für eine Uhr gehaltene Gruppenstruktur erlaubt durch Vernknüpfung mit dem Inversen die Anullierung — in der Zeit, das wird auch M. Haas noch schmerzlich bemerken müssen, hebt sich nichts auf, die geht unbeirrt weiter, und selbst eine Aufführung der 9. Symphonie von hinten nach vorn würde Zeit dauern und nicht verlaufene Zeit wiederbringen, traurig, aber eben wieder wahr. Um mathematische Begriffe sinnvoll auf anderen Erscheinungen anwenden zu können, bedarf es doch eines gewissen Verständnisses einmal der *anderen Erscheinungen*, zum anderen aber auch der mathematischen Strukturen; man kann sich nicht darauf verlassen, daß der Leser noch weniger versteht; immerhin wird auch der, der gewisses Wissen besitzt, seinem Erstaunen über derartige Beiträge und ihren Abdruck nicht verhehlen können, was Verf. hiermit verwundert kundgibt, ja kundgeben muß: So etwas verlangt schon einen Kommentar.

⁵⁸Daß es vielleicht, ausgedrückt durch „Zierneumen“ gelegentlich ein Ornament wie ein Glissando gab, vielleicht!, ist davon unberührt.

tervallabstände als in der diastematischen Bewegung unhörbare bzw. $\acute{\alpha}\varphi\alpha\nu\tilde{\omega}\varsigma$ auszuführende bzw. eben nicht auszuführende *Strecken*/ $\tau\acute{o}\pi\omicron\iota$ erscheinen, sogar mit dem gleichen Wort in die oppositionelle Klasse der stetigen Bewegung geraten konnte, ist inhaltlich nicht zu klären; ein Bezug zur „Rhetorisierung“ fehlt auch, denn ein — mißverständliches — Deuten der Abstände in zeitlich rhythmischer Hinsicht ist ausgeschlossen, was in der stetigen Stimmbewegung bei Aristides und Cleonides *unhörbar* auszuführen ist, sind Aufstieg bzw. Abstieg, also eindeutig melische Sachverhalte. Aristides fügt zu der Erklärung von Cleonides noch die Schnelligkeit hinzu, $\delta\acute{\iota}\alpha\ \tau\iota\ \tau\acute{\alpha}\chi\omicron\varsigma$ ist in seiner Formulierung der Grund für die *Unsichtbarkeit* der Auf- und Abstiege, was übrigens auch bei Martianus fehlt, Bemerkenswert ist übrigens auch, daß Martianus den sowohl bei Cleonides als auch bei Aristides, wenn auch bei diesem in etwas merkwürdigem Kontext, auftretenden Begriff der *Bewegung*/ $\kappa\acute{\iota}\nu\eta\sigma\iota\varsigma$ nicht kennt. Bei Boethius ist dies erklärbar aus der grundsätzlich Pythagoräischen Sichtweise, die den *motus* ja in physikalischem Sinne benötigt (wie man aus der von Boethius partiell wiedergegebenen Ableitung in der Einleitung zum Werk von Euklid sehen kann), bei Martianus ist aber ein solcher Grund nicht erkennbar; man muß also eine entsprechende Kürzung, wahrscheinlich aus Nichtverstehen, voraussetzen⁵⁹ oder eben doch eine andere Quelle als Aristides Quintilianus. Kürzungen solcher Art wird man Martianus aber zutrauen können, zumal auch hier das Wesentliche verlorengeht: Die Kategorie der $\kappa\acute{\iota}\nu\eta\sigma\iota\varsigma\ \varphi\omega\nu\tilde{\eta}\varsigma$ jedenfalls ist für die Theorie der Melik von Aristoxenus grundlegend — ein Auslassen gerade dieses Begriffs an der betreffenden Stelle der Unterscheidung von Stimmbewegungen ist also auch bei Martianus der Beweis für Nicht(mehr)verstehen.

Eine Erklärung der Verschiebung von $\acute{\alpha}\varphi\alpha\nu\tilde{\omega}\varsigma$, also der *Unsichtbarkeit* der Intervalle bzw. räumlichen Abstände, wie sie — noch! — bei Gaudentius im Sinne der ursprünglichen Theorie auftritt, zur falschen Verwendung für die Charakterisierung der stetigen Stimmbewegung scheint somit inhaltlich ausgeschlossen zu sein. Er-

⁵⁹Und das erscheint nicht ausgeschlossen, weil Martianus auch die melischen Bewegungsbegriffe — hier! — nicht übernimmt, weshalb sein Text als Quelle auch hier wertlos sein dürfte. In 940 wird dann wenigstens die Unterscheidung zwischen *intentio/remissio* und *gravitas/acumen* mitgeteilt, woraus die scholastische Musiktheorie immerhin Erkenntnis hätte nehmen können — natürlich liefert Martianus keine Systematik, bei ihm herrscht kompilatorische Parataxe ohne inhaltliche Verbindung; den Widerspruch zwischen den beiden inhaltlich aufeinander zu beziehenden Textstellen kann er nicht sehen.

schließen kann man nur, daß auch Cleonides den Sinn nicht verstanden haben kann, was auch für Albinus und Boethius zutrifft; bei Martian kann man von vornherein kein Verstehen voraussetzen.

Auch mit dieser Anführung der Aristoxenischen Einteilung der Stimmbewegung als Teil der *harmonica*, s. o., 1.2.0.2 auf Seite 78, leistet Martianus Capella keine Harmonisierung seiner Verwendung des Wortes *harmonia/harmonica*; ja er läßt nicht einmal erkennen, daß er sich klar ist, auf was sich dieser *Teil* eigentlich bezieht, auf *musica* oder auf *vox*, wie es der syntaktische Kontext nahelegen würde (und solche Unklarheiten sind nicht einfach irrelevant). Dies gilt auch, wenn er im anschließenden Abschnit, 938, eben einfach der Aristoxenischen Vorgabe folgend, ohne weitere Bestimmung des inhaltlichen Zusammenhangs, ausgelöst durch das Auftreten des Wortes *armonica*, die *partes disputationis* anführt.

Von einer terminologisch und sachlich klaren Darlegung kann in Martians betreffender Textstelle nicht gesprochen werden. Seine „Methode“ besteht in der Aneinanderreihung vorgegebener und mit größter Wahrscheinlichkeit auch bereits im Sinne einer Anthologie o. ä. vorgewählter Einzelstellen. Klar ist, daß Martianus Capella ganz einfach einen, wahrscheinlich den für ihn stilistisch höherstehenden oder auch nur mythologisch leichter zu einer Personifikation verwendbaren Namen aus dem Arsenal verfügbarer Wörter mit gleicher Semantik gewählt hat. Eine Deutung, die ausschließlich von der speziellen Bedeutung des Wortes *ἁρμονική* ausgeht und daraus eine eigenständige und tiefsinnige Entscheidung von Martianus Capella ableitet, ist unhaltbar — oder sollte er gar nur von einer Darstellung bzw. Sammlung von Kurzdefinitionen ausgegangen sein, die der Tradition folgend mit der *Harmonik* angefangen hat? Auch wenn solcher Unsinn nicht leicht vorstellbar ist, es wäre erst zu beweisen, daß Martianus dazu nicht im Stande gewesen wäre.

Daß zunächst ja auch hinsichtlich der Darlegung des Stoffes ein Hinweis auf die Terminologie notwendig gewesen wäre, erkennt Martian nicht, zumal er in dem die eigentliche Musiktheorie einleitenden Abschnitt, 930, nach Anführung einer sehr beliebten Definition sofort mit dem *tonus* fortfährt, ohne die vom Stoff her unabdingbare Einteilung in Harmonik und Rhythmik auch nur anzudeuten: Genau hier wird erkennbar, daß Martian die zwei spezifisch musiktheoretischen Verwendungen des Wortes *ἁρμονία* inhaltlich nicht verstanden haben kann, sonst wäre ihm ein Hinweis auf den allgemeinen Sinn, in dem er das Wort zur Bezeichnung der *Musica*

einführt, bzw. die Differenzierungen als notwendig aufgefallen: Von Martianschen Denken her wäre eine „etymologische“ Erklärung zu erwarten, warum die *musica* auch *harmonia* genannt werden kann, oder wenigstens, warum gerade die Melik als Teil der *ars musica* ebenfalls durch *harmonica pars* o. ä. aufgerufen werden kann. Nicht einmal auf diesen Gedanken kommt er, eben weil er aus dem Sprachgebrauch keinen Grund dafür finden kann.

In diesem Kontext einer Unfähigkeit zur notwendigen terminologischen Koordination gesehen gehen Umschreibungen, wie sie sich bei Grebe finden, s. o., 1.2.0.1 auf Seite 76, leicht von einer, wenigstens dem Anschein nach an Artikeln in allgemeinen Konversationslexika⁶⁰ geringeren Bildungsanspruchs geschulten Feder, mit einer adäquaten Darstellung und Deutung des Textes haben sie nichts zu tun: Man kann nicht von einem Fehler Martians in dem Sinne sprechen, daß *Harmonia ... als Personifikation der HARMONIK nur einen Teil der Musiktheorie, zu der außerdem auch die Rhythmik gehört*, bezeichne, denn hier liegt ein normaler Gebrauch des Wortschatzes vor: Wie nicht nur die oben angeführten Beispiele belegen, kann *harmonia* natürlich durchgehend, besonders häufig bei Dichtern, die gesamte *musica* terminologisch „ersetzen“.

Und gerade hier hätte ein Blick in die leicht verfügbaren Lexika, z. B. in Forcellinis *Lexicon*, II, 638 a, nicht geschadet, wenn da auf Cicero verwiesen wird, der von *velut in cantu et fidibus, quae harmonia dicitur*, spricht, *Tusculana* 10, 20, und damit eine Kurzfassung der oben mitgeteilten, offensichtlich verbreiteten und nicht spezifisch wissenschaftlichen Definitionen gibt, deren Objekt, nämlich die Musik als Ganzes, nicht als *musica*, sondern eben als *harmonia* bezeichnet wird. Daraus auf einen semantischen Unterschied zu schließen, ist an solcher Stelle unpassend; und genau diesen Sprachgebrauch findet man auch bei Martian, der sich deshalb auch keine weiteren, etwa etymologischen Gedanken machen muß. In einer philologischen Arbeit sollten derartige Probleme eigentlich auch mit philologischer Methode und Sorgfalt angegangen werden⁶¹.

⁶⁰Vgl. dazu die Charakterisierung von H. v. Treitschke, *Deutsche Geschichte im 19. Jh., zweiter Theil, bis zu den Karlsbader Beschlüssen*, Leipzig, 1882, S. 24 f.

⁶¹Besser in ein allgemeines Konversationslexikon — eine literarische Gattung, deren Wert auch Stahl in der *conclusion* zu seiner Arbeit über das Werk von Martianus Capella treffend qualifiziert — gehört auch ein Satz wie, Grebe, *ib.*, S. 677: *Die Einheit von göttlicher und menschlicher Sphäre erfolgt auf dem Wege des zur Erkenntnis führenden Studiums der*

Schon bei der Wahl der Bezeichnung des Buches über die Musik — und der Verzicht auf die Frage, was denn nun eigentlich im Text von Martianus Capella über das hinausgeht, was *musica* in anderen Quellen der Zeit bedeutet, ist unverständlich — wird also deutlich, daß Martianus Capella nicht über Kenntnisse lateinischer Stilistik hinausgeht, inhaltliches Wissen kann die Wortwahl nicht anzeigen, da sie der lateinischen Sprachtradition entspricht. Der Wert der Schrift von Martianus Capella als Quelle ergibt sich also nicht aus der Wahl der Benennung der personifizierten Musik.

1.3 Zum musikgeschichtlichen Wert von spätantiken, lateinischen Kompilatoren

Der Wert selbst der rein kompilierenden spätantiken lateinischen Schriften dieser Art für die Musikgeschichte ergibt sich zunächst ausschließlich aus ihrer Funktion als Lieferant antiken Wissens für das Mittelalter⁶².

Wissenschaften. Die Beschäftigung mit der Musik bringt den Menschen diesem Ziel näher. Ja wie, möchte man fragen, angesichts der Arbeit, die Augustin auch nur der Formulierung dieser Aufgabe gewidmet hat, sollte dies Martian geleistet haben, und was bedeutet eine solche Behauptung eigentlich. Hier wäre ein genauer Nachweis der Erklärungen dieser Aufgabe bei Martianus Capella zu erwarten. Vor allem aber erscheint es stoßend, daß *die Beschäftigung mit Musik* diese *Einheit von göttlicher und menschlicher Sphäre* erreichen soll, ein Ziel, dessen Erreichung Plato als unmöglich erklären würde, und dessen grundsätzliche Problematik — *Einheit von göttlicher und menschlicher Sphäre* — konkretisiert erhebliche Schwierigkeiten machen sollte, wenn man nicht einfach so daherreden will: *menschliche Sphäre* müßte erst erklärt werden. Auch eine *Beschäftigung mit Musik* ist zur Erfassung dessen, was *musica* in der Spätantike bedeutet, eine völlig unzulängliche, ja irreführende Wendung, eine solche Formulierung ist Zeichen eines Mangels an eigener Auseinandersetzung mit den Quellen der Zeit, und zwar der Zeit, in der auch Martianus Capella sein Werk verfaßt. Es mag sein, daß man den durch *Zerstreuung in sich selbst zerstörten* (Goethe) „Gebildeten“ heutiger Zeit mit so oberflächlichen Äußerungen versorgen kann, von wissenschaftlicher Korrektheit und Sorgfalt sind solche Formulierungen grundsätzlich geschieden.

⁶²Vgl. die treffende Charakterisierung von W. H. Stahl in *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts*, vol. 1, in der *Preface: Half classical, half medieval, his work may be likened to the neck of an hourglass through which the classical liberal arts trickled to the medieval world*; ein wirklich sehr enger *neck* — nur wäre speziell für die Musiktheorie zu beachten,

Insofern sind auch diese rein kompilatorischen, unoriginellen und zu eigenen Gedanken unfähigen Werke von eminenter historischer Bedeutung — *faut de mieux il*

daß schon die Arbeit des 9. Jh. charakterisiert ist durch eigenständige Rezeption und damit verbundener konkreter Anwendung der antiken Vorgaben; deren Brauchbarkeit für eine solche Anwendung auf konkrete Musik kann übrigens als ein Zeichen für die Leistungsfähigkeit der antiken, griechischen Fachwissenschaft *Musiktheorie* gewertet werden — insofern ist die reine Kompilation Martians gerade nicht *mittelalterlicher*!

Der Darstellung der Situation wissenschaftlicher Arbeit in der römischen Welt von Stahl, in den *Conclusions* kann nur zugestimmt werden: Von einer eigenständigen Weiterarbeit an der griechischen Vorgabe einer rationalen Musiktheorie im Westreich kann eben erst im 9. Jh. durch die Franken gesprochen werden, aber auch die Darbietung der griechischen Theorie in lateinischen Quellen kann nur als letztlich für das Wesen und die Leistung dieses Gebiets griechischen Denkens irrelevante und meist auch noch unbrauchbare Verkürzung angesehen werden; nur die Schrift von Boethius zeigt, daß wenigstens eine vollständige und sinngemäße Rezeption und Übernahme dieser unerhörten Leistung griechischen Geistes — und das ist auch die Musiktheorie, schon ausweislich ihrer „Fortsetzbarkeit“ in Karolingischer Zeit — auch noch zu seiner Zeit und in lateinischer Sprache möglich war. Als typisch für die Zeit muß aber nicht diese Schrift von Boethius, sondern die von Cassiodor angesehen werden.

Zu fragen, wenn auch nicht zu beantworten wäre übrigens, ob die Existenz der Schrift von Boethius nicht eine wesentliche Voraussetzung dafür war, daß die mittelalterliche, konkret die fränkische schöpferische Rezeption der antiken Musiktheorie schon ganz am Anfang einer höchst erfolgreichen Weiterentwicklung antiker Vorgaben stand: Die mittelalterliche Musiktheorie ist seit ihrer „Entstehung“ im 9. Jh. eine der ersten Erneuerungen einer antiken Fachwissenschaft, die einmal klares Verständnis der antiken Vorgaben, gleichzeitig aber selbständige und schöpferische, allgemeingültige Weiterentwicklung bedeutet hat.

Zuzustimmen ist auch Stahls Charakterisierung von Entwicklungen in moderner Geisteswissenschaft, die sich in der Verfertigung von Einführungen, Handbüchern etc., bedenklich dem Status der Zeit von Martianus Capella, insbesondere auch in ihrer Abneigung oder Unfähigkeit, Originalstudien zur Hand zu nehmen, äußert. Die Ausfüllung von Reihen mit Titeln wie *Große N. N. in ihrer Zeit* o. ä. durch Fachvertreter wirft hier ein bezeichnendes Licht auf die Fähigkeit von Geisteswissenschaft, überhaupt inhaltlich noch produktiv zu sein zu können; eine andere Methode, diese Sterilität zu verdecken besteht in der beliebten Suche nach Kategorien anderer Disziplinen, meist ebensowenig streng wissenschaftlicher Art, um durch eine quasi scholastische Anwendung solcher Systematiken auf das Objekt der eigenen Wissenschaft den Anschein von neuem, ja sogar eigentlichem Denken über dieses Objekt zu erwecken, meist mit Erfolg, weil für Fachfremde entsprechende Texte assoziativ leichter zu lesen sind als Auseinandersetzungen mit der Musik und ihrer Theorie.

couche avec sa femme heißt das französische Sprichwort, was auf die Überlieferung antiken Fachwissens an das nun wieder zu schöpferischer Eigenleistung fähige Mittelalter übertragen heißt, daß eben diese Quellen die einzigen Zugangsmöglichkeiten waren, also *faut de mieux* zu verwenden waren; andere Möglichkeiten gab es nicht, das historische Wunder liegt aber darain, daß überhaupt der Bedarf einer Nutzung dieser Quellen entstanden ist.

Der Wert dieser Schriften dagegen als Zeugnisse antiken schöpferischen musiktheoretischen Denkens ist äußerst beschränkt, ja eigentlich kann hier nur von Wertlosigkeit gesprochen werden, wenn nicht zufällig — wie in der Rhythmuschrift von Psellus — Stellen weitergegeben werden, die anderswo nicht mehr bezeugt sind. Von originärem musiktheoretischen Denken sind alle diese Quellen weit entfernt, was auch für die Harmonik von Boethius gilt, der, wenn auch nicht (mehr) musiktheoretisch schöpferisch, doch die antiken Vorgaben in einer Weise klar und zusammenhängend darstellt, daß ein, sicher sehr eingeschränktes, eigenes Verständnis des Gesagten vorauszusetzen ist⁶³. Musiktheoretisch schöpferisch ist in dieser Situation nur Augustin. Dessen Theorie — in den ersten fünf Büchern auch nur partiell auf christlicher Grundlage — gibt eigenständig eine vollständige Systematisierung der Lehre der Metrik und Rhythmik, insbesondere durch die Aufstellung einer systematischen Pausentheorie, die zur Ausfüllung jeder „Unregelmäßigkeit“ dienen kann. Dieses Werk ist daher nicht vergleichbar mit den musikbezogenen Stellen im Werk etwa von Chalcidius, Macrobius oder auch Censorinus etc. Allerdings schafft auch Augustin, hier Ptolemaeus ähnlich, keine grundsätzlich neue Grundlage der Rhythmustheorie, die vorgegebenen Grundlagen sind wie auch die Versmaße absolute Vorgaben (natürlich ist hier von den theologisch philosophischen Bezügen abzusehen, die sind hochgradig schöpferisch und neuartig).

Auffällig ist übrigens für den musikhistorischen Verlauf, daß die essentielle Originalität der Theorie von Augustin in umgekehrtem Verhältnis zur Bedeutung für das Mittelalter steht: Die Texte von Martianus Capella, Boethius, aber auch Censorinus u. a. bilden wesentliche Grundlagen für die seit dem 9. Jh. neu einsetzende und nun wieder voll produktive musiktheoretische Arbeit, wogegen die Schrift von

⁶³Zu einer konkreten Anwendung der Begriffe antiker Theorie der Melik wäre Boethius sicher nicht imstande gewesen — daß diese Theorie dazu aber fähig war, zeigt eben ihre mittelalterliche Rezeption.

Augustin keine Bedeutung für die Ausbildung einer mittelalterlichen Musiktheorie besitzt (auf absonderliche Versuche, die Theorie der Modalrhythmik ausgerechnet von der Schrift Augustins abzuleiten, wird in Verf., Musik als Unterhaltung und unten zur Genüge eingegangen): Zunächst war offensichtlich die Frage nach der Melik das bestimmende Problem, die rhythmische Erscheinung war dagegen für die Zeit des musiktheoretischen Neuaufbruchs, der spätestens mit Hucbald seine antiken Vorgaben an praktischer Brauchbarkeit und Zielsetzung der Musiktheorie erreicht, wenn nicht übertroffen hat, von geringerer Relevanz; daß es sich um ein Merkmal gehandelt hätte, das für die Praxis weniger wichtig gewesen wäre als die Melik, ist angesichts der Sorgfalt von „metrischen“ Notationen wie der St. Galler Neumenschrift kaum anzunehmen:

Der Aufwand, der zur zeichenmäßigen Erfassung von Merkmalen wie Kleingliederung und der rhythmischen Verschiedenheit der einzelnen Neumen aufgewandt wird, ist so groß, daß es sich hier um als solche verstandene Probleme handelt. Die Verwendung von Zeichen der Metrik — z. B. beim *langen pes* der St. Galler Schrift, der Differenzierung zwischen *punctum* und *virga iacens* als Einzeltonzeichen oder beim *episema* — als zusätzliche Schriftmerkmale weist zwar darauf hin, daß die melischen Zeichen, die Akzente der Grammatik die primäre Zeichenebene darstellen, sozusagen das Gerüst der Neumennotation. Eine Irrelevanz von rhythmischen Merkmalen als Objekte der Betrachtung aber ist aus dieser Gegebenheit auf der Ebene der Zeichen nicht zu folgern.

Denkbar ist, daß die metrischen, quantitativen Angaben der Grammatik zunächst als ausreichend allgemeine Theorie verstanden wurden, die nur auf die Neumen als Repräsentanten von jeweiligen Silben zu adaptieren waren: Die Frage oder Überprüfung, ob und wieweit die rhythmischen Zeichenelemente etwa der St. Galler Schrift von Anfang an jeweils einen einzelnen Ton oder doch zunächst das jeweilige Komplexzeichen betroffen haben könnten, erscheint nicht von vornherein als überflüssig: Auch bei syllabischer Melodik, eine elementare Neume über einer Silbe, ist nicht von vornherein zu sagen, ob die Silbe oder der Ton als Element als lang oder kurz gemeint ist. Das Gleiche gilt für die Komplexneumen; und deren Natur als silbenartige Einheiten ist kaum zu bestreiten. Zeichen wie der St. Gallische *torculus* mit senkrechtem *longa*-Strichlein am letzten „Ton“ zeigen deutlich, daß hier natürlich Einzeltöne als Träger der *longa* gemeint sind, was sich in — modale Terminologie verwendend — *currentes* Folgen ebenso deutlich erkennen läßt,

wenn *puncti* mit *longae* abwechseln können. Wahrscheinlich ist hier auch der Sinn des Zusatzbuchstabens *t* zu suchen: Damit wird das Tempo der gesamten Neume bezeichnet.

Bei einem solchen Verständnis aber erscheint eine weitere Diskussion der Rhythmik als nicht notwendig: Man sollte sich bewußt sein, daß die Neumenschrift als Bezeichnetes zunächst die melische Bewegung, segmentiert nach Silbeneinheiten besitzt, nicht den Einzelton: Auch wenn die Melodien die gleichen waren wie in der Niederschrift durch eine Einzeltonnotation (Bewegungseinheiten werden Ligaturen von Einzeltönen auf Linien), es kommt auf das jeweils Bezeichnete der geläufigen Notation an, die auch Voraussetzung des rational Denkbaren, der Art der geistigen Repräsentation melischer Abläufe ist! Auch wenn die Beachtung der drei Ebenen, des Zeichens, *signum*, des Bezeichneten, *designatum* und des Gemeinten, *intantum* für Musikwissenschaft nicht leicht zu verstehen sein dürfte, ist eine adäquate Deutung der Neumenschrift ohne diese Unterscheidung unmöglich und führt zu Dilletantismus von Interpretationsansätzen.

Auch noch die dann genuin musikalisch-rhythmische Modalnotation des 12. und 13. Jh. geht begrifflich zuerst von den metrischen Einheiten aus, was zur Seltsamkeit der Definition einer *semibrevis* führt, obwohl ja die *brevis* als Einheit definiert ist. Darauf sei hier aber nur als Ausblick verwiesen: Die dann als Ligaturen von Einzeltönen bzw. Einzeltonzeichen melisch sozusagen arbeitslos gewordenen Rudimente der Komplexneumenschreibung werden ja auch Träger der offensichtlich intuitiv-spontan entstandenen ersten wirklichen Notenschrift mit rhythmischem Bezeichneten; eine sehr einfache Herkunftserklärung der Seltsamkeiten der Ligaturenbedeutungen, deren Verstehen aber ein Wissen um die Neumenschrift verlangt⁶⁴: Und man sollte beachten, wie Martian die Akzentzeichen einführt, als *seminarium musices et anima vocis*, 268: Damit war die Silbe als der Träger elementarer melischer

⁶⁴Vgl. etwa die Hinweise in Verf., *Musik als Unterhaltung*, Anmerkungsbd. IV, S. 248 f.: Die Seltsamkeit einer Verbindung zwischen melischer Bewegung und rhythmischer Bedeutung einer Ligatur der rhythmischen Notation seit dem 13. Jh. oder kurz davor, lassen sich restlos aus den Gewohnheiten der Schreibung der melischen Neumen erklären, worauf am Schluß des 1. Teils im Rahmen der Frage nach Antikenrezeption in der Theorie der modalen Rhythmik einzugehen ist; außerdem befaßt sich damit Verf. *Zur Neumenschrift, zur Modalrhythmik zur Choralüberlieferung und zu Wort und Ton im Choral*, 1. Teil, *HeiDok* 2008.

Bewegung — und zwar auch mehrfacher Bewegung wie im *circumflexus* — auch der Musik vorgestellt, der Rhythmus war damit zwangsläufig Bestandteil der Silbeneinheit oder, bei Melismen dann einer quasisilbischen Einheit (wie zu erwarten liefert Grebe in ihrer Arbeit zu Martianus Capella auch zu dieser, ja nicht ganz trivialen Erklärung nicht einen einzigen Hinweis auf mögliche Quellen oder Parallelen; ihre wieder so hübsche Inhaltsangabe wird auch hier nur durch einen hochgradig nichtsagenden Verweis auf die klar „etymologische“ Definition von Diomedes *προσῳδία ... προσῳδεταὶ τὰς σύλλαβαις* „angereichert“; die Besonderheit der zitierten Definition als *seminarium ... anima ...* ist Grebe nicht einmal aufgefallen).

Immerhin hätte man z. B. bemerken können, daß unter anderen Bezeichnungen, Chalcidius eine vergleichbare Beziehung zwischen Musik und Akzent herstellt, ed. Waszink, S. 9, 2 (in Zusammenhang mit dem pythagoräischen Topos, daß hohe Töne aus schnellen Bewegungen, *pulsus*, und vice versa entstehen): *et accentus quidem existunt ex nimio incitatoque pulsu, succentus vero leni et tardiore, ex accentibus porro et succentibus variata ratione musicae cantilena symphonia dicitur*. Daß die Musik aus Auf- und Abwärtsbewegungen besteht, ist eine eher triviale Aussage — wenn man die Unterscheidungen von Aristoxenus nicht mehr versteht bzw. weiß —, die hier vor allem in Bezug auf den Begriff *accentus* interessiert, die Opposition, *succentus*, zeigt, daß Chalcidius offenbar tonräumlich denkt, und er, bzw. seine Vorlage, deshalb die *βαρεῖα* durch eine in diesem Sinn passendere Begriffsbildung ersetzt hat. Daß Chalcidius den Aristoxenischen Unterschied zwischen gerichteter Bewegung und Ziel dieser Bewegung, dem diastematisch bestimmten Einzelton verstanden habe, läßt sich aus seiner Formulierung nicht ableiten. Sie macht aber klar, daß die melische Bedeutung der Akzente losgelöst von rein grammatischer Funktion trivial war. Die, triviale, Aussage ist identisch mit der von Martianus, die Eigenart von dessen Formulierung wird damit aber noch deutlicher zum Problem. Das Mittelalter konnte aus beiden Stellen einen Hinweis auf die Notierung von Melik durch *Akzente* nehmen; das offenbar völlige Fehlen von *succentus* im Sinne von Chalcidius weist auf wohl nur geringe Bedeutung seiner Formulierung für die mittelalterliche Musiktheorie; allerdings war da der Begriff *succentor* u. ä. wohl bereits mit anderer Bedeutung „besetzt“.

Zunächst scheint, um zu Martian zurückzukehren, die Formulierung des Bezeichneten der Akzentzeichen als *anima vocis et seminarium musices* naheliegend, ja geradezu natürlich, denn die Akzente sind natürlich melisch definiert. Aristoxe-

nisch wäre die implizierte These einer Abstammung der Musik von den melischen Bewegungen der Silben, differenziert in die drei Bewegungsmöglichkeiten, die die Grammatik kennt, allerdings nicht leicht zu begründen: Die zwei gegensätzlichen Möglichkeiten einer, melischen!, *κίνησις φωνῆς*, die stetige und die diskrete, stehen sich grundsätzlich gegenüber⁶⁵; auch scheinen die erhaltenen Reste der betreffenden Theorie von Aristoxenus keine Möglichkeit einer solchen genetischen Verbindung zu geben — obwohl Aristoxenus für seine Erklärung der Grundlage der Melik wesentlich auf ein Modell der Singstimme angewiesen ist⁶⁶.

⁶⁵Es ist erheiternd zu sehen, daß M. Haas in seinem grandiosen, offenbar dem Versuch, sich nun auch noch als Kenner von künstlicher Intelligenz, Informationstheorie, ja sogar mengentheoretischer Topologie darzustellen, diendenden Beitrag für die Festschrift für H.-J. Sachs (vgl. Anm. 74 auf Seite 147) keine Ahnung von der sozusagen genuinen Herkunft des, melischen, Bewegungsbegriffs nebst seinen Problemen in Hinblick auf zeitlichen Verlauf bei Aristoxenus hat, und so den, wenn auch sicher viel aufregenderen Umweg über Aristoteles gehen muß, um, wenn auch sehr *naiv* in dessen *Physik* tatsächlich eine ebenfalls *naive* Topologie zu finden, die M. Haas so *naiv* als Teppich darstellt, nicht ohne den kennzeichnenden Verweis auf *mengentheoretische Topologie* — man fragt lieber nicht, was M. Haas davon inhaltlich verstanden haben könnte, ib., S. 135 ff., vielleicht die *total beschränkten Räume*? Was die *Physik* mit Haasens eigentlichem Thema, der Klangsrittellehre, zu tun haben könnte, fragt man ebenfalls lieber nicht, sondern staunt darüber, was M. Haas aus dem Internet nicht so alles entnimmt, z. B. in informationswissenschaftlichen Beiträgen nach dem Wort *Musik* zu suchen, um dann den Leser beeindruckende Beweise seines so ungeheuer breiten Wissens zu geben — fachlich ist dieses Wissen allerdings höchlichst begrenzt, für einen Vertreter des Faches eigentlich unzulässig, wenn er schon über betreffende Frage schreiben will — denn, daß die Ausführungen von M. Haas für einen Mathematiker irgendeinen Sinn geben könnten, kann Verf. als studierter Mathematiker nicht erkennen: M. Haas ist die Gesamtheit der Diskussion über den explizit musikbezogenen *κίνησις*-Begriff unbekannt geblieben, damit auch die schon zeitgenössische Kritik. Insbesondere fremd geblieben ist ihm der Umstand, wie Aristoxenus hier den Bewegungsbegriff einführt, und in welchem Gegensatz er zum Pythagoräischen Modell steht — topologisch betrachtet handelt es sich übrigens bei der Skalenordnung der Melik um einen diskreten metrischen Raum mit einer Verknüpfungsregel, nämlich einen eindimensionalen Vektorraum; allerdings nur in Aristoxenischer Sichtweise, die man kennen sollte, wenn man über Bewegung und das Kontinuum vornehmlich in der Melik auch nur einigermaßen adäquat sprechen will.

⁶⁶Daß eine intuitive Vorstellung von Musik als Bewegung in der Antike vorausgesetzt werden kann, könnte Theophrasts Formulierung eines der Seele direkt entsprechenden oder zugeordneten *κίνημα μελωδητικόν* belegen, vgl. u. Anm. 6 auf Seite 431 und direkt an-

Auch die christlich liturgische Wertung von Musik kann eigentlich mit dieser Vorstellung nicht ein Einklang gebracht werden: Das zur *articulata vox* der Sprache nicht mehr fähige Herz bricht in Jubel aus, also in etwas wie reine Musik, deren Elemente ja wohl nicht vom Sprachklang erzeugt worden sein können (vielleicht hat dies einen Vorläufer bei Theophrast, Porphyrius, ed. Düring, S. 61, 22 — es geht darum, daß die Seele die *melodische Bewegung* äußerst genau steuern könne, was durch „Zahlen“ (oder auch durch Strecken analogie) zu erklären deshalb falsch sei, weil die Töne als Qualitäten nicht durch quantitative Größen wie Abstände oder Proportionen bestimmt werden könnten; wesentlich ist hier auch der noch erhaltene Schlußsatz, ed. Düring, S. 65, 13, daß die Musik *κίνησις ψυχῆς* — man wird zur Frage geführt, ob hier die Definition der *κίνησις φωνῆς* von Aristoxenus eine Rolle gespielt haben könnte — und das ihre einzige Natur sei. Ihre Funktion sei es deshalb, die Befreiung, *ἀπόλυσις*, von dem Schlechten, das durch Leidenschaften entsteht; das ist weniger originell als die Bestimmung der Töne sozusagen als direkte Ausflüsse von Seelenregungen, als Qualitäten (vgl. A. Barker, *Greek Musical Writings* II, S. 111, Anm. 2, auch unter Verweis auf arabische Quellen); vielleicht liegt hier ja ein Grund dafür, daß keine musikgeschichtlich wesentliche Quelle die Formulierung von Martianus übernimmt und inhaltlich ausweitet. Auch für Plato scheint sie nicht trivial, wenn es z. B. im *Protagoras* heißt, zur Entwicklung der menschlichen Kultur (322 b): *ἔπειτα φωνὴν καὶ ὀνόματα ταχὺ διηθρόωσατο τῇ τέχνῃ*; Musik und Sprache müssen in bzw. durch Kunst zusammengebracht werden, entwickeln sich nicht so einfach von selbst auseinander; auch Plato scheint damit kein absolut gläubiger Vertreter der mystagogischen Geheimsektiererei einer in alten Zeiten vor allem griechischen Einheit von Musik und Sprache gewesen zu sein: Wenn er den Musterstaat von reiner Instrumentalmusik säubert, ist die Gegebenheit reiner Instrumentalmusik ja auch belegt (wenn man einen solchen Beleg nötig haben sollte).

Es ist außerdem nicht gerade wahrscheinlich, daß Martianus Capella seine Formulierung selbst aus Erfahrung gefunden haben könnte. Man ist also auf Parallelen

schließend; nur die Pythagoräische Theorie konnte einen solchen Bewegungsbegriff nicht bewältigen (die Kategorie des *motus* steckt sozusagen bereits im Elementbegriff, im Einzelton, allerdings eigentlich nur als Geschwindigkeit), sie kann Intervalle ausschließlich als Größen, eben rationale Zahlen interpretieren, nicht als „Orte“ von Bewegung bzw. Veränderung. Musik als Ablauf ist für dieses Modell undenkbar; ein weiterer Grund für die antike absolute Unvereinbarkeit beider Modelle; darauf ist noch genauer einzugehen.

angewiesen, wobei sich Augustins Formulierung ... *soni, quos Tua eloquia animant* in der bekannten „Musikstelle“ der *Bekenntnisse* anzubieten scheint, nur ist da die zugrunde liegende Systematik anders, die (musikalischen) Töne als Erscheinung an sich erhalten vom gesungenen Text eine Seele, sie entstehen nicht aus den Silben des Textes. Hier soll der melische Teil des Sprachklangs die *anima vocis* sein, *ψηχη/πνεῦμα φωνῆς* scheint als Parallele nicht geläufig zu sein. *Seminarium musicis* dagegen scheint leichter verständlich, wenn man an Topoi über die Priorität von Vokalmusik denkt (vielleicht verantwortlich für das bekannte „Schweigen“ von Boethius zur Vokalmusik⁶⁷), daß also die Musik ursprünglich vom Gesang bzw. der klingenden Sprache abstammt, woraus dann durch welchen Stilisierungsvorgang auch immer, die Musik entstanden sei — entsprechend absonderliche Thesen begegnen ja noch in der Zeit von Herder, ja bis heute in fast schon zwangshaften topischen Modellen einer ursprünglichen Einheit von Wort und (musikalischem) Ton. Daß die Bewegungen der Stimme im Sprachklang die Ursprünge der Musik seien, ist für solche Modelle naheliegend, weshalb Diderot ja auch gerade diese Stelle für seine These heranzieht (wogegen Varro das Bezeichnete der Akzente als *imago* der Musik an sieht, s. im Index).

Auch in das Pythagoräische Modell, das, wie Nicomachus und Ptolemaeus, ihnen folgend Boethius, zeigen, die Aristoxenische Unterscheidung, wenn auch höchst inadäquat und verwirrt, inkorporiert, kann nicht Ursprung dieser Vorstellung sein, wenn man etwa die Erklärung von Nicomachus, *Enchiridion* 2, ed. v. Jan, S. 239, liest. Nach Abschluß der bemerkenswert unklaren Darlegung des angesprochenen Unterschieds (s. u., Anm. 54 auf Seite 101) sagt Nicomachus zur *kontinuierlichen Stimmbewegung* der Sprache: ... ὥστε τὸ πλεόν αὐτοῦ ἐφ’ ἡμῖν ὑπάρχειν, die Gestalt der Sprachmelodik hängt völlig vom Menschen ab, τὸν δὲ τῆς διαστηματικῆς οὐκέτι ἐφ’ ἡμῖν, ἀλλὰ φυσικόν, ὀριζόμενον καὶ αὐτὸν ὑπὸ διαφερόντων ἐνεργημάτων; die diastematische Stimmbewegung hängt also nicht von uns, sondern allein von der Natur ab (wenn den Nicomachus so etwas gemeint haben sollte, die Absonderlichkeit seiner Formulierungen macht endgültige Deutungen seines Redens nicht durchgehend möglich) — wer da den höheren Rang beanspruchen muß, ist klar; die Stimmbewegung der Sprache ist damit Sache der Konvention, des Einzelnen.

⁶⁷Was die Leistung der mittelalterlichen lateinischen Theoriebildung um so auffälliger erscheinen läßt, nämlich als genuin selbständige Neuinterpretation: Die Musik der Liturgie wird Teil der *musica instrumentalis*

Denkbar ist, was hier nur angedeutet werden soll, eine stoische Herkunft der Formulierung von Martian: Das Modell einer aus dem Innersten hervorkommenden Klanglichkeit, die den Seelenregungen entstammt, findet man z. B. — als von v. Arnim in *SVF* aufgenommenes stoisches Zeugnis — bei Calcidius, 879 seq.: ... *sic animae principale, positum in media sede cordis, sensuum exordia retinere, ut cum quid nuntiabunt de proximo recognoscat. Vocem quoque dicunt e penetrali pectoris, i. e. corde mitti, gremio cordis nitente spiritu, qua nervis obsitus limes interiectus cor a pulmone secernit utroque et vitalibus ceteris, quo faucium angustias arietante formantque lingua et ceteris vocalibus organis articulatos edi sonos, sermonis elementa*. Die Elemente des Sprachklangs sind also vielleicht für die Stoa die primären⁶⁸. Weil im Mittelalter, wie gesagt, offenbar keine weitreichenden, d. h. die eigentliche Entwicklung von Musik betreffenden Verwendungen der Martianschen Formulierung gemacht wurden, können diese unzulänglichen Hinweise vielleicht ausreichen.

Sedulius Scottus verwendet übrigens diese auffällige Definition Martians zur Erläuterung von *accentus* in seinem großen Donatkommentar, ed. Löfstedt, S. 44, 7: *Accentus est anima vocis acuendi, gravandi sive circumflecti libera. Nam sicut corpus humanum sine anima subsistere nequit, ita nullum potest verbum sine accentu*. Inhaltliches Interesse kann diese Erläuterung, die in Donats Text kein Vorbild hat, höchstens hinsichtlich der verbalen Ausdrucksweise der „Leistungsfähigkeit“ der *anima vocis* (hier wirkt die Definition oder Erklärung von Martianus Capella weiter, der Akzent als *anima vocis*) haben, weil hiermit eher eine bewegungsmäßige als statisch tonhöhenmäßige Denkweise als geläufig belegt sein könnte, was auch für die anschließende Erklärung gilt⁶⁹; notationsmäßig entspricht dies dem Stand der

⁶⁸Die Beziehung von Seele und *cor*, aus denen die *vox* stammt, ist in der Formulierung verwandt mit der der Väter, nur ist dort der Herzensbegriff sehr viel tiefer, vor allem mit dem Bezug zum Einmaligen, sozusagen spezifisch Personalien verbunden, da wo das Innerste mit dem Höchsten, also Allgemeinsten, direkt verbunden ist; es ist aber natürlich nicht ausgeschlossen, daß entsprechende Vorstellungen für Augustin verfügbar waren. Auch Theophrast, Porphyrius, Kommentar zur Harmonik von Ptolemaeus, ed. Düring, S. 61, 22, kennt eine direkte Beziehung zwischen Seele und der von ihr, *σφόδρα ἀκριβέως* erzeugten Melodiebewegung. Hier scheint jedoch die Musik selbst, nicht etwa über irgendeinen Umweg des Sprachklangs durch die Seele erzeugt und geregelt zu werden.

⁶⁹**Zu einer neueren Fehldeutung von Glossen** Wenn Atkinson, *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters* II, München 2001, S. 29, zur etymologisch einmal korrek-

ten, und schon antiken, Erklärung von *accentus* als *ad cantus* in einer Donatglosse bemerkt, ... *takes Donatus's words directly into the realm of music*, so stellt dies eben keine Leistung des Glossators dar, sondern eine Wiederholung der nicht ganz unbekanntenen Ableitung von *accentus* von *προσῳδία*; hier wird also nichts Neues gesagt, was Atkinson ja auch bemerken sollte, wenn er Martianus zitiert. Weil die Formulierung *a tonando, quasi ad cantus* nichts als eine etymologische Aussage ist, trifft auch Atkinsons Charakterisierung, *ib.*, nicht zu: *for the purpose of song, so to speak; quasi* stellt eine typische Wendung für die etymologische Ableitung dar; daß „Etymologien“ dieser Zeit, auch noch des Mittelalters, nicht notwendig einen Bezug zum Bezeichneten, oder zu den Bezeichneten eines Wortes haben müssen, das als Terminus verwandt wird, sollte vielleicht auch beachtet werden: Hier wird nichts aus einem Bereich in den anderen übertragen, sondern es werden nur die gegebenen Bezeichnungen „etymologisiert“ bzw. übersetzt — was von Donats spezifischen Aussagen wird auch noch *directly* in Musik überführt, eine Grammatisierung der Musik? wo es nur um die Kennzeichnung des melischen Wortakzents der griechischen Grammatik geht, ein Merkmal, das für die lateinische Sprache nicht mehr dominant war.

Auch bei den Deutungen der Wortlaute von anderen dürfte Atkinson viel zu weit gehen, wenn er die Wortklärung in einer Glosse zur betreffenden Stelle von Martian ... *anima «pulcritudo» vocis et seminarium musices «i. e. musicae artis» ...*, so erläutert: *seminarium musices becomes for him the “matheries musices, i. e. musicae artis” — „the very stuff or substance of music, that is, of the musical art”*. ... Und welche Folgen sollte das gehabt haben? eine Unfähigkeit des Glossators, zwischen Musik und Sprache unterscheiden zu können?

Einmal mußte für den Glossator die Wortform *musices* erklärt werden, was bekanntlich keine lateinische Form ist, also wird das bekannte lateinische Wort genommen, *musica ars*, woraus wieder folgt, daß offenbar der „einfache“ Name *musica* nicht ausgereicht hat, der Glossator nimmt das aufwendigste Wort. Damit ist aber weder gesagt, daß der Kommentator eine Ahnung von deren Inhalt hat, noch daß er überhaupt fähig gewesen wäre, ein *Material der Musik* inhaltlich rational im Sinne der *ars musica* zu verstehen. Daß die weitere Erklärung *Tonus i. e. cantus, i. e. emissio vocis, accentus autem exaltatio vel depositio eius unde accentus quasi ad cantus dicitur.*, von Atkinson, *ib.*, S. 31, so erläutert wird: ... *it is hard to tell whether music or grammar is the primary referent, so complete ist the interweaving of elements from the two disciplines ...*, erscheint schwer verständlich, denn wenn sich auch Sprache und Musik darin treffen, daß beide melische (und auch rhythmische) Faktoren haben, so ist die traditionelle Unterscheidung eindeutig: *exaltatio vel depositio vocis* (übrigens als tonräumliche Entsprechung zu *ἄνεσις τε καὶ ἐπίτασις!*) ist klar die grammatische Definition, die eben nicht Elemente der Musik betrifft, sondern die sprachklangliche melische Bewegung, wie sie Aristoxenus definiert hat, und von der Grammatik zur Erfassung der drei, deshalb rein melisch definierten Akzente der griechischen Sprache verwandt

wurde; der Einzelton macht das rational definierte Element der Musik aus, nicht der silbischen Melik, das Bezeichnete der drei Akzente (daß Verf. hier einige Hinweise in dem Büchlein über die Neumen bei Otfrid gegeben hat, ist offenbar unbekannt geblieben, eine drollige Art von Wissenschaft: Die Definition der sprachklanglichen Bewegung stammt aus der Musiktheorie, von Aristoxenus, es handelt sich um die *κίνησις φωνῆς συνεχῆς*, vielleicht könnte man solche Zusammenhänge endlich zur Kenntnis nehmen).

Diese klare Differenzierung Aristoxeni vermittelt auch die Grammatik, und implizit Martianus. Zum andern wird deutlich, daß mit *tonus i. e. cantus i. e. vox* keinesfalls irgendetwas spezifisch Musikbezogenes gemeint sein kann, wer könnte solche Gleichsetzungen machen (wenn er nicht „etymologisch“ harmonisiert, das bleibt dann aber rein formal), wenn er etwa den musiktheoretischen Gebrauch von *tonus* kannte, sei es in mittelalterlicher — Oktavgattungen — oder antiker — Transpositionsskalen — Weise, bzw. bei beiden, Ganzton im Intervallsystem.

Ähnliche Unzulänglichkeiten im Umgang mit selektierten Quellen findet man auch bei Ch. Atkinson, *Johannes Affligemensis as a Historian of Mode, Laborare fratres in unum, Festschr. L. Dobszay ...*, edd. J. Szendrei u. D. Hiley, Hildesheim et al., 1995; den Unfug, den Johannes Cotto, ed. S. van Waesberghe, S. 77 f., zu den *modi/tropi* von sich gibt, sollte man vielleicht doch nicht als historische Quelle ansehen: Auch Johannes Cotto sieht sich gezwungen — mittelalterliche „Etymologie“ —, die verschiedenen Bedeutungen der tradierten Bezeichnungen irgendwie zu harmonisieren; wenn dann ein derartiger Unsinn herauskommt, wie der Vergleich der drei Akzente mit drei *varietates in cantu*, nämlich *nunc in gravibus vagari ... nunc circa finales nunc in acutis*, ib., S. 78, 17, sollte man solche Ausführungen vielleicht doch nicht als inhaltliche Aussagen zur Fachterminologie ansehen — es geht um Lagen innerhalb einer Melodie, nicht um elementare Bewegungsformen der *κίνησις φωνῆς*! Wenn Johannes Cotto dann noch mit *vel* die Verbindung zu den, gelegentlich auch so genannten, *distinctiones* herstellt, weil die Liedtexte ja auch *cola et commata* haben, und daraus folgert, *quod modi non omnino abusive toni vocantur, nec incongrue distinctionum seu accentuum nomen sortiuntur, quorum varietates imitantur. ...*, ib., S. 80, 27 — man beachte das *seu!* —, dann dürfte klar sein, welchen inhaltlichen Wert derartige „etymologische“ Begriffsharmonisierung besitzt; was man vielleicht beachten könnte, wäre die Frage, ob nicht die ursprüngliche Bezeichnung der Psalmodieformeln *toni* gewesen sein könnte, vgl. dazu Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, passim, z. B. S. 326: Wichtig ist doch wohl nicht die mittelalterliche „Etymologie“, nicht einmal die Terminologie, sondern die Herkunft des Systems, also des Bezeichneten, denn auch Johannes Cotto verwechselt die Bedeutungen an keiner Stelle, er versucht in mittelalterlicher „etymologischer“ Methode eine Begründung der Namensgleichheit, formalistisch.

Nicht ganz unbeachtet sollte man auch den Umstand lassen, daß die lateinische abendländische Musiktheorie des Mittelalters sowohl die Achtzahl (viel dominanter als in Byzanz), als

paläofränkischen Notation, zumindest da, wo sie keine Einzeltonnotation ist, also etwa wenn das Bezeichnete der späteren Komplexneume *pes* als einzügige *virga*, als *accentus acutus* geschrieben wird, also als graphisch naheliegende Entsprechung zur Stimmbewegung nach oben, worauf Verf. bereits in *Otfrid* näher eingegangen ist⁷⁰.

auch die „sinnlosen“ Intonationssilben nebst ihren Melodien aus Byzanz übernommen hat, den da typischen und auch ausreichend früh belegten Terminus ἦχος aber nicht verwendet; daß dies nicht deshalb geschehen ist, weil man zwischen Silbenmelodie, *tonus*, musikalischer Melik, Tonart, Oktavgattung und Transpositionsskala nicht hätte klar unterscheiden können, wird ja wohl niemand behaupten können — der Grund dafür dürfte sein, daß für das von ἦχος Bezeichnete — bzw. eine Parallele! — im lateinischen Westen bereits ein Terminus bestand, nämlich für die Psalmodieformeln. Näheres dazu kann man, wenn man an wissenschaftlicher Diskussion denn interessiert sein sollte, in Verf. *Zum Bezeichneten der Neumen* finden; daß etwa ein direkter Bezug zum, vielleicht, Syrischen Ursprung des Prinzips von acht Mustermelodien, *qôlô* oder *qâlâ* genannt (man sehe in Brockelmanns *Lexicon Syriacum*), bestünde, wird höchstens M. Haas in seiner unnachahmlichen Art vage andeuten wollen; zu den absonderlichen Voraussetzungen von Atkinsons Identifizierung von Sprachklang und Musik durch inadäquates Mißverstehen der „etymologischen“ und assoziativer Harmonisierungen früher Autoren kann man auch vergleichen Verf. *Zu Neumenschrift un Modalrhythmik, zur Choralüberlieferung und Wort und Ton im Choral*, Teil II, *HeiDok* 2010, Anhang.

Man muß also derartige Glossierungen als das sehen, was sie sind, als Worterklärungen, die nicht notwendig inhaltliche Implikationen haben, bzw. auf entsprechendes Wissen der Glossatoren schließen lassen! Schließlich bleibt die Glossierung von *anima* durch *pulchritudo*, die natürlich nichts mit musikalischer Schönheit zu tun hat; woher diese Gleichsetzung kommt, wäre zu untersuchen, d. h. potentielle Quellen dafür zu finden: Der Kommentator hat offensichtlich mit einer Wendung wie *anima vocis* nichts anfangen können, und sich deshalb bemüht, eine andere Qualifikation zu finden.

⁷⁰Es ist sicher ehrenwert, wenn D. Torkewitz in einem der neueren Hefte des *AfMw* für Werden besondere musikhistorische Bedeutung postuliert, daß dies allerdings mit einem vermuteten Auftreten paläofränkischer Neumen in Handschriftenresten vielleicht aus Werden geschieht, ist ebenso unerfindlich wie die behauptete Verbindung mit der *Musica Enchiridias*: Was deren Theorie mit dieser Art der Neumenschrift verbinden könnte, gibt der Finder weiterer Reste dieser Notation nicht an. Weil mit einiger Wahrscheinlichkeit die Verwendung gerade dieser Notation durch Aurelian angenommen werden kann und Neumenschriften sicher eine gewisse Verbreitung gehabt haben dürfen, kann vielleicht als neueste Theorie zum Ruhme von Werden angenommen werden, daß dieses Notation nicht in oder um den Ort des Klosters von Aurelian, sondern in Werden erfunden worden sein könnte.

Warum zunächst, seit Aurelian um die Mitte des 9. Jh. oder schon etwas früher, die Frage der Melik als das eigentliche Problem musiktheoretischer Aufgabenstellung angesehen wurde, scheint demnach leichter erklärbar zu sein als die Frage, warum überhaupt ein Rückgriff auf die antike Musiktheorie in Folge der Karolingischen Bildungserneuerung für notwendig gehalten wurde; ein Rückgriff, der mit einer erstaunlichen und bewundernswerten Zielgerichtetheit erfolgt, ganz aus dem Willen, die, erst gegen Ende des Jh. adäquat verstandene antike Theorie nun auf die eigene wesentliche, nämlich die liturgische Musik anzuwenden⁷¹.

⁷¹Daß hier eine völlig neue Situation des Denkens über das Material der Musik gegeben ist, daß also Autoren wie Aurelian (bzw. natürlich seine Quellen) tatsächlich direkt und neu Bezug auf die, dank Boethius ausreichend klaren und vollständigen Rudimente der antiken Theorie der Melik genommen haben (noch ohne ausreichende Fähigkeit zum Verstehen), daß hier also eine neuartige, musikhistorisch von den Folgen her gesehen revolutionäre Denkweise gesucht wurde, kann man an einer Äußerung Bedas verdeutlichen: England war wie das Frankenreich bewußter Empfänger des römischen liturgischen Gesangs, die Namen Aeddi bzw. Stephan, Theodor, Iohannes und Putta mögen für England ausreichendes Zeugnis sein. Beide Länder haben daneben auch einen „Bildungsexport“ aus Rom erlebt, erinnert sei hier an die zahlreichen Reisen von B. Biscop. Hier nun fällt auf, was Beda in Nutzung der literarischen Form der Konkretisierung durch die Katalogfigur als Repräsentant dieser (allgemeinen) Bildung anführt, *Hist. Eccl.* IV, 1, 2 (es geht um die Mission von Theodor und Hadrian): *Et quia litteris sacris simul et saecularibus abundanter ambo erant instructi, congregata discipulorum caterva, scientiae salutaris cotidie flumina inrigandis eorum cordibus emanabant, ita ut etiam metricae artis, astronomiae et arithmeticae, ecclesiasticae disciplinam inter sacrorum apicum volumina, suis auditoribus contraderent.*

Die Einteilung in die beiden Arten von *litterae* wird von Cassiodor übernommen, die Nichterwähnung der „trivialen“ Wissenschaften im spezifizierenden Katalog fällt auf, könnte aber darin begründet sein, daß diese Kenntnisse der *congregata disciplinarum caterva* schon bekannt waren, daß Beda hier also die herausgehobenen *litterae* ansprechen will, das, was man nicht selbstverständlich kennt. Daß die *ars metrica* — für die Liturgie höchstens der Hymnen wegen von Bedeutung — (partieller) Repräsentant der *ars musica* sein konnte, konnte Beda aus der spätantiken Grammatik ebenso wissen wie von Augustin. Damit aber erscheinen die drei erwähnten Wissenschaften als Auszug aus dem *Quadrivium*, dem nur die *ars geometria* fehlt. Kannte Beda etwa die betreffenden Unterschiede nicht, oder ist der Katalog doch nur bewußt als Auszug zu verstehen, nicht als vollständige Aufzählung? Gefolgert werden kann aber mit einiger Wahrscheinlichkeit, daß Beda in seinem Katalog die *ars metrica* an Stelle der *ars musica* nennt, daß Beda also von einer Theorie der Melik von gleicher „mathematischer“ Rationalität wie die *ars metrica* nichts wußte, daß er also

Der Erfolg dieser — auch gegenüber der musiktheoretisch klassischen schöpferischen Zeit der Antike ganz neuartigen und in anderer Weise Fortschritt ermöglichenden — Zielrichtung der Musiktheorie ist bekannt und ohne Übertreibung als welthistorisches Ereignis anzusehen.

Auf diesen Sachverhalt ist hier zur Orientierung hinzuweisen, einen Sachverhalt, der besagt, daß für die Musikgeschichte selbst der noch gewissermaßen vorrationale Ansatz von Aurelian von Reomé mit seinem weitgehenden Nichtverstehen der antiken Vorgaben, trotz ausdrücklichem Bezug auf diese Vorgaben, letztlich von größerer Originalität erscheint als die Schrift von Boethius: Im Gegensatz zu den genannten spätantiken Kompilatoren und zusammenfassenden Autoren — und dazu ist bei aller Achtung seiner partiellen Beherrschung des Materials auch Boethius zu rechnen — stellt schon der Versuch von Aurelian einen hochgradig schöpferischen Ansatz dar, Aurelian will ganz bewußt Klarheit über die Struktur der liturgischen Musik erhalten und zwar ausdrücklich mit Hilfe der antiken Musiktheorie, deren Verständnis in dieser Aufgabenstellung wie angesprochen erst mit der Hucbald zugeschriebenen Schrift erreicht wird. Der toten Anhäufung bzw. eher kompilatorischen Reduktion oder im besten Fall — ausgenommen Augustin — adäquaten Zusammenstellung antiken musiktheoretischen Wissens steht eine von der Idee des Erlernens eines nicht mehr verstandenen geistigen „Werkzeugs“ zum Verständnis der eigenen Wirklichkeit gegenüber:

Die mittelalterliche Musiktheorie ist in Aurelian, sogar dem 1. *Quidam* der *Alia Musica* und Regino, Hucbald und der *Musica Enchiriadis* schöpferisch, da nicht eine *ars musica* in einem vollständigen Sinne nicht kannte; dies wird auch durch die Folge bestätigt, wo von der Rezeption der Römischen Melodien gesprochen wird: *Sed et sonos cantandi in ecclesia, quos eatenus in Cantia noverant, ab hoc tempore per omnes Anglorum ecclesias discere coeperunt, primusque ... cantandi magister Nordanhymbrorum ecclesiis Aeddi cognomine Stephanus fuit, invitatus de Cantia a reverentissimo viro Ulfrido ...* Daß zwischen der Disziplin der *ars musica* und den *soni cantandi*, ob *in ecclesia* oder nicht — hier liegt ja ein zu beachtender Verweltlichungsfaktor, auf den Verf. in *Musik als Unterhaltung* näher eingeht — eine konkrete Beziehung herrscht bzw. herrschen kann, bleibt Beda offensichtlich unbekannt: Hier ist der Unterschied zur Denkweise Aurelians deutlich genug greifbar, woraus eben tatsächlich der Einsatz der abendländischen Sonderentwicklung im Rahmen von Musik auf diese fränkische Antikenrezeption zurückzuführen ist. Beachtenswert ist übrigens eine gewisse Nähe zur Formulierung von Walafried Strabo, wenn es heißt: *... ab hoc tempore per omnes Anglorum ecclesias discere coeperunt ...*

nur die antike Theorie neu erlernt und zu verstehen gesucht wird — und das leistet Boethius vorbildlich —, sondern dieses „Wiederverstehen“ ganz bewußt konkret auf Verständnis und Klärung der Wirklichkeit gerichtet ist; eine Intention, die auch Boethius völlig ferngelegen haben muß, wie seine Beurteilung der aktuell ausgeführten Musik bezeugt. Für ihn ist der gegebene Stoff in seiner Komplexität ausreichendes Objekt einer Darstellung, die ihren Sinn aus einer vorausgesetzten, wenn auch nie durchführbaren Vorstellung eines durch dieses Wissen erreichbaren Verstehens einer sozusagen höheren Wirklichkeit — im Kontext der *harmonia mundi* etc. — erhält, womit aber auch erklingende Musik wertlos werden muß. Die Zeitlichkeit konkreter Musik, wie sie Augustin exemplarisch als ethisches und natürlich theologisches Problem darstellt, läßt ihre Schönheit nur eine zeitliche, vergängliche, also körperlich-sinnliche und gegenüber der Stellung der Seele niedrige Repräsentation eigentlicher Schönheit werden.

Auch Augustin setzt damit eine sozusagen anfängliche grundlegende Bedeutung der „sensualen“ Erscheinung, der Wirklichkeit für den Sinn der Theorie voraus (vgl. die Hinweise von Verf. auf eine unverständlich unzutreffende „Deutung“ von Augustins Verständnis der Relation von *sensus* und *ratio*, *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 113 ff.): Immerhin ist damit, bei Augustin konkret, bei Boethius als nicht weiter konkretisierte Begründung, eine Verbindung zwischen realer Erscheinung und Theorie vorgegeben, die jedoch nicht zur sozusagen praktischen Anwendung führt — auch Augustin gibt keine Regeln für die Abfassung korrekter Verse. Das Konkretum von Versen und Versmaßen bestehend im poetischen Beispiel muß zur Erklärung der Funktion des *sensus* als unvollkommene, erste Urteilsinstanz in Bezug zur *ratio* natürlich herangezogen werden.

Damit ist aber nur noch die Erkenntnis der Gründe und des Orts (im *ordo* der Erscheinungen) solcher niedrigen, nämlich vergänglicher Schönheit⁷² — im Sinne

⁷²**Die Nichtschreibbarkeit von Tönen als Grund ihrer Minderwertigkeit** Man könnte fragen, ob Isidors so gerne herangezogene Formulierung von der Nichtschreibbarkeit der Töne auch in diesem Zusammenhang zu sehen ist. Lactanz jedenfalls verwendet genau dieses Argument der offensichtlichen Vergänglichkeit des *sonus* als Grundlage der Ablehnung von sinnlich schönem Klang (den er, im Gegensatz zu Augustin, auch nicht als Hilfsmittel der oder in der Liturgie sehen kann, obwohl er die Wirkung von klanglicher *voluptas* auf das Innerste aus der antiken Tradition übernimmt), *Inst. Div.* VI, 21:

Aurium voluptas ex vocum et cantuum suavitate percipitur, quae scl. tam vi-

*tiosa est quam oblectatio illa, de qua diximus oculorum ...
restat unum, quod est nobis expugnandum, ne capiamur iis, quae ad sensum intimum penetrant. Nam illa omnia, quae verbis carent, i. e. aeris ac nervorum suaves soni possunt facile contemni, quia non adhaerent nec scribi possunt.*

Davor hatte Lactanz die reine Sinnlichkeit und daher Wertlosigkeit von Theateraufführungen etc. benannt. Als noch bestehender „Rest“, der durch diese Verweise noch nicht „erledigt“ worden ist, wird jetzt die Instrumentalmusik, allgemeiner formuliert, alles, was klingt, aber nicht mit Wörtern verbunden ist, angeführt. Offenbar stellt diese ein besonderes Problem dar, *quia ad sensum intimum penetrat*: Dieses besondere Problem liegt darin, daß die Musik, antiker Tradition entsprechend, das Innerste erreichen kann, z. B. durch die Veränderung des Seelenzustands. Im Gegensatz zu Augustins 6. Buch *De musica*, worin die traditionell „notwendige“ Abwertung des sinnlich Schönen in den *Bekenntnissen* als eigene Abhängigkeiten bzw. Erlebnisse beschrieben wird, wird diese Wirkung von Lactanz offenbar nicht bezweifelt. Sein Argument gegen eine höhere Wertung bzw. eine Nichtverurteilung solcher Musik basiert darauf, daß die *suaves soni ... non adhaerent nec scribi possunt. ...* Töne „verweilen nicht“, und sie können nicht notiert werden — ein Beweis dafür, daß Lactanz die antike Notenschrift nicht mehr geläufig war? Boethius kennt natürlich den Wert der Notenschrift zur Erhaltung musikalischer Denkmäler (auch wenn das die Georgiadesepigonie ebensowenig wie ihr großer Mystagoge zur Kenntnis nehmen will: Boethius ist zugute zu halten, daß er Georgiades noch nicht gelesen haben konnte, und nicht wie jener Majakowskische Bauer, der noch fähig war, Russisch zu lernen ... um Lenin zu lesen, noch hätte Deutsch lernen können).

Augustin argumentiert auf so primitiver Basis dann auch nicht. Aber auch für ihn ist die beispielhafte Zeitlichkeit von Musik ein wesentliches Charakteristikum, wie sie die Schilderung eines aktuellen Singens einer Melodie in der Zeitdiskussion der *Bekenntnisse* zeigen kann. Als Nichtschreibbares sind auch die Elemente der durch die Wirkung auf die Seele charakterisierten reinen Musik wertlose Erscheinungen, sie können nicht (einmal) auf Papier erhalten werden.

Minderwertig und zu verachten sind aber auch andere klangliche Erscheinungen. Da wird der Bezug auf die direkte Seeleneinwirkung deutlicher erkennbar, die entsprechenden *suavitates*, die rhetorisch deklamatorische wie musikalische Faktoren umfassen, erfassen das Innere, die entsprechende *delectatio* gelangt ins Innere des *animus*; dennoch sind alle solche Hilfsmittel wertlos (direkt anschließend):

*Carmen autem compositum et oratio cum suavitate decurrens capit mentes et quo voluerit, impellit. Inde homines litterati cum ad religionem Dei accesserint ab aliquo inperito doctore fundati, minus credunt.
Adsueti enim dulcibus et politis sive orationibus sive carminibus Divinarum*

der *ordo*-Lehre von Augustin gesprochen — eine der Seele würdige Beschäftigung, wie dies Augustin, aber auch Boethius eingehend in den jeweiligen Einleitungen ihrer Schriften zur Musiktheorie ausführen. Hierauf ist nicht weiter einzugehen. Die Beachtung dieser Sachverhalte scheint aber notwendig, um den musikhistorischen Wert von Schriften wie Censorinus oder eben auch Martianus Capella verstehen zu können: Der faktischen Wertlosigkeit solcher Schriften — was für Martianus Capella noch nachzuweisen wäre, da die vorliegende Deutung volles Verstehen meist einfach voraussetzt — steht ihre Bedeutung als Übermittler antiken Wissens für das Mittelalter entgegen. Freilich heißt dies nicht, daß nicht ein Überleben der originalen Schriften wesentlich hilfreicher gewesen sein könnte; als ein solches kann man die Schrift zur Melik von Boethius ansehen, da sie ein einigermaßen klares und vor allem systematisches und vollständiges Bild der antiken Theorien der Melik

Litterarum simplicem communemque sermonem pro sordido aspernantur. Id enim quaerunt, quod sensum demulceat, persuedet autem quidquid suave est et animo penitus, dum delectat, insidit.

Num igitur Deus et mentis et vocis et linguae artifex diserte loqui non potest?

...

ergo qui veritati studet, qui non vult se ipse deicere, abiciat inimicas ac noxias voluptates, quae animam vitiant ut corpus cibi dulces: Praeferantur vera falsis, aeterna brevibus, utilia iucundis. Nihil aspectu gratum sit, nisi quod iuste, quod pie fieri videas, nihil auditu suave nisi quod alit animam melioremque te reddat, maximeque hic sensus non est ad vitium detorquendus, qui nobis ideo datus est, ut doctrinam Dei percipere possemus.

Itaque si voluptas est audire cantus et carmina, Dei laudes canere et audire iucundum sit. Haec est voluptas vera, quae comes est et socia virtutis, haec non est caduca et brevis, ut illae, quas adpetunt, qui corpori ut pecudes serviunt, sed perpetua et sine ulla intermissione delectans.

Man muß fragen, ob zum Ende wirklich Kirchenlieder gemeint sind, oder nicht doch abstrahiert Gotteslob gemeint ist, ohne Berücksichtigung konkreter musikalischer Erscheinung: Die gesamte Argumentation läßt nicht erkennen, daß Lactanz an konkrete liturgische Lieder gedacht haben könnte; der Inhalt, die wahre Botschaft reicht (hier scheint die Deutung von Skeris, *XPΩMA ΘEOΥ*, S. 52, woraus auch das Zitat übernommen wurde, zu konkret zu sein).

Hier war auf die Verwendung des topischen Merkmals der Nichtschreibbarkeit, also totalen Vergänglichkeit als Argument der Minderwertigkeit von Musik für den Christen hinzuweisen; zumindest verwendet Lactanz hier die gleiche Quelle wie Isidor.

vermitteln konnte (abgesehen von der zu ungenauen Repräsentation der Theorie von Aristoxenus). Auf diese Wertungsprobleme und die Funktion der einzelnen Schriften für die mittelalterliche Musiktheorie ist hier aber nicht einzugehen. Fragen sollen gestellt werden zum Eigenwert der betreffenden spätantiken Zeugnisse im Rahmen der antiken Musiktheorie, ihrer Relation, auch als Zeugnis der Geistesgeschichte, zu den originalen Denkern und schließlich ihre Wirkungsfähigkeit für die kommende, wieder lebendige Zeit der Musikgeschichte.

Natürlich kann Boethius Aufklärung geben über eventuelle Aussagen von Nicomachus und anderen, sein Werk besitzt also konkrete Bedeutung für die Interpretation und Bestimmung antiken musiktheoretischen Wissens, weil er nicht frei, d. h. assoziativ oder nur einer Sammlung von „Kernsätzen“ folgend, auswählend kompiliert, sondern den Stoff systematisch adäquat und vollständig vorträgt. Dies ist bei Martianus Capella insofern nicht notwendig der Fall, als er keine systematische, d. h. ausreichende Darlegung des Stoffes geben kann, was vor allem zu Anfang auffällt, aber auch aus der Aussagefähigkeit des Textes: So ist z. B. die intervallische Struktur des antiken Tonsystems aus seiner Schrift — im Gegensatz zu der von Boethius — nicht rekonstruierbar (dazu bräuchte man den Hinweis auf eine *κατατομή τοῦ κάλονος*), oder die Definitionen von Aristoxenus, z. B. Bestimmung des Ganztons durch Quint und Quart, was sinnvoll ist. Martian läßt höchstens indirekt erkennen, wie z. B. ein Ganzton sozusagen zeitinvariant „hergestellt“ werden kann, eben durch Angabe eines Systems der Saitenteilung oder den Verweis auf den ja auch nur wahrnehmungsmäßig definierbaren Unterschied von Quart und Quint. Dieser Mangel an Vollständigkeit der Darstellung macht es schwierig, nur bei Martianus Capella überlieferte Aussagen etwa zur Rekonstruktion von verlorenen Kontexten zu verwenden; auf ein Beispiel ist im Folgenden exemplarisch einzugehen.

Boethius hat ausweislich der Vollständigkeit und der Art der Systematik seiner Darstellung den Stoff inhaltlich verstanden, soweit ihm dies ohne jeden Versuch einer konkreten Anwendung überhaupt möglich war: Die Leistung der originalen antiken Theorie zum Aufbau eines in sich geschlossenen Systems eines Materials der Melik wird durch die Darstellung von Boethius — ohne jeden konkreten Bezug — besonders deutlich erkennbar (daß diese Materialdefinition philosophischen Rang zuerteilt bekommen hat, ärgert Philodem offenbar sehr, vgl. Anm. 235 auf Seite 773; die entsprechende Rationalität scheint Schwierigkeiten bereitet zu haben, wie dies in Geisteswissenschaften mit der Rationalität ja auch heute noch so geht).

Zu fragen ist aber, und zwar als methodischer Ansatz, ob dies bei einem Autor wie Martianus Capella auch nur partiell möglich sein könnte: Zu beachten ist, daß das Zusammenstellen von Stellen aus alten Texten, also die reine Kompilation, die zwangsläufig sinnvolle Aussagen beinhalten muß, nicht zwangsläufig Beweis für ein Verständnis des Inhalts des Kompilierten durch den Kompilator sein muß: Die stillschweigende Voraussetzung, daß der Kompilator das inhaltlich voll verstanden haben muß, was er kompiliert, wäre methodisch hochgradig inadäquat, auch wenn dies bei der hier leider noch weiter zu betrachtenden Habilitationsschrift zu Martianus Capella geradezu exemplarisch unreflektiert geschieht:

Eine vielleicht aus dem Text zur Musik von Aristides Quintilianus abgeschriebene Definition ist zwangsläufig sinnvoll, dies ist aber noch kein Nachweis für inhaltliches Verstehen durch den Abschreiber, zumal wenn die Systematik der Darstellung nicht mehr zu erkennen gibt, daß etwa fast bis zur Unverständlichkeit reichende Reduktionen auf einem, vielleicht nur nicht adäquat formulierten Verstehen des Inhalts solcher Sätze beruhen könnten, oder wenn sich die Folge der Sätze auf formalistische und nicht (mehr) inhaltliche Kriterien zurückführen läßt.

Von Interesse für die Lösung dieser Frage ist natürlich neben der Bestimmung der Reduktion von Aussagen der eigentlichen Musiktheorie, die Auswahl und die Art der Zusammenstellung, da nur sie Hinweise darauf geben könnte, wieweit der Autor die von ihm zusammengestellten Quellen überhaupt noch selbst inhaltlich verstehen konnte. Zu fragen ist natürlich auch, ob Martianus Capella zu selbständig auswählenden Übersetzungen aus griechischen Originalquellen denn noch fähig war, oder ob ihm eine lateinische oder vielleicht auch griechische Anthologie von kurzen Definitionen o. ä. vorgelegen hat: Die Nachweisbarkeit einer weitgehenden Übereinstimmung eines Textabschnitts mit einer Partie eines Textes von einem Original-Autor — und schon für Aristides Quintilianus kann eine solche Qualifikation nur noch höchst eingeschränkt beansprucht werden — bedeutet natürlich noch nicht, daß der Kompilator diese Originalschrift selbst benutzt hat: Eine solche — auch noch stillschweigende — Voraussetzung wäre ebenso naiv wie die Annahme, daß ein moderner Politiker die Rede, die er aktuell hält, auch selbst verfaßt habe oder gar deren Inhalt auch noch verstanden haben müsse, so jedenfalls würde wohl das Urteil von Sokrates lauten, dessen Bewertung des Unbildungsstrebens von Politikern Xenophon deutlich genug kennzeichnet, nämlich durch den Hinweis von Sokrates, daß selbst so inferiore Tätigkeiten wie die des Musikers von diesen dauernde Lern-

bereitschaft fordert, die auch angestrebt wird: Die Politiker stehen selbst da noch weiter unten.

Die Interpretation von D. Shanzer, 1.1.2, um eine neuere Deutung anzuführen, setzt das Vorgehen von Boethius mit dem von Martianus Capella gleich, *ib.*, S. 27:

He is an unusual author in that, like Macrobius before him and Boethius after him, he works directly from Greek sources ...

Dabei sollen die *sources* offensichtlich die originalen Schriften sein, nicht voraussetzende Exzerptsammlungen, an bzw. mit denen Martian selbständig *works*; eine immerhin reflektierenswerte Voraussetzung. Wenn man einfach voraussetzen will, daß Martian die Musikschrift von Aristides Quintilianus selbst gelesen und aus inhaltlichem Verstehen heraus exzerpiert haben soll, so muß man folgern, daß er von der Sache sowenig Verständnis gehabt hat, daß er geradezu Unsinn formuliert, daß seine „Arbeit“ an griechischen Originalen also alles andere als Arbeit am Verstehen der Inhalte war — man beachte nur die Kontamination von Intervalldefinition mit der Bestimmung des *Ganztons* —, was nachzuweisen, im Folgenden eine Aufgabe sein muß.

Dies ist eine Aufgabe, deren Aufwendigkeit angesichts der Trostlosigkeit der Darstellung der *ars musica* durch Martian eigentlich nur durch die neueren Fehltritte zu rechtfertigen wäre, wenn nicht auch Erkenntnisse über die Natur der wirklichen Musiktheorie der Antike ableitbar wären. Vor allem aber kann eine solche Frage an den Text nach der Verstehensfähigkeit seines Autors die erstaunliche Leistung der mittelalterlichen Neuerfinder der Musiktheorie im 9. Jh. zeigen: Nach einem solchen totalen Ende antiker Musiktheorie ist die Leistung dieser „Neuerfinder“ gar nicht hoch genug einzuschätzen, zumal sie derart trostlose Texte als Grundlage gebrauchen mußten.

Auch bei Macrobius kann man nicht von vornherein einfach sicher sein, daß er, trotz partiell korrekter Wiedergabe und auch Anordnung des Stoffes wirklich verstanden hat, was jeweils gemeint ist. Als Beispiel könnte hier die Erklärung des Unterschieds von Geräusch und Ton angeführt werden, wobei schon der Ton als „Objekt“ von Zahlen angegeben wird, was mit der Pythagoräischen Theorie kaum etwas zu tun hat; die Vorstellung ist offenbar, daß der „harmonische“ Ton wie die Intervalle, die Relationen zwischen Tönen eben durch die *Harmonie der Zahl* bestimmt ist, II, 1, 6:

... sed is sonus, qui ex qualicumque aeris ictu nascitur, aut dulce quoddam in aures et musicum defert, aut ineptum et asperum personat. nam si ictum observatio numerorum certa moderatur, compositumque sibique consentiens modulamen educitur. at cum increpat tumultaria et nullis modis gubernata conlissio, fragor turbidus et ipse conditus offendit auditum. ...,

was in der durch Harmonie geordneten Sphärenmusik natürlich nicht geschehen kann. Der Unterschied zwischen Geräusch und Ton — in moderner Terminologie — erfolgt also sozusagen schon beim ersten Schlag der Luft; ein solcher Schlag soll irgendwie mit Zahlen zu tun haben! Von einem Verstehen der physikalischen Grundlagen auch im Rahmen antiker Akustik kann nicht gesprochen werden. Darauf folgt durchaus sinngemäß die Pythagoras-Schmiedelegende⁷³. Da Macrobius hier nicht

⁷³In nicht ganz passender Weise — zudem noch mit falschem Autorverweis — nimmt sich Engelbert wenigstens das Wort *tumultuares voces* aus dieser Stelle. Er versucht damit eine etwas philosophisch anmutende Erläuterung zu Guidos Feststellung, *Micrologus* IV, ed. S. v. W., S. 105, 12, zu den *sex modi*, also den sechs zulässigen Intervallen bemerkt: *In nullo enim cantu aliis modis vox voci coniungitur ...*, woran die traditionelle Bemerkung über die *tam paucae clausulae*, durch die *tota harmonia formatur* anschließt. Man sieht, daß es hier um zulässige Intervalle geht. Engelbert macht daraus ... *consonantia musica propria dicta ... non est penitus diversarum vocum ad invicem, quae quidem non consonantiam sed dissonantiam faciunt, ut illae, quas Remigius super Macrobiium vocat voces tumultuares, i. e. nullam proportionem musicam ad invicem habentes. ...*, *Musica*, II, XXVI, ed. Ernstbrunner, S. 236, 3 (die Herausgeberin erörtert Möglichkeiten einer Erklärung der falschen Autornennung); klar ist, daß Engelbert das auffällige Wort im Gedächtnis geblieben ist, von der eigentlichen Aussage hat er nichts mehr gewußt oder verstanden.

Macrobius' Angabe wäre so zu rekonstruieren: Klänge, die nicht in irgendeiner Weise durch eine *certa numerorum observatio* erzeugt werden, nämlich durch einen entsprechenden *ictus* — die sinnentstellende Verkürzung ist leicht erkennbar —, ergeben keine musikalisch brauchbaren Töne. Zumindest ein Autor, dem Bildung so zugänglich war, wie Engelbert hätte daraus die Frage ableiten müssen und können, ob die Fähigkeit, rational definierte Intervalle zu bilden, die Art der betreffenden Klänge bestimmt; Donner z. B. zerstört nach Aristoteles das Gehör, weil es sich um einen — wie auch immer zu konkretisieren — nicht proportionalen Klang handelt. Das noch von Johannes Cotto, wenn auch irrig, verwendete Hundegebell und andere Klänge, wozu man Aristoteles Ausführungen zur Klangwahrnehmung in *De anima* heranziehe, sind ersichtlich nicht fähig, Proportionen untereinander zu bilden. Nicht einmal zu entsprechenden Fragen erweist sich Engelbert als fähig, er setzt

einmal von *ictūs* spricht, ist die Bezugnahme auf die Zahl, auf eine *observatio numerorum* Unsinn. Eine derartige Erklärung des Unterschieds von Geräusch und Ton bedeutet nur, daß der Autor „selbständig“, aber ohne Wissen um die gemeinten Sachverhalte bestimmte Aussagen zusammensetzt; ein recht deutlicher Hinweis darauf, daß er nichts verstanden hat, da sonst der Versuch einer Begründung oder Konkretisierung der *observatio numerorum* bei einem *ictus* hätte folgen müssen.

Angesichts nun der Art, wie Martianus selbst mit deutlich als Entnahmen aus der Schrift von Aristides Quintilianus erkennbaren Partien umgeht, erscheint es aber kaum möglich, von *a work directly from Greek sources* zu sprechen: In Hinblick auf die Darstellung des Stoffes bei Aristides Quintilianus erscheint eine solche Unklarheit, wie sie die Darstellung von Martianus häufig charakterisiert, eine direk-

etwas später *dissonae voces* gleich mit unzulässigen Intervallen, II, XXX, ed. Ernstbrunner, S. 342, 9; also allem, was nicht den Guidonischen *sex modi* — und natürlich entsprechenden Erweiterungen — einzuordnen ist. Seiner etwas merkwürdigen Vorstellung von Kommensurabilität folgend, handelt es sich dabei um Töne, *quae ad invicem incommensurabiles proportionales habentes dissimilem et non eque proportionatum reddunt sonum, ut voces tumultuarias ad invicem, quarum proportionales mutuas non contingit in aliqua musica consonantia inveniri*. Engelbert gibt keine Beispiele, weshalb auch nicht erkennbar wird, was er sich konkret gedacht haben könnte: Töne, die zwar klare Tonhöhen haben, also als Töne musikalisch zulässig sind oder Geräusche — moderne Ausdrucksweise als Metasprache —, die von vornherein keine Proportionen zueinander bilden können, oder soll damit nur ein Intervall wie der *tritonus* gemeint sein, den *non habemus, nec nominamus, sed loco eius duos tonos cum semitonio dicimus, quia in musica tres toni absque interpositione semitonii vel mutatione vocis se nullatenus immediate consequuntur*. ..., II, II, ed. Ernstbrunner, S. 194, 7. Da entsprechende Probleme von Aristoteles angesprochen werden, könnte man hier einen Hinweis erwarten (Entsprechendes gilt auch für die aus Nichtverstehen resultierende „Umdeutung“ von *ekmelis*, ib., 342, 11; daß dies eigentlich seine *dissonae voces* sind, sieht er nicht). Weil Engelbert nichts von der Pythagoräischen *motus*-Theorie verstanden hat, sind übrigens seine Zuordnungen von Proportionen zu Tönen direkt nicht elliptisch zu verstehen, sondern beruhen auf Unkenntnis.

Guidos klare Vorgabe wird also nur in dem Sinne „kommentiert“, als eine hochgradig unpassende Qualifikation, *voces tumultuarias*, einfach der „negativen“ Seite, unzulässige Intervalle, assoziiert wird. Nicht einmal die Frage wird gestellt, was denn eigentlich unzulässige Intervalle sein könnten. Auch von der traditionellen Differenzierung von Klangarten im Rahmen der *vox*-Definition hat Engelbert keine Ahnung; ein deutlicher Hinweis auf Bildungsverfall, trotz oder wegen scholastischer Gelehrsamkeit.

te Lektüre von Aristides Quintilianus geradezu auszuschließen: Es reicht kaum, auf direkte Abhängigkeit zu verweisen und die Art der Darbietung in Bezug auf den Inhalt dann als irrelevant zu bewerten, weil Martian ja verstanden haben müsse, was er, wie unverständlich auch immer, formuliert. Wie schon oben angesprochen, reicht es bei einem solchen Autor nicht, die Ursprünge von mitgeteilten Sätzen nachzuweisen — mindestens ebenso wichtig ist die Beurteilung des Umgangs von Martianus mit solchen Sätzen.

Der Unterschied der Darbietung des Stoffes bzw. eher von Sätzen der Theorie bei Martianus Capella und der systematischen Behandlung der Theorie der Melik durch Boethius ist so groß, daß Vergleiche auf solcher Ebene inadäquat sein müssen: Auch wenn Boethius den Stoff wohl nicht (mehr) in Bezug zur musikalischen Realität sehen konnte, also etwa eine konkrete Melodie als Form des Materials der Skala verstanden hat (vielleicht nicht einmal selbst Intervalle am Monochord realisiert hat), so hat er doch den Inhalt der Theorie der Melik auf abstrakter Ebene verstanden, auch wenn er selbst nur den vorgegebenen Stoff wiedergibt, das tut er mit vollem Verstehen. Augustins neuartige Darstellung der Rhythmik ist auch hier ein Sonderfall; ein Hinweis darauf, daß auch in spätantiker Zeit wissenschaftliches Denken durchaus möglich war; und Augustins Bestimmung der Natur der Metrik sozusagen durch Befragen der Erlebnisse eines Probanden muß als wissenschaftliche Methode qualifiziert werden.

Auf derartige, auch und gerade in der hier noch zu betrachtenden Habilitationsschrift noch gänzlich unbeantwortete Fragen ist hier nicht in der notwendigen Systematik einzugehen. Immerhin kann gefragt werden, ob die Art der Zusammenstellung von Stellen, wie sie das spezifisch musiktheoretische Werk von Martianus Capella charakterisiert, und die Anordnung des Stoffes generell überhaupt mit einem verständnisvollen Lesen der nachweisbaren Originalquellen vereinbar ist. Wie hier zu zeigen, ist dies nicht der Fall; von einem Verständnis der Logik der verschiedenen Darstellungen des Stoffes zeugt die Strukturierung der Folge der einzelnen kompilierten Stellen durch Martian gerade nicht. Die Bedeutung aller späten lateinischen Schriften mit musiktheoretischem Inhalt für das Mittelalter ist von solchen Fragen bzw. Ergebnissen nicht direkt berührt — allerdings kann daraus abgeleitet werden, daß und warum die Erneuerung musiktheoretischen Wissens für die mittelalterlichen Autoren nicht so leicht möglich war, wie es die direkte Überlieferung selbst so wenig origineller Handbücher wie das von Bacchius oder Gaudentius hätte

leisten können. In dieser Hinsicht ist allerdings der Verlust selbst solcher Schriften für das lateinische Mittelalter zu bedauern.

1.4 Beispiele für inhaltliche Defizite in der Anordnung und in den Definitionen

1.4.1 Zur Problematik der Gliederung des Stoffes 930

Daß solche Überlegungen nicht rein theoretische a priori Annahmen sind, sondern durch eine geradezu absurde Art der Gliederung und Zusammenstellung zitierter Passagen konkret belegt werden können, wird deutlich — nur, um hier ein erstes Beispiel zu geben — am Anfang, 930, wo zunächst die kleinsten Intervalle als Teile des Ganztons abgehandelt werden, bevor der Autor überhaupt noch die *genera* diskutiert hat; ja auch die Definition des Intervallbegriffs, und notwendiger Weise vorausgehend noch allgemeiner von Hoch und Tief in der Melik fehlen (wie eine adäquate Darstellung aussehen kann, ist bei Vitruv zu sehen, s. u.). Wenn aber die Erläuterung des *officium* der *harmonia*, die hier, s. u. gleichzusetzen ist mit *musica*, also der Beginn der Darstellung der Theorie der Melik mit dem Ganzton und seinen Teilen nebst in diesem Zusammenhang noch gar nicht verständlichen Hinweisen auf die *genera* gemacht wird, kann von vornherein nicht von einer systematischen Darstellung gesprochen werden; und daß der Autor einfach von einem Vorwissen ausgegangen wäre, ist angesichts der folgenden, hinsichtlich der Stellung deplazierten Darstellung der Gliederung des Stoffes nach Aristoxenus eine unbrauchbare „Erklärung“.

Wenn dann aber noch der folgende Abschnitt, in dem nun wieder gegen jede Systematik die Namen der 18 Töne des Tonsystems aufgezählt werden, ohne daß vorher ein Wort zur Struktur, ja überhaupt zum *σύστημα ἀμετάβολον* zu finden ist, durch haarsträubende „Etymologie“ angebunden wird, ist die Frage kaum noch zu stellen, ob der Autor etwas von dem verstanden haben könnte, was er da zusammenstellt:

Die Anbindung von 931 an 930 geschieht so, daß nach Abhandlung der Bruchteil-Intervalle des *tonus* die *soni* in der Leiter aufgezählt werden: Die „Logik“ der Verbindung besteht in der Wendung: *Tonus igitur idem plerumque appellatur et sonus*.

Verum soni sunt ... XVIII., worauf eben die Aufzählung der *soni* folgt. Diese „Logik“ der Zusammenstellung ist also ausschließlich formal-etymologisch nach der Art: Den *tonus* teilt man ein ..., *tonus* wird meistens auch *sonus* genannt⁷⁴, *soni* gibt

⁷⁴**Zu einem neuentdeckten Fragment zu Aurelians Musikschrift** Man kann übrigens diese terminologische Gleichsetzung nicht mit dem Wortgebrauch in dem von M. Bernhard und M. C. Ferrari herausgegebenen Text „zu“ Aurelians Werk, in der Festschrift f. K.-J. Sachs, *Musik d. Mittelalters u. d. Renaissance*, Hildesheim et al., 2010, S. 35, 5, in Verbindung bringen (was die Herausgeber auch nicht tun):

... *Non solum antiphonas, verum omnes omnino sonos per eas intellegi posse confirmant, quod ipse hactenus apprehendere nequaquam potui. ...*

Sonus steht hier in Opposition zu *antiphona*, das Wort bezeichnet also die Melodien aller anderen Gregorianischen Gattungen, vielleicht auch nur die der Versmelodien. Das altfranzösische *son* im Sinne von Melodie könnte hier vorweggenommen sein. Die Terminologie entspricht nicht der von Aurelian, der die entsprechende Opposition sozusagen katalogmäßig ausdrückt, nämlich die Universalität des Tonartbegriffs — wobei immer zu beachten ist, daß Aurelian den rationalen durch *inales* definierten Tonartbegriff nicht kennt! — in Aurelians Text wird dies so formuliert, z. B. ed. Gushee, S. 86, 11: *Per hos sicut supradictum est tonos omnis modulatio armoniaca vergi, qua de re putavi minime opere precium fore, ut alleluia et responsoria gradalia officii isticne insererentur, sed sub brevitare studui offertoria, communiones, responsoriaque nocturni temporis et antiphonas subnotare.* Das Alleluia jedenfalls gehört klar nicht zu Gattungen mit schematischen Psalmodieformeln für die Verse; Aurelian meint mit diesem Katalog die Gesamtheit aller Gattungen. Daß Aurelian damit in deutlichem Gegensatz zu den Ausführungen des „Zusatzes“ steht, wird aus dem abschließenden Satz erkennbar, der doch wohl eine gegenteilige Stellung zu der von Aurelian beinhaltet, *quod ipse ... apprehendere nequaquam potui ...* scheint geradezu explizit die Vorstellung von Aurelian in Zweifel zu ziehen. Daß ein solcher offensichtlicher Widerspruch für die Zuschreibung der Autorschaft des „Zusatzes“ zu berücksichtigen wäre, dürfte klar sein.

Die Ausführungen des „Zusatzes“ machen deutlich, daß zwischen Tonarten und *soni* unterschieden wird, den *eas* meint die *tenores*, die als *toni sive tenores* zuvor eingeführt worden sind: Der Autor bestreitet also das dann für die Rationalisierung wesentlich gewordene — Gattungsinvarianz des *finalis*-Prinzips — Universalitäts„dogma“ der acht Tonarten, das Aurelian vehement behauptet! Die vielleicht rudimentäre Verwendung des Wortes *sonus* in dem Alkuin zugeschriebenen Traktat etwa im Sinne von *tonus*, ohne daß der anonyme Autor inhaltliche Begründungen geben könnte, ist ersichtlich keine Parallele (denkbar wäre natürlich auch, daß der „alkuinische“ Autor einfach von der Ähnlichkeit von *sonus* und *tonus* veranlaßt, in die sonst rein „etymologisch“ begründete Parataxe von vergleichbaren,

es ... — was von der musiktheoretischen Fachterminologie ebenfalls eine absurde Behauptung ist⁷⁵ —, worauf die Aufzählung der *soni* im System, das vorher aber

aus der Tradition bekannten Begriffen *tonus* eben auch *sonus* einführt, ohne daß es eine, vielleicht durch ἦχος = *sonus* begründete ursprüngliche Begrifflichkeit von *sonus* etwa im Sinne von *Versmelodieformel* gegeben haben muß).

⁷⁵**Johannes Cotto, *tonus*, die Quellen und Atkinson** Zu denken wäre hier an die Stelle, in der Cleonides auf die Bedeutungen von *τόνος* eingeht, *Ἰσαγογγῆ* 12, ed. Jan, S. 202, 6 (vgl. Bryennius, *Harmonica*, II, 8, 389, ed. Jonker, S. 116, 8). Cleonides behandelt die verschiedenen Bedeutungen des Wortes zum einen erst nach Behandlung der davon gemeinten musiktheoretischen Begriffe, zum anderen gibt er klare Erklärungen der Bedeutungen, so daß die jeweilige Wortverwendung in Hinblick auf diese erklärten Begriffe eindeutig ist. Wenn nämlich *τόνος* als *ὡς φθόγγος καὶ ὡς διάστημα καὶ ὡς τόπος φωνῆς καὶ ὡς τάσις* bestimmt wird, und für jede dieser Bedeutungen dann auch noch literarische Beispiele gegeben werden, wie die unter dem Namen von Terpander überlieferten Verszeilen, weiß jeder Leser bereits, was ein *φθόγγος* etc. bedeutet. Somit kann er den Ausdruck der *siebtönigen Phorminx* bei Terpander sofort inhaltlich bestimmen, nämlich als Hinweis auf den Begriff *φθόγγος*, der hier nur mit *τόνος* bezeichnet wird; hier wird so der Einzelton bezeichnet. Zu derartiger Klarheit ist Martian unfähig. Auch die anderen griechischen Autoren, die ad locum Jan in seiner Ausgabe angibt, geben musiktheoretisch sofort verstehbare Erklärungen des Wortes: Die Reihenfolge: Definition der Begriffe, mögliche Bedeutungen des Wortes *τόνος* ist eingehalten, die Verwirrung der Martianschen Darstellung war nicht unvermeidbar, sondern ist ihm zuzuschreiben. Dabei ist von Interesse, daß auch Aristides Quintilianus zu Anfang des 10. Kapitels des 1. Buches, ed. Winnington-Ingram, S. 20, 1, ebenfalls eine klare Definition von, bei ihm nun drei möglichen Bedeutungen des Wortes *τόνος* vorstellt, und zwar anläßlich der im Verlauf der Abhandlung sinngemäß des Aristoxenischen Schemas erreichten Transpositionsskalen, also nicht irgendwo, sondern der Systematik folgend. Ch. Atkinson hat diese Textstelle wie nicht wenige andere falsch verstanden, wenn er der Meinung ist, daß *τρόπος συστηματικός* ein, auch noch für Johannes Cotto wirksamer terminologischer Ausdruck für *Transpositionsskala* sei; natürlich will Aristides Quintilianus hier für die drei möglichen musiktheoretischen Bedeutungen von *τόνος* allgemeine Erklärungen geben, selbstverständlich ist der Fachterminus für Transpositionsskala auch bei ihm *τόνος* — außerdem hätte Atkinson beachten können, daß Boethius seine Aussagen zu den Transpositionsskalen bzw. Oktavausschnitten — hierzu gibt es ältere Literatur — nicht von Aristides, sondern von Ptolemaeus übernimmt — und dabei einen groben Fehler begeht; weiterhin hätte Atkinson vor seiner Behauptung beachten müssen, daß die Erklärung von *τόνος* von Aristides nicht ins Mittelalter gelangen konnte, weil Martianus Capella gerade das nicht übernimmt bzw. überliefert, *Johannes Affligemensis as a Historian of Mode, Laborare fratres in unum, Festschrift L. Dobszay ...*, edd. J. Szendrei

und D. Hiley, Hildesheim et al., 1995, S. 3; daß es mehrfache semantische Besetzungen eines sprachlichen Ausdrucks gibt, sollte nicht ganz unbeachtet gelassen werden, der Zusammenhang macht durchweg klar, was gemeint ist, *τόνος* als Intervall erscheint in ganz anderem Kontext, kann also nicht verwechselt werden (vgl. dazu Aegidius Zam., Robert-Tissot, S. 96, 13). Daß die mittelalterlichen Musiktheoretiker durchweg nicht verstanden haben, was *τόνος* als *Transpositionsskala* bedeutet, sollte man auch vielleicht nicht ganz übersehen, sonst kommt zu doch etwas merkwürdigen Vorstellungen, z. B. zur Unfähigkeit, zwischen Zeichen und Bezeichnetem unterscheiden zu können, was die mittelalterlichen Musiktheoretiker seit Aurelian dann doch ganz gut vermochten:

Nun wollen wir über die Tonoι sprechen. Von Tonos spricht die Musiktheorie aber in dreifacher Weise, einmal als Tonhöhe, τάσις, zum anderen als eine Art bestimmte Größe der Melik, μέγεθος φωνῆς, wie bei dem Überschuß der Quinte über die Quarte, und schließlich als System, τρόπον συστηματικόν, wie Lydisch und Phrygisch. Über letzteres soll nun hier gesprochen werden. Aristoxenus setzt dreizehn Tonoι an ...

Natürlich versucht Aristides Quintilianus bzw. seine Vorlage hier sehr allgemeine Formulierungen zu geben, die Beispiele machen aber das Gemeinte so klar, daß Zweifel nicht bestehen können. Wenn nun Martianus Capella den Text von Aristides Quintilianus wirklich „durchgearbeitet“ hätte, wäre eine solche unsinnige Verbindung, wie er sie an der hier betrachteten Stelle macht, ausgeschlossen: Keiner der griechischen Autoren gibt etwa „etymologische“ Ableitungen so absonderlicher Art, Martian versucht ja nicht einmal einen inhaltlichen, „etymologischen“ Zusammenhang aufzustellen; seine Assoziation ist rein formalistisch, inhaltlich absurd. Zu fragen wäre höchstens, ob Martian irgendeine der Stellen gekannt hat, in denen auf die, musikterminologisch essentiell verschiedenen Bedeutungen eingegangen wird, und daraus seine unsinnige „Logik“ entnommen haben könnte, oder ob ein lateinischer Wortgebrauch und die Tatsache, daß sich im Lateinischen *tonus* von *sonus* nur durch einen einzigen Buchstaben unterscheidet ihn zu dieser Verbindung sozusagen autonom hätte führen können. Wer einen solchen Unsinn formuliert und etwa noch eine der angeführten Stellen gelesen hat, kann unmöglich den eigentlichen Sinn der Bedeutungen verstanden haben: Ihm reicht die Gleichheit der Bezeichnungen und die Tatsache, daß es sich um musiktheoretische Begriffe handelt.

So ungeheuerlich ein solches Nichtwissen auch erscheinen mag, auch Aurelian von Reomé hat, wie auch der Alkuin zugeschriebene kurze Text (vgl. M. Bernhard, *Clavis Gerberti* ..., München 1989, Bayer. Akad. d. Wiss., Veröff. d. Musikhist. Kommission, Bd. 7, S. 10), aber auch die sog. Papadike, die „Theorie“ der mittelbyzantinischen Notation erhebliche Schwierigkeiten, zwischen Ton und elementarer melischer Bewegung zu unterscheiden, wenn überhaupt der Begriff des Einzeltons verstanden wird. Dabei ist die byzantinische

nicht genannt worden ist, folgen kann: Hier handelt es sich um eine formalistische, inhaltlich, d. h. fachwissenschaftlich unsinnige Zusammenstellung⁷⁶. Wer den *tonus* der Musiktheorie mit ihrem *sonus* in dieser Weise identifizierend zusammenstellt, zeigt nur, daß er von der eigentlichen Bedeutung der betreffenden Fachtermini kein inhaltliches Verständnis mehr besitzen kann⁷⁷.

„Theorie“ dazu ebensowenig fähig wie zur — rationalen! — Unterscheidung zwischen Ganz- und Halbton, worauf auch schon in Verf., *Zum Bezeichneten der Neumen ...*, Neckargemünd 1998, und *Die Neumen in Otfrieds Evangelienharmonie ...*, Heidelberg 1989, passim eingegangen wird (hinzu kommt die angesprochene Kritik an Atkinsons neuestem Beitrag). Dabei ist zu beachten, daß es sich bei den Autoren der betreffenden Texte um ausgebildete Fachmusiker handelt, die ein umfangreiches Repertoire beherrschen mußten.

Es ist angesichts solcher Merkwürdigkeiten in der Darstellung des Stoffs der *ars musica* nicht gerechtfertigt, von einem klaren Verständnis der zusammengestellten Sachverhalte durch Martianus Capella auszugehen, wobei dieser im Gegensatz zu Aurelian und den anderen genannten Quellen sicher auch kein praktisches Wissen um Melodien besessen haben mag.

⁷⁶Die übrigens in dem Kommentar von Johannes Scottus in der von Jeaneau herausgegebenen Version aufgenommen wird, wenn die Melik gegenüber der Rhythmik durch *tonus* aufgerufen wird; E. Jeaneau, *Quatre thèmes Érigéniens Conférence Albert-le-Grand*, 1974, Paris 1978, S. 118, 9.

⁷⁷Und ein solcher Irrtum ist nicht vergleichbar mit dem Irrtum des Anonymus Bellermand, 21, ed. D. Najock, *Drei anonyme griechische Traktate über die Musik, Eine kommentierte Neuausgabe d. Bellermandschen Anon., Göttinger Musikwiss. Arbeiten* Bd. 2, §21, S. 80, 6, wo die Definition des *φθόγγος* als Element der Musik nicht verstanden, aber zu verstehen versucht wird — kontaminiert wird die Definition des kleinsten Intervalls als Repräsentant der Kategorie der Einheit, die alles Größere mißt, selbst aber nicht gemessen wird, mit der des Einzeltons (dieser war dem Anonymus natürlich schon durch die Schrift verfügbar). Dies bezieht sich auf die Aristotelische Tradition, wo dieses Merkmal der kleinsten messenden Einheit im Bereich der Melik der *Diesis* zugewiesen wird, wie man aus den bekannten Stellen der Ausgabe von Jan erfahren kann. Korrekt definiert findet man übrigens den Ton als Element der Melik in §49, wo der Vergleich des Tons mit der Einheit bei den Zahlen, dem Punkt in Bezug auf die Linie, und dem dem Buchstaben — Martian kennt diesen Vergleich übrigens nicht, trotz offensichtlicher Übernahmen nach Adrast — formuliert und korrekt in Bezug auf Höhe und Tiefe interpretiert wird (§48, ed. Najock, S. 102, 11).

Der angesprochene vorangehende Paragraph 21 macht den Fehler, den Ton als Teil der Intervalle zu definieren, was Najock, *ib.*, S. 81, 21.1 einfallsreich, aber unzutreffend als *Grenzwert* „weg“zuerklären versucht (ein Begriff, den die Antike nicht kennt; außerdem sind die Quellen der Kontamination leicht zu bestimmen): Dem Autor sind tatsächlich zwei

Übrigens scheint auch Macrobius einige Schwierigkeiten mit dem Verstehen der überlieferten Terminologie zu haben, die durch die Übersetzung von *φθόγγος* durch *sonus* in ihrer lateinischen „Version“ sprachlich nicht ganz so leicht zu differenzieren war: *sonus* und *tonus* unterscheidet nur ein Phonem⁷⁸. Macrobius vermischt ge-
 Definitionen durcheinander gekommen, die des kleinsten Intervalls, das alle anderen mißt, worauf die ganze Theorie von Aristoxenus beruht, und die des Tones als Element der Melik (§21, ed. Najock, S. 80, 8):

Unter den Intervallen ist aber der Ton der erste, weil er der kleinste ist, der nicht meßbar ist, aber selbst alles andere mißt, ohne von etwas anderem gemessen zu werden — in der Theorie von Aristoxenus, natürlich nicht der von Pythagoras! Der Ton gleicht aber in der Geometrie dem Punkt, in den Zahlen der Eins und in der Grammatik dem Buchstaben. Der Ton aber ist der Fall der emmelischen Stimme auf einer Lage, τάσις, Lage aber ist wie ein Stehen und Unbeweglichkeit der Stimme.

Man muß nur die Stellen aus den Schriften von Aristoteles betrachten, die Jan in seiner Ausgabe griechischer Musiktheoretiker unter der *Diesis* rubriziert hat, und die Definitionstradition des Einzeltones als Element heranziehen, um zu verstehen, wie ein solcher Irrtum entstehen konnte — die auch den Ausführungen des Anon. Bellermand zu Grunde liegenden Aristoxenischen Vorstellungen lassen eine Verwechslung von Ton und Intervall unmöglich sein, weshalb natürlich zu fragen ist, was der Autor eigentlich konkret gewußt hat.

Wie der Irrtum zu Stande kommt, ist klar: Es kann keine zwei elementaren Größen geben, in der Melik ist aber einmal — in der Adrastschen Tradition (scheinbar) besonders einsichtig formuliert — der Ton ein Element, zum anderen aber gibt es ein elementares Intervall, das in den Intervallen denn auch die Eigenschaft hat, alle zu messen, selbst aber nicht gemessen zu werden. Daß der Unterschied dieser beiden Elemente, d. h. die Existenz von zwei Elementbegriffen der Melik Schwierigkeiten machen kann (natürlich nicht bei den schöpferischen Autoren wie Aristoxenus!), ist aus rein formalen Gründen erklärbar; daß ein Musiktheoretiker — ob mit Proportionen oder Strecken rechnend — allerdings Intervall und Einzelton als einen Begriff sieht, ist unbegreiflich, wenn der Autor denn wirklich verstanden haben sollte, über was er schreibt. Zu folgern wäre hier also, daß die Texte Kompilationen aus früheren Texten sind, die aber nicht mehr vollständig verstanden wurden. Deutlich wird aber auch, daß hier, wenigstens formal noch ein gewisses Dilemma bestand — zwei elementare Größen, wobei natürlich das „Element“ *Ton* nichts messen kann, Maßgröße ist erst das Intervall, Streckenmaß oder Proportion —, wogegen bei Martianus Capella reine „etymologische“ Assoziation vorliegt. Verstanden haben allerdings beide Autoren die Begriffe selbst nicht mehr.

⁷⁸Demgegenüber erklärt Censorinus die Relation von Ton und Intervall unter direktem

radezu folgerichtig die Bedeutungen bzw. die Bezeichnungen in seinem Kommentar, ed. Willis, ed. Scarpa, II, 1, 20 bei der Beschreibung des Ganztonintervalls und des Halbtons:

Epogdous est numerus, qui intra se habet minorem et insuper eius octavam partem, ut novem ad octo ...⁷⁹ hic numerus sonum parit, quem τόνον musici vocaverunt. sonum vero tono minorem veteres quidam semitonium vocitare voluerunt. ...

In diesem Zusammenhang ist die Terminologie nicht mehr korrekt angewendet: Einen *sonus* generiert eine Proportion nicht; und es bleibt die Frage danach, ob Macrobius überhaupt noch verstanden haben kann, was ein Intervall und was die begrenzenden Töne, *soni*, eigentlich sind — an der Berechtigung einer solchen Frage kann auch nicht der Anschluß etwas ändern, der die Nichtexistenz eines eigentlichen

Bezug auf die griechische Terminologie wenigstens formal ganz korrekt (ed. Sallmann, S. 16, 1; nach der sinnvollen Erklärung, daß die wissenschaftliche Behandlung der Töne eigentlich eher Sache des Geometers als des Musikers sei, weil die *musici* neben der Unwissenheit über die Relation von Tönen und *motus* auch nichts von *scienter sonos tractavere et congruenti ordine redidere* imstande sind, ed. Sallmann, S. 15, 22, was nun wieder grundsätzlich auffällt, da die Systematik von Alypius sicher für die Praxis gedacht ist — *musicus* ist für ihn also, in Kontrast zu dem von Augustin in *de musica* I, geforderten Wortgebrauch, der praktische Musiker — der Kontrast zwischen, nur praktischem, *musicus* und rational die Gründe erkennenden Wissenschaftler wird also auch hier vorgegeben):

... igitur musica est scientia bene modulandi. haec autem est in voce, sed vox alias gravior mittitur, alias acutior. singulae tamen voces simplices et utcumque emissae φθόγγοι vocantur. discrimina vero, quo alter φθόγγος acutior est, alter gravior, appellatur διάστημα.

Angesichts so klarer Aussagen ist es kaum verständlich, daß Autoren wie Macrobius und Martianus Capella so unfähig waren, die Grundbegriffe der Melik zu verstehen. Als Grund kann eigentlich nur angenommen werden, daß eine Verbindung dieser Begriffe zu irgendwelchen konkreten Erscheinungen von Musik nicht mehr gegeben war; ein ziemlich deutlicher Hinweis darauf, daß die Notenschrift völlig unbekannt war, wenigstens im westlichen Teil des Reiches, der erst durch die Karolingische Renaissance das Bildungsniveau des Ostens übertreffen konnte — der Osten hat z. B. nie eine Verbindung zwischen den Begriffen der antiken Musiktheorie und der eigenen, ja auch dominant liturgischen Praxis erreicht.

⁷⁹Soweit ist also die Überlieferung intakt.

„halben“ Tons, eines *semitonium* übernimmt: Die gerne übernommene Begründung, daß auch ein *semivocalis* kein *halber Vokal* sei, läßt zumindest nicht erkennen, daß Macrobius strukturell verstanden haben könnte, um was es geht. Eines allerdings folgt: Die Natürlichkeit der Unterscheidung von Tönen und Intervallen ist keineswegs so trivial, daß sie nicht einiger Abstraktionsleistung bedurft hätte; und schon die Spätantike, der immerhin noch partiell die alten Texte vorlagen, hat offensichtlich erhebliche Schwierigkeiten mit dem Verständnis, wenn man ein solches nicht sogar vollständig ausschließen muß: Verständlich ist, daß der mittelalterliche, „vorrationaler“ *cantor* aus seiner gesanglichen Praxis nicht wissen muß, was ein Intervall und was ein Ton ist — seine geistige Repräsentation der Melodien, die er singt, dürfte gestalthaft-intuitiv gewesen sein; daß er das Stadium an „halber“ Rationalität des Bezeichneten der mittelbyzantinischen Notation erreicht haben könnte, ergibt sich aus Aurelians Schrift nicht, die Größe eines *kleinsten melischen Schrittes*, der, je nach diatonischer Gestalt der jeweiligen Melodie Halb- oder auch Ganzton sein kann, ist bei Aurelian nicht formuliert — um die Rationalität Hucbalds zu erreichen war also eine lange Wegstrecke zu überwinden.

Wenn aber die spätantiken Autoren, die Zugang zur antiken Musiktheorie besaßen, d. h. zu den klaren Definitionen, das damit Gemeinte, vor allem die Relationen zwischen dem Bezeichneten der Begriffe, nicht mehr klar verstanden haben, dann zeigt dies, wie schwierig diese Art der abstrakt-rationalen geistigen Repräsentation melischer Vorgänge auch für die Praktiker des liturgischen Gesangs zu verstehen war — und welche Leistung die Wiedererlangung dieses Wissens bei Hucbald und in der *Musica Enchiriadis* war — und welche Probleme selbst bei Verstehen der Grundbegriffe der antiken Theorie der Melik noch gegeben waren; dies zeigt das *Dasia*-System der *Musica Enchiriadis* exemplarisch.

1.4.2 Verständnisprobleme mit dem Text von Martian bei den Kommentatoren und Probleme der Rationalisierung

Daß die erst in Hucbalds Schrift restlos erreichte Rationalität bzw. Fähigkeit zur adäquaten Anwendung der Begriffe antiker Musiktheorie auf konkrete Musik erhebliche Arbeit am Verstehen der überlieferten antiken Texte voraussetze, ist daher zu erwarten. Zu bemerken sind dabei auch genuine Mißverständnisse, also solche Fehldeutungen, die nicht durch die antike Vorlage bestimmt sind. Zur Abwechslung

soll hier auf ein solches Mißverstehen, nun nicht Martians in Bezug auf die antike Musiktheorie, sondern seiner Kommentatoren hingewiesen werden. Ein geradezu groteskes Beispiel ist das Mißverstehen der Wendung *O lux nostra, sacros probare cantus Suesce atque organicis beare circis*, 119, am Schluß des Gesangs von *Caliope*. Die Schlußwendung zu verstehen erweist sich Johannes Scottus als unfähig, obwohl der Sinn des Textes klar ist; als Dichter kann Martian in einer auch für die folgende Zeit vorbildlichen Weise musikalischen besonderen Aufwand poetisch adäquat ausdrücken⁸⁰.

⁸⁰**Zu *organicus* als Bezeichnung für „instrumental“** Die für die poetische Darstellung von Musik so wesentliche Stelle, 117, zeigt klar, daß der antike Wortgebrauch von *organicus* im Sinne von *instrumental* an das Mittelalter überliefert wurde: Nach einem stilistisch hervorragend gelungenen Instrumentenkatalog, der die ungeheure Fülle musikalischer Schönheit zunächst durch die Fülle der vorhandenen Instrumente — die Orgel als *hydraula plenitudo* — sinnfällig macht, tritt der Jungfrauenchor auf, der die ganze instrumentale *plenitudo* zum Schweigen bringt, was natürlich im Rahmen des liturgisch geschilderten Ablaufs bleibt, *complementi spatio ratum fecere silentium*. Und natürlich übertrifft die Singstimme an Schönheit alles, was alle Instrumente überhaupt an musikalischer Süße erreichen können: *ac tunc ille omnis chorus canoris vocibus dulcique modulatu praevertit omnes organicas suavitates* Natürlich sind auch diese *suavitates*, aber alle solche Schönheiten müssen vor der Schönheit der, ja auch (als fiktiv gesungene Texte) „notierbaren“, Lieder zurückweichen. Der Einsatz des Instrumentenkatalogs und seine Überwindung durch den *chorus virginum* leistet eine großartige poetische Schilderung von Musik im Rahmen einer auf Musik wesentlich angewiesenen Liturgie; vielleicht sogar ein Versuch einer Überbietung christlicher Anwendung von Musik in der Liturgie.

Wie selbstverständlich diese Wortverwendung ist, zeigen auch die Kommentare zu Martian (z. der von Mariken Teeuwen herausgegebene) oder auch zu Augustins *De musica* deutlich genug, ed. P. Le Bœuf, *Un commentaire d'inspiration érigénienne du «De musica» de Saint Augustin*, in *Recherches Augustin*. vol. XXII, Paris 1987, S. 255, 55 (zu den Arten der Musik): ... *aut voce aut motu corporis aut pulsu cordarum vel fistularum. Ideoque perfecta musica tribus modis perficitur: voce humana, motu corporis, sono organico (omnia enim instrumenta musica organa appellantur)*. ... Daraus übrigens zu schließen, der Autor habe Tanz wie weltliche Instrumentalmusik als positiv anerkannt, wäre eine Fehldeutung, er bleibt ganz im Rahmen der abstrakten Begriffe bzw. Bezeichnungen.

Die angesprochene Stelle in Martians Buch ist aber nicht nur wegen ihrer poetischen Vorbildlichkeit, sondern auch sprachlich von Bedeutung: Sie belegt, daß das Wort *organicus* offensichtlich durchgehend im Sinne von *instrumental* auch an die sich entwickelnden romanischen Volkssprachen weitergegeben werden konnte, erst recht natürlich für die Stilistik

Johannes Scottus, und ausweislich seiner Übernahme dieser Vorgabe auch Remy von Auxerre, schreibt dazu, ed. Lutz, zu Dick, S. 51, 2: *CIRCI dicuntur symphoniae, quia ad eandem rationem veniunt*. Charakteristisch ist einmal, daß für Johannes Scottus das Bild einer Art szenischen Kantate, das Martian poetisch malt, nicht verständlich ist, so daß er dafür Abstrakta einsetzt: Es sieht sich gezwungen, *circus* als *symphonia* zu deuten und damit eine irgendwie mit dem Wort zusammenhängende Erklärung zu erfinden, die auch in der erweiternden Paraphrase von Remy nicht verständlicher wird, ed. Lutz, zu Dick, 51, 1: *ORGANICIS i. e. musicis, CYRCIS i. e. symphoniis. Proprie autem cyrci sunt symphoniae, quae ad eandem rationem melodiae recurrunt*. Remy umschreibt also nur den Bezug auf irgendetwas Kreisförmiges, leistet also nur rein stilistisch einen Zusatz. Ersichtlich ist er nicht fähig, eine Korrektur zu leisten, also den wahren Sinn zu verstehen, so einfach diese auch erscheint. Die Deutung ist also darauf angewiesen, einen Grund, vielleicht rein formaler Natur zu finden, der die Formulierung *ad eandem rationem* verständlich

poetisch und literarisch gebildeter Autoren. Das Vergessen dieser Sprachtradition führt leicht zu einer zu engen Konzentration auf die Bedeutung *Mehrstimmigkeit*, auch noch im 13. Jh.: Ein weiteres Beispiel eines solchen Mißverständnisses belegt R. A. Rasch, *Johannes de Garlandia en de ontwikkeling van de voor-Franconische notatie*, New York, 1969, S. 109 (weitere Beispiele für die seltsamen Blüten, die die Nichtbeachtung des Umstands treibt, daß im 13. Jh. Französisch Umgangssprache war, die auch griechische Wörter verwendet, s. Verf., *Musik als Unterhaltung*, IV, Kap. XIII, Anmerkungsbd., Anm. 78, S. 377 ff., wo u. a. auf besonders eindrucksvolle Erkenntnisleistungen von M. Haas verwiesen wird). Rasch macht auf eine Beschreibung weltlicher Musik in *De triumphis ecclesiae* aufmerksam, wo es heißt, *Organiste populares aures melliti gutturis organo demulcent*. Wie auch das deutsche Wort *spielmann* zeigt, ist es üblich, den weltlichen Musiker durch das Instrument aufzuruhen, als Instrumentalisten — auch wenn er singt; sozusagen durch das auffallendste konkrete Merkmal. Beachtet man zusätzlich, daß die Musiktheorie von ihrer antiken Vorgabe her, oft genug von *künstlichen* und *natürlichen* Instrumenten spricht, so wird klar, was *organum gutturis* bedeutet, das *natürliche* Instrument der Kehle. Eine Diskussion, ob die betreffenden Musiker mehrstimmige *organa*, und gar noch welcher, vielleicht besonders *kehligen* Art diese Mehrstimmigkeit gewesen sein könnte, erübrigt sich damit.

Die Erläuterung zum Wort *giga* im *Dictionarius*, ib., S. 106, die *imitata organicos modos* neben *mulci Iovis aures* imstande sein soll, wäre im Sinne von Johannes de Grocheos Beschreibung der Fidel zu interpretieren, so daß *organici modi* einfach als alle *instrumentalen Wendungen* o. ä. zu deuten wären, denn nach Johannes de Grocheo kann die *viella omnes formae musicales subtilius* erkennen lassen, also ausführen.

macht. Weil, wie noch näher und immer wieder zu zeigen, ein Verstehen der antiken Theorie der Melik bei Johannes Scottus nicht vorausgesetzt werden kann, muß zur Erklärung dieser seltsamen Kommentierung nicht einfach nach einem passenden konkreten musiktheoretischen Sachverhalt gesucht werden, denkbar sind rein formale Gründe.

Beachtet man etwa, daß Johannes Scottus die *rationes*, also wohl die *proportiones et proportionalitates*, als eine Art Gattung der konkreten Klänge ansieht, könnte er einfach den Sachverhalt hineingelesen haben, daß die Bezeichnung *circus* für *symphonia* — und diese Interpretation dürfte wieder hervorgerufen sein auch durch *organicus* —, deren immerwährende Identität gewesen ist; die Vorstellung von Johannes Scottus könnte also so entstanden sein: Jede einzelne *symphonia*, als Ausdruck der konkreten *species* bzw. des entsprechenden *Individuum* ist bestimmt durch die immer gleiche *ratio*, zu der sie wie das Konkretum zum Gattungsbegriff immer wieder „zurückkehrt“.

Ein solches Gemeintes des Kommentars ist kompatibel mit der allgemeinen Philosophie von Johannes Scottus, wobei natürlich von einer sehr bildhaften Umschreibung bzw. eben Umdeutung des Martianschen Bildes zu sprechen ist. Damit aber ist es unnötig, bei Johannes Scottus ein klares Wissen darüber zu erwarten, daß *Konsonanz* und *Quint* etc. Klassenbegriffe sind, die im Fall der bestimmten Konsonanz von der Tonhöhe unabhängig die entsprechende musikalische Hörleistung beschreiben können, also den Umstand, daß Melodien transponiert werden können bzw. elementar gesprochen, Konsonanzen als identische Gestalt auf jeder Tonhöhe erlebt werden können. Entsprechendes Denken wäre für das hier vermutete Gemeinte der Kommentierung durch Johannes Scottus nicht notwendig, da die Relation von Konkretum zu Abstraktum als *Rückkehr* zum immer Gleichen von seiner Philosophie vorgegeben wird; daß er die wahrnehmungsmäßige Erscheinung selbst gar nicht mit dem Begriff identifiziert haben muß, d. h. überhaupt je das Phänomen *Quint* konkret als Konsonanz klassifiziert haben müsse, um die Begriffe zu verwenden, ist nicht etwa notwendige Voraussetzung seiner Formulierungen, solches konkretes Wissen ist bei ihm eigentlich auszuschließen (er entspricht nicht dem Hucbaldschen Ansatz, daß auch der „Musiktheoretiker“ konkret wissen muß, was ein Intervall klingend ist); die Formalismen der, auch nicht voll verstandenen Relationen musiktheoretischer Begriffe, konnten ausreichend sein für solchem Umgang mit dem musiktheoretischen Erbe.

Daß Johannes Scottus wie Remy mit der ausdrücklichen Formulierung einer solchen Kommentierung kein rationales Wissen sozusagen vom Wirken von Konsonanzen in der musikalischen Wirklichkeit gehabt haben müssen, kann somit wenigstens für Johannes Scottus vorausgesetzt werden; Remys erweiternde Paraphrase kann durch Autorität entstanden sein, denn er belegt an anderer Stelle seines Kommentars, daß er konkrete Melodie und Intervallbegriff zusammenführen kann, und zwar ohne Schwierigkeit. Bemerkenswert ist nun, daß es trotz dieser Vorgabe doch noch einen anderen Ansatz gibt, nämlich den von Notker dem *Deutschen* — wenn *political correctness* diese Qualifikation noch erlauben sollte —, der auch einen direkten Bezug zu konkreter Musik versucht und dabei eher auf die, vielleicht älteren anonymen Glossen zu Martianus Capella zurückgreift, die Mariken Teeuwen, *Harmony ...*, S. 391, zu Dick, S. 51, 2 abführt: *Circus est proprie in melodia cantus, qui in eundem tonum finit, a quo incipit. ...*, bzw. in anderer Version des Gleichen: *Circus est ambitus musicae modulationis i. ad eundem sonum, a quo inchoat reversio*. Die zweite Fassung hat vor allem *tonus* durch *sonus* ersetzt, ohne daß man — wie interessant wäre das! — die erste als Formulierung einer Binnenmodulation ansprechen könnte: Jeder Bezug zur *finalis*-Lehre fehlt; d. h. man kann nicht im ersten Zitat von einer Forderung nach tonaler Einheit sprechen; es handelt sich ersichtlich um eine spezifisch musikalische Gestalt ansprechende Terminologie. Damit aber bleibt die Frage, ob die beiden Formulierungen als konkrete, ein musikalisches Formmerkmal betreffende Aussagen gewertet werden können: Die Definition des Kreises als etwas, das wieder in sich zurückkehrt, ist kaum erstaunlich, so daß eine musikalische Spezifizierung auf das Element der Musik, den Ton, auf rein „literarischer“ Basis nicht ausgeschlossen ist⁸¹. Es ist daher nicht zu schließen, daß der Glossator etwa rational gedacht haben müsse; die „Erklärung“, so falsch sie ist, läßt eben keine Merkmale erkennen, die rationales Denken unabdingbar für die Formulierung machen würden — andererseits ist natürlich nicht auszuschließen, daß hier eine Fachterminologie schon von vorrationalen *cantores* literarisch geworden sein könnte; konkreter Bezug

⁸¹Die Frage, ob sich hier etwa, wie in *quilisma*, was schon/noch Fulgentius kennt, ein melodischer Terminus gehalten haben könnte, ist nicht ganz einfach zu lösen, bei Bryennius findet man ein Beispiel, ed. Jonker, 324, 15, allerdings auf das Tonsystem bezogen, eine Melodiegestalt, die von der Mese ausgehend durch alle Töne laufend, wieder zu ihr zurückkehrt. Auch für „vorrationalen“ Zeit ist ein solches, literarisch nicht weiter belegtes Weiterleben nicht völlig auszuschließen.

ist also auch nicht auszuschließen!

Fragen muß man übrigens auch, warum Johannes Scottus und ihm folgend Remy diese, eventuelle, Vorgabe nicht benutzt haben: Wenn es sich, wie dann bei Notker, um eine für rationales Denken selbstverständliche Beschreibung gehandelt hätte, wäre die Glosse von Johannes Scottus nicht möglich. Er erhebt sozusagen das Ganze aus einer eher trivialen Spezifizierung des Kreisbegriffs auf die höhere Ebene des Begriffs der *symphonia*; ein Begriff, unter dem er sich wenigstens in sehr allgemeinem Sinne etwas vorstellen konnte — das Wissen also um die anonyme Glosse vorausgesetzt, wäre dies ein weiterer Hinweis darauf, daß Johannes Scottus von ihrer möglichen, naheliegenden rationalen Interpretation nichts gewußt hat, also Melik nicht rational denken konnte (das muß für den Philosophen keine „Schande“ sein, auch Kant hat von Musik erstaunlich wenig, ja nichts verstanden, wenn er, wie oben erläutert, durch die Gleichsetzung von *Ton* in Musik und Malerei auf die Formunfähigkeit von Musik schließt; seltsam ist angesichts dieses Unsinns, wie oft und unbeirrt von diesem grundsätzlichen Irrtum Kant auch als Zeuge für irgendwelche musikästhetischen Sachverhalte oder Behauptungen angeführt wird, meist im Sinne von inhaltslos begleitenden, aber scheinbar aufwertenden Epitheta ornantia).

Um die Bedeutung dieses — übrigens ebenfalls die Martiansche Vorgabe mißverstehenden — Kommentierungsversuchs durch Notker, der nun auf rationales Wissen zurückgreifen kann, verstehen zu können, ist ein Blick auf Probleme zu werfen, die der Versuch einer Anwendung antiker musiktheoretischer Begriffe auf konkrete Musik bedeutet haben muß. Daß solche Probleme noch zu Guidos Zeit wirksam waren, zeigt sein Versuch der Bewältigung einer bewegungsmäßigen, vokalen Vorstellung durch Einführung des Begriffes *motus*, der gewisse Merkmale des byzantinischen Begriffes der *φωνή*, was mit *Schritt*, nicht aber wie in neuerer Literatur (Ch. Hannick) mit *Intervall* o. ä. zu übersetzen ist, hat, allerdings bei Guido in grundsätzlichem Unterschied zur byzantinischen „Theorie“ auf einer restlos rationalen, d. h. antik geprägten und anwendbar gemachten Theorie der Melik beruht.

Wie schwierig eine rationale Orientierung in der Melodik gewesen sein muß, zeigt der Hinweis von Hucbald, daß die Erfassung auch nur der gleichen Tonhöhe in einer Melodie keineswegs eine selbstverständliche Leistung ist, ed. Chartier, §7, S. 142, 1:

In quolibet autem diversi soni cantu, si quaeratur, quae vox alii in eodem

melos similis vel aequa habeatur, id non nisi assuetiori tam ultro se ingerit, quod tamen studiosum quemvis nullatenus morabitur.

Bezogen ist diese, nicht ganz leicht zu verstehende Formulierung auf den Schlußsatz der vorangehenden Periode: *Et in huiusmodi quidem locis, ubi tot sillabae continuatim sub una voce iunguntur ... quasi linea in directum deducta, facile aequalitas potest adverti.* Bei direkter Folge, wie beim Rezitationston, ist Tongleichheit leicht zu bemerken. Der folgende Satz geht also auf Töne gleicher Tonhöhe ein, die jedoch nicht (wie beim Rezitativ) direkt aneinander anschließen. Die Qualifikation *diversi soni* muß danach allgemein übersetzt werden, also nicht im Sinne des Terminus: *Wenn aber bei einer Melodie mit verschiedenen Tönen gefragt werden würde, welche vox in demselben Melos ähnlich oder gleich zu einem anderen Ton sei, so erscheint dies nur einem, der damit vertrauter ist, so unmittelbar* (wenn man so *tam ultro* übersetzen mag); *eine Schwierigkeit, die aber einen, der sich darum bemüht, nicht abhalten wird.* Als Beispiel für diese doch überraschende Feststellung, daß es nicht leicht ist, im Verlauf einer Melodie jeweils identische Tonhöhen in verschiedenen, nicht direkt aufeinanderfolgenden Tönen zu erkennen, wird der Introitus der 7. Tonart *Puer natus est nobis* und zwar der Anfangston angeführt, der an wenigen Stellen, bezeichnet durch ihre Silben, wiederkehrt. Dieser Ton — *G* — wird schon auf der ersten Silbe durch Quartsprung nach oben verlassen, ist also recht auffällig, auch vom Ambitus her, da er der tiefste, der „Grundton“ ist, der natürlich eine Funktion als Zäsurton besitzt, z. B. auch den Schluß bildet: Umso überraschender scheint die Feststellung Hucbalds, daß selbst ein funktional wie ambitusmäßig so herausgehobener Ton als identisch nicht leicht bemerkbar gewesen sein soll.

Der funktionale Hauptton der Tonart, die *finalis* scheint somit für den Nichtgeübten als jeweils identische Tonhöhe offenbar tatsächlich nicht einfach zu fassen gewesen; sollte dies ein Hinweis darauf sein, daß noch zu Hucbalds Zeit die *finalis*-Lehre keineswegs triviales Merkmal der Melodiegestalt gewesen sein kann, da sonst eine so ausführliche Erklärung der Schwierigkeit eigentlich unverständlich wäre (ed. Chartier, 140, 03?)

Ut in hoc: Puer natus est nobis. Si quaeras, quae vox eiusdem introitus cum prima coaequetur, apparet in prima et tertia huius sillabae: Datus est nobis, Cuius et Angelus. Hoc tamen vocatur circus vel circulus, cum in eundem, quo ceptum est, punctum revertitur. Rursus si quae cum

hac: Puer. Sunt hac: na nobis. Et filius, hu-, ca-, ni. Sic et de aliis. ...

Tatsächlich findet sich auf *nobis* und *cuius* die *finalis*, ebenso auf *natus*, *nobis*, *filii*, *humerum* etc. die gleiche Tonhöhe wie auf *Puer*. Vielleicht kann also nicht einfach auf den genannten *finalis*-Ton als so mühsam in seiner Gleichheit erfaßbar geschlossen werden: Denkbar ist, daß Hucbald hier nur bei den Beispielen systematisch vorgeht, daß er also das hinsichtlich der Tonhöhe Gleichsein einfach anfangend mit dem ersten Ton konkretisiert, worauf dann der zweite Ton folgt. Die Formulierung als Problem ist immer noch bemerkenswert genug: Die Rationalisierung, d. h. Rückführung aller Töne einer Melodie auf die Skala scheint also erhebliche Schwierigkeiten gemacht zu haben.

Auf die gleiche Terminologie von *circus* bei Notker verweist S. Glauch, *Die Martianus-Capella-Bearbeitung Notkers des Deutschen*, Tübingen 2000, 2. Bd. S. 189 (zu Nc 109, 14 – 21), Kommentar zum Schlußvers von 120, Dick, S. 51, 2: *O lux nostra, sacros probare cantus Suesce atque organicis beare circis.*

Auch Notker sieht sich veranlaßt, den Terminus aufwendig zu exemplifizieren, nachdem er den Text von Martian — den lateinischen Kommentaren entsprechend, falsch — paraphrasiert hat:

Vnde uuirt kesâligot fône organiskên. daz chît sânglichen rîngen. Alsô dânnne rîng ân demo sânge uuirt. sô iz îo uuîdere eruuîndet. ze déro sêlbun stéte. dâr iz âna-fieng. Héue ûnde sîng o sapientia. sô fîndest tû dia sêlbun lûtun ân dema .a. dîu zîerest uuâs ân demo .o. Dér sô getâno perhiodus. dâz chît circuitus. heîzet colon. úbe dâz uuórt târ-ûz-kât. sô îh tir nû zeîgota. Vbe dâz neîst. sô heîzet er comma.

Für Notker ist die Anführung eines konkreten musikalischen Beispiels selbstverständlich, auch gab es ja das Vorbild von Remy von Auxerre. Ersichtlich ist Notker aber nicht mehr wesentlich am Problem überhaupt des Erfassens gleicher Töne interessiert, also an dem, was Hucbald darlegt, sondern nur an der mit solchen *rîngen* verbundenen Struktur, also dem Auftreten gleicher Töne dezidiert in Bezug auf eine syntaktische Gliederung meint⁸². Die Verwendung des Wortes *stéte* für den

⁸²Man beachte, daß der Autor des sog. *Schlettstadter Organumtraktats* ebenfalls den Begriff *membrum* mit Identität von Anfangs- und Schlußton erklärt, ed. Waeltner, S. 60, 12; darauf wird in Verf. *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik, zur Choralüberlieferung und Wort und Ton im Choral* Teil I, *Zu rhythmischen Neumenschriften und zur Modalnotation*,

Ort des gleichen Tons ist für Notkers Zeit nur insofern von Interesse, also St. Gallen die adiastematische Neumierung weiterbehalten hat, trotz klaren, und offenkundig auch raumanalogen Verstehens der skalischen Struktur des Tonsystems (ein Wissen, das auch Notkers musiktheoretische Schriften bezeugen). Daß er damit den Text Martians mißverstehen muß, ergibt sich aus der Dominanz des betreffenden Terminus bzw. Wortes *circuitus*, das wörtlich übersetzbar durch *periodus* natürlich die Analogie zu den syntaktischen Gliederungsbegriffen nahelegt, ja geradezu aufzwingt. Die Verbindung ist, daß das im Beispiel konkretisierte Wiederauftreten des gleichen Tones einen *periodus* bewirkt.

Zu fragen wäre damit, vor allem in Hinblick auf die für die *Musica Enchiriadis* essentielle Bedeutung einer genuin melischen Gliederungsstruktur⁸³, die durch Guido im 15. Kapitel des *Micrologus* ihre klassische Formulierung erhält, ob und wie weit auch Notker hier mehr als nur eine durch die Etymologie zwangsläufig nahegelegte — *circus/periodus* und Wiederkehr zum gleichen Ton als melischer Begriff — spezifisch musikalisch-syntaktische Gliederung⁸⁴: Zunächst ist der *Ring*, wenig-

Nebst einem Anhang zu neuesten Deutungen der Lieder und musikbezogenen Aussagen von Hildegard von Bingen näher eingegangen.

⁸³Vgl. Verf., *Musik und Grammatik*, S. 154 ff., und zur geradezu wundersamen Unfähigkeit zum Verstehen dieses Konzepts der *Musica Enchiriadis*, u. a., ed. Schmid, S. 22 f., durch neuere von der Unfähigkeit zum Verständnis lateinischer wie deutscher Sprache geprägte, amerikanische Arbeiten, wie die von Cohen, vgl. Verf., *Musik als Unterhaltung* II, S. 234 ff.; ein Beispiel dafür, daß wirkliche Literaturkenntnis vor der Arroganz von Neuentdeckungen und Fehlinterpretationen am besten schützen könnte, wenn man denn überhaupt geschützt werden und wissenschaftlich arbeiten will.

⁸⁴**Von affinales und Schematismen in neuerer Deutung** Und dies heißt: Im Sinne der „Tonalitätsforderung“ hinsichtlich der Abschnittsschlußtöne, also des Prinzips der *affinales* etc., kennt und voraussetzt. Daß dies ein traditionelles Prinzip ist, das bereits die *Scolica Enchiriadis* explizit formuliert, was dann geradezu topisch wurde, scheint D. Hiley unbekannt geblieben zu sein. Die *Scolica* schreibt: *Additur hoc tamen, quod sonus idem finalis et sociales sui frequentiores in commatum vel colarum fine versantur. ... Itaque in particulis, quae membra sunt cantionis, pene semper cola vel commata has in levando aut in ponendo sonorum socialitates petunt, et in eas vel arsis quaerit attingere vel thesis. Exemplorum satis legitima mela afferunt ...*

Auf die daraus entstandene Tradition braucht nicht weiter eingegangen zu werden, da das Phänomen der *affinales/sociales* insbesondere in Hinblick auf die Relation zur melischen Gliederung in der Literatur ausgiebig behandelt worden ist, was Hiley nicht davon abhält,

seine Entdeckung, daß Hermann d. Lahme sich in Kompositionen nach diesem Muster recht schematisch ausrichtet, nicht einmal mit der mittelalterlichen Fachterminologie zu beschreiben, *Die Offizien des Mittelalters*, ed. W. Berschin u. D. Hiley, Tutzing, 1999, S. 135: *Ich habe von der Betonung der Ecktöne Finalis/Quint/Oktav gesprochen. Offensichtlich kommen nur Finalis und Quint in vielen Gesängen für diese Betonung in Frage ...*; was dabei das Wort *Betonung* bedeuten soll, ist nicht zu erkennen, es handelt sich ganz einfach um die Befolgung der Regel, auch die Binnenzäsuren mit *finales* oder *affinales* abzuschließen; ein Prinzip, das systematisch durchgeführt, wie von der Theorie oft genug postuliert, genau zu so trostlos schematischen Bildungen führt, wie sie Hiley bei Hermann zeigen kann. Nur, angesichts der ausführlichen Behandlung dieser Tradition ist die „Entdeckung“ Hileys notwendig in die betreffende Tradition zu stellen, die Hermann selbst in seiner Schrift nicht explizit macht (daß die Regel in der Gregorianischen Wirklichkeit nicht zutrifft, bezeugt realistisch auch Aribio).

Dies ist übrigens ein deutlicher Hinweis darauf, daß er trotz der berechtigten Kritik an dem *Dasia*-System und dem Rückgriff auf die antiken Kategorien der Konsonanzgattungen, von Grundgedanken der *Musica Enchiriadis* wesentlich beeinflusst ist.

Als ein vergleichbarer Formalismus kann übrigens Mode der nach Tonarten sozusagen aufsteigend geordneten Melodien in Offizien gewertet werden; ein Formalismus, der schon für den byzantinischen Oktoechos Geltung hat und auch für die wohl syrische Vorgabe einer solchen Ordnung von Melodien angesehen werden kann (natürlich nicht für die entsprechende Ordnung mittelalterlicher Offizien, die befolgen einen neu erdachten Schematismus!). Angesichts solcher Schematismen sind die entsprechenden Anordnungen von Offizienmelodien im westlichen Mittelalter eben sicher als Neuerfindung anzusehen, als Ausfluß der Liebe zu derartigen Ordnungsstrukturen, die ebenfalls angesichts der auftretenden Zahlbegriffe für das Mittelalter geradezu aufdrängen mußten (hierzu gibt es übrigens bereits von E. Jammers Bemerkungen, deren Beachtung auch für jüngere Deuter nicht ganz abwegig wäre). Insofern erscheint die Formulierung von H. Möller (im gleichen Sammelbd., S. 57), daß die *Frage nach der Entstehung des Prinzips tonartlich geordneter Offiziumsgesänge zu den vielen offenen Fragen im Umgang mit frühmittelalterlichen Texten und Gesängen* gehöre, *die unser Nachdenken und -forschen stets von neuem herausfordern und in Unruhe halten*, etwas zu überschwänglich: Ein *Unruhe* auslösendes Problem ist etwa die Frage nach der Herkunft der *finalis*-Lehre, denn damit wird ein Prinzip vorbereitet, das für die Kategorie der Tonalität nicht geringe Bedeutung besitzt. Eher wäre zu beachten, daß die Verwendung derartiger außerliturgischer Schematismen theologisch nicht ganz unbedenklich ist, wird damit doch ein strikt außerliturgisches, musiktheoretisches Prinzip maßgeblich. Daß die Anzahl der Tonarten zu vergleichbarer Schematik bei der Folge von Melodien führen konnte, erscheint geradezu natürlich eine natürliche Folge eben dieses „Dogmas“ von acht Tonarten.

Hileys Übersehen oder Nichtbeachten vorliegender Literatur — nicht nur deutscher Sprache — ist daher ebenso bedenklich, wie seine Vorstellung, daß der mittelalterliche Choral den *Schritt weg von den alten Tetrachordstrukturen des klassisch-Gregorianischen Gesangsstils* vollzogen habe; ersichtlich schon deshalb merkwürdig, weil die strikt tetrachordale Ordnung der *inales* ja zum kompositorischen Schematismus führt, die Vorstellung aber, daß die Choralmelodien ursprünglich eine Tetrachordstruktur gehabt hätten, geradezu absurd ist, denn die *finalis*-Lehre ist nicht primär Gregorianisch, kann dies auch nicht sein, wie Aurelian beweist; und daß der Choral, ob Altrömisch oder Gregorianisch dem antiken Tonsystem verpflichtet sei, kann niemand nachweisen oder wahrscheinlich machen: Die übelieferten antiken Denkmäler jedenfalls nutzen die fünfzehn Transpositionsskalen so selbstverständlich, daß für einen dieser Tradition des Tonsystems entstammenden Choral das Fehlen dieses Merkmals schon auffällig wäre: Man merke sich, daß „der“ Choral noch zur Zeit von Aurelian kein rationales, also tetrachordales Tonsystem denken konnte.

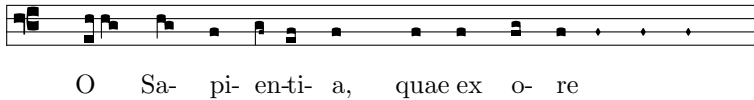
Diese Unhaltbarkeit von Hileys Vorstellung ergibt sich vor allem aber aus dem Umstand, daß die *Tetrachordordnung* (der antiken Musiktheorie) ja erst einmal von der mittelalterlichen Musiktheorie neu belebt werden mußte, als theoretisches, für die Klassifizierung konkreter Melodien wesentliches System natürlich erst seit der gelungenen Rationalisierung. Klar sollte auch sein, daß mit dem „neuen“ symmetrischen Tetrachord als Strukturelement des Tonsystems natürlich nicht ein ursprünglicher Ordnungsfaktor der „intuitiven“ Epoche der Melodien und ihrer Entstehung erfaßt worden sein kann, schließlich lassen die Choralmelodien an keiner Stelle eine Dominanz irgendeiner tetrachordalen Ordnung erkennen, also eine deutlichen Verwendung von Quartstrukturen, konjunkt wie disjunkt; ja angesichts der Möglichkeiten der Verwendung bestimmter Töne z. B. im 1. und 2. Ton als Rezitationstöne könnte man geradezu von einem Terzsystem sprechen, wenn neben der Rezitation auf der Tonika, die auf der Terz, *F*, auf der Quint *a* und gelegentlich ja auch auf *c* begegnet.

Was die Theorie leistet, kann als Durchsetzung des tetrachordalen Aufbaus für das geordnete Material der Melik, die Skala angesehen werden, nicht mehr: Man sollte nicht einfach die Strukturierung des Tonsystems, d. h. seines Aufbaus aus der kleinsten Konsonanz und einer ihrer als primär gesetzten Gattung gleichsetzen mit der Gregorianischen Melodiebildung, ohne jede Reflexion, daß hier völlig verschiedene Bereiche von Musik vorliegen, insbesondere ohne Beachtung des Umstands, daß der Choral nicht von vornherein im Sinne antiker und mittelalterlicher, rationaler Musiktheorie rationalisiert war — Hileys Behauptung müßte dann in den überlieferten echten antiken Melodien konkret Tetrachorde wiederfinden lassen, und zwar als essentielle Formfaktoren.

Natürlich läßt jede Melodie, die einen Quartambitus ausfüllt oder überschreitet, ein tetrachordales Raster zu, nur müßte erst einmal dessen kompositorische Relevanz bewiesen werden. Daß Hiley solche Behauptungen aufstellt, ist bedauerlich, Unwissenheit kann ja verzeihlich sein, unverständlich ist jedoch, daß dies auch noch, offenbar als tiefe Erkenntnis

stens in der Formulierung von Hucbald, dessen Schrift Notker aber nicht gekannt haben muß, ja ein rein melischer, nicht syntaktischer Begriff: Wiederkehr des gleichen Tones. Da die Differenzierung nach Wortgrenzen — wozu der Kommentar von Glauch zu vergleichen ist — natürlich auch eine syntaktische Struktur der Melik betreffen kann, ist aber nicht auszuschließen, daß auch Notker eine von den Sängern gebrauchte spezifisch musikalische Gliederungsstruktur kennt bzw. voraussetzt. Die zitierte Stelle bietet allerdings — in Gegensatz zu Guido und der *Musica Enchiriadis* — zu wenig Konkretes, um mit Sicherheit rein etymologische, d. h. formale „Anschlüsse“ sozusagen zu Gunsten einer spezifisch musikalischen Aussage ausschließen zu können, also einer auf dem Postulat der *finalis*-Lehre nach Übereinstimmung von Schlußtönen von *incisiones* beruhende „dogmatische“ Vorstellung.

Bemerkenswert ist, daß die Fassung der Antiphon *O sapientia* in der Fassung des römischen Antiphonars die Forderung von Notker nicht erfüllt, da sie mit dem Vorton beginnt:



Offensichtlich hat Notker eine Version im Ohr, die mit der Tonika *D* beginnt und nicht mit dem Vorton, *C*. Andererseits ergibt sich, daß der gleiche Ton ja noch öfter auftritt, ohne daß darauf mit *circuitus* aufmerksam gemacht würde: Daraus folgt, daß Notker den Begriff wohl doch in der Denkweise der Zuordnung von *incisiones*

rezipiert wird, wie dies L. Dobszay, *Zur Stilistik der Melodien des Emmeram-Offiziums*, in Berschin u. Hiley, *Die Offizien des Mittelalters*, S. 89, tut; übrigens in einer Betrachtungsweise von Melodien, die auf die Kontrolle von Aussagen durch Bezug auf Gregorianische Bildungen verzichtet: Der als so völlig neuartig hervorgehobene Anfang *F GbF D ...* einer Offiziumsantiphon hat eine ziemlich nahe Entsprechung im Int. *Jubilare Deo* mit *G G acG F ...*, vgl. ib., S. 88; warum in einem eindeutig plagalen dritten *tonus* die Töne *bGF DC* nicht verbunden auftreten dürfen sollten, ist ebenfalls nicht zu verstehen: Eine gelegentliche Abstinenz vom Halbton ist gerade typisch für Gregorianische Melodiebildung; deutlich wird an diesem Beispiel, daß zu einer rational nachprüfaren Stilistik der Gregorianik wie des mittelalterlichen Chorals weitgehend die Kenntnisse fehlen; durch inadäquate Anwendung und Verabsolutierung von Kategorien der Theorie kann ebenfalls keine tiefere Einsicht erlangt werden, wie dies auch bei den vielen Versuchen einer Deutung von Musik durch Hexachorde gegeben ist.

zu tonal wesentlichen Tönen versteht: *Circuitus* ist Tonwiederholung zusammen mit syntaktischer Funktion. Ob Notker damit einen ursprünglich — so bei Hucbald — nur melisch-strukturellen Begriff in der neuen Sichtweise erweitert, ist aber kaum zu sagen. Er bemüht sich aber, aus der ihm wie Remy unverständlichen Vorgabe von Martian einen durch Bezug auf den Choral sinnvollen Begriff abzuleiten. Daraus wird erkennbar, daß Musiktheorie für ihn essentiell die Theorie des Chorals ist, dessen Formfaktoren sind Erklärungen von musikbezogenen Begriffen der antiken Vorlage — die hier aber am Mißverstehen nicht die Schuld trägt; insofern ist das Mißverstehen auch von historischem Interesse. Notker geht mit seiner selbstverständlichen Heranziehung des Chorals bzw. der Terminologie seiner syntaktischen Gliederung selbständig vor, da er hierfür kein Beispiel bei Remy finden konnte, dessen Deutung auch unbrauchbar erscheinen mußte. Damit ist Notkers Kommentierung aber auch ein weiteres Zeugnis für die Bedeutung der Gliederungstheorie des Chorals.

Klar ist übrigens, daß für Notker *organicus* einfach mit *musikalisch* übersetzt werden kann, obwohl er natürlich auch den speziellen Gebrauch in Hinblick auf Orgel und deren Spieler kennt. Klar ist auch, daß Notker zwar die — naheliegende — gleiche Terminologie benutzt wie Hucbald, daß für den in seiner Zeit erreichten, übrigens der Beibehaltung der adiastematischen Neumenschrift in St. Gallen und anderswo widersprechenden, musikalischen Rationalitätsgrad aber die Gleichheit von (zeitlich bzw. rhythmisch) nicht benachbarten Tönen in einer Melodie nur ein strukturelles Merkmal, kein Verständnisproblem mehr sein konnte.

1.4.3 Zu inhaltlichen Problemen der Stoffdisposition bei Martian ab 932

Fachwissenschaftlich ebenso unbedarft wie die Disposition des Materials bis 932 ist nun auch die Anfügung — 932 — der grundlegenden Kategorien der Melik: *Dies sind die Töne, die die modulatio ... zusammensetzen*; soweit ist die Formulierung korrekt. Nur sind damit natürlich die Grundlagen vorausgesetzt, daß nämlich die einzelnen Töne sich durch Intervalle und Tonhöhe unterscheiden, wie ja schon die Benennung der Töne nach ihren Tetrachorden als Beginn einer Darstellung der Meliklehre unbrauchbar ist.

Martianus Capella „erklärt“ aber erst jetzt, 932, daß *omnis modulatio ex gravita-*

te soni vel acumine besteht, und daß *gravitas dicitur, quae soni quadam remissione mollescit, acumen vero, quod in aciem tenuatam gracilis et erectae modulationis extenditur*. Ohne diese grundlegende Definition⁸⁵ könnten die vorangegangenen Abschnitte jedoch gar nicht verstanden werden; es fehlt aber auch jeder Hinweis darauf, wie nun aus *acumen* und *gravitas* eigentlich die Töne der Skala folgen sollen, allein schon das Aristoxenische „Auswahlaxiom“ fehlt — auch hier ist der Vergleich mit der Darstellung von Vitruv aufschlußreich, da dieser die entsprechenden Darlegungen aus der Kategorie der melischen Bewegung ableitend und korrekt Aristoxenus folgend sinngemäß formuliert (s. u.).

Eine, aber eben wieder nicht harmonisierte „Antwort“ findet der Leser dann aber erst bei der annähernd vollständigen Übernahme der Aristoxenischen Systematik, 938 ff., worauf noch einzugehen ist; auch hier ist die Anordnung inhaltlich gesehen sozusagen hochgradig unpassend. Dies ist ein weiterer Beweis für Nichtverstehen des Inhalts, denn anders wäre eine so unpassende Darstellung und Anordnung der Lehre der Melik nicht erklärbar⁸⁶: Die Töne, bzw. eigentlich nur die Tonnamen des *σύστημα ἀμετάβολον* werden aufgezählt und danach erst wird das Grundmerkmal von *soni* im terminologischen Sinne, also *Einzelton*, *acumen* bzw. *gravitas* zu haben, die wiederum Ergebnis der entsprechenden melischen Bewegungen ist, genannt.

So natürlich die Formulierung von Martianus Capella in Hinblick auf den Inhalt der Theorie von Aristoxenus auch scheint — eine ausführliche Zusammenfassung findet man bei dem Anonymus Bellermand, §36, ed. Najock, S. 96, 2 —, die Formulierung bietet gewisse Probleme. Der „Grund“ der *gravitas* ist die *remissio*, womit

⁸⁵Natürlich nur ungeachtet der eher poetischen Ausführung zur der Natur von *gravitas/acumen*, weil es sich um sozusagen vorrationale Explikationen handelt, sind sie für die Theorie wenig relevant.

⁸⁶Vergleichbare „Unsystematik“ bei dem Anonymus Bellermand erklärt der neueste Herausgeber, D. Najock, S. 11, durch Kompilation aus verschiedenen Quellen, zu den *Termini technici ... die meisten werden im Text erklärt, die Tetrachorde ... und die Tonstufen allerdings viel später, als sie zum 1. Mal verwendet werden ...*, s. o. Anm. 77 auf Seite 150. In gleicher Weise wird man auch die seltsamen Zusammenstellungen bei Martianus Capella interpretieren müssen; beidemale geben die Kompilatoren keinen Hinweis auf inhaltliches Verstehen der kompilierten Texte bzw. Aussagen, deren Schlüssigkeit im Einzelnen und in Hinblick auf die eigentliche Theorie darf daher nicht mit dem Wissen der Kompilatoren verwechselt werden.

der Begriff *ἀνεσις* wiedergegeben wird⁸⁷. Dem entspricht die Formulierung von Martianus: *gravitas dicitur, quae soni quadam <r>emissione mollescit*; merkwürdig in terminologisch spezifischem Zusammenhang ist allerdings die Bezeichnung des „Trägers“ dieser Bedeutung: Der *sonus* erleidet die *remissio*, wogegen in den direkt auf Aristoxenus zurückführbaren Stellen mit dieser Theorie übereinstimmend von *vox* gesprochen wird, die erzeugt die Bewegungen, z. B. in der eigentlichen melischen Bewegung, wo es *ἀναγκαῖον* ist, *τὴν φωνὴν τὰς μὲν ἐπιτάσεις καὶ ἀνεσις ἀφανῶς ποιεῖσθαι*, daß also beim Singen die Stimme die Bewegungen unmerklich machen muß, womit das Fundament formuliert ist, auf dem man dann diese Stimmbewegungen in Relation zu den Tonhöhen setzen soll: *ἐπίτασις μὲν οὖν ἐστὶ κίνησις τῆς φωνῆς συνεχῆς ἐκ βαρυτέρου τόπου εἰς ὀξύτητα ...*, *intentio* aber ist die *zusammenhängende Bewegung der Stimme von einem tieferen Ort in die Höhe* (vgl. etwa Anon. Bellermann, wie erwähnt, §36, Najock, S. 96, 2 u. 10).

Die Verbindung zu dem Inhalt des Textes von Martianus Capella ist klar; auffällig ist aber die „Verkürzung“ und der Umstand, daß die Entsprechung zur *ἐπίτασις* nichts Terminologisches mehr an sich hat: *acumen vero, quod in aciem tenuatam gracilis et erectae modulationis extenditur*. *Extendere* könnte man noch als Entsprechung zu *intendere* sehen, terminologisch klar und dem „Ursprung“ angepaßt ist die Formulierung jedoch nicht; vgl. auch Cleonides, *Harmonica*, 2, ed. Jan, S. 180 f., insbesondere die klare Erklärung: *τὰ δὲ ποιοῦντα τὴν τῶν τάσεων διαφορὰν ἐπίτασις ἐστὶ καὶ ἀνεσις*, ib., S. 180, 20. Martians Formulierung der Tonhöhe dagegen

⁸⁷Was etwa bei Boethius nachzuprüfen ist; bei der Definition der rhythmischen Begriffe wird durchgehend mit *positio* und *elevatio* als Entsprechung von *ἄρσις καὶ θέσις* gearbeitet, was den Unterschied der beiden „Bewegungsbegriffe“ auch terminologisch klar bezeichnet. Die Opposition wird in 981 durch *positio* und *elatio* wiedergegeben, bei der Beschreibung des *proceleusmaticus brevis*, der *positio brevis et elatio brevis* hat.

Ob mit einer *vox efferenda* bzw. *premenda*, Martianus Capella, 967, wirklich melische Sachverhalte gemeint sein können, dürfte schon daraus fraglich sein, worauf noch einzugehen ist — eine Stelle, die in Verf., *Ibn al-Munağğim*, S. 74, mit allen bisherigen Interpreten offenbar nicht richtig, nämlich in melischem Sinne gedeutet wurde (außerdem liegt leider ein Fehler der Angabe vor, statt 519, 12 muß es heißen 516, 12): Die Termini betreffen den „Vortrag“ bzw. sein Gegenteil, nämlich die Pause, die *vox*, die zu „unterdrücken“ ist, gegenüber der *efferenda vox*, der vorzutragenden Stimme — wie die anderen Deuter wurde hier auch der Verf. durch eine zu voreilige Verabsolutierung raumanalogen Denkens der Melik verführt, kontextfrei zu lesen, s. u.

läßt davon nichts erkennen, er beschreibt offenbar mit eigenen Worten, wie Höhe schön umschrieben werden kann; inhaltliches Verständnis des eigentlich Gemeinten kann man nicht voraussetzen.

Abgesehen von der Reduktion des Aristoxenischen Aussagegehalts, der später in 937 auch nicht gerade adäquat wiedergegeben wird — insbesondere weil vergleichbar mit Boethius, ed. Friedlein, S. 199, 1, der wesentliche Begriff *motus* ausgelassen wird, offensichtlich aus Gründen der anderen Bedeutung dieses Wortes im Pythagoräischen Modell —, scheint zunächst die „Ersetzung“ von da *vox* durch *sonus* zu beachten, was allerdings (nur) bei Nichtverstehen des Inhalts leicht zu bewerkstelligen war; außerdem war dadurch ein „etymologischer“ Anschluß des hier zitierten Passus an den vorangehenden erreichbar; inhaltslogisch ist er, wie angesprochen, jedoch nicht zu rechtfertigen. Der Inhalt dieser Stelle betrifft die Differenzierung zwischen Tiefe und Höhe und den jeweiligen „Wegen“ dazu. Es ist also zu fragen, ob hier mehr als nur grundsätzlich Aristoxenisches Gedankengut auftritt, d. h. eine eigene, eben auf die Darstellung des Unterschieds von Nach Oben- bzw. Nach Unten-Gehens von Unten und Oben, wie es, jedoch in korrekter Einbettung in die Aristoxenische Bewegungstheorie etwa bei Gaudentius, ed. Jan, 328, 24, vorgestellt wird⁸⁸, wo die *ἐπίτασις/intentio* die *ποιητική* der *ὄξύτης* ist, was analog auf für die Tiefe gilt. Diese, leicht an sich zu fassende, da körperlichem Bewegungsempfinden

⁸⁸Und sich auch bei Martianus Capella findet, 939 seq., ohne daß es ihm nur in den Sinn kommen würde, die beiden Stellen irgendwie zu harmonisieren — er merkt einfach nicht, daß es sich beidemale um den gleichen Sachverhalt handelt, da er ihn einmal offenbar als separierten „Satz“ gefunden hat, das zweite Mal aber als Bestandteil einer Darstellung des Aristoxenischen Schemas, und da natürlich korrekt formuliert, nämlich bei Aristide Quintilianus.

Auch dies ist ein deutlicher Hinweis darauf, daß die Wiederholungen von bestimmten Sachverhalten eben nicht bewußte Gestaltungsmittel der Darstellung des Stoffes der Theorie sind. Übrigens ist auch hier die Definition nicht ganz klar dargeboten: Wenn zwischen *Höhe* und *nach oben Gehen* unterschieden werden soll, wobei die Höhe dem *pati* zugeordnet wird, das *nach oben Gehen* aber dem *facere*, so ist die abschließende Definition der Höhe — *acumen vero ex superficie oris emittitur* — und entsprechend der Tiefe — *ex intimo quidam spiritus trahitur* — nicht gerade sinngemäß, da hinter der vorangehenden Differenzierung die Aristoxenische Kategorie melischer Bewegung steht, die Martianus, aber auch Boethius offensichtlich zu verstehen nicht imstande waren. Zu einer „scholastischen“ Harmonisierung ist Martianus Capella natürlich nicht fähig.

analog entsprechende Differenzierung muß also eine selbständige Existenz etwa in einer Sammlung von Sätzen gehabt haben, die Martianus wohl selbständig stilistisch so hübsch ausfüllen konnte — inhaltlich hat die Stelle keinen Bezug zum Vorangehenden und zum Folgenden, abgesehen von der Verwendung gleicher Wörter, wie hier des *sonus*, der aber in Wendungen wie *remissio soni* auch nicht ganz in die übliche terminologische Verwendung zu passen scheint. Gerade die Stellung ergibt, daß Martianus Capella da, wo er sich offensichtlich nicht an ein zusammenhängendes Vorbild binden konnte, zu regelrecht sinnlosen Zusammenstellungen geführt wird; ein deutliches Zeichen des mangelnden Verstehens.

Die angesprochene leichte Analogisierung dieser Unterscheidung von *gravitas* und *remissio soni* mit normaler Bewegung dürfte auch Grund für die poetische, terminologisch aber fragwürdige stilistische „Bereicherung“ des Ausdrucks sein, der die *Höhe/acumen* als das bezeichnet, was in die *schwache Schärfe einer anmutigen und erhobenen Melodie ausgespannt wird*. Von klarer Erkenntnis des eigentlichen Unterschieds spricht diese Formulierung ersichtlich nicht, zumal das *acumen* ja nicht selbst nach oben gezogen werden kann; die Möglichkeit einer ornamentierten Formulierung einer etwa in einer Sammlung von Einzelsätzen vorgegeben vorauszusetzenden Aussage überwuchert sozusagen die definitorische Klarheit. So korrekt also die Wiedergabe der Bedeutung von *ἐπίτασις*⁸⁹ und *ἄνεσις* auch erscheint, so unklar wird dann die Formulierung von Martianus.

Wie bemerkt geht Martianus Capella auch hier bei seiner Zusammenstellung von Definitionen bzw. Bereichen der Meliktheorie ganz naiv nach Wörtern vor, die dann jeweils das Stichwort liefern, an das fachwissenschaftlich nicht zusammengehörige Aussagen, Exzerpte, „angeschlossen“ werden können.

Daß und wie man zunächst von dem Phänomen des Unterschieds von tiefer und hoher Lage auszugehen hat, kann man aus der Einleitung der Schrift von Euklid erfahren — im Pythagoräischen Modell —, aber auch aus der Einleitung zur Musikschrift von Aristides Quintilianus, ed. W.-I. S. 6 ff., wenn einem dies nicht einfach die Logik des fachwissenschaftlichen Stoffes oder Bacchius, ed. Jan, S. 292, 9, der bereits erwähnte Gaudentius, ib., S. 328, sagen. Die Wiederholung der

⁸⁹Wenn Anonymus Bellerman, §4, ed. Najock, S. 70, 3, *πρόληψις*, die Bewegung von einem tieferen zu einem höheren Ton als *ἐπίτασις ἢ ἀνάδοσις* bezeichnet, also als *Anspannung oder Hinaufreichen*, so wird in der alternativen Wortwahl ein tonräumliches Denken erkennbar.

Grundlage der genannten Differenzierung, der völlig anderen, nämlich rein wahrnehmungsmäßig begründeten Bewegungstheorie von Aristoxenus, dann zwar nun in korrektem Zusammenhang (937), aber ohne die notwendige Verwendung der zentralen Bewegungskategorie (s. u.) beweist klar, daß Martianus Capella vom Inhalt nichts verstanden haben kann, ja sich auch nicht um inhaltlich adäquate Zusammenstellung seiner Exzerpte bemüht hat bzw. bemühen konnte: Sowohl die Anordnung als auch die Formulierung selbst erscheinen als Beweis für Nichtverstehen des eigentlichen Inhalts.

Vergleichbar absonderlich ist auch die Reihenfolge, mit der an 932 — Hinweis auf die Grundlagen, daß *omnis modulatio ex gravitate soni vel acumine* besteht — in 933 nun die Konsonanzen angereicht werden, die zunächst nicht als Konsonanzen, sondern als Systeme, also Folgen von Halb- und Ganz- und Vierteltönen dargestellt werden, ein ansatzweise Aristoxenisches, ja eigentlich geradezu vor-Aristoxenisches Konzept⁹⁰, das hier aber völlig vereinzelt erscheint. Dabei fällt auf, daß nun wieder ein neuer Terminus eingeführt wird: *Productio* für *tonus/Ganztonintervall* findet sich denn auch nur an dieser Stelle, ein immerhin beachtenswerter Hinweis auf eine andere Bezeichnungsmöglichkeit und wohl auch eine eigene Quelle dieses Passus. Klar wird daraus aber, daß Martianus Capella jeweils Exzerpte übernimmt, ohne sie selbständig erklären oder terminologischer Systematik unterzuordnen zu können — ein Hinweis darauf, was eine Konsonanz überhaupt ist, was ihre Eigenschaft ausmacht, fehlt. Dieses Nichtbemerken von Inkongruenzen geht soweit, daß er auf eine vorangehende Definition der *diesis* hinweist, die er als Vierteltonintervall bestimmt habe. An der betreffenden Stelle, 930, steht dies aber nicht: Da wird die *diesis* als etwas beschrieben, das drei verschiedene *distantiae* haben kann — übrigens wurde natürlich vorher nicht definiert, was in melischem Sinn eine *distantia*

⁹⁰Wenn man an die Kritik von Aristoxenus an seinen Vorläufern, den *καλούμενοι ἄρμονικοί* denkt, auf die noch einzugehen ist: Diese haben ohne Aufbau oder Erkennen einer sinnvollen Skala nur Vierteltonraster angelegt. Genau das geschieht in diesem Abschnitt der Schrift von Martian. Dies ist aber kein Hinweis darauf, daß Martian etwa vor-Aristoxenische Texte gelesen haben könnte: Die entsprechende „litaneihafte“ Aufzählung könnte auch einer rein formalen nach-Aristoxenischen Pseudosystematik entstammen, die das Aristoxenische Modell formal durchgehend auf das Vierteltonintervall zurückführt. Nicht undenkbar ist aber auch, daß es sich um ein sonst nicht erhaltenes Rudiment der älteren, leicht zu übernehmenden Lehre handeln könnte. Die Aussage ist aber vernachlässigbar.

sein solle. Die kleinste *diesis* beträgt demnach einen Viertelton, die zweite einen Drittelton und schließlich die dritte einen dreiviertel Ton — es wird also nur die Einteilbarkeit in theoretisch unzulässiger Vereinfachung der hier über die Wirklichkeit hinausreichenden Komplexität⁹¹ der Aristoxenischen Einteilung des melischen Elements verwandt, nicht aber die eigentliche, dem Aristotelischen Schema entsprechende Bedeutung erklärt. Solche Unstimmigkeiten einfach zu übergehen, dürfte für einen Autor, der Musiktheorie verstanden hat, kaum angehen, sie sind eine Beweis dafür, daß Martianus zusammenstellt ohne zu einer eigenen inhaltlichen Systematisierung oder Harmonisierung fähig zu sein, ja ohne deren Notwendigkeit überhaupt einzusehen.

Die skeptische Frage, ob bzw. inwieweit Martianus Capella noch ein konkretes Wissen um den Sinn der von ihm dargestellten *ars musica* gehabt haben kann, wird also durch die angeführten Beispiele ausreichend begründet, ja eigentlich schon beantwortet: Eine derartige Zusammenstellung kann niemand leisten, der den Sachverhalt verstanden hat.

Korrekt in den jeweiligen Anzahlen, aber unverständlich im Kontext ist die Zusammenstellung der Konsonanzen — letztlich nach Aristoxenischer Weise — als Vielfachen von Ganz-, Halb- und Vierteltonfolgen bzw. als deren -„Summen“ mit den bekannten Proportionen. Nun verrät eine solche Gleichsetzung zwar deutlich, daß der Autor bzw. der kompilierende Redaktor nichts von den eigentlichen Problemen des Unterschieds proportionaler und streckenmäßiger, also Pythagoräischer und Aristoxenischer Lehre verstanden hat; dies ist aber für die späten Autoren auch nicht mehr anzunehmen. Allerdings wird daraus deutlich, daß Martianus Capella mit Boethius hinsichtlich musiktheoretischen Wissens nicht vergleichbar ist. Zu fragen wäre aber immer noch, ob Martianus Capella wenigstens den Aristoxenischen Intervallbegriff inhaltlich verstanden haben könnte; eine Antwort darauf kann die Diskussion seiner Definition des *tonus* geben, worauf noch einzugehen ist. Selbst-

⁹¹Für Leser, denen solche Probleme nicht, wie für den so gedankenreichen Denker über mittelalterliches Denken über Musik, M. Haas, alas!, viel zu schwierig sind, kann hier auf Verf. *Ibn al-Munağğim ... ein Beitrag zum Verständnis des Abstraktionsvorgangs bei der Entstehung und zur Charakteristik des antiken Tonsystems*, Neckargemünd 1999, S. 296 ff., verwiesen werden, wo man eine Erklärung der Aufstellung von verschiedenen Arten von *Dieses* durch Aristoxenus finden kann. Man kann klar erkennen, daß es formale, nicht reale Gründe gibt.

verständlich ist eine solche Voraussetzung keineswegs; die Zusammenstellung der Exzerpte jedenfalls kann nicht als gelungen angesehen werden.

Auch der Anschluß nach der in sich wieder — bis auf die Verbindung mit der Proportionaltheorie — korrekten Erläuterung der Konsonanzen als Systeme (im Aristoxenischen Sinne, also als „Summen“ jeweils der kleinsten Intervalle) in 935 ist von der traditionellen Systematik des Aufbaus der Lehre der Melik unbrauchbar: Nach den Konsonanzen, also den Systemen können nicht plötzlich die *tropi*, d. h. die Transpositionsskalen angeschlossen werden (die dann im kohärenten Aristoxenischen Zusammenhang als *toni* bezeichnet werden, wobei aber wieder erhebliche Fehler geschehen, s. u. — wieder reine Kompilation ohne eigenes Denken). Wie ein Nichteingeweihter die Darlegungen über die Relationen der Transpositionsskalen verstanden haben soll, ist unerfindlich: Zunächst wird, rein sprachlich-formal leicht nachvollziehbar die Trichotomie der *Hyper-* und *Hypo-τόνοι* zu den jeweiligen Grundtönen einfach aufgezählt, das war leicht zu „verstehen“, da es um Wörter und einfachste Etymologie geht.

Wer dann aber verstehen soll, daß *mediae vero graviorum troporum, qui acutiores sunt, προσλαμβανόμεναι fiunt. ...*, wo vorher weder die *μέσαι* hinsichtlich ihrer intervallischen Funktion noch die *τόνοι* hinsichtlich ihres Abstands erklärt worden sind, muß unverständlich bleiben, s. auch u. Hier handelt es sich um Kompilationen von ersichtlich nicht verstandenen „Worthäufungen“, die eben aus einer Sammlung musiktheoretischer Sätze, nicht einer zusammenhängenden systematischen Darstellung, entnommen zu sein scheinen, ohne eigenes Verständnis — damit wird aber sehr unwahrscheinlich, daß ausgerechnet Martianus Capella den Text von Aristides Quintilianus selbständig gelesen, also aktiv seine Auswahl getroffen haben könnte, denn wie gesagt, ist er zur Harmonisierung der Eingangsabschnitte mit den folgenden Auszügen aus dem Text von Aristides unfähig. Zu fragen ist daher eher nach der Natur der Vorlage dieser einführenden Abschnitte (bis 938), die Martianus benutzt haben könnte (und deren Verhältnis zum Text von Aristides Quintilianus); wie noch zu zeigen, erweist auch die Darstellung und Einleitung des übernommenen Aristoxenischen Schemas, daß eine Lektüre des Texts von Aristides Quintilianus im Sinn einer eingehenden Erarbeitung des Wissens durch den Compiler ausgeschlossen werden muß.

Eine intervallisch klare Erläuterung der Relationen von *μέσαι* und *προσλαμ-*

βανόμεναι wie überhaupt der Natur der Transpositionsskalen findet man nicht — ein mittelalterlicher Leser etwa konnte aus diesem Text nichts als die Namen und „geheimnisvolle“ Strukturen entnehmen; darauf ist unten noch näher einzugehen, da eine neuere Deutung gerade hier Verstehen des Sinns oder eines Sinns durch Martian nur durch ungerechtfertigte Totalveränderung des überlieferten Wortlauts bzw. dezidierte Nichtbeachtung seines Inhalts erreichen kann (Atkinson).

Das gilt auch für die weitere Erklärung, die wieder nach der Art der reinen Wortassoziation gestaltet ist: Nach der Darlegung, daß alle *tropi* aus fünf Tetrachorden bestehen, was als reine Zahlangabe korrekt ist, aber nicht notwendig ein Verstehen des Zusammenhangs durch Martianus Capella bedeutet, in dem Zusammenhang einer kurzen und einführenden Darlegung der Prinzipien der Lehre der Melik aber jeden Leser völlig unwissend lassen muß, folgt die Erläuterung des in dieser Erklärung verwendeten Wortes *tetrachordum* — eine inhaltliche Beziehung zum vorher Gesagten gibt es nicht: Eine *affectio quaedam sonorum quattuor per ordinem compositorum, quorum extremi sibi debeant convenire* ist als Erklärung nur verständlich, wenn man genau weiß, was ein Tetrachord denn nun ist, s. auch u. Nicht einmal die Beziehung zur vorher ja definierten bzw. wenigstens als Proportion und „Summe“ von kleineren Intervallen beschriebene Quart gibt Martianus Capella, so daß die abstrakte Definition ohne Beziehung zu irgendeiner Wirklichkeit erscheint. Fehlt schon vorher eine Definition dessen, was denn mit dem Wort *symphonia* grundsätzlich definiert wird — ein Beweis, daß es sich für Martianus Capella um Namen, nicht um Sachen handelt —, so ist die Erklärung des Tetrachords nur durch die Forderung, daß die *extremi convenire* sollen, nicht einmal spezifiziert durch *symphonia* oder *diatessaron*, unbrauchbar, worauf ebenfalls noch einzugehen ist. Hier kommt es zunächst darauf an, Beispiele für mangelnde Logik der Darstellung anzuführen. Daß es auch für vereinfachte musiktheoretische Bücher in der Antike eine wissenschaftliche, d. h. stoffgebundene Logik der Darstellung gibt, belegen die betreffenden Texte deutlich genug — die „Unlogik“ von Martian kann also nicht als üblich qualifiziert werden.

Der Autor hat den Satz herausgenommen, weil in ihm kurz das Wort *tetrachordum* definiert wird — so viel, die Tatsache der Definition, sozusagen das Auftreten des Wortes, hat er verstanden, aber offensichtlich nichts darüber hinaus. Auch der Hinweis auf eine nochmalige spätere Behandlung beweist nicht, daß Martianus Capella inhaltlich verstanden hat, was ein Tetrachord ist, da einmal natürlich

das Wort selbst „wiedererkennbar“ war, wenn andere Stellen kompiliert wurden, in denen das Wort wieder erscheint, zum anderen aber wird bei dem der Aristoxenischen Systematik entsprechenden Abschnitt das Tetrachord wieder nicht adäquat definiert; so wird etwa 942 zwar — formal korrekt im Kontext der *genera*, die aber noch gar nicht erklärt sind, statt dessen wird die Erörterung der Etymologie betont — die Folge der Tetrachorde im *σύστημα τέλειον* angeführt, was ein Tetrachord eigentlich ist, und wie die Relation zwischen Gesamtsystem, Transpositionsskalen und Tetrachord ist, wird aber auch hier nicht gesagt. Niemand könnte aus diesen Ausführungen die Struktur der Skala in bzw. aus Tetrachorden ableiten. Der Unsinn, den Martianus Capella dann 955 ff. zu den *genera* zusammenschreibt — etwa 957 die Erwähnung der in diesem Kontext völlig unverständlichen, da nicht mit ihrer Opposition gepaarten *immutabiles soni* —, läßt einen Leser mit Sicherheit nicht verstehen, was ein Tetrachord im System eigentlich sein könne. Natürlich fällt Martianus Capella nicht ein, diese Definitionen, die in ihrer Reduziertheit absurd sind, mit der Teilung des Ganztons ganz zu Anfang der Ausführungen zur Melik zu verbinden. Die reine Parataxe ist aber nicht etwa ein Stilmittel, sondern klar die Folge reiner Kompilation als Stellenzusammenfügung. Die Frage, wer eigentlich aus dem Text von Martian den Sachverhalt verstanden haben könnte, wenn er nicht die Fülle der Quellen benutzen kann, die dem modernen Deuter zur Verfügung stehen, dürfte methodisch nicht unberechtigt sein, wird doch erst durch eine solche Frage die Aussagefähigkeit des Textes als Musiktheorie verständlich. Der sofortige Einsatz des heute verfügbaren Wissens über antike Musiktheorie scheint demgegenüber methodisch eine adäquate Bewertung der Natur des Textes zur Musiktheorie von Martian zu verhindern.

Aus den angeführten wenigen Beispielen, deren Bewertung natürlich systematisiert werden muß, wird deutlich, daß schon die Annahme, Martianus Capella habe in klarem Verständnis der Musiktheorie Texte wie den von Aristides Quintilianus exzerpiert und dann in ebenso klarem Wissen neu, auf Wesentliches reduziert wiedergegeben, zumindest einer Prüfung bedarf: Bei auch nur oberflächlicher Betrachtung der Darstellung der Lehre der Melik durch Martianus Capella wird klar, daß eine solche Arbeitsweise oder auch nur Arbeitsmöglichkeit als Grundlage seiner Abhandlung nicht einfach vorausgesetzt werden kann, es sei denn, man „denkt“ vergleichbar wie Martianus, liest nur die einzelnen Sätze, und auch die nicht kritisch, nutzt dann die von der vorangehenden Forschung geleisteten Quellenverweise und

freut sich darüber, das Ganze nochmals hübsch paraphrasierend vorzutragen, mit eigenen Wörtern, ohne Verständnisfähigkeit des Inhalts, wie dies in dem Beitrag von Grebe exemplarisch vorgeführt wird.

Es erscheint geradezu unabdingbar, für die einführenden Abschnitte eine selbst wohl schon recht verkürzte Anthologie oder Sammlung von Definitionen voraussetzen, die vom Autor noch zusätzlich verkürzt und und letztlich hoffnungslos verunklärt wurde. Methodisch geht es nicht an, Bruchstücke auch in sinnloser Zusammensetzung einfach durch das „Originalwissen“ stillschweigend zu ergänzen: Es kommt auf den Nachweis an, daß ein Leser von Martianus Capellas *ars musica* von der Sache so gut wie nichts verstehen konnte — weshalb aber sollte man dann für den Autor Verstehen voraussetzen? Dies sei hier aber nur zur Begründung der Notwendigkeit der noch zu leistenden Systematik einer Prüfung des eigentlich von dem Text Ausgesagten in Relation zum sozusagen Aussagbaren. Und dieses von einer antiken Schrift musiktheoretisch Aussagbare ergibt sich aus der in fast allen fachlich bestimmten Schriften gerade in der *ars musica* vorbildlichen Logik des Aufbaus der Darstellung; die Leistung sowohl der Darstellung von Euklid als dann in Hinblick auf die Systematisierung des Gebiets der Melik und Rhythmik vollständigen Bestimmung ihrer Teile durch Aristoxenus kann hier als wissenschaftlich vorbildlich angesehen werden. Leider wird diese eigentliche Aufgabe in der hier immer wieder anzusprechenden Habilitationsarbeit über Martianus Capella überhaupt nicht gesehen.

Zum Vergleich, daß selbst spätantike Autoren mit sicherlich zu bezweifelndem wirklichen Wissen Inhalte einigermaßen korrekt wiedergeben können, kann etwa der Text von Censorinus, *De die natali*, X, 2, ed. N. Sallmann, S. 15, 22, angeführt werden, der die Abhandlung über die Musik mit der Bemerkung einleitet, daß die Ordnung der Töne zu bestimmen, eigentlich eher Sache des *geometrae* sei als des *musicus*, worauf bereits hingewiesen wurde, s. auch o., Anm. 78:

Nam sonos scienter tractavere et congruenti ordine reddidere illorum, ipsis autem sonis motuum modum mensuramque invenere geometrae magis quam musici.

Eine derartige Wissenschaftsbestimmung könnte auf eine gewisse Fähigkeit zur selbständigen Systematisierung bzw. die Benutzung einer zusammenhängenden Vorlage aus „besseren“ Zeiten hinweisen. Ihre Begründung erhält sie wohl daraus, daß

musicus hier im Sinne des mit aktueller Musik verbundenen Musikers verstanden wird. Man kann hier also nicht einfach eine Bedeutung einsetzen, die dann für bestimmte Mittelalterinterpretationen wesentlich geworden ist⁹². Wesentlich ist in der Formulierung von Censorinus die klare Erklärung, die davon spricht, daß *modus et mensura motuum* für die jeweiligen Töne zu finden ist. Diese sind klar die Teile der Musik, die Bestimmung der ihnen zu Grunde liegenden physikalischen Phänomene ist vernünftiger Weise Sache des *geometrae*, bzw. modern gesprochen des Physikers; *motus* betrifft hier also nicht die Aristoxenische Theorie.

Diese adäquate Differenzierung zwischen dem Phänomen und seinen physikalischen Ursachen, sowie die Aufgabenstellung, daß die Ordnung dieser physikalischen Ursachen aufzufinden den eigentlichen Inhalt der Musiktheorie darstellt, ist als offensichtlich selbständige Erklärung — natürlich nicht notwendig des Autors dieses Textes — Zeichen dafür, daß der Urheber hinsichtlich der Systematik der Erscheinungen, wie sie die antike Musiktheorie, speziell die sog. Pythagoräische Theorie, aufgestellt hat, klare Erkenntnis oder wenigstens eine Vorlage besessen haben muß, in der die Relation sinngemäß dargestellt war: Der zitierte Satz kann als Kurzfassung des Übergangs von Phänomen, hohe und tiefe Töne, zur Erklärung der Grundlagen angesehen werden — für die Zeit von Martian war also eine klare Systematik nicht ausgeschlossen.

Dem entspricht auch die weitere Kurzfassung des Stoffes, die mit der bekannten, aber erst von Augustin in tiefreichender Weise philosophisch nutzbar gemachten Definition der *musica* beginnt:

*igitur musica est scientia bene modulandi*⁹³. *haec autem est in voce, sed vox alias gravior mittitur, alias acutior. singulae tamen voces simpli-*

⁹²Die Mystik der emphatischen Gegenüberstellung von *musicus* und *cantor* als Merkmal der mittelalterlichen Musiktheorie ist kaum durch rationale Gegengründe zu überwinden, wie auch immer noch der mittelalterlichen Musiktheorie als Wesensmerkmal praxisferne Spekulation unterstellt wird.

⁹³Von Interesse für die Literaturkenntnis von Johannes Scottus ist, daß er die vergleichbare Qualifikation der beiden — nach der *ars dialectica*, die für ihn zu den „Naturwissenschaften“ gehört — trivialen *artes, grammatica* und *rhetorica*, ausdrücklich anführt, *peri phys.* V, 870 A, wenn er die *bene scribendi quidem scientia in litteram, hanc dicendi vero peritia in hypothesin ...*, also nicht in *natura*, sondern der Konvention begründet sein läßt. Daß ja auch eine vergleichbare Definition der *ars musica* vorliegt, sogar ziemlich breit überliefert, also nicht nur von Augustin, weiß er offensichtlich nicht, weil sonst die Definition der *ars*

ces et utcumque emissae φθόγγοι vocantur, discrimina vero, quo alter φθόγγος acutior est, alter gravior, appellatur διάστημα

Vox ist hier als Gattungsbegriff anzusehen, also als das musikalisch klingende schlechthin. Aus der abstrakten Feststellung, die als Grunderfahrung gesetzt wird, daß die *vox* höher oder tiefer sein kann, folgt in dieser Kurzsystematik die Feststellung, daß die einfachen und einzeln vorgetragenen *voces*, also die diskreten musikalischen Klangereignisse, eben die *φθόγγοι* sind, aus deren Unterschied dann der Begriff des *Intervalls* abgeleitet wird. So viel die Verkürzung auch „weglassen“ muß, bzw. stillschweigend als gegeben voraussetzt, so klar ist doch die Relation der Begriffe⁹⁴.

Wie anders erscheint dagegen die (Un-)Ordnung bei Martianus Capella, der mit der Definition des Ganztons und seiner Bruchteile, zudem noch unverständlich verkürzt vor allem hinsichtlich des Gebrauchs des Wortes *diesis* beginnt, dann zur Aufzählung der Töne der Skala überleitet, später aber nochmals die Aristoxenische Systematik wenigstens als Ordnungsgrundriß anführt: Das ist kein Zeichen für überlegte bzw. aus wirklichem Verständnis des Stoffes herrührende Dispositionsfähigkeit des Autors, sondern zwingender Grund, danach zu fragen, ob der Autor seinen Stoff

musica ausschließlich als „Naturwissenschaft“, ib., I, 475 B: *Musica est omnium, quae sunt in motu scibili naturalibus proportionibus armoniam rationis lumine dinoscens disciplina...*, vielleicht doch Überlegungen hätte auslösen müssen: Allein schon aus solchen „Defiziten“ ist zu schließen, daß er Augustins Schrift *De musica* nicht gekannt hat; zu ausführlich ist dort die Anstrengung, das normale Verständnis von *musica* als falsch darzulegen, und zwar ohne damit *musica* nicht mit der Kunst der metrischen Form verbunden sein zu lassen. Augustin bedient sich dieser Zuordnung von Musik nur auf Naturbewegungen, die rational erfaßbar sind, nicht. Johannes Scottus aber, der an anderer Stelle ja zur Erläuterung seines Harmoniebegriffes nicht umhin kann wenigstens Bilder scheinbar aktueller Musik anzuführen, ist nicht fähig, hier einen logischen oder systematischen Ausgleich zu leisten. Seine spezifischen musiktheoretischen Kenntnisse scheinen erstaunlich gering zu sein, bzw. er hat kein entsprechendes Interesse, worauf noch einzugehen ist.

⁹⁴Auch bei Macrobius findet sich der Stoff wenigstens in vernünftiger Anordnung, wenn schon zu Anfang des 2. Buchs der *Commentariorum in somnium Scipionis libri duo*, ... a cura di L. Scarpa, Padova 1981, II, 1, 6, der *sonus* aus dem *percussus aer* abgeleitet wird, auch der Intervallbegriff hat seinen adäquaten Platz, wobei zu beachten ist, daß Macrobius ja keinen musiktheoretischen Traktat schreibt, sondern auf die Vorgabe, allerdings mit erheblicher Redundanz, reagiert.

überhaupt inhaltlich verstanden haben kann. Gerade der Umstand, daß eine Harmonisierung der betreffenden Aussagen an verschiedenen Stellen überhaupt nicht versucht wird — die Beziehungen zwischen Abschnitten, die hinweisend durch *posterius* o. ä. „verbunden“ zu sein scheinen, sind formal, rein wortgebundener Art: Das Auftreten gleicher Wörter als Gegenstand von Definitionen kann natürlich auch Martian nicht verborgen bleiben, wenn er aus verschiedenen Quellen kompiliert; das dürfte wohl die einfachste „Erkenntnisleistung“ sein. Dennoch bleibt es bei paraktischer Zusammenstellung, denn scholastische Harmonisierungen kann Martian nicht leisten.

Angesichts der Logik des Stoffes — und gerade die Musiktheorie gehört zu den für eine Darstellung wohl am klarsten aufgebauten antiken Theorien — erweist sich also die Anordnung von Martianus Capella als hochgradig unpassend. Dies ist ein sehr starkes Indiz für mangelndes Verstehen des Inhalts: Es gibt keine andere zusammenfassende Schrift, die derartig absurd Bereiche der Theorie der Melik aneinanderreicht. Daß es sich dabei nicht etwa um einen kaprizierten Stil der Darstellung handelt, zeigen Darstellungen der anderen *artes* bei Martianus Capella. Angesichts der klaren Systematik, die die Darstellung der Melik in der musiktheoretischen Tradition der Antike besitzt, und die noch so wenig originelle Autoren wie Bacchius und Gaudentius zur klaren Darlegung des nun zum Lehrstoff gewordenen Inhalts befähigen konnte, ist also die Darstellungsweise bei Martianus Capella nur als chaotischer Unsinn zu qualifizieren: Die Frage, warum nach der Darlegung der *symphoniae*, die nicht nur durch die Vermischung Aristoxenischer und „Pythagoräischer“ Theorie auffällt — das ist für die Zeit zu erwarten —, sondern auch durch die recht stupide Aufzählung der jeweiligen konstituierenden Intervalle auf jeder Ebene, also Ganzton, Halbton und Viertelton. Hier war Martianus Capella nicht zu einer knappen Zusammenfassung fähig, obwohl sich die „Auflösung“ in Vierteltöne leicht durch eine einmalige Angabe der Halbtonsumme jeder Konsonanz hätte erledigen lassen; ersichtlich herrscht die Freude am litaneiarartigen Katalog. Solche Aufzählung steht in Gegensatz zu einer behaupteten Tendenz zur Verkürzung der Stoffdarstellung im Sinne eines Handbuchs.

Der Anschluß dieses Abschnitts, 933⁹⁵, an den vorangehenden läßt sich erklären

⁹⁵Ein Hinweis auf die Aristoxenische Herkunft dieser Bestimmung der Konsonanzen durch die konstituierenden elementaren Intervalle könnte vielleicht die Argumentation von Ari-

durch die Wendung *ex supra dictis ... sonis*, damit war der für Martian „logische“, für den mit der Materie Vertrauten aber höchstens formale Anschluß geschaffen. Die Frage, warum sich an die Darlegung der Konsonanzen die an dieser Stelle gar nicht hinpassenden *tropi*, die Transpositionsskalen anschließen, ist schwer zu beantworten, bzw. inhaltlich Unsinn. Denkbar ist, daß die Verwendung vieler Zahlwörter in der den Konsonanzen gewidmeten Passage den Autor dazu bewogen hat, die *tropi* direkt anzuschließen: Da handelt es sich um *quindecim*, wie dies schon in der ersten Zeile gesagt wird. Um überhaupt einen Sinn der Verbindung erkennen zu können, ist eben ein Rekurs auf derart seltsame Mittel der Stiftung von „Zusammenhang“ offensichtlich notwendig.

Gerade die hier angedeutete Seltsamkeit der Reihungen weist wieder darauf hin, daß Martian den behandelten Stoff nicht verstanden haben kann⁹⁶.

stoxenus gegen die geben, die die Existenz des Enharmonischen Vierteltons bezweifeln. An dieser Stelle, Plutarch, *De musica*, 38, 1145 A, wird gegen diesen Zweifel das Argument angeführt, daß dann ungerade Vielfache von Vierteltonen ja nicht existieren könnten; ein ersichtlich unbrauchbarer, formaler Einwand, da Nichtanerkennung des Vierteltons als melisches Intervall natürlich auch alle Intervalle: $X + 1/4$, Viertelton, $X \in \{1/2; 1; 2; \dots\}$ ausschließen muß (mit $1/2; 1; \dots$ als Abkürzung von Halbton, Ganzton etc.). Aristoxenus hat also wohl von seinen Vorgängern, den *ἀρμονικοί* grundsätzlich das Prinzip übernommen, den Viertelton in Aristotelischer Weise als kleinstes Maß anzusehen — womit ersichtlich wird, daß dies nicht der Wirklichkeit entsprochen haben muß.

⁹⁶**Versteht Dionys v. Halikarnaß die Intervallkategorie?** Die bekannte Passage zum Ambitus der Sprachmelodie in *De comp. verb.* von Dionys v. Halikarnaß, ed. Usener et Radermacher, S. 40, 17 bedeutet, wie an anderer Stelle näher erläutert, ebenfalls ein Nichtverstehen der extrem defektiv oder reduziert zitierten ursprünglichen Aussagen: Festgestellt wird, daß die Stimmelogik im Minimum einen Ambitus von einer Quinte, im Maximum von *οὔτε ἐπιτείνεται πέρα τῶν τριῶν τόνων καὶ ἡμιτονίου ἐπὶ τὸ ὄξυ οὔτ' ἀνίεται τοῦ χορίου τούτου πλέον ἐπὶ τὸ βαρύν*. Die Verwendung des Ausdrucks *χωρίον* zur Bezeichnung eines Intervalls dürfte, wie alles andere, auf die Theorie von Aristoxenus zurückgehen, in der ja Intervalle als Strecken bzw. eben Räume verstanden werden.

Ist schon bemerkenswert, daß Dionys einmal von Quinte, und dann auch noch von *τὸ λεγόμενον διὰ πέντε* spricht (*διαλέκτου μὲν οὖν μέλος ἐνὶ μετρεῖται διαστήματι τῷ λεγομένῳ διὰ πέντε ὡς ἔγγιστα, ...*, *Das Sprachmelos wird mit einem Intervall, der sogenannten Quinte gemessen als jeweils engster Umfang. ...*), zum anderen aber von *τρῆς τόνοι καὶ ἡμιτόνιον*, so erscheint es noch auffälliger, wenn er, *ib.*, S. 41, 13 feststellt, daß die *ὀργανική τε καὶ ᾠδική μουσα διασῆμασί τε χρῆται πλείοσιν*, was angesichts seiner vorangehenden Aussagen

1.5 Zu exemplarischen Problemen inhaltlichen „Verstehens“ musiktheoretischer Vorgaben in den Ausführungen von Martianus Capella am Beispiel ihrer Rezeption im Mittelalter

Von Interesse für die Bestimmung des Umfangs an spezifisch musiktheoretischem Wissen, das Martianus Capella gehabt haben könnte, ist, wie bereits angesprochen,

zum Ambitus der Sprachmelodie natürlich ebenso Unsinn ist (er gibt gar keine *διαστήματα* an), wie in Hinblick auf die Theorie der Sprachmelodik von Aristoxenus: Diese ist danach kontinuierlich, ein „Durchheulen“ der Intervalle ohne jedes Stehenbleiben auf einem Ton, beendet also nur durch Pausen bei Inzisionen. kann also höchstens ein Ambitusintervall kennen, nicht aber Intervalle.

Wenn Dionys dann in üblicher Weise die Intervalle *Oktav*, *Quint*, *Quart*, *Ganzton* und *Halbton* aufzählt, die die instrumentale wie vokale Musik im Gegensatz zur Sprachmelodik brauchten, die nach seiner Vorstellung also nur die Quint sein soll, so wird die Vermutung, er habe nicht verstanden, was eine Quint eigentlich ist, zur korrekten Interpretation seiner Ausführungen: Miteinander derart unvereinbare Feststellungen zeigen, daß Dionys von Intervallen höchstens noch die Namen, deren Bezug zu Melik, sonst aber gar nichts mehr weiß, er setzt ein Ambitusintervall äquivalent einer „größeren“ Anzahl von Intervallen, die konkret erscheinen — aus diesem Grund sind seine Ausführungen auch nur als Hinweis darauf brauchbar, daß es offenbar einen weitergehende Theorie der Sprachmelodik gegeben hat, von der er aber nichts mehr verstanden hat. Denn, seine Exemplifizierungen der sprachmelodischen Bewegung ist reduziert auf die Denkmöglichkeiten der Grammatik, nicht aber die Theorie der kontinuierlichen Stimmbewegung von Aristoxenus, die in moderner Rationalisierung als Gegensatz zwischen *Treppenfunktion* und *stetigen*, in der Vorstellung wohl sogar *glatten Funktionen* auszudrücken wäre, wobei, wie noch zu zeigen (vgl. z. B. Anm., 54 auf Seite 94), weder Aristoxenus noch die ihm hierin folgenden Autoren wie Ptolemaeus fähig sind, diesen gemeinten Gegensatz exakt zu verstehen: Es ist nicht einsehbar, daß die Sprachstimme nicht auch konstante Elemente, d. h. auf einer Tonhöhe „ausgehaltene“ Töne gehabt haben kann; für den gemeinten Gegensatz einer „durchheulenden“ und einer in diskreten Schritten verlaufenden Melodie ist die Eigenschaft, nie auf einer Tonhöhe „halt“ zu machen ersichtlich unpassend — stetige oder glatte Funktionen können auch nicht nur lokal linear sein, d. h. sich einer Konstanten nähern, sondern auch für längere Zeit, ohne daß dadurch der Gegensatz zwischen ihnen und Treppenfunktionen aufgehoben würde — die Beachtung solcher Prinzipien ist nicht so irrelevant, wie es für eine Wissenschaftsauffassung der Großzügigkeit und des Überfliegens wie sie von Grebe exemplarisch repräsentiert wird.

auch die Formulierung des Tetrachords, das erstmalig in Zusammenhang mit der deplazierten Aufzählung der *tropi*, der Transpositionsskalen auftritt — und davon auch nicht zu trennen ist, s. u. Dies ist von Bedeutung für die generelle Frage überhaupt nach Verstehen und Verstehensfähigkeit der überlieferten Aussagen der antiken Musiktheorie durch Martianus. Die Aufgabe besteht hier wesentlich in der Überprüfung der inhaltlichen Aussage von Formulierungen von Martian: Natürlich ist hier methodisch zu unterscheiden zwischen der Frage nach Übernahme von Formulierungen des Textes von Aristides, was zunächst als formale Frage angesehen werden kann, und dem Verstehen der kompilierten Textstelle durch den Kompilator. Weil es sich aber um spezifische Aussagen im Rahmen einer doch in weiten Teilen klar und verständlich überlieferten Theorie handelt, ist diese Frage hinsichtlich einer gewissen Ökonomie der Untersuchung kaum immer klar von der Frage nach dem inhaltlichen Verstehen, nach der wirklichen Aussagefähigkeit Martianscher Formulierungen nun im Licht der antiken, d. h. griechischen Musiktheorie überhaupt zu scheiden.

Angesichts der von vornherein ersichtlichen Tatsache, daß Martian zu eigener musiktheoretischer Arbeit unfähig sein muß, also nichts Neues bringen kann — auf die gegenteilige Vorstellung von Cristante wird noch eingegangen (zur rhythmischen Dichtung) —, ist musikhistorisch, ja überhaupt kulturgeschichtlich gesehen nur die Frage sozusagen nach dem inhaltlichen Wert des Textes von Martian von Interesse, die Leistung der mittelalterlichen Musiktheorie ist kulturgeschichtlich von solcher Bedeutung, daß die Frage nach dem Anteil der antiken Theorie an dieser Leistung, die nicht überschätzt werden kann, auch die Frage nach dem Wert der Träger der Überlieferung der antiken Theorie, als Arbeitsmittel und Erkenntnishilfe für die mittelalterlichen Musiktheoretiker einschließt. Und da ist die Bewertung auch des Textes von Martian natürlich von zentraler Bedeutung: Wieweit konnte dieser Text als brauchbares Werkzeug in der zu bewältigenden Aufgabe dienen. Das Urteil einer Untersuchung ist, wie bereits mehrfach angedeutet, die Entbehrlichkeit des Martianschen Textes zur Musiktheorie für den angesprochenen Vorgang. Der Text erweist sich sogar eher als Hindernis. Die Frage dagegen, was aus der lebendigen und, wie gerade die mittelalterliche Übernahme dieses Werkzeugs zeigt, hinsichtlich einer rationalen Ordnung musikalischer Wirklichkeit höchst leistungsfähigen antiken Musiktheorie bei spätantiken Autoren werden kann, scheint zwar eine für die Beurteilung von Kultur- und Wissensverfall beachtenswerte, aber doch klar weni-

ger aufregende, weil nur historische, eben Wissensverfall als historisches Faktum betreffende Frage zu sein, wenn nicht sogar hier gewisse Vorgaben zur Beurteilung moderner Zustände zu finden wären, wie sie z. B. ein hier noch weiter zu beachtender Beitrag repräsentiert.

Der angedeutete Wert oder Unwert des Musikkapitels der Schrift von Martian ist aber natürlich noch klar zu beweisen. Die Disposition des Stoffes ist hier aber bereits ein sehr deutliches Indiz: Nach der Aufzählung der *tropi*, der Transpositionsskalen, d. h. eigentlich nur der Namen ohne Angabe der intervallischen Relationen, die man sogar bei Cassiodor strukturell eindeutig hinsichtlich der gegenseitigen intervallischen Abstände definiert findet, folgt unvermittelt der Hinweis auf die jeweils in allen Transpositionsskalen fünf Tetrachorde, natürlich zunächst ohne jeden Hinweis auf die Natur von deren Zusammensetzung, wie ja auch nichts darüber gesagt wird, daß die *tropi* ja intervallisch-skalisch identisch sind; hier sagt eben Cassiodor wesentlich mehr — und einfach das antike Wissen vorauszusetzen, erweist sich als für die Beantwortung der gestellten Frage hinderlich.

Also erweist sich schon die Zusammenstellung, die Formulierung des Kontexts als dem Stoff gegenüber inadäquat — hier folgt Martian auch nicht der Vorgabe von Aristides Quintilianus, sondern zitiert eigene Kompilationen. Bevor jedoch diese Seltsamkeit des Kontexts betrachtet wird, ist kurz auf die angegebenen strukturellen Merkmale einzugehen, schon weil hier, zuletzt durch Atkinson, erstaunliche Fehldeutungen vorliegen⁹⁷, aber auch deshalb, weil hier eine der seltenen Stellen

⁹⁷Z. B. scheint Atkinson selbst auf die „etymologische“ „Methode“ der Harmonisierung völlig verschiedener Bedeutungen hereingefallen zu sein, wenn er doch tatsächlich die Melodiebeschreibungen von Aurelian einfach mit den, allgemeinen Angaben der *Musica Enchiridionis* zu musikalischer Gliederung zusammenstellt, ohne zu bemerken, daß letztere ein System melodischer Gliederung aufstellt, die natürlich *diastema* nicht als (*intervall*) interpretiert, sondern als Ambitus eines solchen konkreten melodischen Abschnitts; was das mit der, als Bezeichnetes der Akzentzeichen und daher auch der Neumen gegebenen Melodiebeschreibung von Aurelian zu tun haben könnte, erklärt Atkinson inhaltlich nicht, ihm scheint zu genügen, daß hier „etymologische“ Verbindungen vorliegen, *Johannes Affligemensis as a Historian of Mode, Laborare fratres in unum Festschrift L. Dobszay ...*, edd. J. Szendrei u. D. Hiley, Hildesheim et al. 1995, S. 6 f. Es handelt sich um völlig unterschiedene Dinge, die übrigens in der, wenn auch deutschsprachigen, Literatur ausführliche Behandlung erfahren haben.

Noch absonderlicher wirkt es, wenn Atkinson doch tatsächlich die ebenfalls „etymologische“

vorliegt, in denen allein bei Martian Merkmale angeführt werden, die sonst als Klassifikationsmerkmale nicht genannt sind, auch wenn sie Parallelen in anderen Theoretikeraussagen haben.

— man sollte auch die Griechisch-„kenntnisse“ des lateinischen Mittelalters beachten, dazu gibt es, wenn auch deutschsprachige, Literatur — Wendung von Johannes Cotto, *Quos autem nos modos vel tropos nominamus, Graeci phtongos vocant. ...*, ed. S. van Waesberghe, S. 77, 11, inhaltlich ernstnimmt, ib., S. 10 (beachten sollte dabei man den Umstand, daß Johannes Cotto an keiner Stelle Einzelton, Ganzton, Tonart und Akzent irgendwie inhaltlich gleichsetzt oder gar verwechselt — es handelt sich um „Etymologie“, mittelalterliche „Etymologie“! Es gilt also bei jeder Aussage die konkret inhaltliche Relevanz und Funktion im Text zu beachten, was Atkinson eben gerade nicht tut).

Geradezu noch absonderlicher wird es, wenn er diesen „etymologischen“ Unsinn auch noch mit dem Wortgebrauch der *Musica Enchiriadis* in Verbindung bringen will, ohne zu sehen, daß natürlich die Funktion von *phtongi*, die mit identischer Bedeutung durchgehend auch durch *soni* bezeichnet werden, Tonarten zu repräsentieren durch die Spezifikation *finales* ausgedrückt wird: Daß dem Autor der *Musica Enchiriadis* — den nach Torkewitz zu „identifizieren“ Verf. leider noch nicht ganz leicht fällt, selbst wenn das *ICH* von H. H. Eggebrecht solche Skepsis nicht kennt — klar war, daß *phtongus* nicht identisch mit *tonus* sein kann, beweist er nicht nur durch die eindeutige Differenzierung, ed. Schmid, S. 7, 1, *Terminales sive finales dicuntur, quia in unum aliquem ex his quattuor melos omne finiri necesse set. Etenim primi toni melum et subiugalis sui sono ... archoo regitur et finitur. ...*, sondern auch in Überschriften wie *De phtongorum figuris et quare sint ogdecim*, ib., S. 6: Daß dem Autor klar war, daß es nicht achtzehn Tonarten, *toni* gibt, dürfte daraus wohl ohne Probleme ableitbar sein. *sonus/phtongus, tonus*, als Intervallname und als Name für *Tonart, intervallum* etc. sind für den Autor inhaltlich eindeutige, im antiken Sinne zu verstehende Begriffe, die doch nicht etwa mit der Nutzung des Wortes *tonus* auch für das Bezeichnete der melischen Akzente im Denken der Zeit kontaminiert werden konnten! *διάστημα* allerdings bedeutet in der *Musica Enchiriadis* nicht das Gleiche wie *intervallum*, was man unbedingt beachten sollte.

Johannes Cotto gibt einige griechische „Hinweise“, deren Unsinnigkeit angesichts der klaren Definitionen auf der Hand liegt — nur, genau diese Klarheit des jeweils Bezeichneten, ob Ganzton, Silbenton, nach Aristoxenus melisch definiert, oder Tonart (Transpositionsskala kannte „das“ Mittelalter nicht, man könnte dazu O. Gombosi lesen), auch Johannes Cotto kann die Termini in ihrem aktuellen Bezug eindeutig gebrauchen — es kommt auf den Inhalt an, nicht auf „etymologische“ „Methode“; auch hier könnte das Diktum hilfreich sein: Literaturkenntnis schützt vor Neuentdeckungen.

1.5.1 Zu einer Fehldeutung der Darstellung der Transpositionsskalen bei Martian, deren Kommentierung und zu den Anfängen rationaler Tonartbestimmung im Mittelalter

1.5.1.1 Zur Paarung von Transpositionsskalen im Ganztonabstand bei Martian

Martians Aufzählung der fünfzehn Transpositionsskalen⁹⁸ ist charakterisiert durch die Betonung des naheliegenden Ordnungsprinzips von Dreiergruppen: *Hypo-*, *Hyper-* und „Grundname“ erscheinen jeweils als zusammengehörige Gruppe, allerdings wieder ohne jede skalische Strukturangabe. Dies ist deshalb nicht ganz ohne Interesse, weil die mittelalterliche Theorie das Konzept der Transpositionsskalen, womit Chromatik sehr viel leichter darstellbar gewesen wäre, bekanntlich nicht übernimmt; zu fragen ist also, ob und wo die mittelalterliche Theorie das Konzept überhaupt hätte so erfahren können, daß eine Rezeption möglich gewesen wäre.

Dieses Konzept konnte dem Mittelalter nun durch den ja nicht unzugänglichen Text von Cassiodors *Institutiones*, ed. Mynors, S. 145 ff. geläufig sein⁹⁹, wo die Martianschen *tropi* unter der Bezeichnung *toni* auftreten; eine Identifikation des jeweils identischen Gemeinten war aber natürlich ohne Weiteres möglich, nämlich

⁹⁸Bereits Theodulf verwendet die Zahl ausschließlich zur Steigerung des literarischen Aufwands, vgl. Verf., *Zum Bezeichneten der Neumen*, S. 387; woher er die „Formel“ genommen hat, ist kaum zu entscheiden; zusätzlich verwendet er noch das Wort *vinula vox*, dessen Quelle eindeutig Isidor ist. Die Brauchbarkeit einer so hohen Zahl wie fünfzehn — Boethius kennt bekanntlich nur acht; ein Unterschied, der eigentlich nicht zu übersehen ist — zur literarischen Aufrufung besonderer musikalischer Schönheit o. ä. entspricht natürlich dem Katalogprinzip, das in der Form des Instrumentenkatalogs seine einfachste Form findet. Natürlich hat Theodulf kein Wissen um den eigentlichen Sinn des Begriffs der Transpositionsskala; die Anzahl war als solche gegeben.

⁹⁹Und daß Cassiodor wenigstens Remy von Auxerre bekannt war, dürfte das Zitat aus dessen Instrumentenklassifikation, ed. Lutz, zu Dick, 480, 11, zeigen. Hier ist Remy übrigens selbständig, Johannes Scottus führt kein solches Zitat an — entsprechende Ansätze zu einer Verbindung der Aussagen verschiedener antiker Quellen zur Musiktheorie kennt er nicht, vielleicht doch ein Zeichen dafür, daß er auf die Spezialschriften von vornherein nicht eingehen wollte; auf die von Kenntnis der spezifischen Quellen unbelastete These von Beierwaltes wird unten noch eingegangen, hier sei schon vorab bemerkt, daß die Bewertung von Waeltner die einzig nachweisbare Deutung ist, nicht die von Beierwaltes.

wegen der identischen Namen der in den Katalogen aufgezählten Namen von *tropi* bzw. *toni*. Nur: Cassiodor zählt eben zusammen mit skalischen Angaben auf und gibt dazu noch, in erheblicher Redundanz, die jeweiligen intervallischen Relationen an, also nicht nur die Halbtonabstände zwischen benachbarten *toni*, sondern auch noch die zwischen den skalisch in der Aufzählung jeweils „bisher“ erreichten *toni*; man erfährt also z. B. auch , wo Abstände der jeweiligen Proslabanomenoi, die allerdings nicht explizit genannt werden — Cassiodor spricht einfach von Abständen zwischen den *toni* —, eine Oktav betragen etc.

Daß diese Aufzählung im Mittelalter geläufig war, kann z. B. Aurelians wörtliche Zitierung zeigen, die Gerbert mit *ipsissima verba Cassiodoris* kennzeichnet, ed. Gushee, S. 69 f. Aurelian zitiert den Cassiodorschen Katalog unter der Rubrik *De vocum nominibus*, womit er sein Unverständnis des eigentlich Gemeinten zeigt, dies wird auch sichtbar, wenn er etwa von einem *hypodorius sonus* bzw. einem *hyperlydius sonus* spricht, und damit nicht etwa eine exakte, d. h. skalisch rational definierte Tonangabe anzeigen will bzw. kann, sondern einen jeweils extremen Ton, nämlich einen jeweils höchsten bzw. tiefsten (vgl. dazu die Verweise in Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik, zur Choralüberlieferung und Wort und Ton im Choral*, Teil I, *HeiDok* 2008, S. 15 ff.): Für ihn handelt es sich bei den fünfzehn Namen um Namen von Tönen, deren Sinn er, auch als Bezeichnungen von Tönen einer chromatischen Skala allerdings strukturell und skalisch nicht versteht, da ihm die Intervallbegriffe und die notwendige melische Rationalität fehlt. Dieses Mißverständnis aus fehlendem Verstehen der Grundlagen ist auch für das Folgende zu beachten. Als Beispiel sei angeführt die Beschreibung der Psalmodieformel im vierten authentischen Ton, ed. Gushee, S. 126, 68:

Nempe in versibus introituum prima syllaba, i. e. Glo- arsin pacietur, exin secunda, hoc est -ri-, thesin. In tertia vero, scl. -a-, acutus scandetur accentus. ... Octava et nona, scl. -li- et -o, prima circumvolvetur, secunda yperlidium sustinebit sonum. ...

Daß keine exakte Tonangabe vorliegen kann, zeigt schon der Kontext, daneben die Tatsache, daß nur die beiden Namen der extremen *toni* verwendet werden, und schließlich der Umstand, daß Aurelian eben — noch — unfähig ist, den rational definierten Tonbegriff als Teil einer Skala zu verstehen, sozusagen erst recht nicht eine chromatische Skala, wie sie die Aufzählung bei Cassiodor vorgibt. Dennoch

kann er sie natürlich zitieren; ersichtlich kein Beweis dafür, daß er den Sinn des Kompilierten verstanden haben muß; er meint hier mit *yperlidius* eine extrem hohe Tonlage¹⁰⁰. Daß Aurelian nicht von skalisch bestimmten Tonstufen bzw. Einzeltönen eines Systems als Bezeichnetes ausgehen kann, zeigen seine Formulierungen ausreichend klar, wenn etwa die *octava syllaba yperlidica debet adscisci vocis melodia*, ed. Gushee, S. 127, 81, so ist eben nicht ein, etwa noch skalisch bestimmter, höchster Ton gemeint, sondern eine hohe Lage, ein Extremum (zur Bedeutung der Extremtöne im Gregorianischen Stil vgl. die Angaben in Verf. *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...* Teil 2, *HeiDok* 2010, passim bei der Besprechung des Stilunterschieds zwischen Greg und AR).

Natürlich kann Aurelian nicht ausschließlich bewegungsmäßige Ausdrücke verwenden, wie *evolvitur*, *circumflectitur* etc., sondern auch lagemäßige Termini, wie *plenus sonus*, ed. Gushee, S. 120, 28, oder *mediocriter tenebuntur*, nämlich die dritte und vierte Silbe; ein Wissen auch nur um den skalisch definierten Einzelton als Element der Melik hat er nicht, weshalb trivialer Weise die Verwendung der beiden extremen Namen nur lagemäßig verstanden werden kann, also ein Verstehen der Struktur im Sinne der Vorgabe völlig ausgeschlossen ist¹⁰¹.

¹⁰⁰In der *Anonymi cuiusdam epitoma*, die traditionell dem Text von Censorinus zugeordnet erscheint, wird explizit nicht der *hyperlidius*, sondern der *hypermixolydius* als *postremus acutissimus* angeführt, ed. Sallmann, S. 74, 11; eine Aufzählung der *toni*, hier *species carminum*, die nicht nur die Zahl 13, sondern auch die doppelten *toni* wie *duo hypophrygii, gravior et acutior*, etc. dem Mittelalter weitergibt. Da auch der Anonymus keine skalisch-intervallischen Hinweise auf die Abstände der *toni* gibt, nur *gravissimus hypodorius, mox duo hypophrygii, ... deinde ... deinde dorius medius, tum ... totidem ...*, wird nur erkennbar, daß diese *toni* aufsteigend angeordnet sind. Strukturell ist dieses Verzeichnis unbrauchbar. Vom Verständnis des Autors her kann man wohl nicht mehr von Rudimenten antiker Musiktheorie sprechen, sondern nur noch von textlicher Kompilation.

¹⁰¹**Zu neuerer Unkenntnis „vorrationalen“ Denkens über Musik** Natürlich gilt dies auch für die Beschreibung der *versus antiphonarum* des zweiten authentischen Modus, ed. Gushee, S. 123, 48, *Enimvero versus antiphonarum istius toni iunguntur sonoritati versuum autenti proti usque prope finem, excepto quod is ypodoricam plus quam prior congratulatur vocem ...* Die Verspsalmodie des II. auth. ist also der des I. auth. bis fast ans Ende gleich, nur daß dieser I. auth. sich einer tieferen Stimmlage erfreut als der II. auth., was ja wohl kaum überraschend sein kann — allerdings ein bedeutsamer Beitrag zur Frage ist, wie denn die ursprüngliche, d. h. vorrationale Relation der einzelnen *toni* definiert gewesen sein kann bzw. empfunden wurde; die Möglichkeit relativer Lagen ist natürlich

auch für eine noch nicht der skalischen Rationalität fähigen geistigen Repräsentation eines entsprechenden musikalischen Usus vorauszusetzen (z. B. in Sängern mit absolutem Gehör, die man nicht einfach ausschließen kann). Daß gemeint sei, nur am Schluß sei der I. auth. tiefer als der II. auth., ist nicht wahrscheinlich, man muß also wohl mit einem Bewußtsein einer relativen Lage rechnen, auch wenn dies eben noch nicht skalisch rationalisierbar war. Wieweit übrigens der Weg von solchen Relationsbestimmungen zur rationalen *finalis*-Theorie ist, müßte eigentlich jedem Leser bewußt werden.

Daß in der mangelnden skalischen oder intervallischen Rationalität des Denkens, ja überhaupt der Denkmöglichkeit bzw. geistigen Repräsentation von Melodieverläufen und der Beschreibung von Musik bzw. melischen Verlaufs ein zentrales Merkmal der vorrationalen mittelalterlichen Musiktheorie gegeben ist, die den Vorgang der Rationalisierung geradezu direkt fassen läßt, übersieht N. Phillips in ihrem Beitrag zu Bd. 4 der *Geschichte der Musiktheorie* hg. v. F. Ertelt und F. Zamminer, Darmstadt 2000, S. 340 f., geradezu exemplarisch, wie übrigens alle an diesem Band beteiligten Autoren, die offenbar nicht bemerkt haben, daß zwischen dem letzten Zeugnis eines Verstehens des antiken Tonsystems und seiner konstituierenden Elemente und der Rationalisierung, d. h. der Wiederentdeckung des Sinnes dieser Elemente eine Zeit sehr tiefreichenden Wissensverlustes liegt, eine Zeit, die praktisch, wie dies Aurelian klar formuliert, hervorragende *cantores* kannte, niemanden aber, der irgendwie rational auf antikem Niveau Rechenschaft über Strukturmerkmale von Melodien geben konnte, d. h. etwa sagen, was ein Intervall sein könnte, oder gar, wo in einem bestimmten Gesang ein bestimmtes Intervall auftritt. Dies zu verstehen scheint für moderne Betrachter offenbar extrem schwierig zu sein, obwohl etwa die Sammeltätigkeit von B. Bartok, die Überführung einer rein mündlichen Musikkultur bzw. von deren Produkten in rationale Notenschrift, die erst „Verstöße“ gegen das immanente, traditionellen Tonsystem bewußt machen konnte, genau diese Leistung hätte bewußt machen müssen: Die anachronistische Naivität, das eigene, selbstverständlich gewordene musikalische Denken, wenn es denn solches ist und nicht nur Kenntnis der Klaviertasten und ihres Systems, absolut zu setzen, führt hier zwangsläufig dazu, die eigentliche Leistung, eben die Rationalisierung nicht verstehen zu können, vielleicht nicht gerade ein Kriterium, das für ein als Handbuch gemeintes Unternehmen der Darstellung mittelalterlicher Musiktheorie befähigt. Aber auch der Herausgeber verkündet fröhlich weiterhin von Ficker-Georiadessche Vorurteile als Wissenschaft, da mögen solche Anachronismen nicht störend erscheinen.

Insofern verrät es angesichts bestehender Literatur geradezu unvorstellbare Unwissenheit der eigentlichen Probleme des Rationalisierungsvorgangs, wenn Nancy Phillips, ib., die angesprochene Verwendung der Namen der beiden extremen *toni* — und *gravissimus* bzw. *acutissimus* konnte auch Aurelian verstehen — durch Aurelian mit der Nennung der beiden in der Schrift *De dimensione monocordi* vergleicht. Der Autor dieser Schrift hat das Prinzip der acht Boethianischen Systeme korrekt verstanden. Dies zeigt ausdrücklich die

Bemerkung, daß die graphisch ja etwas Komplexität fordernden „doppelten“ *synemmenon*-Tetrachorde nur in den beiden extremen Transpositionsskalen notiert seien; ersichtlich, weil an eben diesen Stellen des verlorenen Diagramms der dazu notwendige Raum — leichter — vorhanden war. Daß der Autor tatsächlich das Prinzip verstanden hat, zeigt er, ed. Schmid, S. 179, 5: *sunt ergo taliter ibidem VIII proslambanomenoi cum suis XV sequentibus nervis. Nam sinnemmenae tantum in hypodorio et hyperlydio signatae sunt, atque idcirco XVI^{mi} IP existunt, quod in aliis modis est intelligendum*, was also in den anderen *modi/toni* analog und sinngemäß zu ergänzen ist; modern formuliert: Das *b-molle* des *synemmenon* Tetrachords wird nur bei den beiden extremen *toni* notiert, ist bei den anderen stillschweigend hinzuzudenken.

Diese eindeutige und vor allem rationale Aussage mit der Wortverwendung von Aurelian zusammenzubringen, ist ersichtlich grundsätzlich ausgeschlossen, zumal wenn man, anders als Nancy Phillips, bereit ist, vor unbeschwertem Daherreden einmal die Literatur, und eventuell auch noch gewissenhaft, zu beachten. Offenbar fällt Nancy Phillips, *ib.*, S. 546, auch nicht auf, daß das 19. Kapitel der Schrift von Aurelian zwar mit der Verwendung dieser beiden Bezeichnungen wie auch der expliziten Verweise auf *notae* sich etwas von den vorangehenden, mit dem Choral befaßten unterscheidet, in der „vorrationalen“, aber sozusagen neumatischen Art der Beschreibung von Melodieverläufen, also in dem wesentlichen Moment der vorrationalen Denkmöglichkeiten völlig identisch ist (bei der Anführung der Verwendung dieser beiden Termini im 19. Kapitel als Argument dafür, daß dieses Kapitel mit den vorangehenden keine Einheit bilden könne, sollte man ed. Gushee, S. 69, 11/12, beachten; es ließen sich auch noch andere Gründe anführen, wenn man, wie für einen Handbuchbeitrag eigentlich zu erwarten wäre, die Texte und die „dazugehörige“ Literatur inhaltlich in der gebotenen Sorgfalt zur Kenntnis genommen hätte): Das Niveau der geistigen Repräsentierung von Melodieverläufen, also naiv formuliert, die Umsetzung der Melodieverläufe in Wörter ist nicht zu unterscheiden; und auf dieses Zeugnis kommt es wesentlich an, auch wenn Nancy Phillips dies nicht sehen kann.

Nancy Phillips fällt bemerkenswerter Weise auch nicht auf, daß die Art der Beschreibung von Melodien in allen betreffenden Kapiteln von Aurelians Werk essentiell auf die melischen Akzentzeichen bzw. ihrem Bezeichneten beruht, daß die Neumenschrift also implizit in allen betreffenden Kapiteln eine direkte Entsprechung besitzt. Die Vermutung, daß die Schrift *de dimensione monocordi* nur kurz nach Aurelian entstanden sei, und daß hier eine quellenmäßige Verbindung naheliegen könnte, ist daher absurd: Die Melodiebeschreibung in allen betreffenden Kapiteln der Schrift von Aurelian ist ausschließlich „vorrational“ intuitiv, also nicht nur inhaltlich, sondern auch strukturell identisch mit dem Bezeichneten der adiastematischen Neumenschrift (daß Phillips noch nicht bemerkt hat, wie die Paläofränkische Notation mit dem Bezeichneten der melischen Akzente, wie es die Grammatiker lehren, übereinstimmt, wie überhaupt das Fehlen jeder Kenntnis der Relevanz der grammatischen

Akzentdefinition in Hinblick auf Herkunft und phänomenologischen Ursprung der Neumenschrift ist vielleicht weniger bemerkenswert, obwohl hierzu spezielle Literatur vorliegt, als die Nichtbeachtung der vorbildlichen Schrift von Y. Riou).

Die naiv anachronistische Voraussetzung des rationalen Tonsystems für alle Zeit, also auch für die Zeit Aurelians und davor ist charakteristisch auch für M. Huglo in seinem Beitrag zum erwähnten 4. Bd. der *Geschichte der Musiktheorie*. Besonders manifest wird dies in dem von Huglo „entdeckten“ Diagramm, das sich in Lindsays Ausgabe der *Etymologien* Isidors zu Anfang der „*Musica*“ findet. Daß sich dieses Zahlenschema in seiner Symmetrie ausschließlich auf „rechnerische“ Manipulationen zurückgeführt werden läßt, wird in Verf., *Zum Bezeichneten der Neumen*, S. 74 ff., zusammen mit dem Notwendigen behandelt. Hier ist von Interesse, daß Huglo wieder behauptet, ib., S. 46, daß *das aufschlusreiche Diagramm Zeugnis der Aneignung und Weiterentwicklung der antiken Musiktheorie im Abendland zu zeigen vermag, wie man versucht hat, zwischen Theorie und der im Spanien des 7. und 8. Jh. so lebendigen Praxis des liturgischen Gesangs eine Brücke zu schlagen*. Warum in Spanien die Praxis des liturgischen Gesangs so besonders lebendig gewesen sein sollte, ist eine Behauptung, die interessante Perspektiven eröffnet, schon angesichts der minimalen Quellenlage, die hier keine wesentlichen Unterschiede zur Lebendigkeit im Frankenreich, Rom oder in Mailand erkennen läßt; auch hier wirkt Huglos Nachlässigkeit etwas verwirrend; aber in gleicher Nonchalance überläßt Huglo dem Leser auch, was den eigentlich an diesem Schema mit der gesanglichen Wirklichkeit des Chorals verbunden gewesen sein könnte — daß allein schon das Verstehen der Intervalle als rational bestimmter Größen keine Trivialität war, ist Huglo trotz vorliegender Literatur offenbar durchgehend unbekannt geblieben; eine adäquate Voraussetzung, etwas zu Musiktheorie des Mittelalters sagen zu können? das muß der Herausgeber verantworten.

Daß es in Spanien ebensowenig wie im Frankenreich irgendwelche Spuren gibt, die von einer entsprechenden, mit der Intervalkategorie und skalisch bestimmten Einzeltönen arbeitenden Vorstellungsmöglichkeit im 8. Jh. zeugen könnten, daß Aurelians Werk eindeutig davon Zeugnis geben kann — also nach partielle Rezeption der Schrift von Boethius —, wie jede skalische, musiktheoretische Rationalität bei der Erfassung von Melodieverläufen oder auch nur der „Tonarten“ in dieser Zeit fehlt, daß die Neumenschrift zunächst eindeutig adiaستمatisch ist, einem rational denkenden bzw. dazu fähigen Autor wie Hucbald genau dieser Umstand sofort auffallen muß, daß also die Erfindung bzw. Nutzung einer adiaستمatischen Notation für rational denkende Musiktheoretiker von Anfang an absurd erschienen sein muß, und schließlich, daß es gerade in Spanien nicht einen einzigen Hinweis, nicht ein Zeugnis gibt, das für die Zeit nach 800 auch nur eine Andeutung von rationalem Denken von Chormelodien erkennen läßt, bleibt unberücksichtigt; „gesehen“ wird ein Einzelzeugnis, dessen historische Aussagekraft gerade in dieser Hinsicht erst einmal zu prüfen wäre: Wie sollte eigentlich die von Huglo entdeckte *Brücke* funktioniert haben —

nur weil die Struktur des Diagramms symmetrisch ist wie das *finalis*-Tetrachord; aber wo gibt es auch nur einen Hinweis auf die denkerische Existenz eines solchen Tetrachords bzw. der *finalis*-Lehre auch noch vor Aurelian? Das gibt es nicht, so daß auch die bemerkte Symmetrie, wie a. a. O. erklärt, sich allein aus formalen Rechenoperationen erklären läßt und dazu noch restlos; allerdings muß man sich dazu der Mühe unterziehen, wenigstens die Rechnungen sinngemäß „nachzuvollziehen“, dann wird man leicht die Entstehungsfaktoren erkennen können, was Huglo nicht tut, wie er auch keinen Grund sieht, seinen angesichts der musikhistorischen Kontexts geradezu revolutionäre Interpretation gegenüber anderen Deutungen zu rechtfertigen; ein drolliges Fach ist schon die Musikwissenschaft.

Bemerkenswert ist auch, wie der Hinweis, den bereits O. Strunk in seinen Beiträgen zur mittelbyzantinischen Neumenschrift gegeben hat, daß nämlich noch die mittelbyzantinische „Theorie“ nicht dazu fähig war, den Unterschied zwischen Ganz- und Halbton zu rationalisieren: Natürlich ist ein solcher Unterschied für die Melodien vorauszusetzen, eine rationale Bestimmung aber in der Definition des Bezeichneten der Neumenschrift findet nicht statt, und dies in Quellen noch des 13. Jh.! Dieser Hinweis ist deshalb zu beachten, weil ohne die entsprechende Rationalisierung natürlich eine adäquate Definition des Tonsystems ausgeschlossen ist. Damit aber dürfte klar sein, daß man die Frage nach der Herkunft des *ὀκτοῦχος* im Westen unmöglich durch Hinweis auf die Tetrachorde des antiken Systems zu beantworten glauben kann. Die byzantinische „Theorie“ ist durchweg unfähig, rational zu definieren, was ein Tetrachord überhaupt ist. Und wenn man schon Aurelians Text besitzt, ist klar, daß die Rationalisierung erst nach — und wohl als Folge — der Rezeption einer Ordnung von „Tonarten“ in acht Klassen eingesetzt hat, also unmöglich aus Byzanz stammen kann. Nicht jede Vierzahl-Einheit muß auch ein Tetrachord bedeuten, wenn man *Tetrachord* — sinnvollerweise — im Sinne der rationalen antiken Theorie versteht; dies gilt auch für Zauberpapyri u. ä. Quellen, vgl. dazu etwa Verf., *Zum Bezeichneten der Neumen*, S. 301 ff. Daß nicht einfach skalar rationales Denken bzw. eben die Grundelemente antiker Musiktheorie bei und vor Aurelian vorausgesetzt werden können, belegt aber auch schon Verf., *Otfrid*, ausreichend klar (wenn man eben nicht Strunks Beiträge lesen will). Die Ausführungen von Huglo, *ib.*, S. 59 ff., zur Frage der *Acht Tonarten* sind also ebenfalls aus grundsätzlichen Gründen völlig unbrauchbar; Huglo hat die Grundbedingungen der geistigen Repräsentation von Musik in der Zeit bis Aurelian nicht verstanden, schon weil er über eine Beachtung der dazu bestehenden Literatur offenbar zu erhaben ist.

Daß nach Hucbald eine musikhistorische Bedeutung von Fragen zur Definition und Gestalt des Tonsystems eigentlich nur noch hinsichtlich Fragen der Bewältigung von Chromatik, vornehmlich also in der Mehrstimmigkeit, besteht, dürfte klar sein: Das wesentliche Ereignis ist die Erreichung des vollständigen Verständnisses — was die Fähigkeit zur konkreten Anwendung notwendig einschließt — der Grundbegriffe der antiken Musiktheorie, also die Fähigkeit, mit den Begriffen *Einzelton*, *Intervall*, *System*, *Intervallspecies* etc. konkret ar-

beiten zu können und daraus eine eigene Theorie der Melik des Chorals zu entwickeln. Daß immerhin einige Zeit benötigt wurde, ehe dieses Ziel für eine Mehrzahl der normalen *cantores* erreicht wurde, belegen Oddo und Guido ausreichend klar. Daß aber mit der erstmaligen Erreichung des Ziels bei einem Autor grundsätzlich die Möglichkeit geschaffen worden ist, beweist der Umstand, daß die Theorie jedenfalls nicht mehr unter dieses Niveau abgesunken ist. Hinzu kommt noch, daß die Formulierung der *finalis*-Lehre ebenso notwendig die angesprochene Rationalität des Denkens über Melik voraussetzt — aus Byzanz war dieses Prinzip nicht zu erlangen: Die Übernahme der Vier- bzw. Achtzahl muß eben nicht von strukturellen Gegebenheiten abhängen. Diese strukturell rationale „Ausfüllung“ eines wohl nur als Postulat und Bezeichnung übernommenen Systems des *ὀκτοῦρχος* ist ausschließlich Leistung des westlichen Abendlandes, genauer der Autoren wie Hucbald und der *Musica Enchiriadis*.

Aus diesem Grund aber ist es unerfindlich, daß eine handbuchmäßige Darstellung der Theorie der liturgischen Einstimmigkeit in den wesentlichen Beiträgen weder die Vorrationalität des Ansatzes von Aurelian noch den Umstand der adiastematischen Neumenschrift — natürlich auch nicht die spezifischen Unterschiede zwischen byzantinischer und westlicher Notation — berücksichtigt, sondern wie auch Ch. Meyer, *ib.*, S. 142 ff., oder Atkinson, *ib.*, S. 112 ff., einfach ein dem Niveau von Guido hinsichtlich Rationalität entsprechendes Bewußtsein als gewissermaßen zeitinvariant voraussetzt: Der Umstand, daß die antike Musiktheorie bereits einen solchen Stand erreicht hatte, ja auch hierin kein gering zu bewertendes Beispiel der Einzigartigkeit der antiken griechischen Kultur zu sehen ist, kann nicht einfach als Begründung dafür dienen, ohne weitere Reflexion der Bedingungen eben dieses Rationalistätzniveau als danach immer gültig voranzusetzen. Das, wie das neueste Werk von M. Haas über den Altrömischen Choral so exemplarisch erkennen läßt, so ergebnisreiche wie ahnungsvolle Perspektiven eröffnende Diskutieren über *oral tradition* in Bezug auf den Choral könnte zumindest den Blick dafür eröffnet haben, daß die *nobilissimi cantores*, von denen Aurelian — aber auch Helisachar — in der Einführung zu seinem Werk spricht, ed. Gushee, S. 54, 5, zwar viele *statuta musicae norunt, tamen, ut fuerunt prisca nusquam ... invenitur musicus*, nämlich einer, der Boethius gelesen hätte. Auch Aurelian selbst ist von dem endgültig erreichten Stand der Rationalität noch weit entfernt, das von Hucbald vollständig erreicht ist, so vollständig, daß weitere Erörterung entsprechender Fragen zumindest keine entwicklungsmaßige Wesentlichkeit mehr besitzt — „rationaler“ als Hucbald kann man in Bezug auf die Definition eines rationalen Materials der Melik nicht sein; man kann bessere Darstellungsmöglichkeiten finden, wie z. B. die Liniennotation; grundsätzlich aber ist in diesem Bereich, der Melik — erst — mit Hucbald, der *Musica Enchiriadis* und auch ansatzweise erkennbar im Kommentar von Remy die antike Rationalität erreicht. Auch wenn man die Fähigkeit der Sänger z. B. um 800, Melodiegestalten genau zu bewahren, nicht als viel schlechter als die eines neueren Wagnersängers einschätzen will, daß

die geistige Repräsentation von Melodiegestalten aufgrund eines Wissens erfolgt sei, wie es Oddo und Guido von den *cantores* fordern, nämlich als Folge von skalisch definierten Einzeltönen, sollte eigentlich niemand einfach voraussetzen. Die Frage nach der Festigkeit von Melodiegestalten, die in Vertretern der Treitler-Epigonie, des großen Kenners der Ursprache Homers, zur Vorstellung von liturgischer Musik in Rom und im Frankenreich als eine Art Folge von free jazz sessions geführt hat, ist ausweislich der so konzisen Neumenüberlieferung der Meßgesänge methodisch notwendig von dem Stand der musiktheoretischen Rationalität zu trennen — die Hinweise von E. Th. A. Hoffmann auf Sängerinnen, die erst nach langem Vorspielen und „Einrichtern“ fähig waren, eine Melodie auszuführen, dürfte zur Genüge beweisen, daß wirkliche Fähigkeiten im Notenlesen nicht unabdingbar für erfolgreiche Sängerinnen gewesen sein müssen. Daß man in einer mündlichen, vokalen musikalischen Hochkultur aber nur Sänger von so geringer Lernfähigkeit erwarten könnte, wird ja wohl auch niemand behaupten wollen. Mit der Frage des Neuerwerbs musiktheoretischen Wissens haben diese Fragen aber nur insofern zu tun, als sie zeigen, daß die Voraussetzung musiktheretischer Rationalität im Sinne von Hucbald oder Alypius für die Zeit bis Aurelian nirgendwo im Mittelalter berechtigt ist.

Auf die große Leistung der Rezeption der antiken Musiktheorie und die dabei für eine auf rein mündlicher Überlieferung und in musiktheoretischer Sicht irrationale, rein vokale Musikkultur bestehenden Probleme geht Verf. näher ein in Kap. IV im 2. Teil von *Musik als Unterhaltung*; da voraussichtlich die Lektüre eines solchen Beitrags für das derzeitige Niveau zu schwierig sein dürfte, wird hier nochmals kurz auf das Grundproblem hingewiesen (in vollem Bewußtsein, daß auch der vorliegende Beitrag vom herrschenden Niveau her gesehen, genauso zugänglich sein dürfte wie der geistige Zugriff zu einer Originalschrift von Aristoxenus für Martian).

Die Unzulänglichkeit, die eine dezidierte Nichtberücksichtigung des Rationalisierungsgrades der jeweiligen Musiktheorie im Mittelalter bedingt, wird übrigens auch erkennbar in der Behandlung der ersten Schicht der *Alia musica* (wozu man noch Verf. *Zu Neumenschrift und Modalnotation ...*, Teil II, *HeiDok* 2010, Anhang 1, vergleichen kann, wo darauf eingegangen wird, daß Atkinson seine hier angesprochene Fehldeutung immer noch nicht für korrekturbedürftig hält): Deren Grundtext ist ebenfalls noch vorrational, versucht aber, mit Hilfe einer Ausweitung des Konzepts von Aurelian, ed. Gushee, S. 62 f. — Assoziation der vier Grundintervalle mit den ebenfalls vier Grund-„Tonarten“ in ambitusmäßiger Hinsicht — Gründe für die „Tonarten“ anzugeben, wie hier an anderer Stelle belegt wird (ganz klar bereits der Hinweis in Verf., *Otfrid*, S. 266, Anm. 143; s. hier im Index, s. v. *Introitus Rorate*). Dies wäre höchstens als semirationaler Ansatz zu bewerten; von einem Verstehen der skalischen Struktur des Tonsystems und der Melodien sozusagen als Auswahl aus diesem skalisch geordneten Material kann auch in dieser Schrift nicht die Rede sein — wer den Unterschied des Grades an Rationalität zwischen dem Grundtext und seinen

Im Gegensatz zu Cassiodor gibt Martianus wie gesagt außer der genannten Dreiergruppierung¹⁰², keine strukturellen, vor allem aber überhaupt keine skalischen Angaben. Nach dieser Aufzählung in Dreiergruppen allerdings scheint nun doch eine strukturelle Angabe zu folgen, die jedoch so falsch zu sein scheint, daß hier Emendationen, z. B. durch Ch. M. Atkinson, gegen die gesamte und hier auch noch erstaunlich konsistente Überlieferung gerechtfertigt sein sollen (*Martianus Capella 935 and Its Carolingian Commentaries*, in *The Journal of Musicology* XVII, 4, 1999, S. 498 ff.; S. 505). Da diese Emendation, wie auch die daraus assoziativ gezogenen Schlußfolgerungen als exemplarischer Beleg einer Fehldeutung anzusehen sind, muß hier näher auf den Text eingegangen werden, er lautet — nach der erwähnten Aufzählung der Namen in Dreiergruppen —, 935 (die hinzugefügten gotischen Großbuchstaben sind nur zur Orientierung eingebracht):

(A) *Verum inter hos tropos est quaedam amica concordia, qua sibi invicem germani sunt, ut inter ὑποδώριον et ὑποφρύγιον, et item inter ὑποιάστιον et ὑποαιόλιον, item conveniens aptaque responsio inter ὑποφρύγιον et ὑπολύδιον, qui tantum duplices copulantur.*

(B) *Mediae vero graviorum troporum his, qui acutiores sunt, προσλαμβάνόμενα fiunt.*

(C) *Verum tropi singuli quoque tetrachorda faciunt quina.*

Es wird also keine skalisch strukturelle Angabe gemacht zu dem, was ein *tetrachordum* ist, oder dazu, wie die *toni* sich denn eigentlich intervallisch zueinander verhalten (das heißt nicht, daß die Vorlage von Martian nicht aus eine sinnvolle Aussage zurückzuführen wäre, es heißt nur, daß Martian von der Sache nur die

Kommentaren nicht bemerkt, muß auch zu völlig verfehlten relativen Datierungen gelangen, auch was Konzepte wie die *finalis*-Lehre betrifft, die auf solcher „Grundlage“ in ihrer Bedeutung nicht adäquat abgeschätzt werden kann!

Bemerkenswert ist übrigens, wie die Treitler-Epigonie auch Handbuchartikel dominiert, die zumindest über die Existenz bestehende und quellenmäßig abgestützte Kritik an diesem Modell informieren sollten. Die so neue *MGG* erweist auch hier, etwa im Beitrag über den Gregorianischen Choral eine Besonderheit der Desinformation, die schon Erstaunen erregen kann.

¹⁰²Die sich vielleicht auch aus Textfassungen der Aufzählung von Cassiodor ergeben haben könnte; jedenfalls zählt die Ausgabe von Gerbert, *Scriptores* I, S. 17 a, in eben dieser Weise auf, womit eine eventuelle Parallele angeführt werden kann.

„symmetrischen“ Wörter „verstanden“ hat, nicht aber den Inhalt). Die im Folgenden zu lösende Frage ist, ob die hier mit \mathfrak{A} und \mathfrak{B} gekennzeichneten Abschnitte als eine oder zwei verschiedene Aussagen zu werten sind; daß \mathfrak{C} einen neuen Sachverhalt anspricht, ist klar; es bleibt also nur die Frage, ob die beiden erstgenannten Abschnitte vielleicht doch nicht als Einheit, als einheitliche Aussage zu lesen sind. Die Deutung von Atkinson geht von einer Identität des in \mathfrak{A} und \mathfrak{B} Gemeinten aus, also davon, daß in beiden Abschnitten mit dann sehr vielen Wörtern das Gleiche gesagt sei. Dazu ist einmal der Inhalt beider Aussagen zu betrachten, aber auch deren kontextuelle Anbindung.

Auf die Kontextbedingung, die der letzte Satz zeigt, ist noch einzugehen. Man muß nicht die Tabelle von *Prof. Mathiesen's translation* des Textes von Aristides heranziehen, ib., S. 503, sondern die von C. v. Jan, die Atkinson ib., S. 505, immerhin erwähnt, um zu bemerken, daß die vorletzte Aussage zur Relation von Mesen und Proslambanomenoi nicht auf die drei angegebenen Paare passen kann¹⁰³. Um diese Inkompatibilität der Beispiele in \mathfrak{A} mit der Aussage in \mathfrak{B} zu erkennen, reichte übrigens auch schon ein Blick auf Cassiodors, durch Aurelian weitergegebene Aufzählung der fünfzehn Transpositionsskalen oder die Beachtung des Umstands, daß eine Oktav ja nicht 15 Halbtöne enthalten kann, die höchsten drei Transpositionsskalen müssen also Oktavverdoppelungen sein. Eine solche Erkenntnis wäre auch dem Mittelalter möglich gewesen.

Aus dieser Inkompabilität der Beispiele in \mathfrak{A} und der Aussage von \mathfrak{B} ¹⁰⁴ folgert

¹⁰³Es ist natürlich absurd, ausgerechnet die Tabelle von Boethius zunächst anzuführen, wenn dies nicht der stilistischen Figur der inhaltslosen *amplificatio* dienen sollte, ib., S. 501: Boethius gibt bekanntlich nicht die Transpositionsskalen der Aristoxenischen Tradition, also fünfzehn (eigentlich eine Erweiterung der ursprünglich Aristoxenischen Anzahl von dreizehn Transpositionsskalen, offenbar benötigte der Umfang der konkreten Musik etwas mehr an Umfang), wieder, sondern die Ordnung von Ptolemaeus, der nun gerade die Zahl von fünfzehn *tropi* als wenigstens theoretisch unsinnig nachweist, nämlich als sinnlose Wiederholung der gleichen skalischen Struktur in Oktavierungen. Dieser Unterschied ist nicht vernachlässigbar: Die Zahlangabe *fünfzehn* bei Martian weist eindeutig darauf, daß man sich ausschließlich auf die von Alypius in Noten wiedergegebene erweiterte Aristoxenische Tradition beziehen muß.

¹⁰⁴Auf die Aussage von \mathfrak{A} geht Atkinson nicht ein, obwohl wie noch zu sehen, auch hier die Annahme einer inhaltlichen Übereinstimmung nichttrivial ist, d. h. sich nicht sozusagen von selbst ergibt.

man dann einfach, daß diese drei Paare insgesamt falsche Angaben sind, und verbessert. Methodisch wäre natürlich zuerst einmal zu konstatieren, daß eine Falschüberlieferung einer Tabelle mit drei Paaren, in der doch tatsächlich jedes Paar angeblich unkorrekt sein muß, schon ein wenig Begründung bedarf; der Hinweis, daß man Schwierigkeiten mit griechischen Namen hatte, wie dies Atkinson anführt, *ib.*, S. 508, reicht als Erklärung für eine angeblich falsche Überlieferung nicht aus; sicher zeigen die von Atkinson dankenswerter Weise nochmals durchgegangenen handschriftlichen Varianten, *ib.*, S. 509 ff., gewisse Inkongruenzen auf, sie sind aber nicht so wesentlich, eine neue, gegen die Entscheidung fast aller bisheriger Editoren und die Mehrzahl der Überlieferung gerichtete Version begründen zu können.

Man könnte nun, statt die Uneinsichtigkeit der Editoren zu beklagen oder zu rügen, vielleicht einmal überlegen, ob die Bestimmung des mit *tantum duplices copulari* endenden Abschnitts \mathfrak{A} mit der Angabe der Relationen von Proslambanomenoi zu Mesai, also mit der Aussage von \mathfrak{B} eine Einheit bilden muß, bzw. ob die tradierte Lesung keine Begründung haben kann. Dabei ist immer zu beachten, daß eine Vertrautheit mit der Tabelle bei Cassiodor bzw. Aurelian natürlich jederzeit eine entsprechende sekundäre Emendierung der Paare möglich gemacht haben könnte: Die zwei von Atkinson herangezogenen Beispiele, die die exemplarisch angeführten Paare von \mathfrak{A} in seiner Deutung einigermaßen korrekt vorstellen sollen, müssen nicht die korrekte Überlieferung wiedergeben: Falsche Emendationen durch Inbezugsetzung verschiedener Überlieferungen sind nicht ausgeschlossen.

Bemerkenswert ist nämlich, was Atkinson an dieser Stelle unbeachtet läßt, daß die drei Paare, die übrigens eindeutig auf alle fünfzehn vorgenannten *tropi* bezogen werden, also nur als Beispiele angeführt sind, eine gemeinsame Eigenschaft besitzen; ein Faktum, das ja nicht ganz vernachlässigbar ist.

Hinzu kommt die Formulierung *verum inter hos tropos est quaedam ... concordia, qua sibi invicem germani sunt, ...* Auch diese Aussage, mit der die exemplarisch angeführten Paare eingeführt werden, steht, von Atkinson unbemerkt, in deutlichem Gegensatz dazu, daß nur bei drei Paaren die in \mathfrak{B} angegebene Eigenschaft, nämlich der Oktavverdoppelung, anzutreffen ist, hier also keine für alle fünfzehn *tropi* geltende Eigenschaft bzw. Möglichkeit der Paarung zu finden ist. Wenn aber dennoch eine inhaltliche Identität zwischen \mathfrak{A} und \mathfrak{B} bestehen sollte, drückt sich Martianus bzw. seine Vorlage notwendig höchst unpassend — im Sinne der Deutung von At-

kinson — aus, zumal die folgenden drei „untersten“ Paare in \mathfrak{A} durch *ut inter ...* eingeführt werden, also als Beispiele; d. h. \mathfrak{A} ist als All-Aussage für alle Transpositionsskalen gemeint, nur drei werden aber angeführt, die Ergänzung wäre für Kenner der Struktur kaum schwierig. Die Aussage von \mathfrak{B} kann von vornherein nur drei Stück betreffen, nämlich die in Oktavlage — schon von hier sind als Aussagen \mathfrak{A} und \mathfrak{B} inkompatibel!

Tatsächlich kann man nun von einer einheitlichen Eigenschaft der in der überwiegenden Zahl der Hss. überlieferten Paare in \mathfrak{A} sprechen: Sie sind jeweils einen Ganzton von einander entfernt, d. h. modern formuliert, sie unterscheiden sich jeweils durch nur zwei Vorzeichen; anders gesagt, jeweils die festen Töne des unteren Partners erscheinen alle noch im oberen, sozusagen unalteriert. Daß dies bei chromatisch voneinander abstehenden Paaren nicht der Fall ist, kann man beim Vergleich von *C-* und *Cis-Dur* sehen. Die Dreiergruppen der einleitenden Aufzählung aller fünfzehn Namen sind dagegen bekanntlich in Quartabständen geordnet; damit sind die wesentlichen konsonanten Abstände zwischen *tropi* bzw. deren jeweiligen *προσλαμβανόμενοι* o. ä. erfaßt.

Wo nun könnte man aber eine Verbindung von Transpositionsskalen in einem Ganztonabstand irgendwie als *paarige* Zuordnung, als paariges Einteilungsmuster für alle fünfzehn *tropi* interpretieren? Um dazu eine Meinung zu erhalten, kann man etwa die Modulationsvorgänge in überlieferter Musik betrachten; die häufigste Form ist die sozusagen triviale zwischen Transpositionsskalen, die zueinander im Quartabstand (nach oben) stehen. Eine andere Möglichkeit, die sich etwa in E. Pöhlmann, *Denkmäler Altgriechischer Musik*, Nürnberg, 1970, S. 88 ff., findet, ist die Modulation zwischen Transpositionsskalen mit je zwei unterschiedlichen Vorzeichen, d. h. also die Modulation zwischen Transpositionsskalen, die nicht eine *Quarte*, sondern um *Quart + Quart* voneinander (von oben nach unten gerechnet, bzw. in Quinten umgekehrt) abstehen (im Grundschema), also modern gesprochen etwa *C-Dur*, *F-Dur* und schließlich *B-Dur* als „Modulationsziel“¹⁰⁵. Man sieht also, ganz absonderlich wäre die Heraushebung solcher Paarungen und zwar als Ordnungsprinzip für die Gesamtheit der fünfzehn *τόνοι* der Aristoxenischen, vermehrten, Tradition

¹⁰⁵Bis auf das modale „Rudiment“ der Unterscheidung von *Dur* und *Moll* kann man so die *μεταβολή* zwischen den antiken Transpositionsskalen konkret ohne Einschränkung beschreiben.

also durchaus nicht (zwei Quartan ergeben einen Ganzton).

Und so wird ja auch formuliert: *verum inter hos*, nämlich den fünfzehn *tropi*, *est quaedam amica concordia, qua sibi invicem germani sunt, ut inter ...* Es gibt also unter den fünfzehn Transpositionsskalen eine Harmonie, in der sie geschwisterlich verbunden sind. Daß Martian verstanden haben sollte, was die gemeinte Struktur sein soll, ist nicht vorauszusetzen, man ist also auf eine Deutung seines Wortlautes angewiesen, die seine Sprache berücksichtigen muß, aber auch den Umstand, daß seine Vorlage auf inhaltlich klare musiktheoretische Aussagen zurückzuführen ist; diese Gliederungsangabe kann Martian ausweislich seiner sonstigen „Kenntnisse“ nicht selbständig durchgeführt haben.

Die *amica concordia* könnte so auf seinen Stil zurückgeführt werden. Wie *invicem germani* zu deuten ist, zeigen die angeführten Beispiele: Im Gegensatz zu den ja ebenfalls *principales quinque, quibus bini tropi cohaerent*, also den Dreiergruppen, handelt es sich bei dieser *Geschwisterlichkeit* um Paarbildungen. Dieser Gegensatz kann Martian zu seiner Kompilation auch dieses Merkmals geführt haben: Jetzt handelt es sich bei den gleichen fünfzehn *tropi* um eine Gruppierung von jeweils zwei „verbundenen“ Transpositionsskalen.

Vor dem Versuch einer Antwort auf die Einheit oder Differenz von \mathfrak{A} und \mathfrak{B} wäre noch zu fragen, warum als Beispiele drei, nämlich in mit dem Hypodorischen beginnenden Nummern¹⁰⁶ $1 + 3$, $2 + 4$, $3 + 5$ erwähnt werden. Auch dafür läßt sich ein struktureller Grund angeben; und man hat ja wohl das Recht, inhaltlich adäquate Aussagen in den von Martian kompilierten Texten vorauszusetzen: Wie man sofort sieht, müssen drei Paare angegeben werden, um klar zu machen, daß eine sozusagen konjunkte, keine disjunkte Paarbildung gemeint ist; nachdem mit $1 + 3$ das erste Paar gebildet ist, bleibt offen, ob das nächste — in der Gruppe der ungeraden Nummern — mit $5 + 7$ weitergeht; mit der Nennung des dritten Paares ist diese Frage geklärt, eben in dem Sinne einer „konjunkten“ Zählung: Der *tropus 3* hat nach unten eine *concordia* mit 1 und nach oben eine mit 5 .

Angesichts der Bedeutung der *μεταβολή κατὰ τόνον*: *μεταβολαὶ δὲ ἐν τοῖς τόνοις γίνονται ποικίλαι καθ' ἕκαστον τῶν διαστημάτων τῶν τε συννθέτων καὶ ἀσυννθέτων, ἀλλ' αἱ μὲν ἐκ συμφώνων λαμβανόμεναι διαστημάτων χαριέστεραι, αἱ δὲ λοιπαὶ τούτων οὐ*

¹⁰⁶Das Zählen von unten beginnend — in moderner Ausdrucksweise — ist schon durch die Ordnung bei Cassiodor begründet, muß hier also nicht weiter befragt werden.

πανύ...., ed. W.-I., S. 22, 15, wäre eine Beachtung auch entsprechender Aussagen im Rahmen einer Darstellung der *tropi/τόνοι* nicht erstaunlich: Die Möglichkeit, auch deren Relationen von *μεταβολαί* zur Gliederung einzusetzen, entspräche durchaus spätantiker Freude an letztlich wenig aussagefähiger, formaler Systematik bzw. Ordnung.

Betrachtet man dazu nun noch die wie immer wertvollen Hinweise von Barker, *Greek Musical Writings* II, S. 424, Anm. 129, so wird klar, daß letztlich genau wie in der harmonischen Modulation der Neuzeit zwischen Transpositionsskalen, die viele Töne gemeinsam haben, eine Modulation „natürlicher“ klingt, wogegen etwa eine Verschiebung um einen Halbton, eine Rückung eine Art Schockwirkung haben kann. Offenbar hat man in der Antike hierin ganz gleich empfunden; vielleicht eine Konstante der ersten Abstraktionsleistung melischer Gestaltbildung: Das Erkennen oder Bemerkten von „falschen“ Intervallrelationen bei oder nach einer Modulation.

Und so schreibt denn auch Cleonides, ed. Jan, S. 205, 6, klar, indem er als einführende Beispiele „ausgerechnet“ Modulationen im Ganztonabstand erwähnt, was er abschließend auch noch allgemein formuliert (übrigens im ursprünglichen Aristoxenischen System von nur dreizehn Transpositionsskalen). Man wird für funktional harmonische Modulationen kaum eine passendere Graduierung finden können, von *C-Dur* nach *G-Dur* ist es „näher“ als von *C-Dur* nach *Fis-Dur*:

Κατὰ τόνον δέ, ὅταν ἔκ δωριῶν εἰς φρύγια, ἢ ἔκ φρυγίων εἰς λύδια ἢ ὑπεριξολύδια ἢ ὑποδώρια, ἢ καθόλου ὅταν ἔκ τινος τῶν δεκατριῶν τόνων εἰς τινα τῶν λοιπῶν μεταβολή γένηται. γίνονται δὲ μεταβολαὶ ἀπὸ τῆς ἡμιτονιαίας ἀρξάμεναι μέχρι τοῦ διὰ πασῶν, ὧν αἱ μὲν κατὰ σύμφωνα γίνονται διαστήματα, αἱ δὲ κατὰ διάφωνα. τούτων δ' ἐμμελεῖς μὲν αἱ τε κατὰ σύμφωνα γινόμενα διαστήματα καὶ ἡ τονιαία. ...
ἐν ὅσαις μὲν οὖν αὐτῶν πλείων ἢ κοινωνία, ἐμμελέστεραί εἰσιν, ἐν ὅσαις δὲ ἐλλάτων, ἐμμελέστεραι. ...

Als konkretes Beispiel der Modulation zwischen Transpositionsskalen, was dem modernen Begriff, modulo der modalen Unterscheidung von Dur und Moll, entspricht, werden wie gesagt zuerst mehrere im Ganztonabstand erwähnt. Natürlich fordert das Prinzip der Möglichkeiten die Aufzählung und Klassifizierung nach der Größe des, etwa die *προσλαμβανόμενοι* betreffenden intervallischen Abstands. Und wie zu erwarten läßt sich hierauf auch die zweiteilige Relation *ἐμμελές* bzw. *ἐμμελές* anwen-

den. Und wiederum, ganz der obigen Argumentation entsprechend wird neben den sozusagen selbstverständlichen Modulationen im Abstand von Konsonanzen, die eigentlich gar nicht weiter anzuführen sind, ausdrücklich die Modulation im Ganztonabstand erwähnt, sogar betont am Ende des Satzes — und zwar als Repräsentant der *emmelischen Modulation!*

Es gibt also nicht den geringsten Grund oder Anlaß, dieses klare Zeugnis unbeachtet zu lassen und nicht auf die Paarbildung der betrachteten Passage in Martians Text zu beziehen: Dann nämlich gibt es einen geradezu zwingenden Grund, die Überlieferung der Beispiele so zu lassen, wie sie überliefert ist, und die abschließende Formulierung, *qui tantum duplices copulantur* als Ausdruck der besonderen, nämlich der Modulation im Ganztonabstand zu deuten¹⁰⁷. Atkinsons Emendationen erweisen sich, wie die seiner Gewährsmänner als überflüssig und den Text verfälschend: Die Eindeutigkeit der Überlieferung ist ein deutlicher Hinweis auf die auch hier notwendige Methode, nämlich vor jeder Emendation nach Möglichkeiten einer sinnvollen Interpretation des Textes zu suchen; die durch Atkinsons tiefe philologische Einsicht inkriminierten Herausgeber sind also auch vom Sinn der Passage her gerechtfertigt¹⁰⁸.

¹⁰⁷Die übrigens auch Ptolemaeus, nun unter besonderer Betonung des Auftretens dieses *ersten emmelischen Intervalls*, des Unterschieds von Quart und Quint, in Zusammenhang mit der Diazeuxis als besonders geeignetes Modulationsintervall heraushebt, ed. Düring, S. 55, 22

¹⁰⁸Und wenn auch sicher *it is not true that "the Middle Ages knew no Greek," ... it is probably true that the average scribe did not. ...*, wie Atkinson, ib., S. 511, bemerkt (wozu es auch Literatur gibt), obwohl man natürlich *to know Greek* relativ sehen sollte, auch bei Johannes Scottus. Was aber auch sicher ist, daß die mittelalterlichen Kopisten meist doch recht zuverlässig kopiert haben, besonders, wenn sie „fremde“ Buchstaben und Namen abschreiben sollten, so daß Atkinsons Begründung einer auch noch systematisch falschen Überlieferung wenigstens noch die korrekt überlieferten Stellen mitberücksichtigen sollte, um nicht sofort von zu emendierenden Fehlern zu sprechen. Die *lectio difficilior* ist immer noch eine ganz gute methodische, allerdings philologische Richtlinie. Die Systematik des „Fehlers“ — im Sinne des Musikwissenschaftlers Atkinson — bei allen drei Paaren ist so evident, daß selbst Atkinson nicht umhin kann, dies zu bemerken, nämlich, daß die Paare alle durch eine gemeinsame Eigenschaft charakterisiert sind, durch den Ganztonabstand der konstituierenden Töne jeden Paares, ib., S. 512 f., nur zieht er auch daraus keine Folgerung.

Übrigens bezieht auch Remy in der noch zu betrachtenden Kommentierung der Stelle die Ausführungen Martians in \mathfrak{A} korrekt auf die Gesamtheit der fünfzehn *tropi*.

Es gibt aber eben noch ein, nicht modulatorisches, sondern strukturell systematisches Merkmal, allerdings nur im Rahmen der fünfzehn Transpositionsskalen, ein Merkmal, das schon Ptolemaeus als eigentlich überflüssig ansah, weshalb er in Beschränkung des verfügbaren Tonraums auf den „dogmatischen“ Ambitus von zwei Oktaven — eine „wörtliche“ Interpretation der Bezeichnung *σύστημα τέλειον* — nur noch etwa die Hälfte der Transpositionsskalen einführt, was in der bekannten Darstellung von Boethius dem Mittelalter — nicht ganz korrekt — weitergegeben wurde. Das Konzept von bzw. bei Boethius ist daher mit dem der fünfzehn Transpositionsskalen nur insofern vergleichbar, als es um Transpositionsskalen geht; die Anordnungsprinzipien sind völlig verschieden, wie gesagt, kein ganz zu vernachlässigender Sachverhalt: Die Praxis verwendet, wie die Ordnung des *Wohltemperierten Claviers* den Halbtonabstand — den es in den Skalenalternativen (*genera coniunctum/disciunctum*), nicht gibt. Genau diesen Umstand, nebst Ausmerzung „überflüssiger“ Tonverdoppelungen, sieht Ptolemaeus als Einwand an, er zeigt, daß man die gleiche Anzahl von Tönen auch mit Transpositionsskalen erreicht, die nur auf dem Tonsystem „errichtet“ werden (wobei er auch zeigt, daß die Alternative *disciunctum/coniunctum* überflüssig gemacht werden kann, die entsprechenden Töne kann man auch durch Transpositionsskalen erhalten — die Praxis hat sich diese Kasuistik nicht zu eigen gemacht; Boethius hat die notwendige Anzahl von sieben Transpositionsskalen (mit denen man die gleichen Töne erhält, modulo Oktavierungen, wie mit fünfzehn) dann formalistisch auf acht erhöht, was zeigt, daß er das eigentliche Problem von Ptolemaeus nicht verstanden haben kann; daß also Boethius genau dann, wenn er einmal selbständig vorgeht, auf recht simple Formalismen zurückgreift (das gilt auch für bestimmte eigene „Rechenkünste“, die so fehlerhaft sind, daß einem Ernstnehmen durch eine junge, allerdings altphilologische Autorin höchste Verwunderung gebührt, vgl. Verf. *Zu Neumenschrift und Modalnotation ...*, Teil I, *HeiDok* 2008, S. 1238 ff.).

Das bereits oben ausführlich angesprochene Merkmal ergibt sich trivial eben daraus, daß die Oktav im griechischen wie im neueren Tonsystem eben aus zwölf Halbtonen „besteht“. Wenn man also fünfzehn Transpositionsskalen im jeweiligen Halbtonabstand aufstellt, ergeben sich zwangsläufig drei Oktavierungen, und zwar

ebenfalls trivialerweise die jeweils extremen drei untersten und die drei obersten. Genau diese Relation findet man ausdrücklich angegeben in der Aufzählung der $\tauόνοι$ bei Cassiodor, da heißt es z. B. beim dreizehnten *tonus*: *hyperphrygius est hyperiastium hemitonio, hypderdorium tono, lydium tono semis, aeolium duobus, phrygium duobus semis, hoc est diatessaron symphonia, iastium tribus tonis, dorium tribus semis, hoc est diapente symphonia, hypolydium quattuor tonis, hypoeolium quattuor semis, hypophrygium quinque, ... hypodorium sex, hoc est diapason praecedens. ...*, ed. Mynors, S. 147, 18. Die Redundanz der Angaben, die litaneiartig bei jedem *tonus* in Relation zu den tonräumlich von unten gerechnet vorangehenden *tonus* immer größer wird, machte also für jeden Leser klar, daß vom Hypodorius zum Hyperphrygius der Abstand einer Oktav besteht, er brauchte nicht einmal zusammenzurechnen, die wesentlichen symphonen Relationen werden als zusätzlicher Hinweis explizit gemacht.

Natürlich nicht von Martian, sondern aus den anderen Quellen konnte man auch im Mittelalter leicht erfahren, daß der Abstand zwischen Mese und Proslambanomenos eine Oktav beträgt; es handelt sich ja um ein Zweioktavsystem. Damit aber wäre natürlich eine entsprechende Identifizierung von Mese der drei tiefsten und Proslambanomenos der drei höchsten *tropi* auch für das Mittelalter ohne Schwierigkeiten möglich gewesen. Dies sei nur vorab festgestellt. Als Beleg könnte man z. B. Remys Kommentar zitierten, wenn er zur Erwähnung der Oktav bei Martian, 934 — ... *diapason ... octo sonos recipit, spatia septem, productiones sex ...* — schreibt (ed. Lutz, zu Dick, 497, 16: *EX RATIONE DIPLASIA HOC EST DUPLICI. Nam acutissimus eius sonus duplo gravissimum superat, ut est ΜΕΣΗ ad ΥΠΑΤΗ ΥΠΙΑΤΩΝ*. Dabei erfolgt die Hinzufügung der exemplarischen Tonnamen als Ergänzung zum Text von Johannes Scottus durch Remy selbst, was man beachten sollte, wenn man Johannes Scottus, nur weil er ja ein großer Philosoph ist, von vornherein tiefreichende musiktheoretische Kenntnisse zuschreiben will: Auch die Anführung von konkreten, neumierten Beispielen für rational definierte Intervallgattungen findet sich nur bei Remy von Auxerre, nicht bei Johannes Scottus. Also scheint man hier voraussetzen zu können, daß im Gegensatz zu Johannes Scottus Remy die Struktur der Skala einigermaßen verstanden haben könnte, vielleicht sogar musiktheoretisch vergleichbar dem Zeitgenossen Hucbald gebildet war. Daß auch diese Voraussetzung nicht gänzlich undiskutabel ist, ist anschließend zu erörtern.

Zunächst geht es um die Frage, warum man eigentlich den nach der Behandlung

der genannten Paarungen folgenden Satz, *mediae vero graviorum troporum his, qui acutiores sunt, προσλαμβανόμεναι fiunt*, 935, auf das Vorgehende beziehen soll, so als ob mit dieser Entsprechung eine *amica concordia inter h o s*, also allen fünfzehn, *tropi* erfaßt wäre. Beachtet man, daß Martianus gelegentlich den Komperativ für den Superlativ setzt, so wird klar, daß er mit dem zitierten Satz einfach die Tatsache der Oktavverdoppelungen beschreibt, die natürlich nur die extremen *τόνοι* betreffen können, nicht aber alle *tropi* in *amica concordia* geschwisterlich miteinander verbinden. Schon der Sinn der Formulierungen verbietet eigentlich eine Kontaminierung der zwei, strukturell völlig verschiedenen Aussagen. Die entsprechende, nicht diskutierte, Gleichsetzung des von beiden Aussagen Gemeinten aber ist Grund für die Emendation Atkinsons und seiner Gewährsleute, die offensichtlich die Möglichkeit, daß hier zwei verschiedene Strukturfaktoren angesprochen sind, überhaupt nicht in Betracht gezogen haben¹⁰⁹; offensichtlich ein methodisch schwerwiegender Feh-

¹⁰⁹Charakteristisch hierfür ist die Formulierung von Atkinson, ib., S. 500: *Problematic here is the second paragraph, in which Martianus says that the Hypodorian and Hypophrygian ... are marked by "a certain compability or kinship" created by the fact that "the middle tone (media) of the lower tropus becomes the proslambanomenos of the higher tropus."* An keiner Stelle steht eine Wendung, die Atkinsons Formulierung ... *created by the fact* entsprechen würde. Eine derartige Verbindung der eindeutig parataktisch nebeneinandergestellten Sätze ist höchstens als Ergebnis einer vorgefaßten Meinung, nicht aber aus der Syntax des Textes abzuleiten; *vero* muß keine kopulative oder explikative Konjunktion sein; schließlich wurde der Sinn von Aussage \mathfrak{A} bereits ausführlich mitgeteilt (wenn auch für einen Leser nicht ausreichend klar; das aber hat Martian nicht bemerkt): *Mediae vero graviorum troporum ...*; an keiner Stelle geht Atkinson auf das Problem ein, wie der Anschluß eigentlich zu verstehen ist, ein *quia* oder eine vergleichbare explikative Anbindung findet nicht statt. Insofern ist auch die folgende Formulierung *taken as it stands, this second paragraph of section 935 is in fact incomprehensible. Anyone familiar with Boethius's "wing diagram" of the modes will recognize immediately that the mese of the Hypodorian ... is in no way equivalent to the proslambanomenos of the Hypophrygian.* Methodisch angemessen wäre es, zunächst danach zu fragen, ob es vielleicht doch einen Grund für die überlieferten Paarungen geben könnte, und nicht sofort alle Aussagen auf ein identisches Gemeintes von \mathfrak{A} und \mathfrak{B} , d. h. nur die abschließende Feststellung, die Oktavabstände betreffend, zu beziehen. Atkinson betrachtet nicht einmal den Anfang der entsprechenden Passage, die ganz deutlich von einer alle fünfzehn *tropi* betreffenden Eigenschaft spricht. Methodisch inakzeptabel ist natürlich auch der Bezug auf Boethius, weil dieser ja nur von acht *tropi/toni/modi* spricht, Martianus aber auf der Tradition von fünfzehn Transpositionsskalen basiert. Es geht da um eine ganz

ler, der das eigentlich Gemeinte — von Martianus selbst sicher nicht verstanden (sonst hätte er sinnvoller formuliert, vergleichbar den griechischen „Vorgaben“) — der beiden Passagen, die Paarungen im Ganztonabstand und die Tatsache des Oktavabstands zwischen den jeweils extremen drei *tropi*, unverständlich macht.

Bei seinen Angaben, die über eine reine Aufzählung der *tropi* bzw. ihrer Namen hinausgehen — und die Zuordnung von $\acute{\upsilon}\pi\epsilon\rho$ - bzw. $\acute{\upsilon}\pi\omicron$ - zu den jeweils gleichnamigen Grundnamen kann man kaum als strukturelle Angabe ansehen —, fehlt jeder Hinweis, daß Martianus verstanden haben könnte, welche intervallischen und anderen Strukturen eigentlich gemeint waren. Weil in 931 die intervallische Struktur der aufgezählten Töne des Systems ebenfalls nicht erwähnt wird, ist eine Konkretisierung auch dieser Angaben letztlich ausgeschlossen; was sich der Autor dann gedacht haben könnte, ist demnach mit Recht zu fragen — abgesehen von der Nennung von Namen nebst lateinischen Übersetzungen¹¹⁰.

Auch hier wird abgeschrieben, ohne nach dem Sinn fragen zu können. Weder wird erklärt, was denn die jeweiligen *höheren/höchsten tropi* sind¹¹¹, noch wie sie

andere Anordnung. Da Atkinson aber dann doch bemerkt, daß man bei Aristides Angaben zu den $\tau\acute{o}\nu\omicron\iota$ findet, ib., S. 503, wäre nur zu fragen, wer im Mittelalter den Text von Aristides hätte lesen können: Hier ist der Text von Cassiodor heranzuziehen, aus dem man ebenfalls, wie gezeigt, die relativen Lagen, und zwar wesentlich ausführlicher als bei Aristides finden kann.

¹¹⁰Und gerade dies hat tatsächlich auch ein Lob in der mittelalterlichen Musiktheorie gefunden: Hucbald bemerkt ganz korrekt, ed. Chartier, S. 192, 1: *Interpretatio autem horum nominum succincte quidem a Boethio attacta, planius autem Martianus exsequitur*. Daß es um nicht mehr als die *nomina* geht, ist auch Hucbald völlig bewußt, d. h. auch er weiß, daß der *doctor mirabilis* (ib., ed. Chartier, S. 154, 10), der die Voraussetzung überhaupt der Möglichkeit einer schöpferischen Aneignung der antiken Musiktheorie geschaffen hat, Boethius ist.

¹¹¹Nicht korrekt erscheint hier die Deutung der „Erklärung“ im Martin von Laon zugeschriebenen Kommentar durch Atkinson, ib., S. 513, zu *MEDIA VERO GRAVIORUM TROPHORUM HIS tropis QUI ACUTIORES SUNT ΠΡΟΣΛΑΜΒΑΝΟΜΕΝΑ* *Y i. e. in gravissimis FIUNT*, als *he ... explains that the proslambanomenai to which Martianus refers are those in the lower tropes of each pair, those "in gravissimis"*. Diese Qualifikation bezieht sich ausschließlich auf das letzte Wort und meint damit, daß die *προσλαμβανόμενοι* eben die tiefsten, nämlich *Töne* sind (man beachte, daß im „kommentierten“ Text *his tropis* steht, der „Kommentator“ *in gravissimis* schreibt: Es handelt sich auch hier, wie nicht gerade selten um Einzelwortexplikationen, *προσλαμβανόμενοι* sind die jeweils tiefsten Töne). Genau das

mit den jeweils den Grundnamen gebenen *tropi* zusammenhängen könnten. Auch bei den Paarbildungen fehlt jeder Hinweis auf eine skalische oder intervallische Bestimmung. Daß Martianus Capella aus Abneigung gegen derart redundante Aufzählungen wie man sie bei Cassiodor findet, einfach radikal, und dann sinnstörend, gekürzt haben könnte, wird man angesichts der ebenfalls litaneiartigen Aufzählung von 934 kaum annehmen wollen¹¹².

konnte man schon vorher aus Martians Text lernen, der hier für einmal ausreichend korrekt erscheint. Es handelt sich bei diesen Erläuterungen meist um reine Worterklärungen und hier ist die Bezeichnung für den skalisch tiefsten Ton ja ein Fremdwort. Außerdem wäre ein Bezug ausgerechnet auf *those in the lower tropes* sinnwidrig, da die *mediae* die „betroffenen“ Töne der tieferen *tropi* sind.

¹¹²**Zu Transpositionsskalen und Reaktionen von Martian-Glossatoren** Atkinsons Bemerkung zu verschiedenen Schemata bzw. Listen, in denen Tonnamen und Namen von Transpositionsskalen einander zugeordnet sind, daß *nonetheless, if the originator of this diagram had had access to a 15-mode wing diagram such as that provided by Professor Mathiesen, the problem would almost certainly have been solved*, ib., S. 519, Anm. 35, ist unhaltbar: Cassiodor führt eine Liste an, in der die intervallischen Relationen der Transpositionsskalen ablesbar sind; Boethius tut dies für acht Skalentranspositionen, skalisch aber klar in allen Relationen erkennbar dargestellt: Die so bewunderte Liste von Prof. Mathiesen war also entbehrlich — was offenbar nicht verstanden wurde, war die Funktion von Transpositionsskalen. Was übrigens *the combined Greater and Lesser Perfect System in all three genera* sein soll, ib., ist unerfindlich: Das *σύστημα ἀμετάβολον* als Grundform des ohne (im Sinne des Systems von Ptolemaeus/Boethius) „zurecht geschnittene“ Transpositionsskalen verstandenen *τέλειον* hat in den bekannten Quellen keine kleinere oder größere Ausführung. Auch die Bezeichnung der jeweiligen Proslambanomenoi in den neueren Tabellen der Transpositionsskalen als *dynamic proslambanomenoi* durch Atkinson, ib., S. 505, läßt keine ausreichende Kenntnis der Strukturen erkennen: Die Opposition von *thetischer* und *dynamischer* Mese o. ä. hat einen Sinn nur in der speziellen Systematik von Ptolemaeus, dessen Deutung ja auf einer strikten Bewahrung der Grenzen des *σύστημα τέλειον* beruht, also einer „Lokalisierung“ der Töne der Transpositionsskalen auf die des einen, absolut gesetzten Tonsystems im Umfang von zwei Oktaven, letztlich ein chimärischer Formalismus, der vor allem die aus der Notenschrift erkennbaren Bedürfnisse der konkreten Musik nach einem „ausreichenden“ Gesamtumfang unberücksichtigt läßt, also rein theoretisch ist; da und nur da muß zwischen den beiden Qualifikationen unterschieden werden. Übrigens ist die rechnerisch vollständige Darstellung der Transpositionsskalen in einem *σύστημα τέλειον* eine beachtliche rechnerische Leistung, da ja noch die drei Unterschiede der *genera* zu beachten waren. Allein solche Leistungen hätten die Wertung von Martianus Capella

als ernstzunehmender Musiktheoretiker von Anfang an obsolet machen müssen.

Die von Teeuwen herausgegebenen anonymen Glossen zu Martian übrigen haben den Sachverhalt, wenigstens formal, im Gegensatz zu Atkinson, verstanden, ib., S. 497 f., zu Dick, S. 498, 11, was übrigens genau der Formulierung im Kommentar von Remy zur gleichen Stelle entspricht, die anonymen Glossen könnten hier also eine jüngere Fassung darstellen als die von Remy 1.5.1.2 auf Seite 253: *Non solum proslambanomenai fiunt in gravissimis, sed etiam in acutis tropis graves sunt, sed tamen non sic graves in acutis sicut in gravissimis.* ... (was angesichts der Vorgabe von Cassiodor auch kaum Schwierigkeiten hätte bereiten können): Die *proslambanomenai* sind tiefe Töne, auch wenn sie in den höheren *toni* nicht so tief sind wie in den tiefen. Dies deutet auf — zumindest formales — Verstehen des Prinzips der Transpositionsskalen, weniger tut dies eine Erklärung der Ausführungen von Martianus Capella zu den Relationen von *hypo-*, *hyper-* und „einfachen“ Namen der *tropi/toni*, ib., S. 496, zu Dick, S. 497, 20: *Primo materiam in animo <habes> simul cum gravitate aut etiam cum acumine. Ergo si libet tibi, ut ex gravioribus tropis alterum formes, praeparandum est opus aut fistula aut fidibus et caetera, aut etiam voce, similiter fide <acutis chordis>(?). ...*; andere Überlieferung kennt als Schluß *ascensiones/descensiones*. Die Instrumentenklassen lassen sich aus Isidor ableiten, nur, warum werden sie hier überhaupt genannt, wo es nur um Strukturmerkmale geht? An die Kirchentonarten scheint der Anonymus nicht zu denken (das wäre auch inhaltlich unmöglich), vielleicht aber doch an etwas wie Transposition? Wenn Mariken Teeuwen diese Glosse als Beispiel für *references to contemporary musical practice*, ib., S. 315, währe man dankbar für einen Hinweis, was das für eine *Praxis* gewesen sein könnte, denn *opus* als das musikalische Werk zu deuten, scheint auch nicht ganz trivial zu sein (wie dies Mariken Teeuwen zu meinen scheint; wenn sie, ib., S. 307, den Sinn der merkwürdigen Stelle tatsächlich so paraphrasiert, *... a melody composed ... can easily be transposed to a higher or lower range of pitches by transposing them to the related modes. A work composed for flute can thus be adapted for strings or even for voice....*, ist das Urteil des Anachronismus wohl noch freundlich; es steht kein Wort davon da). Es besteht kein Zusammenhang, der einen Vergleich mit den klaren Transpositionsangaben der *Musica Enchiridis* erlaubt (die Formulierung, ib., S. 316, bzw. S. 523, zu Dick, S. 511, 5: *SED NUNC MAXIME DIATONO UTIMUR i. usui habemus eo, quod pulcrior caeteris sit.* ist kein Indiz für einen gemeinten Bezug zur Praxis, zumal die 1. Person Plural bereits im glossierten Text auftritt, zu beachten ist auch, daß kein Hinweis auf den „eigenen“ Choral formuliert wird).

Aus einem tieferen einen höheren *tropus* zu machen ist nicht a priori eine typische Aufgabe musikalischer Praxis, wobei gar nicht klar ist, was der Glossator unter *tropus* überhaupt versteht; Kirchentonarten sicher nicht, und von den Transpositionsskalen wissen die anderen Glossen ebenfalls kaum etwas, so daß auch aus dem Kontext — es gibt Gruppen von *tropi* — nicht erkennbar ist, was der Glossator hier meint: Daß es sich um musikalisch Konkretes

handele, erweist sich als aus dem Text nicht zu bestätigende Notbehauptung; zunächst ist also irgendetwas als *materia simul cum gravitate aut etiam cum acumine in animo* — es muß also irgendein Gegensatz sein, zwischen *animus/materia* und *formare ex gravioribus*, wozu dann die drei Arten von Instrumenten notwendig sind (das in Mariken Teeuwens Übersetzung auftretende *to form a different (melody)* hat im Text ebenfalls keine Entsprechung; warum sollte auch *flute* tiefer sein als *strings?*); der Gegensatz *materia/forma* ist nicht fremd, so daß man nach einer Entsprechung für *animus* sucht, vielleicht ist es das *operari fistula aut fidibus aut voce*, also die Verwirklichung, die man ja mit *opus* bezeichnen kann. Wenn also den Angesprochenen die Intention ergreift, von tieferen Tönen/Lagen einen anderen Ton/eine andere Lage zu *formare*, was man nicht einfach mit *machen* übersetzen kann, dann geht das nur als *opus*, nämlich durch Instrumente.

Unter der Voraussetzung, daß für den, noch klar vorrationalen Glossator unter *tropi* eben „nur“ irgendetwas mit verschiedener Tonhöhe versehene Elemente verstanden werden, wäre es denkbar, daß er hier ungefähr das beschreiben will, was Augustin bei der Exemplifizierung von Zeit und *memoria* in Bezug auf das Erinnern und Singen einer Melodie sagt. Daß also in *animus* Höhe und Tiefe irgendwie als *materia*, also *informis* existieren, nebeneinander, während für eine Verwirklichung ein *operari* notwendig wird, nämlich die Nutzung der drei, die konkrete Verwirklichung aufrufenden Arten von Instrumenten. Rational rekonstruiert bedeutete dies also *materia*, die nur durch konkrete Instrumente, einschließlich der *vox* — hier Isidor folgend — eine *forma* bekommen kann; ein Bezug zu musikalischer Praxis ist aber weder bei dieser Deutung noch im Wortlaut selbst zu erkennen.

Daß ein Zusammenhang mit Höhe und Tiefe aus der glossierten Stelle herausgelesen wurde, ergibt sich aus der Glosse mit *ascensiones et descensiones*, aber auch aus den folgenden Erklärungen von *ΥΠΟ* und *ΥΠΕΡ* durch die raumanalogen Ausdrücke, *super/in acumine* bzw. *sub, quia gravius sonat*, folgt, daß die Glossatoren hier an Tonhöhen (nicht notwendig im Sinne rationale definierter, skalisch geordneter Einzeltöne) denken dürften. Damit könnte der Satz, ... *si libet tibi, ut ex gravioribus tropis alterum formes*, nichts anderes bedeuten als ein Aufstieg — der nun musikalisch konkretisiert wird, was nur durch Instrumente möglich ist — dies wäre ein Deutungsversuch der rätselhaften Stelle.

Daß die Autoren der Glossen gewisse philosophische Erfahrungen haben, zeigt sich auch an anderer Stelle, z. B. wenn es um die Erklärung der drei Gattungen von Musik geht, *ὕλικόν, ἀπεργαστικόν, ἐξανγγελτικόν*, zu Dick, S. 499, 9 — es sei auch hier darauf hingewiesen, daß Martians Wortgebrauch dem Gemeinten nicht ganz entspricht, denn die drei *τοῦ δὲ τεχνικοῦ μέρη, ἀρμονικόν, ῥυθμικόν μετρικόν*, ed. Winnigton-Ingram, S. 6, 18 mit *silva/ὕλη* zu bezeichnen, verlangt eigentlich gewisse Klarstellungen von Relationen, z. B. der, was dann eigentlich der *φθόγγος* als *φωνῆς ἐμμελοῦς μέρος ἐλάχιστον* (ib., S. 7, 15) ist: Hier wäre eine Definition als *materia* ebenfalls sinnvoll; Martian jedenfalls ist zu einer klaren Erfassung des Sachverhalts im Gesamtkontext der Musiktheorie nicht imstande, er versteht die

Unklarheit seiner Formulierung in Bezug auf das definierte Material der Musik nicht (passender erscheint da schon die analoge Erklärung bei Aristides Quintilianus, die die Melik als formlose *silva*, den Rhythmus als formgebende Kraft beschreibt, ed. Winnigton-Ingram, S. 40, 20). Die Glossatoren jedenfalls scheinen dadurch etwas verwirrt zu sein, wenn sie irgendwie die *forma/formae* in die ὕλη „stecken“.

So heißt es in verschiedenen Glossen, ed. Teeuwen, S. 499, *in numeris, in forma, in sonis; apergastikon* wird zu *energastikon i. operativum* (allerdings nicht notwendig passend zum Wort *opus* im rätselhaften Text), was in einer weiteren Glosse zu *Yda forma. ΥΔΙΚΟΝ formabile. Prius enim formatur vox, deinde opus cantilenae, inde interpretatio i. iudicium. interpretatio* als *iudicium* ist ein weiterer Fehler). Daß ausgerechnet *Yda* mit *forma* wiedergegeben wird (die Verwechslung von Λ mit Δ ist irrelevant), wird sozusagen wieder gut gemacht durch die anschließende Erklärung *formabile*; nur hat der Autor dann doch gewisse Schwierigkeiten, wenn er zuerst das *formari vox*, dann offenbar *formari opus cantilenae* setzt, ohne die Frage nach der *materia*-Eigenschaft der *vox* zu stellen, die ja selbst nicht *informis* ist, d. h. zu erörtern, was denn nun eigentlich die ὕλη der Musik ist (das tut auch Augustin nicht, weil er die Geformtheit des *sonus* diskutiert, nicht aber, was „davor“ sein könnte, *Conf.* XII, 29, 40); so scheint der Glossator nur die *vox* als „Ausführungsorgan“, offenbar nicht als Äquivalent von, rational, *sonus*, zu verstehen, womit *opus cantilenae* nicht, so schön dies sicher auch wäre, als *Werk der Melodie*, sondern als Ausführung, als *operari cantilenam* zu sehen ist, als Entsprechung des, nicht korrekt verstandenen ἀπεργαστικόν, wobei dann das ἐξαγγελτικόν fehlt (daß *opus* nicht in modernem Sinne gemeint ist, dürfte auch daraus klar sein, daß zur Erklärung von μελοποιία nur die reine Etymologie angegeben wird, *melodiae factura*, was hinsichtlich klarer Differenzierung von Ausführung und Komposition gar nichts sagt, ed. Teeuwen, S. 501, 360.12-3). Die „Erklärung“ ist nicht gerade tiefgehend gedacht, noch ist sie dem Glossierten adäquat, zeigt jedoch deutlich, daß der Glossator rationales musiktheoretisches Denken nicht beherrscht hat, denn er hätte dann ja die Struktur einer Melodie, d. h. ihre Folge von Tönen der Ausführung gegenüberstellen können. So ist für ihn offenbar die *vox* das erste Objekt einer *Formung*; *vox* muß für ihn nicht *sonus* sein, Element der Melik (und der Musik überhaupt).

Die — von rationaler Vorstellung her eigentlich unverständliche — Schwierigkeit, das dreiteilige Modell bei Martian zu verstehen, Töne als *materia*, deren Komposition als ἀπεργαστικόν und schließlich deren Ausführung als dritte Seite von Musik verstehen zu können, belegt auch die folgende, wieder von einer unzulänglichen Deutung von ΥΔΙΚΟΝ/*formabile* bestimmt ist, ed. Teeuwen, S. 499 f., die jedoch schon die Ausführungen Martians betreffen, weil da der elementare *sonus* mit komplexen Gebilden zusammengestellt wird, d. h. das atomare Modell ausgehend vom Einzelton, dessen „elementarer“ Dauer und erst danach die komplexen Bildungen beachtet übergeht: Martian sagt nichts anderes als die Dreiteilung der Bereiche von Musik, Melik und Rhythmik, wobei das Erreichen der Dreiteilung durch

Zweiteilung des „Rhythmus“ in *rhythmus et metrum* dem Stoff widerspricht, weil *rhythmus* die Voraussetzung, nicht grundsätzlich anderes als *metrum* ist; außerdem dürfte klar sein, daß ein metrischer Vers nicht in das *ὕλικόν* gehört; letztlich ist also wieder Martians unklares Denken Grund für die Verwirrung: *Primum genus est idicon, quo genere forme inveniuntur. Formarum autem tres sunt species, quarum prima in sonis, secunda in numeris, tertia in verbis. Illa autem prima i. quae in sonis invenitur, ad armoniam pertinet.* ..., worauf eine klare Ausweitung der entsprechenden Vorgabe Martians folgt, sogar, wie Teeuwen heraushebt, mit einem Vergleich zur eigenen Musik, wenn die reine Tonfolge, *non etenim in ea verba aliquid significantia, sed soni tantum sibimet ipsis aliqua ratione coniuncti queruntur, ut sunt sequentiae apud cantores*, was natürlich auf den „inartikulierten“ *iubilus* verweist. Wie und daß die Verbindung der *soni tantum* einen eigenen Sinn hat, formuliert der Glossator nicht, das tun später dann die *Musica Enchiriadis* und Guido.

Zu fragen ist, ob mit *soni tantum sibimet ipsis aliqua ratione coniuncti* die Vorstellung des *sonus* als Element der Melik Ausdruck findet, was nicht trivial sein muß: *Ut sunt sequentiae* wäre dann als Anschluß nicht leicht verständlich, *ut in sequentiis* würde man erwarten, wenn der Glossator die Tonelemente meint. Als *Diabolus* könnte man auch interpretieren, daß nur gesagt wird, es gibt auch reine Melodien, die irgendwie nur mit sich, nicht mit Wörtern/Silben, nach irgendeinem Sinn harmonisch vereint sind: Die Opposition ist ja die Melodie, die nur Melodie ist, zu der, in der *verba aliquid significantia* auftreten. So natürlich die „moderne“ Interpretation auch erscheint, sicher beweisbar ist sie nicht, der *Diabolus* hat hier immer noch eine Möglichkeit. Daß *iubili* ohne Text vorgetragene Melismen sind, war triviale Erfahrung, eben der Sequenzen, aber auch literarisch vorgegeben in der Tradition des *iubilus*; ob also das Konzept, das zu Anfang der *Musica Enchiriadis* formuliert ist, schon hier bewußt war, kann nicht endgültig bewiesen werden, daß also der Glossator den rational definierten Einzelton als Element verstanden hat.

Von Interesse ist aber hier noch die Schlußbemerkung, daß alle drei Teile des „Stoffes“ der Musik *in humanis vocibus inveniri possunt*. ..., denn natürlich wird sich jeder Leser fragen, ob der Autor bei seinem Hinweis auf aktuelle Musik auch etwas dazu zu sagen hat, daß reine Vokalisieren ja eigentlich nicht ohne Rhythmus sein können; leider findet sich gerade da eine Überlieferungsstörung (ed. Teeuwen, S. 500: *In armonia vero i. in his vocibus, quae carent sensu, non est nisi una i. prima. In ea enim sonus tantum invenitur et non sine ratione numerorum. In hac vero i. humana voce aliquando sonus sine sensu, non tamen sine numero invenitur, si aliqua proportione copuletur*. Schwierigkeiten bereitet die Gegenüberstellung: *in ea enim sonus tantum invenitur* ..., das ist die *armonia*, in der anderen, *in hac vero, i. e. humana voce* gibt es auch den reinen *sonus sine sensu*, aber, *tamen*, nicht ohne *numerus*. Wenn bei der *armonia* ebenfalls *et non sine ratione numerorum* beigelegt wird, ist der mit *vero* eindeutig gemeinte Gegensatz nicht existent, d. h. man hätte von da das Recht, *sonus in armonia tantum invenitur et sine ratione numerorum* zu emendieren: Die *harmonia* also

Andererseits ist aber ein Verständnis der mitgeteilten Merkmale ohne jeden Verweis auf die intervallischen Strukturen unmöglich — wenn man nicht einfach andere betreffende Quellen, wie für die Spätantike etwa Cassiodor heranzieht, wobei auch bei diesem das Abschreiben der Aufzählung, kaum aber inhaltliches Verstehen anzunehmen ist.

Zu beachten ist, daß ein Hinweis auf das wirklich Gemeinte auch aus keiner anderen Textstelle des 9. Buches von Martians „Enzyklopädie“ abzuleiten ist — was *tropi* eigentlich sein könnten, welchen Sinn sie haben, mehr als daß es fünfzehn *tropi* gibt, die in Dreier- und Zweiergruppen geordnet werden können, kann

meint die Melik, die *vox* aber, hier als *vox humana* verstanden, kennt ja auch reine Melodik, *non tamen* — die zweite Betonung des Gegensatzes — *sine ratione numerorum*: Die Sequenzen waren nicht rhythmuslos, könnte man zu konkretisieren versuchen. *Sonus* erscheint hier in zwei verschiedenen Bedeutungen kontaminiert, einmal als Element der Melik, nur hat das der Autor offenbar nicht verstanden, denn er kann nicht *harmonia* der *vox humana* gegenüberstellen (wenn er, wie vorher belegt, Isidors Einteilung kennt). Er hat also offensichtlich nicht verstanden, was die *harmonia*, hier im spezifischen Sinne der Melik bedeutet, daß das mit der Rhythmik, dem *numerus* nichts zu tun hat, sondern daß mit der bezogenen Einteilung eine abstrakte Einteilung der beiden gestaltbildenden Merkmale musikalischen Klangs gemeint ist. Diese Abstraktion kann der Glossator nicht verstanden haben, weshalb auch hier dem oben genannten *Diabolus* ein gewisses Recht zukommt, seine Skepsis einer modern natürlich erscheinenden Deutung gegenüber zum Ausdruck zu bringen.

Natürlich gibt es dann auch die Gemeinsamkeit aller drei „Formen des Stoffes“. *Numeri* sind hier natürlich die Rhythmen, nicht etwa die Proportionen (aber auch das könnte der Glossator durcheinander gebracht haben). Immerhin, ein „bescheidener“ Hinweis auf eine geistige Verbindung von Martians Stoffandeutung mit der aktuellen musikalischen Erfahrung des Glossators liegt hier vor; nur führt gerade diese dazu, daß er den eigentlichen Sinn der abstrakten Einteilung nicht versteht: Melik, deren Element die Töne, Tonhöhen sind, Rhythmik, deren Elemente die Zeitdauern sind, scheint er nicht klar unterscheiden zu können, hierzu reicht seine musikalische Rationalität offensichtlich nicht aus.

Was Transpositionsskalen sind, hat trivialerweise kein Glossator verstanden, wie sich auch durchweg ein Mangel an Verständnis für eine Anwendungsmöglichkeit der Musiktheorie auf die „eigene“ Musik zeigt. Eine eindeutige Erklärung der betreffenden Stelle scheint also nicht möglich, nur der Ausschluß der Übersetzung von Teeuwen (auf Atkinsons neueste Deutung der Stelle wird in Verf. *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, *HeiDok* 2010, S. 197 ff., verwiesen): Ein Bezug zwischen rationaler Musiktheorie, Einzelton und *numerus* im Sinne von *Rhythmus* zu eigener Musik wird nicht hergestellt!

man jedenfalls aus dem Text Martians nicht entnehmen. Für das Mittelalter war hier die betreffende Darstellung bei Boethius durch die andere Zahl und das Fehlen einer Zuordnungsmöglichkeit¹¹³ zumindest recht erschwert; immerhin hätte man vielleicht durch Vergleiche zu einem Verständnis des Unterschieds kommen können; aber, es sei wiederholt, der Text von Martianus Capella reicht zum Verstehen der Natur von *tropi* nicht aus; man kann aus ihm nicht verstehen, was eine Transpositionsskala eigentlich war. Ein Autor, dessen Zusammenstellung auf inhaltlichem Verständnis beruhte, könnte derartig fragmentarische „Erklärungen“ nicht geben, er müßte die Sinnlosigkeit, die aus derartig verkürzter Darstellung resultieren muß, von vornherein erkennen. Damit aber kann geschlossen werden, daß schon Martianus Capella nichts mit den kompilierten Aussagen tun konnte — als sie eben zu kompilieren. Dabei kann sicher von einer ihm vorliegenden oder von ihm durchgeführten Verkürzung gesprochen werden. Ein vernünftiger Text — und wie man die Redundanz des Katalogs von Cassiodor vermeiden kann, zeigt Aristides, ed. W.-I., S. 21, 4, — müßte wenigstens eine Angabe über die relativen Abstände machen, wie dies bei Cassiodor zu finden ist, der mit seiner Angabe nur der relativen Abstände übrigens ebenfalls kein wirklich strukturelles Wissen um das Wesen der Transpositionsskalen mitgeben konnte¹¹⁴. Angesichts dieser Charakteristik des Textes von Martian auch an dieser Stelle Zeugnis eines Abschreibens und Kompilierens ohne strukturelles Wissen zu sein, ist auch der deshalb vielleicht doch entschuldbare Irrtum von Atkinson ein Beweis dafür, wie Martian eigentlich klare Sachverhalte

¹¹³Im Gegensatz zu Ptolemaeus gibt Boethius keinen Beweis der Überflüssigkeit von fünfzehn *τόνοι*, er kennt nur die auf acht erweiterten sieben sozusagen an sich — wahrscheinlich hätte er eine Harmonisierung der verschiedenen Anzahlen nicht leisten können (die betreffende Zahl dreizehn, oder fünfzehn, müßte ihm begegnet sein).

¹¹⁴Und die einführende Definition, II, 5, 8, *Tonus est totius constitutionis armonicae differentia et quantitas, quae in vocis accentu sive tenore consistit*, ist auch nicht geeignet, Verstehen zu fördern, zumal der Zusatz des *vocis accentus sive tenore* selbst wohl schon aus falscher Assoziation mit der Bedeutung von *tonus* in der Grammatik das Nichtverstehen deutlich belegen kann: Auch schon Martian geht „etymologisch“ vor, es werden Bedeutungen nebeneinander gesetzt, die nur durch das gleiche Wort miteinander „verbunden“ sind, die Vorstellung, daß ein Autor, der die antike Musiktheorie verstanden hat, auf die absurde Idee kommen könnte, daß *τόνος* im Sinne von Transpositionsskala etwas mit dem Silbenton, dem Akzent, zu tun haben könnte, kann daher nur „etymologisches“ Nichtwissen formulieren.

verunklären kann.

1.5.1.2 Kennt Johannes Scottus Oktavgattungen und Kirchentöne?

Nun wäre die Deutung von Atkinson an sich nicht besonders beachtenswert, wenn er nicht auf der Basis dieser Deutung noch weitere Folgerungen gezogen hätte. Diese lassen sich kurz so umreißen: Die schon grammatisch nicht leicht verständlichen Kommentare von Johannes Scottus und in seinem Gefolge von Remy von Auxerre zur Angabe der Paarung zum Schluß von \mathfrak{A} (s. o., 1.5.1.1 auf Seite 193) wiesen (Konjunktiv!) (nach der Vorstellung von Atkinson) auf die Formulierung der „neuen“ Kirchentonarten als Oktavgattungen hin, bewiesen also insbesondere, daß Johannes Scottus mit dieser Art der Bestimmung von Kirchentonarten so vertraut gewesen sein muß, daß er einen in seiner Kürze nicht leicht, wenn überhaupt zu verstehenden „Kommentar“ geben konnte, den der Leser des Kommentar unter Voraussetzung eines solchen Wissens um die realen Kirchentonarten vielleicht doch noch irgendwie verstanden haben könne — was so gut wie auszuschließen ist, selbst wenn man den Text auf dem Wissenstand von Guido lesen würde. Was man von Johannes Scottus dazu erfährt, ist, ed. Lutz, zu ed. Dick, S. 498, 2: *YPERLYDIUS i. e. superlydius, i. e. acutior Lydio. Ypolydius sublydius, i. e. gravior Lydio. Lydius dicitur, quia Lydii eo utuntur. YASTIUS, quia eo Eones utuntur. EOLIUS, quia Eoles.* Daß die gleichen „Etymologien“ auch zu *Dorius* und *Frigius* angemerkt werden, dürfte gerade kein Hinweis auf Wissen um die Kirchentonarten sein, zumal weder *yperlydius*, noch *iastius* gleäufige Namen für Kirchentonarten waren. Was danach kommt, verrät allerdings dezidiertes Nichtwissen und freies, wortgezeugtes, „etymologisches“ Vorgehen, ed. Lutz, zu Dick, S. 498, 10: *DUPLICES COPULANTUR Acutior enim duplo superat graviolem. tono quippe ad emitonium sonat. Est autem tonus duplum semitoni, i. e. tetracorda quina, ideo tetracorda fiunt quia elementum totius armoniae diatessaron est.* Als Beispiel für die unverstandene Formulierung von Martian wird die „Erkenntnis“ angeführt, daß der Ganzton zum Halbton im Verhältnis 2/1 steht, proportional Unsinn, der also nur von den Wörtern her abzuleiten ist. Hinzu kommt, daß das Beispiel, selbst in Aristoxenischem Sinne genommen, Unfug ist: Der Ganzton ist nicht *acutior* als der Halbton: Johannes Scottus hat von den Grundlagen der rationalen Musiktheorie nicht das geringste Wissen, das hat dann Remy, der hier weit über die Vorgabe von Johanne Scottus hinausgehen konnte —

ein deutlicher Hinweis darauf, daß in der Zwischenzeit musiktheoretisch ein echter Fortschritt geschafft worden ist, oder, daß Johannes Scottus diesen Fortschritt der Denkmöglichkeit von Musik nicht wahrgenommen hat.

Nach diesem Unsinn folgt aber die sozusagen noch sinnlosere Aussage, daß das *semitonium*, oder der *tonus* fünf Tetrachorde sei. Es mag Möglichkeiten geben, eine Rekonstruktion der „Gedankengänge“ von Johannes Scottus zu versuchen; die Mühe lohnt sich nicht. Hier geht es nur um den Nachweis, daß der Philosoph wirklich nichts von dem Bezeichneten der von ihm so unbeschwert von jedem Sachwissen zusammengesetzten Termini verstanden hat, immerhin, weiß er, daß das Wort *diatessaron* irgendetwas mit *tetracordum* zu tun hat. Die Elementfunktion des Tetrachords hat er wieder mißverstanden, indem er weitere grundlegende Konzepte vermischt. Angesichts derartig auffälliger Demonstration des Nichtwissens vorauszusetzen, daß Johannes Scottus Wissen um die Oktavgattungen als Grundlage der Kirchentonarten gehabt haben könnte, verlangt ersichtlich systematische Nichtbeachtung derartiger, leicht vermehrbare Denkfehler bei Johannes Scottus.

Atkinson setzt dagegen ohne weiteres voraus, daß die Identifikation der Kirchentonarten mit Oktavgattungen bereits zur oder eher schon vor der Zeit der Abfassung des Kommentars von Johannes Scottus erfolgt und geläufig gewesen sei; daß eine solche Rationalisierungsleistung nicht trivial, sondern erst Ergebnis einer längeren Arbeit gewesen sein muß, zeigt der Text von Aurelian deutlich genug, der wie die frühesten Tonare die „Dogmatik“ der nur acht Töne des *ὀκτώηχος* bereits formuliert, aber keine Möglichkeit einer intervallischen oder skalischen Rationalisierung dieser Größen besitzt: Es wird klar, daß Oktavgattungen gar nicht denkbar waren¹¹⁵. Genau dieser Umstand macht es ja so schwierig, die Grundlagen zu verstehen, die für die Einordnung individueller Melodien als Repräsentant ihrer jeweiligen Tonartenklassen verantwortlich waren; weder Aurelian noch Regino können hier klare Auskunft geben, erst recht nicht die ältesten Tonare. Dies gilt auch für den u. a. bei Aurelian erhaltenen Text, der Alkuin zugeschrieben wird¹¹⁶.

¹¹⁵Auch hier wird, wie noch weiter zu zeigen, wieder einmal die seit Guido erreichte „Natürlichkeit“ der Darstellung von Tonsystem und Kirchentonarten als tatsächlich natürlich vorausgesetzt; ein klarer Anachronismus.

¹¹⁶Der Kritik an den, wie nicht gerade selten (vgl. Verf., *Sind die Denkfiguren Leonin und sein Magnus Liber selbst Denkfiguren?*, *HeiDok* 2011) kaum anders als absurd zu umschreibenden Vorstellungen von H. Möller durch M. Bernhard und M. C. Ferrari in der Festschrift

f. K.-J. Sachs, *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Hildesheim et al., 2010, S. 41, Anm. 25, ist voll zuzustimmen; daß Verf. auf ein vergleichbares Machwerk zu Alkuins *Musiktheorie* (sic!) vonseiten Möllers, wie immer randvoll von „möchtegern“ revolutionären Umdeutungen erwiesener Sachverhalte, mehrfach eingegangen ist, z. B. *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 2, *HeiDok* 2010, S. 758 ff, konnte natürlich noch nicht bekannt sein, warum eigentlich *natürlich*? Daß der ib., S. 83, angesprochene Beitrag von G. Milanesi in dem angesprochenen Beitrag von Bernhard und Ferrari ebenfalls keine Beachtung gefunden hat, ist berechtigt, weil auch darin nichts zu finden ist (vgl. auch Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 44; 254 f., 365, wo, wie zu erwarten, C. Floros natürlich die Autorschaft Alkuins als gegeben ansieht, richtig niedlich, nur wohl nicht gerade wissenschaftlich, 761, u. ö.; zu früheren entsprechenden Versuchen Möllers könnte man auch vergleichen Verf., *Musik als Unterhaltung* Anmerkungsbd. II, S. 263 ff., speziell S. 237 ff., aber das zur Kenntnis zu nehmen hieße ja, ernsthaft an wissenschaftlicher Diskussion interessiert zu sein).

Daß „Alkuins“ Schrift in *Musik und Grammatik* eine inhaltlich eingehende Betrachtung gefunden hat, interessiert Bernhard und Ferrari offensichtlich auch nicht — letztlich erscheint die Verfasserfrage auch wenig relevant, der Inhalt ist relevant zu Bestimmung des Abstands zur rationalen Definition allein schon des Begriffs *sonus*: „Alkuins“ Schrift ist von solcher Rationalität, erst recht der der *finalis*-Lehre sozusagen grundsätzlich, nicht nur graduell getrennt: Seine „wissenschaftlichen“ Möglichkeiten sind Wortkataloge und „Etymologie“ im mittelalterlichen Sinne.

Daß Anna Morelli *eine umfassende Analyse der bisherigen Forschungsergebnisse* geliefert habe, ib., S. 41 (*Il ‘Musica disciplina’ di Aureliano di Réôme*), kann auch nur behaupten, wer vorliegende Literatur lieber unbeachtet läßt, vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...* Teil 1, *HeiDok* 2008, z. B. S. 15 ff., S. 52 ff., S. 88 f., S. 103, S. 121 f., S. 127 ff., S. 177 f., S. 216, S. 384, wo auf Inkonsistenzen dieses Beitrags ausführlich hingewiesen wird — daß es etwas wie wissenschaftliche Redlichkeit geben könnte, scheint Bernhard, wohl weniger Ferrari, also ebenfalls nicht besonders zu interessieren.

Die Bewertung von Aurelians Schrift als *eine der frühesten theoretischen Beschreibungen der Kirchentönen*, ib., S. 39, wäre hinsichtlich der Zeit höchstens mit Verweis auf die doch recht kurzen Bemerkungen zu Tonarten in den frühesten Tonaren zu rechtfertigen, andererseits sollte man beachten, daß von einer *theoretischen* Beschreibung von Tonarten in Hinblick auf die erst später erreichte rationale Musiktheorie eben von *Theorie* in Bezug auf Aurelian nur mit Einschränkungen gesprochen werden kann: Er stößt zwar den Weg zur Rationalisierung an, er selbst ist dazu aber noch völlig unfähig (wenn es einen mittelalterlichen Musiktheoretiker gibt, auf den die berühmte Qualifikation von Dante zutrifft, ist dies Aurelian, denn wirklich steht er mit einem Bein noch in der rein intuitiven, vor-rationalen geistigen Repräsentation von Musik, nur um mit dem anderen höchst energisch

Dieses Faktum läßt Atkinson wie so vieles unbeachtet, der offensichtlich davon ausgeht, daß man ein intervallisch-skalisches Denken im westlichen Mittelalter sozusagen von Anfang an zur geistigen Verfügung gehabt habe in gleicher Weise, wie dies dem modernen Deuter geläufig ist; es findet also eine Verabsolutierung der modernen Metasprache statt.

Angesichts des Umstands, daß noch Regino von Prüm wie auch der erste *Quidam* der *Alia Musica* zu einer Rationalisierung der Kirchentonarten im Sinne etwa von Hucbald oder der späteren Bestimmung durch Oktavgattungen eindeutig noch unfähig sind, muß zudem Atkinsons nicht weiter begründete Datierung der *Musica Enchiriadis* auf 850 als weder mit der Überlieferung noch mit dem historischen Ablauf der Rationalisierung des Chorals kompatibel gewertet werden (ib., S. 515). Hinzu kommt noch, daß wie sich aus der vorliegenden Arbeit ergibt, auch Johannes Scottus zu einem wirklichen, strukturellen und inhaltlichen Verständnis der antiken Musiktheorie — wieder etwa im Vergleich zu Hucbald — ebenfalls unfähig ist (und daran auch nicht das geringste Interesse gehabt haben kann).

Noch einen weiteren wesentlichen Faktor läßt Atkinson unbeachtet, nämlich die Rolle der *finalis*-Lehre bei der Identifizierung der schon von der Anzahl her nahegelegten Oktavgattungen bzw. als solche mißverstandenen Transpositionsskalen in der Darstellung von Boethius mit den Kirchentonarten des als System weder historisch noch strukturell vergleichbaren *ὀκτοῦχος*: Es geht, wie Verf., *Musik als Unterhaltung* II, 131 ff. u. ö., sowie *Zum Bezeichneten der Neumen*, S. 315 ff., und *Ibn al-Munağğim*, S. 328 ff., klar zeigen konnte, nicht an, die Identifikation der Kirchentonarten mit Oktavgattungen oder rationalen Strukturen absolut zu setzen, d. h. ohne Beachtung der *finalis*-Lehre einfach vorauszusetzen. Daß auch dieses Konzept, diese Identifikation nicht einfach gegeben ist, sondern eine historische Entwicklung voraussetzt, bleibt Atkinson wieder zur Gänze verborgen, weil der grundsätzliche

die Morgenröte der musiktheoretischen Rationalität herbeizuwinken) — ein solcher Hinweis erscheint deshalb nicht als überflüssig, weil die Unfähigkeit, diese Rationalisierungsleistung als eigenständiges, hochgradig nichttriviales musikhistorisches Phänomen zu begreifen, offenbar erhebliche Schwierigkeiten macht, wie etwa die so geläufige einfache Voraussetzung des strikt nur rational denkbaren und formulierten *finalis*-Prinzips oder die im Anschluß zu betrachtende Vorstellung intervallischer Rationalität als musikhistorisch immer gegebene Selbstverständlichkeit bei Atkinson! Dazu kann man vergleichen Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...* Teil 2, *HeiDok* 2010, S. 1217 ff.

Unterschied der Konzeption des rationalen Tonsystems und Ausschnitten daraus, wie Oktavgattungen, und der rein intuitive, wohl dominant von Gestaltmerkmalen bestimmten $\tilde{\eta}\chi\omicron\iota$ nicht ausreichend beachtet wird; bei auch nur ansatzweiser Beachtung vorliegender Literatur hätten Atkinson derartige Anachronismen nicht unterlaufen können, oder er hätte seine Vorstellungen aus den Quellen begründen müssen; so einfach naiv vorzugehen, bedeutet einen dezidierten Erkenntnisrückschritt; typisch vielleicht für Musikwissenschaft¹¹⁷.

¹¹⁷**Rationales Wissen um Oktavgattungen als Kirchentonarten in Boethiusglossen?** Auch die von Atkinson, *Tonus in the Carolingian Era ...*, in *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters III*, München 2001., S. 34 f., dankenswerter Weise aus den edierten Boethiusglossen herausgefundene Stelle, ed. M. Bernhard und C. M. Bower, III, Appendix I, angegeben aus dem 9. Jh. läßt im Gegensatz zu seiner Vorstellung gerade nicht erkennen, daß der Autor/Glossator auch nur ansatzweise an eine entsprechende Rationalisierung der acht Tonarten gedacht haben könnte: Die „Erklärung“ für *Autenti proti primitus incipit* erscheint schon vom Casus des „Hauptworts“ merkwürdig, zumal sich das beim *Plagis proti incipit ubi autenti desinit. ...*, sinnlos wiederholt: Der Autor sieht, obwohl er sonst Latein beherrscht, *Autenti proti* als Nominativ an; der Verweis auf Jotazismus hilft bei diesen Wörtern auch nicht weiter. Der unerklärliche Inhalt lautet: *Autenti proti primitus incipit in parhypate meson genere diatoni diapente proportione. Deinde in hypate meson descendit transito semitonio. Deinde in Lychanos hypaton tono transit, post hoc iterum redit tono in hypate meson. Deinde remigrat iterum in lychanos hypaton per tonum et inde se deflectit in proslambanomenos duobus tonis et dimidio. ...*

Auch mit der Wendung *in proslambanomenos* hat der Autor kein sprachliches Geschick; immerhin stimmen seine Intervallangaben — wenn man sie auf das $\acute{\sigma}\acute{\upsilon}\sigma\tau\epsilon\mu\alpha\ \acute{\tau}\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\iota\omicron\nu$ bezieht, was angesichts des Ortes der Glosse, in Zusammenhang mit der Darstellung der *tropi/τόνοι* bei Boethius auch nicht überrascht, denn Boethius gibt die skalisch rationalen, notwendigen Merkmale an. Wenn der Autor die Quart als zwei Töne *et dimidium* ausführt, formuliert er Aristoxenisch, wenn auch im Kontext von Boethius inadäquat. Die angegebenen Töne lauten, wie auch Atkinson abliest (in der angegebenen Reihenfolge) *F E D E D A*, die Intervalle sind also ebenso wie — meistens — die Richtungen korrekt angegeben. d. h. sie sind Ausschnitte aus dem $\acute{\sigma}\acute{\upsilon}\sigma\tau\eta\mu\alpha\ \acute{\tau}\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\iota\omicron\nu$, ob und auf was sie „korrekt“ bezogen sein könnten, ist nicht rekonstruierbar — der Autor konnte also aus dem Schema der Tonfolgen in diesem System Tonnamen und dazu passende (gerichtete) Intervallangaben „auswählen“ — was konnte er davon konkret ausführen? Nur der Verweis auf *diapente proportione* ist nicht leicht zu verstehen; man müßte denn den ersten Ton als irgendwie irrelevant ansehen. Mit *genere diatoni diapente proportione* dürfte der Autor nicht etwa spezifisch die Proportionenlehre ansprechen, sondern das Intervall an sich meinen. Denkbar und in kompatibel

mit dem Verfahren des 1. *Quidam* der *Alia Musica* wäre es, die Angabe der Quint als Rahmenintervall des Ganzen anzusehen — von einer *finalis* ist nicht die Rede, auch nicht von Oktavgattungen! Auch darin stimmt der Glossator mit Aurelian und dem 1. *Quidam* überein.

Eine erste Vermutung würde annehmen, daß der Autor hier eine Intonationsformel angeben will, denn daß er eine Reihenfolge einer Stimmung ansprechen wollte, ist schon wegen der Priorität des Halbtons und der Wiederholung von z w e i Tönen unwahrscheinlich (auch als rein „papierenes“ Schema verstanden). Nur weist keine der erhaltenen westlichen Melodiewendungen die angegebene Tonfolge auf; selbst transponiert ergibt sich keine entsprechende Deutung: *b a G a G D*, wäre zwar denkbar, ist aber als Intonation des 1. Tons nicht überliefert.

Daß sich eine entsprechende Lösung des Problems nicht anbietet, verrät auch die für den *Plagis protii* (sic!) angegebene Tonfolge: ... *incipit, ubi antentus desinit, i. e. in proslambanomenos, et inde cadit tono inferius. Ex hinc iterum surgit in proslambanomenos et vadit inde in lychanos hypaton chromatico genere. Post hoc transit in proximum hemitonium ad hypate meson a lychanos hypaton eiusdem generis, i. e. chromatici, tono distans, et exinde redit iterum ad lychanos hypaton chromaticae, et inde flectens in proslambanomenos desinit.* Wieder im *σύστημα τέλειον* gerechnet, ergeben sich fast durchweg korrekte Intervallangaben, die sich so interpretieren lassen (warum Atkinson auf die korrekte Wiedergabe der klar angegebenen Chromatik verzichtet, ist unerfindlich): *A Γ A Cis E Cis A* — der Umfang beträgt nun eine Sext! Immerhin schließen die angegebenen Tonfolgen mit dem gleichen Ton, *A*. Zwei Probleme ergeben sich: Einmal die Wahl eines Tones unter dem Proslambanomenos, denn *Γ* gibt es zur Zeit von Hucbald und früher nicht; nur die *Dasia* Notation geht mit dem *tetrachordum gravium Γ A B C* zum entsprechenden Ton — nur der Ton *Cis* des *Lychanos hypaton chromaticus* fehlt da (die *hypate meson* ist als fester Ton identisch mit dem diatonischen). Auch transponiert ergibt sich keine sinnvolle Tonfolge, *D C D Fis a Fis D*, so sehr man sich freuen würde, einen Hinweis auf Chromatik im Choral zu erhalten. Die unverständliche Formulierung, *post hoc transit in proximum hemitonium ad hypate meson*, die der folgenden widerspricht, daß der *lychanos hypaton* zur *hypate meson* einen Ganzton Abstand haben sollte, also ein Widerspruch, könnte man vielleicht als, wie auch immer entstandenes Mißverständnis der Größe eines Ganz- und eines Halbtons interpretieren, um wenigstens hinsichtlich der, ja leicht ablesbaren, Intervallfolge keinen Unsinn finden zu müssen.

Wenn Atkinson daher formuliert, ib., S. 35: ... *it describes* die beiden angegebenen „Tonarten“ *by means of melodic incipits. Both are important components of a new theory of tonus in the Carolingian era, ...* Von *tropus, tonus modusve* allerdings wird an keiner Stelle gesprochen, erst recht nicht von *inales*, die aber die Grundlage der Rationalisierung bilden. Vor allem aber muß man fragen, welche Melodien dieser Tonarten mit den angegebenen

melodic incipits angefangen haben könnten; leider gibt Atkinson darauf keine Hinweise. Wenn er dafür meint, daß zur Angabe der Glosse *one wonders if the Boethius commentator ... was not trying to demonstrate the same thing*, ib., S. 41, nämlich die Differenzen, so ist natürlich erfreulich, wie schnell sich das Wissen um die Existenz von etwas wie den Differenzen, *varietates*, als Teil der Tonartenordnung im Wissen neuerer Autoren verbreitet, nur wie man eine antiphonische Tonartklasse nebst ihren Differenzen durch Angaben einer Folge von Tönen, zudem noch chromatischen, aufrufen sollte, muß ein Geheimnis Atkinsons bleiben. Wie Atkinson die nun wirklich geläufige Praxis der Differenzen einführt, sogar mit Notenbeispielen, ist bemerkenswert; nur eine neue Erkenntnis zur Entstehung der Tonartenlehre des Mittelalters dürfte man daraus kaum schöpfen können. Differenzen jedenfalls sind die angegebenen Tonfolgen nicht. Zu beachten ist auch, daß Aurelian wie der 1. *Quidam* natürlich die Gattungen angibt, die von den Tonarten bzw. den Angaben dazu „betroffen“ sind, auch das fehlt in der zitierten Glosse. Ebenso ist angesichts dieser Beispiele nicht zu erwarten, daß ein früher, auf keinen Fall Karolingischer Zeit, Theoretiker nicht wie Aurelian gesehen hätte, daß verschiedene Melodien auch einer Tonart und Gattung nicht mit einer einzigen Tonfolge zu repräsentieren waren; es fehlt damit so gut wie jeder Bezug zu konkreten Eigenschaften oder Merkmalen von Kirchentönen als Klassen konkreter Melodien.

Die Namen der Entsprechungen zu den byzantinischen $\eta\chi\omicron$ dürften als solche im 9. Jh. kaum eine Neuerung erkennen lassen, denn der Formalismus der Achtzahl reicht hier aus — und man sollte endlich beachten, daß die byzantinische Vorgabe des Systems von acht Melodieklassen auf keinen Fall skalisch strukturelle Merkmale weitergeben konnte, denn die gibt es noch in der *Παπαδίκη* eben nicht, warum dieser Sachverhalt bis heute keine Beachtung findet, ist unerfindlich, es sei denn in der Besonderheit der Disziplin *Musikwissenschaft* begründet; was interessiert, ist jedoch der Vorgang der Rationalisierung — der bei Aurelian gerade eingesetzt, sozusagen als Programm, aber bei weitem noch nicht erreicht ist!

Zwei Fragen gibt es, die, vielleicht, zusammenhängen: Die lateinische Entsprechung zu $\eta\chi\omicron$ lautet eigentlich *sonus*, jedoch nicht im spezifisch (antiken) musiktheoretischen Sinn. Wie kommt das System zur Bezeichnung *tonus* etc., zum anderen, das eigentliche Problem: Wie ist der Vorgang der Rationalisierung vorzustellen? Natürlich, mit dem Nachweis einer Lektüre wenigstens von Teilen der Musikschrift von Boethius seit der Zeit von Amalar sowie der Gleichheit der Achtzahl der *modi* etc. in Zusammenhang mit der immerhin graphisch (zunächst nur) eine „auffällige“ Stelle in diesem Text schaffenden Darstellung der, ebenfalls acht *toni* ist natürlich eine (zunächst) rein formale, zahlenmäßig geprägte Assoziation möglich — und daß die byzantinischen *Echoi* auf keinen Fall als rational definierte Strukturen, also als Kirchentöne im Sinne von Hucbald bis Guido an das Abendland gelangt sind, sollte man endlich, unter Beachtung von Aurelians Schrift ebenso zur Kenntnis nehmen wie die Freude an der Zahlenassoziation — man denke nur an die Verwendung der neun Musen

durch Aurelian, ein geradezu genialer Unsinn.

Also ist die Frage hier: Stellen die von Atkinson so hoch bewerteten zitierten Stellen einen ersten oder wenigstens frühen Hinweis dar auf Rationalität des Tonartbegriffs, und zwar natürlich der Äquivalente der ἤχοι? Es fehlt jeder Hinweis auf einen Begriff der *finalis*; den besitzt Aurelian ebenfalls nicht — er verfügt aber auch nicht über einen entsprechend rationalen Tonartbegriff! Auch das ist zu beachten. Ein Hinweis, ganz anders als bei Aurelian, auf konkrete Melodien in den Tonarten fehlt ebenfalls in der zitierten Stelle; die angegebenen „Melodien“ bzw. Tonfolgen als *incipits* von Tonartenklassen zu verstehen, fällt, wie gesagt, ebenfalls nicht so leicht, daß man Atkinsons Formulierung ernstnehmen könnte: Wenn der Autor wirklich Melodieincipits hätte angeben wollen, dann war er dazu ersichtlich unfähig (abgesehen davon, daß die Melodien auch einer Tonart und einer Gattung, wie bemerkt, verschieden beginnen können; auch deshalb „funktioniert“ Atkinsons Deutung nicht — so angenehm sie wäre; allerdings ist damit die Entstehungszeit des Textes nicht gegeben: Hier steht fest, daß Aurelian noch nicht rational skalisch denken kann, ja von solcher Denkmöglichkeit grundsätzlich geschieden ist, nicht etwa, wie Atkinson zu meinen scheint, aus irgendeiner Eigenheit auf entsprechende Angaben verzichtet; es ist deshalb ausgeschlossen, die Entstehungszeit der *Musica Enchiriadis*, die die Grundelemente der antiken, rationalen Theorie verstanden hat, mit der von Aurelians Schrift einfach gleichzusetzen: Die einfache Voraussetzung der eigenen, Guidonischen rationalen Denkmöglichkeiten, wie dies Atkinson exemplarisch tut, ist ein Anachronismus).

Und schließlich ist zu bemerken, daß der Autor, vielleicht mit einer Überlieferungsstörung, vielleicht aber doch auch mit einem Fehler, Tonfolgen korrekt in den antiken Namen angibt — das aber wäre spätestens mit Hucbald und wohl auch mit Remy kein Zeugnis mehr für den Rationalisierungsvorgang, sondern, im besten Falle, ein Hinweis, daß etwa zu Ende des 9. Jh. — und hier sind so allgemeine Zeitangaben unbrauchbar — die Töne gelesen werden konnten, d. h. die Verbindung zwischen definierenden Intervallabständen und Tonnamen gegeben ist. Daß der Autor jedoch einen entsprechenden rationalen Bezug zwischen den Tonartnamen, die zudem noch im falschen Kasus auftreten, und der skalischen Struktur hergestellt habe, ist aus den Formulierungen nicht ablesbar; ja, die Lagerung der Töne widerspricht grundsätzlich dem Bestehen einer solchen Verbindung: Der Proslambanomenos ist kein Finalton und kann auch kein Finalton sein; aber auch als reine Intervallfolge gelesen, ergibt die Atkinsonsche Theorie von *incipits* keinen Sinn; der Text ist höchstgradig rätselhaft, zumal er leider nicht alle „Tonarten“ „durchexerziert“.

Es bliebe die Möglichkeit der Annahme, daß der Autor einen aus Unkenntnis ebenso höchstgradig unzulänglichen Versuch gemacht hat, irgendetwas mit Tönen zu erfassen: Immerhin, die beiden ersten, nicht notwendig intuitiv auch als tiefste verstandenen (!), Tonarten „beziehen“ sich auf den tiefsten Ton, den Proslambanomenos; ginge die Reihe weiter und gäbe vergleichbar seltsame „*incipit*“s wieder, die mit der Hypate hypaton „beginnen“ würden,

Schließlich ist die Tonartenlehre der *Musica Enchiriadis* essentiell mit der *finalis*-Theorie verbunden, was auch für Hucbald gilt¹¹⁸; hier findet eine Rationalisie-

usw. in der Reihenfolge, wäre ein Ansatzpunkt gegeben; nämlich dafür, daß man hier einen der „ersten“ eben unzulänglichen Versuche vor sich hätte, irgendetwas von den Tonarten durch ein Merkmal „aus“ der, noch nicht voll verstandenen rationalen Theorie zu erfassen; durch ein noch nicht voll verstandenes „Nachmalen“ von Intonationsformeln?

So, wie er steht, kann der Text jedoch für keine These genutzt werden, er ist nicht mit der seit Hucbald und der *Musica Enchiriadis* belegten Technik der Rationalisierung durch das Prinzip der *inales* vereinbar, diese, die einzig nachweisbare Verfahrensform der Rationalisierung von Tonarten im lateinischen Mittelalter, ist in den angegebenen Tonfolgen nicht zu finden.

¹¹⁸**Zu frühen Zeugnissen einer Identifizierung von τόνοι/Transpositionsskalen und Kirchentonarten** Hier ist auch der sog. *Pariser Traktat* zu erwähnen: Bei der Beschreibung der *transpositiones* genannten Verschiebungen einer Melodieformel auf der Skala, jeweils von einer der vier *inales* beginnend spricht der Autor von den Namen *dorius*, *phrygius* etc. Diese, ebenfalls mit *transmutare/transponere* bezeichnete Erklärung der Struktur des Dasia-Tonsystems durch skalische Verschiebung der *eadem neuma* findet sich bekanntlich auch in der *Musica Enchiriadis*, ed. Schmid, S. 14, 7. Allerdings werden an dieser Stelle die antiken Namen nicht verwendet, es treten allein die traditionellen Bezeichnungen des Oktoechos auf, also wie, ed. Schmid, S. 15, 17: *Primam dispositionem cum cecineris, poteris dinoscere, quia vis primi soni D primi toni virtutem creet, qui protus autentus dicitur. ...* Am Beispiel selbst ist von Interesse, daß die Mustermelodie, die *neuma* des *alleluia* mit der Quint über der *finalis* beginnt, diese aber klar als der Leiterton verstanden wird, der den Charakter der Melodie ausmacht, der also Repräsentant der Struktur der Tonart ist. Aus der zitierten Stelle könnte man schließen, daß die *finalis*-Lehre die Voraussetzung der Anwendung der antiken Namen ist, wie dies der *Pariser Traktat* nun zur Erklärung der *lex organi* tun kann; seine Darstellung, hier allerdings zur Darlegung der Theorie der Mehrstimmigkeit, verwendet nur noch die antiken Namen, ed. Schmid, S. 207, 51:

Et ut eadem lex organi per omnes modos clareat, hanc eandem neumam secunda transpositione tono faciamus altiolem, ut modus frigijs transmutetur ex dorio ita. In hoc modo finalis et rector extat sonus E, subsecundum a se habens D; ab hoc sono organum ius est incipere et in illum usque pervenire. Faciamus et tertia transpositione modum lydijs hoc modo. Fiat et quarta transpositio in quartum modum. Itaque canentes modos singulos eandem rationem reperiemus in singulis.

Es scheint keiner weiteren Bestätigung zu bedürfen, daß die *finalis*-Lehre wesentlich sein dürfte für eine Identifizierung der von vier *inales* bestimmten Tonarten mit den betreffen-

den antiken Namen: Die Herstellung einer entsprechenden Zuordnung aufgrund der Anzahl und der erkennbaren „Additivität“ der mit *hypo* versehenen Namen mußte eine rein nominale Gleichsetzung geradezu herausfordern, nachdem man die „einfachen“ Namen der Reihe nach mit den *finales* identifiziert hatte, was nun wieder angesichts der Vierzahl naheliegt (man beachte, daß schon bei Aurelian bzw. einem Boethius-Glossator eine Assoziation der vier Grundintervalle, Oktav, Quint, Quart, Ganzton, mit den vier authentischen Tonarten formuliert ist). Die bei Boethius, z. B. ed. Friedlein, *descript. I, pag. 343 add.*, fehlende vierte *hypo*-Tonart erscheint nicht gerade schwierig zu ergänzen, insbesondere, wenn man sich der Struktureigenschaften gar nicht bewußt werden mußte: Die Strukturfrage, die Rationalisierung der intuitiv konzipierten Echoi war durch die *finalis*-Lehre ja geleistet. Die Dominanz dieser Lehre wird auch klar, wenn der Autor die Lehre von den *particulae autem suae cantionis cola et commata ...* aus der *Musica Enchiriadis* zitiert, nun aber in Anwendung auf das *organum*, dessen sozusagen (prä)tonale, d. h. von den *finales* abhängige Strukturbestimmung hier essentiell für die Mehrstimmigkeit formuliert wird — dies ist die so wesentliche Ausweitung des Vergleichs von Musik und Grammatik, die die mittelalterliche Musiktheorie geleistet hat, was für neuere Deuter und natürlich Deuterinnen offenbar sehr schwer (wenn überhaupt) verstehbar zu sein scheint. Insoweit wäre also eine rein auf Nummerierungsassoziation und Verwendung gleicher Termini in der Darstellung von Boethius beruhende assoziative, nicht strukturelle Parallelisierung der Namen der „Tonarten“ denkbar; dies wäre eine rein formalistische Erklärung des Auftretens der antiken Namen an der zitierten Stelle.

Man findet allerdings in der gleichen Schrift, eingeschachtelt in die Lehre der diatonischen Verschiebung, also des Vorgangs des *transformari cantilenas ab specie in speciem*, *ib.*, S. 205, 490, ein Schema, das offenbar eine Transposition im Sinne der Transpositionsskalen meint, allerdings merkwürdig unklar beschrieben ist (kurz davor geht es um die Diskussion der „Merkwürdigkeit“, daß die Oktavidentität im *Dasia* System dazu führt, daß, z. B. eine Melodie, deren Ambitus $D - d$ ist, in ihrem tiefsten Ton den *protus* notiert, im höchsten aber einen *tetrardus*; also eine Reaktion auf die Seltsamkeit des Systems, die bei Versuchen einer durchgehenden praktischen Nutzung des Systems bewußt werden mußten).

Man findet nun, *ib.*, S. 204, 466, ein Schema, in dem links, senkrecht, die üblichen Zeichen in skalischer Folge notiert sind, von $D - d$, also genau das gestellte Problem; wie in den üblichen Liniennotierungen sind die „Saiten“ gezogen, auf denen nun aber, jeweils nach oben leicht nach rechts verrückt, also schräg, die gleiche skalische Zeichenfolge nochmals, aber eben jeweils waagrecht erscheint: Jedem Schlüsselbuchstaben wird (nochmals) die gleiche Folge zugeordnet, die Skala auf einer Linie. Man könnte dies als Transpositionsskalen lesen wollen, die jeweils im Abstand der normalen Skala identische Strukturen haben (so interpretiert, adäquat zu modernem Wissen, M. Bernhard, dieses Schema, „*Ex gentium vocabulis sortiti*“. *Zu den Namen der Kirchentonarten* in edd. W. Pass u. A. Rausch, *Mittelalterliche*

Musiktheorie in Zentraleuropa, S. 9 f.) — man hätte also $D E F G a h c d$, $E F i s G a h c i s d e$ etc. zu lesen, wenn man das Schema in antiker bzw. moderner Selbstverständlichkeit lesen will oder kann: Die senkrechte Leiter gäbe danach die jeweiligen Abstände der acht Transpositionsskalen an: Zuerst ist der *protus* auch *protus*, dann wird der *deuterus* zum *protus* etc. Die ersten, unteren, vier Stufen der senkrechten Reihe tragen zusätzlich noch die antiken Namen, *dorius*, *phrygius* ... (wie üblich aufsteigend, und in genauer Übereinstimmung mit der genannten Zuordnung, von Dorisch zur ersten *finalis* etc.). Daß hier eine Parallele zu Boethius, ed. Friedlein, S. 342 ff., nahegelegt wird, liegt auf der Hand — zu fragen ist nur, ob die von Bernhard, dem Schema entsprechend korrekt — vorgenommene Übertragung in, vollchromatische, moderne Systematik wirklich das vom Autor Gedachte bzw. überhaupt Denkbare sein kann, d. h. ob er das Prinzip der Transpositionsskalen verstanden haben kann.

Zunächst fällt auf, daß sein Schema sich nicht als direkte Ableitung von dem von Boethius interpretieren läßt: Die Hypotonarten fehlen ebenso wie die Hypertonart, die Boethius hinzuerfunden hat. Die Hinzufügung der vier „einfachen“ antiken Namen könnte also auch nur von der üblichen Zuordnung der (*finalis*) Töne der Skala herrühren. Immerhin ist die Parallele zu Boethius, vor allem in der „Schrägschreibung“ bemerkenswert. Liest man jedoch die Beschreibung, bzw. das, was man in der Nähe dieses Schemas findet, wird die Entscheidung, was sich der Autor eigentlich gedacht hat, doch wieder schwierig: Nachdem er sich auf die diatonische Verschiebung einer *alleluia* Kleinmelodie bezogen hat, die jeweils an fünfter Stelle wieder identisch klingt, *ib.*, S. 204, 452 (bezogen auf *ib.*, S. 196), sagt der Autor (ed. Schmid, S. 204, 453: *rursus nichilominus sequenti dispositione iterato exemplo idem monstrare conabor*. Er will also offenbar das Gleiche nochmals zeigen, wozu nun wieder *Sternatur, ut prius, veluti cordarum dispositio, et eadem modulatio, quae nunc in simphonia diapente cantata est, inter cordas quadripartita continuatim descriptione quaternisque digeratur coloribus, ...* Das ist die übliche Beschreibung eines Linienschemas und der Darstellung einer diatonisch verschobenen Melodie, nur was heißt *nunc in simphonia diapente cantata*; handelt es sich, wie *ib.*, 471, nahezulegen scheint, um eine Quintparallele, oder um einen Quintumfang? Auch am Schluß dieser Passage findet man die Bemerkung, *ib.*, 465: *Similiter et in ceteris constat, et in infinitum semper a quinto prior ordo redit*. Dies paßt ausschließlich für diatonische Verschiebung, auf keinen Fall für Transpositionsskalen. denn die sind sich nicht nur jeweils an fünfter Stelle gleich! Der Interpretation als Schema von Transpositionsskalen widerspricht auch, wie im Folgenden noch deutlicher wird, auch die Hinzuschrift der antiken Namen: Die bezeichnen im Wortgebrauch des Textes gerade keine identischen Transpositionsskalen, sondern Oktavgattungen. Das Schema ist also weder mit dem Text, noch in sich, wenn die Beischrift der vier Namen ursprünglich war, konsistent! Was man aus dem Schema nun ersehen soll, liest sich so, *ib.*, 458 (anschließend): *videbisque eandem melodiae formam in sonorum transmutatione manere non posse, sed per epogdoi*

distantiam in singulis ordinibus modum unumquemque in alium transmutari, ita ..., worauf ein merkwürdiges Zeichen, wohl eine Ligatur aus der dem Zeichen des *protus* im ersten Tetrachord und dem *protus* des folgenden Tetrachords, folgt. Gesagt wird also, daß *eadem melodiae forma in sonorum transmutatione manere* unfähig ist, die gleiche Form der Melodie kann bei einer *transmutatio sonorum* nicht bleiben — dies scheint doch genau die Aussage zu sein, die die diatonische Verschiebung meint: Dann werden bei gleicher Neumenkontur die intervallischen Relationen zwischen den Tönen unterschiedlich. Das scheint eine triviale Aussage zu sein, jedenfalls für die Erben der Leistungen der mittelalterlichen Rationalisierung; für den Autor dieser Verschiebungslehre in der *Musica Enchiriadis* war dies dagegen eine echte Neuerkenntnis.

Hochgradig merkwürdig ist aber die Hervorhebung des *epogdous* als Abstandsintervall, das zwar häufig, nicht aber zwischen *frigijs lidijsque* auftreten kann; genau dieser Grundlage der Diatonik und auch der *Dasia* Systematik widerspricht nun die Beschreibung der *transmutationes* (und auch der Verwendung des Wortes *transmutari/transmutatio*, die ausweislich dem vorzüglichen Index von Schmid nur noch einmal, genau an inhaltlich gleicher Stelle auftritt, in der *Scolica Enchiriadis*)! Konsistent ist die Terminologie dies hier betrachteten Anonymus auch nicht; er scheint sich auf die vorgegebenen Schriften zu „verlassen“.

Die Erklärung geht weiter: *Nam primam descriptionem, quae a sono ... (D) inchoat et finitur, primo deputatur modo, i. e. dorio. Si per totos flexionis ductus epogdoo vel tono feceris acutiorem, moxque in modum mutatur frigium.* Das trifft natürlich genau zu, wenn man die entsprechende diatonische Verschiebung einer konturgleichen Melodie durchführt. *Fac duobus acutiorem*, nämlich die *descriptio, et modus lidijs erit.* Diese Aussage wäre bei diatonischer Verschiebung falsch, wenn man *duobus acutiorem* als zwei Ganztöne höher lesen will, was ersichtlich nicht zwingend ist.

Si tribus epogdois, modus nascitur quartus. Der Autor scheint also tatsächlich Ganztonverschiebungen zu meinen — nur, die gibt es nirgendwo, auch nicht bei Boethius, außerdem widerspricht dies der Fortführung: *Si quattuor, quinta denuo regione primus erit.* Das kann, wie gesagt, nur bei einer diatonischen Verschiebung im *Dasia* System so sein. Es muß also einen Fehler in dieser Beschreibung geben.

Liest man im gleichen Text *ib.*, S. 194, 201 seq., wird man das Dilemma der „falschen“ Ganztöne lösen können; es geht um *modulationes*, die jeweils, in der Reihenfolge nach oben, mit einem der *inales* beginnen, was dann zusammengefaßt wird: *Una eadem modulatio omnium solo epogdoo, id est rato spacio, distante, qui est inter sonos legitimum intervallum. ...*, was dann mit der diatonisch verschobenen *neuma eadem*, nämlich dem *alleluia* näher exemplifiziert wird. Der Zusammenhang macht klar, daß die Verschiebung im *Dasia* System gemeint ist. Und dabei wird also der jeweilige Abstand zwischen den *soni*, das jeweilige *legitimum intervallum* als *epogdous* aufgerufen; eine terminologisch falsche, aber verständliche Wortnutzung, die vielleicht auf eine Unklarheit von Martianus Capella

zurückgeht (ed. Dick, 930. vgl. Anm. 570 auf Seite 1302, wo auch die Qualifikation *legitima quantitate* auftritt): Der Anonymus hat somit eine gewisse Rechtfertigung, die „natürlich“ gegebenen elementaren Intervalle des symmetrischen Tetrachords, des elementaren Teils des *Dasia* Systems als *epogdous* gegen jeden Sinn des Wortes zu bezeichnen; das Gemeinte (der Unterschied zwischen Halb- und Ganzton) ist aus dem zitierten Kontext eindeutig.

Damit aber wird die mitgeteilte Beschreibung zu einer weiteren Darlegung des wiederholt abgehandelten Problems der diatonischen Verschiebung einer *neuma* bzw. melodischen Kontur. Die Benennung der Tonarten durch die antiken Namen im Text hat also eindeutig nichts mit Transpositionsskalen zu tun; die angesprochene rein zahlenmäßige Assoziation reichte als Grund ihrer Verwendung aus.

Es bleibt das Problem des Schemas, also der Schreibung der *Dasia* Zeichen, zusätzlich noch versehen mit Hinweisen *t s*, senkrecht übereinander als Schlüsselbuchstaben, und die Besetzung der davon ausgehenden Linien nun ebenfalls wieder mit der in jeder Zeile identischen Folge von Zeichen, nur jeweils etwas stärker nach rechts eingerückt (die klare Angabe des Unterschieds von Halb- und Ganzton im Schema von Boethius fehlt hier also völlig — das Schema von Boethius ist übrigens implizit rein Aristoxenisch, wenn der Ganzton zwei, der Halbton ein „Kästchen“ erhält): Statt der üblichen Silben in einer solche *descriptio* auf Linien (als Tonträger) finden sich also nur die waagrecht in der üblichen Folge von unten nach oben geschriebenen *Dasia* Zeichen, die sich auch als Schlüsselbuchstaben finden, was der tonräumlichen Disposition des Schemas eigentlich widerspricht, einmal räumlich senkrecht, einmal waagrecht linear. Mit der im Text beschriebenen *descriptio* hat das Schema nichts zu tun; überraschend ist auch die angeschlossene bekannte Formulierung, die das Organum beschreibt, *Sic a duobus vel pluribus in unum canendo ...*, worauf sich wohl der Anfang bezieht, ib., 467: *Quae ita sit, si iuxta subiectae descriptionis exemplum duobus sonis interpositis a quarto loco vox voci respondeat*. Das meint klar das Quartorganum, offenbar als „Antwort“ auf die direkt davor angegebene Quintidentität, wie sie das *Dasia* System als Grundlage bietet.

Weil es danach nochmals um die diatonischen Verschiebungen geht, das Kapitel *De organo* aber erst danach folgt, ib., 205, 1, muß an der besprochenen Stelle ein Fehler der Überlieferung bestehen; irgendetwas ist durcheinander geraten, falsch abgeschrieben oder falsch verstanden kompiliert. Klar ist: Die textliche Beschreibung kennt keine Transpositionsskalen, die antiken Namen *Dorius, frigijs ...* des Schemas lassen sich zwanglos aus der geläufigen mittelalterlichen Zuordnung zu Kirchentonarten ableiten, wie sie sich sonst in dieser Schrift findet.

Die Verbindung der Namen zu den Kirchentonarten ist bei ihren relativ seltenen Erwähnungen in dem Bereich der *Dasia* Schriften aber immer klar, die Bemerkung von Bernhard, ib., S. 10 oben, ist daher nicht ganz verständlich, was auch für die Bewertung der einmaligen Erwähnung von *tonus dorius* in der *Commemoratio brevis* gilt, ed. Schmid, S. 168, 166:

Sunt praeterea multa, quae conferri magis quam scribi oportet, quae scl. in principiis vel in distinctionibus et membris versuum pro accentuum aut euphoniae ratione observanda sunt. Accentuum dumtaxat, ut melo Dorio canens dicat: Si reddidi retribuentibus mihi mala decidam merito ...; die dazu notierte Melodie ist identisch mit der des *protus*, also klar *dorisch*, sie unterscheidet sich merklich nur an der Stelle ... *decidam merito*, wo dem Akzent der sonst unübliche Ton *h* zugeordnet wird, gesamthaft: ... *G F G h a a* ... statt *G F G a a* (*G F G D*); der Schluß ist bei dem „Sonderbeispiel“ einfach weggelassen: Auch hier wird also der erste Ton, beiläufig wie selbstverständlich auch als *Dorius* benannt; unklar ist an der Aussage nichts.

Die textliche Beschreibung ist also klar, das Schema wird damit vom Text nicht erklärt, besteht neben ihm völlig singulär. Das aber wieder läßt doch zweifeln, ob das Schema wirklich auf einem klaren Bewußtsein von der Natur von Transpositionsskalen basieren kann, oder ob es eine — wie auch immer entstanden zu denken — rein graphische Schematisierung darstellt: Die notwendige Formulierung, daß die identische Leiter jeweils auf den Tönen der Skala zu errichten sei, vor allem aber daß daraus Töne folgen, die mit dem *Dasia* System in Widerspruch stehen, fehlt: *D E F G a* ... *d* muß wie bereits angemerkt — rational interpretiert — auf *F* zu *F G a s b c d e s f* werden etc. Das konnte man bei nicht allzu großer Mühe von Boethius erfahren, besonders, daß nicht etwa die räumlich versetzte Wiederholung der gleichen diatonischen Zeichen ausreicht. Insofern ist es zumindest unmöglich, darüber Klarheit zu gewinnen, ob der Erfinder des Schemas überhaupt in die Nähe des Sinnes von Transpositionsskalen gekommen sein könnte: Strukturell kann er die wesentlichen Merkmale nicht verstanden haben, das *Dasia* System läßt Transpositionsskalen auch nicht denkbar sein, wie sein Erbe, das System der Hexachorde und seine Verwendung zu einer Erklärung der wirklichen Chromatik zeigt — das Hexachord wird dabei frei verschiebbar! Die Frage also, ob der Autor des Schemas damit irgendwie eine Ahnung von Transpositionsskalen ausgedrückt haben könnte, bleibt also zumindest unlösbar. Die, sehr knappe, Erwähnung der acht Transpositionsskalen in *De dimensione monocordi*, ed. Schmid, S. 179 3, dagegen beruht auf korrektem Verstehen der Vorgabe von Boethius, denn der Autor verweist darauf, daß es in allen *constitutiones synemmena* gäbe, bezeichnet allerdings nur in zweien (was nun wieder nicht ganz mit dem Schema von Boethius übereinstimmt, aber wohl auf ein vorliegendes Schema zu beziehen wäre); wenn der Autor formuliert: *Sunt ergo taliter ibidem VIII Proslambanomenoi cum suis XV sequentibus nervis ...*, hat er klar verstanden, um was es geht — er benutzt die *Dasia*-Schrift nicht.

Auch Hucbald könnte mit seiner bewußten Auswahl der Noten des *tonus lidius*, ed. Chartier, S. 198, 5, den Sinn der Darstellung von Boethius verstanden haben; für eine diatonischen Leiter war jeder *modus* zu verwenden. Warum aber gerade der *lidius* passend erschien, ist aus der Natur der Zeichenfolge nicht zu erkennen, nur die ersten fünf Zeichen (von unten) sind als für die Zeit von Hucbald „normale“ Zeichen zu bewerten. Strukturelle Gründe kann

rung statt, ohne vorangehende Identifizierung mit Oktavgattungen! Die *finalis*-Lehre ist nicht ursächliches Ergebnis eines theoriegeschichtlich auch unverständlichen Verständnisses von ἤχοι als Oktavgattungen. Übrigens ist schon von der explizit angegebenen und von den genannten Kommentatoren ohne jeden Einspruch akzeptierten und kommentierten Anzahl von fünfzehn *tropi* nicht leicht zu erkennen, wie dann bereits Johannes Scottus diesen Begriff mit dem Derivat des, vor allem in Sicht Karolingischer Cantores wie Aurelian geradezu sakrosankt ehrwürdigen östlichen ὀκτώηχος, der Achtzahl der Kirchentonarten hätte zusammenbringen können¹¹⁹, zumal er keinerlei Hinweis darauf gibt, daß ihm die Diskrepanz der Bestimmung von acht Transpositionsskalen bei Boethius und fünfzehn bei Cassiodor und Martianus in irgendeiner Weise beunruhigt hätte, bzw. daß sie ihm überhaupt bekannt gewesen sei, was Spuren noch bei Atkinson hinterlassen zu haben scheint¹²⁰.

es trivialerweise nicht gegeben haben; es bleibt also das Vorbild von Boethius.

Damit dürfte aber klar sein, daß die in den *Dasia* Schriften, selten genug, aber immer verständlich, auftretende Verwendung der Namen *Dorius*, *Phrygius* etc. ein Stadium der Entwicklung dieser Benennung erkennen läßt, das eine formale Identifikation von „einfachen“ Namen mit den durch die *inales* rational repräsentierten Tonarten stattgefunden hat, woraus dann, z. B. wie in der *Alia Musica* durch Erweiterung auf die *hypo*- und die *hyper-modi* die Identifizierung von Tonarten explizit mit Oktavgattungen abgeleitet werden konnte — nur muß beachtet werden: Die eigentliche Rationalisierung der Tonarten erfolgte durch die Bestimmung von *inales*! Diese dürfte auch primär sein.

¹¹⁹Und die Bedeutung, die Johannes Scottus dieser Zahl beimißt, wird in poetischer Form recht deutlich erkennbar, so z. B. in *Carmen* 25, ed. Herren, S. 116, 30: *Restaurare volens priscasque reducere sedes Haec octava tibi bifrantis rite Kalendas Insinuat typicas, cum vincit luce tenebras Octonus numerus divinos symfonat actus. Nam dominus noster, quem tempus formulat omne Octavis natus, conceptus, morte reversus ...*, zur Übersetzung s. die Ausgabe von Herren; speziell die Achtzahl der Töne spricht ib., 45, an, ed. Herren, S. 118: *Haec sunt, quae tacite nostris in cordibus intus Octoni numeri modulantur nabra sonorum. Spiritus interior clamat nec desinit umquam, Semper concrepitans, quidquid semel intonat annus*. Das innere, andauernde Klingen einer höheren Harmonie im *spiritus interior* wird durch die Achtzahl poetisch konkretisiert. Wenn also Johannes Scottus an keiner Stelle einen Bezug zum ὀκτώηχος herstellt, dürfte bewiesen sein, daß er diese, der zeitgenössischen Musiktheorie ja wesentliche Größe nicht beachtet hat, bzw. eher, daß er sie nicht kennt, nie davon erfahren hat, sozusagen erst recht nicht in Gestalt von Oktavgattungen.

¹²⁰**Die Boethianischen Transpositionsskalen bei Jacobus v. Lüttich** Jacobus v. Lüttich schreibt sorgfältig sogar die betreffenden Tabellen aus dem Text von Boethius ab (VI, V seq., ed. Bragard, S. 17 ff.; vor allem Tabelle zu pag. 34). Wenn er dabei sogar korrekt

als eigene Zugabe die Solmisationssilben in jeder der acht Transpositionsskalen hinzufügt, also jedem Proslambanomenos das *re* zuweist, etc., so scheint hier ein klares Verständnis erreicht zu sein. Und bis auf die zwei Extremtöne (d. h. in Relation zu den jeweiligen Nachbartönen) wird damit ein vollchromatisches System erreicht, d. h. *mi/fa* kann auf jedem Ton des Gesamtsystem „errichtet“ werden.

Dennoch führt diese Art von Verstehen nicht zu einer strukturellen Anwendbarkeit. Dies ergibt sich schon daraus, daß Jacobus die Definitionen von *modus* u. ä. bei Boethius und Guido für äquivalent ansieht, damit aber auch nicht erkennt, daß Boethius im 15. Kapitel des 5. Buches der *Inst. mus.*, ed. Friedlein, S. 341 ff., ja zwei verschiedene Strukturen, Transpositionsskalen und Oktavgattungen erwähnt: Die Erkenntnis, daß die Kirchentonarten, also das Objekt der entsprechenden Definition Guidos, in jeder der acht Transpositionsskalen hätten erscheinen können, ist Jacobus versperrt: *Expedito tractatu de modis vel tonis, prout de illis loquitur Boethius, agendum consequenter est de eisdem, ut de illis Guido abbas siquae sequaces loquuntur. ...*, VI, XV, ed. Bragard, S. 46, 1. Daß Jacobus eine Identität des jeweils durch *modus* etc. Bezeichneten voraussetzt, nur eine andere Ordnung als historische Veränderung sieht, wird schon aus der betonten Formulierung *... de eisdem, prout Guido ...*, aber natürlich auch aus den darauf folgenden Aussagen erkennbar.

Die Identifikation des Bezeichneten findet sich daher auch wieder bei der Aufzählung verschiedener Definitionen, als ob es sich um verschiedene Erklärungen des gleichen Sachverhalts handele und nicht um eine eigentlich hierarchische Struktur, denn die Transpositionsskalen stellen das Allgemeinere dar; hier hätte ersichtlich eine Ansatzmöglichkeit für scholastisches Philosophieren bestanden, wenn Jacobus zu entsprechendem Denken überhaupt fähig gewesen wäre. Er formuliert *Speculum Musicae*, VI, XXXVI, ed. Bragard, S. 90, 1: *... A Boethio ... tropus vel modus est constitutio in totis vocum ordinibus acumine vel gravitate differens. Et dicitur modus constitutio, i. e. plena totius cantus modulatio ex consonantiarum coniunctione consistens. Exponens enim se, Boethius, dicit, quod constitutio est plenum veluti modulationis corpus ex consonantiarum coniunctione consistens. Guido vero ... Dicitur autem modus regula <pro> quanto per regulam aliquam eiusmodi sit cantus aliquis primi ... cognoscitur. ...*

Sicher liegt hier ein typisch scholastisches Verfahren vor, die Aufzählung verschiedener autoritativer Bestimmungen, denen dann sogar eine eigene folgt, nur, von einem inhaltlichen Verständnis der Strukturmerkmale, also von einer inhaltlichen Harmonisierung, notwendig also der Erkenntnis der grundsätzlichen Verschiedenheit beider von *modus* etc. bezeichneten Sachverhalte, fehlt jede Spur. Stattdessen finden sich Worterklärungen wie zu der Bestimmung Guidos, wo nicht der Sachverhalt, sondern das Problem erörtert wird, daß *regula* ja nicht selbst die Sache, den Kirchenton, bezeichnen kann; von einer Bestimmung der Relation von Kirchenton und Transpositionsskala findet sich bei Jacobus keine Spur (anschließend): *Et haec regula a fine cantus sumitur. Nam, nisi vocem sciveris finalem, non poteris co-*

gnoscere, ubi incipere debeat, quantum elevari et gravari debeat cantus. Nec dicitur modus regula formaliter, sicut nec homo sua definitio, sed id quod per definitionem significatur, quia definitum non est definitio, prout haec sumuntur pro intentionibus secundis.

Das einzeige, was Jacobus hier interessiert, ist der Umstand, daß die jeweilige Kirchentonart nicht identisch ist mit der *regula*, aus der er erkannt wird. Denn die *regula* definiert das Definierte, eben die Kirchentonart. Zur näheren Erklärung dieser Trivialität wird dann noch der Unterschied zwischen der Definition der Gattung *Mensch* und dem Menschen selbst, als Definiertem angefügt, und dies noch „höher“ geführt durch Verweis auf die höchsten Bestimmungsmöglichkeiten. Zur Sache hat dies nichts zu sagen; immerhin ist Jacobus in scholastischer Methode nicht so zurückgeblieben, daß er die Kirchentonarten als *intentiones secundae*, also als allgemeinste Gattungsbegriffe definiert.

Dies allerdings liest Dyer, *Chant Theory and Philosophy*, S. 115, aus der Textstelle heraus: *J. considered "modus" not on the level of a "rule", but as one of the reflex universals (secundae intentiones) predicated on a subject.* Daß davon nichts im Text steht, sondern nur die Relation von definierender *regula* zum Definierten *modus/tonus* erklärt werden soll, ist hier offenbar irrelevant, dies aber ist eine falsche Textdeutung, zumal wenn der Deuter offensichtlich den Unterschied zwischen Transpositionsskala und Oktavgattung resp. Kirchentonart selbst nicht verstanden hat, also nicht fähig ist, die strukturellen Fehler von Jacobus zu erkennen — und daß die schönsten philosophischen Formalismen nicht darüber hinwegtrösten können, wenn die bezogenen Sachverhalte nicht erkannt werden, ist zwar schwer einzusehen, gibt aber einen gewissen Maßstab einer Beurteilung gerade bei pseudo-philosophischen Assoziationen.

Angesichts dessen, daß Jacobus den *modus*-Begriff von Boethius nicht anwenden konnte, erscheint auch die „philosophische“ Begründung des Begriffs *Tonart* nicht gerade sachlich: Die „Lösung“ der verschiedenen Vorgaben, das *respondeo dicendum* sozusagen, basiert auf nichts anderem als der Behauptung, eine Tonart werde an einem Gesang nicht nur durch die *finalis* erkennbar. Strukturell ist dies Unsinn, denn einen Melodieabschnitt korrekt festzulegen, dürfte auch Jacobus nicht generell möglich gewesen sein, d. h. es handelt sich auch hier um einen Formalismus, eben die „Widerlegung“ des Bezugs vor allem auf die *finales*: *Quia enim modus totum processum vel decursum respicit alicuius cantus, respicere habet principium illius, medium atque finem ... Qualitas vel proprietas sibi inhaerens et ipsum denominans ratione sui totius processum vel decursus, principii scilicet. medii atque finis, ponitur in tacta modi descriptione cantus ratione subjecti. In definitione enim accidentis, tam proprii quam communis, subjectum poni debet immediatum; definiuntur siquidem accidentia per additamentum. ...*, ib., S. 91, 8. Die aufwendige „scholastische“ Einkleidung sollte nicht dafür blind machen, was die strukturelle, sehr einfache Grundlage ist: Daß nicht nur das Ende, nein auch Anfang und Mitte, also der ganze Verlauf von der Tonart bestimmt würde, was, konkretisiert, schon ausweislich der Tabelle zu möglichen Anfängen von tonartlich be-

stimmten Melodien bei Hucbald falsch ist — und an Tonart-bestimmende Formeln denkt Jacobus natürlich nicht mehr. Daß die tonartliche Bestimmung als *accidens* eines *cantus* gesehen werden kann, stellt keine bedeutende „scholastische“ Erkenntnisleistung dar, denn man kann die Tonart als eine Spezifikation des übergeordneten Gattungsbegriffs *cantus* sehen — nur, was damit an wirklicher Erkenntnis gewonnen ist, daß man damit die Bestimmung *accidens* auf die Relation von Tonart und Melodie einordnen kann, müßte erst noch dargelegt werden (man kann sich sicher an derartiger philosophischer Aufwertung des Objekts des eigenen Faches erfreuen — was an Sachverhalten eigentlich gesagt wird, die Frage, ob die entsprechenden Formulierungen tote Formalismen oder Erkenntnis durch Verallgemeinerung schaffende neue Denkmöglichkeiten darstellen, sollte man dennoch nicht ganz übersehen: Ergibt die scholastische Verkleidung des Sachverhalts in irgendeiner Weise eine neue Möglichkeit im Umgang und Verständnis von Tonarten, sollte die Frage sein, die leicht mit *nein* zu beantworten ist.

Für Jacobus jedenfalls ist die Behauptung, daß ein Gesang insgesamt tonartlich bestimmt wird, das wesentliche, direkt anschließend: *Modus autem, de quo loquimur, proprietas, passio vel qualitas est cantus, non ratione alicuius partis eius solum, sed ratione sui totius decursus, ...*; also nicht nur die *finalis*, sondern die Gesamtheit einer Melodie macht ihre Tonart aus. Und natürlich erscheint es schwierig, die traditionellen semantischen Eigenschaften von Tonarten nur darin zu sehen, daß bestimmte *finales* und eventuell *affinales* existieren. Irgendwie muß eine Tonart als gesamtheitlicher *habitus* einer Melodie bestimmt werden — nur zu zeigen, wie dies strukturell am konkreten Beispiel geschehen soll, sieht Jacobus nicht einmal als Problem, obwohl dafür in der Literatur Hinweise zu finden sind.

Sozusagen „dafür“ führt er eine neue Relation ein, die nämlich von *materia* und *forma*, direkt anschließend: *et, cum subiectum in notificatione accidentis modum gerat materiae, non de qua, sed in qua sit, tenet in tacta modi notificatione cantus vicem materiae*; Sokrates ist natürlich nicht die *materia*, aus der seine *albedo* gemacht wird wie aus dem Erz die Statue, sondern eine Form, die als *accidens* in Sokrates als gegebener *materia* eine bestimmte Form erzeugt; auch dies dient nicht der Erkenntnis des spezifischen Sachverhalts — Jacobus erklärt nicht einmal, daß jeder *cantus* in irgendeiner Tonart stehen muß, wie Sokrates irgendeine Farbe zu haben hat, womit eine Parallele gewonnen wäre —, sondern ist wieder nur aus dem Versuch geboren, die Abhängigkeit der Tonartbestimmung allein von der *finalis*-Definition zu „widerlegen“, auch hier ein scholastischer Formalismus, keine Erkenntnis. Die oben ausgelassene Definition lautet denn auch, *tonus vel modus est quaedam totius alicuius cantus modulatio*; betont wird *totus, a, um*.

Und es ist klar, daß der „Beweis“ der Totalität der Tonartbestimmung für eine ganze Melodie dann wieder auf den mißverstandenen Text von Boethius zurückgreifen muß, wieder anschließend: *Quod autem tonus vel modus sit modulatio, qualitas vel proprietas cantus, quantum ad totum suum decursum, patet per Boethii tactam descriptionem, quia tropus*

Da die Deutungen von Atkinson die Selbstverständlichkeit der Bestimmung der acht Tonarten durch acht Oktavgattungen für die Zeit des Kommentars von Johannes Scottus einfach voraussetzen, sei hier zur Bequemlichkeit des Lesers kurz auf die Vorstellung eingegangen, diese Theorie habe in der *Alia Musica* ihren strukturell durchgehend verstandenen ersten Zeugen. Nun findet man tatsächlich, ed. Chailley, S. 105 ff., in dem von Chailley als *traité principal*, also der ältesten Stufe der Textmischung eine Art Paraphrase der entsprechenden Angaben von Boethius. Als

vel tonus est constitutio, i. e. plenum veluti modulationis corpus in totis vocum ordinibus constituta, acumine vel gravitate differens. Quidnam autem per constitutionem intelligit, nisi quandam modulationem vel proprietatem totum cantum respicientem, quod etiam per acumen et per gravitatem dat intelligere? (ib., S. 91, 11). Daß Boethius kein Wort von einer *modulatio* sagt, sieht Jacobus nicht, seine einzige Aussage ist die Totalität der tonartlichen Bestimmung für jeden Ton einer Melodie. Es geht kaum an, hierin keinen typischen Denkfehler, sondern, etwa auch noch tiefsinnige, scholastische Neuklassifikation sehen zu wollen. Dies wird auch deutlich in der kurz zuvor, ib., S. 91, 10, formulierten Verbindung zum Intervallbegriff, also geradezu einer quasi etymologischen Erklärung: *Quod autem additur modulatio, qualitas vel proprietas formale est et in hoc, quod tacta modulatio totum respicit cantum a tono, qui mixtionem duarum vocum importat perfectam et a quacumque alia distinguitur consonantia divisim sumpta. Fit enim cantus ex distinctis consonantiis invicem convenienter mixtis vel ex eadem continuata, ut ex tono solum vel simiditono.* Vom Ganztonintervall aus geht die tonale Bestimmung, auch hier das *totum* betreffend; ein geradezu exemplarisch mittelalterlicher „etymologischer“ Ansatz, nun in scholastischem Gewand.

Weiter auf einen solchen Text einzugehen, erscheint als Platzvergeudung. Nicht unterlassen sei jedoch der Hinweis auf Dyers Deutung, die offenbar vor der „Scholastik“ Jacobi so beeindruckt ist, daß er nicht nach der konkreten Anwendbarkeit, also dem Sachbezug der Ausführungen dieses Musiktheoretikers fragt, sondern auch noch feststellt, ib., *Jacques begins and ends his discussion of modus with a reference to Boethius' definition of tropus, which justifies a consideration of the entire chant.* Daß dies unzutreffend ist, dürfte hiermit gezeigt sein: Boethius meint Transpositionsskalen. Nicht nur Dyers Ausführungen über die Relation von scholastischer Methode und auf die Einstimmigkeit bezogener Musiktheorie leiden etwas an dem Verzicht auf Prüfung der eigentlichen Aussagen; hier hätte die Arbeit von Wittmann Vorbild sein können und müssen. Man müßte schließlich fragen, wie denn konkret die Guido (und der normalen Einsicht) widersprechende Behauptung einer gesamtheitlichen, jeden Ton einer Melodie betreffenden „Tonartlichkeit“ nachzuweisen wäre, wie sie wirkt — ein Verweis auf typische Formeln wäre hier als Erklärung denkbar, Jacobus von Lüttich denkt natürlich an solche Konkretisierungen überhaupt nicht — und zeigt damit, daß sein Werk eher in scholastischer als in musiktheoretischer Tradition steht.

Einführung zu dieser Paraphrase findet sich eine im mittelalterlichen Verständnis sicher adäquate „Etymologie“, ... *tropus*, ... *quod, excepta sua proprietate, alter in alterum convertitur. Toni ... quod, exceptis semitoniis, ipsi omnium troporum communis mensura sint. Modi ... quod unusquisque troporum proprium modum teneat nec mensuram excedat*. Man wird ohne Gewaltsamkeit in dieser „etymologischen“ Erklärung“, daß Boethius drei mögliche Termini anführt, keinen Hinweis darauf finden, daß hier die Kirchentonarten, die acht Klassen gemeint sein müssen, in die die noch bei Aurelian sozusagen intuitiv, „vorrational“ gedachten Tonarten wie in ein Prokrustesbett eingezwängt worden sind, z. B. durch Aurelian selbst — daß der Autor dieses Teils der *Alia Musica* die Rationalisierung der *toni* erreicht haben könnte, daß er das Material der Melik geläufig rational denkt, ergibt sich aus dem weiteren Verlauf des Textes, auf keinen Fall jedoch aus dieser Stelle: Die zitierten drei (parataktischen) „Etymologien“ der *Alia Musica* lassen sich allein aus den Namen und trivialen Sachverhalten ableiten: *tropus/convertere, tonus/communis mensura exceptis semitoniis* und *modi/proprium modum tenet*. Insbesondere die Art der Heranziehung des Unterschieds von *semitonium* und *tonus* in diesem Kontext beweist das völlige Fehlen struktureller, rationaler Faktoren dieser „Erklärung“, immerhin könnte eine Verbindung zur Wertung des Ganztons als einer Art Maß der Melik, wie man sie aus Boethii Arithmetik kennt, s. 2.13.1 auf Seite 1294, bestehen, wahrscheinlich liegt aber doch nur der Versuch eben einer rationalisierenden Wortdeutung, eine mittelalterliche „etymologische Erklärung“ vor¹²¹.

¹²¹ *Tonus, sonus, φθόγγος, die Musica Enchiriadis und Atkinson* In seinem Beitrag zum internationalen Kongress, Bologna 1987, „*Harmonia*“ and the „*Modi*“, *quos abusive tonos dicimus*, *IMSCR*, Torino 1990, S. 485 ff., geht Ch. M. Atkinson, wie an anderer Stelle gezeigt, von der falschen Voraussetzung aus, daß Byzanz und der lateinische Westen seit der *Musica Enchiriadis* hinsichtlich Rationalität der Definition des Materials der Melik vergleichbar seien: Die Gleichsetzung der Darstellung der Unterschiede der *toni* in der *Musica Enchiriadis* mit dem Prinzip des Abzählens der Töne in den, nicht durch Angabe der Lage von Halbtönen rationalisierten bekannten byzantinischen Schemata ist daher unhaltbar. Als Voraussetzung seiner Thesen jedoch geht Atkinson davon aus, daß die Formulierung der *Musica Enchiriadis*, *Demonstrandum nunc, quomodo haec quattuor phtongorum vis modos, quos abusive tonos dicimus, moderetur ...*, worauf die bekannte Darstellung auf Linien *veluti quaedam cordae* folgt, ed. Schmid, S. 13, 1, ein Problem sei: Für Atkinson stellt diese Formulierung doch tatsächlich *an enigma to scholars for years* dar, das er in seinem Beitrag auch noch gelöst haben will: *Why would the author take the trouble to condemn the use of*

tonus when it was not only his own term of choice ... but was also the standard term ... für Tonarten. Wer wohl die von Atkinson gemeinten *scholars* sind, vom Stil mittelalterlicher Literatur scheinen sie recht wenig Ahnung gehabt zu haben: Recht hat Atkinson, daß der normale Terminus *tonus* war, von denen es acht Stück gibt, das dürfte nicht unbekannt sein. Damit aber war natürlich sozusagen a priori eine Parallele zu Boethius gegeben, nämlich trivialer Weise zu seiner Darstellung der acht Oktavgattungen, ed. Friedlein, S. 341, 19, die, nur von der Formulierung und Zusammenstellung, natürlich nicht vom Inhalt her, so verwirrend mit den acht Transpositionsskalen „vermengt“ ist, gegeben: Daß solche von der Anzahl bestimmten Parallelisierungen im Mittelalter eine gängige Methode darstellte, ist dem Musikhistoriker aus Aurelians Heranziehung der neun Musen für die acht Töne geläufig (was macht wohl die 9.?).

Angesichts des Umstands, daß die angegebene Stelle in der Musikschrift von Boethius schon für flüchtigstes „Durchblättern“ deshalb auffallen mußte, weil es dazu „merkwürdige“ graphische Schemata gibt, war zudem eine solche Parallelisierung auch ohne Verstehen durchaus natürlich. Und was schreibt Boethius da, ed. Friedlein, S. 341, 19: *Ex diapason igitur consonantiae speciebus existunt, qui appellantur modi, quos eisdem tropos vel tonos nominant. Sunt tropi constitutiones ...* Was sollte hieraus ein Leser machen, der den Terminus *tonus* gewohnt war — und daß dieser vor der *Musica Enchiriadis* geläufig war, ist klar. Er wird lesen: Der eigentliche Terminus ist *modus*, von *tonus* spricht man auch. Beachtet man dann noch, daß eine Gleichsetzung von *abusive* mit *condemn* etwas zu weit geht, sondern *uneigentlich* meint, dann wird das *enigma* von Atkinson zu einer rein sprachlich terminologischen Angelegenheit ohne jede, ihr von Atkinson zugeordnete inhaltliche Bedeutung: Eigentlich, nämlich Boethius, sagt man ja *modus*, wir sagen *tonus*, die Gleichbedeutung stellt Boethius ja ausdrücklich fest — und weist in seinem rein stilistisch bedingten Wechsel zwischen den Bezeichnungen auch noch klar nach, daß es völlig gleichgültig ist, welchen Namen man für die inhaltlich eindeutige Sache verwendet. Das tut der Autor ja auch in der Überschrift zu Kap. IX: *Quid sit inter ptongos et sonos, inter tonos et epogdoos, quid etiam toni et modi sive tropi ...* Die sprachliche Gleichheit liegt ja auf der Hand, weshalb, bei völlig klarer Bedeutung, „etymologische“ Hinweise zu geben sind, wie dies die zitierte Stelle der *Alia Musica*, aber auch noch Jacobus von Lüttich geben. Daß die *Musica Enchiriadis* auch hier inhaltlich Wesentliches sagt, nämlich die völlige Umdeutung des alten Ton-Buchstaben-Vergleichs — ist von dem Autor dieser Schrift zu erwarten, auch wenn Atkinson von dieser eigentlichen Leistung ebensowenig Kenntnis hat wie von der dzu bestehenden Literatur, womit ihm die eigentlichen Probleme nicht so ganz geläufig zu sein scheinen; ein *enigma* jedenfalls besteht an keiner Stelle, insofern kann Atkinson auch keines lösen, und das auch noch als erster!

Und daß dieser kluge Autor der *Musica Enchiriadis* natürlich ein Nebeneinander eigentlicher und (eher) uneigentlicher, „feiner“ und üblicher Termini kennt, weiß man ja aus ed.

Danach, ed. Chailley, §15, findet sich die im Text von Boethius durch einen gewissen, von seinem Verständnis des Unterschieds zwischen Transpositionsskala und Oktavgattung — als Leser von Ptolemaeus — wohl kaum vorausszusehenden Mangel an Klarheit wenigstens nicht ausreichend unmöglich gemachte Zuordnung der Namen von Transpositionsskalen nun zu Oktavgattungen — verstärkt wird die Möglichkeit der Verwirrung durch die bei Boethius, fälschlich, auftretende Achtzahl von entsprechenden Namen (und, nur für den Leser von Ptolemaeus klar erkennbar, Transpositionsskalen). Die strukturelle Zuordnung geschieht einfach durch Projektion auf die Skala, also das antike *σύστημα τέλειον*, wie dies ja auch Boethius vorgibt, also das Hypdorische als Name des „Tiefsten“ auf die erste, d. h. „tiefste“ Oktavgattung von Proslambanomenos zur Mese, und so weiter. Bis hier handelt es sich also um eher triviale, wenn auch falsche, eben auf Nichtverstehen beruhende formale Identifizierungen.

Natürlich wird auch die Absurdität der Hinzufügung einer achten Gattung durch Boethius rezipiert und auch noch Ptolemaeus zugeschrieben, was die Absurdität noch vergrößert; dies beschreibt Chailley auch wie immer adäquat. Das Gleiche gilt für die Darstellung der anderen Konsonanzgattungen in den folgenden Paragraphen, die als sinnvolle Wiedergabe von Vorgaben der Schrift von Boethius zu bewerten sind — der einzige, wenn auch schwerwiegende Fehler liegt eben in der Unfähigkeit, den Unterschied zwischen Transpositionsskala und Oktavgattung zu verstehen: Die mittelalterliche Theorie bleibt insofern strikt Ptolemaeisch als sie ganz im Rahmen des einen *σύστημα τέλειον* bleibt und später durch Anwendung des Systems auf die

Schmid, S. 37, 6, wo „fein“ von *diaphonia* gesprochen wird, was auch *assuete organum nuncupamus*; genau so wird man *abusive* verstehen müssen. Atkinsons Entdeckung erweist sich somit als noch weniger als Goethes *Regenwürmer*, die immerhin für die Angel zu brauchen wären. Außerdem sollte man beachten, daß, im Gegensatz zu Aurelian, die *Musica Enchiridis* genau weiß, was ein *tonus* in der Bedeutung *Ganzton* ist, und daß er das, was *tonus* in „tonaler“ Bedeutung ist, durch die *finalis*-Lehre so eindeutig erklären kann, daß eine semantische Verwechslung ausgeschlossen ist („etymologische“ Deutungsmöglichkeiten wird man immer finden, die sind bedeutungslos für die Terminologie: Wer, der die *Musica Enchiridis* auch nur oberflächlich gelesen hat, könnte *tonus* im Sinne von *Kirchentonart* mit *tonus* im Sinne von *Ganzton* verwechseln — der müßte dann schon erklären, was denn „tonal“ ein *semitonium* sein könnte, tut das ein mittelalterlicher Musiktheoretiker?); auch dieser Umstand wäre in dem Sinne zu beachten, daß der Autor der *Musica Enchiridis* saubere Terminologie haben wollte, also für *tonus* die eine, strukturell elementare Bedeutung.

Wirklichkeit des liturgischen Gesangs notwendig gewordenen Erweiterungen nicht durch intervallische Verschiebungen dieses Systems durchführt, sondern mithilfe von einfachen Tonhinzufügungen, wie z. B. des Γ .

In diesem Zusammenhang wird übrigens der Unterschied der Neuerfindung des bzw. besser eines Tonsystems durch die *Musica Enchiriadis* und dem überlieferten, das sich dann doch durchgesetzt hat, greifbar: Das System der *Musica Enchiriadis* beruht auf der Ausmerzung des offenbar als unbequem empfundenen Doppels von konjunktem und disjunktem Tetrachord und der Ersetzung des asymmetrischen Tetrachords der antiken Theorie, $1/2, 1, 1$ durch das symmetrische, $1, 1/2, 1$, das dann noch in der Hexachordlehre weiterwirkt. Letztere Formulierung konnte weiterleben, die Asymmetrie des antiken Tetrachords war offenbar für mittelalterliches Denken schon formal weniger natürlich. Diese neue Symmetrie ist mit der essentiellen *finalis*-Lehre direkt und ursächlich verbunden — und auch hier sollte man nicht so anachronistisch vorgehen, diese Ordnung eines grundlegenden Tetrachords *finalium* — im kirchentonalen Sinne! — als Gegebenheit einfach zu konstatieren: Aurelian und Regino z. B. wären noch gar nicht fähig, das Konzept zu verstehen; und das gilt auch für die byzantinischen Quellen! Auch hier handelt es sich um eine, bei Hucbald noch als neuartig anzutreffende Theoriebildung.

Der Autor der *Musica Enchiriadis* scheint seine Erfindung als eine Art „Patentrezept“ zur Eliminierung sämtlicher struktureller Kompliziertheiten des antiken Systems angesehen zu haben¹²²; man interpretiert den Satz und die Intention des

¹²²Dies wird auch deutlich, wenn der Autor explizit formuliert: *Sunt et alia plura plurium sonorum signa inventa antiquitus, sed nobis a facilioribus ordiendum. ...*, ed. Schmid, S. 7, 15; natürlich kann die Autorität der Alten nicht einfach verworfen werden; als Schrift für Kinder in dem im Sinne von Max Haas offenbar so interessanten Pubertätsalter kann die Notation aber auch nicht verstanden worden sein, sonst wäre sie nicht mit solchem Aufwand als absolut gültiger Ausdruck des absoluten, nämlich auf die Tonarten bezogenen, alle Musik umfassenden Tonsystems formuliert worden — und dieses Konzept, nicht die exakte Form der skalischen Ordnung, ist antiker Herkunft: Das antike Tonsystem wird von Aristoxenus an als absolut gegeben, als *σύστημα τέλειον*, bei Martianus Capella zu *systema absolutem et perfectum* unter Verwendung einer geradezu unauflösbaren phraseologischen Wendung (vgl. Verf., *Hexachord und Semantik*, S. 9 ff.) latinisiert. Diese Übernahme antiken Denkens, nicht nur von Strukturelementen, ist zu beachten: Das Tonsystem besitzt eine absolute Gegebenheit, ist gleichsam göttlich garantiert, wie der Abschluß zur *superficies*, aber auch überhaupt die Theorie des *organum* zeigen kann.

Autors adäquat im Vergleich mit den beiden Vorwörtern zur Evangelienharmonie von Otfrid, wo das Selbstbewußtsein der *translatio studii* deutlich wird (man könnte hier auch an das Selbstbewußtsein erinnern, das aus Walafrieds Erwähnung der Orgel als nun im Westreich triviale „Sache“ spricht).

Man sollte auch nicht ganz die ja (angeblich) noch zu Ende des 9. Jh. in Rom überlieferte Rute von Gregor vergessen (und die bekannte Elfenbeinschnitzerei nicht einfach übersehen, die Smits van Waesberghe an sehr „einsichtiger“ Stelle veröffentlicht hat), mit der der liturgische Gesang eingbläut wurde, bevor man von Autoren des Mittelalters Texte erwartet, die auf spezifisch kindliche Lernbedürfnisse eingehen¹²³, sonst hätte er notwendig die entstehenden Probleme erkennen müssen — das Manko, daß sein System zum Fehlen von Oktaven an bestimmten Stellen führt (das Problem ist ihm bewußt, er kann es aber nicht in sein System integrieren; sollte solche Unfähigkeit im frühesten Stadium der Rationalisierung der Musik wirklich so unverständlich sein?

Die scheinbar errungene Einfachheit hat damit den Blick für die Notwendigkeiten einer Skala verstellt. Darauf wird in den genannten Beiträgen des Verf. näher eingegangen. Der Unterschied der beiden Konzepte des Tonsystems wird nun geradezu *in nuce* kenntlich, wenn man die Aussage der *Alia Musica*, ed. Chailley, § 18, betrachtet: *Quintis locis non tamen semper diapente sibi invicem succedit.*

Das Gemeinte hat Chailley in seinem Kommentar klar gemacht. Die *Musica Enchiriadis* dagegen schreibt: *At in diatessaron ... non per omnem sonorum seriem quartis locis suaviter sibi ptongi concordant*, ed. Schmid, S. 48, 10, und leitet daraus die gesamte Gesetzmäßigkeit der Mehrstimmigkeit ab, ein Akt der wissenschaftlichen Reduktion aller Erscheinungen auf ein Prinzip, nämlich das der Skala aus symmetrischen, disjunkten Tetrachorden, das als wissenschaftliche Leistung von vornherein jeden Verdacht ad absurdum führen muß, die *Musica Enchiriadis* wäre ein Schulbuch für pubertierende oder vorpubertierende Knaben, wie dies die nicht

¹²³Die mittelalterliche Methode scheint sich jedenfalls bewährt zu haben, sozusagen in Übernahme des — zur Darlegung des semantischen Unterschieds von $\mu\eta$ und $\omicron\upsilon\chi$ so brauchbaren — Verses $\acute{o} \mu\eta \delta\alpha\rho\epsilon\acute{\iota}\varsigma \acute{\alpha}\nu\theta\rho\omega\pi\omicron\varsigma \omicron\upsilon \pi\alpha\iota\delta\epsilon\upsilon\epsilon\tau\alpha\iota$; demgegenüber die Ergebnisse der Bildungs- *laissez faire* Ideologie gerade im Fach Musikwissenschaft erkennen lassen, woraus sich nun wieder L. Finschers Kritik an dem Niveau, seltsamerweise nur deutscher, Musikwissenschaft ableiten ließe, und man sich fragen kann, was denn diese Eminenz deutscher Musikwissenschaft gegen das von ihm so adäquat Kritisierte eigentlich getan haben könnte.

mehr ganz so ganz neue Erkenntnis des Ingeniums des großen Mediävisten Max Haas ist; die Krenophobie, die Abneigung, sich mit Quellentexten sorgfältig, d. h. auch noch wissenschaftlich, rational auseinanderzusetzen (oder auseinandersetzen zu können), fordert hier einen gewissen Tribut, der umso schwerer wiegt, als er gewisse musikhistorische Entwicklungen nicht sehen zu können recht klar veranlaßt:

Beachtet man einmal, daß die antike Notenschrift nicht zu einer Steigerung musikalischer Komplexität gegenüber rein mündlicher Erfindung von Musik geführt zu haben scheint, und daß die einstimmigen Kompositionen des Mittelalters, ob zunächst die neue liturgische Einstimmigkeit, dann auch die der weltlichen volkssprachlichen Lieder ebenfalls keine Steigerung hinsichtlich musikalischer Aufwendigkeit oder eben Komplexität gemessen am Gregorianischen Choral gebracht zu haben scheint¹²⁴.

In §20 verwirrt der Autor der *Alia Musica* nochmals das Konzept, da er für die *species diapason* nun eigene *proslambanomenoi*, *mesai* etc. einführt, was natürlich Unsinn ist, da dies nur für Transpositionsskalen sinnvoll sein kann: Das mangelnde Wissen um den Unterschied der beiden Größen, Transpositionsskala und Oktavgattung, führt hier den Autor, obwohl er strukturell das Gemeinte *Oktavgattung* und ihre Relationen adäquat wiedergibt, zu terminologischem Unsinn, insbesondere zur Identifizierung der Namen der acht Boethianischen Transpositionsskalen mit Oktav-

¹²⁴Daß es hier sicher auch Ausnahmen in gewissem Rahmen geben könnte, z. B. die in **W**₁ überlieferte Einstimmigkeit, die gewisse, aber auch nicht grundsätzlich alle bisherigen Grenzen sprengende Merkmale trägt, ist vielleicht möglich.

Unterhaltsam ist dabei, daß gerade eine Komponistin, bei der, will man sie nicht zur Lügnerin abstempeln, womit so gutmeinende Feministen und Feministinnen so anrührend naiv ihre Unkenntnis historischer Bedingungen demonstrieren, Notenschreiben nicht direkt Voraussetzung des Schaffens gewesen sein kann, die aber besonders auffällige und einmalige, zudem noch jeder Vorschrift der Theorie (tonale Ambitusbeschränkung) widersprechende Melodien hervorgebracht hat, die Hl. Hildegard (vgl. dazu Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 853 ff.). Ob die Masse der mittelalterlichen, lateinischen liturgischen Einstimmigkeit — es gibt auch volkssprachliche wenigstens quasi-liturgische Lieder, wie man von Ekkehardt IV oder der Hl. Eulalia weiß — nicht auch rein intuitiv, sozusagen in reiner *oral tradition* hervorgebracht worden sein könnte, wäre einer Untersuchung vielleicht wert; eine Untersuchung, die dann auch Spezifika der besonderen Tiefsinnigkeiten der Übertragung dieser so dankbar, wegen Fehlens eigener, immanenter Fragemöglichkeiten, aufgenommenen Fragestellung auf Musikwissenschaft erhellen könnte.

gattungen. Darauf ist hier aber nur hinzuweisen, um darzulegen, daß die Annahme einer Art a priori Existenz der Kirchentonarten als Oktavgattungen methodisch nicht sinnvoll, ja anachronistisch ist¹²⁵. In der *Alia Musica* werden sie mit einigen Mißverständnissen ausschließlich aus der Vorgabe von Boethius, ed. Friedlein, S. 341 ff., abgeleitet, was kein Zeichen dafür sein kann, daß hier schon die nicht antike strukturelle Identifikation von Kirchentönen mit Oktavgattungen erfolgt ist: An der angesprochenen Stelle könnte zunächst nur eine durch die gleiche Anzahl gezeugte Analogiebildung vorliegen!

Daraus ergibt sich nun auch, daß von irgendeinem Bezug zu Kirchentonarten nicht gesprochen werden kann: Erwartungsgemäß setzt sich Boethius nicht mit Kirchentonarten auseinander, der ihm folgende Anonymus tut das jedoch auch nicht, obwohl ja eigentlich die Achtzahl hier eine Verbindung, wenigstens einen Hinweis nahelegen würde. So selbstverständlich scheint die von Atkinson a priori vorausgesetzte Identifikation nun auch nicht zu sein.

Und daher ist es auch falsch, wenn Atkinson, ib., S. 516, behauptet *The classic presentation of this type of modal theory is that found in the principal treatise of the Alia Musica*, und das auf ed. Chailley, §15, bezieht; wie schon der Verweis auf Ptolemaeus zeigt, ib., §16, handelt es sich um eine Paraphrase von Boethius, was der Herausgeber auch adäquat wiedergibt: Der Text der *Alia Musica* läßt sich ausschließlich aus der Vorgabe von Boethius ableiten; es gibt auch nicht eine Spur, die auf eine vom Autor dieses Textes intendierte oder gar strukturell geleistete Verbindung dieser Klassifikation von *τόνοι* mit den acht Kirchentonarten hinweist; nur die natürlich für das Mittelalter von vornherein zu Assoziationen aufrufende Identität der Anzahl im System von Boethius und im *ὀκτώηχος* kann konstatiert werden — und hierin dürfte auch ein zentraler und dann auch wirklich fruchtbarer Grund, ja Zwang gelegen haben, auch strukturell eine Identifikation zu erreichen. Voraussetzung dafür aber, die Atkinson übersieht, ist die *finalis*-Theorie. Niemand wird jedoch behaupten können, daß die Idee, funktionale Haupttöne von Tonarten

¹²⁵Von vergleichbar anachronistischer Voraussetzung einer sozusagen absolut, von vornherein gegebenen Rationalität der geistigen Repräsentation des Tonsystems sind auch die Ausführungen von O. Gombosi, *Studien zur Tonartenlehre des frühen Mittelalters*, *Acta musicol.* X ff., 1938 ff., nicht immer frei, so etwa, wenn dem unter dem Namen Zosimos überlieferten Text Kenntnisse des rational, intervallisch bestimmten Tonsystems zugeschrieben werden; vgl. z. B. Verf., *Musik als Unterhaltung*, Anmerkungsbd. II, S. 243.

zu definieren, die erst eine vollständige Projektion auf die Skala ermöglichen, aus der Boethianischen Vorgabe abzuleiten wäre! Sie stellt eine geniale Idee dar, eine wirkliche Rationalisierung der vorher „intuitiv“ existierenden Klassifikation von individuellen und typischen Melodien nach Klassen zu leisten, die dann Tonarten, d. h. *modi* werden konnten; vielleicht abzuleiten aus der psalmodischen Grundform des Chorals, der Differenzierung einer „Tonika“ und eines oder mehrerer Rezitationslagen.

Zu fragen ist also, ob in der *Alia Musica* wenigstens im Folgenden, nämlich bei der Besprechung von konkreten Beispielen für die Kirchentonarten eine klare Verbindung hergestellt wird bzw. besteht. Dies wäre ersichtlich der Fall, wenn Erklärungen von Melodien z. B. eines Introitus einfach aufgrund einer Zuordnung zu Oktavgattungen erfolgte. Tatsächlich finden sich da die Zuordnungen des *primus tonus* zum Namen *dorius*, nur die Strukturklärung basiert eben nicht auf der Erklärung ausgefüllter Oktavgattungen, sondern auf einem Prinzip, das dem Versuch einer ersten „vorrationalen“ Rationalisierung der Tonartenordnung bei Aurelian entspricht; es handelt sich um den unbrauchbaren Versuch, den vier Grundintervallen und deren Proportionen jeweils Melodien der betreffenden Tonartenklassifikation zuzuordnen: Es gibt vier Grundintervalle, also „muß“ man entsprechend diesem ersten, zwangsläufig fehlgeschlagenen Versuch¹²⁶ auch vier Grundtonarten durch diese vier Proportionen definieren können, ed. Gushee, S. 62 f.

Daß dieses Verfahren unbrauchbar ist, und schon seine Formulierung deutlich darauf hinweist, daß der Autor noch fast nichts von den Kategorien der antiken Theorie der Melik verstanden haben kann, war offensichtlich zur Zeit der *Alia Musica* bewußt geworden; die Lösung, wie Verf. ausführlicher a. a. O. (1.5.1.2), zeigt, war aber noch nicht die neuere, die Idee der *finalis*, die jede Tonart an einen skalisch definierten Ort bindet, sondern verblieb ebenfalls noch hochgradig inkompetent: Sie besteht in der Annahme mehrerer charakteristischer Intervalle/Proportionen¹²⁷ pro Tonart, sodaß also nicht mehr eine einzige Konsonanz, sondern bestimmte sequentielle Kombinationen von Konsonanzen eine Tonart bestimmen sollten.

Hinzu kommt noch der absurde Umgang mit scheinbar ebenfalls charakteristi-

¹²⁶Nur konnte Aurelian das noch nicht einsehen! Dazu fehlte ihm das Wissen um die antike Musiktheorie.

¹²⁷Ohne daß der Autor fähig wäre, adäquat mit Proportionen zu rechnen; s. anschließend.

schen Zahlen, deren Unsinn Chailley treffend beschreibt, ed. S. 121 ff., §30 seq. Für den ersten Ton, *quem dorium dicimus*, sieht das Bestimmungsverfahren so aus: *aut ter 6 habebit in dupla proportione, i. e. diapason, ut est Rorate celi desuper, aut quater 5 quod est 20, i. e. 2 de 8 et 3 de 12 in sesquialtera proportione faciens diapente; ut est et nubes pluant justum, aperiatur; aut ter 7 quod est 21, i. e. 3 de 9 ad 4 de 12, qui in sesquitertio faciunt diatessaron, ut est terra et germinet salvatorem. Quam gradalem antiphonam¹²⁸ per singulas incisiones singulis symphoniis subditam hoc modo pandimus: inter 6 et 12 qui faciunt 18 senarius est differentia, quam melodia primae incisionis ascendendo totam percurrit, a lichanos hypaton videlicet in paraneten diezeugmenon, praemisso ad gravem partem tono, qui emmelis dicitur, i. e. melo aptus.*

Für den Unsinn der Zahlenrechnung sei auf Chailley verwiesen, hier interessiert allein der Vorgang der Tonartbestimmung, die ausgehend von einer Einteilung der Melodie in Abschnitte jeweils Rahmenkonsonanzen sucht — und dabei auch noch die Syntax aufhebt; ein frühes Beispiel der „Zerstörung“ des musikalischen Sinnes durch theoretische Klassifikation: Diese Art der Erweiterung der Vorgabe von Aurelian sieht Tonarten durch eine bestimmte Folge von Konsonanzen charakterisiert. Dabei kennt der Autor — oder ein Interpolator? — offenbar noch nicht restlos die Projektion auf die Leiter, er spricht aber die Grenzen durchlaufener Intervalle bzw. Konsonanzen an; die Projektion aller Melodien auf die Skala hat also hier einen Anfang genommen, was hier aber nicht weiter interessiert¹²⁹.

Tatsächlich weist die Melodie in der angegebenen, der Syntax widersprechenden Einteilung¹³⁰, *Rorate caeli desuper// et nubes pluant justum; aperiatur// terra et*

¹²⁸Also Meßantiphon, Antiphon im Graduale.

¹²⁹Vielleicht kann man hier einen ersten Ansatz finden, daß nämlich nach dem zwangsläufigen Scheitern des Schematismus von Aurelian weiterhin nach Rahmenintervallen gesucht wurde, die dann auf der bekannt werdenden Skala repräsentiert werden konnten; ein sicher nicht schnell gelungener, hochgradig nichttrivialer Erkenntnis- bzw. Rationalisierungsvorgang.

¹³⁰Man muß diesen Fehler in Bezug setzen zu den durchgehend erhobenen Forderungen nach Korrektheit hinsichtlich der Grenzen von musikalischen und textlichen Abschnitten, die bis ins 13. Jh. geläufig sind, wie die *Instituta patrum*, ed. Bernhard, *Clavis Gerberti* I, S. 6, 7 oder S. 6, 12: *semper in psalmodia punctus et pausa teneantur. ...*, oder ib., S. 7, 19 — daß die Bezeichnung *punctum/punctus* in Bezug auf die syntaktische Gliederung verwandt wird, hat in der Tradition des Wortes *interpunctio* etc. schon antike Tradition, so

germinet Salvatorem, die Folge von Rahmen-Konsonanzen auf: Oktav nebst „Vorton“ — hinsichtlich der bekannten Formel der Introitusantiphonie des 1. Tons —, also $(C)D - d$, dann eine Quint, also $F - c$, und schließlich eine Quart, also $D(C)G$; wohlgermerkt als Rahmenintervalle und nicht als jeweilige Gattungen: Der Autor dieses Kommentars zur ersten Textschicht der *Alia Musica* gibt nur Rahmenintervalle an, nicht deren Binnenstruktur; die Charakteristik einer Tonart liegt dieser Vorstellung entsprechend in der Folge derartiger Rahmenintervalle.

Es ergibt sich also zur Bestimmung der Tonartzugehörigkeit folgende Einteilung, die sich als Ergebnis des Anlegens von möglichen Rahmenkonsonanzen gegen die eigentliche Gliederung, sowohl syntaktisch also auch deren Entsprechung in der Melodie, ergibt:



daß man altfranzösischen Wortgebrauch in Zusammenhang mit Vortrag von Sprache wohl auch in eben dieser Tradition sehen kann; wenn also das *Altfranzösische Wörterbuch* von Tobler-Lommatzsch *pontoiiier* mit *geordnet vortragen* übersetzt und dazu E. Deschamps anführt, *des paroles, qui toutes sont prononcces et pontoyees par douçour de voix et ouverture de bouche*, wird man hier eine Verallgemeinerung eben auf *geordnetes Vortragen* annehmen müssen. Wie überrascht ist man daher über die tiefe Neuinterpretation von Yolanda Plumley, *The Marriage of Words and Music* in ed. E. E. Leach, *Machaut's Music: New Interpretations*, Woodbridge 2003, S. 238, wenn sie findet *We know that fourteenth-century audiences appreciated public readers who 'pointed' their texts, that is, who invested in their readings with dramatic emphasis*; woher Yolanda Plumley diese Neuerkenntnis her genommen haben könnte, verrät sie leider nicht; mit der Bedeutung des Wortes *pontoiiier* in eben solchem Kontext hat ihre Deutung jedenfalls nichts zu tun (wie man auch fragt, wer oder was eigentlich *public readers* gewesen sein könnten); aber ihre Erkenntnis geht noch viel weiter: *'Pointoyer' is a term from rhetoric but one that also evokes the notion of musical counterpoint*, merkwürdigerweise hat Yolanda Plumley nicht noch andere Bedeutungen von *punctum* herangezogen, z. B. des Elements in der Geometrie; bei einer Neuauflage mittelalterlicher Etymologie hätte man das erwarten können — wenn man erfahren will, auf welche Weise aus derartigen absonderlichen Assoziationen die Folgerung gezogen wird, wie und daß man Machauts Melodien noch viel stärker als etwa die von Monteverdi im Sinne einer jederzeit aus der individuellen Textinterpretation herauslesbaren Weise als emphatische Textdeutung deuten soll — dann muß man Yolanda Plumley's Beitrag lesen, und die weite Spanne der freien Phantasie im Umgang mit Musik so lange vergangener Zeit bewundern.

et nu- bes plu- ant iu- stum: a- pe-ri- a- tur

ter- ra et ger-mi- net Sal- va- to- rem.

Es ist klar, daß ein solches Verfahren, auch wenn es gegenüber der Vorgabe von Aurelian mehrere Rahmenintervalle verwendet¹³¹ viel zu subjektiv und zu vage sein muß, um damit tonartliche Klassen von Melodien definieren zu können. Dies zeigt sich, wenn man die weiteren als Beispiele für diese Art, *eodem modo currunt*, gegebenen Introitus, ed. Chailley, §35, betrachtet: Keiner läßt sich genau in das angegebene Rahmenschema einpassen, z. B. übersteigt keine der angegebenen Introitusantiphonen¹³² zu Anfang den Oktavumfang, da keine den höchsten Ton von *Rorate caeli* erreicht¹³³; *Inclina* umfaßt die Oktav nur vom Vorton *C* aus gerechnet; bei *Justus es* müßte man, um den Oktavumfang zu erreichen, gegen die Syntax *Justus es Domine, et rectum iudicium tuum: fac cum servo* einteilen, was aber kaum vorstellbar ist. Auch hinsichtlich der anderen Rahmenkonsonanzen läßt sich nur annähernd die angegebene Folge wiedererkennen; ein sehr deutlicher Hinweis darauf, daß die Vermutung einer klaren Definition bzw. Definierbarkeit von Tonarten durch skalische Struktur bereits auf der frühesten Ebene des Textes der *Alia Musica* unhaltbar ist, und zwar trotz der damit offenbar nur anzahlmäßig assoziierten antiken Namen.

Die hier betrachtete, durch den Wortlaut des Textes klar erkennbare Rationalisierungsstufe kennt die Oktavgattung als Mittel einer Tonartbestimmung eindeutig nicht, sie basiert noch wesentlich auf Gestaltmerkmalen als Träger von Tonartklas-

¹³¹Die Absurdität des Aurelianschen Ansatz wird besonders deutlich bei dem Versuch, eine Tonart durch das Intervall *Ganzton* — verwendet werden Oktav, Quint, Quart und Ganzton — zu bestimmen. Dies ist aber gleichzeitig ein Hinweis darauf, daß der Sinn dieser antiken Begriffe noch nicht vollständig klar war.

¹³²Es sind: *Gaudete in Domino*, Graduale triplex, S. 21, *Inclina domine*, ib., S. 326, und *Justus es Domine*, ib., S. 332. *Gaudete* weist nicht einmal die charakteristische Anfangswendung auf.

¹³³Vgl. Verf., *Hexachord und Semantik*, S. 106 und 117.

sen. Man kann daher auch nicht einfach modernes Wissen, nämlich die nach-Guidonische Metasprache absolut setzen und als Denkmöglichkeit früherer Zeit einfach behaupten. Solchen Anachronismus verbieten die Texte selbst, was hier zu zeigen war (vgl. auch Verf. *Zur Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil II, *HeiDok* 2010, S. 1248 ff.; der Druckfehler ib., S. 1235, ergibt sich aus einer Inkompatibilität zweier „Unterprogramme“, zu lesen ist statt einer übergroßen Sechzehntelpause der Anfangslaut η (mit *spiritus lenis*), von $\eta\chi\eta\mu\alpha\tau\alpha$!).

Auch wenn natürlich in moderner Liniennotation zwangsläufig jedes erwähnte Rahmenintervall als entsprechende *species* erscheinen muß, kommt es für eine Interpretation des bestehenden Begriffs einer Tonartzuordnung auf das an, was der Text sagt und nicht auf anachronistische Vorgaben, die man in den Text hineinlesen kann, da die jeweils bezogenen konkreten Strukturen, die Melodien natürlich — weitgehend — identisch sind. Nur, die Strukturbeschreibung, die der Autor dieser Textschicht der *Alia Musica* gibt, muß trotz gleichen konkreten „Objekts“, die Melodigestalt, ja nicht die sein, die eine nach-Guidonische Theorie geben kann! Die beiden „abschließenden“ Rahmeninkonsonanzen sind für die Oktavgattung, die auf späterer Stufe der Theorie der ersten Tonart entsprechen müßten, eben auch nicht charakteristisch; es fehlt für diese, letztlich sinnlose Bestimmungsmethode jeder Bezug zu Oktavgattungen!

Etwas anders ist dies bei der Beschreibung der *melodia primi toni, quae est NONANOEANE*, ed. Chailley, §26. Da kann man eine erfolgte und erfolgreiche Projektion der Melodieformel auf die Skala ansetzen, was übrigens zur Frage Anlaß gibt, ob nicht hier eine doch spätere Schicht des Textes vorliegt (vgl. den Hinweis auf den Beitrag des Verf.) — die zuvor angesprochene Tonartbestimmung¹³⁴ kennt eine solche Projektion offenkundig noch nicht. Die Melodieformel wird hier beschrieben durch ... *clausulae, quae constat diapente, quidam addunt tonum, ut prius in eadem melodia resonat prima species diatessaron, deinde secunda, ut postmodum intendatur tertia*, was, wie Chailley angibt, die Folge *CDEFGa* zerlegt in *CDEF*, *DEFG*, *EFGa*.

Denkbar ist auch, daß die Projektion dieser „Mustermelodien“ auf die Leiter

¹³⁴Man sollte beachten, daß die Kriterien der Tonartzuordnung vor der Zeit ihrer Rationalisierung kaum noch vollständig zu bestimmen sind; von *Tonarten* im mittelalterlichen Sinne kann man daher eigentlich erst nach der *Musica Enchiriadis* bzw. nach Hucbald sprechen.

schon früher erreicht war als die ganzer Melodien des Chorals oder gar von dessen Gesamtrepertoire. Klar ist, daß hier die Projektion und damit Abstraktion der Melodieformel auf die Leiter durchgeführt ist — aber, von einer Anwendung der Oktavgattungen zur Bestimmung der Tonarten kann selbst hier noch nicht gesprochen werden, erfolgreich durchgeführt wurde ein Verfahren, das notwendige Voraussetzung dafür ist. Von der *finalis*-Lehre findet sich keine Spur; auch ein deutlicher Hinweis darauf, daß Oktavgattungen als Klassifikationsfaktoren von Tonarten unbekannt waren, schließlich sind auch die angegebenen Quartgattungen ja nicht charakteristisch im späteren Sinne! Bemerkenswert ist übrigens auch, daß nur noch für die *melodia secundi tropi* entsprechende Angaben erfolgen, §27; der Autor hat wohl für die anderen ἡγήματα die Projektion noch nicht durchgeführt.

Auch hier kann eben nicht, was eigentlich ja viel einfacher wäre, von einer Tonartbestimmung der Melodie durch Zuweisung der betreffenden Oktavgattung gesprochen werden; diese Methode kennen die angesprochenen Textschichten der *Alia Musica* nicht! Auch dies macht deutlich, daß die von Atkinson einfach vorausgesetzte Methode der theoretischen Bestimmung von Kirchentonarten durch Oktavgattungen für die gemeinte Zeit nicht zu finden ist, jedenfalls nicht in den Quellen: Auch die *Alia Musica*, deren verschiedene Autoren — und bei den zuerst erwähnten Beispielen handelt es sich um die zeitlich zweite Schicht des ersten Kommentators — schon weiter mit der Rationalisierung gekommen sind als Aurelian, basieren ihre Bestimmung nicht auf der Oktavgattung: Es fehlt ja auch jeder Hinweis auf die *finalis*-Lehre; und wie anders als durch Festlegung skalisch bestimmter *finales* sollte man Tonarten überhaupt auf die Skala projiziert haben können? Ersichtlich ist dies eine unabdingbare Voraussetzung für die Anwendung von Oktavgattungen als Bestimmungsbegriffe der Kirchentonarten; zuerst muß man ja das Tonsystem als Materialanordnung verstanden haben, und dann muß man in der Lage sein, die Melodien auf diese Skala sozusagen zu projizieren.

Wer nun behauptet, in der *Musica Enchiriadis* läge schließlich eine entsprechende Identifizierung von Tonarten mit Oktavgattungen vor, kann den Text nicht gründlich betrachtet haben: Insofern also — und hier können nur kurze Hinweise gegeben werden — kann entgegen der Voraussetzung von Atkinson nicht einfach die Oktavgattung als skalischer Identifizierungsfaktor der Kirchentonarten als allgemein gültiges Wissen angesetzt werden. Eingeführt werden in der *Musica Enchiriadis* die *toni* durch die *finalis*-Regel, die obligat ist: *Terminales sive finales dicuntur, quia*

in unum aliquem ex his quattuor melos omne finiri necesse est. Etenim primi toni melum et subigalis sui sono archoo regitur et finitur. ..., ed. Schmid, S. 7, 1.

Die Identifizierung mit den alten Bezeichnungen der Elemente des *ὀκτώηχος* finden sich bei der ersten Darstellung der Grundlage des Tonsystems, wenn der *primus qui et gravissimus Grece protos dicitur, vel archoos*, ed. Schmid, S. 4, 16, wobei man die ausführlichen etymologischen Erörterungen zu *πρῶτος* etc. in den frühesten Tonaren vergleichen kann: Die vier Töne des konstituierenden Tetrachords sind in Bezug auf die vier Grundtonarten benannt.

Natürlich ergibt sich durch die damit, d. h. durch die unbedingte Identifizierung des wesentlichen, als *finalis* bestimmten Tons mit einem Ton der Skala gegebene Projektion jeder Melodie auf die Skala ein Bezug zu Oktavgattungen geradezu zwangsläufig (und das ist der zentrale Unterschied zu der reinen Namenreihung in Bezug auf skalisch, aber nicht rational diatonisch, angeordnete Töne in der *Παπαδίχη!*). Nur, um in diesem Bezug das auch als solche verstandene Wesentliche des Prinzips sehen zu können, müßte man entsprechende Aussagen des Textes finden können — die gibt es jedoch nicht.

Deutlich wird dies z. B. bei der Erläuterung des Unterschieds zwischen *autenti et subiugales, plagii* oder *minores toni*; hier könnte, ja müßte man einen Hinweis auf Oktavgattungen erwarten, wenn denn diese Kategorie für die Tonartbestimmung der *Musica Enchiriadis* wesentlich gewesen wäre; „stattdessen“ heißt es, ed. Schmid, S. 9, 1:

Praeterea cum eodem sono autentus quisque sonus et qui sub ipso est, regantur et finiantur, unde et pro uno habentur tono, in hoc tamen differunt, quod minoribus tonis minora in elevando sunt spacia et inferior quisque tonus, nonnisi ad quintum usque sonum a finali sono ascendit, sed et hoc raro. ...

Hingewiesen sei hier auf den Gebrauch *unus sonus* für Plagale und Authentische *toni*; wesentlich ist, daß der Ambitus, ähnlich übrigens dem Katalog zu Ende der Hucbald zugeschriebenen Schrift, angesprochen wird als Bewegungsmöglichkeit, auf Oktavgattungen jedoch kein Hinweis zu finden ist. Die *finalis*-Lehre dürfte damit die ursprüngliche und wesentliche Rationalisierung der vorher „intuitiv“ existierenden Tonartklassen darstellen.

Das gleiche Ergebnis zeigt auch die Darstellung der Konsonanzgattungen in

Hinblick auf die Dasia-Skala, bei der der Autor übrigens zu einer anderen Notation gezwungen ist¹³⁵, was hier nicht weiter interessiert. Von Interesse für die Frage ist jedoch der Umstand, daß auch die Darstellung der Oktaven, ed. Schmid, S. 26, 24, auf die Oktavgattungen bei Boethius und deren Namen an keiner Stelle hinweist, sondern die Strukturen an sich beschreibt. Von einer Bedeutung dieser antiken Darstellung der Ptolemäischen Oktavgattungen für die der *Musica Enchiriadis* kann also keine Rede sein.

Sicher, auch in der *Musica Enchiriadis* findet sich ein Hinweis auf die alten Namen, nur ist dieser so beiläufig und vor allem ohne jede strukturellen Beziehungen, daß man daraus auf nicht mehr als auf eine Assoziation der Namen schließen kann, die übrigens auch rein „literarisch“ sinnvoll erschienen sein können, ed. Schmid, S. 22, 18, denn der Autor zählt nur die Namen auf, er gibt gerade hier keine strukturellen Hinweise, so daß die Möglichkeit einer reinen Bezeichnungsassoziation nicht gerade fern liegt:

Modi vel tropi sunt species modulationum, de quibus supra dictum est, ut protos autentus vel plagis, deuterus autentus vel plagis, sive modus Dorius, Frigius, Lidius, et ceteri, qui ex gentium vocabulis sortiti sunt nomina. ...

Liest man die Formulierung genau, wird klar, daß der Autor nur parataktisch aufzählt, er sagt nicht, daß die beide Arten von *modi vel tropi*, jeweils identisch sind, man könnte also entsprechend parataktisch interpretieren, d. h. *sive* im Sinne von *es gibt auch noch die modi, wie den Dorius ...* lesen, als Aufzählung ohne Beziehung. Das muß nicht die korrekte Interpretation sein, sie ist aber nicht auszuschließen, jedenfalls gibt der Autor nicht einen einzigen Hinweis auf strukturelle Entsprechungen, von Oktavgattungen sagt er gar nicht, auch nichts von einer Identifikation von Hypo-Tonarten und plagalen Kirchentonarten; man sollte das zur Kenntnis nehmen, wenn man die Texte interpretieren will. Auch Bryennius „gelingt“ eine solche Zuordnung, wobei eine Überprüfung der eventuell gemeinten Strukturen eindeutig klar macht¹³⁶, daß von einer strukturellen Begründung

¹³⁵Darauf geht der obige Literaturhinweis auf Verf., *Musik als Unterhaltung II*, näher ein, s. o., 1.5.1.2 auf Seite 214.

¹³⁶Man könnte, wenn man an den Sachverhalten interessiert sein sollte, hierzu auch die Ausführungen von Verf., *Zum Bezeichneten der Neumen*, wie angegeben, beachten.

der Zuordnung nicht gesprochen werden kann, Achtzahl und ein vages Gefühl von *Tonarten* reicht zur Identifizierung völlig aus. Daß in der *Musica Enchiriadis* eine grundsätzlich andere Art der Verbindung gegeben gewesen sein sollte, ist nicht nachweisbar, obwohl natürlich die *Musica Enchiriadis* gegenüber Bryennius die liturgischen Melodien klar intervallisch rational bestimmt hat.

An den Stellen, wo in der *Musica Enchiriadis* aber die intervallischen Strukturen rational erklärt werden — also nicht da, wo die antiken Namen erwähnt werden! —, fehlt jeder Hinweis, jeder Versuch einer Identifizierung völlig. Es ist also sehr wohl denkbar, daß vor einer Rationalisierung der Beziehung, zu der etwa Aurelian nicht fähig war, eine rein „literarische“ Beziehung, etwa aufgrund der Achtzahl, die sehr auffallen mußte, eingeführt war: Man sollte das Zeugnis des Textes von Aurelian nicht einfach übersehen, daß nämlich ein Verstehen der antiken Begriffe aus der Theorie der Melik keineswegs für alle Zeit vorauszusetzen ist; Aurelian jedenfalls stellt ein Stadium musiktheoretischer Reflexion dar, das zwar als Wunsch nach einer Anwendung der antiken Theorie, nicht jedoch durch deren Beherrschung zu qualifizieren ist; seine Melodiebeschreibungen jedenfalls können von der antiken und späteren mittelalterlichen Theorie her nur als vorrational und intuitiv beschrieben werden: Selbst das für den modernen Betrachter so triviale Wissen um das Tonsystem mußte sich das westliche Mittelalter erst recht mühsam erarbeiten, durch Verstehen des Textes von Boethius und Anwendung auf die eigene, dieser Arbeit allein würdige, die liturgische Musik. Dies ist ein hochgradig nichttrivialer Vorgang der Erkenntnis (und hier wären die Ausführungen von Jacobsthal zum *Dasia*-System, *Chromatische Alteration*, S. 320 f., wohl zu ergänzen: Man kann nicht einfach voraussetzen, daß der Autor der *Musica Enchiriadis* sein System auf der Grundlage eines bereits voll rationalisierten „natürlichen“, d. h. antiken diatonischen Systems erfunden hat; man muß sein System als einen der ersten Versuche einer solchen Rationalisierung ansehen; und Jacobsthal macht mit Recht darauf aufmerksam, daß gewisse Probleme des Systems, wie die übermäßigen Oktaven etc. nicht ganz unbeachtet geblieben sind; nur dürfte die „Schönheit“ des Systems in seiner Einfachheit als abstrakte Struktur verhindert haben, daß solche Diskrepanzen zwischen System und Wirklichkeit virulent werden konnten).

Die skizzierten Beispiele lassen klar erkennen, daß die einfache Voraussetzung der Bestimmung von Kirchentonarten durch Oktavgattungen zur Zeit des Kommentars von Johannes Scottus ein methodisch nicht leicht wiegender Fehler ist.

Insofern kann zur Deutung nicht eindeutiger Aussagen dieses Kommentars auch nicht einfach ein entsprechendes Wissen vorausgesetzt werden, nur weil etwa *one might expect from one of the great minds of the ninth century*, Atkinson, ib., S. 513, daß er das verfügbare Wissen auch in einer speziellen *ars* erworben haben müsse. Betrachtet man nun den Kommentar von Johannes Scottus — *Kommentar* ist übrigens in den meisten Einzelfällen ein Euphemismus — zu der oben genannten Paarbildung bei Martian, also die Paarung von ὑποδώριος mit ὑποφρύγιος, 935, so fällt auf, daß dem Kommentator die Sache selbst nur wenig Grund zur Erläuterung gibt; rein formal ist schon die Bemerkung interessant, daß die Griechen den *principalium troporum numerus* nach der Einteilung der Sprachen *apud eos, quibus utuntur* bestimmt hätten, also auch die Namen, ed. Lutz, zu Dick, 497, 20.

Daß das Unsinn ist, hätte Johannes Scottus eigentlich wissen können, die Einfachheit der „Erklärung“ war offenbar Grund für diese Art der Kommentierung, in der die Namen von den von Griechen gesprochenen Sprachen abstammen sollen. Eine entsprechende Etymologie ist trivial. Der Ausdruck *principales* ergibt sich ebenso trivial aus der Vorgabe, *Dorius* ist klar *principalis* zu *Hypo-* und *Hyperdorius*. Eine Verbindung zu den *authentici* kann also — übrigens auch schon aufgrund der Anzahl — nicht angenommen werden. Anlaß der Erklärung ist also das Wort *principalis*, weil „darin“ die Sprachennamen am „einfachsten“ manifest sind. Ebenso trivial zu erwarten ist natürlich ein Hinweis auf die Bedeutung von *hyper* und *hypo*. Dies fordert die fremde Sprache, ed. Lutz, zu Dick, 498, 2: *YPERLYDIUS i. e. superlydius, i. e. acutior Lydio. Ypolydius sublydius, i. e. gravior Lydio. Lydius dicitur, quia Lydii eo utuntur.*

Nicht einmal ein klares Wissen um tonräumliche Relationen ist damit bewiesen: Es werden allein die Wörter erklärt, und da bedeutet eben ein *superlydius* etwas, was *höher als der Lydius* ist, mehr nicht: Die Aussage des Kommentars ist, weil keinerlei Erläuterung gegeben wird, kein Hinweis auf mehr als ein Wortverständnis! Auch dies ist zu beachten: Man könnte ja erwarten, daß der Kommentator etwa aus einer — denkbaren — Kenntnis der Schrift von Cassiodor, wissen könnte, um welchen Abstand eigentlich die beiden *tropi* von einander entfernt sind; gerade das würde den Kommentar aussagefähig machen, so wie etwa Remy an einigen Stellen Verweise auf konkrete Melodien gibt, und dazu noch die Neumenschrift verwendet. Man muß solche Besonderheiten beachten, um überhaupt das Ausmaß inhaltlichen Verstehens des Kommentators einschätzen zu können: Johannes Scottus sagt hier nichts, was

Die *amica concordia* und die *germanitas* bezieht Johannes Scottus also nicht auf die exemplarisch angeführten drei Paare, sondern sieht sie als Ordnungsprinzip des Systems von fünfzehn *tropi*.

Remy nimmt dies wörtlich auf. Dabei läßt sich die Einteilung in drei Lagen zu jeweils fünf Einheiten allein aus den Angaben Martians ableiten, einmal aus dem Hinweis auf fünf Grundgrößen, zum anderen aus der Bedeutung von *hyper* und *hypo*. Die Dreiteiligkeit melischer Lagen hat eine Parallele etwa in der Grammatik etwa in den drei Akzenten, ist aber auch sonst geläufig, so daß hier eigentlich eine triviale Angabe vorliegt. Nur als Erklärung der *amica concordia* hat sie einen gewissen eigenen Sinn: Es gibt eben so etwas wie einheitliche Klassen, formal die trivialen drei Lagen. Nichttrivial ist jedoch die Frage, ob eine solche „Erklärung“, die dann auch noch durch *ut, wie* also durch den Beispielverweis weitergeführt wird, daraufhindeuten kann, daß der Autor den Sinn von Transpositionsskalen oder auch entsprechend der Verwechslung bei der Paraphrase des betreffenden Textes von Boethius von Oktavgattungen verstanden haben muß. Und dies ist ausweislich der bisherigen Kommentierung nicht der Fall.

Klar ist in jedem Fall, daß Johannes Scottus wie Remy der Unterschied der Zahlen acht und fünfzehn so bewußt gewesen sein dürfte, daß die zusätzlichen, auf den Zahlen Drei und Fünf basierenden Hinweise irgendeinen Bezug der Kommentatoren auf die acht Kirchentöne herauszulesen erlauben müßten; Johannes Scottus aber kennt diese Vorgabe von Boethius gerade nicht, er hat diesen Text nie gelesen¹³⁷.

Von dem folgenden Text ist Johannes Scottus die Wendung *duplices copulantur*, aus dem Satz *qui tantum duplices copulantur*, besonders aufgefallen; ein Satz, der mit der oben aufgestellten Deutung, daß hier die Modulation, die *μεταβολή κατὰ τόνον* gemeint sei, in Übereinstimmung steht — in der für Martian anzunehmenden Vorgabe, natürlich nicht bei Johannes Scottus, auch nicht bei Martian selbst.

¹³⁷Wenn, Remy, ed. Lutz, zu Dick, S. 498, 12, bemerkt: *VERUM TROPI, I. E. XV, SINGULI QUOQUE TETRACHORDA FACIUNT QUINA SICUT POTEST VIDERI IN BOETHII Musica*. ... fällt schon auf, daß der Widerspruch der Zahl Acht zu Fünfzehn nicht explizit gemacht wird. Natürlich geht es nur um die Anzahl von Tetrachorden im System, die Frage bleibt aber, ob für Remy die fünfzehn Transpositionsskalen mit den acht *tropi, modi, toni* von Boethius unvergleichbare Größen dargestellt haben. Im Gegensatz zu Johannes Scottus hat Remy also die Fachschrift von Boethius gelesen; auch diesen expliziten Unterschied sollte man beachten.

Was daran Johannes Scottus bemerkenswert erschien, ist allein die Zahlenangabe, *duplices*, wozu er bemerkt, ed. Lutz, zu Dick, 498, 10 (wie Atkinson, ib., S. 514, zusätzlich mitteilt, handelt es sich wohl ursprünglich um einen Eintrag *in margine*, der aber wohl schon vor, erst recht bei Remy Teil des kommentierenden Textes geworden ist): *DUPLICES COPULANTUR, acutior enim duplo superat graviorem. Tono quippe ad emitonium sonat. Est autem tonus duplum semitoni, bzw. emitonii* in der von Atkinson gegebenen Version¹³⁸.

Syntaktisch wie inhaltlich ist die Wendung seltsam, wie bereits oben einführungsweise verdeutlicht wurde; hier kommt es auf die Seltsamkeiten der Deutung von Atkinson an. Zunächst fehlt ein Subjekt für *sonat*, man müßte *acutior* als solches setzen, was zu der Übersetzung führt: *Der höhere übertrifft den tieferen um das Doppelte. Er erklingt im Ganzton zum Halbton. Denn der Ganzton ist das Doppelte des Halbtons.* Die einfache Umsetzung von *duplex* in *duplum* ist klar, ebenso auch die Benennung der so differierenden Objekte als *höher* und *tiefer*, schließlich geht es darum in der Melik. Was dann jedoch folgt, scheint selbst für das geringe Wissen, das man Johannes Scottus zuschreiben möchte, absurd: *Der höhere klingt im Ganzton zum Halbton.* Atkinson erledigt das schon auf der Ebene der Syntax sichtbare Problem durch die unzutreffende Paraphrase, ib., S. 514: ... *seizing upon the word "duplices" as a reference to the interval between one mode and another. He explains that the higher [trope] lies above the lower one by a duple proportion, as in the relationship between a semitone and a tone ...*; davon findet sich im Text eigentlich nichts: Daß es sich hier nicht um eine *proportion* handeln kann, scheint Atkinson nicht zu stören: Der Halbton steht zum Ganzton nicht im Verhältnis $1/2$; daß Johannes Scottus aber dezidierter Aristoxeniker sein könne, wird man auch nicht voraussetzen wollen; man hat nur den klaren Hinweis darauf, daß Johannes Scottus nicht einmal den sonst so „aufregenden“ Sachverhalt nicht kennt, daß ein Halbton kein „halber Ganzton“ ist, wie man bei Lektüre des Textes von Boethius erfahren konnte — Johannes Scottus hat diesen Text nicht zur Kenntnis genommen.

Weil der Text Martians das Wort *duplices* liefert, ist die Erläuterung *duplum*

¹³⁸Die Weiterführung bei Lutz erscheint einem inhaltlich verstehenden Leser notwendig kontaminiert; für die Fachignoranz, wie sie für Johannes Scottus vorauszusetzen ist, muß hier keine Fehler vorliegen, worauf oben hingewiesen wurde: Johannes Scottus versteht vom Inhalt nichts, er „verstehet“ Wörter in ihrem normalen Sinn, also *semitonium* als Hälfte eines *tonus*.

als irgendwie zwischen den *tropi* bestehend selbstverständlich und nicht als eigene Erkenntnis oder selbständige Erläuterung von Johannes Scottus zu werten; auch wenn ein Mißverstehen vorliegt — Paarbildung gegenüber Verhältnis —, die Angabe einer Proportion, die immer zwei Terme, also ein Paar „verlangt“, kann nur so interpretiert werden. Damit ist also nicht gesagt, daß Johannes Scottus klare Vorstellungen hatte über die intervallische Relation zwischen den betreffenden *tropi*, ja daß er überhaupt an *tropi* als etwas gedacht haben müsse, das sich durch intervallische Relationen unterscheidet.

Zudem formuliert er syntaktisch gesehen in der als Übersetzung mitgeteilten Absurdität, von *sicut/as* spricht er an keiner Stelle; nimmt man den Kommentar ernst, so ergibt sich, daß das *duplum* zwischen den betreffenden *tropi* den einen als Ganzton zum Halbton klingen läßt; ersichtlicher Unsinn, setzt man genaue Kenntnis der Begriffe und die Absicht einer wirklichen Erklärung der Abstände zwischen den beiden Elementen der Paarung voraus. Der „Sprung“ vom Abstand zwischen zwei Tönen bzw. *tropi* und dem zwischen zwei Intervallen, die vier Töne bzw. „Eckpunkte“ voraussetzt, wäre aber auch bei mangelhaftem Wissen etwas zu viel verlangt¹³⁹.

¹³⁹Natürlich ist nicht einfach zu postulieren, daß schon Johannes Scottus gewußt haben sollte, was für Remy selbstverständlich ist, ed. Lutz, zu Dick, 495, 4: ... *Inter tonum et sonum hoc distat, quia tonus est percussio duarum chordarum vel duae voces diverse inter se sonantes; sonus vero in una chorda fit, estque vox aliqua uniformiter vel aequaliter procedens*. Genau diese korrekte, die Inkorrektheit der Terminologie von Martian implizit verdeutlichende Terminologie „fehlt“ als Zusatz bei Johannes Scottus; was Atkinson, *Tonus in the Carolingian Era ...* in *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters* III, S. 30 f., offenbar für irrelevant hält, obwohl auch hier ein Beweis dafür liegt, daß Johannes Scottus auch in diesem Kommentar, entgegen den Vorstellungen von Duchez, nichts von der Institution von Boethius gewußt hat — angesichts des bekannten Zitats aus der Musikschrift von Boethius von Amalar mutet die von Atkinson weitergegebene Annahme von Duchez, daß ausgerechnet Johannes Scottus Eriugena the „*premier lecteur*“ of Boethii *Inst. mus.* gewesen sei, nicht gerade kompetent an, ganz abgesehen davon, daß Aurelian ja bereits interpretierend Kenntnis dieses Werks genommen hat, ed. Gushee, S. 62 f.; eine Stelle — bekannt auch aus den Glossen zu Boethius —, auf deren geradezu epochale Bedeutung Verf. mehrfach hingewiesen hat: *Epochal* deshalb, weil hier die erste konkrete Spur des Versuchs einer direkten Verbindung der melischen Wirklichkeit des Chorals mit der antiken Theorie gefunden wird; ein Ansatz, der, worauf Verf. auch mehrfach hingewiesen hat, von dem Autor der ersten Schicht der *Alia Musica* übernommen und weiter ausgeführt wird (wie dies oben am Beispiel des Int. *Rorate caeli* dargelegt worden ist — es handelt sich

Offensichtlich ist also eine solche Voraussetzung falsch, d. h. insbesondere die, daß Johannes Scottus hier konkret in musiktheoretisch verifizierbarer Rationalität den Abstand zwischen den *tropi* spezifizieren wollte; das ist eine „Hineindeutung“ von einem Johannes Scottus nicht verfügbaren Reflexionsniveau her, also ein Anachronismus. Zu fragen ist doch, was Johannes Scottus eigentlich sagen kann und damit auch sagen will: Ein Kommentator, der den Abstand zwischen zwei *τόνοι* mit dem zwischen Ganz- und Halbton irgendwie vergleicht, kann kein klares Wissen von den Sachverhalten haben, vor allem kann nicht einfach gefolgert werden, er wolle den Abstand zwischen den zwei Tönen durch den Hinweis auf einen Ganzton konkretisieren:

Dieser Ganzton hat seinen Bezug zum Halbton, nicht zum Abstand zwischen je zwei der fünfzehn *tropi*, die man auch nicht einfach mit Tönen, d. h. Funktionstönen gleichsetzen kann — im Denken von Johannes Scottus! Auch hier empfiehlt es sich also, nicht einfach das eigene Wissen um die Sachverhalte absolut zu setzen, sondern nach der wirklichen Aussage des Textes zu fragen; und diese meint nichts anderes als eine Erläuterung des Ausdrucks *duplex* und des damit gegebenen Terminus *duplum*; ein solches *duplum*, ein Repräsentant für *duplum* findet sich in der Relation von

darum, die Vierzahl der Grundttonarten zu charakterisieren durch die vier Grundintervalle einer der „berühmten“ Tetrakteis, z. B. 4, 6, 8, 9. Die Idee war die, daß man jeweils Melodien einer der vier Tonarten nimmt, und den Ambitus des Anfangsabschnitts mit jeweils einem dieser Intervalle, Quart, Quint, Oktav und Ganzton, zu identifizieren versucht. Die *Alia Musica* macht daraus dann noch ein geradezu absurdes Rechenexempel, indem in der multiplikativen Gruppe der Proportionen addiert und weiterer Unsinn getrieben wird; die weiterentwickelte Idee war hier: Die Melodien lassen sich in durchschrittene Ambitus einteilen, denen dann die jeweiligen Zahlen der Intervalle entsprechen, nur daß jetzt noch diese Intervalle jeweils „hochgerechnet“ werden, so daß jede Tonart — völlig unsinnig ermittelte — Zahlenfolgen zugeordnet erhält; den dabei getriebenen Unsinn hat der Herausgeber klar dargestellt.

Daß Aurelian später zu datieren sei als Johannes Scottus dürfte zumindest eines Beweises bedürfen; vor allem aber ist zu beachten, daß Johannes Scottus sich an keiner Stelle seiner Werke, die „Musik“ anführen, als auch nur ansatzweise fähig erweist, einen Bezug zu rein literarisch weitergegebenen Sätzen von Musiktheorie, jedoch sicher nicht aus Boethius genommen, und irgendeiner musikalischen Wirklichkeit herstellen zu können; das sollte man beachten: Johannes Scottus ist für die Musikgeschichte irrelevant, wie gar nicht so wenige Philosophen auch, die irgendwie über Musik geschrieben haben.

Ganz- und Halbton an sich. Damit aber, nicht als konkrete Intervallbestimmung zwischen den betreffenden *tropi*, ist das von Johannes Scottus Aussagbare erfaßt: Ein *duplum* findet sich zwischen Ganz- und Halbton — was wie bemerkt, zusätzlicher Unsinn ist, wenn man nicht strikt Aristoxenisch denkt, Johannes Scottus denkt auch hier nur „etymologisch“, d. h. „weiß“, daß *semitonium* eben die „Hälfte“ von *tonus* „bedeutet“, so primitiv ist seine Glossierung. Mehr wird nicht gesagt, insbesondere, wie gezeigt, nicht, daß Johannes Scottus den Unterschied zwischen den konstituierenden Elementen der betreffenden Paare von *modi* durch den Ganzton habe konkretisieren wollen; dies verbietet ja sofort der Bezug auf den Halbton.

Die entsprechenden Überlegungen von Atkinson, *ib.*, S. 514 f., sind damit ohne Bezug zur Aussage des Kommentators. Es ist doch bemerkenswert, daß Johannes Scottus eben nicht sagt, daß sich die gemeinten *tropi* im Intervall eines Ganztons zueinander verhalten. Er sagt etwas anderes. Und den intervallischen Abstand zwischen Transpositionsskalen oder auch wenn man, s. u., unbedingt will, zwischen Oktavgattungen anzugeben, setzt andere Formulierungen voraus: Die Gegenüberstellung der gegebenen Formulierung und der Formulierung, wie sie sein müßte, geht man von einem bestimmten Gemeinten aus, ist methodisch unabdingbar. Setzt man also voraus, Johannes Scottus habe den Abstand zwischen je zwei *tropi* exakt, nämlich intervallisch ausdrücken wollen, so ist die aktuelle Ausdrucksweise so absurd, daß eine solche Deutung eigentlich ausgeschlossen sein müßte.

Es bleibt der in der Ausgabe von Lutz fehlende Rest, den Atkinson dankenswerter Weise veröffentlicht hat, *ib.*, S. 514: *MEDIAE VERO GRAVIORUM TROPORUM HIS QUI AUCTIONES vel acutiores SUNT ΠΡΟΣΛΑΜΒΑΝΟΜΕΝΑΙ FIUNT vicem proslambanomenes cordae obtinent*. Auch dies ist kein Beweis dafür, daß Johannes Scottus die Struktur des Gemeinten verstanden haben muß: Daß der *proslambanomenos* Name einer *chorda* ist wie die *mesa*, war aus 931 trivialer Weise abzuleiten. Damit aber bedeutet der Zusatz nur eine Paraphrase des Martianschen Textes; einen Hinweis, ob Johannes Scottus an konkrete Beispiele denken konnte, gibt es nicht, nicht einmal, ob er sich klar war, was diese „Ersetzung“ der beiden Arten von *chordae* eigentlich war. Auch hier ist methodisch geboten, nicht einfache Bedeutungen und Wissen einzusetzen, das aus moderner Kenntnis anderer Quellen stammt.

Remy von Auxerre, ed. Lutz, zu Dick, 498, 11, erweitert den Text von Johannes Scottus ein wenig, allerdings in nun eindeutiger Weise, was Atkinson, *ib.*, S.

515, als *he then provides his own supporting illustration drawn from Pythagorean mathematics, saying that the outer strings of a tetrachord are related via the epitritus ...*; da man eine entsprechende Angabe bei Martian selbst findet, 933, und die Identifikation der Quart mit $4/3$ ebenso wie die der Quart mit dem Umfang eines Tetrachords als geläufig vorausgesetzt werden kann, ist die Vorstellung eines Rückgriffs auf Pythagoräische Mathematik nicht ganz sinnvoll; was Remy von antiker Mathematik verstanden haben könnte, wird nicht viel mehr gewesen sein, als das, was Johannes Scottus verstanden hat. Zu fragen wäre in Hinblick auf das bezogene Objekt, warum eigentlich die Quart angeführt wird, denn daß es sich hier darum handle, daß, Atkinson, *ib.*, S. 515, es sich hier um *Remigius' quasi-Pythagorean "legitimization" of the proportional relationship of 2:1 as a tone, along with his relating the paired proslambanomenai to each other, rather than to the mesai of their concordant modes* handle, ist eine unhaltbare Vorstellung, nicht nur der Fehldeutung des Textes von Johannes Scottus wegen, sondern auch deshalb, weil im Kommentar gar keine Verbindung besteht, und eine Erläuterung ausgerechnet des Ganztons durch die Quart unerklärlich wird; Remy hat verstanden, was ein Ganzton und was eine Quart ist. Natürlich will Remy durch die Anführung der Quart und ihrer mit dem Begriff geradezu unlösbar verbundenen Proportion nicht angeben, daß sich die Paare von *tropi* um einen Ganzton voneinander unterscheiden, wenn er nach dem Zitat über das *duplum* von Johannes Scottus identisch mit dem von M. Teeuwen herausgegebenen Anonymus zur gleichen Stelle, vgl. o. 112 auf Seite 205:

MEDIAE VERO scl. chordae, GRAVIORUM TROPORUM HIS, i. e. ad illos, QUI ACUTIORES SUNT. ΠΡΟΣΛΑΜΒΑΝΟΜΕΝΑΙ FIUNT i. e. vicem proslambanomenes chordae obtinent. Non solum proslambanomenai fiunt in gravissimis, sed etiam in acutis tropis graves fiunt, sed tamen non sic graves in acutis sicut in gravissimis. Verbi gratia, si quis dixerit mihi quomodo resonari debet ultima chorda ad primam in tetrachordo, dicetur sub epitriti ratione.

Daß Remy von Auxerre mit seiner Wahl des Tetrachords ausgerechnet die Proportion $2/1$, die für die Relation zwischen Ganz- und Halbton stünde, habe erläutern wollen, ist aus dem Text ebensowenig ableitbar wie die unverständliche Behauptung, daß Remy damit, und außerdem noch in Form einer *quasi* Pythagoräischen Proportion den Ganztonabstand habe konkretisieren wollen. Remy gibt keinen Hinweis,

daß sich diese Exemplifizierung auf die Erklärung von *duplices* beziehen könnte.

Er versucht, sich über das Faktum klar zu werden, daß es *προσλαμβανόμεναι* gibt, die tiefer, und solche, die höher liegen. Die anschließende Erläuterung dieses Sachverhalts, also daß die höheren Proslambanomenoi zwar auch tief, aber weniger tief sind, zeigt, daß er den Inhalt des Gesagten insofern verstanden hat, als der Bezug einer Mese auf einen Proslambanomenos sich so beschreiben läßt, daß der höhere Proslambanomenos zwar hoch, aber doch wieder tief ist, nur nicht so tief wie in den tiefen *toni*. Damit ist wenigstens die funktionale Relation erklärt — man hätte hieraus die eigentliche Bedeutung von *τόνοι* immerhin ableiten können; man muß also vielleicht auch einen fehlenden Bedarf für viele chromatische Töne in den Chormelodien annehmen, wenn sich solches mögliches Verstehen des Systems von Transpositionsskalen nicht in Bezug auf die Rationalisierung des Chorals konkretisiert hat.

Strukturell jedoch ist nichts gesagt, was in Hinblick auf die Tabelle bei Cassiodor, die Atkinson offenbar systematisch unbeachtet läßt, eigentlich verwundert, weil da, wie gezeigt, ja die entsprechenden Relationen, nämlich die Oktavabstände, zu \mathfrak{B} oder die Ganztonabstände, zu \mathfrak{A} , ausdrücklich genannt sind. Daran ist Remy also gar nicht interessiert; ihn interessiert allein die Relation von Hoch und Tief, wobei nicht klar ist, ob und wie weit Remy verstanden hat, daß es sich um ein System von Systemen handelt, was mit den *tropi* gemeint ist, daß also die Relation der *tropi* untereinander intervallisch genauso rational und damit skalisch definiert ist wie das System selbst. Es fehlen gerade solche Hinweise, die diese Frage klären könnten. Angesichts der Liste von Cassiodor ist ein Verweis auf die Quart unbrauchbar, die Abstände der *tropi* sind ja definiert; daß nämlich ein tiefer Proslambanomenos einem höheren in einem exakt definierten Abstand gegenübersteht. Genau das scheint Remy nicht verstanden zu haben; er spricht aber auch nicht davon, daß er hier Oktavgattungen meinen könnte, auch die haben bekanntlich schon von ihrer Definition her genau bestimmte intervallische Abstände, sozusagen ohne daß man das eine Tonsystem verlassen muß. Auch bei der, wie gezeigt unhaltbaren, einfachen Voraussetzung eines solchen Gemeintens bleibt die Anführung der Quart absurd. Also sollte man für die Deutung zumindest versuchen, solche Absurdität „auszumerzen“, nämlich nach den wirklichen Bedeutungen fragen. Die Frage nach dem Sinn des mit *verbi gratia* anschließenden Satzes ist also mit der Deutung von Atkinson nicht zu begreifen.

Nun findet sich in der vielleicht verderbten Version des Kommentars von Johannes Scottus, ed. Lutz, zu Dick, 498, 10 abschließend die Bemerkung *Est autem tonus duplum semitoni, i. e. tetracorda quina, ideo tetracorda fiunt quia elementum totius armoniae diatessaron est*. Der Zusammenhang ist vielleicht gestört; klar ist aber die Bedeutung des Tetrachords als eine Art Element der Melik. Wahrscheinlich ergibt sich dies aus dem von beiden Kommentatoren nicht ganz verstandenen Hinweis Martians, daß jede Transpositionsskala fünf Tetrachorde *facit*, 935, sowie der Bedeutung des Tetrachords überhaupt als konstitutives Element der Skala. Auch Remy kommentiert in ed. Lutz, zu Dick, 499, 1, ein Strukturmerkmal des Tetrachords, *QUORUM EXTREMI scl. soni, SIBI DEBEANT CONVENIRE*. Daß dem Tetrachord eine irgendwie elementare Rolle zukommt, ist geläufig.

Das Tetrachord ist also geeignet, konsonierende Abstände zu erläutern: *Verbi gratia, si quis dixerit mihi quomodo resonari debet ultima chorda ad primam in tetrachordo ...*, dies ist bezogen darauf, daß die Proslambanomenoi *in acutis non sic graves sicut in gravissimis* sind. Die Assoziation ist nicht leicht zu verstehen, klar ist aber, daß es sich hier nicht um eine Spezifizierung der Abstände von Proslambanomenoi handelt, sondern um eine grundsätzliche Erklärung darüber, daß ein tiefer Ton in einer Gruppe von hohen Tönen höher ist als ein tiefer in einer Gruppe tiefer Töne. Und wo, ist zu fragen, kommt ein solcher Vergleich sozusagen funktionaler Töne grundsätzlich vor, wo ist der Endton gleich einem Anfangston? Nun dies begegnet sozusagen viermal im Tonsystem bei den konjunkten Tetrachorden¹⁴⁰.

Deshalb kann Remy auch diesen, zunächst scheinbar absonderlichen Vergleich heranziehen: Der tiefste Ton des höheren Tetrachords ist eine Quart höher als der tiefste des tieferen Tetrachords. Damit ist klar, daß Remy das grundsätzlich Gemeinte ansatzweise verstanden hat. Warum er nicht einfach die intervallischen Relationen der fünfzehn *tropi* anführt, bleibt dabei wie angesprochen das wesentliche Problem, das die Formulierungen aber nicht lösen lassen. Die Antwort könnte sein, daß er eben zur Illustration ein Beispiel aus einem anderen, aber völlig geläufigen Strukturelement der Melik verwendet sowie, daß ihm zwar die relative Funktionalität bewußt war, von ihm aber doch die eigentliche Struktur der Transpositionsska-

¹⁴⁰Vgl. auch die anschließende Bemerkung: *quia diatessaron elementum est totius musicae*, ed. Lutz, zu Dick, 498, 12. Aus dieser Einschätzung wird übrigens auch verständlich, daß auch die *Musica Enchiriadis* das Tetrachord als absoluten Generator des Tonsystems setzt.

len nicht ausreichend verstanden wurde: In der Aufzählung von Cassiodor finden sich zwar die intervallischen Relationen, aber keine Hinweise auf die immer gleichen Tonnamen, also etwa die Proslambanomenoi als sozusagen eigentliche Träger der angegebenen Abstände. Dies braucht hier nicht entschieden zu werden.

Klar ist, daß die Deutung von Atkinson auch hier nicht zutrifft und in die Irre führen muß, was vor allem für die weitere Folgerung gilt, daß nämlich der Kommentar von Johannes Scottus wie der von Remy auf die neue Identifikation der Kirchentonarten mit Oktavgattungen hinweise, die in der betreffenden Zeit *had begun to be discussed*, ib., S. 515, was ausweislich der betrachteten Quellen falsch ist. Atkinson verzichtet dabei vollkommen auf Beachtung der Rolle der *finalis*-Lehre. Auffällig ist auch, daß Atkinson keinen Hinweis auf strukturelle Merkmale in den Texten der Kommentare gibt, die seine Folgerung irgendwie beweisen könnten, ib., S. 515: *Neither John's nor Remigius's glosses convey an adequate picture of the ancient Greek modes as presented in Martianus Capella*¹⁴¹. *As they stand, though, the glosses of both writers are completely consonant with a different kind of modal relationship — one that had begun to be discussed in theoretical writings contemporaneous with the glossators ... I am referring to the medieval theory of the church tones or modes first presented in works such as the mid-ninth-century Musica enchiriadis and the slightly later treatises of Hucbald and the Alia musica.*

Abgesehen von der beneidenswerten Sicherheit des Wissens um die Datierung der Texte, erscheint schon die Parallelisierung der genannten Werke völlig unpassend: Hucbalds Text zeigt vollständiges Wissen um die Strukturen der antiken Theorie der Melik, abgesehen von der Theorie der Transpositionsskalen; ein Wissen, das mit den Versuchen der *Alia Musica* (dem I. *Quidam* natürlich) grundsätzlich und absolut nicht gleichzusetzen ist. Die *Musica Enchiriadis* schließlich hat die Grundlagen ebenfalls vollständig verstanden, muß aber mit ihrem Versuch scheitern, die Komplexität des Nebeneinanders von konjunkten und disjunkten Tetrachorden aufzuheben, was gewisse Verständnisprobleme mit der Gesamtheit der Bestimmungsfaktoren des *σύστημα τέλειον* mit sich bringt. Und wo wird bei Aurelian, Hucbald, in der *Musica Enchiriadis* und der ersten Schicht der *Alia Musica* die Natur der

¹⁴¹Daß Martian die antiken Transpositionsskalen adäquat, und das heißt ja auch ausreichend ausführlich darstelle, wird wohl niemand behaupten können, der die Sache kennt; gerade hier wird wieder die Unzulänglichkeit des Textes greifbar. Immerhin gibt es mit Cassiodors Aufzählung gewisse strukturelle Hinweise.

Oktavgattungen als Grundlage von Tonarten erörtert, wäre auch zu fragen (was von entsprechenden Deutungen des 1. *Quidam* der *Alia Musica* zu halten ist, vgl. man Verf. *Neumenschrift und Modalnotation ...*, Teil II, *HeiDok* 2010, Anhang I).

Selbst wenn man die falsche Deutung von Atkinson akzeptieren würde, also die Annahme, daß Johannes Scottus den Abstand zwischen den Martianschen Paaren von Transpositionsskalen konkret als Ganzton habe bestimmen wollen, so bliebe doch zu fragen, inwiefern hier eine Beziehung zur Konzeption von Kirchentönen als Oktavgattungen bestehen könnte, die man übrigens im Text von Martian ja auch finden konnte, 954, und zwar korrekt beschrieben — ... *primum ... ab adquisito ... ad mediam ... omne conficitur; secundum ... a principali principalium in παράμεσον usque tenditur; ...* —, wenn man davon absieht, daß Martian auf die Angabe der intervallischen Struktur des *σύστημα τέλειον* „verzichtet“ — übrigens ein Verzicht, der das musiktheoretische „Denken“ Martians charakterisiert: Derartige, musiktheoretisch unabdingbare Angaben waren für ihn weniger wichtig als die Aufzählung der Namen und die Angabe von Anzahlen; das eigentliche Wesen von Musiktheorie hat er nicht verstanden. Wie Remy's Kommentar dazu zeigt, war ein Verständnis dieser expliziten Darstellung der Oktavgattungen ohne Schwierigkeiten möglich; und die Bedeutung der Tonnamen, d. h. die intervallische Struktur des von ihnen Bezeichneten war durch Vergleich etwa mit den Angaben von Boethius nicht schwer zu begreifen — wenn man sich mit dem Problem auseinandersetzen wollte, was bei Johannes Scottus nicht der Fall ist.

An dieser Stelle des Textes von Martian, an der die vollständige Systematik der Oktavgattungen explizit gegeben wird, lassen nun weder Remy noch Johannes Scottus irgendeine Beziehung zu den Kirchentönen erkennen — und das, obwohl auch Martian den Unsinn von acht verschiedenen Oktavgattungen nennt; und daß diese Zahl, Acht, mit der der Tonarten des *ὀκτώηχος* besser übereinstimmt als die Zahl Fünfzehn der Transpositionsskalen dürfte auch Johannes Scottus bemerkt haben — wenn er denn überhaupt an einer solchen Identifikation interessiert gewesen sein sollte, d. h. wenn ihm die aktuellen „Tonarten“, eben das „Dogma“ von nur acht *toni* des *ὀκτώηχος* überhaupt geläufig gewesen wären¹⁴².

¹⁴²Und bei der Liebe von Johannes Scottus zu Anzahlangaben — „anstelle“ der nur mit Proportionen erfaßbaren Sachverhalte —, wäre ein Verzicht auf die Angabe entsprechender Parallelen im gesamten Werk von Johannes Scottus doch recht seltsam; man kann also

Aber auch Remy, der mit seiner Kenntnis der Neumenschrift und von neumierten bzw. neumierbaren Choralmelodien auch deren Praxis, also auch die *octo toni* der Tonare gekannt haben muß, sieht bei seiner Kommentierung der Aufzählung der Oktavgattungen — eigentlich nur Hinzufügung der griechischen Tonnamen — nicht den geringsten Anlaß, auf die von Atkinson als für die Zeit bewußt behauptete Verbindung zwischen Kirchenmodi und Oktavgattungen hinzuweisen; ein Befund, der allein schon ausreichend ist, auch die letzte Folgerung von Atkinson als unzutreffend zu charakterisieren.

Vor allem ist zu bemerken, daß auch bei Remy von einer Zuordnung der Namen für Transpositionsskalen — im kommentierten Text ja fünfzehn, also explizit dreimal fünf — zu den Oktavgattungen ebensowenig eine Spur zu finden ist wie bei Johannes Scottus. Wie angesprochen, liegt angesichts der Gleichheit der Anzahlen für die Oktavgattungen und die Elemente des *ὀκτώηχος* eine entsprechende Verbindung schon rein assoziativ nahe; eine auch strukturell begründete Verbindung jedoch konnte nur durch die Idee einer Projektion von Melodien auf die Skala geleistet werden, also durch die Idee der *finalis*-Theorie. Erst damit war auch die Möglichkeit einer Abstraktion individueller Melodien als individuelle Formen bestimmter Ausschnitte aus der Skala als geordnetes, spezifisches Material gegeben.

Eine Verbindung nun zwischen den Namen der Transpositionsskalen und Oktavgattungen hat zur Voraussetzung zunächst eine Gleichheit der Anzahlen; dies war bei dem System von fünfzehn *τόνοι* ausgeschlossen. Allein die Theorie von Ptolemaeus konnte hier, und zwar in der Darstellung von Boethius und seiner „Ergänzung“ des Systems auf acht Einheiten die notwendige Voraussetzung geben: In der Theorie der Transpositionsskalen von Ptolemaeus ist das Halbtonsystem zugunsten eines diatonischen, skalabezogenen Systems aufgegeben: Transpositionsskalen erscheinen auf Töne des *σύστημα τέλειον* bezogen; hier liegt tatsächlich eine Verwandtschaft zu Oktavgattungen. Um eine Verwechslung oder Kontamination zu schaffen, muß aber sozusagen noch die nicht sehr klare Darstellung beider Größen durch Boethius, IV, 15, kommen.

Bei Martian findet man zwar ebenfalls acht Oktavgattungen, aber keine Verbindung zu den Namen der Transpositionsskalen! Für den Leser, der den Sachverhalt kennt, muß der Text von Boethius nicht zur Verwechslung führen, bei dem, der kein folgern, daß Johannes Scottus eine solche Frage nie bewegt hat.

Wissen von Transpositionsskalen und deren Funktion hat, muß die anfängliche Erklärung der Oktavgattungen, an die sich die der acht Transpositionsskalen schließt, zumindest zum Zweifel führen, was denn der Unterschied der beiden Größen sein könne — eben wenn man überhaupt nicht verstanden hat, was eine Transpositionsskala sein könnte. Noch die angesprochene Darstellung in der *Alia Musica* ist so an den Text von Boethius gebunden, daß von einer eigenständigen Differenzierung oder Kontamination des mittelalterlichen Autors nicht gesprochen werden kann, schließlich fehlt auch jeder konkretisierende Hinweis auf die Kirchentöne. Ist bei den jeweils acht Größen aber eine Kontamination denkbar, so fehlt jeder Grund für die Annahme einer solchen Vermischung in der Aristoxenischen Theorietradition mit ihren — schließlich — fünfzehn Transpositionsskalen und — unpassend „vervollständigt“ — acht Oktavgattungen. Einen strukturellen, auf den Inhalt der Aussagen bezogenen Beweis für seine Meinung, daß die Formulierungen von Remy und vor ihm Johannes Scottus von einem Wissen um Oktavgattungen bestimmt gewesen seien, findet man selbst bei Akzeptanz der unrichtigen Deutung, daß Johannes Scottus den Abstand von bestimmten *tropi* als Ganzton habe angeben wollen, also nicht.

Wenn Atkinson daher als eine Art externen Beweis für seine unzutreffende Deutung nicht nur von Martian 935, sondern vor allem der Kommentare dazu eine Tabelle anführt, *ib.*, S. 518, in der die griechischen Namen der *fides* links, in der Mitte die in der *Nova expositio* der *Alia Musica* gebrauchte Notation¹⁴³, und links die Namen der fünfzehn Transpositionsskalen zu finden sind — aus dem 10. Jh.! —, so ist zu überlegen, was hier eigentlich strukturelle Angaben sind. Die Sonderstellung des konjunkten Tetrachords ist auch in der Tabelle der *Alia Musica* zu finden. Läßt man dieses Tetrachord aus, so findet man man leicht, daß das *σύστημα τέλειον* genau fünfzehn Töne bzw. Tonnamen enthält. Eine Verbindung liegt also schon rein assoziativ nahe. Zur Erklärung der Entstehung der Tabelle reicht also das Wissen um die Zahl und die tonräumliche Lage der Transpositionsskalen aus; diese aber war, wie oben am Beispiel bereits von Aurelian gezeigt, s. o., 1.5.1.1, trivial¹⁴⁴. In der Tabelle finden sich natürlich keine Hinweise auf ein Verständnis

¹⁴³Ed. Chailley, S. 180 f.

¹⁴⁴Insofern ist die Formulierung Atkinsons, *ib.*, S. 517, *The modes and the note names do not correspond*, unzutreffend:

Natürlich wird der Name des tiefsten *τόνος* dem tiefsten Ton der Skala zugeordnet, dem Proslambanomenos. Insofern war für den mittelalterlichen Erfinder dieser Tabelle eine gera-

der wirklichen Relationen, es werden lediglich die Namen aufgezählt — ermöglicht durch die beiden genannten Faktoren, Tonhöhe und Anzahl (dies wieder möglich durch „Herausnahme“ des konjunkten Tetrachords)¹⁴⁵. Damit aber ist die Folgerung von Atkinson, es handele sich hier um eine Art Zwischenstadium, in dem die fünfzehn Namen fünfzehn Oktavgattungen bedeuten müßten, nicht zu akzeptieren: Ausführungen zu fünfzehn Oktavgattungen lassen sich an keiner Stelle finden, und erst recht nicht in Verbindung mit den fünfzehn Bezeichnungen. Auf einen weiteren Beleg dafür, daß dieses Schema nicht als Hinweis auf ein Verständnis der fünfzehn Transpositionsskalennamen im Sinne von Oktavgattungen gedeutet werden kann, wird noch anschließend in Zusammenhang mit dem Tetrachord kurz eingegangen.

Somit ist der Beitrag von Atkinson nicht nur in seinen wesentlichen Aussagen unhaltbar, sondern trägt vor allem zur Verunklarung eines Vorgangs bei, der von wesentlicher Bedeutung für die mittelalterliche Konzeption von Tonarten ist; eine Konzeption, die durch die Formulierung des Prinzips von *finales* und *affinales* wieder wesentliche Voraussetzung tonaler Harmonik war. Das Wesen der Transpositionsskalen wird dabei erst wieder wirksam, als motivische und gestaltmäßige Transpositionen Merkmal musikalischer Form werden, also mit der Notwendigkeit echter Modulation von Themen und Themengruppen. Die mittelalterliche Musiktheorie hat dagegen dieses Strukturmerkmal nicht verstanden; vielleicht, wie gesagt, weil die Forderungen, die konkrete Chromatik stellte, nicht so relevant waren, daß sie

dezu zwangsläufige Korrespondenz gegeben — wenn er das Wesen der *τόνοι* nicht verstanden hat.

¹⁴⁵Und das mangelnde Verständnis der Transpositionsskalen wird auch erkennbar in dem von Atkinson angesprochenen Text zu anderen tabellarischen Namensaufzählungen, *ib.*, S. 519, Anm. 35, wo jeweils Mesen zu Proslambanomenoi zugeordnet werden. Angesichts der Aufstellung von Cassiodor ist eigentlich nicht verständlich, daß hier keine Klarheit im antiken Sinn erreicht wurde, sondern — in Hinblick auf die Cassiodorschen Angaben — sinnlose Kombinationen generiert werden, z. B. zwischen Mese des Hypodorischen und Anfangston des Äolischen, was einen Abstand von vier Ganztönen ausmacht, oder den zwischen Mese des Hypoäolischen und Anfang des Lydischen, also ein Tritonus, etc.

Diese „Abirrung“ von der bei Cassiodor erhaltenen „Wirklichkeit“ sind ein Hinweis darauf, daß das Ganze nicht verstanden wurde, daß es aber auch kaum der Mühe wert ist, nach Gründen solcher Zuordnungen zu suchen, da diese dann nur formaler Art gewesen sein können.

entsprechende Transpositionen notwendig machten¹⁴⁶, wahrscheinlich aber vor al-

¹⁴⁶**D. Hiley und „Chromatismen“ im Choral** Daß es Chromatismen gab, die mit der Aufstellung sozusagen nur eines diatonischen Tonsystems nicht faßbar waren, zeigt die Arbeit von Jacobsthal in methodisch wie von den Ergebnissen vorbildlicher Weise, offenbar jedoch nicht für D. Hiley, wenn dieser in der Festschrift für K.-J. Sachs, vgl. Anm. 74 auf Seite 147, S. 81 ff., vier Beispiele für „chromatische“ liturgische Melodien anführt, dabei doch tatsächlich entdeckt, daß man solche „falsche“ Chromatik einmal durch „falsches“ *es* statt *e* oder gleichwertig „falsches“ *fis* statt *f* oder — man sollte es nicht glauben — durch Transposition in der Weise, daß die chromatischen Stellen auf *h/b* fallen, wiedergeben kann, ohne auch nur einen einzigen Hinweis auf das vorbildliche Werk von G. Jacobsthal zu geben, wenn man dann noch erfährt, daß dieser Beitrag die Beihilfe von A. Pfisterer erhalten hat, ist ein gewisses Staunen wohl begründet. Die Art, mit der so schlankweg die Erkenntnisse von Jacobsthal ignoriert werden, ist aufschlußreich für den Wissenschaftscharakter dieser Disziplin.

Es fällt auch auf, wenn Hiley ausgerechnet für *evitanda vitia* eine so späte Quelle anführt wie die *Summa Musica*, deren Autor bereits mit dem Terminus der *musica falsa* arbeitet, also kein zeitlich für die Problematik kennzeichnender Autor sein kann: Daß das Problem des Umgangs mit „falscher“ Chromatik bereits wesentlich früher Problem der Theorie war, hätten Hiley wie Pfisterer ebenfalls von Jacobsthal lernen können, auch hier gilt die nicht unweise Regel eines bekannten Historikers: Literaturkenntnis schützt vor Neuentdeckungen; unterhaltsam ist, daß dem Autor der Anfangssatz des Int. *Miserere mihi ... conculcavit* nicht gefällt, die eine der höchst seltenen Beispiele des „bewegten“ Rezitativs enthält, worauf Verf. an anderer Stelle hingewiesen hat (daß Hiley bei auch nur einem Blick in Veröffentlichungen des Verf. einen Hinweis auf das Werk von Jacobsthal hätte finden können, belegt nicht gerade wissenschaftliche Redlichkeit).

Was choralgeschichtlich eigentlich erstaunen kann, ja müßte, ist der Umstand, daß noch nach Johannes' Cotto so vehementem Einsatz für Emendationen, der ja auch Vorgänger hat, weiterhin Melodien mit „falscher“ Chromatik überliefert werden, daß also die Anstrengungen der Theorie nicht zu restloser Emendation geführt haben müssen. Hiley sind solche Fakten offenbar ebenfalls unbekannt geblieben.

Auch in Hinblick auf den einfachen, übrigens schon von E. Jammers und anderen vollzogenen unbrauchbaren Vergleich zwischen der mittelbyzantinischen Neumenschrift und der Intervallnotation Hermanns, ib., S. 92, hätte Hiley bemerken können, daß hier ein zentraler Unterschied besteht: Die Notation von Hermann beruht auf der rational definierten Skala, die also klar Halb- und Ganztöne skalisch unterscheidet (die Skala liegt seinem Denken rational zugrunde), wogegen das für das Bezeichnete der mittelbyzantinischen Notation gerade nicht gilt (wohl aber für das Gemeinte: Der Unterschied zwischen Ganz- und Halbton ist in Byzanz sozusagen Teil der Ausführung, nicht durch die Neumenzeichen bezeichnet),

aber auch, daß die Dominanz der Tonpunktschrift, die die westliche Neumenschrift charakterisiert, als wesentlicher Unterschied des Bezeichneten der Neumen beider Reichshälften anzusehen ist, auch hier scheinen Hiley die notwendigen Kenntnisse nicht ganz zugänglich zu sein, natürlich, trotz der vorliegenden Literatur.

Zu beachten ist in diesem Zusammenhang natürlich, daß durch das Nebeneinander zweier Typen von Tetrachord-Verbindungen wenigstens in der Mitte des *σύστημα τέλειον* ein erstes, noch unvollkommenes Instrument zur Rationalisierung wirklicher Chromatik zur Verfügung gestellt wird, das, wie Ptolemaeus zeigt, eigentlich durch Voraussetzung von Transpositionssystemen überflüssig gemacht wird (s. die Tabelle u., zu ed. Düring, S. 55). Nicht dieses eigentliche Mittel, Chromatik im modernen Sinn, d. h. ein zwölfköpfiges Halbtonsystem, vollständig zu erfassen, sondern das ererbte Nebeneinander von *b molle/durum* wird zu dem Werkzeug, auch theoretisch formal jede Art von — sozusagen vorübergehender — Chromatik systematisch zu formulieren. Daß ein solches Werkzeug eigentlich überflüssig ist, ergibt sich daraus, daß die Größe *Halbton* gedanklich und systematisch an jeder Stelle der Skala angelegt werden kann, die Intervalle existieren abstrakt. Das Mittel der Solmisation, das Modell eines Wechsels der hexachordalen Funktion eines Tones ist strukturell natürlich nichts anderes als ein Wechsel der Transpositionsskala.

Diesen Wechsel nur durch jeweiligen Hexachordwechsel zu beschreiben, also durch Verschieben der symmetrischen Umgebung der einzigen chromatischen Stelle im Tonsystem, von *b durum/molle* scheint vom Systemdenken her leichter gewesen zu sein, als eine Rezeption des Konzepts von Transpositionsskalen, wie sie Boethius mit sogar leicht verständlicher Notation, in Kästchenanordnung mit je zwei Kästchen für den Ganzton, angeboten hat (*paginulae*).

Immerhin war durch die drei Hexachorde ein Nebeneinander der beiden Transpositionsskalen (modern realisiert) zu *C-* und *F-Dur* normal, wogegen eine Wiederaufnahme des Systems von zwölf Transpositionsskalen — wegen der Vergrößerung des Grundsystems waren nicht mehr notwendig — in Bachs *Wohltemperierten Klavier* auch konkret kompositorisch stattfindet. Vorbereitung dafür ist ersichtlich die Notwendigkeit, Themengruppen o. ä. in einer Komposition auch transponiert auftreten zu lassen. Demgegenüber ist eine Notierung mit 2 *b-molle*, also modern *B-Dur* (bzw. entsprechendes Moll; dieser Unterschied betrifft nicht die Transpositionsskala) wie in Dufays *Belle, vueilles moy vangier*, GA VI, Nr. 78, S. 92 ff., nicht als Denken in Transpositionsskalen im Quintabstand zu denken, sondern als Folge einer Melodiestimme im *Hexachordum molle*, nämlich als notwendige Quint nach unten. Andererseits wird man nicht folgern wollen, daß Dufay die Melodiestimme im *hexachordum molle* in natürlicher Lage, die Begleitstimmen aber als *hexachordum molle* auf *B* gedacht hat. Ob Dufay die Melodiestimme denn auch wirklich nur hexachordal und nicht als Melodie auf *C* mit *b-molle*, außer den Kadenzten, gedacht haben kann, ist eine andere Frage, die hier nicht interessiert, vgl. Verf., *Hexachord und Semantik*. Dies sei hier nur als orien-

lem deshalb, weil die Angaben, die dieses Konzept aus der Antike überliefert haben, zu unklar waren — und eine klare Beschreibung hätte man nur aus dem Text von Boethius entnehmen können; da stand aber wohl wieder die Achtzahl sozusagen im Wege¹⁴⁷. Chromatik mußte sich daher sozusagen mit der Hilfskonstruktionen behelfen, obwohl natürlich die Idee einer Transposition der Relation von *mi/fa* an Stellen, an denen eine solche intervallische Situation im diatonischen System nicht zu finden ist, letztlich genau das ist, was das Konzept von Transpositionsskalen denkbar macht. Der Umweg einer theoretisch adäquaten Darstellung von Chromatik durch die Transposition nur von Hexachorden erweist sich somit als unangenehme Folge des angesprochenen Nichtverstehens des antiken Konzepts. Darauf sei hier aber nur als Ausblick verwiesen.

Die Bedeutung der mittelalterlichen Definition von Tonarten für die weitere Musikgeschichte macht eine Kritik an dem Beitrag von Atkinson unabdingbar; da dessen unhaltbare Folgerungen auf Fehldeutungen der Texte von Martian und seiner Kommentatoren beruhen, war darauf in eigentlich unangemessener Ausführlichkeit an dieser Stelle einzugehen.

Als letzte, weitgehend aber schon beantwortete Frage wäre zu formulieren, was denn ein mittelalterlicher Leser aus den Angaben von Martian zu den *τόνοι* eigentlich entnehmen konnte, also die Frage zu stellen: Was hat Remy aus dem Text — eventuell mit Hilfe der Aufzählung von Cassiodor — erfahren können? Skalistrukturale Hinweise offensichtlich nicht, die Rekonstruktion wäre leicht möglich. So bleibt der Sinn der verschiedenen Arten von *proslambanomenai vage*, nicht rational bestimmt, wie auch der Bezug zu den Mesen, also die gegenseitigen Entsprechungen der drei im Oktavabstand stehenden Paare von *τόνοι*: Aus dem Text von Martian konnte niemand entnehmen, was denn eigentlich eine Transpositionsskala sein könnte.

tierender Ausblick erwähnt.

Auf die Neuentdeckung der Chromatik im Choral durch Atkinson, die Jacobsthal in wissenschaftlich wesentlich besserer Weise gezeigt hat, wird noch eingegangen. Charakteristisch für das Niveau neuerer Musikwissenschaft ist auch, daß P. Ernstbrunner weder die grundlegende Arbeit von Jacobsthal noch die von U. Bomm zu kennen scheint, wenn sie über entsprechende Ausführungen von Engelbert spricht.

¹⁴⁷Und seltsamerweise läßt sich kaum ein wirklicher, d. h. konkretisiert auf die Wirklichkeit des Chorals bezogener Harmonisierungsversuch finden.

Aus der geläufigen Aufzählung der Namen der Transpositionsskalen in skalisch aufsteigender Richtung bei Cassiodor, *Inst.* II, 8, ed. Mynors, S. 145 ff., war bei gleicher Anzahl und gleichen Namen abzuleiten, daß die gemeinten *toni* aufeinanderfolgen und zwar im Halbtonabstand. Was aber nun darin die jeweiligen Mesen oder Proslambanomenoi waren, war auch für Remy offensichtlich nicht zu verstehen oder wenigstens nicht proportional-intervallisch zu rekonstruieren; ein Hinweis darauf, daß die Theorie der Transpositionsskalen aus den vorliegenden Quellen nicht zu erkennen war; bei Cassiodor fehlen wieder die Hinweise auf die skalischen Namen, so daß ein Mißverständnis wie schon bei Aurelian, der die Namen der (extremen) *toni* irgendwie als Bezeichnungen für Lagen (miß)versteht, verständlich ist.

Nicht zu übersehen war die Aussage, daß es „höhere“ Proslambanomenoi gibt, womit offensichtlich die Intervallkategorie „ausgelöst“ wurde, die an der im Folgenden erwähnten Kategorie des *Tetrachords* auch klar zu erläutern war. Nur hat offensichtlich, auch ausweislich der Kommentare, niemand verstanden, wie die Relation der 18 Töne zu den 15 *toni* zu sehen ist, so wenn z. B. Remy, ed. Lutz, zu Dick 595, 6, schreibt: *VERUM SONI i. e. chordae, SUNT PER SINGULOS QUOSQUE AC PER OMNES TROPOS scl. qui sunt XV, NUMERO XVIII.* Daß Remy verstanden haben könnte, daß man damit eigentlich ein vollchromatisches Tonsystem von drei Oktaven besitzt, wird aus der Formulierung zumindest nicht eindeutig erkennbar.

Die Zahlzuordnung von *fünf* zu den Tetrachorden war dann unter Hinweis auf Boethius ohne Mühe korrekt zu verstehen. Nur die Übertragung auf das Prinzip der Transpositionsskalen war nicht zu leisten, weshalb auch die Erklärung von Remy so vage und unbefriedigend bleiben mußte. Letztlich erscheint eine vollständige Erklärung dessen, was Remy beim Lesen der zitierten Stelle von Martianus Capella gedacht haben könnte, unmöglich — eine direkte Folge der Sinnlosigkeit der reduktiven Ausführungen von Martianus Capella. Ob man allerdings voraussetzen kann, daß Remy bereits klare Vorstellungen von der Natur des Tonsystems besessen haben könnte, er also aus diesem Wissen die unklaren Ansätze von Martian hätte verbessern können, ist angesichts der im folgenden Abschnitt zu erwähnenden Seltsamkeiten der Heranziehung von neumierten Beispielen nicht ausreichend sicher zu machen. In jedem Fall aber erweist sich der Text von Martian auch hier als unbrauchbar: Die Kommentare sind weder zu einer Umdeutung der Angaben im Sinne von Oktavgattungen fähig, was angesichts der ausdrücklichen Behandlung dieses Themas bei Martian — an anderer Stelle, sozusagen als autonomes Thema

— auch nicht zu erwarten ist, noch zu einem Verständnis, was denn Transpositionsskalen eigentlich sind: Das Mittelalter verwendet in der Praxis ausschließlich das eine Tonsystem, in dem Chromatik im modernen Sinn nur durch das Nebeneinander der beiden alternativen Tetrachorde, *coniunctum et disiunctum*, denkbar war; diese „Situation“ mußte dann sozusagen lokal transponiert werden, um bei Bedarf, z. B. nach eine Quinte über *h* in der Mehrstimmigkeit erhalten zu können, „anstatt“ eine Modulation zwischen entsprechenden Transpositionsskalen durchzuführen. In diesem Nichtverstehen des Konzepts der *τόνοι* kann man einen schweren und folgenreichen Mangel der Rezeption antiker Musiktheorie erkennen. Darauf ist hier aber nur zu verweisen, um die musikhistorische Dimension ahnen zu lassen.

Daß wenigstens die Vorgabe von Transpositionsskalen durch Boethius, trotz ihres strukturellen Fehlers, dem Mittelalter grundsätzlich verständlich war, zeigt immerhin wie bemerkt, s. o., 101 auf Seite 188, der Autor der Schrift *De dimensione monocordi*, ed. Schmid, S. 179: Denkbar wäre eine Aneignung auch dieses Strukturmerkmals der antiken Musiktheorie, wenigstens in der Ptolemäisch-Boethianischen Form gewesen. Da in der Choralpraxis ja Chromatik vorkommt, wie Jacobsthal nachgewiesen hat, wäre natürlich eine Verwendung des antiken Systems von Transpositionsskalen sinnvoll gewesen, eben in Art einer *μεταβολή τοῦ τόνου*. Vielleicht war aber die Situation doch zu selten, oder die Anwendung dieser Struktur auf die Bestimmung solcher Chromatismen doch zu schwierig, als daß das Mittelalter die Möglichkeit ausgenutzt haben könnte: Eine Rezeption der Vorgabe von Boethius und eine Anwendung dieser Vorgabe auf die Praxis setzt wohl doch zu verschiedene Grade des Wissens um dieses Strukturmerkmal voraus; der Anonymus jedenfalls mündet doch wieder in der viel zu weitgehend vereinfachenden Struktur des Dasiasystems.

1.5.1.3 Chromatik im Choral, Absonien und Atkinsons „Neuentdeckung“ der Erkenntnisse von G. Jacobsthal

Die Darstellung ursprünglicher Chromatik im Choral durch Jacobsthal kann als dauernde Erkenntnis gewertet werden. Es handelt sich um ein Werk, das man wohl als klassischen Beitrag zu mediävistischer Musikwissenschaft sozusagen zeitinvariant ansehen muß. Umso erstaunlicher ist es, daß C. M. Atkinson in seinem Beitrag *From 'Vitium' to 'Tonus Acquisitus' ... Cantus Planus, Papers ... Tihany 1988*,

Budapest 1990, S. 181 ff., sich nicht scheut, Dinge als Neuentdeckung vorzutragen, die 1988 seit 91 Jahren nicht nur bekannt, sondern in einer mustergültigen Darstellung eines der höchst seltenen auch allgemein wissenschaftlich gesehen wirklich vorbildlichen Musikwissenschaftlers formuliert sind; allerdings in deutscher Sprache.

Nicht ein einziger der — soweit richtigen — Gedanken, die Atkinson vorträgt, hat keine Vorgabe bei Jacobsthal; auch Atkinsons Beispiel wird von Jacobsthal behandelt. Damit stellt Atkinsons Beitrag entweder ein schwer erträgliches Plagiat oder ein ebenso schwer ertragbares Beispiel für die Richtigkeit des Satzes des, allerdings wie Jacobsthal deutschen Historikers Hampe dar, daß Literaturkenntnis vor Neuentdeckungen schützen kann. Daß die Notation der *Musica Enchiriadis* wenigstens in bestimmten Gebrauch fähig ist, vorhandene Chromatismen wiederzugeben, hätte Atkinson bei nur etwas aufmerksamer Lektüre nur des Inhaltsverzeichnisses des Buches von Jacobsthal entnehmen können, ib., S. 304 ff., wo Jacobsthal adäquat von der *Solmisatio Hucbalds* spricht, was Atkinson auch darauf hätte aufmerksam machen können, daß natürlich auch die spätere Zeit fähig war, Chromatik darzustellen; eben durch die Verschiebung der *mi/fa*-Relation; also durch das Prinzip der *Silben*, abgesehen davon, daß die Feststellung eines Verstoßes gegen die strikte Diatonik — modulo *synemmenon/diezeugmenen* — natürlich bedeutet, daß die Theorie trivialer Weise frei über das Halbtonintervall verfügte, also an jeder Stelle der Skala gedanklich einen, partiell „falschen“, Halbton anlegen konnte.

Angesichts der Formulierung von Jacobsthal, *Hucbald kennt in Folge seiner Anerkennung der chromatischen Töne weder die Emendation ... noch die Transposition ...*, Inhaltsverzeichnis zu S. 354, sind auch die abschließenden Folgerungen Atkinsons völlig überflüssig; natürlich ist bekannt, daß Chromatik in Choralmelodien an diatonisch „falschen“ Stellen geläufig war, und erst später die strikte Diatonik, immer modulo *b molle/durum*, durchgesetzt wurde; Verf. hat an einigen Stellen von einem *Prokrustesbett* gesprochen. Nur das wirklich bemerkenswerte Wort *matrix* erscheint somit als neue „Erkenntnis“ von Atkinson.

Atkinsons Verhalten gegenüber den Erkenntnissen Jacobsthals ist auch deshalb so exemplarisch unverständlich, weil er bibliographisch, weil kaum vermeidbar, auf das Werk verweist, offenbar aber nichts daraus als nur den Hinweis auf das gleiche Beispiel aus dem Inhaltsverzeichnis selbst gelesen hat — auf eine Erklärung der Merkwürdigkeit des Beitrags von Atkinson durch Annahme eines Plagiats muß

hier trivialerweise verzichtet werden, womit das typische Verfahren eines Zitieren ohne jede Lektüre des zitierten Textes vorliegt, offenbar die Folge einer Einstellung gegenüber älteren wissenschaftlich maßgeblichen Erkenntnissen, daß sie grundsätzlich lesensunwerte Wissenschaft darstellen (denn daß Jacobsthal noch von Hucbald als Autor der *Musica Enchiriadis* spricht, hat nur mit Bequemlichkeit der Verweise, nichts mit dem Inhalt zu tun, kann also nicht als Argument gegen eine eigene Kenntnisnahme seines Buches angeführt werden). Auch hier handelt es sich um die Folgen antiker Vorgaben, einmal, was die Rezeption des antiken *σύστημα τέλειον* anbelangt, konnte somit wenigstens rudimentär geleistet werden, was mit den offenbar nur verstandenen, aber nicht angewandten Transpositionsskalen vollständig möglich gewesen wäre, zum anderen stellt das System der *Dasia*-Notation wie ihres Bezeichneten eine schöpferische, wenn auch in die Irre führende Auseinandersetzung mit antiken Vorgaben dar: Übernommen wurde, was die Antwort auf eine von Jacobsthal gestellte Frage gibt, das Konzept von Tetrachorden: Jeder Ton muß als Bestandteil eines Tetrachords gesehen werden, wenn die Wirklichkeit dies nicht zuläßt, muß ein entsprechendes Tetrachord, d. h. eigentlich ein Tetrachordwechsel konstruiert werden.

Verändert wird die Art des Tetrachords, bestimmt wird nun das symmetrische Tetrachord, hier also erfolgt eigenständig eine Veränderung gegenüber der Vorgabe, dies geschieht auch in der „Vereinfachung“ hinsichtlich der Möglichkeiten von Tetrachordzusammensetzungen im Tonsystem, der Erfinder läßt nur diazeuktische Tetrachorde übrig; scheinbar (die Wortwahl ist bewußt) eine geniale Vereinfachung.

Bei der Erfindung der Zeichen findet eine vergleichbare „Vereinfachung“ statt: Die Zeichen bezeichnen Stellung im Tetrachord und Art des jeweils gemeinten Tetrachords, also die Tonhöhe im Gesamtsystem. Dies wird dann mit scheinbar antiken Mitteln, Zeichenumkehrung, Spiegelung etc. geleistet. Die damit erreichte formale Einfachheit des Systems reicht als Grund für seine Formulierung aus. Daß bei einer Anwendung erhebliche Probleme entstehen, führt nicht sofort zu einer Aufgabe des Systems, aber, und dies unterscheidet die Theorie von der nachfolgenden erfolgreichen Rezeption des antiken Systems — weitgehend ohne Verstehen der Transpositionsskalen — auch eine Veränderung der Wirklichkeit zugunsten des Systems wird, anders als später, im Rahmen der Behandlung des Problems in dem *Dasia*-System nicht postuliert. Im Zusammenhang mit der Frage nach der Nichtrezeption der Transpositionsskalen ist die Erfassung von Chromatismen im Choral seit Jacobs-

thal als geläufiges Problem der Zeit bekannt, nämlich im Fall der *Dasia*-Notation durch bzw. als *absoniae*. Diese sind daher an dieser Stelle wenigstens als kurzer Exkurs zu betrachten.

Es bleibt die Frage, ob die *Dasia*-Notation wirklich von Anfang bzw. prinzipiell als Notation zur Bezeichnung von Chromatismen gedacht war, oder ob sie in dem betreffenden Abschnitt der *Scolica Enchiridis*, ed. Schmid, S. 65 ff. (eingeführt durch Darstellung des Ganzton- und Halbtonintervalls als skalisch konstituierende elementare Intervalle) nur „abusiv“ zur Darstellung von „falschen“ Chromatismen verwendet wird: Die *Musica Enchiridis* jedenfalls führt das Tonsystem als Bezeichnetes der *Dasia*-Zeichen als absolut gültiges, verbindliches System ein. Dabei ist die Ursachenfolge zu beachten: Das *Dasia*-System versucht — mit entsprechendem Mißerfolg — eine Art Patentlösung der Kompliziertheiten des antiken Systems; übernommen wird die Tetrachordstruktur, statt des asymmetrischen antiken wird aber das symmetrische mittelalterliche Tetrachord gewählt, das den Halbton in der Mitte hat, woraus sich das ebenfalls symmetrische Hexachord ganz natürlich ableiten läßt. Diese Symmetrieeigenschaft darf als theoretische Vorentscheidung bei der durch die *Musica Enchiridis* geleisteten Ersetzung des antiken Tetrachords nicht übersehen werden¹⁴⁸. Als zweite Vorentscheidung verzichtet der Erfinder strikt auf die Komplexität des Unterschieds von *συνέμμενον* und *διαζευγμένον* Tetrachord. Diese scheinbare Vereinfachung des Aufbaus des Tonsystems führt zu einer so einfachen Struktur, der Aufteilung in eine Grundordnung, das symmetrische Tetrachord, und dessen immer identische Zusammenfügung. Dies sind die theoretisch abstrakten Vorentscheidungen, nicht irgendwelche Gegebenheiten des Tonsystems, das hier ja erst als solches verstanden und formuliert wird — Aurelian und der erste der Anonymi der *Alia Musica*, wie auch Regino sind noch unfähig, das dem von ihnen gesungenen Choral sozusagen intuitiv zugrunde liegende Tonsystem rational zu verstehen. Anfangsschwierigkeiten und Fehlentwicklungen sind daher durchaus erklärbar: Der Autor der *Musica Enchiridis* hatte kein das Tonsystem materialisierende Klaviertastatur!

Insofern ist auch festzustellen, daß das *Dasia*-System und das endgültige, also

¹⁴⁸Wogegen Hucbald zunächst das antike Tetrachord zum Aufbau des Tonsystems verwendet, erst zu Ende seiner Schrift aber die auf dem symmetrischen Tetrachord aufbauende *finalis*-Lehre zitiert. Die entwicklungsmäßige Relation ist nicht trivial.

das antike nicht notwendig als Bezeichnetes etwas jeweils anderes erfassen wollten. Die diatonische Ordnung, die das *Dasia*-System bezeichnen soll, wird auch in den *Scolica Enchiriadis* als *naturalis* bewertet, ed. Schmid, S. 65, 89: (*semitonia*) ... *Quae tamen suo loco posita et suam sonis proprietatem tribuunt et in concordiae suavitate cantilenam continent. Non suo autem loco posita, dissentire faciunt mela. Nam sciendum, in sonorum serie tunc naturalem ordinari qualitatem, dum naturali ad invicem spacio metiuntur. At si falso metiatur sonus a sono, in aliam mox qualitatem migrat coeptumque transvertit ordinem,*

Die Aussage ist klar genug, betont durch Wiederholung der Qualifikation *naturalis*. Dies entspricht auch der Natur der Zeichenerfindung: Einmal ist die Struktur der identisch wiederholten Größe zu bezeichnen, zum anderen die Stellung im Tonsystem, d. h. das erste Bezeichnete ist die symmetrische Tetrachordstruktur, das zweite deren diazeuktische Zusammensetzung zu einem Tonsystem: Jedes Zeichen muß die intervallische Relation zu seinen Nachbarn im Rahmen eines Tetrachords angeben, zum anderen sozusagen den Namen des jeweiligen Tetrachords, also *finalis* oder *graves*. Diese Doppeltheit des Bezeichneten findet sich bei der skalischen Explikation der Zeichen in der *Musica Enchiriadis*, ed. Schmid, S. 5, 24: Die linke Reihe zeigt die Folge von immer identischen Tetrachorden, die rechte Reihe aber die Folge der Zeichen, die dazu noch die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Tetrachord angeben.

Dabei ist zu beachten, daß die sozusagen endgültigen, konkret verwendeten und zur Verwendung gedachten Zeichen nur in der rechten Reihe zu sehen sind, also in der Reihe, in der die Grundzeichen des *tetrachordum finalium* durch das — pseudoantike — Mittel der Zeichendrehung zusätzlich zur symmetrischen Tetrachordstruktur noch das jeweils gemeinte Tetrachord angeben. Die doppelte Skala l. c. könnte also darauf verweisen, daß der Erfinder dieser Notation und ihres Tonsystems — das eben nicht einfach als direkte Wiedergabe des wirklichen, bisher nur intuitiv existierenden choralischen Tonsystems angesehen werden darf — die Grundreihe im Sinne eines Solmisationssystems sehen könnte, eines Ausschnittsystems, das an verschiedenen Stellen des eigentlichen Tonsystems angelegt oder ausgeschnitten werden kann, wie aus der Hexachordstruktur hinlänglich bekannt¹⁴⁹.

¹⁴⁹P. Ernstbrunner verdankt man den Hinweis, daß sich *in den frühen Abhandlungen zur Solmisation ... von einer namentlichen oder gar „wesensmäßigen“ Unterscheidung von*

In gleicher Weise könnte das symmetrische Tetrachord auch als — gegenüber dem Hexachord — kurzes Solmisationssystem verstanden werden. Allerdings wird hier ein Problem sichtbar: Das symmetrische Tetrachord kann im Gegensatz zum späteren, aber ebenso symmetrischen Hexachord in *Dasia*-System nicht an verschiedenen Stellen des Gesamtsystems angelegt werden, das Hexachord bekanntlich an drei (auch modulo Oktavtransposition) verschiedenen Stellen, woraus die Mutationsschematik herrührt (zur Unterschiedlichkeit des *Dasia*-Tetrachords und des späteren Hexachords hat natürlich Jacobsthal auch schon das Notwendige gesagt, s. ib., S. 304 ff.; die oben genannte Verschiedenheit ordnet Jacobsthal adäquat der Mutationsmöglichkeit beim Hexachord zu, also dem Umstand, daß Ton x auch Ton y in einem überlappenden Hexachord sein kann). Insofern ist rein anwendungsmäßig erst die Erfindung des Hexachords zur Solmisation sinnvoll — von der Frage ganz abgesehen, ob die Solmisation überhaupt notwendig war oder ob sie etwa einen vornehmlich theoretischen Formalismus darstellt, denn, Chromatik war auch an sich vorstellbar, die Größe *Halbton* war an sich verfügbar und damit virtuell an jeder Stelle des diatonischen Systems anlegbar.

Um nun chromatische — Jacobsthals Terminologie ist hier nützlich — Ausnahmen von der jeweiligen diatonisch gemeinten Skala mit diesem Mittel der Solmisation darstellen zu können, muß trivialer Weise die Hexachordstruktur an diatonisch sozusagen uneigentlichen Stellen angelegt werden, also etwa auf a mit der Folge $a h cis d e fis$. Dasselbe könnte natürlich auch im *Dasia*-System geschehen, etwa wenn man auf C das symmetrische Tetrachord anlegt, um die Folge $C D Es F G$ zu erhalten, C wäre dann ein *protus*, D ein *deuterus* — die antike Darstellung solcher Chromatismen benutzt natürlich die Kombination verschiedener Transpositionsskalen; rein strukturell stellen die mittelalterlichen Versuche, Chromatik formulierbar zu machen also Teiltranspositionen jeweils nur der Umgebung der Halbtonsituation dar. Genau dies leistet die hexachordale Solmisation. Auch hier ist nicht weiter zu untersuchen, ob nicht die einfache chromatische Alteration auch kompositorisch, wie in der Orgelnotation auch zeichenmäßig repräsentiert, die eigentliche Denkgrunda-

*hexachordum naturale, durum und molle keine Spur finde, Der Musiktraktat des Engelbert v. Admont, S. 102. Demgegenüber wäre allerdings zu beachten, daß mit Auftreten von „Händen“, auf denen $G sol re ut$ zu finden ist, die vollständige Lehre von drei Hexachorden inhaltlich, also wesensmäßig erreicht ist. Seit wann das der Fall ist, kann man leicht aus der Darstellung von Smits van Waesberghe, *Musikerziehung*, z. B. S. 130, ersehen.*

ge war: Gemeintes ist vom Bezeichneten zu unterscheiden! Und das Bezeichnete, hier sozusagen das Bezeichenbare, wird vom skalischen System vorgeben.

Die strukturellen Absonien in der *Scolica Enchiriadis* sind nun dadurch gekennzeichnet, daß, um einen „falschen“ Halbtonschritt kenntlich zu machen, s. Jacobsthal, ib., S. 288 f., aufsteigend das Zeichen für *F*, eben an „falscher“ Stelle der Fortschreitung, absteigend aber das Zeichen für *E* ebenso an „falscher“ Stelle gesetzt wird, man hätte also in moderner Buchstabennotation die Folge *C D F G a*, müßte aber lesen *C D Es F G*; auch hier sei auf die klare und eingehende Darstellung von Jacobsthal verwiesen. Man kann sich die Folge solcher Notation durch Hinzunahme der funktionalen Namen, der Bezeichnungen sozusagen der abstrakten, d. h. Tonhöhen-invarianten, Stellung der Töne im Tetrachord plausibel zu machen versuchen: Der Ton *C* wird in der angesprochenen chromatischen Folge aus einem *tetrardus* zu einem *protus*. Dies entspricht also genau dem Verfahren, Chromatik durch „falsches“ Anlegen eines Hexachords darstellbar zu machen. Nur, es wird auch deutlich, daß zu einer entsprechenden Erfassung von Chromatik durch das bzw. im *Dasia*-System weitere graphische Merkmale unabdingbar sind: Ohne die Beschreibung der Absonien an den betreffenden Stellen wüßte niemand, daß die Folge *C D F G a* nicht als *C D F G a* zu lesen ist, sondern als *C D Es F G*!

Rein zeichenmäßig erreicht dies der Autor der *Scolica Enchiriadis* durch ein von Boethius übernommenes Mittel, nämlich die *paginulae* (auf die Vorstellungen, die M. Duchez und Nancy Phillips mit dem Auftreten dieses Wortes auch bei Johannes Scottus assoziieren wird in Verf., *Musik als Unterhaltung* Bd. II, Kap. 4, Anmerkungsbd. S. 30 ff., eingegangen): Die Zeichenfolgen der verschiedenen richtigen und darauffolgenden absonen Pentachorde, die, in bestimmter zeichnerischer Überlieferungsform, dem großen Künstler Antes die Idee zu seinen famosen *Kopffüßlern* eingegeben haben könnten, stellt die Grundzeichen in Kästchen, wobei Töne, die einen Ganzton auseinander stehen, durch ein Leerkästchen getrennt sind, die, die einen Halbton auseinander stehen, aber in direkt benachbarten Kästchen notiert sind: Die gemeinte solmisationsmäßige Bedeutung der *Dasia*-Zeichen bei der Darstellung von Absonien muß sich eines klaren graphischen Zusatzmerkmals bedienen, das schon bei Boethius begegnet, und zwar an einer Stelle, die von vornherein (d. h. schon „vor“ inhaltlichem Verstehen) recht auffällig ist, nämlich in einer Tabelle, ed. Friedlein, *Descriptio II. pag. 343 addenda*; dieses Merkmal erscheint als geradezu triviale graphische Umsetzung der Definition des Halbtons als „halber Ganzton“,

so daß einem Ganzton zwei Kästchen entsprechen (Hucbald dagegen scheint dieses triviale Darstellungsmittel nicht zu verwenden, in dem Schema von je zwei konjunkten, durch Diazeuxis getrennten Tetrachorden, ed. Chartier, S. 172, scheint nur die Diazeuxis durch dieses Mittel graphisch bezeichnet zu werden; die Überlieferung ist eindeutig gestört).

Die normale *Dasia*-Notation ist also ohne zusätzliche graphische oder textliche Hinweise nicht in der Lage, Chromatismen der von Jacobsthal behandelten Art zu notieren; und daß die Verwendung allein der *Dasia*-Zeichen für sinnvoll und ausreichend gehalten wurde, dürfte auch Atkinson nicht widerlegen können: Die Beispiele der *Commemoratio brevis* wie aller anderen Schriften, aber auch die Einführung dieser Notation können und sollen sich auch allein der betreffenden Zeichen bedienen.

Zur Beurteilung der Notation der Beispiele kann daher auf Jacobsthals meisterhafte Darlegung der Problematik verwiesen werden: *Ich hebe dabei hervor, dass es sich hier ... um die Verwendung der Zeichen und Namen in einer theoretischen Auseinandersetzung handelt. Für diesen Zweck bedient er sich ihrer in jenem allgemeineren Sinne. Für die Verwendung der Zeichen in der Praxis ist damit noch gar nichts gesagt. ...*, ib., S. 289 (Gerbert gibt die *paginula*-Zusatzzeichen nicht wieder, Jacobsthal dagegen verwendet sie korrekt, entsprechend den Angaben des Anonymus, die er S. 284 zitiert; um aber das Funktionieren des eigentlich systemwidrig zur Kennzeichnung von Chromatik eingesetzten *Dasia*-Systems zu zeigen, geht Jacobsthal in längerer Ausführung auf die entsprechenden Veränderungen des Bezeichneten der jeweiligen Zeichen ein, z. B. S. 293; er mußte so schon aus dem Einsatz der Zeichen die *Sicherheit* gewinnen, *dass es derselbe Ton ist, der durch zwei verschiedene Zeichen ausgedrückt wird*, nämlich daß etwa in der Folge *E Fis G a* der Ton *G* mit dem Zeichen für — eigentlich — *F* notiert werden muß).

Wie kompliziert die quasi solmisatorische Verwendung der *Dasia*-Zeichen ohne solche Zusatzzeichen wird, wenn auch folgerichtig, zeigt Jacobsthal bei der doppelten Absonie von ed. Schmid, S. 69, Jacobsthal, ib., S. 294 ff.: Die aufsteigende Folge lautet *C D ES F G*, es muß also der Ton *F* mit dem eigentlich für *G* zugeordneten Zeichen für *G* notiert werden; soll jetzt diese Absonie im Absteigen wieder verlassen werden, ergibt sich die Folge *G F E D C*; nur, der Ton *F* ist ja vom Aufstieg her als *G*, nämlich als *tetrardus* notiert, also muß nach diesem *F* das Zeichen für *E*, aber in der Bedeutung *deuterus*, folgen, d. h. in einer in moderne

Tonbuchstaben gesetzten Folge hat man $C D F G a G E D C$ in der Bedeutung $C D E s F G F E D C$. Ohne das Hilfsmittel der Kästchen bedarf es schon des Scharfsinns von Jacobsthal, um die gemeinte Bedeutung so leicht zu erkennen. Das gleiche gilt für die Folge $C D E F i s G$, zu ed. Schmid, S. 72, Jacobsthal, ib., S. 298 ff., wo das Zeichen für E nacheinander wiederholt wird, also übertragen in moderne Buchstabennotation die Zeichenfolge $C D E E F E D C B$ vorliegt, gemeint ist aber die Folge $C D E F i s G F i s E D C$: Das Zeichen für den *deuterus*, den Ton, der einen Halbton über sich hat, muß verdoppelt werden, um den Halbton eine Skalenstufe nach oben zu schieben, das erste E ist also nach unten hin korrekt, nach oben hin aber falsch, denn es hat ja keinen Halbton über sich. Der Abstieg muß G mit dem Zeichen für F schreiben, da nach unten ja ein Halbton folgt, *Fis*, der wie im Abstieg mit E , bzw. dem Zeichen für den *deuterus* bezeichnet werden muß. Danach kommt aber notwendig das Zeichen für den *protus*, denn der hat ja über sich die Folge *Ganzton, Halbton*; nach dem *protus* folgt notwendig ein *tetrardus*, denn nach unten folgt ein Ganzton, also muß für D das Zeichen für C eingesetzt werden, und entsprechend für C das Zeichen für B . Nur, wer sollte aus reiner *Dasia*-Notation herauslesen können, daß hier nicht die Folge $C D E E F E D C B$ gemeint ist?

Das Verfahren des Autors der *Scolica Enchiriadis*, chromatische, also „fremde“ Töne zu erfassen charakterisiert Jacobsthal so, ib., S. 303: *Diesen Ton, der also in den Bau des Tetrachordes nicht hineinpasst, lässt er nun trotzdem Bestandtheil eines Tetrachordes bleiben, sei es, dass er das dem System schuldig zu sein glaubt, oder dass er nicht anders kann, als jeden auch den ausserhalb des Systems stehenden Ton unter dem tetrachordischen Gesichtspunkt in eine Ordnung einzureihen und zu verstehen. Da ein solches Tetrachord aber in der normalen Reihe nicht existirt, so construirt er es sich im Geist, und es entsteht ihm die Vorstellung von der Verschiebung der normalen Tetrachordreihe um eine Stufe nach unten oder oben oder was dasselbe ist, die Vorstellung eines Aufbaus dieser Reihe auf der nächst tieferen oder höheren Stufe. ...*

Daß es *satis* solcher Chromatismen gibt, die *interdum modus a modo* transformieren bzw. auch *per eadem* restituieren, ed. Schmid, S. 69, 130, ist also der Wissenschaft nicht erst seit Atkinsons Beitrag bekannt, sondern von Jacobsthal ausreichend untersucht, z. B. S. 313 ff.: Die Frage des *Discipulus*, daß hier aber doch *vitia* vorliegen, ergibt sich erst aus dieser Bemerkung des *Magister*; der Schüler muß sich ja darüber wundern, daß solche Absonien, die als Fehler eingeführt wurden, dann

tatsächlich auch in den Melodien begegnen (ob man *satis* wie Jacobsthal tut, ib., S. 315, wirklich als Hinweis darauf sehen kann, daß es sich hier *nicht einmal um eine Seltenheit* handelt, wäre noch zu überprüfen, klar ist, daß, wie Jacobsthal ausreichend ausführlich darlegt, chromatische Töne für den Anonymus *ein Ausdrucks- und Darstellungsmittel sind, das dem cantus ecclesiasticus von jeher ureigen ist*, ib., S. 317).

Daß die *Dasia*-Notation von vornherein hochgradig ungeeignet ist, Chromatik in Art der Absonien zu erfassen, wird auch aus der recht knappen Darstellung der dritten Art von Absonie deutlich, auf deren Beachtung Atkinson verzichtet, vgl. dagegen Jacobsthal, ib., S. 321 ff., der diese Art, ein absoner Abstand zwischen zwei ganzen aufeinanderfolgenden Melodieteilen, sinnvoll als Zusammentreffen verschiedener Transpositionsskalen beschreibt, ib., S. 336 ff.: Jeder Teil hat seine eigene Transpositionsskala, die aber in einem Abstand stehen, der dem *Dasia*-System nicht kompatibel ist, was übrigens auch für die fünfzehn Transpositionsskalen der Antike gilt, wenn man an Halbtöne denkt, die nicht im *σύστημα τέλειον* zu finden sind.

Daß allerdings der Anonymus rational gewußt haben sollte, was eine Transpositionsskala ist, kann trivialerweise nicht vorausgesetzt werden, er bemerkt entsprechende „Unstimmigkeiten“ durch Widerspruch eines Melodieverlaufs zur als *naturalis* angesetzten Skala. Daß nach der Ausführlichkeit der Darstellung der zweiten (der ersten strukturellen) Absonie die der „falschen“ intervallischen Relation von Melodieteilen nur so knapp angedeutet wird, daß eine Deutung erheblich erschwert ist, liegt offensichtlich daran, daß hier der Einsatz der *Dasia*-Notation zu kompliziert werden würde. Auch dies ist ein Zeichen dafür, daß im Gegensatz zur Vorstellung von Atkinson die *Dasia*-Notation gerade nicht fähig gewesen wäre, vorkommende Chromatismen jeder Art korrekt notieren zu können, dazu ist die Notation gerade nicht fähig. Hier erweist sich Atkinsons Beitrag wieder als unzutreffend.

Es bleibt das Problem einer Erklärung, wie denn die Relation eines als *naturalis* bestimmten Tonsystems zu der offensichtlichen Erlaubtheit gelegentlicher Einmischung von Chromatismen zu sehen ist. Einmal handelt es sich um die bekannte Stelle, ed. Schmid, S. 69, 129 ff., wo der Vergleich mit *barbarismi et soloecismi* begegnet, die gelegentlich der Dichtung bewußt eingestreut werden, *de industria*, zum anderen um die weniger leicht verständliche Formulierung hinsichtlich der dritten Art der Absonie, ed. Schmid, S. 75, 185; vorher geht es um die intervallischen Re-

lationen zwischen den skalischen Tönen: *Quapropter ubi oportet, ut haec concordia observetur, necesse est, finientes et incipientes soni naturali ad invicem ordine metantur. Ubi vero id negligitur vel opus non est observari, in semetipsis quidem, quae canuntur, sonis concordibus ire possunt, sibimet vero subiuncta concordabiliter ad invicem uniri non possunt. Sed cantoris peritiae esse debet ad sciendum, ubi aliud post aliud concorditer subiungi conveniat, vel ubi necesse non sit.* Auch Jacobsthal muß hier, *ib.*, S. 342 ff., auf gewisse Deutungsschwierigkeiten verweisen: Was heißt genau, *Ubi ... opus non est observari*? Vielleicht, daß es Situationen gibt, in denen solche skalische Korrektheit nicht beobachtet werden kann. Gibt es Situationen bzw. Formen, bei denen ein, metasprachlich formuliert, Wechsel der Transpositionsskalen nicht zu beachten ist? Und bedeutet die Entscheidung des *cantor peritus*, daß er gelegentlich die Möglichkeit hat, solchen Wechsel zuzulassen, bzw. nicht, *ubi necesse non sit*, daß es also Stücke gibt, in denen solche Wechsel Gestaltmerkmal sind? Die mittelbyzantinische Notation zeigt in den sog. Mittelsignaturen, daß grundsätzlich derartige „Modulationen“ der liturgischen Einstimmigkeit nicht ganz fremd gewesen sein müssen; die Voraussetzung dieses Prinzips auch für den lateinischen Choral, viel früher, bietet natürlich auch ein Problem. Die Rationalisierung bringt ersichtlich erhebliche Schwierigkeiten (vielleicht hat es viel mehr solche „Modulationen“ gegeben, die in rationaler, Guidonischer Wiedergabe weggefallen sind und von vornherein nicht notiert werden konnten?).

Die Antwort, die die erste Stelle gibt, zeigt deutlich genug, daß der Anonymus mit Chromatismen vertraut war — und sie nur zu qualifizieren, nicht aber grundsätzlich verbieten bzw. ausmerzen wollte oder konnte. Der Widerspruch zur Charakterisierung des *Dasia*-Systems als dem *naturale* Tonsystems ist zu deutlich, um nicht Fragen aufzuwerfen: Der Erfinder, oder spätere Anwender, mußte zumindest bei Anwendung seines Systems auf die Wirklichkeit bemerken, daß das System nicht ausreicht; dies wäre ein Grund für eine Erweiterung, oder eben eine totale Ausmerzung solcher Widersprüche — so geht die spätere Zeit vor, die aber immerhin den Gegensatz von *b-molle* und *durum* kennt. Liegt hier ein sukzessiver Vorgang vor, Aufstellung des Systems, Anwendung und Bemerkung von Widersprüchen?

Das System selbst ist ungeeignet zur Erfassung von Chromatik, die hier angesprochenen Parteien dienen mit einiger Mühe dem Versuch einer Bewältigung solcher konkreten Erscheinungen, d. h. ihrer Klassifikation irgendwie doch noch im Rahmen der Tetrachordsystematik. Die Antwort ist damit wohl vorgegeben: Die Diskrepan-

zen mußten offenbar werden bei weitergehender Anwendung des Systems auf die choralische Wirklichkeit. Mehr als eine Klassifizierung mit den möglichen Mitteln, hier der Erfassung eines „falschen“ Halbtonschritts durch Verschieben der tetrachordalen Grundstruktur, war vom *Dasia*-System hier ausgeschlossen; von diesem System her mußte von *vitia* gesprochen werden, es handelt sich um intervallisch *unnatürliche* Nachbarschaften.

Andererseits war offensichtlich ein Eingriff in die überlieferten Melodieformen auch nicht möglich, die Theorie war der Praxis gegenüber noch nicht so dominant, daß — extrem bei der Zisterziensischen Choralreform — die Theorie die absolute Richtigkeit beanspruchen konnte, um die Form des überlieferten Chorals zu verändern. Es blieb also nur die Rubrizierung unter *barbarismi sive soloecismi* und die Klassifizierung als systematisch denkbar. Die grundsätzlichen Probleme der *Dasia*-Notation zur Darstellung dieser Klassifizierung sind offenkundig, auch war diese Notation ersichtlich nicht entsprechend entwicklungsfähig, dies wäre mit der Notation von Hermann dem Lahmen leichter leistbar gewesen. Was die Absonie-Theorie der *Scolica Enchiriadis* noch nicht erreicht, ist die „Erzwingung“ einer restlosen Deckung von Wirklichkeit und Theorie, sie muß einen Ausweg suchen, eben in der Anlehnung an die Poetik. Atkinsons Behauptung, daß mit der *Dasia*-Notation eine andere Entwicklung, letztlich also die *Renovatio* des antiken Transpositionsskalensystems möglich gewesen wäre, ist daher grundsätzlich unhaltbar; einmal zeigt der Hexachordmechanismus, daß man auch in der rationalen Struktur des antiken Systems Chromatik jeder Art denkbar machen konnte, zum anderen aber sind die Defizite zur Notierung von Chromatik in der *Dasia*-Notation zu deutlich, um eine solche Deutung möglich machen zu können.

Wie Ptolemaeus zeigt, ed. Düring, S. 55 (vgl. auch u.), kann auf die Differenzierung zwischen *tetrachordum coniunctum* und *disiunctum* verzichtet werden, wenn man konsequent die Transpositionsskalen heranzieht. Damit aber wird deutlich, daß die Beibehaltung des Systems mit zwei Arten von gegenseitiger Tetrachordanbindung von vornherein Raum für eine wenn auch begrenzte echte Chromatik — natürlich nicht im Sinne des antiken *γένος* — gegeben war. Die mittelalterliche Theorie hatte damit ein Mittel, im System auf bestehende Chromatik zu reagieren, wenigstens in den von Jacobsthal aufgezeigten Grenzen, die man kurz so konkretisieren kann: Wenn in ein und demselben Gesang zwei Chromatismen auftreten, etwa *Es* und *b* zusammen mit *E* und *h* ist trivialer Weise eine adäquate, d. h.

konservierende Reaktion skalischer Klassifikation ausgeschlossen, wogegen einfache Chromatik, Chromatik an einer Stelle der zugrunde liegenden Skala natürlich immer erfaßbar war.

Dabei ist zu beachten, daß von einer Transposition, um etwa Es/E oder F/Fis rational darstellen zu können, nur im Rahmen des endgültig festgelegten Systems der *inales* gesprochen werden kann. Für eine Rationalisierung, die einfach die auftretenden Intervallfolgen rationalisiert, reicht eben die Feststellung dieser Intervallfolgen nebst ihrer Projektion auf die Skala aus; ein Es/E erscheint damit ganz natürlich als b/h , denn genau an dieser Stelle läßt sich die entsprechende Chromatik wiederfinden. Die mittelalterliche Theorie hat nun in der Beobachtung von parallelen *systemata* etwa im Abstand einer Quint die Lehre der *affinales* geschaffen, die dazu führt, daß ein Gesang im 1. Ton — in bestimmten Schranken — auch auf dem Ton a gesungen werden kann. Im Falle der angesprochenen Chromatik ist damit die Möglichkeit einer äquivalenten rationalen Erfassung gegeben.

Insofern wäre es absurd, Transpositionen irgendwie als Notlösung oder als Beweis für grundsätzliche Unfähigkeit einer rationalen Wiedergabe von Chromatik zu bewerten. Um so zu denken, müßte man die *finalis*-Lehre und das mit ihr verbundene, aber nur in der *Dasia*-Notation — fast — gleichzusetzende diatonische System als rational bewußt immer gegeben voraussetzen. Daß dies ausgeschlossen ist, beweist die Schrift von Aurelian, aber auch die der *Alia Musica* ausreichend klar.

Genau dies tut jedoch Atkinson, der damit beweist, daß er das Wesen und die musikhistorische Bedeutung des Rationalisierungsvorgangs unverstanden läßt, wenn er zum Abschluß seines Beitrags nicht nur unzutreffender Weise die grundsätzliche Intention und Fähigkeit der *Dasia*-Notation zur Wiedergabe von Chromatismen behauptet, sondern auch noch bedauert, *had the further development of Western notation continued in such a way as to preserve this matrix it would never have been necessary to resort to transposition of any chant that I have been able to discover*¹⁵⁰: Die Lehre der *affinales* macht jede Transposition zur selbstverständlichen Darstellungsweise der rationalen Notation — und was die Ausmerzung von Chro-

¹⁵⁰Das ist schon deshalb unzutreffend, weil, wie bereits bemerkt, das Hexachordverfahren genau das „wiederholt“, was die *Solica Enchiriadis* mit Tetrachordverschiebungen leisten will; hier gibt es überhaupt keinen grundsätzlichen Unterschied: Halbtöne verschieben kann man in der „matrix“ des symmetrischen Tetrachords genauso wie in der des symmetrischen

matik durch Verschiebung um einen Ganzton u. ä. anbelangt, so wäre dies auch mit der *Dasia*-Systematik notwendig und sinnvoll. Was das *discover* anbelangt, dürften Jacobsthal und Bomm die gründlicheren Studien vorgelegt haben, in deutscher Sprache, was aber diese offenbar bedauerte Notwendigkeit einer Transposition anbelangt, so ist dies doch keine Notlösung, sondern stellt, von der Lehre der *affinales* her gesehen, eine gleichwertige, ja in Hinblick auf die *Dasia*-Notation grundsätzlich wenigstens partielle Möglichkeit einer rationalen Erfassung von konkreter Chromatik innerhalb des Systems dar.

Die *Dasia*-Notation selbst war dazu völlig unfähig, eine Erfassung auftretender Chromatismen war nur möglich durch eine theoretische Ausweitung bestimmter Prinzipien dieser Notation, nämlich bei Beibehaltung der absoluten Gültigkeit des symmetrischen Tetrachords — jeder Ton muß in einem solchen Tetrachord erscheinen: Nur die Möglichkeiten seiner Folge bzw. Zusammensetzung werden in deutlichem Gegensatz zur Idee dieser Notation (und des ihr zugrunde liegenden Systems von disjunkten Tetrachorden) verändert: Der Autor der Absonie-Lehre muß systematisch „falsche“, überlappende Zusammensetzungen zulassen. Ohne die Ergänzung des Zeichenarsenals durch weitere graphische Mittel wäre dies aber trivialer Weise ausgeschlossen; die Notierung in *paginulae*, die die Absonie-Pentachorde graphisch die Theorie erst wiedergeben läßt, ist zum Verstehen unabdingbar.

Der wesentliche Unterschied zur späteren Theorie, die von Hucbald erstmals korrekt formuliert wird (der sicher noch keine Rationalisierung des gesamten Melodienarsenals geleistet hat), ist also, daß diese wenigstens an einer Stelle systemimmanent die Möglichkeit zu einer Notation von Chromatik (im modernen Sinne) erlaubt hat. Der weitere Unterschied betrifft die Einstellung der Theoretiker: Der Autor der *Scolica Enchiriadis* ist angesichts der Wirklichkeit noch nicht fähig, Diskrepanzen zwischen dieser und der Theorie einfach zugunsten der Theorie aufzulösen; das System der *Dasia*-Notation bietet offensichtlich zu viele Probleme solcher Art; zu einer grundsätzlichen Erneuerung dieses Systems, d. h. zu einem Überschreiten des Rahmens ist der Autor aber auch nicht fähig.

Erst das restlose Verstehen des antiken *σύστημα τέλειον* mußte die inneren Widersprüche des *Dasia*-Systems so offenkundig machen, daß nur noch eine Ablehnung

Hexachords.

möglich erschien; und die Kritik von Hermann ist angesichts übermäßiger Oktaven voll berechtigt (die ja auch von den Autoren der *Dasia*-Traktate ansatzweise bemerkt, aber nicht gelöst werden). Dann allerdings mußte man dieses autoritative, antike System, das direkt übernommen werden konnte, auch als autoritativ ansehen. Dabei wäre aber auch zu beachten: Wenn die Chromatismen in den Melodien in so großer Zahl existiert hätten, daß der Widerspruch zum endgültig akzeptierten Tonsystem unerträglich werden mußte, wäre eine Rezeption des Systems der Transpositionsskalen offenbar sinnvoller gewesen — und völlig unverständlich ist die Darstellung von Boethius, die ja explizit mit den *paginulae* arbeitet, ja nicht. Die klare Nicht-Rezeption des Konzepts der Transpositionsskalen kann also nicht einfach in Atkinsonscher Weise als eine Art Fehlentwicklung angesehen werden, die durch Beibehaltung der *Dasia*-Notation hätte verhindert werden können, sondern ist doch wohl auch als Reaktion auf die Struktur der meisten liturgischen Melodien anzusehen. Vor allem aber leistet die *Dasia*-Notation bzw. ihr System auf keinen Fall auch nur ansatzweise das, was die Transpositionsskalen leisten können: Hier besteht zwischen *Dasia*-System und Hexachordschematismus kein Unterschied!

Es bleibt noch eine grundsätzliche Frage, auf die in diesem Zusammenhang hinzuweisen ist, auch wenn Atkinson und anderen Vertretern mediaevistischer Musikwissenschaft das Problem völlig unbekannt geblieben ist:

Kann Chromatik auch in einer Musikkultur bewußt sein, deren zugrunde liegendes Tonsystem wie bei Aurelian nicht rationalisiert ist? Eine Antwort gibt das schon mittelbyzantinische System der Binnensignaturen, der *φθοραί* etc., die J. Raasted, und in neuer Kurzaufgabe G. Wolfram, *Fragen der Modulation in der Byzantinischen Musik*, in *Cantus planus, Papers Read at the 4th Meeting Pécs, Hungary*, Budapest 1992, S. 221 ff., ansprechen: Die byzantinische Musiktheorie, die in Vergleich zu der des Westens kaum als solche zu bezeichnen ist, kennt als Bezeichnetes die melischen Neumen und dementsprechend als Objekt der Theorie den Unterschied zwischen Halb- und Ganzton nicht (was die beiden genannten Autoren übrigens nicht für beachtenswert halten, obwohl O. Strunk auf diesen Sachverhalt ausreichend klar hingewiesen hat, von den Hinweisen auf die unabdingbaren Folgerungen für den Rationalitätsgrad der Reflexion über die Struktur der Melik in „der“ *Παπαδίκη* von Verf. natürlich ganz abgesehen — einfach die Rationalität, die durch Guido zur Selbstverständlichkeit geworden ist, auch in Byzanz vorauszusetzen, kann nur als methodisch unerträglicher Anachronismus bewertet werden).

Sie kennt aber ein komplexes System von Tonartsignaturen, das eine restlose Erklärung der Vorstellung einer „Tonart“ nur durch ein bestimmtes Formelarsenal als unzureichend deutlich macht, d. h. man muß offenbar ein Bewußtsein voraussetzen, das Unterschiede in Art eines Wechsels der Transpositionsskala wie auch immer bemerkt und auch kompositorisch ausnützt. Wie Raasted zeigt, *Intonation Formulas*, z. B. S. 47 b, muß man bei Voraussetzung der üblichen Übertragungsweise — die hinsichtlich des obengenannten Merkmals immer als hypothetisch zu bewerten ist — gemeinte Chromatismen annehmen, als Bezeichnetes der betreffenden Mittelsignaturen etc. Andererseits fehlt die Möglichkeit einer rationalen Beschreibung eines solchen Sachverhalts, weil keine literarische wie notationsmäßige Quelle auch nur einen Hinweis geben kann, daß die „Tonarten“ durch verschiedene Lage der Halbtöne charakterisiert seien. Man muß also über ein Bewußtsein von Formeln, ein Wissen um Gestaltmerkmale hinaus, auch ein Gefühl über normale und anormale Fortschreitung an sich, auf elementarer Ebene voraussetzen; ein Gefühl, das nicht nur Formeln, also melische Gestalten kennt, sondern darüber hinaus auch eine Art, aber eben nicht rationalisiertes, skalisches Wissen umfaßt, ein Wissen, daß an bestimmten Stellen einer Melodie ein Halbtonschritt eben anormal ist, nicht dem Erwartungsschema des melischen Fortschreitens entspricht. Ein solches intuitives, nicht aber rationales, d. h. skalisch abstrahiertes Wissen ist also möglich, ja sogar systematisierbar, wie die Anwendung der betreffenden Zeichen deutlich macht.

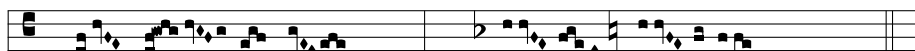
Man darf also auch für die sozusagen vorrationale Phase des liturgischen Gesangs im Westen, einschließlich Aurelians, ein entsprechendes skalisches Gefühl bzw. intuitives Wissen um melische Erwartungsschemata hinsichtlich bestimmter normaler und unnormaler, etwa alterierter Schritte an sich, Gestalt-unabhängig voraussetzen. Welchen Abstraktionsgrad dieses intuitive Wissen hatte, ist kaum zu rekonstruieren. Es kann jedoch erklären helfen, daß auch in einer noch vorrationalen Stufe der geistigen Repräsentation von Melodien Chromatismen bewußt eingesetzt werden konnten; es muß also kein unauflösbarer Widerspruch zwischen dem Fehlen einer rational bewußten (!) Unterscheidungsmöglichkeit von Halb- und Ganzton und einer Anwendung von an bestimmten Stellen „falschen“ Halbtonschritten — natürlich auch entsprechend Ganztonschritten — geben.

Daß solche deutlich chromatischen Effekte wie zum Schluß der Mustermelodie des Alleluia *Ostende* bzw. *Dominus dixit ad me*, vgl. Schlager, *MMM VIII*, S. 137 ff., *Themenkatal.* 271 (die Ursprünglichkeit von *Ostende* kann man an gewissen

Widersprüchen zwischen Melodie und Textierung in *Dominus dixit* erkennen), deren Herkunft Schlager leider nicht beachtet, sind zu auffällig, um nicht als ganz bewußte kompositorische Gestaltung bewertet werden zu müssen; die Neumierung wurde am Schluß nach der St. Galler Fassung notiert:



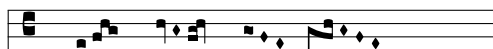
da- no- bis.



Die Überraschungswirkung des mit der vorletzten Neumengruppe einsetzenden *b molle* nach der Betonung von *b durum* davor wird noch verstärkt durch die Gleichheit der letzten Neumengruppe mit ihrer Vorgängerin (natürlich bis auf den Schluß)¹⁵¹. Eine adäquate ästhetische Bewertung ist heute kaum noch möglich, feststellbar aber ist sie eindeutig.

Klar ist also einmal, daß Chromatik auch im Choral kompositorisch bewußt

¹⁵¹Damit ein Vergleich möglich wird, sei hier noch die Fassung von AR zitiert, die durch ausgedehnte Wiederholungen charakterisiert ist, den Einsatz des „Gegensatzes“ von *b/h* aber wenigstens nicht erkennbar nutzt. Die Frage, welche Fassung hier näher einer anzunehmenden älteren, gemeinsamen Fassung stehen könnte, läßt sich ersichtlich nicht durch primitive „Argumente“ der Art, daß solche Wiederholungsstrukturen jünger sein müßten, lösen: Es ist durchaus denkbar, daß Greg eine AR näherstehende Fassung charakteristisch verkürzt hat, wie auch, daß AR eine ältere Fassung ausgedehnt hat — mit seinen stilistischen Mitteln; und die können natürlich einer älteren Stufe näherstenen als die von Greg. Wenn z. B. Greg den von AR zweimal verwandten Hochtton *d* vermeidet, ist dies z. B. erklärbar aus den Ambitus der vorausgehenden Abschnitte, wo, z. B. auf *et salutare tuum*, in einem ausgedehnten Melisma, Greg die auch in AR auftretenden Höchsstöne *d* und *e* kennt — die für Greg so typische Ökonomie der Extremtöne kann also sehr wohl dazu geführt haben, daß sekundär, eben aus stilistischen, die Gesamtheit der Melodie beachtenden Gründen Greg im Schlußabschnitt keinen dieser beiden Höchsstöne nochmals verwendet. Es ist auch nicht undenkbar, daß Greg den auch in AR nur im Schlußabschnitt auftretenden Tiefstton *E* bewußt vermeidet, aus tonalen Gründen:



da no- bis,

eingesetzt wird (Verf. nutzt das Wort *kompositorisch* in Anlehnung an Hucbald, der vom Choral mehr verstanden haben dürfte als, z. B. Max Haas), daß also ein Bedarf an entsprechender Notation vorhanden war; in welchem Umfang solche Chromatik existiert hat, ist nicht mehr rekonstruierbar — ob diese korrekt nur im Rahmen des antiken Systems der Transpositionsskalen darstellbar gewesen wäre, ist nach der endgültigen Rationalisierung nicht mehr zu erkennen. Klar ist auch, daß die Dasia-Notation und ihr Bezeichnetes, das entsprechende, vom Autor absolut gesetzte, System völlig unfähig ist, ein etwa benötigtes Prinzip von Transpositionsskalen ausdrücken zu können. Ob man also die Nichtübernahmen des Systems der Transpositionsskalen in dem Sinne erklären muß, daß der Choral trotz auftretender Chromatismen doch „zu“ sehr diatonisch war, daß die antiken Vorgaben zu dieser Systematik zu unklar an das Mittelalter gelangt sind, oder ob beides wirksam gewesen sein könnte, wird man nicht mehr rekonstruieren können. Die Idealisierung der Dasia-Notation jedenfalls erscheint als grundsätzlich unpassende Vorstellung.

1.5.2 Hat Remy von Auxerre das Tonsystem verstanden?

Wie notwendig methodisch eine erhebliche Skepsis gegenüber der Voraussetzung vollständigen musiktheoretischen Wissens bei Autoren des 9. Jh. ist, wird auch deutlich, wenn man die Exemplifizierungen von Intervallangaben durch konkrete Melodieanfänge bei Remy genauer betrachtet; es müssen sich dabei doch einige Zweifel ergeben, ob Remy die Strukturen antiker Theorie der Melik ganz verstanden haben kann, auch wenn man versucht sein könnte, verschiedene Versionen als Erklärung von Diskrepanzen einzuführen, was unten exemplarisch vorgestellt werden soll.

Zunächst sei hier aber, sozusagen als Hinweis auf die allgemein musikhistorische

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a single-line staff with square neumes. Below it, the words "Al- le- lu- ia" are written in a Gothic script, with hyphens indicating syllable placement under the notes. The bottom staff is a two-line staff, also with square neumes, representing a different version or setting of the same text.

Bedeutung solcher konkreter Beispiele eine der wesentlichen Aussagen von Verf., *Musik und Grammatik*, wiederholt. Die völlig neue Einstellung der neuen mittelalterlichen Verwendung der Musiktheorie läßt sich geradezu exemplarisch in dieser Praxis der Erläuterung von theoretischen Aussagen durch Verweis auf konkrete musikalische Beispiele erkennen: In vollständigem Gegensatz zur rein theoretisch-spekulativen, bzw. bei Martianus Capella rein kompilatorisch-„papierenen“ Existenz der ererbten antiken Musiktheorie sieht die mittelalterliche Musiktheorie konkrete Musik als Objekt bzw. Teil dieser Theorie; die Kategorien wie *Intervall* etc. haben eine konkrete Entsprechung, aktuelle, konkrete Musik ist Teil dieser Musiktheorie, ja, wie hier kann der liturgische Choral in der Art von literarischen Beispielen in der Grammatik als Beispiel für die Natur bestimmter theoretisch formulierter Kategorien dienen. Damit wird auch der nicht nur graduelle, sondern grundsätzliche Gegensatz der Situation der Musiktheorie, bzw. ihres „papierenen“ Restbestands bei spätantiken Autoren wie Martianus Capella und schon in der Zeit der Auswirkungen der Karolingischen Bildungsrenaissance deutlich. Bemerkenswert ist auch, daß der eigentlich sakrosankte, schon zur Zeit von Remy auf den hl. Gregor zurückgeführte Choral als sozusagen einfaches Beispiel dienen kann, wie Stellen aus der Hl. Schrift als Beispiele für grammatische Kategorien, bekanntlich auch kein unumstrittenes Verfahren, sondern ein potentieller Ansatz für eine Aufhebung der strikten Grenzen zwischen Geistlich-Liturgisch und Weltlich — und zu beachten ist, daß an anderen Stellen, an denen eine inhaltliche Harmonisierung mit Wertungsfaktoren der ja dominanten liturgischen Musik notwendig wäre, z. B. bei der Erwähnung der *musica caelestis*¹⁵², eine Überschreitung der Vorgabe nicht geleistet wird; der Kommentar bleibt so heidnisch wie seine Vorlage; nur die Chormelodien machen hier eine bemerkenswerte Ausnahme. Auf dieses Phänomen sei hier nur kurz zur Verdeutlichung der historischen Stellung des Kommentars von Remy von Auxerre in Kontrast zu dem von Johannes Scottus in der Geschichte der Musiktheorie hingewiesen.

Gerade im Zusammenhang der konkreten Beispiele mit Neumierung stellt sich die Frage nach der Verständnissfähigkeit selbst von Remy, wenn er nämlich z. B. zu der erwähnten „Zerlegung“ der Quart in kleinere Intervalle schreibt, ed. Lutz, zu

¹⁵²Deren Vorstellung als Vorbild für alle irdische Musik hätte bei einem Harmonisierungsansatz natürlich mit der Vorstellung der *sine fine* singenden himmlischen Herrscharen verbunden werden müssen; so bleibt der Rahmen heidnisch, in Nachfolge von Cicero.

Dick, 496, 18:

... *SYMPHONIA TRES SUNT, QUARUM PRIMA EST DIATESSARON ut est Tibi dixit cor meum, QUAE LATINE APPELLATUR EX QUATTUOR i. e. chordas vel voces, SPATIA TRIA quae sunt inter chordas et chordas, ita I I I I, PRODUCTIONES DUAS i. e. tonos duos, ET DIMIDIAM i. e. hemitonium, i. e. dimidium. Mirum est, quod dicit diatessaron habere tonos et hemitonium, hoc est quinque hemitonia, cum unus tonus non nisi duo hemitonia habeat. Ad quod dicendum, quia illud quintum hemitonium, quod ibi succrescit, incomprehensibiliter fit et inter illa quattuor excrescit.*

Auf das Beispiel ist nochmals einzugehen, in Zusammenhang mit dem Introitus *Omnia quae*, der vom gleichen Typ ist, von Remy aber als Beispiel nicht der Quart, sondern ausgerechnet der kleinen Terz angeführt wird, was die Deutung des von Remy wirklich Gemeinten doch recht schwierig werden läßt; zunächst ist hier nur auf die Probleme des zitierten Textes einzugehen.

Ob der Text hier gestört ist, kann Verf. nicht nachkontrollieren; die zusammenhängende Syntax und semantische Folgerichtigkeit macht einen solchen Verdacht aber unwahrscheinlich. Angesichts dessen, daß Remy mit



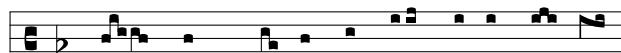
Ti-bi di-xit cor me-um

ein adäquates Beispiel für die Quart anführt, er also auch die Binnenstruktur, die diatonische „Ausfüllung“ einer Quart gekannt haben muß, ist die Bemerkung, *mirum est, quod dicit diatessaron habere tonos et hemitonium*, wobei sicher zu ergänzen ist *tonos duos*, sowie die anschließende Erörterung eines *hemitonium*, das *incomprehensibiliter fit* unbegreiflich: Wie das Beispiel zeigt, müssen schon in seinem ersten Teil alle „ausfüllenden“ Töne gesungen werden, allerdings erscheint der Halbton erst mit der sechsten Silbe, was — gerade in Hinblick auf das ebenso wunderliche Beispiel *Omnia quae* — die Frage aufwirft, ob für Remy die Größe *Quart* irgendwie mit der Anzahl von vier, aber nicht fünft Halbtönen zu tun haben könnte, oder daß der im Beispiel so lange „ausgelassene“ Halbton die Bestimmung beeinflußt? Beides scheint schwer vorstellbar zu sein. Eine Lösung des Dilemmas auch hinsichtlich der abstrakten, so aber korrekten Darstellung des Intervalls *Quart*

in drei Punktneumen und der nach oben abschließenden *virga* ist offensichtlich nicht leicht zu erhalten, wenn man ein vollständiges Wissen um die Struktur der Skala voraussetzt.

Auch befindet sich der fünfte Halbton im Beispiel am oberen Ende des Ambitus, also nicht *inter illa quattuor excrescit*. Der Satz mit *cum unus tonus* muß dabei nicht das *mirum* bezeichnen, sondern dürfte einfach den Grund für die Summe angeben, ... *fünf Halböne, weil jeder Ganzton zwei Halböne hat*. ..., was eine korrekte Aussage ist. Daß Remy der „Gegensatz“ zwischen fünf Halbönen und der Zahl Vier „in“ der Bezeichnung Quart gestört haben sollte, sagt er wenigstens nicht explizit; eine andere Erklärung des *mirum* scheint jedoch ausgeschlossen. Andererseits stört Remy die Siebenzahl von Halbönen bei der Quint offenbar nicht, wenn nicht der Ausdruck des *mirum* bei der Quartauch noch implizit für die folgenden Konsonanzen gelten sollte.

Die Beschreibung, wie der „überzählige“, nämlich fünfte Halbton zustande kommt, als *illud quintum hemitonium, quod ibi succrescit, incomprehensibiliter fit et inter illa quattuor excrescit*, weist eben doch darauf, daß die Fünzfahl irgendwie als unpassend empfunden wurde, so daß der „ominöse“ fünfte Halbton als irgendwie nicht recht faßbar und aus den „eigentlichen“ vier *herauswachsend* qualifiziert werden muß. Daß eine solche Erklärung ein Beweis für volles Verstehen sein könnte, ist offensichtlich fraglich. Wenn Remy im Folgenden nochmals ein ebenfalls adäquates Beispiel für die Quart anführt — der „Halbton“ *e* erscheint hier erst auf der zehnten Silbe —,



De- us in ad- iu- to- ri- um me- um

und danach nochmals sozusagen abstrakt eine Art vierelementigen Scandicus, also adäquat, anführt, ist kaum vorstellbar, daß er selbst mit diesem fünften Halbton Schwierigkeiten gehabt haben könnte, oder daß er mit seiner unbegreiflichen Erklärung eventuell andere meint, die noch nicht ausreichend oder gar nicht *musici* im Sinne von Aurelian geworden waren. Angesichts dessen, daß Remy selbst an keiner Stelle auf die verschiedenen Gattungen hinweist, die auch seine Beispiele charakterisieren, ist aber dennoch nicht mit ausreichender Sicherheit zu beweisen, daß nicht auch Remys musiktheoretisches Wissen irgendwie geringer gewesen sein könnte, als

man voraussetzen möchte. Bevor man nicht mit Sicherheit ein vollständiges adäquates musiktheoretisches Wissen nachweisen kann, ist es methodisch notwendig, einige Skepsis gegenüber einer einfachen Voraussetzung vollständigen Wissens dieser Art auch bei Remy, erst recht bei Johannes Scottus zu behalten und anzuwenden: So scheint es nicht auszuschließen zu sein, daß Remy noch im Stadium der Denkweise von Rahmenkonsonanzen steht, wie es für die frühen Schichten der *Alia Musica* charakteristisch ist, s. 1.5.1.2. Wenn er dann aber formuliert: *id est consonantia vocis, ut est Deus in adiutorium ... meum*, wo genau wie in dem vorangehenden Beispiel nur der betreffende initiale Quartsprung begegnet, dann aber ebenfalls noch eine viertönige *scandicus*-Neume zur Verdeutlichung angeführt wird, scheint wieder so gut wie sicher zu sein, daß Remy die „Zusammensetzung“ der Quart verstanden haben muß, auch wenn er keine ausreichenden Anmerkungen zu den jeweiligen drei Gattungen der Quart macht (Lage des Halbtons).

Dies scheint auch die Exemplifizierung der Quint, worauf bereits oben eingegangen wurde, s. 1.5.1.2, zu belegen, für die der Introitus *Oculi mei semper* angeführt wird, ed. Lutz, zu Dick, 497, 13:

HEMIOLII sesquialteri, i. e. diapente, POSSIDET RATIONEM ut est.

Der Übersichtlichkeit wegen sei die Melodie hier nochmals zitiert, um die Vergleichbarkeit mit den Exemplifizierungen der anderen Intervalle zu verdeutlichen:



O- cu-li me-i sem- per Do- mi-num

quod fit in quinque chordis ut est ...

Die letzte Exemplifizierung geschieht durch vier übereinandergeschriebene Metzzer *puncti*, über denen eine *virga* den Abschluß nach oben bildet.

Die Formulierung scheint trivial, auch die der Quart analoge zusätzliche skalische, abstrakte Darstellung durch fünf Einzeltonneumen. Allerdings fällt wie bereits gesagt auch auf, daß eben eine Angabe der Gattung fehlt; in der skalischen Abstraktion also werden nur die für eine Quint notwendigen Stufen bzw. Punkte oder Terme angegeben und dies gilt auch für die anderen konkreten Beispiele Remys.

Ein weiteres Problem hinsichtlich eines Nachweises vollen Verstehens der skali-

schen Struktur bei Remy entsteht nun aber bei der Kommentierung der Aufzählung der Töne in Bezug auf die Tetrachorde im Tonsystem bei Martian, und zwar speziell bei der Erklärung offensichtlich der *τρίτη διεζευγμένων*, bei der Martian offenbar durch „Etymologie“ gestört die Struktur nicht adäquat wiedergeben kann. Martian erklärt nach der ebenfalls nicht gerade klaren und vor allem durch „Etymologie“ verwirrten Darlegung der Töne des konjunkten Tetrachords — zur zur leichteren Kontrolle sei der Text hier nochmals zitiert —: *Omne autem tetrachordum coniunctarum ideo dictum, quia mediae ipsi ... adiungitur, ac producente media sequentem tonum ille, qui sequitur sonus παράμεσος nominatur, quod hunc satis proximum sonus adiunctae modulationis offendat*, 943. Die *adiuncta modulatio* ist wohl eine Martiansche Variante von *tetrachordum coniunctum*, und die „Etymologie“ von *παράμεσος* leitet sich natürlich von *παρά* im Sinne von *gegen, wider* ab; ist also absurd. Daß diese *Dissonanz* auf den Gegensatz von Ganz- und Halbton zurückzuführen ist, sagt Martian nicht; wahrscheinlich hat er die „Etymologie“ schon vorgefunden, die strukturell denkbare Begründung aber nicht verstanden. Übrigens läßt auch diese Art der Aufzählung der Töne nicht erkennen, daß Martian die tetrachordale Struktur verstanden haben könnte. Auf diese Stelle wird noch näher eingegangen, sie hat auch für eine Glosse zu einer anderen Stelle Bedeutung, vgl. 2.2 auf Seite 450.

Die Aufzählung folgt adäquat, wenn sie als nächsten Ton die *tertia divisarum* anführt, also die *τρίτη διεζευγμένων*, 944:

*dehinc divisarum tertia, quae plenum systema diapason finit, unde divisarum tertia perhibetur.
sonus¹⁵³ vero divisarum ideo hoc nomen accepit, quia uno et dimidio
tono a mediae fine divellitur.*

Offenbar hat Martian nicht so ganz verstanden, daß *divisarum* keine Qualifikation eines Tones ist, sondern eines ganzen Tetrachords. Daß auch die *trite diez* eine Oktavgattung — von unten gerechnet — abschließt, ist klar, nämlich die zur *parhypate hypaton*. Klar ist auch, daß es sich um die — wieder von unten gerechnet — dritte Oktavgattung handelt, wenn man wie üblich mit der vom *proslambanomenos* zur *mese* beginnt. Insofern ist also diese „etymologische“ Erklärung gerecht-

¹⁵³Hätte sich hier noch das Wort *hic* o. ä. befunden, wäre die Emendierung von *sonus* zu *tetrachordum* von vornherein überflüssig erschienen.

fertigt; nur ihr plötzliches, sozusagen unsystematisches Auftreten verwirrt natürlich — Martian geht auf die Oktavgattungen in der zu dieser „Erklärung“ des Namens $\tau\rho\acute{\iota}\tau\eta$ notwendig von unten beginnenden Zählung ja erst 954 ein; von einer planvollen Konzeption der Stoffanordnung kann man nicht sprechen, wenn man nicht den Zwang zur „Etymologie“ von Namen als ausreichende Erklärung für solche spontanen Reaktionen beachtet, hier also die von der Anordnung völlig unverständliche Anführung einer Oktavgattung, d. h. ihrer Zahl. Die Vermutung, daß Martian eine solche „Etymologie“ selbst gefunden haben könnte, auch noch in diesem Zusammenhang, ist schon deshalb auszuschließen, weil man den Grund für die „Erklärung“ des Zahlnamens $\tau\rho\acute{\iota}\tau\eta$ aus eigenem Wissen einfügen muß, Martian selbst gibt keinen Hinweis, er zitiert, ohne selbst den Grund anzugeben oder wenigstens auf die betreffende Darstellung der Oktavgattungen in der notwendigen Reihenfolge zu verweisen. Damit wird als Aussage für sich genommen — und woher sollte eigentlich der Leser das zum Verständnis unabdingbare Wissen nehmen, wenn nicht aus dem Text? — die Formulierung zur unverständlichen Parataxe nicht zusammengehöriger Begriffe, wenn Martian den oben zitierten Text, 944, zur Einführung der *trite divisarum* schreibt. Daß dann die anderen Töne *consequuntur*, ist trivial, aber keine strukturelle Aussage!

Zwar konnte man dem Text vorher entnehmen, daß die *media* der Ton ist, *quae perfectam symphoniam prima complevit*, 943, nur fehlt dann der Verweis auf eine zweite Oktav, und die Qualifikation *prima* — die nun nicht zur „Etymologie“ dienen kann — bezieht sich nicht auf die Oktavgattung, sondern auf die Mese, die natürlich, von unten gerechnet, als erster Ton (von unten gezählt) Schlußton einer Oktav ist. Martian hatte also eine Quelle, in der offensichtlich die Oktavgattungen genannt waren; einen sinnvollen Zusammenhang hat er daraus nicht schaffen können, denn ebenso natürlich ist die Paramese der Ton, der die zweite Oktav abschließt — nur, hier hatte Martian ja eine andere, noch weniger richtige „Etymologie“ zur Hand: Diese sind das Wichtige für ihn. Daß er die eigentlichen Strukturen verstanden haben sollte, obwohl er nicht einmal fähig ist, klar die Abstände zwischen den einzelnen Tönen anzugeben, ist daher hochgradig unwahrscheinlich: Wer den Sachverhalt verstanden hat, würde gerade bei strukturell wesentlichen Sachverhalten nicht ein solches Durcheinander von Merkmalen anführen, und nicht eine an sich ja unverständliche Verbindung von *quae plenum systema diapason finit, unde divisarum tertia perhibetur*, hinschreiben: Die Eigenschaft, ein *plenum systema* zu

beenden ist doch kein Grund für die Benennung $\tau\rho\acute{\iota}\tau\eta$! „Dafür“ ist eine solche Formulierung ein klarer Beweis, daß Martian sich dabei nichts gedacht haben kann, sondern mißverstanden haben muß¹⁵⁴.

Martian bringt es aber fertig, noch eine weitere solche „Etymologie“ für das Wort *tertia*/ $\tau\rho\acute{\iota}\tau\eta$ anzuführen, daß dieser Ton nämlich um einen Ganzton und einen Halbton von der Mese entfernt sei, also, was er aber ausläßt, um drei Halbtöne, denn auf die Idee, daß die *trite diez.* der dritte Ton nach der Mese ist, kommt Martian offenbar nicht, vielleicht weil er die *mese* als 0 zählt? Wahrscheinlich ist aber auch hier, daß er — und die handschriftliche Überlieferung ist eindeutig und daher zu beachten — den kompilierten Sachverhalt nicht verstanden hat, d. h. sich dabei nichts Konkretes hat denken können. Klar ist in jedem Fall, daß das eigentliche, „wissenschaftliche“ Interesse Martians nicht die Struktur, sondern mögliche Einzelwortdeutungen, eben derartige „etymologische“ Versuche sind.

Wie bemerkt ist diese Stelle Anlaß für zahlreiche Emendationen gegen das Zeugnis der Hss. geworden. In Hinblick auf den anschließenden Satz, in dem das Prinzip der Aufzählung von Tönen und folgendem Hinweis auf das betreffende Tetrachord — auch dies vor allem der „Etymologie“ wegen¹⁵⁵ — verlassen wird: *post hoc tetrachordum excellentium collocatur. quod ideo excellens nomen accepit*¹⁵⁶ ..., und

¹⁵⁴Natürlich bemerkt auch Cristante, ib., S. 306, den Zusammenhang von Tonnamen und Nummer der betreffenden Oktavgattung; nur muß man aus der Defektivität, ja Sinnlosigkeit der Formulierung wohl auch den Schluß auf Martians Wissen ziehen.

¹⁵⁵*Omne autem tetrachordum coniunctarum ideo dictum ...*, 943, worauf eine in Bezug auf die Struktur ebenso absonderliche Erklärung folgt, wie die, daß *omne tetrachordum coniunctarum* etwas sei: Angesichts der Struktur des Systems fragt man sich natürlich, wo eigentlich die anderen *coniunctarum tetrachorda* sind, denn es geht hier allein um die Opposition von *συνημένων* und *διεζευγμένων*! Auch hier ist die Darstellung alles andere als kompetent — eigentliche Aufgabenstellung ist die „Etymologie“: Die Namen sind nicht ihres Bezeichneten wegen, sondern allein ihrer möglichen „Bedeutung“ wegen von Interesse.

¹⁵⁶Die Erklärung ergibt sich von selbst aus der für Martian selbstverständlichen tonräumlichen Analogie, vgl. auch Cristante, ib., S. 286 f.: *quia in singulis tropis in omne acumen erigitur, in singulis modulationibus fastigiatur*. Die Opposition von *tropus* und *singulae modulationes* ist bemerkenswert; nur eine Erklärung durch Martian erfährt der Leser wie zu erwarten nicht. Remy kann nur zum Wort *tropi* die Zahl *Fünfzehn* hinzufügen und zu *fastigiare* die Worterklärung, *acuitur, erigitur* geben; was beides kein inhaltliches Verstehen, sondern nur die Fähigkeit zur Assoziation fordert — und das Auftreten von Zahlen ist

von den konstituierenden Tönen dann gar nicht mehr gesprochen wird, eine für eine inhaltlich verstandene Aufzählung der Töne des Systems höchst seltsame Inkonsistenz, die sich aber daraus leicht erklärt, daß Martian ja das Wort *τρίτη* und auch *paranete* bereits „gedeutet“ hat, und für ihn Interesse vor allem an oder nur der „Etymologie“ des Namens bestand: Was soll ein Kompilator sonst tun, wenn er den Inhalt nicht verstehen kann?

Die angesprochenen Emendierungen, die wie gesagt Dick zur Ersetzung von *sonus* durch *tetrachordum*, Willis — *dubitanter* — durch *genus* gebracht haben, müssen einen inhaltlichen Widerspruch auf sich nehmen, d. h. eine strukturell falsche Aussage, denn das *tetrachordum divisarum* ist nicht anderthalb, sondern einen Ton von der Mese getrennt¹⁵⁷. Das Dilemma besteht darin, daß mit *sonus* natürlich nochmals der Ton *τρίτη* gemeint sein muß, dabei aber ist die Struktur sinnvoll, denn dieser Ton steht tatsächlich von der Mese eine kleine Terz ab. Dennoch wählt Cristante in seiner Erörterung die Emendierung Meiboms, nämlich *tetrachordum* gegen alle Hss. und die Kommentatoren; und das, obwohl strukturell die Aussage Unsinn ergibt, und auch vorher Martian von Abständen zwischen Tönen und Tetrachorden nichts sagt.

Cristante begründet seine Entscheidung für die alte Emendation, also gegen die Überlieferung, damit, daß hier einmal der Text *corrotto* sein müsse, ib., S. 306, zum anderen *per il parallelismo con gli altri casi, doveremo trovare appunto la spiegazione del nome tetrachordum divisarum*, und dies, obwohl *La correzione tetrachordum si giustifica però solo se si ammette un errore nel computo degli intervalli*.

offenbar immer etwas, was es hervorzuheben gilt; nicht die Strukturen!

¹⁵⁷Und warum soll Martian nicht einen solchen absurden Gedanken gehabt haben, daß also etwas, das *disiunctum* ist, mehr als einen „normalen“ Ton von einem gegebenen Term, die *μέση*, entfernt sein soll? Man darf ja nicht einfach voraussetzen, daß er seine Aussagen überhaupt auf Widerspruchsfreiheit prüfen konnte.

Die von Mariken Teeuwen herausgegebene anonyme Glosse zu dieser Stelle jedenfalls, *Harmony ...*, S. 510, bzw. S. 282 f., folgt genau diesem Gedanken, zu Dick, S. 504, 11, wenn sie eine Art Tetrachord von der Paramese aus annimmt, diese dann aber gleich eine kleine Terz von der Mese entfernt sein läßt — wesentlich an diesem Unsinn ist, daß der Glossator auf keinen Fall auch nur eine Ahnung von der leicht lesbaren Darstellung des Schemas des *σύστημα τέλειον* gehabt haben kann, das Boethius liefert, und das in Gerberts *Scriptores ...* Bd. 1, S. 122 gegenüber zu betrachten ist: Wer dieses Schema kannte, konnte derartigen Unsinn nicht behaupten!

Die Voraussetzung ist wieder — es sei betont gegen die gesamte Überlieferung —, daß Fehler und Inkonsequenzen nicht etwa auf Martian zurückgehen können, sondern Ergebnis einer verderbten Überlieferung sein müssen. Daß diese aber gerade eine strukturell ja völlig korrekte Angabe bietet, die nur in Hinblick auf eine ja gar nicht durchgehaltene Systematik, in der alle Tetrachorde mit Namen genannt werden müssen, unklar erscheint, ist nicht einzusehen; das *tetrachordum hypaton* wird z. B. gar nicht erklärt und erscheint nur bei der „Erklärung“ des Namens *mediarum*, 942, wobei noch die gleichen Namen der *principalis* und des *tetrachordum principalium* durcheinander zu gehen scheinen — die Bezeichnung als solche war ja erklärt, nämlich als Tonname! Bei dem *tetrachordum excellentium*, wo das neue Wort *excellens* auftritt, wird nur noch diese Bezeichnung „erklärt“. Angesichts des unübersehbaren Chaos, in dem hier die Töne der Tetrachorde aufgezählt werden, ersichtlich nur ihrer „Etymologie“ wegen — und die Hinzufügung der Erwähnung des *lydius modus*, nicht *tropus*!, verstärkt den Eindruck hochgradiger Verwirrung —, kann einfach nicht die zu fordernde Parallelität als Grund für eine emendierende Veränderung der Überlieferung gegen die Hss. herangezogen werden:

Martian hat hier für den Namen *tertia* zwei „Etymologien“ gefunden, die er dann auch anführt. Daß sich Martian verzählt haben sollte, ausgerechnet bei der in allen Texten klar dargestellten intervallischen Bedingung des disjunkten Tetrachords, verlangte übrigens eigenes Zählen — wo aber werden eigentlich, d. h. explizit, in seinem Text die intervallischen Abstände der Töne im Tonsystem genannt; die kann man sich nur erschließen, wenn man andere Quellen kennt, wie etwa Boethius. Nur kann Martian das ja wohl nicht von einem Leser einfach verlangen bzw. voraussetzen, daß der moderne Interpret automatisch sein gesamtes Wissen um die Struktur des Tonsystems einsetzt, um die Unklarheiten von Martians Ausführungen „verständlich“ machen zu können.

Es bleibt nichts anderes übrig, als wieder zu konstatieren, daß Martian in einem von vornherein unklaren und wenig systematisch aufgebauten Abschnitt das kompiliert, was ihn interessiert, nicht das, was der an dem Wissen um die Struktur des Tonsystems interessierte Leser suchen würde; Martian geht es um Namensklärungen. Und es ist doch zu beachten, daß Martian bei dieser Aufzählung der Töne nach ihrer Tetrachordordnung nur bei einer solchen Worterklärung eine skalische Angabe macht, eben die kleine Terz des Abstands zwischen *tertia* und *media*, nicht einmal bei den Oktavgattungen gibt er einen Hinweis darauf, wo jeweils die

Halbtöne liegen — und die intervallische Struktur des Tonsystems findet man in seiner Darstellung ja an keiner Stelle; nicht einmal bei den fünfzehn *tropi* hält er die Weitergabe solcher Angaben für notwendig. Da aber zeigt Cassiodor, daß wohl jede Vorlage solche Hinweise gehabt haben dürfte — Martian scheint also gerade solche, strukturell wesentlichen Angaben für entbehrlich gehalten zu haben.

So betrachtet verliert das Durcheinander aber seine Unordnung, denn es wird durchgehend das erklärt, was erklärt werden soll. Nur im Falle des *tetrachordum divisarum* hat Martian das Wort *divisarum* nicht erklärt — oder vielleicht doch, nämlich in seiner Vorstellung, daß er einen Ton mit der gleichen Qualifikation eben zweimal erklärt hat. Martian kennt zwar auch das Wort *principalis principalium, quae principalis principalium, quia prima in tetrachordo collocatur, quasi cuiusdam rectoris nomen accepit; subprincipalis ...*, 941; nur eine Erklärung für die entsprechende Benennung des Tetrachords findet man ebenfalls, also wie bei dem *divisarum*, geradezu ausdrücklich nicht. Bei *principalis mediarum* stehen dagegen zwei verschiedene Qualifikationen zur „Erklärung“ an, was auch geschieht. Damit ist aber kein Grund gegeben, gegen die Hss. wirklichen Unsinn in den Text einzuführen, nur um einen irgendwie „logischen“ Aufbau zu erhalten, logisch in Hinblick auf die musiktheoretisch, also nicht von Martian, eigentlich gemeinte Struktur. Anzunehmen, daß Martian eine notwendig vorauszusetzende Aussage einer Vorlage, nämlich *uno tono* von selbst, durch eigenes „Verzählen“ verändert haben könnte, und dies ausgerechnet an der durch Ganzton definierten Stelle der Disjunktion, ist auszuschließen. Insofern wird hier der Emendierung von Cristante und seinen Vorgängern nicht gefolgt.

Dieser hinsichtlich einer Erklärung der Struktur des Tonsystems typisch Martiansche, also hochgradig unklare Passus wird nun für Remy von Auxerre Anlaß, wieder ein Beispiel zu geben; und das ist unter der Voraussetzung, daß Remy die Begriffe der melischen Theorie vollständig verstanden habe, wieder zumindest schwer erklärbar¹⁵⁸, ed. Lutz, zu Dick, 504, 10; richtig erkannt hat Remy auch die zweite

¹⁵⁸Zu beachten ist hier auch, daß Remy die Aufzählung der Tonnamen im System, 931, nicht mit Angaben zur intervallischen Relation kommentiert, obwohl dies aus Boethius leicht ablesbar gewesen wäre — die Sicherheit, daß Remy, weil er auf Boethius verweist, er auch dessen Aussagen zur Musiktheorie verstanden haben müsse, wäre also voreilig (ed. Lutz, zu Dick, 945, 10 seq.). Johannes Scottus geht überhaupt nicht auf diesen Katalog ein.


„Etymologie“, er setzt sie allerdings in die Tonzahl um, was insofern zutrifft, als zwei Intervalle natürlich drei Grenztöne „benötigen“; ein Wissen, das übrigens auch rein formal aus Martians Text abzuleiten war.

Betrachtet man nun die „lesbare“ Version dieser Introitusantiphon, so muß man (nach dem *Graduale Romanum*, in der Form des *Graduale triplex*) einen auffälligen Widerspruch zur Angabe von Remy und seiner Neumierung feststellen: Statt drei Tönen findet man — und zwar in den beiden im *Graduale triplex* angeführten, Metzger und Deutschen, Neumierungen — einen *pes*, der zudem nicht eine kleine Terz, sondern eine Quart, *G – c*, überspringt:

...*SONUS VERO DIVISARUM IDEO HOC NOMEN ACCEPIT, QUIA UNO
ET DIMIDIO TONO i. e. tribus chordis, ut est*



Om-ni-a quae fe-ci-sti no- bis, Do- mi- ne . .

ubi habentur tres chordae, sicut est  *A MEDIAE FINE DIVELLITUR
hoc est ab ipsa mese, quae finis dicitur, quia graviores sonos terminat
et incipit acutiores.*

Die Schlußbemerkung ist wieder korrekt, wenn man die *mese* als „Mittelton“ des Systems ansieht, nur das wiederum ist nicht das von Martian Hingeschriebene. Das Beispiel paßt ersichtlich nicht zur Aussage, daß hier — in moderner Metasprache — eine kleine Terz gemeint sei, also ein Intervall von drei Halbtönen; Remy führt dagegen klar eine Quart an, wogegen die abstrakte, mit *sicut est* eingeleitete skalische Darstellung in zwei übereinander geschriebenen *puncti* und darüber „abschließender“ *virga* klar auf ein dreitöniges Gebilde verweist. Daß hier ein Dilemma besteht, ist klar: Daß Remy die Melodie mit dem charakteristischen Quartsprung als Initium in anderer Form gehört und gesungen haben könnte, ist angesichts der Notation in Einsiedeln, 121, mit dem zum Anfangspes hinzugefügten *s* auszuschließen; Daß Remy die kleine Terz auf *fecisti nobis* von allen anderen Intervallen gemeint haben könnte, erscheint auch keine sinnvolle Lösung des Problems¹⁵⁹.

¹⁵⁹Man könnte die Stelle auch „retten“ wollen, indem man AR ansetzt, das mit dem ausgefüllten Quartsprung beginnt: *Gac c c c c*; nur erscheint auch das nicht gerade sinnvoll, jedenfalls hat niemand der Denker, die AR als sekundäre Fassung interpretieren

Daraus aber folgt zwangsläufig, daß Remy hier eine Quart, einen Quartsprung, als dreitöniges Ereignis betrachtet! Für einen musiktheoretisch gebildeten *cantor musicus* scheint dies ein nicht akzeptables Mißverständnis zu sein. Wortlaut und überlieferte melodische Struktur sind aber so eindeutig, daß hier von einem Fehler der Überlieferung oder der Gestalt der gemeinten Melodie kaum auszugehen ist. Angesichts der Beliebtheit der *oral tradition* Lehre, die ihrer Folgenlosigkeit für die Beurteilung der Ästhetik und Gestalt der Gregorianischen Melodien jetzt noch auf die genuin schriftgebundenen Kompositionen der Nôtre Dâme Mehrstimmigkeit erweitert werden muß¹⁶⁰, sei aber, um sozusagen gegen entsprechende Einwände sicher zu sein, aber auch zur Erholung von rein philologischer bzw. inhaltlicher Argumentation, hier zunächst einmal auf die Frage des Formeltyps der von Remy herangezogenen konkrete Melodie eingegangen. Die Vorstellung, daß die überlieferten Melodien des Chorals — insbesondere die für den *chorus*, dessen Bedeutung schon Niceta von Remesiana betont — nur eine von unendlich vielen, schließlich hinsichtlich irgendwelcher Grenzen für Variantenbildungen, d. h. der reinen Lehre entsprechend natürlich nur verschiedener Ausführungsmöglichkeiten eines unklaren Gebildes unbegrenzter melodischer Erscheinungen sein sollen, kann natürlich von jeder ästhetischen wie auch strukturellen Betrachtung freistellen; also könnte so auch Remys angesichts der überlieferten Melodie erstaunliche Aussage sofort durch Verweis auf eben irgendeine andere hypothetische Ausführung irgendeines unbestimmbaren „Musters“ erledigt werden. Diese Bequemlichkeit allerdings erscheint zumindest etwas erstaunlich, wenn man die Festigkeit der überlieferten Melodien sowie die Tatsache beachtet, daß die frühen Neumenschriften der Vorstellung einer exakten, einmaligen Fixierung abhold gewesen sein müssen, sie hatten nur noch nicht die entsprechenden, von moderner bzw. antiker Denkweise geläufig gewordenen Möglichkeiten. Aber auch da könnte man, wenn man z. B. das Zeugnis von Ekkehardt 4 nicht zur Kenntnis nehmen will, natürlich die aus der Herkunft der Neumenzeichen zwangsläufige „Adiastematie“ nicht auf diese gegebene Bedingung

wollen, auf diese Stelle rekurriert (wohl nur, weil sie sie nicht kennen).

Initien mit Anfang einer kleinen Terz zu finden, wäre nicht unmöglich gewesen: Die Comm. *Ecce virgo* könnte dazu angeführt werden, *D – F*, der Int. *Hodie*. Remy muß also seine Melodie schon bewußt asugewählt haben. Einen liturgischen Grund kann man nicht finden.

¹⁶⁰Man vergleiche hierzu den Beitrag von Verf. in *HeiDok: Sind die Denkfiguren „Leonin und sein Magnus liber“ selbst Denkfiguren?*

zurückgeführt werden, sondern als Ausdruck einer Musik, die einen *pes* einmal als Quint, einmal als Quart, einmal als Sekund o. ä. singt und dabei irgendwie immer das Gefühl eines mystisch „Gleichen“ haben muß¹⁶¹.

Da jedoch diese beliebte und für jede Variante leicht heranziehbare, also vom eigenen Denken soweit befreiende Methode¹⁶² noch keine endgültig akzeptierte bzw.

¹⁶¹Die Naivität, aus einer von modernem Niveau her klaren Unzulänglichkeit eines Zeichensystems auf eine entsprechende Unzulänglichkeit des Gemeintem zu schließen, wird man normaler Weise als Anachroismus bewerten; bei der adiastematischen Neumenschrift dagegen wird dies von der Treitler-Epigonie meist so interpretiert: Wenn als Bezeichnetes von gegebenen Zeichen nur die Bewegungsrichtung, nicht aber das Ausmaß definiert ist, wie es für die klar melisch definierten Akzentzeichen der antiken Grammatik der Fall ist, wird wie auch Aurelians Melodiebeschreibungen klar machen, von einer neuen Verwendung des gleichen Bezeichneten nicht sofort ein neues Bezeichnetes, nämlich das Ausmaß von melischen Bewegungen, verlangt werden können; zunächst hatte die Neumenschrift die Aufgabe, analog zur Vorgabe Zeichen zu erfinden, die im gleichen System des Bezeichneten andere Bewegungen erfassen ließen — das Bezeichnete des *porrectus* z. B. war nicht vorgegeben wie auch alle umfangreicheren Bewegungseinheiten. Genau dies, wie andere für ein melisches Zeichensystem als notwendig empfundene Erweiterungen leisten alle frühen adiastematischen Neumenschriften des Westens. Die natürlich ebenfalls empfundene Notwendigkeit, Ausmaße von Bewegungen, Sprunggrößen, Anschlüsse über Silbengrenzen etc. anzugeben, konnte dann auf verschiedene Weise gelöst werden, einmal durch Hucbalds vollständig rationales Verfahren, einmal durch das besonders aus St. Gallen bekannte Vorgehen der Hinzufügung von Buchstaben und schließlich, erfolgreich und in seiner Entwicklung gut zu beobachten durch graphische Analogie: Großer Sprung entspricht „großer“ Neume; und schließlich die Nutzung der Linien zur Halbtonkennzeichnung. Aus dieser klar rekonstruierbaren Entwicklung abzuleiten, daß die ersten Neumatoren deshalb ihre Notation adiastematisch erfunden hätten, weil zwar die jeweiligen Richtungen, nicht aber der Größe in der jeweiligen Ausführung festgelegt gewesen sei, ist ersichtlich absurd; hier wird Gemeintes und Bezeichnetes vermengt (sicher schwierige Begriffe, aber vielleicht doch nicht so schwer zu verstehen): Die Nutzung von graphischen Vorgaben konnte Angaben liefern, die wesentlich besser waren eben als keine Notierung — nur, daß dabei unabweisliche Unzulänglichkeiten bekannt und bewußt gewesen sein sollten, bevor die dazu notwendige Rationalität und Systematik, wie bei Hucbald, bekannt war, verlangt etwas zu viel an Unwissenschaftlichkeit, dürfte deshalb aber auch so beliebt sein.

¹⁶²Wie an anderer Stelle gezeigt, kann damit sogar die Aufwendigkeit des klaren Nachweises eines Ursprungs von Varianten aus dem von Jacobsthal bekannten Verfahren „entfallen“; d. h. man kann sich auch hier die Arbeit ersparen, durch Vergleich und Rückführung

akzeptable Methode entwickelt hat, die die Grenzen von Variantenbildungen in Relation zu der virtuellen Idee einer Gleichheit der jeweiligen Melodie zu bestimmen erlaubt, wird hier noch der altmodischen, eben auf Aurelian wie Remy zurückgehende Methode gefolgt, daß individuelle Melodien auch individuelle Melodien waren und als konkrete Beispiele dienen konnten, was auch die neuartigen Tonare belegen: Diese zeigen wie die Theoretiker überhaupt, daß die Melodien, auch die deren Autoren bekannt waren, als individuelle Gebilde klassifiziert werden und nicht, daß die individuellen Melodien sozusagen aus der wie auch immer bestimmten, dann als *toni/tropi/modi* bestimmten Klassen bzw. Klassifikationen herausgemendelt wären im Sinne einer *oral tradition*-Lehre. Schließlich wäre auch zu beachten, daß die Melodien als eindeutige Gestalten überliefert werden, genau wie Homers *Ilias* eben als Literatur existiert, und zwar von Anfang an¹⁶³. Hier soll also die Frage der

auf Theoretikerangaben die überlieferten Gestaltvarianten in Hinblick auf Ausmerzungen von „Chromatismen“ zu bewerten — ist doch auch das Buch von Jacobsthal alt, wissenschaftlich und daher schwer zu lesen.

¹⁶³**Ein Wort zum *oral tradition*-Homer** Von J. Latacz, *Homer der erste Dichter des Abendlandes*, München-Zürich 1989, S. 11, erfährt man, daß sogar der Hexameter Homers, eine doch recht strenge Anordnung sprachlicher Klangmerkmale zu immer identischen Mustern ein Ergebnis reiner *oral tradition* sein muß: *Daktylen-Rhythmen ... eine strenge Restriktion, die freilich nicht Homer erfunden hat. Als er zu dichten anfing, hatte sie schon seit mehreren Jahrhunderten bestanden. Generationen von improvisierenden Sängern ..., hatten diese Art zu sprechen, besser: ohne jegliche Textvorlage spontan zu formulieren und sich dabei auf der Phorminx ... zu begleiten, gelernt, geübt und weiterentwickelt.* Wie man das alles so einfach wissen kann, ist schon bewundernswert! Man ist schon dankbar, daß nicht noch die Art der instrumentalen Begleitung spezifiziert wird (in den russischen historischen Liedern findet sich sogar Mehrstimmigkeit, was könnte man daraus alles folgern). Vor allem aber muß man dankbar sein, daß Latacz die Versmaße der vor-Homerischen Zeit insbesondere hinsichtlich ihrer Strenge so gut kennt, vielleicht auch durch *oral tradition*, denn philologisch ausreichend beweiskräftige Quellen scheinen ja zu fehlen; und wenn Homer an dem Epos mehrere Jahre gearbeitet haben sollte, was ja nicht ganz auszuschließen ist, ist natürlich auch zu fragen, weshalb seine Fähigkeit zur Erfindung metrisch kompatibler bzw. konstitutiver Formeln so sehr beschränkt gewesen sein soll, zumindest wäre dann ein klares Maß für solche Möglichkeiten notwendig.

Als Grund für diese mutige Behauptung erfährt man in *Homers Ilias, Gesamtkommentar*, hg. v. J. Latacz, *Prolegomena*, München und Leipzig 2000, im Beitrag von J. Latacz, zu *Formelhaftigkeit und Mündlichkeit*, S. 48 ff., daß die Fülle von Formeln unmöglich in kurzer

Zeit erfunden worden sein können, daß Homer, der als literarischer Dichter ja nicht ganz auszumerzen sei — immerhin! —, natürlich keineswegs selbst zu solchen Bildungen oder Varianten solcher Formeln gelangt sein könne, diese also gleich Jahrhunderte (warum nicht Jahrtausende, fragt man sich bei solcher Sicherheit) im Gebrauch gewesen sein müssten — ein zu beachtender Gegensatz zu den sog. Kenninga der nordischen Dichtung, in der der Dichter ja auf eigene Erfindungen bedacht war. Homer kann natürlich auch nicht, etwa zur „Ausfüllung“ seines Vermaßes selbständig Formeln umgeformt haben, zumal ja die Strenge oder Gleichförmigkeit des Vermaßes durch die Verwendung von Formeln, man denke an Vergils *pious Aeneas*, sehr viel leichter zu bewältigen ist. Dies kann natürlich nur durch bzw. in mündlichem Vortrag geschehen sein, also vor Homer, der nur ein bestehendes Vermaß aufgeschrieben hat, und somit eigentlich gar nichts Neues getan hat, ja vielleicht, muß man wohl folgern, nur eine Art Stenograph gewesen sein kann: Weder Form noch Inhalt noch Darbietung sind nach dieser Deutung als originär anzusehen.

Wesentlich für die Darstellung von Latacz ist wie zu erwarten die systematische Nichtbeachtung von anderen Meinungen wie etwa der von Dirlmeier. Wieweit übrigens die Mündlichkeitsideologie bei Latacz reicht, erfährt man aus seiner Erläuterung zu Platos *Protagoras* der als *Platos Inszenierung eines — immer noch mündlichen — 'Interpretationswettstreites'* charakterisiert werde, ib., S. 5 (wie freut man sich doch, wieder einmal die so beliebte wie unergiebig Formulierungen der *Inszenierung* lesen zu dürfen), was immerhin die Frage aufwirft, wie denn eigentlich ein solcher Streit rein literarisch hätte anders denn als *mündlich* durchgeführt werden können — daß Plato einen entsprechenden, nichtmündlichen, Briefwechsel *inszenieren* würde, wird wohl niemand erwarten, zumal die Dialogform für Plato ja wohl eine gewisse bindende Bedeutung zu haben scheint — und auch heute sind noch *Talkshows* etwa über Troiafragen oder, manchmal vielleicht etwas seriöser, Seminare an Universitäten ja durchgehend „mündlich“ durchgeführte Veranstaltungen (die Glossen der mündlich vortragenden Rhapsoden muß man sich wohl als Unterbrechungen im Vortrag vorstellen, als eine Art Werbeunterbrechungen vielleicht? und warum *Ion* ein völlig irreales Zerrbild dieses Standes sein sollte, ist nicht ganz einzusehen, beachtet man, daß Plato hier ja eine bestimmte Absicht hat, die er bei der Vorführung eines abstrusen Zerrbildes kaum hätte begründen können).

Da Verf. auf diese Frage weiter einzugehen vielleicht nicht mehr Gelegenheit hat, sei hier erlaubt nochmals kurz auf Fragen einzugehen, die in der Darstellung von Latacz zumindest nicht explizit gemacht werden, vgl. Verf., *Otfried*, z. B. S. 31 ff., oder *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 12 ff., wo unter anderem auf die Diskussion der Probleme durch Dirlmeier eingegangen wird, in Zusammenhang mit der Parallelisierung von *Homer and Gregorian Chant* (die Wahl ausgerechnet von G. Becking, der durch den Rhythmus als Erkenntnisquelle den Glauben an die Wissenschaftlichkeit von Musikwissenschaft geradezu erschüttert hat (natürlich, ohne daß das gleich bemerkt worden ist), und anderen durch

Latacz als musikwissenschaftliche Gewährsleute dürfte erhebliche Probleme bringen: Der Vergleich z. B. mit dem neueren Opernrezitativ ist von vornherein obsolet, da Homerisches Versmaß nichts mit dem „Maß“ des Rezitativs in der frühen oder späteren Oper gemein hat); hier hätte sich schon eher die von Griechischkenntnissen wenig gestörten Thesen von Treitler zu *Homer and Gregorian Chant* angeboten, die ebenfalls in der o. g. Schrift des Verf. angesprochen werden; Treitler allerdings interpretiert Formelhaftigkeit als Beweis für Instabilität, also das genaue Gegenteil der Folgerung für die, angebliche, absolute Stabilität des Hexameters als metrische Form über tausende von Versen und Hunderte von Jahren. Daß aus dieser Diskrepanz eine unterhaltsame Frage werden kann, liegt auf der Hand, vor allem wenn man beachtet, daß diese improvisatorische Melik die römische Liturgie geprägt haben soll.

Zunächst wird an keiner Stelle gefragt, warum die Formelhaftigkeit des ersten mit Schrift „arbeitenden“ Dichters eigentlich unmöglich mit eben solcher Schriftlichkeit zusammenhängen kann, d. h. genauer, in welchem Ausmaß eigentlich so frühe Schriftlichkeit den Einsatz und die Erfindung oder auch die Umformung und sogar spezifische Verfestigung von Formeln unmöglich gemacht haben sollte: Die Betonung sozusagen einer von mündlich überlieferter Epik weder grundsätzlich noch graduell meßbar verschiedenen Formeltechnik der Dichtung Homers impliziert die Annahme, daß sich der Text auch nicht wesentlich von mündlich vorgetragener Epik der Zeit unterschieden habe: Angesichts der von den Tragikern verwendeten reichen Fülle an Sagenstoffen bleibt dann nur ein großes Erstaunen darüber, warum nicht viel mehr Ilias-artige Epen erhalten sind, wenn es sich letztlich doch nur um die Verschriftlichung einer bestehenden Epik, also um einen nach Einführung der Schrift rein formalen Akt der Umsetzung von Wort in Zeichen gehandelt haben muß. Oder war Homers Leistung doch, und dann auch formal von einer solchen Art, daß eine schnelle Nachahmung eben nicht trivial war. Übrigens wäre die Frage vielleicht nicht ganz zu übersehen, ob es nicht auch Prosa-artigen Vortrag von Sagen gegeben haben kann: Zumindest wären für den Beweis des Gegenteils klare, philologisch brauchbare Nachweise vorzulegen. Sozusagen umgekehrt gesehen läßt sich aber auch die Frage stellen, was die Behauptung soll, daß mündliche Epik nach Homer, also nach *Ilias und Odyssee Vergangenheit* gewesen sein sollte, wie dies Latacz in seinem so hinreißenden — hier erlaubt sich Verf. einen Ausdruck von W. Schuller angemessen zu übernehmen — Stil formuliert, ib., S. 2: *Die Einführung der Schrift um 800 v. Chr. ermöglichte die perfektionierende Konservierung dieser Tradition, trug sie damit aber auch zu Grabe: Epos als lebendige Kunstübung ist nach I. und O. Vergangenheit ...*, wobei leider eine Konkretisierung der Qualifikation *perfektionierend* nicht erfolgt, so daß man auf eigene Spekulationen angewiesen ist, worin denn nun eigentlich überhaupt der Sinn einer „Verschriftlichung“ einer gängigen Praxis durch Homer nur gelegen haben könnte. Zu fragen wäre daher also: Wie haben dann eigentlich die Tragiker von den zahlreichen Epenstoffen erfahren? G. Schwabs *Sagen des klassischen*

Altertums dürften sie, etwa in der 20. Auflage, kaum benutzt haben können — sie müssen sie doch wohl in *oral tradition* erfahren haben, als Prosa oder waren alle anderen Sagen und Sagenkreise Neuerfindungen?

Schon damit wäre die Frage zu stellen, ob sich Homers Dichtung nur einfach als, von Latacz weder in ihrem Ausmaß noch in ihrem Gehalt eben leider näher bestimmte *Perfektionierung* bestehender mündlicher Epik, und nicht doch wohl als absolut Einmaliges erweisen könnte, das eben nicht ganz einfach zu wiederholen war. Was bei einer trivialen Umschrift, wie auch immer *perfektionierend*, ja ebenso trivial für die anderen Epenstoffe zu erwarten ist: Warum sollte es nicht auch weniger guten Epensängern gelungen sein, einen Stenographen mit der Nachschrift ihres Vortrags zu betrauen? Und warum sollten diese potentiellen Epensänger nicht auch noch nach Homer ihre Epen abgesungen haben, wenn doch die Form identisch und sozusagen trivial war, nämlich triviales Erbe einer in die Bronzezeit reichenden Tradition?

Übrigens ist ja auch nicht ganz einfach vorauszusetzen, daß Homer seine Tätigkeit als Dichter — bis auf die Nebensache der Verwendung von Schrift — als identisch mit der von *Δημόδοκος* gesehen haben muß, also in diesem *αοιδός περικλυτός* eine Art Selbstporträt „*in actu*“ habe geben wollen, bzw. daß Homer zu einer Differenzierung zwischen sich selbst oder seinem Tun als Dichter und einem „Heldensänger“ unfähig gewesen wäre. Schon der Inhalt dessen, was Demodokos, notwendig zur Aufhebung des Inkognito des Helden, als Thema seines Singens, zur *λιγεία φόρμιγγξ*, wählt, scheint nicht einfach mit dem identifizierbar, was sich Homer in Ilias und Odyssee als Thema gestellt haben. Daß Homer blind war, wird wohl niemand mehr als adäquate Folgerung der ausführlichen Schilderung ansehen. Warum sollte dann aber der Auftritt insgesamt als Abbild des Auftretens von Homer gemeint gewesen sein? Hier sind doch viele Grade der Stilisierung denkbar. Daß z. B. Homer bzw. der Dichter der Odyssee für die Schilderung des Inhalts wesentlich größeren Aufwand mit ziemlich deutlichen Hinweisen aufbringt als für die Schilderung des musikalischen Anteils, ist nicht notwendig ein Hinweis darauf, daß entsprechender Vortrag nicht vielleicht liedmäßig gewesen sein könnte, daß also die gesungene Epik als identisch mit der geschriebenen verstanden wurde, sondern zunächst nur Ausdruck des Problems, literarisch Musik und ihre Wirkung adäquat darstellen zu können — das später und auch in den Psalmen so beliebte Mittel des Instrumentenkatalogs war zwangsläufig ausgeschlossen. Es bedürfte also sehr viel weiter gehender philologischer Beweise, um den Nachweis zu erbringen, daß Homer seine geschriebene Dichtung als letztlich identisch mit dem, was *Δημόδορος*, *Odyssee* VIII, 46 ff., vorgetragen hat, und damit mit einer vorauszusetzenden vorschriftlichen Epik verstanden haben müsse und verstanden haben wollte. Eine gewisse Skepsis gegenüber Deutungsverfahren, die poetische Stilisierung als mögliches Hindernis zu wenig zu beachten scheinen, ist daher vielleicht doch nicht ganz unangebracht. Übrigens entspricht die Themenwahl von *Δημόδορος* durchaus einigen der Stoffwahl oder Stofftypen von russischen historischen

Liedern.

Daß das Neue und *Perfektionierende*, mit Sicherheit (?), nicht auch für die Metrik gegolten haben könnte oder dürfte, wäre zumindest einer Frage wert; jedenfalls hat es eben offenbar einiger Zeit bedurft, ehe das entsprechende metrische Verfahren eine gewisse Geläufigkeit erhalten hat — und die Sieben gegen Theben, die Argonauten, Theseus, ja sogar Herkules und viele andere haben doch recht lange warten müssen, ehe auch sie in vergleichbarer Weise metrisiert worden sind, wenn dies überhaupt geschehen ist, ja manche haben ja nie ihre schriftliche Form in den angeblich so traditionellen Hexametern gefunden. Und das soll so gewesen sein bei einer seit Mykenischer Zeit geläufigen metrischen Form, deren Umsetzung in Schrift ja offenbar keine größeren, vor allem aber keinerlei formalen, metrischen und poetischen Probleme bereitet haben kann, schließlich ist gerade die Metrik das, was nach Latacz Homers Epik mit Sicherheit nicht von der von ihm behaupteten Form mündlicher Epik unterscheidet; deren metrische Form war also ohne Schwierigkeiten — nach Latacz — in schriftliche Form umzusetzen, ja gerade da mußte nicht einmal eine *Perfektionierung* erfolgen; warum dann aber „nur“ Homer bleibt die Frage.

Der Vergleich mit der Formelhaftigkeit spätantiker Epik — die Formulierung des *pious Aeneas* bei Vergil kommt hier in den Sinn — durch Parry und andere als Maßstab typisch „schriftgebundener“ Epik ist höchstgradig deplaziert, weil es sich hier um Erben einer geradezu uralten schriftlichen Dichtungskultur handelt, wenn schon wären hier Zeugnisse z. B. der nordischen Epik heranzuziehn (oder auch die Reimbildungen früher altfranzösischer Dichtung, deren betreffende Formelhaftigkeit im Rahmen der Schilderung von Musik, z. B. in Gestalt des Instrumentenkatalogs bei Verf., *Musik als Unterhaltung* z. B. II, S. 542 ff., errahnt werden kann). Da jedoch erschiene es schon abenteuerlich, das Versmaß von *Eule und Nachtigall* als Zeugnis für das des *Beowulf* heranzuziehn, obwohl hinsichtlich der Normannischen Eroberung geradezu eine Parallele zur griechischen Situation gezogen werden könnte, wenn auch die Sprache der Eroberer sich nicht restlos durchgesetzt hat, wie eben *Eule und Nachtigall* zeigen kann.

Hinsichtlich späterer antiker Epik steht Homers Dichtung ja wohl am Anfang der Tradition und dazu noch recht singulär, wenn man Kennern trauen darf, weshalb sein Dichtungsverfahren kaum die Freiheit und Tradition spätantiker Nachahmung kennen konnte. Einen schlüssigen strukturellen und philologisch akzeptablen Beweis dafür, daß bestimmte Eigenschaften der bei Homer feststellbaren Formelhaftigkeit klar von einem die Schrift ja aus irgendeinem Grund und in irgendeiner Weise benutzenden Dichtungsverfahren auf keine Weise anders als nur durch eine mündliche Praxis erfunden oder entstanden sein können, findet man übrigens offenbar nicht; undenkbar wäre ja nicht, daß Homer bestehende Formeln mündlicher Epik verwendet, dabei aber — was er ja im „Innern“ auch tut — den Anforderungen der Metrik entsprechend verändert hat. Der Ausschluß einer solchen Möglichkeit scheint nicht gerechtfertigt, mit der Folge, daß dann auch die Metrik in ihrer strengen Form

sogar von Homer selbst stammen könnte; die russischen *Historischen Lieder* z. B. kennen durchweg keine strikten Versmaße.

Und das Bestehen von Widersprüchen zwischen direkt nebeneinander auftretenden Epitheta, vgl. *ib.*, S. 39 f., kann nur antipoetische Betrachtung als Argument anführen; wenn irgendwo bei Karl May die Wendung auftritt, daß die *Komantschen zwanzig Tote verloren*, ist dies kaum ein Hinweis auf *oral tradition* — und die Absurdität, den Tatarenchan sich mit *ich Tatarenhund* einführen zu lassen, wie sie in einigen russischen historischen Liedern auftritt, hat bei Homer ja wohl keine Parallele — eine solche bewertende Kundgabe einer eigenen Stellung zum Geschehen ist für seine Dichtung unvorstellbar, ein deutliches Zeichen ihrer Stilisiertheit; und seine Epitheta sind auch in der Anwendung eben poetisch, daß es sich um Stilisierung des Dargestellten in gleicher Weise wie der verwendeten Sprache handelt, ist ja nicht ein Prärogativ mündlicher Dichtung, daß Homer unmöglich bestehende Formmittel verändert, *perfektioniert* und ergänzt haben könnte, ist doch wohl nicht auszuschießen; auch hier scheint vergleichende Abstufung notwendig.

Aber insgesamt wäre es vielleicht nicht ganz unsinnig, einmal grundlegende Unterschiede zwischen Homers Stil und der überlieferter, wirklich *oral* Epik zu beachten wie z. B. das weitgehende Fehlen der häufigen „entwickelnden“ Wiederholung o. ä.:

Allein der Nachweis von eventuellen Ähnlichkeiten mit solcher Epik ist kaum geeignet, die ja nicht zu leugnende Einzigartigkeit von Homers Werk zu begründen. Dies dürfte auch für die von Latacz behauptete Natur der *Rezeptionshaltung des primären Publikums ...* adäquat sein, denn *Für dieses Publikum war alles das, was wir heute die mögliche historische Substruktur der Geschichte nennen, nicht etwas Unverbindliches und Austauschbares ..., sondern seine eigene verpflichtende Vergangenheit. Diese Authentizitätsgewißheit des primären Publikums ... können wir nur auf dem Umweg über die durch Archäologie und Historie bereitgestellte Autopsie in uns reproduzieren. ...*, *ib.*, S. 22, also offenbar philologisch nicht nachweisen. Ohne eine Bestimmung dessen, was *Authentizitätsgewißheit* beim Publikum von Sagen bedeutet, muß diese Behauptung von Latacz Spekulation bleiben. Nimmt man diese Spekulation ernst, ergeben sich ja wohl erhebliche Probleme für die Denkfähigkeit schon des Dichters, der ja wohl einiges erfunden haben muß, z. B. wenn er die Trojaner alle gut griechisch sprechen läßt. Aber Schliemanns Leistung als Läufer scheint als wissenschaftliche Übung oder Methode an Faszination kaum verloren zu haben. Muß also der Hörer oder Leser des Gottfriedschen *Tristans* wirklich dessen Erlebnisse als eigene historische Geschehnisse verstanden haben, der Rezeptor des Nibelungenliedes die da enthaltenen Berichte über, längst verschwundene, Burgunden als eine Art eigener Geschichte verstanden haben? Das wäre eine Annahme, die der Fähigkeit zur Phantasie auch beim Rezeptor im Mittelalter unbegründete Einschränkungen unterwerfen würde! Muß man zum ästhetisch literarischen „Genuß“ von Homer wirklich erst die Archäologie für die Zeit studiert haben? Eine geradezu absurde Behauptung. Sicher kann so etwas wie eine absolute „Alterität“ des

zeitgenössischen Rezipierens von Homers Dichtung behauptet werden. Zu fragen wäre allerdings, ob die Hörer eines Liedes etwa zu *Awdotja Rjazanotschka* im 19. Jh. daraus eine auch noch zu was auch immer *verpflichtende* eigene *Vergangenheit* abgeleitet haben, oder ob es sich auch da um eine sagenhafte, sicher als eigene, aber nicht strikt historisch zu verstehende Schilderung einer sehr fernen, zur unterhaltsamen Episode eben aus sagenhafter Vorzeit gewordene „Geschichte“ handelt. Es ist nicht zu sehen, daß sich die Hörer dieses Abstandes und der geschehenen Stilisierung nicht bewußt gewesen sein sollten, daß sie also unfähig sein müssen, zwischen (historischem) Bericht und Dichtung und ihrem Sinn zu unterscheiden.

Einen Bezug auf die eigene Situation dürften im Übrigen alle, insbesondere ortsgebundene Sagen der griechischen Antike gehabt haben, die jedoch nicht zu einer entsprechenden Epik führen. Gerade die Objektivität der Schilderung des Kampfes von Hellenen und Troern dürfte bei den Hörern die erreichte Stilisierung gegenüber reiner Geschichtserzählung, also den Kunstwerkcharakter bewußt gemacht haben, so daß die Methode einfacher Einführung möglicher historischer Begleitumstände zur Erklärung einer eventuell vom Dichter beabsichtigten Wirkung — und die dürfte kaum Vermittlung historischer Sachverhalte gewesen sein — erst in Hinblick eben auf diese kunsthafte Stilisierung und die Existenz von Sagenstoffen bei Rezipienten überhaupt bewertet werden kann: Was könnte die Anführung der historischen Wirklichkeit der Burgunder zur Zeit der Hunneneinfälle für das zeitgenössische Verstehen des Nibelungenliedes im 13. Jh. an Erkenntnis bringen; die gleiche Frage wäre zumindest auch in Hinblick auf Homers Dichtung anzuführen. Daß schon in dieser Dichtung die konkreten Schilderungen Träger einer allgemeinen Aussage in Form von Kunst gewesen sein können, ist doch nicht von vornherein abzustreiten bzw. einfach als *quantité négligeable* einzuschätzen: Wer einen Satz wie $\omega\varsigma$ *Ἀχιλλεύς μὲν ἀπώλεσεν, οὐδὲ οἱ αἰδώς* formuliert, XXIV, 44, dessen Aussage betrifft nicht einfach nur historische Fakten.

Die Suche nach den Stationen von Odysseus, ein gar nicht so unbeliebtes Thema auch heute noch, das nicht einmal ein Habilitationshindernis darstellt, dürfte hier zur Warnung dienen, allzu sehr von historischer Wahrheit für die Erklärung des poetischen Kunstwerks zu erwarten, schließlich ist sogar die Verteidigung des Sokrates trotz ja sehr konkreten Anlasses eine allgemeinmenschliche „Geschichte“ ebenso wie die bereits erwähnte Aussage von Sokrates, daß Politiker noch unter Musikern stehen, weil selbst diese um Vermehrung ihres fachlichen Wissens bemüht sind: Die Suche nach der historischen Situation von Auleten und demokratischen Politikern in der Zeit von Sokrates wird die eigentliche Aussage nicht einsichtiger machen, warum sollte das für ein literarisches Kunstwerk, wie das von Homer nicht zutreffen dürfen, was sind das für seltsame Vorstellungen, die den zeitgenössischen Rezeptoren von Homers Werk die ästhetische Erlebensfähigkeit so absprechen wollen? Daß diese Rezeptoren nach Hören schnell mal nach Ithaka gesegelt sein sollen, um Odysseus die Hand drücken zu können? Unfähig zum ästhetisch literarischen Erleben müssen diese

Menschen gewesen sein, woher weiß man das, welche Quellen belegen das eigentlich?

Eine von vornherein voranzusetzende ästhetische Erlebensfähigkeit darf, ja muß man auch für so hoch stilisierte und ja nicht ohne ethische Begründung erzählende Dichtung wie die Homers erwarten — auch im Bewußtsein des Publikums. Daß eine einfache Identifizierung eines Kunstwerks mit bestimmtem Inhalt mit historischen Fakten, die diesem Inhalt partiell zugrunde liegen, unpassend ist, dürfte auch für die Schilderungen der Sagenstoffe in der Tragödie gelten, nur, wie gesagt, wo bleibt da eigentlich der epische Zwischenschritt? Die historische Wirklichkeit erscheint für die eigentliche und intendierte Aussage der Homerischen Epik auch in Bezug auf das gemeinte Publikum vernachlässigbar: Den Attila des Nibelungenliedes als historisch nachzuweisen, oder aus archäologischen Funden hunnischer „Keramik“ erklären zu wollen, wäre ersichtlich ein albernes Unterfangen, warum das bei Homer so anders sein soll, ist nicht zu erkennen. Auch die Erörterung der wirklichen Gestalt des Troianischen Pferdes dürfte selbst bei Entdeckung eines Restes bei den neuen Ausgrabungen kaum mehr zum Verständnis des Sagenstoffes beitragen oder auch nur für eine für das Bewußtsein des gemeinten Publikums Homers wichtige Erkenntnis liefern als die Auffindung eines Rudiments der Schildkröte, mit der Achill um die Wette zu laufen versucht hat. Und es fällt auch auch, daß die Prolegomena des Lataczischen Kommentars zur Ilias keinen Hinweis, erst recht keinen Abschnitt zur eigentlichen Aussage, zur Ethik, zur Sicht des menschlichen Schicksals geschweige denn zur poetischen Kunst enthalten, ein deutliches Zeichen moderner Verstehensweise solcher Dichtung. Doch darauf sei hier nur als Hinweis auf Deutungsprobleme eingegangen.

Die hier, im Rahmen der Rolle von *oral tradition* und Schrift für die Entwicklung einer konzisen, grammatisch oder phonetisch ja nicht unbegründeten rhythmischen Ordnung der Wörter, vor allem interessierende Frage nun nach der Metrik ist für die *oral tradition*-Lehre natürlich von grundlegender Bedeutung: Die Abhängigkeit der Formeln von der Metrik ist so evident, daß ohne Absolutsetzung der Metrik als essentielles Strukturmerkmal der als vielleicht ja sogar — tatsächlich! — schon *Jahrtausende alten lebenden mündlichen Sangstradition*, ib., S. 2, postulierten epischen *oral tradition* die ganze Vorstellung zusammenbräche — und vice versa, wenn man die Metrik als Begleitumstand der Formeln bestimmt, beides nur, um ein ungeheuer hohes Alter und entsprechende Kontinuität und damit Homers Trivialität zu erhalten, ausgerechnet schon auf der Ebene der Metrik, der elementaren poetischen Form (für den Inhalt bedarf es offenbar keines weiteren Nachweises der Authentizität und des *Authentizitätsbewußtseins*).

Zu fragen wäre allerdings auch, woher die Prosodie der mykenischen Sprache so gut bekannt ist; daß man z. B., s. u., das Prinzip der *Positionslänge* als für die gesprochene mykenische Sprache relevanten Klangfaktor so gut kennt; die Erfahrung mit *fata/fada/pater/πατήρ* und neuhochdeutsch *Väter* ist hier nicht gerade ermutigend, prosodische Identitäten dann auch noch über Sprachwechsel als Kontinuum einfach voranzusetzen — zu fragen bleibt im Übrigen

gen auch, wie natürlich in Hinblick auf den Sprachklang zur Zeit Homers das quantifizierende Prinzip eigentlich war; kann hier nicht auch eine erhebliche Künstlichkeit bestanden haben? Welche Beweise für die Realität der Quantitäten als dominierendes sprachklangliches Element der mykenischen Sprache liegen eigentlich vor, wäre hier auch zu fragen.

Andererseits fordert die Vorstellung eines identischen Weiter- bzw. Vorlebens der hexametrischen Metrik in schriftloser Zeit ja nicht einfach ein Weiterleben von Formeln nebst ihrer Prosodie, sondern das Weiterleben des identischen rhythmischen Ordnungsgefühls, das letztlich als Ordnungsfaktor in der textlichen metrischen, überlieferten Form nur eine Spur hinterläßt, damit aber nicht einfach identifiziert werden kann — also muß auch diese Art der Umsetzung vom rhythmischen, sozusagen abstrakten oder musikalischen Ordnungsgefühl in eine Ordnung von Elementen des Sprachklangs über Jahrhunderte gleichgeblieben und Ergebnis einer schriftlosen intuitiven Gegebenheit des Sprachklangs gewesen sein: Die Formeln sind ja nicht etwa durchweg so lang wie ganze Verse, zu deren Gesamtheit muß ein übergeordnetes, mehr oder weniger rigoros durchgeführtes Schema bestanden haben, das einfach aus dem prosodisch metrischen Sprachklang als „natürlich“ abzuleiten, vielleicht doch nicht so ganz leicht fallen dürfte: Wie artifiziell und damit auch auf Schrift angewiesen war eigentlich das System des Hexameters bei oder von Homer?

Nur, daß die Umsetzung dieses vorauszusetzenden rhythmischen Ordnungsgefühls in Sprache, in prosodische Musterbildung in zwei ja wohl auch von Latacz nicht als identisch vorausgesetzten Sprachen identisch erfolgt sein soll, erfordert einiges an Hypothesen, zumal die erhaltene wirkliche *oral tradition* Epik solche Art rigoroser Musterbildung bekanntlich kaum kennt — in welcher Form solche Regeln weitergegeben worden sein können, notwendig ja abstrakt und unabhängig vom Sprachklang, wäre vielleicht auch zu fragen. Zu welchen Seltsamkeiten der Versuch einer entsprechend rigorosen Regulierung in zweifellos auf usuelle Tradition zurückgehender, nun rhythmischer — im Sinne von Bedas Definition — Dichtung führt, kann die Konkretisierung von G. Baesecke, *Das Hildebrandlied*, ... Halle a. S., 1945, S. 21, zeigen. Dies sei nur als Hinweis darauf angeführt, daß die einfache Voraussetzung einer der Homerischen Metrik identischen metrischen Regelmäßigkeit auch für rein mündliche Epik gewisse systematische Schwierigkeiten macht.

Daß die Sprache zur Erfüllung des hexametrischen Schemas geradezu auf ein Prokrustesbett gespannt werden muß, ist bekannt — und daß auch dies in vielleicht höherem Maße der Fall ist als bei den spätantiken Epen, ist zu erwarten, nach einer entsprechenden als jahrhundertlang nachweisbaren Praxis schriftgebundener quantifizierender Dichtung ist „bessere“ Beherrschung durch entsprechende Wortwahl zu erwarten; deshalb muß Homers Dichtung nicht vorliterarisch gewesen sein; sie ist ein Anfang.

Das Eigentliche der antiken Metrik ist offenbar nicht leicht zu bestimmen, wie Sickings einführende Zusammenfassung der Deutungen erkennen läßt: Erhalten ist auch hier lediglich sozusagen die Auswirkung eines nur hypothetisch bestimmbareren rhythmischen Ord-

nungsgefühls, in der rhythmischen Dichtung ist dies der alternierende Akzent, dem sich die Wortfolge als Folge von komplexen Einheiten aus unbetonten und betonten Silben anzupassen hat; so natürlich eine solche Ordnung auch erscheint, wie ein Blick auf die Geschichte der Dichtung zeigt, hat es einiger Zeit bedurft, ehe diese Natürlichkeit erfunden war, ehe Chamisso's *Burg Niedeck ist im Elsaß* (entstellend!) jambisch „geleiert“ werden konnte.

Was dieses Ordnungsgefühl bei Homer war, ist kaum leicht zu sagen, ist der Ictus der Theorie nicht doch essentieller Formfaktor der metrischen Dichtung? liegt nicht auch hier ein „taktierendes“ Prinzip vor, das nur nicht auf den Wortakzent bezogen ist, sondern abstrakt, an sich existiert; ein Faktor, dessen Unentbehrlichkeit für moderne Vortragsmöglichkeit auch Willamowitz explizit erklärt? warum darf dieser Faktor in der Antike nicht existent gewesen sein, nur weil die Theorie der Versfüße darauf massiv basiert? — das ist auch nicht einfach durch vagen Verweis auf slavische Praktiken zu erklären bzw. als Frage zu eliminieren: Metrisch, d. h. quantifizierend jedenfalls sind die Lieder etwa über *Kostrjuk* in den *Pamjatniki russkowo folkloro, Istoritscheskie pesni XIII – XVI wekow*, Moskau-Leningrad 1960, z. B. S. 589 ff., jedenfalls nicht; und die Frage, ob das metrische Prinzip nicht eine für *oral tradition* undenkbar Artifizialität besitzen könnte, darf nicht einfach übersehen werden. Auch fällt sofort auf, daß von einer Rigorosität wie bei Homer — auf das rhythmische (im mittelalterlichen Sinne) Prinzip übertragen — nicht gesprochen werden kann; auch nicht daß es sich um rezitativischen „Singsang“ gehandelt haben muß.

Hinzu kommt aber noch, daß die stilistische Breite der überlieferten Melodien zu russischen historischen Liedern so breit ist — übrigens auch Prosa einschließt —, daß auch die Voraussetzung eines einzigen, auch noch strikt hexametrischen Stils einer vor-Homerischen gesanglich vorgetragenen Epik zumindest einer expliziten Hervorhebung und Begründung bedürfe. Man betrachte hier etwa den Stil von ib., Nr. 6, zu 29, S. 562, mit Nr. 1, zu 10, S. 559, und schließlich Nr. 38, zu 190, S. 552, ein gesanglich, aber ohne erkennbar feste Form, insbesondere hinsichtlich irgendwelcher rhythmischer Faktoren als Ausdruck eines übergeordneten rhythmischen Ordnungsgefühls, vorgetragener, noch deutlich stichischer Text.

Wer wollte angesichts solcher Vielfalt der Vortragsmöglichkeiten behaupten, daß es zu Homers Zeit nur und ausschließlich eine, die hexametrische Form und das noch in der Rigorosität der schriftlichen Textes gegeben haben könne oder müsse, bzw. daß mit absoluter Sicherheit eine Einmaligkeit auch der metrischen Form in Homers Dichtung als Folge der „Verschriftlichung“ des Epos ausgeschlossen werden muß. Angesichts der Dominanz des epischen Hexameters und angesichts der Fülle von Möglichkeiten, auf die die angeführten russischen Beispiele nur exemplarisch hinweisen können, fällt eher auf, daß tatsächlich in der schriftlichen Epik nur diese Form weiterlebt: Wer wollte mit ausreichender Sicherheit behaupten, daß zur Zeit Homers nicht auch andere, und dann recht „vage“ „Versmaße“ bzw. Entsprechungen dazu existiert haben könnten, die bei einem allfälligen Verschriftlichungsvorgang zu anderen Versmaßen hätten führen können? Wenn es dafür aber offenbar

keine Spuren gibt, weist dies eher auf eine auch metrische Einmaligkeit der Homerischen, schriftgebundenen Dichtung Homers hin.

Der Einwand nun von G. Danek, „*Singing Homer*“, *Überlegungen zur Sprechintonation und Epengesang*, *Wiener humanistische Blätter*, Heft 31, S. 1 ff., gegen die Vorstellungen von M. West, daß nämlich die Vorstellung einer für jeden Vers — oder Versgruppen — gleichartigen Melodie den Wortakzent notwendig nicht beachten kann, scheint angesichts der nur mündlich überlieferten Epik neuerer Zeit zunächst nicht ganz angemessen, da hier die entsprechenden „Mustermelodien“ durchgehend gleichartig die Verse „vertonen“, worauf M. L. West in *The Singing of Hexameters: Evidence from Epidauros*, *Zeitschr. f. Papyrologie und Epigraphik*, 63, 1986, S. 43, schon hinweist, wenn er Johannes de Grocheo zur *Chanson de Geste* zitiert: Nur, da handelt es sich um ein völlig anderes rhythmisches Prinzip, nämlich eine Akzentalternation betreffendes rhythmisches Ordnungsgefühl, das sprachlich in Wortakzente bzw. Silbenzahlen direkt umgesetzt wird, was auch für die anderen Beispiele von West gilt. Hier also ist eine einfache Gleichsetzung mit quantitierender, metrischer Dichtung unmöglich.

Zum Alter der stark rudimentären Melodie kann übrigens grundsätzlich festgestellt werden, daß die Gründe, die West für ihr Alter anführt, der Zeit der Niederschrift natürlich ebenfalls bekannt waren, und archaisierende Stilbildungen sind bekanntlich nicht auszuschließen. Zu fragen wäre auch, wie umfangreich der so vertonte Text war — auch die Annahme einer rein instrumentalen Floskel zu jedem Versabschluß macht angesichts von ja üblichen Diskrepanzen von Syntax und Verseinheit erhebliche Verifizierungsprobleme.

Der Einwand von Danek macht aber ein Problem deutlich: Wer eigentlich soll es ästhetisch ertragen haben, tausende oder auch nur tausend Verse auf die gleiche Melodie vorgetragen hören zu müssen? Da natürlich auch ein stilisierter, aber nicht gesanglicher, also etwa rhetorischer Vortrag als ᾄδειν alternierend mit ἔπειν bezeichnet werden konnte, vgl. die Diskussion von West in *The Singing of Homer ...*, *Journal of Hellenic Studies*, 101, 1981, S. 113 f., dürfte die Frage doch nicht verboten sein, ob nicht Homers Dichtung selbst schon auf diese Art des Vortrags bezogen gedacht worden ist — wie anders als durch einen Vortrag, der dem normalen Sprachklang folgt, wäre die Überlieferung von Akzentuierungen zu erklären, die völlig veraltet, bis in Alexandrinische Zeit, also bis heute reichen konnten: Mit einer Mustermelodie, die Akzente nicht beachten kann, ist dies nicht möglich; also auch die einfache Voraussetzung überhaupt eines dezidiert gesanglichen Vortrags ist zumindest der Reflexion würdig — die Ordnung der Quantitäten läßt sich natürlich auch rein sprachklinglich, wie überhöht auch immer, konkret hörbar machen, schließlich ist ja auch die Rhythmik das, was geordnet wird, nicht die melische Natur der Wortakzente.

Insofern scheint die Konstruktion einer sozusagen durchgehend variablen Melodie, wie sie West in seinem ersten Beitrag, *The Singing of Homer* postuliert, natürlicher, wenn auch die konkrete Form erheblich spekulative Züge aufweist. Auch ist der Vergleich mit doch relativ

kurzen in Notenschrift überlieferten, nichtstrophischen Liedern, die — vielleicht auch in archaisierender Absicht — den Akzent beachten und keine Perioden, Korrespondenzen oder andere autonom musikalische Formfaktoren verwenden, also entsprechend variabel oder in modernem Sinne „rhapsodisch“ singen, mit der Aufgabe, tausend oder tausende Verse vorzutragen, vielleicht nicht ganz angemessen. Wests Vorschlag, der übrigens wie andere auch nicht erklärt, warum überhaupt ein Wechsel von gesanglichem zu deklamatorischem Vortrag stattfinden konnte, läßt den melischen Anteil so zufällig werden, daß man eigentlich auf ihn verzichten kann, nämlich zu Gunsten eines vielleicht fast gesanglichen, insgesamt aber doch deklamatorischen Vortrags, bei dem strikt musikalisch eben nur die Metrik war. Vielleicht ist also Homers Dichtung doch in etwas höherem Maße gegenüber der natürlich nicht etwa auszuschließenden, ja vorauszusetzenden mündlichen Epik seiner Zeit stilisiert, als es das Modell von Latacz vermuten läßt.

Wirkliches Problem ist daher nicht die Frage nach der Melodik, mit der Homer gesungen sein worden soll, weil diese ja keine faßbar regulierte Form erkennen läßt. Als einzig faßbares und strikt als Formfaktor wirkendes Charakteristikum erscheint die metrische Gestaltung. Auch hier ist keineswegs von vornherein zu erkennen, was eigentlich das den Dichter bestimmende rhythmische Ordnungsgefühl gewesen sein kann, das die erhaltene metrische Gestalt der Verse Homers zur Folge bzw. „hinterlassen“ hat.

Genau hier aber setzt die Frage ein, ob genau die metrische Ordnung, die in der metrischen Struktur der Verse Homers zu finden ist, bereits und zwar ohne jede Veränderung Jahrhunderte alte rein improvisatorische Praxis gewesen sein kann oder muß: Man darf wohl voraussetzen, daß eine Vortragskultur, die die Analytik der Schrift noch nicht kannte, intuitiv die Silbe als elementaren Träger entsprechend elementarer rhythmischer Einheiten empfunden hat; damit ist man allerdings der Bestimmung des angesprochenen eigentlichen rhythmischen Ordnungsgefühls kaum wesentlich nähergekommen, des Gefühls nämlich, das bestimmte Klangmerkmale des Sprachklangs segmentiert und eben als Träger elementarer rhythmischer Einheiten verwendet hat; ob man hier von *rhythmischen Impulsen* sprechen kann, ist z. B. nicht ohne weiteres klar.

Greifbar ist lediglich die Auswirkung, die Muster von kurzen und langen Silben, sowie, sicher nicht zu hypothetisch, etwas wie Arsis und Thesis, nämlich in den Versfüßen. Daß die Muster von kurzen und langen Silben die eigentlichen Elemente dieses zu postulierenden rhythmischen Ordnungsgefühls sein müssen, ist nicht beweisbar, ja nicht einmal wahrscheinlich, schon aufgrund der vielen Möglichkeiten der Ausfüllung eines Versfußes. Dessen, d. h. der Relation und des Abstands zwischen dem eigentlichen, abstrakten rhythmischen Ordnungsgefühl und seiner jeweiligen Konkretisierung im jeweiligen Vers und seinem Metrum, sollte man sich auch bei der Interpretation antiker Metrik bewußt sein: Methodisch strikt zu unterscheiden ist das sozusagen abstrakte rhythmische Ordnungsgefühl von dem Ergebnis seiner Wirkung auf die Sprache; daß eine solche Wirkung überhaupt erfolgen kann,

daß also konkrete Hexameter aus Wörtern gebildet werden können, ist offenbar eine vorangehende Entscheidung notwendig, welche Erscheinungen des Sprachklangs als Elemente segmentiert werden, die dann als Träger der rhythmischen „Impulse“ oder was auch immer die Faktoren des rhythmischen Ordnungsgefühls sind, verwendet werden können. In der quantifizierenden Metrik wird die Eigenschaft von Silben, *lang* oder *kurz* ausgesprochen zu werden, herangezogen, nicht der Wortakzent, sei es daß dieser als Träger rhythmischer Faktoren ungeeignet war, sei es daß die angesprochene Vorentscheidung hier andere Voraussetzungen sah.

Insofern ist auch eine Vermeidung der von Wilamowitz mit der notwendigen Einschränkung verwendeten Übersetzungen *Hebung und Senkung* wegen eines angeblichen *Nachteils*, daß sie einen akzentuierenden Vers suggerieren ... und auch noch der antiken Terminologie (*ᾄσεις/θέσεις vom Fuß*) — bei Horaz der *pollex* — widersprechen (ib., S. 111, Anm. 5), in Hinblick auf die Schlußbemerkung falsch, zum anderen aber inadäquat: Es wird dabei nicht zwischen dem Phänomen von Akzentalternation als potentiell abstraktem rhythmischen Ordnungsgefühl bzw. dessen Erlebnissfaktor und der Zuordnung konkreter sprachklanglicher Gegebenheiten zu einem solchen rhythmischen Ordnungsgefühl unterschieden. Es ist ja nicht undenkbar, metrische Verse korrekt zu erfinden unter Zuhilfenahme eines abstrakten akzentuierenden rhythmischen Gefühls, auch wenn natürlich an keiner Stelle der konkrete Wortakzent herangezogen, d. h. als Träger dieses rhythmischen Gefühls gebraucht wird! Weil der Wortakzent als Objekt des jeweils voraussetzenden abstrakten rhythmischen Ordnungsgefühls in der — Terminologie von Beda — rhythmischen Dichtung verwendet wird, dies in der quantifizierenden Dichtung der Antike aber nicht geschieht, ist eine Verwendung von *Hebung und Senkung* als Äquivalent zur Bestimmung des Versfußes mittels *ᾄσεις καὶ θέσεις* vollauf gerechtfertigt; daß auch das antike rhythmische Ordnungsgefühl das Akzentgefühl irgendwie verwendet hat, z. B. zur Bestimmung von Versfüßen, ist ja nicht deshalb auszuschließen, weil eine andere Dichtungsart ein solches Akzentgefühl als rhythmischen Ordnungsfaktor auf der sprachklanglichen Seite nun dem Wortakzent zuordnet — und selbst deutsche Hexameter funktionieren ja ganz gut.

Durch solche „Vermeidungen“ älterer Terminologie, hier sogar der antiken, wird ebensowenig höhere Wissenschaftlichkeit generiert wie durch die Benennung einer trockenen, stilistisch kaum adäquaten Inhaltsangabe als *Strukturformel*, in der Personen durch Großbuchstaben vertreten sind, und die zur *konkreten Erzählung* dadurch wird, daß dem Buchstaben *A* in der *Strukturformel* der Name *Achill* zugeordnet und sie in einzelne Szenen *in-szeniert* wird, Latacz, ib., S. 151, daß der Dichter so vorgegangen sein sollte, wäre ebenso erst noch zu beweisen, bzw. der Sinn in Hinblick auf den Dichtungs Vorgang zu reflektieren, wie die Frage nach dem Sinn der Wortbildung *in-szenieren*; reicht hier *dramaturgisch* im Sinne der Motivation und Darstellung der Handlung nicht aus?

Die Problematik der einfachen Voraussetzung einer mit Homers Metrik identischen *oral*

Metrik einer übrigens ja nicht nachweisbaren *oral* „Nebenepik“ wird insbesondere deutlich, wenn man eine Besonderheit beachtet, die aus dem normalen Ablauf des Sprachklangs so kaum zu segmentieren waren: Es ist klar, daß für den Hexameter die verfügbare Menge an vokalisch langen Silben in der griechischen Sprache zu gering ist. Die Folge ist ebenso bekannt, die Setzung von Silben als lang durch Positionslänge, von anderen Möglichkeiten abgesehen (auf die anderen Mittel, die die *Versnot* verlangt, weist kurz Wilamowitz, *Verskunst*, S. 98 f., hin); die einfache Rückführung der Positionslänge *aber gemäß der schnellen Aussprache galten nicht nur Silben mit langem Vokal, sondern auch jede auf einen Konsonanten ausgehende Silbe ... als lang*, wie dies Wilamowitz, *ib.*, S. 87, formuliert, ist ersichtlich zu vereinfachend, wenn hier eine Natur des Sprachklangs als gegebene Voraussetzung postuliert wird; hier scheint man ohne entsprechende Setzungen, rationaler, abstrakter, reflektierter Bestimmungen, nicht auszukommen.

Die Gültigkeit dieses Prinzips auch für die metrische Struktur der Homerischen Epik wird jedenfalls in dem von Latacz getragenen Kommentar nicht bestritten. Daraus aber folgt die Frage, wie eigentlich eine nicht auf Buchstaben als analytisches Mittel der Segmentierung von Eigenschaften des Sprachklangs basierende, sozusagen intuitive Zuordnung von als solche bestimmten metrischen Elementen des Sprachklangs zu einer solchen Bestimmung der Länge einer Silbe gelangt sein soll: Das Prinzip der Positionslänge verlangt offensichtlich ein analytisches Wissen um Buchstabenfolgen — denn, daß im normal ablaufenden Sprachklang tatsächlich Silben in *Position* als länger empfunden worden sein sollen denn Silben mit langem Vokal, müßte zumindest erst nachgewiesen werden (und daß die, die eine fremde Schrift auf die eigene Sprache als Schrifterfindung durchgeführt haben, auch analytische Leistungen erbringen mußten, dürfte keine zu weitreichende Hypothese sein).

Auf andere entsprechende metrische Bedingungen sei hier nicht mehr eingegangen. Klar aber ist, daß das angesprochene, ausweislich Sickings Darstellung kaum mehr mit endgültiger Sicherheit rekonstruierbare, aller (nicht rein literarischer, „papierener“) Metrik zugrunde liegende abstrakte rhythmische Ordnungsgefühl als elementare Entsprechungen dieses Gefühls Muster von Kürzen und Längen setzt und zu dessen „Erfüllung“ Entsprechungen in Elementen des Sprachklangs bestimmt. Unter dieser Voraussetzung ist die Behauptung einer mit Homers Metrik identischen, rein mündlich, mit Sprachklang notwendig intuitiv vorgehenden epischen Metrik nicht ohne einigen Erklärungsbedarf. Und zu beachten wäre auch, daß die Bestimmung von Mustern von Längen und Kürzen, d. h. der entsprechenden Zeitquantitäten, keineswegs eine intuitiv, quasi aus dem Herzen des Sprachklangs ganz natürlich quellende Entsprechung des eigentlichen rhythmischen Ordnungsgefühls sein muß; es ist sehr wohl denkbar, daß es sich hier um eine rational und analytisch begründete Bestimmung handelt: Nicht undenkbar ist doch, daß das eigentliche rhythmische Ordnungsgefühl in der Folge von Arsis und Thesis besser beschrieben ist als in der Musterbildung kurzer und langer Silben, nur daß sich dafür im Sprachklang keine Entsprechung finden ließ, also

eine Art „Umweg“ über eine rationale Bestimmung von Kürzen und Längen, also der „metrischen Ausfüllung“ als eigentlichen Trägern des rhythmischen Ordnungsgefühls gegangen werden mußte. So irrational, intuitiv und natürlich aus dem Sprachklang kommend muß auch das metrische System Homers keineswegs gewesen sein.

Es ist also nicht von vornherein einfach vorauszusetzen, daß Homers Metrik unterschiedslos einer intuitiv, improvisatorischen — warum eigentlich nur so, wenn man später ja den Text auswendig lernen konnte? — irgendwie natürlichen „Metrik“, eventuell noch aus irgendeiner natürlichen Musikalität dieser Sprache, einer zu seiner Zeit *lebendigen mündlichen Sangeskunst*, wie Latacz formuliert, entsprochen haben müsse; also vorauszusetzen, daß nicht gerade seine Metrik ein so artifizielles Gebilde gewesen sein kann, das nicht zuletzt auch auf einer auf Buchstabenschrift angewiesenen rationalen Sprachklanganalytik basiert haben darf, scheint zumindest der Reflexion nicht ganz unwert zu sein. Insbesondere würde damit erklärbar, warum die *Argonauten* erst so spät ihre epische Darstellung gefunden haben, und andere sicher nicht weniger interessante und unterhaltsame Sagenstoffen offenbar nur in der Tragödie poetischer Beachtung für wert gehalten wurden.

Daß Wilamowitz den Homerischen Hexameter so qualifiziert: *Urgriechisch war der Vers selbst als Liedvers durchaus nicht: keine Spur von ihm oder auch nur von Daktylen ist im Mutterland zu finden. ...*, *Verskunst*, S. 98, kann kaum als Beweis oder auch noch Verpflichtung interpretiert werden, einen Mykenischen Ursprung dieser Art Metrik zu suchen (auch Latacz scheint sich darauf nicht zu berufen); es sind zahlreiche andere Erklärungsmöglichkeiten denkbar, z. B. daß es sich dabei um eine Rationalisierung einer gegebenen usuellen rhythmischen Vortragsart gehandelt haben könnte, daß der Vers Homers also der Stilhöhe des Inhalts und der eigentlichen Aussage entsprechend ebenfalls einen hohen Grad an Artifizialität und Rationalität aufweist. Eine solche Annahme erscheint jedenfalls nicht spekulativer Hypothesen in höherem Ausmaße bedürftig als die Annahme einer identischen Kontinuität ausgerechnet eines so komplizierten metrischen Schemas über eine Eroberung mit anschließender jahrhundertalter „Dunkelheit“ und seiner dann zumindest metrisch und formal gesehen eigentlich unverständlichen „Verschriftlichung“. Erwägenswert wären solche Einwände genauso wie die Einwände z. B. von Dirlmeier.

Aber natürlich würde die methodische Akzeptanz auch nur schon einer solchen Fragestellung bzw. Skepsis die Notwendigkeit bedingen, nach dem eigentlichen Sinn des immer weitergeführten angeblichen Nachweises eines reinen, letztlich strukturell ununterscheidbaren *oral tradition*-Charakters schon der Homerischen Metrik und erst recht natürlich seiner Dichtung insgesamt zu fragen: Gibt es überhaupt eine Erklärung dafür, warum Homer auch nur auf die Idee gekommen sein kann, seine Epik schriftlich niederzulegen, denn eine nur *perfektionierende Konservierung*, was auch immer dabei *perfektionierend* sein mag, reicht als Grund eigentlich nicht aus:

Gerade für die überzeugten Anhänger der *oral tradition*-Lehre, *strictioris observantiae* darf

man vielleicht hinzufügen, ist doch gerade die Variabilität des jeweiligen Vortrags so essentiell, daß man sogar in Chorgesängen des Gregorianischen Chorals etwas wie *free Jazz* erkennen will und sich damit jeder Aufgabe einer ästhetischen Wertung der überlieferten Melodien, d. h. einem Ernstnehmen ihrer Gestalt und damit ihres Gehalts auf angenehme, und auch noch (scheinbar) sehr „wissenschaftliche“ Weise entziehen kann (Musik ist ja noch schwerer zu fassen als Poesie und ihre Ethik); Homer jedenfalls hat gerade diese Variabilität zumindest stark eingeschränkt, insbesondere in der metrischen Struktur; für Latacz allerdings war dies nicht Homer, sondern es müssen schon die Mykenischen Dichter-Sänger gewesen sein (vielleicht ja schon, in Anlehnung an Plato, die Ägypter?).

War also seine „Verschriftlichung“ einer vorher so *lebendigen mündlichen Sangestradi-tion* doch letztlich nur ein kulturvernichtendes *zu Grabe tragen* einer eigentlichen Tradition? Immerhin erscheint ja auch die Ausdehnung seiner Epik in Vergleich mit der so gern herangezogenen neueren *oral tradition* bemerkenswert; aber darauf ist schon Dirlmeier eingegangen, nur hält Latacz solche — oder überhaupt — Einwände offenbar für irrelevant. Von ihm erfährt man, daß die Epen Homers eine Sonderstellung erhalten: *wegen ihrer überragenden künstlerischen Qualität nach wie vor bewundert, werden sie nunmehr dank ihrem univ-ersellen Belehrungspotential zunehmend erzieherisch genutzt, sie rücken zum Lernstoff auf und gefrieren so zum Bildungserbe*, ib., S. 2 f., wie schön solche Formulierungen doch sind, *gefrieren zum Bildungserbe*, warum das wohl *gefroren* sein muß, waren sie das vorher noch nicht: Einen Bezug von *Bildungserbe* zu *Gefrieren* herzustellen, leuchtet eigentlich nur ein, wenn man die angesprochene dogmatische *oral* Variabilität als *ungefroren* bewertet, also als *lebendig* und eigentlich wertvoll. Immerhin aber verschwindet Homer doch wohl nicht so hinter der Floskelhaftigkeit seiner — oder der Floskelhaftigkeit seiner Vorbilder, Vorgaben oder Vorsänger, deren Produkte er dann nur als kulturelle Tiefkühlkost verhunzt hat — Formeln, daß sein Werk nicht doch *überragende künstlerische Qualität* besitzt — in Bezug auf die andere, *oral* Epik? Vielleicht ja sogar in Hinblick auf seine Metrik? Irgendetwas ist also *überragend*, vielleicht ja der Gefrierungsgrad; nur, ist die schriftliche Überlieferung eher zufälliger Begleitumstand davon?

Hier geht es aber nur um die Aufstellung einiger, von Latacz nicht beachteter Fragen, vor allem hinsichtlich der antiken Metrik, deren Deutung in Hinblick auf die Natur des angedeuteten eigentlichen. sozusagen abstrakt im Dichter wirkenden rhythmischen Ordnungsgefühls auch heute noch erhebliche Schwierigkeiten bereitet — daß es sich dabei um ein sehr artifizuell stilisiertes System handelt, das, vielleicht weniger regelmäßig erscheinend, auf Homers Vorgabe, d. h. die so lebendige Gesangspraxis der Zeit vor Homer, zurückgehen mag, und zwar nun als rational analysierbare textliche Struktur, ist ja kaum auszuschließen, d. h., daß die modernem Gefühl entsprechenden Prinzipien der Silbenzählung oder der durch Wortakzent sprachklanglich konkretisierten Akzentmuster grundlegend einfacher sein könnten, ist nicht auszuschließen.

Und die so gern herangezogenen Beispiele der noch in *oral tradition* stehenden serbokroatischen Heldenlieder zeigen, genau wie die gesammelten Melodien der russischen Äquivalente, die früher aufgezeichnet und sogar zu Kunstmusik stilisiert wurden, daß von einer so *restriktiven* Ordnung rhythmischer Muster bei improvisierter Dichtung wenigstens nicht durchgängig die Rede sein kann. Die Vorstellung, daß man so *restriktive* Muster von Kürzen und Längen, wie sie der Homerische Hexameter darstellt, improvisatorisch hervorbringen kann, bedürfte daher auch einmal der Beachtung der genannten Beispiele, sowie auch der altdeutschen Dichtung, etwa Otrfrids oder des Heliands, der ebenfalls keine derartig *restriktive* Ordnung kennt, als eben auch die Beantwortung der Frage, wie natürlich eigentlich die Ordnung des Hexameters war, d. h. wie natürlich er improvisatorisch aus der Natur des Sprachklangs an sich und irgendwelchen rhythmischem Urgefühl entstanden sein kann — wohlgemerkt in der betreffenden Rigorosität!

Daß die Diskussion um *oral tradition*, Homer und schließlich auch noch *Gregorian chant* die verwandte Diskussion um das Nibelungenlied ein Jahrhundert früher unbeachtet läßt, ist wohl Ergebnis mangelhafter Sprachkenntnis der Erfinder dieser so beliebten Lehre. Dabei hätte ein Blick auf S. VI der *Griechischen Verskunst* von U. v. Wilamowitz-Möllendorff genügen können, daß hier parallele Vorstellungen bestehen; allerdings ohne die schöne Wendung *oral tradition*, die in die wunderbaren Gefilde des mystischen Dunkels der Spekulation einführen kann, in der das Ärgernis der harten Arbeit an den ja nun schriftlich überlieferten Texten und Melodien vergessen werden kann: Die Reduktion jeder Variante auf gewollte *oral* Variativität dürfte allerdings ausweislich der Hinweise von Latacz nur noch in der Musikwissenschaft ein Nachleben führen. Und damit ist ein zweites Problem genannt, das für die Lataczsche Deutung der genuinen Oralität von Homers Dichtung allerdings nicht herangezogen werden darf, die Variabilität — denn dann müßte ja auch die über Jahrhunderte, wenn nicht vielleicht sogar Jahrtausende als absolut fest gegebene Gestalt des Hexameters, der selbst sprachliche Veränderungen überstanden hat, wie sie zwischen alt- und neuhochdeutscher Sprache kaum festzustellen sind. Zwar wird improvisiert, daß muß ja sein, die der *oral tradition*-Lehre eigene Variabilität darf im Rahmen der Metrik für diese Deutung der Metrik Homers natürlich nicht gelten, übrigens nicht gerade im Einklang mit den überlieferten Melodien und „Metren“ von wirklich mündlich lebender Epik (wenn man wie Latacz das literarische Niveau von vornherein als Beurteilungskriterium ganz ausläßt). Hier besteht offensichtlich eine gewisse Diskrepanz innerhalb der Lehre einer höchstens graduellen Verschiedenheit von Homers Dichtung und sonstigen Vorstellungen über *oral* transmittierte Epik.

Hinsichtlich jedoch der vor allem bei Vertretern der Bildung, die Kenntnisse der griechischen Sprache für Musikwissenschaft überflüssig hält, so beliebten Verbindung zwischen *Homer and Gregorian Chant*, die das Variabilitätsdogma absolut setzen und die Existenz von Formeln als direkten Ausdruck dieser Variabilität ansehen, ist dann doch zu fragen:

Merkwürdigkeit von Remy's Aussage ganz konkret an den Melodien selbst erörtert werden, bevor eine Folgerung zu seinem Wissen um die intervallische Struktur der Skala zu ziehen versucht wird. Dabei kann zur Beurteilung des Wissens von Remy bereits vorab bemerkt werden, daß ein Beispiel für den Halbton nicht gegeben wird; es werden, genau wie bei Aurelian, nur die vier „Grundintervalle“ mit Beispielen konkretisiert. Angesichts der skalischen Bedeutung des Halbtons ist dies nicht ohne Interesse für die hier gestellte Frage.

Muß eine mündliche Poetik oder auch Musik auf klare Komposition, d. h. eindeutige Textformen verzichten? Ist die Erfindung von Melodien in einer gewollten Form und ihre Aufbewahrung als solche, vielleicht mit bewußten Veränderungen, die dann als Neukomposition zu bewerten wären, ausgeschlossen? Die arabische Musikkultur des Mittelalters jedenfalls läßt eine deutlich andere Möglichkeit erkennen, worauf Verf. in *Musik als Unterhaltung*, u. a., Bd. IV, S. 599 ff., eingeht.

Im Übrigen erscheint die Beschäftigung mit derart spekulativen, niemals konkret und objektiv beweisbaren Vorstellungen eines Jahrtausende oder wenigstens jahrhunderte alten Hexameters, eines Hexameters aus der Bronzezeit, vielleicht ja schon aus der frühen Steinzeit, als typisches Merkmal einer gewissen Arbeitslosigkeit der betreffenden Wissenschaft; die konkreten Probleme, die mit den überlieferten Texten zusammenhängen, mit der Form und dem Inhalt, dem Gehalt und dergleichen, sind noch längst nicht alle gelöst. Spekulieren über Unbeweisbares erscheint gegenüber der Arbeit an solchen Problemen allerdings viel effektvoller nach außen vermittelbar, wie etwa der Fund des Streitwagens von Achill in Troja 7 b oder von Teilen des Sattels des Trojanischen Pferdes, noch auch nur vergleichbar mühsam. Aber man kann ja jetzt sogar erfahren, daß Homer ganz genau bronzezeitliche Architekturreigenarten objektiv beweisbar schildert, was man bei der Schilderung von Schweineherden sicher auch annehmen kann. Andererseits muß zugestanden werden, daß die Methode von Latacz und betreffenden Amerikanern vielleicht doch zur Lösung der immer noch offenen Frage beitragen kann, ob Herodot oder Winckelmann recht hat, wenn es um die Deutung des Namens *Tychius* geht — ein Freund von Homer, dem dieser damit ein *monumentum aere perennius* gesetzt hat, oder ein so berühmter Lederarbeiter, daß seine Berühmtheit sich von Odysseus' Zeiten erhalten hat, längere Zeit als der eieressende Schweppermann oder der rechnende Adam Riese! Vielleicht können dazu ja auch neue archäologische Funde beitragen?

1.5.2.1 Zum Typ des Introitus *Omnia quae* als Beispiel für die kleine Terz bei Remy

Das Initium dieser Antiphon des 3. Tons, 2. *authenticus*, ist wie zu erwarten formelhaft, läßt sich also bei vielen anderen wiederfinden, wie sich übrigens leicht an den entsprechend zusammengefaßten Introiten in der Neuausgabe der *Gesänge d. altrömischen Graduale*, Vat. lat. 5319 in *Monumenta Monodica Medii Aevi*, Bd. II, Kassel et al. 1970, S. 24 ff. übersehen läßt. Die Angabe von Remy ist zudem noch erstaunlicher, beachtet man die Heranziehung eines Vertreters dieser so beginnenden Introiten, der Introitusantiphon *Confessio et pulchritudo* durch Aurelian von Reomé, ed. Gushee, S. 62, 14, ausdrücklich als Beispiel der Konsonanz *Quart* an der bekannten Stelle, in der zum ersten Mal die Konsonanzkategorien der antiken Musiktheorie durch konkrete Beispiele aus dem Choral exemplifiziert werden¹⁶⁴. Aurelian sieht hier also die *Quart* repräsentiert, was allerdings gewisse Schwierigkeiten macht, da diese Introitusantiphon in einem gewissen Gegensatz zu anderen Vertretern der Formel mit der *finalis* beginnt:



Ersichtlich finden sich hier zwei Quarten, $D - G$, und $G - c$, wobei die erste als Liqueszenz wahrscheinlich nicht gemeint ist, die Quart $G - c$ ist strukturell auch in Hinblick auf die Formel und die Form des zugehörigen Psalmodie-Initium wahrscheinlich maßgebend. Was die Fassung des Römischen Graduale tut, wird klar, wenn man die Altrömische Fassung betrachtet (MMM II, S. 24):



Bei den beiden letzten Beispielen wurde noch das jeweils zweite Initium, der Anfang des zweiten Satzteils angeführt, da die Parallele zu den jeweiligen eigentlichen Initien eindeutig ist (nur Greg kennt die „Überbietung“ nach oben, zum Ton

¹⁶⁴Näheres über die Rolle dieser Antiphon in den Versuchen der Tonartbestimmung s. u. a. Verf., *Musik als Unterhaltung*, II, Anmerkungsbd., S. 236, Anm. 236.

d beim zweiten Initium; für den stilistischen Unterschied ist auch das Auftreten des „Halbtönen“ *h* in beiden Fassungen von Interesse: Wie so oft, „vermeidet“ Greg den Ton, so daß sein Auftreten zum Schluß einen gewissen Überraschungseffekt hat, AR kennt das nicht — natürlich bedeutet das keine ursprüngliche, vielleicht lursch-germanische Pentatonik von Greg; der „Halbton“ wird nur kompositorisch bewußt eingesetzt; charakteristisch für den Unterschied beider Fassungen ist auch der Anfang auf der *finalis* nur in Greg). In Hinblick auf die Gregorianische Fassung, d. h. die Fassung des Römischen Graduale fällt auf, daß die deutsche Hs., *Einsiedeln 121*, den Anfang auf der *finalis* mit dem Zusatzbuchstaben *s* versieht, was in Hinblick auf den Ambitus des folgenden Aufstiegs auf die Tonhöhe der Rezitation in drei Schritten bzw. Sprüngen zumindest nicht gerade einleuchtet: Der so „schnell“ zu überwindende Ambitus beträgt unter Einrechnung der Liqueszenz *D* eine kleine Sept. Ausgerechnet einen so tiefen Anfang durch den Buchstaben *s* zu charakterisieren, der üblicher Weise *sursum* bedeutet und beim Sprung auf *conspectu eius* im gleichen Stück in der Notation der gleichen Hs. auch angebracht ist, da hier melodisch ein *torculus adc* gemeint ist (und mit *i* als *iusum* wird in „korrekter“ Entsprechung zur Melodieführung *ib.* an den beiden ersten Stellen auch das dreimalige *EF* auf *in sanctificatione* bezeichnet), fällt auf.

Auffällig ist auch, daß beim zweiten Initium der beginnende *pes* doppelt, also in Bezug auf den Anfangs- und den Schlußton mit *i* gekennzeichnet ist, was der tiefen Lage entsprechend auch sinnvoll ist, wird doch vom Schluß des ersten „Satzteils“ ein Quartsprung nach unten verlangt; auch hat der *pes* mit der Sekund *ef* tatsächlich einen minimalen Ambitus. Die Notation des ersten Initium ist also rätselhaft (auch nicht erklärbar durch eventuelle Anschlußprobleme zum Versus), wenn sich der Buchstabe nicht auf den Quartsprung nach oben beziehen sollte, also nicht auf den Anfang.

Betrachtet man die Initiumsformel, wie sie zahlreiche Introitusantiphonen des 3. Tons in der Altrömischen Fassung aufweisen, so fällt zunächst auf, daß alle Beispiele¹⁶⁵ nicht mit der *finalis E*, sondern durchweg mit *G* beginnen, also, von einer

¹⁶⁵*In Deo laudabo, Confessio, Liberator meus, Miserere michi ... Conculcaverunt, Tibi dixit, Rogamus te, Timete dominum, Bendicite Dominum, Omnia quae fecisti; Domine refugium* unterscheidet sich in der Gregorianischen und Altrömischen Fassung durch die Tonart, ob sich für diese Verschiedenheit Gründe finden lassen, wäre untersuchenswert wie überhaupt die Relation der Individualisierungen des gleichen Initialschemas in Melodien der

finalis-Lehre her gesehen, tatsächlich *sursum*¹⁶⁶. Die Lösung des Problems mit diesem Buchstaben in Einsiedeln durch die Annahme, daß auch Einsiedeln wie AR mit *G* begonnen haben könnte, dürfte angesichts der Neumen von vornherein ausscheiden.

Dies wieder lenkt den Blick auf die einfachste Form dieses Initium und die Gründe solcher Veränderung: Die einfachste, in der Psalmodie sowohl der Gregorianischen als auch der Altrömischen Fassung „erhaltene“ Form des Initium ist hinsichtlich des Textbezugs durch das reine silbenzählende Prinzip bestimmt: Die Neumen bzw. elementaren Bestandteile des Initium, *G a c c* beachten den Akzent nicht. Es handelt sich damit um das primitivste Verfahren der Zuordnung von melischen Formeln zu irgendeinem Prosatext, die Akzentlage der Anfangswörter wird nicht beachtet; das Eintreten einer bestimmten melischen Elementargestalt, einer Neume, findet ausschließlich durch Abzählen von Silben statt: Auf die *n-te* Silbe kommt der *podatus*. Gerade bei Anfängen ist die Voraussetzung nicht zu unwahrscheinlich, daß es sich hier, in der in der Altrömischen Fassung am häufigsten überlieferten Form, also bei dem psalmodischen Initium auch um etwas wie eine ursprüngliche Form handelt¹⁶⁷.

Zu fragen ist im übrigen, ob nicht die dem modernen Betrachter so naturgege-

Gregorianischen zur Altrömischen Fassung — die Vorstellung, daß hier nur Aufführungsunterschiede irgendwie variabler Chorgesänge, also eine Art Free-Jazz, vorliegen müssen, sollte als Ideologie nicht die Erkenntnis der kompositorischen Leistungen verdecken.

¹⁶⁶Die Frage nach der melischen Bedeutung der verwendeten Buchstaben als Abkürzungen betreffender Wörter wäre zu ergänzen durch eine Untersuchung der Oppositionen; z. B. worin die Opposition zwischen *a*, *altius* und *s*, *sursum* bestehen könnte, vgl. etwa die Neumierung im *Graduale triplex*, Int. *Filiae regum* auf den *pedes* zu *in honore* durch *s*, womit wohl der Terzumfang gekennzeichnet werden soll, gegenüber *a dextris*, wo *a* den hohen Anfang eines *torculus* bezeichnet; ebenfalls eine Terz nach oben — die Vermutung, daß so etwa der jeweils höchste Ton einer Melodie oder einer Passage bezeichnet würde, trifft nicht zu: Im gleichen Introitus auf *tu* findet sich *s* zur Bezeichnung des zum zweitenmal erreichten Höchsttons.

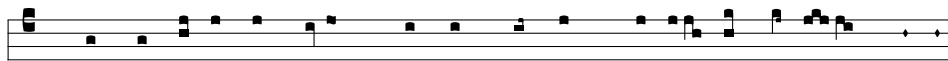
¹⁶⁷Natürlich kann es auch vorkommen, daß die Aufwärtsbewegung dieser Formel auf einen Wortakzent zu liegen kommt, etwa wenn der Text *Timéte* oder *Rogámus* lautet; daneben kommt der, der Häufigkeit von Akzentlagen nicht auf der zweiten Silbe entsprechenden, Verteilung *Dómine*, *Benedícite*, *Tíbi*, *Liberátor* folgend die gleiche Formel eben auch auf anderen Akzentfolgen häufiger vor.

ben erscheinende Zuordnung der betonten Silbe zu einer melischen Aufwärtsbewegung wirklich für die späte Aussprache des Lateins in der Liturgie so naturgemäß sein muß, worauf noch kurz einzugehen ist. Ein typisches Beispiel für die rein silbenzählende Zuordnung der musikalischen Initialformel ist etwa der Int. *Benedicite Dominum omnes angeli* in der Altrömischen Fassung:



Be- ne- di- ci- te do- mi- num om- nes an- ge- li e- ius: . .

Dagegen bietet die Gregorianische Fassung des gleichen Introitus ein geradezu exemplarisch einfaches Beispiel für die Beachtung des Akzents in der Individualisierung der initialen Grundformel: Einmal wird der Akzent des Anfangswortes durch die Verwendung von zwei „Vortönen“ beachtet bzw. zur melodischen Formbildung benutzt, zum anderen wird die ja für eine Introitusantiphon ziemlich langweilige Rezitation ebenfalls durch einfachste melische Beachtung des Akzents etwas aufgelockert. Diese letzte Veränderung könnte man als einfache, vielleicht sogar spontane Variante ansehen, die Veränderung des Anfangs läßt sich jedoch nicht in dieser Weise als einfache Ausführungsvariante beschreiben, hier findet ein Prinzipwechsel statt (wenn man nicht von vornherein Individualisierung als ursprünglich und formelhafte Schematik als sekundäre Entwicklungsstufe ansehen will, wie dies Pfisterer tut, worauf in Verf. *Neumenschrift und Modalrhythmik ...* Teil II, *HeiDok* 2010, näher eingegangen wird; hier wird dieser Vorstellung nicht gefolgt; die Übertragung nach dem *frangulus*, auf *Dominum*, wird in dem eben genannten Beitrag näher erläutert):



Be- ne- di- ci- te do- mi- num om- nes an- ge- li e- ius: . .

Die — für eine Antiphonmelodie — auffallende Ausdehnung der reinen Rezitation zu Anfang wird durch das Schlußmelisma sozusagen wettgemacht: In der Altrömischen wie in der Gregorianischen Fassung ist vor allem der erreichte Hochton sowie der zu ihm führende Quartsprung nach oben gemeinsame „Auffälligkeit“. Die Formel könnte nach ihren anderen (melodisch identischen) Verwendungen in der Altrömischen Fassung zu schließen zunächst rein Silben-zählend gewesen sein, wenn man die Verteilung auf *Tibi dixit* beachtet, wo die letzten vier Silben mit der

Formel „besetzt“ werden: *Tibi dixit cor meum quesivi*.

Weil die Introitus *Rogamus te* und *Timete dominum* beide an dieser Stelle vier-silbige Schlußbildungen haben — *Rogamus te Domine Deus noster* bzw. *Timete Dominum omnes sancti eius* — könnte weiter geschlossen werden, daß diese Formel vielleicht ursprünglich sogar auf diese Schlüsse mit je zwei zweisilbigen Wörtern — und damit übrigens auch identischen Akzenten — komponiert war. Eine Adaptation auf Wortfolgen mit anderer Silbenzahl stand also vor der Entscheidung, einmal die Wortgrenze zu beachten, was die Einfügung einer kurzen melischen Bewegung bedeutet, wie oben bei *Benedicite*, oder eben die strikte Beachtung des Silbenzählenden Prinzips bedeutet hat, wie in *Tibi dixit*, wo das Wort *me-um* „zerrissen“ werden muß: Der Anfang des Schlußmelismas beginnt auf der viertletzten Silbe.

Diese Varianten der Lösung des angedeuteten Problems könnte man sicher als aufführungsmäßige *ad hoc*-Entscheidung erklären, die dann aber fixiert worden ist. Das Auftreten beider möglicher Alternativen weist übrigens deutlich darauf hin, daß die Formeln nicht etwa semantisch vertonen, daß in der Altrömischen Fassung von *Benedicite* etwa gar das *eius* herausgehoben werden sollte: Es handelt sich ganz einfach um ein immerhin aufwendiges Binnenmelisma, ein Interpunktionsmelisma als typische Erweiterung der Semikadenz der psalmodischen Grundstruktur.

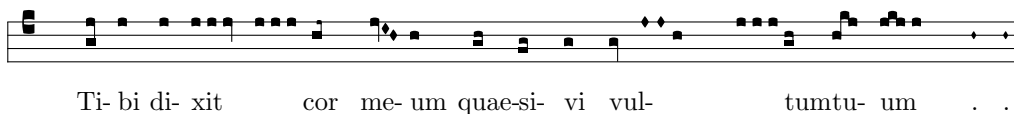
Das melodische Geschehen läßt sich kurz beschreiben als quasi-kadenteller Abstieg, ab *angeli*, der sich dann aber als bewegungsmäßig-tonräumliche „Grundierung“ eines für choralische Stilistik recht auffallenden Aufwärtssprunges herausstellt — so vom Erleben her geschildert¹⁶⁸. Die „betroffenen“ Silben sind dabei die Träger der melischen Elementareinheiten, der *neumae* dieser Formel.

Die Gregorianische Fassung verwendet die gleiche melische Struktur, da auch sie den Aufschwung des Quartsprunges als zentralen Effekt des Schlußmelismas verwendet. Allerdings setzt sie den — scheinbaren — Kadenzabstieg als Terzsprung nach unten direkt, ohne die „Vermittlung“ des *pes Ga*, als Kontrast zum folgenden Sprung, zum anderen scheint die Stellung zum Text anders. Klar ist, daß auch

¹⁶⁸Und die Voraussetzung, daß der Komponist der Formel einen solchen Effekt gewollt hat, scheint heuristisch nicht unangemessen zu sein — diese Musik arbeitet wesentlich mit dem Effekt des Erlebens tonräumlich-bewegungsmäßiger Dynamik, hier der Vorbereitung der Auffälligkeit des nochmaligen, den Rezitationston noch überbietenden Aufschwungs durch eine vorangehende scheinbare einfache Kadenzbewegung.

hier der Akzent nicht beachtet wird: Die Formel beginnt mit der viertletzten Silbe. Dies nun wieder scheint daraufhin zu weisen, daß ursprünglich tatsächlich das strikte Silben-zählende Prinzip der Zuordnung von Melisma zum Text dominant war, daß also hier, in *Benedicite* die Gregorianische das ursprüngliche Ordnungsprinzip wiedergeben könnte — allerdings mit einer melodischen Formung, die den Effekt des überraschenden Aufstiegs über den Rezitationston durch die direkte Konfrontation der entgegengerichteten Sprünge wesentlich „schärfer“ erleben läßt. Hier nicht von kompositorischer Individualisierung sprechen zu wollen, erscheint zumindest nicht angebracht. Damit aber dürfte die Differenzierung zwischen Akzentbeachtung und Silbenzählen als Kriterium des jeweiligen Alters bzw. der Ursprünglichkeit ausscheiden.

Ein gewisses Interesse hat die Gestaltung dieser Formel in den vergleichbaren anderen Introitus der Gregorianischen Fassung; so zerlegt etwa der Int. *Timete Dominum, omnes sancti eius* trotz der textlichen Parallele des Anfangs — hier werden nicht *omnes angeli eius*, sondern *omnes sancti eius* durch den Imperativ aufgefordert — die erste Zeile in zwei Teile, muß also eine Art Binneninitium einfügen. Damit werden nur die Silben *sancti eius* durch die Schlußwendungen der Formel vertont, der angesprochene Kontrast wird durch das Binneninitium „aufgehoben“ — Grundlage scheint aber wieder das Prinzip des Silbenzählens zu sein (die letzten drei Silben werden hier mit ihren Elementen der Formel versehen. Auch in *Tibi dixit* hat eine entsprechende Zerlegung des Initialverses nebst einer bemerkenswerten Übernahme der langen Rezitation hier nur durch zwei *trivirgae* (über „zu wenig“ Textsilben) zu einer Veränderung geführt, die übrigens die Altrömische Fassung, der *pes, Ga*, auf *vultum* — Altrömisch identisch auf *quesivi* — zu übernehmen scheint. Betrachtet man jedoch die tonräumliche Disposition wird diese Annahme fragwürdig:



Die wieder ganz individuelle Zerlegung der 1. Verszeile führt dazu, daß die Schlußwendung des Quartsprungs nach oben durch einen Quartsprung nach unten davor kontrastiert wird, der dann Gregorianischer Stilistik entsprechend eine Ausgleichsbewegung geradezu fordert: Der über dem Wort *vultum* als ein Binneninitium notwendige Aufstieg von *G* nach *c* kann zwar den Terzabstieg *ca*, der in

den beiden anderen Beispielen den Kontrast zum folgenden Quartsprung *a d* bildet, beibehalten, aber nur als akzentbeachtende Gliederung einer Quasi-Rezitation eben über *vul-tum*, dem sich dann der Quartaufstieg der zweitletzten Silbe als nun eigentlicher Höhepunkt anschließt. Dies wird hier aber durch den angesprochenen Quartsprung nach unten und dessen diatonische „Ausgleichsbewegung“ vermittelt, also die nur scheinbar Altrömische *pes*-Bewegung. Die Auffälligkeit der tonräumlichen Überbietung des Rezitationstons wird so ebenfalls, aber wieder auf ganz eigene Weise kontrastierend erlebbar gemacht: Auch hier fällt der Formelschluß als besonderes Erleben deutlich auf.

Daß hier der Quartsprung nach oben mit dem Akzent zusammenfällt, muß nicht gegen das in dieser Formel wirkende silbenzählende Prinzip sprechen. Erkennbar wird aber, daß die Gliederung der ersten Verszeile in zwei Teile mit einer ersten recht einfachen Binnenkadenz als ganz individuelle Arbeit mit der Gesamtformel deren aufwendige Schlußformel weiter verschiebt und somit deren besonderen Effekt als Höhepunkt nun einer zweiteiligen Melodie benutzen kann — dies sei hier nur als Andeutung des Individualisierungsvorgangs in Greg und der möglichen, nicht wegen zwangsläufiger Vagheit einfach zu vernachlässigenden ästhetischen Begründungen vorgetragen.

Die hinsichtlich des Problems der Diskrepanz zwischen der Angabe von Remy über das Initium der Formel bereits erkannte Individualisierung durch sehr einfache Mittel in der Gregorianischen Fassung gegenüber der sozusagen schon Altrömischen, z. B. auch die der Akzentbeachtung, wird durch den Blick auf die Gestaltung bzw. auch den Einsatz des Schlusses dieser Gesamtformel bestätigt; ein recht deutliches Argument gegen die „Erklärung“ aller Variantenbildungen im Choral — auch noch bei chorischen Liedern bzw. Liedteilen — durch irgendwelche Assoziationen an *oral tradition*-Ideologien nicht bestehender Formfestigkeit im Choral oder sozusagen institutionalisierter Variantenbildung von Sängern bzw. der Mitglieder einer so mystifizierend auftretenden *chant community*, die eine feste Form gar nicht kennen (dürfen), etc., wie es in der gegenüber Einwänden so total unberührbaren Treitlerschen Schulmeinung und Epigonie üblich wird¹⁶⁹: Bei den hier angegebenen Beispielen handelt es sich eindeutig um individuelle Formentscheidungen, die nur

¹⁶⁹Vgl. etwa die Angaben in Verf., *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie*, S. 36 ff., oder auch in *Musik als Unterhaltung* II, Anmerkungsbd., S. 57 f., und die da jeweils angegebene Literatur zu den von Größen des Faches wie M. Haas so begeistert wie unkritisch

als kompositorisch bewußt getroffen qualifiziert werden können. Damit aber werden auch die viel weniger auffälligen Veränderungen der Formelhaftigkeit der Altrömischen Version in der Gestaltung des Initiums der Antiphon entsprechend bewertbar. Dies sei nur als Hinweis auf die Individualität, nicht nur des Anfangs, sondern der Formung der gesamten Melodie erlaubt. Wesentlich ist die Beachtung des Akzents als erster Hinweis auf eine Veränderung des initialen Typs, der in der Altrömischen Fassung wohl in einer Art Urgestalt auftritt.

Bestärkt wird damit aber die Vermutung, daß es sich hier um eine bzw. die Grundform dieser Initiumformel für Introitusantiphonen des dritten Tons handelt, dadurch, daß es auch in der Altrömischen Fassung zwei Beispiele gibt, die mit einer minimalen Variante versuchen, den Akzent zu beachten und zwar durch das auch sonst geläufige Mittel eines ersichtlich „unbetonten“ Vortons; dies findet sich beispielhaft auf *Conféssio* und *In Déo laudamus*: Die Aufstiegsfloskel wird in ihrer Gesamtheit als Melisma auf der betonten, zweiten Silbe zusammengefaßt, die vorangehende unbetonte Silbe erhält den „Vorton“ *G*, aus der schematisch silbenzählenden Formel *G ac c* wird also *G Gac c*. Dabei fällt noch auf, daß eine solche minimale Variante eigentlich überflüssig ist: Auf *Conféssio* würde die Zuordnung *G ac c ...* eben den Sprung zur *tuba*, zum Rezitationston, *ac*, genau auf die betonte Silbe kommen. Folgern kann man daraus, daß die Variantenbildung, die hier nur zwei Repräsentanten aufweist, nicht einfach die Zuordnung *Aufwärtsbewegung bzw. Aufwärtssprung* zu Wortakzent unternimmt, sondern eine gewissermaßen ästhetische Verstärkung dieser Zuordnung dadurch formt, daß die akzenttragende Silbe die gesamte Aufwärtsbewegung, den „verfügbaren“ Gesamtambitus, nach oben, der Formel der ersten Betonung zugeordnet wird.

Gegenüber der ursprünglichen Formel muß man also von einer bewußten, sozusagen betonten Effektbildung sprechen, die sich als Bearbeitung der ursprünglichen Formel durch das genannte Prinzip verstanden zu haben scheint — übrigens, die einfachste Lösung findet sich auch, und zwar in der Gregorianischen Fassung des Int. *Benedícite Dominum*: Der Akzent besetzt die dritte Silbe, also wird das *G* als Vorton verstanden und auf den beiden unbetonten Anfangsilben wiederholt: *G G ac c* Will man einen solchen Vorgang kompositorisch-schöpferisch verstehen, so

aufgenommenen Vorstellungen von Treitler; vgl. auch Verf. u. a. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 681 u. 712.

kann man von einer sekundären Interpretation der Anwendung der Formel sprechen; der Einfluß des Prinzips der Zuordnung von Aufwärtsbewegung zu betonter Silbe — natürlich in den möglichen Grenzen — prägt die Anwendung und „dann“ auch die melische Umgestaltung der Formel¹⁷⁰.

Aus dieser Gestaltung der Formel aber, d. h. aus der Auffassung des initialen *G* als *Vorton* und des *pes ac* als Entsprechung der Silbenbetonung ließe sich nun vielleicht doch die Exemplifizierung des Hinweises auf die *tertia divisarum* bei Martinianus Capella durch Remy von Auxerre erklären: Das Auftreten des Tons *G* im Sinne eines Vortons — *Auftakt* ist zu sehr Begriff der regelmäßig taktierenden Musik — läßt den *pes ac* tatsächlich als melisch oder strukturell wesentliches Geschehen verstehen; an dieser Stelle, im *pes* geschieht ja auch das melische Ereignis *Sprung*, der eigentliche Aufstieg. Nur: Keine der Versionen der von Remy als Beispiel herangezogenen Introitusantiphon kennt einen Terzaufstieg wie hier beschrieben. Dieser Befund macht eine solche Folgerung nicht gerade wahrscheinlich.

Bemerkenswert ist allerdings auch — um keine mögliche Erklärung zu ver-

¹⁷⁰Warum derart sinnfällige kompositorische Entscheidungen eine Folge von formal vager *oral tradition* in einer als frei variabel angesehenen Existenz von Melodien nur in unterschiedlich realisierten „Ausführungen“ bestanden haben sollten, wären die Vertreter der so vagen wie mystischen *oral tradition*-Lehre zu fragen (vgl. etwa die Hinweise in Verf., *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie*, etwa S. 36 ff.) Hier sollen einfach die klar überlieferten Strukturen betrachtet werden. Originell ist auch die Lösung einer *Beachtung des Akzents* mit dieser Formel in der Gregorianischen Fassung des Int. *Timéte Dominum*: Auch hier wäre ja die einfache Anwendung der Formel eben in der „akzentbeachtenden“ Interpretation von vornherein gegeben; der Sprung nach oben befindet sich melisch an der zweiten Stelle; der einfallsreiche Komponist dieser Fassung aber verstärkt das melische Ereignis *Akzentbeachtung* dadurch, daß er zwar den ersten Ton, *G* als Vorton versteht, dann aber den *pes* besonders eindrucksvoll umformt; der Aufstieg wird zum Ereignis, das die melische Intensität eines Sprungs nach oben durch Erweiterung des Sprungs und Ausgleichsmelodik besonders fühlbar macht: *G GcaG c ...* lautet der Anfang. Der *pes ac* wird erweitert als *Gc*, der ursprüngliche Ton *a* kommt nur noch als Durchgangston vor, so daß der aufregende Quartsprung nach oben sogar zweimal zu hören ist. Hier nicht von individuell origineller kompositorischer Erfindung zu sprechen, sei anderen überlassen. Klar ist aber auch, daß hier das melische Ereignis, die melische Gestalt das Wesentliche ist: Die *Beachtung des Akzents* wäre trivial durch die Gestalt der Formel zu leisten, aber das melische Geschehen des Aufwärtssprungs zu gestalten wird zur kompositorischen Herausforderung.

schweigen —, daß Remy sogar in der Zuordnung der „eigenen“ Töne, derer der Gregorianischen Melodie, zum antiken Tonsystem, und zwar zu der explizit genannten Stelle, entsprechend der mittelalterlichen Theorie korrekt vorzugehen scheint: Die wesentlichen Töne der angesprochenen Formel sind die *mese* und die *tertia divisarum*, die Töne *a* und *c*, die ersichtlich auch einen *tonus et dimidium* voneinander entfernt sind. Auch hier könnte gefolgert werden, daß Remy doch eine sinnvolle konkrete Exemplifizierung des schon bei Martian fehlerhaften Beispiels gegeben haben könnte. Dagegen wäre allerdings wieder einzuwenden, daß Remy an dieser Stelle kein Wort zu den beteiligten Tönen sagt, sondern ausschließlich den Abstand nennt, das Zusammenpassen der jeweiligen Töne der später diastematisch überlieferten Melodie mit dem konkreten Beispiel für den Text von Martian könnte also auch zufällig sein.

Man muß hierzu die Angaben von Hucbald, z. B. ed. Chartier, S. 166, 27, vergleichen, wo einer Leiterstruktur im Oktavumfang die Melodie des Offertorium *Angelus Domini* als Erklärung zugeordnet wird; nämlich die Bewegung über eine Oktav sowohl nach unten als auch nach oben¹⁷¹ auf dem Wort *descendit*; die Formulierung von Hucbald: *Cuius exemplum praebet ex offertorio Angelus Domini, locus ille bis totis vocibus super se positus descen*, ed. Chartier, S. 166, 27, 7, gibt übrigens die Frage auf, ob die von Chartier herangezogene Melodie adäquat ist; die durch die adiastematische Neumierung als recht alt erwiesene Melodie des Gradualbuchs, geht die Oktav zweimal durch, einmal von oben nach unten, dann von unten nach oben — und genau das entspricht auch dem beige-schriebenen Text, *descen*, nicht *descendit*. Allerdings fehlt da der Halbton unter *c*; die Oktav wird aber ausgeschritten. Im Gegensatz zu Remys Beispielen wird hier aber eine ganze skalische Struktur exemplifiziert, nämlich *T T S T T T S*. Man muß solche Unterschiede beachten, um den (eventuell!) erreichten Fortschritt zwischen der Rationalisierungsstation bei Remy, der *Alia Musica*, ja auch Reginos auf der einen und Hucbalds auf der anderen Seite korrekt ermessen zu können. Das einfache Voraussetzen eines entsprechenden Wissens ist anachronistisch!

¹⁷¹Was die naheliegende Deutung nach Arltscher Manier — *descendit* — zumindest hinterfragen lassen müßte. Natürlich kann man erschließen, daß der *angelus* mit *Fc* nicht den Ambitus erreicht wie *Domini*, der von *F* nach *d* reicht, womit die höhere Bedeutung Gottes gegenüber dem Engel durch den Melodieambitus symbolisiert würde — wenn nicht das angesprochene *mulier* noch höher aufstiege als *Dominus*.

Auch die angedeutete Tatsache macht nicht undenkbar, daß er hier also die Struktur der antiken Skala doch nicht gekannt hat, sondern einfach vom Abstand und der Zahl der beteiligten Grenztöne ausgegangen ist.

Diese Interpretation des von Remy von Auxerre gegebenen Beispiels für die kleine Terz von der Mese nach oben, zur *tertia divisarum* steht aber noch vor weiteren Schwierigkeiten in Hinblick nun nicht auf die Formel, wohl aber die speziell angegebene Introitusantiphon — das Beispiel des Introitus *In Déo laudabo*, in der der Anfang in der Altrömischen gegenüber der Gregorianischen Fassung etwas aufwendiger ist, *G Gac c ...* gegenüber *G ac c ...* Gregorianisch, entspricht vollständig der vermuteten Vorstellung von Remy von Auxerre (und das Rahmenintervall, das Aurelian anspricht, ist trivialerweise in jeder Fassung gegeben, also muß kein Gegensatz zwischen diesen beiden „Verwendungen“ des Introitusanfangs durch die beiden Theoretiker bestehen).

Der Anfang des Int. *Confessio* widerspricht übrigens dem angedeuteten Modell einer melischen Berücksichtigung des Wortakzents; im Gegensatz zur Altrömischen Version ist gerade die betonte Silbe melisch geradezu „übergangen“: Die Folge *Ed G ac c ...* nimmt jedenfalls den Akzent auf *Conféssio* nicht zum Anlaß einer melischen Gestaltung, jedenfalls fällt der Aufstieg zur *tuba c* gerade nicht auf den Akzent. Und doch ist die Formel hier umgestaltet worden (daß sie zugrunde liegt, ergibt sich trivialerweise aus der Fortführung). Dagegen wird im zweiten Initium ersichtlich der Akzent zu einem recht üppigen Melisma benutzt, wie das Beispiel auf *conspéctu* zeigt, hier wird vergleichbar dem genannten Int. *Benedicite* der Akzent melisch nicht nur zu Gestaltung eines Quartsprungs nach oben, *G c*, benutzt, sondern außerdem noch ein Melisma auf dem bisher höchsten erreichten Ton angefügt. Dies entspricht der zu erwartenden Konvention einer melischen Akzentbeachtung bzw. wohl besser, einer Verwendung des Wortakzents zur besonderen, ereignisintensiven Melodiegestaltung an der betreffenden Stelle, die strukturell zunächst ja auch durch den Text und seine Silben vorgegeben wird¹⁷².

Was also macht den Anfang von *Conféssio* so frei von der Akzentlage, d. h.

¹⁷²Natürlich auch durch die melische Formel, die, wie hier zu sehen, aber sehr deutlich als Individualisierung, und d. h. doch wohl als Komposition anzusprechen ist, die auf textliche Strukturen reagiert, bzw. eben solche Strukturen als Gestaltungs„stellen“, als tektonische Punkte innerhalb eines durch die übergeordnete, freie psalmodische Form gegebenen Rahmens verstehen kann.

von der melischen Ausnutzung der Existenz eines Wortakzents, zudem noch an der hinsichtlich der Formel „richtigen“ Stelle? Die Antwort dürfte sein, daß hier das *finalis*-Prinzip dominant ist: Der Komponist macht durch den Anfang mit dem „tonal“ richtigen Ton etwas, das die Musiktheorie der *finalis*-Lehre sehr bald fordert, die Beachtung der tonalen Haupttöne an tektonisch zentralen Stellen, hier durch Anfang mit der *finalis* des 3. Tons. Dies aber mit bzw. an der gegebenen Formel zu tun, verlangt zwei Vortöne, denn ein direkter Sprung von *E ac* wäre für Gregorianische Stilistik kaum sinnvoll. Auch macht der Komponist eigentlich etwas sehr Primitives, wenn er einfach der Formel noch die *finalis* als eine Art zweiten Vorton voransetzt, sonst aber ganz der Schematik der Formel folgt, silbenzählend, aber nicht akzentbeachtend zu sein.

Dies nun, wie auch die Verschiedenheit der beiden in der Altrömischen Fassung identischen Antiphonanfänge, *In Deo laudabo* und *Confessio* läßt natürlich fragen, ob die angesprochene Neumierung nebst Hinzufügung des Buchstaben *s* in der Einsiedler Notation vielleicht doch schon einen Anfang auf *E* meint, womit die Bedeutung des Zusatzbuchstabens *s* als Hinweis auf eine noch nicht klar erkannte andere Semantik dieses Zusatzbuchstabens zu bewerten wäre: Ohne die Idee der *finalis* als zweitem Vorton wäre die Wahl eines zweiten Vortons *G* absurd, denkbar wäre allein die Lösung von Altrömisch *Confessio*, eben *G Gac c* Es bleibt also eine Diskrepanz, die durch die überlieferten melischen Formen nicht gelöst werden kann.

Hinsichtlich der Frage nun, warum die von Remy angeführte Melodie des Int. *Omnia, quae* in der Gregorianischen Fassung einen Quartsprung aufweist, könnte man also schließen, daß Remy vielleicht an die Form der Formel gedacht haben könnte, wie sie in anderen Repräsentanten der gleichen Initialformel auftritt, also eine Form, in der der *pes ac* wesentlich ist, der Ton *G* aber als „Vorton“ fungiert. Andererseits wird auch klar, warum der Komponist von *Omnia* gleich mit dem Sprung, dem *pes* anfängt: Die Akzentlage *Ómnia* läßt einen solchen Vorton nicht zu — wenn man denn das akzentbeachtende Prinzip befolgen will; der nicht gerade einfallsreiche Komponist dieses Anfangs trifft dazu die Entscheidung, einfach den „Zwischenton“ *a* auszulassen, also den größten Sprung als *pes* zu gestalten; daß es andere Möglichkeiten gab, wurde angesprochen — auch dies ein Hinweis darauf, wie bestehende Formeln tatsächlich kompositorisch zu individuellen Formen umgestaltet werden konnten.

Ob Remy nun vielleicht eine Fassung gekannt haben könnte, die der des Altrömischen *In Deo, G Gac* nur ohne Vorton, entsprochen hat, ist natürlich nicht mit ausreichender Sicherheit entscheidbar¹⁷³. Denkbar wäre also, daß Remy in Übereinstimmung mit der Formel und ihrer kompositorisch-individuellen Umgestaltung im Sinne der melischen Akzentbeachtung den *pes* von der *media* zur *tertia divisarum* — die Wahl des Tetrachords ist korrekt, da die Melodie kein *b* verwendet — eben diesen Sprung als strukturell wesentlich angesehen haben könnte. Nur gegen eine solche, sozusagen angenehme Lösung des angesprochenen Dilemmas spricht einmal, daß die Akzentlage von *Omnia quae* eigentlich eine Übernahme der Formel mit Vorton und folgendem Terz-*pes* ausschließt, und zum anderen wie bereits mehrfach festgestellt, die Überlieferung, die ja gestaltmäßig zu rechtfertigen ist. Somit scheint die Heranziehung von Formelvarianten, für die es ja jeweils Gründe gibt, zur Lösung des Dilemmas ausgeschlossen zu sein.

Hinsichtlich nun der hier angesprochenen und als individuell konkretisierbar nachgewiesenen, ja auch philologisch nicht uninteressanten Frage nach der Rolle des Akzents als Anlaß für besondere melische Bewegung an betreffenden Stellen im Gesamtverlauf — immer im übergeordneten Rahmen — gibt die Gestaltung des Anfangs des Int. *Confessio* in der Gregorianischen Fassung zu bedenken, daß es sich um ein mögliches, nicht unabdingbares Gestaltungsmittel handelt; andere Möglichkeiten sind ebenso zu finden, hier die Beachtung der Forderungen der *finalis*-Lehre, die übrigens erst mit der *Musica Enchiriadis* und Hucbald formuliert vorliegt (und zwar nicht nur rationalisiert, sondern grundsätzlich: Eine intuitive Umschreibung einer vorrationalen Entsprechung zur rationalisierten *finalis* gibt es nicht.).

Weiterhin ist zu beachten, daß die Entsprechung einer melischen Bewegung nach oben bzw. sogar eines melischen Sprunges nach oben, zusätzlich verbunden mit einem Melisma, nicht notwendig direkter Ausdruck der zeitgenössischen Sprachmelodie ist: Der Akzent der Aussprache des Lateins dürfte zur Zeit der Gestaltung des Chorals auch in Rom ansatzweise oder dominant ein Druckakzent, also eine Intensivierung des Schalldrucks, nicht primär der Frequenz gewesen sein. Zeugnis dafür ist übrigens auch das in Altrömischen Beispielen häufige Prinzip des rei-

¹⁷³Dies ist übrigens eine andere Frage als die, warum der „Gregorianische“ Komponist nicht eben diese Möglichkeit der Umwandlung der Formel ergriffen hat — vielleicht war für ihn der Reiz eines initialen Quartsprungs interessant genug, der sich dann ja auf *nobis* „umgekehrt“ wiederholt; hier liegt eine ästhetische Entscheidung vor.

nen Silbenzählens, z. B. zur Bestimmung der Stelle eines initialen Aufschwungs oder eines melischen Ornaments an Schlüssen: Für eine Aussprache, die die griechische Ausspracheentsprechung des *accentus acutus*, der *ὄξεία*, als natürlich und normal empfunden haben sollte, wäre das reine silbenzählende Prinzip für den musikalischen, auch den einfachen rezitativischen Vortrag von Prosatexten wohl kaum zumutbar gewesen. Es liegt also durchaus nicht fern, anzunehmen, daß die angedeutete Verwendung des Wortakzents als Faktor und Lieferant für melisch aufwendigere Stellen in direktem Zusammenhang mit dem Erlernen der Definitionen der in der lateinischen Grammatik rein literarisch überlieferten griechischen Definition der Akzente zusammenhängen könnte, daß die Entwicklung eines solchen Vertonungs- oder Kompositionsprinzips also sozusagen gebildeten bzw. wissenschaftlichen Ursprungs ist, d. h. ein ästhetisches, wissenschaftlich begründetes Merkmal der choralischen Melodiebildung darstellt. Natürlich ist die Art der melischen Beachtung des Akzents jedenfalls aber nicht, was auch die Benutzung derartiger Akzentverwendung als Hinweis auf semantische Vertonung, auf semantische Figuren oder rhetorische Vertonungsweise im Choral recht fragwürdig werden läßt: Auch hier wäre zu beachten, daß allein die Gestalt der Musik schon ausreichend komplex und selbständig ist, um nach ihrem, nämlich musikalisch ästhetischen Sinn zu fragen und dieser Frage nicht durch Heranziehung von semantisch-rhetorischen Deutungen höchster Unverbindlichkeit unter dem Vorwand höheren Tiefsinns einfach auszuweichen. Daß dies analog für die Vagheitslehre gilt, können Vergleiche von Varianten ebenfalls nahelegen: Warum dürfen Varianten der hier beschriebenen Art nicht Folge bewußter Formentscheidung sein?

Die Heranziehung des Formelarsenals für den Anfang von Introitus des zweiten authentischen Tons zur Lösung der durch Remys Exemplifizierung aufgegebenen Problems scheint also nicht sinnvoll zu sein. Die sich in Hinblick auf die Methode der *Alia Musica*, die ja auf Aurelians Tonartbestimmung zurückgeht, anbietende Lösung aber scheint dann notwendig dazu zu zwingen, Remy ein exaktes Wissen um die Struktur der Skala, wie es für Hucbald typisch ist, abzusprechen: Im Introitus *Oculi mei semper* wird nach vier Silben der Quintsprung diatonisch „ausgefüllt“, in *Omnia, quae fecisti* dauert es dagegen 10 Silben, bis die Melodie den Halbton, *h*, erklingen läßt. Nach der Ausgabe von Lutz sind jeweils nur die Anfänge neumierte, und es ist auch klar, daß jeweils die Anfangsintervalle als Rahmenintervalle gemeint sind (auch ein Grund dafür, daß für die Oktav kein Beispiel angeführt wird — im

Gegensatz zu Aurelian).

Zu fragen ist also, ob es denkbar wäre, daß Remy doch nicht nur die exakte Größe der jeweilig gemeinten Konsonanz, sondern auch, entsprechend der Terminologie, die Anzahl durchschrittener Töne mitberücksichtigt, also das, was die jeweiligen abstrakten Neumenschemata angeben? Ist es denkbar, daß Remy hier bei *Omnia, quae fecisti* tatsächlich vor allem die aktuell in der Melodie zu Anfang gesungenen Töne und weniger den exakten Intervallabstand beachtet hat? Eine absolute Ausschließung einer solchen Denkweise als Hintergrund des angesprochenen Dilemmas ist ersichtlich nicht möglich. Die zuerst angesprochene Frage nach den Problemen mit dem *mirum*, daß Martian die Quarte als aus fünf Halbtönen bestehendes Intervall definiert habe, scheint somit zu dem Befund aus der Betrachtung der Melodie von *Omnia quae* und ihres Initialtyps zu passen — eine Klärung des Grades an Rationalität, das Remys besitzt, ist aus den genannten Gründen also nicht möglich.

1.5.2.2 Zu dem Problem des Beispiels der Antiphon *Tunc praecepit*

Eine Lösung wird aber dadurch noch schwieriger gemacht, daß damit die Probleme mit der Relation zwischen Aussage des kommentierten Textes und des Kommentars und den konkreten Beispielen damit noch nicht beendet sind; es findet sich noch ein weiteres, von der Voraussetzung eines vollständigen Wissens um die antike Theorie der Melik bzw. ihres Materials nicht erklärbares Beispiel.

Mit der angedeuteten Lösung wäre also noch Remys Rationalisierungsfähigkeit konkreter Melodien im Wesentlichen auf Gestaltmerkmale und erst in zweiter Hinsicht und nurmehr erst ansatzweise auf wenigstens intervallische „Messung“ im Sinne von Rahmenkonsonanzen beschränkt. Die Neumenschrift leistet dabei eine sinnvolle Analyse der melischen Struktur insofern als sie Richtung (genauer: Die gerichtete Reihenfolge) und Anzahl der jeweiligen „durchlaufenen“ Stufen erkennen läßt. Von einer vollständig erreichten Projektion von Melodien auf die Skala kann ersichtlich bei Remy vielleicht doch noch nicht die Rede sein — das für Hucbald und die *Musica Enchiriadis* selbstverständliche skalische Denken, d. h. die stets gegebene Projizierbarkeit, wenigstens als musiktheoretisches Grundpostulat, ist für Remy nicht von vornherein vorauszusetzen; übrigens ein weiterer Grund, die oben angesprochenen Datierungen der *Musica Enchiriadis* und von Hucbald durch Atkinson mit Skepsis zu betrachten.

Die analytische Fähigkeit auch der „unlesbaren“, adiastematischen Neumenschrift ist damit nicht zu unterschätzen, wie es dem modernen, Guidonisch geschul- ten Leser oft geschehen kann. Wenn Remy etwa die *agoge* beschreibt, nämlich als *CUM PER ORDINEM SONUS SEQUITUR scl. se ipsum, ut ...*, ed. Lutz, zu Dick, 511, 6, und dies mit der üblichen Folge von vier Metzer *puncti* nebst abschließender *virga* darüber, also als eine Art Leiter bzw. *scandicus* graphisch repräsentieren kann, muß dies nicht heißen, daß er sich über die intervallische Struktur klar war, denn das leistet die adiastematische Neumenschrift gerade nicht. Darum ist sein abstraktes Neumenbeispiel auch letztlich unbrauchbar, was ihm jedoch nicht einfallen kann, da er einfach die Zahl der „betroffenen“ Töne, diese aber automatisch in diatonischer Folge, als vorauszusetzendes, aber nicht bezeichnetes Gemeinte denkt¹⁷⁴.

Daß sein Beispiel eigentlich aussagelos ist, kann Remy deshalb nicht einfallen, weil es sich um die für ihn einzig verfügbare Notation, also Abstraktion handelt. Gerade bei der $\acute{\alpha}\gamma\omega\gamma\acute{\eta}$ wie sie Martianus — ebenfalls nicht ausreichend klar — angibt, hätte eigentlich ein Hinweis auf diatonische Folge der Schritte bzw. Abstände als Kommentierung formuliert werden müssen. Wenn Remy gar nicht auf den Gedanken kommt, daß seine Angabe eigentlich unzureichend ist, ist das ein weiterer Hinweis darauf, daß er das eigentlich Gemeinte zwar verstanden hat — diatonisches Fortschreiten in einer Richtung —, aber zu einer rationalen Darstellung im Sinne antiker oder Hucbaldscher Musiktheorie noch nicht fähig war: Er setzt als Gemeintes das voraus, was auch die Neumenschrift nur voraussetzen kann, das Wissen nämlich um die gemeinte intervallische Gestalt, von der lediglich Richtung und Anzahl der „Punkte“ bezeichnet war.

Es ist klar, daß Remy mit einer solchen (der adiastematischen Metzer) Neumenschrift das Bezeichnete der antiken Begriffe für elementare melische Bewegungseinheiten hat klar verstehen und durch Neumenbeispiele hat wiedergeben können, so etwa das von ΠΕΡΙΦΕΡΗΣ Gemeinte, ed. Lutz, zu Dick, 511, 12:

ΠΕΡΙΦΕΡΗΣ *circumvoluta, rotunda, QUAE AD UTRAMQUE i. e. ad acutam et gravem, AUT ACCOMODATUR scl. cum sursum ad acumen erigitur, ut ..., AUT SERVIT scl. cum flectitur ad gravem, ut ...*

¹⁷⁴Bezeichnet werden kann durch die ihm verfügbare Neumenschrift eben die Anzahl von Tönen bzw. Schritten und ihre jeweilige Richtung, nicht aber die damit gemeinte skalische Struktur!

Dies wird durch einen viertönigen *climacus resupinus* beim ersten *ut ...*, und einen viertönigen *climacus* allein beim zweiten *ut ...* demonstriert. Die Differenzierung von *accomodatur* und *servit* als zwei verschiedene melische Bewegungen ist Remy's Leistung; gemeint ist klar eine Bewegung von oben nach unten, der eine nach oben folgt, also eine komplexe, sozusagen gegenläufige Bildung. Solche melischen Vorstellungen waren selbstverständlich mit Neumen direkt — und in passender Vagheit, was die skalare Ausfüllung anbelangt — wiederzugeben.

In diesem Sinne wird auch die Erklärung zum Ganzton verständlich, dessen Qualifikation sich vom Halbton nicht unterscheiden läßt, ed. Lutz, zu Dick, 494, 15:

... *QUI scilicet TONUS EX DUOBUS SONIS i. e. duabus chordis, DIVERSIS INTER SE INVICEM CONTINETUR i. e. ut gravior unus, acutior alter sit. Verbi gratia, Tunc praecepit eos omnes.*

Natürlich gibt die Erklärung Martians davor genau an, daß sich der *tonus* mit dem Verhältnis $9/8$ identifizieren läßt; nur die Erklärung folgt genau der völlig redundanten, daß der *tonus ex duobus sonis* bestünde, von Martian (dies macht die Proportion von vornherein klar; außerdem sind alle Intervalle *ex duobus sonis*, Klarheit herrscht also nicht). Und wenn Remy davor erklärt *legitima quantitas est ratio epogdoi, quae totam metitur musicam*, so widerspricht dies der ja beibehaltenen Aristoxenischen Theorie insofern, als etwa in 933 seq. die Zerlegung in Halb- und sogar in Vierteltöne vorgestellt wird, die Elemente der Intervalle sind.

Nimmt man an, was ja nicht auszuschließen ist, daß Remy vollständig nur bewußt war, daß ein *tonus* eben den elementaren Schritt bedeutet, so ist nicht auszuschließen, daß für ihn diese Eigenschaft, eben elementarer Schritt zu sein, von der jeweiligen melodischen Gestalt abhing, also vergleichbar wie in der mittelbyzantinischen „Musiktheorie“ und Notation einfach von $\varphi\omega\nu\eta$ gesprochen wird, ohne daß diese Notation und ihre Theorie rational zwischen Ganz- und Halbton unterscheiden konnten: Was ein elementarer Schritt war, also ein jeweils kleinster, ergibt sich für solche Denkweise aus der Gestalt der Melodie, aus dem „Gefühl“, daß an der betreffenden Stelle kein weiterer Ton eingefügt werden könnte. Es ist also nicht ganz auszuschließen, daß Remy noch teilweise auf einer solchen Art des von der melodischen Gestalt abhängigen Denkens basiert.

Noch schwieriger aber macht das von Remy angeführte Beispiel der Antiphon *Tunc praecepit eos omnes* einen Rückschluß auf das von ihm unter *tonus* Verstande-

ne: Im Initium der Fassungen findet sich die Wendung *Dac* (bzw. in Anlehnung an die typische Initialfloskel der Introitus des 1. Tons vielleicht gemeint als *Dab*). Ein Vergleich der diastematischen Notierungen mit der bei Hartker, PM I, S. 257, läßt nicht erkennen, daß die Melodie zu Hartkers, also auch zu Remys Zeiten wesentlich andere Konturen gehabt haben könne oder müsse. Nach dem Antiphonar 601 von Lucca, PM IX, S. 597, sieht die Melodie so aus:

Tunc prae-ce-pit e-os om-nes ig-ne cre-ma-ri

at il-li-ti-men-tes tra-di-de-runt iu-dam A E U IA

Die Version von Worcester, PM XII, s. 309, unterscheidet sich durch ein Initium wie in der Introitusantiphonie des 1. Tons, nämlich mit *Da b a G a G ...* und wenigen anderen Merkmalen¹⁷⁵. Die Melodien sind also bis auf die in der Anmerkung

¹⁷⁵**Zu Varianten der Ant.** *Tunc praecepit in den Hss.* So endet z. B. *omnes* auf *E*, also nicht so „tonal“ wie die Fassung in Lucca. In *igne* ist, durchaus zur Phonetik passend die Anfangsilbe mit einer Liqueszenz versehen sozusagen statt mit einem *pes*, also *F*, statt *EF*, wogegen *timentes* in Worcester keine Liqueszenz, nun in Kontrast zu Lucca erhält. Die Liqueszenz hat offensichtlich eine etwas größere Variabilität als andere Neumen bzw. als die melodische Form. Damit ist nicht gesagt, daß die Liqueszenz als freies Ornament verstanden worden sein muß — als Merkmal wird sie homogen zu anderen Angaben der Neumenschrift bezeichnet. Die Frage, ob und inwieweit die Zeit der Erfindung dieser Neume, korrekter der Erfindung eines gültigen Zeichens für das Bezeichnete *Liqueszenz*, grundsätzlich oder graduell zwischen Ausführungsmerkmalen und Struktur unterscheiden konnte, d. h. ob wesentliche, strukturelle Merkmale und weniger wesentliche, eher ausführungsmäßige Faktoren unterschieden wurden, ist kaum endgültig zu beantworten. Für Guido ist die Liqueszenz eine fakultative Ausführungsmodalität; dies muß aber für die frühere Zeit nicht so gewesen sein, denn für Guido ist die Konzentration auf die beiden rationalisierbaren Elemente, Tonhöhe und ansatzweise Tondauer, verbindliche Denkweise. Zusätzlich zu den in Verf., *Zum Bezeichneten der Neumen*, angeführten Hinweisen über mögliche Herkunftsfaktoren des Bezeichneten *Liqueszenz* wäre noch anzuführen Quintilians Erklärung der phonetischen Wirkung des abschließenden *m*, *Inst. or.* IX, 4, 40, ed. Radermacher, II, S. 205, 11. Der phonetische Sachverhalt ist spezieller als die der Liqueszenz zuzuordnende phonetische Situation, bemerkenswert ist aber die Erklärung sozusagen des fast restlosen

genannten „tonalen“ Merkmale identisch. Da in *MMM V*, Nr. 1197, die meisten Vertreter der Formel den Anfang bzw. die jeweils auf Hauptakzent stehende Initialwendung *Dac* aufweisen, selten nur die Wendung *Dah* — soweit erkennbar, kein *b molle* —, was auch für Sarum gilt, ist natürlich nicht mehr zu rekonstruieren, welche Form Remy geläufig war. Die „tonale“ Vereinheitlichung in Lucca dürfte auf sekundäre Anpassung verweisen. Hartker jedenfalls läßt beide Interpretationen zu, nach dem runden *pes* mit Episem auf der Schlußvirga — also Dehnung des zweiten Tons! — folgen zwei *virgae*, aber ohne *s o. ä.*, was vielleicht bei einem Terzsprung zu erwarten wäre, also bei *Dac* statt *Dab*. Da hier der höchste Ton der ganzen Melodie erreicht wird, ist natürlich denkbar, daß die „chromatische“ Wendung *ab* sekundär ausgemerzt wurde, hier durch Überspringen des synemmenon Tones, *b*¹⁷⁶.

Damit ist zu fragen, warum Remy gerade diese Antiphon, bzw. deren Anfang — und wieder ist offenbar nur dieser neumierte — als Beispiel für das Intervall *Ganzton* anfügt. Man kann nur schließen, daß hier nicht der Quintsprung zu Anfang gemeint ist, sondern das gestaltmäßig herausragende Merkmal, nämlich das Erreichen des für die gesamte Melodie höchsten Tons — übrigens nicht auf dem Wortakzent! — in Bezug auf seine direkte Umgebung, nämlich den Ton *a*, als Beispiel verwendet wird. An anderer Stelle erscheint der *Ganzton* ebenfalls häufig. Nur am Anfang erscheint der höchste Ton in einem einfachen Schritt. Angesichts der Seltenheit der Version mit Anfang *Dab/h* — letztere Version wohl später — ist also nicht auszuschließen, daß Remy hier die Gestalt in dem Sinne erlebt, daß *aca* ein sozusagen im Verlauf

Verschwindens dieses Lautes, *atqui eadem illa littera, quotiens ultima est et vocalem verbi sequentis ita contigit, ut in eam transire possit, etiam si scribitur, tamen parum exprimitur ... et adeo ut paene cuiusdam novae litterae sonum reddit. neque enim eximitur, sed obscuratur et tantum in hoc aliqua inter duas vocales velut nota est, ne ipsae coeant.* Als Merkmal wird ein *transire*, nur ohne Verschmelzung genannt. Vergleichbar, in einem weiteren Sinne könnte auch das Bezeichnete der Liqueszenz gewesen sein, Aufhebung eigentlich bestehender Silbengrenzen, d. h. auch Neumengrenzen — es handelt sich um den „Verlust“ des Schlußbuchstabens *m* z. B. in Akkusativformen.

Bemerkenswert wieder hinsichtlich „Tonalität“ ist der Schluß in Worcester: Auf *iu-dam all'a* mit *FE DC D E ED D*, d. h. im Gegensatz zu Lucca kadenziert Worcester erst mit dem *Alleluia*.

¹⁷⁶Das *h* der östlichen, ungarischen Fassungen in *MMM V* kann natürlich ebenfalls einfache Ausmerzung eines ursprünglichen *b molle* bedeuten, also einen Eingriff im Sinne der Zisterzienser.

der ganzen Melodie nicht „geteilter“, also elementarer Schritt ist und daß er dies als Äquivalent für *tonus/productio* gesetzt hat, wenn er nicht den Halbton meint, für den jedoch dasselbe gilt: An dieser extremen Stelle der Melodie wird der höchste Ton in einem elementaren Schritt erreicht und verlassen. Natürlich kann nicht mit ausreichender Sicherheit ausgeschlossen werden, daß Remys Fassung doch die sehr seltene Version mit *Daha* war, obwohl dies nicht wahrscheinlich ist. Es muß also kein Widerspruch zur Angabe *tonus* bestehen, auszuschließen ist ein solcher Widerspruch aber auch nicht mit der notwendigen Sicherheit, die einen eindeutigen Rückschluß auf Remys Rationalität zulassen würde.

Nicht auszuschließen ist also, daß Remy doch nicht vollständig in moderner Weise rational denken kann, für ihn ist das Gestalterlebnis vielleicht doch noch wesentlich: Tatsächlich findet man nicht leicht eine Melodie, in der der elementare Schritt, hier vielleicht sogar eine kleine Terz, in gleicher Weise als sozusagen extremes Ereignis der gesamten Melodie erscheint¹⁷⁷. Im Introitus *Populus Sion*, mit *Gccd c c cd chc, cdcd G ...*, der vergleichbar beginnt, wird einmal dieser Höchstton des Anfangs oft erreicht, zum anderen aber im Verlauf noch überboten. Man kann also voraussetzen, daß die Abweichung vom sonstigen Prinzip, Introitus-Anfänge zu zitieren, eben in dieser Besonderheit der Melodie von *Tunc praecepit* liegt, so daß, was für ein modernes rein strukturell von der Intervallfolge geprägtes analytisches Denken so seltsam ist, ein Anfang mit einem Quartsprung gewählt werden konnte: Für den mit der Melodie Vertrauten war das Erlebnis des Hochtons und seiner schrittmäßigen Umgebung, ein gestaltmäßiges Merkmal, das die anfangende Quint als Intervall sozusagen ausschalten konnte. Es ergibt sich also die Möglichkeit, daß Remy von Auxerre noch keineswegs auf der Stufe der Rationalität steht, die in Hucbalds Schrift erreicht ist, daß er also noch sehr stark von dem gestaltmäßig bestimmten Erleben geprägt ist, und auch seine bemerkenswerten Hinweise auf konkrete Melodien Zeichen der ersten Versuche sind, den Choral mit den Begriffen der antiken Musiktheorie zu fassen; sehr weit muß sein Stand als *cantor musicus* von dem Aurelians damit noch nicht entfernt sein. Dies ist notwendig als Möglichkeit, nicht als sicheres Ergebnis!, zu beachten, ehe man zu schnell einfach den Stand des Wissens von Hucbald oder Guido voraussetzt. Die Zeit von Remy muß diesen Stand

¹⁷⁷Die offenbar keine Altrömische Parallele besitzt, wie die Ausgabe von E. C. Nowacki, *Studies on the office antiphons ...*, UMI 1980, zeigt.

noch nicht oder noch nicht im allgemeinen Wissen der Zeit erreicht haben; auch eine Warnung vor zu früher Datierung der bereits mit voller Rationalität arbeitenden Schriften!

Auch wenn Remy an verschiedenen Stellen¹⁷⁸ Hinweise auf Boethius gibt, ist nicht zu beweisen, daß er die von diesem dargestellte Theorie bereits verstanden haben muß — die Fähigkeit zur Assoziation gleicher Begriffe und ein formales Verstehen bei Boethius angegebener Strukturmerkmale wie Anzahlen etc. ist mit inhaltlichem Verstehen nicht einfach gleichzusetzen.

Die angeführten Beispiele lassen die angesprochene Skepsis als methodisch notwendige Deutungsvoraussetzung selbst im Fall des Kommentars von Remy nicht

¹⁷⁸Vgl. ed. Lutz, S. 338, zur Differenzierung der Genera wie diatonisch etc.: zu ed. Dick, 502, 4; es handelt sich wesentlich um die Anzahl von Tönen im System, wenn man die Töne der verschiedenen *genera* addiert — hier bemerkt Remy korrekt: ... *sed iste subtiliter et obscure dixit. In Boetii vero Musica hoc clarius potest videri. ...* (dies entspricht fast wörtlich dem von Teeuwen herausgegebenen Kommentar, s. u., Anm. 182 auf Seite 340. Hier handelt es sich um Abzählaufgaben, die nicht notwendig strukturelles Wissen verlangen, andererseits aber ist ein entsprechendes Wissen bei Remy nicht auszuschließen, auch wenn der Verweis auf Boethius an Aurelians „Erklärung“ der Anzahl von Differenzen erinnert. Auch das „Wiedererkennen“ des Zeichens *I* für die ... *mese, UT EST IN LYDIO MODO, ...*, das *pro signo ponitur in pagina videlicet Boetii de Musica* beweist nur die Kenntnis der entsprechenden, durch „Graphik“ auffälligen Stelle im Werk von Boethius (zu 503, 8).

Der Verweis auf *tria hemitonia* an einer Stelle des chromatischen Tetrachords, ed. Lutz, zu Dick, 510, 13: *PER HEMITONIUM ET HEMITONIUM ET TRIA HEMITONIA, QUAE INCOMPOSITA PROVENIENT quia in una regione sunt tria hemitonia. Hoc totum clare patet in paginis Boetii de Musica*, beweist einmal, daß sich Remy über den Unterschied Aristoxenischer und Pythagoräischer Methode nicht klar ist, ob er die Strukturmerkmale verstanden hat oder nicht, ist aber nicht mit Sicherheit zu sagen.

Die Aussagen zu *nota*, ed. Lutz, zu Dick, 512, 5: ... *Singulae enim chordae habent suas notulas, sicut habetur in Boetio. ... UT EST IN LYDIO scl. sono, SI A IOTA DIRECTO i. e. a mese, IN SIGMA IACENS i. e. in paramese, SIGNA i. e. notulae CONCURRENT. ...*, beweisen immerhin, daß Remy das Schema bei Boethius gekannt haben dürfte, und somit die Zeichen selbständig mit den Tönen verbinden konnte. An keiner Stelle ist ausgeschlossen, daß es sich nur um eine Art Wiedererkennen gleicher Bezeichnungen handelt; es ist aber auch nicht auszuschließen, daß Remy die Strukturbeschreibung voll verstanden hat — das Problem ist dabei, ob er die Kenntnisse gehabt hätte, wie Hucbald, Choralmelodien durch antike Notation zu rationalisieren: Das wird auch aus solchen Stellen nicht erkennbar.

nur als sinnvoll, sondern notwendig erscheinen. Damit wird in jedem Fall wieder erkennbar, daß der Vorgang der Rationalisierung des Chorals durch Rezeption und neue Anwendung der antiken Musiktheorie, der noch bei Regino von Prüm auch nicht im Ansatz erreicht ist, keineswegs als ein trivialer oder auch nur schnell vor sich gehender Erkenntnisvorgang gesehen werden kann, auch wenn in einer neueren Arbeit über Choralüberlieferung solche Fragen als völlig irrelevant bei Seite geschoben werden. Die einfache Voraussetzung entsprechenden Wissens und Verstehens der Musiktheorie — und solches Verstehen setzt Anwendungsfähigkeit eigentlich voraus! — schon bei Johannes Scottus hat also keine Berechtigung.

1.5.3 Zur Interpretation der Quart in 935

Mit der Erwähnung des Wortes Tetrachord in Bezug auf die Anzahl in dem σύστημα τέλειον, das Martianus hier aber wie angesprochen nicht in der notwendigen Weise erklärt — *tropi vero sunt quindecim* dürfte kaum eine Erklärung sein — ist der Anlaß gegeben, nun dieses Wort zu erklären: *est affectio quaedam sonorum quattuor per ordinem compositorum, quorum extremi sibi debeant convenire*, Ende 935. Auch hier wird die Abstraktheit der vorgegebenen Definitionen für die Darstellung von Martianus Capella verhängnisvoll — will man den Text als Aussage zu Begriffen der Musiktheorie verstehen: Was heißt eigentlich, daß die *extremi sibi debeant convenire*? Der moderne Leser setzt sofort voraus, daß Martianus hier die Quartkonsonanz meint — nur fehlt eben jeder Hinweis darauf, und das Wort *convenire* wird z. B. 933 in dem Sinne verwendet, daß die erklärten *soni* die sind, die *singulis et omnibus tropis rite conveniunt*, eine übrigens ebenfalls nicht gerade klares Verständnis verratende Formulierung, die wohl dasselbe meint, wie *singuli tropi tetrachorda faciunt quina*, ein zumindest auffälliger Gebrauch des Wortes *facere*. Der gemeinte Sachverhalt ist klar, daß nämlich alle *tropi* jeweils fünf Tetrachorde haben, eben als transponierte *συστήματα τέλεια*; nur daß Martianus dies selbst gemeint haben könne, daß er also den Sinn wirklich verstanden habe, wird aus seiner Formulierung — *facere tetrachorda quina* — nicht erkennbar. Von *konsonieren* in spezifischem Sinne ist hier nicht die Rede, wie ja auch das Wort *convenire* und ähnliche in sehr allgemeiner Weise zur Bezeichnung von *Zusammenpassen* o. ä. verwendet wird.

Cristante, ib., S. 137 und Kommentar S. 295, verweist auf Bacchius, der, ed. Jan, S. 296, 19, das Tetrachord korrekt interpretiert als die Struktur, bei der *αί*

ἄκροισι πρὸς ἀλλήλους συμφωνοῦσι κατὰ τὸ διὰ τεσσάρων — aber genau diese klare Aussage findet sich bei Martianus Capella eben nicht — und ohne den Hinweis auf die Quartkonsonanz, aus der, als kleinste Konsonanz, ja die skalisch-strukturelle Funktion¹⁷⁹ des Tonsystems konstruiert wird, bleibt die Angabe unklar. Es läßt sich jedenfalls nicht einfach postulieren, daß Martian genau verstanden habe, was hier eigentlich gemeint ist. Die skalische Relevanz der Quart hat etwa Remy von Auxerre auch adäquat verstanden: *quia diatessaron elementum est totius musicae*, zu Dick, 498, 12, woraus er, wie oben gezeigt, auch noch sein Beispiel für die Relation von gleichen funktionalen Tönen nimmt — in der ja dominierenden konjunkten Koppelung ist der Schlußton eines Tetrachords der Anfang des höheren (von unten nach oben gezählt). Hier findet sich ein Hinweis auf Boethius *Musica*, der jedoch kaum zu verifizieren ist, also wiederum die Frage stellen läßt, was Remy eigentlich von den *tropi* verstanden haben kann, ed. Lutz, zu Dick, 498, 12: *VERUM TROPI i. e. XV, SINGULI QUOQUE TETRACHORDA FACIUNT QUINA sicut potest videri in Boetii Musica. Ideo TETRACHORDA FACIUNT QUINA quia diatessaron elementum est totius musicae*. Boethius kennt aber keine fünfzehn *tropi*, sondern deren nur acht¹⁸⁰.

¹⁷⁹Diese etwas aufwendige Formulierung soll vor der Voraussetzung moderner *Funktionalität* von Tönen im Sinne von *finales* etc. schützen.

¹⁸⁰**Neuestes zu den Kirchentonarten** Der Verweis der Herausgeberin ist daher zu relativieren. Etwas erstaunt liest man von Ch. Atkinson, in *Musik des Mittelalters und der Renaissance, Festschrift K.-J. Sachs*, Hildesheim et al., 2010, S. 2: *At that time there were two conflicting, but related, types of melodic classification operative in the Latin West. One was a system of fifteen tropes or tones, each one a semitone higher than the one preceding it ...; the other was a system of eight modes, which they also call tropes or tones: ..., defined by species of octave and the position of the mese within each, starting with the Hypodorian and ending with the Hypermixolydian. ...* — die Rolle der *Mesen* für die Oktavgattungen wäre vielleicht noch etwas näher nachzuweisen, es handelt sich um die *species*, die es auch von Quartan und Quinten gibt; das zweite „System“ wird dann auch noch auf Boethius zurückgeführt.

Daß Atkinson so sorgfältig auch jede Berücksichtigung der nun wirklich nicht mehr taufri-schen einschlägigen Forschung vermeidet, nicht einmal von dem Beitrag von O. Gombosi eine Ahnung hat, von anschließender Forschung sozusagen erst recht nicht, wäre hinnehmbar, wenn er in seiner Aufzählung bekannter Quellen, holt man so etwas aus dem Internet?, nicht auch noch derartig falsche Aussagen von sich zu geben für sinnvoll hält: *types of melodic classification operative in the Latin West*: Ein solche Behauptung müßte erst noch

nachgewiesen werden, erhalten sind bekanntlich ausschließlich griechischtextierte musikalische Quellen, die einfache Rezeption griechischer Vorgaben in spätantiker, lateinischer Musiktheorie kann nicht einfach als Zeugnis irgendeiner Praxis *in the Latin West* vorgestellt werden.

Außerdem — und hier hätte ein einziger Blick in den Beitrag von Gombosi Fehler vermeiden helfen können, übrigens auch ein Blick in den Text selbst — gibt es in der gesamten Antike nicht einen einzigen *type of melodic classification*, der auch noch *operative* gewesen sein soll, nach Oktavgattungen — Atkinson wäre hier schon schuldig gewesen, Gombosi des totalen Unfugs zu überführen, also eine antike *classification* auch nur einer einzigen Melodie nach Oktavgattungen nachzuweisen, natürlich kann das Atkinson nicht gelingen, weil es eine solche Ordnung nie gegeben hat und nie gegeben haben kann.

Schließlich, Boethius berichtet auch über Oktavgattungen, aber nur so beiläufig, daß man deutlich die relative Irrelevanz dieser rein skalischen Anordnungsstruktur erkennen kann, abgesehen natürlich von Atkinson: Boethius übernimmt, und das ist nun schon lange Stand der Forschung, ja Inhalt des Textes von Boethius, natürlich das „reduzierte“ System von Transpositionsskalen von Ptolemaeus, was denn sonst sollen seine Notenbeispiele aussagen? Sein Fehler ist nicht die von Gombosi endgültig erledigte, von Atkinson wieder zum Scheinleben erweckte Verwechslung zwischen Transpositionsskalen und Oktavgattungen, sondern die Hinzufügung eines achten *tropus*, sozusagen aus Symmetriegründen, also eine Oktavwiederholung.

Was das „lateinische“ Mittelalter dann dazu gebracht hat, zunächst — Atkinson bleibt die gesamte Diskussion verborgen — die Zahl Acht für etwas wie Tonarten zu übernehmen, ist ausweislich u. a. des Textes von Aurelian, das zunächst rein anzahlmäßige, nicht aber irgendwie strukturelle Vorbild des Oktoechos. Erst danach, nach Formulierung des, trivialeweise, weil auf Rationalität angewiesenen, Aurelian noch unbekanntes *finalis*-Prinzips, wird eine Identifizierung von Oktavgattungen und Kirchentonarten formuliert; dafür gibt es ausführliche Diskussionen, Atkinson schreibt daher, als ob er der erste wäre, der sich diesem Problembereich befaßt — daß z. B. A. Barker für den antiken Teil hier Einiges zu sagen hatte, daß es, von Atkinson anderweitig sogar zitierte, aber natürlich nicht gelesene, Literatur mit ausführlicher Darlegung der eigentlichen Problemlage für das Mittelalter gibt, ist für Atkinson offensichtlich ohne jede Bedeutung; das ist skandalös — offenbar ein typischer Festschriftbeitrag, nicht gerade dem Jubilar zur Ehre: Atkinsons Ausführungen sind nicht nur total entbehrlich, sondern, immerhin eine Leistung, auch noch falsch. Auch M. Huglo scheint immer noch nicht verstanden zu haben, daß das *finalis*-Prinzip nicht seit Urzeiten des Chorals besteht, sondern Folge des erst nach Aurelian einsetzenden Rationalisierungsvorgangs ist, wenn er die Abkürzungen *AP* für *authenticus protus* sofort durch die *finalis* bezeichnet, im gleichen Sammelband, S. 25, man muß sich hier der zeitlichen Bedingtheit der Rationalisierung bewußt sein, Aurelian kennt das Prinzip nicht und kann

Wenn dieses Problem Remy also nicht aufgefallen ist, kann er nicht verstanden haben, was Transpositionsskalen sind, bzw. was denn darin die Tetrachorde zu tun haben.

Was Remy aus Boethius entnommen haben kann, ist nur die Tatsache, daß es im System fünf Tetrachorde gibt; dies war schon aus den Anfangskapiteln, der Darstellung der allmählichen Entstehung des Tonsystems abzuleiten — war mehr etwa noch nicht verstanden? Wenn er nochmals wiederholt, *faciunt tetrachorda quina*, und daraus folgert, daß das Tetrachord *elementum totius musicae* sei, kann nur gefolgert werden, daß er die fünfzehn *tropi* irgendwie als Generatoren oder Konstituenten der fünf Tetrachorde sieht, also als eine Art Töne, nur müßte er dann die Zahl 18 erklären. Soweit reicht also seine Harmonisierungsfähigkeit bzw. die Fähigkeit zur Formulierung bestehender Probleme nicht; auch das ist ein Hinweis auf Nichtverstehen des gesamten Konzepts von *tropi*. Wie eine „Lösung“ ausgesehen haben könnte, belegt das oben genannte Schema, s. o., 1.5.1.2 auf Seite 259, das die Frage der Relation von 18 und 15 einfach ausläßt. Fünfzehn Töne können nur vier Tetrachorde generieren, man müßte dann das konjunkte Tetrachord irgendwie als zwangsläufige Folge der fünfzehn Töne, d. h. so mißverstandenen *tropi* erklären; übrigens ein weiterer Hinweis darauf, daß dieses Schema nicht im Sinne von Oktavgattungen verstanden worden sein kann. Ohne dieses Mißverständnis wäre die Erläuterung des Tetrachords als *elementum* sinnwidrig: Remy sieht die fünfzehn *tropi* als eine Art nicht weiter spezifizierter generierender Töne.

Die Aussage zu Ende von 935, daß die Grenztöne des Tetrachords *convenire debeant* ist, wie bemerkt, ohne den Zusatz, in welcher Konsonanz dies zu geschehen hat, inhaltlich letztlich auch an sich unbrauchbar, keine reduktive Abstraktion,

es auch nicht kennen.

Immerhin stellt selbst Atkinson die Ptolemaeische Aufstellung der Transpositionsskalen korrekt dar, daß es inzwischen eine kommentierte Ausgabe und eine speziellen Studie von Barker zum Text von Ptolemaeus gibt, bleibt Atkinson offenbar verborgen, was ja nicht tragisch wäre, wenn er nicht wieder eine unpassende Verknüpfung von Oktavgattungen und Transpositionsskalen postulierte, ib., S. 10: Ptolemaei Grund für die gleiche Anzahl ist nicht irgendeine strukturelle Verbindung, der Grund für sieben Transpositionsskalen in der Oktav liegt ausschließlich, wenn auch etwas umständlich ausgedrückt, darin, daß damit alle chromatischen Töne — moderner Metaterminus — verfügbar sind, jede Transposition darüber vervielfacht bereits generierte Töne: Anzahlanalogien sind hier nicht strukturell begründet.

sondern Unsinn, denn die Anzahl der Konsonanzen ist wesentlich größer, also eine Bestimmung hier unabdingbar — und hier hätte ja die Möglichkeit einer Verbindung zur Darlegung der Konsonanzen in 933 gelegen.

Außerdem ist zu fragen, ob Martianus eine Vorgabe zitiert, die die Quartrelation der Extremtöne meint, oder ob er hier vielleicht die Relation der jeweiligen Grenztöne „meint“, also die Relation von jeweiligem Schluß- und Anfangston benachbarter Tetrachorde. Da er kein Wort über die Relation von Tetrachorden zu den *tropi* sagen kann, ist auch hier eine Entscheidung ausgeschlossen — und einfach das Wissen, das korrekte Formulierungen beinhalten, also die „vollständige“ Struktur des antiken Tonsystems immer als Erklärung eines eigentlich Gemeinten einzusetzen, dürfte anachronistisch, methodisch also unhaltbar sein.

Auch die zweite Stelle, in der das Tetrachord bei Martianus Capella „erklärt“ wird, ist durch eine in Hinblick auf die zugrunde liegende Struktur zu vage Bestimmung charakterisiert¹⁸¹, 961, — diese Unklarheit ist umso erstaunlicher, als hier partiell noch der zusammenhängenden Aristoxenischen Darstellung „gefolgt“ zu werden scheint (dies geschieht aber wieder auf von der Logik des Stoffes her gesehen in unpassender Anordnung, s. u.):

nunc de tetrachordis eloquemur. nam singuli quique tropi tetrachorda quina custodiunt, sicut superius quoque non tacui. verum horum extremos sibi aptandos esse non dubium est. tetrachordum quippe est quattuor sonorum in ordinem positorum congruenti fidaque concordia.

Die Übersetzung von *tetrachordum* durch *quattuor soni* dürfte auch rein formal gesehen nicht gerade fernegelegen haben. Die beigelegte Qualifikation hat nur in *in ordinem positorum* eine strukturelle Entsprechung, die *congruens fidaque concordia* dagegen ist aussageelos, wichtiger ist der Gesamtkontext. Daß die „Tropen“ irgendetwas mit fünf Tetrachorden zu tun haben, erinnert sich Martianus noch; hier tatsächlich liegt eine eigene Leistung vor — nur, was eigentlich die Behandlung von *tonus*, *hemitonium* etc. plötzlich mit den *tropi* zu tun haben könnte, wird aus dem Zusammenhang nicht klar: *verum quia hemitonia διέσειςque quod vel quantae qualisve sint, docui, troporum etiam nomina numerumque monstravi, ...* Martianus Capella hat nach dem Vorbild von Aristoxenus — d. h. durch die Intermediäre — korrekt nach den Intervallen die Systeme angesprochen, danach die *genera tetra-*

¹⁸¹Vgl. Cristante, ib., S. 295.

chordorum — ohne erklärt zu haben, was denn nun eigentlich ein Tetrachord ist. Insoweit, abgesehen von der plötzlichen Einführung des Tetrachords ohne vorangehende strukturell-rationale Erklärung, folgt er dem Vorbild. Auch in der Darstellung des *tonus*, also der Transpositionsskala ab 960 läßt sich noch der Einfluß der Aristoxenischen Gliederung erkennen — nur, was macht Martianus aus dieser Vorgabe: Er versteht plötzlich *tonus* als Intervallbezeichnung: Was eine Transpositionsskala eigentlich ist, hat er also trotz seiner Aufzählung der *tropi* gar nicht verstanden, sonst wäre hier 960, die Einbringung des Ganztonintervalls ausgeschlossen. Ihm ist nicht aufgefallen, daß seine Bezeichnung *tropus* das Gleiche meint, wie die im Aristoxenischen Schema verwendete Bezeichnung *tonus*, daß hier also die Einbringung des Wortes *Ganzton* reiner Unsinn ist¹⁸².

¹⁸²**Ton und „Tonart“ in anonymen Martianglossen** Die anonymen Glossen zu Martian, ed. Teeuwen, S. 492 (vgl. S. 504), zu Dick, S. 495, 6: haben wenigstens partiell verstanden, worin sich *sonus* und *tonus* unterscheiden: *Inter sonum et tonum differt: sonus est in voce, tonus in spatio vocis, scilicet inter diversas cordas*. Auch wenn damit nicht sicher ist, daß der Kommentator den Begriff des Ganztons inhaltlich verstanden haben muß, was jedoch andere Stellen nahelegen (z. B. die intervallische Darstellung des Tetrachords, ed. Teeuwen, S. 494, zu Dick, 496, 19, bzw. zur Quint, ed. Teeuwen, S. 495, zu Dick, S. 497, 9; die Angabe für die Quint entspricht nicht der, formalen, Aufzählung von Martian, —*T^o* — —*T^o* — —*T^s* — —*T^o* —, von links nach rechts als von unten gelesen ergibt sich die *Quintspecies* über *D*); an der gleichen Stelle kurz davor, kann die Formulierung hinsichtlich der Anzahl von 15 Tropen und 18 Tönen so gedeutet werden, daß der Glossator die Relation formal verstanden haben könnte, weil er die Gleichheit der Töne in jeweils verschiedenen *tropi* postuliert; ein Beweis für inhaltliches Verstehen ist das nicht, weil sich die Relation rein literarisch verstehen läßt.

Daß für „den“ anonymen Glossator rein formales Verstehen möglich war, wenn er *obscure dicta* Zahlenangaben von Martian korrekt interpretiert, ergibt sich daraus, daß er — übrigens in fast wörtlicher Übereinstimmung mit dem Wortlaut der Kommentierung von Remy, s. o., Anm. 178 auf Seite 334 — allein die Namen zählt, nicht aber beachtet, daß (z. B.) die Töne *Parhypate* im Diatonischen und Chromatischen identisch mit dem *Lychanos* im Enharmonischen sind, daß also jeweils ein Ton real weniger zu zählen wäre (im *synemmenon tetrachordon* stimmen wieder andere Töne überein): Der Glossator brauchte also nur die Tonnamen zu zählen, mehr mußte er nicht wissen, um zu seiner Interpretation zu gelangen — die Erklärung von Martian ist übrigens deshalb unklar, weil er sie einführt *per singulos tropos*, also offensichtlich die Gesamtanzahl der verfügbaren Töne „meint“; eine Verwechslung kann also durchaus vorliegen: Martian formuliert auch hier höchst unklar: Von einem *ὄκτωκαιεικοσιόφθογγος* spricht übrigens der Autor der *Excerpta ex Nicomacho*,

der deutlich macht, daß Martian eigentlich von *per singula genera* hätte sprechen müssen, statt von *per singulos tropos*, denn genau in diesem Zusammenhang der eigentlich unendlich vielen, durch die Singstimme begrenzten Anzahl von Tönen gehört Martians Formulierung, z. B. ed. C. v. Jan, S. 274, 11: *Αἱ μὲν οὖν πᾶσαι χορδαὶ κατὰ τὰ τρία γένη ... εἴκοσι καὶ ὀκτώ τὸ πλῆθος*, was durch eine Tabelle weiter erklärt wird, ed. v. Jan, S. 280 f. (entsprechend der Interpretation des Glossators gelangt auch Mariken Teeuwen ganz von selbst zu einer identischen Tabelle, ib., S. 239).

Der anonyme Glossator von Martians Text beachtet glücklicher Weise die Angabe *per singulos tropos* nicht, sondern wählt die einzig mögliche Erklärung der Zahl; seine Hinzufügung eines Verweises auf die Obskurität von Martian ist nicht unangebracht, ed. Teeuwen, 176 bzw. S. 505, zu Dick, S. 502, 5: *PER SINGULOS TROPOS ... XXVIII Supra XVIII posuit, nunc XXVIII. Si volueris diatonicum tantum commendare, tunc X et VIII habebis. Si autem cromaticum vel enarmonium intromiseris, X supra habebis et erunt XXVIII. Sub uno tamen nomine V cromatici et V enarmonici adduntur I pro una corda. Sed subtiliter et obscure iste dixit. Boetius vero enucleatius patefecit.*

Dazu bemerkt Mariken Teeuwen, ib., S. 176: *In section 931, where Martianus enumerates the names of the tones ..., he mentions 18 tones, but in section 940, this time following a different authority, he speaks of 28 tones.* Warum gleich *a different authority* heranzuziehen ist, wo doch die Struktur klar ist, wäre zu fragen (zu fragen wäre auch, worin sich eigentlich die drei Aufzählungen von Boethius, ed. Friedlein, S. 215 f., von den sicherlich antiken von Cleonides, ed. v. Jan, S. 182 ff., so wesentlich unterscheiden sollen, aber das wäre eine Frage an C. M. Bower; das einzige, was fehlt, ist die Darstellung *κατὰ δὲ μίξιν τῶν γενῶν*, die aber ersichtlich überflüssig ist).

Daß die Schemata und ihre Berechnungen im Laufe des 9. Jh. von anderen Denkern als Johannes Scottus Eriugena wirklich untersucht wurden, ergibt sich aus den erhaltenen Schemata (die Darstellung von Boethius ist graphisch leicht verständlich), aber auch aus den Glossen, denn diese zeigen, daß die Glossatoren die Angaben von Martian wenigstens abzählend behandelt haben. Eines allerdings fällt auf: Zu einem Bezug zu konkreter Musik, etwa gar den *finales* scheint keine der Glossen zu gelangen; die Rezeption konnte auf rein „literarischer“ Ebene geschehen — ein Vorgehen, das letztlich nur eine Weitergabe der sterilen spätantiken Weitergabe antiker Vorgaben bedeutet hätte (auf gelegentliche, relativ seltene Fehler verweist Mariken Teeuwen, ib., S. 248).

Daß gerade Martians rein formale Aufzählung bzw. Häufung von Bezeichnungen aus dem Bereich der *πύκνα* und des Unterschieds zwischen *ἑστῶτες φθόγγοι* und *κινούμενοι*, 945 ff., auch den Glossator in Verwirrung bringen kann, bemerkt Mariken Teeuwen mit Recht, ib., S. 251; besonders bemerkenswert ist aber eine Glosse, weil sie Aristoxenus anführt, zu einer falschen Interpretation dazu, ed. Teeuwen, S. 512, zu Dick, S. 505, 7: *STANTES AUTEM PERSEVERANTESQUE DICUNTUR VEL ΑΙΥΚΝΟΙ VEL ΒΑΡΥΙΥΚΝΟΙ* A Boetio uniso-

Wenn er dann aber doch plötzlich, nach Aufrufung der Bezeichnungen für *Halbton* etc. unvermittelt das Wort *tropus* einbringt, muß in seiner Vorlage doch ein Bezug zur Bedeutung *Transpositionsskala* bestanden haben — nur: Statt einer nun fälligen Erklärung der strukturellen Charakteristika, auch nur in der Art der skalischen Anordnung bei Cassiodor, folgt, der üblichen Assoziationssystematik folgend eine nochmalige „Definition“ des Tetrachords, wie sie oben angeführt wird. Was eine Transpositionsskala also gewesen sein könnte, bleibt Martianus Capella völlig unbekannt — was ihn natürlich nicht daran hindert, Exzerpte darüber aneinander zu reihen.

Daß für Martianus Capella auch der Begriff *tetrachordum* völlig im Nebel der Unwissenheit lag, zeigt nun die Formulierung *verum, horum extremos sibi aptandos esse non dubium est. ...* (ebenso wie seine „Erklärung“ des Wortes *chromatisch*, s. u.): Er paraphrasiert einfach seine erste Bemerkung über das *convenire* der *extremi*. Daß hier allein die einfache Angabe *Quart* Klarheit geschaffen hätte, kann er nicht wissen, weil er nicht weiß, was *tetrachordum* eigentlich bedeutet, abgesehen von der Vierzahl (so seltsam das für Betrachter nach Guido auch erscheinen mag) und das wird auch in den Ausführungen über die Genera deutlich, auf die unten einzugehen ist. Und so bleibt seine weitere Erklärung, daß die Töne im Tetrachord insgesamt *congrua fidaque concordia* geordnet seien, ebenfalls ein stringentes Zeugnis, daß er keine Ahnung von der skalischen bzw. systematischen Struktur eines Tetrachords besitzt; statt einer entsprechenden Angabe formuliert er hier frei, die erste „Definition“ stilistisch hübsch paraphrasierend — hier muß tatsächlich eigene Leistung von Martianus Capella vorausgesetzt werden, solche vagen und strukturell nichtssagenden Umschreibungen klar definierter Strukturbegriffe kann nur ein *nae et dissonae vocantur. Fortassis Aristoxenum secutus est.* Warum der Glossator auf eine so merkwürdige Umsetzung, *unisonae et dissonae*, kommt, ein Paar, das gar keine Opposition bilden kann, erscheint ebenso seltsam wie die Evozierung von Aristoxenus als eventueller Urheber von Martians Formulierung, die ebenfalls nicht gerade als sinnvolle Strukturerklärung erscheint: Welchen Grund die Formulierung *πύχνον* hat, kann Martian jedenfalls nicht gewußt haben; er verbindet Wörter, nicht Inhalte miteinander. Übrigens eine Methode, die gar nicht so anders ist als die neuerer Musikwissenschaft, wo doch tatsächlich der Ausdruck *processus* nur für den Herstellungsvorgang von Motetten tiefstsinig Erörterungen über die Vorstellung von Musik als *Prozeß* oder nicht geführt hat. Jedenfalls verrät der Glossator mit derartiger Falschverwendung von elementaren Begriffen der Theorie der Melik, daß ihm rationales Denken noch fremd gewesen sein muß.

Autor leisten, dem die eigentliche Bedeutung unbekannt geblieben ist. Und warum kommt er nach der nochmaligen Beschreibung von Ganz- und Halbton plötzlich auf das Tetrachord? Das hat an dieser Stelle vom dargestellten Stoff her sozusagen keine Berechtigung; eine gewisse Logik darf doch erwartet werden!

In diesem Zusammenhang ist auch von Interesse, daß Martianus Capella bei der in Hinblick auf die Ordnung der Vorlage, Aristides Quintilianus, ed. Winnington-Ingram, S. 8, 3, auch nicht ganz glücklich plazierten Erklärung des Wortes *προσλαμβανόμενος* bzw. *adquisitus* nicht darlegt, wie denn nun das intervallische Verhältnis von Mese und Proslambanomenos ist, 941:

Quorum prior est adquisitus, qui ideo tali nomine nuncupatur, quoniam eorum, quae tetrachorda nominantur, nulli omnino consentit, sed extrinsecus velut adquisitus accedit propter consortium mediae, cui concinere consuevit. Qui adquisitus uno tono a principali principalium separatur¹⁸³ ... a principali principalium ..., quae principalis principalium, quia prima in tetrachordo collocatur, quasi cuiusdam rectoris nomen accepit.

Der Verzicht auf die Anführung des Wortgebrauchs der *Alten* läßt sich aus der lateinischen Terminologie erklären. Der Verzicht auf die Qualifikation des *ersten* Tetrachords dagegen ist bemerkenswert, zumal ebenfalls eine etymologische Erklärung — übrigens wieder nur des einen Tons — gegeben wird.

Natürlich läßt sich dieser minimale Unterschied nicht als Beweis eines Nicht-Verstehens der Struktur der Tetrachordordnung anführen; in nachfolgenden Darlegungen wird korrekt auch die Natur des betreffenden Tetrachords angeführt. In Zusammenhang mit den auffälligen Fehlern ist aber auch zu bedenken, ob tatsächlich immer einfach das Wissen um die korrekte Struktur vorauszusetzen ist. Wie die Ordnung der Tetrachorde strukturell ist, kann aus den Darlegungen von Martianus

¹⁸³Im folgenden Text ist ein Unterschied zur Version bei Aristides Quintilianus zu beachten, die minimal scheint, aber doch ein Hinweis auf die Verständnisfähigkeit von Martian geben könnte. Aristides formuliert, ed. W.-I., S. 8, 7, daß die Hypate Hypaton τοῦ πρώτου τετραχόρδου πρώτη τίθεται, daß also dieser Ton der erste des ersten Tetrachords sei, worauf die Etymologie des Hinweises auf die Alten folgt, die πρώτον ὑπατον ἐκάλουν. Der Hinweis auf das „betroffene“ Tetrachord ist wesentlich — gerade diesen läßt die Fassung von Martian aber aus, einschließlich des Verweises auf die Alten, 941, wie der zitierte Text weiterfährt:

Capella jedenfalls nicht eindeutig erkannt werden. Auf die Differenzen des nachfolgenden Textes wird noch unten eingegangen, s. 2.2 auf Seite 443.

Natürlich lassen sich diese Erklärungen als korrekte Angaben verstehen, wenn man das Wissen um die intervallische Struktur des *σύστημα τέλειον* voraussetzt und den Text von Aristides Quintilianus einfach voraussetzt, dessen Angabe einer *ἐπιμέσῃν συμφωνίαν* zumindest klarer ist, als die eines *consortium mediae, cui concinere consuevit*. Hinzu kommt aber noch ein Problem der Formulierung: Aristides Quintilianus sagt, daß der *Proslambanomenos* mit keinem der sogenannten Tetrachorde übereinkommt, sondern von außen hinzugenommen wird wegen der Konsonanz zur Mese, so daß er den Abstand eines Ganztons zur Hypate Hypaton hat, ebenso wie dies die Stellung der Mese zur Paramese kennzeichnet.

Mit dem, auch bei Aristides Quintilianus vorher nicht explizit gemachten strukturellen „Inhalt“ eines Tetrachords — und hier erweist sich auch die Darstellung bei Aristides als nicht durchdacht — ist mit dieser Kennzeichnung die Stellung des *Proslambanomenos* eindeutig bezeichnet. Mehr an intervallischen Angaben bedarf es nicht: Die Stellung dieses Tons zur Hypate Hypaton entspricht der der Mese zur Paramese.

Die Formulierung von Martianus Capella läßt den Bezug zur Paramese aus. Angesichts dessen, daß Martianus bereits in 935 am Ende eine „Erklärung“ des Tetrachords gegeben hat, erscheint auch die Formulierung, *nulli eorum, quae tetrachorda nominantur, ...*, als unselbständig — auch hier findet eine Harmonisierung nicht statt, diese liegt einzig darin, daß er sich „besinnt“, die Tonnamen bereits einmal genannt zu haben. Die zum Verständnis der Sache eigentlich notwendige Ergänzung zu Aristides Quintilianus zu geben, erweist sich Martianus als unfähig; kein Hinweis auf ein eigenständiges Verständnis des Textes: Wenn zitiert wird, wird „wörtlich“ zitiert.

Wie man die Stellung des *Proslambanomenos* charakterisieren müßte, ist ersichtlich etwa aus Bryennius, *Harmonika*, ed. Jonker, z. B. S. 64, 12; 78, 1 seq.; 290, 20; 180, 5; 110, 27; zur „Lösung“ des Problems, daß der *Proslambanomenos* nicht in die Tetrachordordnung „paßt“, s. u., zu Adrast bei Theo Smyrnaeus, 2.2 auf Seite 433.

An sich erscheint die Rekonstruktion solcher Unwissenheit wenig interessant¹⁸⁴.

¹⁸⁴Die Definition des Tetrachords, 935, die auch nicht einfach als formale Abstraktion hingenommen werden kann, wird als solche akzeptiert von Cristante, ib., S. 330, wie auch

Ein Versuch scheint aber möglich: Nachdem das Auftreten des Wortes *tonus* den „Schalter“ *tonus*-Definition als Ganzton „angeknipst“ hat, ist denkbar, daß die verballhornte Vorlage die Namen der fünfzehn *toni* aufgezählt hat — daß diese Namen mit denen der von Martianus Capella aus einer anderen Sammlung von Definitionen kompilierten *tropi* übereinstimmen¹⁸⁵, das dürfte eines der wenigen „Strukturmerkmale“ der antiken Musiktheorie gewesen sein, die auch Martianus Capella noch „verstehen“ konnte: Aber die hatte er ja bereits aufgezählt, und mehr dazu zu sagen, hat er eben nicht: Nicht einmal den Umstand, daß *tonus* in der „befolgten“ Aristoxenischen Systematik das Gleiche meint wie *tropus*, hält er für erörterungswürdig, eben weil es kein inhaltliches Verständnis gibt. Also konnte man nur noch den „anschließenden“ Begriff des *tetrachordum* nochmals paraphrasieren — um mit dieser inhaltsleeren Paraphrase einer vorangehenden Definition zu beweisen, daß man nichts vom Sinn verstanden hat.

Denn die Wiederholung einer hochgradig defizienten Definition ohne die notwendige strukturell-rationale Klärung ist reine Reihung. Und genau dies beweist das geradezu strikte Nichtwissen der Inhalte des Kompilierten durch Martianus Capella: Die kompilierten Sätze und Definitionen stellen Versatzstücke dar, an denen lediglich ganz allgemeine Vorstellungen assoziativ oder „etymologisch“ „angeheftet“ werden können, wie hier die, daß das *tetrachordum* eine Anordnung von Tönen ist, deren Töne harmonisch miteinander verbunden sind, und deren Extremtöne *convenire*. Irgendetwas von Ordnung in Harmonie ließ sich dabei ja denken, und wenn dieses „Denken“ dann noch mit einem „schönen“ griechischen Wort „versehen“ war — konnte ein „Denker“ wie Martianus Capella tatsächlich denken, er habe das Wesentliche verstanden. Ein weitergehender Verfall wissenschaftlichen Denkens ist kaum vorstellbar, charakteristisch aber für das Vorgehen von Martianus Capella, der auch keinen Grund mehr dafür sieht und vor allem sehen kann, nach den eigentlichen Bedeutungen zu suchen, es reicht die Feststellung einer Größe, die durch

bei Grebe; zur Klärung des Verstehens des Stoffes durch Martianus Capella ist nicht diese triviale Definition, die an sich natürlich korrekt ist, zu konstatieren, sondern die Absurdität ihres Auftretens, also der völlig unpassende Kontext; Martianus jedenfalls kann auch hier nicht verstanden haben, was ein *tropus* bzw. *tonus*, was also eine Transpositionsskala sein könnte. Die Namen kann er aber aufzählen wie Cassiodor.

¹⁸⁵Und weiter danach zu suchen, wo diese Bezeichnung, *tropi*, nun wieder genau herkommen könnte, scheint gemessen an der Aussage des Textes von Martianus wenig interessant.

Ordnung in Harmonie zwischen den Tönen „bestimmt“ ist; was sollte Martianus Capella denn auch mit der exakten Definition anfangen?

Zur Überprüfung eines Verstehens der Kategorie des *tetrachordum* durch Martianus Capella erscheint es auch sinnvoll, seine Erklärung der Bezeichnung *chromatisch* zu beachten, die sich — wohl als eine der wenigen eigenständigen „Beiträge“ zum Inhalt von Martianus Capella — in nicht gerade passender Anordnung offenbar im Rahmen der Behandlung der Kategorie *φθόγγος* findet. Dies geschieht sogar in direkter Übernahme der Darstellung bei Aristides Quintilianus — nur daß bei diesem der Sinn der Ordnung in der Erklärung der jeweiligen aufgezählten Tonnamen erkennbar ist; Martianus Capella hat die Töne bereits aufgezählt, an anderer nicht in das Schema passender Stelle; eine solche Aufzählung wiederholt er nicht — und er mußte sehen, daß die aufgezählten Tonnamen dieselben sind —, weshalb aber die aus der Vorlage übernommenen Erklärungen nicht mehr sinnvoll motiviert sind, denn das Bezugsobjekt fehlt jetzt. Darauf ist noch näher einzugehen, der Hinweis auf derartige Inkonsequenz reiche hier zunächst aus.

Bei Aristides Quintilianus findet man nach der Erklärung des Namens *προσλαμβανόμενος* und *ὑπάτη* die Aufzählung der drei, die *genera* unterscheidenden Namen, *ἐναρμόνιος, χρωματική τε καὶ διάτονος*, ed. W.-I., S. 8, 10, was wie die ganze Passage wörtlich übernommen wird — nur leistet Martianus Capella hier nun einen eigenen Zusatz (942), den er wohl aus seiner Paraphrase, 955, der Definition der *Genera* von Aristides Quintilianus übernommen hat:

*principalium vero: ἐναρμόνιος et χρωματική — quam nos vix forsan recte colorabilem memoramus, et ideo hoc nomen accepit, quia inter principales colores, album tetrumque*¹⁸⁶, *quicquid interiacens invenitur, colorabile*

¹⁸⁶Gemeint ist natürlich die Farbe *Schwarz*, die etwas seltsam formuliert wird. In 957 findet sich dann die Aristotelische Theorie klar formuliert: *quod inter album nigrumque est, color dicitur, ita hoc chroma, quia inter utrumque est, nominatur* (rezipiert wird dies dann durch die anonymen Glossen zu Martianus Capella), ed. Teeuwen, *Harmony ...*, S. 491, zur „Erklärung“ des Chromatischen, zu Dick, S. 494, 24: *Sicut enim color dicitur, quicquid est medium inter album et nigrum, sic chromaticum modulandi genus in medio inter enarmonion et diatonon. ...*). Daß auch hier nur eine auch mit der ursprünglichen, schon da nicht gerade tiefere Einsicht in die Natur des Tons verratenden, Theorie nur formal-assoziativer Zusammenhang hergestellt werden kann, dürfte von selbst klar sein.

Von erheblichem Interesse ist hier eine Formulierung von Remy, die auf Johannes Scot-

Graia significatione perhibetur — ergo enarmonios, chromatice itemque diatonos, quam extentam dicimus, indicia sunt generum modulandi.

Hintergrund dieser seltsamen Erklärung (die auch Remy und Johannes Scottus fast wortgleich kennen, ohne zu erläutern, inwiefern denn *enarmonium* und *diatonicum* mit *Weiß* oder *Schwarz* zu verbinden wären) ist natürlich die Aristotelische Mischungstheorie, die vornehmlich an Farben als verschiedenen Mischungen von Weiß und Schwarz exemplifiziert wird¹⁸⁷: Wie in der Anmerkung belegt, ist der Ver-

tus zurückgeht, wenn das Enharmonische „erklärt“ wird, ed. Lutz, zu Dick, 494, 20, *ENARMONIOS una pars, i e. inadunatus, quia et maximis et minimis spatiis dividitur; maximis quia saepe in uno spatio duo toni inveniuntur; saepe sola quarta pars. ...* Dies ist in Hinblick auf Martians Unklarheiten eine korrekte Erklärung, die die theoretisch korrekte, rationale Verwendung des Terminus *tonus* einschließt: Im Enharmonischen gibt es das Intervall einer großen Terz! Diese Erläuterung kennt wie zu erwarten Johannes Scottus nicht. Remy formuliert hier also selbständig und dann adäquat — ist damit seine sozusagen restlose Rationalität bewiesen? Die Frage ist nicht leicht, vielleicht auch nicht zu beantworten — angesichts der musikhistorischen Bedeutung der Rationalisierung des Chorals im lateinischen Mittelalter stellen solche Fragen aber auch keine irrelevanten Quisquilien dar.

¹⁸⁷**Zu neueren Vorstellungen zum qualitativen und quantitativen Modell von Tönen, zu Aristoteles und Aristoxenus** Vgl. Verf., *Ibn al-Munağğim*, S. 178, Anm. 191, wo einige Bemerkungen zum Verständnis des Tons als Qualität und daher als Mischung aus extremen Qualitäten bei Aristoteles zu finden sind. Wesentlich ist hier die eindeutige Polemik von Theophrast gegen beide rationale Modelle der Antike, sowohl gegen das proportionale, Pythagoräische, als auch gegen das streckenanaloge, Aristoxenische Modell (vgl. auch die kommentierte Zusammenfassung durch G. Zarlino, *Sopplimenti musicali*, Venetia 1588, II, 11, S. 63 ff.).

Wenn M. Wittmann, *Vox atque sonus, Studien zur Rezeption der Aristotelischen Schrift »De anima« und ihre Bedeutung für die Musiktheorie*, Pfaffenweiler 1987, S. 57 — ein insgesamt sehr bedeutender und tatsächlich wissenschaftlicher Beitrag im Fach Musikwissenschaft — davon spricht, daß die „Euklidische“ Schrift zur Theorie der Melik eine *Abgrenzung gegenüber Aristoxenos und dessen durch Aristoteles und Theophrast begründeten Ansatz der qualitativen Natur des Tones beinhalten müsse, und statt dessen, wie auch immer den quantitativen Ansatz zu restituieren* habe, verrät sich darin nur die erkenntnisverhindernde Kraft des Schlagworts: Ein Blick auf das Phänomen *Intervall* hätte zeigen können und müssen, daß eine rationale Musiktheorie mit einem rein qualitativen Tonbegriff nichts anfangen kann, das Phänomen der Existenz einer translationsinvarianten Abstandskategorie, einer Abstandsfunktion von Tönen, nämlich des Intervalls — als rationale Elementarisierung der Fähigkeit zur Transposition musikalischer Gestalten — ist von einer auf die

Kategorie des Tonsystems angewiesenen Musiktheorie, also einer Theorie, die diesen Namen verdient, nicht zu ignorieren. Der Intervallbegriff aber ist für Aristoxenus von vergleichbar grundlegender Bedeutung wie für die Pythagoräer, natürlich „rechnet“ auch Aristoxenus, nur eben im Modell der additiven Gruppe der reellen Zahlen (seine Grundlagen rational rekonstruiert): Das Intervall ist auch für Aristoxenus eine quantitative Größe, nur nicht aus dem Raum der multiplikativen Gruppe der rationalen Zahlen. Hier liegt der Unterschied, nicht in dem Gegensatz von Qualität und Quantität!

Ein Blick auf den Text von Theophrast kann zusätzlich klar machen, daß dieser gegen eben die Kategorie des Intervalls grundsätzlich angeht, ohne dafür allerdings ausreichendes Wissen der bezogenen Sache zu haben; damit aber ist Theophrast grundsätzlich Gegner auch der Aristoxenischen Theorie; dessen Theorie kann unmöglich durch Theophrasts partiell erhaltene Vorstellung *begründet* worden sein: Offensichtlich versucht Theophrast eine Erklärung des Tons und damit überhaupt von Melik als nicht quantifizierbare Erscheinung, die irgendwie direkt aus der Seele zu kommen scheint; man ist fast an Vorstellungen von O. Bierwisch erinnert, der (in Nachfolger der Vorstellungen von Rousseau, Herder und anderen Musikignoranten) Musik aus einer Art emotionaler Urlautlichkeit abzuleiten versucht, ohne zu beachten, daß Musik in, tatsächlich erstaunlicher Weise, zur Aufstellung von Abstraktionsebenen „fähig“ ist, z. B. eben in der Fähigkeit zur Transposition, elementar rationalisiert in der Kategorie des Intervalls, das auf jeder Tonhöhe als identisches Maß angelegt werden kann. Daraus dann ergibt sich die Möglichkeit zur Bildung von recht komplexen Gestalten, die ein autonomes Hören von Musik ermöglicht, ohne daß die Wirkung oder der Sinn von Musik auf Emotionalität zu reduzieren wäre.

Ein solcher Fehler ist in der bemerkenswerten, weil wissenschaftlich ernsthaften, erkenntnisschaffenden und im Gegensatz zu anderen Beiträgen zu Musik und scholastischer Philosophie nicht in die Höhen der Vagheit und Irrelevanz aufsteigenden, Arbeit von Wittmann deshalb weniger leicht zu verstehen, weil er ib., S. 39, Anm. 18, ausdrücklich den „Verzicht“ auf die Quantität zitiert — daß die Quantität aber essentiell den Abstand von Tönen betrifft, und deshalb auch Aristoxenus natürlich einen allgemeinen Maßbegriff braucht, das Intervall, und daher „rechnen“ muß, ist Wittmann offensichtlich nicht aufgefallen, wie insgesamt auch die eine Forderung des Titels seines Buches nicht eingelöst wird; über die *Bedeutung* des qualitativen Modells *für die Musiktheorie* sagt seine Schrift überhaupt nichts aus — nicht zuletzt wegen der totalen Nichtbeachtung der Bedeutung der Intervallkategorie, die unabdingbar ist z. B. für die Formulierung eines Tonsystems; und es sollte doch zu denken geben, daß beide Modelle, das Pythagoräische wie das Aristoxenische nur wissenschaftlich verschiedene, für die antike Mathematik absolut unvereinbare Modelle der identischen Struktur, nämlich der Intervalle und des Tonsystems sind: Bei Euklid wie bei Aristoxenus sind die Grundlagenstrukturen identisch, d. h. die Intervalle wie die Struktur des Tonsystems; beide Modell versuchen, die gleiche Wirklichkeit wissenschaftlich adäquat

zu abstrahieren: Der melische *Tonraum* kann auch strukturell mit Recht so bezeichnet werden, denn er kennt die Translation, die Eigenschaft eines Vektorraums bzw. einer additiven, im Fall des Pythagoräischen Systems einer multiplikativen (Halb)-Gruppe; darauf hat Verf. an anderer Stelle hingewiesen.

Daß Wittmann auch sonst nicht immer ganz sinngemäß mit diesem Problem arbeitet, zeigen, z. B., Bemerkungen wie, *ib.*, S. 34, ... *faßt Aristoteles Ton als primäre Eigenschaft tönender Körper ..., die ... keiner weiteren ... Ableitung bedarf, vielmehr als eine zum Wesen des Gegenstandes gehörende Eigenschaft in dessen formaler Struktur beschlossen liegt und die diesem auch beständig zukommt. Die Aktualisierung, die im realen Erklingen eines Tones stattfindet, ist darum nicht eine Aktualisierung des Tones, sondern eine Aktualisierung der Wahrnehmung.* Da Aristoteles ausdrücklich bemerkt, *De anima* II, 8, 419^{b4}, *ψοφῆσαι ... πληγὴ γὰρ ἐστὶν ἡ ποιούσα. διὸ καὶ ἀδύνατον ἑνὸς ὄντος γενέσθαι ψόφον, der Schlag aber ist das erzeugende Prinzip, weshalb unmöglich bei einem Einzelnen ein Klang entstehen kann...*, und man den Schlag ja kaum als *eine zum Wesen des Gegenstandes gehörige Eigenschaft* ansehen kann, entsteht ein gewisses Problem für eine Verifizierung von Wittmanns Charakterisierung. Auch Aristoteles ist wohl bewußt, daß die *Aktualisierung, die im realen Erklingen eines Tones stattfindet*, eines zusätzlichen, äußeren Generators bedarf; diese Vorgabe der Pythagoräischen Akustik wird akzeptiert, was übrigens für die Beurteilung der Begründung der Wissenschaft *ἁρμονική* bei Aristoxenus gegenüber den Pythagoräern nicht unwesentlich ist. Allerdings klingt die Interpretation von Wittmann sehr viel tiefer und philosophischer.

Vergleichbar, um noch einen Fall für gewisse anzutreffende Oberflächlichkeiten anzuführen, sei auf die Interpretation der „Schwingungslehre“ in der Einleitung zur Euklid zugeschriebenen Musikschrift verwiesen. Wittmann wird hier in der bekannten Weise von der Terminologie zu einer Mißachtung der klaren Aussagen verführt, wenn er von den Bezeichnungen — die Homer und andere übrigens ebenfalls noch nicht kannten — *ὄξύς* und *βαρύς* davon ausgeht, daß bei den Grundbedeutungen dieser Bezeichnungen natürlich auch die physikalische Theorie betroffen sein müsse, *ib.*, S. 54: *Macht man sich diese Verschiebung im Tonempfinden (spitz/hoch und stumpf/tief) erst einmal bewußt, so wird sofort deutlich, daß mit dicht und dünn nicht der zeitliche Abstand der Schläge/Schwingungen gemeint ist, sondern die Intensität des Anschlages und der diesem vorausgehenden Bewegung. Je heftiger eine Saite sich bewegt, desto heftiger schlägt sie die Luft, desto spitzer, durchdringender, höher wird auch der erzeugte Ton.*

Unterschiede der Tonhöhe resultieren somit aus Bewegungen unterschiedlicher Intensität ...

Das von Gadamer bekannte Verfahren eines tiefen Schürfens in den Urgründen der Sprache zur Entdeckung von Bedeutungen wird hier angewandt auf die physikalische Theorie: Die angesetzten Wortbedeutungen müssen auch das Denken geformt haben, wissenschaftlich klares Denken unabhängig von den Namen war offenbar nicht möglich. Zu beachten wäre

dabe noch, daß die beiden Bezeichnungen ja nicht homogen und auch, wie bemerkt, nicht ursprünglich sind.

Wenn nun Euklid, ed. Jan, S. 148, 12 seq., die gemeinte Relation zwischen *πυκνότεραι κινήσεις* und *ἀραιότεραι* näher erläutert durch ein *Zusammengesetztsein* der jeweiligen Tonergebnisse aus *engeren und häufigeren* bzw. aus *selteneren und weniger Bewegungen*, also *ἀναγκαῖον τοὺς μὲν ὀξύτεροις εἶναι, ἐπεὶ περ ἐκ πυκνοτέρων καὶ πλειόνων σύγκεινται κινήσεων, τοὺς δὲ βαρουτέροις ἐπεὶ περ ἐξ ἀραιοτέρων καὶ ἐλασσόνων σύγκεινται κινήσεων*, so ist nicht nur klar, daß die Namen, insbesondere *βαρύς*, für die Theorie keine Bedeutung hatten, sondern auch, daß die Übersetzung und Deutung von A. Barker, *Greek Musical Writings* II, S. 192, korrekt ist: Ein Gemeintes, *Intensität eines Schlages*, durch ein *Zusammengesetztsein* aus engeren bzw. weniger engen Bewegungen zu bezeichnen, wäre so absurd, daß man es einem doch recht klar schreibenden Autor wie dem der Einleitung der *κατατομή τοῦ κανόνος* nicht unterschieben sollte, nur weil man selbst die Folgerungen aus der eigenen Deutung nicht ziehen kann:

Die Interpretation von Wittmann postuliert, daß auch Euklid den Unterschied zwischen, modern gesprochen, Schalldruck und Frequenz, also Schallstärke und Tonhöhe genau wie Archytas noch nicht korrekt habe differenzieren können, obwohl bei Theo Smyrnaeus den Pythagoräern zugeschrieben die Unterscheidung in der Antike klar war, *ὄξύς* und *βαρύς* werden da von *μειζῶν* und *μικρὸς ἦχος* klar unterschieden, ed. Hiller, S. 50, 10; die Parallele zur Formulierung in der Einleitung zur Musikschrift von Euklid ist unübersehbar; denkbar wäre also, daß man hier eine hinsichtlich dieser Unterscheidung klarere Fassung zu sehen hat (der Fehler von Archytas wurde nicht für die gesamte Antike verbindlich!).

Für die Annahme einer Nichtunterscheidung zwischen Tonhöhe und Tonstärke — nach Archytas und wie zu erwarten „wieder“ in der Spätantike — gibt es aber schon in Hinblick auf die Formulierung in der Einleitung zu Euklids Schrift keinen Grund, ja selbst die Behauptung, daß der Antike eine Annäherung an den modernen Frequenzbegriff — mit dem Fehlen der ersten Ableitung fehlt natürlich von vornherein ein adäquater Begriff der Geschwindigkeit! — völlig unmöglich gewesen sei, ist angesichts dieser Einleitung nicht zu verifizieren; daß offenbar der jüngere Heraklides durch falsche Konkretisierung physikalischen Unsinn ableitet, besonders deutlich in dem dann auch von Boethius übernommenen Kreiselsbeispiel, ist kein Hinweis auf entsprechend falsches Denken bei dem Autor der Einleitung zu Euklids *Κατατομή τοῦ κανόνος*, vgl. dazu auch wie immer vorbildlich Barker, *Greek Musical Writings* II, S. 192, Anm. 2; (darauf wird noch kurz einzugehen sein):

Wittmann ist diese unausweisliche Folge seiner Deutung offenbar nicht bewußt, weshalb auch hier seine Interpretation antiker Fachwissenschaft zu sehr von Schlagwörtern bestimmt ist: Die mehr oder weniger tiefen Folgerungen daraus, daß man als Termini für *hoch* und *tief* eben *ὄξύς τε καὶ βαρύς* verwendet, können jedenfalls nicht erklären, warum Aristoxenus überhaupt zu seinem Streckenmodell hat kommen können, ja nicht einmal seine

Verwendung des offenbar vorgegebenen Ausdrucks *ἄνεσις τε καὶ ἐπίτασις* hat irgendeine Auswirkung auf seine Modellbildung; und meßbare Strecken zwischen *Spitze/Schärfe* und *Gewichtigkeit/Schwere/Druck* als natürliche Folgen solcher Benennung zu behaupten, wir wohl niemandem einfallen: Auch hier gilt, daß die „Grundbedeutungen“ von Termini hochgradig ungeeignet sind, *kostbares Gestein aus den Urgründen der Sprache* zutage zu fördern. Gerade die Erfindung der Akzentzeichen, Strich nach oben zur Bezeichnung einer, im modernen Sinne, *nach oben* gehenden Stimmbewegung und vice versa dürften ausreichend sein, solchen Klischees nicht immer wieder auf den Leim zu gehen und daraus auch noch Deutungen klarer Fachwissenschaft gegen den Textsinn abzuleiten.

Unzutreffend ist deshalb bei Wittmann, *ib.*, S. 84, Anm. 28, auch die Erklärung der Definition des Tons bei Theo Smyrnaeus, d. h. Thrasyllus, ed. Hiller, 47, 18, als *φωνῆς ἐναρμονίου τάσις* als stoisch, weil Aristoxenus *Ton und Spannung gegenüberstellt: Ton kann entstehen, wenn die Spannung, genauer der Vorgang der An- und Abspannung einer Saite, aufhört. Die Vorstellung von Spannung als physikalischer Größe ist Aristoxenus also noch gänzlich unbekannt.* Daß sich Aristoxenus um physikalische Begriffe in diesem Zusammenhang, nämlich der von ihm als *ἁρμονική* bezeichneten speziellen Wissenschaft, hätte wirklich kümmern wollen, ist von vornherein ausgeschlossen, daß er diese Begriffe bzw. ihre Theorie jedoch nicht gekannt hätte, ist unzutreffend, s. u. (s. im Index zu *Aristoxenus, Harm.*, II, 32 u. I, 9), wo das Problem einer völligen Ablehnung oder doch sozusagen eines Grades möglicher Anerkennung der akustischen Tradition durch Aristoxenus angesprochen wird. Aristoxenus weist das Objekt der Pythagoräer als nicht zu dieser Wissenschaft, der nämlich von der Musik, speziell der Melik passend, nämlich als *ἀλλότριος*, zurück. Mit irgendwelchen physikalischen Gegebenheiten hat seine Theorie, eine Theorie der Musik, nicht der Akustik, ausdrücklich nichts zu tun (vgl. , ed. Macran, S. 124, 3, worauf noch einzugehen ist)!

Was Aristoxenus an dieser Stelle aber konkret leisten will, ist, den Unterschied von fester Tonhöhe und „Weg“ bzw. durchgangener Strecke, der dazu führt, zu erklären. *ἄνεσις τε καὶ ἐπίτασις* sind die beiden „Größen“, deren Ziel eine feste *τάσις* ist — trotz der sozusagen instrumentalen Terminologie ist für Aristoxenus allein die Vorstellung der melodischen Bewegung relevant: Tonhöhe entspricht als Festes der *τάσις*, Bewegung — konkretisiert *Durchheulen* eines Intervalls — aber der *ἄνεσις*; auf die Darlegung dieses Unterschiedes kommt es Aristoxenus allein an; genau das hat aber Thrasyll aufgenommen. Auch hier erweist Wittmann, daß er die eigentliche Leistung der Aristoxenischen Theoriebildung nicht verstanden hat, Die Differenzierung von Intervall und Ton(stufe) als axiomatisch zu bewältigender Größen, dazu wird der Begriff der *κίνησις φωνῆς* eingeführt, dessen „Setzung“ durch Definition Aristoxenus ausdrücklich formuliert: Aristoxenus geht es, was Wittmann unbekannt geblieben ist, ausdrücklich um die Beschreibung der Wahrnehmung von Melik; wesentlich ist dabei die Unterscheidung von melischer Bewegung in beiden Richtungen von dem „Stehenbleiben“ auf einem Ton; daß dies für die Theorie von Aristoxenus grundlegende

Bestimmungen sind, sollte man beachten. Mit *Anspannung* bzw. *Abspannung* von Saiten hat die Begriffsbildung von Aristoxenus nichts zu tun, kann damit nichts zu tun haben, weil Aristoxenus die Wahrnehmung beschreibt, die, axiomatisch so gesetzt, stehende Tonhöhen von Bewegungen zu solchen oder zwischen solchen stehenden Tonhöhen unterscheidet; hier wird Wittmanns Unwissen fatal.

Auch die Behauptung von Wittmann, *vox*, S. 38, Anm. 16, daß die Theoriebildung von Aristoxenus dadurch bestimmt sei, daß Aristoteles mit *Höhe* und *Tiefe* die *Endpunkte einer kontinuierlichen, de facto aber doch diskreten und somit zahlenmäßig begrenzten Skala von Tonhöhen* bilde, ist wie der Verweis auf *De sensu* 6, 445 b, unzutreffend und unklar: Der gängige Vergleich mit allen anderen Oppositionen zusammen mit der Feststellung, daß alle Wahrnehmungen (*de anima*, III, 426 b und noch deutlicher *de anima*, 422 b, wo gerade der Ton als Beispiel dafür angeführt wird, daß es hier *mehrere solche Gegensätze* gibt) mit solchen Oppositionen zu tun haben, muß natürlich auch — und hochgradig unpassend — die Töne als Mischungen aus den beiden Extremen *Hoch* und *Tief* erklären, als wären diese vagen und nur relativ brauchbaren Bezeichnungen vergleichbar mit den absoluten Qualitäten von Weiß und Schwarz.

Gerade auf die Idee einer Skala kommt Aristoteles daher nicht — außerdem wäre, wie die Folgerung von Theophrast klar zeigen kann, die auch von Wittmann bemerkte Bestimmung von Tonhöhe strikt als Qualität und nicht als Quantität von vornherein unvereinbar mit der Vorstellung einer Skala von Termen, die durch exakt bestimmte Abstände bzw. Intervalle von einander unterschieden sind. Bei der Erklärung der musikhistorisch epochalen Modellbildung von Aristoxenus ist daher eher an die bei Plato verspotteten, s. u., psychoakustischen Empiristen zu denken, die versuchen, das kleinste, alle anderen messende Intervall hörend zu finden und zu bestimmen.

Dieses Prinzip hat Aristoxenus angewandt und wie notwendig in Hinblick auf die Formulierung des klassischen Tonsystems gegenüber dem Modell der *καλούμενοι ἁρμονικοί* grundsätzlich erweitert, nämlich zu einer wirklichen Skala des Materials der Melik, wogegen Aristoteles an keiner Stelle die ihm auch bekannte Vorstellung einer *diesis*, d. h. des Vierteltons als Maß aller anderen zu konkretisieren versucht, geschweige denn aus dieser Vorgabe eine Skala herstellt oder das mit der Vorstellung von Tonhöhen als Mischung harmonisiert.

Es ist sogar zu fragen, ob ihm klar war, was denn eigentlich dieses Maß der Musik war, wenn er einmal, *de sensu*, 6, 445 b, als Beispiel dafür, daß Kleinstes der jeweiligen Wahrnehmung verborgen bleibe, von dem *Ton* spricht, *der in dem Viertelton verborgen sei*, obwohl er jedes kontinuierliche Melos bestimmt, da das Intervall, *das des Dazwischen der Extreme verborgen ist*. Diese seltsame Formulierung weist nicht gerade darauf, daß Aristoteles den Unterschied von Intervall und Ton inhaltlich so klar verstanden haben könnte, wie es das Modell von Aristoxenus dann formulieren kann, z. B. auch in der Unterscheidung zweier

gleich in sozusagen noch produktiver Zeit griechischen Denkens auf die Mischung von Tönen bezogen, konstituiert also eine Theorie der Hörwahrnehmung: Der Ton wird als Qualität bzw. als qualitativer Sinneseindruck verstanden.

Martianus Capella weiß davon natürlich nichts; er basiert auf einem Vergleich, den Aristides Quintilianus bei der Besprechung der Genera benutzt, und der, trotz erheblicher Verderbnis, die die betreffende Passage (ed. W.-I., S. 15, 22) in der „Übersetzung“ von Martianus Capella erleidet, von diesem beibehalten wird; da handelt es sich um eine Erklärung des Namens *Chromatisch*, der nur durch Rekurs darauf, daß *Farbe* etwas zwischen den Extremen *Schwarz und Weiß* sei, also durch ziemlich absonderliche Erklärung „gerechtfertigt“ wird. Darauf ist bei der Erwähnung des Abschnitts über die Genera noch näher einzugehen; der Hinweis auf diese Absonderlichkeit genügt zur weiteren Rechtfertigung der Frage überhaupt nach inhaltlicher Verstehensfähigkeit von Martian.

Was nun aber Martianus bewegt, ausgerechnet an der Stelle der Aufzählung der Töne im *systema teleion* diese „Erklärung“ anzuführen, ist inhaltlich nicht begreiflich und läßt sich also nur durch rein formalistische Parallelisierung begründen. Dazu muß man die Formulierung Martians genau beachten: ... *principalium vero ... ideo hoc nomen accepit, quia inter principales colores ...*: Offensichtlich ist Martians „Denken“ nicht einfach von der Nennung des Namens *chroma* herausgefordert worden, hier auf die Aristidische „Erklärung“ zu rekurrieren, sondern auch noch von der Bezeichnung *principales*.

Beachtet man zusätzlich, daß der ursprüngliche Sinn dieser Erklärung bei Aristides Quintilianus darin besteht, das chromatische Genus als Mitte der beiden

Arten melischer Bewegung. Auch die Formulierung bei Plato, zu den *Saitenquälern*, weist nicht auf ausreichend klare Terminologie, die Plato für seine Kritik auch nicht benötigte: Angesichts der Striktheit, mit der er die qualitative Bestimmung des Tons durchführt, ist dies sogar mit Sicherheit auszuschließen.

In Hinblick auf derartige, schwerwiegende Defekte der Aristotelischen Theorieansätze ist die Eulogie von Wittmann, *vox*, S. 63, unverständlich: Der Beitrag von Aristoteles zu einer philosophischen, adäquaten Betrachtung von Musik liegt mit Sicherheit nicht in den durch unpassende Assoziationen und unspezifische Vagheit geprägten Ausführungen über das Hören, sondern in den Ausführungen über die Zulässigkeit von Musik in der Erziehung. Es scheint notwendig, auf derartige Fehler hinzuweisen, um die eigentliche Leistung der griechischen Musiktheorie als Theorie der Musik nicht verunklären zu lassen.

Extreme, Diatonisch und Enharmonisch, zu qualifizieren, fällt auf, daß Martianus hier gar nicht angibt, was denn auf Seiten der Musik bzw. der erwähnten Begriffe der Musiktheorie die Extreme gewesen sein könnten, d. h. er denkt irgendwie an etwas Mittleres zwischen den *principales*, ohne deren Bedeutung, Bezeichnung eines bestimmten, skalisch festgelegten Tetrachords zu verstehen: Die von dem Erscheinen des Wortes *χρωματική* assoziativ ausgelöste „Erklärung“, die einen Kompilator der geistigen Verfassung Martians natürlich beeindruckt haben mußte, von *Chroma* durch *Mitte* wird als hier passend noch durch das Wort *principalis* bestärkt — nur von dem eigentlichen Sinn, dem Kontext, in dem die Erklärung wenigstens eine gewisse formale Logik besitzt, übernimmt Martianus Capella hier nichts, es bleibt die reine Assoziation.

Wollte man also aus diesem Zusatz auf eine konkrete Vorstellung Martians schließen, ergäbe sich, daß die alternativen Töne im Inneren eines Tetrachords irgendwie als Mischungen der beiden Extreme verstanden werden könnten. Eine solche Vorstellung erscheint als so absonderlich, daß nur der Schluß bleibt, Martianus kann in solcher Weise assoziieren, weil er vom gemeinten Sachverhalt nichts verstanden haben kann, und genau das bestätigt sich auch bei der Betrachtung seiner übersetzenden Paraphrase des Anfangs des Kapitels über die Genera von Aristides Quintilianus (beachtenswert ist, daß Remy dann korrekt, rational sinnvoll die Natur des Enharmonischen erklärt, s. Anm. 1.5.3 auf Seite 346).

Bei Aristides Quintilianus findet sich der „ursprüngliche“ Vergleich, ed. W.-I., S. 16, 2, allerdings wie gesagt in ganz anderem, formal immerhin sinnvollen Zusammenhang: Bestimmt wird Chromatisch eben als Mitte zwischen Extremen wie *Farbe* als Mitte zwischen den Extremen *Weiß und Schwarz* (was sowohl in Hinblick auf die ursprüngliche Etymologie, die kaum noch zu rekonstruieren ist, als auch auf die Aristotelische Mischungstheorie auch ein recht unsinniger Vergleich ist, aber im formalen Rahmen adäquat erscheint¹⁸⁸).

¹⁸⁸Eine Theorie, die natürlich auch für Remy von Bedeutung ist, wenn er, ed. Lutz, zu Dick, 270.18 das Wort *coloremus* in Bezug auf die Stimme des Redners kommentiert: *i. e. formemus, modificemus, ne nimis acuta sit, ne nimis gravis; sicut pictores solent permiscere colores ex albo et nigro, ita ut nec albus nec niger color appareat. Hinc et tertium genus musicae cromaticum, i. e. colorabile, vocatur.* Diese „Etymologie“ war ersichtlich sehr beliebt. Daß Maler oder auch nur Färber von Handschriften zur Zeit von Remy kaum nur Weiß und Schwarz gemischt haben dürften, ist irrelevant.

Was Martianus bei seiner „Erklärung“ tut, ist ersichtlich nicht etwa die Übernahme der „Argumentation“ von der Mittenlage, sondern irgendeine Beziehung zu dem Wort *principalis* — wobei Martianus Capella nicht etwa auf *principales* als *stehende Grenztöne* zurückgreift, was terminologisch zwar falsch wäre, aber doch noch eine gewisse formale Logik hätte, ihm „reicht“ das Wort *principalia*, das in Bezug auf das erste Tetrachord aber etwas ganz anderes bezeichnet; dies zu bemerken, fehlt jedes spezifische Wissen.

Hinzukommt, daß Martianus gar nicht bewußt wird, daß er das Enharmonische und Diatonische ja auch erklären müßte — ihm reicht, daß wenigstens ein Wort assoziativ zu erklären war; strukturell hat er somit nicht verstanden, was dem Vergleich bei Aristides Quintilianus zugrunde liegt — und dieses Nichtverstehen wird bestätigt, wenn man die lateinische Paraphrase der betreffenden Erklärung der drei Termini, *Enharmonisch* etc., bei Aristides durch Martian betrachtet: Er zerstört den gesamten (formalen) logischen Aufbau der Partie, wie im Abschnitt über die Genera noch näher zu zeigen.

Aber, um etwas salopp zu formulieren, es kommt noch schlimmer: Bei Aristides Quintilianus wird nach Erklärung des Proslambanomenos die Hypate Hypaton genannt, die der erste Ton des ersten Tetrachords sei, danach folgt die Parhypate und, nun tatsächlich nicht ganz klar dargelegt, die Erwähnung der drei *genera* bzw. ihrer Töne, d. h. der Töne, die *Anzeiger des genus der Melodie sind. Denn die Anordnung der Tetrachorde ist bunt, weshalb diese Töne mit Recht Hyperhypatai genannt werden*¹⁸⁹. Mit nur etwas Wissen der gemeinten Struktur kann natürlich keine Schwierigkeit entstehen.

Dann folgt, wie zu erwarten, die „Betrachtung“ des folgenden Tetrachords. Die-

¹⁸⁹Die Darstellung bei Aristides Quintilianus ist deshalb etwas verwirrend, weil sie unbeachtet läßt, daß auch die Paraneten bzw. Triten jeweils dem *genus* entsprechend verschieden sein können: Die Stellung dieser Töne unterscheidet das Enharmonische von den beiden anderen. Diese Ungenauigkeit könnte übrigens auf ein Schema verweisen, wie es der Notenschrift zugrunde liegt, in der bekanntlich das Enharmonische keine eigene Bezeichnung besitzt: Dann sind tatsächlich nur die Paraneten bzw. „symmetrisch“ die Hyperhypatai die Töne, deren alternative Stellung die beiden wesentlichen Generaunterschiede ausmacht — und die Realität des Enharmonischen wird durch Aussagen wie hier nicht gerade wahrscheinlicher gemacht. Gewisse theoretische Systemzwänge sind auch hier in Betracht zu ziehen!

sem Schema folgt nun Martianus wörtlich, bis eben auf den Einschub — dessen relative Brauchbarkeit aber beruht darauf, daß von *principales* gesprochen wird: Die Alternative von verschiedenen *genera* aber beruht nicht auf dem Tetrachord der *principales*, sondern auf allen Tetrachorden, hierin beruht ja der skalisch-strukturelle Sinn der Tetrachordstruktur. Auch von da gesehen erweist sich die eindeutig auf Martianus Capella selbst bzw. eine verwendete lateinische Vorlage zurückgehende zusätzliche „Erklärung“ des Wortes *chromatica* zwangsläufig als Beweis eines absoluten Nichtwissens, was denn eigentlich *Tetrachord* bedeuten könne.

Dies kann auch die Übernahme der Erklärung von ed. W.-I., S. 8, 24, zeigen: Aristides bemerkt, *die danach folgenden Töne sind nach den genannten Gründen Enharmonisch, Chromatisch und Diatonisch: Diese werden auch Paraneten genannt, weil sie nahe bei der Nete liegen.* Daraus¹⁹⁰ macht Martianus Capella: *post hanc illae chorda, quae a nobis superius expressae sunt, tres sequuntur: ἐναρμόνιος, χρωματική et διάτονος, quae et παρανήτη dicitur.* ... Diese Formulierung ist falsch, es muß *παρανήται dicuntur* heißen, denn es handelt sich — in der Sprache des antiken Tonsystems — ja um den gleichen Ton eben in verschiedener Stellung, entsprechend dem gemeinten *genus*. Martianus Capella geht offensichtlich davon aus, daß es sich um drei gleichwertige Töne handelt, wenn er — und soviel Griechisch muß er ja eigentlich verstehen — den Singular setzt. Einen Hinweis darauf, daß Martianus Capella verstanden haben könnte, was denn nun mit dem Wort *tetrachordum* eigentlich gemeint gewesen ist, liefern demnach selbst die „wörtlichen“ Übernahmen aus der Vorlage, die auch durch den Text von Aristides Quintilianus repräsentiert ist, in keinem Fall — daß er in 955 seq. dann einigermaßen korrekt die Struktur der Genera aufzählt, bietet kein Gegenargument, denn da handelt es sich einfach um eine direkte Übernahme einer Vorlage, die er dazu noch ziemlich verdirbt (zum Chroma-Vergleich, s. o., 1.5.3 auf Seite 354, und bei der Behandlung des Abschnitts über die Genera, s. u.).

Schon angesichts der damit angesprochenen vom dargelegten Stoff her hochgradig widersinnigen Anordnung, hier speziell der Wiederkehr des *tonus* und des *tetrachordum* an völlig unpassender Stelle, sollte für einen Leser des Martianschen Textes deutlich geworden sein, daß die „Anordnung“ des Stoffes durch Martianus Capella nicht als eigenständige Leistung einer adäquaten, aus Verstehen des Stoffes

¹⁹⁰D. h. aus der gemeinsamen Vorlage bzw. dem Auszug.

resultierenden Disposition eben dieses Stoffes zu werten ist: Die antike Musiktheorie hat eine stringente Systematik erreicht — bewahrt bzw. wirksam selbst in den rein epigonalen Schriften von Kleonides oder Bacchius —, die auch bei reiner Kompilation ohne tiefer reichendes Sachverstehen noch erkennbar ist — und daß im Allgemeinen alle Angaben bei Martianus Capella auf irgendwelche Vorbilder zurückführbar sind, kann nicht verwundern, nachdem Ptolemaeus der letzte, wenigstens hinsichtlich der Ordnung des Stoffes und seiner mathematischen Darstellung selbständige Musiktheoretiker war¹⁹¹, also nach ihm von vornherein nur Stoff übernommen werden konnte, dessen Definition wesentlich älter als die Kompilatoren ist. Aus diesem Grund reicht eben der Nachweis der Herkunft bestimmter Aussagen nicht aus, notwendig ist die Überprüfung, was denn der jeweilige spätantike Kompilator vom Kompilierten überhaupt noch verstanden haben kann. Die Antwort bei Augustins Rhythmik fällt nicht schwer, nur ist Augustin eben auch kein Kompilator oder gar kompilierender Interpret eines Kompilators.

Daß inhaltlich gesehen — und dazu ist die Beachtung des jeweiligen Inhalts notwendig — kein Grund besteht, Martianus Capella irgendein Wissen um den von ihm kompilierten, besser aus Kompilationen abgeschriebenen Textes zur Musiktheorie zuzuerkennen, dürften die obigen Ausführungen gezeigt haben; derartige Zusammenstellungen können nur als Beweis des dezidierten Nichtwissens elementarer Größen der Theorie der Melik angesehen werden, wozu noch die Defektivität einiger der mitgeteilten Definitionen kommt. Eine gewisse Klarheit der Reihenfolge wird natürlich ab der Stelle erreicht, an der Martianus Capella eine wohl in der Vorlage selbst schon zusammenhängende Kurzfassung der Aristoxenischen Systematik übernimmt — aber selbst da führt das Nichtwissen, wie am Beispiel des *tonus* erläutert, zu erheblichen „Störungen“ — setzt man den eigentlichen Inhalt der Definitionen als Maßstab.

Daß Martianus Capella überhaupt fähig gewesen sein soll, den Stoff der Mu-

¹⁹¹Besonders erwähnenswert ist hier die Leistung, mit Einbringung mehrerer proportionaler Entsprechungen des Halb- und Ganztons sämtliche *τόνοι* in einem einheitlichen System zu berechnen, also alle verfügbaren Töne einheitlich darzustellen — eine erhebliche Leistung einer Systematisierung mit Hilfe mathematischer Methoden; daß die Berechnungen praktisch keinen Wert haben und auch nicht zur Verdrängung des grundsätzlich Aristoxenischen Systems, etwa in den Schemata von Alypius hatten, ist für die Wertung dieser Berechnung ohne Bedeutung.

siktheorie adäquat darzustellen, und zwar in dem Sinne, daß die eigene Darstellung Ausdruck des eigenen Verstehens der Sachverhalte sein könnte, ist damit auszuschließen: Es gibt Fehler, die grundsätzlicher Natur sind, nicht zufällige Irrtümer, sondern Beweise des Nichtverstehens. Zu einer solchen Wertung kann man allerdings nur bei Beachtung der Relation von Darstellung und Inhalt der betreffenden Aussagen gelangen: Es erscheint methodisch unabdingbar, diese Relation zu kontrollieren und die Folgen für den Inhalt zu prüfen.

Leichter ist natürlich das Konstatieren von Wiederholungen als Faktum an sich, ohne solche Prüfung, was dann zu Urteilen führt wie daß *Martianus dem auf Aristoxenus zurückgehenden ... Aufbau* folge. *Für die zweimalige Betrachtung harmonischer Teilgebiete, durch die die übersichtliche Ringkomposition zustande kommt, gibt es jedoch kein Vorbild* (was für ein schönes Wort sich doch einstellt, *Ringkomposition*, formalistisch und ohne jeden Versuch einer Rechtfertigung oder Begründen, es ist doch etwas Wunderbares um das reine Reden), Grebe, *ib.*, S. 638 — daß ein solches „Vorbild“ fehlt, liegt angesichts der, von Grebe nicht verstandenen inhaltlichen Ungeheuerlichkeiten auf der Hand: Kein Autor, der auch nur abstrakt die Strukturen der Theorie der Melik verstanden hat, kann auf den Gedanken solcher Wiederholung kommen.

Grebe fragt weder nach, warum gerade die wiederholten *Teilgebiete* wiederholt werden, noch, was noch wichtiger ist, wie sie jeweils im Kontext und hinsichtlich des eigentlichen Inhalts der Theorie miteinander verbunden sind. Denn bei Betrachtung dieser Fragen ergibt sich zwangsläufig, daß Martianus Capella verschiedene Vorlagen oder verschiedene Stellen aus der gleichen Kompilation „zitiert“ und dann auch inhaltlich gleiche Aussagen zweimal erwähnt. Dies geschieht geradezu unausweislich, wenn er an eine Vorlage gerät, die das Aristoxenische System einheitlich vorträgt. Der Verzicht auf eine genaue Prüfung der jeweiligen eigentlichen Aussagen, der Relation der Formulierungen zum Ausgesagten¹⁹² und schließlich der Beziehungen zum jeweiligen Kontext und seiner Aussage bei Grebe kann deshalb geradezu als moderne Fortsetzung der „Methode“ von Martianus Capella, als ihre „Widerspiegelung“ in der neueren Deutung bewertet werden: Beachtet wird einfach die formale Erscheinung, die Frage nach dem eigentlichen Inhalt und seiner Kontextrelation

¹⁹²Und gerade hier ist es fatal, ohne Weiteres, die geläufigen und „korrekten“ Vorgaben einfach einzusetzen als auch von Martianus Capella Gemeintes oder überhaupt Denkbares!

scheint durch, auch noch recht partielle Hinweise auf ursprüngliche Aussagen der eigentlichen Theorie überflüssig gemacht zu werden; ein unbrauchbarer Untersuchungsansatz: Die für solche „Deutung“ charakteristische „Unvorstellbarkeit“ des Umstands, daß ein Autor, zudem noch ein spätantiker lateinischer Autor in einer Zusammenstellung von Aussagen zur Musiktheorie von deren eigentlicher Bedeutung keine Kenntnisse mehr gehabt haben könnte, ist offenbar Grundlage solcher neuen Deutung. Es ist klar das methodisch falsche Prinzip zu erkennen: *Wenn Martianus Capella zitiert, muß er ja den Sinn verstanden haben.*

Daß diese Voraussetzung für neuere Deutungen fatale Folgen hat (darauf weist auch Stahl ausdrücklich hin), kann geradezu an jeder Stelle überprüft werden: Notwendig ist denn gerade die skeptische Frage, ob ein spätantiker Autor wie Martianus Capella überhaupt noch den Sinn der von ihm zusammengestellten Rudimente antiker Musiktheorie verstanden haben kann. Der Nachweis, daß sich eine Anordnung des Stoffes bei Aristoxenus findet, kann nicht Beweis eines Verstehens solcher „Zitierung“ sein.

1.6 Zur Einteilung der Musik nach Lasos als auch philosophisches Problem

1.6.1 Zum Sinn des Ortes der Erwähnung einer Einteilung der Musik

Die Frage, warum nach der assoziativ eingefügten, aber auch hochgradig vagen und unzulänglichen Erklärung des Wortes *tetrachordum* in 935 unvermittelt eine Einteilung der Musik nach Aristides Quintilianus folgt, die doch eigentlich am Anfang hätte stehen müssen, „erklärt“ der Autor mit *sed haec posterius; nunc ad inchoamentorum ratum ordinem redeamus. praedicta enim ideo prima dicta sunt, ut altius teneretur res...*; ein Satz, dessen „etymologische“ Begründung keinen Bezug zum speziellen Stoff besitzt. Die Wiederaufnahme der Definition des Tetrachords wurde bereits behandelt, 1.5.3 auf Seite 345, sie stellt keine Ergänzung, sondern eine literarisch-stilistisch „schöne“ Neuformulierung dar. Angesichts des Durcheinanders in der Darlegung von Fragmenten aus der Melik und natürlich auch des Fehlens von Sätzen oder Definitionen aus dem Bereich der Rhythmik ist auch die Behauptung, daß die 936 vorangehenden Paragraphen ausgerechnet zur gründlicheren Darstellung der Sache dienen sollten, nicht gerade sinnvoll. Weder sind die Aussagen so allgemein, daß sie als allgemeine Grundlagen des eigentlichen Stoffes dienen könnten, noch sind sie als Definitionen für einen Leser ausreichend, um auch nur etwas Konkretes des eigentlichen Inhalts verstehen zu können. Als Propädeutikum einer Darstellung der *ars musica* oder *ars harmonica* wird der Stoff auch gar nicht dargeboten: Für einen Leser, der, wie moderne Interpretatoren, den jeweils eigentlichen Inhalt bereits kennt, müssen die Definitionen zumindest als seltsam defektiv, unpassend eingeführt und jeweils unbegründet erscheinen, ein Leser, der den Stoff nicht gut kennt, kann nur insoweit verstehen, als die jeweiligen Abschnitte sozusagen *selfcontained* sind und an sich verstehbare Aussagen enthalten. Schreibt also Martianus Capella etwa nur für Leser, denen der Stoff bereits geläufig ist?

Dann aber stehen die Ausführungen auf zu primitivem Niveau, sie wären auch für diesen Zweck unbrauchbar. Andererseits läßt sich nicht erkennen, daß hier besondere allegorische Möglichkeiten die Primitivität der Darstellung in irgendeiner Weise, durch „höhere“ Sinnbezüge, ausgleichen könnten. Es bleibt allein der Schluß, daß Martianus Capella das, was er hier als „Einleitung“ zusammengestellt hat, als

wertvolle Aussagen erschienen sein muß, die er in der oben angedeuteten Weise wortassoziativ, aber nicht inhaltlich aus irgendeiner Sammlung zusammengestellt hat und daß er mit 936 nun zu einer anderen Vorlage geht — Harmonisierung des Inhalts oder auch nur inhaltliche Bezüge kann er nicht herstellen, höchstens Wiederholungen oder Hinweise auf gleiche Wörter.

Immerhin scheint Martianus Capella bei dem Wechsel der Vorlage zu merken, daß seine Darstellungsweise einer Erklärung bedürftig ist, daß die bereits besprochenen Termini nochmals auftreten — ist dies ein Zeichen für inhaltliches Verständnis? Das ist nicht notwendig: Beachtet man das „Vorbild“ — und von einer direkten Nutzung des Buches von Aristides Quintilianus kann nicht ausgegangen werden —, also Aristides Quintilianus, so wird klar, daß die folgende Anordnung der bei diesem Autor ab I, V, ed. W.-I., S. 6, 8, die Stoffdarstellung bestimmenden Systematik folgt: Grundsätzliche Einteilung der *ars musica*, Stimmbewegung und dann die Aristoxenischen Kategorien, vom Einzelton aus beginnend. Hier konnte Martianus Capella auf einer geschlossenen und zusammenhängenden größeren einheitlichen Systematik bauen, die Anordnung war gegeben, Vorlage war ein größerer Abschnitt. Es ist daher auch nicht verwunderlich, daß die „Methode“ der Wortassoziation als Zusammenhangsfaktor hier nicht mehr auftritt, ja die Darstellung eine gewisse Sinnhaftigkeit besitzt; diese ist Eigenschaft der Vorlage.

Daß die Darstellung einer Wissenschaft mit ihrer Einteilung beginnen sollte, das dürfte auch einem spätantiken Kompilator — dies ist er, soweit es sich um die *artes* handelt — bewußt gewesen sein, so daß sich seine überleitenden Bemerkungen problemlos als Folge des Vorlagenwechsels ergeben: Die Tatsache, daß diese Vorlage mit einer Einteilung des Stoffes bzw. der *ars* beginnt, war unübersehbar — nur sie hat nicht dazu geführt, den vorangehend zitierten Text lieber wegzulassen, er ist inhaltlich wie didaktisch oder darstellungssystematisch überflüssig. Wie gesagt, erfolgen auch keine Harmonisierungen, es liegt eine einfache Parataxe verschiedener Vorlagen vor, der ein „logischer“ Sinn dadurch verliehen werden soll, daß eben zur Ordnung zurückgekehrt wird, und das vorher Vorgetragene einfach zur Vertiefung gedient haben soll.

Es scheint kaum möglich, einen noch deutlicheren Beweis dafür zu geben, daß Martianus Capella den Stoff nicht verstanden hat, jedenfalls nicht in dem Sinne, den die Musiktheorie, hier ja nur die Theorie der Melik, den kompilierten Aussagen

eigentlich gibt. Was z. B. soll denn eine Aufzählung der Namen der fünfzehn Transpositionsskalen ohne Bezug zu ihrem eigentlichen Ort in der dann folgenden an Aristoxenus ausgerichteten Systematik, und welchen Bezug — abgesehen vom Auftreten höherer Zahlen — haben die Transpositionsskalen zu den im vorangehenden Paragraphen genannten Konsonanzen, deren Darstellung als Folge von Kleinintervallen auf den Ebenen Ganz-, Halb- und noch Viertelton als strikt Aristoxenische Darstellung ohne vorangehende Definition elementarer Intervallgrößen keinen Sinn haben kann. Auf solche Fragen wurde bereits oben verwiesen.

Von einem tiefergehenden, und vor allem einem inhaltlichen Verständnis der kompilierten Sätze der Musiktheorie durch Martianus Capella zeugt der zitierte „Zusatz“ also nicht, der Beginn seiner zweiten Vorlage mit einer Einteilung der *ars* mußte als ein eigentlicher Beginn unbedingt auffallen. Wenn Martianus Capella dennoch nicht auf den vorangehenden Text verzichtet, dürfte das darauf hinweisen, daß er nicht sehr viele Vorgaben besaß, also was ihm vorlag, als so bedeutsam ansah, daß es „wiederholt“ werden mußte.

Die Darlegung der Einteilung der Musik, deren Verwandtschaft mit Aristides Quintilianus unübersehbar ist, wird in der Literatur ausführlich behandelt¹⁹³, weshalb auch hier nur auf die Frage einzugehen ist, ob etwa Martianus Capella selbst fähig gewesen sein könnte, einen entsprechenden Auszug aus dem von ihm angeblich gelesenen Text von Aristides Quintilianus herzustellen¹⁹⁴, was ja die Fähigkeit zur Bewertung der Einteilung in Hinblick auf den Stoff bedeuten würde: Gegenüber der klaren Einteilung bei diesem fällt auf, daß das Dreierschema bei Martianus Capella sozusagen zum Exzeß getrieben ist, wie dies natürlich bereits Cristante, *ib.*, S. 41, bemerkt¹⁹⁵: Die drei *genera* werden jeweils in drei *species* — kein von Martianus Capella verwendeter Ausdruck — eingeteilt. Die Einteilung

¹⁹³Bei Cristante, S. 39 ff., bei Grebe, S. 638 ff., s. auch u.

¹⁹⁴Und schon die Erwähnung von Lasos nur bei Martianus Capella macht die einfache Behauptung, daß er den Text von Aristides Quintilianus benutzt haben müsse, zumindest rechtfertigenbedürftig, denn daß Martianus selbst diese Autorität eingeführt haben sollte, in den zitierten bzw. gekürzten Text von Aristides Quintilianus ist kaum vorstellbar; irgendeine Vorgabe muß er dazu gehabt haben. Dies nun wieder weist darauf, daß er nicht der Erfinder der *semplificatione* sein kann, sondern ebenfalls wieder nur übernimmt.

¹⁹⁵Der von einer *semplificatione* spricht, die er offensichtlich Martianus Capella selbst zutraut. Seine Behauptung einer solchen *semplificatione* beinhaltet aber keine Überprüfung auf den Sinn einer solchen *Vereinfachung* in Hinblick auf die Aufgabe, den Stoff wissen-

der Musik bei Aristides geht dagegen strikt sachbezogen vor, wenn sie zunächst in essentieller Nachfolge der Einteilung von Aristoxenus zwei Teile, Theorie und Praxis (kurz formuliert) aufstellt, die Theorie wieder in zwei Teile, diese jeweils aber, dem Inhalt entsprechend, in zwei sowie in drei Teile teilt, Der theoretische Teil wird in Physikon und Technikon eingeteilt, wobei ersteres in die rechnerischen und — vereinfacht — physikalischen Tatsachen, das zweite aber in die drei Konstituenten, Melik, Rhythmik und Metrik¹⁹⁶.

Der praktische Teil aber, der in zwei Teile differenziert wird, hat den „Vorteil“, daß beide Teile der untersten Ebene dreiteilig sind, das *χρηστικόν* in Melopoie, Rhythmpoie und Poiesis, bzw. die *ἐξαγγελτικόν* in Instrumentales, Gesangliches und Schauspielerisches¹⁹⁷. Rein formal besteht also eine Gliederungsschematik:

• **A**

- a₁
 - * α₁₁
 - * α₁₂
- a₂
 - * α₂₁
 - * α₂₂
 - * α₂₃

• **B**

- b₁

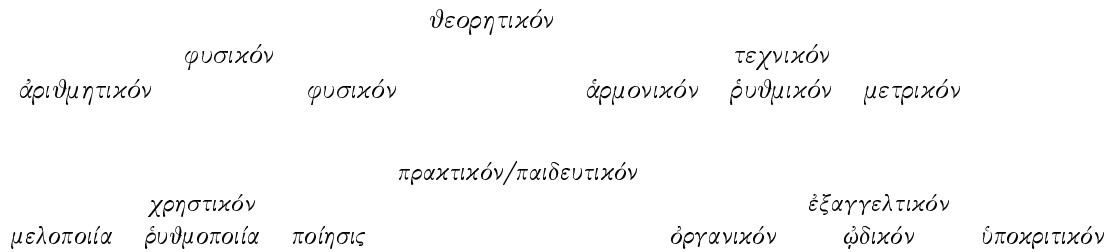
schaftlich klar zu gliedern.

¹⁹⁶Was angesichts der Abhängigkeit der beiden letzten Klassen voneinander ebenfalls eine Art Sieg des Dreierschemas bedeutet; zu dessen Auswirkungen in der antiken Musiktheorie vgl. C. v. Jan, *Der Musikschriftsteller Albinus*, *Philologus* 56, 1897, S. 163 ff., S. 165.

¹⁹⁷Worin die körperlichen Bewegungen entsprechend den Melodien gefaßt sind; der Bezug zur Rhythmik ist von vornherein klar, wenn auch die Postulierung kleinster Bewegungseinheiten in der Antike wohl nie konkretisiert bzw. rationalisiert worden ist; eine echte Erklärung der Zusammengesetztheit kontinuierlicher, rhythmisch gesteuerter Tanzbewegungen in Bewegungen, die jeweils die kleinste Zeiteinheit des Rhythmus ausfüllen, führt sofort zu den Problemen, die angeblich Achill mit der Schildkröte hatte.

- * b₁
 - β₁₁
 - β₁₂
 - β₁₃
- * b₂
 - β₂₁
 - β₂₂
 - β₂₃

Inhaltlich entspricht diesem Schema:



Es scheint kaum möglich, diese Einteilung zu verändern oder zu verkürzen, da mit Weglassen eines Teils keine vollständige und sinnvolle Erfassung des Phänomens vorliegt; genau das aber findet man bei Martianus Capella¹⁹⁸.

¹⁹⁸ **Deutung und Fehldeutung von Fulgentius, *Mitol. X, III*** Dem ἐξαγγελτικόν in dieser Einteilung scheint bei Fulgentius ein anderer Terminus zu entsprechen. Weil dieser Autor in seinen oft recht phantasiereichen Ausführungen natürlich auch eigene „Termini“ erfunden haben könnte, ist nicht mit Sicherheit zu sehen, ob hier ein Rudiment einer alten Terminologie vorliegt. Andererseits ist kaum mit Sicherheit vorauszusetzen, daß Fulgentius wirklich griechische Wörter und vor allem Fachtermini inhaltlich verstanden hat; wie etwa seine Verwendung des Wortes *quilisma* zeigt, *Mitologiarum* III, IX, ed. Helms, S. 74, 14. Natürlich kennt er noch griechische Begriffe — womit inhaltliches Verstehen aber nicht verbunden sein muß. Es ist also denkbar, daß auch der von ihm zur Bezeichnung der *Ausführung* von Musik gebrauchte Begriff tatsächlich irgendeiner älteren griechischer Terminologie entstammt; es kann aber eben auch eigene Erfindung sein. Fulgentius unterscheidet in seiner *Orpheus-mitologia* etwas absonderlich zwei Arten von Musik; einmal die Ausführung, die *oreafone, i. e. optima vox*, „etymologisch“ auf Orpheus bezogen, und die *profunda diiudicatio*, glücklicherweise ohne „etymologische“ Bezüge auf Euridike bezogen.

Grundlage dieser *mitologia* ist die Aussage, *Mitologiarum* III, X, ed. Helms, S. 77, 12: *In omnibus igitur artibus sunt primae artes, sunt secundae; ut in puerilibus litteris prima abecetaria, secunda nota, in grammaticis prima lectio, secunda articulatio, in rhetoricis prima rhetorica, secunda dialectica ...*, ed. Helms, S. 78, 4, *in musicis prima musica, secunda apotelesmatice*. ... Die Beispiele erscheinen nicht gerade erhellend, insbesondere, wenn man sie zu einer Erklärung von ἀποτελεσματική heranziehen will: Der *abecetaria*, scl. *ars* könnte mit *nota* etwas wie die Satzzeichensetzung entsprechen, vielleicht einschließlich der Akzente (nur war das im Lateinischen überflüssig).

Klar wird das Gemeinte, wenn man die folgenden Erläuterungen für jeweils zwei Arten von *artes* heranzieht, ib., 78, 5 (direkt anschließend): *De quibus omnibus breviter rationem perstringam necesse est. Aliud est enim apud grammaticos aliena agnoscere, aliud sua efficere. apud rethores vero aliud est profusa et libero cursu effrenata loquacitas, — eine geradezu klassische Formulierung zur Beschreibung von Politikerreden — aliud constricta veritatisque indagandae curiosa nexilitas; (die fein gewebte Rede) apud astrologos aliud est astrorum ac siderum cursus effectusque cognoscere, aliud significata transducere; in medicinis aliud est morborum cognoscere meritum, aliud infirmitatis venientem mederi concursum*. Diese Beispiele machen klar, daß die eine Art der *ars* die sozusagen theoretische Betrachtung, die andere die Ausführung, die Anwendung o. ä. ist: Der Astrolog untersucht einmal die Stellungen etc. der Sterne, ein anderes ist die praktischen Folgerungen daraus ziehen, also die angewandte Astrologie. Die Beispiele sind hier einigermaßen klar.

Bei der Musik heißt dies dann, ib., S. 78, 16: *... in musicis vero aliud est armonia ptonogorum, sistematum et diastematum, aliud effectus tonorum virtusque verborum; vocis ergo pulchritudo delectans interna artis secreta virtutem etiam misticam verborum attingit*. Klar wird damit, daß ἀποτελεσματική das Gleiche wie ἐξαγγελτική bedeutet. Darauf baut auch die Deutung der Mythologie auf: Die Kontrastierung von *diudicatio* und *vox*. Es ist daher unverständlich, daß M. Bernhard zu seiner Übersetzung der Stelle (vgl. Sr. Kohlhaases Anm. 177, S. 138) — die als Glosse zu Boethius, d. h. ohne jeden eigenen Zusatz wörtlich zitiert wird — auf angebliche Unverständlichkeit des Wortes ἀποτελεσματική hinweist (es ist auch nicht verständlich, warum Bernhard nicht die Bezugsstelle dieser Glosse in der Musikschrift von Boethius angibt); noch weniger verständlich ist allerdings, daß dieser Fehler in einer musikwissenschaftlichen Dissertation, die 2001 veröffentlicht wird, auch noch übernommen wird, ja dazu noch die eindeutige Fehlschreibung der Glosse *apoterismatice* sich einer Wiederholung erfreuen kann, Sr. Emmanuela Kohlhaas, *Musik und Sprache im Gregorianischen Gesang*, S. 138 ff. (daß man in der Originalquelle nachlesen könnte, schon um den Kontext kennenzulernen, scheint für moderne DeuterInnen völlig undenkbar zu sein; auch hier eine Parallele zu spätantiker „Wissenschaft“.). Allerdings ist diese Arbeit, wie an anderen Stellen ebenfalls zu bemerken, geradezu typisch hinsichtlich Inkompetenz im Umgang mit Texten.

Der Sinn der Stelle ist klar: Das eine ist die theoretische *ars*, die in den Aristoxenischen, hier vielleicht Adrastschen drei Grundbegriffen katalogmäßig aufgerufen wird — daß die Reihenfolge *sistema/diastema* sinnwidrig in falscher Reihenfolge erscheint, dürfte seinen Grund im mangelnden Wissen von Fulgentius haben. Dieser theoretischen *ars* steht der *effectus tonorum virtusque verborum* gegenüber, also die eigentliche Wirkung von Musik, die anschließend noch näher erläutert wird, nämlich durch Verweis auf die Bezeichnungen *Dorius, Frigiusque tonus*: Deren Ethe konnte Fulgentius aus der Literatur übernehmen, daß er verstanden haben soll, was *tonus/τόνος* bedeutet haben könnte, ist nicht anzunehmen. Seine Ausführungen machen den Eindruck, daß er von den eigentlichen Strukturen nichts als die Bezeichnungen, die Namen kannte, und dann natürlich auch entsprechende topische Verbindungen wie Wirkungen.

Dazu kommt die *virtus verborum*. Diese Koppelung ergibt sich trivialerweise aus der Bedeutung der Singstimme in der vorangehenden *Mitologia*: Da wird, um die Minderwertigkeit der Aulodie nachzuweisen — klar in Hinblick auf die Mythologie von Marsyas und Athene —, die Singstimme natürlich an die erste Stelle gesetzt; und daß diese mit Wörtern zu tun hat, ist ebenfalls trivial, *Mitologiarum* III, IX, ed. Helms, S. 74, 12. Hier wird sogar der *Hermes trismegistos* bemüht, vielleicht ein letzter, ins abstruse verkehrter Widerschein des Inhalts des homerischen Hermeshymnus: *Ermes Trismegistos ait, i. e.: adomenon, psalomenon, aulomenon, hoc est: aut cantantium aut citharizantium aut tibizantium. Prima ergo est viva vox, quae sibi in omnibus musicis necessitatibus celerrima subvenit, potest enim et limmata subrigere et parallelos concordare et distonia mollire et ptongos iugare et ornare quilismata.*

Sequitur secunda cithara; quamvis enim de his rebus, quas musici disafexis dicunt, sicut Mariandes scribit, multa et his faciat, tamen aliqua non inimplet, quae viva vox potest; limmata enim facta non erigit, quilismata in se catenata non implet.

At vero tibia artis musicae partem extremam poterit adimplere. ... Der letzte Satz meint offenbar, daß die *tibiae* musikalisch so gut wie nichts von den für die Singstimmen Wesentlichen vermögen.

Die Bedeutung der *viva vox* — der entspricht genau die *optima vox* alias *Orpheus* in der anschließenden *Mitologia* — liegt darin, daß in ihr alle möglichen Ausführungsmodalitäten erscheinen können; eine abwegige, für das Wissen von Fulgentius nicht ganz uninteressante Qualifizierung: *Limmata subrigere* kann nichts mit Halb- oder gar Vierteltönen zu tun haben, rational definierte Intervallgrößen dieser Art dürfte Fulgentius auch dann nicht verstanden haben, wenn er Rudimente Pythagoräischer Konsonanzlehre abschreiben kann; gemeint sind vielleicht Verschleifungen, vielleicht etwas wie Liqueszenzbildungen. *Parallelos concordare* würde man natürlich „gerne“ mit Mehrstimmigkeit, mit einem Parallel-Singen verbinden, der Index in Jans Ausgabe weist auf *parallele toni* hin, nämlich die, die im Abstand eines Ganztons stehen, ed. Jan, S. 204, 12, ein Sachverhalt, den Fulgentius nicht wissen

kann. Einen klaren Sinn wird man nicht erfassen können, was auch für die folgenden Qualifikationen gilt, *distonias mollire* muß auf etwas wie *Dissonanzen abmildern* bezogen werden, was *phongos iugare* sein soll, ist ebenfalls nicht sicher zu erklären, denkbar wäre hier etwas wie eine Anbinden von Tönen. Schließlich findet sich zwar eine Neume *quilisma* sowohl in der byzantinischen als auch der westlichen Neumenschrift, ohne daß ihre Bedeutung heute noch erkennbar ist. Deutlich wird aber, daß Fulgentius irgendwelche Ausführungsmodalitäten anführt, vielleicht als einziger antiker Zeuge einer Fachterminologie der Ausführung, als Beweis für die Überlegenheit der Singstimme; von antiken Denken, das Musik auf die zwei, der Klassenbildung fähigen Grundgegebenheiten bezieht, Melik und Rhythmik, her widersinnig, von einer wesentlich vokal bestimmten Musikkultur her aber naheliegend; vor allem aber aus eigener Erfahrung ableitbar. Auch mit *disafexis*, von *δυσαφέξις* oder *δισαφέξις* abzuleiten (?), wird ein Terminus der kitharistischen Spieltechnik greifbar, ohne daß man sein Bezeichnetes rekonstruieren könnte; wie der Verweis auf einen sonst nicht bekannten *Mariandes* zeigt, hat es vielleicht Schriften auch zu solcher Spieltechnik gegeben. Dies wiederum belegt, daß die genannten, auf Vokalmusik bezogenen Ausdrücke wohl auch Ausführungsmodalitäten betrafen, woraus wieder folgt, daß das Bezeichnete von *Zierneumen* schon antiker Herkunft sein könnte.

Die *cithara* kann zwar das tun, was man *disafexis* nennt, was hinsichtlich des Kontexts vielleicht sogar Nachahmungen vokaler Ausführungsbesonderheiten sind, *Quilismata catenata* jedenfalls kann die *cithara* aber nicht ausführen; eine Wertungshierarchie der Instrumente nach möglichen Ausführungstechniken ist jedenfalls bemerkenswert; auch daraus geht hervor, daß Fulgentius von Musiktheorie in Bezug auf die musikalische Wirklichkeit nichts wußte: Die angeführten Bereiche sind mit dem von der antiken Musiktheorie gesetzten Stoff her nicht zu vergleichen. Dies zeigt auch der Umstand, daß selbst die unter dem Namen des *Anonymus Bellermann* bekannten „primitiven“ Schriften an sozusagen nicht-strukturellen Ausführungsmodalitäten nur einige Artikulationen angeben, also *κομπισμός* und *μελισμός*, ed. Najock, S. 72, 8.

Von Interesse ist sicher, daß hier einige Fachtermini für Ausführungsmöglichkeiten, Manieren o. ä. genannt werden, und daß diese das zentrale Merkmal der Differenzierung zwischen den drei „Instrumenten“ sind, daß Fulgentius also solche Merkmale kennt, andere nicht anführen kann. Für die hier zu betrachtende Stelle aber ist klar, daß die *viva vox* das Höchste darstellt, sowie daß genau das mit *Orpheus* assoziiert wird. Aus diesem Grund also ist erklärbar, daß an der zitierten Stelle die beiden Arten von *ars musica* einmal in den, kaum noch verstandenen Bezeichnungen bestimmter musiktheoretischer Begriffe — bekannt vielleicht noch aus dem Adrastschen Vergleich —, und der Vokalmusik als der eigentlichen Ausführung unterschieden werden.

Daß Fulgentius als Beispiel für die Wirkungen von Musik — die dann auch das darstellen, was nicht durch Theorie erfaßbar ist — *tonus et verbum, mot et son*, anführt, ergibt sich

also zwangsläufig. Nicht zwangsläufig ist dann allerdings die Spezifizierung: Klar ist die Aufrufung der *pulchritudo vocis*, dies ist ja gerade die zweite, die ausführende *ars*, also *Orpheus*, die, übrigens auch in Melik und Rhythmik, eben *tonus* und *verbum* repräsentiert. Daß diese dann auch noch die *interna artis delectans secreta virtutem etiam mysticam verborum attingit*, ist in der Formulierung, weniger in der Sache von Interesse, denn die tiefe Wirkung von Musik ist topisch, z. B. in spezifisch christlicher Tradition durch die bekannten Gedanken zu Musik in der Liturgie in den *Bekenntnissen*. Christlich-liturgischen Bezug dürfte auch die Formulierung einer *virtus mystica verborum* haben. Hier könnte mit anderen Wörtern und wesentlich primitiver das Gemeinte der Aussage Augustins formuliert sein; die *occulta familiaritas*, die Musik mit dem menschlichen *spiritus* und allen seinen Zuständen verbindet, führt zur Brauchbarkeit von Musik, der Bedeutung von Gottes Wort den Weg ins Herz leichter zu bahnen, als es ohne Musik möglich wäre. Und daß die Wirkungen, die bei Fulgentius durch *toni verbaque* konkreten Entsprechungen zugeordnet werden, rudimentär die antike Ethoslehre betreffen, wird aus dem Schluß der *mitologia* III, X, klar, absonderlich vermischt mit Astrologie. Zu fragen ist natürlich, woher überhaupt die Vorstellung der Unmöglichkeit einer Erfassung der Wirkungen herrührt — mit der Pythagoräischen Lehre jedenfalls läßt sie sich nicht ganz vereinbaren. Natürlich ist der Kontext verschieden: Bei Augustin geht es um die Frage der Zulässigkeit von Musik in der Liturgie, die durch Hinweis auf die Beziehung von Seelenzuständen und Musik positiv beantwortet werden kann. Bei Fulgentius handelt es sich um die Explizierung von zwei Arten von *ars*, womit Theorie und Anwendung bzw. Ausübung gemeint sind. Hinsichtlich der Bedeutungsgebung, daß in Musik das Wirken der *secunda ars* der Musik rational bzw. theoretisch nicht zu erfassen ist, ist dem Hinweis auf die *occulta familiaritas* Augustins parallel.

Diese Spezifizierung dessen, was an der Wirkung der zweiten *ars*, der ausführenden der *vox optima* bzw. davor der *vox viva* unergründlich ist, wird dann wieder einfacher allegorisiert, wenn, *ib.*, S. 78, 20 nach dem Tod der *profunda diiudicatio sed post hanc artem exquirendam atque elevandam vox canora descendit atque apotelesmatica fonascica omnia praebet et modulis tantum vi secreta latentibus voluptatum reddit effectus*: Den *latentes* bietet die *vox canora*, also Orpheus bzw. die *vox viva* alle Kunst der Ausführung, *omnia fonascica apotelesmatica*.

Und nur durch ihre Melodien gibt sie die *effectus voluptatum* in einer *vis secreta*; diese *vis secreta* ist das eigentliche Geheimnis, das, wie Fulgentius weiterfährt, auch Pythagoras nicht entdeckt hat; sagen kann man, daß die Konjunktion des *Dorius tonus aut Frigius* mit *Saturn* wilde Tiere besänftigt, oder die Konjunktion dieser *toni* mit dem Himmelsherrn die Vögel ergötzt. Warum solche Wirkung geschieht, muß offen bleiben: Sogar Pythagoras kann das nicht erklären, *ib.*, S. 21, 7: *nam perfectissimus Pithagoras, dum modulos numeris coaptaret simphoniarumque pondera terminibus arithmetis per mela et rhithmos vel modulos sequeretur; effectus vero rationem redere non potuit*. Nicht nur die Vorstellung einer Konjunktion

von *toni* (daß Fulgentius gewußt haben könnte, was *tonus* strukturell ist, ist auszuschließen) mit (heidnischen) Göttern — Beweis dafür, daß auch Fulgentius kein Wissen mehr über deren Strukturen besaß — ist absonderlich, sondern auch die Abwertung der *numeri*, die nach Augustins *De musica* ja der eigentliche Grund der Schönheit sind. Hier ist offensichtlich ein völliges Vergessen der alten Pythagoräischen Traditionen, vor allem der, wenn auch nie beweisbaren, Bedeutung der Zahlen: Fulgentius hat von dem Sinn der musiktheoretischen Tradition nichts mehr verstanden; für ihn steht eine sicher verehrungswerte, wenn auch unverständlich gewordene musiktheoretische Tradition der Ausübung gegenüber, die man kennt, und deren *effectus* nicht erklärbar sind: Die Wirkung der *optima vox* ist nicht erklärbar, auch nicht ihre *pulchritudo*: Die antike Musiktheorie, auch die Pythagoräische Tradition, ist sozusagen nur noch eine rein literarische Erscheinung; geläufig ist „hörbare“ Musik und ihre Wirkung, deren Beschreibung natürlich traditionelle Träger benötigt, die *toni*.

Läßt sich so der Text einigermaßen sinnvoll verstehen, ist dies für die von Sr. Emmanuela Kohlhaas angebotene Deutung nicht der Fall; einmal bemerkt sie nicht, daß die von ihr als genuin mittelalterlicher Glossentext zitierte Stelle wörtliches Zitat aus dem Text von Fulgentius ist (von *notandum* bis *verborum attingit*), liest sie also als mittelalterliche, neue Aussage des 10. Jh., zum andern folgt daraus aber eine Deutung im Rahmen der Relation von Musik und Sprache, die an Unbrauchbarkeit kaum zu übertreffen ist, ib., S. 139: *Der erste — rein innermusikalisch zu verstehende — Aspekt erfreut durch Schönheit)pulchritudo delectans, der zweite jedoch tritt durch seine Wirkungen (effectus) in Beziehung ... zu der „geheimen mystischen Kraft“ der Worte. Es wird in dieser Quelle also zwischen zwei Arten der effectus differenziert, von denen eine der Ordnung der Töne entspricht, die andere jedoch ihren Ursprung im Wechselspiel zwischen Text und musikalischer Gestalt hat.* Nichts davon steht im Text, ganz abgesehen davon, daß die *pulchritudo* nichts mit der *prima musica* zu tun hat.

Von einem *Wechselspiel* sagt der Text ebensowenig wie von einem *effectus der Ordnung der Töne*. Die dazu zitierte, ib., S. 139, Aussage von F. Reckow, daß *schon das frühe Mittelalter ein stimulierendes Wechselverhältnis zwischen ontologisch und rhetorisch orientiertem Musikdenken*, erweist sich aber auch deshalb als inadäquat, weil Reckows Opposition völlig übersieht, daß die Elemente der Melik keine *ontologische* Bedeutung hatten, sondern ganz konkret erst einmal als Elemente der eigenen Musik erkannt werden mußten: *Schon* bei Hucbald ist die Erlangung der Fähigkeit, Musik zu notieren, wesentliches Ziel der frühen mittelalterlichen Musiktheorie, keine *ontologischen* Tiefsinnigkeiten; und dies nun wieder hat mit Rhetorik nichts zu tun. Sr. Emmanuelas unbrauchbare Ausführungen beweisen die Unbrauchbarkeit solcher Schlagwörter. Es stellt sich jedoch die Frage, ob die Interpretation des Textstelle ohne jede Berücksichtigung des Kontextes oder die anachronistische Bestimmung als genuin mittelalterlich den größeren Lapsus darstellt: Daß derartige in

1.6.2 Zur Geschichte der Einteilung von Musik und neuere Hinweise auf Plato

Zur Geschichte der Begriffe vgl. die ausführliche Darstellung von Cristante, *ib.*, S. 45 ff.; vgl. auch die Darstellung der Relation zu Aristoxenus durch H. S. Macran in seiner Aristoxenus-Ausgabe, S. 223 f. Verbindungen mit Platos *Gastmahl*, 187 d, wo *ποίησις/μελοποιία* von *παιδεία* — letzteres in der Bedeutung der Ausführung — unterschieden werden, zu dem Schema bei Aristides Quintilianus gibt L. Richter, *Zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles*, S. 51 ff. Angesichts eines bei Plato vorauszusetzenden geringen Interesses an derartigen Einteilungsschemata, vor allem aber der Trivialität einer solchen Unterscheidung scheint eine solche Parallelisierung kaum Erkenntnisse zu vermitteln: Bereits im *Ion* ist es der Gegebenheiten wegen unabdingbar, zwischen Ausführung und Erfindung zu unterscheiden; ein Rhapsode ist eben nicht der Verfasser, was in Bezug auf „reine“ Musik, nämlich die des Aulos auch im *Gastmahl*, 215 d, in Zusammenhang mit der Charakterisierung von Sokrates durch Alkibiades in gleicher Weise begegnet: Die Melodien von Olympus können selbst durch die Ausführung einer minderwertigen Auletin nicht völlig wertlos werden.

Daß es zur Zeit von Plato oder davor bereits eine rationale — im Sinne etwa von Aristoxenus — Musiktheorie gegeben haben sollte, die eine derartige Einteilung hervorgebracht hätte, ist angesichts der Quellenlagen hochgradig unwahrscheinlich. Als einzige Verbindung zu Plato bleibt also die auffällige Benennung der „ausübenden“ Kunst durch *παιδεία*; eine Bekanntschaft mit der erwähnten Stelle aus dem *Gastmahl* ist natürlich auch für späte Systematisierungen nicht auszuschließen, also eine Bildung verratende Erläuterung des gegebenen, „natürlicheren“ Begriffes *πρακτικόν*. Die Vermutung einer entsprechenden Differenzierung, daß also die *ποίησις* einer neueren Dissertation erscheinen kann, ist hochgradig unverständlich; derartiges Daherreden ohne jeden Versuch, den Text wirklich zu verstehen, erscheinen zu lassen, weist der Wissenschaftlichkeit des Doktorvaters keine große Kompetenz zu — auch wenn der so empfindsame M. Haas sich über die von ihm natürlich so empfundene *Polemik* so aufregt, daß er, wie der Fuchs vor den Trauben, unter Vorwand von Empörung auf die Redlichkeit einer inhaltlichen Auseinandersetzung mit wirklicher Wissenschaft restlos verzichtet bzw. verzichten muß, handelt es sich hier um Zeugnisse von Unwissenschaftlichkeit, die nicht mehr ertragbar sind (vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil I, *HeiDok* 2009, S. 98 ff.).

durch göttliche Eingabe, die *Ausführung* aber durch *Erziehung/Ausbildung* erreicht würde, läßt sich angesichts der klaren Aussagen im *Ion* nicht ausreichend zur Gewißheit machen: Auch *Ion* ist in Nachfolge von Homer *gottbesessen* bei seinem Vortrag. Oder sollte sich hier Platos Einschätzung verändert haben, zumal ja die frühen Dialoge offenbar Musik nicht positiv sehen (hinsichtlich der Wertung von Orpheus ist nicht dessen musikalische Kunst das Wesentliche, sondern sein Verhalten — das allerdings eines *musicus* in Platos Wertung entsprochen haben dürfte; die Stelle aus *Laches*, wo ein aufrechter Mensch, bei dem Wort und Werk übereinstimmen — eine bemerkenswerte Parallele zur christlichen Interpretation z. B. des *iubilus* und überhaupt des Lebens insgesamt als *canere Deo* —, als wahrer *μουσικός* erscheint, läßt sich ausschließlich als Analogiebeispiel erklären und bedeutet nicht, daß das Wort *μουσικός* für Plato in der Zeit von *Laches* eine positive Bedeutung gehabt haben muß, was auch für die ganz einfach aus den Namen der „Tonarten“, also rein sprachlich, abzuleitende Bedeutung *Dorisch* gilt).

Was Richter, *ib.*, S. 225, zur dreiteiligen Wertungshierarchie bei Boethius, *Inst. mus.* I, 34, ed. Friedlein, S. 224 f., feststellt, daß sich nämlich *an eine pythagoreisierende Definition des spekulativen Musikers eine andere schließt, die kritische Anschauung von der Praxis fordert und diese höher bewertet als Instrumentenspiel und Komposition* (bzw. Dichtung; exordialtopisch als „Singen“ qualifiziert), so ist zu beachten, daß keine *höhere Bewertung der kritischen Anschauung* vorliegt — eine *kritische Anschauung von der Praxis* wäre eine für Boethius wie für Augustin unverständliche, höchlichst überflüssige Geistestätigkeit — sondern eine Heraushebung der *speculation*, nicht der *pythagorisierenden*, sondern der Ptolemaeischen, als der einzigen, in der die *ratio ac speculatio* gegeben ist: Komposition wie Instrumentalspiel sind beide *a musica segreganda genera*; und daß diese Basis für irgendeine „Kritik“ der Praxis sein könnten, setzte einen Wert der tatsächlichen, konkreten Musik voraus, das ist für Augustin wie Boethius ausgeschlossen.

Damit leistet die Anführung dieser drei *genera musicae* genau den Beweis für das, was vorher gesagt wurde, daß nämlich nur und ausschließlich das, was mit der *ratio* verbunden ist, der *ars musica* zuzuordnen ist: Die Anbindung mit *igitur* ist kein Unsinn. In der Wertung des *Instrumentenspiels* stimmt Boethius mit Augustin überein, der das Problem des „praktischen“ Musikers ausführlich im ersten Teil des ersten Buches von *De musica* abhandelt, und diesen selbst bei Wissen um die rationalen Grundlagen als völlig wertlos qualifiziert, denn er richtet sich bei seinem

musikalischen Handeln ausschließlich nach dem „Geschmack“ der Massen, er handelt wie ein auf Singen gedrillter Vogel, handelt a priori nicht rational¹⁹⁹!

¹⁹⁹**Zum Ethos von Musikern als Musiker** Von Interesse ist, daß demgegenüber Epictet, *Διατριβαι* III, 23 ausdrücklich feststellt, daß das *Lob der vielen* für den Musiker, insofern als er Musiker ist, keine Bedeutung haben kann, was auch für den Mathematiker gilt. Daß Epictet hier bereits ein so abstraktes, von der musikalischen Wirklichkeit sozusagen als aktuellem Kunstgenuss bzw. musikalische Praxis so entferntes Konzept habe wie Augustin, ist nicht nur unwahrscheinlich, sondern auszuschließen, ihm geht es wirklich um Musik im konkreten, antiken wie modernen Sinn. Wer etwas tun will, wird nicht den Beifall der Menge anstreben, sondern er will Nutzen bringen. Wer in der Entscheidung zwischen Lob der Masse und Nutzen stehend, sich gegen den Beifall der Masse entscheidet, sagt Gutes. Genau so tut das der Musiker, insofern als er Musiker ist — zum Musiker im Sinne Epictets gehört also eine Entscheidung in der Ausführung seiner Kunst nicht in Hinblick auf Beifall der Menge, sondern offensichtlich um seine Kunst und deren Nutzen; eine Vorstellung, die dem „praktischen“ Musiker wohl ein Ethos zuschreibt, das der Kunst eine entsprechende Wertungsmöglichkeit zuordnen kann — hier liegt ein sozusagen grundsätzlicher Gegensatz zu Augustin bei gleicher Basis der Wertung: Beifall der Menge ist minderwertig, nur bei Augustin sind alle *μουσικοί* schlecht, denn — ein Erbe noch des Aristotelischen Banausenbegriffs — sie musizieren ja alle für Geld und Ansehen:

εἴτ' ἂν εὐρησῶ, ὅτι φέρεις, σκέψαι, εἰ ἐφ' ὃ δεῖ.
 ὠφελῆσαι θέλεις ἢ ἐπαινεθῆναι; εὐθὺς ἀκούεις λέγοντος „ἐμοὶ δὲ τοῦ παρὰ τῶν
 πολλῶν ἐπαίνου τίς λόγος;“ καὶ καλῶς λεγεί.
 οὐδὲ γὰρ τῷ μουσικῷ, καθὸ μουσικός ἐστίν,
 οὐδὲ τῷ γεωμετρικῷ.
 (οὐκοῦν ὠφελῆσαι θέλεις; πρὸς τί; εἰπέ καὶ ἡμῖν, ἵνα καὶ αὐτοὶ τρέχωμεν εἰς τὸ
 ἀκροατήριόν σου. ...)

Man muß annehmen daß nach Epictets Meinung hier die Art Musiker gemeint ist, die Boethius als *a ratione seiuncti* völlig ausschließt. Daraus wieder muß auf ein Kunstethos geschlossen werden, das die Kunstleistung nicht vom Beifall der Massen abhängig sieht, das also irgendwie — natürlich bleibt Epictet hier vage, weil es sich nur um ein Beispiel handelt — eine eventuell auch gegen den Geschmack der Masse der Hörer gerichtete Natur hat. Es muß ein Ethos des Musikers geben, das seine Musik auch gegen die Wertung durch die Masse verteidigen kann, einen inneren Wert, der über deren Beifall steht. Erst die christlich liturgische Wertung von Musik bringt die Kategorie der inneren Wahrheit von Musik, natürlich zunächst nur im Bereich der liturgischen Gesangkunst; daß es eine Art Äquivalent schon in der Antike gegeben haben muß, könnte Epictets leider für eine endgültige Deutung zu kurze Exemplifizierung zeigen.

Es handelt sich auch nicht etwa um eine *höhere Bewertung* des Objekts der *ratio* und ihres Tuns, sondern um einen absoluten Gegensatz, den von Wert und Wertlosigkeit. Man kann fragen, wie dies auf den *cantor* des Chorals im Mittelalter gewirkt haben könnte, um sich darüber klar zu werden, daß hier die wesentliche Leistung der *cantores musici* des lateinischen Mittelalters liegt, die durch das Einbringen anachronistischer Begriffe, wie durch Richter, in die klare Darstellung des Gewollten bei Boethius wie Augustin verschleiert wird (vgl. dazu auch o., Anm. 19 auf Seite 35).

1.6.3 Zur Relation von Musiktheorie und Wirklichkeit, *sensus et ratio* bei spätantiken Autoren zur Musiktheorie

Damit aber ist zu fragen, ob Richters Interpretation des *tertium genus, quod iudicandi peritiam sumit* inhaltlich — und zwar von dem Verständnis von Boethius her — als *kritische Anschauung* sinnvoll ist: Für Boethius ebenso wie für Augustin wäre eine Beurteilung der musikalischen Praxis durch die *ratio*, also eine auf die Wirk-

Bei dem zweiten herangezogenen Beispiel, dem Geometer, ist der Sachverhalt leicht zu verstehen, ja geradezu trivial, der Mathematiker richtet sich nicht nach irgendeinem Beifall; daß etwas Vergleichbares auch für Musik, und zwar nicht im Sinne einer Theorie, sondern konkreter „Erscheinung“ als Kunst gilt, ist bemerkenswert. Wertungsparallelen fallen Verf. hier im Moment der Niederschrift nicht ein. An anderer Stelle bemerkt Epictet auch, daß man Musik zuhören soll, nicht wie ein „entlaufener Sklave“, der unerlaubt z. B. im Theater zuschaut und zuhört, sozusagen immer „auf dem Sprung“ aus Angst vor Entdeckung durch den Herrn, sondern konzentriert, Διατρίβαι I, 29, 59:

ἀλλ' αἰσχρόν ἐστι θεωρεῖν ταῦτα οὕτως ὡς οἱ δραπέται.
 ἀλλ' ἀπερισπάστως (nicht zerstreut) καθῆσθαι καὶ ἀκούειν νῦν μὲν τραγωδοῦ,
 νῦν δὲ κίθαρωδοῦ, οὐχ ὡς ἐκεῖνοι ποιοῦσιν. ...

Man soll also, jeweils zur entsprechenden Zeit, genau zuhören, ob es der Tragödie ist oder der — Zwischenspiele gestaltende? — Kitharöden. Vielleicht ist etwas wie ein Pantomimus oder eine *Parakataloge* gemeint. Darauf kommt es hier nicht an, sondern allein auf die Forderung, dem deklamierend gedachten Tragöden mit gleicher Aufmerksamkeit zuzuhören wie dem Kitharöden: Beide „sagen“ etwas, das der Konzentration wert ist, und nicht in abschweifender Unaufmerksamkeit erlebt werden darf. Diese Forderung paßt ersichtlich zu der zuerst zitierten, und stellt ein beachtenswertes Zeugnis antiker Wertung von Musik dar, das umso bemerkenswerter ist, als Epictet kein „Ästhet“ ist.

lichkeit der Musik, der Instrumentalisten etc. bezogene Theorie, inadäquat. Es geht ausschließlich um reine Spekulation — in dem Sinne, in dem Boethius die Wertung der drei *genera* einsetzt. Daß er damit eine ursprünglich ganz andere Differenzierung in spätantiker Sinne umdeutet, ist ein anderes Problem, das das von den Autoren allerdings nicht mehr wahrgenommene Dilemma spätantiker Musiktheorie zeigt: Der Bezug zur Wirklichkeit der Musik, der in derartigen Gliederungen liegt, ist nicht mehr gegeben und wird nicht mehr gesehen, obwohl natürlich der Wahrnehmung, dem *auditus* noch die Rolle des *initium* zukommt, dies bleibt aber abstrakt, nicht auf aktuelle musikalische Praxis bezogen, sondern höchstens auf die elementaren Größen wie Intervall, Konsonanz, Systeme²⁰⁰ u. dgl.: Die Komplexität der überlieferten Musiktheorie macht es möglich, diese allein zu sehen, also die eigentlich notwendige Frage nach dem konkreten Objekt dieser Musiktheorie, also des *iudicare de poetarum carminibus, de modis ac rythmis deque generibus cantilenarum ac de permixtionibus ac de omnibus, de quibus posterius explicandum est*, nur in der Darlegung eben der überlieferten Musiktheorie zu sehen. Nicht einmal die ethische Wertung erscheint hier als Aufgabe dieser Theorie: Auch hier liegt eine Kurzfassung der Einteilung der Musiktheorie vor, *modi ac rythmi* kann man als *Melos und Rhythmus* sehen, *genera cantilenarum* sind die *genera*, die *permixtiones* die verschiedenen Sorten der *μεταβολαι*, ob der *genera* oder der *toni* etc., ist hier unwichtig.

Daß die Differenzierung der drei *genera* auf die Platonischen Ansätze vor allem im *Philebus* und *Phaedrus*, vgl. Richter, ib., S. 38 f., zurückzuführen sein dürfte, ist eine naheliegende Vermutung (es handelt sich aber nicht etwa um die *genera* des Tetrachords!). Dabei läßt sich der Ausschluß jeder praktischen musikbezogenen Tätigkeit, also Ausführung wie Erschaffung, in der spätantiken Philosophie, wie sie Boethius vertritt, bei Plato selbst ja nicht rechtfertigen, zumal die Folgerung Platons in *Rep.* VII, 530 d ff., von Boethius wie auch Augustin nicht erfüllt wird: Die Wahrnehmung ist für beide immer noch Grundlage der Erkenntnis des Schönen,

²⁰⁰ Augustin konnte hier einfacher vorgehen: Die Dichtungen bzw. Stellen aus metrischer Dichtung können konkret verwandt werden, um das Funktionieren der Relation zwischen *sensus* und *ratio* zu exemplifizieren. In der Melik ist das überflüssig bzw. schwerer durchzuführen, hier reichen die elementaren Größen aus, die Leistung des *auditus* als Grundlage und Anfang jeder „analytischen“ Tätigkeit der *ratio* verdeutlichen zu können. Hier liegt eine gewisse Assymetrie vor.

bei Augustin real, bei Boethius aber wohl nur noch fiktiv oder literarisch — hat Boethius wirklich eine Quint am Monochord „konstruiert“, ist wenigstens zu fragen! Er ist hierin aber Erbe von Ptolemaeus, dessen Bewertung hinsichtlich der Bedeutung der Wahrnehmung, hier z. B. des Prinzips der *Oktavidentität* nun wieder der Pythagoräer klar als „anti-Platonisch“ einzuschätzen wäre.

Der Sinn des Dialogs *De musica* von Augustin basiert wesentlich auf der Tradition der Relation von *sensus* und *ratio*: Der *sensus* liefert sozusagen die intuitive erste Erkenntnis, das erste Urteil, ohne dies begründen zu können. Insofern kann und muß der *Discipulus* als Repräsentant der Urteilskraft des *sensus* eingesetzt werden: Sein Gefühl urteilt meist korrekt, nur die Gründe kann er nicht angeben. Daraus folgt dann zwangsläufig die Aufgabe, nun eben die *ratio* einzusetzen, also die Gründe zu finden, nicht einfach das Schöne zu fühlen. Dabei ist Augustins Argumentation hinsichtlich der musikalischen Wirklichkeit relativ einfach: Die konkreten, in der Dichtung, also literarisch aufrufbar, repräsentierten Schönheiten des Rhythmus erscheinen auf der Ebene des Kunstwerks bzw. des betreffenden, eine Strophe oder ein Versmaß, einen Vers repräsentierenden (elementaren) Teils. Die von der *ratio* als wahrer Grund gefühlter Schönheit erkannten oder erkennbar gemachten Proportionen können also direkt aus konkreten Formen abgelesen werden; den Versmaßen entspricht in der Wirklichkeit eben genau der entsprechende Vers. Dies ist in der Melik anders, da hier die für den *sensus* gegebenen Erscheinungen eigentlich abstrakte Größen wie Intervall, Konsonanz und Ton sind, also von der Theorie sozusagen vorgegebene Konkreta, deren Konkretheit sinnlich erfahrbar ist, aber nicht als Teil eines konkreten Kunstwerks. Grundsätzlich ändert dies aber am Modell des Weges vom Urteil der Erfahrung bzw. des Gefühls, des *sensus* für die spätantike Musiktheorie nichts: Die jeweiligen Konkreta sind definiert und sogar jeweils erfahrbar; ja diese sinnliche Erfahrung ist nach Boethius die Voraussetzung dafür, daß überhaupt die *ratio* tätig werden kann! Natürlich ist auch dies kein eigener Wert an sich, sondern der Nachweis der Möglichkeit des Weges von der sinnlichen Erscheinung zu den ihre „Qualität“ begründenden ewigen Grundlagen, den Proportionen der Rhythmik. Auch dies wäre für die Melik wesentlich schwieriger oder gar nicht nachweisbar: Die Schönheit einer Melodie läßt sich nicht auf die Folge von Proportionen und „schöner“ Gesamtproportionen zurückführen.

Natürlich ist die rhythmische Wirklichkeit auch bei Augustin sozusagen stilisiert: Die Rhythmik der zeitgenössischen aktuellen Musik wird nicht beachtet; diese

ist schlecht an sich. Das Objekt sind die klassischen Versmaße, deren historische „Gewordenheit“ für Augustin kein Problem darstellt, ihre Grundlagen sind absolut, nachweisbar eben in den Proportionen, die, bei Schwierigkeiten, durch Pausen „korrekt“ ausgefüllt werden können — eine Beurteilung der poetisch metrischen Kunstfertigkeit des einzelnen Dichters o. ä. ist trivialerweise völlig ausgeschlossen. Hier wird ein gewisses Dilemma bzw. ein Wertungsproblem erkennbar: Die konkreten Beispiele, die angeführt werden können, sind nicht nur durch die Tradition der Repräsentation von Rhythmik durch Dichtung, sondern auch von der Autorität der Literatur bestimmt. Somit ist die Konkretheit seiner Beispiele relativ zu bewerten, es handelt sich um eine gegebene literarische Tradition, um Beispiele, die von vornherein hohe Wertung beanspruchen können (natürlich geht es hier um die Bücher I bis V, das VI. Buch relativiert die Aufgabenstellung nochmals, wie in Verf., *Musik als Unterhaltung* Kap. III, Bd. I, S. 315 ff., zu erfahren). Die zeitgenössische Wirklichkeit ist nicht Thema der Rhythmuslehre. Aktuell auftretende oder auch komponierende Musiker sind an sich minderwertig, damit auch ihr „Produkt“: Augustin geht es nicht um Rhythmik als Lehre schöner Verse, sondern um die Aufzeigung des Weges von sinnlichem Urteil zu rationaler Erkenntnis. Damit stellt auch der konkrete Vers, den er zitieren kann, für Augustin natürlich „nur“ die Grundlage der Erfahrung dar, aus der die rationale Erkenntnis zu folgern ist; diese Folgerung aus dem sinnlichen Wohlgefühl auf die *ratio* ist geradezu zwingende Aufgabe eines menschlichen Wesens. Den entsprechenden Weg repräsentiert der *discipulus*, der von Erfahrung durch Hilfe des Lehrers zur Erkenntnis geführt wird.

Dies entspricht genau der Rolle des *sensus* in Relation zur *ratio* bei Boethius, nur daß dieser die sinnliche Erscheinung der bezogenen konkreten Größen durch die Theorie vorgegeben erhält: Die Intervalle etc. sind theoretisch definierte und produzierbare Größen, die metrischen Beispiele Augustins stammen aus der Wirklichkeit der Dichtung — deshalb wurde bemerkt, daß die Metrik die proportionale Theorie einfacher erklären läßt. Hinzu kommt, daß die Anzahl der Repräsentationen von Proportionen in der Metrik erheblich größer ist als in der Melik, wo die Anzahl der Konsonanzen ja nicht so groß ist. Boethius kann daher sozusagen von vornherein auf die Darstellung des Erkenntnisweges verzichten: Ein *discipulus*, der die Erkenntnis von der Wahrnehmung der Konsonanz bis zu ihrer rationalen Begründung konkret exemplifizieren könnte, hätte nicht allzu viel zu tun. Dies ist aber ersichtlich eher eine Frage der literarischen Darstellung; das Grundmodell ist

in Melik und Rhythmik bei Augustin und Boethius identisch (weshalb man auch die Beschränkung von Aristoxenus auf den *sensus*, die *Wahrnehmung* — natürlich nicht die *Sinnlichkeit* eines neueren Autors — als falsches Verharren auf einer zwar notwendigen, aber nicht rationalen Grundlage bewerten konnte, als Verweigerung der Kenntnisnahme der eigentlichen, nämlich rationalen Grundlagen): Ohne *sensus*, *nulla omnino disputatio de vocibus extitisset. Sed principium quodam modo et quasi admonitionis vicem tenet auditus, postrema vero perfectio agnitionisque vis in ratione consistit, quae certis regulis sese tenens numquam ullo errore prolabitur.*, *Inst. mus.*, ed. Friedlein, S. 195, 18. Daß der *sensus* zu der ewigen Richtigkeit, die der *ratio* eigen ist, nicht vordringen kann, ist klar. Das heißt jedoch nicht, daß der *sensus* oder auch sein Urteil wertlos sein müsse, es gilt nur *non omne iudicium dandum esse sensibus*, wie es in der Überschrift heißt, und wie es die Pythagoräer postulieren, ed. Friedlein, S. 196, 1, und wie es für Ptolemaeus selbstverständlich ist: Die hierarchische Relation zwischen *sensus* und *ratio* sind grundsätzlich und absolut vorgegeben; hier kann es keine Relativierungen geben²⁰¹.

Der Sinn der Darlegungen Augustins in *De musica* wird gleichsam *in nuce* ausdrücklich formuliert: *quasi admonitionis vicem tenet auditus*: Die sinnliche Wahrnehmung ist nicht nur *principium*, Voraussetzung, sondern Aufgabe, die *ratio* einzusetzen. Das Urteil des *sensus* kann ungenau sein, durch äußere Einflüsse verwirrt werden o. ä., grundsätzlich aber gilt, daß seine Bewertung einer Begründung durch die *ratio* entspricht, ja entsprechen muß; dies sagt Ptolemaeus deutlich genug bei seiner Kritik an den Pythagoräern, die Boethius getreulich weitergibt, also dem Mittelalter verfügbar macht (vor allem deutlich bei der Diskussion des Phänomens der Oktavidentität).

Was der *sensus*, speziell der *auditus* nicht kann, ist die rationale Begründung eines Urteils zu geben; das Urteil selbst, das Gefühl, daß ein — falsches oder unvollständiges — Versmaß nicht „stimmt“, ist selbstverständliche Leistung des *sensus*, genau wie die Konsonanzwahrnehmung. Warum dieser Fehler aber besteht, kann der *sensus* nicht beantworten, genau wie er die Richtigkeit nach einer Verbesserung spürt, aber den Grund nicht angeben kann — kaum ein sehr abwegiges Modell der

²⁰¹Wie sie unverständlicherweise in neuerer Deutung vorgetragen wird, offenbar ohne jedes Wissen um Augustins eigentliches Anliegen in *De musica*, vgl. Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 113 ff.

Funktion gerade der beiden potentiell zur Erkenntnis führenden Sinneswahrnehmungen in Bezug auf „akustische“ Gestalt- und das heißt Abstraktionsbildungsfähigkeit. Damit aber besteht — und darauf beruht das „Lehrmodell“ Augustins in *De musica* — die Pflicht zur Erkenntnis, soweit die *ratio*, der die ewige Wahrheit zugeordnet ist, überhaupt dem Menschen zugänglich ist: Die *perfectio agnitionisque vis* liegt in der *ratio*. Von irgendeiner Unklarheit der Relation sinnlicher Wahrnehmung gerade im *auditus* — oder dem *Timaeus* entsprechend dem *visus* — zur *ratio*, wie dies Hentschel Boethius zuschreibt, kann also nur der sprechen, dem dieses grundlegende Modell völlig unbekannt geblieben ist.

Daß die als Gründe der *ratio* angegebenen oder behaupteten Phänomene wie die „einfachen“ Proportionen in Wirklichkeit nicht ausreichen, betrifft das Modell selbst nicht; man könnte hier nur von einer eben noch nicht vollständig erreichten *perfectio* sprechen. Für das Pythagoräische Modell mußte das Phänomen, daß den konsonanten Intervallen bzw. Zusammenklängen die für die Zahlentheorie der Zeit tatsächlich einfachsten Proportionen entsprachen, jederzeit wiederholbar und durch den *sensus* erkennbar, den Stempel einer ewigen Begründung bedeuten: Nach 1 kommt in natürlicher Reihenfolge die 2, also „muß“ 2/1 die erste Konsonanz sein. Diese spezielle Begründung ist aber wie gesagt für das Modell selbst nicht so essentiell, daß man aus dem Fehler einer adäquaten Definition eines *einfachen Intervalls* einfach ein Nichtbestehen einer begründeten und wirksamen Relation von Wahrnehmung und *ratio* im Pythagoräischen Modell folgern könnte.

Daß dem Modell einer ansatzweise korrekten Beurteilung von wahrgenommener Wirklichkeit durch den *sensus* und der Begründung dieses Urteils durch die *ratio* so allgemeine Bedeutung zukommt, daß sie auch im außerwissenschaftlichen Diskurs auftritt, kann Quintilian zeigen, wenn er zum Abschluß der Ausführungen zur *compositio* formuliert, *Inst. or.* IX, 4, 116, ed. Radermacher, II, S. 223, 22:

Optime autem de illa iudicant aures, quae plena sentiunt et parum expleta desiderant et fragosis offenduntur, levibus mulcentur et contortis excitantur ac nimia fastidiunt. Ideoque docti rationem componendi intellegunt, etiam indocti voluptatem.

Hiermit ist übrigens auch das u. a. von Dionys von Halikarnaß formulierte Problem, daß die „unbewußt“ hörende Masse jeden Fehler bemerken kann, obwohl sie vom Wissen um die Strukturen völlig *seiuncta* ist: Die sinnliche Wahrnehmung

hat auch beim Ungebildeten gewisse Beurteilungsfähigkeit! Für das Mittelalter war hiermit ein Modell gegeben, das „Wunder“ zu begreifen, warum auch musiktheoretisch ungebildete weltlicher Musiker korrekte Melodien erfinden können; auch so ein Problem, auf das Verf. ausführlich hingewiesen hat, das aber den ganz großen musikwissenschaftlichen Mediävisten wie M. Haas natürlich zu schwierig zu verstehen ist, s. u.

Ratio hat hier nicht den strikten Sinn des Augustinischen bzw. Pythagoräischen Modells. Dessen Brauchbarkeit aber auch für eine Kunst, selbst wenn in dieser nicht alles wissenschaftlich-rational bestimmbar sein kann²⁰², zeigt Quintilian klar: Die Wirkungen werden vom Gehör auch der *indocti* hervorragend beurteilt, die *ratio componendi* wird aber nur von den *docti* eingesehen; eine Erfahrung, die sich auch auf die Relation von *ars* und *natura* erstreckt, *Inst. or.* IX, 4, 120, ed. Radermacher, II, S. 224, 22: *facient quidem natura ducente melius quam arte, sed naturae ipsi ars inerat.*: Das sich für Musiktheoretiker nach der erfolgten Rationalisierung des Chorals stellende Problem, was eigentlich die Ausbildung in der Theorie wert sein kann, wenn auch die *indocti* fähig sind, schöne, vor allem aber korrekte Melodien zu erfinden, hätte hier übrigens eine Parallele finden können. Die Situation der *compositio*, speziell des inhaltlich adäquaten Einsatzes der *rhythmici* bzw. der *pedes* stellt eine Parallele dar: Wenn man schon *natura ducente* sogar noch *melius quam arte* sprechen kann, warum dann eigentlich eine Ausbildung in der *ars*. Genau dieselbe Frage stellt nun für die Musiktheorie z. B. Johannes Cotto, nur daß dieser wie auch andere Musiktheoretiker Quintilians Ausführungen nicht gelesen oder berücksichtigt haben; vgl. dazu ausführlich Verf., *Musik als Unterhaltung* Kap. 6, Bd. II, S. 665 ff. (daß Verf. da nicht auf die Parallele bei Quintilian hingewiesen hat, ist nur deshalb entschuldbar, weil hier eine eigene musiktheoretische Tradition bestand, und weil Quintilians Ausführungen offensichtlich nicht herangezogen worden sind; hiermit wird diese Lücke geschlossen, die die Dimension dieser Problematik und damit ein weiteres Bindeglied zwischen lateinischem Mittelalter und Antike aufweisen kann).

Gerade für eine Kultur, in der wirkliche Forschung kaum noch stattfinden kann, die traditionelles wissenschaftliches Wissen rudimentär als Bildung des Redners,

²⁰²Ib., S. 223, 27, *quaedam vero tradi arte non possunt.* ..., was man zum Schluß von cap. XV in Guidos *Micrologus* wiederfindet — dies ist natürlich nicht die Behauptung einer Quintilianlektüre von Guido.

also als Lieferant von Beispielen o. ä. bewertet, ist natürlich die Relation der *indocti* Rezipienten zu den *docti* geläufig: Die Reden waren nicht nur für *docti* Leser gedacht. Daß diese Relation auch für die konkrete Musikkultur galt, zeigt Cicero wie Dionys von Halikarnaß deutlich.

Während also wie gesagt hinsichtlich der Beachtung der musikalischen Wirklichkeit die Theorie der Rhythmik auf konkrete Kunstwerke zurückgreifen konnte und mußte, um das Modell des Erkenntnisweges vom Urteil der sinnlichen Wahrnehmung zum Urteil der *ratio* darstellen zu können, war dies bei der Melik nicht notwendig; deren Kategorien waren an sich erfahrbar, letztlich ohne jeden Bezug auf musikalische Wirklichkeit. Andererseits ist natürlich zu beachten, daß Augustin der Tradition entsprechend konkrete Beispiele nur aus der Dichtung geben konnte, Boethius bei seiner Behandlung der Melik aber rein musikalische Phänomene, wie eben Einzelton, Konsonanz, Intervall, Skala etc. Wie der Anonymus Bellermann zeigt, wäre natürlich auch eine rein musikalische Exemplifizierung rhythmischer Ordnungen möglich gewesen (und auch Quintilian zeigt an der Stelle, an der er über τετράσημον und ihre Zeichen spricht, daß diese Möglichkeit auch in der lateinischen Literaturtradition bekannt war). Augustin nutzt sie aber nicht, wahrscheinlich weil sie ihm unbekannt war. Daß die Rhythmik ein der *ars musica* zuzuordnendes Phänomen war, bezweifelt er natürlich nicht; hier steht er ganz in der antiken Tradition, indem nicht die sprachlichen „Träger“, sondern die abstrakten Folgen von Zeitquantitäten die eigentlichen Strukturen bilden; ob Silbenlängen, Tondauern oder tanzmäßig (behauptete) Elementarbewegungszeiten, das Eigentliche, für Aristoxenus wie für „Pythagoras“, sind eben die Zeitquantitäten. Deren Ordnungen bzw. Muster sind Teil der Musik (was auch heute noch gilt, weshalb tiefmystische Behauptungen, daß für die Antike μουσική etwas so total Anderes gewesen sei, als man sich das heute denken könne, Unsinn darstellen: Die antike Musiktheorie hat genau diejenigen Faktoren von Musik als rationa geordnetes Material definiert, die zur Gestalt- oder Musterbildung fähig waren und sind).

Aus Augustins *De musica* hätte ein mittelalterlicher Rezipient eventuell einen Hinweis nehmen können, daß sich Musiktheorie direkt auf konkrete musikalische Wirklichkeit beziehen könnte — nur, diese Schrift wurde nicht in einem solchen Sinne rezipiert, wahrscheinlich, weil sie, der grammatisch metrischen Tradition entsprechend nur textliche Beispiele gibt, nicht rein musikalische, nämlich durch literarische Tradition sozusagen autorisierte Verse (oder im VI. Buch durch Heiligkeit des

Autors und des Inhalts). Der Tradition entsprechend muß Augustin eben Versmaße durch, allerdings eben literarisch autoritative Verse exemplifizieren, wobei sich übrigens auch für ihn ein gewisses strukturelles Problem ergibt: Die zur Herstellung durchgehend „korrekter“ Proportionen von Folgen von Zeitquantitäten für Augustins Modell notwendigen Pausen lassen sich letztlich nicht als Teil der Verstexte exemplifizieren, sie müssen frei hinzugefügt werden (was nichts gegen oder für ihre konkrete Wirklichkeit, d. h. dazu, ob die erfindungs- und vortragmäßige Erscheinung von Versmaßen tatsächlich gemessene Pausen impliziert hat, sagen kann — hat Augustin die Pausentheorie erfunden oder aus der Tradition des Vortrags durch „Beobachtung“ abgeleitet, wäre also zu fragen).

Die mittelalterliche Rezeption antiker Musiktheorie beginnt aber nun nicht mit der Metrik, sondern mit der Melik (vgl. die Bemerkungen zum Kommentar aus der Zeit von Karl d. Kahlen, ed. Le Bœuf, in Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, z. B. S. 51, 63, 75, 165 ff.). Und da liegt die Relation zwischen Wirklichkeit und *ratio*, zwischen sinnlich Erfahrbarem und ewiger Wahrheit eben so, daß ein Bezug zu konkreter Musik überflüssig ist, ja unbrauchbar wäre.

Insofern also stellt die Anwendung dieser melischen Theorie, die wie angesprochen ja das Modell von Erkenntnis vollständig umfaßt, auf musikalische Wirklichkeit eine von der antiken Vorgabe nicht vorgegebene erstaunliche Leistung der mittelalterlichen Theorie dar, die, wie in Verf., *Musik und Grammatik*, gezeigt, eben nicht auf die Metrik in der Art von Augustin zurückgreift, sondern völlig selbständig, eine Grammatik der Musik, dominant der Melik, als Vorbild postuliert, also eine Grammatik der Musik, die Musik als sinnvolle Erscheinung, nicht etwa als Teil der Sprache, Rhetorik, sondern als sinnvollen Ablauf an sich mit einer eigenen, rein musikalischen, der sprachlichen vergleichbaren, aber von ihr nicht abhängigen Syntax formuliert: Nicht eine Anlehnung an Grammatik durch eine Unterwerfung von Musik unter Grammatik oder gar Rhetorik, wie dies große musikwissenschaftliche Mediävisten so gerne hätten, sondern eine völlig autonome Grammatik der Musik, eben eine Musiktheorie wird formuliert. Darin liegt die offenbar schwer oder gar nicht verständliche Leistung mittelalterlicher Rezeption und Neuausrichtung von Musiktheorie: Die Vorstellung, daß Musik eigenständige Formen, eine sozusagen eigene Logik besitzt, kann natürlich der nicht haben, der unfähig ist, Musik als autonome Gestalt erleben zu können. Guido gehört nicht zu diesen Musikkrüppeln, deren Natur allerdings auch Guido bereits kannte, unter der Zahl der

Musikwissenschaftler nämlich.

1.6.4 Zum neuen *cantor musicus* aus Platonischer Sicht

Die Folgerung von Richter, daß die von Boethius vorgegebene Wertung für das Mittelalter bestimmend gewesen sei, ist daher ebenso zu differenzieren wie seine Behauptung, ib., S. 38, daß in den Äußerungen Platons im *Gorgias* und anderswo wohl der früheste Ansatzpunkt für eine Abwertung der Praxis zu fassen sei, wie sie der Musikanschauung des Mittelalters eigentümlich ist, falsch ist: Gerade das Mittelalter hat die spätantike Unfruchtbarkeit überwunden, dadurch daß in ihm die praktische Anwendbarkeit der antiken Musiktheorie nicht nur erkannt, sondern auch durchgeführt wurde: Ziel ist eben nicht eine Unterscheidung von *musicus* und *cantor*, sondern, daß jeder *cantor* gleichzeitig auch ein *musicus* wird; Grundlage dafür ist die von Guido auch an anderer Stelle so klar und vorbildlich formulierte Differenzierung zwischen Wissen und einfachen Auswendiglernen: Wer den Choral nur durch Auswendiglernen singen kann, weiß nichts, wie er dies im *Prologus*, ed. S. v. Waesberghe, S. 80, 64:

... *longe aliud est, memoriter sapere, quam memoriter canere, cum illud soli habeant sapientes, hoc vero saepe faciunt imprudentes.*

Es gibt sehr wohl Dumme, die vielleicht sogar korrekt singen können, und E. Th. A. Hoffmanns Auslassungen über Sänger und vor allem Sängerinnen, denen die Melodien in langer Arbeit durch wiederholtes Vorspielen „eingetrichtert“ werden müssen, kann dazu ein Beispiel aus neuerer Zeit geben. Diese Dummen aber haben kein Wissen; daß es dabei natürlich nicht um Wissen in spätantiker Weise geht, wird aus dem vorausgehenden Text deutlich, da geht es nämlich darum, daß es notwendig ist, ganze Melodien und Melodiewendungen so auswendig zu lernen, daß man ihre skalischen Bestandteile, eben ihre skalisch festgelegten Töne kennt, d. h. die Struktur der Skala, die Intervalle auf konkrete musikalische Gestalten anwenden kann, genau das ist Wissen in einem modernen Sinne (auch wenn gewisse Vertreter des Faches *Musikwissenschaft* dazu zu neigen scheinen, durch formalistische Assoziationen gerade keine Wissenschaft zu leisten, was offenbar das Verstehen der Rationalisierungsleistung der lateinischen *cantores* ebenso schwer verstehen läßt wie die von Augustin bestimmte Funktion der *ratio*).

Das ist das von Guido und „dem“ mittelalterlichen Theoretiker verlangte *Wissen*; ein direkt auf das Tun bezogenes Wissen. Von der angeblichen mittelalterlichen Herabsetzung der musikalischen Wirklichkeit kann also gerade nicht gesprochen werden, die perpetuierende Wiederholung der fehlerhaften Ausführungen von Gurlitt erweist sich auch hier als hochgradig inadäquat; wahrscheinlich der Grund, daß sie so beliebt sind:

Liest man einmal die Einleitung zu Hucbalds Buch über Musik, wird, wie Verf. an anderer Stelle klar, wenn sicherlich wieder etwas zu wissenschaftlich dargelegt hat, das konkrete Beherrschen der Elemente der Musik, dominant natürlich der Melik — die Rhythmik war zwar Teil der *ars musica*, aber äquivalent auch in der Grammatik beheimatet²⁰³ — als Voraussetzung des Verstehens der *ars musica* ausdrücklich angeführt: Der *musicus*, der der die *ars musica* beherrscht oder ih-

²⁰³Die *Scolica Enchiridis* ist aber natürlich in der Lage, die metrischen Quantitäten korrekt nur auf die Dauern von Tönen, nicht etwa nur von Silben zu beziehen: Die Unterscheidung zwischen *ῥυθμός* und *ῥυθμιζόμενον* wird also, auch ohne Einfluß dieser Aristoxenischen Lehre inhaltlich korrekt angewandt.

Warum erwähnt Verf. das in diesem Zusammenhang: Es geht einmal darum, zu verstehen, warum von einer anfänglichen Dominanz der Melik gesprochen werden muß, dazu muß darauf verwiesen werden, daß die Regeln der Rhythmik natürlich geläufig sind, auch als Teil der *ars musica*; und schließlich ist, bevor, nicht zu erwartende, aber auch nicht auszuschließende Ignoranten beim Lesen dieser Passage behaupten, daß die Metrik eine rein sprachlich grammatische Disziplin sei, auf die absolute Selbständigkeit der Reflexion von Rhythmik als sozusagen autonom die Töne betreffende Erscheinung verwiesen werden (solche Ignoranten gibt es, z. B. aus der Mystik von *Musik und Sprache* im emphatischen Sinne heraus): Diese Autonomie, das Wissen, daß in musikalischer Rhythmik der Ton, nicht die Silbe Träger der metrischen Quantität ist, entspricht genau der Charakteristik der „rhythmischen“ Neumenschriften, in denen, in St. Gallen wie in Metz (als Siglen für die entsprechenden Neumenschriften) nicht etwa Silbenwerte, sondern klar die einzelnen Tonpunkte z. B. in einem *climacus* „Träger“ einer der beiden verfügbaren Zeitwerte sind. Und das wiederum weist klar darauf hin, daß schon die adialematischen Neumenschriften auf tonpunktgenauer Bestimmung musikalischer Gestalt beruhen, für Vagheiten à la *oral tradition*-, „Dogmatik“ ist da kein Platz, auch wenn das Vertreter dieser Lehre wie M. Haas nicht einsehen können. Daß der „wahre“ Rhythmus des Chorals für das für die antike Theorie, nicht notwendig die Wirklichkeit, des Rhythmus wohl zu kompliziert, oder zu einfach war, ist wahrscheinlich für die Aufgabe und Nichtweiterentwicklung dieser Notationsmöglichkeit auch verantwortlich — die Beispiele der *Scolica Enchiridis* sind jedenfalls „äqualistisch“.

re Kenntnis erwerben will, muß erst fähig sein, konkret zu wissen, wie eine Quint klingt, u. ä., er muß also die Grundlagen des Materials der Melik und seiner Ordnung nicht nur sozusagen abstrakt, literarisch, sondern konkret in der Ausführung wissen — die Beherrschung der liturgischen Melodien, die nach allen Zeugnissen der dafür wesentlichen Zeit eindeutige Gestalten hatten, ist für den „klerikalen“ Bildungsträger selbstverständliches Wissen oder Können; dazu kommt nun aber auch die Rationalität dieses Wissens, die nun wieder Grundlage des Wissens der *ars musica* ist:

War bei Boethius die *ars musica* nicht essentiell von sozusagen klanglichem, individuell erworbenem Wissen abhängig²⁰⁴, für die mittelalterliche Musiktheorie war das dann wesentlich, die hatte sozusagen bemerkt, daß selbst die aktive Beherrschung der rational definierten Intervalle nicht menschliche Grunderfahrung, quasi eine Naturding, ist, sondern der Schulung bedarf, das entsprechende Wissen konkretisiert sich in der Fähigkeit, intervallisch korrekt und rational bewußt singen zu können — der zentrale Unterschied zwischen (westlicher) mittelalterlicher und spätantiker Musiktheorie kann so umschrieben werden: Musiktheorie ist für das „lateinische“ Mittelalter unabdingbar mit konkretem Beherrschen der Grundlagen und das auch noch nicht nur elementar, sondern auch beim Singen der liturgischen Melodien, also erklingender Musik, verbunden, *musicus* kann doch der nicht genannt werden, der nicht korrekt vom Blatt singen kann, sagt (hoffentlich) bekanntlich Guido von Arezzo — eine große Anzahl, vielleicht die Mehrheit von professionellen

²⁰⁴Natürlich war das Urteil des *sensus* wesentlich, die *ratio* konnte nurnach vorgängiger „Anfrage“ oder Vorlage von Urteilsdaten des *sensus* überhaupt aktiv werden — ob und wie weit dieses Urteil aber konkrete Kenntnisse wirklich vorausgesetzt hat, und nicht nur literarisch blieb, ist schwer zu entscheiden — die Forderung, Intervalle korrekt singen und damit wissen zu müssen, findet sich bei Boethius nicht. Bei Augustin ist analog ein Emfinden der sinnlichen Schönheit von Versen etc. notwendig, dies setzt metrisch korrekten Vortrag voraus, nicht aber die Fähigkeit, Verse machen zu können; die richtige Deklamation aber ist für Augustin kein Ausbildungsgegenstand, sondern trivial voranzusetzen, es handelt sich quasi um eine jedem gegebene Urteilsfähigkeit seines *sensus*, die Sch'önheit von Versmaßen wahrnehmen zu können — in diesem Konzept muß man Metrik nicht lernen; auch das ist ein Unterschied zum mittelalterlichen Verständnis von Musiktheorie. Für das Konzept von Boethius reicht es aus, das Urteil des *sensus* einfach literarisch voranzusetzen, auch da erscheint die Schönheit der Quint als eine naturgegebene Selbstverständlichkeit, nicht als Teil der Beherrschung korrekten Singens.

Musikwissenschaftlern dürfte damit die Bezeichnung *musicus* als für sie unpassend ablehnen müssen.

Daß hier auch eine der zentralen wertungsgeschichtlichen Probleme der Erneuerung der Musiktheorie in spezifisch mittelalterlichen Sinne vorliegt, war eines der Themen in dem Beitrag von Verf., *Musik als Unterhaltung*, Bd. II, Kap. 4; offenbar zu wissenschaftlich und rational, um von Musikwissenschaftlern verstanden werden zu können: Die spätantike Neubewertung der Musiktheorie — Euklid und Aristoxenus sind reine Wissenschaft —, die in Augustins *De musica* am deutlichsten formuliert erscheint, versteht das Wissen der Musiktheorie als Weg der Erkenntnis der Struktur der Ordnung der Dinge der Welt: Durch das Urteil der Wahrnehmung kann die dem Menschen eigene *ratio* — Augustin hatte natürlich noch keine Vorstellung von moderner Musikwissenschaft — zur Abgabe des endgültigen Urteils angeregt werden, diese Fähigkeit aber erlaubt die Erfahrung zu machen, daß die Seele von der Schönheit des Niederen, der Schönheit der Dinge der *Werdewelt*, zum Blick nach der eigentliche Schönheit, also letztlich zur, partiellen, Erkenntnis der göttlichen Ordnung gelangen kann, vom Einzelnen zu den Ideen, natürlich höchstens partiell:

Die *Musica Enchiridis* greift diese Wertung, nun aber in zwangsläufig positiver Wertung der „praktischen“ Musik der Liturgie, auf, indem sie das *organum* einmal als *ornamentum* des sakrosankten liturgischen Gesanges ansieht, gleichzeitig aber auch als *superficies* — sinnlich endliche Erscheinung —, aus der die *speculatio* der *ratio* (beschränkte) Einsicht in das gottgegebene Ordnungssystem der Welt und damit das Walten Gottes selbst nehmen kann; der Unterschied zur spätantiken Konzeption der Musiktheorie sollte klar sein, wenn sicher auch nicht Repräsentanten der suprarationalen Musiktheorie der Musikwissenschaft der Zukunft in dreißig Jahren.

Geradezu idealtypisch formuliert diesen Unterschied Berno im Prooemium zu seinem Tonar, GS II, S. 78 a:

Quisque igitur sibi videtur sine artis huius notitia bene canere, cum interrogatus de numero vel de intervallis acutorum graviumque sonorum nesciat respondere, vultque solummodo aurium sensui credere, non autem rationi magistrae, cum utrorumque iudicium sit exquirendum, amplius tamen rationis, quae ipsam veritatem integritatemque ad liquidum

in rerum natura, in quantum possibile est, ex munere omnipotentis artificis comprehendit: is, inquam, talis magis lusciniæ, quæ verno anni tempore ac si numerose & suaviter canat, est comparandus, quam peritus cantor habendus. Quocirca sit nostræ musicæ cantilena rata sonorum quantitate distincta, neumarum gravitate ponderata, prudenterque coniuncta, modesta, simplex & mascula, nec effeminata, quatenus eius dulcedine affecti incitemur ad psallendum Domino læti, semper memores psalmistæ vocis admonentis: psallite sapienter.

Man beachte, daß diese, ganz auf die aktuelle liturgische Gesangspraxis bezogenen Ausführungen, die im Abschluß die topischen Regeln überhaupt liturgischer Musik aufrufen: *simplex, mascula* etc., Boethius zitiert (I, *cap.* 9, ed. Friedlein, S. 195): Es geht um die musikalische Praxis, natürlich nur der der Liturgie; und in einen so „praxisbezogenen“ Bezug wird die Bestimmung der Funktion der *ratio* von Boethius hineingenommen: Der *cantor*, der nicht rational über das Material der Musik Rechenschaft ablegen kann, ist höchstens dem Tier *Nachtigall* gleichzusetzen, auch wenn er schön singt, ein *peritus cantor* ist er nicht: Der Praktiker der liturgischen Musik muß sich von der *ratio* lenken lassen, sonst ist er, wie Guido in Übertragung der spätantiken Wertungseinbettung der Musiktheorie klassisch in Verse gebracht hat, höchstens ein Tier.

Gleichzeitig ist aber die Aufgabe der *ratio* bewußt, nämlich, soweit überhaupt möglich, Einsicht letztlich in die Ordnungstätigkeit Gottes in der Natur zu erhalten — also genau der zweite Aspekt der vom Autor der *Musica Enchiridis* angeführten Bedeutungen des *organum*. Dies wird, wenn auch nicht wörtlich, aber inhaltlich identisch, von Berno angeführt; das Konzept ist selbstverständlich. Das sozusagen radikal Neue ist aber die Verbindung mit der „praktischen“ Arbeit des ausübenden Musikers, des liturgischen Sängers (die *Musica Enchiridis* bezieht dies auf die Mehrstimmigkeit, daß das Konzept allgemeingültig ist, zeigt also Berno).

Insofern aber ist sozusagen a priori, nämlich von ihrer „innersten“ Definition her, in der mittelalterlichen (westlichen) Musiktheorie, Praxis und (spekulative) Musiktheorie untrennbar verbunden. Man sollte das beachten, schon wenn man als mehr oder weniger großer Denker über das musikalische Denken „des“ Mittelalters nachdenken will: Dem Mittelalter war das Problem also geläufig, der Gegensatz zwischen Werdewelt und Sein; nur daß, geradezu parallel zum Mysterium des Ein-

tritts des *λόγος* in die Zeit, jetzt auch die aktuelle, sinnlich erscheinende, zeitgebundene Musik als Teil der *Werdewelt* als Musik der Liturgie die Bindung an die Ewigkeit besitzt, als zeitliches Abbild des ewigen Lobgesangs: Die aktuelle Musik, natürlich nur der Liturgie, ist einmal als Objekt der *speculatio rationis* ein Weg zur Erkenntnis des Höheren, gleichzeitig ist sie aber auch als sinnliche Erscheinung mit dem Höchsten verbunden; hinzu kommt das Postulat, daß dieser Lobgesang Gottes dann auch korrekt im Sinne eben der rationalen Musiktheorie ausgeführt werden muß (man vergleiche den Anfang der *Commemoratio brevis*).

Diese Wertungsfaktoren müssen beachtet werden, um das oben angedeutete Phänomen der neuen Verbindung von aktueller Musik und spätantikem Konzept der Musiktheorie verstehen zu können — diese Verbindung schließt dann auch ein die korrekte Ausführung dieser Musik *rata sonorum quantitate distincta*, was übrigens auch bedeutet, daß Berno selbst bei Nutzung der adiastematischen St. Galler Neumenschrift die Gestalt der Melodien natürlich tongenau bzw. — von der Notation her — tonpunktgenau versteht (was höchstens Ignoranz der Neumenschrift höchsten Grades nicht verstehen kann, wie tatsächlich offenbar in Heidelberg geschehen, wo die Neumenschrift als Vorlage für Improvisationen (un)gedeutet worden ist, sogar in einer Vorlesung: Irgendwo muß eben immer das Unzulängliche zum Ereignis werden).

Aber auch bei Plato ist von einer so radikalen Abwertung der Praxis, wie sie die Spätantike leistet, nicht die Rede; weder die *γυμναστική τέχνη* noch die *ιάτρική* sind nicht auf Praxis bezogen, schließlich ist die Aufgabe der Staatslenkung auch die Beeinflussung der Seelen der Bürger, was zwangsläufig „praktische“ Tätigkeiten einschließt: Beachtet man den Kontext, so erweist sich ja nur die Praxis als minderwertig, die wie die Kochkunst nur als *κολακεία* die ärztliche Kunst scheinbar darstellt (vgl. etwa *Gorgias*, 465 b), sie hat deshalb aber sehr wohl, ausgehend von einer der beiden höchsten Ideen, der *ὠφέλεια* noch ihren, auch philosophisch zu beachtenden Wert — Musik muß etwa im Staat beherrscht und geordnet werden, wird aber doch als praktische Tätigkeit nicht etwa ganz ausgeschlossen; ausgeschlossen wird die, die Körpern und Seele schädlich sein kann oder sein muß, also die, die nur durch sinnlich angenehme Eindrücke schmeichelt.

Und auch die Vorstellung, daß praktisches Handeln nach Begriffen vorgehen muß, wenn es sich denn um eine *τέχνη* handelt, ist im Platonischen Modell rechten

Handelns klar; vgl. dazu dazu leicht verständlich E. Hoffmann, *Platonismus und christliche Philosophie*, Zürich und Stuttgart 1960, S. 157: *Am besten kommen noch die Handwerker weg. Kein Handwerker arbeitet aufs Geratewohl, sondern er gestaltet das Werk seiner Hände nach einem Vorbild, das er in seinem Denken hat, nach einem Modell, einem Musterbegriff. So sollten nach Sokrates im Grunde alle Menschen handeln: aus einem sicheren Wissen heraus um die Modelle dessen, was sie als nützlich, heilsam, gut erkannt haben. So arbeitet der Arzt, weil er einen Begriff von Gesundheit hat ... Alles Vorbildliche ist nur in Begriffen gegeben und echte Begriffe sind nur die, welche Vorbildliches enthalten. ... Es wäre also absurd, praktisches, speziell praktisches musikalisches Handeln als nach Platons Vorstellung von vornherein Minderwertiges zu beurteilen.*

In diesem Zusammenhang aber erscheint die Wendung, die bereits Aurelian in der Einleitung zu seinem Werk vollzieht, die von den *nobilissimi cantores*, die *multa norunt statuta*, aber als *prisci* keine *musici* sein konnten, ed. Gushee, S. 54, 5, direkt als eine aktive Wendung der dafür Verantwortlichen von einer reinen *ἐμπειρία* — auch die Kochkunst hat ja ihre Regeln — zu einer *τέχνη* im Sinne des oben genannten Dialogs von Plato, 565 a:

Τέχνην δὲ αὐτὴν οὐ φημι εἶναι ἀλλ' ἐμπειρίαν, ὅτι οὐκ ἔχει λόγον οὐδένα ᾧ προσφέρει ἢ προσφέρει ὁποῖ ἅττα τὴν φύσιν ἐστί, ὥστε τὴν αἰτίαν ἐκάστου μὴ ἔχειν εἰπεῖν. ἐγὼ δὲ τέχνην οὐ καλῶ ὃ ἂν ᾗ ἄλογον πρᾶγμα.

Während also die ethische Aufgabe, die Aufgabe, die den Staatslenkern auch die Art der zulässigen Musik — ausgeführt und gelehrt natürlich durch den Fachmann — im Musterstaat zu bestimmen aufgibt, durch das „Ethos“ der liturgischen Musik, den Lobpreis Gottes, das Einstimmen in das ewige *gloria* nach menschlicher Maßgabe sozusagen christianisiert wiedergegeben gesehen werden könnte, besteht aus Platonischer Sicht das Dilemma, daß diese Praxis in *oral tradition* keine *τέχνη* sein konnte — rationale Gründe ihres Tuns konnten die *nobilissimi cantores* eben nicht geben, sie wissen nur *statuta*: Die Gefahr einer zu großen, nur sinnlichen Schönheit besteht zwar immer, wird als dauernde Gefahr in der Verantwortung des Einzelnen von Augustin ja auch explizit gemacht, ist aber beherrscht durch die Vorschriften für den Sänger bzw. den Gesang, sei es in der Art wie dies exemplarisch schon Niceta von Remesiana zu finden ist, seien es die Regeln für *cantor* und *lector* oder eben in der Erörterung potentiell sündigen Verhaltens beim Hörer der Schönheit liturgischer

Musik von Augustin „ausgewählt“²⁰⁵. Schließlich sind dann noch die ethischen Vorgaben für den, vor allem besonders begabten, *cantor* wesentliche Ausführungs- und Verhaltensregeln.

Aus keiner dieser für Aurelian und seine Zeit (trivialerweise im Gegensatz zu Platos Äußerungen) direkt zugänglichen Vorgaben folgt aber die Aufgabe der Erreichung von Rationalität in dem Sinne, daß der Musiker tatsächlich in seiner gesamten Tätigkeit eine *τέχνη* ausüben müßte, daß er nur rational in Wissen um die Intervallrelation jedes gesungenen Tons zu jedem anderen singen darf, wenn er keine *bestia* sein will. Das entsprechende Ethos ergibt sich weder direkt aus der Formulierung von Boethius, dem das Institut des liturgischen Sängers in einer Theorie der Musik fremd bleibt (vielleicht bewußt vermieden?), noch aus der Tradition der Vorschriften für den *cantor*. Der Kontakt oder, wie man angesichts der Folge eher sagen kann, die Konfrontation mit der Wertung von Boethius mußte die betreffenden fränkischen Sänger und nur diese in der Weise erfaßt haben, daß sie sich — noch vor Erreichen auch nur einer ersten Stufe der nach dem Schlußkapitel der *Musica Enchiriadis* überhaupt möglichen Rationalität — schlagartig bewußt geworden sein müssen, nur eine *ἐμπειρία* zu betreiben: Der Entschluß, sozusagen die *oral tradition* zu verlassen, ja diese Stufe der Praxis als minderwertig anzusehen, ist also ebenfalls aus einer rationalen Tradition ableitbar! Und zu fragen ist demnach, wo eine solche Konfrontation stattfinden konnte, daß sie einen Autor wie Aurelian von Reomé zu einer solchen Bewertung der „Vorgänger“ veranlassen konnte, wie er sie formuliert, also zu einer geradezu direkten Befolgen einer zentralen Forderung Platonischer Philosophie, daß die Seele sich ihrer Rationalität bewußt werden und nach Erkenntnis suchen soll, auch in ihrem praktischen Handeln, bei einem Autor, dem noch die Fachschrift von Boethius inhaltlich weitestgehend unzugänglich war!

²⁰⁵Und diese Aufgabenstellung gegenüber Musik kann man Platos Regeln für Musik in der Staatsschrift bzw. dem ihnen zugrunde liegenden Ethos parallelisieren. Im Gegensatz zu Richters Vorstellung ist ja auch Platos Angabe, *daß die Seele kraft ihrer Autokinesis sowohl frei zu den Ideen sich aufschwingen, also Denk-Erkenntnis schaffen, als auch die Zwecksetzung für die mechanische Körperbewegung, also die Leitung über sie ausüben kann.*, s. nochmals E. Hoffmann, *Platonismus und christliche Philosophie*, S. 462: Aktives Handeln ist keineswegs von vornherein minderwertig, sondern notwendige Aufgabe; z. B. auch für die Erziehung.

Und noch etwas entspricht dem Platonischen Modell, weshalb es methodisch unpassend ist, die Konsonanzlehre von Boethius nicht in Platonischem Rahmen zu sehen, was die philosophiegeschichtlich offenbar nicht ganz unterrichtete Arbeit von Hentschel charakterisiert: Die für Plato gegebene Trennung zwischen den Begriffen oder Ideen, der Welt des Seins, und den empirisch faßbaren Erscheinungen der Welt des Werdens, die nur durch das *μεταξύ* der Arbeit der Seele verbunden werden kann, läßt natürlich jede konkret erklingende Konsonanz wie jeden gezeichneten Kreis von seinem Begriff, der proportionalen bzw. mathematischen Definition grundsätzlich unterschieden sein. Aus der WerdeWelt ist keine Verbindung zur Welt des Seins möglich. Die Proportion ist nicht ableitbar aus der niederen sinnlichen Erscheinung der Konsonanz; wenn das Wissen, *ἐπιστήμη*, anfängt, sich über die Konsonanz *λόγον διδόναι* zu können, ist etwas völlig Neues, nicht aus der sinnlichen, dem Werden, dem Unfesten unterworfenen Eindruck *Konsonanz* Ableitbares entstanden. Solche Überlegungen sind Aurelian natürlich nicht direkt zugänglich gewesen.

In genau dieser Weise nun mußte die Zeit von Aurelian bzw. der entsprechenden Vorgänger, also wohl auch des angesprochenen Bernhards, die Relation zwischen den zwar hervorragenden *cantores* und dem, was ein *musicus* vermag, beurteilen: Die Erkenntnis der Proportionen, des Tonsystems etc. waren, wie Aurelians eigene Versuche zeigen, nicht aus der Erscheinung der Melodien, ob deren Gestalt oder ihrer Ausführung, abzuleiten. Damit wird die Pythagoraslegende (mit dem Schmiedeerlebnis) in der Version von Nicomachus, nämlich das *divino nutu* eingeleitete Erkennen des *λόγος* in der Sache *Konsonanz* tatsächlich eine nicht an sich aus der sinnlichen Wirklichkeit ableitbare Erscheinung. In genau dieser Weise mußte Aurelian die Erkenntnis erfahren, die von Boethius weitergegeben wurde. Die war auf die Wirklichkeit anzuwenden, nicht aus ihr abzuleiten. Damit wird deutlich, daß die Wertung von Boethius das Platonische Erkenntnisethos geradezu exemplarisch an die *cantores* weiterzugeben imstande war: Der Stoff der Erscheinung des liturgischen Gesangs war mithilfe der Proportionen als Ideen oder Begriffe so weit zu durchdringen, wie es dem Menschen nur möglich war.

In diesem Sinne etwa kann man die anwendende Aneignung antiker Musiktheorie spätestens seit Aurelian, zunächst nur als Wille, am besten im Rahmen Platonischen Denkens verstehen, das durch Boethius weitergegeben wurde. Daß dabei geradezu eine Rückkehr zu Platons Denken — natürlich auf einem sehr bescheidenen Gebiet — geschehen konnte, daß nämlich die Musiktheorie aufhören konnte, nur

eine Sammlung von Lehrsätzen ohne jede Anwendung sein zu müssen, ergibt sich aus der selbstverständlichen Dignität des musikalischen Handelns in der liturgischen Praxis: Damit war, wie bei Platos Arztbegriff, ein Stoff gegeben, der die Anwendung der Theorie, die Ausrichtung der sinnlichen Wirklichkeit an Ideen sinnvoll, ja zwingend machte.

Und man findet ein Bewußtsein der Zweiheit, letztlich also der beiden Ideen der *ὠφέλεια* und *οὐσία*, auch in der mittelalterlichen Musiktheorie, im bekannten Hinweis der *Musica Enchiriadis: Superficies quaedam artis musicae pro ornatu ecclesiasticorum carminum utcumque in his designata sit; quae certe venerabilem non minus et interius sui speculationem gerit.* ..., ed. Schmid, S. 56, 49: Die reine Erkenntnis, die als Aufgabe vom Autor ebenso gesehen wird, ist *non minus venerabilis* als die liturgische Anwendung; angesichts der strikten liturgischen Wertungstradition bedeutet dies übrigens eine erstaunliche Umwertung (vgl. zum Begriff *superficies* noch Verf. *Zu Neumenschrift und Modalnotation ...* Teil II, *HeiDok* 2010, S. 196 ff., das da auftretenden Wort von Gunzo als *Unbildungsträter* ist natürlich zu lesen als *Unbildungsträger*). Wesentlich ist hier, daß der natürlich hoch zu wertenden Ausführung, der sinnlichen Erscheinung die *speculatio* als sie direkt betreffend an die Seite gestellt wird (vgl. zur für „menschliche“ Wissenschaft unerreichbaren *profunditas* Verf. *Die degeneres Introitus Reginos ...*, S. 49 ff., Anm. 25).

Daß dann noch die Grenzen der Erkenntnis, was ebenfalls Platos Denken entspricht, sozusagen die Unfähigkeit des menschlichen Geistes, die Ideen selbst vollständig zu erkennen, nach Fulgentius betont werden²⁰⁶, ist ebenfalls zu beachten, denn auch hier liegt ein Faktor der Ethik mittelalterlicher (lateinischer) Musiktheorie. Auf diese Frage sei hier aber nur hingewiesen, um das musikhistorisch so folgenreiche und keineswegs triviale Ereignis des sich noch vor jeder Möglichkeit einer Zielerreichung ethisch als *musicus* verstehenden *cantor* der Karolingerzeit auch

²⁰⁶Man könnte hier auch, ohne daß direkte Abhängigkeit nachzuweisen wäre, darauf verweisen, daß auch Augustin Grenzen des Verstehens in Bezug auf die Wirkung von Musik auf die *modi* des *animus* an der bekannten Stelle der *Confessiones* formuliert. Solche Verweise, wie überhaupt der Bezug zu Plato sollen natürlich nicht jeweils direkte Abhängigkeiten aufzeigen, sondern „nur“ Parallelen des Denkens aufweisen, die rein inhaltlichen Parallelen aufweisen; wie sich entsprechende Denkmöglichkeiten entwickelt haben, wie sie weitergegeben wurden, ist hier nicht zu untersuchen, es geht um ein grundsätzliches Verständnis des Rationalisierungsvorgangs im Rahmen vorhandener Traditionen.

im Rahmen wenigstens von Rudimenten antiker Philosophie ansatzweise bestimmen zu helfen (man vergleiche dazu das zu Augustin, *De musica* I, 13, 27, Gesagte, indem man den Index benutzt).

Es bleibt noch die Frage nach dem, konkreten wie geistigen, Ort, an dem die angesprochene Konfrontation geschehen konnte. Dies ist auch deshalb von Interesse, weil die aus literarischen Quellen zwar nicht restlos belegbare, faktisch aus dem Gegensatz zwischen Altrömischer und Gregorianischer Fassung aber zwingende Annahme nicht nur einer Übernahme von Melodien aus Rom, sondern auch einer Überarbeitung wohl vornehmlich in Metz (?), historisch der Wiederaneignung antiker Musiktheorie vorausgegangen sein dürfte, diese Rezeption aber vielleicht auch gewisse Auswirkungen auf die heute faßbare Gestalt von Greg gehabt haben könnte. Zu fragen bliebe also, ob die Metzger Tradition einer besonderen Arbeit am Choral und speziell seinen Melodien auch Grund für ein neues Interesse an antiker Musiktheorie gewesen sein könnte.

Eines der ersten Zeugnisse der Lektüre wenigstens einer Stelle aus der Einleitung zum Werk von Boethius findet sich bei Amalar, der vielleicht nicht ohne Beziehung zu Metz gewesen ist (was Mariken Teeuwen, in ihrer Wiedergabe bekannter Sachverhalte in *Harmony and the Music of the Spheres*, S. 157f. offenbar unbekannt geblieben ist). Wenn man einen solchen Hinweis hypothetisch weiterführen darf, könnte dies darauf verweisen, daß die *magistri cantus* in Metz eine so weit gehende Bildung besaßen, daß sie an dem Text der Schrift von Boethius Interesse zu haben instande waren, auch wenn sie ihn noch nicht oder nicht vollständig verstehen konnten. Aurelian könnte damit eine Art zufälliger Zeuge einer doch etwas tiefer reichenden Tradition sein; dies hängt natürlich auch von der Datierung der Glossierung dieser Schrift ab; allerdings sind die meisten Glossen keine Nachweise eines echten inhaltlichen Verstehens, d. h. einer Überwindung rein literarischer Existenz der glossierten Theorie, also einer einfachen Fortführung der spätantiken Tradition: Es ist nicht nachweisbar, daß die Glossierung primär aus dem Willen zu einer Rationalisierung des eigenen liturgischen Gesangs als Teil der *musica instrumentalis* abgeleitet werden müsse, daß also *cantores* Glossierungen in Gang gesetzt haben. Hier ist dominant die Art der Kommentierung von Martianus Capella durch Johannes Scottus.

1.6.5 Exkurs: Zur Ausdruckweise literarischer Quellen zum Unterschied des Chorals in Rom und im Frankenreich und zu einer neuesten Deutung

Dabei stellt sich — auch angesichts der Vorstellungen von *oral tradition* Dogmatikern — die Frage nicht nur nach Verstehen des Gemeintem im Text von Boethius, sondern auch nach der Möglichkeit einer Verbindung hinsichtlich der sozusagen statisch gegebenen Größen antiker Theorie der Melik, wie Intervall etc., und der Art geistiger Repräsentation von Melodien: Waren die *cantores* überhaupt fähig, Melodie als Folge von solchen festen Elementen zu denken, war für sie die Melodiegestalt überhaupt eindeutig als Gestalt denkbar — so jedenfalls müßte man fragen, wenn man der *oral tradition* Vagheitslehre *strictissimae observantiae* anhängt.

Auch wenn auf diese Frage in dem Zusammenhang der grundsätzlichen Frage nach der mittelalterlichen Abstraktion des Gegenübers von Ausführung und (auszuführender) Gestalt erst im zweiten Teil einzugehen ist, sei hier schon auf einen besonderen Aspekt dieser Frage verwiesen, die Ausdruckweise zur Beschreibung der Übernahme des Römischen Chorals im Frankenreich, zumal hier neue Thesen vorgebracht worden sind; auf die von einer erstaunlichen Abstinenz gegenüber der Gestalt der „betroffenen“ Musik gekennzeichnete Arbeit von A. Pfisterer wird in einer gesonderten Arbeit zu solchen neueren Deutungsansätzen ausführlich eingegangen (vgl. Verf. *Zu Neumenschrift und Modalnotation ...*, Teil II, *HeiDok* 2010); ein Grund für eine Revision des gegebenen Meinungsspektrums, soweit dieses nicht schon länger kritisiert wurde, ergibt sich aus diesem Beitrag nicht. Charakteristisch für Pfisterer ist auch sein geradezu radikaler Verzicht auf Kenntnisnahme theoretischer und literarischer Aussagen der Zeit. Vorab sei aber darauf verwiesen, daß auch Aurelians nicht spezifisch theoretische Ausdrucksmöglichkeit nicht das Fehlen eines klaren musikalischen Gestalt Denkens bedeutet: Auch für Aurelian ist natürlich Melodie eine feste, klar bestimmte Gestalt, die als solche auch gedacht wird.

Für die sozusagen umgangssprachliche Ausdrucksmöglichkeit ist natürlich nicht von vornherein abzuschätzen, ob und inwieweit die jeweiligen Autoren zwischen Ausführung, also der sinnlichen Erscheinung und der Melodiegestalt unterschieden haben, schließlich ist eine Unterscheidung meist auch nicht notwendig. Wenn Notker in seinen *Gesta Karoli*, I, 10, von der *nimia dissimilitudo nostrae et Romanorum cantilenae* spricht, die er selbst erfahren hat, kann man als Gemeintes eindeutig Ver-

schiedenheit in der Melodiegestalt erkennen. Diese Diskrepanz ist so groß, daß die historische Überlieferung einer Übernahme des Chorals aus Rom ins Frankenreich mit *difficile credi* zu beschreiben, fast schon als Euphemismus anzusehen ist: Die Glaubwürdigkeit dieser Übernahme kann nur durch Verweis auf die *veritas patrum* begründet werden, sachlich besteht sie eigentlich nicht.

Daß eine solche Unterschiedlichkeit sich auf Ausführungsmodalitäten, bezeichnet etwa in den Zierneumen, beschränkt haben sollte oder könnte, ist damit ausgeschlossen; Notker meint auch im Folgenden mit dem *ita cantum variare ... ut numquam unitas et consonantia eius in regno et provincia non sua* erreicht werde. Die betreffenden *clerici doctissimi cantilenae* — natürlich gibt es Spezialisten für den Gesang, deren Fähigkeiten nicht notwendig gering gewesen sein müssen — manipulieren den Gesang *in locis singulis diversissime, et quam corruptissime poterant excogitare, et ipsi canere et sic alios docere laborabant*. Damit wird *excogitare, canere* und *docere* klar unterschieden: Natürlich ist die, auch (aus Böswilligkeit) noch extrem entstellbare Gestalt gemeint, deren Unterschied denn dann auch vom Kaiser entdeckt wird: *nihil illius soni audisset, quem priori anno in supradictis locis expertus fuerat ... ab invicem discordare comperisset*. Und es muß angesichts dieser klaren, natürlich nicht fachterminologischen Aussage auch kein Zweifel daran geäußert werden, daß die neuen Melodien von Metz aus, nämlich mit der betreffenden Umarbeitung zum Gregorianischen Choral verbreitet worden sind. Dann aber ist auch faktisch klar, daß Notker von Melodiegestalten ausgeht, nicht von irgendwelchen Ausführungsvarianten, in denen etwa die Gregorianische Fassung nur eine der möglichen Varianten der Altrömischen gewesen wäre, was auch nur hochgradig unmusikalischen Gemütern plausibel sein mag.

Etwas anders erscheint die Art der Beschreibung von Musik in der zum Ausdruck der auch von Notker explizit gemachten *invidia* der Römer gegen die Franken geprägten Schrift des Johannes Diaconus. Man darf Max Haas dafür dankbar sein, daß er, mit Hilfe von W. Berschin, die neue Erkenntnis herausgearbeitet hat, wie der Diakon mit der *barbarischen Säufergurgel nicht eine anatomische Gegebenheit oder eine gesangstechnische Problematik* beschreibt, sondern *seine sat-irisch-parodistischen Mittel ... einsetzt, was klar mache, daß er das Gelächter auf seiner Seite weiss; es muss römische Ressentiments gegenüber der Überlieferung römischer Usancen nach Gallien gegeben haben. ...* — es bleibt natürlich zu fragen, wie man *satirische Mittel* einsetzen kann, ohne irgendeinen konkreten, vielleicht entstellten,

nicht aber gar nicht existierenden Bezugspunkt — daß keine *anatomischen Gegebenheiten* gemeint gewesen sein dürften, liegt nahe, denn *Saufen* ist keine anatomische Gegebenheit; daß aber keine *gesangstechnische* Eigenheit bestanden haben könnte, ist nur als mutiges a priori Wissen von M. Haas zu bewerten, vielleicht hätte die Stelle doch eine etwas sorgfältigere Beachtung verdient, wenn auch nicht gerade von M. Haas, dessen kavaliersmäßiger Umgang mit Quellenaussagen satsam bekannt ist. Ist so etwas *so eine völlig neue Erkenntnis*, möchte man angesichts der langen Tradition solcher Beschimpfungen bzw. Invektiven fragen, *Mündliche Überlieferung und altrömischer Choral*, S. 143 f. (man sollte auch die neue Pracht des betreffenden Papstes und seine Kultur nicht soweit überschätzen, um völlig zu übersehen, daß nur das Frankenreich Denker wie Johannes Scottus, Sedulius Scottus, Hucbald, Remy von Auxerre, den Autor der *Musica Enchiriadis* und die vielen anderen hervorgebracht hat, derengleichen in Rom wohl niemand hätte finden können, auch eine Parallele zu Aurelian gibt es in Rom nicht; Musiktheorie jedenfalls gibt es in Rom nicht, weshalb auch die, man glaubt es kaum, so neu entdeckte Satire des zelotischen Diakons aus Sicht fränkischer Autoren so oberflächlich und inadäquat erscheint). Mit der Verwendung so anheimelnder Wendungen wie *das Gelächter auf seiner Seite wissen* wird allerdings doch etwas verdeckt, daß der zelotische Diakon hier keine *laughable story* mitteilt, keine Schmunzelgeschichte, sondern eine der Gattung der Invektive zuzuordnende ziemlich ernste Angelgenheit: Es gibt einen deutlichen Unterschied zwischen Gregorianischer und (alt)Römischer Version des Chorals, wobei durch die plattitüdenhafte „Charakterisierung“ in moderner Umgangssprache einige wesentliche Fragen, die dieser Text aufwirft, verdeckt werden.

Den Vorwurf, die Römische Autorität gerade in der Liturgie und speziell ihrem Gesang verdorben zu haben, dürfte für die Zeit, für die Frankenherrscher und „deren“ Klerus nicht gerade leicht gewogen haben. Es handelt sich doch um ungeheure Beleidigungen von Seiten einer Institution, die, ausweislich Amalars Versuchen, in Rom eine Antwort auf liturgische Fragen zu erhalten, unfähig war, von sich aus auch nur die Vorgaben für eine einheitliche Liturgie und damit verbunden auch einen einheitlichen Gesang zu liefern.

Daß für Invektiven — und das ist wie gesagt hier die verbindliche literarische Gattung — Topoi bereitstanden, gerade was die körperliche Beschaffenheit der Vertreter der höheren Kultur — die Päpste müssen in dieser Zeit um Orgeln in Deutschland ersuchen — des Nordens anbelangt, interessiert hier offenbar ebensowenig wie

der Umstand, daß eine *Vita Sancti Gegerorii* eigentlich nicht unbedingt auf Gelächter ausgerichtet sein dürfte: Was vorliegt, ist eben weniger Satire als Invektive; eine nicht ungewöhnliche Gattung lateinischer Literatur: Und daß der Vorwurf zu geringer Fähigkeiten in der Gesangkunst ausgerechnet von einem Römischen Kleriker erhoben wird, erscheint angesichts der klaren Aussagen zum Gesang von Raben von Hieronymus auch theologisch als unerträgliche Entgleisung: Die Absicht der Invektive ist so dominant, daß ihm (wie auch den neueren Deutern) nicht einmal bewußt wird, wie er wirklich inhaltlich hätte vorgehen können, ja müssen, nämlich durch Verweis auf einen nicht aus dem Herzen kommenden Gesang; so konzentriert sich der Diakon auf liturgische Nebensächlichkeiten, ohne musikalisch spezifisch denken zu können — z. B. durch Verweis auf „falsche“ Tonarten, wie dies der „Norden“ hätte tun können.

Viel interessanter als die sicher dankenswerten, wenn auch inhaltlich nicht verifizierbaren, Erkenntnisse, die Haas vorträgt, sind aber die Dinge, die der von Kenntnissen der *ars musica* völlig unberührte Diakon als „Träger“ der angeblichen Unfähigkeit der Franken anführt²⁰⁷: Und natürlich muß die Höhe der Kultur des römischen Hofes gerade an der Stelle hervorgehoben werden, in der das Frankenreich absolut führend war. Die in Stäbleins Ausgabe des Altrömischen Gradualbuchs, *MMM II*, S. 142* ff., leicht zugängliche Stelle konstatiert einmal als Ausgangspunkt, daß die *gentes Germani seu Galli* die *dulcedo modulationis discere crebroque rediscere insigniter potuerunt*, also ganz hervorragend hätten lernen und wiederlernen können, aber *incorruptam vero ... servare minime potuerunt*, meint er da etwa Fehler in den Melodien, ja kann er das überhaupt meinen, die Frage ist nicht ganz so trivial, wie es oberflächlicher Betrachtung scheinen könnte — und darauf einzugehen, was der Diakon sagt, dürfte das eigentliche musikhistorische Problem sein. Gründe für die Nichtwahrung der *incorrupta dulcedo modulationis*, ein ersichtlich topischer, inhaltlich nichtssagender Ausdruck²⁰⁸, seien *levitas animi*,

²⁰⁷Und nur die Fränkischen Liturgen und *cantilenae magistri* haben den Choral überhaupt erst schreibbar gemacht und eine klare, einheitliche Liturgie wenigstens als Postulat formuliert; einen Vertreter der vergleichenden Liturgiewissenschaft gibt es in Rom nicht, Amalar ist Franke, der auch in Rom nachgefragt hat, vergeblich.

²⁰⁸Warum, das ergibt sich bei einer Betrachtung der Unterschiede von altrömischer und Gregorianischer Fassung ganz leicht: Wesentlich ist die Gestalt der Melodien, nicht so etwas vages wie ihre *dulcedo* — und seit wann ist *dulcedo* ein wesentliches Kriterium für die

miscere nonnulla de proprio Gregorianis cantibus und schließlich die *feritas naturalis*. Letztere Qualifikation wird dann zur Invektive benutzt, dafür lagen ja Topoi vor. Die *levitas animi* könnte theologisch liturgisch nutzbar gemacht werden, genau das leistet der Diakon nicht, die zu fordernde Ernsthaftigkeit bezieht sich nur auf die entstandenen Veränderungen, wird aber weder liturgisch, noch musikalisch spezifiziert.

Unter den angeführten Erklärungen könnte nur das *de proprio Gregorianis cantibus miscere* strukturell verstanden werden, was nicht ganz ohne Interesse wäre: Haben die fränkischen *cantores* die ausweislich schon von Aurelian eine erheblich höhere musikbezogene Denkfähigkeit besaßen, etwa die empfangenen Melodien mit *eigenem Stil* geformt? Dies könnte ein deutlicher Hinweis auf eine fränkische Überarbeitung sein, daß die *cantores* die Melodien eben nach eigener Weise umgeformt hätten; nur, die Formulierung ist so unklar, daß diese Kritik des Diakons nicht spezifisch auf die Gestalt der Melodien gerichtet sein muß, nicht unwahrscheinlich ist, daß der Diakon hiermit eigene Texte, „Stücke“, vielleicht sogar etwas wie Tropen meinen könnte, die natürlich bemerkbar waren. Oder er redet einfach daher, die Franken gehen leichtsinnig mit dem Geschenk um, das sie so hervorragend *insigniter*, lernen und wiederlernen durften, sie sind nicht fähig, Römisches auch nur zu bewahren — daß die christliche Ethik vom musikalischen Fachmann den uneingeschränkten Unterricht, die Weitergabe der Begabung bedingt, scheint dem Diakon auch nicht so ganz klar zu sein, wenn er in dieser Weise auf den Unterricht hinweist — lernen konnten sie und wieder und wieder lernen, hervorragend, aber ihr Leichtsinns hat sie, u. a., dazu verführt, das Erlernte nicht zu behalten, sondern Eigenes hinzuzufügen; das würde also auch als völlig inhaltlose „Aussage“ in einer Invektive sinnvoll sein.

Die invektive Absicht zwingt dann jedoch zur konkreten Erläuterung der *naturalis feritas*: Hier treten auf die *alpina corpora*, die *tonitruis vocum suarum altisone perstreptentia* seien. Die Wildheit entspricht groben Körpern, die nur laut donnern können; topische Wendungen. Daß zu große Lautstärke störend sein könnte in einer Zeit, in der gerade Lautstärke als ein wesentliches literarisches Mittel der eklogi-

Wahrheit des inneren Glaubens, der nicht nur bei Hieronymus für die liturgische Musik um einiges wichtiger ist als irgendeine, im Grunde immer verdächtige *dulcedo*; der Diakon kann also weder liturgisch adäquat, noch musikspezifisch denken bzw. formulieren; das ist eine wichtige Erkenntnis.

schen Schilderung besonderer musikalischer Leistungsfähigkeit eingesetzt wird, erscheint, wenn man den Text als Quelle zur Musikauffassung der Zeit ernst nehmen wollte, merkwürdig. Natürlich handelt es sich um einen literarischen Topos, der daher ebensoviel zur Sache sagt wie der Vergleich dieser Stimmen mit dem Lärm von Lastwagen, der die Invektive unerträglich macht: Man würde dann die Angabe erwarten, was eigentlich das Gegenteil, die durch solche Lautstärke nicht zu leistenden Faktoren des richtigen römischen Gesangs sind. Bei einem so geläufigen Topos sind derart konkrete Fragen ersichtlich wertlos und sinnlos.

Als Grund dafür, daß die nördlichen Barbaren — wörtlich: Die *alpina corpora*, die *susceptae modulationis dulcedinem proprie non resultant* — werden nun aber eher moralische Gründe angeführt, die *barbara feritas bibuli gutturis*, nicht die ja letztlich von Gott zu verantwortende natürliche „Ausstattung“ der Germanen und Gallier, sondern das Saufen macht die Kehlen unfähig, die Süßigkeit der Melodie wiederzugeben; ersichtlich eine wirklich christliche Gesinnung, die sich dann doch zur Angabe von musikalischen Konkreta veranlaßt sieht: Die daraus resultierende *barbara feritas nititur* — immerhin bemüht sie sich —, *inflexionibus et repercussionibus et diaphonarium diphthongis mitem nititur edere cantilenam*. Eine *mitis cantilena* ist eine literarisch triviale Charakteristik; auffällig sind nur die Ablative: Mit *inflexiones et repercussiones* bemüht sich diese Wildheit von Saufgurgeln, eine *mitis cantilena* zustande zu bringen; nur, eine *cantilena* besteht aus *inflexiones et repercussiones*, wenn man diese Wörter strukturell versteht, wie, s. u., Aurelian, bei dem sich *inflexio* als Angabe von meist melismatischen melischen Bewegungen verwendet wird, z. B. *non curvatur per anfractus inflexionum*, wogegen man *percussio* zur Beschreibung offensichtlich eines Bezeichneten wie der *tristropa* findet.

Wenn man nicht voraussetzen will, was begründet wäre, daß die invektive Absicht die Denkfähigkeit des Diakons hier eingeschränkt hat, ist also anzunehmen, daß er hier nicht strukturell denkt, sondern in Verbalsubstantiven das Bemühen schildern will, also das Herumwinden und Widerschreien, wobei letzteres wieder nur als Beleidigung — wer hier von Satire spricht, dem fehlen literarstilistische Kenntnisse — aufzufassen ist, wie man bei der Bedeutung *Echo* erfahren kann. Die Parallelisierung von *inflexio* und *percussio* widerspricht der Vorstellung, daß der Diakon falsche Melodiewendungen meinen könnte, daß also die *inflexiones* wirklich „nur“ die Melodiebewegungen bedeuten. Handelt es sich etwa da auch um das Bezeichnete irgendwelcher Zierneumen? Meint er überhaupt Spezifisches, kann er

Spezifisches überhaupt meinen?

Falls der Zusatz zu den *diphthongis* echt ist, ergibt sich trotz des merkwürdigen Wortes *diaphonarium* (als Genetiv plural verstanden?²⁰⁹) die durchaus naheliegende Beobachtung, daß Diphthonge von den Sängern der Kultur, die dem Abendland wieder klassisches Latein erarbeitet hat, anders ausgesprochen worden sein können als von Römern; ein solcher Befund konnte auffallen — bemerkenswert ist aber, was nicht auffällt!

Trotz dieser Bemühungen, man sieht geradezu durch den haßverblendeten Blick immerhin eines Diakons der römischen Kirche, wie sich die Barbaren beim Singen verrenken, gegenseitig anbrüllen etc., sind die germanisch gallischen Saufgurgeln aber behindert durch *naturalis quidam fragor* — eine Wiederholung desselben mit anderen Wörtern, die jeder Hochschätzung des Diakons als stilistisch und geistig gewandten Autor deutlich genug widersprechen sollte, um von entsprechenden literaturhistorischen Fehlurteilen abzuhalten. Selbst Invektiven kann man sehr viel besser formulieren als durch reine Reihungen.

Was die Wildheit trotz aller Windungen der Kehlen leisten kann, ist *quasi plaustra per gradus confuse sonantia rigidas voces jactare*; also was herauskommt, ist ein Knarren von (ungeschmierten) Wagenrädern. Daß dies eine adäquate Qualifikation von musikalischen Fehlern sein soll, auch nur in satirischer Absicht, wird nicht einmal M. Haas annehmen wollen. Daraus aber folgt zwangsläufig, daß der Diakon zum eigentlichen Problem, zur von ja wohl ausreichend vielen Quellen belegten erheblichen Unterschiedlichkeit der beiden „ Fassungen“ des Chorals, des Gregorianischen und Altrömischen — eine andere Zuordnung müßte erst noch nachgewiesen werden —, überhaupt nichts zu sagen hat, ja nichts sagen kann; das Merkmal der musikalischen Gestalt, der Melodieform fällt ihm gar nicht ein²¹⁰. Der Diakon führt scheinbar einige Konkreta an, die jedoch nichts als topische Beschimpfungen sind (wirklich erhellend sind M. Haasens tiefe Ausführungen über die Bezeichnungen einer Mutter als *Alte*, die sich selbst aber nicht so bezeichnet, ib.; das ist eine ganz neue

²⁰⁹Gemeint ist wohl, vielleicht in inkorrektter „Terminologie“, das Aufeinandertreffen von Vokalen, also nicht notwendig von den fünf, die Martianus Capella, 277, aufzählt; selbst hier ist die Konkretisierung des vom Diakon Gemeinten nicht einfache.

²¹⁰Was wäre dies für eine Unterstützung der Vorstellung von *oral tradition*; man darf aber nicht übersehen, daß die musikalisch spezifische Fähigkeit des Diakons minimal sein muß; auch in sozusagen intuitiver Hinsicht.

Art von Wissenschaft): Die gesamten Aussagen des Diakons zu den spezifischen musikalischen Unfähigkeiten der Wildheit der Saufgurgeln betreffen (höchstens) offensichtlich Ausführungsmodalitäten, wie sie partiell im Bezeichneten von Zierneumen vorliegen könnten. Was dem musikalisch so dezidiert ungebildeten Diakon auffällt, dürften damit allenfalls bestimmte Aussprachesonderheiten und vielleicht auch einige gesangliche Manieren sein — zur Gestalt der Musik hat er überhaupt nichts zu sagen, obwohl hier die eigentliche Problematik liegt: Die Melodien von AR und Greg unterscheiden sich nun einmal nicht durch die Neumen bzw. deren Bezeichnetes, sondern durch die Form. Ihm fällt, wenn es sich nicht einfach um topische Elemente einer Invektive handelt, also höchstens eine bestimmte Art der Klanglichkeit auf; daß die Saufgurgeln die Form der Melodien entstellten hätten, das auch nur zu sagen, erweist sich der Zelot als unfähig. Und das ist bemerkenswert, insbesondere angesichts der neuen Bemühungen gerade und nur der Fränkischen *cantores musici*, die Choralmelodien, auch und gerade die Melodien als gleichartig bestimmt zu verstehen, durch Autorität vorgegeben wie die Liedtexte. Oder meint der Diakon gerade dies, ein Bemühen der fränkischen Kehlen um die Ausführung von solchen „Zierneumen“, die in Rom merkwürdig geklungen haben? Die Zeichen jedenfalls von Zierneumen werden, vielleicht später sogar ohne echte Entsprechung (mehr) in der Ausführung, nur im „Norden“ sorgfältig notiert; also kann von einer Nichtachtung gerade keine Rede sein.

Angesichts dessen wird die Leistung von Aurelian, also der fränkischen *magistri cantilenae* o. ä., besonders auffällig: Deren Leistung verdankt man die Möglichkeit, daß ein so namhafter musikwissenschaftlicher Mediävist wie Max Haas auch auf Choralmelodien der altrömischen Version schematische Computerverfahren in gleicher Weise anwenden kann, wie dies Horoskopsteller und andere tun können.

Der römische Autor erweist sich also als unfähig, auch nur eine konkrete Angabe über Unterschiede der Melodien bei Franken und Römern machen zu können — und dies ist deshalb bemerkenswert, weil er ja Konkreta ansprechen will; wie gezeigt, ausschließlich zur Anbringung invektiver Schlagwörter; ersichtlich ist seine Invektive eine musikgeschichtlich wertlose Quelle, die höchstens die nun aber seit geraumer Zeit geläufigen Hinweise auf Unterschiede und Übernahmen bestätigen kann, und zeigt, daß in Rom Musik immer noch in einem sozusagen illiteraten Reflexionsstadium existierte, in einem Stadium, das musikalische Form nicht ansprechen konnte und wollte — auch Helisachar sagt kein Wort zu Fragen der musikalischen Form von

neuzukomponierenden Melodien! Außerdem kann sie einen Hinweis auf die Fähigkeit geben, in der in Rom über Musik gesprochen werden konnte. Der Diakon weist ein Reflexionsniveau auf, das auf ein Reflexionsniveau weit vor bzw. unter Aurelian verweist bzw. als charakteristisch für entsprechende, dezidierte Unkenntnis ist. Damit aber ist die Frage zu stellen, ob der Diakon selbst, d. h. durch eigene Erfahrung als Zeuge für die Unterschiedlichkeit von Gregorianischem und Altrömischen Choral herangezogen werden kann: Was sagt er eigentlich, das eine solche Voraussetzung rechtfertigen könnte. Wie gezeigt kann er außer Topoi nichts Konkretes vortragen; das einzige — nicht abgesichert — wäre der Verweis auf verschiedene Aussprache der Diphthonge, wenn er denn wirklich den Fachterminus meint: Daß der Diakon Franken lateinisch sprechen hören konnte, ist eine triviale Voraussetzung, ob er auch ihren Gesang gehört und dann auch verstanden hat — Gleichheit oder Ungleichheit der Melodien konstatieren — ist nicht sicher. Es ist also sehr gut möglich, daß dieser römische Kleriker die betreffende Verschiedenheit nur als Bericht gehört hat, sie selbst zu bemerken, scheint er musikalisch zu ungebildet zu sein — es wäre doch nachgerade lächerlich, den Unterschied auf die von ihm genannten, nur mit Mühe, wenn überhaupt, konkretisierbaren Fehlleistungen der deutschen Saufgurgeln zu reduzieren; der Diakon hat von der Sache selbst nichts verstanden, er war sicher kein *cantor*; er übernimmt aus dem Frankenreich ja auch die dort viel ältere Tradition einer Autorität von Gregor; z. B. in den mehr oder weniger poetischen Einleitungen *Gregorius praesul*, die auf ein umfangreicheres Gedicht zurückgehen (die Ausführungen von Haas über diese Autoritätszuschreibung bzw. ihre Entwicklung entbehren zwar wie bei diesem großen Forscher üblich der Quellenkenntnis, sind aber wohl deshalb auch so angenehm vage — ist es nicht ein großes Ding, frei von Quellenbeachtung große Dinge neu sagen zu können!).

Damit ist nun wieder wahrscheinlich, daß der Diakon die von ihm selbst gar nicht beurteilte Verschiedenheit, die er ja nicht zu charakterisieren versucht, nur zum Zweck der Invektive genutzt hat; da konnte er die in Wirklichkeit überlegene Musikkultur scheinbar begründet herabsetzen; dies konnte man mit Topoi und dem Wissen leisten, daß es einmal eine Rezeption von Melodien aus Rom gegeben hat. Übrigens hat diese in Stäbleins Ausgabe *MMM II* ausreichend belegte Unterschiedlichkeit offenbar niemanden so betroffen, daß weitere Vereinheitlichungsversuche gemacht worden wären, weder Notker noch andere literarische Quellen lassen auch nur den Wunsch oder die Forderung nach „Wiederherstellung“ der alten Einheit

erkennen — erst im 13. Jh. geschieht dies, und dann ja wohl nicht aus Gründen der Einheitlichkeit der Liturgie im Reich. Man sollte auch von daher den Wert der Aussage des Diakons bewerten: Die in St. Gallischen Quellen ausreichend belegte hohe Wertung der Übernahme des Römischen Chorals, z. B. Beibehaltung der scheinbar alten, Gregorianischen Notation, führt eben nicht dazu, nochmals den eigenen Choral zu verändern! Insofern hat M. Haas bei seiner Wahl gerade dieser Quelle als Zeugnis für die Übernahme des Römischen Chorals im Frankenreich nicht nur vom Zeitabstand her, sondern von der eigentlichen Aussage mit sicherem Instinkt die am wenigsten adäquate literarische Quelle ausgewählt: Die Lacher auf seiner Seite zu haben, ist ersichtlich kein ausreichendes Kriterium für die Auswahl von Quellen, zumal wenn dieses Kriterium von der literarischen Tradition auch nicht adäquat ist.

Gerade für Haasens Ablehnung der These von Levy, daß der Gregorianische Choral um 800 bereits in wesentlichen Merkmalen vorlag, ist also gerade diese Quelle hochgradig unpassend. Auch wenn die Argumentation auf Quellenbasis für Haas keine methodische Bedeutung hat, eine Ablehnung dieser These müßte zunächst auf der Basis von Levys Argumentation erfolgen, und da ist die Voraussetzung einer bestehenden Notenschrift wesentlich; das ist das wesentliche Dilemma dieser These²¹¹. Daß andererseits die Rezeption des Chorals im Frankenreich nicht in sklavischer Strenge erfolgt ist, beweisen die bekannten Zeugnisse für Emendierungen, z. B. die von Helisachar für das Antiphonar. Auch Aurelian berichtet über die *Palatini*, die *prisci*, die zwar *multa norunt statuta*, auch wenn sie als *prisci* nie einen *musicus* in ihren Reihen hatten, ed. Gushee, S. 54, 6, und verwendet dabei die Bezeichnung *nostri*; daß die Melodien aus Rom stammten, ist für ihn jedenfalls — im Gegensatz zu den „Entlehnungen“ aus Byzanz — unwichtig; seine Aussagen basieren auf einer eigenen Tradition. Das Problem der Einheitlichkeit der Gregorianischen Fassung ist also auf die Frage zu konzentrieren, ob eine mündliche Vokalkultur höchster Professionalität in der Lage war, wenigstens das Grundcorpus der Gregorianischen Meßgesänge so zu gestalten und zu verbreiten — M. Haas verdankt man den wirklich wichtigen Hinweis auf die Größe des fränkischen Reichs in km² —, wie er heute greifbar ist (von einer flächendeckenden Choralpraxis wird man wohl nicht ausgehen können; es reichen ja wohl auch professionelle Zentren,

²¹¹Daß hier das zentrale Problem der These von Levy vorliegt, bemerkt Pfisterer in seinem Beitrag, *Cantilena Romana*, mit Recht, auch wenn er frühere Literatur zu dieser Frage nicht zur Kenntnis nimmt.

wie man in Metz eines vermuten darf).

Wenn in England Aeddi, zur Zeit von Papst Stephan II Symeon die Verbreitung über größere Entfernungen leisten konnten, ist dies für Metz nicht von vornherein ausgeschlossen — die Reisefreudigkeit etwa von Bernhard Biscop in etwas weniger geregelter Zeit ist ja kein Einzelfall. Wichtiger als solche, sicher unterhaltsame Einführung äußerer Faktoren in die Diskussion ist doch die Frage, ob eine rein mündliche Musikkultur ein solches Repertoire, wie es nun einmal vorliegt, hervorbringen konnte — der Beweis, daß dies unmöglich gewesen sein sollte, ist jedenfalls bisher, auch von Haas nicht erbracht worden. Und warum Formeln nicht melodische Gestalten sein dürfen, die man kompositorisch einsetzen oder auch verändern kann, ist auch nicht leicht einzusehen.

Abgesehen von dieser Frage besteht noch das Datierungsproblem: Daß es vor Karl d. Gr. Bemühungen um einen solchen Transfer, auch der Melodien gab, ist ausreichend klar belegt, und zwar so klar, daß spätere Autoren, wie etwa Walafried daraus historische Rekonstruktionen herstellen konnten, erst recht Notker oder eben auch Johannes Diaconus.

Dies rechtfertigt zumindest die Frage, ob Karl d. Gr. wirklich selbst noch einmal ausdrücklich Sänger aus Rom „angefordert“ hat, oder ob nicht eine bereits ältere Praxis, die als Römisch galt, unter seiner Herrschaft obligatorisch geworden ist, soweit dies möglich war: Walafried führt die *cantilenae perfectior scientia* auf Stephan bzw. Pippin zurück, nicht auf Karl selbst, und bemerkt ausdrücklich, *indeque usus eius longe lateque convaluit* (vgl. wieder die bequem zugängliche Stelle bei Stäblein, *MMM* II, S. 147*, 16). Auch Leidrade, *ib.*, S. 149*, spricht nicht von einem Römischen Gesang, sondern von *unus clericus de Metensi ecclesia*, den ihm der Kaiser auf Wunsch „zugestanden“ habe, damit der *ordo psallendi* nun auch in Lyon eingeführt werden konnte, *iuxta vires nostras secundum ritum sacri palatii*. Damit ist einmal die ältere Art des Sprechens über die Liturgie beibehalten, der *sonus* wird nicht als solcher herausgehoben, zum ändern handelt es sich um den *ordo psallendi* — welche Melodie damit verbunden war, interessiert den Erzbischof kaum, denn allein schon die Einführung eines neuen Ritus konnte durch die Anwesenheit eines darin erfahrenen Klerikers erleichtert werden: Daß dieser besonders gesangsfähig gewesen sei, wird zumindest nicht hervorgehoben, womit diese Quelle für die Melodiefassung an Wert verliert. Es besteht also durchaus die Möglichkeit, daß die damit befaßten,

wohl Metzger fränkischen *magistri cantilenae* viel mehr Zeit zur Entwicklung des neuen Chorals hatten, nämlich seit der Zeit von Pippin; daß die späteren — von Aurelian übrigens nicht bezeugten — Vorstellungen über eine zweite Sendung von Römischen Sängern zur Zeit von Karl eine der typischen sekundären Zuordnungen darstellen, vergleichbar den Gerüchten über eine zweite Orgelsendung aus Byzanz, ist also nicht von vornherein auszuschließen, aber natürlich auch nicht unmöglich.

Daß dies auch der Diakon übermittelt, ist zu erwarten; dazu benötigte er aber den Kaiser selbst, denn irgendjemand mußte ja die angeblich entstandene Entstellung des Chorals verbessern lassen können. Festgestellt haben dies aber nur zwei Römische Sänger, nicht etwa, wie bei Notker der Kaiser selbst, diese beiden *cantores, quorum iudicio rex omnes quidem corrumpisse dulcedinem Romani cantus levitate quadam cognovit. Metenses vero sola naturali feritate paululum quid dissonare praevidit.*, ib., cap. X: die einen haben, moralisch verwerflicher, die *dulcedo* durch ihren Leichtsinns verdorben, die Sänger in Metz sind nur durch ihre natürliche sängerische Unbrauchbarkeit zu Veränderungen geführt worden, leichtsinnig waren sie, immerhin, nicht.

Was mußte der Diakon zu einer solchen Behauptung wissen? Einmal, daß Metz eine führende Stellung in der Liturgie einnahm, zum andern vielleicht noch, daß sich die Metzger Liturgie nicht überall im Reich durchgesetzt hatte, bzw. daß es einen Versuch der Durchsetzung des Metzger Brauchs gegeben hat, bzw. daß es eine literarische Bezeugung dieses Umstands gab. Daß er den Unterschied einfach zum Zweck der Invektive erfunden hätte, erscheint andererseits ebenfalls unwahrscheinlich; Grundlage wird also ein Bericht über die Verschiedenheit der beiden Fassungen sein.

Die zwei Sänger aus Rom sind wie die Ausführungen im Kapitel davor über den Unterschied zwischen reiner Quelle und verunreinigtem Fluß mit höchster Wahrscheinlichkeit topische Ausmalungen, die natürlich immer den — gerade in der Zeit des Diakons wie auch zur Zeit von Karl d. Gr. gerade nicht bestehenden — Vorrang Roms auch in der liturgischen Musik beweisen sollten. Der Diakon ist auch bei diesen „historischen“ Ausführungen unfähig, irgendwelche spezifisch musikalischen Konkreta anzuführen. Daß der durchaus denkbare Vorwurf von fränkischer Seite, *cantum a nostratibus ... esse corruptum*, ib., cap. IX, und die Gegenargumentation der römischen Liturgen, durch ein das *authenticum Antiphonarium ostentare*, ange-

sichts der Entwicklung der Neumenschrift den Kaiser sofort von der Richtigkeit der Römischen Argumentation überzeugt haben sollte, verlangt eine Romhörigkeit des Kaisers auch in dieser, angesichts der Art der Erwähnung von *magistri cantilenae* bei Helisacher, also für die Zeit des Kaisers noch eindeutig zweitrangigen Angelegenheit der Melodien, die vorauszusetzen absurd erscheint; nur, kannte der Diakon überhaupt eine Neumenschrift? Vielleicht hatte er davon gehört, daß aber in Rom eine neumierte Fassung des römischen Chorals vorgelegen haben sollte, die Karl vorgelegt worden sein könnte, ist mit Sicherheit auszuschließen: Der Diakon kann also nur an textliche Gesangbücher gedacht haben, konkret geht es also höchstens um liturgische, textliche Differenzen.

Man kann also wenigstens die „Zeitnot“ bei der Entstehung der Gregorianischen, endgültigen Fassung des Chorals mit hoher Wahrscheinlichkeit als Argument ausmerzen, womit die offensichtlich bei Aurelian und sicher vorher erreichte Einheitlichkeit der Melodiegestalt des Gregorianischen Chorals wenig erstaunlich wird — setzt man gewisse musikalische Fähigkeiten der fränkischen *magistri cantus*, also von Aurelians *prisci* voraus. Man kann also Stäbleins tabellarische Darstellung der Ereignisse, *MMM* II, S. 153, nur bestätigen: Einen wesentlichen Unterschied konnten die fränkischen Sänger seit 774 bemerkt haben, ob und wann das überhaupt zu einem Skandalon wurde, ja ob überhaupt ein Streit entstanden ist, ist dagegen nicht zu sagen.

Daß in Metz bereits um 800 der Gregorianische Gesang vorgetragen wurde, ist dann höchstens für die Deuter ein Ärgernis, die die schönen Vagheiten der *oral tradition*-Lehre bis zur endgültigen Neumierung der Melodien durchhalten wollen — nur eines ist nicht zu ändern, wie der Text von Homer, so ist auch die Melodieform des Gregorianischen Chorals als solche klar genug überliefert. Wie Homers Text selbstverständlich philologische Textkritik ermöglicht, sind auch die Chormelodien in der einen, endgültigen Fassung Voraussetzung ebenso von Textkritik — und daß die viel größeren Varianten des Antiphonars nicht bewußte kompositorische Individualgestaltungen sind, muß eben erst noch bewiesen werden. Nur, auch hier sind die Melodien so, wie sie sind.

Die Inadäquatheit des spezifischen Wissens des Diakons für den angesprochenen Vorgang wird auch aus der ihm völlig fehlenden spezifischen theologischen Bildung erkennbar. Dies erweist der Schluß des zitierten cap. VII, die Beschreibung der

„Antiwirkung“ des Vortrags der Barbaren: *sicque audientium animos, quos mulcere debuerat, exasperando magis ac obstrependo conturbat*. Statt einer Ergötzung der Zuhörer werden sie verwirrt — die beiden Zusatzqualifikationen sind wieder reine Invektive. Wie bereits in Verf., *Musik als Unterhaltung*, gezeigt, ist eine solche Bewertung liturgischen Gesangs nur von einem Autor zu leisten, der für Augustins strikte Vorgabe zu dumm ist, der also von der, im Frankenreich durchgehend bewußten und gewußten, Bewertung des Sinnes, ja der Berechtigung von Musik in der Liturgie durch Augustin nichts weiß. Ja, der theologische Mißgriff reicht noch tiefer: Hieronymus sagt deutlich genug, daß nicht die Schönheit des Gesangs, wohl aber die innere Einstellung wesentlich ist — und da wagt der Diakon, den Franken, musikalische Unfähigkeit vorzuhalten! Hätte er die mehrfach angeführte, irgendetwas ethisch Verwerfliches muß sich ja auch finden lassen, *levitas* mit dieser Vorgabe verbunden, hätte seine Kritik adäquat sein können: Zwar singen sie schön, aber oberflächlich, ohne Teilnahme des Herzens wäre die theologisch einzig sinnvolle, und dann auch vernichtende Kritik gewesen; der Diakon bleibt auf primitiver, topischer Ebene, theologisch wie historisch völlig inadäquat, die Erkenntnisqualität seiner betreffenden Ausführungen ist also sehr gering — vor allem verglichen mit Aurelians Werk.

Nun hat auch K. Levy u. a. die etwas alte These formuliert, daß der Altrömische Choral seine Benennung nicht rechtfertigt, sondern ein Ausläufer des Gregorianischen, Fränkischen Gesangs sei, der irgendwann, natürlich möglichst früh, auch nach Rom übernommen und dort durch irgendwelche improvisatorischen Praktiken oder eher Unpraktiken zu seiner überlieferten Form „zersungen“ worden sein muß — das Fehlen von literarischen Quellen ist für Levy wie für Pfisterer kein Problem, *A New Look at Old Roman Chant – II, Early Music History* 20, S. 173 ff.; dies stellt einen neuen Anlauf zur Spekulation über die Relation von Gregorianischer und Altrömischer Fassung des Chorals dar, worauf hier nur hinsichtlich der neuen Deutungen literarischer Quellen durch Levy hinzuweisen ist — sorgfältige und statistisch wenigstens annähernd ausreichende Melodievergleiche findet man, natürlich, nicht, denn das hätte Arbeit bedeutet und ein gewisses musikalisches Verständnis gefordert.

Quellen für eine plötzliche Entscheidung, die zur Feststellung über die Opposition von *Galikanischer Melodie* und *perfectior cantilenae scientia* von Walafrid in absolutem Gegensatz steht, gibt es nicht; es gibt auch keine einzige Quelle, die von

einer Übernahme fränkischen Sangesbrauchs in Rom spricht — und rein liturgische Quellen, die Einzelfälle betreffen, können meist in verschiedener Weise erklärt werden, müssen kein gesamtes Korpus betreffen. Nun gibt es eine Quelle, in der über eine Durchsetzung, allerdings ausdrücklich des Römischen, nicht aber des auf Pippin zurückgehenden bzw. zurückgeführten Gesangs an anderen Stellen Italiens gesprochen wird — im Gegensatz dazu bezieht sich die Quelle, was das Fränkische Reichsgebiet anbelangt, wieder explizit auf König Pippin; dieser Sachverhalt war klar. Demgegenüber wird hinsichtlich Italien festgestellt: *Quod quidem et nos conlato nobis a Deo Italiae regno fecimus sanctae Romanae ecclesiae fastigium sublimare cupientes et ... papae Adriani ... parere nitentes, scl. ut plures illius partis ecclesiae quae quondam apostolicae sedis traditionem in psallendo suscipere recusabant, nunc eam cum omni diligentia amplectantur, et cui adhaeserant fidei munere, adhaerant quoque psallendi ordine. ...*, *Libri Carolini*, MGH Conc. t. 2, suppl. I, S. 135 f.

Daraus ist nicht einfach zu folgern, daß fränkische, Metzger *magistri cantus*, also nicht nur Litugiker in die betreffenden Diözesen Italiens gesandt wurden, es besteht eben nicht ein Grund für die Annahme, daß es sich hier wesentlich um die Formen der Melodien gehandelt haben müsse (*The eighth-century documents say that GREG-8 was meant for general distribution*, ib., S. 183, wo Levy das gefunden haben will, ist nicht zu erkennen); daß der *ordo psallendi* ausdrücklich die Gestalt der Melodien bedeutet haben sollte, wäre angesichts des sozusagen expliziten Fehlens des Ausdrucks *sonus* oder anderer spezifischer Termini also erst einmal zu beweisen — zumindest fällt auch hier das Fehlen einer adäquaten Ausdrucksweise oder Ausdrucksmöglichkeit auf — waren die Melodien wirklich schon so wichtig wie die liturgische Ordnung? Diese Frage ist angesichts noch Helisachars Aussagen nicht unsinnig, denn es bleibt zu fragen, wo die Übertragung der Authentizitätskategorie auch auf die Melodiegestalt überhaupt auch literarisch formulierbar wurde — bei Aurelian ist dies der Fall, bei früheren Quellen ist diese Frage nicht so einfach zu beantworten, wenn nicht explizit gesondert und einheitlich der *sonus* erwähnt wird. Hinzu kommt noch das Problem, ob der Wunsch des Königs wirklich überall voll erfüllt worden ist, ja erfüllt worden sein kann — daß es Kirchen gegeben hat, die sich geweigert haben, das steht fest; daß diese ihren Widerstand auch wirklich und dann noch in Bezug auf die Melodien aufgegeben haben sollten, daß die reale Macht bestanden haben sollte, die „richtigen“ Melodien auch durchzusetzen, müßte man ebenfalls wohl erst noch zu beweisen: Die Existenz nicht nur der Mailänder Litur-

gie, sondern auch von Melodien eines eigenen Beneventanischen Corpus läßt gerade nicht erkennen, daß sich die Absicht der einheitlichen Liturgie durchgesetzt haben könnte — wie außerdem wäre der Ausdruck *regnum Italiae* zu konkretisieren, eben in Hinblick auf das Langobardische Königreich. Außerdem, was soll durchgesetzt werden? warum nicht AR? Die Quelle ist also höchst unklar, vor allem, was den *sonus* anbelangt.

Aus den sozusagen amtlichen Quellen ist eben nicht zu entnehmen, daß speziell den Melodien besondere Bedeutung zuerkannt worden wäre, daß speziell fränkische *magistri cantilenae* nach Rom, Benevent²¹² oder sonst wohin geschickt wurden, denn es wird ja nicht einmal darüber berichtet, daß der päpstliche Wunsch nicht nur ein Wunsch geblieben ist, wo ist ein Vollzug gemeldet, und was wurde konkret zur Erfüllung des Wunsches getan: Die Quelle sagt nicht aus, daß fünf *magistri cantilenae* o. ä. losgesandt worden seien; ja die durchgehende Betonung des Traditionsursprungs bei König Pippin für die fränkischen Reichsteile im Gegensatz zu einer nur auf die Liturgie gerichteten Forderung nach Geltung der Römischen Liturgie in italienischen Diözesen weist eher daraufhin, daß man sich eines gewissen Unterschieds ganz bewußt gewesen sein könnte, und daß im Gegensatz zum „Norden“ der *sonus* in Italien keine große Bedeutung hatte: Die angeführte „italienische“ Quelle nennt weder *cantores* — übrigens auch in deutlichem Gegensatz zu Bedas

²¹²Auch Pfisterer kann für die gleiche Meinung eines sehr frühen Transfers der Melodien, nicht nur der Liturgie, nur die alten Gründe anführen; darauf wird an anderer Stelle näher eingegangen: Die musikhistorischen Probleme sind erheblich, weder Levy noch Pfisterer beachten den Umstand, daß die Gesamtheit des Rationalisierungsvorgangs, angefangen von der tonartlichen Klassifikation der Melodien, die Erfassung der Melodiegestalten durch Neumen bis hin zur skalisch eindeutigen Festlegung ausschließlich im Frankenreich geschehen ist: Daß überhaupt solche Dinge erörtert werden können, verdankt man allein fränkischen *magistri cantilenae* — und daß dieser Rationalisierungsprozeß überhaupt keine Folgen für die Interpretation der Melodiegestalt gehabt haben könne, auch das wäre erst einmal nachzuweisen — römische Theoretiker des 8. Jh., seien sie auch so „intuitiv“ „vorrational“ wie Aurelian, nachzuweisen, ist jedenfalls bisher offenbar noch nicht gelungen; auch das Prinzip des Tonars scheint ja nicht italienischen oder römischen Ursprungs zu sein. Damit aber wird deutlich, daß die einfache Voraussetzung einer Durchsetzung der Melodien von Greg in Italien, wo auch immer, damit zu rechnen hat, daß alle Techniken der Fixierung und Rationalisierung der Choralmelodien nur im „Norden“, aber an keiner Stelle der angeblich liturgisch „angeglichenen“ Bereiche in Italien geschehen ist.

Bericht der Einführung römischer Liturgie in England —, noch den *sonus*, gemeint ist der *ordo psallendi*, was in Vergleich zu den genannten parallelisierbaren Quellen nur die liturgische Anordnung meinen kann. Von einer Sendung Metzger *cantores* ist, ebenfalls in Gegensatz zu den Hinweisen von Beda und dem Brief des Papstes an König Pippin nicht die Rede, also sollte man die Spezifik dieser Quellen nicht stillschweigend auf eine andere übertragen. Damit ist das Ende des Exkurses erreicht, der wieder auf die Funktion und Rolle des Rationalisierungsvorgngs nur im „Norden“ des Reichs hinweist.

1.6.6 Die Verballhornung der Einteilung der Musik durch Martian in Relation zu der bei Aristides Quintilianus und ihres Sinnes

Was der Autor der Fassung bei Martianus Capella (936) (vgl. die Bemerkung von Dick zu dieser „Reduktion“) mit der auch bei Aristides überlieferten Gliederung der Musik tut (die oben, 1.6.1 auf Seite 364, schematisch angegeben wurde), ist einfach die Herausnahme aller der Teile, die im Schema bei Aristides Quintilianus aus drei Teilen bestehen — und dies sind angenehmer Weise wieder drei *species*: Das *τεχνικόν*, das die drei Teile der Melik, Rhythmik und Metrik beinhaltet, also naturgemäß ein Teil der Theorie ist, und die beiden Teile der Praxis: Es ist kaum daran zu zweifeln, daß der Autor des Schemas bei Martian nach diesem formalen Schematismus vorgegangen ist: Inhaltlich ist das Verfahren der Aufgabe der grundlegenden Opposition von *Theorie* und *Praxis* — kurz formuliert — dadurch zu erklären, daß ausschließlich die Begriffe genannt werden, die sich in der *Praxis* wiederfinden, das *τεχνικόν* der Theorie enthält die Begriffe, die die erklingende Musik unterteilen, also das, was in Metriken und einfachen Musiklehren zu finden ist. Aus der systematischen Opposition wird damit eine Parataxe, die nur an den in der einfachen Musiklehre verwendeten Klassifikationsbegriffen interessiert ist. Immerhin beachtet der Autor dieser Reduktion, daß er den Genusbegriff des *τεχνικόν* nicht mehr verwenden kann (wenn er die Opposition einfach ausläßt), weshalb er sinngemäß die drei Erscheinungsformen der Musik als *ὕλικόν*, als Material der Musik bezeichnet; eine solche Qualifikation erscheint sinnvoll (es handelt sich um *sonus*²¹³,

²¹³In dem hier untersuchten Zusammenhang ist die allgemeine Verwendung von *sonus* im Sinne reiner Melodie, also der textlosen Weise, die vergleichbar mit *ἦχος* ist, von geringerem Interesse, natürlich muß man bei allen Interpretationen auch an diese Bedeutung denken,

numerus, verba, was inhaltlich auch nicht gerade von eigenem Denken zeugt, denn die *verba*, als nicht ganz sinngemäß zusammenfassender Begriff der metrischen Ordnung von Sprachelementen, eigentlich der *syllabae*, sind der sozusagen klassischen Musiktheorie zufolge).

Auch die (vom lateinischen Autor nicht übernommene) Bezeichnung *χρηστικόν* für die Faktoren der „Komposition“ paßt nur als Teil einer zweigeteilten Praxis, weshalb eine neue Benennung im Sinne von *Fertigstellung* einer Arbeit ebenfalls als sinnvolle Allgemeinbezeichnung erscheinen kann, vor allem als eine Bezeichnung, die sozusagen spontan und neutral aus der Sache ableitbar ist.

Was bei dieser Reduktion des ursprünglichen Schemas aber restlos verlorengeht, ist die Bindung an die Grundlagen, insbesondere also die Bindung an die Proportionen. Diese Bindung hebt Aristides Quintilianus ausdrücklich hervor, ed. W.-I.,

eben als weitere Bedeutungsmöglichkeit: *Ode est dulcedine soni verbum lexisve pronuntiat. nam si sine verbo sonus pronuntiabitur, cruma dicitur, unde etiam in tropicis artis nusicae litterae seu signa, quaedam tonos proprios exprimentia media interveniente linea ita enuntiant, τὰ μὲν ἄνω τῆς λέξεως, τὰ δὲ κάτω τῆς κρούσεως. ...*, Marius Victorinus, *De metris Horatianis*, GL VI, S. 183, 22.

Angesichts der Grundbedeutung von *ὥδή* ist klar, was Marius Victorinus hier tut: Er gibt eine etymologische Erklärung von *oda* als Text (aufgerufen durch zwei Ausdrücke) vorgetragen mit der *Süße der Melodie*. Näher erklärt wird das dann durch Hinweis darauf, daß es einen weiteren griechischen Ausdruck gibt, nämlich den für die rein instrumentale Melodie: *χοῦσμα* ist die Bezeichnung dafür, für Melodie an sich. Zeichen dafür ist die griechische Notation, die Noten für die jeweiligen Töne, ausgedrückt durch *toni!*, kennt und zwar oben für den Gesang, unten für die instrumentale *χοῦσις*.

Die Ausweitung ist sicher originell, vielleicht sogar von Marius Victorinus selbst, sagt aber nur Allgemeines — daß die Bezeichnung *oda* etymologische Erklärungen des Wortes hervorruft, ist klar, ein spezieller Bezug zu Horaz liegt natürlich nicht vor; umso erstaunter darf man von G. Wille lesen: ... *Wenn Victorinus zur Illustrierung der horazischen Ode die Notation heranzieht, so legt dies für den Autor mindestens ein Wissen um die Vertonung horazischen Lyrik nach. ...*, *Musica Romana*, S. 237. Weder wird die *horazische Ode illustriert* — es geht um eine allgemeine Worterklärung —, noch wird dazu die Notation herangezogen, die wird zur Erklärung des Unterschieds zwischen *cruma* und vokaler Melodie herangezogen; so naiv sollte man an antike, zumal spätantike Texte nicht herangehen — weil Marius Victorinus keine *Liederbücher* meint, sondern Darstellungen der Musiktheorie ist auch diese Stelle kein Beleg für die Verwendung der griechischen Notenschrift für lateinische Texte.

S. 6, 11), wo die letzte Aufgabe des *θεωρητικόν* ist:

... ἐπὶ τὰς ἄνωθεν ἀρχὰς καὶ φυσικὰς αἰτίας καὶ πρὸς τὰ ὄντα συμφωνίας ἐπισεκπτόμενον...

... dazu betrachtet es die Urgründe, die natürlichen Ursachen und die Harmonien in Hinblick auf das Seiende.

Bei der Frage, ob Martianus Capella die angesprochene Verkürzung der Einteilung geleistet hat, wäre also zu beachten, daß er — bei vorausgesetzter Lektüre von Aristides Quintilianus — ausgerechnet den Teil weggelassen haben soll, der die Verbindung von Musik zum Höchsten, die Harmonie des Weltalls etc. betrachtet. Wie das mit der Deutung seiner Wahl des Wortes *harmonia* statt *musica* sozusagen als Überschrift der Behandlung der *ars musica* als angeblicher Ausdruck der übergeordneten Weltharmonie etc. zusammenpassen könnte, müssten die Deuter erklären, also Cristante und Grebe, wozu sie allerdings solche Schaverhalte zu beachten hätten. Man kann natürlich auch einfach den Umstand heranziehen, daß gerade für die spätantiken Autoren, je weniger sie von mathematischen Sachverhalten noch irgendein Verständnis hatten, gerade in der Mystik der Zahlhaftigkeit und Harmonie der Welt der wesentliche Sinn der *ars musica* gelegen hat.

Es kann also gefolgert werden, daß Martianus Capella unmöglich der Autor der reduzierten Form der Definition sein kann: Wenn er Aristides Quintilianus gelesen hätte, hätte er unmöglich gerade an dieser Aussage vorübergehen, also ausgerechnet den Teil der *ars musica* weglassen können, der die ganze Lehre der Harmonie der Welt betrifft. Auch dieser Umstand weist daraufhin, daß Martianus Capella eine Vorlage benutzt hat, in der gerade diese Bedeutung der Theorie als überflüssig bewertet wurde; es dürfte sich also um einen Text handeln, der die Einfachheit des Handbuchs von Bacchius noch weit hinter sich gelassen haben muß, also etwas wie der Anonymus Bellerman. Martianus Capella kann nicht gerade den Bezug zur Schau der Harmonien für uninteressant gehalten haben. Ihm lag aber eine Schrift vor, die den Stoff, wie er von Aristides Quintilianus vorgetragen wird, nochmals und zwar wohl im Sinne eines Hilfsmittels für eine Art elementare Musiklehre formuliert hat, oder wenigstens selbst aus einer derartigen Quelle abgeleitet ist, sozusagen nicht als sekundäre, sondern als ein tertiäre Fassung.

Läßt sich also die angesprochene Kürzung der Einteilung der *ars musica* bei Aristides Quintilianus in der anzunehmenden Vorlage der Schrift von Martianus

Capella in gewissem Rahmen als nicht sinnwidrig erklären, also als Reduktion auf ein einer eher praktischen Musiklehre gewidmetes Niveau²¹⁴, so findet sich noch ein, nun auch inhaltlich schwerer Lapsus in der Überlieferung des Textes von Martianus Capella, dessen sozusagen stillschweigende Ersetzung durch die korrekte Fassung in neueren Deutungen vielleicht Defizite des Wissens zu verdecken geeignet ist:

Im ἀπεργαστικόν treten nicht wie in der Vorgabe die drei Teile *Melopoïie*, *Rhythmopoïie* und *Poïesis*, also die der Metrik zugeordnete Dichtung, sondern nach der Melopoïie zwei Begriffe auf, von denen einer Teil der Melopoïie ist, *πλοχή*, der andere aber der Definition des μέλος τέλειον ist, des eigentlichen Melos, also des Gesangs, der aus λέξις, Rhythmus und *melodia* besteht²¹⁵. Man findet Definitionen z. B. bei Aristides Quintilianus, ed. W.-I., S. 5, 4, oder 28, 8.

Da nach den Angaben der Ausgaben von Dick und Willis alle Quellen diese Folge, *melopoïia*, *lexis* und *plokē* anführen, ist eigentlich nicht zu folgern, daß hier eine, sozusagen zufällige Veränderung des Textes in der Überlieferungsgeschichte vorliegen könne: Schon angesichts der Geläufigkeit der eigentlich anzunehmenden Begriffe *Melopoïie*, *Rhythmopoïie* und *poiēsis*, die auch noch griechisch geschrieben sind, erscheint es nicht leicht vorstellbar, daß derartige Veränderungen gerade die letzten zwei Wörter betroffen haben sollen: Denkbar wäre höchstens, daß Glossen eine weitere Einteilung gegeben hätten, die aber noch chiasmatisch in den Text gelangt und die eigentlichen Begriffe verdrängt haben müßte²¹⁶. Nur, daß solche Erläuterungen, zudem noch in falscher Reihenfolge — *lexis* gehört zu *poiēsis* —, auch noch die ursprünglichen Begriffe verdrängt haben könnten, ja daß angesichts des differenzierten Kontexts, in dem *plokē* ja nur einer von mehreren Begriffen ist, nur dieser Begriff „ausgewählt“ worden sein soll, ist nicht leicht vorstellbar, d. h. es ist kein rationaler Grund für derartige Veränderungen der klaren Logik der Vorgabe zu konstruieren.

Zumindest ist also denkbar, daß Martianus Capella mit der Übernahme einer so

²¹⁴Und bei dem Anonymus Bellerman, z. B. §13, ed. Najock, S. 76, 6, wird auch noch der Mittelteil, das ἀπεργαστικόν weggelassen.

²¹⁵Diese Dreiteilung ist übrigens nicht harmonisiert mit der entsprechenden Einteilung des Rhythmus in 969 und seiner Vorlage im Text von Aristides Quintilianus, wo nun eben der *numerus dividitur in corporis motum, in sonorum modulandique rationem atque in verba*.

²¹⁶Die *lexis* als Erläuterung für *poiēsis* wäre denkbar, *plokē* für die Melopoïie ist geläufig. Für die Rhythmopoïie hätte es dann keine Erklärung, wohl aber eine Ersetzung gegeben.

klar verderbten „Ausfüllung“ des ἀπεργαστικόν wieder sein genuines Nichtverstehen des Inhalts der Musiktheorie beweist.

Die Frage, wie eine solche eindeutig fehlerhafte Formulierung der drei Begriffe erfolgen konnte, durch etwa in den Text geratene und dazu noch zwei der ursprüngliche Begriffe verdrängende Glossen oder wie auch immer, ist dadurch erschwert, daß die „ersetzenden“ Begriffe eine eindeutige Funktion in anderem, aber klar die Melik betreffendem Kontext haben. Die auf den ersten Herausgeber zurückgehende Emendierung von λέξις durch λῆψις, die von allen späteren Herausgebern übernommen wurde, liegt nahe, da das Wort Teil der Bestandteile der *melopoiia* ist — problematisch ist dabei, daß es sich dabei um eine noch „tiefere“, von Aristides Quintilianus in seiner Einteilung gar nicht mehr beachtete Ebene als die des Begriffes *μελοποιία* handelt, eine Ebene, die zudem nicht nur aus zwei Begriffen besteht. Zum anderen kann, wie angedeutet, auch λέξις auf einen Bezug zu μέλος weisen — eindeutig ist bei beiden „ersetzenden“ Wörtern also der gemeinsame Bezug nur zur Melopoiie, und der Umstand, daß sie unmöglich als Verschreibungen o. ä. der „originalen“ Begriffe anzusehen sind, also sozusagen eine aktive Ersetzung vorliegen müßte, die die *μελοποιία* als zentrale Aussage versteht.

Die Seltsamkeit der Begriffsersetzungen wird nun dadurch noch weiter gesteigert, daß etwa bei Bryennius, *Harmonica*, die Zeilen nach ed. Jonker, S. 360, 27, auf das ἀπεργαστικόν hinweisen: Da ist die Rede von der χρῆσις δὲ ἡ ποιὰ τῆς μελωδίας ἀπεργασία; eine Stelle, die von der Chresis als Herstellung der Melodie spricht, die also die Herstellung der Melodie sei, wozu dann vier *species* gehören, Agoge, Ploke, Petteia und Mone, es handelt sich eindeutig um Klassifikationsbegriffe für grundlegende melische Bewegungen.

Der Erfinder des Martianschen Schemas könnte die durch seine Verkürzung unbrauchbar gewordene Bezeichnung *χρηστικόν* durch dessen Erklärung in der Melopoiie ersetzt haben, womit er einen neuen passenderen Oberbegriff erhalten hätte — auch von daher ist nicht auszuschließen, daß er tatsächlich „aktiv“ das ursprüngliche *χρηστικόν* geändert hat. Daß er damit das ursprüngliche Schema zum Unsinn gemacht hat, scheint ihm verborgen geblieben zu sein — die Teile der Melopoiie haben in dem Schema natürlich nichts zu suchen. Deutlich wird auch, daß die Koppelung von *πλοκή* mit *λῆψις* nicht die einzig mögliche ist, wie ja auch *λῆψις* bei Aristides Quintilianus ebenfalls in einem Dreierschema auftritt, das nun wieder die *πλοκή*

nicht enthält, vgl. dazu auch Bryennius, *Harmonika* III, 10, 40, ed. Jonker, S. 360, 23, was Martianus selbst auch noch auf die *rhythmopoiia* bezieht bzw. überträgt, 994 — an einer Stelle, an der sein Text sehr wohl den Begriff *rhythmopoiia* kennt (inhaltliche Harmonisierung bei der Erklärung von Begriffen kennt Martianus also auch hier nicht)!

Die Möglichkeit, die Textverderbnis, die aber nicht notwendig Unsinn bzw. ein Überlieferungsfehler sein muß, d. h. auf einer „aktiven“ Umformung beruhen könnte, so seltsam das auch anmutet, zu rekonstruieren, erscheint nicht einfach, wahrscheinlich unmöglich. Dies aber darf natürlich nicht dazu führen, einfach die korrekte Fassung aus der ursprünglichen Version einzusetzen; die Frage nach dem Zustandekommen eines derartigen Durcheinanders muß zumindest gestellt werden, hängt doch davon auch die Entscheidung ab, ob Martianus Capella selbst diese Form gelesen und übernommen hat — und dafür spricht eben die Einheitlichkeit der Überlieferung (und auch die Emendation *ληψις* für das überlieferte *λεξις* schafft keineswegs Klarheit²¹⁷). Auffällig wäre nämlich bei einer solchen Übernahme der verderbten oder veränderten Fassung, daß weder Martianus noch einer der Kopisten auf die geradezu unausweisliche Verbesserung, nämlich die Parallelisierung mit den Elementen des vorangehenden Genus, *μέλος*, *ῥυθμός*, *μέτρον*, gekommen ist. Die inhaltliche *lectio difficilior*, ja eigentlich *lectio impossibilis* — wenn man den Inhalt auch nur ansatzweise verstanden hat —, herrscht ersichtlich vor. Und der Verdacht,

²¹⁷Wobei die Koppelung von *ληψις* mit *πλοκή* keineswegs zwangsläufig ist, wie die genannte Stelle aus der Schrift von Bryennius zeigt, ed. Jonker, S. 360, 23: Da findet sich die Koppelung *ληψις, μιξις και χρῆσις*. Die *ληψις* bezeichnet die Tätigkeit des *μουσικός*, den passenden melischen Bewegungsraum zu finden, in dem er dann das *σύστημα* macht, also ob er hohe oder andere Lagen wählt. Wie die Bestimmung der *μιξις* zeigt, handelt es sich nicht um ein Ausführungsproblem, sondern um eine strukturell-kompositorische Entscheidung, die so klassifiziert wird; die *μιξις* bedeutet erwartungsgemäß die Mischung von Tonräumen bzw. Lagen, *genera*, also enharmonisch, chromatisch und diatonisch oder auch die Mischung der verwendeten *τρόπων συστήματα*, worunter man wohl die Entscheidung über die Verwendung von verschiedenen Transpositionsskalen zu verstehen hat (also modern formuliert, die Modulationen, die terminologisch sonst als *μεταβολαί κατὰ τόνον* o. ä. erscheinen). Erst die *χρῆσις*, sozusagen die lokalen formalen Entscheidungen des Komponisten umfassen die *πλοκή* als eine von vier melischen Fortschrittmöglichkeiten. „Natürlich“ ist also eine Koppelung von *ληψις* mit *πλοκή* keineswegs, was auch die Konjektur der Ausgaben begründungsbedürftig macht.

daß schon Martianus Capella diesen Unsinn nur weiter überliefert, ist nicht mit der notwendigen Sicherheit auszuräumen.

Remy von Auxerre, der einige verderbte Lesarten übernimmt²¹⁸, gibt sich ersichtlich Mühe, trotz der für ihn natürlich autoritativen Textfassung das Dreierschema durchzuführen, also auch in den überlieferten Begriffen, *μελοποιία, λέξις τε καὶ πλοκή*, die Ordnung des *ὄλικόν* wiederzufinden als Erklärung der drei Teile des *ἀπεργαστικόν*:

CUIUS TRES ITIDEM *i. e. similiter* PARTES, ID EST *ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ*, PER *i. e. profertur*, *i. e. melodiae factura*, *quod pertinet ad sonos. ΛΕΞΙΣ* *i. e. dictio*, *ad rithmum pertinet. ΠΛΟΚΗ* *geminatio*, *quando unus pes multipliciter ponitur.*

Was das zitierte PER mit der Erklärung *profertur* bedeutet, muß hier unklar bleiben, leider haben auch die neueren Herausgeber die in den Kommentaren überlieferten Varianten kaum beachtet, so daß hier keine Klärung möglich ist. Wesentlich ist für die hier betrachtete Frage nach der Unerklärlichkeit der Überlieferung, d. h. des Fehlens einer korrekten Überlieferung, daß Remy mit einiger Mühe das genannte Dreierschema, *melos, rhythmus, metrum*, bei seiner Deutung beibehält, wenn er die *λέξις* dem *rhythmus* zuordnet. Daß dann die „Erklärung“ von *πλοκή* das *metrum* betreffen mußte, ist klar, auch wenn die Idee einer *mehrfachen Setzung des gleichen, einen Versfußes* als „kühn“ zu qualifizieren wäre; die Einführung des Versfußes aber und einer Möglichkeit seiner Zusammenfügung weist klar darauf hin, daß Remy hier einen Bezug zum *metrum* herzustellen versucht. Remy hat also die eigentliche Form der drei Teile des *ἀπεργαστικόν* rekonstruiert, ja als selbstverständlich vorausgesetzt, mußte sich aber mit den überlieferten Wörtern auseinandersetzen. Wenn er dabei die im Johannes Scottus zugeschriebenen Kommentar gegebene Deutung übernimmt, zeigt er, wie natürlich eine solche Interpretation sogar gegen den überlieferten Wortlaut aus dem Kontext folgt. Um so weniger verständlich ist dann aber eben dieser überlieferte Wortlaut, der von den „Verantwortlichen“ geradezu ein Übermaß an Nichtverstehen verlangt, zumal ja eigentlich schon eine formale Parallelisierung zur Herstellung der eigentlichen Form ausreichen müßte.

Wie gesagt ist der Verdacht nicht restlos auszuschließen, daß Martianus Capella

²¹⁸Wie den *Ermion vir Lassus ex Surse* und ΕΙΔΙΚΟΝ statt ΤΑΙΚΟΝ, was als sekundäre, „graphische“ Ersetzung immerhin erklärbar erscheint.

selbst für den Unsinn der Überlieferung verantwortlich ist, die Einhelligkeit der Überlieferung kann nicht einfach übersehen werden²¹⁹.

Abschließend bleibt nur der Blick auf die Meinung von Grebe, die in ihrer Habilitationsarbeit über Martianus Capella zum Schluß kommt, (S. 640), daß er *in der sehr systematischen Wiedergabe des musikalischen Lehrgebäudes ... der antiken Fachliteratur* folge, *Er zählt zuerst drei übergeordnete Begriffe auf ... Im nächsten Schritt teilt er die Hauptbegriffe ... in je drei Unterpunkte*, daß damit die allein *sehr systematische* Gliederung bei Aristides Quintilianus in einer gerade für die Absichten von Martianus Capella unbrauchbaren Weise verkürzt wird, ist für diese Paraphrase offensichtlich irrelevant, jedenfalls keiner Diskussion wert, auch nicht, ob eine solche Verkürzung auf Martianus Capella zurückgehen kann, der nicht einmal fähig ist, Konkretes und Rationales zum Begriff *tetrachordum* zu sagen: Die Deutung von Grebe ist — angesichts der für sie verfügbaren korrekten Systematiken — sozusagen noch unzulänglicher als die „Systematik“ bei Martianus Capella, zumal ihre Beschreibung ganz auf der Ebene des Formalismus stehen bleibt. Grebe geht in gleicher Form vor, wenn sie natürlich nicht die Inhaltslosigkeit zur Kenntnis nimmt, sondern ohne Verifizierungsanstrengungen anhand der vorliegenden, logisch sinnvollen Einteilungen, formalistisch das Bestehen einer Systematik umschreibt; der Inhalt ist für solches Vorgehen ohne jeden Belang; eine „Wiedergeburt“ von Martianus Capella als moderne Wissenschaftlerin? Und das auch noch in einer altphilologischen Habilitationsschrift, man würde eher an Musikwissenschaft denken.

Insofern wird die formale Herrschaft der Dreierschematik, die Cristante ausführlich belegt (S. 41), zu einer ganz großen, selbständigen Leistung des Kompilators (Grebe, *ib.*, S. 641) — auf die inhaltlichen Widersprüche kommt es natürlich nicht an, die sieht Grebe nicht, weil sie die Inhalte nicht verstanden hat, sich nicht einmal die Mühe gemacht hat, sie zu verstehen, statt dessen hat man so schöne Wörter wie *Verästelungen: Aufgrund dieser in Sprache, Stil und Gliederung zu beobachtenden Parallelen ist die Verästelung des musikalischen Systems leicht zu erfassen. Auch wenn Martianus inhaltlich Aristides Quintilianus folgt, so bleibt doch die sprachlich-stilistische Ausgestaltung die Leistung des Karthagers*. Was die einfache Aufzählung

²¹⁹Weshalb es nicht gerade hilfreich erscheint, einfach die korrekte Fassung — „korrekt“, weil sie allein sinnvoll ist — einzusetzen, ohne auch nur die Frage zu stellen, wie die absonderliche, aber einheitliche Überlieferung zustande kommen konnte und was sie für die aktuellen Kenntnisse von Martianus Capella bedeuten könnte, vgl. Grebe, *ib.*, S. 639.

bekannter Begriffe ohne sinnvolle Erklärung zur *sprachlich-stilischen ... Leistung des Karthagers* machen könnte, muß wieder Grebes Geheimnis bleiben.

Weil die Gliederung inhaltlich gerade die von Aristides Quintilianus gegebene Systematik in der angedeuteten Weise verballhornt, sind solche Formulierungen nur noch als ein Überbrücken von Nichtwissen und Nichtverstehen durch schiere Wörterreihung, vor allem aber als Verunklarung der historischen Fakten zu bewerten; Grebe sieht nicht einmal die Notwendigkeit, die Diskrepanzen zwischen der wirklichen Systematik bei Aristides Quintilianus und der Wortaufzählung bei Martian näher zu untersuchen, ja sie nur zu bemerken: Angesichts weiterhin dessen, daß die zentrale Differenzierung in Praxis und Theorie und damit die Beziehung der *ars musica* zur Harmonie der Welt etc. in dem von Martianus Capella übernommenen Schema völlig verschwunden ist, mutet die Feststellung einer leichten Erfassbarkeit der *Verästelung des musikalischen Systems* seltsam an. Wie das dominante Dreierschema anders zu formulieren sein sollte, als dies die knappe Reihung bei Martianus Capella zeigt, ist nicht zu erkennen. Von einer *Leistung* des Autors kann nicht gesprochen werden, insbesondere angesichts der Verwendung bzw. Übernahme einer Verkürzung der Einteilung der *ars musica*, die die gerade für spätantikes Denken wesentlichen Bezüge zu harmonischen Strukturen der Welt gänzlich vermissen läßt, obwohl diese in der vollständigen Version bei Aristides Quintilianus als wesentlicher Teil der Theorie ausdrücklich angemerkt werden.

Übrigens wird gerade aus dieser Bestimmung eines Teils der Theorie deutlich, daß das Schema insgesamt nicht auf Aristoxenus zurückgeführt werden kann: Die angesprochenen Teile der Theorie sind eindeutig „Pythagoräisch“; das vollständige Schema ist also Ergebnis der üblichen Vermischung beider theoretischen Modelle, die die späten, synkretistischen Schriften von Gaudentius, Bacchius u. ä., aber auch spätantike Autoren wie Martianus Capella und die meisten mittelalterlichen, schöpferischen Theoretiker kennzeichnet; ein parataktisches Nebeneinander²²⁰, das bemerkenswerterweise im Mittelalter offenbar keine philosophischen Fragestellungen

²²⁰ Am deutlichsten wird dies beim Anonymus Lafage, wenn dieser die Gleichheit aller Intervallklassen, auch des Halbtons, formuliert: Die Intervallklassen konnten in der Praxis, der Anwendung der Theorie Aristoxenisch als gelernte Größen gebraucht werden, die Pythagoräische Begründung durch Proportionen war dazu die wissenschaftliche Beweisführung — wenn z. B. Guido verlangt, ohne Instrument, d. h. ohne Hilfsmittel, die Töne korrekt zu singen, basiert er auf einer Art implizit virtuellen Aristoxenischen Systems.

ausgelöst hat, wie auch viele andere, philosophisch durchaus nicht zu vernachlässigende Probleme, die die antike Musiktheorie in ihrer mittelalterlichen Umformung unbeachtet gelassen hat, nicht zuletzt wohl auch aus sozusagen tiefer Unkenntnis, vor allem aber wohl auch aus der Konzentration auf wichtigere Fragen, nämlich die der Schaffung eines konkret brauchbaren und verbindlichen Tonsystems; hierzu konnte das wenig differenzierte Nebeneinander der beiden Modelle beibehalten werden, denn es ließ einesteils mit absoluten Intervallgrößen, z. B. „dem“ Halbton „rechnen“, zum anderen aber waren die Konsonanzen und Intervalle durch die angegebenen Proportionen zeitinvariant gegeben (und der nicht-halbe Halbton war für die Praxis irrelevant). Auf die Probleme, die die mittelalterliche Philosophie, also vornehmlich „die“ Scholastik aus dem Nebeneinander von Pythagoräischer und Aristoxenischer Modellbildung hätte ziehen können, ja vielleicht müssen, wird im 2. Teil näher eingegangen (auch der große Scholastikforscher M. Haas hat diese Probleme bisher nicht bemerkt, was dennoch nicht bedeutet, daß sie nicht existent oder bedeutsam wären).

2

Zur Theorie der Melik von Aristoxenus und seinem Einteilungsschema bei Martianus Capella

2.1 Zur Einteilung der Theorie der Melik

Charakteristisch ist bei Martianus Capella die Ausrichtung an Aristoxenus, wenn nach der Darlegung der Einteilung der *ars musica* eine Einteilung der Stimme folgt, die inhaltlich, wie bereits angesprochen, zwar unbrauchbar verkürzt, als Teil der folgenden Darlegungen aber wenigstens an der richtigen Stelle steht — nur, wer das aus dem Text von Martianus Capella ablesen soll, der muß den Inhalt bereits kennen. Übrigens ist auch bei Aristides Quintilianus, der ebenfalls dem Aristoxenischen Schema folgt, der Anschluß an die Einteilung der Musik inhaltlich nicht gelungen: Als Ausgangsbasis der Aristoxenischen Systematik der Lehre der Melik ist die Theorie der melischen Bewegung anzusehen, worauf hier nicht weiter einzugehen ist; diese Begriffsbildung ist zentral für das theoretische Modell von Aristoxenus. Wie aber kann eine Verbindung dieser Theorie mit der angesprochenen Einteilung τῆς πάσης μουσικῆς geleistet werden?

Aristides „erreicht“ dies dadurch, daß er das *ὑποκριτικόν* im Sinne der Schauspielkunst wie eine Art Ballet qualifiziert (ed. W.-I., S. 6, 22):

... ὑποκριτικόν, ἐν ᾧ λοιπόν καὶ σωματικαὶ κινήσεις ὁμολογοὶ τοῖς ὑποκειμένοις μέλεσι παραλαμβάνονται. κινήσεις μὲν οὖν ἐστὶ μεταβολὴ ποιότητων εἰς τὰ ὁμογενῆ: ...

Das Hypokritische ist das, worin die körperlichen Bewegungen in Über-

einstimmung mit den zugrunde liegenden Melodien erfaßt werden. Bewegung aber ist der Wechsel von Qualitäten in das Gleichartige ...

Die verallgemeinernde und damit auch „verwässernde“ Definition der *κίνησις* gegenüber den klaren und andere Möglichkeiten explizit ausschließenden Darlegungen von Aristoxenus braucht hier nicht zu interessieren, von Interesse ist aber der „logische“ Anschluß: Das *ὑποκριτικόν* hat mit Bewegung zu tun, „*Bewegung* wird definiert als ...“, läßt sich der Anschluß paraphrasieren. Da die melodische Bewegung natürlich etwas ganz anderes ist als körperliche Bewegung im Tanz — hier sind Beziehungen zur rhythmischen Bewegung, wie sie Aristoxenus in seiner Theorie der Rhythmik formuliert, von Bedeutung, die Theorie vom (jeweils) *χρόνος πρῶτος* —, wird sichtbar, daß der Anschluß rein assoziativ geschieht: Hier werden zwei nicht zueinander gehörige Teilgebiete verschiedener Herkunft rein formal bzw. „etymologisch“-assoziativ miteinander verbunden; ein deutliches Zeichen sekundärer Kompilation, die selbst nicht mehr dazu fähig ist, sinnvolle Verbindungen zwischen Einzelaussagen verschiedener Herkunft zu schaffen. Die Natur einer Einteilung der jeweiligen Wissenschaft, einleitenden Charakter zu haben, ist so offensichtlich, daß man sie dazu verwendet und zwar an einer Stelle — nämlich der Eröffnung der ja speziellen Theorie der Melik —, die dazu gar nicht geeignet ist. Auch Aristides Quintilianus ist natürlich Kompilator, sogar bei diesem ist ein selbständiges und vollständiges Verstehen des Kompilierten nicht mehr notwendig und unbedingt vorauszusetzen.

Im Gegensatz dazu findet sich in der lateinischen Ausprägung der gleichen Systematik nicht einmal ein solcher Versuch einer derartigen „logischen“ Verbindung der nicht zueinander passenden Teile; immerhin erscheint in der Fassung von Martianus Capella ein eindeutiger Hinweis darauf, daß die Verbindung zwischen der Einteilung *τῆς πάσης μουσικῆς*, wie es bei Aristides Quintilianus heißt, und dem Aristoxenischen Element der Musik bzw. seiner Basis, der *κίνησις φωνῆς* nicht verstanden wurde: *nunc de prima voce velut de sonitus totius parente dicemus*¹: Der Anschluß über die melische Bewegung geschieht parataktisch, aber gleichsam als aktive Wendung zu einem grundlegenden Thema formuliert².

¹Nach der belanglosen Schlußwendung zur Einteilung der Gattung des *ἐξαγγέλιον*: *quae interius rerum ordo disponet* — eine Ahnung, was nun die *Ordnung der Dinge* sein könnte, hat Martianus sicher nicht, 936.

²Diesen Anschluß kann man wohl direkt auf Martian zurückführen: Er „kennt“, formal,

Deutet auch dies deutlich darauf hin, daß Martianus Capella den Text von Aristides Quintilianus nicht gekannt oder wenigstens inhaltlich nicht verstanden hat, so wird dies noch deutlicher bei der Behandlung der natürlich ebenfalls auf Aristoxenus basierenden Unterscheidung von zwei Arten *omnis vocis*, da Martianus Capella hier den Bewegungsbegriff gerade nicht einführt, womit natürlich der Aristoxenische logische Aufbau der Melik erheblich gestört, ja aufgehoben wird, wie dies bei allen Vertretern des Pythagoräischen Modells bei der Rezeption der einsichtigen, ja zwingenden Aristoxenischen Differenzierung geschieht (s. auch o., Anm. 1.2.0.2 auf Seite 94).

Die aus einer Anwendung des Dreierschemas resultierende, ebenfalls ein tiefes Nichtverstehen der von Aristoxenus aufgestellten Opposition bezeugende Hinzufügung eines *medium*, das aus beiden gemischt, die Rezitation von Liedern erfassen soll, ist bei Martianus Capella ebenfalls ein ausreichender Hinweis auf eine Nichtbenutzung der Schrift von Aristides Quintilianus, dessen Vorgabe immerhin die beiden Bewegungsmöglichkeiten der Aristoxenischen Melostheorie korrekt weitergibt. Die von Aristoxenus als Repräsentanten der beiden möglichen spezifisch melischen Bewegungen verwendete Sprachmelodik gegenüber der diastematischen Melodie werden in der Fassung der Unterscheidung bei Martianus Capella offensichtlich nicht mehr verstanden (entsprechend übrigens bei Boethius, der die Stelle aber in anderem Zusammenhang anführt, vgl. dazu u. a. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil I, *HeiDok* 2008, S. 35 f., S. 76 und S. 108 ff. — es lohnt sich schon, einmal die Sachverhalte zu beachten) — die eigentlichen Merkmale, der kontinuierlichen und diskreten Bewegung werden als solche nicht mehr explizit gemacht: Die *vox* wird eingeteilt in etwas *continuum* und etwas *divisum*, das selbst aber nur durch Verifizierung der traditionellen Beispiele erklärt werden könnte.

Setzt man nicht einfach die klaren Aristoxenischen Darlegungen als Gemeintes voraus, muß man fragen, was Martianus Capella bzw. seine Vorgabe denn eigentlich

die Definition der zwei Arten von melischer Bewegung, formal von *voces* — von der *κίνησις φωνῆς* bleibt nur die *φωνή* —, und kann deshalb die *vox* als *prima* und *parens sonitus totius* bezeichnen. Mit dem Pythagoräischen Modell ist diese Vorstellung natürlich auch unvereinbar. Welche Relation zum danach übernommenen Einteilungsschema der Melik, insbesondere zum Elementcharakter des *sonus* besteht, kann Martian nicht angeben. Er setzt einfach vages Wissen um Elemente und Erzeugende ein, kein Wissen um die Sache.

von der Sache verstanden haben kann³, wenn er zusammenfassend die *diastematica vox* als ... *illa, quam in divisas partes certasque deducimus* ... beschreibt. Eine derartige Formulierung könnte leicht allein aus der formalen Angabe *divisum* abgeleitet werden: Was *divisum* ist, besteht natürlich aus *partes*, ja sogar aus *partes divisas* — eine ersichtlich wenig sinnvolle Formulierung — die dann nochmal durch *certae* rein stilistisch zu umschreiben sind: Wie denn nun die Bezeichnung *diastematica* zu den *certae ac divisae partes* in Beziehung stehen könnte, wird nicht qualifiziert, obwohl ja ein einziger Hinweis auf gemessene Intervalle und *τάσεις* der *vox* unabdingbar gewesen wäre — derartige Verkürzungen der Definitionen zusammen mit dem Verzicht auf Harmonisierung mit Stellen wie 932 und 940 müssen zur Unverständlichkeit führen, was man gerade in Hinblick auf die, hinsichtlich der Anordnung und des gemeinsamen Stoffes, parallele Stelle sehen kann, weil da die bei Martianus verstreuten betreffenden Aussagen zudem in klarer Formulierung im notwendigen Zusammenhang erscheinen. Ein Beweis für ein Verstehen des Sachverhalts durch Martianus Capella sind alle diese Phänomene ersichtlich nicht, er scheint auch hier Zitate zu übernehmen und Wörter zu lesen, nicht mehr Inhalte.

Auch die „Logik“ des Anschlusses — die *diastematica vox* gehört zur *harmonica pars* der Musik — der folgenden Passage über die *partes disputationis septem* eben der *harmonica pars* zeigt formale, aber keine inhaltliche Assoziation: Den bei Aristides Quintilianus klar durchgeführten Weg von der Ableitung des Einzeltons von der melischen Bewegung und daraus des Übergangs zur Behandlung des Begriffes *φθόγγος* findet man bei Martianus Capella nicht. Und, wie die genannten betreffenden Stellen zeigen, nicht aus der Notwendigkeit der Verkürzung: Martianus Capella ist nicht fähig, die verschiedenen Exzerpte zu harmonisieren und jeweils an die eigentliche Stelle zu bringen. Er folgt einer Vorgabe, die möglicherweise bereits ebenso wenig vom Inhalt verstanden hat. Als eine eigenständige Zusammenfassung des Inhalts kann daher seine Darstellung der *ars musica* unmöglich angesehen werden — man kann nicht jeden klaren Denk- und Verstehensfehler einfach durch die aus „korrekter“ Literatur bekannten richtigen Aussagen ersetzen und als von Martian auch noch verstanden behaupten: Er schreibt hier Unsinn.

³Und daß hier ein Sachverhalt angesprochen ist, der grundsätzliche Bedeutung hat für die Differenzierung zwischen Gestalt einer Melodie und ausführender Stimmbewegung, wird noch unten näher angesprochen, s. 3.2 auf Seite 546.

2.2 Zur konkreten Ausprägung der Aristoxenischen Systematik bei Martianus Capella

Erst mit 937 folgt eine einigermaßen an der Lehre von Aristoxenus ausgerichtete und daher systematische Abhandlung der *partes disputationis* der *ars musica* — dabei ist die Verwendung hier des Wortes *harmonica* in keiner Weise mit der Titelgebung des gesamten Buches über Musiktheorie abgestimmt, auch hier wird einfach zitiert⁴.

⁴Methodisch ist bei der Behandlung aller solcher compilerisch-unselbständiger spätantiker Texte unbedingt zu beachten, daß von einer Auseinandersetzung mit den originalen Aussagen und gar Quellen erst dann gesprochen werden kann bzw. könnte, wenn eigenes Wissen und Verstehen nachgewiesen ist — dies, der Nachweis, daß der Autor den von ihm kompilierten Stoff, d. h. die betreffenden zitierten Aussagen überhaupt verstanden hat, ist bei derartigen Autoren die eigentliche Aufgabe der modernen Interpretation!

Diese, an sich triviale Einsicht muß beachtet werden, wenn undifferenziert inhaltliche Parallelen nachgewiesen werden: Der einfache Hinweis auf die ursprünglichen Quellen kann nicht ebenso einfach als Nachweis einer eigenen Auseinandersetzung Martians mit seinen Vorgaben verstanden werden; natürlich stimmen die Aussagen überein, daß sie auch nur verstanden worden sind, ist höchst fraglich.

Mindestens ebenso wesentlich wie solche Nachweise sind Bewertungen der Zusammenstellungen und der jeweiligen Auswahl und „Kürzung“ von Sätzen, Aussagen und Definitionen, da die Art der Darbietung des Materials bei den betreffenden Autoren in Hinblick auf die Originale Grundlage für die Beurteilungsmöglichkeit des Verständnisses dieser originalen Aussagen ist — und daß (nicht nur!) die *Musik* von Martianus Capella ein Hinweis auf extremen Bildungsverfall ist, hat schon Stahl treffend charakterisiert (ohne daß Grebes Habilitationsschrift davon Kenntnis genommen hätte; nicht gerade ein Hinweis auf eigene Auseinandersetzung mit vorliegender und im Literaturverzeichnis verzeichneter Literatur, also auch darin eine Art Renaissance der spätantiken Kompilation?). Die Nachweisbarkeit von Quellen darf nicht dazu verführen, die reinen Compiler als gleichwertige wissenschaftliche „Partner“ der originalen Autoren, der wirklichen Denker und Erfinder zu verstehen; dieser Gefahr ist z. B. Grebe wie zu erwarten nicht ausgewichen, ja scheint sie gar nicht gesehen zu haben: Das Ausschreiben von Anthologien ist nicht gleichwertig mit der Formulierung einer neuartigen Theorie der melischen Bewegung o. ä., ja nicht einmal mit dem klaren Verstehen der übernommenen Definitionen — und genau das sieht Grebe nicht einmal als methodisches Problem, weshalb es ihr auch nicht gelingt, irgendeine Erkenntnis zum Vorgehen von Martianus Capella beizutragen, jedenfalls den Bereich der Musiktheorie anbelangend (auch wenn kurze Einblicke in die anderen *artes* keine andere Art der Betrachtungsfähigkeit durch Grebe erkennen lassen).

Bemerkenswert ist auch, daß Martianus Capella die Definition der Musik, also den Inhalt des Anfangs von I, IV, des Werks von Aristides Quintilianus zwar ansatzweise in 930 anführt — in der geläufigen Kurzformulierung des *bene modulari*, hier der *bene modulandi sollertia*⁵ —, daran aber nicht etwa die Einteilung der Musik

⁵**Zu mittelalterlicher Musik(theorie) als Tautologie und Kreisläufigkeit oder zur Ignoranz neuerer Deuter** In dieser Form war natürlich die Definition unbrauchbar für Augustin, der seine sozusagen völlig abstrakte Interpretation aus der *scientia bene modulandi* zieht — zu solcher Eigenständigkeit war Martianus natürlich unfähig. Für Augustin geht es darum, daß ausschließlich die Erkenntnis Wert haben kann, die die Relation von sinnlich faßbarer Wirklichkeit, den metrischen Formen, zu ihren eigentlichen Prinzipien zu erfassen fähig ist; natürlich nicht, Musik korrekt „machen“ zu können, das können (angeblich) auch unvernünftige *bestiae*, wie Vögel (vgl. dazu Verf., *Speusipp und Augustin, Bemerkungen zur Relation von διάνοια/ratio und sensus/ἄσχοή in der Musik*, *HeiDok* 2010). Welche Entwicklung die für die christliche Liturgie unabdingbare, von Augustin selbst vorbereitete hohe Wertung nun auch der aktuell klingenden Musik, natürlich nur der, die durch Gottes Wort belebt ist, für diese Definition bringen mußte, macht die *Scolica Enchiridiadis* exemplarisch erkennbar, wenn sie die Augustinische Definition, *musica* als *bene modulandi scientia* weiterführt, ed. Schmid, S. 60, 1: *bene modulari ... est ... Melos suavisonum moderari. Sed haec quantum ad artem*. Ausführung und Erfindung werden nicht explizit unterschieden, was auch nicht notwendig ist. Wie sich die Situation gegenüber Augustins Vorgabe geändert hat, wird durch den Zusatz deutlich, ergänzt werden muß nämlich die Definition der *ars* durch die ethische Qualifikation: *Bene modulari* setzt die richtige Einstellung, die *devotio* voraus, was wiederum das Problem bereitet, daß ja eigentlich diese *devotio* ausreicht, die *ars* also unnötig wäre. Auf dieses Problem einer neuen Rechtfertigung nun einer *ars modulandi* wird in Verf., *Musik als Unterhaltung* vor allem Bd. 2, S. 81 ff., eingegangen: Die liturgische Wertung von Musik läßt die Anwendung der *ars musica* zum Zwecke kunstvollen Gesangs in der Liturgie nicht trivial sein. Klar ist damit natürlich, daß *musica* im Sinne der Wissenschaft auch von der Gestaltung des Singens zu verstehen ist, die mit dem Inhalt der Schrift von Boethius dadurch verbunden ist, daß ein *melos suavisonum moderari* natürlich exakte Intervalle und deren Kenntnis voraussetzt; so muß der *cantor* singen, wenn er nicht *bestia* sein oder bleiben will.

Zu wie tiefen Erkenntnissen man auch ohne Berücksichtigung solcher Umstände und des Kontexts gelangen kann, bzw. zu welchen philosophischen Höhen Musikwissenschaft in neuester Zeit gefunden hat, zeigt exemplarisch R. Bayreuther in seinem Beitrag *Struktur des Wissens in der Musik-Wissenschaft L. Mitzlers*, in *Die Musikforschung* 56, 2003, S. 1 ff., wo man zur oben erwähnten Definition in der *Scolica* die Erkenntnis findet, allerdings natürlich ohne Beachtung der Weiterführung im Text und Berücksichtigung der damit ge-

gebenen Veränderung der Augustinischen Tradition: *Die mittelalterliche Musiklehrschrift ... beginnt mit der Frage „Musica quid est?“ und beantwortet sie mit „Bene modulandi scientia“ — nicht etwa die modulatio selbst. Das Wissen der Musik fällt mit der Musik in eins. Der Satz enthält die eigentümliche Kreisläufigkeit und Tautologie des vorneuzeitlichen Wissens der Musik in nuce. In dieser Wissensstruktur hat sich das musikalische Wissen selbst zum Inhalt. Eigentlich muß man vor derart tiefer, selbst sicher eigentümlichen Erkenntnis und Sachfremdheit in staunender Verwunderung erstarren. Man könnte allerdings auch fragen, warum denn eigentlich die modulatio selbst überhaupt als musica scientia zu bezeichnen wäre, wie sollte man dies tun. wo sagt das der Text? Die begriffliche Differenzierung hat doch wohl einen Sinn, und der ergibt sich daraus, daß musica nicht einfach Musik im modernen Sinn bezeichnet, sondern, wie der Anonymus klar macht, daß moderari melos suavisonum diesen Sinn hat, also Musik im modernen umgangssprachlichen Sinne (natürlich für ihn noch beschränkt auf den liturgischen Gebrauch, obwohl auch da die Anwendung antiker musica instrumentalis eine gewisse Lücke in diesen Wertungszusammenhang gebrochen hat; sicher zu schwierig zu verstehen).*

Daß musica im Mittelalter in spezifischer Terminologie musiktheoretischer Schriften als Abkürzung für ars musica zu verstehen ist — und die Volkssprache braucht lange, bis sie ihre „Musik“ als musique aufrufen kann —, übersieht Bayreuthers tiefer Gedankengang geflissentlich. Hier ist also von eigentümlicher Kreisläufigkeit und Tautologie nur dann zu sprechen, wenn man wie Bayreuther einfach modernen, umgangssprachlichen Wortgebrauch anachronistisch absolut setzt. Es fällt schwer, angesichts der klaren Aussage des Anonymus sich nicht zum Urteil veranlaßt zu sehen, einen größeren Unsinn als die Behauptung zu finden, daß das Wissen der Musik mit der Musik in eins fiel, müsse äußerst schwerfallen — wenn man mit der Sachkenntnis des einfachen Gemüts eine solche Aussage zur Kenntnis nimmt: Die ars musica lehrt, wie man korrekt, d. h. der ars musica gemäß, singt, wie man die Intervalle ausführt, die Tonarten beherrscht etc., daß diese Lehre mit allen ihren Folgerungen und Voraussetzungen dasselbe sei wie korrekt und suavisono canere bzw. melos suavisonum moderari, müßte Bayreuther dem normalen Leser musiktheoretischer Schriften des Mittelalters doch etwas deutlicher vermitteln, denn da begegnet das Wort musica durchweg im Sinne von modern Musiktheorie, allerdings im Sinne einer die klingende Wirklichkeit ebenso regelnden, wie ihre Verbindung zu allgemeineren Prinzipien herstellenden Wissenschaft (auch wenn derartige Bezüge z. B. bei Guido weniger wichtig sind, jedenfalls nicht Grundlage der Ausführungen darstellen, etwas anders ist dies aus der Einleitung zu Hucbalds Werk zu erfahren, außerdem ist das Prinzip des vorletzten Kapitels der Musica Enchiriadis wohl den meisten späteren Theoretikern bewußt, selbst wenn sie, wie Guido, diese Verbindung von Theorie und Lehre der, korrekten, Praxis nicht ausdrücklich wiederholen: Die Relation von superficies und aus dieser superficies resultierender speculatio ist klar formuliert). Natürlich weiß schon Aurelian, daß man Gründe für bestimmte Merkmale

der aktuellen Musik, wie die Anzahl der Differenzen aus der *ars musica* entnehmen kann (auch wenn dies nur eine falsche Annahme ist, ist doch damit die Relation von *ars musica*, dem, was Boethius überliefert, und der Choralpraxis klar genug. Außerdem ist Hucbald, der *Musica Enchiriadis* wie der *Scolica Enchiriadis* der Unterschied von Tonsystem und seinen rationalen Grundlagen und aktuellen Melodien, und ihrer Ausführung so klar, wie dies jedem modernen *Tautologen* sein sollte: Für Augustin bestand in *De musica* die Aufgabe, zu beweisen, daß aktuelle Musik mit *musica* nichts zu tun haben kann; für den Autor der *Scolica Enchiriadis* dagegen war die *superficies*, die liturgischen Melodien und ihre Regeln ebenso wie die *speculatio* als Teil der *ars musica* zu begründen!

Wo da *Tautologie* und ähnlich tiefsinnige Dinge her zu nehmen sein sollen, muß eben offen bleiben (es handelt sich ja um Musikwissenschaft); und daß musiktheoretisches Wissen und die Fähigkeit, gut, schön und korrekt zu singen, nicht identisch sind, sagt nicht nur Guido ausdrücklich, wenn er zwischen *musici* und *cantores* den bekannten Unterschied macht, sondern auch umgekehrt, auf sozusagen nur Musiktheoretiker verweist, die unfähig sind, die Theorie auch sozusagen zu verwirklichen: Als *musicus* kann auch der nicht gelten, der unfähig ist, ohne Beistand von instrumentalen oder „menschlichen“ Hilfsmitteln eine Melodie vom Blatt zu singen, ersichtlich eine in ihrer Aktualität nicht veraltete Wertung (die Textstellen sind leicht zu finden, was dem Leser überlassen sei).

Andererseits ist natürlich die Formulierung eines *musikalischen Wissens*, das *sich selbst zum Inhalt* hat, zu schön, um auch noch nach einem konkreten Inhalt befragt zu werden: Die Parallele zum *Zeichen, das sich selbst bedeutet*, ist zu groß, um nicht Bewunderung fordern zu können (dies war die tiefe musikwissenschaftliche Antwort auf die semiologische Mode); nur, die Lehre z. B. von der musikalischen Form bei Guido, ist deren Formulierung wirklich in anderer Form ein *musikalisches Wissen*, das *sich selbst zum Inhalt* — geradezu ein musikwissenschaftlicher Kalauer von Kaliber derer des großen C. Dahlhaus — hat als die Lehre vom Sonatensatz in der Kompositionslehre von A. B. Marx? Nein, Guido spricht nicht von Symphonien, wohl aber von musikalischer Form, und zwar grundsätzlich, bis hin zur Umschreibung der Wirkung, die nicht der Augustinischen Rigorosität der Proportion unterworfen sei — eine Neuerkenntnis, deren revolutionärer Charakter von solchen Tiefdenkern wie dem hier zitierten natürlich nicht erkannt werden kann, die haben tiefe Formulierungen bereits ohne Inhalte oder Quellenbezüge bereit, wer denkt hier nicht an das Verfahren der mehreren Wehmüller? Der literarisch Ungebildete.

Welche Probleme die angesprochene Leitungsfunktion der *ars musica* bereiten mußte — und genau diese Möglichkeit kennt Augustin nicht! —, kann die Auseinandersetzung mit der wenigstens potentiell ebenfalls korrekten Gesangs- und Kompositionskunst von rein usuellen Sängern etwa bei Johannes Cotto zeigen; diese potentielle und auch verwirklichte Korrektheit im Sinne der *ars musica* bei von dieser unberührten Sängern kann nur durch die Natürlichkeit von Musik im Menschen erklärt werden (ein schon antikes, von Augustin

verwandtes Argument, vgl. Verf. *Speusipp und Augustin ...*, *HeiDok* 2010, S. 42), ersichtlich ein Problem für den Sinn überhaupt von Musiktheorie in Bezug auf konkrete Musik (hier im modernen Sinne des Wortes gebraucht). Von einer Identität von Musiktheorie und Musik im Denken des vorfrühneuzeitlichen Wissens von Musik kann somit nur bei strikter Ignorierung der historischen Sachverhalte geplappert werden, z. B. wenn man den gesamten Inhalt nicht zur Kenntnis nimmt, z. B. die Relation von Regel und *absonia*, die Regeln der Mehrstimmigkeit etc; wo sollte da nicht konkrete musikalische Erscheinung von ihrer Theorie unterschieden sein? Man sollte die großen mittelalterlichen Musiktheoretiker nicht für so dumm halten, wie ..., nun, was man hier einsetzen will.

Welche Bedeutung die Funktion der *ars musica* sozusagen als Garant der Einhaltung der von ihr definierten Größen der Musik hat, wird sogar in Sequenztexten erkennbar, wenn da diese Größen als konstitutive Elemente einer, nun allegorisch oder auch nur ausschmückend verstandenen musikalischen Wirklichkeit eingesetzt werden, wie z. B. in der westfränkischen Sequenz *Organicis canamus modulis — moduli* in diesem Sinne könnte von Boethius übernommen sein, der ed. Friedlein, 199, 10, in der Teilübernahme der Aristoxenischen Einteilung *moduli* den *sermones* gegenüberstellt —, vgl. R. L. Crocker, *The Early Medieval Sequence*, S. 288, wo schon *organicus* im Sinne des Musikinstruments zu verstehen ist. Gott spielt auf seinen Heiligen *mirabilis nimis Nunc et in ispsis quasi quibusdam musicis instrumentis digito proprio fides agitat fides virtutum sonora. ...* (wozu man die Formulierung von B. Wooster vergleiche, der die gleiche Wendung nun auf zwischenmenschliche Verhältnisse anwendet: *To broadcast the fact that I proposed to take him and Angela and play on them as on a couple of stringed instruments might have been injudicious. Chaps don't always like being played on as on a stringed instrument.* P. G. Wodehouse, *Right Ho, Jeeves*, 1934, Penguin Books, 1953, S. 64).

Daß es sich nicht einfach um irgendwelche Klanginstrumente handelt, wird deutlich aus dem Folgenden: *Has numerose percurrens singula Quam generat virtutum mater illa Permiscet singulis diatessaron mellifluam melodiam, Quae aliis decenter composita dat suavem symphoniam.* *Numerose* muß man hier nicht unbedingt im engen Sinne, also als *rhythmisch*, interpretieren, die erweiterte Bedeutung des zahlhaften, durch Zahl geprägten, also der *ars musica* folgenden Spiels dessen, der die Welt durch Zahl geordnet hat, ist sicher mit hineinzudenken. Auch die Fülle des Klangs wird herangezogen, wenn von der *fides virtutum sonora* gesprochen wird: Diese *fides* klingt wie ein Ton weithin nach Außen. Hinzu kommt dann die eindeutig organale Mehrstimmigkeit ansprechende Erwähnung der Quart, natürlich mit dem griechischen Terminus; auch dies ein Merkmal der Bindung an die *ars musica*: Es wird nicht einfach musikalisches Klingen im modernen Sinne herangezogen, es geht um die durch die *ars musica* regulierte Klangkunst, die man mit modernem Begriff sicher als *Musik* zu bezeichnen hat; man muß sich nur bewußt sein, daß man den Begriff damit etwas anderes verwendet als die Semantik von *musica*, scil. *ars*, in spezifischer Um-

anschließt, sondern sofort mit der Definition des Halbtons etc. weiterfährt, wodurch die Übernahme der Einteilung der Musik nach Aristides Quintilianus I, V, in 936, nicht gerade zum Inhalt und zur Ordnung des Dargelegten paßt: Auch von daher kann man die Reihenfolge nur als Beweis geringen bzw. fehlenden Wissens um die Sache sehen. Die Anzahl der Teile der Melik, die glücklicher Weise sieben beträgt

wertung der griechischen Vorgabe *μουσική* scl. *τέχνη*, es meint.

Wie den einzelnen Tönen, so wird beim Spiel Gottes „auf“ seinen Heiligen jedem einzelnen die Quartmelodie beigemischt, so daß sie miteinander vermischt eine süße Harmonie ergeben, sozusagen ein *organum Sanctorum*. Die Quart hat damit die Eigenschaft der *mater illa virtutum*, also hier wohl der *fides*, die die einzelnen *virtutes* zur *symphonia* bringt. Das Bild basiert klar auf dem Prinzip des Organum, also auf dem entsprechenden Verständnis einer von den Prinzipien der *ars musica* bestimmten „Musik“.

Die Rolle der mit der Quart im Organum allegorisierten *mater illa virtutum* wird fortgesetzt durch Heranziehung einer weiteren Eigenschaft, *Qua sine cuncta fiunt dissona necnon et frivola, Qua cum omnia fiunt consona necnon utilia*: Dies läßt übrigens fragen, ob diese *mater virtutum* etwa doch die Höchste der drei, *fides, caritas, spes* sein könnte, was hier aber nicht zu entscheiden ist; hier geht es um die Art des Verständnisses von *ars musica*: Daß der Quart eine besondere Bedeutung über die Rolle im Quartorganum zukommt, z. B. bei der Definition des Tonsystems, ist klar, damit kommt also ein weiteres Prinzip zur Anwendung. Daß für den Vergleich natürlich die Besonderheiten des *occursus* ohne Bedeutung sein können, liegt auf der Hand: Eine restlose Durchführung des Vergleichs zu fordern wäre unsinnig.

Die topische Aufrufung des konkreten Singens geschieht demgegenüber, liturgisch nicht gerade adäquat durch *alacres decantent novi cantica In cithara Thraicia ...* Daß Orpheus ein geeignetes Beispiel zur Qualifikation besonderer Schönheit liturgischen Gesangs sei, wird man nicht behaupten wollen, klar ist aber, daß hier die sozusagen reale, konkrete Musik der Liturgie genannt wird. Der Unterschied macht nochmals deutlich, was auch der notwendig nicht terminologisch strikt formulierende Dichter im Mittelalter unter *musica* verstanden hat: Die durch klar definierte Größen bestimmte regulierte musikalische Wirklichkeit zusammen mit diesen Größen und ihrer übergeordneten Bedeutung, die bis in die Harmonie der Welt, hier der Harmonie der *virtutes Sanctorum Dei* reicht. Dies einfach mit dem modernen Sprachgebrauch von *Musik* gleichzusetzen, das Wissen mit der Ausführung gleichzusetzen und daraus tiefst sinnige Erkenntnisse über das vorfrühneuzeitliche Wissen von Musik „ abzuleiten“, muß daher als eine der exemplarischen Großleistungen der neuesten Generation deutscher Musikwissenschaft mit stillschweigendem Staunen bewundert werden; nur, einen erklärenden Bezug zur historischen Wirklichkeit kann man nicht finden. Auch hiermit findet L. Finschers Urteil eine glänzende Bestätigung.

— und diese Anzahl wird ausgerechnet bei der Rhythmik wiederholt, s. u. —, wird korrekt nach Aristides aufgezählt: Zahlenformalisten sind natürlich willkommene Vorgaben.

Die Definition des Tones, die bei Aristides Quintilianus recht knapp ausfällt (I, VI, nach der Darlegung über die Bewegung, ed. W.-I., S. 6 f.), wird bei Martianus Capella etwas ausführlicher erläutert, nämlich durch das Modell des Elements, des Vergleichs mit dem Punkt in der Geometrie, der Einheit in der Arithmetik, aber nicht, was in den Rahmen passen würde, durch den Adrastschen Vergleich des Tons mit dem Buchstaben etc.; einen Vergleich, den ausgerechnet auf Plato zurückzuführen H. Möllers Kompetenz überlassen sei⁶, wohl weil die Lektüre von

⁶**Ton und Buchstabe, Elemente der Melik** Möller stellt sich doch tatsächlich vor, daß der Buchstabe-Ton-Vergleich, von dessen eigentlichem Sinn er keine Ahnung hat, wohl auf Plato zurückgeführt werden müsse, wohl weil Plato auch mal was über „Musik und Sprache“ gesagt hat. Daß ein Vertreter eines sich auch noch im Namen als Wissenschaft verstehenden Faches, sich derart frei zu phantasieren erlaubt, obwohl schon längere Zeit ausführliche Darstellungen vorhanden sind, dürfte für die Charakteristik des Faches charakteristisch sein — Literaturkenntnis schützt, wenn hier auch nicht vor Neudentdeckungen, so doch vor unangebrachtem Daherphantasieren.

Wie zu erwarten, findet man in der „Schule“ von Plato natürlich auch Hinweise auf die atomistische Struktur von Musik und Sprache — Quellenkenntnis ist also nicht a priori wertlos: Porphyrius weist auf ein Dictum von Xenokrates, ed. Düring, S. 8, 22:

ὅτι ἐγχειρήσας ὑπὲρ τῶν διαλεκτῶν πραγματεύσασθαι ἀπὸ φωνῆς ἄρχεται, οὐδὲν οἰομένους εἶναι πρὸς τὰ διαλέκτικα τὸν τῆς φωνῆς ἀφορισμόν, ὅτι ἐστὶν ἀέρος κίνησις, οὐδὲ τὴν μετὰ ταῦτα διαίρησιν, ὅτι ἐστὶ τῆς φωνῆς τὸ μὲν τοιοῦτον, οἶον ἐκ γραμμάτων συγκεῖσθαι, τὸ δὲ τοιοῦτον οἶον ἐκ διαστημάτων τε καὶ φθόγγων. πάντα γὰρ εἶναι ταῦτα ἀλλότρια τῆς διαλεκτικῆς. ...

Xenokrates also hält den Schematismus eines Beginn der Untersuchung der Sprache mit der Definition der *vox* als *geschlagene Luft* für genauso abwegig für solche Erkenntnis wie die Unterteilung der *vox* dann in *litterae* bzw. *soni atque intervalla*. Xenokrates ist nicht nur bekannt als Platoniker, sondern zeigt auch noch mit diesem, durchaus sinnvollen, Urteil, daß der Urheber dieser Einteilungen nichts von Melik verstanden hat, wenn er *διαστήματα τε καὶ φθόγγοι* als Entsprechung zu *γράμματα* und *σύλλαβαι* ansieht (natürlich differenziert er hier nicht klar, genug, zwischen Intervall und Ton, das war für seinen Zweck überflüssig) — der von Möller so tief wie vag auf Plato zurückgeführte Vergleich hat also weder in der Schule von Plato einen Platz, noch in seiner eigentlichen, Adrastschen Form eine Verbindung mit der von Xenokrates abgelehnten Einteilungslehre, ganz abgesehen davon, daß Adrast

unter dem Namen *der Peripatetiker* bekannt ist, und diese Bezeichnung nicht gerade auf die Schule Platons verweist — aber was soll solche Akribie gegenüber genialisch über dem Sachverstand fliegenden Phantasien? Und es liest sich doch so schön! Nur, wenn damit die Leistung des Mittelalters, einen rein formalistischen und inhaltlich nicht passenden Vergleich zu einem den Verlauf beschreibenden und gliedernden Mittel der Erfassung musikalischer Form zu machen, grundsätzlich übersehen wird, dürfte ein deutlicher Protest angemessen sein (und nicht einfach so bequem als gar noch unerträgliche *Polemik* ohne inhaltliche Auseinandersetzung wegzuwischen, wie dies M. Haas in seinem Mangel an wissenschaftlicher Redlichkeit oder Mangel an rationalen Verständnismöglichkeiten so inadäquat formuliert hat; vgl. Verf. *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik, ...*, *HeiDok* 2008, S. 98 ff.).

Wie J. Henrich in seiner Dissertation *Die Metaphysik Theophrasts*, Leipzig 2000, S. 211, feststellt, ist auch Theophrast hinsichtlich der Bestimmung der ἀρχαί in seiner *Metaphysik* auf die Musik, genauer, die Melik, gekommen, IV, 14, S. 52, 23:

Πῶς δέ ποτε χρῆ και ποίας τὰς ἀρχὰς ὑποθέσθαι τὰχ' ἂν ἀπορήσειέν τις·
 πότερον ἀμορφοῦς και οἷον δυναμικὰς, ὡσπερ ὅσοι πῦρ και γῆν
 ἢ μεμορφωμένα, ὡς μάλιστα δέον ταύτας ὠρίσθαι, καθάπερ ἐν τῷ Τιμαίῳ φησίν.
 τοῖς γὰρ τιμιωτάτοις οἰκειότατον ἢ τάξις και τὸ ὠρίσθαι.
 φαίνεται δὲ και ἐν τοῖς λοιποῖς σχεδὸν ἔχειν οὕτω. καθάπερ ἐν γραμματικῇ και
 μουσικῇ και τοῖς μαθηματικοῖς, συνακολουθεῖ δὲ και τὰ μετὰ τὰς ἀρχὰς. ...

Weil hierzu mehrere Übersetzungen vorliegen, kann hier darauf verzichtet werden; klar ist, daß es Theophrast hier um die Bestimmung von *Anfängen*, *Prinzipien* nach der Kategorie *amorph* oder *geformt* geht. Daß da die Elemente der Musik, genauer: der Melik, in die zweite Kategorie fallen, scheint auf der Hand zu liegen: Die diskreten Töne der Musik sind schon durch die Proportionen geordnet bzw. durch das Auswahlverfahren, wie es Aristoxenus in den erhaltenen Resten des 3. Buchs der *Harmonik* darstellt; die Töne sind nicht amorphe Erscheinungen, sondern sozusagen „vorgeordnetes“ Material (noch Johannes de Grocheio geht auf dieses Problem ein, das die Scholastik sonst sträflich, aber ungestraft vernachlässigt hat — wo, nun, darauf hat Verf. an anderer Stelle hingewiesen, sapienti sat); allerdings sind diese Voraussetzungen für Theophrast nicht einfach vorauszusetzen:

Der neueste Herausgeber und Kommentator dieser Schrift, J. Henrich, bemerkt dazu, ib., S. 211: *Bei den materiellen ἀρχαί verwendet Theophrast die Analogie, indem er bekannte Strukturen auf die ὄντα überträgt. Es besteht nach seiner Auffassung eine Isomorphie zwischen Buchstaben & Wörtern und Tönen & Melodien und mathematischen Einheiten & Komplexen, z. B. der Eins und größeren ganzen Zahlen oder Linien und Flächen; es geht ihm um das Verhältnis Element – Zusammengesetztes. Der empirische Befund ist, daß es abgegrenzte Komplexe gibt, die ihrerseits aus kleinsten Einheiten zusammengesetzt sind. Diese Einheiten müssen abgegrenzt sein, um die faktischen Komplexe konstruieren*

zu können. Die genannten Wissenschaften, Grammatik, Musik und Mathematik, sind zwar deduktiv, stellen aber dennoch das Paradigma für die Induktion der Elemente dar. Man wird diese stillschweigende Ergänzung des von Theophrast nur sehr allgemein Angedeuteten sicher annehmen können, Theophrast selbst sagt allerdings weder, was die Elemente der herangezogenen Beispiele sind, noch zu was sie zusammengesetzt werden, noch sagt er etwas zu den Grundsätzen der jeweiligen *Nicht-Amorphität*.

Angesichts nun seiner totalen Ablehnung sowohl der Aristoxenischen als auch der Pythagoräischen Definitionen des Tons und seiner diesen rationalen Bestimmungen widersprechenden Erklärung der Tonhöhen als Qualitäten, die sozusagen unmittelbar den sie erzeugenden Seelenzuständen entsprechen, vgl. Verf, *Ibn al-Munağğim*, S. 199 ff., ist die Grundlage der Definition von Tönen als Elementen nicht trivial: An der betreffenden Stelle, im Kommentar von Porphyrius zur Harmonik von Ptolemaeus, ed. Düring, S. 61, 22 ff., macht Theophrast deutlich, daß er, hierin Kant vergleichbar, die Gestaltbildungsfähigkeit des musikalischen Hörens nicht verstanden hat, eben wenn er Töne ausschließlich als Qualitäten versteht, die sozusagen direkt aus Seelenbewegungen hervorgehen, nicht aber als Punkte in einem isotropen Raum, in dem — Gestaltbildung auf elementarer Ebene — z. B. Tonabstände (Tonpaare) frei transponiert werden können: *Ἔστι γὰρ τὸ γινόμενον κίνημα μελωδητικὸν περὶ τὴν ψυχὴν σφόδρα ἀκριβές, ...*, das kann man, nach Theophrast, nicht in Zahlen bringen, aber auch nicht in raumanaloge Abstände.

Insofern kann nicht auf die genannten Merkmale einer vorgegebenen Ordnung der *ἀρχαί* zurückgegangen werden, wenn Theophrast die Musik anführt als Beispiel für etwas, in dem es geordnete elementare Größen gibt: Wie können sozusagen seelische Qualitäten eine Ordnung haben; oder muß man annehmen, daß Theophrast die Schrift über die Musik erst nach der *Metaphysik* verfaßt hat? Dieses Problem bleibt also noch; Theophrast gibt nicht an, was in den einzelnen *artes* die Elemente und ihre Zusammensetzungen sind, er kann ihr Wissen voraussetzen. Dies ist hinsichtlich der Grammatik eher trivial, die „Auflösbarkeit“ in Buchstaben war sozusagen elementar, nämlich Teil des Elementarunterrichts.

Daß in Musik die Töne Elemente sind, liegt auch nahe. Die nächst „höhere“, eben zusammengesetzte Einheit aber kann bei Theophrast nicht das Intervall sein, denn dessen Existenz, abgeleitet aus seiner Transponierbarkeit erkennt Theophrast ausdrücklich nicht an. Insofern dürfte die von Henrich intuitiv erreichte Folge *Töne — Melodien* inhaltlich begründet sein: Intervalle und *συστήματα* kann es bei Theophrast nicht geben, weil zwischen Qualitäten keine *Intervalle* bestehen können; eine Melodie muß dann eine Folge von zu verschiedenen Tonhöhen(qualitäten) führenden irgendwie zu vereinzeln den Seelenbewegungen sein. Übrigens trifft sich der Ansatz von Theophrast, der sozusagen Musik nur auf der Ebene der elementaren sinnlichen Eindrücke sehen will, insofern mit dem viel späteren der liturgischen Wertung von Musik, als auch da eine Art Entquillen aus dem in Liebe zu Gott brennenden Herz zur musikalischen Äußerung führt, s. o., 1.3 auf Seite 129 — womit,

Verf., *Musik und Grammatik* etwas zu schwierig für den modernen, habilitierten Musikwissenschaftler ist (vgl. hierzu auch die besondere Leistung von M. Haas, den Beitrag von Verf. *Musik und Grammatik* so grundsätzlich mißzuverstehen, wie es nur grundsätzliche Unkenntnis der Quellen und des umschwatzten Texts und Ersatz solcher, eigentlich zu erwartender Kenntnisse durch freies assoziatives Phantasieren über den Titel möglich machen kann, vgl. dazu Verf. *Zur Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil I, *HeiDok* 2008, Anm. 70. S. 123 ff., zu was sich derartiges Unwissen steigern kann, ist nur M. Haas fähig, vorzuführen); nur gilt auch hier: *Literaturkenntnis schützt vor Neuentdeckungen*: Welche Mißverständnisse es in neuester Literatur zu diesem bereits seit längerer Zeit systematisch aufgearbeiteten Vergleich und seiner grundsätzlichen Umdeutung gibt, ist bemerkenswert; auch hier erscheint eine interessante Parallele der Erscheinungsweise von theoretischem Denken bei Martian und in neuerer geisteswissenschaftlicher Literatur.

Beachtet man dabei nun, was die *Scolica Enchiridis* zur Rhythmik zu sagen haben, findet man auch den Grund, warum diese hauptsächlich melisch formulierte Weiterführung des Vergleichs so weitergeführt wird: Die Erläuterung der Frage des Δ nach dem, was *numerosa canere* sein könnte, ed. Schmid, S. 86, 384, ergibt in den Beispielen, daß die Töne gleichlang gedacht werden, abgesehen nur von den jeweiligen Endtönen der verschiedenen Gattungen von Gliederungseinheiten. Damit also ist klar, daß die Aufstellung eines Rahmens der Relation von Gliederungseinheiten der Musik — bekanntlich nicht nur der Einstimmigkeit — ihre Betrachtungsmittel auf die Bewertung der melischen Gestalt, z. B. des jeweiligen Ambitus eines Abschnitts, konzentrieren konnte:

Diese durch den weitergeführten Vergleich mit der Sprache geschaffene Möglichkeit, von musikalischen *commata et cola* etc. zu sprechen bzw. solche Einheiten überhaupt aufzustellen, konnte die Betrachtung der melischen Gestalt als wesentliches Merkmal bestimmen, wie dies Guido etwa in seinem plastischen Spiegelungs-

solche Warnungen scheinen unabdingbar zu sein, Verf. natürlich nicht behauptet, daß hier ein innerer oder gar direkter Zusammenhang bestehen könnte! Es geht um den Vergleich vergleichbarer Vorstellungen.

Was aber die *Nicht-Amorphytät* der Elemente der Musik wirklich sein könnte, kann man aus den knappen Andeutungen Theophrasts nicht entnehmen; natürlich kann dazu auch Heinrich nichts sagen; der von Porphyrius überlieferte Ausschnitt könnte aber auf diese Frage hin hochmals untersucht werden.

beispiel auch tut, ohne daß er die Beachtung der jeweiligen Schlußöne in rhythmischer Hinsicht vernachlässigen würde. Gerade hier nun liegt die Bedeutung der Umwandlung des antik vorgegebenen Vergleichs, dessen Nichtverstehen übrigens Riethmüller in seinem Beitrag zu Zaminers neuer Geschichte der Musiktheorie dazu *verführt* (Lohmann), ein wesentliches, ja zentrales Element der neuen, mittelalterlichen Musiktheorie nicht erkennen zu können, was für einen Beitrag zu einem ja wohl wissenschaftlich gemeinten Handbuch angesichts vorliegender, allerdings wissenschaftlicher Literatur bemerkenswert ist. Die Ausführungen von Riethmüller sind daher vergleichbar denen von H. H. Eggebrecht, also nicht nur durch ihre schillernde, frei assoziative Stilistik — was soll man bei Adrasts Vergleich ausgerechnet mit dem Begriff *Klangrede* tun? —, sondern auch durch die nicht ganz leicht erkennbare Aussage unbrauchbar, ja Erkenntnis verhindernd; dies ist bemerkenswert in Hinblick auf die in den Ausgaben angegebenen möglichen Vorgaben.

Insofern als Theo Smyrnaeus in den *Expositionibus rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilium*, rec. E. Hiller, Lips. 1878, S. 49, 6, sehr ausführlich die Lehre des περιπατητικός Ἀδράστος wiedergibt, die den elementaren Charakter des *sonus* nun aber ausschließlich durch den Ton-Buchstaben-Vergleich zu verdeutlichen sucht, ist ein direkter Bezug der Darstellung bei Martianus Capella, 939, eben von vornherein auszuschließen: Der Rest an voraussetzbarer Bildung dürfte rhetorisch-grammatischer Natur gewesen sein, so daß ein derartiger Vergleich von Martianus bzw. einer Vorlage kaum bewußt ausgelassen worden wäre⁷.

Da auch der Anonymus Bellermann, §21, ed. Najock, S. 80, 8, den dreifachen Vergleich — σημείον, μόνας και γράμμα — verwendet, ist das Fehlen gerade des Ton-Buchstaben-Vergleichs bei Martian besonders auffällig (zumal er allein unter den anderen Quellen an anderer Stelle auf Adrastsche Tradition zu verweisen scheint, nämlich bei den Pentachorden). Zu fragen wäre also, zumal ja auch andere der spätantiken lateinischen Kompilatoren gerade diesen Vergleich anführen, wie ein Traditionsstrang zu beschreiben ist, der zwar den Elementcharakter analog wiedergibt, den Vergleich mit dem Element der Sprache bzw. besser der Grammatik aber ausläßt⁸.

⁷Der Quellenverweis von Dick ist somit nicht gerechtfertigt — klar ist, daß hier eben die elementare Natur des Tons qualifiziert werden soll.

⁸Vgl. Hinweise auf weitere Belege bei Verf., *Musik und Grammatik*, München, Salzburg 1977, S. 29 ff., wo allerdings der Fragestellung entsprechend natürlich nicht darauf zu achten

Das Problem einer Rekonstruktion des Weges der Definition des Tones als Element wie die Einheit in der Arithmetik und des Punkts in der Geometrie, aber nicht des Buchstabens in der Grammatik, bei Martianus Capella wird aber noch weiter dadurch erschwert, daß er bekanntlich als einziger, der über Musiktheorie schreibt, ausführlich *pentachorda* behandelt, 962. Das Problem liegt darin, daß Theo Smyrnaeus ebenfalls eine Reihe angibt, *Expositiones rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilium*, ed. E. Hiller, Lips. 1878, S. 49, 16, in dem Kontext, in dem er über die Theorie von Adrast, d. h. den Vergleich des Tons mit dem Buchstaben, des Intervalls mit der Silbe etc. spricht: Der Ton stellt das Element der Melik dar, in das alles aufgelöst wird, wie z. B. die Systeme wie Tetrachorde, Pentachorde und Oktachorde. Die Erwähnung dieser Reihe geschieht also als Wiedergabe der Lehre von Adrast⁹.

war, wo und warum gerade der ja sehr „beliebte“ Vergleich mit dem Buchstaben im Rahmen einer Anführung des Elementcharakters des Tons für einmal nicht angeführt wird.

⁹**Nochmals Bemerkungen zum Kontinuum im Klangerleben und zu modernen Erben von Kants Fähigkeit, das Wesen von Musik der Gestaltbildung (nicht) zu „verstehen“** Adrast konnte sich bei der Formulierung dieses inhaltlich mit der Theorie von Aristoxenus nicht ausreichend zu vereinbarenden Vergleichs nur scheinbar auf Aristoxenus berufen, der, *Harmonika* II, 37, ed. Macran, S. 127, 25, davon spricht, daß der — generell verstandene! — Unterschied zwischen den Teilen der Begriffsopposition *ekmelisch* bzw. *emmelisch* wie bei der Zusammenstellung von Buchstaben in der Sprache erscheint: Nicht alle Zusammenstellungen ergeben sprachlich „brauchbare“ Silben. In vergleichbarer Weise geht Aristoxenus in einer nicht-spezifischen Verwendung des Begriffs des stetigen Zusammenhangs auf eine solche Analogie ein: In *Harmonika* I, 27, ed. Macran, S. 119, 3, verbindet er den Begriff *συνέχεια* mit dem des *ἔξῃς*; es geht also nicht um die Unterscheidung der beiden möglichen Arten der Stimmbewegung, sondern um die eines sozusagen natürlichen, d. h. modern formuliert durch die Konvention bestimmten melodischen Zusammenhangs. Aristoxenus versucht damit — und hierzu dient der Vergleich mit der Folge von Elementen in der Sprache, wo auch nicht einfach beliebige Elementfolgen möglich sind — die Abstraktionsleistung des musikalischen Hörens zu fassen, die etwa in einem bestimmten Stil ganz verschiedene Melodien als Dur- (oder natürlich auch Moll-) Melodien bestimmen läßt:

Περὶ δὲ συνέχειας καὶ τοῦ ἔξῃς ἀκριβῶς οὐ πάνυ ῥᾶδιον ἐν ἀρχῇ διορίσαι, τύπω δὲ πειρατέον ὑποσημῆναι. Φαίνεται δὲ τοιαύτη τις φύσις εἶναι τοῦ συνεχοῦς ἐν τῇ μελωδίᾳ οἷα καὶ ἐν τῇ λέξει περὶ τὴν τῶν γραμμάτων σύνθεσιν: καὶ γὰρ ἐν τῷ διαλύεσθαι φύσει ἢ φωνῇ καθ' ἑκάστην τῶν συλλαβῶν πρῶτόν τι καὶ δεύτερον

τῶν γραμμάτων τρίτησι καὶ τρίτον καὶ τέταρτον καὶ κατὰ τοὺς λοιποὺς ἀριθμοὺς ὡσαύτως, οὐ πᾶν μετὰ πᾶν, ἀλλ' ἔστι τοιαύτη τις φυσικὴ αὔξησις τῆς συνθέσεως. παραπλησίως δὲ καὶ ἐν τῷ μελωδῶν ἔοικεν ἡ φωνὴ τιθέναι κατὰ συνέχειαν τὰ τε διαστήματα καὶ τοὺς φθόγγους φυσικὴν τινα σύνθεσιν διαφυλάττουσα, οὐ πᾶν μετὰ πᾶν διάστημα μελωδοῦσα οὔτ' ἴσον οὔτ' ἄνισον. ...

Über die Kontinuität und das Nacheinander adäquat und grundlegend zu sprechen, ist nicht einfach. Ein allgemeiner Hinweis soll hier aber zu geben versucht werden: Die Natur des Zusammenhangs in der Melodie scheint von der gleichen Art zu sein, wie in der Sprache hinsichtlich der Zusammenstellung der Buchstaben: Beim Sprechen nämlich setzt der Natur des Sprechens folgend die Stimme bei jeder Silbe einen Buchstaben als ersten, als zweiten, dann als dritten und als vierten und entsprechend die weiteren, aber nicht einfach jeden nach jedem, sondern es gibt hier eine gewisse natürliche Art des Weiterschreitens. In vergleichbarer Weise scheint die Stimme hinsichtlich des Zusammenhangs die Intervalle und Töne nur unter Beachtung einer gewissen natürlichen Zusammenstellung zu setzen, und nicht etwa jedes Intervall nach jedem, sei es gleich oder ungleich.

Anders als im primitiven Formalismus von Adrast, dem in Hinblick auf den Gebrauch, den mittelalterliche Musiktheoretiker davon gemacht haben, dennoch historische Bedeutung zukommt, geht es hier um die Beschreibung von Regeln, die melodische Fortschreitungen verschiedener Art als richtig, oder in der Verabsolutierung von Aristoxenus, als natürlich erscheinen lassen. Es geht um das, was die musikalische Konvention als normale oder annormale Fortschreitung bewerten läßt. Hier kommt Aristoxenus der mittelalterlichen Umdeutung des Vergleichs nahe, wenn er auch — jedenfalls im erhaltenen Werk — nicht zu der essentiellen Formulierung gelangt, daß Musik als Musik im Sinne einer Form in ihrem Fortschreiten einen eigenen, mit dem Sinn von grammatisch-sprachlichen Einheiten wie Wörtern und Sätzen vergleichbaren, aber natürlich völlig verschiedenen Sinngehalt besitzt; Vergleichsgrundlage ist nicht eine Gemeinsamkeit zwischen Sprache und Musik im Ablauf, sondern „nur“ die Tatsache, daß beide „Medien“ Folgen von Abschnitten jeweils eigenen Sinnes bilden — soweit gelangt Aristoxenus nicht, er meint das, was man als normale diatonische Tonfolge beschreiben könnte, z. B. den Umstand, daß man — nach seiner Vorstellung — nicht mehr als zwei Vierteltöne direkt hintereinander singen könne; es geht also um die (traditionelle) skalische Ordnung des Materials, nicht um die Folge von Tönen in konkreten Melodien.

Dies ist in der *Musica Enchiridae*s so klar formuliert, daß nur ein der lateinischen wie der deutschen Sprache unfähiger amerikanischer Musikwissenschaftler wie D. Cohen diese Aussage zu verstehen restlos nicht in der Lage sein kann, vgl. Verf., *Musik als Unterhaltung* II,

S. 234 ff.: Der Autor der *Musica Enchiriadis* wie auch noch Guido von Arezzo, dessen Text ja auch für hinsichtlich vielleicht begrenzter Lateinfähigkeit eingeschränkte Lesemöglichkeit durch Übersetzung zugänglich vorliegt, und andere, formulieren Musik als Folge von Teilen, deren gegenseitige Relation in hierarchischer Weise den eigentlichen Gehalt von Musik, und zwar von individuellen Melodien beinhaltet. Zu einem solchen Verständnis von Musik als einer Formkunst, deren Sinnebenen vergleichbar, aber natürlich nicht identifizierbar, den Sinnebenen der Sprache, auf der Relation von Formteilen verschiedener hierarchischer Stellung beruht, scheint Aristoxenus nicht zu gelangen, wie die gesamte antike Musiktheorie Musik als Form zumindest nicht als Objekt gesehen hat; eine solche Erkenntnis ist von zentraler Bedeutung, um die Leistung der mittelalterlichen, lateinischen Musiktheorie wirklich verstehen zu können — nur, wer ist daran interessiert?

Ihm geht es hier nur um die Bestimmung des Phänomens, daß nur bestimmte Folgen von Elementen der Musik in individuellen, konkreten Melodien auftreten, andere, theoretisch mögliche aber nicht: Die Konvention bedeutet eine Auswahl aus den möglichen Folgen von Intervallen bestimmter Größe oder Zusammensetzung von Tönen.

Diese — potentielle — Aristoxenische Vorgabe für den Ton-Buchstaben-Vergleich Adrasts unterscheidet sich also wesentlich von dieser formalistischen Folge, die demnach nicht etwa als Ausdruck Aristoxenischen oder Platonischen oder überhaupt philosophischen Denkens gewertet werden kann. Klar ist auch, daß Aristoxenus hier den Begriff des Kontinuum nicht näher bestimmt — wie dies auch der große Arabist, Wissenschaftshistoriker, musikwissenschaftliche Mediävist, Kinderpsychologe, Syrologe, Semitist, Informatiker und dazu auch noch so bedeutende Kontinuumforscher M. Haas wie üblich durch Nichtkennen so gut wie aller für diese Problematik wirklich relevanten Stellen tut, vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 108, Anm. 61 *Kontinuum und Diskretum in der Musik, und was man dazu wirklich beachten müßte*.

So scheint auch entgangen zu sein, daß Plato im *Philebus*, 26 A, u. a. die Musik als besonders aufschlußreiches Beispiel eines Zusammenwirkens oder Zusammenkommens des *ἄπειρον* und des *πέρας* anführt (was dann noch für die Theorie des *χρόνος πρώτος* von Aristoxenus maßgeblich ist, vgl. Anm. 129 auf Seite 1584). Man kann diese Opposition modern mit dem Kontinuum z. B. der reellen Zahlen, andererseits den diskreten ganzen Zahlen in Bezug setzen: Die erste Kategorie wird durch sozusagen stufenloses *Kleiner oder Größer* charakterisiert, die zweite durch Anzahl: Aus dem Kontinuum von langsamer und schneller bzw. höher und tiefer entsteht das Wesen der Musik:

Ἐν δὲ ὀξεῖ καὶ βαρεῖ καὶ ταχεῖ καὶ βραδεῖ, ἀπείροις οὖσιν, ἄρ' οὐ ταῦτὰ ἐγγιγνόμενα ταῦτα ἅμα πέρας τε ἀπειργάσατο καὶ μουσικὴν ξύμπασαν τελεώτατα ξυνεστήσατο;

Höhe und Tiefe wie Langsam und Schnell sind unter dem Unbegrenzten einzuordnen — sie

haben Teil am *höher, langsamer ...* —, wenn dazu das Begrenzte trennend hinzukommt, entsteht daraus die gesamte Musik. Es geht also darum, daß die Tonhöhen wie die Zeitdauern, hier aufgerufen durch Begriffe eher der Geschwindigkeit, die die Antike aber nicht rational definieren konnte, natürlich Kontinua darstellen (eine Existenz von sozusagen a priori Wahrnehmungsgrenzen erkennt Plato auch hier nicht an; er benötigt sie hier auch nicht); die Melik kann — in einem vormusikalischen Zustand — „durchheulen“. Dazu kommt das *Begrenzte* hinzu, also die diskrete Festlegung der Zeitdauern und der Tonleiter (al-Fārābī, vgl. Anm. 102 auf Seite 567, wendet zwar dementsprechend — natürlich nicht als Erbe von Plato! — für die musikalische Praxis beliebige, also implizit kontinuierliche Veränderungen von Intervallen an; für die Theorie aber kann auch bei ihm kein Kontinuum existieren; dies sieht man deutlich, z. B. in Hinblick auf die Behandlung verschiedener *Pykna* durch Aristoxenus, wenn er über die Teilungsmöglichkeiten der Intervalle spricht und dabei den Ganzton in *Viertel, Achtel, in Drittel, Hälfte von Dritteln, Viertel von Dritteln* etc. ausführt, ed. Khashaba, S. 150, aber, natürlich, nicht auf den Gedanken des Grenzwerts kommt; immerhin ist implizit bei ihm das Kontinuum als Möglichkeit Merkmal der Praxis und der Wahrnehmung, wogegen die Theorie, ganz dem Pythagoräischen Modell entsprechend, strikt diskret ist — bei letztlich beliebiger Teilbarkeit von Intervallen).

Plato umschreibt damit eine offenbar grundlegende Voraussetzung vernünftiger musikalischer, ja überhaupt klanglicher Gestaltbildung: Die Diskretheit der jeweiligen elementaren Klassen, also die der Phoneme und die der Zeitdauern wie der Tonhöhen; offenbar ist deren leicht erfaßbare Unterschiedlichkeit, also das Merkmal der Diskretheit Voraussetzung für klangliche wie sprachklangliche Musterbildung; wahrscheinlich würde die Nutzung des Kontinuum (wenigstens im Rahmen menschlicher Trennschärfe) keine so komplexen Musterbildungen möglich machen:

Die Klassenbildung — skalische Tonhöhen wie Phonem„aussprachen“ sind Klassen — in auch bei schnellen Abläufen der akustischen „Eingaben“ leicht erfaßbaren Klassen ist offenbar Grundlage so komplexer Musterbildung, wie sie der Höhepunkt der motivisch-thematischen Arbeit darstellt. Auch derartige Gesichtspunkte sind zu beachten, wenn man über „das“ Kontinuum in der Musik plaudern will, es handelt sich um objektive Grundlagen, die als Maßstab dienen müssen: Klangfarben z. B. oder Lautstärken sind nicht in solcher Weise fähig diskrete Klassen zu bilden, sie können nicht zum *ἄπειρον* auch noch das *πέρας* aufnehmen, sie sind nur dem Kontinuum bzw. eben dem *ἄπειρον* untergeordnet — und daher offenbar auch nicht fähig, komplexe Muster zu bilden; ein Zusammenhang, den die moderne Erweiterung des Materials der Musik nicht begriffen zu haben scheint, sonst könnte auch M. Haas nicht auf die absonderliche Idee kommen, daß die moderne, aus den Neumen direkt entstandene Notenschrift (genau wie die ihm unbekannt gebliebene Notenschrift der Antike, das Bezeichnete ist mutatis mutandis, z. B. die *genera*, identisch) irgendwie nicht Musik wiedergäbe, sondern irgendetwas, das von einem *grammatikalischen*

Bestätigt wird dieser Zusammenhang offensichtlich durch Bryennius, der zu Anfang des zweiten Buchs seiner Harmonik, ed. Jonker, S. 126, ebenfalls zunächst den Ton-Buchstaben-Vergleich anführt, und dann als Beispiel für die Auflösung der Strukturen sozusagen höheren Komplexitätsgrades die Auflösung der sogenannten Systeme, Tetrachorde und Pentachorde in Intervalle und diese in Töne formuliert. Nach der Erklärung, daß sich die Töne durch Höhe und Tiefe unterscheiden und ihren *τάσεις λόγοι ἀριθμητικοί* entsprechen (was natürlich nicht Aristoxenisch ist), folgt als Abschluß dieses einleitenden Absatzes ein Hinweis auf den *τρόπος τῆς Ἀδρα-*

Wahrnehmungsfiler bestimmt sei: M. Haas, wie übrigens auch H. Danuser haben das Wesen der musikalischen Musterbildung, die allein auf den von der antiken Theorie nicht vorgegebenen, sondern entdeckten Räumen des Rhythmus und der Melik beruht, offenbar bis heute noch nicht reflektiert, in gläubiger Verehrung moderner Musikkonzepte — deren ästhetische Freiheit natürlich unbestritten ist, als Klang oder Material zu verwenden, was nur gut scheint; eine auffällige Voraussetzung zu musikwissenschaftlich autoritativer Lehrtätigkeit, vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, u. a., S. 135, Anm. 75, und S. 271 ff.: Diese Unfähigkeit, die rahmenhaft bereits von Plato vorgegebene besondere und Grundlage der abendländischen Musikgeschichte bildende Fähigkeit zur akustischen Musterbildung auch nur zu ahnen, verbindet die beiden genannten namhaften Vertreter des Faches mit Kants totaler Unfähigkeit, das Wesen von Musik zu verstehen, wenn er so inept daherschwätzt, daß Musik nur den Farben in der Malerei, nicht aber den von ihr gebildeten Gestalten zu parallelisieren wäre; immerhin räumt Kant ein, daß er nicht viel von der Sache versteht, Hochschullehrer für Musikwissenschaft zu sein, hätte er sich sicher nicht unterfangen, wenn er die Existenz eines solchen Faches überhaupt einzusehen in der Lage gewesen wäre: Kant hat nicht verstanden, daß Melik und Rhythmik sehr wohl Gestalten oder Muster bilden können, die man, was Kant völlig entgangen ist, auch schreiben, zeitinvariant notieren kann; die entsprechende Abstraktionsleistung des musikalischen Gehörs ist ein Faktum, nämlich die Abstraktion der Ebene *Tonhöhe* und der der rhythmischen Verläufe: Nur diese können eben auf abstrakter, und daher notierbarer Ebene zur Musterbildung genutzt werden, z. B. in der Transposition von Motiven. Die Suche nach neuen Materialien der Musik bedeutet also einen Verzicht auf diese Abstraktionsleistung musikalischen Hörens; was ja ästhetisch legitim sein kann, als Ausdruck wissenschaftlichen Denkens allerdings nicht tragbar ist, weshalb Kants Ausführungen über oder zu Musik nur den Wert haben, extremes, vor dem Kulturstand der Antike zurückbleibendes Nichtwissen des Autors zu belegen. Daß, wie gesagt, auch Schiller dies nicht begriffen hat, ist keine Entschuldigung, sondern ein Erweis einer gewissen, krassen Denkdefizienz — was bei Körner dann allerdings erstaunt und zur weiteren Bestätigung des v. Üxküllschen Dictums führt, daß das *Suchbild das Merkbild vernichtet*.

στείας. In Hinblick auf die vergleichbare Passage bei Theo — unterschieden sind beide „Versionen“ durch das *Oktachord* — ist nicht nur wahrscheinlich, sondern ziemlich sicher, daß zumindest die *pentachorda* auf Adrast zurückgehen. Da diese Kategorie jedoch mit dem Ton-Buchstaben-Vergleich direkt verbunden ist (Analyse in die Elemente), der wieder bei Martianus fehlt, muß man von einer Differenzierung bzw. Trennung dieser beiden „Bestandteile“ der Lehre von Adrast ausgehen, die ein gesondertes Erscheinen von Pentachorden möglich gemacht hat.

Denkbar wäre, daß die Adrasts Schrift eine Martians Vorgehen in 962 vergleichbare Darstellung der Pentachorde bzw. besser eines ganz bestimmten Pentachords — in genauer Analogie und Erweiterung des üblichen Tetrachords beinhaltet, die sich dann in irgendeiner Anthologie vom Ausgangspunkt, der Definition des Elementcharakters des *sonus* absondern ließ, was dann von Martianus Capella — nicht voll verstanden — rezipiert wurde. Übrigens bewegt sich weder die „Erfindung“ des Ton-Buchstaben-Vergleichs noch die aus der Skala geradezu trivial abzulesende Struktur der — übrigens zunächst nur einen — Quintgattung auf der Ebene produktiver Musiktheorie; beide Formulierungen sind formalistische Bildungen (s. auch u.): Die (nach Vorstellung aller „Fünftonausschnitte“ in 962) gewählte Quintgattung ist offensichtlich als direkte Entsprechung zum Tetrachord gemeint, da anders als bei den Oktavgattungen spezifisch nur eine einzige Form verwandt wird, wie 962 am Ende zeigen kann: Im Diatonischen ergibt sich die Intervallfolge $1, 1/2, 1, 1$, also etwa wie $A H C D E$; es handelt sich um ein Tetrachord mit „vorangehendem“ Ganzton, ersichtlich eine sekundäre Analogiebildung.

Daß der Ton-Buchstaben-Vergleich so beliebt geworden ist, liegt an seiner Eingängigkeit und wohl auch der musiktheoretischen Denkfähigkeit der Rezipienten, Einblick in die Struktur etwa nur der eigentlichen Relation von Intervall und Ton kann er gerade nicht geben¹⁰. Auf die Darstellung der Pentachorde durch

¹⁰**Adrast und die mittelalterliche Musiktheorie** Daß dieser Vergleich dennoch erhebliche Potenz zur Erkenntnisgewinnung besaß, ergibt sich aus der Art seiner Rezeption und Umwandlung im Mittelalter: Während Adrast recht primitiv-formalistisch einfach die „Auflösbarkeit“ in kleinere Elemente beschreibt, und zwar ausschließlich die der abstrakten Strukturkategorien — und ein *Wort* hat als konkreter Sinnträger natürlich eine andere Funktion als ein Tetrachord —, versteht das Mittelalter den Vergleich im Sinne einer Vergleichbarkeit von ablaufender, konkreter Melodie mit der Sprache, also in dem Sinne, daß etwas wie Motive, die ebenfalls aus Tönen zusammengesetzt sind, eine einem sprachlichen

Wort hinsichtlich Sinnhaftigkeit von Abschnitten verschiedener hierarchischer Ebene vergleichbare Natur haben. Musik wird als Verlauf sprachartig interpretiert, und zwar als gegliederter Verlauf; ein Vergleich, der für Adrast regelrecht undenkbar war.

Bekannt gemacht wurde der Vergleich dem Mittelalter durch Autoren wie Favonius Eulogius, der damit auch den Anfang seiner Ausführungen zur Musik beginnt (*Disputatio de somnio Scipionis libri duo*, ed. L. Scarpa, Padova 1974, XXII, 1, S. 30, 4):

Sicut in arte grammatica articulatae vocis maximae ac principales partes edocentur nomina et verba, harum autem sunt syllabae partes ac litterae syllabarum, per quas in unum collectae significant aliquid et in eas rursus diductae solvuntur,

ita canorae vocis, quae a Graecis ἐμμελής dicitur, et est numeris modulisque contexta, principales portiones habet συστήματα.

Systematum vero partes ex certo contractu pronuntiationis existunt, quae διαστήματα Graeci, nos intervalla nominamus.

Diastematum vero partes sunt φθόγγοι, qui soni Latine dicuntur: Hi soni quasi fundamentum sunt cantus.

Die grundlegende zweiteilige Opposition wird hier durch — üblich — *numeri*, und mit Boethius übereinstimmend, ed. Friedlein, S. 199, 10, durch *moduli* wiedergeben. Der Auflösungsschematismus ist natürlich inhaltlich bzw. strukturell falsch, da zwar Systeme in Intervalle „aufgelöst“, zerlegt werden können, die „Auflösung“ eines Intervalls in Töne aber nicht vergleichbar ist: Töne werden nicht zu Intervallen „addiert“ wie Systeme aus Intervallen; ein kleinstes Intervall kann nur als Element der Intervalle gesetzt werden, nicht der Einzelton (ein kleinster Abstand wird nicht aus zwei Punkten „zusammengesetzt“). Demgegenüber läßt sich die Silbe durchaus als Folge von Phonemen verstehen, antik also als Folge, auch in der Aussprache, von Buchstaben bzw. eben Phonemen, wie das Wort als Folge von Silben und daher auch wieder von Buchstaben bzw. Lauten.

Im Gegensatz zu dieser doch recht unfruchtbaren, zudem nur formalistischen, selbst bei Beschränkung auf die theoretische Ordnung des melischen Materials, die Elemente der Melik strukturell auch noch falschen Parallelisierung hat die mittelalterliche Theorie diesen Vergleich in Hinblick auf den Verlauf von Melodie und Sprache angewandt; dann ist auch der Vergleich von Buchstabe und Ton einigermaßen sinnvoll: Ein modern formuliert elementares Motiv, eine elementare Bewegung wie etwa die Folge von zwei Tönen im Abstand einer Terz nach oben, an die eine ebenso elementare Folge von zwei Tönen im Abstand von einer Sekund nach unten im Abstand eines Halbtönen angesetzt ist, ist zwar eine etwas mühsame Beschreibung der Folge *G c ha*, läßt aber eine Hierarchie der musikalischen Gestaltbildung formulieren, die die Elemente dieser melischen Bewegung als Silben verstehen lassen kann, nämlich als „durchsungene“ elementare Motive, und diese wieder zu einer höheren Einheit

Martianus Capella ist noch näher einzugehen.

Die etwas eingehendere Definition des *sonus*, die eigentlich einen Bezug auf 932 notwendig machte, wenn die Definition der *particula una intentione producta* zitiert wird, da hier der Verweis auf die verschiedenen Tonhöhen unabdingbar wäre, die man dann 947 (am Schluß) findet, wobei das Wort *intentio* im Sinne der Tonhöhe verwendet wird¹¹.

zusammenfassen vermag.

Genau dies tut Guido exemplarisch im 15. Kapitel seines *Micrologus*, der auch noch bemerkt, daß man nicht einfach Sprache und Musik vergleichen kann, sondern, zu diesem Zweck, die poetisch geformte Sprache zum Vergleich heranziehen muß, eine Analogie nur zur Sprache übersieht, das „Gemachte“ jeder Musik. Damit ist der mittelalterlichen Musiktheorie zum erstenmal in der Geschichte der Reflexion über Musik durch eine völlig veränderte Anwendung einer letztlich unsinnigen antiken Vorgabe die Formulierung von Melodie als Folge von in ihrer gegenseitigen Relation sinnhaften Gestalteinheiten auf hierarchisch verschiedenen Ebenen gelungen — was auch den grundlegenden Unterschied spätantiker Überlieferungsart musiktheoretischer Rudimente und mittelalterlicher echter und grundlegender Schöpferkraft exemplarisch belegen kann.

Ein Hinweis auf diesen Sachverhalt scheint dringend notwendig, da amerikanische Musikwissenschaftler durch ihre erheblichen Schwierigkeiten im Umgang mit lateinischen und auch deutschen Texten immer noch nicht verstanden haben, worin eine der zentralen Leistungen mittelalterlicher Musiktheorie besteht, vgl. Verf., *Musik als Unterhaltung*, II, S. 234 ff., um nur ein besonders krasses Beispiel derartigen dezidierten, aufgeblasenen Nichtverstehens anzuführen, das spätantiker Denkfähigkeit so erstaunlich nahekommt bzw. ihr voll entspricht.

Übrigens läßt auch die „Definition“ des Intervallbegriffs durch Favonius Eulogius daran zweifeln, daß er den eigentlichen Sinn verstanden haben könnte; die Formulierung *ex certo contractu pronuntiationis* sagt über die Eigenschaft des Intervalls, translationsinvarianter Abstand zwischen je zwei Tönen zu sein, überhaupt nichts aus, ja macht mehr den Eindruck einer selbsterfundenen rhetorisch einigermaßen aufwendigen Formulierung des Nichtwissens um die so bezeichnete Sache: Mehr als eine „größere“ Kleinheit gegenüber der Kategorie *System* sagt der Satz ja nicht aus, und dies war leicht aus dem Vergleich und dem Auflösungsschematismus abzuleiten. Auch hier geht der spätantike Autor rein formal mit nichtverstandenen eindeutigen Fachtermini um.

¹¹Wahrscheinlich ist auch die verderbte Stelle 108 hierauf zu beziehen, wenn — nach unverständlichem Einschub der *diapason* — der Ganzton, als *qui est consonae unitatis continua modulatio ...* bezeichnet wird, *ex quo nihil est, quod discrepet aut resultet in medio, consentaneaue congruit iugitate*; das paßt zu einem Verständnis des Ganztons als Grun-

Hier scheint Martianus Capella bzw. seine Vorgabe das Wort rhythmisch, im Sinne der zeitlichen Erstreckung zu verstehen: *est autem intentio, quam dicimus tasin, qua vox consistit ac perseverat sonus*. Eine solche Formulierung, die den *sonus* nicht nur als melisches Ereignis erfaßt, hätte natürlich an anderer Stelle erscheinen müssen — wenn Martianus zu einer inhaltlichen Harmonisierung fähig gewesen wäre: Es handelt sich um ein grundsätzliches Problem der Bewegungsdefinition der Melik bei Aristoxenus: Die Diskretheit der musikalischen *κίνησις φωνῆς* beinhaltet natürlich ein gewisses zeitliches Moment, was Aristoxenus aber nicht explizit macht, eben weil er klar zwischen Melik und Rhythmik differenziert — daß sein melischer Bewegungsbegriff Probleme bereitet, verschweigt Aristoxenus aber nicht, er setzt ihn sozusagen axiomatisch und quasi trivial verständlich.

Denkbar ist also, daß Martian aus eigener Vorstellung das Wort *perseverare* ausschmückend hinzufügt und damit den Sinn zumindest unklar macht¹². Somit wird einfach eine assoziierbare Definition übernommen; in sich korrekt, aber ohne inhaltlich-logischen Bezug zum Kontext bzw. zur gesamten Darstellung:

Dies wird auch darin deutlich, daß die Bezeichnung *intentio* in direktem Zusammenhang, d. h. kurz nach dieser Stelle nun, und sinnvollerweise, als Teil der Opposition von *ἄνεσις* und *ἐπίτασις* verwendet wird; auch diese Stelle, 940, wie gesagt, gehört eigentlich in den Bereich der allgemeinen Aussagen zur melischen Bewegung. Die Exzerpte passen zwar hinsichtlich des gemeinten elementaren Objekts, sie passen aber nicht zusammen, sondern werden parataktisch zitiert, wobei die Verwendung des Wortes *intentio* für *tasis* nicht nur das Durcheinander der Wortwahl bei der Parataxe zeigt, sondern auch die Unfähigkeit von Martianus Capella belegt, den für die Aristoxenische Theorie der *κίνησις φωνῆς* unabdingbaren Unterschied

dintervall; der Widerspruch zum Halbtonintervall wird, natürlich, nicht explizit gemacht. Es geht um ein an sonst anzutreffendes Verständnis des Ganztons als einer Art Elementarintervall; auf die Deutung durch Remy wird noch eingegangen. Die Ausdrucksweise paßt nicht in die Tradition der rationalen Musiktheorie; hier könnte also ein Rudiment vorrationaler Vorstellung vorliegen: Der Ganzton ist demnach die konsonante Einheit der zusammenhängenden Melodiebewegung. In der Bewahrung solcher Definitionen dürfte ein wesentlicher Wert der Schrift von Martian liegen.

¹²Man vergleiche nur die Formulierung des Anonymus Bellermand: 21, ed. Najock, S. 80, 11: .. *τάσις δὲ ὅλον στάσις καὶ ἐνηρέμησις τῆς φωνῆς.*, die ersichtlich sinnvoller ist und zudem noch auf dem grundlegenden Begriff der Aristotelischen „Schule“, dem Gegensatz von *κίνησις*, nämlich *ἡρεμία* o. ä. beruht, also die Tradition adäquat wiedergibt.

zwischen *Bewegung zu ...* und *Haltmachen auf ...*, zu verstehen: Von dem Sinn der Theorie hat Martianus Capella oder seine direkte Vorlage nichts verstanden, selbst die Übernahme zeigt eindeutige Fehler.

Auch der Anschluß, daß es unzählige Töne gibt, in der Musik aber nur die des Tonsystems, das mit Aristides Quintilianus, ed. W.-I., S. 7, 16, übereinstimmt, weist Probleme auf, denn der notwendige Hinweis auf die Anordnung fehlt (*παραδεδομένα συλλήβδην καθ' ἕκαστον τῶν γένων*), der „ersetzt“ wird durch *per singulos tropos*, was inhaltlich nicht falsch ist, nur an der betreffenden Stelle unpassend erscheint, weil hier die verschiedenen Transpositionsskalen gerade nicht der eigentliche Bezugspunkt sind. Die große Anzahl von 28 Tönen ist essentiell verbunden mit den auch alternativ gebrauchten Tönen der *genera*; daß man von Martianus Capella an keiner Stelle erfährt, wie sich diese Töne zu den *tropi* verhalten, das ist sowieso zu erwarten. Auch hier also waltet eine gewisse Inkongruenz der Zusammenstellung, auch wenn die einzelnen Zitatstücke natürlich durch ihren Bezug zur behandelten Größe *sonus* zusammenhängen; Martianus gelingt es nur nicht, die Darstellung entsprechend der eigentlichen Vorlage verständlich und sinnvoll wiederzugeben, selbst als Kompilator ist er nicht leistungsfähig.

Die Verwendung verschiedener Bedeutungen des Wortes *intentio* in so kurzem Abstand ist für eine wissenschaftlich nur einigermaßen verstandene Darlegung allerdings nicht tragbar. Also sozusagen auch in der Binnengliederung erweist sich die Darstellung von Martianus Capella als Beweis eines Nichtbeherrschens des dargestellten Inhalts, was letztlich die Betrachtung eines solchen Textes so trostlos sein läßt, unerträglich in Bezug auf die Klarheit der Ordnung des Stoffes durch Aristoxenus, aber auch in Hinblick auf die mittelalterliche Rezeption, die, angesichts des Mangels an leicht rekonstruierbaren skalischen Angaben wohl gar nicht so wesentlich war, denn eine praktische Verwendbarkeit ist angesichts der angemerkten Fehler ausgeschlossen.

Die Darlegung dann der sieben Teile der Melik folgt zu Anfang ziemlich genau der Darstellung von Aristides Quintilianus, was die Aufzählung der Tonnamen anbelangt. Auf gewisse Unterschiede wurde bereits hingewiesen. Die Aufzählung der Töne nach ihren Tetrachorden stimmt so genau mit der bei Aristides überein, daß eine beachtenswerte Differenz bei der Erklärung der *μέση* besonders auffällig erscheint: Aristides Quintilianus, ed. W.-I., S. 8, 19, formuliert so: *ἡ δὲ μετὰ ταύτας*

μέση καλεῖται: τῶν γὰρ καθ' ἕκαστον τρόπον φθόγγων ἐκτιθεμένων μεσαιτάτη κείται, was zu übersetzen ist, daß die nach den Tönen der Hypate Meson etc., kommende Saite die Mese genannt wird, weil sie die „Mittelste“ in Hinblick auf jede Art der Ordnung der Töne ist. Die Formulierung erscheint etwas umständlich, erhält ihren Sinn aber daraus, daß die Tetrachordordnung ja mit alternativen Tönen arbeitet, nämlich hinsichtlich der Genera, aber auch der Differenzierung der Tetrachorde nach diazeuktischen und dem zusammenhängenden Tetrachorden. Wahrscheinlich ist aber nur die erste, ja dreifache Alternativität von Tönen im System gemeint. Daß die Transpositionsskalen gemeint sein könnten, ist nicht auszuschließen, aber weniger wahrscheinlich, weil die *φθόγγοι* die Grundlage bilden, also die *Töne entsprechend jeder Transpositionsskala* zu übersetzen wäre, was nicht korrekt zu sein scheint.

Die Version bei Martianus Capella macht daraus (943):

... post supradictas autem, quae sequitur, media nominatur. quae ideo media dicitur, quia tam gravis modi finis est quam in tropis omnibus futuri acuminis caput, atque ipsius quodammodo vinculo tam gravis modulatio, quam acuta conectitur, ut in Lydio modo, ubi rectum iota est. verum post mediam ...

Martianus formuliert mit *in tropis omnibus* die Transpositionsskalen — ohne jeden vorherigen Hinweis darauf, daß es also in jeder Transpositionsskala *μέσαι* gibt, ist der Zusammenhang auch nicht verständlich; man wird die Wendung bei Martianus als geläufige Floskel ansehen müssen, die keinen spezifischen Sinn hat (und ja auch allgemein verstanden werden kann). Korrekt ist die Verwendung des lydischen *iota* für den „betroffenen“ Ton, wie die Tabellen von Alypius zeigen, wenn natürlich auch nicht klar ist, was eigentlich das „lydische *iota*“ mit dem zuvor Gesagten eigentlich verbindet; eine Spezifik ist nicht zu erkennen: Aus der Gestalt des *rectum iota* ist schließlich nicht zu ersehen, daß die Mese die tiefe mit der hohen *modulatio* in einer Art Fessel verbindet; Martianus hat hier also parataktisch sein „Wissen“ eingebracht, daß es im Lydischen die Mese gibt, der ein bestimmtes Zeichen zugeordnet ist¹³.

¹³Die Konjekturen von Dick, *ubi rectum iota* «*nota*» wäre vielleicht noch zu ergänzen durch «*media*», denn genau dieser Sachverhalt ist gemeint: Die Lydische Transpositionsskala ist dadurch „ausgezeichnet“, daß ihre *μέση* das einfachste Zeichen, eben das *I* ist; vielleicht ein

Aus den anderen beiden Stellen, an denen Martianus dieses Wissen nochmals einbringt — einmal 960 in der absurden Erklärung des *tonus*-Begriffes durch den des Ganztons, zum andern in der Darstellung der Adrastschen Pentachordlehre, 962, wo eines der Pentachorde von dem Diatonos Hypaton *in mediarum illam, quae in Lydio iota rectum habet*, reicht — ist zu erschließen, daß Martianus ein Verzeichnis der Tonnamen mitsamt ihren Zeichen im Lydischen vorlag, also eine Liste, wie sie sich bei Boethius, *Inst. mus.*, IV, 3, ed. Friedlein, S. 309 ff., findet, allerdings da mit jeweils beiden Notenzeichen, wie sie auch Hucbald, *Musica*, 47, ed. Y. Chartier¹⁴ aus Boethius übernimmt.

Es dürfte also eine wohl „vereinzelte“ Liste gegeben haben, in der wenigstens die Notenzeichen der lydischen Transpositionsskala in Zuordnung zu den Tonnamen des *σύστημα ἀμετάβολον* aufgezählt worden sind. Dabei ist aus der Wiedergabe dieser Liste anzunehmen, daß sie keine strukturell-intervallischen Angaben beinhaltete, sondern nur die Zeichen in Folge aufwies. Die Benutzung einer solchen Liste oder eines Auszuges — Martianus nennt hier ja nur die vokalen Noten — ist Martianus Capella auch selbständig zuzutrauen, da das Ablesen der Namen und Zeichen kein Verständnis des Inhalts, der strukturellen Intervallordnung, fordert. Insofern dürfte hier also eine eigene Leistung von Martiannus Capella vorliegen.

Daß die Bezeichnung des *iota* bei Boethius anders ist, *iota* gegenüber *rectum iota* könnte daher auch aus dem Bemühen um gewisse stilistische Besonderheit, durch Zusatz einer überflüssigen Qualifikation, wodurch eine zweiteilige Wendung entsteht¹⁵, abgeleitet werden, es ist also nicht unabdingbar, zwei derartige Listen im lateinischen Traditionsraum anzunehmen; da die Listen bei Alypius mit Beschreibungen der Zeichengestalt versehen sind — eine angesichts der notierten

Grund dafür, die Lydische Transpositionsskala vor allen anderen als Beispiel für Notation und Struktur von *τόνοι* auszuwählen.

¹⁴*L'Œuvre musicale d'Hucbald de Saint-Amand, Les compositions et le traité de musique*, Cahiers d'Études médiévales, Cahier spécial n° 5, Paris 1995, S. 198.

¹⁵Bei Alypius, *Introductio*, ed. Jan, S. 390, 21 — hier nach dem überlieferten Phrygischen —, wird sachgemäß jedes einem Buchstaben „wörtlich“ entsprechende Zeichen auch nur durch Hinweis auf diesen Buchstaben beschrieben: *παράμεσος ἰῶτα καὶ λάμβδα ἀνεστραμμένον* für die Zeichen **I** und **>**: Nur das gewendete Zeichen erhält sinnvoller Weise eine Zusatzangabe. Martianus Capella könnte dadurch veranlaßt zu einer überflüssigen Analogie gekommen sein.

Zeichen auffällige systematische Redundanz¹⁶ —, muß man auch nicht mehr als eine lateinische Übersetzung, wahrscheinlich schon der exemplarisch ausgewählten Liste des Phrygischen voraussetzen.

Sogar der eventuelle Verzicht auf die Nennung der betreffenden Instrumentalnote könnte abgeleitet werden aus einer eigenständigen „Vereinfachungsleistung“ von Martianus Capella: Das *rectum iota* ist das einfachste Zeichen unter den griechischen Notenzeichen. Was allerdings auffällt, ist, daß Martianus hier keine weiteren Notenzeichen einführt — die Voraussetzung, daß er selbständig nur gewisse Zeichen aus einer vollständigen Liste, also aus einer vollständigen lateinischen Version von Alypius¹⁷ entnommen haben sollte, wird von daher also wieder erschüttert. Mindestens ebenso naheliegend ist die Vermutung, daß er einen Text vor sich hatte, der hier als Beispiel für einen Verweis auf die *mese* deren einfachstes Zeichen genannt hatte, also die lydische Mese; es ist also nicht möglich, aus dem Auftreten dieses Zeichens im Text von Martianus Capella zu schließen, daß er die griechische Notenschrift hätte verstehen können und gar selbständig ausgewählt haben könnte.

Dieser sozusagen notationsmäßigen Korrektheit steht aber die Interpretation des nicht spezifisch gebrauchten Wortes *τρόπος* in der Fassung von Aristides Quintilianus durch die Fassung von Martian gegenüber; als eine solche Interpretation jedenfalls läßt sich die lateinische Formulierung am leichtesten erklären. Die Erläuterung, die offensichtlich auf das Wort *τρόπος* reagiert, sagt zunächst aus, daß die *media* in gleicher Weise Ende des tiefen *modus*, wie sie in allen *tropis* Anfang, *caput*, der folgenden, *futuri*, Höhe ist. Der Hinweis auf *alle Tropen*, also auf die Transpositionsskalen wäre natürlich korrekt, ist aber an dieser Stelle überflüssig und unpassend, zumal Martianus Capella an keiner Stelle angibt, wie sich denn eigentlich die Transpositionsskalen diastematisch-skalisch zueinander verhalten — daß er klares Wissen um die Natur der Transpositionsskalen gehabt haben sollte (die selbst Boethius nicht mehr ausreichend — für das Mittelalter — klar vermittelt), könnte nur der Leser voraussetzen, der extreme Fragmentiertheit und Widersprüchlichkeit zum jeweiligen Kontext als rein stilistische Darstellungsmittel versteht. Dazu

¹⁶Die sich aber vielleicht durch die Beziehung zwischen Buchstaben und Noten als Zeichen für die elementaren Elemente von Grammatik und Musik erklären lassen.

¹⁷Da schon der 3. Anonymus Bellermand, ed. Najock, S. 116, nur die Zeichen der Lydischen Reihe anführt, und zwar als reine Zeichenliste ohne jede strukturelle Angabe, kann man das Vorliegen einer solchen „Auswahl“-Liste bereits im Griechischen voraussetzen.

aber ist die Darstellung der *ars musica* bei Martianus Capella zu sehr ein unvollständiges Exzerpt; und die Aussage hätte ja lauten müssen, daß die zweite Oktav von der Mese bis zur Nete Hyperbolaion reicht, aber nicht einmal den Verweis auf das Zweioktavsystem, das *σύστημα ἀμετάβολον* ohne Transpositionen im Sinne von Ptolemaeus, ist zu finden — und diese ganze extreme „Elliptik“ nur, weil Martianus selbstverständlich alles notwendige musiktheoretische Wissen so beherrschte, daß ihm weitergehende Erläuterungen überflüssig erscheinen mußten oder konnten? Die Frage stellen heißt, um einen alten Topos zu verwenden, sie zu beantworten: Martianus hat nichts verstanden¹⁸.

Hinzu kommt aber vor allem die stilistisch aufwendige, inhaltlich nicht adäquate Ausmalung des Umstands, daß die Mese Mitte ist: Als Ende eines tiefen *modus*¹⁹ — terminologischer Unsinn, wenn man der sonst gebrauchten Terminologie folgt —, wie als Anfang der Höhe kann die Mese nur beschrieben werden, wenn man von den beiden so verbundenen Oktaven ausgeht²⁰; der Oktavbegriff, der hier notwendig

¹⁸Daß die kompilierten Passagen aus der Theorie der Melik durchgehend die Kategorie des *σύστημα ἀμετάβολον*, des zweioktavigen Systems voraussetzen, bemerkt auch Cristante, l. c., zu 931, S. 283 ff., wie er auch bemerkt, daß Martianus selbst aber an keiner Stelle diesen Begriff definiert, *che Marziano non nomina ma di cui si serve in tutta la sua teoria armonica* — genau solche Diskrepanzen sollten zumindest die Frage stellen lassen, wie denn dann überhaupt ein Verständnis des gemeinten, in der vorliegenden wirklichen Musiktheorie klar definierten Sachverhalts bei Martianus bestanden haben könnte: Aus diesem Grund ist erhebliche Skepsis gegenüber der Vorstellung einer *sua teoria* bei Martian angebracht.

¹⁹Daß hier *modus* dasselbe bedeuten muß wie *diapason* o. ä., ist inhaltlich selbstverständlich, nur, warum — wenn er den Sinn verstanden haben sollte — gibt Martianus dann keinen Hinweis auf eine entsprechende Terminologie, zumal wenn er später, 954, die verschiedenen Oktavgattungen aufzählt? Hier ist ja nur eine Gattung betroffen; Klärung — bei Beherrschung des Stoffes — wäre notwendig gewesen. Auch hier stellt sich die Frage, was er denn von der Formulierung verstanden hat: Daß sich eine Größe, *modus* genannt, hier „konjunkt“ verbunden nach oben wiederholt, war leicht rein formal zu abstrahieren, wie auch die tonräumliche Relation. Auch die Nebeneinanderstellung *tam gravis modi finis, quam in tropis omnibus futuri acuminis caput*, weist nicht auf Verständnis, sondern den Wunsch nach stilistischer Verschiedenheit, wozu noch, charakteristisch für eigenständige Zusätze, die blumige Ausdrucksweise von *tropi futuri acuminis caput*, also den Anfang der nach oben anschließenden Oktav, kommt (nur formuliert Martian nicht so korrekt).

²⁰Und auch hier erweist Remy von Auxerre in seinem *Commentum in Martianum Capellam*, zu Dick, 503.8, daß er die Struktur des Tonsystems voll verstanden hat: *MODI i. e.*

wäre, fehlt aber, statt dessen wird stilistisch hübsch von *finis* und *caput* gesprochen — auch hier müßte man von einer hochgradig elliptischen Kryptik als Darstellungsmittel sprechen, wollte man aus derartigen Formulierungen auf Inhaltsverständnis schließen. Der Hinweis von Aristides Quintilianus, daß die Mese unabhängig von der Art der Einteilung der Tetrachorde stets die „mittelste“ — so im Original — Saite bildet, fehlt dagegen, bzw. wird in dieser Weise blumig umschrieben; genau die klare Formulierung bei Aristides Quintilianus ist aber unabdingbare Voraussetzung einer verständlichen Mitteilung der skalischen Struktur! Daß eine Vorlage bestanden haben könnte, in der jeweils die Extreme bzw. strukturell herausgehobene Töne mit zusätzlichen Qualifikationen herausgehoben werden, zeigt der Schluß dieser hochgradig unvollkommenen Aufzählung der Töne des Systems, wo die Etymologie der *excellentes* erfolgt, s. u. 2.2 auf Seite 459.

Daß diese Beschreibung auf Martianus Capella zurückgehen könnte, ist klar:

diapason, FINIS est. Die Interpretation von *modus* als *Oktav* folgt nicht aus der Formulierung von Martianus Capella, sondern kann nur sozusagen aushilfsweise durch die Heranziehung der „darunter“ liegenden Struktur erschlossen werden, deren Kenntnis bei Martianus damit aber nicht bewiesen ist — es wird schon etwas viel an „terminologischer“ Elastizität verlangt, wenn Martian kurz nach diesem Gebrauch des Wortes von *Lydius modus* spricht, also ohne weitere Erklärung *modus* einmal als Oktav (nicht etwa Oktavgattung!) und direkt folgend im Sinne von *Oktavintervall* gebraucht. Eine solche terminologische „Unbekümmertheit“ ist nur denkbar bei mangelndem Verstehen des Inhalts.

Dank der Lektüre von Boethius bzw. vorgegebener Texte versteht Remy auch klar, was die hinsichtlich Klarheit des Ausdrucks geradezu kindliche Formulierung ... *tam gravis modulatio quam acuta conectitur, ut in Lydio modo, ubi rectum iota est*. Remy formuliert (ib.): UT EST IN LYDIO MODO *i. e. tropo*, UBI RECTUM I est, ubi I RECTUM *pro signo ponitur in pagina videlicet Boetii de Musica*. Remy versteht, daß hier ein Notenzeichen vorliegt, wie sie Boethius beschreibt. Die Primitivität der Formulierung von Martianus wird auch nicht dadurch sehr „verbessert“, daß er etwas später den Einschub bringt, daß die *tertia coniunctarum ... in eodem modo ... lambda supinum pro nota habebit*. Vielleicht könnte daraus hervorgehen, daß Martianus Capella fähig war, die Noten als Zeichen der Namen zu „erkennen“, nur ist ja höchst fraglich, ob er aus einer Liste der Zeichen nur einfach das einfachste Zeichen zur, logisch nicht verständlichen, Erläuterung ausgewählt hat. Es ist schon wahr, was Remy, zu Dick, 502.4, sagt: *sed iste subtiliter et obscure dixit. In Boetii vero Musica hoc clarius potest pervideri. ...*, nur geht Remy wie viele neuere Deuter und natürlich Deuterinnen fälschlicherweise davon aus, daß Martianus Capella, das, was er *obscure* sagt, dennoch selbst verstanden habe.

Zu leisten war sie auch ohne Verständnis des Inhalts, einfach aus der inhaltlichen Vorgabe der *Mitte/μέση*, die dann Mitte zwischen der Tiefe und der Höhe sein mußte, Hoch und Tief verbindet. Wie gesagt, fehlen strukturelle Hinweise auf die konstituierenden Oktaven völlig. Auch der Versuch einer „Rückführung“ dieser Umschreibung auf die Natur der Mese als einen Ton, der über seine Mittelfunktion vielleicht noch melisch-funktionale Charakteristik gehabt haben könnte, ist ausgeschlossen, da in den betreffenden Quellen — etwa (Ps.-)Aristoteles, *Probleme*, XIX, 20, ed. Jan, S. 99, 4 — nichts von derartiger Differenzierung der Melik zu finden ist. Diese Art der Umschreibung ist ersichtlich ad hoc erfolgt, als freie Interpretation des Wortes *μέση*, eben als Trennung zwischen Hoch und Tief — schon angesichts der Struktur der Transpositionsskalen und erst recht der möglichen Melodik eine klar inadäquate Beschreibung. Korrekt und notwendig für eine solche Differenzierung von zwei durch die Mese getrennten Bereichen wäre der Bezug auf die beiden Oktaven, so hat man nur eine allein schon aus dem Wissen um die Natur der (strukturell mit der *μέση* natürlich nicht in Verbindung zu bringen, hier geht es um Formalismen der *Mitte!*), *prosodia media* ableitbare freie Deutung. Das Auftreten der *tropi* ist strukturell nicht falsch — die Struktur des Systema ametabolon gilt für alle Transpositionsskalen —, nur an dieser Stelle kaum sinnvoll oder notwendig, vor allem in Hinblick darauf, daß Martian nichts darüber sagt, wie *τόνοι* und *σύστημα τέλειον* strukturell verbunden sind.

Dies gilt auch für die anschließende Bemerkung, daß die *gravis modulatio* mit der *acuta* durch die *Mese* wie durch eine Fessel miteinander verbunden sei. Als wiederum blumige Umschreibung des Sachverhalts, daß die *Mese* die zwei betreffenden Oktaven in einem Ton verbindet — gerade diese notwendige strukturelle Erklärung fehlt aber. Und ob daraus zu folgern sein sollte, einfach die Struktur als bekannt und bewußt vorauszusetzen, dürfte zumindest der skeptischen Frage wert sein.

Jedenfalls läßt sich die Erklärung der Mitte als etwas, das die zwei Extreme *in irgendeiner Art von Fessel* miteinander verbindet, auch aus allgemeinen Erklärungen der Bezeichnung *Mitte* ableiten. Und genau dies dürfte Martianus Capella hier auch getan haben: Wie bei dem hochgradig unpassenden Einschub zur Bedeutung des Wortes *chroma* (942), s. o., 1.5.3 auf Seite 354, ist auch hier auf eine eigenständige Hinzufügung von seiner Erfindung zu schließen: Die in solcher Weise allgemeine Begriffe bedeutenden Bezeichnungen regen zu eigenständiger Interpretation an, hier zur Anwendung des „Mitte“-Begriffes auf die Melik, wofür, wie gesagt, die Lehre der

drei Prosodien brauchbare Mittel bereitstellen konnte. So sehr auch die Formulierung mit der strukturellen Wirklichkeit überein zu stimmen scheint, das eigentlich Gemeinte der Formulierung ist diese Struktur nicht. Dagegen spricht schon der „Verzicht“ auf Verwendung der notwendigen Begriffe der Musiktheorie. Was kann schon in der Melik eine *Mitte* bzw. etwas *Mittleres* sein; eben das, was zwischen Hoch und Tief steht. Das war leicht zu „erfinden“. Daß Martianus Capella mit dieser Formulierung ein Wissen um die eigentliche Struktur des antiken Tonsystem bewiesen haben sollte, wird also schon durch die plötzlich einsetzende unspezifische Stilistik widerlegt.

Daß hier ein Einschub höchstwahrscheinlich von Martianus Capella selbst vorliegt, dürfte auch der Umstand zeigen, daß, genau wie bei der absonderlichen Erklärung des Begriffes *χρωματική*²¹, nach diesem Einschub die Zitierung der Textfassung von Aristides Quintilianus einfach weitergeht. Hier muß man von einer identischen Quelle beider Autoren ausgehen. Neu sind die Einschübe, die nicht strukturell begründet sind. Auch solche Varianten gegenüber dem, hier eindeutig übernommenen Vorbild von Aristides Quintilianus — aber nicht aus dessen Text direkt! —, sind Hinweise auf mangelndes Verstehen des eigentlich Gesagten durch Martianus Capella.

Von Interesse für die Entscheidung der Frage, ob Martianus Capella den Text von Aristides Quintilianus als direkte Vorlage benutzt haben könnte, ist die Passage über das konjunkte Tetrachord, die hier zusammengestellt sei (943 und ed. W.-I., S. 8, 27):

... διάτονος ... αὐται δὲ καὶ παρανήται καλοῦνται. διὰ τὸ πρὸ τῆς νήτης κεῖσθαι.

ἐπὶ δὲ ταύταις ἡ νήτη, τουτέστιν ἐσχάτη. νέατον γὰρ ἐκάλουν τὸ ἔσχατον οἱ παλαιοί.

συννημένων δὲ ἐκλήθη τὸ ὅλον σύστημα, ὅτι τῷ προκειμένῳ τελείῳ τῷ μέχρι μέσης συνῆπται.

πάλιν δὲ ἀπὸ τῆς μέσης ἐπιτείναντι τόνον ἢ παρ' αὐτὴν κειμένη χορδῇ

²¹Und natürlich übersieht Martianus Capella, daß schließlich die anderen alternativen Töne, diatonisch und enharmonisch, ebenso „Mischungen“ der Extreme sein müßten — nur da „liefert“ die Bezeichnung keine passende „Etymologie“, also werden sie unbeachtet gelassen; ein wissenschaftlich nicht brauchbares Vorgehen.

παράμεσος καλεῖται. αἱ δὲ μετὰ ταύτην διὰ τὰς ὁμοίας αἰτίας κατὰ ταυτὰ ταῖς ἐπὶ τῶν συνημμένων ἔχουσι τὰς ὀνομασίας. τὸ δὲ σύστημα τοῦτο καλεῖται διεζευγμένων. ἐφ' ἑτέρα γὰρ μέρη καὶ οὐκ ἐξ ἴσου τοῖς πρὸ αὐτοῦ κεῖται συστήμασιν. ...

διάτονος (*chorda*) ... *quae et παρανήτη dicitur, quam latine paene ultimam perhibemus, post quam ultima sociatur, quae ideo dicta est coniunctarum ultima, quia in hoc tetrachordo finem tenet. omne autem tetrachordum coniunctarum ideo dictum, quia mediae ipsi, quae perfectam symphoniam prima complevit, adiungitur, ac producente media tonum ille qui sequitur sonus παράμεσος nominatur, quod hunc satis proximum sonus adiunctae modulationis offendat. dehinc divisarum tertia, quae plenum systema diapason finit, unde divisarum tertia perhibetur; post hanc soni ceteri consequuntur. Tetrachordum vero divisarum ideo hoc nomen accepit, quia uno et dimidio tono a mediae fine divellitur.*

Der Text von Aristides Quintilianus gibt also adäquat wieder, daß die drei alternativen Töne, enharmonisch, chromatisch oder diatonisch, als Paraneten bezeichnet wurden — auf den Fehler der Version bei Martianus Capella wurde bereits hingewiesen, die nur den *diatonus* als *paranete* bezeichnet, 1.5.3 auf Seite 356 —, warum die *nete* so bezeichnet wurde, und daß das *konjunkte* Tetrachord deshalb so heißt, weil es mit dem Ende des bis zur Mese reichenden Tetrachords verbunden ist. Die Saite dann, die um einen Ganzton nach der Mese steht, wird *paramese* genannt, woran sich in der bekannten Weise die folgenden Töne des *diazeuktischen* Tetrachords anschließen²². Da das *diazeuktische* Tetrachord das einzige ist, das nicht *konjunkt* angeschlossen ist — die Zählung von Aristides und entsprechend bei Martian geht von tonräumlich unten nach oben —, hat es mit Recht diese Bezeichnung.

Was macht nun Martianus aus diesem Text, der ja leicht genauso wiederzugeben gewesen wäre, vielleicht mit Auslassung der Begründung des Namens *νήτη*, an deren Stelle sich die wenig geistvolle Erklärung von *ultima* findet. Diesen „Ersatz“ kann man aber als notwendige „Latinisierung“ der lateinisch unbrauchbaren griechischen Etymologie ansehen. Wenn, ohne jeden Hinweis auf verschiedene *toni/tropi* von

²²Daß die Namen mit dem der Töne des *konjunkten* Tetrachords übereinstimmen, zeigt ein Blick auf die Tabellen des Systems bei Boethius bzw. bei Hucbald (sehr brauchbar ist hier die Darstellung in der Ausgabe von Gerbert, *Scriptores I*, S. 122, gegenüber); Aristides Quintilianus benutzt allerdings offensichtlich archaisierende Bezeichnungen.

omne tetrachordum coniunctarum gesprochen wird, wo der griechische Text klar vom ἄλλον σύστημα spricht, ist ersichtlich ein leichter Übersetzungsfehler festzustellen. Auch das ist noch erklärbar, ganz wird zu jedes. Allerdings gibt dieser Fehler zu erkennen, daß von einem inhaltlichen Verständnis der Sache kaum auszugehen ist: Beschrieben wird hier das σύστημα τέλειον, in dem nur ein einziges *konjunktives* Tetrachord auftritt! Hier werden also Wörter übersetzt. Dadurch scheint auch der folgende Satz korrekt, wenn *adiungitur* für *συνῆπται* gesetzt wird — zu fragen bleibt allerdings, ob der lateinische Übersetzer verstanden hat, was dieses *adjungi* eigentlich bedeutet.

Denn was mit *ac producente media ...* folgt, ist offensichtlich nicht nur verderbt, sondern auch Unsinn, wie die nachfolgende Erklärung des *disjunkten* Tetrachords zeigt. Übersetzt wird (ed. W.-I., S. 9, 2 ἀπὸ τῆς μέσης ἐπιτείναντι τόνον ἢ παρ' αὐτὴν χειμένη χορδῇ παράμεσος καλεῖται. ..., durch *it ac producente media sequentem tonum*²³ *ille qui sequitur sonus παράμεσος nominatur*²⁴. Der Übersetzer versteht also

²³Angesichts der Tatsache, daß der Text von Martianus Capella in diesem Satz eine direkte Übersetzung der griechischen Version von Aristides Quintilianus ist, ist die semantische Konjektur von Cristante, ib., S. 305, zu 943, unverständlich: ... *allora sequentem tonum avrebbe il valore de sequentem sonum*. In Hinblick auf die griechische Vorlage ist dies unmöglich. Die lateinische Fassung müßte also bei wörtlicher Übernahme des griechischen Textes hier eine andere Interpretation geben — da es sich um das *tonus*-Intervall der *Diazeuxis* handelt, ist auch inhaltlich kein Grund für eine solche Uminterpretation zu sehen; was allein zu fragen ist, ob der Autor der lateinischen Version überhaupt etwas vom gemeinten Inhalt verstanden hat. Dies ist angesichts seiner Übersetzung unwahrscheinlich. Wie auch der folgende Satzteil zeigt, ist der im Text von Martianus Capella sonst nicht verstandene Unterschied von Ganzton und Einzelton, gerade in diesem Satz korrekt — eben weil die griechische Vorgabe direkt übernommen werden konnte.

²⁴Cristante verweist auf die „korrekte“ Interpretation des Wortes *παράμεσος* in 931, ib., S. 305, nämlich mit *prope media*, wie auch darauf, daß Martianus an anderen Stellen die Form *παραμέση* verwendet — auch diese Inhomogenität ist Beweis dafür, daß Martianus Stellen kompiliert, aber keine inhaltliche, ja nicht einmal eine ausdrucksmäßige Harmonisierung durchführen kann; die Stellen stehen nebeneinander ohne jede durch ein Verstehen der Sachverhalte begründete Harmonisierung. Hier hat die Vorlage eben das männliche Genus.

Cristante beachtet bei seiner Parallelisierung der „korrekten“ Etymologie, *prope media*, in 931, aber das Wesentliche nicht: An der hier zitierten Stelle muß doch der folgende Satz beachtet werden, der eine Erklärung von *παράμεσος* ist: *Quod offendat ...*; wenn Cristante

den beginnenden Genetiv als Genetivus absolutus, der — offensichtlich in Verwechslung der beiden *casus* — einfach mit dem Dativ (verstanden als Ablativ) *ἐπιτείναντι* verbunden wird, wodurch die Mese jetzt einen folgenden Ton erzeugt (wobei auch die Übersetzung von *ἐπιτείνω* durch *produco* rein wörtliches Übertragen belegt²⁵).

hierzu nur bemerkt, daß *questo periodo non ha corrispondenza in Aristide*, reicht das nicht aus: Martianus bzw. seine Vorlage erklärt mit diesem anschließenden Satz die Bedeutung des Wortes *παράμεσος*, eben als etwas Dissonantes. Auch hier führt die stillschweigende Voraussetzung, daß Martianus alles verstanden habe, was er kompilatorisch zusammenreihet, zur fehlerhaften Interpretation: Die beiden „etymologischen“ Erklärungen sind nicht kompatibel, was stört das aber einen Autor, der höchstens Einzelwörter, Namen noch selbständig interpretieren kann, eben durch die „etymologische“ Methode. Der anschließende Satz, *Quod offendat ...*, ist ein eigenständiger Zusatz von Martianus oder schon seiner Vorlage — und führt dementsprechend zu Unsinn. Auch hier wird erkennbar, daß der Autor, der Kompilator unfähig zu einer inhaltlichen Harmonisierung verschiedener Stellen ist, die er parataktisch zusammenstellt.

²⁵ **Der Ganzton als *productio*** Cristante, ib., S. 305, zu 943, verweist hier auf die Benennung des Ganztons als *productio* in 934, wo die Intervalle nach Anzahl der beinhalteten Ganztöne, Halb- und Vierteltöne aufgegliedert sind, und verbindet dies dann mit der Bedeutung *διαζεύξις*.

Dazu ist festzustellen, daß eine inhaltliche Verbindung von 943 seq. und 934 nicht besteht, daß *produco* an der hier betrachteten Stelle klar als direkte Übersetzung von griechisch *ἐπιτείνω* auftritt, und daß Martianus Capella hier keinen einzigen Hinweis darauf gibt, daß er wüßte, wo in der Aufzählung von Tonnamen etwas wie eine *διαζεύξις* sein könnte — daß es eine Tradition gegeben haben muß, die *τόνος* mit *productio* übersetzt hat, liegt ja nicht sehr fern, nur eine Verbindung der beiden Stellen ist schon deshalb ausgeschlossen, weil Martianus in seiner Übersetzung mit *sequentem tonum* und nachfolgendem Gebrauch des Wortes *sonus* als Gattungsbezeichnung des *παράμεσος* ja die korrekte und sozusagen klassisch gewordene griechische Terminologie — *φθόγγος* als Vorgabe von *sonus* — verwendet, d. h. durch die Übersetzung der Vorlage eben korrekt verwenden muß, und das einfach parataktisch mit einer anderen Terminologie verbindet, ohne jedes Wissen um den Zusammenhang und die eigentliche Bedeutung zu verraten.

Auch hier wird die Deutung von Cristante durch die unhaltbare Voraussetzung gestört bzw. zerstört, Martianus Capella (bzw. seine Vorlage) habe den Sinn der von ihm kompilierten Sätze und Stellen inhaltlich vollständig verstanden (Vitruv hat die Einteilung und deren Prinzip verstanden). Schon die Absonderlichkeit einer je nach Vorlage wechselnden Terminologie sollte hiervor warnen: Die Terminologie *productio* für *τόνος* im Sinne von *Ganzton* an einer klar in sich geschlossenen Stelle ist als Eigenheit dieser Stelle anzusehen — denn

Der griechische Satz ist nicht ganz leicht „konstruierbar“, aber inhaltlich leicht verständlich: *Der Ton, der bei der Mese liegt, wird Paramese genannt, und zwar wenn man von der Mese um ein Ganztonintervall weiterschreitet.* Vollends zum Unsinn führt die Wiedergabe von *πάλιν* durch *ac*, weil dadurch die Erklärung der Paramese noch als Teil der Begründung der Benennung des *konjunkten* Tetrachords erscheint.

Das diese Folge tatsächlich besteht, zeigt der anschließende lateinische Text. Zunächst wird — und hier ist für den Lateiner eine „etymologische“ „Erklärung“ als eigene Leistung verständlich — die Bedeutung von *παράμεσος* erläutert, was für den Griechen überflüssig war, nachdem er schon die *παρανήται* erklärt hatte: Der Lateiner versteht *παρά* nicht räumlich-taktisch, sondern inhaltlich im Sinne eines *gegen, wider*, muß also sozusagen von einer *paraphonie* des betreffenden Tones ausgehen, dessen skalisch-systematische Bedeutung dadurch noch unklarer wird, *quod hunc satis proximum*²⁶ *sonus adiunctae modulationis offendat*; ein offensichtlich eigenständiger Zusatz, der aber im Gegensatz zur leicht aus vorher Gesagtem

wo versucht Martianus etwa, die dort gemachten Strukturangaben irgendwo nochmals zu verwenden; die Stelle ist ein Exzerpt, das nicht einmal terminologisch mit den anderen Erwähnungen des Ganztons harmonisiert wird — weil Martianus nicht harmonisieren kann.

²⁶Da vorher von der *media* gesprochen wird, muß man notwendig *hunc proximum* auf *tonum* beziehen, was natürlich sinnlos ist — offensichtlich liegt hier eine Verwechslung von *sonus* mit *tonus* vor, die eigentlich, vor allem in Zusammenhang mit anderen Verwendungen des Wortes *tonus* im Text von Martianus Capella, auf ein grundsätzliches Nicht-Verstehen-Können des Unterschieds von Ganzton und Einzelton hinweist; eine Absurdität, die aber für das Bildungsniveau charakteristisch sein dürfte; für eine Zeit, die sich überhaupt nicht mehr darum bemüht und bemühen kann, die übernommenen Formulierungen auf reale Erfahrungsdinge zu beziehen, ja nicht einmal imstande ist, die überlieferte Terminologie konsistent einzusetzen.

In diesem Zusammenhang ist nicht ganz uninteressant zu lesen, daß die arabische Theorie bei der Rezeption der antiken Theorie hier keine Probleme aufweist: Al-Fārābī belegt mit den beiden von ihm auf *die Alten* bezogenen Begriffen *tanīn* bzw. *madd*, daß hier von Anfang an Klarheit bestand: Diese Entlehnungen aus dem Griechischen konnten nicht mit *najm* verwechselt werden; dabei ist der erste Name als „klingende“ Analogbildung zu *τόνος* zu verstehen, der zweite als Übersetzung, nämlich nach *τείνω*; auch das sind nicht ganz irrelevante Hinweise auf die Art der Rezeption antiker Musiktheorie durch arabische Philosophen, al-Fārābī selbst wählt bekanntlich einen eigenen Terminus, vgl. ed. Khashaba, S. 144.

ableitbaren Erklärung der Mese als Oktav keinen strukturellen Sinn besitzt: Dissonant zueinander sind alle Töne im Abstand eines Ganztons, und davon gibt es noch viele im System. Nur, wieder sagt der lateinische Text eigentlich gar nichts: Was ist denn eigentlich das *offendere* in struktureller Hinsicht, kann ein in nächster Nähe liegender Ganzton durch die Paramese *offendi*? Klare Einsichten kann Martianus Capella, dem solche Zusätze auch in einen übernommenen lateinischen Text zuzutrauen sind, nicht gehabt haben.

Bis hierher könnte man also von einer direkten Übernahme aus einem griechischen Text sprechen, wobei die Art der eigenständigen Einschübe und die gelegentliche Unbrauchbarkeit der Übersetzung sicher mit den Fähigkeiten von Martianus Capella in Übereinstimmung zu bringen wären. Danach aber folgen so große Abweichungen, daß eine direkte Übernahme des Textes von Aristides Quintilianus ausgeschlossen scheint. Was z. B. soll die Einbringung der *divisarum tertia*, die nun wieder ein *plenum systema diapason finit*. Bei Aristides Quintilianus finden sich derartige Hinweise trivialerweise nicht; sie gehören hier nicht hinein. Korrekt ist die Aussage insofern, als die *trite diezeugmenon* zur *parhypate hypaton* im Oktavabstand steht, aber auch, daß die *paramese* zur *hypate hypaton* die Oktav bildet, genau wie die *mese* zum *proslambanomenos*. Klar wird daraus auch, was der Bezug zur *tertia* bedeuten soll: Nach der *mese* und der *paramese* findet sich, tonräumlich von unten gerechnet²⁷, die dritte Oktav im System eben zwischen *parhypate hypaton* und *tertia divisarum*.

Hiermit wird nun auch der „Zusatz“ im lateinischen Text zur Version von Aristides Quintilianus bei der Mese erklärbar — Martianus muß eine Version vorgelegen haben, die zusätzlich zu den Tönen in Tetrachordordnung auch noch die jeweiligen Oktaven angegeben hat — und wie Cristante, *ib.*, zu 944, richtig bemerkt, zitiert Martianus selbst ja einen Katalog der Oktavgattungen, übrigens entgegen der klaren Erkenntnis von Ptolemaeus und der Struktur der Leiter natürlich acht. Bei der Paramese fehlt jedoch die entsprechende Angabe (wie auch bei den anderen Tönen). Der Hinweis von Cristante ist also nicht brauchbar, denn zwischen den beiden betreffenden Stellen wird kein Zusammenhang hergestellt; die Unvollständigkeit, daß hier nur auf eine einzige Oktav hingewiesen wird — zudem an einer Stelle, an der die griechische Vorlage, d. h. der Text von Aristides Quintilianus nichts Vergleichbares

²⁷Die parallele Stelle bei Bryennius, ed. Jonker, S. 69 f., rechnet übrigens von oben.

kennt —; hier hätten eben alle angegeben werden müssen, wenn die Erwähnung überhaupt einen Sinn haben sollte, zumal angesichts der Freude am Katalog für diesen Stil.

Bei Bryennius wird ein Hinweis auf die „obere“ Oktav gemacht, aber in ganz anderer Weise als bei Martianus Capella. Wie das Problem zu lösen ist, kann also nur vermutet werden: Offensichtlich läßt die Textüberlieferung bei Aristides Quintilianus in keiner Hs. erkennen, daß hier entsprechende Glossen in den Text gekommen sein könnten. Daher könnte es sein, daß Martianus Capella keine Textausgabe von Aristides Quintilianus bzw. eine Version, die der von Aristides Quintilianus entspricht, vorgelegen haben muß; denkbar wäre bei dieser Erklärung die Annahme einer „eigenen“, vielleicht schon lateinischen Version mit entsprechenden Zusätzen bzw. Erklärungen, von denen Martianus nur die übernahm, die er „etymologisch“ brauchen zu können glaubte — und der Verweis auf eine Oktav bei der *paramese* hätte natürlich die „ingeniöse“ Erklärung des *παρά* sehr gestört²⁸.

Als zweite Möglichkeit ergäbe sich nicht die Annahme einer selbständigen, „etymologisch“ begründeten Auswahl, sondern ein eigenständiges Handeln von Martianus oder seiner Vorlage: Zunächst erscheint eine einfache Zusammenführung der hier betrachteten Stelle und des Katalogs der Oktavgattungen ausgeschlossen, zu beachten ist doch der Kontext: Das in 954 klar erwähnte *διαπασῶν secundum, quod a principali principalium in παράμεσον usque tenditur*, fehlt an der hier betrachteten Stelle — und wird „ersetzt“ durch die absonderliche „Etymologie“, daß der Name *παράμεσος* wegen der Dissonanz dieses Tones gewählt sei.

Nicht einmal zu einer so einfachen, durch das „Abzählprinzip“ leicht ergänzbaren Harmonisierung ist Martianus Capella fähig: Ihm bzw. seiner Vorlage ist in 954 ersichtlich und naheliegend ein Verzeichnis von Oktavgattungen verfügbar — aber die Kategorie der Oktavgattung wird an der hier betrachteten Stelle, 944, nur bei zwei Tönen der Skala erwähnt, es gibt aber acht davon: Denkbar wäre also, daß das eigene Denken immerhin soweit gereicht hat, um gewisse Merkmale durch „etymologische“ Assoziation erinnern zu lassen; der Name *tertia divisarum* konnte da ja an die *dritte* Oktavgattung erinnern. Grundsätzlich liegt bei beiden Deutungen et-

²⁸Auch Remy von Auxerre gelingt eine Deutung dieser Stelle, zu Dick 504, 7, nicht, wenn er *offendat* als *inveniat* interpretiert und damit offensichtlich die korrekte intervallische Stellung des *paramesos* zur *mese* als Ganztonabstand erfaßt sehen will.

was Gleiches vor: Ein grundsätzliches Nichtverstehen der Tetrachordordnung; denn niemand, der die antike Skala verstanden hat, kann durch das Wort *tertia* auf die Idee der dritten Oktavgattung kommen, wenn er nicht nur noch die „Fähigkeit“ zur „Etymologie“-Assoziation besitzt. Denn die Oktav von der Paramese nach unten ist schließlich genauso „oktavig“ wie die bis zur *tertia divisarum*; da aber schien eine andere „Etymologie“, die rein formal ja sogar richtig ist, interessanter zu sein. Daß ein so unglaubliches Nichtwissen vorauszusetzen ist, zeigt der Anschluß.

Völlig unsinnig scheint denn schließlich die Erklärung des *sonus divisarum*, was durch *tetrachordum divisarum* als Emendation der Ausgaben ersetzt, aber erst recht keinen Sinn ergibt — die Überlieferung ist so eindeutig, daß eine einfache Emendierung der Gefahr unterworfen ist, Fehler des Autors stillschweigend unerkennbar zu machen. Remy jedenfalls liest ebenfalls *Sonus*, zu Dick, 504, 10, und versteht damit den angesprochenen *sonus tertia divisarum*, der wie man sich leicht überzeugen kann, natürlich von der Mese um anderhalb Ganzton entfernt ist. Diese Aussage ist also strukturell korrekt; sie weist aber einmal darauf hin, daß Martianus einen gegenüber der Fassung von Aristides Quintilianus erweiterten Text als Vorlage gehabt haben muß, zum anderen aber, daß er oder die dann von ihm erheblich verballhornte Vorlage die Tetrachordstruktur nicht verstanden haben kann: Bei Martianus findet sich nicht ein einziger Hinweis auf das *tetrachordum divisarum*, es tritt nur die *tertia divisarum* auf: So korrekt also die Strukturangabe auch ist, im Kontext handelt es sich um Unsinn, nur die *tertia* anzusprechen, offenbar weil die Natur der *paramese* als Anfangston des betreffenden Tetrachords nicht bewußt war — aber, die *tertia divisarum*/τρίτη διεζευγμένων ist von unten gerechnet der erste Ton, der mit der Qualifikation *divisarum* versehen ist, so daß für einen Ignoranten wie Martianus bzw. den Autor seiner Vorlage in dem typischen, auf „etymologische Erklärung“ gerichteten Aufzählen erklärt werden mußte, was der jeweils einzelne Tonname bedeutet: Dies zeigt aber wiederum, daß Martianus Capella nichts von der Tetrachordstruktur verstanden haben kann, wenn er eine Systembezeichnung — *divisarum* muß auf *tetrachordum*²⁹ bezogen werden — auf einen so bezeichneten

²⁹Zu der bemerkenswerten Vielfalt, mit der dieser Ausdruck im Text von Martian übersetzt wird, vgl. Cristante, l. c., S. 285: Statt dieses Faktum einfach hinzunehmen, sollte doch danach gefragt werden, warum Martianus gerade bei einem nicht gerade nebensächlichen Strukturmerkmal so inkonsequent ist; wissenschaftliche Systematik dürfte auch eine angemessen klare Terminologie erwarten lassen — wenn der Autor in jedem Fall verstan-

Einzelton bzw. auf den Einzeltonnamen bezieht, und die Erklärung nur auf diesen einzelnen Ton beziehen kann.

Dies kann nur durch totales Nichtwissen um die Natur der Tetrachordsysteme als sozusagen übergeordneten Einheiten, „Gattungen“, der einzelnen Töne erklärt werden³⁰.

Es sei nochmals verdeutlicht: Martianus versteht *divisarum* als Qualifikation des Tones *tertia divisarum*, nicht als Qualifikation des Tetrachords, in dem dieser Ton erscheint. „Unwissender“ geht es tatsächlich nicht. Natürlich ist denkbar, daß ein „Denker“ wie Martianus Capella beim Lesen des Wortes *εἴτ' ἔνεστι τρίτη ὑπερβολαίων καὶ αἱ ταύτης ἐφεξῆς* auf einen derartigen Eytmologieversuch gebracht worden ist — nur: Die Darstellung von Aristides Quintilianus macht ganz klar, daß die Bezeichnung *divisarum* zuerst und grundsätzlich dem betreffenden Tetrachord zukommt. Das Auslassen gerade dieser wesentlichen Darlegung, ed. W.-I., S. 9, 2 seq., insbesondere 6 seq., müßte also als ein „Zeilenüberspringen“ gedeutet werden; wenn der Übersetzer aber den Unsinn nicht merkt, den ein solches Auslassen hervorruft, konkret den Unsinn, den die gesonderte und einheitliche Feststellung von *divisarum* ausschließlich auf den Ton *tertia divisarum* zur Folge hat, dann kann er von der Sache nichts verstanden haben³¹.

den hat, was gemeint ist. Nur ob dies bei Martianus einfach vorauszusetzen ist, ist doch zu bezweifeln; gerade derartige Unfähigkeit zur Terminologie ist nicht einfach hinzunehmen.

³⁰Diese Differenzierung zwischen übergeordneter Struktur, Tetrachord, und den einzelnen Bestandteilen, eben den *quattuor chordae* ist Grundlage der Theoriebildung der *Musica Enchiriadis*. Man sollte sich bewußt werden, welcher Abstand zwischen dem mittelalterlichen, selbst denkenden Autor und dem spätantiken Kompilator besteht, um einzusehen, welche Leistung das lateinische Mittelalter hier vollbracht hat.

³¹Die für eine Deutung des Textes von Martianus Capella ja nicht gerade triviale Diskrepanz zwischen der griechischen Vorlage und der lateinischen Fassung, die zu einigen, scheinbaren, Cruces in den Ausgaben geführt hat, veranlaßt Grebe, ib., S. 645, nicht etwa zu einer eingehenden Prüfung der Textstellen und Textinhalte, sondern zu einer Formulierung in — exemplarisch schlechter — Konzertführer-Manier: *Inhaltlich lehnt sich Martianus in 941 – 944 an Aristides Quintilianus an, in der Art der Darstellung geht er jedoch teilweise eigene Wege. ...* — was diese *teilweise eigenen Wege* sein könnten, welchen Bezug sie zum Inhalt habe, das ist für Grebe dann nicht mehr von Interesse, das versinkt im Formulieren eingängiger Wendungen. Derartig oberflächliches Übergehen von Passagen, die erhebliche Probleme aufgeben, was Relation von Vorlage und Text, aber auch Verständnisgrad des

Auch die diesen Abschnitt der Aufzählung der Tonnamen abschließenden Sätze legen die Vermutung nahe, daß der Text von Aristides Quintilianus nicht direkte Vorlage von Martianus Capella gewesen sein kann:

Nach der Beschreibung des diazeuktischen Tetrachords folgt bei Aristides Quintilianus, ed. W.-I., S. 9, 9, die Bemerkung, daß danach die Triten hyperbolaion folgt und die anschließenden Töne, die analog wie in den vorangehenden Tetrachorden die Namen haben, worauf die Erklärung des Namens des höchsten Tetrachords folgt: ἡ δὲ γενική τούτων ὑπερβολαίων εἴρηται, ὅτι πέρας ἐν ταύταις ποιησαμένη ἡ φωνῆς ἀνθρωπίνης δύναμις ἴσταται; die Hyperbolischen Töne werden also deshalb so genannt, weil hier die Leistung der menschlichen Stimme ein Ende hat³². Daß eine solche Qualifikation bemerkenswert ist, zumal sie aus dem sonstigen Schema — etymologische Erklärung durch Hinweis auf die jeweilige Lage der Töne — heraustritt und eine generelle menschliche Grenze anspricht, ist deutlich; und man kann deshalb erwarten, daß Martianus Capella gerade dieses Merkmal aufnimmt, was er aber nicht tut. „Stattdessen“ — der Hinweis auf die Triten hyperbolaion wird auch nicht übernommen — wird der Name parallel zur bereits angesprochenen „Charakterisierung“ der Mese, erklärt, 944: ... *ideo excellens nomen accepit, quia in singulis tropis in omne acumen erigitur, in singulis modulationibus fastigiatur.*

Diese Erklärung scheint auf strukturelle Merkmale begrenzt zu sein. Strukturell gemeint sein dürfte — was nicht das Wissen von Martianus sein muß —, daß hier in allen Transpositionsskalen das höchste Tetrachord liegt. Nur wie formuliert das Martianus: Das Tetrachord der *excellentes* wird in allen Tropen, also Transpositionsskalen, für jede Höhe aufgerichtet in den einzelnen Melodien an die Spitze erhoben. Klar wird aus dieser Formulierung, daß die *modulatio* nur eine stilistische „Bereicherung“ durch Wiederholung mit anderen Wörtern darstellt. Daß die jeweils höchste Lage in allen Tropen in den Tönen des Tetrachords erscheint, kann als *in omne acumen erigi* nicht formuliert werden: Martianus Capella hat offensichtlich nicht verstanden, was die Tetrachorde eigentlich darstellen; für ihn ist das höchste

lateinischen Autors anbelangt, ist wissenschaftlich kein adäquates Vorgehen.

³²Dieses Argument ist auf der Strukturebene, die Aristides zur Verfügung steht, falsch, weil die jeweils absolut höchsten Töne — die Diskussion stammt von Aristoxenus, der aber grundsätzlich Grenzen der Erzeugung und der Wahrnehmung differenzierend diskutiert — abhängig sind vom höchsten τόνος; die Eigenschaft der oberen Grenze betrifft also die „höhere“ Ebene der Transpositionsskalen.

Tetrachord etwas, das nach oben gehoben wird, nicht etwas, das oben „liegt“, dessen Töne eben die höchsten Töne des Systems bilden, wie dies bei Aristides klar erklärt wird. Auch hier ist ein Beweis für ein Verstehen der Struktur durch Martianus Capella nicht möglich, eine nähere Betrachtung der überlieferten Texte macht ersichtlich, daß Martianus von der Struktur des antiken Tonsystems keine Ahnung hatte.

Damit wird aber vielleicht klar, welche Bedeutung die sorgfältige Prüfung solcher Textstellen hat, es handelt sich nicht einfach um philologische Quisquilien, die für eine altphilologische Habilitationsarbeit irrelevant sind, sondern um die Grundlage, die geistige Leistung des lateinischen Mittelalters erkennen zu können: Der spätantike Autor versteht von dem, was er kompiliert fast nur noch die Einzelwortbedeutungen, die er gelegentlich „etymologisch“ und assoziativ „interpretieren“ kann, von den Strukturen des antiken Tonsystems weiß er nichts, der mittelalterliche Theoretiker hat dagegen die Strukturen inhaltlich so gut verstanden, daß er zu ihrer konkreten Anwendung fähig ist, was selbst Boethius nicht einfach zuzuerkennen ist (und ob Augustins Absicht eine *De musica* der Melik zu verfassen die dazu notwendigen Voraussetzungen gehabt hätte, darf auch gefragt werden, vielleicht hat der Verzicht darauf nicht nur „christliche“ Gründe).

2.3 Inhaltliche und formale Übereinstimmungen mit der Darstellung der Aristoxenischen Lehrtradition durch Aristides Quintilianus

Die Passage über die verschiedenen Bezeichnungen der Töne im System entspricht ziemlich genau der bei Aristides Quintilianus³³, ed. W.-I., S. 9, 13, wobei allerdings

³³Typisch ist dabei, daß die ja terminologisch bestimmte Qualifikation *ἑστῶτες* gegenüber den *φερόμενοι*, was der Terminologie der *κινούμενοι* bei Euklid und Bacchius entspricht, bei Martianus capella gleich mit zwei Wörtern übersetzt wird ... *alii, quos consistere et perseverare necesse est, alii vero sunt vagi; ...*, die dann bei der Wiederholung, 946, als *vagi et errantes habentur*, gegenüber denen, die *diversas extensiones recipere non possunt*, was wörtlich die griechische Wendung *τὸ μὴ δέχεσθαι ποικίλας τάσεις* entspricht, wogegen die *bewegten* Töne bei Aristides Quintilianus adäquat nur durch ihren Terminus wiedergegeben werden, ib., 22: Martianus geht nicht strikt terminologisch vor, wie es der Kontext fordert,

der „Verzicht“ schon der griechischen Vorlage³⁴ auf eigentliche Strukturangaben einige Schwierigkeiten machen mußte, wenn man diese Struktur nicht kannte. Die „Erklärung“ des *πυκνόν*, also der im Enharmonischen wie auch im Chromatischen Genus „eng“ liegenden Töne durch Aristides Quintilianus, ib., 15: *πυκνόν μὲν οὖν ἔστι ποιά τριῶν φθόγγων διάθεις*, ist in ihrer Abstraktheit keine strukturelle Aussage (die Dreizahl ist ohne Intervallangabe unverständlich), also letztlich eine zu weit gehende Abstraktion, die bei Martianus Capella noch etwas komplizierter ausgedrückt wird (945): *spissum vero dicitur trium sonorum compositiva quaedam qualitas*.

Wenn schon eine solche ausdrucksmäßige Komplizierung erscheint, ist natürlich zu fragen, warum dies nicht zu einer strukturellen Erklärung genutzt wird, zumal wenn bei der Erklärung der *ἄπυκνοι* als *δὲ οἱ τῆς κατὰ τὸ πυκνόν τετραχόρδου διαθέσεως κατὰ μηδένα κοινωνοῦντες τόπον*, also die Töne, die mit der Lage des

sondern umschreibt rhetorisch-aufwendig den im griechischen Terminus faßbaren allgemeinen Sinn; ein Vorgehen, das nicht notwendig auf Vertrautheit mit der Notwendigkeit terminologischer Eindeutigkeit im Fachtext der *ars musica* hinweist! Derartige Erweiterungen sind eher aufgrund eben einer „einzelwörtlichen“ Übersetzung denkbar. Auch die Verwendung eines offensichtlich vorgegebenen lateinischen Fachterminus, *a quibusdam statarii nominantur*, was den *ἔστῶτες* genau entspricht, dient nur dazu, sozusagen die Bedeutung zu „erklären“ — zu den in seinem Text besonders notwendigen strukturellen Klarstellungen ist Martianus Capella nicht fähig, er übersetzt, und schmückt Worterklärungen aus; was denn eigentlich der Unterschied ist, wird nicht gesagt.

Auch in diesem Zusammenhang erweist sich die Arbeit von Grebe, S. 648 f., als unpassend, wenn sie bemerkt: *Die Frage der feststehenden und beweglichen Töne ist mit einem zentralen Punkt der antiken Harmonielehre verbunden, nämlich dem Intervall*. Was ausgerechnet die Unterscheidung der *κινούμενοι* und *ἔστῶτες* Töne besonders mit dem *zentralen Punkt* — wie sagte doch H. Courths-Mahler so hübsch: *Der Geldpunkt spielte keine Rolle*. — des *Intervalls* verbunden sein sollen, muß das Geheimnis von Grebe bleiben: Was an der melischen Theorie der Antike nicht mit diesem *zentralen Punkt* verbunden ist, müßte noch gefunden werden — das Tonsystem wird aus Tönen gebildet, deren Stellung durch Intervalle definiert ist —, nur eine besondere Affinität gerade der Unterscheidung der Tonfunktionen im Tetrachord zum Intervallbegriff gibt es gerade nicht, es handelt sich um den Unterschied der *genera*; auch hier formuliert Grebe in hübschen Wendungen, deren struktureller Sinn ihr offensichtlich nicht klar ist.

³⁴Dieses Wort wird hier nicht in dem Sinne verstanden, daß Martianus den Text von Aristides gelesen haben müsse!

Pyknon im Tetrachord keine Gemeinsamkeit haben, ed. W.-I., S. 9, 18, in der lateinischen Version auch noch der Hinweis auf das Tetrachord ausgelassen wird (945): *ἄπυκνοι, qui in positione sonorum trium, qui sunt spissi, nullo genere aut lege inguntur*. Hier ist Cristante, ib., S. 309, zuzustimmen, wenn er bemerkt: *definizione meno perspicua di quella aristidea*, was aber zur Frage führen sollte, was der Übersetzer denn eigentlich von der Sache verstanden haben kann, wenn er eine derartige „Definition“ gibt: Der Übersetzer hat den Sinn der griechischen Vorlage nicht verstanden, was bei Nichtkenntnis der gemeinten Struktur auch nicht erstaunlich ist: Ein wirklicher Musiktheoretiker mit auch nur ausreichendem Wissen hätte hier eine Erläuterung geben müssen, die nicht gerade schwergefallen sein müßte.

Die *positio sonorum trium* versucht, die *Lage des Pyknon im Tetrachord* wiederzugeben, denn daß es sich um *drei* Töne handelt, weiß der Übersetzer von der Definition des *spissum/πυκνόν*, warum dann aber in der Vorlage ausgerechnet ein *tetrachordum* auftaucht, das war dann für ihn zuviel an Unklarheit: Das *spissum* sind doch *drei* Töne — also läßt „man“ das verwirrende Tetrachord einfach aus und „ersetzt“ es durch die Definition der *drei* Töne: Es dürfte klar sein, wie das „Denken“ des Übersetzers vor sich gegangen ist, daß *tetrachordum* mit der Zahl von vier Tönen zu tun hat, war dem Übersetzer ja geläufig. Was er dann noch verstanden hat, ist eben, daß die nicht-beweglichen Töne mit den drei Tönen nichts zu tun haben können. Daraus entsteht dann die so absurde „Erklärung“, die eher an Aethicus Cosmografus erinnert als an einen Kenner der antiken *artes*: Der Übersetzer hat einfach von der gemeinten Struktur keine Kenntnisse besessen; mehr kann nicht gefolgert werden — und mehr darf auch nicht gefolgert werden. Auch hier erweist die lateinische Übersetzung, nämlich an den Stellen, an denen eine wörtliche Übersetzung nicht mehr möglich schien, recht exakt das Nichtverstehen der strukturellen Sachverhalte durch Martianus Capella bzw. eventuell die von ihm verwendete, bereits vorliegende lateinische Übersetzung — von wissenschaftlicher Bildung kann also nicht die Rede sein.

Von Interesse ist deshalb auch, daß der notwendige Hinweis auf das Tetrachord bei der Erklärung der *φερόμενοι* Töne in der lateinischen Fassung ebenfalls wieder ausgelassen wird. Aristides Quintilianus schreibt, ib., 22: *φερόμενοι δὲ οἱ λοιποὶ τούτων, διὰ τὸ ποτὲ μὲν ἐλλάττω, ποτὲ δὲ μείζω δηλοῦν διαστήματα κατὰ τὰς ποιὰς τῶν τετραχόρδων συνθέσεις.*: Die beweglichen Töne sind also die anderen, die so genannt werden, weil sie einmal kleinere, einmal größere Intervalle zwischen sich aufweisen

entsprechend den jeweiligen Strukturen der Tetrachorde, also entsprechend deren *genera*. Dieser Zusatz erscheint unentbehrlich, da ja die *genera* der Tetrachorde die übergeordneten Ordnungsfaktoren sind.

Für die Übersetzung von bzw. bei Martian bleibt nur noch, 946: *alii autem vagi et errantes habentur, quia interdum largiora, interdum minora spatia receperunt*. Natürlich ist dieser „Auszug“ nicht falsch — wenn man die gemeinte Struktur kennt. Als absolute Aussage ist der „Auszug“ aber unhaltbar, und nichts in diesem Passus widerspricht dem Eindruck, daß der Übersetzer nichts von der Sache verstanden hat: Warum sollte man Formulierungen wie (davor, 945) *βαρύπυκνοι autem sunt, qui velut regiones primas spissi retentant, μεσόπυκνοι vero, qui media possident, ...* nicht absolut (mis)verstanden haben können, allein aus der Wortbedeutung, *tiefenge* und *mittelenge*, d. h. ohne Bindung an die jeweilige Struktur des Tetrachords, das hier gerade nicht genannt wird, obwohl das unabdingbar wäre — das Tetrachord bestimmt die Lagebezeichnung?

Der Text von Martianus Capella jedenfalls gibt durch die geradezu systematische „Auslassung“ einen ziemlich deutlichen Hinweis darauf, daß sein Autor die zugrunde liegende Struktur in den, in der Tat nicht gerade einfachen Definitionen des griechischen Textes überhaupt nicht sehen konnte — eben weil er die Struktur nicht verstanden hatte: Man wird stattdessen davon ausgehen müssen, daß der lateinische Text die drei Bezeichnungen bzw. Lagen der jeweiligen *-πυκνοί* als drei Qualitäten des *spissum* versteht, nicht hinsichtlich dessen Lage im Tetrachord, sondern hinsichtlich der Lage im *spissum*, das ja drei Töne betrifft. Die Dreizahl, die sich in den Benennungen „wiederfinden“ zu lassen scheint, wird also verabsolutiert — und führt zwangsläufig dazu, daß jede Erwähnung eines Tetrachords in diesem Zusammenhang ausgemerzt werden muß; hier konnte man der griechischen Vorlage nicht folgen, ein weiterer deutlicher Hinweis auf das geradezu exemplarische Nichtverstehen-Können der Struktur des antiken Tonsystems durch Martianus Capella bzw. den (eventuellen) Autor seiner schon lateinischen (?) Vorlage.

Charakteristisch, für ein derartiges Nichtverstehen ist auch die typisch „etymologische“ Hinzufügung einer „Erklärung“ des Wortes *λιχανοειδής* durch Martianus Capella, zu derartigen Ergänzungen dürfte seine spezifische Fähigkeit ausgereicht haben, 946/7: *dicuntur a digito, qui minister artis ad cantus singulos movet, est autem primus a pollice*. Wie dieser Zusatz die spezifische Art der gemeinten Ska-

latöne erklären sollte, ist nicht zu sehen — und auch nicht beabsichtigt, die „reine“ Namensklärung reicht für die Zwecke von Martianus Capella völlig aus. Von einem gewissen Interesse ist jedoch, daß die Erklärung eine geläufige Praxis der musikalischen Realität heranzuziehen scheint, wenn der Zeigefinger als der Finger bezeichnet wird, mit dem der *magister artis* irgendwelche dirigierenden Bewegungen durchführt, wozu nach einer nicht unbekanntenen Zeile von Horaz in der Praxis der Metrik der *doctus pollex* dient³⁵. Doch scheint diese Zeile nicht auf eine Reminiszenz an Horaz zurückzugehen, sondern eine Erfindung des lateinischen Autors zu sein. Wenn er nämlich scheinbar unmotiviert bemerkt, daß der Zeigefinger der erste nach dem Daumen sei, dürfte er auf die Zuordnung rekurrieren, daß vor den *λιχνοσειδέϊς* Tönen des Pyknon die *ὕπατοσειδέϊς* liegen. Damit war also eine assoziative Anbindung der Reihenfolgen gegeben: Die *zeigefingerischen* Töne sind „korrekt“ die zweiten mit der Endung *-είδῆς* bezeichneten Töne, genau wie der Zeigefinger nach dem Daumen folgt. Zu auch nur einem Versuch weiterer, vielleicht nur assoziativer „Logik“ einer solchen Ordnung sieht Martianus Capella offensichtlich keinen Grund; die Parallelisierbarkeit in einem, zudem noch strukturell unverstandenen, Merkmal reicht zu der „Erklärung“ — zu der Martianus Capella eben fähig ist, also zu keiner Erklärung des gemeinten Sachverhalts.

Daß Martianus Capella nicht nur die Struktur des Tonsystems nicht verstanden hat, sondern auch wissenschaftlichen Definitionen unzugänglich war, können exemplarisch die Auslassungen in der Übersetzung der Klassifikation von Tönen — notwendig eigentlich Tonpaaren³⁶ — belegen: Bei Aristides, ed. W.-I., S. 9, 26 f., findet sich adäquat formuliert, wenn auch gegenüber der Version des gleichen Sachverhalts bei Gaudentius, ed. Jan, S. 337, erheblich verkürzt, die Definition des Zusammenklangs nach der Natur der jeweiligen Wirkung der beiden beteiligten Töne: *σύμφωνοι μὲν ὧν ἅμα κρουομένων οὐδὲν μᾶλλον τῶ ὀξυτέρῳ ἢ τῶ βαρυτέρῳ τὸ μέλος ἐμπρέπει, διάφωνον δὲ ὧν ἅμα κρουομένων ἢ τοῦ μέλος ἰδίотης θατέρου γίνεται ...*, daß also bei den symphonen Tönen bei gleichzeitigem Erklingen der Klang we-

³⁵Der Nachweis dieser hübschen Stelle sei dem Leser als Übungsaufgabe überlassen.

³⁶Daraus wird der Formalismus der Aufzählung von Eigenschaften, die Tönen zugeordnet sind, bereits bei Aristides Quintilianus erkennbar; auch bei dessen Text handelt es sich um ein Produkt der unschöpferischen Kompilation; nur hat der griechische Autor den jeweils gemeinten Sachverhalt offenbar noch verstanden bzw. korrekt abschreiben können, ohne sinnwidrige Zusätze.

der des höheren noch des tieferen dominiert, was bei den dissonanten Tönen nicht der Fall ist, wo also jeder Ton individuell hervorklingt. Auf die Hintergründe dieser Theorie des Zusammenklangs braucht hier nicht eingegangen zu werden (gegenüber der Fassung bei Gaudentius erweist sich die Version bei Aristides als eine die theoretische Tradition nicht voll erfassende Verkürzung).

Beachtenswert ist, daß diese Definition auf einem vorgängigen, abstrakten *harmonia*-Prinzip beruht: Harmonie herrscht, wenn von gleichzeitigen oder zusammengehörigen Ereignissen nicht eines das Übergewicht hat; von Interesse ist, daß die Übersetzung, auf der der Text von Martianus Capella beruht, genau diese sachlich notwendigen Definitionen ausläßt (947): ... *σύμφωνοι, quia sibi invicem coniunguntur, διάτονοι autem, i. e. dissentientes, sunt qui cum percussi fuerint, invicem discrepant.* ... Eine derartige „Erklärung“ ließ sich einfach aus den Wörtern ableiten: Symphone Töne sind in sich symphon, dissonante streiten miteinander wenn sie angeschlagen werden. Daß es in der Definition wesentlich auf das Wort *ἄμα*, also die Gleichzeitigkeit des Anschlags ankommt — es handelt sich wirklich um das Ereignis des Zusammenklangs, das hier klassifiziert wird —, ist Martianus bzw. dem ursprünglichen Übersetzer unverständlich, weshalb dann auch die ganze Bestimmung des — gleichzeitigen — Zusammenklangs von zwei Tönen ganz weggelassen werden mußte:

Die entsprechende Definition der musikalischen Harmonie war Martianus offensichtlich unverständlich, zumal fr ihn ja schon die Wörter den Inhalt ausreichend aussagen: Zusammenstimmen, *coniungi*, und Widerstreiten, *discrepare*. Mit dem „Verzicht“ auf das Wort *ἄμα* bei der Bestimmung der Klasse des Zusammenklangs wird auch verständlich, daß die im Zusammenklang so evidente Gleichzeitigkeit als Objekt der Definition bei Martianus nur durch das Wort *invicem* übernommen wird; daß hier zwei Töne beteiligt sind, wird nicht beachtet, es „bleibt“ eine aus den Wortbedeutungen direkt ableitbare, unspezifische „Gegenseitigkeit“ — denn daß bei einer Harmonie verschiedene Dinge betroffen sind, mußte auch Martianus klar sein.

Daß überhaupt Tönen die Qualifikation von Intervallen zugeordnet wird³⁷, also von der Theorie der jeweiligen Elemente der Melik nach Aristoxenus her gesehe-

³⁷ *Konsonanz* ist eine Eigenschaft, die transpositionsinvariant ist, also essentiell der Intervallkategorie eigen ist.

hen (und diese Theorie liegt der gesamten Darlegung zugrunde) ein systematischer Fehler vorliegt, wird leicht erkennbar, wenn man die Formulierung bei Gaudentius beachtet, der korrekt nur den Begriff *ὁμοφώνος* der Kategorie der Töne zuordnet, insofern nämlich, als diese verschieden oder gleich sein können, womit die Intervallkategorie von den Unterschieden der Töne abgeleitet werden kann (ed. Jan, 329, 17); und zwar geht es um die Bestimmung des *τόπος φωνῆς*, ib., 15: *τόπος δὲ ἐστὶ φθόγγου, καθὸ τοὺς μὲν βαρυτέρους, τοὺς δὲ ὀξύτερους προίεμεθα. τοὺς μὲν γὰρ ἐν ταύτῳ φαινομένους τόπῳ φαμέν ὁμοφώνους, ...*, *Ort des Tones ist aber das, dementsprechend wir die einen tiefer, die anderen höher machen. Die aber, die auf der gleichen Stelle sind, nennt man homophon*. Hier wird die Aristoxenische Bewegungskategorie adäquat interpretiert: Die Verschiedenheit oder Gleichheit ist Eigenschaft der Töne, das überall gleiche, d. h. transpositionsinvariante Intervall aber kann die Eigenschaft der Kon-, Dissonanz oder sozusagen der Identität, der Null in der Aristoxenisch additiv verstandenen Gruppe der Intervalladditionen haben.

Die, auch von Cristante, ib., S. 311, zu 947, geäußerte Frage *non è noto quale dei teorici per primo abbia trasferito ai suoni queste differenze proprie degli intervalli e aggiunte, conseguentemente, anche l'omofonia, cioè il concetto di unisono*, könnte man zunächst versucht sein, durch Verweis auf die strikt qualitative Theorie des Tones von Theophrast zu beantworten: Dieser lehnt die Existenz eines quantitativen Abstandsmaßes zwischen Tönen, und zwar in beiden antiken Modellen infolge seiner Theorie strikt ab³⁸, was eigentlich zur Zuordnung der ja nicht zu bestreitenden

³⁸**Verstand und Wahrnehmung bei al-Fārābī** Vgl. Verf., *Ibn al-Munaǧǧim*, u. a. S. 199 ff., oder, wem, wie offensichtlich dem großen Arabisten M. Haas, dieser Text zu schwierig zu verstehen sein sollte, der kann sich um die Angaben in Verf. *Speusipp und Augustin, Bemerkungen zu Relation von διάνοια /ratio und sensus/ἀκοή in der Musik*, *HeiDok* 2010, S. 52 f., bemühen. Nach einem weisen Dictum soll man wissenschaftliche Sachverhalte einfach, aber nicht zu einfach sagen; die Rücksichtnahme auf Gemüter, die rationalen Darlegungen nicht so ganz folgen können, muß also ihre Grenze haben.

Wenn schon in Zaminers Sammlung mehr oder weniger adäquater Beiträge zur westlichen Musiktheorie ein Aufsatz zur Relation antiker und arabischer Musiktheorie des Mittelalters zu finden ist, wesentliche Zeugen einer solche Beziehung darin aber nicht zu finden sind, zu gunsten sicher viel wichtigerer, das Thema nicht betreffender, Vorstellungen, so sei hier, nur zur ersten Orientierung auf die von al-Fārābī verwandten Begriffe die einleitende Passage zum betreffenden einleitenden Abschnitt aus dem *Liber musicae magnus*, ed. Gh. A.

Khashaba, Cairo, S. 92 f., zitiert: *Die Anfänge der ersten feststehenden Beweise in jeder Wissenschaft aber, sie stellen sich in der Seele nur ein aus einer Empfindung von vereinzelt (individuellen) Einzelteilen (darüber handelt der zweite Teil der Analytik). Von solchen Empfindungen gibt es aber solche, bei denen wenige solcher Vereinzelter genügen, es gibt aber auch solche, bei denen es einer größeren Anzahl von solchen Vereinzelteten bedarf.*

Dann gilt für alle: Nachdem sie sich in Empfindung (ihsās) und Vorstellung (tahayyul) eingefunden haben (scl. die einzelnen Voraussetzungen von Eindrücken), beginnt das Wirken, das für den Verstand (‘aql) eigentümlich ist. Das besteht darin, jedes davon zu vereinzeln, Teil nach Teil, um es dann wieder zusammenzusetzen.

Der Verstand hat eine natürliche Fähigkeit, Urteile abzugeben über die jeweiligen Bestandteile und er hat eine natürliche Fähigkeit, daß sich in ihm Sicherheit einstellt (scl. zur Beurteilung), daß die betreffende Sache von dem ist, was sicher gewußt werden kann.

Natürlich wird man dies nur als ersten Hinweis ansehen können; als Hinweis, der zum Vergleich der jeweiligen Modelle sozusagen des Übergangs von sinnlichen Eindrücken — die Betonung von deren prioritärer Individualität ist bemerkenswert, aber bei Augustin implizit vorauszusetzen — zur Erkenntnisleistung der *ratio*, womit man ‘aql zu übersetzen hat, anregen kann.

Daß alle Erkenntnis primär auf sinnlichen Eindrücken beruht, trifft mit der entsprechenden Aussage von Boethius überein. Al-Fārābī setzt mit der *Vorstellung* eine weitere „Zwischeninstanz“ ein, die aber durch die Vielfalt der Augustinische *numeri* im sechsten Buch noch erweitert wird. Hier kommt es nur auf den Hinweis an, daß sich die spätantike Differenzierung von *sensus et ratio* hinsichtlich der Bewertung jeweiliger Urteilebenen natürlich in die arabische Musiktheorie „fortsetzen“ läßt, was schon deshalb kein ganz uninteressantes Unterfangen darstellt, weil die arabisch islamische Scholastik im deutlichem Gegensatz zu der des Westens Musiktheorie als genuine Problemstellung kennt

Selbst den so eifrigen Forschungsversuchen des großen Scholastik- und Wissenschaftshistorikers M. Haas ist es bis heute nicht gelungen, irgendeine als relevant in Bezug auf die Musiktheorie der Zeit einzuschätzende Aussage zu von der Tradition der Musiktheorie eigentlich gestellten Problemen aus „großer“ scholastischer Philosophie beizubringen; hinsichtlich adäquatem Verständnis solcher Bezüge wird er grundsätzlich von M. Peden übertroffen; vgl. dazu auch Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *Hei-Dok* 2008, S. 61 ff., S. 174 f., S. 291 ff., u. ö.: Der Umstand, daß die musikhistorischen Probleme vielleicht zu groß sind, zu viel Mühe machen und zuviel an spezifischem Denken verlangen kann keine methodische Entschuldigung dafür sein, „dafür“ wenigstens irgendetwas in scholastischer, eben „großer“ Philosophie irgendwie zu versuchen anzuassoziiieren: Der grundlegende Unterschied zwischen mittelalterlicher, lateinischer, Musiktheorie und scholastischer Philosophie ist unüberbrückbar, denn die Musiktheorie hat aus ihrer spätkarolingischen Tradition heraus „gelernt“, konkrete Erscheinungen abstrahierend zu fassen zu

Kategorie der Konsonanz auf die Töne hätte führen müssen; bei Theophrast selbst ist jedoch kein Hinweis darauf, daß er die Transponierbarkeit von Tonabständen überhaupt realisiert hat.

Man muß daher wohl nach einem anderen Grund suchen, den ebenfalls Gaudentius andeuten könnte, wenn er vergleichbar der zitierten Stelle bei Aristides Quintilianus nach der Exposition der Aristoxenischen Systematik ebenfalls, nun im Rahmen der *emmelischen* Töne diesen Konsonanz und Dissonanz als Qualifikationen an der bereits angeführten Stelle zuordnet (ed. Jan, S. 337, 5): *Τῶν δὲ ἐμμελῶν φθόγγων οἱ μὲν εἰσὶν ὁμόφωνοι, οἱ δὲ σύμφωνοι, οἱ δὲ διάφωνοι, οἱ δὲ παράφωνοι...*; es geht um die *emmelischen* Töne, unter denen nach dem Vorausgehenden zu schließen die Töne des Tonsystems verstanden werden: Da nun kann man mit einem gewissen Recht von feststehenden Relationen sprechen, daß nämlich die Mese zum Proslambanomenos stets im Verhältnis der Oktav steht. Allerdings fehlt gerade dieser Hinweis, ausgenommen die Exemplifizierung des Tritonus und der großen Terz als Vertreter einer Zusammenklangsgattung, die zwischen Dissonanz und Konsonanz steht. Systematisiert, etwa in der Art der Sätze des dritten Buches der erhaltenen Fragmente von Aristoxenus, wird aber die Qualifikation von Tonpaaren im Tonsystem nach ihren intervallischen Relationen nicht, weshalb der ganze Katalog als reiner Formalismus erscheint, der zudem noch System-widrig ist.

Daß dieser Unsinn der Behauptung einer Typisierung von einzelnen Tönen durch Begriffe wie *διάφωνος* sozusagen noch gesteigert werden kann, wird bei Martianus Capella erkennbar, wenn er die zentrale Bestimmung des *ἄμα κρούμενος* o. ä., das natürlich auch bei Gaudentius begegnet, einfach ausläßt. d. h. die zentrale Kategorie der Melik, das Intervall, nicht verstanden haben kann.

versuchen; dies findet man im Werk z. B. von Johannes de Garlandia mustergültig durchgeführt — und keine scholastische Philosophie hätte ihm die Anregung oder gar den Grund dafür geben können, eine der antiken Autorität widersprechende neue Graduierung von Kon- und Dissonanzen zu geben. Daß er logisch geschultes Denken gelernt hat, ist klar — dieser Umstand zeigt aber nur, daß die Logik auch anwendbare Brauchbarkeit hatte.

2.4 Zu Seltsamkeiten der Beschreibung des Intervallbegriffs im Text von Martianus Capella

Die Behandlung des Intervalls bei Aristides Quintilianus im 7. Kapitel des 1. Buches beginnt mit einer Spezifizierung: Nach einer Erklärung eines allgemeinen Abstandsbegriffes, der Größe eines von zwei Grenzen Begrenzten, folgt sinnvollerweise die Erklärung des speziellen, *ιδίως*, des musikalischen *diastema* erklärt wird als *Stimmgröße, die von zwei Tönen begrenzt wird* als *μέγεθος φωνῆς ὑπὸ δυεῖν φθόγγων περιγεγραμμένον*. Daran schließt sich die Erklärung einer Einteilung von Intervallen nach der Opposition von *Zusammengesetztheit* bzw. deren Gegenteil an, womit eine Kategorie eingebracht wird, die essentiell an die Struktur der Skala gebunden ist. Daß diese Darstellung nicht gerade dem wissenschaftlichen Standard folgt, der die griechische Musiktheorie so hervorhebt, wird deutlich bei einem Blick auf die Definition selbst noch bei Gaudentius, ed. Jan, S. 329, 23, wo es heißt, daß *Intervall das ist, was von zwei Tönen umschlossen wird*. Darauf folgt aber die weitere Erklärung, daß *es klar ist, daß diese Töne sich in ihrer Stellung unterscheiden müssen, wenn sie nämlich die gleiche Stellung, τάσις, hätten, könnte gar kein Intervall der Stimme, die auf genau derselben Stelle auftritt, sein. Der Unterschied nun vom höheren zum tieferen bzw. vom tieferen zum höheren Ton, der wird Intervall genannt*. Daß die antike Theorie somit das Nullelement, den *unisonus*, zwar als Möglichkeit formuliert hat, es jedoch nicht explizit als Null- bzw. Einselement der Gruppenstruktur der Intervallverknüpfung definiert, ist ein gewisser Defekt des Systems, der jedoch mit Aufkommen mehrstimmiger Strukturen aus dem vorhandenen System leicht zu eliminieren war, wie die Lehre der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit gezeigt hat.

Unter der Voraussetzung, daß ein Nullelement nicht explizit formuliert wird, ist die Erklärung sinnvoll: Zunächst wird allgemein das Intervall erklärt, aus dieser Definition — *das von zwei Tönen Begrenzte*³⁹ — wird dann die Folgerung der Ver-

³⁹Strukturell handelt es sich um die Bildung von Äquivalenzklassen von Tonpaaren, also um eine Art affinen, natürlich eindimensionalen, Raum, in dem nicht die einzelnen Punkte, wohl aber deren „verbindende“ Vektoren als Äquivalenzklassen definiert werden durch den Abstand zwischen zwei Punkten (und die „negative“ oder „positive“ Richtung). Damit wird eine Verknüpfungsstruktur möglich: „Verbindungsvektoren“ können addiert werden, genau wie Tonabstände bzw. Äquivalenzklassen von Tonpaaren: Konkret bedeutet dies, daß alle Töne im Abstand einer Quint die Äquivalenzklasse *Quint* bilden, die mit anderen Äquiva-

schiedenheit der begrenzenden Töne abgeleitet, woraus dann erst der Bezug zur spezifischen relativen Lage der beiden Töne gefolgert wird, übrigens adäquat für den Abstandsbegriff, richtungsinvariant, als reines Abstandsausmaß⁴⁰. Die Kate-

lenzklassen verknüpft werden können, z. B. die Quint mit der Quart zur Oktav. Grundlage für eine solche Klassenbildung ist die entsprechende Leistungsfähigkeit des musikalischen Hörens: Konkretisiert wird dies deutlich z. B. in der Fähigkeit einer Melodietransposition, wo nicht die Töne, die wahrnehmungsmäßigen Tonqualitäten, sondern deren Abstände, sozusagen die „Verbindungsvektoren“, die die (Ton-)Punkte verbinden, die wiederzuerkennenden Faktoren sind: Die Identität einer transponierten Melodie liegt offensichtlich in der Bewahrung der aufeinanderfolgenden Repräsentanten der Äquivalenzklassen.

Daß die Antike diese Leistung der Wahrnehmung in zwei Modellen, die auch zur rationalen Wiedergabe der Verknüpfungsoperationen — „Zusammensetzung“ von Intervallen — fähig waren, abstrahiert hat, ist die wohl größte und epochemachende Erkenntnis der antiken Musiktheorie. Dabei ist zu beachten, daß das Pythagoräische Modell, die Verwendung der multiplikativen Gruppe der rationalen Zahlen als Modell der Intervallzusammensetzung, sich aus der entsprechenden Beobachtung der Relation z. B. von $4/3$ als *Quart* mit nicht sehr großen gedanklichen Schwierigkeiten ergeben mußte, wogegen die Formulierung eines strikten Modells melischer Bewegung mit Intervallen als Entsprechungen von Abstandsklassen von Strecken, bei Aristoxenus wohl durch eine entsprechende Reflexion über das Erleben von „Stimmbewegung“ im Aristoxenischen Sinne und die Erfahrung mit der durch die Pythagoräische Tradition geleisteten primären Abstraktion der Intervallklassen musikalischer Wahrnehmung zusammenhängt, also eine gewisse Sekundarität aufweist.

Natürlich ist vorauszusetzen, daß weder musikwissenschaftliche noch philologische Normalbildung zum Verstehen dieser Strukturen der antiken griechischen Abstraktionsleistung fähig macht; es scheint aber in diesem Zusammenhang notwendig, auf diese musikhistorisch kaum zu überschätzende Leistung der antiken Musiktheorie hinzuweisen. Wie die graphisch-analoge Darstellung von Melodietranspositionen in der *Musica Enchiriadis* belegt, konnten die Erben dieser Modelle aus den Systemvorgaben ohne weitere Probleme diese graphische Möglichkeit der Darstellung von Transpositionen von Melodien folgern.

⁴⁰Was man als Invarianz gegenüber der Anordnung des Tonpaares betrachten kann, die Klasse a , b wird mit der Klasse b , a gleichgesetzt (also eine weitere Klassenbildung hinsichtlich der Bestimmung eines translationsinvarianten Maßes, also der Begriff-bestimmenden Eigenschaft, daß eine Quint an jeder Stelle des Tonsystems als identisch postuliert wird, was offenbar als brauchbares Modell geistiger Repräsentation des gedanklichen oder realen Ausführens einer Folge von Tönen gelten kann: *Quint* ist ein Abstand, nicht ein gerichteter Abstand, also letztlich nur der Betrag des „Verbindungsvektors“; daß auch dieses „Problem“ von der antiken Theorie bemerkt wurde, wird in Verf., *Ibn al-Munağğim*, S. 117 ff., erläutert: Die Reziprozität der Proportionen entspricht trivialerweise der Richtung im

gorie von *Höhe* und *Tiefe* wird also logisch sinngemäß erst nach der Erklärung der Grundbegriffe vorgestellt: „Unterschied“ zweier Töne, und zwar zweier ungleicher Töne, also von Tönen, die unterschiedlich in Höhe und Tiefe sind. Die Stringenz dieser Erklärung ist deutlich.

Demgegenüber ist die Formulierung bei Aristides Quintilianus defektiv, da sie

raumanalogen Modell: Setzt man $4/3$ als Quart nach oben — modern: Frequenzdefinition der Tonabstände —, so muß $3/4$ natürlich die Quart nach unten sein, was leicht durch die Zuordnung zur multiplikativen Gruppe der reellen Zahlen verständlich wird: Die Quart nach oben bedeutet Multiplikation mit $4/3$, die Quart nach unten — jeweils nach einem vorangehenden Schritt — ist dann die Division durch $4/3$, d. h. die Multiplikation mit $3/4$; natürlich kann man über solchen „Tiefsinn“ ausführliche Hinweise und Erklärungen bei Theo Smyrnaeus finden, worauf in dem angesprochenen Text hingewiesen wird. Diese Ausführungen beweisen aber, daß man, auch in der reinen Proportionsrechnung, ein klares Modell der Intervallzusammenfügung hatte; ein Sachverhalt, der für moderne Musikwissenschaftler oft genug zu schwierig zu denken ist, auch wenn sie über das musikalischen Denken des Mittelalters denken wollen.

Als weiterer Faktor wieder einer zusätzlichen Klassenbildung ist das Postulat der Oktavidentität anzusehen: Die Intervalle sind bestimmbar modulo Oktavintervall. Boethius exemplifiziert dies bekanntlich mit dem Hinweis auf die Zehn in den Zahlen, ... *denario numero, qui fuerit additus intra eum positus integer inviolatusque servatur* ..., ed. Friedlein, S. 360, 8, was eine Parallele bei Augustin, *De musica* I, 11, 19 hat, nicht auf die Oktav bezogen, sondern als Beispiel einer Ordnung der unendlichen Folge der natürlichen Zahlen: *In numerando enim progredimur ab uno usque ad decem, atque inde ad unum revertimur* ...: Der menschliche Geist kann also durch Klassenbildung das Unendliche einteilen — was natürlich falsch ist, weil sich *Unendlich* nicht nach Klasseneinteilungen richtet.

Den Klassencharakter des Intervall- und natürlich auch Konsonanzbegriffes erfaßt noch Chalcidius, *In Timaeum*, ed. Waszink, 244, 2, wenn er den Unterschied von *harmonischer Zusammensetzung* und etwas wie das Maß dieser *Zusammensetzung* ausspricht:

... nescientes compositum id esse, quod ex aliquo initio temporis factum sit, ut navim et domum, quiddam vero, quod compositum non sit, habeat tamen rationem compositionis, ut in musica symphonia, quae diatesseron vocatur

Da mit dieser Eigenschaft eines Dinges, die Harmonie nicht zu sein, sondern zu haben, allerdings nur die Konsonanz aufgerufen wird, ist nicht zu sagen, wieweit sich Chalcidius der Maßeigenschaft des Intervalls generell bewußt war. Formuliert wird aber das Phänomen, das im Fall der Konsonanz natürlich besonders offenkundig war.

nur die allgemeinste Definition anführt — und es ist eben fragwürdig, ob und wieviel ein Kompilator wie Aristides Quintilianus überhaupt noch verstanden hat.

Diese Beurteilung wird auch durch die weniger genauen Definitionen bei Bacchius und Cleonides, ed. Jan, S. 179, 11, bestätigt, in deren betreffenden Texten das Intervall als das bezeichnet wird, was von zwei hinsichtlich Höhe und Tiefe ungleichen Tönen umgeben wird. Die bei Gaudentius abgeleitete logische Folge der Verschiedenheit, und zwar hinsichtlich der Tonhöhe, ist Bestandteil der Definition. Bei Aristides Quintilianus dagegen findet man eine dem Anfang der Definition bei Gaudentius entsprechende Allgemeinheit — aber die dann notwendigen Folgerungen bleiben aus.

Erweist sich also „schon“ die Fassung bei Aristides Quintilianus als logisch nicht vollständig, so fällt bei der Fassung Martians auf, daß sie nicht einmal dieser „Unvollständigkeit“ nahe kommt. Verständlich für einen „sekundären“ Interpreten wäre das Auslassen der allgemeinen Definition von *diastema*, da der spezifisch musikbezogene Kontext ja trivial ist; daß also sofort mit der Definition des musikalischen Intervalls begonnen wird, wäre für eine Kürzung noch als sachgemäß zu bewerten.

Was dann aber als Definition folgt, macht schon von der Formulierung her Probleme, 948: *diastema est vocis spatium, quod acuta et graviore includitur*.

Zunächst erscheint diese Definition sinnvoll, zu fragen aber wäre, wie *acuta et graviore* zu interpretieren ist: Als *Höhe und Tiefe* wäre eine Übersetzung sinngemäß richtig, kaum aber eine wörtliche Wiedergabe; zu suchen wäre also nach einer Ergänzung von *acuta, graviore*, wie — gegen *gravior* — bis auf Cristante alle Herausgeber konjizieren bzw. emendieren (müssen, wenn sie die „Theorie“ von Martianus auf die klassische Tradition der Musiktheorie überhaupt beziehen wollen).

Naheliegend auch vom Genus ist die Ergänzung von *voce*, also im Sinn von *Einzelton*; eine solche Ergänzung aber führt zum Mißstand, daß *vox* damit im Vordersatz allgemein im Sinne von *Musik* zu verstehen ist, im zweiten Abschnitt aber im spezifischen von *sonus* verwendet wäre⁴¹; als Übersetzung von *πλοκή φθόγγων ἀνομοίων ὀξύτητι καὶ βαρύτητι* jedenfalls erscheint die lateinische Definition nicht passend: Martianus Capella versteht *sonus* hier offensichtlich nicht musiktermino-

⁴¹Dem entspricht eine Verwendung von *sonus* in einem allgemeinen Sinne als *musikalischer Klang*, wenn 965 *melos autem est actus acuti aut gravioris soni. modulatio est soni multiplicis expressio. ...* definiert werden.

logisch, sondern ganz in einem allgemeinen Sinne von *vox*: *Melos aber ist ein Akt der höheren oder tieferen Stimme. Modulatio ist aber ein Ausdruck der vielfältigen Stimme.* Natürlich könnte man statt *Stimme* auch *Klang, musikalischer Klang* in einem allgemeinen Sinne setzen: Hier sei zunächst nur festgehalten, daß Martianus zu einer musiktheoretisch klaren Terminologie selbst in seinem doch sehr kleinen Auszug unfähig ist.

Ein weiteres Beispiel dafür kann die Terminologie der Konsonanz sein — abgesehen von den Partien, in denen Martianus einfach das griechische Wort lateinisch „um-schreibt“ —: 947 heißt *konsonant sein congruere*, 949, *convenire*: Die unabdingbare Notwendigkeit einer musiktheoretischen Schrift, terminologisch eindeutig zu sein, wird durch stilistische Gründe „aufgehoben“, als Forderung an Wissenschaft nicht mehr verstanden. Diese stilistische Inkonsistenz läßt sich daher nicht einfach als Ergebnis einer kürzenden Zusammenfassung interpretieren: In allen potentiellen griechischen Quellen ist die Unterscheidung von $\varphi\omega\nu\eta$ und den genau — und notwendig — durch die Zahl Zwei als Konstituenten eines Intervalls qualifizierten $\varphi\theta\acute{o}\gamma\gamma\omicron\iota$ für die Definition essentiell. Wenn also eine Verkürzung einer vorliegenden griechischen Definition als selbständiger Akt des lateinischen Autors vorliegt, ist sie fehlerhaft und erklärbar nur daraus, daß dieser Autor den eigentlichen Sinn nicht verstanden hat, sondern einfach von den gebrauchten Wörtern ausgeht, also von einem Unterschied zwischen Hoch und Tief: Den konnte jeder verstehen, hierin ein *spatium* zu sehen, war sogar ganz ohne musiktheoretisches Wissen klar. Einen Hinweis auf inhaltliches Verstehenkönnen kann also auch diese Verkürzung der gerade hier klaren griechischen Vorgaben nicht geben.

2.5 Zur seltsamen Tonusdefinition bei Martianus Capella, zu ihrer Folge bei Johannes Scottus Eriugena und zu seinem Verstehen elementarer musiktheoretischer Begriffe

2.5.1 Zum mangelnden Verstehen des Intervallbegriffs bei Martianus und zur Frage einer Textemendation

Cristante, ib., S. 314, interpretiert die überlieferte Fassung als Ausdruck einer sogenannten inhaltlichen Absicht: *Non ritengo di dover toccare la tradizione dal momento che anziché dire che sono due corde a includere un intervallo. Marziano dice che è l'intervallo a separare due corde.*

Nun ist natürlich zu fragen, ob und inwieweit der Ausdruck *includere* als *separare* zu übersetzen ist und ob die Grundvoraussetzung der Arbeit von Cristante, das volle und selbständige Beherrschen des Inhalts der kompilierten Musiktheorie selbstverständlich ist; daß dies nicht der Fall sein kann, wurde an einigen Beispielen zu belegen versucht. Cristante jedenfalls versucht durch eine Art Hyperdeutung, aus der in Hinblick auf die Vorlage unzulänglichen Formulierung von Martianus Capella einen eigenen tieferen Sinn herauszuholen. Genau dieses Verfahren bedürfte einer tieferen Begründung: *includitur acuta et gravior* jedenfalls kann nur als unzulässige Verkürzung antiker Vorgaben verstanden werden.

Remy folgt natürlich der Überlieferung, interpretiert aber inhaltlich korrekt, hat also den Intervallbegriff verstanden ... *Diastema est vocis spatium, QUO ACUTA scl. vox, i. e. in quantum acuta, ET GRAVIOR i. e. in quantum gravior, INCLUDITUR i. e. comprehenditur: Intervall ist ein Abstand der Stimme, und zwar inwiefern sie als hoch und inwieweit sie als tiefer erfaßt wird, eine ersichtlich sinnvolle Beschreibung, die die vox als etwas, das auf verschiedener Höhe stehen kann, begrifflich absondert von diesen „Stellen“ und diese wieder von deren Quantität unterscheidet.*

Zu fragen ist also, ob Martianus wirklich gegen die gesamte Tradition zu einer so eigenen Formulierung bzw. auch Meinung fähig ist, wie die Interpretation der Überlieferung durch Cristante voraussetzen muß. Zunächst fällt auf, daß nur ein Komparativ erscheint: *acuta* zu *gravior* ist für eine exakte Definition unpassend. Die Vorgabe von Aristides ist adäquat: ... μέγεθος φωνῆς ὑπὸ δυεῖν φθόγγων περιγε-

γραμμένον. ..., was etwa bei Cleonides, ed. Jan, S. 179, 11, etwas anders und genauer spezifiziert heißt: ... τὸ περιεχόμενον ὑπὸ δύο φθόγγων ἀνομοίων ὀξύτητι καὶ βαρύτητι . Hier wird, wie bei Martian (abgesehen von dessen unzlänglicher Verkürzung der Formulierung) noch die Unterschiedlichkeit der Stellung beider Töne in die Definition übernommen.

Die Verwendung des Dual bei Aristides könnte also auf höheres Alter oder auf Archaisieren weisen; hinzu kommt die größere Allgemeinheit; die Formulierung von Aristides würde, wenn er so gedacht haben sollte, den Einklang mit einschließen. Klar ist bei allen diesen gängigen Definitionen aber, daß das Intervall der meßbare Abstand zwischen zwei verschiedenen Tönen ist.

Und diese Definition ist, wie auch Cristante, ib., S. 314, explizit bemerkt, bei Martianus an anderer Stelle, 930, zu finden, wo aber nicht vom Intervall an sich, sondern konkret spezifisch nur vom Ganztonintervall gesprochen wird, bzw. gesprochen werden sollte: *tonus est spatium cum legitima quantitate, qui ex duobus sonis diversis inter se invicem continetur* (wobei der Relativsatz ja nicht gerade sinnvoll angefügt wird: Eigentlich ist ja *spatium* als Objekt gemeint!). Die Definition wäre korrekt (s. zur Vorlage u. a., auch Anm. 570 auf Seite 1302) — wenn es hier um das Intervall ginge; wie aber auch der erklärende Relativsatz zeigt, wird hier wenigstens von Martianus nicht das Intervall, sondern der Ganzton definiert: Offenbar hat dieser gar nicht verstanden, daß natürlich auch der anschließend definierte Halbton ebenfalls ein *spatium* ist, aber auch alle Konsonanzen etc. Klassen der Kategorie *Intervall* sind: Wieder einmal ist der Kontext, in dem eine Definition auftritt, falsch und zwar in einer Weise, die nicht übersehbar ist: Martian hat den Sinn der Definitionen nicht verstanden! Er hat nicht zusammenhängende Größen definatorisch kontaminiert, hier die Definition des Intervalls mit der des Ganztons. Daß die Definition die Größe *Intervall* allgemein betrifft, hat Martianus nicht verstanden.

Dieses kontextuell falsche Auftreten der Definition stellt offenbar eine der typischen Zusammenstellungen nach auftretenden Wörtern, nicht nach dem Inhalt oder Sinn, dar: Sinnvoll wäre natürlich eine Definition des Ganztons als *spatium cum legitima quantitate*, die aber voraussetzt, daß man weiß, was *spatium* heißt, und was eine *legitima quantitas* bedeutet, hier sogar ausdrücklich nur auf den Ganzton angewandt, obwohl eine eindeutig bestimmte *Größe* jeden Intervalls notwendiger Teil der Bestimmung des Intervalls an sich sein muß. Deshalb begegnet in der Vorlage,

nämlich bei Aristides Quintilianus gerade die Spezifizierung auf den Ganzton nicht, aus gutem Grund.

Übrigens ist die Verwendung dieses Wortes, *legitimus*, *a*, *um*, ein ziemlich „verlässlicher“ Hinweis darauf, daß hier eigene Formulierungen von Martian vorliegen, so etwa bei der Definition des *pes*, 974: *pes vero ... prima progressio per legitimos ... sonos iuncta,*

Martianus hat dagegen wohl das Auftreten des Wortes *spatium*, und das noch zusammen mit so „bedeutsamen“ Wörtern wie *legitima quantitas*, als Anreiz empfunden, eine irgendwo anders gelesene Definition des Intervalls direkt anzuschließen, ohne zu merken, daß dies Unsinn ist⁴².

⁴²Beachtet man, wie die *Scolica Enchiriadis* Martians Definition partiell einsetzt, wird der Unterschied im Verstehen deutlich: Nach der Erklärung des Unterschieds der Pentachorde, ed. Schmid, S. 64, was durchaus Folge der Martianlektüre sein kann, und nach Erklärung der *vitia*, wo der Unterschied zwischen Ganz- und Halbton implizit, durch Singen der Schemata, und durch Benennung sozusagen bewußt gemacht worden ist, ... *et constat semitonio atque tribus tonis ...* o. ä., folgt die wissenschaftliche Definition nach Martian, aufgeteilt in die Dialogform, ed. Schmid, S. 65, 86: Δ : *Tonus quid est?* *M*: *Legitimum acuminis vel gravitatis spatium inter sonum et sonum veluti inter cordam et cordam.* Δ : *Quid vero semitonium?* *M*: *Semitonio vel limmata dicimus non plena sonorum spacia. Quae tamen suo loco posita et suam sonis proprietatem tribuunt et in concordia suavitate cantilenam continent. Non suo autem loco posita, dissentire faciunt mela.*, was wieder den *naturalis ordo* bedingt.

Statt der unklaren Definition Martians — *tonus est spatium ... , qui ex duobus sonis diversis inter se continetur* findet man ein *spacium inter sonum et sonum*, wobei die Angabe von *Höhe bzw. Tiefe* klar die *diversitas* der betroffenen Töne anzeigt. Die Erklärung des *semitonium* in dem mittelalterlichen Text vermeidet den Verweis auf die *Hälfte* zugunsten einer deutlich das intuitive Fühlen eines Halbtons umschreibenden Erklärung, die zudem sofort durch den Hinweis auf die Bedeutung für die konkrete Musik, nämlich in Hinblick auf die im Folgenden erwähnten *absoniae* ergänzt wird. Der Unterschied der Definitionen ist der Unterschied zwischen einer reinen Kompilierung und eines inhaltlichen, zudem noch „angewandten“ und anwendbaren Wissens: Daß der Ganztonabstand als irgendwie normaler Abstand empfunden wird, ist verständlich, beachtet man die Anzahl von Ganz- zu Halbtönen im diatonischen System; im *Dasia*-System müßte man die Anzahl von Ganztönen im Tetrachord und in der Verbindung der Tetrachorde heranziehen.

Verf. hat schon mehrfach, natürlich ohne Wirkung, darauf aufmerksam gemacht, daß die mittelbyzantinische Notation genau den Unterschied zwischen Halb- und Ganzton nicht be-

Allerdings, und hier scheint sich eine erstaunliche, wenn auch zu Unsinn führende, Homogenität des Martianschen Textes zu manifestieren, war damit die Definition des *spatium* auf den Ganzton konzentriert. Was also machen, wenn die eigentliche Definition in der Vorlage (scheinbar) nochmals auftritt? Und die Nichtübernahme der griechischen Vorgabe ist an dieser Stelle inhaltlich nicht zu begründen.

Diese Vorgabe war durch die *tonus*-Definition ja bereits „besetzt“. Die Lösung

zeichnet, zugunsten sozusagen eines allgemeinen Begriffs des elementaren Schrittes, *φωνή* genannt (vgl. schon Verf., *Otfrid*, S. 257 — wenn man sich so erhaben über die Ergebnisse der Forschung anderer fühlt, wie dies für C. Floros in seiner intensiven, um nicht zu sagen totalen Unkenntnis lateinischer mittelalterlicher Musiktheorie gilt, sollte man sich lieber nicht über angebliche Mißachtung der eigenen unbrauchbaren Vorstellungen durch andere beschweren, wie dies Floros so beredt tut, vgl. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 364 ff.; in einer wirklichen Wissenschaft müßte man von einem Skandal sprechen, was auch für Atkinsons Verzicht auf Kenntnisaufnahme der entsprechenden Argumente gilt — auf diesen Zusammenhang ging übrigens die ominöse Anmerkung in einer Anmerkung im o. g. Beitrag des Verf., S. 366, Anm. 188 ein; ein Fehler, der hiermit richtig gestellt sei); ein Konzept, das einmal jede Identifizierung dieses Bezeichneten der *σώματα* mit antik *φθόγγος* ausschließen muß — Ch. Hannick identifiziert ungerührt weiter *φωνή* mit *φθόγγος*, eine wirklich seltsame Wissenschaft —, zum anderen aber zeigt, daß das Gestaltbewußtsein der Melodien die Differenzierung der beiden elementaren Intervalle intuitiv richtig ausführen läßt, aber nicht zum Bezeichneten der Notation macht, da wird nur Schritt und Sprung (und Richtung) unterschieden, die Intuition macht die Unterscheidung automatisch. Schwer zu verstehen, wenn man nicht verstehen kann, was *intentum*, *designatum* und *signum* zeichentheoretisch bedeutet, und nie gehört hat, wie der Notenschrift unkundige Sänger ganz automatisch den Halbtonschritt an seiner jeweiligen Stelle singen, an den anderen aber Ganztöne, wohl ohne irgendein differenzierendes, rationales Bewußtsein zu haben.

Charakteristisch für den Wissenschaftsgrad von Musikwissenschaftlern ist aber auch die ungerührt von Einwänden fröhlich und unbekümmert um die Quellenaussagen weitergeführte Vorstellung, das *Dasia*-System stamme aus Byzanz, was nach Floros auch Atkinson als Topos weiterzuführen für notwendig hält, vgl. Verf. *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik* ..., Teil II, *HeiDok* 2010, Anhang; zu den so angepriesenen Kenntnissen byzantinischer und, tatsächlich, lateinischer Musiktheorie des Mittelalters von C. Floros, vgl. Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 337 ff., und 364 ff.; daß Floros die notwendigen Kenntnisse bereits aus Verf. *Zum Bezeichneten der Neumen* ..., hätte entnehmen können, macht seine exemplarische Nichtkenntnis der wesentlichen Sachverhalte nicht gerade leichter verzeihlich.

ist offenbar eine eigene Formulierung sozusagen aus dem Geist der Vorgabe heraus: *spatium vocis* übersetzt μέγεθος φωνῆς, was zumindest den Aspekt des Maßes, den μέγεθος meint, nicht erfaßt.

Der Ersatz nun der *zwei Töne* durch *hoch und tiefer* ist allerdings schwerwiegend: Das notwendige „Objekt“ der Einzeltöne fällt fort, was definitiv unerträglich ist. Martianus hat offenbar nicht verstanden, daß ein wesentlicher Unterschied zwischen *vox* und *sonus* hier unabdingbar ist, d. h. er hat nicht verstanden, daß *vox* hier eben nicht im Sinne von *sonus* zu verstehen ist. Daß der Unterschied von zwei Tönen, also für ihn *voces*, *hoch* und *tief*, also tonräumlich erscheinen muß, konnte er aus der allgemein raumanalogen Sprache, die ihm geläufig ist, zumal sie leicht mit einfachen Erfahrungen assoziierbar war, leicht ableiten; hier liegt keine eigenständige Leistung von Martianus vor (der Umgang mit hohen und tiefen Lagen war durch die Lehre der prosodischen Akzente gegeben).

Damit kann also auch von einer Übersetzung gesprochen werden: ... μέγεθος ὑπὸ δυνεῖν φθόγγων περιγεγραμμένον entspricht in der originalen, nicht emendierten Überlieferung der Martianischen Version ... *spatium, quo acuta et gravior includitur*. ..., statt wörtlich ... *spatium ex acuta et graviore voce inclusum*, wobei *inclusum* wohl eher als *begrenzt* denn als *eingeschlossen* zu deuten wäre.

Zu fragen bleibt also, warum verändert Martianus gerade an dieser Stelle die Vorgabe so sehr? — wenn die Überlieferung wirklich korrekt sein sollte, wie dies Cristante voraussetzt, der aus dem deutlichen Unterschied der griechischen Vorgabe und der angeblichen lateinischen „Übersetzung“ aber noch eine bewußte Veränderung der griechischen Vorgabe ablesen will.

Die beiden Formen lauten deutsch also so: ... *Intervall ist ein Abstand der Stimme, von dem die hohe und tiefere Stimme begrenzt wird* ..., — die Form der Überlieferung — bzw. ... *ist ein Zwischenraum der Stimme, der durch hohe und tiefere Stimme begrenzt wird* — die emendierte Version, die Cristante nicht akzeptiert.

Klar ist zunächst, daß methodisch und sprachlich nur diese letzte, emendierte Version korrekt sein kann: Der noch „unbekannte“ Begriff des Intervalls, des Abstands von bzw. zwischen zwei Tönen wird natürlich durch *d a s* definiert, was schon definiert ist, nämlich die Töne, die der Aristoxenischen Ordnung folgend notwendig vor den Intervallen definiert werden. Insofern ist also die überlieferte Form der

Definition des Intervalls, die Cristante beibehalten will, falsch: Man kann nicht die bereits bekannte Größe der Töne verschiedener Tonhöhe durch das Intervall definieren — *ein Abstand, von dem hohe und tiefere Stimme begrenzt wird. ...* —, das ja zu definieren ist. Insofern also kann die Ablehnung der Emendation durch Cristante nur wieder bedeuten, daß Martianus Capella den Gang der musikwissenschaftlichen Methode überhaupt nicht verstanden hat, was natürlich nicht auszuschließen ist.

Der Unterschied der beiden „Versionen“ scheint nicht bedeutsam; zu fragen bleibt aber, warum, unter der Voraussetzung der Überlieferung und Ablehnung der Emendierung (durch Cristante), — man beachte, daß Martian wie die griechische Vorgabe hier Aristoxenus folgt⁴³ — Martianus Capella dann eine solche Formulierung gewählt haben könnte. Daß er inhaltlich einen Fehler begeht, mußte ihm nicht bewußt sein. Auffällig ist ja auch, daß Martianus — in der nicht-emendierten Fassung — die notwendige Benennung von zwei Tönen nicht explizit macht, sondern von einer *acuta et gravior* scl. *vox* spricht, die *includitur*, aber nicht *includuntur*, wie es bei zwei verschiedenen *voces* eigentlich notwendig wäre (der einzige Verweis auf die Verschiedenheit der begrenzenden Größen liegt dann im Komperativ, *gravior*).

Die Formulierung der nicht-emendierten Überlieferung, daß das Intervall ein Zwischenraum sei, durch den Hoch und Tiefer eingeschlossen werden, macht aber auch inhaltlich bei näherem Zusehen erhebliche Verständnisschwierigkeiten: Das Intervall ist als (translationsinvarianter) Abstand definiert, als Abstand von zwei Größen. Liest man *includi* als *umfasst/eingeschlossen werden* so liegt die Vorstellung einer Art Verbindung vor, was mit der eigentlichen Definition nicht vereinbar ist: Ein abstrakt definierter Abstand ist keine Verbindungsstrecke — für eine nicht einmal durch die musiktheoretische streckenmäßige Denkweise des Aristoxenischen Modells beeinflusste aus Raumvorstellungen leicht ableitbare Erklärung einfach des Wortes *spatium* als „Wegstrecke“. Liest man *includi* aber als *begrenzt werden*, so wird die Erklärung kryptisch, da nur die Relation, der Zwischenraum begrenzt wird, nämlich durch Hoch und Tief. Es bleibt also der Versuch einer übertragenen Übersetzung durch *gemessen werden*, aber auch hier fehlt das eigentliche Objekt, da Tonhöhe und Tiefe nicht durch Intervall gemessen werden, dieses ist als

⁴³Daß Martianus fähig gewesen sein sollte, das proportionale Modell des Materials der Melik zu verstehen, kann ausgeschlossen werden — in der Metrik waren Pythagoräisches und Aristoxenisches Modell übrigens identisch; Aristoxenus ist nicht etwa ein „Feind“ der Zahlen!

spatium ein Abstand, eben von zwei Größen. Also auch inhaltlich und nicht nur methodisch ist die Interpretation der Überlieferung ohne Konjektur hochgradig unklar — es ist in jedem Fall ausgeschlossen, auch in der von Cristante bevorzugten Lesart der Überlieferung den Ausdruck einer eigenständigen Sichtweise oder Erklärung des Intervallbegriffs durch Martianus Capella erkennen zu können.

Will man also wie Cristante die Konjektur von Dick und anderen — *spatium est vocis spatium, quod acuta et graviore includitur...* — nicht akzeptieren, so bleibt als Erklärung dieser deutlichen Veränderung gegenüber der sozusagen naturgegebenen Vorgabe bei Aristides Quintilianus nur der Rekurs auf stilistische Gründe; und die können sich nur daraus ergeben, daß Martianus Capella die Definition, die er beim Ganzton, 930, ebenfalls nicht zutreffend angeführt hat, nicht in einem für ihn nun ganz anderen Kontext wiederholen wollte, sondern eine andere Definition „erfindet“ — mit den diskutierten Folgen. Will man also nicht die, inhaltlich unabdingbare Emendation, sondern, was durch die grammatische Struktur nicht ausgeschlossen wird, die Überlieferung beibehalten, so bleibt nur — wieder — die Folgerung, daß Martianus Capella das nicht verstanden hat, was er kompiliert. Schon die kontextuell sinnwidrige Beschränkung des wesentlichen Bestandteils der Definition des Intervalls auf die Definition des *tonus* — entstanden wohl durch unpassende Kombination gleicher Wörter und daraus dann „Wortfolgen“ — weist darauf hin, daß das Wissen um die Bedeutung der Intervalkategorie bei Martianus Capella nicht vorhanden ist, so daß er um stilistisch unschöne Wiederholung zu vermeiden, etwas Eigenes zu formulieren sucht. Und da es um einen sozusagen raumanalog definierten Begriff geht, konnte natürlich das triviale Raumerleben eingesetzt werden, d. h. Martianus Capella konnte der Vorstellung „aufsitzten“, er habe verstanden, was diese gerade hier spezifische Terminologie der Musiktheorie formuliert.

Damit aber ist weiterhin klar, daß auch hier von einem Verständnis des kompilierten Inhalts der Fachdisziplin durch Martianus Capella nicht ausgegangen werden kann.

2.5.2 Zur Folge von Martians falscher Definition bei Johannes Scottus Eriugena

Fast, möchte man sagen, zwangsläufig führt der Unsinn der Definitionen bei Martianus zu Folgen bei einem Autor, dem die Musiktheorie der Antike, insbesonde-

re natürlich die Begriffe der Melik noch nicht ausreichend geläufig bzw. rationalstrukturell bewußt waren: In der von E. Jeauneau, *Quatre thèmes Érigéniens, Conférence Albert-le grand*, 1974, Montréal – Paris, 1978, S. 91 ff., herausgegebenen Version des Scottischen Martian-Kommentars zum ersten Buch⁴⁴ begegnet im Abschnitt *de armonia cælestium motuum siderumque sonis*, ib., S. 127, 10, also durchaus selbständig als eigene Abhandlung eingeführt, d. h. über direkte Kommentierung weit hinausgehend, die Feststellung *tonorum enim multæ species sunt*, wobei es sich um die verschiedenen und auch veränderlichen Intervalle zwischen den Sternen handelt. Damit soll ein Gegensatz zwischen den — räumlichen — Abständen und den *proportiones vocum* gesetzt werden, was als völlig neuartige, dem Sprachgebrauch wie der antiken Musiktheorie widersprechende Wortverwendung anzusehen ist. Als Begründung für seine Wortwahl bzw. Wortdeutung, die für ihn natürlich nur Verstehen der Vorgaben bedeutet, führt Johannes Scottus denn auch die beiden Definitionen an, die oben angesprochen wurden — ein sozusagen musiktheoretisch unkundiger Leser von Martians Text konnte den Sinn des eigentlichen Intervallbegriffs *tonus* also gar nicht oder nur mit erheblichen Schwierigkeiten

⁴⁴Die eine weitere Herausgabe eines kleinen Teils des gleichen Textes ohne merkbare Verbesserungen — abgesehen vielleicht von einer holländischen Übersetzung durch Mariken Teeuwen nach sich gezogen hat, *Millennium, Tijdschrift voor middeleeuws studies* 9, 2, 1995, S. 117 ff. Der Text ist natürlich weiterhin nach der Originalausgabe zu zitieren (in der partiellen Neuausgabe wären Hinweise auf Seitenzahlen der eigentlichen Ausgabe wünschenswert; auch Susan Rankin scheint sich aus welchen Gründen auch immer, nicht auf diese Originalausgabe zu beziehen, vgl. o., 1.2.0.1 auf Seite 59). Die Behauptung von K. Niemöller in seinem Beitrag zur Musikanschauung von Johannes Scottus, daß M. Teeuwen diesen Text neu entdeckt hätte, kann daher nur belegen, daß Niemöller den Beitrag von Teeuwen nicht oder zumindest nicht selbst gelesen hat, was analog auch für diese gilt, denn die opulent, wenn auch defizient ausgestattete Bibliographie ihrer Dissertation *Harmony and the Music of the Spheres*, beweist klar, daß sie eine Vielzahl der darin angegebenen Beiträge selbst ungelesen gelassen haben muß, was eine gewisse durchgehende Vagheit — euphemistisch formuliert — zur Folge hat, wenn sie über die Textinhalte schreibt; sie liefert aber eine hübsche Übersetzung, *Harmony ...*, S. 219 ff., und kommt zur Folgerung, ib., S. 231: *He derives the pitch of a planet from its speed and the length of its orbit*. Was er tatsächlich tut, wird im Folgenden betrachtet, unter dem Aspekt der Frage, was Johannes Scottus denn eigentlich von antiker, rationaler Musiktheorie überhaupt verstanden haben kann: Die Zahlen betreffen strukturell ganz verschiedene Dinge, Intervalle, Töne und den Unterschied von Halb- und Ganzton, in, natürlich nicht bewußtem, Aristoxenischen Sinne.

fassen. Es ist dabei als Leistung des Philosophen Johannes Scottus anzusehen, wenn er immerhin wenigstens das Bezeichnete *Intervall* als Bedeutung von *tonus* aus der Definition von Martian ableitet; nur widerspricht dies sowohl der spezifisch musiktheoretisch gemeinten Definition Martians ebenso wie jeder bekannten musiktheoretischen Terminologie.

Diese terminologische Seltsamkeit ist deshalb von Interesse, weil ein auch nur ansatzweise mit Boethius vertrauter Leser einen solchen Fehler einfach nicht machen kann (wobei natürlich die Frage nach dem Zutreffen der Zuschreibung der Autorschaft hier nicht erörtert werden kann): Selbst Aurelian von Réômé, dessen Vertrautheit mit der antiken Musiktheorie noch äußerst vage ist — es fehlt das rationale Verstehen fast ganz, es fehlt insbesondere der Begriff des skalisch definierten Einzeltons⁴⁵.

⁴⁵**Neueste Erkenntnisse zum Einzeltonbegriff bei Aurelian** Dies ergibt sich ganz klar aus den Stellen seines Textes, in denen Melodieverläufe erklärt werden, durchgehend, wozu man Verf., *Otfrid*, z. B. S. 49 f., 102 ff., u. ö., oder Verf. *Zum Bezeichneten der Neumen*, etwa S. 8 ff., 50 ff., 82, Anm. 6, 160 ff., 239 ff., 271, Anm. 20, u. ö., *Musik als Unterhaltung* II, S. 236 f., und passim, ib., Anmerkungsbd. zu II, S. 166 ff., 226 ff. und passim, vergleichen kann — wenn man nicht einfach das ganze Buch von Aurelian selbst durchlesen will.

Nun findet man erstaunlicherweise bei Ch. Berger, der offenbar weder die Literatur, noch Aurelians Text der Beachtung für wert gehalten hat — wie angenehm ist es doch, unbelastet von rationalen Erkenntnissen ganz neu und frei zu phantasieren! —, eine klare Zuschreibung des Wissens um den skalisch, rational definierten Einzelton an Aurelian, *Maß und Klang, zur Gestaltung des Tonraumes in der frühen abendländischen Mehrstimmigkeit*, in *Miscellanea mediaevalia* 25, S. 690: *Das wird schon bei Aurelian ... deutlich, wenn er die Definition Augustins aufgreift: Musica autem est scientia recte modulandi, sie dann aber um den kleinen, aber entscheidenden Zusatz erweitert: „sono cantuque congrua“. Sonus im Sinne des sonus discretus, d. h. durch eine proportionale Messung erzeugten Einzeltons, steht dabei für die griechische Musiktheorie, die nun mit dem cantus die liturgische Praxis des mündlich überlieferten Choralrepteroires verband. ... Der Vorgang, der die griechische Musiktheorie mit der Choralpraxis verband, ist ein recht langwieriger und mühsamer Weg des Verstehens und dann Anwendens gewesen, den man kaum in einer solchen Weise flüchtig aufrufen kann, vor allem nicht unter Heranziehung von Aurelian als Kronzeuge, denn der besitzt, wie oft genug gezeigt, oder durch eigene Lektüre leicht zu erkennen, noch nicht die Grundlagen der rationalen antiken Musiktheorie — und daß diese Augustin nicht zugänglich gewesen seien, auch noch in Gegensatz zu Aurelian, wird ja wohl niemand behaupten*

wollen, hoffentlich nicht.

Übrigens ist natürlich auch das Element der melischen *κίνησις φωνῆς* zwangsläufig ein *sonus discretus*; die Tatsache, daß es auch für das Mittelalter die zwei Modelle der antiken Musiktheorie gab, sollte man nicht einfach unbeachtet lassen: Den Autoren wurde nicht nur der durch eine *proportionale Messung erzeugte Einzelton* übermittelt, was dieser auch gewesen sein soll, proportional berechnet werden mußte der skalisch bestimmte Ton; auch hier erscheint Differenzierung notwendig, die vorliegende Literatur läßt derartige Flüchtigkeit selbst in Lexikonartikeln kaum noch tragbar sein.

Der von Berger entdeckte und als so *kleine, aber entscheidende* bewertete *Zusatz* stammt, wie leicht zu erkennen von Isidor, der nun sicher noch nicht Choral und antike Musiktheorie verbinden konnte, auch weist der Unterschied der Formulierung *recte* statt *bene modulandi* und andere Dinge gerade nicht auf Augustin als Vorlage (daneben gibt es ja noch Cassiodor oder Censorinus; eine etwas umfangreichere Diskussion des Problems der verschiedenen Fassungen dieser Textstelle s. bei Verf., *Musik als Unterhaltung* II, S. 91 ff., für Berger sicher nicht so leicht zu lesen). Es ist aus dem Text selbst aber klar zu sehen, daß in der Wendung *sonu cantuque consistens* bei Isidor bzw. *congrua* bei Aurelian keineswegs an eine Verbindung beider Termini gedacht wird, die Wörter sind parataktisch gleichwertig, bedeuten also in rhetorischer Aufwendigkeit das Gleiche — aber, warum soll man solche Dinge beachten, wenn man nur irgendetwas schreiben kann und soll.

Beachtet man außerdem wie gesagt, daß Aurelian an keiner Stelle seiner nicht wenigen Versuche einer Melodiebeschreibung, aber auch sonst nicht, irgendein Wissen um die Struktur einer Skala, um einen rational, d. h. skalisch definierten Einzelton besitzt, sondern *sonus* ausschließlich im Sinne von *Melodie* gebraucht, wird deutlich, daß die Folgerung von Berger zwar das Richtige, nämlich die bekannte Verbindung von rationaler Musiktheorie und Choral meint, die im Mittelalter neu, geradezu personalisierbar in dem Autor Aurelian ihren, nur noch vor-rationalen Beginn hat, aber an der falschen Stelle zu finden meint: Den rational definierten Einzelton hat Aurelian nicht verstanden — und wie Guidos Gebrauch des Wortes *motus* zeigt, vgl. Verf., *Musik und Grammatik*, S. 124 ff., machte er den Praktikern des Gesangs offenbar noch um 1030 gewisse Schwierigkeiten; der Terminus *motus* ist offensichtlich nicht abhängig von der Aristoxenischen Unterscheidung zweier Arten von Stimmbewegung bzw. überhaupt der Kategorie der *κίνησις φωνῆς*, die natürlich auch Aurelian nicht verstanden haben kann. Bergers Deutung ist also falsch — Literaturkenntnis kann nicht nur vor Neuentdeckungen, sondern auch vor derart krassen Fehlern schützen; Fehlern, die in einer anderen Wissenschaft skandalös wären.

Auch die byzantinische „Theorie“ kennt (vgl. o., Anm. 42 auf Seite 476) ja nur *Schritte/φωναί*, nicht etwa Töne. *φθόγγοι*; man muß also von einer gewissen Natürlichkeit einer bewegungsmäßigen geistigen Repräsentation melischer Abläufe für die Zeit von Aurelian und davor ausgehen, die auch in der Natur der frühesten, der Paläofränkischen Neumen-

—, kennt (ansatzweise, aber natürlich noch nicht vollständig rationalisiert) in Bezug auf die vier zentralen Intervalle, Ganzton, Quart, Quint, Oktav, die Bedeutung des Wortes *tonus*, ed. Gushee, S. 63, 16 (und daß es hier nicht um die Bedeutung τόνος im Sinne von Transpositionsskala bzw. später von „Tonart“ im Sinne des Oktoechos geht, ist klar).

Wenn aber ein offenbar gebildeter Autor um oder kurz vor 850⁴⁶ Schwierigkeiten

schrift ihren Ausdruck findet, wie man bei Verf., *Otfrid* nachlesen kann — ein Strichlein z. B. nach oben als Bewegung über, rational formuliert zwischen, zwei Töne bzw. Tönen.

⁴⁶**Zu den zwei Fassungen des Kommentars von Johannes Scottus zu Buch 1 von Martians Schrift** Zur Datierung vgl. H. Liebeschütz, *Zur Geschichte der Erklärung des Martianus Capella bei Eriugena*, *Philologus* 104, 1960, S. 127 ff. Er setzt die lange, von Jeaneau herausgegebene Fassung vor das Jahr 846, wogegen die von C. E. Lutz herausgegebene Fassung die jüngere sei, weil sie mit der Kosmologie von *de divis. naturae/περι φύσεως* übereinstimme, ib., S. 129, daß also die Oxforder Fassung die ältere sein müsse, wobei vor allem die Fassungen der jeweiligen Kommentare zum ersten Buch verschieden sind. In Bezug auf die die *ars musica* betreffenden Textstellen erscheint es sogar unmöglich, von einem Zusammenhang der beiden Versionen zu sprechen, die Kommentare sind nicht nur hinsichtlich des Einbezugs der Kosmologie, sondern auch in der Deutung nicht vereinbar. Diese Diskrepanz beachtet Liebeschütz nicht.

Dabei kann vorab bemerkt werden, daß die — nach Liebeschütz neuere — Pariser Fassung in der Deutung der für die Musik maßgeblichen Stelle der Beschreibung des auch musikalischen Hains von Apoll als wenig interessante, auch nicht notwendig inhaltlich-strukturelles Verstehen der verwendeten musiktheoretischen Termini verratende Ausfüllung des von Martianus Capella gegebenen Rahmens zu bewerten ist: Die, z. B. in der Schrift von Waeltner über den Begriff *organicum melos* bei Johannes Scottus leicht zugängliche, Anm. 14, S. 10, Stelle, zu Dick 10, 22 (ed. Lutz), erklärt, daß die Extremzweige/-töne Rahmenkonsonanzen bilden, also Oktav, Quint oder Quart — sinngemäße Konkretisierung der Verwendung der Proportionsbezeichnungen bei Martian. Die mittleren Töne dagegen sind vom *tonus* bestimmt, wobei die Formulierung *Communis mensura mediarum vocum, quam dicunt tonum mox gignitur* mit der proportionalen Exemplifizierung natürlich nicht kompatibel ist (eine *communis mensura* kann es im proportionalen Modell nicht geben, ist dagegen grundsätzliche Kategorie des Aristoxenischen Modells), und der anschließende Satz — *et quia non semper integris tonis a se invicem medii cum extremis comparati discernuntur, necesse est, ut inserantur emitonia, quae etiam limmata nominantur, et hoc est, quod ait, OMNIS ETIAM SINE DISCRETIONE IUNCTURIS, quamvis intervenierent limmata* — nicht gerade nahelegt, daß der Kommentator verstanden haben könne, was eigentlich gemeint ist bzw. wie man sich die gemeinten *species* der Konsonanzen eigentlich vorstellen sollte; insbesonde-

re scheint der Autor nicht zu wissen, was ein Halbton sein könnte, sein Kommentar bleibt „literarisch“, ist nicht inhaltlich. Ein solches inhaltliches Verstehen impliziert notwendig das Wissen, wie denn die *medii cum extremis comparati* sind, also ein Wissen der *species* oder wenigstens der Ordnung des *σύστημα τέλειον*. Genau das bleibt im Kommentar vag, so vag, daß man hier einen freien, nicht spezifischen Umgang mit den Wörtern voraussetzen muß, also ein „Wissen“ darum, daß es „nichtganze“ Töne gibt, und daß die mit den *toni* irgendwie vermischt sind; das ließ sich auch ohne konkretes Wissen „verstehen“. Die „extremen“ Töne werden schließlich mit den *medii* sicher nicht in Ganztonproportion verglichen. Wie *limma* zu Ganzton steht, scheint der Kommentator auch nicht zu wissen, er „erklärt“ durch Wortreihung.

Dies festzustellen scheint notwendig, um die Frage nach einem eventuellen Fortschritt des Verständnisses musiktheoretischer Strukturen in Analogie zu der von Liebeschütz behaupteten zeitlichen Reihenfolge beantworten zu können: Hinsichtlich eines solchen Verständnisses kann grtsfr nicht von einer Entwicklung ausgegangen werden, worauf im folgenden einzugehen ist.

Dagegen kann eindeutig festgestellt werden, daß der Unterschied der beiden Kommentarversionen zu dieser Stelle als unüberbrückbar erscheinen muß: Der der Oxforder, nach der Meinung von Liebeschütz älteren, Fassung eigene, sehr ausgedehnte Passus über die Sphärenharmonie einschließlich seines nur an dieser Stelle anzutreffenden „Mißbrauchs“ des Begriffes *tonus* in Anschluß an die falsche Definition von Martianus Capella hat nicht eine einzige Spur in dem nach Liebeschütz jüngeren Pariser Kommentar hinterlassen.

Bei der Bedeutung, die der Kommentator in der Oxforder Fassung der Darlegung einerr völlig neuen, ebenfalls einmalig hier anzutreffenden Interpretation der Sphärenharmonie verleiht — allein die Ausdehnung fällt hier ja auf — wäre eine Beachtung dieses Umstands vielleicht doch nicht ganz so vernachlässigbar, wie dies bei den Ausführungen von Liebeschütz der Fall ist: Es ist eigentlich undenkbar, daß die mit erheblicher Mühe gearbeitete, wie gesagt völlig neuartige und — mit Recht — auch einmalig gebliebene Theorie der Sphärenharmonie der Oxforder Fassung in einer späteren Version ohne weiteres durch einen eher trivialen Kommentar, eine einfache Ausfüllung des von Martianus Capella gesetzten Rahmens kommentarlos ersetzt worden sein sollte, zumal nicht zu erkennen ist, daß der Autor sich wirklich vom Unsinn der in der Oxforder Fassung entwickelten Theorie der Sphärenharmonie so getrennt haben müsse, daß nur die reine Ausfüllung in der angedeuteten Weise „übriggeblieben“ wäre.

Hier ist nicht der Ort, die allgemeinen Probleme der Fassungen des Kommentars hinsichtlich relativer Datierung, Entwicklung des philosophischen Denkens des Autors u. ä. zu erörtern; hier geht es allein darum, die für die Entwicklung des Verstehens antiker Musiktheorie durch die Bildungsträger des 9. Jh. im Frankenreich zu erkennen, insbesondere, weil die hier zu besprechende neuartige, dem Selbstbewußtsein von Otfrid als deutscher Dichter entsprechend

bei der Anwendung des Terminus *tonus* hat, müssen weitere Fragen gestellt werden nach den Trägern der Renaissance speziell der antiken Musiktheorie und nach der Datierung — gar in Hinblick z. B. auf die *Musica Enchiriadis* und irgendeiner Relation dieser Schrift zu Johannes Scottus, die daraus hergeleitet werden könnte, daß die beiden Schlußkapitel der *Musica Enchiriadis* deutlich philosophische Grundsätze heranziehen, die wie zu erwarten, mit der Harmonie, der menschlichen Erkenntnisfähigkeit und der Begrenzung dieser Fähigkeit durch Gott befaßt sind⁴⁷, ist eine Datierung dieser Schrift in die Zeit um oder gar vor 850 ausgeschlossen, denn der Autor der *ME* weiß natürlich ganz klar (im Gegensatz zu Aruelian), was ein Ganzton ist und was andere Bedeutungen des Wortes *tonus* sind, wie ihm überhaupt alle Grundbegriffe der antiken Musiktheorie voll verständlich sind — in deutlichem Gegensatz zu Aurelian, übrigens auch noch zum „ostfränkischen“ Regino⁴⁸. Zudem

in deutlichem Gegensatz zu den verfügbaren antiken Quellen eigenständig entwickelte Theorie der Sphärenharmonie von der fehlerhaften Definition des *tonus* bei Martianus Capella abhängt, ja vielleicht sogar mitverursacht worden sein könnte.

⁴⁷Vgl. E. L. Waeltner, *ORGANICUM MELOS, zur Musikanschauung des Johannes Scottus (Eriugena)*, Bayer. Akad. d. Wiss., Veröff. d. Musikhist. Komm., Bd. 1, München 1977; eine Schrift, deren Ergebnisse auch durch die neueste Frucht der Beschäftigung mit Johannes Scottus von musikwissenschaftlicher Seite nicht im mindesten geschmälert oder eingeschränkt werden können, worauf noch einzugehen ist.

⁴⁸*sonus und tonus* Im Gegensatz zu den Mystifizierungen Atkinsons ist dem Autor — in Gegensatz z. B. zu dem der Alkuin zugeschriebenen Schrift — völlig klar, was mit dem Wort *tonus* an Verschiedenem bezeichnet wird.

Von Interesse ist, daß die Definition von Martianus Capella auch in der *Musica Enchiriadis* Beachtung gefunden hat, und zwar u. a. schon zu Anfang, ed. Schmid, S. 3, 7: *Ptongi autem non quicumque dicuntur soni, sed qui legitimis ab invicem spaciis melo sunt apti. ...*, woraus dann die *natürlich Ordnung* der Leiter abgeleitet wird; eine klare Definition des Wesens der *vox diastematica*, was eine eigenständige, den Sinn der Struktur erfassende Formulierung der Aristoxenischen Einteilung ist, weil nicht nur die *vox diastematica*, sondern deren Natur, durch rationale Intervalle bestimmt zu sein, aufgenommen wird. Der Autor der *Musica Enchiriadis* hat, wie auch der Plural zeigt, klar verstanden, in welchem Zusammenhang der Begriff von *legitima spacia* zu sehen ist; der Unterschied zum Wortgebrauch von Martianus ist evident.

Wenn Hucbald diese Bestimmung übernimmt und in eigener Weise formuliert, nämlich als *... sonos ... tantum, quos rationabili discretos ac determinatos quantitate, quique melodiae apti existerent ...*, ed. Chartier, S. 152, 4, so kann das angesichts des Fehlens von jedem konkreten Bezug auf das Pythagoräische Modell, die Proportionen — ausgenommen natürlich

die Halbtöne — nicht einfach als *the assimilation of Boethius's quantitative concept of pitch and the epistemological bent of Pythagorean music theory, thereby forming an eloquent witness to the Carolingian reception of the ancient quantitative disciplines* interpretiert werden, wie dies Bower, *Sonus, vox ...* in *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters* III, ed. Bernhard, S.54, tut, der den Text Hucbalds offenbar nicht oder höchstens höchst ungenügen zur Kenntnis genommen hat: Viel wichtiger ist, daß das gerade nicht geschieht, sondern eher das Aristoxenische Modell, intuitiv, aus der Vorgabe, vor allem von Boethius, abstrahiert wird: Die gemeinte Rationalität der Intervalle wird bei Hucbald, im Gegensatz zu Boethius, geradezu Aristoxenisch vorausgesetzt, gemeint sind die konkret gesungenen Intervalle — gerade diese Leistung, wegzukommen von der rein proportionalen Existenzform von Intervallen zu ihrer musikalischen Wirklichkeit und diese durch Intervalle als Größen an sich, nicht einfach als Proportionen zu verstehen, als gesungen rationale Größen, stellt eine der wesentlichen Leistungen mittelalterlicher Rezeption antiker Musik dar: übrigens steht auch für die *Musica Enchiriadis* nicht die proportionale Definition von Intervallen bzw. „ihren“ Tönen im Zentrum, das wird sozusagen nachgeholt in der *Scolica Enchiriadis*, weshalb auch alle Deutungen dieser zweiten Schrift als einfache Wiederholung der *Musica Enchiriadis* falsch sind, vgl. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 81 ff. Auch in der Diskussion der Elementarbegriffe findet sich der Ausdruck *legitimus, a, um*, und nun korrekt bezogen auf den Ganzton — welch ungeheurer Fortschritt gegenüber Martianus Capella! —: *quid sit inter ptongos et sonos, inter tonos et epogdous, quid etiam toni et modi ..., quid diastema et sistema*, ed. Schmid, S. 20: Schon die Überschrift macht deutlich, daß der Autor um Begriffserklärung bemüht ist, wobei die Definition bei Martianus Capella sozusagen zur Zusammenfassung von *tonus* mit den elementaren Begriffen *sonus* und *ptongus* führt, ohne daß aber ein Problem daraus wird, ed. Schmid, S. 21, 4; dabei könnte man den von der *Musica Enchiriadis* natürlich völlig unabhängig aufgestellten Unterschied zwischen *sonus* und *ptongus* auf die Aristoxenische Opposition von *emmelischen* und *ekmelischen* Tonfolgen beziehen; die *ptongi* entsprechen den *emmelischen* Fortschreitungen, sie bezeichnen die allein melisch zulässigen Tonfolgen des Tonsystems:

Sonus quarumque vocum generale est nomen, sed ptongos dicimus vocis canorae sonos.

Tonus est spacii legitima magnitudo a sono in sonum. Hocque spacium musicorum sonorum, quia in sesquioctava proportione est, Greco nomine dicitur epogdous.

Man sieht, wie der Autor sich bemüht, die unpassende Definition von Martianus Capella, 930, sofort zu qualifizieren, wodurch der Sachverhalt *Ganzton* als Bezeichnetes direkt geklärt wird — bei Martianus fehlt eben der unabdingbare Verweis auf den *epogdous* ganz, es folgt sofort das *hemitonium*; und dies läßt eben doch fragen, ob Johannes Scottus vielleicht doch

ist wie angesprochen der Rang der *Musica Enchiriadis* als wissenschaftliche und auch philosophische Schrift so hoch, daß eine völlige Ignoranz solcher wissenschaftlicher Arbeit durch einen Philosophen wie Johannes Scottus undenkbar ist⁴⁹; es sei denn, man könnte einen bewußten Verzicht von Johannes Scottus auf Kenntnisnahme elementarer musiktheoretischer Entwicklungen voraussetzen — es läßt sich zeigen, was im Folgenden vorgestellt wird, daß Johannes Scottus auf Kenntnisnahme der Musikschrift von Boethius strikt verzichtet hat, obwohl sie in seiner Zeit rezipiert worden ist: Die Fehler und Unklarheiten hinsichtlich der Verwendung von musiktheoretisch klar definierten Begriffen durch Johannes Scottus sind so, daß eine betreffende Kenntnis auszuschließen ist.

Andererseits ergibt sich daraus auch die Notwendigkeit, nach dem eigentlichen Verständnis bzw. der Verständnisfähigkeit der von den musiktheoretischen Termini gemeinten Sachverhalte bei Johannes Scottus zu fragen, wenn er, nur um ein erstes Beispiel anzuführen, an anderer Stelle über Intervalle, z. B. in Zusammenhang mit dem *senarius*⁵⁰, der Tetraktys, 6, 8, 9, 12, spricht und da den Begriff

hemitonium irgendwie als nicht ganz vollständigen Abstand an sich gesehen haben könnte; eine Konkretisierung fehlt bei ihm. Die *Musica Enchiriadis* übernimmt zwar die Autorität, erklärt deren Text aber so, daß keine terminologischen Probleme entstehen können, ihr Autor weiß genau, was ein Ganzton ist. Er verbessert also den Text von Martianus Capella! Auch von da wird der Abstand des musiktheoretischen Niveaus zwischen Johannes Scottus und der *Musica Enchiriadis* klar erkennbar (Schmid erwähnt die Herkunft der Stelle in seiner Ausgabe übrigens nicht).

⁴⁹Auf die Unterschiede zwischen Konzeptionen in der *Musica Enchiriadis* und den *Scolica Enchiriadis* zu denen von Johannes Scottus weist Waeltner ausführlich hin; von großem Interesse ist seine Feststellung, daß die *Dasia*-Schriften die Verwendung des Wortes *harmonia* nicht in Bezug auf die Mehrstimmigkeit kennen, sondern in Hinblick auf die antike Tradition sinngemäß in Bezug auf die Harmonie zwischen den Tönen schlechthin; s. auch u. (zur Definition der Harmonie als *adunatio* bei Boethius, s. u., S. 53 auf Seite 496).

Die folgende Betrachtung wird zeigen, daß das musiktheoretische Wissen des Standes des Martian-Kommentators der Oxforder — übrigens auch der Pariser — Fassung mit dem des Autors der *Musica Enchiriadis* überhaupt nicht zu vergleichen ist, auch wenn gewisse Parallelen der Definitionen durch gemeinsame Bezüge etwa zu Martianus Capella natürlich bestehen; die betreffenden Behauptungen von Beierwaltes erweisen sich als Zeugnisse des Nichtverstehens des Wesens der mittelalterlichen und antiken Musiktheorie.

⁵⁰**Zu neuerer Deutung von Pythagoräischer und Aristoxenischer Musiktheorie**
Der, s. u., bei ihm strikt Aristoxenisch, also mit der von ihm natürlich durchgehend behaupt-

teten „Proportionalität“ unvereinbar ist. Diese Unfähigkeit einer klaren Unterscheidung des Pythagoräischen, proportionalen, und des Aristoxenischen, bewegungs- bzw. streckenanalogen, Modells teilt er allerdings mit seiner Vorgabe, auch Martianus Capella ist zu einer solchen Unterscheidung nicht mehr fähig — und für die antike Mathematik ist eine Harmonisierung beider Modelle ausgeschlossen; die moderne Mathematik kann dies durch den Logarithmus ohne Probleme leisten (Abbildung der additiven Gruppe auf die multiplikative, wozu natürlich der Körper der rationalen Zahlen nicht ausreicht).

Reicht also die „Bildung“ eines Autors wie Martianus Capella nicht mehr hin, diese für die antike Wissenschaft unvereinbaren Modelle zu unterscheiden, so sollte dies bei neueren Interpreten doch wenigstens der Beachtung wert sein: In der als nicht einmal für ein allgemeinbildendes Lexikon für breitere Kreise als passend zu qualifizierenden, extrem zusammenfassenden Parataxe von Inhaltsangaben zur Tradition eines Zusammenhangs von Musik und Arithmetik durch Grebe, in der man Sätze findet wie: *Die Nähe von Arithmetik und Musik ist auf die Entdeckung der Pythagoräer zurückzuführen, daß, wie im Kosmos, so auch in der Musik die Zahl vorherrscht. Er soll als erster die Töne mathematisch berechnet haben ...* (Martianus Capella, S. 740), worin weder der Ausdruck *vorherrschen* noch die Vorstellung einer *mathematischen Berechnung* der Töne von der für Habilitationen eigentlich zu fordernden wissenschaftlichen Akribie ist, findet man allerdings Hinweise, daß diese Unterscheidung auch für neuere Deuterinnen Schwierigkeiten bereitet, so wenn man die selbst für Konversationslexikonmanier kaum brauchbare „Zusammenfassung“ des Inhalts der *Harmonik* von Ptolemaeus lesen darf, ib., S. 741:

In dem Bemühen um einen Ausgleich zwischen pythagoreischer und aristoxenischer Musikauffassung berücksichtigen die Ἀρμονικά von Klaudios Ptolemaios die mathematischen Berechnungen der Töne und Intervalle. Theon Smyrnaeus behandelt ... beide Wissenschaften.

Ehe man das Werk von Ptolemaeus zur Musik in einem so nichtssagenden, und dennoch hochgradig falschen Satz „zusammenfasst“, sollte man auf solche Bemerkungen im leichten Konversationston lieber verzichten: Die Verbindung mit Theo Smyrnaeus, einem reinen Kompilator, mit Ptolemaeus, der eigene Berechnungen in sehr hohem Ausmaß durchführt, ist geradezu sinnlos; die Behauptung, daß ausgerechnet Ptolemaeus eine Harmonisierung der beiden Modelle der Melik in der Antike versuchen würde, kann nur durch dezidierte Verweigerung einer inhaltlichen Kenntnisnahme der Schrift von Ptolemaeus „erklärt“ werden; und der „Aristoxenismus“ von Theo Smyrnaeus wäre auch erst näher zu erläutern; auch hier scheint eine Kenntnisnahme des Inhalts nicht vorzuliegen: Daß Theo Smyrnaeus die Pythagoräische Lehre, das proportionale Modell der Melik weitergeben will und nicht das von Aristoxenus wird schon aus dem Titel seiner Arbeit erkennbar (zur näheren Erläuterung, daß auch hier Grebes kurze „zusammenfassenden“ Sätze nicht in eine wissenschaftliche Ar-

jedenfalls korrekt verwendet, bzw. die gegebenen Formulierungen nicht durch ei-

beit gehören, s. u. eine kommentierte Übersetzung im Anhang) Vergleichbar absonderlich ist die Folgerung von Grebe ib., S. 687: *Martianus vermischt die beiden Lehren, ohne auf ihre Unterschiede hinzuweisen. Auch seine Hauptquelle, Aristeides Quintilianus, gibt pythagoräische und aristoxenische Vorstellungen wieder. Dies deutet darauf hin, daß sich in der hohen Kaiserzeit beide Schulen nicht mehr konträr gegenüberstehen.*

Daß es eingehende Beiträge zum Unterschied, ja zur absoluten Unvereinbarkeit zwischen Aristoxenischem und proportionalen Modell gibt, scheint Grebe unbekannt geblieben zu sein: Immerhin stehen sie sich dann in der Nachhohenkaiserzeit bei Boethius genauso unvereinbar gegenüber wie in der Kaiserzeit bei Ptolemaeus. Zwar kontaminieren die späten unwissenschaftlichen Kompilatoren Aussagen beider Theorien, zu einer *Vermischung* der beiden Modelle sind sie unfähig, da dies in der Antike unmöglich, ausgeschlossen war; die Theorien sind nicht kompatibel, wie man wieder ganz einfach aus Boethius erfahren kann. Ob es wirklich noch wissenschaftlich ernstzunehmende Vertreter des Aristoxenischen Modells in der *hohen Kaiserzeit* gegeben haben kann, scheint mehr als fraglich; die Voraussetzung solcher *Schulen* ist höchst fragwürdig. Nur durch den Sonderfall Ptolemaeus ist die Pythagoräische „Schule“ noch wissenschaftlich ernstzunehmend vertreten. Auch hier hat Grebes Beitrag keine wissenschaftliche Aussagefähigkeit, außer der, daß ihr die eigentlichen Probleme unbekannt sind — so unangenehm derartige Bemerkungen auch sind, die Sorglosigkeit und Inkompetenz der Gutachter ist hier vor allem zu bedauern.

Daß dann noch ausgerechnet Ptolemaeus sich um *einen Ausgleich zwischen* den beiden Modellen bemüht haben soll, was für die Antike absolut ausgeschlossen ist, und dazu auch noch die *mathematischen Berechnungen der Töne und Intervalle berücksichtigt — berücksichtigt!* — habe, ist, wie gesagt, wissenschaftlich bzw. sachlich nicht ertragbar: Die — von dem proportionalen Modell her unvermeidliche — „Widerlegung“ des Modells von Aristoxenus ist für Ptolemaeus geradezu zwingend; allein schon die Tatsache, daß Aristoxenus von sechs Ganztönen in der Oktav spricht und den Ganzton in zwei gleiche Halbtöne zerlegt, ist proportional gesehen falsch, mußte also von Ptolemaeus als Unsinn widerlegt werden: Eine Harmonisierung beider Modelle ausgerechnet auch noch durch Proportionen zu behaupten, ist nicht mehr qualifizierbar. Und es ist zu fragen, was derartige Zusammenfassungen eigentlich mit dem Text von Martianus Capella zu tun haben; Kurzangaben zu erfinden, die weder eine spezifische Beziehung zum betrachteten Text, aber auch nicht zu den so „behandelten“ Schriften haben, ist für einen wissenschaftlichen Beitrag inadäquat.

Daß es sich auch hier nicht um einen Einzelfall, sondern Grundlage Grebeschen Umgang mit antiken Quellen handelt, zeigt die anschließende Erläuterung zu arithmetischen Aussagen von Martianus Capella, zu denen er ganz einfach auch die naheliegenden musikalischen Beispiele heranzieht. Hier nun wird Grebe ausführlich, ib., S. 742, denn es handelt sich um Trivialitäten:

Eine der zahlreichen Qualitäten der Hexade ist der Umstand, daß eine Oktave sechs Ganztöne, nämlich fünf Ganztöne und zwei Halbtöne umfaßt. Diese Zahlen erklären sich folgendermaßen: Die Quart besteht aus zwei Ganztönen und einem Halbton, die Quint ..., Quarte und Quint zusammen ergeben die Oktave. Die 6 bildet mit der 8, 9 und 12 verschiedene Reihen, die Martianus im Paragraphen 737 untersucht. Mit allen vier Zahlen können die drei symphonischen Intervalle ... ausgedrückt werden.

Daß man mit diesen vier Zahlen auch den Ganzton darstellen kann, ist für Grebe ersichtlich ebenso irrelevant wie der Umstand, daß der von ihr in gleichem Zusammenhang angeführte Halbton eben nicht so einfach zu haben ist. Sie hat offenbar auch nicht bemerkt, was Vertreter des proportionalen Modells des Materials der Melik von Pythagoras bis Ptolemaeus dazu zu sagen haben, daß die Oktave sechs Ganztöne umfasse, was dem Aristoxenischen Modell entspricht, wogegen die Tetraktys das proportionale Modell der Melik betrifft. Derartige Inkompetenz auszubreiten, ist für einen wissenschaftlichen Beitrag inadäquat. Daß Martianus Capella etwas selbständig *untersuchen* könne, ist angesichts der Defizite seines Wissens eine gewagte Behauptung, vor allem, wenn es sich um derartigen Unsinn handelt, wie ihn Grebe formuliert: Terminologische Korrektheit ist notwendig, was sollen hier *verschiedene Reihen* sein, wo es um die Mittel geht, die Grebe aber nicht nennt? Fataler aber ist noch, daß Grebe die Zusammenstellung von Martianus einfach übernimmt, und sich damit wieder als unfähig erweist, zu verstehen, was daran so deutlich das ange-deutete Unwissen von Martian belegt (736/7):

(sex) ... hic autem numerus Veneri est attributus, quod ex utriusque sexus commixtione conficitur, i. e. ex triade, qui mas, quod impar est numerus, habetur, et dyade, quae femina paritate; nam bis terni sexis faciunt. solida etiam figura quadrati sex superficies habet. totius harmoniae toni sunt sex, i. e. quinque toni et duo hemitonia. idemque per primum motum, hoc est dyadem, collatus duodecim facit, inter quos duos numeros duo medii inveniuntur, hoc est octo et novem. quorum unus ex meo nomine regulaque censetur; nam arithmeticus memoratur, i. e. novenarius; ...

Die nicht nur für den modernen Leser — ausgenommen Grebe — absonderliche, ja widersinnige Reihung von Erscheinungen, die der Sechszahl zugeordnet werden können, schließt den Irrtum ein, daß sechs Töne in der Oktav in einem Gedankengang mit den Mitteln, als gleichwertige Exempel dieser Zahl genannt werden können: Die seit Archytas geläufige Generierung von Intervallproportionen durch Mittel führt in der Tetraktys zur Bestimmung des $\tau\acute{o}\nu\omicron\varsigma$, des *Ganztons* als $9/8$ — wenn man Geschwindigkeitsrelationen nimmt —, damit aber ist, wie geradezu ins Auge springt, ausgeschlossen, sechs Ganztöne pro Oktav anzusetzen (was Martian implizit voraussetzt); man muß sich für das eine oder das andere

Modell entscheiden. Mit seiner Zusammenstellung aber wird klar, was Martianus Capella — bzw. seine Vorlage — tut: Zusammengestellt wird ohne Verstehen des Inhalts, was formal unter die Sechszahl unterzuordnen ist. Die inhaltliche Absurdität, von der Sechszahl der Ganztöne pro Oktav direkt zur Tetraktys 6, 8, 9, 12 überzuleiten, nur weil die letzte Zahl das Doppelte der Sechs ist, kann nur leisten, wer nichts mehr von den eigentlichen Sachverhalten verstanden hat und einfach kompiliert, höchstens mit der „Fähigkeit“ einer Zusammenstellung nach irrelevanten Formalismen, hier der Zahlen. Mit Mathematik, Arithmetik o. ä. hat das Vorgehen von Martianus Capella auch aus antiker Sicht nichts zu tun — und kann daher auch nicht als *untersuchen* qualifiziert werden.

Formulierungen wie, Grebe, ib., S. 740, *Es ist das Verdienst des Mathematikers Euklid, in der Sectio canonis die mathematische Musiktheorie auf der Grundlage der pythagoreischen Proportionslehre übersichtlich zusammengestellt zu haben ...*, beweisen nur, daß die Autorin — abgesehen von der Inadäquatheit des Stils — nichts von der Leistung der Euklid zugeschriebenen Schrift verstanden hat: Diese ist sicher *übersichtlich*, wie mathematische Texte eben sind, nur Euklids Text bringt wesentlich Neues, die Berechnung des gesamten Tonsystems (erweitert dann durch Ptolemaeus noch auf die Transpositionsskalen), die Aufstellung der notwendigen mathematischen Beweise und schließlich in der Einleitung die Grundlage einer für die Antike akzeptablen „akustischen“ Theorie. Wie man angesichts der großartigen Interpretation und Übersetzung dieses, nicht ganz kohärenten Textes durch A. Barker zu einer „Zusammenfassung“ des Inhalts in einem Satz kommen kann und dies noch in einer Arbeit über musiktheoretische Fragen der Antike, ist begreifbar nur bei Unkenntnis des eigentlichen Inhalts.

Auf solche Merkwürdigkeiten der Arbeit von Grebe einzugehen, verbietet sich eigentlich, das Fatale dieser Arbeit liegt aber darin, daß aufgrund solchen Nichtwissens die Vorstellung formuliert — und offensichtlich akzeptiert — wird, daß Martianus Capella im Rahmen von Musiktheorie habe selbständig denken oder *untersuchen* können und darin gar gleichwertig mit Boethius' Schrift sei.

Methodisch reicht es eben nicht aus, in niedlicher Nacherzählung des, durchgehend unverstandenen Inhalts einfach vorauszusetzen, daß hier noch eine selbständige musiktheoretische Arbeit vorliege — von selbständiger theoretischer Arbeit kann übrigens nicht ein einziger lateinischer Text der Antike ein Zeugnis geben, von der Rhythmik Augustins abgesehen —, nur, weil noch Rudimente antiken Fachwissens als Versatzstücke verwendet werden; die Aufgabe von Grebe wäre gewesen, die Art des Verstehens, die Art der Kombinationen bzw. kaleidoskopartigen Zusammenfügungen bei einem spätantiken Autor wie Martianus Capella zu bestimmen. Statt dessen findet man unreflektierte Inhaltsangaben, nette, nicht selten unzutreffende Zusammenfassungen im Konversationston, aber keine die strukturell-rationalen Bedeutungen erfassenden Vergleiche. Auch hier trifft Grebe exemplarisch genau das, wovon Stahl in seiner *conclusion* warnt, s. o. Anm. 62 auf Seite 123.

Man muß sich aufgrund dessen, was Martianus Capella im „mathematischen“ Abschnitt zu Musik sagt, fragen, wie Grebe diese lächerlichen Exemplifizierungen als didaktische und methodische Eigenleistung von Martianus formulieren kann, ib., S. 743, die Schönheit von neuartigen Wendungen wie *arithmologisch* kann den Umstand nicht verdecken, daß Grebe der Zugang zum eigentlichen Inhalt der von ihr wiedergegebenen Aussagen fehlt:

Die im arithmologischen Abschnitt enthaltenen Andeutungen (!) greifen dem neunten Buch voraus ... und sind daher für einen Leser ohne Kenntnis der antiken Harmonik nicht verständlich. Dies ist der didaktische Preis, den Martianus dafür zahlen muß, daß er mithilfe der Proportionenlehre Arithmetik und Musik verbindet. ... Auf der anderen Seite steht jedoch der Gewinn der Verknüpfung, die neben der Darstellung der Septem Artes Liberales im einzelnen zu Capellas Absichten zählt.

Wie angesichts der Gegebenheit des proportionalen Modells der Musiktheorie ein Autor, der nicht strikt Aristoxenisch denkt — und dann kann er keine Sphärenharmonie kennen —, überhaupt in der Lage gewesen sein sollte, keine solche *Verknüpfung* herzustellen bzw. eine *Verknüpfung* zu vermeiden, diskutiert Grebe nicht, obwohl sie das Fehlen echter, inhaltlicher *Verknüpfungen* leicht hätte bemerken können — daß traditionsgemäß in der primitiven Arithmetik, die den spätantiken Kompilatoren überhaupt noch veerfügbar war, die „musikalischen“ Proportionen auftreten müssen, bleibt Grebe ebenfalls unbekannt, ein Blick in das von Friedlein herausgegebene Werk von Boethius hätte hier Abhilfe bringen können. Selbstverständlichkeit, ja Unausweislichkeit wird zur weisen Entscheidung eines Kompilators, der zu eigener Harmonisierung oder gar zu inhaltlich adäquater Klassifizierung von vornherein unfähig ist: Vor allem angesichts der formalen Reihung z. B. von Zahlen und deren „Erklärung“ durch unpassende Beispiele ist eine solche *Verknüpfung* eben unvermeidlich: Insofern müßte Grebe erst besondere, erkennbare Bemühungen von Martianus Capella um derartige Verknüpfung deutlich machen, von solchen Bemühungen kann aber keine Rede sein, Martianus führt kompilierend einfach das an, was seine Vorlagen bieten müssen, und wo sollen bei Martianus *didaktische* Bemühungen zu finden sein?

Es ist daher inadäquat, eine solche Unausweislichkeit auch noch als besondere Leistung des Kompilators qualifizieren zu wollen: Was richtig ist, ist der Umstand, daß Martianus Capella überhaupt nicht fähig ist zu einer inhaltlichen *Verknüpfung*; sonst hätte er bei der Erwähnung der genannten Tetraktys doch wenigstens einen Hinweis auf deren musikalische Bedeutung geben müssen (und nicht einmal die Bezeichnung des *harmonischen Mittels* als *musica ratio*, 937, veranlaßt ihn dazu!): Obwohl er direkt davor, und inhaltlich als reinen Unsinn, die sechs Ganztöne der Oktav erwähnt, fällt ihm nicht ein, direkt anschließend den Bezug der betreffenden Tetraktys auf Musik zu beziehen — natürlich ist ein solches „Vorgehen“ nur für einen Kompilator erklärbar, der vom Inhalt des Kompilierten nichts

gene Zusätze verunklaren kann: Die Definition der musikalischen Intervalle durch Proportionen — obwohl Johannes Scottus sonst der Aristoxenischen Theorie verpflichtet ist, natürlich ohne sich über die methodischen Brüche klar zu sein — garantiert sozusagen, daß die musikalischen Intervalle stets durch Bezug auf ein Abstrakteres definiert sind; ist der Begriff *tonus* bestimmt durch $9/8$, ist eine andere Bedeutungsgebung in Bezug auf Musik philosophisch kaum denkbar; insofern besteht hier eine „Sicherung“ gegen den Verlust der Bedeutung *Ganzton* — zu fragen ist aber, welche Konkretheit ein so definierter Begriff haben konnte: Wußte Johannes Scottus, was klanglich, in konkreter Melodie ein Ganzton ist, und hätte er ein solches Wissen überhaupt für wissenswert gehalten?

Der nicht nur als terminologischer Lapsus zu qualifizierende Fehler von Martian und seine zwangsläufige Folge einer Verwirrung des nicht fachspezifisch gebildeten Lesers „eröffnet“ also einige Probleme, auf die hier hinzuweisen ist.

Von Interesse ist in Bezug auf die — zumindest verwirrende — Vorgabe von Martianus Capella, daß Johannes Scottus sich zur Entwicklung einer eigenen, nur bei ihm begegnenden Sonderterminologie gezwungen sieht, denn angesichts der Autoritäten, auf denen seine Vorstellung der Sphärenharmonie beruht⁵¹, konnte Johannes Scottus die korrekte — wie konkret auch immer — Definition von *tonus* nicht entgehen, da diese Autoritäten im Gegensatz zu Martianus Capella die notwendigen Termini richtig verwenden, d. h. wenigstens formal im richtigen Kontext (was nicht notwendig ein echtes, konkretes Verstehen einschließen muß!). Und es ist klar, daß eine Verwendung des Wortes *emitonium* eigentlich zwangsläufig auf die Bedeutung von *tonus* hinweisen müßte.

Auch die Kommentierung zu Martians musikalischem Hain muß schon wegen der *limmata* zwangsläufig auf die Opposition von Halb- und Ganzton führen, zu

versteht, also höchstens zu formalen Assoziationen und daraus dann auch Klassifikationen fähig ist: Hier also die Zahl 6, Mann und Frau „bilden“ die Sechs, es gibt sechs Ganztöne in der Oktav, die Zahl sechs findet sich in der betreffenden Tetraktys, also wird diese hier erwähnt — so läßt sich das „Denken“ von Martianus Capella umschreiben und deuten; die Formulierung von Grebe ergibt sich nicht aus der Beobachtung des Textes, sondern allein als nett erscheinende, scheinbar zusammenfassende Formulierung nichtverstandener Sachverhalte im unpassenden Konversationsstil.

⁵¹Und auf die P. Duhem im 3. Band von *Le système du monde*, Nouveau tirage, Paris 1958, S. 58 ff., hinweist.

Dick, S. 11, 7, 11:

LYMMATA, i. e. emitonia. Hoc dicit, quia a Sole usque ad Lunam quidam tonos integros dicunt. Iterum a Sole usque ad Saturnum toni etiam integri dicuntur. Inde conficitur, ut Sol mese, i. e. medium locum⁵² teneat. Quantum enim spatii a Sole ad Lunam, tantum a Sole ad Satorunum habetur. Quidam autem mittunt limmata, i. e. emitonia, verbi gratia, a Luna ad Mercurium emitonium, et sic in ceteris. Inde dicit in sequentibus: PARILI RATIONE, i. e. tonis integris. ...
Limmata, emitonia. Intromittuntur non solum integri toni sint in musica caelesti, set etiam intersunt emitonia.

Auch die Übernahme der Angabe einer sphärischen Skala, ed. Jeauneau, ib., S. 120, 20, läßt keinen Raum für einen Zweifel daran, daß der Kommentator die Begriffe nicht verstanden haben könnte — weshalb sich natürlich ein Problem hinsichtlich der absonderlichen Definition von Martianus ergeben mußte, dessen Lösung durch Johannes Scottus nun wieder absonderliche Züge aufweist, aber immerhin auf einer eigenständigen Theorie auch der Sphärenharmonie beruht. Man beachte, daß Johannes Scottus einmal nicht angibt, wieviele *toni integri* in den betreffenden Zwischenräumen auftreten, zum anderen, daß er *quidam* anspricht, also von der Meinung irgendwelcher Denker — hinsichtlich der intervallischen Struktur der Skala ist diese Abstandsordnung aber für die Antike absolut vorgegeben.

Zuvor wird klar erklärt, daß jede Oktav aus Quint und Quart zusammengesetzt ist und sechs *toni* enthält; eine für einen Vertreter der Lehre von der Sphärenharmonie zweifellos seltsame Vorstellung, da bekanntlich die Behauptung von sechs Ganztönen in der Oktav streng Aristoxenisch, also sozusagen grundsätzlich „Antipythagoräisch“ ist (es gibt, wie bereits mehrfach zu bemerken der Anlaß bestand, keine wirklich „halben“ Ganztöne, d. h. $9/8$ hat keine Quadratwurzel, was ein zentrales Problem für das Pythagoräische Weltmodell war, das die Antike nicht überwinden konnte, im Gegensatz zu Cauchy).

Diese — vom Pythagoräischen Standpunkt gesehen — falsche Vorstellung von sechs Ganztönen in der Oktav bzw. wirklich *halben Ganztonintervallen* konnte Johannes Scottus sogar selbst aus Martianus Capella 933 entnehmen. Zu einer Kon-

⁵²Daß Johannes Scottus wirklich klar gewußt habe, was die Mese sein soll, erscheint fraglich, was auch für die anonymen Glossen gilt, die Mariken Teeuwen ediert hat.

ketisierung der proportionalen, Pythagoräischen Theorie war Johannes Scottus also unfähig — ein klarer Beweis dafür, daß er die Schrift von Boethius zur Musik nicht gelesen haben kann (auf das Gegenargument von Duchez wird noch eingegangen; es ergibt sich aus der Ersetzung von *paginae* des kommentierten Autors durch *paginulae* mit eindeutigen Beziehungen zu Schemata bei Boethius)⁵³.

⁵³**Zu einer Etymologie von *adunatio* als *armonia* als *ad-monia*** Jeauneau macht in seiner Ausgabe des Kommentars, S. 119, Anm. 41, darauf aufmerksam, daß die unterhaltende Etymologie von *harmonia* durch *monos* et *ar*, das für *ad* gesetzt würde, wodurch die „natürliche“ Übersetzung *adunatio* sei, auf Boethius verweise, nämlich auf die *inst. arithmetica*, ed. Friedlein, S. 126, 16 (weitere Belege findet man in der Diss. von Nancy Phillips, S. 297; das Auftreten bei Chalcidius wie Johannes Scottus ist damit zu erwarten).

Man findet die gleiche „Etymologie“ auch in dem von Mariken Teeuwen herausgegebenen Glossator zu Martianus Capella, zu Dick, S. 489, 15, *Harmony ...*, S. 473, zu Dick, S. 489, 15 und S.491 — da in Zusammenhang mit *enharmonium* —: *ARMONIAE armonia est adunatio vocum. Monos unum, armonia adunatio: haec est adunatio. ...*, der letzte Satz in wenigstens einer Hs., zu Dick, S. 595, 3: *ET VOCATUR HEMIOLIA ENARMONIAE DIVISIONIS ... Armonia dicitur, quod diversos sonos adunat. ...*; ebenfalls der Formalismus einer Wort-„etymologie“, die aber offensichtlich Wirkung getan hat.

Natürlich wäre zu prüfen, ob Johannes Scottus bzw. seine Vorgabe diese „Übersetzung“ von *armonia* — *ar* „=“ *ad*, *monia* „=“ *monos* „=“ *unus*! — durch *adunatio* nicht auch von anderer Seite hätte bekommen können, zumal bei Boethius an der angegebenen Stelle deutlich nur eine von zwei, zudem noch auf weitere Attribute angewiesenen Paraphrasen des Wortes *harmonia* vorliegt: ... *plurimorum adunatio et dissidentium consensio*: Die für Boethius wesentliche Opposition fehlt in den Glossen zu Martianus, wie bei diesem die „Etymologie“ fehlt, auch die musikalische Spezifizierung fehlt da. Bei so rein formalistischer Sinn-„erklärung“ scheint von vornherein ausgeschlossen zu sein, daß ausgerechnet Boethius der Ursprung dieser absurden „Etymologie“ sein müsse oder könne; er hat die griechische Sprache gekannt.

Übrigens verwendet auch Remy von Auxerre diese „Etymologie“ bei der Erklärung des Terminus *enharmonion*, ed. Lutz, zu Dick, 510, 3.

Daß Johannes Scottus jedoch die *Inst. mus.* von Boethius gekannt und auch noch hätte verstehen können, kann auch daraus natürlich nicht gefolgert, ja muß mit ziemlicher Sicherheit ausgeschlossen werden, wobei zu beachten ist, daß eine erste Spur der Lektüre der Musikschrift von Boethius bekanntlich bei Amalar schon um 819 zu finden ist, *Liber officialis*, im Kapitel *De officio lectoris et cantoribus*, ed. Hanssens II, S. 294., allerdings keine die musiktheoretischen Begriffe und Strukturen betreffende Stelle (eine neuerliche Zusammenstellung der Belege für Bekanntschaft mit der Musikschrift von Boethius s. in der

Sammelschrift *Musik – und die Geschichte d. Philosophie u. Naturwiss. i. Mittelalter*, hg. v. F. Hentschel, im Beitrag von C. M. Bower, S. 163). Im Gegensatz zu Johannes Scottus verweist Remy von Auxerre mehrmals auf Boethius; allerdings ist auch daraus nicht zu folgern, daß Remy diesen Text auch verstanden haben müsse; die im Folgenden noch zu bewertenden entsprechenden Deutungsprobleme sind eher ein deutlicher Hinweis auf unzureichendes Verstehen.

Der Text der Musikschrift von Boethius muß also vorhanden gewesen sein — wieweit man bei einer „inhaltlichen“ Lektüre aber schon über proemiale Allgemeinheiten gelangt sein könnte, ist nicht zu sagen, ja es ist fast mit Sicherheit auszuschließen, daß in der Zeit von Aurelian und noch danach irgendjemand etwas von den Angaben zum Tonsystem etc. inhaltlich adäquat verstanden haben könnte (immerhin kompiliert Aurelian einige Partien, verstanden haben kann er sie aber nicht). Insofern können die Ausführungen über Johannes Scottus' „Mißbrauch“ des *tonus*-Begriffes in der Oxforder Fassung seines Martian-Kommentars als Bestätigung der Ausführungen zu diesem Problem in Verf., *Musik als Unterhaltung* II, 81 ff., z. B. zur Frage eines nicht nur kompilierend-literarischen musiktheoretischen Wissen bei Hraban u. a. dienen.

Von Interesse ist hierbei übrigens, daß die *Musica Enchiriadis* in ihren Erwähnungen der *armonia* ebenfalls die Erklärung durch den Wortstamm *adunare* verwendet, ed. Schmid, S. 20, 2: *Armonia est diversarum vocum apta coadunatio* (eine weitere, zusätzliche „Annäherung“ an das „Zusammen“ der *harmonia*), was sich offensichtlich auf das ganze Tonsystem, aber nicht auf Mehrstimmigkeitsphänomene bezieht, diese wird den Konsonanzen spezifisch zugeordnet — danach folgt die Erklärung der betreffenden elementaren Termini, des *sonus*, *ptongus*, *tonus*; es geht um die durch die vorangehenden Darstellungen des Tonsystems konkret in der Skala erläuterten *armonicae rationes*, womit die proportionalen Faktoren seiner Elemente gemeint sind (zu einer absurden Deutung durch U. Eco vgl. Verf. *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil I, *HeiDok*, S. 1224 ff.); Eine Parallele findet man in der Schrift von Hucbald, ed. Chartier, S. 162, 2: *Quindecim siquidem ptongorum super se invicem coadunatio taliter ordinatur, ut si scandendum fuerit, uno inprimis sono quasi extra positio ... deinceps per semitonium, tonum et tonum, usque ad septem voces conscendas. ...*, wobei der erste, abgesonderte Ton der *προσλαμβανόμενος* ist. Bemerkenswert ist, daß auch hier, genau wie in der *Musica Enchiriadis* die Ordnung des Tonsystems mit dem gleichen „hybriden“ Ausdruck *coadunatio* erfaßt wird, nicht die *harmonia* des Zusammenklangs: Ganz ohne Verbindung sind die beiden Schriften also nicht — das Tonsystem ist Repräsentant der *harmonia* —, nur hat Hucbald mit seiner Konzentration auf das antike System den Irrtum des *Dasia*-Systems vermieden.

Es gibt ja noch andere Verbindungen (eine, wenn auch nichts zur Sache sagende, dafür aber völlig neuartige Deutung der *Dasia*-Textgruppe als Kinderbuch mit Bezug auf Pubertät und andere Sonderlichkeiten findet man in dem Beitrag von M. Haas im zitierten Sammel-

band, den F. Hentschel herausgegeben hat; man kann aus diesem wirklich bemerkenswerten Beitrag auch erfahren, daß *iuvenes* entgegen aller antiken Wortbedeutungstradition Jugendliche im Alter bis maximal 21 Jahre bedeutet, aber auch, daß solche Jugendliche imstande waren, einem Lehrer wie Johannes de Grocheo den Lebensunterhalt zu zahlen; ersichtlich kann man nie auslernen — leider gibt Haas (noch?) nicht an, ob der Dialog zur Rhythmik von Augustin für bereits pubertierte, pubertierende oder noch nicht in diesem Haas offenbar so faszinierenden Alter stehende Jugendliche geschrieben wurde; auch könnte man dankbar sein, ob Hugo Primas mit *Dicatur iuveni: Gloria iuvenum, Pauperum adiutor Et baculus senum*, ed. Meyer, S. 93, 137, wirklich nur die bis 21 jährigen, die Greise und die Armen meint; die Anregung von Haas führt ersichtlich zu vielen weiteren Fragen; ein Zeichen wirklicher wissenschaftlicher Größe; man könnte natürlich auch einmal in S. van Waesberghes Beitrag in der Einleitung zu *Tres tractatuli Guidonis Aretini*, Buren 1975, S. 16, lesen, wo er zu den von Guido genannten *pueri* bemerkt, daß es sich hier nicht um Gymnasiasten handelt, erst recht gilt dies für *iuvenes*). Die Gesamtheit des Systems, also alle Beziehungen zwischen Tönen, letztlich also der Bezug zur Musik, werden aufgerufen eben als *apta coadunatio* — der Harmonia-Begriff der *Musica Enchiriadis* umfaßt also nicht etwa nur die Phänomene der Mehrstimmigkeit, worauf Waeltner ja ausführlich und — im Gegensatz zum neuesten Beitrag zu dieser Frage von Beierwaltes (s. u.) — zutreffend hinweist, *Organicum melos*, S. 8.

Die andere Definition findet sich in den *Scolica Enchiriadis*, ed. Schmid, S. 106, 153, sie gibt noch klarer zu erkennen, daß mit *armonia* ein allgemeines Prinzip gemeint ist: Δ : *quomodo ex arithmetica matre gignitur armonia, et an eadem est armonia, quae musica? M: Armonia putatur concordabilis inaequalium vocum commixtio, musica ipsius concordationis ratio*. Die Musik gibt also die Gründe für die Übereinstimmung in der Mischung ungleicher Töne an. Mit diesem Harmonie-Begriff ist natürlich das Tonsystem wie alle ihm immanenten Merkmale, z. B. die intervallischen Relationen gemeint; das Tonsystem ist hier Repräsentant der *harmonia*, die *Dasia*-Schriften leiten ja die Merkmale auch der Mehrstimmigkeit aus der Struktur des partiell neu erfundenen Tonsystems ab: Die Theorieleistung dieser Schriften beruht also auf einer entsprechenden Rückführung aller Phänomene der Musik und darin der Mehrstimmigkeit auf das Tonsystem als letzte Begründung.

Diesen Gebrauch belegen auch die anderen von Waeltner besprochenen *armonia*-Belege aus dieser Traktatgruppe, wobei ed. Schmid, S. 5, 40, *horum sociali diversitate tota adunatur armonia* — für das absolut gesetzte *Dasia*-Tetrachord — *armonia* ganz konkret für das Tonsystem verwendet wird, *adunare* ist dabei passende, vielleicht doch nicht von Boethius übernommene Qualifikation: Die *armonia* wird *adunata* durch die Tetrachorde, die wieder aus „ihren“ Tönen bestehen; auch hier wird deutlich, daß das Tonsystem die sozusagen maßgebliche Grundlage ist (auch Nancy Phillips hat in ihrer Dissertation weitere Belege zur Tradition von *adunatio* beigetragen, S. 297 ff.).

Und dies wiederum läßt an einem höheren Alter der von Bernhard dankenswerterweise veröffentlichten Boethius-Glossen oder, sozusagen alternativ, an deren Verbreitung zweifeln: Bei Aurelian findet man klare Spuren einer, wenn auch nicht sehr weitgehenden Bekanntschaft mit Boethius und den Glossen⁵⁴. Repräsentiert nun Johannes Scottus wirklich auch hinsichtlich Literatur- und Griechischkenntnis einen Höhepunkt, so stellt sich die Frage, warum ausgerechnet er⁵⁵ keine Ahnung von diesem Text und erst recht nicht von dem da vermittelten Fachwissen besitzt. Oder müßte man ein anderes, wenigstens was mathematisches und vielleicht auch musiktheoretisches Wissen anbelangt weitaus höher stehendes Zentrum des Wissens im 9. Jh. und im Frankenreich annehmen, dessen Arbeit Johannes Scottus aber unbekannt blieb? Dies ist angesichts der Schrift von Aurelian unwahrscheinlich; es scheint also nur die Folgerung möglich zu sein, daß bis um 850 kein wirklich inhaltliches Wissen um die Elemente antiker Musiktheorie bestanden hat.

Daraus aber wäre wiederum zu folgern, daß eine Datierung auch nur einer Frühform der *Musica Enchiridis* in die Zeit um 850 ausgeschlossen sein muß, wie auch eine Früherdatierung der Schrift von Aurelian, der an einer Stelle ja die wesentlichen Intervalle sogar, wenn auch inhaltlich unzulänglich, als Typenfaktoren der Tonarten konkretisiert in bestimmten Melodien als Repräsentanten eben der Tonarten, auf die Zeit von 830 doch fragwürdig werden müßte. Die hier betrachtete Schrift von Johannes Scottus wäre damit ein geradezu endgültiges Zeugnis dafür,

Noch absonderlicher wird übrigens in dem genannten anonymen Glossar zu Martian diese „Etymologie“ eingesetzt, wo es um die Erklärung der drei *genera* geht, von denen der Glossator nichts verstanden haben kann, ed. Teeuwen, S. 490, zu Dick, S. 494, 20: *ENARMONIOS ... Inadunatio, quia non semper aequaliter sonat et quod non una regula ibi est. ... Vel valde adunatum, quia quarta pars ibi tantummodo in differentia est et numquam habet emitonium*; die, immerhin nicht ganz sinnlose zweite „Erklärung“ findet sich in nur einer Hs., ist also sicher eine Hinzufügung, nach Erwerb eines gewissen Wissens: Die erste „Erklärung“ zeigt nur, daß der Glossator mit Sicherheit inhaltlich von der Musikschrift von Boethius nichts verstanden haben kann, immerhin ein gewisses Gegengift gegen vorschnelle Herstellung solcher Verbindungen durch moderne DeuterInnen, die ebenfalls inhaltlich nichts verstanden haben können (auch die Form *c o adunatio* findet sich in den anonymen Glossen, s. ib., S. 264, bzw. S. 456, zu Dick, S. 483, 6).

⁵⁴Vgl. etwa ed. Gushee, S. 62, Quellenverweis.

⁵⁵Der ja auch mit der Ableitung des Betrags des Durchmesser als Hälfte des Umfangs ein erhebliches rechnerisches Nichtwissen belegt; Hinweise bei Duhem, l. c.

daß um 850 von einem Verstehen auch nur der Grundkategorien der antiken Musiktheorie — trivial dann für Remy, für Hucbald und die *Musica Enchiriadis* — nicht ausgegangen werden könnte, wenn man der Datierung von Liebschütz in die Zeit kurz vor 846 glauben darf; und das deutet daraufhin, daß die Leistung der mit Hucbald endgültig und vorbildlich erreichten Rationalisierung der liturgischen Melodien zwischen der Zeit von Johannes Scottus und Hucbald anzusetzen ist⁵⁶.

⁵⁶**Zu dem ersten Ansatz von Rationalisierung der liturgischen Musik** Auf die musikhistorisch große Bedeutung des oben angesprochene erste Ansatz zu einer echten — wenn wie gesagt auch völlig unzulänglichen — Verbindung der „eigenen“ konkreten liturgischen Musik und den rationalen Kategorien der antiken Musiktheorie hat Verf. mehrfach aufmerksam gemacht, wohl ohne großen Erfolg; man findet die Stelle prominent in Aurelians Schrift, die noch ein neuerer Deuter höchsten Anspruchs, wie A. Pfisterer, als offenbar abwegigen Unsinn anzusehen sich bemüßigt fühlt (eine Diskussion und daraus folgende Ablehnung der Vorstellungen von Pfisterer, *Cantilena Romana* findet man in Verf. *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil II, *HeiDok* 2010).

Und zwar bezeugt Aurelian, ed. Gushee, S. 62 ff. — und dies in wörtlicher Übereinstimmung mit bestimmten Glossen zur Musikschrift von Boethius — diese Verbindung in seiner Darstellung der Pythagoraslegende, in der bekanntlich die vier Grundintervalle gefunden wurden. Angesichts der Vierzahl der übergeordneten Tonartklassen, spezifiziert wieder in jeweils zwei Unterklassen, lag eine assoziative Verbindung dieser vier Grundintervalle mit sozusagen den vier Grundtonarten nahe — zu beachten ist jedoch, daß eine solche Assoziation nicht trivial ist: Man muß überhaupt erst die Überzeugung gefunden haben, daß das, was in der noch weitestgehend unverstandene Musiktheorie der Antike, also wesentlich Boethius und (inhaltlich hochgradig nachrangig) Martianus Capella an Wissen vermutet wurde, überhaupt eine konkrete Verbindung zu der eigenen liturgischen Musik habe: Boethius hatte eine solche Vorstellung noch nicht, und ob Augustin in der Lage gewesen wäre, eine Theorie der Melik auch mit solcher Konkretisierung überhaupt denken zu können — ist mangels einer entsprechenden Schrift nicht zu entscheiden.

Die aus dieser Assoziation herrührende Idee ist die, daß jedes dieser Intervalle in irgendeiner Art wesentlich für die Tonart als übergeordneter Klasse ist. Daß sich dies „spätestens“ im Falle des Ganztons als Unsinn herausstellen mußte, konnte dem Autor dieser, wie gesagt ersten Verbindung von Choralpraxis und Rationalität noch nicht geläufig sein.

Als Beispiel für eine Verbindung von Oktav und erstem Ton — die authentischen sind natürlich „dominant“, ihres Namens wegen — gibt Aurelian bzw. eben der Autor nicht unpassend den Int. *Inclina, Domine* an, der nicht nur durch die typische Anfangsformel des 1. Tons, den Quintsprung mit anschließendem Halbton, sondern auch noch mit anschließendem, sehr schnell erreichtem Höchstton ausgezeichnet ist:

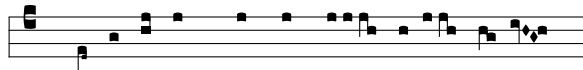
Boethius gibt in seiner Musikschrift I, 17, den Beweis für die Nichtexistenz eines echten halben Ganztonintervalls, Censorinus formuliert ausdrücklich, *De die natali*, ed. Sallmann, S. 15, 21: ... *ut Pythagoras geometrae demonstrantes duo*



Incli-na, Do- mi ne,

Der Autor der Verbindung hat also, glücklicherweise, eine Melodie der ersten Tonart finden können, in der er doch wirklich eine Oktav als Ambitus eines kleinen, zusammenhängenden Abschnitts findet (die Altrömische Fassung hat dieses Merkmal nicht). Daß es sich hier um einen einmaligen Glücksfall handelt und nicht um ein wirkliches Merkmal der 1. Tonart — weiß jeder, der den Choral kennt; die Vorstellung also, daß die 1. Tonart durch das „erste“ Intervall repräsentiert werden könne, ist also unbrauchbar — das kann erst die *finalis*-Theorie leisten.

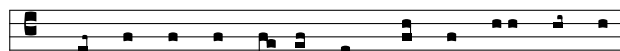
Deutlicher wird dies bei der 2. (Grund-)Tonart, wo der Int. *Confessio et pulchritudo* angeführt wird, für den die Quart typisch sei:



Con-fes-si- o et pul-chri tu- do

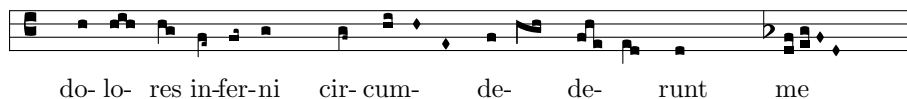
Der Fall ist ersichtlich nicht ganz so einfach: Der Ambitus des Anfangsabschnitts beträgt eine Sept — will man nicht annehmen, daß Aurelian bzw. der Autor der Verbindung einen anderen Anfang, nicht mit der *finalis* gekannt hat (das erscheint deshalb nicht gänzlich auszuschließen, weil St. Gallen, also *Einsiedeln* 121, die Anfangsliquescenz mit dem Zusatzbuchstaben *l* versieht); man wird von dieser Lösung des Problems aber wohl doch Abstand nehmen, und schließen, daß die betreffende Vorstellung nicht einfach (nur) den jeweiligen Gesamtambitus eines Abschnitts, sondern einen Hauptambitus meint bzw. meinen kann; und daß hier der Hauptambitus, sozusagen der Gerüstambitus die Quart ist, ist unbestreitbar. Hier jedoch wird noch deutlicher, daß die Häufigkeit der Quart in dieser Eigenschaft natürlich völlig unbrauchbar ist, Tonarten *r a t i o n a l* zu erfassen (hinsichtlich der Ästhetik der Melodie sollte man beachten, wie zu Anfang der Ton *h* vermieden wird, um dann in der Schlußneume zu begegnen).

Das nächste Beispiel betrifft die Quint, wofür der Int. *Circumdederunt me* Verwendung findet:



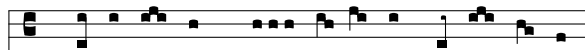
Cir-cum-de- de-runt me ge-mi- tus mor-tis,

hemitonia tonum complere non posse; quare etiam huius modi intervallum Plato



Hier wurde der zweite Abschnitt mitzitiert, um zu zeigen, daß sich Aurelians Versuch einer Charakterisierung von Tonarten durch Intervalle hier klar auf den Anfang beschränkt. Und auch hier ergibt sich das Problem, daß man unter Berücksichtigung der Melodie des Wortes *mortis* wieder nur von einem Gerüstambitus sprechen kann, der den kurzen „Ausflug“ über die Quint als Ornament ausschließt (auch hier ist die Behandlung des Tons *h*, dann *b*, stilistisch für Greg von Interesse).

Daß das Problem, das sich für diesen Versuch ergibt, bei der Intervallklasse *Ganzton* von vornherein unlösbar ist, ist klar; Aurelian wählt hier den Int. *Puer natus est nobis*:



Pu-erna- tus est no- bis, et fi- li- us

Jeder Betrachter der Noten würde hier die Quint oder die Sext als Gerüstintervall bestimmen (zumal der musikalischen „Assonanz“ wegen), für Aurelian ist der Ganzton hier wesentlich „auffindbar“; dabei entsteht für den modernen Interpreten das Problem, daß ja zwei Ganztöne auftreten, *de* und *cd*. Meint Aurelian diesen Umstand, oder setzt er den Ganzton *cd* als wesentlich, oder meint er *Ganzton* als Klasse sozusagen an sich? Klarheit darüber wird man nicht mehr erlangen können.

Wesentlich ist aber, daß Aurelian (bzw. der Urheber) einmal erkannt haben muß, was die Intervallbegriffe konkret bedeuten — und einfach vorauszusetzen, daß dies auch die von Aurelian als *prisci cantores*, nicht aber *musici* Bezeichneten gewußt haben könnten, wäre nicht gerechtfertigt, denn dann könnte Aurelian ganze Melodien rational intervallisch klar angeben. Man muß also Experimente mit oder aus den Angaben bei Boethius angestellt haben; die zweite Leistung bedeutet, daß man diese Intervalle als konkrete Erscheinungen, wenn auch ersichtlich noch höchst unklar, irgendwie als Abschnittsambitus in den eigenen Melodien wiederfinden mußte, also danach zu suchen sich veranlaßt sah. Dies ist als erster Ansatz zur Rationalisierung von erheblicher musikgeschichtlicher Bedeutung.

Wie Verf. an anderer Stelle ausführlich angegeben hat, ohne daß daraus Folgerungen von anderer Seite gezogen worden wären, verfeinert die erste Schicht der *Alia Musica* dieses Verfahren, indem deren Autor versucht, ganze Melodien als Folgen von Ambitusintervallen zu verstehen, und daraus, also aus der Folge die Charakteristik der Tonart zu begründen. Daß er dazu auch noch geradezu absurde „Rechnungen“ aufstellt, in denen Multiplikation und Addition „verwechselt“ werden, ist nicht nur als Unsinn, sondern auch als, inhaltlich absurder,

abusive ἡμιτόνιον, proprie autem διάλειμμα appellat., was auch, II, 1, 22, Macrobius (neue Ausgaben von Willis bzw. L. Scarpa, Padova 1981, S. 246 ff.) deutlich sagt: *deinde tonum per naturam sui in duo dividi sibi aequa non poterit*, worauf der „Beweis“ folgt (den man, dann allerdings natürlich mathematisch korrekt, in der Euklid zugeschriebenen Schrift zur Musik finden kann):

Cum enim ex novenario numero constet, novem autem numerum numquam aequaliter dividantur, tonus in duas dividi medietates recusat, sed semitonium vocitaverunt sonum tono minorem, quem parvo distare a

Versuch einer vollständigen Rationalisierung anzusehen: Den Tonarten sollen bestimmte Zahlen zugeordnet werden können, die sich aus der Folge der Ambitusintervalle und eben den vom Herausgeber adäquat charakterisierten „Berechnungen“ ergeben: Scheinbar war damit eine Lösung gefunden, indem man durchgehende Folgen von Abschnittsambitus, d. h. deren Intervalle, und dann noch deren Individualität durch sonderbare Berechnungen „rational“ zu begründen können glaubte — dies ist übrigens ein klarer Hinweis darauf, daß die *finalis*-Lehre keineswegs von der musikhistorischen Trivialität war, wie dies offenbar von neueren Deutern meist angenommen wird! Man sollte das Prinzip des Anachronismus nicht unbedingt zum methodischen Leitfaden von Musikwissenschaft machen.

Eine weitere Spur der „Theorie“ von Aurelian (bzw. des Autors der Glosse, falls diese älter als die Schrift von Aurelian sein sollte⁵⁷) findet man nun in der Textüberlieferung von Regino, der selbst noch in „vorrationalen“ Denken verharret: Wie M. Bernhard in seinen *Studien zur Epistola de armonica institutione des Regino von Prüm*, München 1979, S. 29 f., angibt, finden sich in einigen Hss. Einschübe, die da in den Text gelangt sind. Wie Bernhard bemerkt, seien die betreffenden *Beispiele liturgischer Gesänge ... in diesem Zusammenhang sinnlos*; das sind sie für Aurelian z. B. nicht, denn es handelt sich genau um die Beispiele, die die betreffenden Glossen zu Boethius und Aurelians Text aufweisen — in Reginos Text gehören solche Beispiele allerdings mit Recht nicht, denn Regino hat nicht einmal dieses, unzulängliche, erste Ansatzstadium zu einer Rationalisierung erreicht; es handelt sich um ostfranzösische Hss., die diese Einschübe hinzugefügt haben. Angesichts der Datierung von Reginos Schrift ergibt sich aber, daß dieses unsinnige Konzept offenbar noch nach Hucbald und der *Musica Enchiriadis* weiter überliefert wurde; vielleicht doch nicht nur als rein literarische Kompilierung.

Dann aber wäre notwendig zu schließen, daß es nach und zur Zeit der beiden genannten rationalen Autoren, dem der *Musica Enchiriadis* und Hucbald, noch „Stellen“ einer weitgehend vorrationale Reflexion über liturgische Musik gab, daß also die Ausbreitung der Rationalisierung einige Zeit gedauert haben muß — was das an Folgerungen für die Gestaltüberlieferung der „lesbaren“, d. h. wesentlich auf den rationalen Kategorien beruhenden Überlieferungen der liturgischen Melodien bewirkt, sei hier nur angedeutet.

tono deprehensum est, quantum hi duo numeri inter se distant, i. e. ducenta quadraginta tria et ducenta quinquaginta sex. Hoc semitonium Pythagorici quidem veteres δίεσιν nominabant, sed sequens usus sonum semitonio minorem δίεσιν constituit nominandum.

Es zeigt sich: Auch wenn man die „Mathematik“ nicht mehr versteht, die zeigt, daß $9/8$ keine Quadratwurzel ist⁵⁸, kann man doch die Erkenntnis vermitteln, daß es gar keinen echten Halbton gibt: Da dies ein quasi etymologisches „Problem“ ist, wird daraus geradezu ein Topos in der betreffenden lateinischen Literatur des Mittelalters⁵⁹. Zu dem Nichtverstehen der notwendigen Mathematik kommt noch eine etwas seltsame Terminologie hinzu, wenn nämlich von dem *sonus tono minor* gesprochen wird, und man beachtet, daß *sonus* in der Musiktheorie den Einzelton, nicht aber irgendein Intervall bezeichnet: Denkbar wäre, daß in der von Macrobius verwendeten Quelle sinngemäß festgestellt wird, ein Ton, der noch zwischen den Grenztönen eines *tonus* liege, stehe im Verhältnis eines Halbtons zu beiden o. ä.

Eine Entsprechung einer solchen Formulierung des Phänomens kleinster Tonabstände findet sich bei Plato in der auch hier öfter erwähnten bekannten Stelle, *Rep.* VII, 530 d ff., wo von den *Saitenquälern* gesprochen wird, die durch konkrete, das Zeugnis des sinnlichen Hörens anrufende Versuche erkennen wollen, ob zwischen zwei sehr „eng“ benachbarten Tönen noch ein Ton gehört werden könne oder nicht: Die Suche nach dem kleinsten Intervall, die Plato lächerlich findet, beruht auf dem Versuch, ob man noch einen Mittelton hören könne; wesentlich ist dabei, daß die so lächerlich gemachten Experimentatoren, modern könnte man von Psychoakustikern sprechen, einmal die Grenzen der Wahrnehmung entdecken wollen, eine sinnvolle Fragestellung, zum anderen daraus aber wohl auch das kleinste musikalisch verwen-

⁵⁸Und dafür irgendwoher die Zahl $3^3/2^5$ nimmt, die natürlich von Plato im *Timaeus* weitergegeben wird.

⁵⁹Allerdings dürfte es kaum eine besondere Neuigkeit darstellen, daß auch der anonyme Glossator, den M. Teeuwen herausgegeben hat, auf dieses Phänomen zu sprechen kommt: Es ist doch „aufregend“, daß *Semis* hier gerade nicht *halb* bedeutet! Vgl. Teeuwen, *Harmony ...*, S. 175 bzw. 495, zu Dick, S. 497, 5: *Non negat Boetius sonum dividi in duas partes, sed in aequas partes.* Daß im Mittelalter die dezidiert Aristoxenische Sichtweise Martians nicht zu stärkerer Konfrontation mit der Pythagoräischen geführt hat, ist eigentlich erstaunlich. Auch hier wählt der Glossator den falschen Ausdruck *sonus*, offenbar in zwei Hss. so belegt — ein Zeichen, daß der Glossator seine Aussage inhaltlich verstanden hat?

detete oder verwendbare Intervall festlegen wollen, was, wie schon die Kritik von Aristoxenus an den durchgehend vierteltönig strukturierten Skalen der *ἀρμονιοί* belegt⁶⁰, konkrete Folgen gehabt haben muß.

Aristoxenus basiert seine Bestimmung kleinster wie größter Intervalle bekanntlich ebenfalls an Wahrnehmung, aber auch an der Ausführung; er setzt die Grenzen beider Faktoren nicht in jedem Falle gleich⁶¹.

⁶⁰In moderner Sicht würde man formulieren können, daß die Leistungsfähigkeit des Gehörs als Meßinstrument nicht einfach identifiziert werden kann mit dem musikalisch brauchbaren kleinsten Abstand — soweit die Leistungsfähigkeit des musikalischen Gehörs zur Gestaltbildung als Grundlage der Musik verstanden wird; da dies in neuerer Zeit, wie M. Haas in seinem Verweis auf kinderpsychologische „Versuche“ zu kindlichen „Notationsversuchen“ tatsächlich als Erklärungsbeitrag zur Entstehung der Neumen zu erkennen gibt, s. i. Beitrag des Verf. *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik, zur Choralüberlieferung und Wort und Ton im Choral*, Teil I, *HeiDok* 2010, S. 239 ff., von neueren Deutern nicht leicht verstanden wird, sei hier nur auf die Parallele der Sprache hingewiesen: Auch deren Fähigkeit, mit wenigen Elementen Gestalten wie Wörter bilden zu können, hängt direkt von der Diskretheit der Klangmerkmale der Phonemklassen ab; jedenfalls scheint es auch M. Haasens inhaltlich so defizienter bibliographischer Immensität bzw. seinem dezidierten Verzicht auf Kenntnisnahme oder gar Diskussion spezifisch musikwissenschaftlicher Literatur nicht möglich zu sein, eine Sprache zu finden, die sich durchweg eines Kontinuums von Klangmerkmalen bedient; in gleicher Weise ist auch die Fähigkeit zur Bildung diskreter melischer und rhythmischer Gestalten von diskreten, auch bei „schnellem“ Vortrag unterscheidbaren kleinsten Elementen abhängig, wobei schon diese *kleinsten Elemente* Klassenbildungen darstellen, invariant z. B. gegenüber gewissen Intonationsschwankungen, die Intervalle sind somit Klassen von Klassenpaare, nämlich zwei Tonhöhen. Zu beachten ist dabei, daß diese Fähigkeit zur musikalischen Gestalt- oder Musterbildung natürlich Grundlage auch des „vorrationalen“ musikalischen Denkens von Aurelian ist, wie im 2. Teil im Rahmen der Frage nach der Relation von Gestalt und Ausführung in der Musiktheorie gezeigt wird. Hinzuzufügen ist, ebenfalls wegen der offenbar großen Verstehensbehinderungen von derartigen Größen des Fachs wie M. Haas, daß Melik und Rhythmik offenbar die beiden einzigen Merkmale musikalischen Hörens sind, die fähig zur Gestaltbildung sind, wegen der Abstraktionsfähigkeit von Invarianten, einmal hinsichtlich des Tempos, zum anderen hinsichtlich der Tonlage.

⁶¹Noch Jacobus v. Lüttich verwendet zwar nicht die Vorstellung einer Grenze der Wahrnehmung, speziell der Fähigkeit, intervallische Unterschiede zu registrieren, wohl aber der Generierung, — Aristoxenus verwendet bekanntlich beide Kriterien zur Bestimmung von Grenzen — zur Begründung der geradezu absoluten Dissonanz des *comma*: ... *non modo ratione suae proportionis, quae est superpartiens ... , sed ratione imperfectae distantiae*

In der Formulierung von Macrobius wird eine solche Tradition offensichtlich nicht mehr verstanden, denn auch der *sonus semitonio minor* ist musiktheoretisch unverständlich bzw. eine falsche Anwendung der Begriffe; aber man „weiß“, daß es keinen echten *halben Ganzton* gibt, das konnte man als Satz weitergeben.

2.6 Zum Halbton als nicht halber Ganzton

Wenn nun aber selbst solche spätantike Inkompetenz — und der „mathematische Beweis“ entspricht dieser Inkompetenz — fähig war, die Pythagoräische Erkenntnis der Notwendigkeit, zwei verschiedene Halbtöne anzunehmen⁶², weiterzugeben, stellt sich natürlich die Frage, warum diese Tradition bei Johannes Scottus keine Folgen gehabt hat, wenn andere Autoren wie sogar Regino, M. Gerbert, *Scriptores eccl. de mus.* I, S. 238 a, M. Bernhard, *Clavis Gerberti* T. I, München 1989, S. 54, 17, der den „Beweis“ von Macrobius wörtlich übernimmt⁶³, dies tun. Daß die Erklärung des Wortes *Halbton* als etwas, das eben nicht genaue Hälfte ist, das Mittelalter fasziniert hat, zeigt auch Regino, *Epistola*, GS I, 232 a, ed. Bernhard, *Clavis Gerberti* I, S. 43, 2: ... *toni ... et semitonia, quae tamen semitonia integrum non implent tonum; non enim in aequis partibus dividi possunt. Est denique unum maius et alterum minus, ac idcirco aequas non recipiunt sectiones*, womit wohl die Ganztöne — der Plural erklärt sich aus dem Kontext — gemeint sind: Sowenig auch Regino, im Gegensatz zu dem Hucbald zugeschriebenen Traktat, zum Verständnis der antiken musiktheoretischen Termini in der Lage war, so konnte er das so erstaunliche Faktum, daß ein *Halbton*, also etwas, das einen Ton im Namen „halbiert“, eben doch nicht in die Hälfte teilt, eigenständig als sozusagen dominantes Merkmal des Begriffes *tonus* anführen, wenn er von *tonus* spricht (was ein

vocum suarum. Item ratione difficultatis vel impossibilitatis proferendi voces eius ab homine. Speculum Musicae, IV, XLVII, ed. Bragard, S. 116, 6. Natürlich liegt keine direkte Abhängigkeit von Aristoxenus vor, die Begründung von Grenzen durch Verweis auf menschliche Fähigkeiten hat aber Tradition.

⁶²Ein Kernsatz der Pythagoräischen Proportionslehre der Intervalle, der für die Folgezeit vor allem semantisch reizvoll war: *semi* bedeutet hier eben nicht *halb*, wie auch ein *semivocalis* kein „halber“ Vokal ist.

⁶³Nachweis der Quellen von Regino nicht in der Ausgabe, sondern in M. Bernhard, *Studien zur Epistola de armonica institutione des Regino von Prüm*, München 1979, S. 40.

Halbton konkret ist, weiß er ausweislich seiner Schrift nicht — obwohl er natürlich im liturgischen Gesang genügend Halbtöne singen mußte, nur war ein rationaler Bezug dieser Erfahrung zur Größe der Musiktheorie nicht möglich).

2.6.1 Exkurs zu neueren Vorstellungen über die Vorstellungen zur „Halbierung“ des Ganztons bei Boethius und anderen

2.6.1.1 Zu Grundproblemen des Kontinuum und der Teilung von Intervallen in den beiden Modellen der antiken Musiktheorie

Und welche Bedeutung dieser Tatsache im Mittelalter durchgehend beigemessen wurde, kann noch der *Anticlaudianus* von Alanus ab Insulis, ed. Bossuat, 440 seq., zeigen, der mehrere Zeilen auf dieses „wundersame“ Phänomen verwendet⁶⁴.

Daß selbst das Verständnis dieses für das Pythagoräische Modell trivialen Phänomens eine gewisse Kompetenz verlangt, zeigt aufschlußreich für die entsprechenden Kenntnisse in seiner Zeit, d. h. der Zeit des sog. *Pisa* Schocks, ein Beitrag von F. Hentschel, *Der Gegenstand der musica sonora um 1300 ...*, in *Musik – und die Geschichte der Philosophie und Naturwissenschaften im Mittelalter*, ... hg. v. F. Hentschel, Leiden et al., 1998, S. 39 ff., worin man doch tatsächlich die Bemerkung finden kann, daß *der Ganzton nicht halbierbar ist, ergibt sich zwangsläufig aus dem aristotelischen Wissenschaftsverständnis ...*, ib., S. 55, was nun wirklich der Lehre vom $\pi\rho\acute{\omega}\tau\omicron\nu\ \mu\acute{\epsilon}\tau\rho\nu$, das auch bei Aristoteles der Viertelton, $\delta\acute{\iota}\epsilon\sigma\iota\varsigma$ ist — Nachweis der Stelle sei dem Leser als amüsante Übungsaufgabe überlassen (Hinweis: Suche in C. v. Jans Ausgabe) — so grundsätzlich widerspricht, daß eine derartige Behauptung geradezu schon wieder als sensationell zu bewerten ist (was Hentschel aber natürlich gar nicht bemerkt), als ein solcher Widerspruch zur Geschichte des Denkens über Phänomene der Melik und eines Grundprinzips Aristotelischer Philosophie anzusehen ist, daß man eigentlich nicht mehr weiter argumentieren kann;

⁶⁴Vgl. etwa auch Chalcidius, ed. Waszink, S. 99, 17: *Et quoniam epogdous in numeris idem est, quid est in musica tonus, perspicuum est, quantum ad complendum tonum desit supra dictis inter se numeris comparatis. Nec vero integrum hemitonium conservari potest. ...*, die höchst verkürzte Wiedergabe der Tatsache, daß $9/8$ keine rationale Wurzel hat. Immerhin müßte damit die Terminologie eindeutig sein: *Sonus* kann nicht mit *tonus* gleichgesetzt werden, was aber Johannes Scottus Eriugena durchgehend tut, denn bei einem *sonus* kann sich die Frage nach seiner „Halbierung“ nun wirklich nicht stellen: Ein Element ist unteilbar.

bekanntlich versucht Aristoteles eine Naturlehre möglichst ohne Mathematik aufzubauen, wie er dann zu einer *Unteilbarkeit* des Ganztons gekommen sein soll, müßte daher grundsätzlich erklärt werden, nur dies fällt Hentschel nicht ein. Jedenfalls kann man an zahlreichen Stellen erfahren, daß unter die Dinge, die durch ein Kleinstes, Erstes gemessen werden, auch das Intervall, also auch der Ganzton gehört. Und was dieses kleinste Element der Melik, der Intervalle ist, das ist genau die für Aristoxenus notwendige Vorgabe, nämlich die *δίεσις*, von der zwei einen Halbton, und der wieder verdoppelt einen Ganzton ergibt; soviel sollte man von Aristoteles schon wissen, wenn man sich zu den Dingen äußern will, die Hentsch in der ihm eigenen Art vorstellt.

Nach seiner Vorstellung muß Aristoxenus wie Aristoteles strikter Pythagoräer gewesen sein — oder dem Philosophen⁶⁵ Hentschel ist unbekannt geblieben, daß die nun nicht gerade unbekannte Theorie vom *πρῶτον μέτρον* als *ἀρχή*, die man auch ihres Bezuges zur Musiktheorie übersichtlich zusammengestellt in v. Jans Ausgabe griechischer Texte zur Musiktheorie, S. 15 ff., finden kann⁶⁶, dem Pythagoräischen

⁶⁵Denn als Musikwissenschaftler kann er mit solchen Äußerungen kaum akzeptiert werden.

⁶⁶Immerhin findet man in Hentschels entsprechenden Ausführungen zum Halbton in seiner Dissertation, *Sinnlichkeit und Vernunft*, S. 117, Anm., den Hinweis, daß die *Vorstellung, daß eine Intervallteilung einer Streckeneinteilung gleiche, liegt Aristoxenus' Ansatz zugrunde*, nebst einem nicht ganz verständlichen Verweis auf Burkert, denn die Texte liegen vor, und sind zudem nicht gerade sehr schwer zu lesen, zumal mit den Übersetzungen; natürlich, die musikwissenschaftliche, ausführliche Literatur zu diesen Sachverhalten kann Hentschel nicht zur Kenntnis nehmen.

Daß hier aber zwei unvereinbare, gegensätzliche Modelle vorliegen, bleibt Hentschel ebenso verborgen, wie der Umstand, daß das Modell von Aristoxenus auf dem ausdrücklich als Axiom gesetzten Phänomen der *λίγησις φωνῆς* (zu Hentschels bemerkenswert inkompetenter Bewertung des Kontrasts zwischen *Sinnlichkeit* (sic!) und *Vernunft* vgl. Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 113 ff., wo auch darauf hingewiesen wird, daß Hentschels Sprachgebrauch nicht gerade adäquat ist, denn der für Augustin, Boethius und andere wesentliche Gegensatz ist nicht der zwischen *Sinnlichkeit* und *Vernunft*, sondern zwischen *Wahrnehmung/sensus* und *ratio*, aber man kann ja nicht erwarten, daß wesentliche Momente des behandelten Objekts auch noch in Überschriften eine Entsprechung finden, wenn schon sein Verstehen restlos fehlt).

Insbesondere ist nicht klar, was der Hinweis auf *Geometrische Beweisverfahren*, ib., S. 120, bedeuten soll. Daß Boethius daraus die Idee zu einer Wurzel von $9/8$ hätte erhalten können, ist eine absurde Annahme, denn mit dem irrationalen Bestand der reellen Zahlen

Modell grundsätzlich widersprechen muß: Kleinste Elemente, die alle größeren messen, kann es in Proportionen der Form $n+1/n$ nicht geben. Und, was eigentlich ja Klippschulwissen sein sollte: Die rationalen Zahlen sind nicht so vollständig wie die reellen, da lassen sich alle Wurzeln bis auf eine finden, in den rationalen Zahlen ist schon $\sqrt{9/8}$ (was die Nichtrationalität — für die Pythagoräische Theorie die Nichtexistenz — der $\sqrt{2}$ impliziert) leider nicht zu finden (weshalb man in einschlägigen algebraischen Kreisen von *Körpererweiterung* spricht); und daß man Quadratwurzeln suchen muß, um „halbe“ Intervalle zu finden, das dürfte geläufig sein, wenn auch vielleicht nicht jedermann, z. B. erklärt eine anonyme Glosse zu Martin, ed. Teeuwen, *Harmony ...*, S. 497, zu Dick, S. 498, 8: *Germani, ut tonus ad emitonium in duplici proportione*, was modernen Vorstellungen eben halber Ganztöne ja recht nahekommt, wenn es sich auch mathematisch um Unsinn handelt (hinzu kommt noch, daß der Glossator nichts anderes will, als die Aussage *item conveniens ... responsio inter hypophrygium et hypolydium, qui tamquam duplices copulantur* von Martian, zu exemplifizieren was den Unsinn noch verstärkt).

Übrigens findet sich schon bei Plato ein ebenfalls recht bekannter, hier bereits erwähnter, natürlich scharf kritisierender Hinweis auf „Saitenquäler“, die nach dem kleinsten Tonabstand suchen, den man noch hören kann; also ersichtlich nach einem kleinsten Maß; für Plato natürlich ein Beispiel völlig falschen Vorgehens, denn aus Beobachtung eines so fließenden Phänomens wie dem Eindruck eines kleinsten Abstands kann keine Erkenntnis kommen, dies ist ausgeschlossen. Und tatsächlich exemplifiziert Plator auch an dieser Stelle anschaulich, wie fließend die Dinge der Werdewelt sind: Die einen glauben noch einen Klang, $\acute{\eta}\chi\acute{\eta}$, zwischen zwei anderen zu hören, also ein weiteres, dann kleinstes Intervall, andere hören nichts dazwischen,

kann man in der antiken Mathematik nicht rechnen, das dauert noch erheblich mehr als ein Jahrtausend. Wenn das am Intervall, das zahlenmäßig bestimmt ist, eine Proportion darstellt, und das, was der Intervallverknüpfung entspricht, die Bildung von Mitteln oder entsprechende Operationen an Proportionen sind, also die Multiplikation, bedeutete eine Akzeptanz irrationaler Wurzeln die Aufhebung des gesamten Modells. Die Möglichkeit, geometrische Mittel zu finden, hat damit nichts zu tun. Schließlich erkennt Hentschel auch an, daß die *boethianische Musiktheorie eine pythagoreische Wurzel* enthalte, ib., S. 123. Sie enthält aber nicht nur eine solche *Wurzel*, sondern ist genuin Pythagoräisch mit der kleinen Ergänzung, die Ptolemaeus ganz innerhalb des Systems aufgestellt hat — Akzeptanz der Oktavidentität.

sehen also das Ausgangsintervall als kleinstes — als ob nicht in der WerdeWelt alles beliebig zerteilt werden könne, weil grundsätzlich ja gar keine Begrenzung, *πέρας* vorliegt, und das tun die Betreffenden lächerlicher Weise auch noch, indem sie ihre Ohren möglichst nahe an die tongenerierenden Saiten halten. Nach Plato also ein von vornherein absurdes Unterfangen, denn sie suchen das Begrenzte, Seiende, die Zahlen in hörbaren Tönen, was unmöglich ist. Die Verwendung des Wortes *πυκνώματα*, wie diese Saitenquäler das Gesuchte nennen, verweist übrigens auf die Bemühungen der Harmoniker vor Aristoxenus und den entsprechenden Wortgebrauch hinsichtlich der skalischen Stelle für die Enharmonik im Tetrachord. Auch der Nachweis dieser leicht zu findenden Stelle sei dem Leser als leichte Übungsaufgabe überlassen (Hinweis: Man kann hier auch die Übersetzung griechischer Texte zur Musik von Barker heranziehen). Daß diese *Saitenquäler* Wurzeln gezogen haben sollten, ist auch nicht anzunehmen (natürlich gab es Regeln, quadratische Gleichungen zu lösen, aber nicht im Rahmen des proportionalen Modells der Melik; die betreffenden *Saitenquäler* haben ersichtlich streckenanalog gedacht, sie suchen einen „mittleren“ Ton, einen Ton, der in die „Strecke“ paßt.

Es dürfte auch nicht ganz unbekannt sein, daß die griechische Antike zwei Modelle der Melik aufgestellt hat, deren Harmonisierung für die antike Mathematik nicht zu bewältigen war, so leicht sie der modernen Mathematik fällt. Man kann die beiden Modelle, die übrigens beide auch essentiell auf Rechnen angewiesen sind, dahingehend unterscheiden, daß die eine von einer mathematischen Beschreibung physikalischer Beobachtungen wie Saitenteilungen ausgeht, die andere von einer ganz bewußt als zunächst nicht weiter zu befragenden Wahrnehmungsleistung, nämlich der Vorstellung von kleinsten musikalischen Abständen, aus denen alle größeren zusammengesetzt werden. Das eine Modell ist die Pythagoräische, das andere die Aristoxenische Lehre. Beide Theorien setzen übrigens ein diskretes Tonsystem voraus, wobei die Existenz eines Kontinuum explizit nur das Aristoxenische Modell formulieren kann, nämlich in der Bestimmung der sprachklanglichen Stimmbewegung als „Durchheulen“ ohne an einer Stelle stehenzubleiben, wogegen die Musik diskrete Schritte kennt.

Damit ist aber natürlich im Aristoxenischen Modell die Analogie zur unendlich teilbaren Strecke eines melischen Bewegungsraumes gegeben (intuitiv (!) also die reelle Zahlengerade): Die musikalische Melik, die *κίνησις φωνῆς διαστηματική* gegenüber der *συνεχής* wählt sich sozusagen jeweils feste, intervallisch klar von-

einander geschiedene Tonpunkte aus, wie dies Aristoxenus in seiner Harmonik I, 9, klar darlegt⁶⁷. Daß auch diese Analogie zur Bewegung entlang oder auf einer Strecke nicht ganz ohne Probleme ist, zeigt die ausführliche Diskussion der Vielfalt von Pykna, s. u. (vgl. hierzu etwa die Hinweise in Verf., *Ibn al-Munağğim*, etwa S. 45 ff.); die Idee eines melischen Bewegungskontinuums ist übrigens dem Mittelalter erhalten, in der Weitergabe der Unterscheidung zwischen kontinuierlicher Sprachmelodik und diskreter, nämlich musikalisch allein brauchbarer diskreter Skala bei Aristoxenus; dessen Axiomatik jedoch nur andeutungsweise überliefert wurde⁶⁸.

⁶⁷Diese „durchheulende“, kontinuierliche Stimmbewegung muß man von der ebenfalls so bezeichneten diatonisch kontinuierlichen unterscheiden, von einer Bewegung, die keine Sprünge macht, also diatonisch skalisch fortschreitet.

Mathematisch rationalisiert heißt dies, daß Aristoxenus die rellen Zahlen, das Kontinuum der Linie als selbstverständlich voraussetzt, aber natürlich nicht mathematisch rationalisiert, d. h. unter Voraussetzung eines rein intuitiven Begriffes *Kontinuum*; dies ist zu beachten, weil hier ebenfalls ein unüberbrückbarer Gegensatz zur proportionalen Theorie gegeben ist: Die da als Entsprechung der Intervalle gesetzten Proportionen, also die rationalen Zahlen beinhalten die Grenzwerte — in späterer Terminologie — nicht; es kann also proportional kein Kontinuum im Sinne der rellen Zahlen geben. Von mathematischer Wissenschaftlichkeit her gesehen, ist natürlich nur das proportionale Modell gerechtfertigt; ohne Einführung der rellen Zahlen ist ein Kontinuum ausgeschlossen; es existiert als wissenschaftlich begründete Erscheinung eben nicht — in der antiken Mathematik, deren bewußt gesetzte Grenzen man beachten sollte, will man über damit verbundene Sachverhalte Urteile abgeben.

⁶⁸Immerhin wird der Hinweis auf die — mit dem Pythagoräischen Modell unvereinbare — Teilung des Ganztons in zwei gleiche Halbtöne bei Boethius, ed. Friedlein, S. 268, 21: *Sed quoniam Aristoxenus musicus, iudicio aurium cuncta permittens, haec semitonia ..., sicut semitonia dicuntur, ita esse dimidietates tonorum ...*, einer ausführlicheren Glosse für wert gehalten, *Glossa maior*, ed. Bernhard/Bower, III, S. 3, 21: *Non attendens rationem semitonium esse maius et minus, ... sed ad vocabulum respiciens, quod est semis, semitonium dicit habere semper toni medietatem. ...*: Der Aristoxenische Ansatz war also explizit geläufig — bemerkenswert ist, daß die Vorgabe, der Text von Boethius, den — Pythagoräisch gesehen! — Irrtum von Aristoxenus in seinem „falschen“ Vertrauen ausschließlich auf die Wahrnehmung zu sehen, nicht aufgenommen wird, sondern nur die „etymologische“ Deutung versucht wird. Die Parallele in der scholastischen Philosophie, der Verzicht auf die Nutzung dieser Vorgabe zur Diskussion des Gegensatzes von *ratio* und *sensus* hat also Vorläufer: Für Boethius ergibt sich die — im proportionalen Modell — Absurdität des Aristoxenischen Modells nicht aus falschem Rechnen, sondern aus zu großem Vertrauen auf

Noch eines muß man wissen, um vor absonderlichen Vorstellungen und Fehldeutungen bewahrt zu bleiben: Der Ausdruck des *ἡμιτόνιον* ist, z. B. ausweislich der Wortverwendung bei Plato älter als die Theorie von Aristoxenus, der explizit in Systematisierung der Aristotelischen Theorie vom *μέτρον πρῶτον* Melik als Bewegung durch einen diskreten Raum formuliert, wo es tatsächlich Halbtöne gibt wie auch Vierteltöne, die als kleinste Einheiten alle anderen konstituieren, wie ein Zentimeter Meter und Kilometer. Auch hier kann die Lektüre von Barkers Übersetzung der *Harmonik* von Aristoxenus hilfreich sein.

Das Problem des Kontinuums konkret auf die musikalische Melik bezogen bedingt die Wahrnehmung: Daß diese beide proportionalen Halbtöne als identisch hört, wird also akzeptiert, eben als typischer Fehler des *sensus*, der dann durch die *ratio*, „proportional“, korrigiert wird. Eine gewisse Konsistenz hat diese „Bewältigung“ des Aristoxenischen Modells also auch, ja, man muß fragen, ob nicht die der Formulierung von Boethius zugrunde liegende Vorstellung postuliert, daß in der wahrnehmungsmäßigen, unvollkommenen, aber als Objekt unabdingbaren klingenden Wirklichkeit Halbtöne eben als Halbtöne erscheinen, weil die Wahrnehmung diese Unterscheidung nicht machen kann — al-Fārābī interpretiert die Pythagoräische Tradition in genau dieser Weise (ed. Khashaba, S. 162 ff.). Zurückzuführen ist dies auf Ptolemaeus, der bei der „Widerlegung“ der Aristoxenischen Grundbehauptung, daß die Quart aus zweieinhalb, die Quint aus dreieinhalb und die Oktav aus sechs Tönen bestünde, ed. Düring, S. 21, 25 ebenfalls die Wahrnehmung als Grundlage des „Fehlers“ von Aristoxenus anführt: *ὁ γὰρ λόγος ἀξιопιστότερος ὢν ἤδη τῆς αἰθήσεως ἐν ταῖς οὕτω βραχυτάταις διαφοραῖς ἐλέγχει τοῦτο οὕτως μὴ ἔχειν, ...*, worauf der, proportionale, Beweis folgt, daß die Oktav nicht aus der sechsten Potenz der Wurzel aus $9/8$ zu berechnen ist: Der Vorwurf an Aristoxenus besteht also darin, daß er der Wahrnehmung folgt, die den Unterschied zwischen sechs Ganztönen und einer „echten“ Oktav nicht bemerkt, das kann nur der *λόγος* (daß das gerade hier der Wirklichkeit der Leistungsfähigkeit des Gehörst als Meßinstrument für den Oktavabstand nicht entspricht, zeigt nur, daß die experimentelle Phase, über die sich Plato so ereifert, schon lange vorbei ist — al-Fārābī hat hier eine andere Lösung: Die Unterschiede vom „praktischen“; Ganzton/Halbton, zum wirklichen Ganzton/Halbton sind im einzelnen so klein, daß sie nicht wahrgenommen werden können, *in summa* aber sind sie dann auch wahrnehmungsmäßig faßbar, eine Kumulation von Fehlern wird dann als Fehler wahrgenommen). Es gilt also, daß letztlich die Aristoxenische Sicht, gegen die es noch andere Einwände gibt, was die Ebene der Wahrnehmung betrifft, nicht falsch ist, da gibt es einen „halben Ganzton“, nur in der, proportionalen, Wirklichkeit gibt es ihn nicht; die Diskrepanz zwischen Aristoxenus und dem Vertreter des proportionalen Modells liegt also im Gegensatz von *sensus* und *ratio* — auch dazu hat Hentschel natürlich nichts zu sagen.

handelt Aristoxenus in Zusammenhang mit dem Pyknon. Und dabei wird erkennbar, daß das von Hentschel wohl aus der intuitiv naheliegenden eigenen Vorstellung eingebrachte *Tonkontinuum* in Hinblick auf musikalische Melik schon einige Probleme mit sich bringt, und daß es auch hier methodisch ganz nützlich erscheint, erst einmal ein rationales Metasystem zu formulieren. Zunächst ist die menschlich gegebene Grenze in der Hervorbringung und Wahrnehmung kleinster Intervalle mit der Streckenanalgie in Einklang zu bringen: In der Axiomatik von Aristoxenus geschieht dies übrigens nicht, es wird nicht gefragt, wie eigentlich die Wahrnehmungs- und Brauchbarkeitsgrenze der Differenzierung von Intervallgrößen in Richtung Kleinheit damit kompatibel sein kann, daß beim Sprechen eine kontinuierliche Stimmbewegung stattfinden soll: Wenn es derartige Grenzen gibt, kann auch die sprachklangliche, kontinuierliche Stimmbewegung nicht kontinuierlich sein. Das aber, sozusagen die adäquate Diskretisierung der sprachmelodischen Bewegung zu erörtern, kann sich Aristoxenus, vielleicht, deshalb ersparen, weil es ihm um die musikalisch brauchbaren kleinsten Intervalle geht, nicht um kleinste Intervalle für beide *κίνησεις φωνῆς*; axiomatisch wird die sprachklangliche Melik als kontinuierlich in der Opposition zur diskreten musikalischen Melik gesetzt, wobei immer zu beachten ist, daß der Antike eine rationale Definition des Kontinuums unmöglich war; man kann höchstens von intuitiven Annäherungen sprechen, wie eben der *κίνησις φωνῆς συνεχῆς*.

Es gibt aber noch weitere Probleme, z. B. muß bei strikter Voraussetzung eines Kontinuums in der Wirklichkeit und Grenzen in Wahrnehmung und Produktionsmöglichkeit danach gefragt werden, wie eigentlich die diskreten Intervalle gesetzt sind: Wenn es solche Grenzen gibt, kann das Ohr (bzw. die produzierenden Organe) ja nicht differenzieren zwischen Intervallvarianten, die innerhalb dieser Grenzen oszillieren, d. h. eine Quart kann dann repräsentiert werden durch eine unendliche Anzahl real klingender, leicht variabel intonierter Quartan; hier ginge es um die Bestimmung der Toleranzgrenzen — die bekanntlich erstaunlich eng sind; darüber denkt Aristoxenus aber nicht weiter nach, auch er setzt *Quart* als gegebene Größe an.

Genau dieses Problem erörtert Aristoxenus dann aber bei der Diskussion der Pykna; im Grunde gibt es unendlich viele "Vierteltöne". Damit aber muß man die Tonhöhen (und damit auch die Intervalle) als Klassen bestimmen, denen unendlich viele Repräsentanten zugehören, eben in den gegebenen Grenzen. Aristoxenus

kommt diesen Fragen sehr nahe (man vergleiche dazu die angegebene Stelle aus dem Beitrag des Verf., M. Haas schreibt zu solchen Problemen in seiner Darlegung der Relation von arabischer und antiker Musiktheorie wie zu erwarten nichts), nur gerade diese wichtige Diskussion wird nicht an das Mittelalter überliefert.

Stattdessen findet man ein sehr einfaches Modell, das vor allem für die Selbstverständlichkeit der proportionalen Theorie wesentlich war — zutiefst unplatonisch —: Die theoretisch gesetzten Größen werden einfach als identisch realisierbar gesetzt, vergleichbar wie der Begriff *littera* der Grammatik alles umfaßt, was mit Zeichen, Phonemklasse, und grammatisches Element zu benennen wäre⁶⁹. Darauf wird noch im 2. Teil, in Zusammenhang mit der Frage nach dem Verständnis von Musik als Gestalt eingegangen. Der Begriff Quart ist somit ohne weitere Diskussion identisch

⁶⁹Daß die *littera* als graphisches Zeichen der Klasse, d. h. des Phonems, besteht, demgegenüber die Unendlichkeit der jeweiligen Aussprachen besteht, wird nicht explizit gemacht. Bei dem beliebten Ton- Buchstabenvergleich hätte man sonst vielleicht doch merken können, daß auch die Größe *Tonhöhe/sonus* nur als Klasse zu beschreiben ist, d. h. ein Kontinuum — in bestimmtem Rahmen — von nicht identischen konkreten Tonhöhen umfaßt. Die topische Natur der Unzuverlässigkeit des *sensus* gegenüber der *ratio* in der proportionalen Theorie hätte man, unter Heranziehung von Plato, als Grund einer von vornherein unvollkommenen Verwirklichung der Idee einer exakten Tonhöhe formulieren können.

Dies geschieht nicht, so daß stets die definierten Tonhöhen, die Klassen, als identisch mit ihren konkreten Repräsentanten verstanden werden. Dies hat die Folge, daß die notierte Gestalt von Musik als identisch mit ihrer Wirklichkeit, mit ihrer eigentlichen Wirklichkeit verstanden werden konnte. Dies wiederum führt zur Bewertung dieser sozusagen reinen Gestalt als Wesentliches der Musik; konkret also dazu, daß ein Klavierauszug das eigentlich Gemeinte wiedergeben kann. Daß ästhetisch gesehen eine solche Vorstellung nicht ausreicht, ist aus der Geschichte klar, z. B. aus der Bedeutung, die der Tonstärke, der Dynamik des Schalldrucks zuwächst. Daß diese Bewertung der Gestalt aber wiederum zu einer Steigerung von hörbarer Komplexität, zu etwas, was man als Geistigkeit der Musik verstehen kann, führt, dürfte aber ebenfalls klar sein. Die angesprochenen Merkmale sind also nicht etwa musikgeschichtlich irrelevante Quisquilien der Theorie. Daß Musik in einer Art Bauplan geradezu als Platonische Idee ihrer notwendig immer verschiedenen Ausführungen auftreten kann, wobei die Idee repräsentiert wird durch die schreibbaren Gestaltmerkmale, hat also Grundlagen in der Theorie des Materials der Musik. Hier unterscheiden sich Aristoxenische und Pythagoräische Theorie nicht wesentlich, abgesehen davon, daß das proportionale Modell noch mehr hypothetische Voraussetzungen machen muß, wie z. B. die Vorstellung von zwei verschiedenen Halbtönen.

mit der klanglich konkreten Quart, d. h. im Pythagoräischen, im Mittelalter dem einzig als wissenschaftlich zu bewertenden System wird nicht gefragt, ob die Proportion $4/3$ überhaupt exakt zu verwirklichen sei; dies ist ein implizites Axiom, denn die Verwirklichung der in den Schmiedehämmern erkannten Gründe für Intervalle in anderen Instrumenten wird als exakt vorausgesetzt — dank der Verwirklichbarkeit allein mit Saiten. Daß dies schon bei größeren Zahlwerten wie $256/243$ gewisse chimärische Züge aufgewiesen haben dürfte, interessiert dabei nicht. Die Grenzen setzt die musikalische Wahrnehmung, nicht die Möglichkeit der Verwirklichung auf einem Saiteninstrument.

Für die Vorstellung eines Kontinuum bedeutet dies, daß die Frage nach der notwendigen Klassenbildung (nicht der Abstraktion von Klangfarbe etc.) hinsichtlich einer Begrenzung von Intonationsschwankungen bei der Entscheidung für das Erkennen einer bestimmten Tonhöhe⁷⁰, nicht gestellt wird oder werden kann, höchstens im Modell, daß nur die Wahrnehmung eben Fehler macht — die Abstraktionsleistung des musikalischen Hörens, Klassen, z. B. von Intervallen mit unendlich vielen Repräsentanten, bilden zu können, ist der antiken Theorie nicht geläufig (das Wissen um diese Leistung hätte die Relation von *sensus* und *ratio* erheblich beeinflussen können).

Die Tonhöhen sind absolut. Für die Intervalle bedeutet dies natürlich nicht, daß ein Intervall etwa mit Proportionen identifiziert werden könnte oder müßte, der Unterschied ist klar, es bedeutet aber, daß der durch „Anwendung“ der Proportion $4/3$ erzielte Effekt immer eindeutig die Quart ist. Das sozusagen intervallisch Meßbare, nicht die Klangqualität eines Zusammenklangs, ist identisch mit der zugeordneten Proportion, z. B. durch die Erfahrung der zeit- und materialinvarianten Generierbarkeit einer Quart. Dies gilt entsprechend für die Intervallverknüpfung: Die Struktur der Intervalle und ihrer Verknüpfungen ist identisch mit den entsprechenden Operationen im Raum der Proportionen; nur die Wahrnehmung kann hier Fehler machen, ihre aktive Leistung ist, wie gesagt, nicht bewußt.

Insofern nun muß beachtet werden, daß im Pythagoräischen Modell von einem *Tonkontinuum* im Sinne Hentschels nicht gesprochen werden kann noch muß. Daß die Existenz eines zweiten Modells, des Aristoxenischen, und seiner Kompabilität

⁷⁰Daß noch andere Faktoren für eine solche Erkennung bzw. Bestimmung bestehen, wie Kontext, kann hier vernachlässigt werden.

zu gewissen Formulierungen von Aristoteles, z. B. der von der *διέσις* als *πρῶτον μέτρον*, zu Konfrontationen beider Theorien führt, kann daran nichts ändern, weil eine Verbindung beider Modelle für das Mittelalter ebenso wie schon für die Antike ausgeschlossen war, z. B. auch durch die Nichtübernahme der Erkenntnis des Irrationalen in der proportionale Musiktheorie, s. u.

Beachtet man, daß wesentliche Momente der Aristoxenischen Theorie, z. B. die Bestimmung der *λίνησις*-Unterscheidung als Axiome, oder auch die Diskussion der Probleme des Kontinuum am Beispiel der Pyknon nicht oder nur andeutungsweise — wenn z. B. die Aristoxenische Zweiteiligkeit der Stimmbewegung in drei Teile geteilt wird, schon bei Boethius und Martian — überliefert wird, ist vielleicht nicht so unverständlich, daß die mittelalterliche Theorie die Gegensätze der beiden Modelle höchst unvollkommen, wenn überhaupt diskutiert. Dies bedeutet aber auch, daß die zwischen der selbstverständlichen „Anwendung“ des Aristoxenischen bzw. durch Aristoxenus grundlegend rationalisierten intuitiven Modells der Melik in der auf Praxis gerichteten Musiklehre und dem Pythagoräischen Modell bestehende Unvereinbarkeit nicht zum Thema der Musiktheorie, aber auch nicht der Philosophie gemacht worden ist.

Eine solche Diskussion aber wäre notwendige Voraussetzung dafür, daß man von einem *Wissen des Tonkontinuum* o. ä. in mittelalterlicher Theorie überhaupt sprechen könnte. Ohne wissenschaftlich begründete Diskussion dieser deutlichen Diskrepanzen aber muß von einer reinen Parataxe gesprochen werden, wenn überhaupt Elemente beider Theorien in einer musiktheoretischen Schrift aufeinandertreffen. Die Weitergabe der Tradition der Stimmbewegungen — Boethius verwendet gerade hier den Begriff *motus* nicht! — hätte Grund für eine solche Auseinandersetzung geben können. Diese erfolgt nicht, d. h. das Pythagoräische Modell wird als ausreichend angesehen, melische Bildungen wie Verknüpfungen von Intervallen hinsichtlich dieser Operationen vollständig zu erfassen — man sieht keinen Grund für eine Diskussion; durchaus ein Mangel, der aber ersichtlich nicht nur dem Mittelalter anzulasten ist.

Die Kenntnis dieser systematischen Fragen und der antiken Ausgangssituation ist deshalb notwendig, weil auf ihr die von Boethius partiell übernommenen Auseinandersetzungen von Ptolemaeus mit Aristoxenus basieren. Betont sei nochmals, daß beide Modelle explizit die Diskretheit des Tonsystems feststellen — Intervalle

beliebiger Größe sind natürlich denkbar, aber nicht musikalisch verwendbar, sondern *ἐχμελή*. Die Begrenzung durch die menschliche Wahrnehmungs- wie die Erzeugungsfähigkeit kann als musiktheoretischer Topos bewertet werden, denn er wird nie überprüft.

Wenn man die Musikschrift von Boethius liest und nicht nur nach Stellen nach dem Index excerpiert, ergibt sich das Wissen um diese Einschränkung als allgemeines Wissensgut. Dem physikalischen Modell — modulo natürlich der Einschränkungen, denen akustisches Wissen in der Antike unterworfen war — entsprechend stellt Boethius zunächst die Gründe für die Anwendbarkeit von Proportionen auf Melik dar, I, 3, ed. Friedlein, S. 189, 15: Die Konsonanz regelt jede Melodie, die Konsonanz kann nicht ohne den Ton sein, der Ton nicht ohne Bewegung, d. h. physikalische Grundlage ist die Bewegung. Nun gibt es schnellere und langsamere Bewegungen. Natürlich hat diese seit dem Euklid zugeschriebenen Text formulierte Theorie gewisse Probleme, schon durch das Fehlen eines exakt definierbaren Geschwindigkeitsbegriffes, dies braucht hier aber nicht zu interessieren: Die Verschiedenheit der Geschwindigkeit von Bewegungen, wie auch immer definiert, ist erfahrungsgemäß auch Grundlage der verschiedenen Tonhöhe: Schnelle und häufigere Bewegungen bringen höhere Töne hervor. Wie gesagt, es geht hier nicht um die Überprüfung der Fähigkeit antiker Physik, überhaupt solche Modellbildungen adäquat formulieren zu können, sondern nur um das Modell als Voraussetzung an sich. Damit aber ist Grundlage der Verschiedenheit von Tonhöhen die Verschiedenheit von Geschwindigkeiten, von schnelleren und langsameren Bewegungen (nebst daraus resultierenden Schlägen an die Luft).

Wie zu erwarten resultiert aus diesem Nachweis der Existenz oder Anwendbarkeit der Kategorie *Verschiedenheit* die Möglichkeit der Anwendung der Proportion auf die Melik, was Boethius in I, 4, durchführt: *Quae vero sunt inaequalia, quinque inter se modis inaequalitatis momenta custodiunt*. Dies sollte man beachten, ehe man davon spricht, daß der *Boethius-Leser fortwährend nur ahnt: Die Konsonanz ist ein Zahlenverhältnis* (Hentschel, ib., S. 44): Sie ist es nicht, sie wird aber dadurch rational bestimmbar; Proportionen können auf vieles andere angewandt werden, nicht nur auf Melik, also kann niemand auch nur *ahnen*, daß Intervalle Proportionen *sein*, es sei denn, man versteht *Sein* in einem, dann aber zu präzisierenden tieferem Sinn, was hier aber nicht angemessen wäre (was Hentschel im

Gegensatz zu Johannes de Grocheio auch unbeachtet läßt⁷¹), zu *ahnen* gibt es hier erst recht nichts, es geht um einen Gegensatz zwischen Aristotelikern und Proportionalisten. handelt sich um eindeutiges, rationales Wissen: Die Verschiedenheit von Tonhöhen beruht auf schnelleren und langsameren Bewegungen, also kann das Prinzip des rationalen Vergleichs angewandt werden — *rational* heißt dabei konkret die Relation natürlicher Zahlen, also modern gesprochen der Körper der rationalen Zahlen.

So primitiv ist das Denken von Boethius bzw. von Ptolemaeus nun wirklich nicht, daß sie nicht zwischen der Wahrnehmung, z. B. der Schönheit eines Intervalls, seiner klanglichen Erscheinung und seiner rationalen Bestimmbarkeit, d. h. der Natur als Größe, die mit anderen verglichen werden kann — als vom *sensus* gestellte Aufgabe an die *ratio* — unterscheiden könnten.

Aus der Darlegung der physikalischen Gründe, weshalb die Gattungen der *inaequalitas* nun auf Tonhöhen angewandt werden können — dies ist doch der Akt der *ratio* —, folgt notwendig die Klassifikation der Möglichkeiten von *inaequalitates*. Daraus wieder folgt die Notwendigkeit, für die Melik bestimmte Proportionen, Sorten von *inaequalitates*, herauszufinden. Hier nun liegt die bekannte *cruce* der gesamten Pythagoräischen Theorie: Warum soll man überhaupt die Möglichkeiten beschränken, d. h. warum soll, wenn $9/8$, der Unterschied zwischen Quart und Quinte ist — eine Bestimmung, die Hentschel unerwähnt läßt — nicht auch $13/12$, $8/7$ oder $7/6$ ⁷² eine musikalisch brauchbare Art von *inaequalitas* sein, um nur ein zudem schon systemimmanentes (Wahl der *inaequalitates* der Sorte $n+1/n$) Beispiel der von vornherein dem Pythagoräischen Modell „eingebauten“ Aporien anzusprechen (es geht um die mathematisch nicht gerade sinnvoll begründbare Klassifikation von

⁷¹Vgl. die nicht sehr klaren Formulierungen zur Relation von Proportionen und Konsonanzen, wo das absurde „Donnerbeispiel“ erscheint, ed. Rohloff, S. 114, 26. Hieraus hätte man als Philosophiehistoriker schon Fragen zum „Sein“ der Proportionen in Relation zu den Konsonanz(empfindungen) ableiten müssen; mit *Sinnlichkeit* hat auch das ersichtlich nichts zu tun.

⁷²Ptolemaeus muß für seine proportionale Berechnung des gesamten Systems, also einschließlich der Transpositionsskalen, dann auch solche Proportionen heranziehen — die Anzahl von Halb- und Ganztonproportionen wird einfach vermehrt; dennoch bleibt diese Berechnung eine beachtenswerte rechnerische Leistung, war doch, modern gesprochen, das gesamte chromatische Zweioktavsystem proportional darzustellen.

superparticulares, superpartientes etc.). Die Antwort müßte lauten: Weil die etwa zum Stimmen notwendigen Intervallgrößen eben nur Oktav, Quint, Quart und deren „Unterschied“, der Ganzton, also die Proportionen $2/1$, $3/2$, $4/3$ und $9/8$ sind. Aus diesem Grund können auch W. Oddington, Jacobus von Lüttich und andere die absoluten Proportionen der beiden Terzen trotz deren neuer Bestimmung als Konsonanz nicht zulassen, $5/4$ ist nicht generierbar durch Oktavierung und Quintenfolgen. Auch darauf ist im 2. Teil einzugehen.

Boethius kommt auf dieses, wie gesagt von der Pythagoräischen, auf die Bestimmung allgemeiner Kriterien im Raum der klassifizierten Proportionen nicht lösbares Problem in I, 6, ed. Friedlein, S. 193, 6, zu sprechen, und zwar deutlich in Bezug auf das Problem des Kontinuum — allerdings ein Begriff von *Kontinuum*, der sich von dem Aristoxenischen, rationalisiert erst im Begriff der reellen Zahlen, wesentlich unterscheidet, also mit dem intuitiven *Tonkontinuum* Hentschels nichts zu tun hat⁷³. Bewiesen worden war, daß *gravitas et acumen in quantitate consistunt*, dies geschieht: *ea maxime videbuntur servare naturam concinentiae, quae discretarum proprietatem quantitatis potuerunt custodire. Nam cum sit alia quidem discreta quantitas, alia vero continua, ea quae discreta est in minimo quidem finita est, sed in infinitum per maiora procedit. ...*; schon der aufgestellte Gegensatz ist mathematisch unhaltbar, es handelt sich um die gleiche, natürlich umkehrbare Operation der multiplikativen Gruppe, man man vervielfachen und genauso gut teilen. Man kann damit eben nicht sagen, daß Boethius die Bestimmung der Relation zwischen Proportionsklassen und Kontinuum adäquat gelöst hätte, weil dies für die antike Mathematik unmöglich war:

Die moderne Definition der reellen Zahlen z. B. durch Dedekindsche Schnitte oder andere Verfahren der Bestimmung von Grenzwerten diskreter Zahlen wieder als Teil eines größeren Zahlkörpers war der Antike unbekannt, erst Cauchy legt hier die wesentlichen Grundlagen, d. h. Boethius konnte ein wirkliches Kontinuum gar nicht definieren, auch sein Beispiel der fortwährenden Unterteilung einer *linea*, ed. Friedlein, S. 193, 16, bleibt also im Bereich der rationalen Zahlen. Insofern soll-

⁷³Natürlich kann dies nicht so interpretiert werden, daß für Aristoxenus etwa die $\sqrt{9/8}$ existiert habe; das von ihm gemeinte Kontinuum ist außermathematisch, nur wahrnehmungsmäßig definiert. Allerdings rechnet er dann mit den Größen dann analog der Addition von Strecken, wendet also das Aristotelische Modell des kleinsten Maßes auf die melischen Intervalle an

te klar sein, daß eine „Pythagoräische“ Erfassung von etwas wie *Kontinuum* nur in der multiplikativen Gruppe im Zahlkörper der rationalen Zahlen möglich wäre (hier die moderne Terminologie als Metasprache verwandt), also das von der Aristoxenischen Theorie gemeinte, wie gezeigt auch nicht ganz widerspruchsfrei bestimmte, Kontinuum im Pythagoräischen Modell gar nicht zu erfassen ist.

Wie gesagt überliefert auch Boethius — im Zusammenhang nicht ganz passend und auch hinsichtlich der Relation zum Pythagoräischen Modell nicht bewältigt — die Theorie von Aristoxenus zu den beiden Stimmbewegungsmöglichkeiten, kontinuierlich oder diskret, klar wieder, I, 12 seq. Daß musikalisch verwendbare Töne diskret sein müssen, sagt also auch Boethius, daneben gibt es aber kein im Aristoxenischen Sinne zu verstehendes *Kontinuum*: Das von Boethius, das proportionale, unterscheidet hiermit nur die Dichotomie, daß die natürlichen Zahlen voneinander immer den gleichen Abstand haben, ihre ins Unendliche führende Reihe also diskret ist und bleibt, wogegen der Raum der Proportionen, die großemäßig, z. B. durch gleiche Nenner, vergleichbar sind, beliebig kleine Abstände zwischen Folgen erzeugt, z. B. durchaus bewußt, die Folge $n/n+1$, deren Glieder immer kleineren Abstand voneinander haben — die Frage nach Konvergenz einer solchen Folge stellt die antike Mathematik, also a fortiori auch Boethius, natürlich nicht. Beachtet werden muß auch die Aussage, daß die Tonhöhen, also Tief und Hoch, *gravitas et acumen* zu den diskreten Größen gehören, also durch natürliche Zahlen repräsentiert sind. Die Proportionen sind zwar beschränkt, lassen sich aber unendlich verkleinern oder vergrößern — zum Grenzwertbegriff gelangt diese Mathematik jedoch nicht.

Das unendliche Verkleinern kann klar gefaßt werden: *Superparticularitas autem, quoniam in infinitum minorem minuit, proprietatem servat continuæ quantitatis. Minuit autem minorem, cum semper eum continet et eius vel dimidiam partem vel tertiam vel quartam vel quintam*, I, VI, ed. Friedlein, S. 193, 22, Folgenstruktur und Beschränktheit sind geläufig, der Grenzwert als Zahl jedoch nicht; es handelt sich also um eine Art rationales „Kontinuum“, das mit dem intuitiven Kontinuum des Aristoxenischen Modells nichts zu tun hat, sondern nur mit der „Kontinuität“ der Folge, z. B. $1/n$ als „Reziproke“ der Folge n : Nicht etwa die Menge der Grenzwerte, sondern die „Kontinuität“ der Folge konnte man sich vorstellen — das intuitive, streckenmäßige Kontinuum von Aristoxenus entspricht, intuitiv!, aber der Menge aller Grenzwerte von Folgen rationaler Zahlen; diesen Unterschied sollte man sich klar machen, selbst wenn das für philosophierende Musikwissenschaftler oder

musikwissenschaftelnde Philosophen nicht so ganz leicht zu verstehen sein sollte.

Es dürfte also klargeworden sein, daß dieser Begriff eines *Kontinuum* nicht dem intuitiven entspricht, denn die beliebige Teilung ist damit ausgeschlossen (von der durch die menschliche Natur gegebenen notwendigen Diskretheit ganz abgesehen): Die Wurzeln von überteiligen Proportionen existieren nicht in den Proportionen jedenfalls, die reellen Zahlen aber unterscheiden sich von den rationalen. Die Antike hat zwar das Irrationale gefunden, d. h. die Irrationalität der Quadratwurzel z. B. von Zwei, nicht gefunden hat sie aber den Zahlkörper der reellen Zahlen, d. h. daß eine solche Größe wissenschaftlich nicht existiert, insbesondere nicht für die Musiktheorie. Daß die Beachtung dieses Umstands im Zusammenhang mit der gestellten Frage nicht irrelevant ist, kann er folgende Abschnitt belegen.

Methodisch sei aber noch auf eine andere Notwendigkeit verwiesen, Hentschels Erwähnung des *Kontinuum* in Zusammenhang mit der Nichtexistenz des wirklich halben Ganztons bzw. proportional der Quadratwurzel ist für den modernen, intuitiv die reellen Zahlen als trivial nutzenden Zeitgenossen natürlich naheliegend, nur wäre im Sinne der Aufstellung eines Metasystems notwendig zu beachten, daß die Frage eines Kontinuum im Aristoxenischen Sinne und die mathematikhistorische Frage nach seiner — nicht möglichen — Pythagoräischen Bewältigung, von dieser speziellen Frage nach dem wirklich „halben“ Halbton zu unterscheiden ist. Die generelle beliebige Teilbarkeit setzt mathematisch gesehen die Existenz sämtlicher Grenzwerte voraus. Und genau dieses Erkenntnis war der Antike nicht geläufig. Der moderne Zeitgenosse rechnet, wenn er die Grundlagen verstanden hat, sonst intuitiv, mit *cents*, kann natürlich die Oktav in jede Zahl teilen, die ihm gefällt, z. B. auch in sechs Teile, die man dann Ganztöne nennen kann. Dieses Denken läßt sich aber nicht auf das proportionale Modell übertragen.

2.6.1.2 Die Nichtexistenz von Quadratwurzeln bestimmter musikalischer Proportionen und die Teilung des Halbtons

Das entsprechende Wissen dagegen existiert natürlich auch in scholastischer Musiktheorie. So formuliert Johannes de Muris, *Musica speculativa*, I, VI, ganz klar die mathematische Struktur: ... *omne medium proportionale est radix extremorum in se ductorum; sed modo nulla habitudo superparticularis habet radicem; ergo nulla habitudo superparticularis habet medium*: Der Ausdruck *medium* bedeutet bei den

Proportionen die Quadratwurzel, womit implizit jede Idee an Teilungen im Sinne der additiven Verknüpfung ausgemerzt wird. Eines fehlt dem mathematischen Wissen von Johannes de Muris, daß man ein Zahlssystem definieren kann, in dem auch solche Wurzeln als Zahlen existieren; für Johannes de Muris kann eine solche Wurzel nicht existieren, für ihn liegt sie nicht einfach außerhalb eines bestimmten Zahlkörpers, sondern ist inexistent. Insofern bedeutet natürlich die Formulierung in I, XV, : *verum semitonium in nulla proportione manere, verum semitonium in natura non consistere ...*, natürlich nicht irgendein wie auch immer zu beschreibendes Bewußtsein von einem Kontinuum des Tonraums, sondern nur den Umstand, daß die Operation, *medium*, die in der Proportion $4/1$ oder $81/3$ zur den entsprechenden Wurzeln führt, bei der Proportion des Tons nicht existiert, nicht durchzuführen ist.

Ein derartiges Kontinuum ist für einigermaßen klar denkende Vertreter der wissenschaftlichen Musiktheorie nicht existent, ja nicht diskutierbar, wenn man darunter das Kontinuum im modernen Sinne, mathematisch also die reellen Zahlen versteht: Wenn man schon Intervalle als Proportionen, Intervallverknüpfungen folglich als die Gruppenoperation der Multiplikation/Division versteht, gibt es keine Möglichkeit, im Aristoxenischen Sinne, ein melisches Kontinuum von Strecken auch nur zu denken. Für wissenschaftlich denkende Autoren — natürlich gibt es auch andere — ist eine Harmonisierung von Aristoxenischem Modell und proportionaler Theorie ausgeschlossen; jede Aristoxenische Denkweise muß als falsch gewertet werden. Insofern trifft auch nicht zu, daß Johannes de Muris in diesem Zusammenhang *das Problem tiefer greifend erfaßt — oder zumindest schärfer konturiert —, als es Boethius je getan hat*, Hentschel, *Sinnlichkeit und Vernunft*, S. 114: Die mathematischen Denkmöglichkeiten für eine solche *schärfere Konturierung* setzen die Erkenntnisse Cauchys voraus — und der Beweis, daß $\sqrt{9/8}$ nicht existiert, ist doch nicht erst von Johannes de Muris wie auch immer *schärfer konturiert* gesehen worden — eine Ausdruckweise, die der Rationalität der Sache übrigens typisch unangemessen ist. Daß der intuitive Umgang mit den Intervallbegriffen durchweg Aristoxenisch war, und hier ein Dilemma besteht, wird gerade nicht zum Gegenstand einer Diskussion gemacht, ja kann gar nicht dazu werden.

Tatsächlich ließe sich auch von Erkenntnissen der antiken Mathematik her eine Lösung des Problems des „nichthalben“ Halbtons finden, die allerdings die völlige Aufgabe des proportionalen Modells bedeutet hätte. Bekannt ist, daß die Entdeckung des Irrationalen das Pythagoräische Weltbild erschüttert hat; die Erkennt-

nis, daß die Diagonale im Quadrat zur Seitenlänge nicht proportional sein kann, hebt die Vorstellung auf, das Wesen der Welt durch Zahlen, vor allem Proportionen fassen zu können⁷⁴ identischen Aussage. Die Formulierung der reellen Zahlen bedeutet dies nicht, bewußt wird nur, daß es sogar recht einfache Dinge gibt, die nicht durch Zahlen meßbar sind, deren Wesen damit, obwohl die Meßbarkeit anschaulich gegeben zu sein scheint, nicht meßbar ist. Dies ist Mathematikgeschichte — wenn Plato im *Timaeus* fiktiv die Welt dennoch aus (musikalischen) Proportionen aufbaut, liegt hier eigentlich ein Widerspruch vor, denn Plato hatte das Prinzip des Beweises, vielleicht im Gegensatz zu Hentschel, verstanden — so daß klar wird, er will nur ein, leicht verständliches Bild geben.

Auf die Melik, rational das Problem der Teilung von überteiligen Proportionen, angewandt, würde die Erkenntnis der Nichtmeßbarkeit der Diagonale die Erkenntnis bedingen, daß eine Größe wie der Halbton ebenfalls zu den Dingen gehört, deren Messung mit Proportionen nicht möglich ist. Die weitere zwangsläufige Folge daraus aber wäre die Abschaffung des proportionalen Modells und seine vollständige Ersetzung durch das von Aristoxenus — in dem man übrigens auch „rechnen“ kann, nämlich im Sinne der additiven Gruppe; nur genau das geschieht auch bei den von Hentschel angeführten Autoren nicht, *Sinnlichkeit und Vernunft*, S. 129 ff. Daß Aristoxenus seine Theorie bewußt wegen des angedeuteten Problems formuliert habe, ist nicht nachweisbar, und angesichts seiner klaren Darstellung auch höchstgradig unwahrscheinlich, die erhaltenen Aussagen gegen die Pythagoräische Theorie sind schon umfangsmäßig, aber auch inhaltlich zu allgemein, um hieraus entsprechende, derart spezifische Folgerungen ziehen zu können. Absolut auszuschließen ist eine

⁷⁴Es ist nicht ganz verständlich, warum Hentschel in der Erwähnung dieser rechnerisch mit der Nicht-Halbierbarkeit des Ganztons identische Aussage durch Johannes de Muris eine Präzisierung der *an Boethius aufgezeigten Schemata der Argumentation* verstehen will, *Sinnlichkeit und Vernunft*, S. 127. Hier handelt es sich nicht um einen geometrischen Satz, sondern um einen Satz der Proportionenlehre, nämlich der Kommensurabilität, also genau um das, was Boethius beweisen muß und bewiesen hat (natürlich nicht er selbst). Was hieran die *beweistheoretischen Konsequenzen der Subalternation demonstrieren* sollten, ib., ist unverständlich. Ausgesagt wird dasselbe, was zeigt, daß Johannes de Muris die Mathematik seiner Zeit und damit die, auf denen schon Boethius, vergleichbar kompilierend wie Johannes de Muris, basiert, verstanden hat. Und genau dies dürfte keine neue Erkenntnis sein: Die Scholastik hatte zur Arithmetik nicht viel beizutragen, was offenbar auch einige moderne Scholastikdeuter auszeichnet.

entsprechende Auswirkung der angesprochenen mathematischen Erkenntnis nicht, denn Aristoxenus kannte die Pythagoräische Weltsicht, wie sein literarisches Werk zeigt. Die Ablehnung jeder proportionalen Sichtweise von Musiktheorie im Pythagoräischen Sinne⁷⁵ letztlich als sachfremd, könnte die angesprochene Erkenntnis einschließen; es gibt aber im Text nicht einen einzigen Hinweis, daß die Irrationalität des Halbtons Aristoxenus überhaupt bekannt gewesen sein könnte, er lehnt, sinnvollerweise, die Grundlage der proportionalen Theorie ab, Intervalle hätten wahrnehmungsmäßig etwas mit Proportionen zu tun. Für die Aristoxenische Theorie müßte die Annahme, daß das *ἡμιτόνον* etwas Irrationales sein muß, absurd erscheinen, denn die emmelischen Intervalle können nicht irrational sein.

Die Geschichte der Musiktheorie zeigt, daß die angedeutete Folgerung in der Mathematik unausweislich war, in der Musiktheorie aber nicht rezipiert wurde — sonst hätte sich die Begrenztheit und Unzulänglichkeit des proportionalen Modells ergeben müssen. Damit aber entfällt für einen wissenschaftlich ausreichend gebildeten Musiktheoretiker jede Möglichkeit einer Annahme der Existenz eines wirklich halben Ganztons. Es sei nochmals betont: Die Erkenntnis der Irrationalität der Relation von Diagonale zu Seitenlänge im Quadrat führt nicht zur Aufstellung reeller Zahlen, $\sqrt{2}$ ist somit kein Objekt der antiken Mathematik, was man gezeigt hat, ist, daß es keine (rationale) Zahl gibt, die die von diesem modernen Zeichen abgekürzt notierte Operation mit dem „Ergebnis“ 2 ausführen kann; „Ergebnis“ nämlich der Quadrierung.

Der Gebrauch der modernen Zeichen kann diese umständliche Formulierung zwar adäquat abkürzen, nur darf dabei nicht übersehen werden, daß dieses Zeichen im antiken Sinne verstanden keine Zahl bedeutet. Genau dasselbe gilt für die Musik: Natürlich kann man nach den Zahlen fragen, die quadriert die Proportion $n+1/n$ ergeben, um dann aber nur festzustellen, daß es entsprechende Zahlen nicht gibt, also auch die Möglichkeit einer entsprechenden Einteilung des Tonkontinuums Hentschelscher Vorstellung — der es an Rationalisierung gebricht — nicht existiert, denn wie gesagt, die Erkenntnis der Nichtproportionalität der Diagonale wird nicht in die Musiktheorie übernommen; ja die Musik bleibt von dem Desaster der Entdeckung

⁷⁵In der Metrik bestimmt auch Aristoxenus Proportionen, die zur Aufstellung der Gattungen von Versfüßen führen — z. B. entspricht dem Daktylus die Proportion $1/1$ —, nur sind die axiomatisch durch menschliches Vermögen bestimmt und ausgewählt.

des Irrationalen⁷⁶ verschont der wesentlicher Träger des proportionalen Weltbildes — mit den entsprechenden Folgen für die Bestimmung des Halbtons!

2.6.1.3 Zur Methode der Erkenntnis von Intervallproportionen bei Boethius

Im Grunde gibt nun Boethius doch die oben erwähnte Antwort, in I, 7, wenn er die ja empirische, und von Pythagoras auch empirisch gefundene, nicht erfundene, Tatsache formuliert, daß *bekannt sein muß, daß jede musikalische Konsonanz entweder in dem Verhältnis 2/1, 3/2 oder eben 4/3 besteht*, dem Inversen der Quintproportion — d. h. die als Konsonanzen und Intervalle wahrgenommenen und wahrnehmbaren Unterschiede, denen dem Modell nach quantitativ bestimmbare Geschwindigkeitsunterschiede zugrunde liegen, erweisen sich ausschließlich in den genannten Intervallproportionen, was wie gesagt offensichtlich eine Übernahme eines Stimmungsverfahrens ausschließlich mithilfe der Intervalle bedeutet, die vom Ohr als Meßinstrument am besten gemessen werden können.

Damit ist die erste Skizze des Modells erledigt; es folgt eine neue Argumentation, die sich mit dem Problem der Relation von Wirklichkeit, d. h. Wirklichkeit der meßbaren Erscheinungen, also der Geschwindigkeitsunterschiede, und deren Wahrnehmung befaßt. Natürlich *ist* die Konsonanz kein Zahlenverhältnis, denn wenn kein Höreindruck bestünde, der nun auch für Boethius keine Proportion *ist* (was Hentschel, *Musica sonora*, S. 44, nicht so ganz klar zu sehen scheint), gäbe es ja keine Diskussion *de vocibus*, ed. Friedlein, S. 195, 18; — über das, was das Wesen der proportional bestimmbaren Dinge ist, gibt Boethius in der Musikschrift keine Antwort, weshalb auch die Verweise von Hentschel, *ib.*, S. 44, Anm. 23, gar nicht passen, abgesehen davon, daß Bemerkungen wie *Zwischentöne sind gar keine Töne nach griechischer Auffassung* Unsinn sind — einmal gibt es verschiedene *griechische Auffassungen*, es handelt sich dabei um klar definierte Theorien⁷⁷, zum andern

⁷⁶Nicht im Sinne der Formulierung reeller, d. h. auch irrationaler Zahlen! Daß man auch in solchen Termen, Grenzwerten, Zahlen sehen kann, ist erst eine sehr moderne Erkenntnis.

⁷⁷Auch Aristoxenus setzt Axiome, z. B., wie bereits oft genug erwähnt, die *κίνησις φωνῆς*, die nicht intuitive *Auffassung* ist, auch sollte man den Sinn des 3. Buches der Harmonik nicht einfach nicht sehen, hier bemüht sich Aristoxenus um logische Deduktionen. Die Verwendung eines Wortes wie *Auffassung* verrät also nur die Unfähigkeit zum Verstehen der Wis-

aber wird klar bestimmt, was musikalisch bestimmte Töne gegenüber Tönen an sich sind; insofern ist auch der Ausdruck *Zwischentöne* Unsinn — es gibt ekmelische und emmelische Töne (eigentlich Tonabstände), schon weil nach Aristoxenus bestimmte Intervallfolgen musikalische nicht existieren können, obwohl sie an sich denkbar sind: Die Grenzfestsetzung erfolgt also nicht einfach absolut, sondern auch musikalisch begründet.

Nur ergibt sich, daß diese Grundlegung durch die Wahrnehmung nicht korrekt — genug — ist, daß man bei der Beurteilung der Wirklichkeit nicht allein den Sinnen folgen kann; eine auch heute noch für eine rationale Beherrschung der Welt nicht ganz überflüssige Feststellung, die schon bei der Bestimmung einer Waagrechten beim Bau offenkundig wird. Die Wertung der „Zahlhaftigkeit“ der Welt, der Brauchbarkeit der Proportionen zur Erfassung des Wesens oder der Quantität von Dingen der Welt ist nicht Sache der Musiktheorie, weshalb auch in der Musikschrift von Boethius nicht nach entsprechenden Hinweisen zu suchen ist, sondern nach dem, was er eigentlich sagt; Boethius ist in dieser Hinsicht sehr wohl philosophisch klar denkfähig: Er behandelt klar die *musica instrumentalis*, den Weg der Beurteilung der Erscheinung vom Urteil des *sensus* bis zu dem der *ratio*, genau das, was auch für Augustins Schrift wesentlich ist.

Was nun hier angesprochen wird, ist nicht das Phänomen, das bereits behandelt wurde, sondern nur der Weg zur rationalen Erfassung des Phänomens. Jetzt, I, 10, kann deshalb auch der Verweis auf die Entdeckung des Phänomens der Proportionen, die in der geschilderten Weise, also in einem ganz rational definierten Modell, die musikalischen Konsonanzen bestimmen, nämlich auf die Pythagoraslegende folgen. Aus der *entnimmt* Boethius nicht die melisch verwendbaren Zahlenverhältnisse, sondern er zeigt, wie man durch Anwendung der *ratio* auf diese Zahlenverhältnisse gelangt ist: Pythagoras hat somit, wie dann in I, 9, nochmals betont wird durch Anwendung seiner *ratio* eine Lösung der ja wohl durchaus wissenschaftlichen Frage gefunden, *an in his proportionibus ratio symphoniarum tota consisteret*, ed. Friedlein, S. 198, 12. Dabei liegt die Betonung auf *his*. Daß die *ratio* — diesen Begriff verwendet Hentschel bei seiner Bestimmung, was denn nun Boethius als Wesen oder

senschaftlichkeit der beiden antiken Theoriemodelle der Melik, wie überhaupt Hentschels Beiträge von einer merkwürdigen Abneigung gegen exakte und rationale Begriffsbildungen gekennzeichnet sind, darin vergleichbar den Werken von M. Haas und anderen.

Sein der Konsonanzen meinen könnte, seltsamerweise nicht — der Tonunterschiede überhaupt den Proportionen zugehört, war ja bereits bewiesen worden.

2.6.1.4 Zu neuesten Erkenntnissen, daß die Verschiedenheit von Halbtönen im Pythagoräischen Modell absurd sei

Zu dem Pythagoräischen Modell gehört aber noch etwas, das Hentschel gänzlich unbekannt bleibt, sonst könnte er nicht behaupten, *ib.*, S. 46, daß der Beweis für die Nicht-Halbierbarkeit des Ganztons bei Boethius *absurd* sei, weil es ja ein Tonkontinuum gäbe, *das man zum Klingen bringen kann, indem man eine Saite kontinuierlich anspannt und so erzeugt, was wir heute als „Glissando“ bezeichnen. Eine jede Konsonanz ist also kontinuierlich teilbar.* Dies ist die, selbst für moderne Zeit wohl doch etwas zu naive — weil der historischen und systematischen Definition nicht bewußte — intuitive Anwendung des nicht als solchen bewußten Aristoxenischen Modells: Hentschel übersieht mit seinem Vorschlag völlig, daß nicht die Manipulation von Saiten, sondern die Erkenntnis der Proportionalität von Tonabständen das Wesen der Pythagoräischen Theorie ausmacht, einer mathematischen Theorie, die von ihrem definierten Wesen her im Rahmen des, modern formuliert, rationalen Zahlkörpers bleiben muß: Es geht um eine mathematisch konzise Theorie melischer Wirklichkeit, aber nicht um alle Möglichkeiten dieser Wirklichkeit: Der von Hentschel so unbedarft als *absurd* bezeichnete Beweis ist nicht ein Beweis auf der Wahrnehmungsebene, sondern der der Proportionen; kann also nur mathematisch als falsch oder richtig qualifiziert werden⁷⁸.

Zu beachten wäre hier übrigens, wenn man Boethius bzw. seiner Vorgabe wirklich Vorwürfe machen wollte, die Verkürzung der Diskussion des Begriffes der kontinuierlichen Stimmbewegung durch Boethius, ed. Friedlein, S. 199, 20, nachdem schon die Behandlung der grundlegenden Kategorie der Aristoxenischen Theorie im

⁷⁸Das Argument besteht darin, daß, modern und verallgemeinert ausgedrückt, gefordert wird: $n/(n+1) = (n+1)/(n+2)$, was mit dem erweiterten Verhältnis $8/9 = 16/18$ gemacht wird; dem entspricht die Aussage, daß $a/c = x^2$, denn dann muß der mittlere Term eben die Wurzel sein, dann müßte gelten: $a/x = x/c$, $a < x < c$; die Beweisführung von Boethius, d. h. natürlich seiner Quelle, ist also korrekt und keinesfalls *absurd*, das ist die Reaktion Hentschels, die höchstens mangelhaften Ausbildungsstand höherer Schulen in Mathematik belegen kann, das zu beweisen ist jedoch ohne Interesse.

vorangehenden Abschnitt nicht korrekt, ja sinnwidrig wiedergegeben wird (vgl. dazu auch Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, *HeiDok* 2008, S. 35, S. 76 ff., 108 ff. und S. 787 ff., die letztgenannte Stelle befaßt sich mit den wunderbaren musikalischen Bewegungsvorstellungen von M. Haas; der Name *Hentschel* wurde dabei versehentlich auf *Hentsch* abgekürzt, was hiermit verbessert sei): *Sed quae continua vox est et ea rursus, qua decurrimus cantilenam, naturaliter quidem infinitae sunt. Consideratione enim accepta nullus modus vel evolvendis sermonibus fit vel acuminibus adtollendis gravitatibusque laxandis, sed utrisque natura humana fecit proprium finem. Continuae enim voci terminum humanus spiritus facit, ultra quem nulla ratione valet excedere. Tantum enim unusquisque loquitur continue, quantum naturalis spiritus sinat. Rursus διαστηματικῆ̃ voci natura hominum terminum facit, quae acutam eorum vocem gravemque determinat. Tantum enim unusquisque vel acumen valet extollere, vel deprimere gravitatem, quantum vocis eius naturalis patitur modus.*

Bei beiden Arten der Stimmbewegung wird die Grenzsetzung bestimmt, bei der kontinuierlichen der Sprache ist es der Atem, der jeden *sermo* irgendwann aufhören läßt, bei der *διαστηματικῆ̃* ist der Ambitus beschränkt. Daß dies eine adäquate Gegenüberstellung sei, wird man ebensowenig behaupten können wie man ein Verstehen der Theorie von Aristoxenus bei Boethius (oder gar Martianus Capella) — bzw. natürlich deren Vorlagen — voraussetzen kann. Wichtig aber ist, daß sich hier für Boethius bzw. seine Vorgabe tatsächlich ein Problem hätte stellen können: Für die proportionale Theorie kann es kein Kontinuum in dem von Aristoxenus gemeinten Sinne geben; dieser Sinn wird aber durch das Beispiel der Sprachmelodie eindeutig erkennbar. Hier, mit der Rezeption dieser Klassifizierung von Aristoxenus hätte im Rahmen der proportionalen Theorie die Erklärung einsetzen müssen oder können, daß die kontinuierliche Stimmbewegung natürlich nur in so kleinen Intervallen vor sich geht, daß das Hören deren Unterschiede nicht feststellen kann.

Auch die scholastischen Autoren erkennen ebenso wie auch Hentschel nicht, daß hier eigentlich ein Problem vorliegt, das ziemlich weitreichende Bedeutung für die Gültigkeit des Begrenzungsaxioms auch der proportionalen Theorie hat. Gegen den Sinn dieses Modells der Melik kann also nicht die Möglichkeit der kontinuierlichen, ja glatten Verschiebung der Saitenteilung eingesetzt werden, weil das nicht Teil der Theorie ist, sondern nur der Umstand, daß die von Aristoxenus und Aristoteles vorgegebene Vorstellung von jeweils kleinsten Maßeinheiten zum Messen aller größeren,

und der Verweis auf Grenzen der musikalischen Wahrnehmung auch die proportionale Theorie dazu hätte führen können (oder müssen), die Erkenntnis einmal der Ungenauigkeit der Wahrnehmung (und auch Produktion), zum anderen die der sukzessiven Verkleinerung der Abstände von Termen in der Folge $n/(n+1)$ zusammenzubringen, um eine kleinste, noch im Klingen noch unterscheidbare Proportion zu bestimmen — aber auch diese Forderung erweist sich als nicht stichhaltig:

Der Beweis der Nichtteilbarkeit, also des Fehlens einer rationalen Wurzel von $9/8$, wird damit nicht aufgehoben, außerdem wäre eine Berücksichtigung der Wahrnehmung gegenüber dieser klaren Aussage für dieses Modell nicht möglich, denn die Proportionen und ihre Rechenregeln sind das, was die *ratio* als das Wirkliche der Intervalle erkannt hat. Die Antike war zu solchen Harmonisierungen, wie sie angedeutet wurden, von der mathematischen Theorie her nicht fähig. Der Einwand von Hentschel zeigt also nur, daß er diese absoluten und bewußt gesetzten Eigenschaften antiker Proportionalitätslehre nicht verstanden hat. Man kann der griechischen Mathematik „vorwerfen“, daß sie den Grenzwert nicht definiert hat, man kann aber das entsprechende Wissen nicht einfach voraussetzen. Vielleicht sollte man auch beachten, daß die Glissandoteilung der Saite, z. B. in zwei gleiche Abschnitte nicht den Halbton, sondern die Oktav hervorbringt; das Glissando mit der proportionalen Theorie erfassen zu wollen, müßte Hentschel erst einmal durchzuführen versuchen. Man merke: Jede solche Operation muß im proportionalen Modell proportional berechnet werden; den Grenzwert $\sqrt{9/8}$ erhält man damit eben nicht. Hentschels Einwand beruht also nur auf mathematischer Unkenntnis.

2.6.1.4.1 Zu Engelberts mathematischen Kenntnissen und Wissen vom Tonkontinuum Es erscheint schon im Mittelalter als nicht gerade erträglich, wenn ein so „scholastischer“ Autor wie Engelbert zwar brav die Ausführungen über die Nichtteilbarkeit des Ganztons anführt, dann aber in mit Hentschels Vorgehen vergleichbarer Naivität formuliert: *Dyaspisma autem est dimidium semitonii minoris*, *Musica* II, XIX, ed. Ernstbrunner, S. 226, 7; daß es in dieser Systematik keine Quadratwurzeln des kleinen Halbtons⁷⁹ geben kann, bleibt Engelbert, vielleicht auch gewissen modernen Kollegen, unbekannt; übrigens ein deutlicher Hinweis auf

⁷⁹Genauer natürlich: Der Proportion des kleinen Halbtons. Die Laxheit der Sprache ist hier aber wohl nicht verwirrend.

hier nicht gerade erkenntnisfördernden Einfluß von Aristoteles, der trotz des von Boethius wenigstens angedeuteten Modells nicht überwunden wird; um selbständige Denkfähigkeit handelt es sich hier nicht. Parallel zu moderner Zeit erscheint auch, daß sich in Engelberts Zeit niemand um eine sinnvolle Korrektur solchen Unsinnns bemüht hat.

Die krasse Unwissenheit von Engelbert wird auch an einer Stelle deutlich, die Hentschel, *Sinnlichkeit und Vernunft*, S. 114, Anm. 41, als Beispiel dafür anführt, daß *auch Engelbert ... weiß ..., daß der Klang als solcher wie ein Kontinuum teilbar ist* (was hier der Ausdruck *Klang* besagen soll, ist auch unerfindlich, es geht um Intervalle, Klassen von Tonpaaren, ein translationsinvarianten Abstandsmaß, oder wie man das Phänomen bezeichnen will, nicht um *Klang*, auch hier wird der Mangel an Präzision des Denkens von Hentschel offenkundig — außerdem kann Engelbert nicht wissen, *wie ein Kontinuum teilbar ist*, denn die Zeit hat keinen Begriff des Kontinuum, höchstens die Aristoxenische intuitive Annäherung, die aber ist unvereinbar mit dem proportionalen Modell, weil die Antike nicht mit Logarithmen gerechnet hat). Schon die Behauptung, daß dies so sei, verrät Hentschels mangelnde Vertrautheit mit den beiden Modellen und ihren wissenschaftlichen Voraussetzungen, also das Fehlen der notwendigen Voraussetzungen, zu diesen Problemen Stellung nehmen zu können.

In der Tat kontaminiert Engelbert in wissenschaftlich, d. h. für proportionale Theorie untragbarer Weise, die beiden Modelle, wobei er erhebliche Fehler begeht — schon die Frage zu stellen, warum der kleine Halbton aus zwei identisch gleichen Intervallen bestehen könnte, nicht aber der Ganzton hätte Engelbert seinen Irrtum bewußt werden lassen müssen. Er übernimmt zunächst die Unterscheidung der beiden Zahlenreihen, die der antik als diskret bezeichneten der natürlichen Zahlen, und die als kontinuierlich bezeichnete der Proportionen, die beliebig klein werden können — natürlich nie das Kontinuum im modernen Sinn erreichen können, dazu müßten die Grenzwerte, Schnitte o. ä. herangezogen werden. Dies ist fast schon als triviale Lehre anzusehen, man kann die Hinweise leicht bei Boethius finden. Und daß die antike Mathematik nicht zur Definition des Kontinuum, also konkret der reellen Zahlen fähig war, sollte eigentlich Allgemeinbildung sein, zumal wenn man sich mit derartigen Fragen auseinandersetzen will: Aristoxenus kann das melische Kontinuum nur auf dem Umweg über die Strecken analogie, nur intuitiv überhaupt greifen, also mathematisch völlig unzulänglich, das Pythagoräische Modell ist dazu

von seinen Voraussetzungen her ebenso unfähig; wer $\sqrt{2}$ nicht als Zahl definieren kann, der kann auch nicht das Kontinuum definieren. Daß die Scholastik hierzu fähig gewesen sein sollte, das zu behaupten verbietet schon eine oberflächliche Kenntnis der Geschichte der Mathematik.

Aus seinen unzutreffenden Voraussetzungen macht nun Engelbert, , ed. Ernstbrunner, S. 221, 20 seq.:

[Sciendum ergo, quod unitas in] numeris est indivisibilis, in quantum stat in ratione discreti sec. arismetica[m], sed divisibilis in quantum stat in ratione medii [continui armonici] inter duo[s] [numeros] extremos.

Diese Aussage entspricht, bis auf die Hinzufügung — von Engelbert selbst? — von *[continui armonici]* der mathematischen Lehre, die aber, wie gesagt, mit dem Kontinuum, das Aristoxenus meint, nichts zu tun hat und nicht zu tun haben kann. Die Fortführung (insbesondere wieder die Hinzufügungen *in margine*) aber zeigt ein mangelndes Verstehen der gemeinten mathematischen Strukturen:

ergo per consequens medium intervallum inter duas voces toni erit indivisibile in quantum stat in ratione [medii discreti], sed divisibile in quantum stat in ratione medii [continui armonici, cum musica sit de sono aut de numero numerato, qui in quantum sonus est quid continuum, et sic divisibile sicut quodlibet unum continuum est divisibile, sicut unum lignum vel unus lapis].

Natürlich kann man als Aristoxeniker Intervalle beliebig teilen, genau wie Strecken — der Vergleich mit Holz und Stein dürfte ebenfalls auf die Inkompetenz des Autors weisen. Man kann aber nicht das proportionale Modell zitieren, ohne dann diese Teilbarkeit als fehlerhaftes Urteil der Wahrnehmung zu qualifizieren — das proportionale Modell ist ein geschlossenes Modell, das ein echtes Kontinuum nicht kennt und nicht kennen kann — ist das wirklich so schwer zu verstehen? Vielleicht wäre eine *Pisa*-Prüfung auch einmal für musikwissenschaftliche Doktorarbeiten nicht ganz unangebracht.

Man möchte hinsichtlich der mathematischen Kompetenz von Engelbert gerne annehmen, daß es sich hier um Zufügungen eines Ungelehrten handelt. Klar ist in jedem Fall, daß der Autor mathematischen Unsinn formuliert: Auch die „kontinuierliche“ Verkleinerung von Proportionen führt nicht zur beliebigen Teilbarkeit im Sinne einer Linie, was der Antike bekannt war: Die Folge von $1/n$ führt nicht zum

Grenzwert 0 — für die antike Mathematik, die ist, im Bereich der Melik, Proportionenlehre, d. h. Lehre der multiplikativen Gruppe des rationalen Zahlkörpers.

Mathematisch bleibt wie gesagt, ein solches Kontinuum undenkbar. Der Autor kontaminiert Aristotelisches mit Mathematischem, denn es ist schon Unsinn, einen Ganzton als *unitas* zu verstehen — der müßte dann mathematisch korrekt, wie etwa bei Johannes de Muris zu sehen (man mußte in der Zeit also nicht derart ungebildet sein wie Engelbert), s. o., 2.6.1.2 auf Seite 521, Wurzel aller anderen musikalisch verwendeten Proportionen sein können, nämlich eine Einheit für alle größeren Werte, hier also Intervalle bilden können, was mathematisch für die Zeit nicht zu formulieren war — wohl aber Aristotelische Lehre ist, die dann (man lese die Zusammenstellung *de diesis* in C. v. Jans Ausgabe) aber nicht zu Proportionen greift, nicht greifen kann. Hier liegt also eine sinnlose, mathematisch absurde Assoziation und Kontamination vor, die darin begründet ist, daß der Ganzton (welche Einheit genommen wird, ist von Prinzip her gleichgültig!) eben als Erscheinung an sich, und somit in einem vagen Sinne eben als eine unteilbare Einheit, als *unitas* gesetzt wird.

Das Phänomen *Ganztonintervall* soll eine Größe an sich sein, und als solche nicht teilbar. Ersichtlich hat dies mit der *unitas* der natürlichen Zahlen in einem mathematischen Sinne nichts zu tun — Engelbert wie seine paralleldenkenenden modernen Kollegen verwirrt durchgehend die „additive“ Sprache des intuitiv natürlichen Umgangs mit den Wahrnehmungsgrößen *Intervall* und das proportionale Modell von Intervallen und ihrer Verknüpfung, man kontaminiert also die additive Gruppe mit der multiplikativen Gruppe eines Zahlkörpers, und versteht dann nicht, daß ein halber Ganzton im proportionalen Modell eben eine Wurzel sein muß, auch wenn intuitiv eine in der Mitte zerlegte Strecke das anschauliche Vergleichsobjekt darzustellen scheint. O sancta simplicitas! — sollte für Wissenschaft eigentlich keine Geltung haben.

Entsprechend absurd — nicht nur mathematisch — ist dann der Vergleich der proportionalen Teilung, d. h. der Sukzession von immer kleineren Proportionen, mit der beliebigen Teilung von räumlich-materialen Dingen. Dies entspricht zwar ganz der Aristoxenischen Theorie, begründet durch die entsprechende intuitive Vorstellung und Aristotelische Angaben, ist aber wieder inkompatibel mit der proportionalen „Kontinuität“.

Die Vorstellung eines bewegungsmäßig bzw. streckenartigen Kontinuum findet sich in der Tradition der Arten von Stimmbewegung wieder. Nur, auf diese hinzuweisen fällt dem Autor hier auch nicht ein (zumal die Vorgaben von Martian und Boethius gerade hier nicht sehr klar sind, also der Axiomatik von Aristoxenus gegenüber höchstgradig mangelhaft). Er analogisiert in einer wissenschaftlich für beide Modelle — und wirklich wissenschaftlich, nämlich rational begründbar konnte auch im Mittelalter nur das proportionale Modell sein — unbrauchbaren Weise, wenn er die proportionale Teilung der Mathematik mit der Teilung des Kontinuums in Aristoxenisch Aristotelischer Weise verbindet: Man muß eher die Unfähigkeit Engelberts bedauern (was auf Hentschel zu übertragen wäre), daß er die ihm ja zugänglichen Aussagen zur Einheit von Aristoteles nicht als Gegensatz zur Pythagoräischen bzw. proportionalen Rechnungsweise erkannt hat: Es liegt ein Tiefpunkt mathematischer Bildung bzw. eher ein Höhepunkt mathematischer Unbildung vor.

Bei einer solchen unwissenschaftlichen — für mittelalterliches und antikes Denken — Analogisierung scheint die Frage berechtigt, ob der Autor überhaupt klares Wissen im Sinne wenigstens des intuitiven Modells gehabt hat, oder ob er einfach versucht, irgendwie die beiden Modelle der Melik aus der Antike auf die Intervalle, speziell den Ganzton und dessen Teilbarkeit anzuwenden, also rein formalistische Zuordnungen versucht. Diese Lösung des Problems solcher Inkompetenz dürfte der Wahrheit am nächsten kommen. Damit wäre aber die Voraussetzung eines klaren Wissens um irgendein *Tonkontinuum*, das nur im Aristoxenischen Sinne definiert werden könnte, bei Engelbert von vornherein fragwürdig. Weiter nach Hintergründen zu suchen, wäre aber angesichts des wissenschaftlich gesehen Unsinnns dieser Formulierung höchstens im Rahmen einer Arbeit über Mängel an wissenschaftlichem Wissen bei mittelalterlichen Autoren zu rechtfertigen. Als Beleg für irgendwelche Vorstellungen in mittelalterlicher Musik ist die Stelle von höchst zweifelhaftem Wert. Dies gilt aber auch für die nicht näher reflektierte Voraussetzung eines als nur von eigener Intuition her selbstverständlich scheinenden Voraussetzens eines Wissens um „das“ *Tonkontinuum* durch Hentschel (der von einem übergeordneten, rational definierten Begriff kein Wissen hat):

Wo tatsächlich die beiden antiken, Hentschel in ihrer Unterschiedlichkeit und Charakteristik allerdings nicht bewußten, Modelle bei einem Autor verbunden zu werden scheinen, handelt es sich zwangsläufig um unwissenschaftliche Analogiebildungen oder, angesichts der Unvereinbarkeit beider Modell für antikes und

mittelalterliches Denken einfach Unsinn (heute ist mit e -Funktion und deren Umkehrung, dem Logarithmus eine Äquivalenz beider Modelle trivial, so was das aber für die Antike nicht.).

2.6.1.4.2 Zwangsläufigkeiten des proportionalen Modells auch in der Überlieferung von Boethius Das angesprochene Beispiel kann erläutern, daß eine Verbindung der beiden Denkmöglichkeiten, der beiden Modelle wissenschaftlich ausgeschlossen ist; die schwer rationalisierbaren Formulierungen Hentschels lassen aber noch ein Eingehen auf die Frage sinnvoll und notwendig erscheinen, warum denn eine solche Verbindung ausgeschlossen ist — setzt man einigermaßen logische Systeme an. Kurz gesagt handelt es sich darum, daß die Theorien so konzipiert sind, daß sie das, was ihrer Systematik nicht entspricht, als nichtexistent bestimmen müssen.

Man kann sich natürlich darüber wundern, daß im Fußballspiel fast alle Spieler den Ball nicht mit Händen greifen dürfen, obwohl doch das Ziel eines Treffens ins Tor des Gegners viel leichter mit Füßen und Händen erreichbar wäre, man wird aber akzeptieren müssen, daß es Spielregeln gibt.

Das Gleiche gilt auch für naturwissenschaftliche Modelle; nur daß da die Regeln nicht willkürlich aufgestellt werden, sondern auf bestimmten Axiomen beruhen, im Pythagoräischen Modell handelt es sich um die Voraussetzung, daß die Verknüpfung von Intervallen durch die Operation der Multiplikation von Brüchen, bzw. die entsprechenden Operationen im Raum der Proportionen handelt⁸⁰. Und hier ist nun zu beachten, was Boethius in I, 16, beschreibt, daß das Pythagoräische Modell nicht nur die Intervalle als — *als* im Sinne der skizzierten Theorie — Proportionen definiert, sondern auch deren Verknüpfung: Nur so kann das Pythagoräische Modell überhaupt als Modell einer Theorie der Melik funktionieren, man kann, Aristoxenisch und wohl auch der Umgangsvorstellung von Musikern, die das Wort *Halbton* verwendet haben, also wohl schon um 430, entsprechend Intervalle *zusammensetzen*,

⁸⁰Es ist klar, daß sich die Operationen eineindeutig entsprechen; wenn man den modernen Begriff der Zahl für die Proportion verwendet, muß man sich zwar des verwendeten Metasystems bewußt sein, von einer Verfälschung kann aber nicht gesprochen werden, zumal auch die antike Proportionslehre ein wesentliches Merkmal ihrer Definition als Zahlen übernimmt, nämlich die Anordnung nach Größe, erreichbar leicht durch gemeinsamen Nenner und Vergleich der Zähler.

was man heute mit, eventuell skalierten, Logarithmen tut, z. B. den *cents*. Man kann eine Oktav in Quint und Quart teilen — aber, was heißt das nun im Pythagoräischen Modell? Für die Antwort sei ebenfalls zunächst die moderne Terminologie als Metasprache eingesetzt: Intervalle setzt man zusammen, indem man ihre Zahlen, die entsprechenden Elemente des Körpers der rationalen Zahlen, miteinander multipliziert, bzw. die inverse Operation anwendet. Und genau das geschieht z. B. bei der Berechnung der Skala, der bekannten *κατατομη' τοῦ κα'νονος*, deren sich das Mittelalter in recht verschiedenen Formen bedienen mußte, um einigermaßen exakte Intervalle vorgeben zu können

Aus diesem Grund ist übrigens auch die Behauptung von M. Walther, *Über den musikalischen Begriff proportio*, in der gleichen Sammlung S. 69 ff., S. 73, tatsächlich nicht anders denn als absurd zu qualifizieren: *Außerdem wird der Begriff der proportio bekanntlich in Boethius' „Institutio musicae“ allein auf die Zahlenverhältnisse gleichzeitig erklingender Töne, d. h. Simultan-Intervalle festgelegt. Proportio ist zwar für Boethius nicht irgendein Zahlenverhältnis in der Musik schlechthin, weder bezieht sich der Begriff auf Sukzessiv-Intervalle, noch (notwendigerweise) auf Dauernrelationen, doch definiert das Erkenntnisprinzip der proportio intentional durchaus die musica insgesamt (nämlich insofern, als sie dem Weltprinzip unterworfen ist), ein Sachverhalt, der problematisch in jenem Moment werden mußte, als man versuchte, den Proportionsbegriff in Beziehung zu realen musikalischen Tatsachen zu setzen, die über intervallische Bestimmungen hinausgingen ...* (demnach müßte die gesamte Metrik und Rhythmik der Antike Unsinn sein). Es fällt schwer, in diesem Kaleidoskop unzusammenhängender Dinge inhaltlich mehr als dezidierte Unkenntnis auf dem offenbar angesprochenen Gebiet zu erkennen.

Eine *superparticularis proportio*, ed. Friedlein, S. 285, 9, betrifft natürlich das Intervall, das was an ihm rational meßbar ist, an sich, ob sukzessiv oder simultan; außerdem kann das Tonsystem — kaum ein *simultaner* Klangraum —, das sehr wohl konkrete musikalische *Tatsachen* betrifft, nur durch Proportionen festgelegt werden, was in der genannten Monochordeinteilung denn auch ganz praktisch nutzbar, ja für die Praxis unentbehrlich auch geschieht, wie man dies bei Guido lesen kann, der doch tatsächlich auch noch das eingeteilte Monochord, wozu man die Vorgabe von Proportionen benötigt, als Hilfsmittel für *parvuli*, nicht aber für die wirklichen *musici* bewertet; so „extrawirklich“ dürften die Proportionen also nicht gewesen sein — und natürlich nicht in Gegensatz zu Boethius, der schließlich das gesamte

wenigstens fiktiv praktisch genutzte Tonsystem so berechnet; daß man da noch erheblich weitergehen kann, verrät Ptolemaeus — und V. Galilei; man sollte solche Texte mal (wieder?) lesen!

Walther scheint auch nicht zu wissen, daß z. B. Varro in Pythagoräischer Tradition die realen Zeitdauersequenzen und damit Folgen von Proportionen selbst wieder proportional interpretiert hat, vgl. etwa P. Maas, *Varro bei Gellius, Noctes Atticae* XVIII, 25, *Hermes* 48, 1913, S. 15 f., und die Korrektur bei Verf., *Liqueszenz*, S. 34, Anm. 39 (auch Maas hat nicht beachtet, daß das Pythagoräische Modell modern gesprochen ausschließlich in der Gruppe der rationalen Zahlen mit der Verknüpfung der Multiplikation bleibt, d. h., daß man die betreffenden Brüche multiplizieren oder dividieren muß); dies gilt aber für die gesamte antike Metrik, auch für die der Aristoxenischen Tradition, wo man Versfüße der Gattung $3/2$ finden kann; auch Augustin behandelt konkrete Versmaße ganz proportional. Die Proportionen waren also sowohl in der Melik als auch in der Metrik als konkret die Wirklichkeit beschreibende und erklärende Faktoren bewußt — dankbar wäre man auch für einen seine Formulierung begründenden Nachweis dafür, was denn in der Melik über die Intervalle hinausgehen könnte: Das translationsinvariante Abstandsmaß ist die zentrale Voraussetzung und Grundlage der skalischen Ordnung des melischen Materials, was wollte Walther wohl darüber hinaus im klar definierten Raum der Melik finden wollen? Es klingt aber doch so wunderbar einlullend.

Wenn der Inhalt der Behauptung von Walther, soweit ein solcher überhaupt rational rekonstruierbar ist, d. h. mehr als eine Reihung bezüglichlicher Wörter vager Ahndung sein sollte, zuträfe, brähe also die gesamte antike Metrik zusammen, die ja essentiell von der Bestimmung der Gattungen von Versfüßen von Proportionen abhängt. Der natürlich konkret auf die Wirklichkeit der Musik bezogene Proportionsbegriff, den auch Boethius verwendet, war natürlich auf jede — passende — melische Wirklichkeit anzuwenden, daß Boethius das nicht tut, also keine Choralmelodien mit dem Monochord analysiert, ist nicht etwa systemimmanente Eigenschaft des proportionalen Modells, sondern hat Gründe, von denen Walther offenbar wie auch von der Struktur des proportionalen Modells selbst keine Ahnung zu haben scheint. Sein Beitrag entbehrt daher von vornherein eines Fundaments und braucht hier nicht weiter beachtet zu werden, wie auch andere Beiträge dieses Autors: Die Probleme mit *commata* etc. waren für die Theorie keine Probleme, sondern die Wirklichkeit, die nur durch die Wahrnehmung verdeckt werden kann — die

Bedeutung des Modells liegt darin, daß die Translationsinvarianz des Intervallbegriffs und die Verknüpfung von Intervallen im Raum des rationalen Zahlkörpers, seiner multiplikativen Gruppe, adäquat dargestellt werden konnten, daß mit diesem Modell eine zentrale Abstraktionsleistung musikalischen Hörens rational faßbar gemacht wird. Und selbst Walthers Unwissenheit solcher Sachverhalte wird nicht leugnen können, daß das Monochord für die Choralpraxis, ausweislich des genannten Zeugnisses von Guido wesentlich war für die konkrete Choralpraxis (was die Melik anbelangt); wie man ein Monochord ohne Proportionen in diesem Sinne nutzen könnte, müßte Walther also erst noch darlegen. Seine Ausführungen erscheinen daher geradezu Haasischer Natur zu sein.

Man sieht daraus aber, daß die Beachtung der wirklichen Gestalt des Pythagoräischen Modells nicht ganz überflüssig ist, um das Vorgehen von Boethius überhaupt verstehen zu können: Man beachte also, daß Intervall-Verknüpfungen, wie man sie z. B. ganz konkret braucht, um an einem Monochord das Tonsystem hörbar zu machen, Multiplikationen bedeuten, wie gesagt, beruht das Pythagoräische Modell auf der Struktur der multiplikativen Gruppe innerhalb des Körpers der rationalen Zahlen — einfach gesagt, der Multiplikation von Brüchen, wobei als musikalisch brauchbare Proportionen in striktem proportionalen Modell nur die von $2/1$ und $3/2$ generierte Teilgruppe bestimmt ist⁸¹. Natürlich rechnet die strikt wissenschaftliche Theorie der antiken Mathematik mit Zahlenverhältnissen und nicht einfach mit Brüchen, die Abbildung der beiden Modelle ist aber ein Isomorphismus.

Nun wundert sich Hentschel, ib., S. 46 f., daß Boethius von der *Erkenntnis*, daß es ein Tonkontinuum gäbe, keinen Gebrauch mache⁸², wenn er die nach Hentschel so *absurde* Beweisführung von seiner Quelle übernimmt, daß nämlich der Ganz-

⁸¹Dies ist, wie im 2. Teil zu zeigen, der wesentliche Grund dafür, daß die absoluten Proportionen für die Terzen, $5/4$ und $6/5$ lange Zeit als Vertreter der entsprechenden Intervalle nicht anerkannt werden konnten.

⁸²Natürlich ohne zu bedenken, daß es für das Modell, das Boethius darstellt, die Existenz des Hentschelschen *Tonkontinuum* gar nicht geben kann. Sicher, die Konsistenz einer wissenschaftlichen Systematik, notwendige Voraussetzung überhaupt zur Bildung einer solchen Systematik, mag für Vertreter des Faches *Musikwissenschaft* weniger geläufig sein, wo systematisches Denken selten angewandt wird; zu beachten wäre aber doch, daß auch die Pythagoräische Mathematik, soweit sie in der Musiktheorie gebraucht wird, als konsistentes wissenschaftliches System gedacht ist und auch so funktioniert; systemfremde Erscheinungen können bewältigt werden oder nicht, wie die Diagonale des Quadrats, die Hereinnahme

ton, sozusagen ein gestaltmäßiges Intervallgefühl, dem Geschwindigkeitsunterschiede in der Relation von $9/8$ entsprechen (!), und das durch Vergleich von Quint und Quart zustande kommt, nicht in zwei gleiche Hälften geteilt werden kann. Dies ist übrigens, was Hentschel offenbar unbekannt ist, eine ganz zentrale Erkenntnis des Pythagoräischen Modells: Daraus folgt nämlich auch, daß die Oktav keine sechs Ganztöne enthält. Was daran erscheint nun Hentschel so absurd? Immerhin gibt er den Beweis von Boethius, allerdings offenbar ohne klares Wissen über die moderne Entsprechung und vor allem über die Rolle bzw. Nichtrolle eines *Tonkontinuums* im Pythagoräischen Modell korrekt wieder⁸³. Es handelt sich einfach darum, daß $\sqrt{9/8}$ keine rationale Zahl ist, antik gesprochen, daß es keine Proportion gibt, die $x^2 = 9/8$ erfüllt, d. h. $x \cdot x \neq 9/8$, was man, sozusagen um adäquat antik zu formulieren auch als $9 : x = x : 8$ schreiben kann; Johannes de Muris spricht in dieser Situation klar von *radix*, s. o., 2.6.1.2 auf Seite 521).

Die Erkenntnis, daß es keine Proportionsfolge bzw. äquivalent kein Mittel gibt, die diese Gleichung erfüllt, also der Nachweis der Irrationalität von $\sqrt{9/8}$, ist der Beweis, daß es keinen echten *halben Ganzton* geben kann; verallgemeinert man diese Erkenntnis unter Voraussetzung der Pythagoräischen Regeln zu musikalisch verwendbaren Proportionen, so erhält man den Satz, daß es für die betreffenden Sorten von Proportionen überhaupt kein Mittel geben kann, also überhaupt kein kleinstes Intervall, das die anderen konstituiert; wie man daraus dann doch ein Kontinuum im Sinne von Aristoxenus (oder modernen Denkens), muß ein Geheimnis höherer Art bleiben.

Wer sich darüber wundert, wundert sich darüber, daß das proportionale Modell, systemfremder Begriffe jedoch wäre widersinnig, und entspricht nicht der Stringenz auch schon antiker Systematik, insbesondere der der Mathematik. Das Kontinuum kann mathematisch nur durch die reellen Zahlen dargestellt werden, nicht aber, wie für die antike Mathematik unabdingbare Voraussetzung, durch die rationalen Zahlen. Insofern ist die Heranziehung des Kontinuums, das auch Aristoxenus nur intuitiv in der Streckenanalogie denken konnte, für das Pythagoräische Modell natürlich absurd.

⁸³Zur Behandlung der Frage als mathematisches Problem im Mittelalter vgl. den Beitrag von W. Peden, *De semitonio: Some medieval exercises in arithmetic, Studi medievali* 3a, 35, 1994, S. 367 ff.; ein sehr kundiger und deshalb unterhaltsamer Beitrag, wie überhaupt Peden unter den Musikphilosophen bzw. Philosophiemusikologen in dem genannten Sammelband wie ein weißer Rabe hervorsticht, durch sinnvolle Fragestellung und klare Argumentation.

das Verknüpfungen von Intervallen systematisch und adäquat durch die entsprechenden proportionalen Operationen wiedergibt, modern formuliert durch Multiplikation, nicht plötzlich additiv denkt, also nicht plötzlich das Aristoxenische System wiederzugeben bemüht ist. Dies aber ist unmöglich, wenn man eben, was eine großartige Erkenntnis ist, Intervallverknüpfungen in der multiplikativen Gruppe wiedergibt. Hier sei an das oben angeführte Beispiel von Fußballregeln erinnert: Das Pythagoräische Modell hat grundsätzlich bewiesen, daß eine Darstellung von Intervallen durch Proportionen, die sich nun wieder natürlich aus Saitenteilungen und seit Archytas verallgemeinert aus Geschwindigkeitsunterschieden ergibt, ebenso natürlich nur die Multiplikation bzw. Division als Verknüpfungsoperation erlauben kann⁸⁴.

⁸⁴Daß bei späteren Autoren hier Fehler geschehen können, Zahlen von Nennern addiert werden, ja sogar Nenner und Zähler voneinander subtrahiert werden, und daraus noch tiefsinnige Folgerungen gezogen werden, ist natürlich kein Gegenargument: Menschen, die mathematische Dummköpfe sind, dennoch gerne „rechnen“, gibt es genug, wie der Autor der ersten Schicht der *Alia Musica* belegt. Zu fragen wäre dann höchstens, was sie eigentlich wollen. Ein typisches Beispiel für derartigen Unsinn ist die von Boethius überlieferte Einteilung des Ganztons nach Philolaos, was in der Ausgabe der Vorsokratiker auch noch in die Lehre aufgenommen wurde. Das lächerliche Verfahren, das Ugolino als Vereinfachung zu verstehen sucht, *Declaratio mus. disc. III, XLVI*, ed. Seay, S. 216 seq., ... *ut magis esset possibile demonstrare, cum sec. superius demonstrata comprehendere non sit facile ...* — ein typisches Beispiel der Dominanz von Autorität über Vernunft —, ist reine Zahlenmystik. Die erweiterte Proportion $27/24$ wird durch das Quadrat der ersten ungleichen Zahl „vertieft“, die Tatsache, daß $27 = 3(8 + 1)$ wird bestaunt. Daraus werden dann zwei ungleiche Teile „gewonnen“, nämlich aus der „Erkenntnis“, daß $27 = 13 + 14$, und man 13 als Differenz von 4^4 und 3^5 schreiben kann, zudem aber läßt sich die Zahl 13 als Summe schreiben: $1 + 3 + 9$, was ebenfalls der Zahlenmystik dient, denn die 1 ist die Einheit, die 3 die erste ungerade Zahl, und 9 deren Quadrat. Damit also läßt sich die für den Ganzton zuständige Zahl 27 in zwei ungleiche Teile zerlegen. Man muß auf diesen Unsinn deshalb nicht weiter eingehen, weil er auf der Erkenntnis beruht, daß sich der Ganzton, d. h. die ihm zugeordnete Proportion nicht als rationales Quadrat schreiben läßt, denn wie allgemein bekannt, haben Proportionen oder rationale Zahlen der Gestalt $n+1/n$ keine rationale Quadratwurzel (das hat schon Euklid als bewiesen vorgeführt, ein also nicht gerade unbekannter Satz).

Daß Boethius solchen Unsinn überliefert, muß wie auch die Überlieferung durch Hugolinus nicht notwendig als Beweis dafür angesehen werden, daß diese Autoren das proportionale Modell von vornherein nicht verstanden haben — bei Boethius gibt es entsprechende Fehler auch bei der Bestimmung kleinster Intervalle —, sondern nur, daß Zahlenmystik zusammen

2.6.1.4.3 Zur „Absurdität“ eines Beweises der Existenz nur von zwei verschiedenen Halbtönen Die Vorstellung einer einfachen Halbierung des Abstands zwischen zwei Tönen im Ganztonabstand ist in dem Modell der Pythagoräischen Tradition ausschließlich als Rechenoperation im oben angesprochenen Sinn rational formulierbar: Suche das Zahlenpaar, das mit sich multipliziert, das also quadriert das vorgegebene Zahlenpaar ergibt; gibt es eine solche Zahl nicht (modern formuliert im rationalen Zahlkörper), so kann sie auch nicht existieren, somit gibt es auch im Abgebildeten keinen halben Ganzton.

Boethius kann doch hier nicht plötzlich und gelegentlich sein geschlossenes Modell einfach verlassen und an Streckenhalbierungen denken, und dies ausgerechnet, wenn er die Vorstellungen der Aristoxeniker Ptolemaeus folgend abgelehnt hat. Für die Vorstellung eines Kontinuum zwischen zwei Tönen im Ganztonabstand ist in diesem Modell kein Platz, nur — zusätzlich zum Axiom, daß es musikalisch brauchbare Intervallproportionen nur bis zu einer bestimmten Größe geben kann — kann dieses immer dem Modell entsprechend eingeteilt werden; man kann beliebig eng teilen: *Superparticularitas autem, quoniam in infinitum minorem minuit, proprietatem servat continuae quantitatis*, i, 6, ed. Friedlein, S. 193, 20; das Teilungsverfahren führt aber, wie jedermann leicht nachrechnen kann zu keinen rationalen Wurzeln, denn der Grenzwert gehört nicht in die verwendete Gruppenstruktur; die aber war implizit durch die Auswahl der zulässigen Proportionen und der damit untrennbar verbundenen Verknüpfungen wirksam; die Einbringung des *Tonkontinuum* nach Aristoxenischer Art (was Hentschel aus Unkenntnis auch gar nicht tut) oder moderner Vorstellung ist hier inadäquat.

Nun bemerkt Hentschel, ib., S. 43, daß die *Tatsache, daß eine Halbierung des Ganztons unmöglich ist, ... für Boethius nicht so selbstverständlich war, daß er sich eine Erörterung des Problems hätte sparen können. Er führt den Beweis ... gegen Aristoxenus*; hier folgt er Ptolemaeus, der natürlich vorgegebene Sätze beurteilt bzw. als Sätze dann auch mathematisch klar widerlegen muß. Die Folgerung von Hentschel übersieht also die mathematische Korrektheit: Nicht etwa, weil für Ptolemaeus an der Nichtteilbarkeit des Ganztons in zwei identische Halbtöne nicht

mit Autorität Kritik nicht erlaubt haben. Insofern als die Monochordteilungen auch von weniger spekulativ ausgerichteten Theoretikern wie Guido korrekt erläutert werden, kann man solchen Unsinn durchweg als Fehler interpretieren; die *Alia musica* leistet ja Ähnliches.

selbstverständlich gewesen wäre, das konnte es nicht sein, sondern allein wegen Vorliegens einer anderen Behauptung wird der Satz notwendig. Schließlich beweist auch schon Euklid die entsprechenden Sätze — daß man Behauptungen beweisen muß, ist eine alte Tradition mathematischen Denkens, die für Hentschel offenbar völlig unverständlich ist.

Zu beachten ist doch, wie Boethius bzw. die Vorgabe den Beweis führt, doch nicht etwa durch Akzeptanz der Axiome von Aristoxenus — es bleibt ihm im Pythagoräischen Modell überhaupt keine andere Wahl, denn, es sei nochmals gesagt, die Aristoxenische Formulierung eines Halbtons bedeutet in das Modell von Pythagoras übersetzt, nichts anderes als $x^2 = n + 1/n$; und das gibt es halt nicht, wenn man den Zahlkörper der rationalen Zahlen voraussetzt; genau das tut aber das Pythagoräische Modell, das ja auf den Axiomen antiker Mathematik beruht:

Wie dies Jacobus von Lüttich klar erklärt (s. u.), setzt er als Hypothese die zu falsifizierende Aussage an, um daraus dann Widersprüche im System zu beweisen; man nennt dies einen Beweis durch Widerspruch. Hierzu ist deshalb zunächst festzustellen, daß die *Halbierung des Ganztons* im Pythagoräischen Modell — und dies ist ein umfassend, vollständig verstandenes naturwissenschaftliches Modell — ausschließlich durch die oben angesprochene Frage nach der Quadratwurzel aus $9/8$ formuliert werden kann; anders kann eine Intervallverknüpfung in diesem Modell nicht ausgedrückt werden; das wäre absurd (bzw. man brauchte moderne Mathematik). Warum also beachtet Boethius dann doch das Problem, abgesehen davon, daß die Weitergabe von Beweisen von Natur aus in entsprechende Lehrbücher gehört, nämlich in die Tradition der Mathematik, und ein solches Lehrbuch ist nun mal auch die *Inst. mus.* Da kann doch nicht einfach ein Satz ausgelassen werden, weil er eigentlich selbstverständlich ist.

Nun, eine sozusagen intrinsische Antwort ist gar nicht so schwierig: Einmal hat sich die Bezeichnung *semitonium* eingebürgert, das dem griechischen $\epsilon\mu\tau\acute{o}\nu\iota\omicron\nu\omicron\nu$ genau entspricht. Die Bezeichnung also spricht von einem *halben Ganztonintervall*. Sollte diese Bezeichnung nicht Grund genug dafür sein, nachzuweisen, daß es sich hier eigentlich um eine *abusiva* Bezeichnung handelt, daß hier *semis* sozusagen nicht wörtlich zu nehmen ist: *Est enim vel sex tonorum, ut Aristoxenus musicique adservant, vel quinque et duorum hemitoniorum, ut Pythagoras et geometrae demonstrantes duo hemitonia tonum complere non posse;*

quare huius modi intervallum Plato abusive ἡμιτόνιον, proprie autem διάλειμμα appellat, wie Censorinus das Problem durchaus adäquat wiedergibt, und zwar eine Formulierung aus dem *Timaeus*, die jedem Philosophen bekannt gewesen sein müßte, *De die natali*, X, 7, ed. Sallmann: Der Name des gesuchten Intervalls fordert auf, nach einem *halben Ganzton*-Intervall zu suchen — das gibt es aber nicht, also ist es notwendig, die Bezeichnung etwa als *abusive* zu qualifizieren; daß man einen mathematischen Beweis durch Widerspruch beweisen kann, ist der Zeit geläufig: Die Behauptung der Existenz eines *halben Ganztons*, begründet durch die Theorie von Aristoxenus und die Terminologie führt genau einen solchen Beweis durch Widerspruch ein: Man setzt einen „halben“ Ganzton, dies führt zum Widerspruch, denn dann müßte es eine mittlere Proportionale geben, also eine natürliche Zahl x mit $9 : x = x : 8$. Diese Proportionale, modern Quadratwurzel, gibt es nicht, also gibt es keinen wirklich halben Ganzton (höchstens könnte die Wahrnehmung einen derartigen Irrtum begehen, was dann eben als Fehler der Aristoxenischen Theorie zu beweisen ist: Es gibt die Behauptung der Existenz des Halbtons oder der sechs Ganztöne in der Oktaiv, was dann mathematisch als falsch zu beweisen ist — unterhaltsamerweise spricht Boethius dann doch einmal, und zwar ohne Warnung, den großen Fehler aus: ... *diesis autem est semitonii dimidium* ..., ed. Friedlein, S. 213, 17 (anlässlich der Beschreibung des enharmonischen Tetrachords): Hat hier „Homer“ geschlafen, oder hat Boethius doch gewisse Schwierigkeiten den Grundsatz der proportionalen Intervallenlehre wirklich zu verstehen? wahrscheinlich ist doch wohl, daß er sich bewußt ist: Für die musikalische Wahrnehmung gibt es einen Halbton im Sinne des Wortes, für die *ratio* gibt es das aber nicht).

Wenn also die gegebene Terminologie als Begründung dafür, daß Boethius bzw. seine Quelle, letztlich Euklid, zeigt, daß es keinen *halben Ganzton* als Intervall geben kann, daß es nämlich keine Proportion gibt, die die geforderte „Halb-Teilung“, also die Wurzel, erfüllen kann, nicht ausreichen sollte, ist, wie Hentschel korrekt bemerkt, ja noch die Theorie von Aristoxenus zu beachten, denn diese behauptet wirklich halbe Ganztöne, ja sogar wirkliche Vierteltöne — nur sollte man bei ihrer Erwähnung auch diese Theorie beachten und ihren grundsätzlichen Unterschied zum Pythagoräischen Modell beachten, dann lösen sich die von Hentschel gefundenen Probleme als inexistent in Nichts auf, ja man kann Hentschels „Argumentation“ problemlos als Ergebnis einer unbewußten Kontaminierung — wie es in der Spätantike vielen Kompilatoren geschieht — der beiden unvereinbaren Theorien erklären.

2.6.1.4.4 Der Halbton im Aristoxenischen Modell der Melik Wie oben angeführt basiert Aristoxenus sein Modell auf einem völlig anderen, ausdrücklich als Axiom gesetzten Bewegungsbegriff⁸⁵, dessen Natur man noch aus den stark reduzierten Angaben von Boethius I, 12, vielleicht noch rekonstruieren kann, wenn man nicht die erhaltene Formulierung beachtet: Aristoxenus abstrahiert eine Erfahrung der Wahrnehmung, melische Fortschreitung ist eine Bewegung — ob sie das wirklich ist, und was für einen Bewegungsbegriff dies eigentlich voraussetzt, hat unerörtert zu bleiben, es handelt sich um ein Axiom! Vorausgesetzt wird explizit ein Grundverständnis, was melische Bewegung ist, also das Gefühl, bei melischem Fortschreiten sich in einem Raum zu bewegen und zwar im Falle der Musik in einem diskreten Raum, *Harmonica* I, 8, ed. Macran, S. 101, 14 seq.

Aristoxenus setzt also ein dem modernen, und wohl auch intuitiven Fühlen recht nahes Denken melischer Fortschreitung in durchlaufenen Strecken als Axiom voraus⁸⁶, kann damit aber auch alle Vorstellungen über die Teilung von Strecken einführen. Denn schließlich muß ja auch Aristoxenus in seinem Modell die Verknüpfung von Intervallen einbeziehen, eine Oktav muß sich somit ebenfalls aus Quint und Quart zusammensetzen. Um dies wissenschaftlich exakt tun zu können, recurriert Aristoxenus auf die genannte Theorie des *πρῶτον μέτρον*, also eines kleinsten Abstands, der musikalisch noch brauchbar ist (auf die Abgrenzungsargumentation braucht hier nicht mehr eingegangen zu werden). Offenbar gab es hierzu aber schon Vorleistungen, wie die Verweise auf vorangehende *Harmoniker* zeigen; jedenfalls wird der Viertelton als kleinstes musikalisch brauchbares — mit der Einschränkungen, skalisch nie mehr als zwei hintereinander — angesetzt. Der Aristotelischen Theorie zufolge, und in Übereinstimmung mit der Intuition von Streckenteilungen, müssen dann die größeren Intervalle aus diesem kleinsten zusammengesetzt

⁸⁵Wie noch im 2. Teil kurz zu betrachten wird dies in der mittelalterlichen Theorie zwar übernommen, aber nicht klar als wesentliche Voraussetzung der Aristoxenischen Theorie verstanden; die meist von Boethius übernommene, im proportionalen System auch unausweisliche Kritik an Aristoxenus wird durchweg in den Gegensatz einer — im Fall von Aristoxenus notwendig falschen — Bewertung von *sensus* und *ratio* bestimmt.

⁸⁶Und seine Bemerkung, daß es hier nicht darum gehe, ob es sich hier wirklich um Bewegung handele, welche Verbindungen mit anderen Anwendungen dieses Wortes bestünden, zeigen klar, daß man hier mit Recht von der Setzung eines Axioms sprechen kann und muß. Damit aber, mit einer völlig anderen Verwendung des *motus* ist die Unvereinbarkeit der beiden Theorien geradezu in einem Wort repräsentiert.

bzw. durch dieses gemessen werden können; eine Lehre, die von Martian, unter Verlust der axiomatischen Begründung, wohl nicht einmal intuitiv, d. h. auf konkrete Sachverhalte bzw. deren Erleben bezogen, sondern formal kompilierend weitergegeben wird.

Und damit ist klar, daß das rein streckenmäßige Modell von Aristoxenus natürlich von *halben Ganztönen*, und entsprechend von Vierteltönen ausgehen muß: Aristoxenus behauptet also, ja muß behaupten, daß der Halbton wirklich ein *halber Ganzton* ist und nicht nur *abusive* so genannt wird.

2.6.1.4.5 Spuren Aristoxenischen Denkens bei der Bestimmung des halben Ganztons

Und es gibt auch im Mittelalter Autoren, die ohne das theoretische Fundament sozusagen intuitiv, aus der Natur der Bezeichnungen heraus ein virtuell Aristoxenisches Modell der Skala für verbindlich erklären: ... *tonus habet species? Minime. Quare? Quia tonus uno modo semper est et non habet varietates, igitur non habet species. ...*, eine klare Aussage, die Pythagoräisch allerdings nichts selbstverständlich ist, denn man kann ja die relative Lage der beiden betroffenen Halbtöne unterscheiden, „kleiner oben oder kleiner unten“ und hätte damit zwei *species*. Nicht selbstverständlich ist dann aber die Übertragung dieser Aussage auf den Halbton: ... *Semitonus habet species? Non. Quare? Quia non habet varietates, idcirco non habet species. ...*; er ist aber natürlich eine *species*, denn er ist Teil einer solchen, *Liber Argumentorum*, ed. Smits van Waesberghe, S. 33 29 f. und 34, 37. Vielleicht meint ja Jacobus solche Autoren, die also die Pythagoräische Wirklichkeit unbeachtet lassen — von der Wirklichkeit der Musik sicher mit vollem Recht, denn, wenn Dr. J. Bull enharmonische Verwechslung kennt, muß er ja wohl intuitiv eine gleichschwebende Temperatur angewandt haben, und dies darf man ruhig auch für die musikalische Praxis des Mittelalters voraussetzen: Die Notation gibt keine Hinweise auf kleine oder große Halbtöne!

Es gibt aber noch eine andere Lösung des Problems von zwei Halbtönen als die einfache Ignorierung des Pythagoräischen Modells zugunsten einer Entsprechung des praktischen Umgangs mit diesem Intervall; ein Umgang, der aber einer rationalen Begründung (in der Zeit vor Entdeckung des Logarithmus) nicht fähig ist. *Sciendum est enim, quod, cum duae sint maneriae semitoniorum, unum maius et alterum minus, maius semitonium in monochordo est Boethii, minus vero in mo-*

nochorde Guidonis, quo in omni cantu utimur; aliud vero a nostro cantu penitus excluditur. ..., *Anonymus Vivell*, ed. S. v. W., S. 105, 67. Daß ein *semitonium minus* als Komplement ein *maius* fordert, interessiert den Guido-Kommentator nicht. Er harmonisiert das Problem durch Zuweisung nur eines der beiden an die Praxis. Dies entspricht im Grunde der erstgenannten Lösung, die übrigens jede Vorstellung von einer genuin durch Pythagoräische Stimmung bestimmten Praxis mittelalterlicher Musik obsolet macht.

Damit existiert ein Modell der Melik, des Materials der Melik, das ganz „normal“ von sechs Ganztönen in der Oktav, und dementsprechend auch von *halben Ganztönen* spricht. Das Modell von Aristoxenus verwendet also die additive Gruppe, in der es natürlich die Bildung $1/2 + 1/2 = 1$ geben muß (das Problem der Exaktheit in der Wirklichkeit ist dabei vernachlässigbar). Wissenschaftlich sind wie gesagt die Spuren dieses Modells in der mittelalterlichen Theorie oder Lehre aber nicht! Man kann hierzu übrigens auch den *Anonymus Lafage* heranziehen, der ebenfalls explizit bemerkt, daß alle Intervalle an allen Stellen identisch seien (darauf hat Verf. oft genug hingewiesen, daß eine genaue Stellenangabe hier überflüssig erscheint).

2.6.1.4.6 Zur Unvereinbarkeit von Pythagoräischem und Aristoxenischem Modell der Melik Damit stehen vergleichbar zwei Modelle der gleichen Erscheinung, hier eines Terminus, des *ἡμιτόνιον*, gegenüber, die sich in ihrer Aussage widersprechen müssen: Eines, das mit Addition und Subtraktion, ein anderes, das mit Multiplikation und Division die Verknüpfung von Intervallen wiedergibt. Nun kann man natürlich älterer Wissenschaft vorwerfen, daß sie noch nicht so weit ist wie die neuere, es bleibt aber festzustellen, daß eine Verbindung der beiden Modelle für die Antike unmöglich war, und zwar einmal, weil die reellen Zahlen nicht als solche definiert waren, zum anderen, weil der Logarithmus ebenfalls unbekannt war. Hätte also die Pythagoräische Theorie die irrationalen Zahlen verwendet, wäre, denn das war ja bewiesen, die Quadratwurzel aus $9/8$ natürlich formulierbar gewesen. Hätte man zudem noch den Logarithmus gekannt, hätte gar kein Problem bestanden, die Aristoxenische Sicht isomorph auf das — nun reellwertige — Pythagoräische System abzubilden: Mit der „Eselsbrücke“, daß man bei Multiplikation die Logarithmen addiert, dürfte diese Abbildung — $\ln x \cdot y = \ln x + \ln y$, weil $e^{\ln x} = x$ — dürfte dies jedermann verständlich sein (modern rechnet man melische Intervalle bekanntlich

gern in *cents*). Nur kannte die Antike beide Möglichkeiten nicht, das heißt aber, daß die beiden Modelle unvereinbar waren, sprach der Aristoxeniker vom *halben Ganzton* mußte der Pythagoräer mit $\sqrt{9/8}$ „antworten“, nur so konnte er die, durch die geläufige Terminologie, (scheinbar) identische Sache formulieren — um dann ebenso zwangsläufig feststellen zu müssen: Die Bezeichnung *Halbton* ist Unsinn, erst recht die daraus folgende Behauptung einer Zusammensetzung der Oktav aus sechs Ganztönen. Die Umsetzung der Intervallverknüpfung in die Verknüpfung der multiplikativen Gruppe des rationalen Zahlkörpers — alles metatheoretische Begriffe — läßt natürlich nur rationale Zahlen als Ergebnis solcher Verknüpfungen zu, dies ist Merkmal der Gruppenstruktur.

Die Aristoxenische Theorie setzt die Intervallverknüpfung in die der additiven Gruppe um, hat außerdem noch die intuitive Möglichkeit der beliebigen Teilung von Strecken⁸⁷.

Insofern konnten beide Modelle, bezogen auf die identische Terminologie, sich niemals verstehen, jeder redet für den anderen baren Unsinn⁸⁸. Dabei konnte

⁸⁷Auch dies vereinfacht: Die Existenz einer Teilung einer Strecke oder eines Intervalls, ja einer Zeitrelation in einer irrationalen Weise ist nur auf intuitiver Basis möglich, d. h. die von Aristoxenus genannten „irrationalen“ Verhältnisse, die er formulieren kann, sind nicht mit den reellen Zahlen neuerer Mathematik vergleichbar; immerhin können vergleichbare Erscheinungen als eben nicht mit rationalen Zahlen repräsentierbar bestimmt werden. So gibt es etwa rhythmische nicht rationale „Proportionen“. Auch hier setzt Aristoxenus bekanntlich Hypothesen ein, wenn er das Fassungsvermögen als begrenzt ansieht, als unfähig, Versfüße z. B. besonderer Ausdehnung hören zu lassen. Modern formuliert, hört die Gestaltbildungsfähigkeit in Rhythmus und Melik bei größerer Komplexität gegenseitiger Relation der Elemente auf, vor allem bei irrationalen Relationen; alle solche unzulässigen „Vielfachen“ sind als *ἐχμελέες* zu qualifizieren.

⁸⁸Hier ist auch zu beachten, daß die im Aristoxenischen Modell der Intervallverknüpfung, z. B. beim Halbton, auftretenden Proportionen natürlich etwas anderes bedeuten als im proportionalen Modell: Grundsätzlich geht die Theorie von einem kleinsten Element aus, d. h. $1/2$ Ganzton bedeutet nichts anderes als die von der höheren Einheit gesehen als Hälfte definierte niedere Einheit, also die Größe des Halbtons, der selbst wieder aus zwei Vierteltönen besteht. Für das Aristoxenische Modell müßten daher die Proportionen für die Halbtöne als unbegreiflich, ja menschlich unfaßbare Erscheinungen angesehen werden; wie gesagt, fehlen aber entsprechende Äußerungen von Aristoxenus in der Überlieferung. Bei rhythmischen Proportionen scheint die Setzung eines kleinsten Elements, des *tempus*, abstrakter formuliert des *χρόνος πρώτος* allgemeingültig zu sein.

der Vertreter der Pythagoräischen Theorie, z. B. Ptolemaeus, der diese Diskussion sorgfältig, aber ebenso behindert durch die Grenzen der antiken Mathematik führt, sich darauf berufen, daß er sich auf physikalisch nachweisbare Fakten bezieht, wogegen Aristoxenus mit seinem Bewegungsbegriff auf der höchst unsicheren Basis der reinen Wahrnehmung steht, das allerdings ganz bewußt. Und tatsächlich ist die Annahme eines $\mu\acute{\epsilon}\tau\rho\nu\ \pi\rho\tilde{\omega}\tau\omicron\nu$ der musikalischen Intervalle, eines kleinsten Intervalls, das in jeder Tonhöhe identisch die größeren „zusammensetzt“, wenigstens für die wissenschaftlichen Möglichkeiten antiker Empirie nicht gerade wissenschaftlich nachgewiesen — nur kommt der Aristoxenischen Theorie dafür die offenbar größere „Anschaulichkeit“ und Verständlichkeit zu.

2.6.1.4.7 Zum Mißverstehen der wissenschaftlichen Systematik proportionaler Theorie als Beispiel für die Fähigkeiten neuerer musikwissenschaftlicher Deuter Wenn nun Hentschel, etwa *ib.*, S. 47, sich geradezu darüber moquiert, daß Boethius ein Schema notiert, das zur Verdeutlichung der Teilungsmöglichkeit des Ganztons dienen soll, wo natürlich die Stelle des Halbtons in der Mitte notiert ist, dann aber doch darauf beharre, daß der Halbton nicht in zwei gleiche Hälften teilbar sei, und dazu noch anführt, daß Boethius hier ja eine geometrische Konstruktion einer Halbierungsmethode für Strecken (!) hätte heranziehen können, wird klar, welchem Irrtum er unterliegt: Einmal kann natürlich ein graphisches Schema, das Intervallabstände durch Strecken wiedergibt, niemals beanspruchen, die Struktur des Pythagoräischen Modells auszudrücken⁸⁹; eine schematische Darstellung, berechtigt durch den Bezug zum Monochord, kann niemals die Wirklichkeit vertreten. Natürlich gibt es die Aufgabenstellung $\sqrt{9/8}$, nur kann diese niemals im Modell der Pythagoräischen Theorie der Melik auftreten; Intervalle werden durch Proportionen dargestellt — in der oben angesprochenen Weise —, es läßt sich aber keine Proportion finden die die Wurzel „lösen“ könnte.

Was Hentschel mit seinem Einwand tut, ist eine, intuitiv sicherlich naheliegende Vermischung der beiden antiken Modelle; nur ist für Boethius und Ptolemaeus,

⁸⁹Schon aus praktischen Gründen dürfte eine maßstabsgerechte Darstellung von $81/64$ auf dem Papier erhebliche Schwierigkeiten geboten haben; hier werden derartige Diagramme natürlich als graphische Erläuterungen von Relationen eingesetzt, bei denen eine räumlich exakte Entsprechung überflüssig war; man versuche nur, die Bernelinischen Berechnungen graphisch analog umzusetzen.

übrigens auch für Euklid trotz aller Möglichkeiten graphischer Verdeutlichung, ein Intervall niemals irgendwie mit einer Strecke und deren Einteilungsmöglichkeit im Sinne der additiven Gruppe vergleichbar (natürlich können Strecken in bestimmter Proportion zueinander stehen — dann allerdings werden nicht Intervalle durch Strecken, sondern Töne durch Strecken wiedergegeben; man sollte dazu die Argumentation von Ptolemaeus zur Kenntnis nehmen, wozu es ja Übersetzungen gibt, im ersten Buch der Harmonik, Kap. 9, wo Ptolemaeus genau das angreift, daß die Aristoxeniker nur die Intervalle als „körperlich“ ansähen⁹⁰ ... *φθόγγοι ... ἀλλ' ὥσπερ αὐτῶν ἀσομάτων μὲν ὄντων, τῶν δὲ μεταξὺ σομάτων*. ...; ebenso natürlich kann man nicht erwarten, daß ein neuerer Musikwissenschaftler philosophischer Prägung solche Unterschiede beachtet). Hentschel dagegen nimmt das Schema, ed. Friedlein, S. 271, in einem intuitiven, d. h. unbewußt Aristoxenischen Sinne ernst und fragt nach geometrischen Teilungsmöglichkeiten von Strecken, denkt also ganz plötzlich rein Aristoxenisch. Dies auch von Boethius zu verlangen, ist inadäquat bzw. anachronistisch, verlangte es doch von ihm bzw. Ptolemaeus das mathematische Niveau eines modernen Musikwissenschaftlers. Die antike Mathematik ist eine Wissenschaft, dies gilt auch für antike Musiktheorie der schöpferischen Zeit, für moderne

⁹⁰Das entspricht natürlich nicht der Wirklichkeit, weil Aristoxenus ausdrücklich vom Axiom der *κίνησις φωνῆς* ausgeht, und da die Töne als *τάσεις* qualifiziert: Ptolemaeus konnte wie alle Pythagoräer den Bewegungsbegriff von Aristoxenus nicht akzeptieren.

Hinzu kommt aber noch, daß die Voraussetzung von Intervallen als gegebenen Größen im Modell von Aristoxenus keine unhaltbare Voraussetzung bedeutet: Das musikalische Hören leistet entsprechende Klassenbildung, im Fall der drei grundlegenden Konsonanzen sogar mit erstaunlicher Präzision — das Ohr als Meßinstrument genommen. Die Wahrnehmung ist insofern keine abwegige Ausgangsbasis. Das Problem besteht darin, daß die antike Theorie die beiden Modelle nicht verbinden konnte, was heute eine Trivialität darstellt, sich aber auch moderne Deuter nicht klar sind, daß Aristoxenus' Modell intuitiv natürlich, aber doch nicht ohne Grundlage, eben in der Fähigkeit zur entsprechenden Klassenbildung des musikalischen Hörens, der modernen Rechnung mit Logarithmen entspricht; vgl. zur Literatur, J. Solomon, *Ptolemy Harmonics, Translation & Commentary, Leiden et al., 2000, S. 28 f.* Selbst Barker scheint die Hinweise auf die moderne „Lösbarkeit“ der antiken Aporie nicht verstanden zu haben, der Logarithmus bzw. die *e*-Funktion scheinen geisteswissenschaftlich unüberwindbare gedankliche Gebirge zu sein: Es geht einfach um die Abbildung der multiplikativen auf die additive Gruppe der reellen Zahlen — natürlich konnte Ptolemaeus nicht mit reellen Zahlen rechnen, der rationale Zahlkörper ist aber ein Teilkörper des reellen Zahlkörpers.

Musikwissenschaft könnte dies einen Maßstab setzen.

Andererseits ist das Nichtverstehen des für antike Wissenschaft unüberbrückbaren Gegensatzes der beiden Modelle bei einem modernen Autor angesichts bestehender Literatur nicht gerade leicht erträglich — heute kann man sagen, *das Ohr hört logarithmisch*, und mit *cents* nur etwas bequemer als mit Proportionen oder Grenzwerten rechnen. Insbesondere erweisen sich damit die Folgerungen von Hentschel für spätere Erörterungen des Problems als unpassend und nicht adäquat, die Bedeutung Aristotelischen Denkens, das aber die Möglichkeit eines *halben Ganztons* einschließt, sinnvoll zu bewerten. Denn Hentschel bleibt verborgen, daß die Aristoxenische Theorie natürlich, und in einem wissenschaftlich eigentlich unerträglichen, aber erstaunlich harmonischen Maße weitergelebt hat, nämlich bei eher einfältigen oder an der Praxis orientierten Autoren, die ja auch alle das Wort *semitonium* kennen mußten: Die Termini der Intervalle setzen voraus, daß es sich um teilbare Größen handelt⁹¹, ja — und hier kommt vielleicht sogar Martianus Capella ein gewisser Wert zu — einige Autoritäten überliefern geradezu „wörtlich“ das Aristoxenische Modell, das auch hier wieder seine Überlegenheit für die geistige Repräsentation melischen Verlaufs zur Wirkung bringen konnte: Offensichtlich wird melische Bewegung etwa in der Art des Aristoxenischen Modells erlebt — sicher nicht in der Form von Proportionen und Multiplikation von Proportionen! Diesem, dem proportionalen Modell kam aber der Vorzug zu, akustisch beweisbar, im Sinne der Anwendung der Schmiedelegende, zu sein: Zeit- und materialinvariant ergibt die adäquate „Anwendung“ der Proportion $2/1$ immer die Oktav!

2.6.1.4.8 Kann scholastische Systematik eine neue Definition des Halbtons geben? Natürlich verändert sich die philosophische Bewertung der Funktion der „Proportionalität“ der Welt in scholastischer Sicht etwa durch die Kritik an Platonischer Zahlenvorstellung in der *Metaphysik*, wie man aus der Einleitung zur Schrift von Johannes de Grocheo ablesen kann, das Problem der Bestimmung des Halbtons in mathematischer Korrektheit kann dadurch aber nicht verändert werden, solange die Wurzeln nicht als Zahlen zugelassen sind (zum System der reel-

⁹¹Es ist ja wohl, wenn auch nicht Hentschel, geläufig, daß in dem Euklid zugeschriebenen Traktat über die *Einteilung des Kanons* zur Beschreibung der Verknüpfung von Intervallen eine dem offenbar praktischen Gebrauch der Musiker angepaßte, eigentlich unzutreffende Terminologie verwandt wird.

len Zahlen dauert es dann nochmals ziemlich lange); und das proportionale Modell als einzig wissenschaftlich ernstzunehmende Theorie besteht. Wie noch näher im 2. Teil zu betrachten, kann man fragen, warum nicht wenigstens die scholastisch bestimmte Musiktheorie hier wenigstens eine ausdrückliche Gegenüberstellung der beiden Modelle leistet bzw. als Aufgabe gesehen hat; mathematisch war eine solche Lösung wie gezeigt von vornherein ausgeschlossen; aber auch philosophisch erfolgt keine Lösung, so daß als einzige Möglichkeit, dem Dilemma zu entgehen, letztlich nur die Ignorierung der Vorgaben der proportionalen Theorie, sozusagen deren Verweis in den Bereich einer für die Praxis irrelevanten *musica theorica* oder *speculativa* möglich ist, d. h. eine Praxis besteht, die (sinnvollerweise) Aristoxenisch denkt bzw. wahrnimmt (wie schon Hucbald) — nur, die Monochordteilung war die einzige wissenschaftlich objektive Möglichkeit, das Tonsystem invariant gegenüber Zeit und Wahrnehmungsgrenzen zu definieren, aber auch konkret zu realisieren! Niemand kann sich darauf verlassen, intuitiv immer die Intervalle korrekt hervorbringen zu können, das kann nur das Monochord (und andere „feste“ Instrumenten, wie dies Hucbald und die *Scholica Enchiriadis* sagen). Dies muß berücksichtigt werden.

2.6.1.4.8.1 Der Halbton in der Praxis Ohne Beachtung der Folgen des sozusagen praktischen und terminologisch auch noch implizit mitgegebenen Weiterwirkens der Aristoxenischen Theorie, der Relation zur wissenschaftlich tatsächlich für die Zeit allein exakten Pythagoräischen Ton-„Teilung“ etc. bleiben die Ausführungen von Hentschel (euphemistisch gesagt) völlig bedeutungslos. Man beachte z. B. die „Praxis“ des Tonsystems, die z. B. in der Ph. de Vitry zugeschriebenen *Ars nova* im *capitulum De semitonio* faktisch in Aristoxenischer Weise vom Halbton sprechen läßt, und die wissenschaftlich exakte Deutung als Hinweis vor allem auf die Terminologie, d. h. ohne praktische Folgen, erwähnt, *Non enim dicitur semitonium a semis, quod est dimidium, ut quidam putant, quia minus est quam medietas toni, sicut manifeste apparet in dispositione monocordi, sed dicitur a semus, ma, mum, quod est imperfectum quasi sonus*, wonach über die ästhetische Wirkung dieses Intervalls gesprochen wird.

Und genau in dieser musikhistorischen Situation wird denn auch die Relation zwischen Praxis des Tonsystems und der, einzig wissenschaftlichen Theorie des Halbtons virulent: Während für die Diatonik der kleine Halbton als ausreichende Größe angesehen werden konnte, wie dies auch Wilhelm von Conches, vgl. A. Speer,

„*Timaios*“-Kommentare des 12. Jh., S. 110, in der gleichen Sammlung, ganz klar verstanden hat — in Chromatik war dies anders —, so wird mit der notwendigen Transposition der Halbtonsituation⁹² zwischen *a*, *b*, *h*, *c*, also des Unterschieds von Synemmenon und Diazeuxis, die Frage nach der Teilung von Ganztönen konkret: Wenn man den Ton *c* zu *cis* transponieren will, etwa um eine mehrstimmige Kadenz auf *d*-Klang zu erhalten, muß eben der diatonische Ganzton *c*, *d* in Wirklichkeit geteilt werden. Auf die Probleme, die in der Praxis mit dem einfachen Anbringen oder „Entfernen“ von Versetzungszeichen, bzw. im völlig überbewerteten Kalkül der Hexachordtranspositionen auf „falsche“ Stellen nicht entstehen, hat Verf. in *Hexachord und Semantik* hingewiesen: Die Organisten, die intavolieren, können nicht zwischen zwei verschiedenen Halbtönen unterscheiden — im Rahmen der Theorie von Boethius, d. h. des proportionalen Modells wäre dieses Problem „lösbar“ gewesen durch Hinweis auf die Ungenauigkeit der Wahrnehmung: Und da ist nun tatsächlich erstaunlich, daß die scholastische Philosophie diesen Gegensatz nicht zum Gegenstand der Reflexion gemacht hat; bzw. man sollte sich klar sein, daß die scholastische Philosophie solche Fragen der Relation von konkreter Wirklichkeit, wie sie dem *sensus* erscheint, und sozusagen Idee nicht als Thema sieht, weshalb es auch gewisser chimärischer Züge nicht entbehrt, wenn möchtengern Philosophen musikwissenschaftlicher Herkunft mystifizierend nach Aussagen der „hohen“ scholastischen Philosophie über Musik suchen und verweisen: Da kann es nichts Wesentliches geben, denn auch Johannes de Grocheio ist eben kein Philosoph, seine wesentlichen Aussagen sind gerade nicht scholastisch philosophischer Art (vgl. Verf., *Musik und Unterhaltung*, Teil IV, *Zu praxisbezogenen Zeugnissen der neuen weltlichen Wertung von Musik in literarischen Quellen, zu deren konkreten Entsprechungen und zu Voraussetzungen eventueller arabischer Einflüsse*, Kap. 13.5, S. 453 ff., worin man auch über einige gravierende Fehldeutungen von Page orientiert werden kann, wenn man nicht zu emotional ist wie M. Haas).

2.6.1.4.8.2 Ein scheinbarer Lösungsansatz von Marchettus Hier nun setzt die Diskussion italienischer Musiktheoretiker nach 1300 an, auf die hier nur soweit hingewiesen werden soll, als Marchettus von Padua in seinem *Lucidarium musicae planae* einen Versuch der „Ausfüllung“ der wissenschaftlichen Aussage der

⁹²Vgl. etwa Verf., *Hexachord und Semantik*.

Nichthalbierbarkeit des Ganztons gibt, der vergleichbar wie Hentschel die beiden Modelle inadäquat vermischt (*Lucidarium*, tract. II, cap. V seq.), im Gegensatz zu Hentschel damit aber eine gewisse Erleichterung für die Theorie der Praxis leisten kann: Der „Beweis“ der Nicht-Halbierbarkeit wird dadurch erbracht, daß 9 durch 2, 4, 6, 5 und 8 nicht geteilt werden kann, woraus dann in höchstgradig unmathematischer Weise abgeleitet wird, daß der Ganzton in fünf Teile zu teilen sei. Damit wird also das Aristoxenische Modell in recht absonderlicher Weise doch noch eingeführt (natürlich ohne Kenntnis des Schöpfers dieses Modells), nämlich wieder, ähnlich Engelberts Delirieren, durch die Idee eines kleinsten Teils, der *diesis* — und dies, obwohl in cap. VIII einigermaßen korrekt Boethius kompiliert wird, daß nämlich die Teilung entsprechend 16:17:18 geschehen muß. Eine mathematisch adäquate Harmonisierung folgt natürlich nicht.

Bemerkenswert ist, daß für Marchettus hier eine Anwendung für die konkrete Musik gegeben ist, aus der sich nachgerade ein Mythos entwickelt, der z. B. kleine Halbtöne bei Wendungen wie *d es d*, große bei Folgen wie *c cis d* (jeweils vom unteren Ton aus „gerechnet“) als „natürlich“ postuliert (und damit der Klassenbildungspotenz der musikalischen Wahrnehmung nur sehr wenig zutraut, bzw. sie als solche nicht kennt oder beachtet). Hier wird also die Vorgabe einer von der wissenschaftlichen Rationalität her natürlich „natürlichen“ Ungleichteilung des Ganztons auch in Hinblick auf die Praxis relevant. Das lassen Hentschels Beispiele unbeachtet, obwohl gegenüber der ja rein theoretischen Frage — wenn im Diatonischen sowieso nur eine Möglichkeit des „Halb“-Tons gegeben ist — gerade in dieser Situation das Problem in Hinblick auf Relation von Wirklichkeit und Theorie essentiell wird; d. h. es wäre nach der *quidditas toni* zu fragen, dessen *partes* angesprochen werden müssen.

Die im Text von Vitry genannten *quidam* sind natürlich die, die einfach die Terminologie „falsch“ interpretieren — und wie man sieht, die Richtigkeit der Pythagoräischen Behauptung ist bei der Einteilung des Monochords unübersehbar: Nach Bestimmung der skalischen Intervallgrenzen durch die zulässigen Konsonanzproportionen — hier liegt wie gesagt ein Grundproblem jedes proportionalen Modells — kann ein Halbton eben nur durch eine „Teilung“ nach Pythagoräischem Muster erfolgen, nämlich durch „Anlegen“ einer Proportion bzw. hier zweier Proportionen. Was nicht gelingen kann, ist das Ziehen einer Wurzel; einfaches glissandomäßiges Teilen des Saitenabschnitts in Hentschelscher Manier ist ausgeschlossen, wird die

κατατομή τοῦ κἀνονος in wissenschaftlich einwandfreier Weise, d. h. im Rahmen der multiplikativen Gruppe der rationalen Zahlen durchgeführt. Insofern konnte die Nichtteilbarkeit des Ganztons — wie der Oktav in sechs Ganztöne — nie wirklich bezweifelt werden, wollte man wissenschaftlich denken.

Für die Praxis wurde das Modell zum Problem in dem Moment, in dem Stimmungsprobleme virulent werden, worauf aber hier nicht (mehr oder noch nicht) einzugehen ist.

Erst unter Heranziehung der angedeuteten Tatsachen, dem Bestehen einer wissenschaftlich exakten Darstellung des Tonsystems, dessen schon durch die Terminologie zwangsläufig Aristoxenischer „Praxis“ und ihrer Relation kann es sinnvoll sein, Problembestimmungen einiger Philosophen zu bewerten. Da dies von Hentschel nicht geleistet wird, weil er schon bei der Deutung der klaren Aussagen von Boethius inadäquat und unbewußt verschiedene Modell durcheinanderwirft, sind seine Ausführungen ein Beispiel dafür, daß eine gewisse musiktheoretische Kompetenz nicht ganz entbehrlich ist, will man die Quellen verstehen.

Wenn er z. B. aus der Johannes de Muris zugeschriebenen *Musica speculativa* zitiert, ib., S. 41: *verum semitonium in rerum natura non existere*⁹³, und dies übersetzt mit *Der wahre Halbton existiert in der Natur der Dinge nicht*, so beachtet Hentschel die Gegebenheit der Terminologie und das Interesse an Namen nicht ausreichend: *Einen wirklichen Halbton gibt es in der Natur der Dinge nicht*, denn wie oben erwähnt, gibt es keine Wurzel von überteiligen Proportionen, s. o., 2.6.1.2 auf Seite 521, erweist sich damit als die bessere Übersetzung: Gegeben ist doch der Name, die sozusagen sprechende Bezeichnung, und deren „Fehlerhaftigkeit“ muß korrigiert werden. Hinzu kommt noch, daß Hentschel den Gesamtzusammenhang, auch in seiner Dissertation, vernachlässigt, die Aussage betrifft nämlich die mathematische Grundlage, wie oben angesprochen, Johannes de Muris sagt nichts anderes als den schon von Euklid bewiesenen Satz. Es besteht ein zu erklärender Gegensatz zwischen Terminus und seinem Bezeichneten; Johannes de Muris sagt also rational

⁹³Eine Formulierung, die an die von Macrobius erinnert, ... *tonum per naturam sui in duo dividi sibi aequa non poterit*, s. o., 2.5.2 auf Seite 503. Aus diesem Grund ist das Wort *Halbton/semitonium* in Hinblick auf seine Grundbedeutung eben eine falsche Bezeichnung. Aus diesem Grund stellt Censorinus ausdrücklich fest, daß Platos Gebrauch des Wortes *abusive* sei, ib. Etwas Neues sagt der Autor der von Hentschel angeführten Schrift also nicht.

rekonstruiert: Es gibt keine Quadratwurzel von $9/8$, das ist die Natur der Dinge.

2.6.1.4.8.3 Johannes Boens Nichtverstehen der Grundlagen des proportionalen Modells Und natürlich hat es auch im 14. Jh. wie schon im 12. und in der Spätantike Musiktheoretiker gegeben, die das Pythagoräische Modell nicht verstanden haben, worauf die von Hentschel, *ib.*, S. 40, Anm. 9, zitierte Wendung von J. Boen hinweist. Es geht eigentlich darum, daß es $\sqrt{2/1}$ nicht gibt, was Boen offenbar nicht verstanden hat: Daß sich Boen einen ganzen Abschnitt seiner nicht gerade professionellen Darstellung musiktheoretischer Fragen dem „Problem“ der Nichtexistenz eines Halbtons widmet, ist ein Hinweis darauf, daß ihn der Gegensatz zwischen Bezeichnung bzw. deren Grundbedeutung und dem mathematischen Fakt wie schon die Autoren der frühen Zeit mittelalterlicher Musiktheorie beeindruckt hat. Was er dann allerdings dazu schreibt, ist auch für einen Autor des 14. Jh. schon etwas merkwürdig, *Musica*, ed. W. Frobenius, S. 43, 1, wie der viel spätere Deuter übersieht Boen, daß Proportionen keine Strecken sein können, in der proportionalen Theorie stehen Strecken für Tonhöhen:

Tonus, qui grece epodogus dicitur, sec. Boetium et omnes non potest dividi in partes equales.

Videtur tamen, quod ymno, quia omnis proportio secundum Euclidium se habet ut linea; nam sicut una linea longior est alia, sic una proportio est alia maior; modo qualibet linea potest dividi per medium. Item si due corde se habeant in proportione equalitatis et intendatur altera continue usque ad proportionem sesquioctavam, non est dubium, quin fiet transitus per medium.

Boens Schwierigkeit mit mathematischen Elementarbegriffen ist seiner Unkenntnis der griechischen Sprache sicher gleichwertig: Proportionen mit *lineae*, und dann auch noch verschiedener Größe, zu vergleichen, und das dann auch noch auf Euklid zurückzuführen, ist ein beachtliches Kennzeichen für mathematische Unfähigkeit: Wenn er dann noch sein Beispiel anführt, das an sich natürlich korrekt ist, wird deutlich, daß er wenigstens hier den Sinn der Begriffe nicht verstanden hat: Eingangs, ausgerechnet auf Euklid bezogen, behauptet er, daß Proportionen wie Strecken seien, und da auch Größenunterschiede bestehen, d. h. modern formuliert, daß auch der Körper der rationalen Zahlen angeordnet ist, es gibt kleinere und

größere rationale Zahlen, wie dies der antiken Mathematik natürlich geläufig war. Nur ist damit nicht etwa bewiesen, daß sich Proportionen „halbieren“ lassen, da muß dann schon im System der Regeln gedacht werden, und da sind „halbe“ Proportionen eben Quadratwurzeln; und die gibt es im rationalen Zahlkörper nicht sehr viele.

Dann aber springt er plötzlich naiv, wie er ist, auf *due corde*, die sich in *proportione equalitatis* befinden: Das Äquivalent einer *linea* ist ganz plötzlich und unbemerkt eine Tonhöhe bzw. eine Saitenlänge — so einfach kann man nun wirklich nicht mit dem proportionalen Modell umspringen.

Dann macht er das Experiment, daß eine der ausgangsmäßig identisch langen Saiten/identischen Tonhöhen *continue* verändert wird. Was er wie Hentschel jedoch nicht sieht, ist der Umstand, daß der zugrunde liegende Begriff eines *continue* intuitiv, nicht aber mathematisch geprägt ist: Es ist sicher anerkennenswert, daß Boen ein solches Experiment macht, was die Antike, den erhaltenen Quellen zufolge nicht getan hat, nicht anerkennenswert aber ist, daß er nicht versteht, daß die proportionale Theorie diese *Kontinuität* als Fehler der Wahrnehmung hätte ansehen müssen, denn die mathematische Bewältigung dieses Kontinuums war ausgeschlossen, es gibt keine proportionale „Halbierung“ der betreffenden Proportionen/Intervalle, das sagt die Theorie eindeutig, hat es bewiesen.

Hier genau liegt ein, für die Antike wie für das Mittelalter unüberwindbarer Gegensatz zwischen mathematisch rationaler Theorie und dem wahrnehmungsmäßigen Modell von Aristoxenus: Dieser hat das kontinuierliche „Durchheulen“ von oder zwischen Tonhöhen, ohne jede Begrenzung durch „Stehenbleiben“ auf Tonhöhen oder „diastematisches Springen“ zwischen Tonhöhen in seinem Modell als Teil der grundlegenden Opposition axiomatisch gesetzt und in der sprachklanglichen Melodik denn auch konkretisiert (wie korrekt diese Behauptung ist, ist hier ohne jedes Interesse). Zu beachten ist dabei, daß Aristoxenus intuitiv vorgehen muß, denn einen rationalen Begriff des Kontinuum haben weder Antike noch Mittelalter gehabt.

Hätte also Boen einmal Mathematik verstanden, zum anderen aber nach einer antiken Autorität für seine Erfahrung gesucht, hätte er auf den Gegensatz zwischen Aristoxenus und Pythagoras stoßen müssen — allerdings ist ihm zugute zu halten, daß die Überlieferung der Unterscheidung von kontinuierlicher und diskreter Stimmbewegung bei Boethius und Martian so katastrophal ist, daß nur ein Rekurs

auf Vitruv hätte helfen können. Boens empirische Erkenntnis weist also wieder genau auf das Problem der Unvereinbarkeit beider antiker Modelle, d. h. letztlich auf die Unentbehrlichkeit der reellen Zahlen zur adäquaten rationalen Beschreibung der angesprochenen Potenz musikalischer Wahrnehmung zur Bildung von Intervallklassen: Die eigentliche Folge hätte eine radikale Ablehnung der proportionalen Theorie sein müssen — nur erfaßt die auch gewisse empirische Sachverhalte, Transpositionsinvarianz des Intervalls und Intervallverknüpfung. Eine solche Ablehnung des proportionalen Modells war also nicht zu leisten, selbst wenn man erheblich bessere mathematische Kenntnisse gehabt hätte als Boen.

Boen kontaminiert also klar die Aristoxenische bzw. für das Mittelalter sicher wesentlich intuitive Sicht des Intervalls⁹⁴, natürlich nicht der zugeordneten Proportion, als *linea*, also die intuitiv gängige Vorstellung von Intervallen, die ja auch jeder Notenschrift zugrunde liegt, mit der Pythagoräischen strikten Proportionslehre. Und da ist es klar, daß die Entsprechung zur Vorstellung einer Halbierung eines Intervalls nicht in der Teilung einer *linea* liegt, sondern daß es sich um die Quadratwurzel handelt, ein Begriff, der Boen wohl absolut unvorstellbar war.

Nur so kann eine derartige absurde Verwechslung der Begriffe auftreten. Auch wenn es in der antiken Mathematik Ansätze zu einem Verständnis auch von Proportionen als Zahlen gegeben hat, z. B. durch Differenzierung von Proportionen nach Größe, womit eine totale Ordnung jeder Proportion entsteht, so ist für Boens geistigen Horizont eine Proportion eben keine der Ordnung des rationalen Zahlkörpers unterworfenen Größe, sondern eine Proportion! Damit aber wird sein Beispiel zum Unsinn, zur unbrauchbaren Vermischung Aristoxenischer und Pythagoräischer Modelle.

Boens mathematische Fähigkeiten reichen sicher zum einfachen Umgang mit Proportionen, d. h. er hat verstanden, daß der *numerus senarius* wirkliches Mittelglied der Zahlen *vier* und *neun* ist, was sich daraus ergibt, daß die beiden Zahlen miteinander multipliziert das „Glück haben“, eine Quadratzahl zu generieren, nämlich $6 \cdot 6$, d. h. die Gleichung $a : c = c : b$, bzw. $bc = \sqrt{36}$ also 6 , ib., S. 45, 20. Zu erkennen, was dieses Modell der Intervalle und Intervallverknüpfungen wirklich bedeutet, fehlt ihm die Übersicht völlig: Die Vorstellung eines Kontinuum der

⁹⁴Auch G. Mei hat das Aristoxenische Modell offenbar nicht ausreichend gekannt.

Teilung, das mit Proportionen mathematisch exakt wiederzugeben sei, ist falsch⁹⁵. Boens für die Mathematik der Zeit absonderliche Vorstellung ergibt sich also aus dem Zusammenstoßen der naiv-intuitiven Aristoxenischen Vorstellung von Intervallen als, als solche natürlich stetig teilbaren Strecken und dem Pythagoräischen, also proportionalen Modell.

So gut Boen auch die üblichen Rechnungsschritte nachmachen kann, das Fehlen eines klaren Wissens um den eigentlichen Sinn des proportionalen Modells bzw. einer klaren Unterscheidung der beiden Modelle wird bei ihm dadurch „gelöst“, daß er einfach zwei verschiedene Größen als elementare Einheiten ansetzt: *Quasi semitonium minus et comma duo essent principia omnis melodie cantus dyatonici sec. quem se invicem respiciunt omnes claves manuales*, formuliert er in seiner *Ars*, ed. A. Gallo, *CSM* 19, S. 33, 15: Obwohl auch dies nicht zutrifft, wie einige „eigene“ Berechnungen zeigen⁹⁶, scheint für Boens äußerst eingeschränkte mathematische Denkfähigkeit hiermit eine tragbare Vereinigung des, wie gesagt intuitiv natürlichen Aristoxenischen Modells — Intervalle als teilbare Strecken und gemeinsamen kleinsten Elementen — und der mit der Benennung *semitonium* so unerklärlich in Widerspruch stehenden Pythagoräischen Erkenntnis, daß der Ganzton nicht in zwei gleiche Teile geteilt werden kann, vorzuliegen.

Mit der Einsetzung von sozusagen zwei kleinsten Elementen ist dieser für die Mathematik der Zeit unlösbare Zwiespalt „überbrückt“⁹⁷.

⁹⁵Die moderne Antwort wäre im Übrigen, daß die rationalen Zahlen in den reellen dicht liegen, daß also die irrationalen Wurzeln beliebig genau approximiert werden können; und zwar in einer Genauigkeit, die konkreter Umstimmung von Saiten sozusagen überlegen ist. Die Zahlen bei Bernelinus geben Hinweise darauf, daß die Möglichkeit solcher Argumentation nicht absolut, sondern nur historisch auszuschließen ist: Können derartige konkrete Verstimmungen überhaupt kontinuierlich vor sich gehen. Natürlich konnte Boens Wissen schon auf die Frage nicht kommen, es ist aber nicht ganz sinnlos, die mathematischen Möglichkeiten der Moderne bei der Bewältigung der Frage zu nützen, also ein objektives Bezugssystem als Metasystem zu formulieren.

⁹⁶Vgl. den Nachweis, daß auch der Ganzton nicht ganz acht *commata* enthält, *Musica*, ed. Frobenius, S. 50, 98.

⁹⁷Und genau dies sagt auch die fortschrittsgläubige Äußerung von Boen, *Musica*, ed. Frobenius, S. 45, 25: *Nam secundum diversitatem temporis et regionum multa nova et inaudita poterunt suboriri, sicut forte pronuntiatio commatis et trium semitoniorum minorum ac multorum similibus, que, licet hactenus non audita sunt, forte tactu temporis per*

So gut und natürlich ein solcher (genuin Aristoxenischer) Ansatz für die Praxis sein mag, er beweist zusätzlich, daß Johannes Boen die Natur des Pythagoräischen Modells nicht verstanden hat. Nur wenn dies nicht beachtet wird, ist es möglich, Boens Bemerkung als Hinweis auf einen Irrtum von Boethius zu interpretieren, der in Boens Zeit und durch Boen virulent geworden sei; die Pythagoräische Bestimmung von zwei verschiedenen Halbtönen ist als Beweis anzusehen, der von den Voraussetzungen her ebenso unumstößlich ist wie der Satz des Pythagoras; nur, um dies einsehen zu können, muß man natürlich fähig sein, den Sinn eines mathematischen Modells zu erkennen: Die Zuordnung von Intervallverknüpfungen zu den Operationen der Mittelbildung oder der „Zusammensetzung“ von Proportionen, in moderner Sprache also zur multiplikativen Gruppe des rationalen Zahlkörpers kann keine irgendwie kontinuierlichen Teilungen erlauben, dazu wäre eine Erweiterung des Zahlkörpers notwendig.

So lange also dieser Weg nicht gefunden war, ist jede Behauptung eines Irrtums bei Boethius in Bezug auf die Definition von zwei verschiedenen Halbtönen Unsinn bzw. eine unsinnige Vermengung zweier nicht zusammengehöriger Modelle, des proportionalen und des Aristoxenischen⁹⁸.

nova instrumenta et vocum habilitates posterius audientur, Dies bedeutet, daß Boen die betreffenden beiden kleinsten Elemente im Sinne der Aristoxenischen intuitiven kleinsten Intervalle gesehen hat; daß er also zwar die „Nichthalbierbarkeit“ des Halbtons übernimmt, dann aber vergleichbar wie sein früherer italienischer Kollege doch wieder kleinste Intervalle ansetzt. Diese Äußerung bedeutet aber auch, daß seine Bereitschaft zu Experimenten nicht sehr weitgegangen sein kann; Miniintervalle hat er nicht nachgeprüft, weshalb die konkrete Aussage auch rein formalistisch sein kann. Das Prinzip des musikalischen Fortschritts dagegen war durch die Entwicklung der Mehrstimmigkeit für seine Zeit nicht notwendig revolutionär.

⁹⁸Wobei Hentschel allerdings nicht allein steht: C. Valgulios mathematische Kenntnisse sind von gleicher Art. Man kann dazu in der Ausgabe des Vorworts zu seiner Übersetzung der Plutarch zugeschriebenen Schrift zur Musik durch C. V. Palisca, *The Florentine Camerata*, New Haven and London 1989, S. 27 b, lesen: *Quod igitur obstat, quo minus spacium illud nervi sesquioctavum in quo statuunt tonum dividi in duas aequas portiones quae semitonia paria sint, dividi queat?* Ganz originell ist Hentschel hier also auch nicht, die Verwechslung der Aristoxenischen Intervallstrecke mit dem Saitenabschnitt allerdings könnte höchstens als unterhaltsamer Scherz angeführt werden. Hentschel und Vagulius aber scheinen ihre Vorstellungen ernst zu nehmen.

Beide Modelle liefern ein Modell der gleichen konkreten Erscheinung, der Abstraktion von Größen wie *Intervall* und deren Verknüpfung. Beide formulieren damit ein Modell einer bestimmten Abstraktionsleistung des musikalischen bzw. speziell des melischen Hörens, beide beziehen sich auf eine Struktur, die man modern als Gruppenstruktur bezeichnen muß; mit der Proportion als Entsprechung des Intervalls wird die Transpositionsinvarianz dieser Größe, die Tatsache, daß das gleiche Intervall auf verschiedenen Tonhöhen gebildet werden kann, ebenso abgebildet wie mit dem Aristoxenischen Modell einer Strecken- bzw. Bewegungsanalogie. Das eine Modell verwendet folgerichtig die multiplikative Gruppe, das Aristoxenische die additive Gruppe, zwei für die antike Mathematik unvereinbare Strukturen (wobei zu beachten ist, daß diese Struktur ausschließlich die Ordnung des Materials der Melik betrifft, natürlich nicht die daraus hergestellten Melodieformen).

Hinsichtlich des Halbtonproblems nun wird ein weiterer Unterschied beider Modelle erkennbar: Die Wahl der multiplikativen Gruppe der rationalen Zahlen läßt Wurzeln jeder Art sehr „selten“ finden, insbesondere haben die für die Darstellung von Intervallen ausgewählten Typen von Proportionen meist keine Quadratwurzeln ($4/1$ hat natürlich eine Wurzel, die Doppeloktav kann aus gleichen Oktaven zusammengesetzt werden). Demgegenüber kann das Aristoxenische Modell mit seiner Streckenanalogie auch deren beliebige Teilbarkeit voraussetzen. Daß das für das proportionale Modell absolut ausgeschlossen ist, sollte in heutiger Zeit keine mystische Vagheit bleiben, zumal darüber ausreichende Literatur zu finden ist.

Damit aber kann das Aristoxenische Modell geradezu trivial die Möglichkeiten der reellen Zahlen voraussetzen, natürlich nur intuitiv, nur partiell reflektiert (daß die einfache Voraussetzung beliebigen Teilens auch Probleme mit sich bringt, braucht hier nicht weiter beachtet werden). Zu beachten ist hierbei, daß Aristoxenus ebenfalls mathematisch denken konnte, die Berechnungen möglicher Vierteltöne kann man als Zahlenspekulation betrachten, nur daß da die additive Gruppenstruktur und die natürlichen Zahlen die Entsprechungen der Intervalle sind: Die Rationalität der beiden Modelle ist daher äquivalent — wenn man sie vom modernen Metasystem her bewerten will.

Probleme ergeben sich daraus, daß das Pythagoräische Modell sozusagen physikalische Gesetze zugrunde legen konnte: Die gleiche Proportion, zu verschiedenen Zeiten auf verschiedene klangfähige Medien angewandt, und auf verschiedener

Tonhöhe realisiert (den Bruch erweitert oder gekürzt⁹⁹), ergibt immer den gleichen Zusammenklang bzw. das gleiche Intervall. Daß auch hier einige Probleme bestehen — die konkrete Entsprechung ist eine von der Wahrnehmung geleistete Abstraktion, die höchstens statistisch „exakt“ meßbar wäre, man kann aber bei den primären Konsonanzen von einer so engen Grenze der Variabilität ausgehen, daß hier die Identifikation von Intervallwahrnehmung und Intervall als abstrakter Größe problemlos möglich war.

Das Aristoxenische Modell dagegen konnte nur die letztgenannte Möglichkeit voraussetzen, d. h. die Klassenbildung der Intervalle; was, wie gesagt, bei den primären Konsonanzen keine Probleme bieten muß, wird bei Größen wie Vierteltonen natürlich schwierig: Wie exakt ist z. B. die Bestimmung der Klasse *Viertelton*. Aristoxenus selbst weist auf das Problem ja hin. Damit aber war die Wahrnehmung absolut gesetzt, und dies wiederum konnte von der Sichtweise des Pythagoräischen Modells von vornherein nur als falsch qualifiziert werden — nicht auf der Ebene der Wahrnehmung, sondern der *ratio*! Und die Ebene der Wahrnehmung, des *sensus* hat Interesse für die spätantiken Denker wie Boethius und Augustin nur in der Hinsicht, als sie das Objekt der Erkenntnisbemühung der *ratio* liefert: Für eine Musiktheorie, die auch eine *theoria practica*, also die konkret erscheinende Musik kennt bzw. als Stoff beachtet, ist das anders; das belegt alFārābī (s. im Index).

Daß die Abstraktionleistung der Intervallklassifikation durch die musikalische Wahrnehmung recht zuverlässig funktioniert, hat die Geschichte der Notenschrift, der auf dieser Schrift basierenden Praxis hinlänglich gezeigt: Die Formulierung der diastematischen Neumen hat ebenso wie das System der antiken Notenzeichen keine Skrupel vor der Setzung ein und desselben Halbtons etc. Das Aristoxenische Modell konnte also als Grundlage der Praxis, der geistigen Repräsentation der Abstraktion von Intervallklassen intuitiv weiterleben. Nur konnten die beiden Systeme in Mittelalter und Antike auf strikt wissenschaftlicher Basis nicht zusammenkommen; mathematisch formuliert: Einen Gruppenisomorphismus zwischen additiver und multiplikativer Gruppe gab es eben nicht.

⁹⁹Für Augustin war diese Unendlichkeit der Klassen von *rationalen Zahlen* übrigens ein Beweis der Existenz der Ewigkeit; man findet das in *De musica*.

Damit aber wird klar, daß ein mittelalterlicher Autor niemals Elemente beider Modelle miteinander vermischen konnte, ohne effektiv seine Ignoranz der Merkmale beider zu beweisen, was natürlich auch über das Mittelalter hinaus gilt: Auch wenn das Aristoxenische Modell als solches nicht mehr bewußt gewesen sein muß, d. h. wesentliche Merkmale dieses Modells nur intuitiv in der Vorstellung von Musik verwendet wurden, ein Versuch einer Vermischung mit dem proportionalen Modell kann nur Nichtverstehen von dessen Natur zur Voraussetzung haben. Ob dem Mittelalter, insbesondere der Scholastik vielleicht doch eine Möglichkeit gegeben war, auf den auf wissenschaftlicher Basis unlösbaren Gegensatz zwischen beiden Theorien zu reagieren, ja ihn überhaupt als solchen zu formulieren, ist noch einzugehen; methodisch erscheint es nicht als völlig unpassend, nach gegebenen, aber nicht genutzten Möglichkeiten der Erkenntnis in bestimmten historischen Situationen zu fragen, um daran die wissenschaftliche Leistungsfähigkeit messen zu können: Klar ist, daß trotz der geradenach als verzweifelt anzusehenden Versuche von M. Haas, durch Rekurse auf scholastische Philosophie das eigene Fach ein wenig zu nobilitieren, nur dazu geführt haben, das a priori aus der Intention scholastischer Philosophie zu erwartende Desinteresse an Fragen, die konkrete Elemente der aktuellen Musik betreffen, zu belegen. Demgegenüber leistet die Musiktheorie von Johannes de Garlandia bis Johannes de Muris, um nur zwei Autoren zu nennen, wie schon im 10. Jh. etwas, was moderne Wissenschaft auszeichnet, den Versuch, Wirklichkeit zu systematisieren.

Dies wird auch daran deutlich, daß Jacobus bei der Verurteilung der Setzung eines wirklich halben Ganztons durch Aristoxenus ganz der Vorgabe von Boethius folgt, und nicht zu einer eigenen Diskussion geführt wird. Wie noch zu zeigen, s. i. Index unter Jacobus v. Lütt., *Speculum mus.*, XXXIX, Bragard, 89, 20, begründet Jacobus seine wortreiche Paraphrase der Verurteilung von Aristoxenus durch Hinweis auf dessen — proportional gesehen notwendig — falsche Teilung des Ganztons. Weil er diesen Irrtum begeht, folgen weitere Fehler von Aristoxenus. Im Grunde denkt er damit Aristoxenisch, wenn er nämlich vom kleinsten Intervall ausgeht. Er bleibt aber ganz im Rahmen des im Text von Boethius formulierten Urteils, auch wenn er dem Wortlaut nicht genau folgt, ed. Friedlein, S. 268, 21: ... *Aristoxenus musicus, iudicio aurium cuncta permittens, haec semitonia non arbitratur esse secundum Pythagoricos contractiora dimidio, sed, sicut semitonia dicuntur, ita esse dimidietates tonorum ...* Die „Minderwertigkeit“ des Ansatzes von Aristoxenus er-

gibt sich übrigens hier auch aus seiner naiven „Befolgung“ dessen, was der Terminus, scheinbar, ausdrückt!

Jacobus wird hier nicht etwa zu der naheliegenden Folgerung geführt, daß das *iudicium sensus* und damit die hörbare Melik nach dieser Begründung im Text von Boethius nur den wirklich halben Ganzton gebraucht oder kennt, nur die *ratio* aber erkennt, daß es sich eigentlich um zwei verschiedene, vom Hören aber nicht trennbare Intervallgrößen handelt; dabei hätte die direkte Verknüpfung des Fehlers der Annahme eines wirklich halben Ganztons mit dem *iudicium sensus* eine entsprechende Diskussion notwendig gemacht: Wenn nur die *ratio* die Richtigkeit erkennt, folgt notwendig, daß die hörbare Wirklichkeit dieses Urteil der *ratio* gar nicht „nachvollziehen“ kann: Die Relation zwischen rationalem Prinzip und Ausführung hätte sich hier einem einigermaßen eigenständig denkenden Autor stellen müssen. Damit bleibt die Begründung des Fehlers von Aristoxenus, den Halbton als wirklich halben Ganzton zu definieren, weil er dem *iudicium sensus* zu sehr gefolgt sei, eine reine Parataxe ohne innere Systematik. Gerade hier hätte sich das Problem stellen müssen, wie es eigentlich mit der Relation von konkretem Klang und theoretischer, d. h. proportionaler eigentlicher Form bestellt sein könnte¹⁰⁰. Warum denn nun die Annahme eines halben Ganztons Folge der Anwendung allein des *sensus* sein soll, wird von Jacobus ebenso wenig wie von Boethius als Problem erkannt; von einem Erkenntnisfortschritt kann also hier nicht gesprochen werden.

2.6.1.4.8.4 Die korrekte Widerlegung der Existenz eines halben Ganztons durch Jacobus v. Lüttich Nun erwähnt Jacobus tatsächlich einen angeblichen Beweis dafür, daß es doch einen wirklich halben Ganzton gäbe; das Verfahren dieses „Beweises“ ist so absonderlich, daß die leider nicht angegebenen Autoren nur als mathematisch schwachsinnig qualifiziert werden können. Nicht dies ist aber von Interesse, vielmehr interessiert der Umstand, daß es damit Musiker gegeben haben muß, die auf einem halben Ton bestanden haben, die natürliche Bedeutung des Terminus also ernstgenommen haben; sozusagen Aristoxeniker malgrè lui. Andererseits beweisen alle solche Aussagen, daß das Aristoxenische Modell der

¹⁰⁰Hier unterscheidet sich das Aristoxenische Modell nicht wesentlich vom proportionalen: Daß Intervalle z. B. als Klassen zu definieren sind, denen ein gewisses Kontinuum an Intonationsvarianten als Ausführung wie *forma* und geformte *materia* gegenüber stehen, kann auch Aristoxenus nicht denken.

natürlichen Intuition entspricht, daß Aristoxenus also der geistigen Repräsentation melischer Gestalt bzw. melischer Abläufe nahegekommen sein muß.

Jacobus geht bei seinem Bericht dieses Unsinnns adäquat vor, und zwar ganz im Rahmen eines Beweises durch Widerspruch. Natürlich denkt Jacobus hier ganz korrekt innerhalb des proportionalen Modells. Dieses hat er klar verstanden. Deshalb erscheint auch seine Darlegung des Unsinnns, den die betreffenden Vertreter eines wirklich halben Ganztons als Beweis anführen, als Versuch einer echten Diskussion. Angesichts der Aufwendigkeit der Widerlegung eines ersichtlichen Unsinnns ist die Frage zu stellen, ob die von Jacobus angeführten *moderni* wirkliche Theoretiker waren, oder ob er hier nur einer allgemein verbreiteten Ansicht, die sich um den Unterschied der beiden Halbtöne nicht kümmert, regelgemäß entgegengetreten will. Der angeführte „Beweis“ der exakten Halbierbarkeit jedenfalls ist so absurd, daß man wirkliche Musiktheoretiker als Erfinder kaum vorauszusetzen wagt.

Der Beweis wird sozusagen Pythagoräisch verbrämt, *Speculum musicae* II, LXIII, ed. Bragard, S. 135, 8, bewegt sich aber nicht in diesem Rahmen. Das Argument verwendet die diatonische Transposition des Anfangstetrachords im *hexachordum molle* und *durum*:

F	G	a	b	h	c
	G	a			

Daraus wird mit vielen Wörtern gefolgert, daß die beiden Halbtöne $a - b$ und $h - c$ gleich seien (als Halbtonintervalle), denn beide Quarten sind ja gleich, was niemand bestreiten kann. Die Folgerung daraus lautet aber nun, ib., S. 154, 15, *Cum igitur illa semitonia sint aequalia, dividitur tonus in partes aequales. Partes autem aequales alicuius totius, si sint duae, in quas illud dividatur, partes integrae debent dici. Item cum .b. ... mediet inter .h. et .a. ..., inter quas tonus est, illum tonum dividere videtur in duas aequales partes. ...* Man spricht also über Abstände, Strecken, in Aristoxenischer Weise; aber auch da kann der Abstand $a - b$ und $h - c$ identisch sein, die Größe dieses Abstands muß nicht die Hälfte zwischen $a - h$ darstellen. Dies könnte nur bewiesen sein, wenn man vorher gezeigt hat, daß der Abstand $b - h$ genau einen Halbton betrüge, was mit den genannten Mitteln nicht möglich ist. Was man in dem „Beweis“ hat, ist die Zusammensetzung der kl. Terz, $a - c$ in zwei identische Größen jeweils „außen“ und eine weitere Größe in der Mitte, eben zwischen $b - h$. Wo man auf eine derartig unsinnige Argumentation gekommen sein könnte, muß offenbleiben, vielleicht im Rahmen der *musica ficta*.

Jacobus bemerkt den Fehler korrekt, wenn er zunächst die richtigen Aussagen

des „Beweises“ als solche anerkennt, z. B. die Gleichheit der beiden Quarten und ihrer konstituierenden Intervalle, also auch der beiden Halbtöne. *Sed ex hoc non sequitur illa esse integra. Et, per consequens, etiam non sequitur diatessaron ex duobus componi integris semitoniis.* ..., ib., S. 155, 18; zwar ist wahr, daß etwas, das etwas anderes in zwei gleiche Teile teilt als *integer* zu qualifizieren ist. Dies gilt aber gerade nicht für die Halbtöne in einer Quart, sonst müßte die Doppelquart aus fünf Ganztönen bestehen, was bereits widerlegt ist.

Auch wenn man klar weiß, daß der Ganzton nicht in zwei gleiche Halbtöne eingeteilt wird, kann man sich vorstellen, daß es einen wirklichen halben Ganzton gäbe, wie dies Boethius getan hat, um dann zu fragen, in welcher Proportion dieser halbe Ganzton stehen müsse, und als Antwort zu erhalten: Eine solche Proportion kann es nicht geben. Dies ist wie gesagt der Beweis durch Widerspruch, durch Nachweis, daß die Annahme zu falschen Folgerungen führen muß. In gleicher Weise gelingt nun Jacobus die Widerlegung des angeführten „Beweises“. Umd dagegen argumentieren zu können, nimmt man eine *speculativa quadam imaginaria diviso in integras duas partes* an, und fragt danach, was daraus denn folgen müßte, ib., S. 154, 16. Der Gedankengang ist also so: Die Behauptung ist von vornherein falsch, zu ihrer speziellen Widerlegung aber setzt man ihre Richtigkeit erst einmal voraus, mit den zu erwartenden Folgen.

Zu diesen Folgen gehört sozusagen specialissime aber auch die Frage, was die betreffende Annahme für die anderen existierenden Größen bedeutet: Die Vertreter dieses Beweises müssen erklären, zumal sie den wirklich halben Ganzton offenbar als *semitonium maius* bezeichnen, was denn dann in ihrem System der kleine Halbton, und was der in Wirklichkeit große Halbton sein könnte, und in welchen Zusammenklängen denn dann diese gefunden werden könnten, wenn man eben nur einen wirklichen Halbton setzt, ib., S. 155, 21. Dieses Argument ist ersichtlich unrichtig, wenn man es streckenmäßig bzw. von moderner Sichtweise betrachtet: Neben den beiden Halbtönen könnte ja noch die Wurzel existieren. Für Jacobus wäre dieser Einwand absurd, ist doch eindeutig nachgewiesen, daß die Quart einen kleinen Halbton beinhaltet. Dagegen kann durch die betreffenden *moderni* natürlich nichts gesagt werden, im Gegenteil, sie müssen nachweisen, wo denn ihr Halbton stecken könnte. Dies ist die einzige Antwort, die aus strikt wissenschaftlicher Betrachtung, und dies ist für die Zeit ausschließlich das proportionale Modell, gegeben werden kann.

Die Folgerung der angeführten „Halbtöner“ ist eine von vornherein absurde Verdrehung der Wirklichkeit: Die real existierenden Größen werden somit zu imaginären, also zu Größen, die nur der Argumentation wegen aufgestellt werden. Diese Absurdität, der Jacobus widersprechen muß, hat zur Folge, daß die Zusammenklänge, die wir singen, die im Monochord und in den Musikinstrumenten enthalten sind, ihren zugehörigen Proportionen nicht entsprechen würden, und viele andere Widersprüche müßten folgen, *ib.*, S. 155, 22:

Nos autem totum oppositum tenemus. Et secundum illos consonantiae, quibus utimur, et quae in monochordo et in instrumentis musicalibus continentur, suis non responderent proportionibus, et multa alia inconvenientia sequerentur.

Daraus folgt also, daß das *semitonium verum in re* korrekt als *kleiner Halbton* zu bezeichnen ist, womit Jacobus zu seiner Anfangsdiskussion zurückkehrt: Der Anlaß für das Kapitel ist eigentlich die Frage der korrekten Bezeichnung; weil die genannten obsoleten *moderni* ihren inexistenten und nur als zu falsifizierende Annahme überhaupt denkbaren Halbton als *semitonium maius* bezeichnen, muß in diesem Zusammenhang auch auf diese Absurdität eingegangen werden.

Damit ist natürlich nicht eine überhaupt gegebene Denkmöglichkeit eines wirklich halben Ganztons eingeräumt, die irgendwie der Bewertung von Jacobus entgegengestellt werden könnte, es handelt sich um etwas von vornherein Nichtexistentes, das man wie in mathematischen Sätzen aufstellen kann, um es zu widerlegen, d. h. die Nichtexistenz nachzuweisen — hinzukommt, wie dies schon Boethius bemerkt, daß die Bezeichnung, *abusive*, den Schein der wirklichen Halbierung vorgeben könnte, *semitonium*.

Insofern scheint Hentschel den Argumentationsgang nicht verstanden zu haben (weshalb auch der Verweis auf das Denken des Irrealen, *ib.*, S. 113, Anm. 33, hier nicht angemessen erscheint, es geht um ein methodisch spezielles Argumentationsmuster), *Sinnlichkeit und Vernunft*, S. 113, zumal wenn er eine ebenfalls für das proportionale Modell von vornherein absurde Argumentation Jacobus unterschiebt, *ib.*, *Mittels der Feststellung, das Tonsystem ließe nur tatsächlich existierende consonantiae zu, kann man mit J. v. L. die Irrealität* — ob Hentschel wohl soviel Wissen hat, daß er hier von *nicht rationaler Zahl* sprechen müßte, um mathematisch korrekt zu interpretieren — *der Ganztonhälfte auch anders beschreiben: Die*

vollständige Teilung des tonus — was wohl *die vollständige Teilung des tonus* sein könnte, korrekte Terminologie jedenfalls nicht — brächte ein *semitonium minus* mit *schisma* (= halbes *comma*) hervor; das *schisma* gehört jedoch nicht zum Tonsystem, dessen kleinster Bestandteil das *comma* ist. ...

Da Jacobus bekannt ist, daß die auftretenden Proportionen keine Quadratwurzel haben, wäre schon die Annahme eines *halben comma* für Jacobus a priori falsch: Es scheint wirklich schwer vorstellbar zu sein, daß die Pythagoräische Theorie — modern formuliert — strikt im Rahmen der rationalen Zahlen bleiben muß, die aber bilden keinen vollständigen metrischen Raum — für Pythagoras wie für Jacobus war das nicht zu wissen, für einen modernen Deuter, der fast zweihundert Jahre nach Cauchy lebt, ist solches Unwissen aber unerträglich (wenn er denn über solche Sachverhalte reden muß).

Auch ist hier an keiner Stelle die Rede vom Tonsystem, gezeigt wird allein, daß die Annahme der Richtigkeit der falschen Behauptung zu widersprüchlichen Folgen führen muß, neben der Falschheit des Beweises, eben die genannte Absurdität, daß für die ja existierenden Intervalle gar keine Proportionen bestünden.

2.6.1.4.9 Zum Nichtverstehen der Halbtonproblematik in neuerer Deutung Schon deshalb gelingt es Hentschel nicht, das eigentliche Problem auch nur ansatzweise klar zu machen: Der Gegensatz zwischen Aristoxenischem, „anschaulichem“ Modell — z. B. manifestiert im Liniensystem, das keine zwei verschiedenen Halbtonstellen angeben kann, sondern nur jeweils identische Intervallgrößen — und dem für die Zeit allein wissenschaftlichen, dem Pythagoräischen¹⁰¹. Zu fragen wäre daher, ob und inwieweit Philosophen zur Lösung des Problems fähig waren (oder sind), daß das Ohr als Meßinstrument mit erstaunlicher Präzision, die sich beim Stimmen zeigt, die sog. perfekten Konsonanzen zu bewerten, fähig ist, übrigens mit einiger Übung sukzessive oder simultan, daß aber diese wahrnehmungsmäßig recht gut erfaßbaren Konsonanzen beim Aufbau des Tonsystems, „spätestens“ bei komplexer Mehrstimmigkeit, unbrauchbar sind, da bei Stimmung nach reinen Quinten „nach kurzer Zeit“ abscheulich unreine Intervalle entstehen müssen — und hier ist übrigens das Pythagoräische Modell wieder hervorragend brauchbar, da es mathe-

¹⁰¹Und auch heute erscheint es gar nicht so leicht, das additive Modell von Aristoxenus als wissenschaftlich begründet zu erklären, wenn man nicht erhebliche Hypothesen einbringt.

matisch exakt zeigen kann, daß $3^n/2^m$ niemals „wieder“ zu reinen Oktaven führen. Die Bewältigung dieses Dilemmas scheint von mittelalterlichen Philosophen allein al-Fārābī angegangen zu haben (vgl. z. B. Verf., *Ibn al-Munağğim*, S. 86 ff., und auch Verf., *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie*, S. 341 ff.¹⁰²); die von Hent-

¹⁰²**Zur Zulässigkeit von Wahrnehmungsfehlern in der praktischen Ausübung von Musik bei al-Fārābī und musikalische Klassenbildung** Weil die betreffenden Hinweise auf die Erörterungen, mit denen der arabische Autor die Wirklichkeit, d. h. die Unzulänglichkeit der Wahrnehmung mit der musikalischen Praxis verbindet und daher eine natürliche Existenz auch sozusagen der Vorstellung der Wahrnehmung voraussetzen kann — im Gegensatz etwa zu Boethius —, offenbar doch so schwer zu verstehen sind, seien einige relevante Textstellen auch hier vorgestellt. Dabei ist einmal zu bemerken, daß der arabische Autor Aristoxenus nicht erwähnt, wohl aber die (falsche) Sechszahl von Ganztönen in der Oktave; natürlich kann sich eine solche Feststellung auch aus der skalischen Struktur ergeben, bei Boethius ist die „Gegenstellung“ von Aristoxenus Anlaß, die Wahrnehmung als, wenn auch unzulängliche, Erkenntnisquelle zu rationalisieren. Ob al-Fārābī den Namen von Aristoxenus als nicht ernstzunehmenden Autor einfach ausgelassen hat, oder ob er von dieser Tradition kein Wissen hatte, müßte man natürlich aus dem betreffenden Beitrag von M. Haas zur Geschichte der Musiktheorie von F. Zamminer erfahren; wenn man das nicht erfahren kann, bedeutet das, wie so vieles darin Nichterwähnte, natürlich nicht, daß hier kein Problem vorliegt. Eine genauere Analyse der jeweiligen Relationen zu den überlieferten Schriften wäre also dem von M. Haas in der von ihm gewohnten Weise behandelten Thema zu leisten gewesen — Ptolemaeus geht ausführlich auf Aristoxenus ein, dessen Modell er natürlich nicht verstehen kann (das für Aristoxenus grundlegende Konzept der Deutung des Wechsels zwischen Tonhöhen als $\chi\acute{\iota}\nu\eta\sigma\iota\varsigma \varphi\omega\nu\tilde{\eta}\varsigma$ hätte im Pythagoräischen Modell durch den Begriff der Beschleunigung, also die zweite Ableitung nach der Zeit beschrieben werden müssen, das was für antike Mathematik nicht zu leisten — Guido führt hier sinnvollerweise den Begriff des *motus* ein, des sozusagen aktiv durchschrittenen Intervalls; auch hier erweist sich Guido als wirklicher Musiktheoretiker). Wenn der arabische Musiktheoretiker also Aristoxenus nicht erwähnt, könnte ein eigener Akt vorliegen, oder er basiert hierin nur auf Euklid, der den Beweis für die Inkompatibilität von sechs immediat aneinandergereihten Ganztönen mit der Oktav ohne jeden Bezug auf Aristoxenus vorstellt (daß rationale Zahlen der Gestalt $(n + 1/n)^q \neq r/1$ sind; alle vorkommenden Terme ganze Zahlen; $q \neq 0$) — ob es eine Spur der Aristoxenischen Grundlage der $\chi\acute{\iota}\nu\eta\sigma\iota\varsigma \varphi\omega\nu\tilde{\eta}\varsigma$ im arabischen musiktheoretischen Schrifttum gibt, auch das zu klären, wäre Aufgabe des angesprochenen Beitrags gewesen. Nun, die entsprechende Arbeit ist also überhaupt erst noch zu leisten. Die Heranziehung der Ungenauigkeit der Wahrnehmung bei Größen wie dem *Halbton*, der sich in der Theorie eben als nicht halber Ganzton herausstellen muß, ist im arabischen

Text der entsprechenden Erwähnung der Urteilsfähigkeit der Wahrnehmung bei Boethius gleichzusetzen. Neuartig ist aber der Versuch einer Konkretisierung: Diese ist möglich, weil al-Fārābī die Praxis gleichberechtigt als Objekt der Musiktheorie behandeln kann; nicht wie die westliche Musiktheorie, wohl aber als grundsätzlich als Objekt der Theorie zu verstehen — Regeln für die „Tonalität“, Umfang o. ä. konkreter Musik findet man bei al-Fārābī genauso wenig wie eine Formenlehre, wohl aber eine eben grundsätzliche Beachtung des Umstands, daß Musik klingend erscheint, speziell heißt dies, daß die Fehler der Wahrnehmung von Intervallgrößen für die musikalische Praxis tolerabel sind. Eine solche Beachtung der Wirklichkeit ist bei Boethius ausgeschlossen.

Man sollte sich noch eines Umstands bewußt sein: Das, was im Pythagoräischen Modell, das natürlich auch für al-Fārābī verbindlich ist, als Fehler der Wahrnehmung bewertet wird, kann als Gegensatz zwischen der Leistung des Ohrs als Meßinstrument z. B. für Tonabstände, d. h. Tonhöhenunterschiede, und der Klassenbildungsfähigkeit melischer Gestalten betrachtet werden: Die Klassenbildungsfähigkeit äußert sich nicht nur in der Fähigkeit zur Transposition, sondern hat eine Voraussetzung in der Bildung von Tonklassen, d. h. einer gewissen Toleranz bei der Zuordnung realer Tonhöhen zu Tonklassen — in einem gewissen Rahmen, z. B. dem der Intonationsvarianten eines Vibratos oder eines „schluchzenden“ Tenors: Wenn alle solche kontinuierlichen „Schwankungen“ in bestimmten Rahmen die Wahrnehmung der musikalischen Gestalt nicht behindern, sind Tonhöhenbestimmungen diskrete Klassen, die als Repräsentanten der einen Tonhöhe jeweils Elemente eines Kontinuums von Frequenzen haben.

Wie groß die Toleranz ist, ergibt sich aus der „wohltemperierten Stimmung“: Wer unfähig ist, die Gestalt der gesamten chromatischen Phantasie von Sweelinck als die Gestalt eben der chromatischen Phantasie zu erkennen, wenn sie in dieser Stimmung auftritt, die, vielleicht, für die Zeit nicht üblich war, dürfte als pathologisch unmusikalisch bewertet werden: Es gibt natürlich keine „richtige“ oder gar „natürliche“ Stimmung, es gibt die Toleranzgrenzen bzw. die angedeutete Klassenbildung zu diskreten Tönen im Rahmen der musikalischen Gestaltbildungsfähigkeit musikalischen Hörens. Natürlich wird man den Unterschied zwischen „mitteltöniger“ und „wohltemperierter“ und anderer Stimmungen hören und registrieren; daß solche konkrete Unterschiede jedoch die Gestaltwahrnehmung als das musikalische eigentlich Gemeinte stören würde, kann nur der behaupten wollen, der eben musikalische Gestalt als solche nicht hören kann, der Musik also nur als Folge sich abwechselnder Klangreize erleben kann; eine natürlich ebenso berechnete musikalische Ästhetik wie die von Dr. Katzenbergers Gebrauch eines Pinsels im Ohr

Nicht nur in Hinblick auf die betreffenden Formulierungen von al-Fārābī ist die Vorstellung von C. Dahlhaus, daß „das“ Mittelalter eine Pythagoräische Stimmung gehabt habe, daß seine Musik durch diese Stimmung zu charakterisieren sei, höchstens als musikwissenschaftlicher Kalauer von gleichem Kaliber wie die Behauptung, daß das Mittelalter die

musikalische Form als Prinzip nicht begriffen habe, zu bewerten — die „Ersetzung“ des Hilfsmittels *Monochord* durch eigenes, unabhängiges Singenkönnen als Erziehungsziel des *Micrologus* läßt von vornherein erwarten, daß die erklingenden Melodien nicht streng Pythagoräisch „gestimmt“ vorgetragen wurden (erst recht in Hinblick auf die Orgeln der Zeit, die nach Sowa bekanntlich auch als praktische Hilfsmittel gedient haben). Die Aussagen der *Scolica Enchiriadis* sind hier ebenfalls klar.

Bemerkenswert an der Darlegung von al-Fārābī ist übrigens auch, daß er das Urteil der Wahrnehmung sozusagen im Großen als Grundlage des Beweises anführt; dies kann nur durch eigenes Probieren, also durch Experiment denkbar geworden sein. Al-Fārābī schreibt, u. a., ed. Khashaba, S.164: *Wenn also das Intervall des Restes — als Übersetzung des griechischen λείμμα zu verstehen, welcher Terminus im Folgenden verwandt werden soll — die Hälfte des Intervalls Ganzton beträgt, ist es notwendig, daß das Intervall der Oktav in sechs Ganztöne eingeteilt wird, bzw. daß das aus sechs Ganztönen zusammengesetzte Intervall hinsichtlich des Abstands seiner Extreme als Oktav empfunden wird.*

Wenn wir aber sieben Saiten festlegen entsprechend sechs Intervallen im jeweiligen Abstand von Ganztönen, und diese direkt aufeinanderfolgend anordnen, dann wird zwischen ihren Extremen keine Übereinstimmung empfunden, sondern man findet etwas zwischen ihnen, das um etwas größer ist als das Intervall der Oktav.

Und wenn wir entsprechend Klarheit schaffen wollen, daß das Intervall Leimma die Hälfte des Ganztons ist, und wir zwei Leimmata von einer Seite setzen, nicht von jeweils beiden Seiten aus, wie vorher, dann empfindet man aus der Vereinigung der Quart mit diesen beiden Leimmata keine Übereinstimmung mit dem Intervall der Quint.

...

...

(166) *Daraus nun wird erkennbar, daß das Leimma kleiner ist als die Hälfte des Ganztonintervalls. Wenn wir Leimmata nun als Hälften des Ganztons zusammensetzen, ergibt ihre Zusammenfügung mehr als sie das Recht dazu haben. Es ist klar, daß die Qualität dieses Überschusses von geringer Bedeutung ist, wenn Leimmata nur in geringer Anzahl (scl. zusammengesetzt) erscheinen. Wenn man dementsprechend das Leimma vergrößert (bis es einen Halbton darstellt) geschieht kein Fehler in seiner praktischen Verwendung.*

Und so geschieht für die Wahrnehmung kein Unterschied zwischen zwei Leimmata (hintereinander) und dem Ganzton. Der Überschuß aber entsteht, wenn man sie mehrere Male (nicht nur zweimal) zusammensetzt. Und diese Überschüsse müssen in mehreren, unmittelbar aufeinanderfolgenden Intervallen gesetzt werden, bis eine andere Qualität (des Gesamtintervalls, z. B. bei der Oktave) entsteht als bei sechs Ganztönen. In ihrem Gesamtintervall verbindet sich, was zwischen ihnen und zwischen dem ersten Überschuß ist, was dann auch in der Praxis als Unterschied gefunden wird. ... (das wird noch durch einige Beispiele aus anderen Bereichen erläutert; erst in der Summe wird der Fehler auch wahrnehmungsmäßig

faßbar)

...

(168) *Es ist klar von dem, was jetzt in der Angelegenheit dieser Überschüsse bei der Oktav erkennbar wurde, daß der Überschuß hier von Anfang an bei jedem einzelnen der Leimmata vernachlässigbar ist. Einzelnen macht jedes Einzelne von ihnen keinen Unterschied für die Praxis. Man findet, daß bei den Intervallen, ob Quinte oder Leimma das Maß des Abstands zwischen den beiden Tönen das Intervall zwischen ihnen in der Wirklichkeit ist. Und ein Überschuß oder eine Verminderung in diesem jeweiligen Intervall führt zu keinem Unterschied in der Praxis. Es ist klar, daß diese Überschüsse für die Wahrnehmung nicht faßbar sind. Die Wirklichkeit des Intervalls ist durch die Wahrnehmung nicht auszumessen.*

Wenn man dabei nachsichtig ist, ergibt das keinen Schaden für die kleinern Intervalle. Es gibt aber notwendig einen Unterschied und ein anderes Ergebnis (in der Wirklichkeit, die die der Proportionen ist) als das, was aus der Wahrnehmung folgt. Die praktische Kunst aber erleidet davon keinen Schaden, wohl aber die Theorie. Was die Wahrnehmung davon versteht, ist Grundlage dessen, von dem aus für das Wissen erreicht wird, was daran hängt. Und das, was daran hängt, ist für die Wahrnehmung undenkbar und steht im Gegensatz zu ihr.

Der Gegensatz zwischen Wahrnehmungsurteil und Wirklichkeit entspricht bei al-Fārābī natürlich ganz der Pythagoräischen Vorgabe; nur sozusagen die Indulgenz gegenüber leichten Intonationsvarianten ist dem arabischen Autor eigen, er widerlegt die oben angeführten Stimmungs-„dogmatiken“ auch für das Mittelalter ausreichend genug. Gleichzeitig macht er aber den Unterschied deutlich, daß er nämlich die musikalische Praxis als eigene *Kunst* anerkennt, deren Nutzung der wahrnehmungsmäßig gesteuerten, „falschen“ Intervalle auf ihrer Ebene eben nicht falsch ist: Es gibt einen Raum, in dem das Urteil der Wahrnehmung völlig ausreicht, d. h. seine volle Berechtigung besitzt.

Die Beschränkung allein auf die abstrakte Theorie und ihre Ableitung von der eher virtuellen konkreten Erscheinung ausschließlich der materialen Elemente der Melik — in der Metrik ist die Nutzung vollständiger Verse unabdingbar — ist damit überwunden, was zur Frage veranlaßt, warum dann aus dieser Überwindung der spätantiken Beschränkung nicht eine der lateinischen, westlichen Musiktheorie vergleichbare Theorie musikalischer Praxis entstanden ist. Man kann dies qualifizieren als Folge einer Bewertung der klingenden Musik nach antiker Weise: Eine Erweiterung der Theorie auf Fragen der aktuellen Gestalt und Form von Melodien, einer „tonalen“ Klassifikation ist ausgeschlossen; dies hat im Westen und da allein die Wertung der Musik, die allein von der Rezeption antiker Musiktheorie betroffen werden konnte, nämlich der Musik der Liturgie erreicht: Die in *Musik als Unterhaltung* als *liturgische Epoche* der Musikgeschichte bezeichnete Zeit hat also für die beispiellose Sonderentwicklung der abendländischen Musikgeschichte zentrale Bedeutung erlangt, die Idee zur konkreten Anwendung antiker Musiktheorie auf Frage musikalischer

schel angeführten Autoren bleiben im Grunde, unbemerkt, ganz im Rahmen des rein terminologischen „Problems“ des Gegensatzes der Bezeichnung *semitonium* und der mathematischen Wirklichkeit, die in Mittelalter wie in Antike keinen „halben Ganzton“ kennen konnte: Läßt man nur die multiplikative Gruppe der rationalen Zahlen zu, antik der Proportionen, dann gibt es eben keine Grenzwerte wie reelle Wurzeln von $9/8$, offenbar schwer zu verstehen.

Insofern wäre erst noch nachzuweisen, daß dieses Problem in Zusammenhang gebracht werden kann mit der, wie gesagt bei Johannes de Grocheio exemplarisch faßbaren neuen, Aristotelisch bestimmten Wertungsfrage der Proportion als Wesensmerkmal oder Attribut des Intervalls. Hentschels Weg ist hierzu völlig unzureichend. Es ist dabei bemerkenswert, daß in einem Kolloquium bei Anwesenheit von Vertretern des Faches *Musikwissenschaft* diese Unzulänglichkeit nicht Anlaß zur Diskussion wurde — offensichtlich sind die Probleme, die die spätantiken Autoren mit den beiden antiken Modellen hatten, Modellen, deren Aktualität und Leistungsfähigkeit zu beachten ist, auch heute noch nicht allgemeinem Verstehen in (musik)wissenschaftlichen Kreisen zugänglich. Da das Problem hier angesprochen wurde, mußte, schon um Kritik der Nichtbeachtung zu entgehen, leider auf solche Unzulänglichkeit eingegangen werden.

Daß vom *Halbton* gesprochen werden kann, ohne stete Erinnerung der *Nicht-Halbtönigkeit* ergibt sich für die mittelalterlichen Theoretiker wie schon für ihre antiken Vorgänger wesentlich aus dem Aristoxenischen Modell, das trivialerweise den Ganzton eben in zwei identische Halbtöne zerlegen kann; man findet ein Beispiel für diese Zerlegbarkeit — bzw. Zyklizität der Gruppenstruktur, mit der die Verknüpfung von Intervallen wiedergegeben wird¹⁰³ — bei Martianus Capella, etwa

Praxis wie der tonalen Klassifikation.

¹⁰³Wie alle von Aristoteles angegebenen Erscheinungen, bei denen ein kleinstes, alle anderen Größen homogen messendes Element besteht, die Struktur der additiven, zyklischen Gruppe der ganzen Zahlen aufweisen; bei Aristoxenus ist der „kleinste“ Viertelton der Generator.

Allerdings bemerkt Aristoxenus ausdrücklich, daß für die reale Musik dieser Generator nicht beliebig hintereinander auftreten kann, die möglichen Muster machen an bestimmten Stellen größere Einheiten notwendig, die Messung aller Intervalle durch ein kleinstes ist also ideell; für die konkreten Muster, abstrahiert im Tonsystem gibt es Stellen, z. B. zwischen *προσλαμβανόμενος* und dem nach oben folgenden Ton, wo nur Ganztöne auftreten können.

933. Aber auch im Pythagoräischen Modell erscheint natürlich eine Entsprechung zum Halbton und zwar nicht nur als etwas „komplizierte“ Proportion, sondern auch ganz konkret für die Stellen berechnet, an denen im Tonsystem der Halbton auftritt, wie etwa zu Anfang jedes Tetrachords; da hat, im diatonischen System, der Halbton konstitutive Bedeutung. Der doch recht freie Gebrauch des Halbton-Begriffes findet sich etwa in Cassiodors Darstellung der intervallischen Relation der Transpositionsskalen. Pythagoräisch gesehen müßte man davon sprechen, daß diese Zeugnisse eines „einfachen“ Gebrauchs von Sache bzw. Bezeichnung *Halbton* nur auf der Ebene der Wahrnehmung, des Urteils allein des *sensus* stattfinden, also an sich minderwertig sind. Daß eine Beachtung der proportionalen, eigentlichen Wirklichkeit für die Praxis unbrauchbar ist, interessiert im Rahmen des proportionalen Modells nicht, da, wie Augustin besonders deutlich zu Anfang von *De musica* formuliert, vgl. Verf. *Speusipp und Augustin ...*, *HeiDok* 2010, die konkrete Musik allein auf der sinnlichen Ebene stattfindet.

2.6.1.4.10 Der Halbton bei Hucbald und anderen Man kann daher der Wertung von Berger, *Maß und Klang*, in *Miscellanea mediaevalia* 25, S. 691, nicht zustimmen, wenn er in Hinblick auf Hucbald zu *Halbton- und Ganzton sowie kleine und große Terz* bemerkt: *Sie sind nicht am Monochord durch eine direkte und proportionale Messung zu erzeugen*, (eine wirklich mutige Behauptung, die V. Galilei sicher in erhebliches Staunen versetzt hätte, Vicentino dagegen zum Lachen veranlaßt haben müßte)¹⁰⁴

¹⁰⁴Wie sich Berger diese Erkenntnis erworben haben könnte, ist einem rationalen Rekonstruktionsversuch nicht mehr zugänglich, auch was *direkt und proportional* heißen könnte, ist schwer zu erahnen, der Halbton ergibt sich nach ein paar Quinten bzw. bei der Zusammensetzung der Quart, als, logarithmisch oder Aristoxenisch gesprochen, Subtraktion von zwei Ganztönen von der Quart, der Ganzton als Unterschied von Quint und Quart, warum dies weder *direkt* noch *proportional* sein soll, ist unverständlich, ebenso wie die Gegenüberstellung von praktischem Gebrauch und Berechnung: Guidos Monochord jedenfalls kennt auch kleine und große Terzen, berechnet wie klanglich, denn die kommen ja in der Skala vor.

Vielleicht meint Berger aber doch etwas, was man wenigstens partiell rational rekonstruieren könnte: Die Möglichkeit, die Proportion $6/5$ durch den Quintenzirkel zu erzeugen, also die „neueren“ Proportionen der Terzen, das allerdings ist aber mit dem Quintenzirkel gerade nicht zu erreichen, höchstens anzunähern, was aber nun wieder der antiken Theorie entgeht, bzw. sie nicht interessiert — bekanntlich setzt Ptolemaeus, um das gesamte Sy-

nach *gleichwohl sind sie für die Beschreibung und damit auch für die Komposition von Melodien unverzichtbar.*

Ob für den Ganzton diese Behauptung sozusagen a priori nicht gilt, wäre zu fragen. Daß der Halbton in der Theorie von Ptolemaeus unwichtig gewesen sei, wird wohl auch niemand behaupten wollen. Aber auch abgesehen von den jeweiligen proportionalen Definition der Terzen ist dies für die Antike nicht anders; anders sind lediglich die von Berger unpassend herangezogenen Versuche von Hucbald und Guido, sozusagen das intervallische Gefühl eines Halbtons oder Ganztons zu umschreiben, d. h. irgendwie Äquivalente zu schaffen, die der vorgegebenen Zweifelt des Halbtons entsprechen sollen:

Dies ergibt sich aus der tatsächlich anderen Situation dieser Theoretiker, sie beschreiben nicht nur abstrakt die Strukturen, sondern bemühen sich, deren Realität in einer Weise zu kennzeichnen, daß „normale“ Sänger sozusagen eine gefühlsmäßige Entsprechung mit den Intervallbegriffen verbinden konnten; übrigens ein auch für die neuere Disziplin der Gehörübung nicht unbekanntes Identifikationshilfsmittel, wie etwa *Aufschwungsquart* o. ä. Dies aber betrifft die neue Situation einer konkreten An-

stem proportional darstellen zu können, erheblich mehr als nur einen Ganzton: Da werden also Proportionen axiomatisch gesetzt; das Verfahren war natürlich geläufig: Wenn man diese Intervalle als Konsonanzen gesetzt hat, dann dafür passende Proportionen der Klasse $n+1/n$ sucht, und sogar fündig wird, dann macht man nichts anderes als man zuerst mit den drei „alten“ Konsonanzen, $2/1$; $3/2$ und $4/3$ gemacht hat: Man setzt gewisse „einfache“ Proportionen absolut und muß sich dann zwangsläufig damit herumärgern, daß eben die Potenzen von 2 und 3 niemals zur Zahl 5 führen können. Man muß dafür „bezahlen“, wenn man mehr Proportionen als absolut gegeben setzt; aber mit der Generierung am oder durch das Monochord hat das nun wirklich nichts zu tun.

Johannes de Garlandia hatte es da noch einfacher: Er registriert an sich die kontrapunktische — der moderne Begriff sei erlaubt —, d. h. durch die Gewohnheit des mehrstimmigen Satzes gegebene Bestimmung der Zusammenklänge, die der antiken widersprechen mußte, und gibt dann die entsprechenden Proportionen an, nicht die „neuen“, sondern die „alten“; nur, seine Differenzierung von Kon- und Dissonanz nach je drei Unterklassen läßt sich aus diesen Proportionen nicht erklären; und hier liegt die Leistung von Johannes de Garlandia: Er registriert und klassifiziert neu die Konvention; das ist seine eigentliche Aussage. Die Musiktheoretiker der Renaissance müssen zwangsläufig wesentlich mehr rechnen — daß sie das aber am Monochord nicht hätten darstellen können, müßte Berger erst einmal nachweisen.

wendung der antiken Musiktheorie; wozu, was ja nicht trivial ist, diese hervorragend geeignet war!

Liest man die Formulierung von Hucbald zum „doppelten“ Halbton, so wird deutlich, daß auch für ihn die antike Vorgabe eine unbezweifelbare Autorität darstellt, selbst wenn er die Beweisführung, die zu dieser Vorgabe führt, gar nicht vorträgt (vgl. auch die *Musica Enchiriadis*, d. Schmid, S. 21, 16; immerhin mit allgemeinen Verweisen auf Proportionen) — was übrigens die Frage aufwirft, ob und wie weit Hucbald seine Kenntnis der Intervallgrößen aus einfachsten Nachprüfungen am Monochord gewonnen hat, oder ob er auch auf die komplizierteren Elemente der proportionalen Theorie eingegangen ist: Für seine Theorie reichte eigentlich das einfache Wissen der Größe von Intervallen, die nach einer ersten Konfrontation mit den antiken Hinweisen in bekannten Instrumenten und im Wissen um die entsprechenden Konkretisierungen in Melodiegestalten ausreichend gesichert erscheinen konnten.

Die unter dem Namen des Autors Oddo überlieferten Schriften erläutern übrigens genau, wie Hucbalds Denken hier vor sich gegangen sein dürfte: Nach Erlernen der Intervalle mithilfe des Monochords ist erstes Ziel damit die Unabhängigkeit von diesem Hilfsmittel zu erlangen, z. B. — später! — durch das Mittel der Guidonischen *Hand*: Hucbalds Ansatz läßt den ersten Schritt, die Erwähnung des Hilfsmittels und seines Gebrauchs einfach aus.

Bei der Rezeption der vornehmlich, aber nicht ausschließlichen Boethianischen Autorität durch Hucbald liegt damit eigentlich ein reiner Formalismus vor, der konkret auch nicht wirklich mit Inhalt erfüllt war: Keines der Diagramme, in denen die Differenzierung von Ganz- und Halbton gebraucht wird, also bei jeder Darstellung des Tonsystems tritt einfach das *semitonium* auf; Hucbald versucht gar nicht, die Existenz zweier Halbtöne — und die gibt eben die Autorität vor — auch konkret anzuwenden; seine Systematik ist geradezu exemplarisch Aristoxenisch. Natürlich konnte er nach der eindeutigen Widerlegung des Aristoxenischen Modells — unausweislich für die antike Mathematik — nicht „mehr“ auf Aristoxenus zurückgreifen; intuitiv verwendet er aber, den Bezeichnungen der Intervalle folgend durchgehend gerade dieses Modell.

Seine Übernahme des „doppelten“ Halbtons erweist sich somit als Interpretationsversuch, der leicht zu rationalisieren ist: Subjektiv lassen sich immer Stellen

finden, an denen das ja nie so eindeutig wie eine Konsonanz auftretende Gefühl des kleinsten diatonischen Schrittes als größer oder kleiner auftreten konnte, ed. Chartier, 156, 9, — übrigens beginnt auch diese Stelle mit dem „Problem“ der Bezeichnung: *Semitonium vero dictum videtur quasi medietatem contineat toni. Sed si ita esset, tunc in duas aequas partes tonus posset partiri, quod nullatenus fieri posse, diligentiorum probabile reddiderunt ingenia.* Autorität und Bezeichnung, d. h. der Widerspruch in der Bezeichnung sind das Bemerkenswerte, nicht die Begründung; auch die Sprache der *divisio toni* zeigt das Aristoxenische Denken: *Dividitur siquidem tonus in duo, sed ita, ut utralibet ea pars aut medietatem transcendat, aut minor medietate remaneat, ...*: Die Beschreibung ist streckenmäßig, genau wie das von der Sache her unbrauchbare Diagramm: OB Hucbald den Beweis verstanden hat, ist nicht mehr erkennbar, der offensichtliche „Reiz“ des Gegensatzes zwischen Bezeichnung und proportionaler Wirklichkeit ist sozusagen das *agens*, das die Weitergabe dieser Vorgabe auch in sonst deutlich nicht-proportionaler Theoriebildung motiviert hat.

Die Definition, ed. Chartier, S. 158, 7 ist daher klar als Versuch einer Ausdeutung dieses Formalismus zu verstehen: *Semitonium vero est, cum sibi duae voces brevissimo valde iunguntur spatio, ut vix aliquando discrimen inter eas sentiri possit. Aliquando autem dictum propter minus semitonium. Maius etenim, quamvis et ipsum valde sibi propinqua habeat voces, aliquantulum tamen distinctius inter eas percipitur intervallum. ...*, wogegen der Ton überall identisch ist: *quantumcumque enim sublimi vel depresso promatur sono, nec plus nec minus spatii continebit, ideoque unus idemque erit. ...*; übrigens eine frühe und klare Erkenntnis des Prinzips der Transpositionsinvarianz als Grundlage des Intervallbegriffs. Man wird daraus ja wohl nicht schließen wollen, daß Hucbald die Doppeltheit des Halbtons von der Tonhöhe abhängig hätte machen wollen, er versucht einfach, eine Erklärung der autoritativen Vorgabe zu machen, wohl ohne wirklich verstanden zu haben, was eigentlich gemeint war (es „gibt“ eben zwei Halbtöne, gelegentlich, irgendwie, daß dann das Komplement jeweils der andere. zweite Halbton sein muß, sagt Hucbald nicht; auch das ist zu beachten).

Deshalb müssen die beiden Halbtöne zu einer nicht näher spezifizierbaren Ausführungsmodalität werden. Diesen Versuch einer Konkretisierung der Vorgabe ernstzunehmen, d. h. als Realität der eigenen Choralpraxis und eines eigenen Wissens um zwei Halbtöne zu interpretieren, verlangte dann aber auch den Nach-

weis, daß Hucbald überall da, wo er vom Halbton allgemein spricht, dann auch die Angabe zu verlangen, welcher Halbton gerade gemeint ist: Genau das ist aber nicht zu finden.

Daß auch hier die Möglichkeit besteht, sich zugunsten echter Pragmatik von antiker Autorität zu lösen, zeigt etwa der *Dialogus de Musica*, der Oddo zugeschrieben überliefert ist. Obwohl Oddo die Operation des Monochords als — genau wie bei Guido möglichst bald entbehrlich zu machendes — Hilfsmittel ausführlich behandelt, nennt er vernünftigerweise als *prima vocum coniunctio est, cum illae duae voces iunguntur, inter quas unum est semitonium, ut a quinta in sextam, quae consonantia omnibus contractior & strictior est, ut prima elevatio huius antiphonae: Haec est, ...*, die eben mit einem Halbton beginnt. Auch Hucbald exemplifiziert ohne Angabe von *semitonium minus maiusve*.

Weil übrigens diese Aufgabe des Wissens um die Intervalle, d. h. die Fähigkeit, jederzeit in einer liturgischen Melodie, zu wissen, welches Intervall man gerade singt, bzw. wo man jeweils im Tonsystem steht, eine lebenslange Aufgabe war, was Guido in seiner bekannten Kritik an auch nach hyperbolisch formulierter Langzeit immer noch nicht ohne Lehrer zu singen fähigen Sängern explizit macht, ist klar, daß nicht Rücksichtnahme auf kindliche Verstehensmöglichkeiten, sondern die Ausrichtung der Theorie — aus *cantores* sollen *musici* werden — Grundlage der Stoffdarstellung ist. Beachtet man nun noch, daß Guidos *Micrologus* die *Musica Enchiriadis* in sehr vielem rezipiert bzw. darauf antwortet, so erweist sich die These von Haas über die Natur der *ME* als eine Art Kinderbuch oder für pubertierende Jungen verfaßte Elementarlehre¹⁰⁵ als absurd, *Die „Musica Enchiriadis“ und ihr Umfeld: Elementare Musiklehre als Propädeutik zur Philosophie*, in *Musik – d. Gesch. d. Philosophie u. Naturwiss. ...*, hg. von F. Hentschel; allerdings weist der Haasische Beitrag den Reiz auf, daß man nach *Philosophie* darin tatsächlich suchen muß — ohne etwas finden zu können; und das, obwohl das Prinzip, alle Erscheinungen aus der Struktur der Skala abzuleiten, nicht ganz ohne wissenschaftstheoretisch-philosophische Bedeutung ist. Dies kann auch der Schluß des Textes ausdrücklich zeigen, was von Haas wie vieles Wesentliche unbemerkt geblieben ist; er wollte sich ja ausdrücklich um das *Was*, d. h. den Inhalt des Textes nicht bemühen. Man fragt

¹⁰⁵Daß *Elementares* dargestellt wird, heißt kaum, daß es sich um eine schulmäßige *Elementarlehre* handelt.

sich, wie in einem doch wohl ernst gemeinten Sammelband Derartiges aufgenommen werden konnte. Auf die Frage des Verständnisses von Musiktheorie als Lehre direkt für die Ausführung wird noch eingegangen, 2.7.5.5.1 auf Seite 702.

Den Höhepunkt dieser pragmatischen Haltung bildet bekanntlich die einleitende Bemerkung im ebenfalls Oddo zugeschriebenen Traktat *De musica*, daß man die Musiktheorie dazu benötigt, um Zeit zu sparen für wesentliche Dinge, *GS I*, S. 265 a: ... *qui cantum volunt addiscere, prius oportet eos omnes voces, tonorum-que varietates in monochordo cognoscere. Si enim hac disciplina non utimur, tantum temporis antiphonarium discendo perdimus, in quanto divinam auctoritatem & grammaticae regulam scire potuissemus; &, quod deterius est, nullo unquam spatio temporis ad tantam perfectionem venimus, ut saltem minimam antiphonam absque magistri labore scire possimus ...*, denn einmal vergessen, ist die Melodie für den Sänger „verschwunden“ — ein Hinweis, den man bei Beurteilung der Potenzen von *oral tradition* im Choral auch einmal beachten sollte, nämlich für eine Zeit vor der Rationalisierung. Um was es bei der Rationalisierung ging, ist die Verbindung von Gestalterinnerung, d. h. Wissen oder Erinnerung an die spezifische Gestalt jeder Melodie mit dem Wissen um die jeweils gesungenen Intervalle, die dann natürlich Aristoxenisch, nicht proportional gedacht oder empfunden wurden; das, was man am Monochord sozusagen in idealer, „wahrer“ Form erfahren konnte, konnte dann als idealer Klassenrepräsentant in der aktuellen Musikpraxis als Muster dienen; wichtiger war es aber, diese Klassenbildung ohne Monochord jederzeit automatisch zu wissen, das setzt keine Proportionen als Denkgrundlagen voraus.

Dabei wertet Oddo nicht etwa den liturgischen Gesang ab, denn *accidit, cum suavitate melodiae, quae in terris agitur, congaudentes miramur, ad illam harmoniam coelestis patriae audiendam ardentius festinemus, quae tanto est ista suavior, quantum coelum terra miramur excelsius*, wie es einleitend heißt: Das *coram angelis* in den Lobpreis einstimmen ist selbstverständlich, nur die Vorbereitung für diesen Dienst ist zu verkürzen; ein expliziter Ausdruck der durch operative Nutzung so nutzbarer Theorie erzielbaren Effizienzsteigerung. Auf weitere Quellen für das musikhistorisch so wesentliche neue Verständnis von Musiktheorie braucht nicht mehr verwiesen zu werden; klar dürfte sein, daß nicht pädagogischer Ehrgeiz, sondern der Sachverhalt der konkreten Nutzbarmachung der Theorie diese Art der Darstellung bedingt hat. Klar dürfte auch sein, daß für Johannes Scottus eine solche Musiktheorie von vornherein unverständlich bzw. irrelevant erscheinen mußte — und

wie irrelevant seine, zudem noch meist inkompetente Verwendung von „Musiktheorie“ für die Musikgeschichte war. Daß diese „Enthaltbarkeit“ gegenüber spezieller Theorie auch für die Schrift von Boethius gilt, ist noch zu zeigen, vor allem deshalb, weil hier durch höchst unqualifizierte Bemerkungen von Beierwaltes gegen die kompetenten Aussagen von Waeltner gewisse Fehlinformationen in die wissenschaftliche Welt gesetzt worden sind — der Glaube, daß Musikwissenschaft bzw. ihr Objekt für jedermann im Sinne von a priori verständlicher Wissenschaft leicht verstehbar sein müsse, mag für Denker über das musikalische Denken im Mittelalter zutreffend sein, die Wirklichkeit widerspricht solcher außerfachlichen Arroganz.

Hinsichtlich der Rezeption antiker Musiktheorie und ihrer Grundlagen kann also beim Halbtonproblem, bei dem Aristoxenische und Pythagoräische Theorie sozusagen unüberbrückbar zusammenstoßen nur festgestellt werden, daß auch in der scholastischen Musiktheorie die beiden Modelle nur parataktisch¹⁰⁶, wie schon in der Spätantike übernommen werden können; ja nicht einmal der Umstand, daß hier ein essentielles Problem besteht, nämlich das der abstrakten Repräsentation der Melik und ihrer Elemente wird als diskussionswürdig begriffen: Hier bringt die Scholastik auch keine neue Erkenntnis.

Zu fragen bliebe, ob Ansätze zu neuen Denkmöglichkeiten überhaupt bestanden haben, ja ob sie überhaupt bestanden haben können. Hier ist vorauszuweisen auf die Betrachtung dieser Frage im 2. Teil: Die Theorie von Aristoxenus kann nur der Vorgabe von Boethius folgend als falsche Überbewertung des *sensus* bzw. des *iudicium sensus* überhaupt erfaßt werden. Die von Boethius ausdrücklich zur Voraussetzung von jeder Musiktheorie erklärte Leistung des *sensus* hätte hier eine Möglichkeit eröffnen können: Nach dieser Vorgabe ist das *iudicium sensus* unbedingbar, geradezu die Aufforderung an die *ratio*, erklärend tätig zu werden, klar ist aber auch, daß der *sensus* Fehlern unterliegt, z. B. kann er die Gründe für Konsonanz nicht erkennen, er kann nur konstatieren; er kann aber auch, wie Beispiele anderer Sinnesleistungen — Teilung einer „gesehenen“ Strecke — zeigen, nicht exakt genug die Wirklichkeit beurteilen; er unterliegt hier leicht Irrtümern. Hinzu kommt die Platonische Erkenntnis, daß z. B. jede materiell erscheinende Kreisfigur

¹⁰⁶Daß auch bei Boethius solche Parataxen auftreten, bedeutet nicht eine bewußte Konfrontation, denn einmal handelt es sich um unwesentliche Übernahmen, wie z. B. die beiden Stimmbewegungen, die proportional nicht rationalisiert wird, zum andern die Übernahme der Widerlegung von Aristoxenus im proportionalen System, also grundsätzlich inadäquat.

nie ein Kreis sein kann; nur eine Definition wie $x^2 + y^2 = k$ o. ä. sind rational; genau so kann eine Halbtonempfindung, die es natürlich ausweislich der erinnerten Melodiegestalten gibt, niemals einen Halbton definieren, das kann nur der „Unterschied“ (proportional gedacht) (z. B.) von zwei Ganztönen zur Quart aussagen.

Was könnte man hieraus etwa für den — Pythagoräisch gesehen — Irrtum der Annahme von sechs Ganztönen in der Oktav, oder damit direkt verbunden eines wirklich halben Ganztons folgern? Daß das, was der *sensus* empfindet oder beurteilt, nicht die Proportionen sind, sagt Boethius klar, wenn er feststellt, ed. Friedlein, S. 196, 3:

*Ipsas enim consonantias aure metiuntur, quibus vero inter se distantibus consonantiae differant, id iam non auribus, quarum sunt obtusa iudicia, sed regulis rationique permittunt, ut quasi oboediens quidam famulusque sit sensus, iudex vero atque imperans ratio*¹⁰⁷.

. Subjekt sind die *Pythagorici*. Das Hören nimmt die Konsonanzen wahr, die Beurteilung der Unterschiede zwischen den Konsonanzen ist dann aber nur noch Sache der *ratio*. Damit kann klar, zwischen dem, was vom Gehör bemerkt wird, und dem, was rational erkannt wird, unterschieden werden. Die *differentiae* zwischen den Konsonanzen aber sind die Unterschiede der Proportionen. Hieraus könnte man die Aufgabe ableiten, näher zu bestimmen, was eigentlich das vom Ohr geleistete *metiri*, was das in Augustins *De musica* vom *discipulus* repräsentierte Urteil des *sensus* eigentlich sein kann, was für ein Sein die Wahrnehmung hat, über die der Aufgabenstellung für das „aktiv werden“ der *ratio* hinaus.

Das Erleben einer Konsonanz, sozusagen die Klangqualität als elementar sinnliches Erleben auf einer bestimmten Tonhöhe, die Klangqualität einer Konsonanz an sich, also als Abstraktion von der konkreten Tonhöhe, und schließlich vielleicht etwas wie Größe, die aber nicht näher bestimmbar ist — solange man auf der Ebene des *sensus* bleibt.

¹⁰⁷Die Parallele zur Fragestellung im 6. Buch von *De musica* Augustins ist erkennbar: Die *ratio* bzw. deren eigentlicher Träger wird nicht von dem Eindruck und Urteil des *sensus* selbst berührt — das kann und darf nicht sein —, sie leitet „nur“ die Reaktionen der „sensuellen“ Organe, also die *numeri corporales* durch *occursores*, und sie beurteilt die einkommenden sinnlich wahrgenommenen „Daten“ hinsichtlich des Maßstabs ihrer *aeterni numeri*.

Daß die reine Qualität des sinnlichen Erlebens in der Antike denkbar war bzw. gedacht wurde, kann der Einwand von Theophrast gegen jede Art irgendeines Messens von Tonabständen, d. h. die Anwendung irgendeines mit Zahlen operierenden Modells¹⁰⁸ auf Töne belegen, vgl. etwa Verf., *Ibn al-Munağğim*, z. B. S. 210 ff. und die da gegebenen Hinweise auf die grundlegenden Beiträge von A. Barker. Diese Theorie wurde dem lateinischen Mittelalter natürlich nicht überliefert¹⁰⁹, kann also hier außer Acht gelassen werden. Daß Töne auch als reine Qualitäten, elementare sinnliche Erlebnisse, also nicht als bestimmte Tonhöhe, d. h. skalisch gemessen, existieren konnten, hätte also selbst gedacht werden müssen, was jedoch offenbar nicht erfolgt: Die Musiktheorie denkt von vornherein auf der Basis der Abstraktionsebene der musikalischen Gestaltbildung, die näher im 2. Teil als historische Dimension des abendländischen musikalischen Denkens betrachtet wird. Immerhin konnten die von Isidor vermittelten Qualifikationen verschiedener *voces* auf auch qualitative Eigenschaften von Musik einen Hinweis geben, der in der Tradition der Vorschriften für Lektor und Kantor eine Fortsetzung gefunden hat, musiktheoretisch aber offenbar irrelevant bleibt.

Damit wäre die Möglichkeit geblieben, sich auf der Ebene der Gestaltbildung, also der Intervallgrößen als bereits von der Wahrnehmung, dem *sensus* abstrahierte Klassen von Tonabständen philosophische Gedanken zu machen, um die spezifischen Unterschiede der rationalen, proportionalen und der sinnlichen Bewertung von Intervallen ad”quat beschreiben zu können. Und hier hätte das Wort *semitonium* und der von der *ratio* notwendig und unwidersprechlich einzulegende Einspruch zum ei-

¹⁰⁸Und natürlich rechnet auch Aristoxenus, mit Vielfachen der Grundeinheit! Bei der Bestimmung der verschiedenen *χρoαί* von pyknischen Intervallen hängt die gesamte Systematik einzig von den jeweiligen geordneten Zahlen ab, es handelt sich um reine Zahlenspekulation, nicht etwa um Beobachtung an der Wirklichkeit der Melik, Die betreffenden *χρoαί* muß es geben — der Zahlenordnung wegen.

¹⁰⁹Wieweit und ob sie dem arabischen Mittelalter überliefert wurden, könnte man im Beitrag von M. Haas zu Zaminers Geschichte der Musiktheorie über die Rezeption antiker in der arabischen Musiktheorie suchen wollen, um dann aber wie so oft feststellen zu müssen, daß gerade solche Fragen von der visionären Übersicht (im Sinne wie *Übertopf* — vielleicht der von Archivarius Lindhorst? — oder *Übermensch* — die Anführung von *Überlein* paßt hier wohl weniger — in der Terminologie von Nietzsche) des M. Haas nicht gesehen werden, vielleicht sind Griechisch- und Arabischkenntnisse für die Bearbeitung eines solchen Themas auch nicht ganz überflüssig, könnte man fragen, ganz abgesehen von inhaltlichem Wissen.

genen Erörtern Grund geben können, zumal in der scholastischen Theorie, in der Aristoteles selbst einem bestimmten kleinen Intervall die Eigenschaft des alle andern messenden kleinsten Maßes, des *μέτρον πρῶτον*, zugewiesen hat. Daß eine solche Behauptung im Raum der Proportionen, der rationalen Zahlen¹¹⁰ ausgeschlossen, ja Unsinn ist, mußte jeder wissen, der nur ein wenig Ahnung von der Proportionslehre hatte: Dann müßte es eine kleinste Proportion geben, deren Quadrat oder höhere Potenz eine Proportion der Art $n+1/n$, ja speziell der Art $3^n/4^m$ ergibt. Daß es dies nicht gibt, kann als grundlegender Satz der Theorie gewertet werden. Also mußte hier der Gegensatz der intuitiven, von Aristoxenus rationalisierten geistigen Repräsentation von Melik und dem proportionalen Modell virulent werden.

Und genau hier hätte die Möglichkeit einer Entscheidung gelegen: Die proportionale Wahrheit ist zu genau, um vom *sensus* wirklich wahrgenommen zu werden, die Ungenauigkeit ist ja gerade zentrales Merkmal des Katalogs von Merkmalen des Unterschieds der Beurteilung durch *sensus* und *ratio*. Man hätte z. B. die Möglichkeit gehabt, den halben Ganzton als dem *sensus* allein zugängliche Unterscheidungsmöglichkeit anzusetzen, der die *ratio* dann ihre Unzulänglichkeit zeigt: Die Ungenauigkeit, das *obtusum iudicium auris* kann man am *semitonium* zeigen, der *sensus* meint, es gäbe nur diesen halben Ganzton, die *ratio* weist nach, daß dies ein Meßfehler sein muß. Hier die notwendige Folgerung zu ziehen, ist offenbar nicht geschehen: Die für das Ohr existierende konkrete Melik kennt daher nur den Halbton, so daß in der sinnlichen Erscheinung von Musik der eigentlich bestehende Unterschied gar nicht empfunden wird. Daraus folgt, daß man mit Recht von einem Halbton sprechen kann, wenn man über die sinnliche Erscheinung spricht, denn das *iudicium auris* kann ja gar nicht zwischen den beiden unterschiedlichen Halbtönen, die nach dem *iudicium rationis* bestehen, unterscheiden. Dies wäre ersichtlich eine für die Scholastik denkbare Möglichkeit.

Es mag müßig erscheinen, dann doch nicht geschehene Denkmöglichkeiten zu erörtern; im angesprochenen Fall aber hat dieser methodische Ansatz immerhin die Erkenntnis zur Folge, daß gerade da, wo die intensivere Bekanntschaft mit Aristote-

¹¹⁰Und daß ein entsprechendes Verständnis auch zur Beschreibung der antiken Proportionslehren nicht völlig anachronistisch ist, beweist nicht nur die Isomorphie zwischen rationalen Zahlen und Proportionen, sondern vor allem die Isomorphie auch hinsichtlich der Anordnung: Wie bei den Zahlen gibt es größere und kleinere Intervalle. Dies ist zu beachten.

les neue Fragen hätte stellen lassen, gerade die scholastische Musiktheorie nicht zu neuen Folgerungen gelangt; die zu beobachtende „Scholastifizierung“ auch der Musiktheorie bleibt oberflächlich, bleibt ein Versuch, die von Boethius — dem Aristoteles ja auch nicht gerade fremd war — ererbten Aussagen irgendwie „scholastisch“ zu klassifizieren zu versuchen, was erreicht wird, ist aber fast nur ein folgenloses Etikettieren, d. h. die Anwendung eines Aristotelischen Schematismus, sozusagen lokal auf jeweils ganz bestimmte Situationen und Kontexte bezogen, wie die Bestimmung von Intervallen als *materia* der Musik bei Johannes de Grocheo; daß diese Setzung erhebliche Probleme mit sich bringt, wird im 2. Teil noch kurz angesprochen. Durchgeführte Sytematik findet sich nicht. Die große Leistung scholastischer Musiktheorie — nur Musiktheorie in scholastischer Zeit? — liegt klar in der auf Autorität weitgehend verzichtenden neuen Bewertung der Zusammenklänge durch Johannes de Garlandia und die Aufstellung eines rationalen Rhythmussystems mit der endgültigen Lösung in der Notation der *ars nova*, wozu ebenfalls Johannes de Garlandia den Grund gelegt hat. Dessen Scholastik ist die eigentliche Frage, die dann dahingehend zu beantworten ist, daß gerade die Beachtung der Wirklichkeit, hier der modalen Rhythmik, nicht zu den Wesensmerkmalen scholastischen Philosophierens gehört; bleibt also höchstens die logische Methode, deren Bildungseffekt auch für Musiktheoretiker sozusagen.

Hier kann in Hinblick auf das Halbtonproblem, das Pythagoräisch gesehen nur ein Problem ungenauer Benennung bzw. des falschen Ansatzes von Aristoxenus sein kann, festgestellt werden, daß die scholastischen „Umschreibungen“ zu neuer Erkenntnis unfähig sind. Die Unvereinbarkeit der beiden Modelle wird nicht einmal als solche begriffen. Scheinbare Zusammenführungen des intuitiven Streckenmodells und des Modells der Proportionen wie bei J. Boen sind nur als Zeichen mangelnder Denkfähigkeit des betreffenden Autors zu bewerten, was auch für entsprechende neue Deutungen gilt. Erschütternd ist aber zu sehen, welche Deutungen älterer Texte heute als beachtenswert angesehen werden müssen. Auch hier wird man zur Bestätigung von L. Finschers Bewertung geführt: Wie leicht ist es zu sagen, daß das eigene dumme Geschwätz von gestern nicht mehr interessiert, wie schwer aber, so über das von anderen zu urteilen, denn dazu benötigt es ja eingehender Betrachtung!

2.7 Musiktheoretische Kenntnisse von Johannes Scottus in Vergleich zur zeitgenössischen Musiktheorie in Bezug auf Martians Text

2.7.1 Zum mangelhaften Wissen von Johannes Scottus um die Eigenschaften des Halbtons

Wenn also Johannes Scottus dieses mittelalterlich so „beliebte“ Wissen unbeachtet läßt, ist zu folgern, daß er die wesentlichen spätantiken Zeugen der antiken Musiktheorie nicht gekannt hat. Und auch dies führt zu der Frage nach der Existenz eines, an Johannes Scottus trotz dessen Interesse an der *harmonia* und der zugeordneten *musica* sozusagen vorbeigehenden Zentrums musiktheoretischen Wissens: Die Ignoranz, die Johannes Scottus hier zeigt, kann nicht in einer Art von Wissensnähe zu einem Zentrum der Musiktheorie gestanden haben¹¹¹. Die Folgerung, daß zur Abfassung seines großen Werkes eine entsprechende musiktheoretische Bildung eben noch nicht bestanden habe, wäre natürlich denkbar und würde vor allem eine etwas sorgfältigere Lektüre von Boethius erst auf die Zeit nach seiner Schrift weisen — und, was in diesem Zusammenhang von Bedeutung ist, es beweist, daß der Text von Martianus Capella auch bei einem selbständig denkenden Literaten wie Johannes Scottus nicht zu einem wirklichen Wissen um die konkreten Bedeutungen der musiktheoretischen Termini führen konnte.

Zusammen mit dem seltsamen Versuch einer Harmonisierung des terminologi-

¹¹¹Auf das erstaunliche Fehlen der Lektüre von Macrobius weist auch Duhem, *Système* III, S. 62, hin. Wenn also Liebeschütz, s. o., Anm. 46 auf Seite 484, S. 129, in Bezug u. a. auf C. E. Lutz behauptet, *Daß wir somit die Kenntnis des Macrobius für alle Stufen in Eriugena's Entwicklung voraussetzen dürfen*, ist dies für die musiktheoretischen Aussagen von Macrobius falsch: Die betreffenden Partien, die ihn über einigen Unsinn bei Martianus Capella hätten aufklären können, würden Formulierungen von Johannes Scottus direkt widersprechen; es gibt auch keinen Hinweis darauf — im Gegensatz zu anderen Wissensbereichen —, daß Johannes Scottus bewußt musiktheoretische Aussagen von Macrobius abgelehnt hätte: Die Beachtung des Inhalts der musiktheoretischen Ausführungen von Johannes Scottus scheint also auch für philologische Fragen an seine Texte nicht ganz unabdingbar zu sein. Zu beachten ist hier nur, was auch Grebe übersieht, daß die antike Musiktheorie einige Komplexität besitzt, also auch vom modernen Interpreten ein gewisses Wissen verlangt, das nicht durch vages musikalisches Allgemeinwissen ersetzbar ist.

schen Unsinns hinsichtlich des Terminus *tonus* von Martian mit der „normalen“ musiktheoretischen Bedeutung würde dies die Entwicklung des wirklichen musiktheoretischen Wissens auf die Zeit nach 870, in jedem Falle längere Zeit nach 850 verweisen und die *Musica Enchiriadis* eben doch erst in die Zeit um oder sogar auch nach 900 zu bestimmen zwingen; höchstens eine so konfuse Schrift wie die des ersten Anonymus, *Quidam*, der *Alia Musica* könnte in zeitlicher Relation zu Johannes Scottus „zugelassen“ werden; selbst bei diesem Anonymus geht das Wissen um Begriffe aber weiter, als die betreffenden Textstellen im Werk von Johannes Scottus erkennen lassen.

Remy übrigens zeigt in seinem Kommentar an verschiedenen Stellen, insbesondere mit der Beibringung von Beispielen aus dem Choral, daß auch er wenigstens in den Grundlagen die antike Theorie der Melik wie der Autor des Hucbald zugeschriebenen Traktats in dem Sinne zu verstehen versucht hat, daß er ihre Anwendung auf konkrete Musik als wesentliche Aufgabe und Aussage von Musiktheorie sieht.

Johannes Scottus zeigt dagegen mit seiner Unkenntnis eines zentralen Satzes der Pythagoräischen Musiktheorie, der mit dem Beweis, daß es in den Proportionen keine sechs Ganztöne in der Oktav geben kann — modern gesprochen, daß in dem Körper der rationalen Zahlen die sechste Potenz von $9/8$ (modulo $2/1$) eben nicht $2/1$ ist —, direkt verbunden ist, überhaupt nicht wirklich weiß, was die proportionale, Pythagoräische Theorie der Melik bedeutet.

2.7.2 Zu den sechs Ganztönen in der Oktav und weiteren Belegen musiktheoretischen Nichtwissens von Martianus Capella

Dabei wird für ihn die sozusagen strikt Aristoxenische, bzw. strikt Nicht-Pythagoräische Aussage, daß sechs Ganztöne eine Oktav ausmachen, selbstverständlich, ja sie wird Grundlage einer Art von Zahlensymbolik, die übrigens den Kommentar mit der großen philosophischen Schrift direkt verbindet, in dem von Jeauneau herausgegebenen Kommentar findet sich der Hinweis, ed. Jeauneau, S. 120, 23:

*Ubi octo sunt soni, necesse est ut septem spatia sint et sex toni, i. e.,
quinque integri et unus compositus ex duobus emitoniis.*

Diese „Erkenntnis“ — wird im Kommentar kurz vor der zitierten Stelle ebenfalls explizit gemacht, ed. Jeauneau, S. 119, 23, ... *sunt enim octo soni, septem spatia,*

sex toni. Durch den Bezug zur Oktav ist die Aussage wenigstens formal, Aristoxenisch gesehen, korrekt; daß ein inhaltliches und nicht nur formales Verständnis vorliegen müsse, kann auf keinen Fall behauptet werden; es handelt sich um eine Folge von Zahlen und eine auch formal naheliegende Zuordnung; höchstens die Behauptung von sechs Ganztönen in der Oktav, ist spezifischer Herkunft — daß Johannes Scottus dehsalb verstanden haben müsse, was eigentlich ein Ganztonintervall ist, ist mit diesem Schema aber nicht bewiesen¹¹². Diese triviale, wenn

¹¹²**Sechs Ganztöne in der Oktav, auch im Gedicht in Relation zu musiktheoretischen Kenntnissen von Johannes Scottus** Und hier ist zu beachten, daß *sonus* und *spatium* allgemeine Begriffe sind, die auf gleicher Abstraktionsebene stehen; *tonus* „ist“ als in musiktheoretischem Zusammenhang gebrauchtes Wort dagegen ein spezifischer Begriff, ein Maß, also Maß eines bestimmten *spatium*, steht also sozusagen auf einer tieferen Abstraktionsebene. Insofern ist die Koppelung, die Johannes Scottus durchführt, nicht sinnvoll, d. h. ein weiterer Beweis dafür, daß er den Sinn der Begriffe nicht vollständig verstanden haben kann, was er, wie anschließend zu zeigen, mit Martianus Capella gemein hat.

Die Faszination, die die damit gegebene Zahlenfolge für Johannes Scottus hatte — und darin liegt für ihn die eigentliche Aussage, nicht in den „betroffenen“ musiktheoretischen Termini —, führt ihn dazu, die Wendung auch in seiner Poesie einzuführen, so in *Johannes Scotti Eriugena Carmina*, ed. M. W. Herren, Dublin 1993, = *Scriptores Latini Hiberniae* XII, Nr. 3, ib., S. 68, 15 (zur Parallele in *Peri phys.* vgl. den Kommentar des Herausgebers; da, 718 B, übrigens die Reihenfolge umgekehrt: *Diapason habet enim octo sonos, septem spacia, sex tonos*.):

*Aetherios cyclos ambibat stelliger orbis,
Mundum circuiens motibus assiduis.
Pecessu vario ferebatur consona turba
Errantum, dulces edidit ipsa tonos,
Sex numero septem spaciis modulantibus octo:
Caelestis spaere constituit armonia.*

Im Gegensatz übrigens zu seiner „Lehre“ von den Himmelsumgängen erscheint hier allein die Erde als das Zentrum, um das alle Sterne laufen. Auch wäre ein Widerspruch zu seiner dortigen Vorstellung eines Doppeloktavsystems zu bemerken. Einer Berufung auf poetische Lizenz widerspricht die Exaktheit der verwendeten Begriffe und der damit verbundenen Struktur, nämlich die Oktav, zusammengesetzt aus sechs Ganztönen, sieben Intervallen und acht Einzeltönen. Wenn der Dichter somit die Begriffe poetisch frei einsetzen kann, wird klar, daß er eben nicht terminologisch streng denkt, sondern die Begriffe als nur hinsichtlich

der Zahlenfolge charakteristisches Bild verwendet und damit nicht etwa Pythagoräisch, im Sinne einer Tetraktys o. ä., denkt, sondern primitiv Assoziationen von Anzahlen durchführt. Der Unterschied des Verständnisses der Termini zu ihrem musiktheoretisch terminologischen Verständnis scheint bei einem Vergleich mit dem entsprechenden Gedicht von Boethius in den *Consolationes* auf: Boethius kann für seine Schilderung musiktheoretische Begriffe nicht brauchen; er formuliert allgemein und daher wirklich poetisch — außerdem bewegt sich Boethius klar auf Pythagoräischer Ebene, wogegen Johannes Scottus zwar die rein Pythagoräische Vorstellung der Proportionalität der Welt voraussetzt, aber nicht bemerkt, daß er mit seinen Zahlenspielerien, vor allem der Anzahl von sechst Ganztonintervallen in der Oktav rein Aristoxenisch denkt — von der proportionalen Theorie hat er kein Wissen!

Neuerdings hat S. Rankin, *Naturalis concordia vocum cum planetis, Conceptualizing the Harmony of the Spheres in the Early Middle Ages, Studies in Medieval and Renaissance Music* 4, S. 3 ff. (neue Erkenntnisse lassen sich in diesem Beitrag kaum erkennen — ob dieser Beitrag wörtlich mit dem oben zitierten, 1.2.0.1 auf Seite 59, übereinstimmt, hat Verf. nicht näher nachgeprüft, er hat aber beide, mit einigem zeitlichen Abstand gelesen) auch diesen Text entdeckt, weil sie Einiges zur „Himmelsharmonie“ bei J. Scottus Eriugena sagen will — ob *Eriugena* wirklich als Name anzusehen ist? —, was bei Unkenntnis der wesentlichen Literatur zu diesem Thema in der antiken Überlieferung, etwa des Beitrags von C. v. Jan, gewisse Probleme erkennen läßt. Daß Johannes' Ausfüllungen der betreffenden Tradition reine Phantasie des Abzählens ist, dürfte klar sein, insofern ist natürlich fraglich, ob man wirklich von einer *fundamental — and novel — premise* sprechen kann, wenn man sich nicht um die Entstehung solchen formalistischen Systematisierens bemüht, so schön es natürlich ist, einem als groß anerkannten Philosophen auch noch bedeutsames fachliches Spezialwissen zuordnen zu können, könnte man damit doch dem eigenen Fach vielleicht eine vergleichbare Tiefe zuordnen.

Denn ein Merkmal dieser Verse von Johannes Scottus fallen sofort ins Auge — oder müßten dies wenigstens tun —: Er spricht von ... *tonos Sex numero*. Wie man angesichts eines solchen Zählens, nämlich von Ganztönen in der Oktave, folgern kann, ib., S. 11: *Both of Eriugena's planetary pitch arrangements use the Greek two-octave system as the basis for their musical analogy: it is likely that his direct source for knowledge of this system was Boethius* (im oben zitierten Beitrag, 1.2.0.1 auf Seite 59, S. 11), was Susan Rankin in dem oben zitierten Beitrag auch noch wiederholt, vgl. 1.2.0.1 auf Seite 59, erscheint schon — sehr euphemistisch formuliert — etwas merkwürdig; auch S. Rankin scheint kein Wissen von den eigentlichen Voraussetzungen zu haben: *Sechs Ganztöne in der Oktav* mit Boethius zu verbinden, dürfte ein unüberwindliches Problem darstellen, denn ein Vertreter der „rechnenden“, also Pythagoräischen Modellierung des Tonsystems könnte höchstens in einem Alptraum auf diese Idee kommen. Jeder Vertreter dieser Schule weiß genau: *Diapason quinque tonis et duobus semitoniis iungi* — und zwar verschiedener *semitonia*! Wer wollte

als Pythagoräer eine Oktav aus sechs Ganztönen „zusammensetzen“, wie sollte das geschehen? Also, Boethius kann unmöglich die Quelle gewesen sein — was man daraus aber wieder klar lernt, ist: Johannes Scottus Eriugena hat von der Theorie, auf der seine Vorstellung von Himmelsharmonie(n) ja eigentlich und wesensmäßig basieren muß, nicht das Geringste, nämlich Nichts verstanden, sonst hätte er einen solchen Unsinn nicht behaupten können; die sechste Potenz von $9/8$ gibt, wie man sehr leicht nachrechnen kann, niemals $2/1$.

Also wird man schließen müssen, die Vorstellung von sechs Ganztönen, die die Oktav konstituieren, muß Johannes Eriugena von dem Autor übernommen haben, den er ja auch kommentiert hat, nämlich Martianus Capella, der darin Aristoxenus zum Weiterleben verhilft — allerdings wird man von Aristoxenus kaum die Anerkennung der Weltenharmonie u. ä. erwarten, Johannes Scottus kann also auch hier nur primitiv Anzahlassoziation treiben, von der ansatzweise mathematischen Funktion von Zahlenrgruppen wie der Tetraktys hat er keine Ahnung, schon mangels rechnerischer Fähigkeiten (dazu zu lesen, *It must have been with an intellectual pleasure that ... Eriugena laid out the musical numbers six ..., seven ..., 1.2.0.1* auf Seite 59, S. 12 — diese Zahlenreihe reicht nur dazu aus, totales Nichtwissen des proportionalen Modells bei Johannes Scottus zu beweisen; er führt die Primitivität spätantiker Assoziationspotenz weiter — gerade hier liegt nicht die Leistung von Johannes Scottus als Philosoph!

Die Siebenzahl übrigens konnte Johannes ebenso wie der von S. Rankin ebenfalls zitierte Autor eines wenig intelligenten Gedichts über die Himmelsharmonie aus Vergils Vers entnehmen, dem sozusagen zu entgehen, wohl fast unmöglich war, die *septem discrimina vocum* sind so präsent, daß man einen Nachweis über „ihre“ Herkunft wohl nicht anstellen muß. Nur, was die Zahlenreihe eigentlich bedeuten soll, wenn man nicht wenigstens die Halbtöne erwähnt, ist auch nicht ganz verständlich — Johannes betreibt hier nicht Rechnen, sondern einfache Zahlenreihung auf einfachster Ebene. Von der Sache selbst, z. B. dem Sinn der Pythagoräischen Theorie der Tonhöhen hat er ersichtlich kein Wissen, außer dem Umstand, daß es eine Sphärenharmonie „gibt“ und das das etwas mit Zahlen zu tun haben soll, was Proportionen sind, was diese im Pythagoräischen Modell mit Tonhöhenunterschieden zu tun haben, ist Johannes Scottus unbekannt, sonst hätte er derartigen Formalismus nicht vortragen können.

Auch sonst sollte man sich, was hier ja geschieht, darüber klar zu werden versuchen, wie Johannes Scottus eigentlich seine Himmelsharmonie entstehen läßt; auch da gibt es keinen Hinweis darauf, daß er den Inhalt des Pythagoräischen Systems auch nur ansatzweise verstanden hätte — man hat manchmal eher den Eindruck der Rechenkünste der *Alia Musica*. Wer, ed. Jeaneau, S. 124, 9 — übrigens eine der Beachtung in diesem Zusammenhang nicht ganz unwerte Veröffentlichung —, schreibt: *Ac per hoc, non locorum positio, sed proportionis sonorum ratio cælestem efficit armoniam, praesertim cum non sinat ratio sursum et deorsum localiter in universo*, hat wohl nichts verstanden; man kann *rationes* ja „umkehren“,

und damit *sursum et deorsum* darstellen. Johannes Scottus torkelt zwischen Rudimenten der Proportionslehre und eigener (primitiv Aristoxenischer) Zusammenreihungsfähigkeit so herum, daß er sein Nichtverstehen geradezu krass demonstriert — genau das aber wäre absolut ausgeschlossen, wenn er den Text von Boethius gelesen hätte:

Die *positio locorum* ist natürlich die Voraussetzung der *proportiones*, wie die konkrete Tonhöhe die Voraussetzung sozusagen für die Anwendung oder das Anlegen der Proportionen, der Bildung von Tonpaaren ist. Johannes Scottus hat davon kein Wissen, er differenziert nur zwischen den *loca* und irgendwelchen Intervallen, wie die erzeugt werden, ist für ihn als Problem seiner Formulierung nicht bewußt.

Die Behauptung von Rankin, *ib.*, S. 12, *although it is entirely clear that he understands that it is not possible to move directly from calculations of physical measurement to musical sounds ...*, muß also dahingehend präzisiert werden, daß Johannes Scottus von vornherein unfähig war, zu verstehen, was *calculations of physical measurement* eigentlich gewesen sein könnten (wenn man versucht, die Formulierung von Rankin rational zu rekonstruieren), denn gerade das ist im zugrunde liegende Modell gegeben: Teile eine Saite ..., Vergleiche die Geschwindigkeiten der Tonerzeugung ... etc. Wie sehr viel später F. Nietzsche scheint auch Johannes Scottus erhebliche Probleme mit mathematischem Denken gehabt zu haben, eine Geistesschwäche, die bei dem Letzteren allerdings wesentlich weniger entschuldbar ist, hatte er da doch noch nicht die für Th. Mann so delikate Krankheit aufgelesen — und Johannes Scottus hätte ja Boethius' Text lesen können! Man sollte dies nicht ganz übersehen. Deshalb sind auch einige Behauptungen von Susan Rankin in ihrem neuerlichen Beitrag, schwer zu verstehen, vgl. 1.2.0.1 auf Seite 59, z. B. die Behauptung, *ib.*, S. 12, *that Eriugena was determined to pursue the subject of celestial music to a new level of rational understanding is readily deducible from the rest of the 'De harmonia' passages ...*: Die totale Unfähigkeit von Johannes Scottus, die proportionale, Pythagoräische Denkweise verstehen zu können, schließt aus, daß er *a* auch noch *new level of rational understanding* hätte bringen können: Sein geradezu exemplarisches Nichtwissen der Relation zwischen *motus* und Tonhöhe, die er, von wissenschaftlich rationaler, hier also notwendig Pythagoräischer Theorie sozusagen grundsätzlich entfernt — Kennzeichen ist die absurde Vorstellung der wechselnden Tonhöhen ohne Bezug auf wechselnde Geschwindigkeiten o. ä. in seiner Vorstellung, daß die Tonhöhen nicht von der Umlaufbahn, also der Stellung der Sterne zueinander, abhängen: Genau die für die Zeit immerhin mögliche (sehr bescheidene, aber doch bei Boethius existente) Theorie der Relation von Bewegungsgeschwindigkeit und Tonhöhe kennt Johannes Scottus geradezu dezidiert nicht, das Wort *motus* verwendet er nicht in dem Pythagoräisch angemessenen Sinn!

Die panegyrische Formulierung von Susan Rankin trifft daher gerade nicht zu, 1.2.0.1 auf Seite 59, S. 9: *... was able to bring the analogy between heavenly and earthly music clearer, since it was known that sound arose from the movement of air. ...* Und wo findet man

auch nicht mit der Systematik von Aristoxenus voll kompatible Beschreibung der Aristoxenischen Oktavkonstitution erscheint in der großen philosophischen Schrift, *De divisione naturae*, III, 718 B, dann auch noch zahlensymbolisch aufgewertet — Johannes Scottus bezieht sich auf Zahlen, nur sind es für das von ihm evozierte Modell die falschen Zahlen, vom proportionalen Modell her gesehen handelt es sich um einfache Anzahlen, und dann noch um falsche Zahlen, nicht um die alles tragenden Proportionen, wie auch immer gewonnen; auch hier erscheint der Blick auf die betreffende Stelle des *Τυξῖος* aufschlußreich:

Et vide quantum perfecti numeri in his omnibus vigent, senarius videlicet et septinarius et octonarius, in quibus maxima simphonia musicae naturaliter constituitur, quae diapason vocatur. Habet enim octo sonos, septem spatia, sex tonos. Senarius namque numerus per se ipsum multiplicatus, i. e. sex series triginta sex efficit. Quo numero si septem milia multiplicaveris, invenies totius orbis ambitum. ...

Und auch solche Übereinstimmungen müßte die relative Datierung der beiden Kommentarversionen durch Liebeschütz beachten, s. o., Anm. 46 auf Seite 484. Es sei nochmals betont, daß sich hinsichtlich Musik-bezüglicher Textstellen keine Verbindung beider Kommentarversionen herstellen läßt. Die anschließenden sphärenharmonischen „Überlegungen“ interessieren hier nicht weiter, weil sie keinen direkten Bezug zu Musiktheorie haben¹¹³.

Die hier deutlich werdende Unfähigkeit der Differenzierung zwischen Aristoxenischem und Pythagoräischem Modell ist aber natürlich auch schon für Martianus

bei Johannes Scottus dieses Wissen, wo sagt er etwas zur Relation von Geschwindigkeit und Tonhöhe? Das müßte erst einmal gezeigt werden, was aber unmöglich ist: Es ist ersichtlich nicht ganz ohne Bedeutung, auf die Relation zwischen dem Denken von Johannes Scottus und dem proportionalen Modell konkret hinzuweisen. Johannes Scottus leistet keinen Beitrag zur inhaltlichen Rezeption antiker Musiktheorie, im Gegenteil, er führt, hier!, die Aussagelosigkeit der Spätantike weiter.

¹¹³Auf weitere assoziative Funktionen des *senarius* in der großen philosophischen Schrift von Johannes Scottus macht Jeaneau in dem von ihm herausgegebenen 4. Band dieses Werks in den *Scriptores lat. Hibernicae*, XIII, Dublin 1995, S. 303, 121, aufmerksam. Wie zu erwarten spielt etwa auch die Anzahl der Tage bei der Erschaffung der Welt eine diesbezügliche Rolle — man könnte einmal die Frage stellen, was Johannes Scottus mit der „Berechnung“ der Welt im *Timaeus* von Plato hätte tun sollen oder können.

charakteristisch und ein weiterer Beleg für dessen Unkenntnis des Inhalts der antiken Musiktheorie, d. h. ein weiterer Beweis dafür, daß man das Auftreten von Versatzstücken dieser Theorie in einer kompilatorischen Schrift nicht einfach naiv als Beweis für ein klares Verstehen dieser Theorie voraussetzen kann: Johannes Scottus denkt Aristoxenisch hinsichtlich der Intervalle, „rechnet“ aber pseudopythagoräisch mit Anzahlen wie mit Proportionen, sozusagen ein Proportionenverschnitt.

Und dies begegnet genau an der Stelle, von der Johannes Scottus seine Formulierung hergenommen haben dürfte, in der Aufzählung der Konsonanzen nach Anzahl von *soni*, *spatia*, *toni*, *emitonia* und *dieses*, 951; geradezu surreal ist die regelmäßige Hinzufügung der betreffenden Proportion; daß die Angaben von konstituierenden jeweils identischen elementaren Intervallen dem widersprechen, hat Martian natürlich nicht verstanden, aber auch Johannes Scottus sind ersichtlich mathematische Beweisführungen, wie sie, fast durchweg adäquat, Boethius kompiliert hat, völlig unbekannt geblieben:

... διὰ τεσσάρων, hoc est ex quattuor ... recipit sonos quattuor, spatia tria, tonos duo semis, hemitonia quinque, diesis vero decem et est in epitriti ratione ...

...

διὰ πασῶν autem sonos habet octo, spatia septem, tonos sex, hemitonia geminat, diesis quadruplicat atque in diplasia ratione versatur, ...

Die Anzahlangaben der „kleinen“ Intervalle in der Oktav ergeben sich in Hinblick auf die vorangehenden Konsonanzen. Johannes Scottus konnte diese Zahlen offenbar nicht übernehmen, weil sie in seinen Sechserformalismus nicht paßten — der „Sprung“ ist zu groß, d. h. er ist allein an der „kontinuierlichen“ Folge, 8, 7, 6, interessiert¹¹⁴. Die Unfähigkeit zur Unterscheidung zwischen Aristoxenischem — die Anzahl von Intervallen bis hin zu den Diesen — und dem Pythagoräischen Modell ergibt sich, wie bereits angesprochen, in der direkten Verbindung dieser Angaben mit der Identifikation der jeweiligen Proportionen; die aber lassen eben keine so einfachen Zusammensetzungen wie sechs Ganztöne in der Oktav zu. Der spätantike Autor hat hiervon natürlich keine Ahnung mehr. Daß dieses Nichtwissen von Johannes Scottus übernommen wird, ist daher nicht verwunderlich, sondern nur ein

¹¹⁴Die Auslassung aber belegt, daß er nur die Zahlen selbst, nicht deren konkreten Bezug auf die Melik verstanden haben kann.

Zeichen, wie wirkliches Wissen völlig verlorengehen kann — in einem geisteswissenschaftlichen Kontext¹¹⁵.

Die Eigenart der musiktheoretischen Denkfähigkeit von Martianus Capella (und derer, die diese Fehler auch heute noch nicht bemerken) wird besonders deutlich erkennbar, wenn man die Version dieser Darstellung der *systemata*, des Tetrachords, Pentachords und der Oktav bei Aristides Quintilianus beachtet, ed. W.-I., S. 14, 18, wo es z. B. zum Tetrachord heißt: τὸ μὲν οὖν τετράχορδον καλεῖται διὰ τεσσάρων, συνέστηκε δ' ἐκ τόνων δύο καὶ ἡμιτονίου, ἡμιτονίων ἑ, διέσεων τ, was dann entsprechend für die größeren Systeme fortgesetzt wird: Einmal fehlt hier natürlich der hier auch nicht hinpassende Verweis auf die Anzahl von *spatia*, angegeben wird

¹¹⁵Dies gilt übrigens, ironischer Weise, auch für die von Mariken Teeuwen so interessant zusammengestellten verschiedenen Schemata von Intervallen zwischen den die Himmelsharmonie so merkwürdig konstituierenden Sternensphären, *Harmony ...*, S. 200 ff. Da findet sich in den von ihr herausgegebenen Glossen z. B. die Formulierung, *Harmony ...*, S. 204, bzw. S. 416, zu Dick, S. 76, 3: *A terra sec. istum usque Saturnum sex toni sunt, i. a terra usque ad lunam tonus, a luna usque Mercurium hemitonium ... Fiunt simul sex toni.* ... Die Einfachheit des Aristoxenischen Modells wird verbunden mit der Pythagoräischen Vorstellung der Himmelsharmonie, die nun sicher nicht Element der Aristotelischen Lehre war — wenn ein Glossator Martian so fortführt, kann es nicht erstaunen, wenn ein so auf Zahlen bezogener Philosoph wie Johannes Scottus Eriugena nicht bemerkt, was hier für Widersprüche bestehen — dies gilt auch für Mariken Teeuwen, die aber von der „Skala“ im *Timaeus* weiß —, dann kann das eben nur als Beweis dafür angesehen werden, daß er von der Pythagoräischen, durch Boethius klar genug weitergegebenen Lehre nichts verstanden hat als äußerliche Formalismen.

Dies wird auch erkennbar in den von Mariken Teeuwen zusammengestellten anonymen Glossen zum harmonischen Wunderhain Apolls: Da erwähnt Martianus Capella wenigstens einige Proportionen, natürlich ebenfalls formal; die Glossatoren aber diskutieren nicht über proportionale Generierung der Skala, sondern über Lage oder Stellung der *mese* etc. Das zeugt nur von Nichtverstehen der eigentlich wesentlichen Theorie.

Eine Formulierung wie ... *quidam ... dicentes graviolem esse sonitum in Saturni circulo, acutiorem in lunari, quia quod brevius est, acutius sonat*, ib., S. 209, bzw. S. 364, zu Dick, S. 11, 4, kann die Art des Denkens verdeutlichen; ein Rudiment sozusagen Euklidischen Denkens ist noch wirksam, der *circulus* des Mondes ist *brevius*, also klingt der Mondumlauf höher; wie Kreisumfang und Tonhöhe verbunden sein sollen, weiß der Autor natürlich nicht. Daß der Glossator hierbei wie die Johannes Scottus und die anderen Glossen, vgl. im Index zu Dick, 75, 04, nichts mehr von der Erkenntnis von Archytas verstanden hat, ist klar,

die Anzahl der konstituierenden elementaren Intervalle in strikt Aristoxenischer Art — die Hinzufügung des in diesen Kontext nicht passenden Begriffs *spatium*, der auf einer anderen Abstraktionsebene liegt, durch Martianus Capella oder seine Vorgabe weist damit deutlich darauf hin, daß der betreffende „Erfinder“ nichts von den Begriffen verstanden hat, es geht ihm um Zahlen, weshalb er dann auch die Proportionen anführen kann, in einem rein Aristoxenischen Kontext, was bei Aristides natürlich nicht geschieht; warum man derartige Unterschiede bei der Beurteilung der musiktheoretischen (In-)Kompetenz von Martian nicht beachten sollte, ist nicht einzusehen.

Zudem erscheint das, was Aristides Quintilianus der Aristoxenischen Systematik folgend natürlich unter der Rubrik *σύστημα* behandelt, bei Martianus Capella unter der Rubrik *diastema*, wohin es eben nicht gehört¹¹⁶: Er oder sein Gewährsmann haben ganz einfach ohne inhaltsbezogenes Wissen einfach geschlossen, daß da, wo die Konsonanzen, Quart, Quint und Oktav, erscheinen, eben auch der Platz für die entsprechenden Systeme sein müsse, eine formalistische Sichtweise, die nur wieder belegt, daß Martianus Capella keine Ahnung davon hatte, was denn eigentlich *συστήματα* in der Aristoxenischen Systematik sind, nämlich konstituierende Ausschnitte aus dem Tonsystem, sozusagen Kleinkomplexe, die konstituierende Bedeutung für den gesamten Komplex haben, also skalisch ausgefüllte Einheiten, weshalb denn auch bei Aristides Quintilianus adäquat bei der Erwähnung von Tetrachorden jeder Verweis auf die Proportionen fehlt, da diese ja nur den Intervallrahmen betreffen, also bei Tetra- und Pentachorden etc. nicht erscheinen können¹¹⁷. Methodisch geht es bei einer Interpretation des Textes von Martian eben nicht an, solche falschen Zuordnungen einfach zu ignorieren; es scheint sogar notwendig, die Probleme zu beachten, die sich dem Verständnis des Aristoxenischen *σύστημα*-Begriffes offenbar stellten: Wenn Martianus Capella oder sein „Vorgänger“ offensichtlich

¹¹⁶Ein skalisch ausgefüllter Rahmen ist nicht ein Intervall — eine Quart ist ein Intervall, ein Tetrachord ein *σύστημα*; diese Unterscheidung ist für die Aristoxenische Systematik unabdingbar, da das Tonsystem das eigentliche Ziel der Darstellung ist, der Nachweis der jeweiligen skalischen Struktur jeder partiellen skalischen Struktur, also etwa eines Quintausschnitts.

¹¹⁷Daß Aristides Quintilianus wie Ptolemaeus noch klar zwischen den beiden Modellen habe unterscheiden können, (dieser natürlich im begrenzten Rahmen der proportionalen Theorie!), wird damit nicht behauptet.

selbständig verkürzen, assoziativ umordnen oder zusammenstellen, ist das Ergebnis von der zugrunde liegenden Systematik her durchweg falsch — und dies zu erkennen, ist die Aufgabe neuerer Interpretation solcher trostlosen Kompilationen, nur so kann die erreichte Unwissenheitssituation im Rahmen der antiken Musiktheorie in der Spätantike, vor allem aber die eigenständige Erkenntnisleistung der lateinischen mittelalterlichen Musiktheorie adäquat gewertet werden.

2.7.3 Leider notwendiger Exkurs zu modernen Fehldeutungen einer Kontamination von *σύστημα* und *διάστημα* bei Isidor, aber nicht bei Aurelian

Und in diesem Zusammenhang ist es nicht ganz überflüssig, zu beachten, daß Isidor in seiner nun wohl für jedermann sichtbar nicht mehr von inhaltlichem Verstehen geprägten Zusammenstellung von armseligen Rudimenten antiker Musiktheorie zwar noch die Definition des *diastema* bringt, allerdings in einem Kontext, den man in Hinblick auf die Systematik von Aristoxenus nur noch als Kraut und Rüben-Mischung qualifizieren kann, nicht aber als den Bereich des *σύστημα*. „Dafür“ aber stattet er die Intervalldefinition einfach additiv mit der des *Systema* zusätzlich aus; im Musikabschnitt der *Etym*, cap. VI:

Euphonia est suavitas vocis ...

Diastema est vocis spatium ex duobus vel pluribus sonis aptatum.

Dieseis sunt spatia quaedam et deductiones modulandi, atque vergentes de uno in alterum sonum. Tonus est acuta enunciatio vocis. Est enim harmoniae differentia et quantitas, quae in vocis accentu vel tenore consistit, cuius genera in XV. partibus musici diviserunt, ex quibus hyperlydius novissimus et acutissimus. ...

Die Stelle wurde so ausführlich zitiert, um den Grad des Durcheinanders zu erläutern. Besonders absonderlich — und typisch — ist die Erklärung des *tonus*; als *acuta enunciatio vocis* bezeichnet *tonus* klar den sozusagen dominanten Vertreter der sprachmelodischen Akzente, den *accentus acutus*, diese Bedeutung findet sich auch im dritten Satzteil, *in vocis accentu vel tenore*. Wenn dann abschließend die fünfzehn *toni*, die Transpositionsskalen unvermittelt angefügt werden, dürfte das Durcheinander und das Ausmaß des Nichtwissens eigentlich auch für Niemöller klar sein (s. u.), denn inhaltlich kann hier keine Verbindung hergestellt werden; Isidor

reicht gleiche, immerhin auch Musik-bezogene Wörter, die das „Unglück“ haben, verschiedene terminologische Bedeutungen zu haben.

Als *harmoniae differentia et quantitas* dürfte *tonus* in dieser Reihung von Bedeutungen den Ganzton bezeichnen, der ja Quint und Quart unterscheidet, und somit eine Art Element der Melik, der *harmonia* ist. Allerdings läßt die Bruchstückhaftigkeit dieser Zusammenstellung kaum noch klar die Ursprünge der Versatzstücke erkennen.

Absonderlich erscheint erst recht die Definition der *dieseis* — es ist klar der Plural gemeint, und tatsächlich kann die *dieses* ja auch nur „doppelt“ auftreten. Als *spatia et deductiones modulandi* bedeuten sie wohl einfach nur, daß es sich um bestimmte Intervalle handelt. Daß diese Intervalle — die welcher Vorlage auch entstammend — aber *vergentes de uno in alterum sonum* sein können, ist entweder trivial, weil jedes Intervall von einem zu einem anderen Ton überleitet, wenn es sich nicht um den *unisonus* handelt, oder lädt zu Spekulationen ein, die hier aber nicht weiter verfolgt werden können, da der Text eine zu absonderliche Auswahl darstellt (man könnte *vergo* im Sinne von *ineinander fließen* deuten wollen, also eine Quelle voraussetzen, die dem Viertelton eine Art intervallischer Nichttrennung zuordnet, eben ein *Verfließen*; nur welche Quelle das gewesen sein könnte, u. ä. Fragen sind wohl unentscheidbar).

Zu erwähnen waren diese beiden „Definitionen“, da sie offensichtlich als Beispiele für Intervalle noch mit der *Diastema*-Definition verbunden sind, bzw. besser in irgendeiner Vorlage verbunden waren. Insofern ist also noch ein Rest an Systematik zu erkennen, der in der Reihung von *Euphonia* mit *diastema* beim besten Willen nicht zu sehen ist. Immerhin läßt sich — und dies in Übereinstimmung mit der offensichtlichen Problematik späterer Kompilatoren, den Unterschied zwischen *διάστημα* und *σύστημα* zu verstehen — rekonstruieren, daß die Vorlage von Isidor in *diastema* die Definition eben der beiden Größen einfach verbindet. Vielleicht kann man sogar das Vorgehen der Vorlage rekonstruieren: Bacchius, *ὁ γέρων*, läßt in seiner kurzen Aufstellung der Faktoren der Aristoxenischen Systematik nach dem *φθόγγος* nicht, wie zu erwarten das *διάστημα* folgen, sondern das *σύστημα*, ed. Jan, S. 292, 18: *Σύστημα δὲ τί ἐστι; — Τὸ ἐκ πλειόνων ἢ δύο φθόγγων μελωδούμενον. Διάστημα δὲ τί ἐστι; — Διαφορὰ δύο φθόγγων ἀνομοίων ...* Ersichtlich kann man daraus eine Kontamination beider Definitionen unter dem „abschließenden“ *διάστημα* zumindest als

Möglichkeit verständlich machen. Klar ist, daß Isidor unter *διάστημα* die Definition beider Größen einfach zusammenfaßt als parataktische Reihung — also auch ohne irgendetwas dabei zu denken. Dies ist ein weiterer eindeutiger Hinweis darauf, daß die spätantiken, lateinischen Kompilatoren Schwierigkeiten mit dem Verstehen des Unterschieds zwischen *διάστημα* und *σύστημα* hatten, daß also Martianus Capella hier nicht etwa allein steht.

Wie zu erwarten ist es für neuere Interpreten, die sich nicht um Verstehen der ja nicht ganz trivialen Systematik der antiken Theorie der Melik bemühen bzw. einfach nichts davon wissen, um so leichter, an von der rationalen antiken Systematik her gesehen völlig zufällig aus „gewählten“ Einzelaussagen von Theoretikern mehr oder meistens weniger tiefsinnige ad hoc-Erklärungen aus ahistorischem eigenen Erleben von sich geben zu können. Ihnen ist aus solchen wirren Vorgaben nicht selten eine fatale Falle entstanden. Ein Beispiel dafür muß hier, leider, angeführt werden, auch Musikwissenschaft sollte, besonders wenn sie sich mit Texten befaßt, ein gewisses Maß an Wissenschaftlichkeit bewahren: Wie schon aus den hier korrekten Angaben des Herausgebers zu erkennen, zitiert Aurelian von Réômé die ganze hier angesprochene Passage Isidors, ed. Gushee, S. 69, 6, was deshalb auch nicht verwunderlich ist, weil Aurelian selbst noch nicht verstanden hat, was eigentlich ein Intervall, ja was ein rational definierter Einzelton sein könnte. Seine Beschreibungen von Melodiegestalten repräsentieren noch ein Stadium der — von der antiken Theorie der Melik her gesehen, wie sie Boethius übermittelt hat — vorrationalen geistigen Repräsentation von Melodien; ein Stadium, das etwa mit der Erfindung der Neumenschrift, d. h. dessen Bezeichneten¹¹⁸ bewußtseinsmäßig zu identifizieren ist.

¹¹⁸Sicher ist es für das Niveau von Musikwissenschaftlern nicht ganz leicht, die klassische Differenzierung von *Intentum*, *Designatum* und *Signum* zu verstehen, was für die Neumenschrift unabdingbar ist; immerhin könnte man bei Interesse für wissenschaftliche Methodik in den Schriften des Verf., etwa zu Otfrid oder zum Bezeichneten der Neumen Hinweise darauf finden, daß die entsprechenden Unterscheidungen auch für musikwissenschaftliche Methodik nicht ganz überflüssig sind. Die Neumenschrift nicht als rationale Erfindung zur Notierung — mit den überhaupt vorhandenen Mitteln — von melodischen Abläufen sehen zu können, sondern als Ausdruck irgendwelcher rhetorisch deklamatorischer Herzensäußerungen sei der Semiotik überlassen: Jeder Text läßt sich so interpretieren, daß jedes Wort als herausgehoben interpretiert werden kann.

Dieser, schon längere Zeit nicht ganz unbekanntes Charakteristik der Schrift von Aurelian zum Trotz hat nach W. Niemöllers Meinung M. Walter *bei der Definition des Aurelianus Reomensis*: „*Diastema est vocis spatium, ex duobus vel pluribus sonis aptatum*“ herausgearbeitet, daß der zweite Halbsatz so zu verstehen ist, „daß der Raum zwischen den Tönen (*Diastema*) keine abstrakte Einheit ist, sondern mithilfe der Töne und erst durch deren Auftreten definiert wird. ...“, *Weltraum-Musik und Klangraum*, in *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter, Miscellanea Mediaevalia...* Bd. 25, Berlin et al., 1998, S. 717 f. Diese von Niemöller offenbar tatsächlich als gültige wissenschaftliche und tatsächlich ernstgenommene Aussage verstandene Formulierung¹¹⁹ arbeitet einmal heraus, daß ihr Autor sich nicht um die philologisch notwendige Beachtung der Herkunft solcher Definitionen kümmert, daß er die Aussagefähigkeit Aurelians in Hinblick auf rational definierte Größen der antiken Musiktheorie nicht in Betracht zieht, bzw. nicht verstanden hat — Aurelian ist noch nicht fähig, die Idee einer rational definierten Skala zu verstehen, aber auch

¹¹⁹Wie überhaupt ein Begriff wie *Zwischenraum* ohne das auskommen soll, wovon er das „Zwischen“ ist, muß Walter offenbar nicht beantworten; immerhin gibt es ja von Ch. Morgenstern einen gewissen Hinweis, was ein Zwischenraum an sich, als abstrakte Einheit, sein könnte, *Es war einmal ein Lattenzaun, Mit Zwischeraum, hindurchzuschauen.//Ein Architekt, der dieses sah, stand eines Abends plötzlich da -//Und nahm den Zwischenraum heraus ...//Der Zaun indessen stand ganz dumm, Mit Latten ohne was herum.* Angesichts des Umstands, daß gerade in Hinblick auf systematische Unzulänglichkeiten des Adrastschen Vergleichs gerade zur Charakteristik des Intervallbegriffs und seiner „Elementfähigkeit“ in Relation zum Ton als Element der Melik ausführliche wissenschaftliche Studien vorliegen, erscheint Niemöllers Formulierung doch etwas merkwürdig, insbesondere in Hinblick darauf, daß eine rationale Zahl als eindeutige Entsprechung einer Proportion ja wohl eine *abstrakte Einheit* bildet, wie auch die *δίσσις* als kleinstes Maß aller größeren Maße in der Melik eine abstrakte Einheit ist — Niemöller wie Walter haben also offensichtlich nicht einen der Intervall und Ton definierenden Texte gelesen, um so leichter läßt sich natürlich daherschwätzen, beeindruckend, allerdings wen, darf gefragt werden. Beide antike Modelle kennen daher natürlich und trivialerweise das Intervall als abstrakte Größe, als Klasse von Tonpaaren. Wenn z. B. bei Aristoxenus die *κίνησις φωνῆς* axiomatische Grundlage der Definition der Melik ist, ist natürlich der Abstand zwischen zwei *τάσεις* ungleicher Tonhöhe eine eigene Größe, mit der man z. B. invariant gegenüber der aktuellen Tonhöhe „rechnen“ kann, diese Translationsinvarianz, die Unabhängigkeit von der aktuellen Tonhöhe bzw. Lage des Tonpaars macht die Eigenart des Intervallphänomens aus; ein Abstand als Klasse an sich.

nicht, was eigentlich ein Intervall ist —, und schließlich, daß er sich darüber nicht im Klaren ist, daß die antike Musiktheorie auf einer sehr klaren und wissenschaftlich ernstzunehmenden Systematik beruht, die durch dezidiertes Nichtwissen kaum zu ersetzen ist. Und da nun ist *διάστημα* klar definiert — nicht aber bei Aurelian¹²⁰! —, wie auch *σύστημα*; die „Definition“, die von Aurelian einfach abgeschrieben wird ohne jeden eigenen Zusatz als gesamter Kontext, ist ersichtlich kontaminiert, weshalb die „Deutung“ von Walter ganz einfach Unsinn ist, ganz abgesehen davon, was sie eigentlich bedeuten soll: Ein Intervall wird als Abstand auf der Skala eben nicht wesentlich durch die dazwischen stehenden Töne definiert, sonst bräuchte es ja die Differenzierung von Oktav- oder Quintgattungen nicht zu geben.

Dies gilt aber auch für die einzige Stelle, an der ansatzweise die Darstellung Aurelians mit der antiken Musiktheorie in Verbindung kommt; es handelt sich um die oben angesprochene (Anm. 56 auf Seite 500) Exemplifizierung der vier wesentlichen Intervall- bzw. Konsonanzkategorien, die Pythagoras gefunden haben soll, an konkreten Melodien des Chorals; eine Stelle, die selbst wieder etwa aus Boethiusglossen kompiliert sein könnte, ed. Gushee, S. 61 f.¹²¹: Die vier Intervalle, Oktav, Quart, Quint und Ganzton werden hier durch Verweis auf konkrete Melodien exemplifiziert. Dabei fällt auf, daß es sich — bei den großen Intervallen sozusagen a priori ausgeschlossen — nicht etwa um Sprünge, sondern um Rahmenintervalle handelt, der entsprechende Analysator, also vielleicht Aurelian, demnach eine Verbindung zwischen den abstrakten Intervalkategorien und dem konkreten Melodieverlauf liturgischer Melodien nur zustande bringt unter Bezug auf das Erleben von Ambitus, also von Abständen zwischen Grenztönen mehr oder weniger umfangreicher Melodieabschnitte. Um sozusagen die Quint in der Melodie wiederfinden zu können, wird das Erleben eines abgegrenzten Ambitus als so meßbar realisiert, ein Verfahren, das

¹²⁰Daß man bei spätantiken wie mittelalterlichen Autoren einmal darauf achten muß, woher Aussagen stammen, und zum andern zu fragen hat, ob und wie weit Zitate überhaupt verstanden werden, sollte angesichts der Mühe philologischer Textausgaben, die Quellen möglichst vollständig nachzuweisen, methodische Selbstverständlichkeit geworden sein, vielleicht sogar für neuere Musikwissenschaft.

¹²¹Vgl. dazu Verf., *Otfrid*, S. 164, wo das „rationale“ Wissen Aurelians noch etwas zu positiv gesehen wird, und *Musik als Unterhaltung*, Anmerkungsbd. II, S. 244 ff., sowie die da angegebene glänzende Arbeit von Pizzani — ein bemerkenswerter Niveauunterschied zu den angeführten Beiträgen; muß Musikwissenschaft in solche Niederungen herabsteigen?

noch die *Alia Musica* zur Klassifizierung von Melodien einzusetzen versucht.

Man hat also die Intervalle verstanden, wie dies auch bei Aurelian an der genannten Stelle, aber da nur an dieser Stelle, der Fall ist. Ihre Anwendung auf die Wirklichkeit aber „funktioniert“ noch nicht adäquat, d. h. in dem Sinne, daß zwischen jedem aufeinanderfolgenden Tonpaar der Melodie eben ein bestimmtes Intervall liegt. Statt dessen versucht man einen Weg über die Tonarten, die man ebenfalls noch — lange — nicht als Skalenausschnitte verstehen kann, nämlich den des Abschnittsintervalls, also der intervallischen Bestimmung — verwendet werden ja nur die Konsonanzen — von Extremtönen, also des Ambitus bestimmter größerer Abschnitte. Vielleicht kann hier eine Verbindung zu dem zunächst doch überraschenden Verständnis der antiken Begriffe *systema diastemaque* in den Schriften der Dasia-Notation hergestellt werden, die Cohen so exemplarisch total mißverstanden hat: *Δ Sistema, quid est? M: In colis vel commatibus diastema dicimus, sistemata in particulis perfectioribus seu toto periodo. Nam diastema est spatium quodlibet sonorum, quo particula complectitur, i. e. quo acuta et gravior vox includitur, sistema totius spatium meli. Item sistemata sunt species tetracordorum ...*, wie die *Scolica Enchiriadis* dies formulieren, ed. Schmid, S. 85, 371; die Parallelstellen behandelt Verf. eigentlich ausführlich genug in *Musik und Grammatik* (allerdings hatte er dabei nicht an, nicht nur sprachliche, sondern auch das wissenschaftliche Niveau betreffende Inkompetenz gedacht, wie sie ebenso exemplarisch und in erstaunlichem Ausmaß N. Phillips und andere vorführen¹²²).

¹²²Immerhin kann solches Nichtverstehen auf ältere Tradition verweisen, Johannes Cotto (ed. Smits van Waesberghe, S. 80, 28), der die *Musica Enchiriadis* offenbar nicht richtig gelesen hat, schreibt in seiner „etymologisch“ assoziativen tour de force des 10. Kapitels seiner *Musica* auch eine Erklärung von *diastema* etc., die die Aussagen der *Dasia*-Schriften zur musikalischen Gliederung zum Unsinn werden lassen: *Quod autem in prosa grammatici colon, comma, periodum vocant, hoc in cantu quidam musici* (also der Autor der *Musica Enchiriadis*, wobei Johannes Cotto einfach erweitert) *diastema, systema, teleusin nominant. Significat autem diastema distinctum ornatum, qui fit, quando cantus non in finali, sed in alia decenter pausat; systema coniunctum ornatum indicat, quoties in finali decens melodiae pausatio fit; teleusis finis est cantus. ...*: Für die *Musica Enchiriadis* wie die anderen Schriften ist der Ausdruck *diastema* natürlich noch mit einem Tonabstand verbunden, eben dem Abschnittsintervall; bei Johannes Cotto ist die Theorie der *affinales* in Bezug auf die Gliederung so dominant, daß er die musikerterminologisch eindeutigen Bezeichnungen ohne jede Rücksicht auf ihren Wortsinn und ihre Tradition neu deutet. Immerhin hätten auch aus

Die entsprechende musikhistorisch epochale Umdeutung des Adrastschen Vergleichs von Buchstabe und Ton im Mittelalter von einem rein abstrakt-systematischen zu einem auf den Verlauf von Musik und Sprache als Folge sinnvoller Einheiten gerichteten Vergleich könnte somit vielleicht doch auf ältere, von rationaler Sichtweise her völlig unzulängliche Versuche bezogen werden: Zu beachten ist nämlich, daß für eine entsprechende Umdeutung der Begriffe *systema diastemaque*, nämlich als ambitusmäßig Abschnitte umfassende Intervallmaße, von der antiken Vorgabe her kein Grund oder Anlaß besteht; hier könnte das *missing link* faßbar sein, das diese nicht zu überschätzende Leistung mittelalterlicher Musiktheorie, allgemein nämlich die Fähigkeit, überhaupt die antiken Begriffe auf aktuelle, konkrete Musik übertragen zu können, begründen könnte:

Rational zu bestimmen war primär ja nicht ein abstraktes System, sondern eben konkret ablaufende Musik, die Musik zunächst des Chorals. Von einigem Interesse ist hier übrigens, daß der Glossator zu Aurelians Schrift, den Gushee im Anhang veröffentlicht, bei einer kleineren Veränderung des Aurelianschen Textes, ed. Gushee, S. 92, 12: *Ant. O Sapientia, quamquam a palatinis ob excelsiorem vocis modulationem de primo inponatur tono*, von rationaler Sicht inadäquat das Wort *diastema* einsetzt, ed. Gushee, 142, 12: *Ant. O sapientia, quamquam a nonnullis hoc et his similia ob celsiorem vocis diastemam de primo reciprocetur tono*. Daß der Autor *diastema* feminin interpretiert, die *palatini* nicht mehr kennt und auch sonst mit der lateinischen Sprache einige Probleme hat, ist hier weniger relevant (aber für die Datierung von Interesse); von Interesse ist sein Gebrauch des Wortes *diastema*: Aurelian stellt nur eine *celsior modulatio* fest, was zunächst einfach nur die Lage bedeuten könnte¹²³. Die in der Frage verschiedener Tonzuordnung nicht unbekann-

solchen Textstellen einige der neueren Deuter erkennen können, daß für die mittelalterliche Musiktheorie die Gliederungslehre konkrete Bedeutung hatte, auch wenn sie hier auf den Formalismus der gliederungsmäßig funktionalisierten *affinales*-Lehre verürzt wird.

Daß die musikalische Gliederung, wie sie in der *Musica Enchiridis* und in deren Nachfolge bei Guido erscheint, nicht einfach von der rhetorischen und auch — in Bezug auf das ἄπειρον — allgemeinen Wertung der Gliederung für die Erkenntnismöglichkeit abhängt, könnte man leicht sehen, wenn man einschlägige Stellen antiker Literatur zur Kenntnis nehmen würde, zur Erleichterung seien hier genannt Aristoteles, *Rhet.* III, 8, 2, *Metaph.* II, 4 (999^{a27}), *Anal. post.* I, 24 (86^{a5}); Cicero, *Or.* LXVIII, 228. Andere lassen sich leicht finden.

¹²³Auf das Problem, daß Aurelian an einer Stelle eine Steigerung von *hypodoricus* zur Differenzierung von Tonarten benutzt, hat Verf. in *Zum Bezeichneten der Neumen ...* hin-

te Antiphonengruppe, der *O sapientia* entstammt, umfaßt mit dem Umfang $A - b$ nun aber auch einen Ambitus, der tatsächlich nach oben auch für den 1. Ton nicht zu klein wäre (vgl. z. B. *Prophetae praedicaverunt*, mit $C - a$). Es gibt aber auch genügend Antiphonen des 2. Tons mit ebenfalls nicht viel geringerem Umfang; allerdings scheint hier a eine häufig beachtete obere Grenze darzustellen. Damit, z. B. in Hinblick auf die Antiphon des 1. Tons *Egredietur virga*, mit dem Ambitus $C - b$, liegt eine Zuordnung der *O*-Antiphonen an den 1. Ton gerade ambitusmäßig nicht völlig fern; allerdings ist der in diesem Melodietyp charakteristisch auftretende zweimalige Sprung $A - C$ für die Zuordnung zum 2. Ton wesentlich (H fehlt). Aurelian dürfete also nicht eine sozusagen absolute hohe Lage, sondern einen weit nach oben gehenden Ambitus gemeint haben, ohne daß das in der Formulierung sozusagen explizit verdeutlicht wird.

Wenn der Glossator diesen Sachverhalt durch das im rationalen Denken unverständliche *diastema* anzugeben versucht hätte, könnte schon hier ein entsprechender Wortgebrauch gegeben gewesen sein, der von *diastema* nur etwas wie *Abstand*, *Umfang* verstanden hat (natürlich kein rational definiertes Intervall!) — und dies, von seiner rein praktischen Erfahrung her als Gesamtausmaß der Melodie (maß)verstanden hat.

Man hätte dann — es handelt sich um einen ersten Ansatz zu einer Hypothese, der wohl nie dieses Stadium verlassen wird! — einen Vorläufer der, nun natürlich rational begründeten, bemerkenswerten neuen Bedeutungsgebung, nämlich nicht eines abstrakten skalischen Maßes, sondern eines funktional auf melodische Einheiten gerichteten Abschnittsambitus. Daß damit zum erstenmal in der Musikgeschichte Musik als Folge von Teilchen und daraus zusammengesetzt Teilen formuliert wird, ist leider D. Cohen und anderen neueren, auf gleichem, vielleicht als postwissen-

gewiesen (vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil I, *HeiDok* 2008, S. 15 f.) — man sollte sich vielleicht doch endlich einmal bewußt werden, daß Aurelian, wie auch noch Regino und die erste Schicht der *Alia Musica* keinen rationalen Tonartenbegriff hatten, sozusagen a fortiori auch nicht die *finalis*-Lehre kennen konnten, weshalb relationale Aussagen von höchstem Interesse für die Bestimmung dessen sind, was denn eigentlich die Grundlage für die Klassifikation verschiedener Melodien zu bestimmten Tonarten zur Zeit von Aurelian und natürlich auch der frühesten Tonare gewesen sein könnte, speziell, welchen musikalischen Abstraktionsgrad die Zeit gehabt haben könnte; das ist keine triviale Frage!

schaftlich zu qualifizierenden Niveau stehenden Deutern unverständlich geblieben, weshalb auch hier nochmals auf die epochale Bedeutung dieser, von Guido dann klassisch formulierten neuen Denkweise musikalischen Sinns hingewiesen werden soll, wahrscheinlich wieder vergeblich (vgl. Verf., *Musik als Unterhaltung*, Bd. II, Kapitel IV, *Gregor, die schola cantorum und die ars musica*, 4.7.3, S. 234 – 292, wo die wertungsmäßigen Probleme der Anwendung der *ars musica* auf den liturgischen Gesang unter der Voraussetzung der absoluten Gültigkeit von Augustins Vorschriften untersucht wird, leider für M. Haas zu schwer zu lesen, der deshalb doch lieber A. Assmann tatsächlich als wissenschaftlich gemeinte Autorin liest).

Es gibt allerdings ein schwerwiegendes Gegenargument gegen den oben vorgelegte Deutungsversuch: Der Glossator verwendet das Wort *diastema* auch noch in anderem Zusammenhang, nämlich als *consonantia diasteme vocis*, ed. Gushee, S. 145, 25. Hier kann nicht irgendetwas Intervallisches gemeint sein, denn es wird ganz allgemein das Gemeinte *Melodie* angesprochen. Hat der Autor vielleicht irgendwo etwas von einer *vox diastematica* gelesen, ohne davon mehr verstanden zu haben, als daß hiermit Musik gemeint ist? Anzuführen wäre hier etwa Remy ed. Lutz, zu Dick, 500, 13, versteht der Glossator *diastemus, a, um* o. ä., vielleicht als besonders aufwendigen Ausdruck für *modulatio/modulatorius*? Wahrscheinlich ist dies die richtige Deutung der Formulierung des Glossators. In jedem Fall macht diese „Terminologie“ deutlich, daß auch der Glossator nichts von dem rationalen Intervallbegriff verstanden haben kann — den Bezug zur rationalen Intervalldefinition hat der Autor der *Musica Enchiriadis* natürlich klar verstanden. Hier liegt der zentrale Unterschied zwischen vorrationaler und rationaler Theorie.

Der formale und mangels fehlenden Verstehens der antiken Grundbegriffe auch wesentliche Grund bei Aurelians erstem, in der *Alia Musica* dann ebenso unzulänglich weitergeführten, Ansatz für einen solchen, der antiken Theorie nicht gerade entsprechenden Versuch liegt wie gesagt in der gleichen Anzahl von vier Grundintervallen und vier Grund-„Tonarten“, ist also von dem Bemühen um rationale Begründung der „Tonarten“ (in der geläufigen Art der Assoziation gleicher Anzahlen) bestimmt. Damit ist der Intervallabstand das wesentliche Maß, eben der Abstand zwischen zwei Tönen, die z. B. eine Quint voneinander abstehen; die Bedeutung eines solchen Abstandsbegriffs, der immer eine Abstraktion darstellt, weil nicht bestimmte Töne, sondern Klassen von Tonpaaren als neue Einheiten, als Einheiten

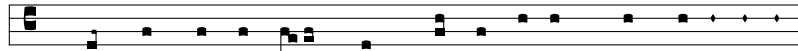
auf höherer Ebene definiert sind¹²⁴, und die dann einen ausgeschrittenen Ambitus

¹²⁴**Aufregende neuere Erkenntnisse zur „Räumlichkeit“ des Intervallbegriffs, oder: Man sollte auch die Quellen beachten** Was der Pythagoräische Intervallbegriff, also auch die entsprechende Verwendung des Wortes *intervallum* speziell und konkret mit *Klangraum* zu tun haben soll, muß das ganz große Geheimnis Niemöllers bleiben, denn Ptolemaeus argumentiert gerade gegen jede Strecken analogie — zur raumanalogen geistigen Repräsentierung des Materials der Melik sind andere Merkmale „notwendig“ als einfach die Größe oder der Name des Intervalls, sonst wären alle Darstellungen Pythagoräischer Theorie schon, in welcher Niemöllerschen Weise auch immer, „räumlich“. Hier muß man sich, sogar auch als Musikwissenschaftler um die Bedeutung des Begriffes *Raum* bemühen, und sei es durch eigene, vielleicht ja ganz neuartige Definitionen — oder, was auch auf andere Vertreter einer Musikwissenschaft vorrationaler Art anzuwenden wäre, sich um die Definitionen wirklicher Denker erst einmal bemühen, z. B. um die Bedeutung des Axioms der *κίνησις φωνῆς*, beachtet man dieses, kann man sogar die Herkunft der melischen Neumen ganz rational verstehen, wenn man überhaupt an Rationalität interessiert sein sollte. Im Gegensatz zu Aristoxenus wird jedoch jeder Repräsentant des proportionalen Modells der Melik beim Gebrauch des Wortes *διάστημα* niemals an irgendetwas „Räumliches“ denken können, das ist ausgeschlossen, selbst wenn neuere Musikwissenschaftler wie Niemöller vom Unterschied der beiden Modelle keine Ahnung haben; muß man ja auch nicht, nur sollte man darüber auch nicht noch schreiben wollen.

Bemerkenswert ist übrigens, daß Jacobus von Lüttich in seiner eigens entwickelten, recht widersprüchlichen Terminologie zugunsten der Bezeichnung *consonantia* — in Anschluß an die, allerdings klare Definition von Johannes de Garlandia — fast ganz auf den Begriff des *intervallum* verzichtet, ja sogar den Ausdruck *spatium* als Sonderausdruck anführt, *Speculum mus.*, IV, XV, ed. Bragard, S. 34, 4: Es geht um die Zerlegung von Intervallen, *consonantiae* nach Jacobus, in ihre Bestandteile im diatonischen System. Hier gibt es, wie zu erwarten, *consonantiae*, die *tres voces* enthalten, so daß bei *duae extremae et una intermedia, duo sunt intervalla, vel, sec. aliquos, duo spatia, ut in semiditono et ditono*, eine tiefe Erkenntnis von Jacobus.

Diese aber wird in Hinblick auf die Vorstellungen von Niemöller interessant: Ist der dezidierte Verzicht auf den antiken Begriff *spatium vel intervallum* etwa als eine Art ganz neuartiger Enträumlichung anzusehen? Es ist auffällig, daß Niemöller sich diese Frage nicht gestellt hat, obwohl doch die auf vergleichbarem Reflexionsniveau stehende Arbeit von Hentschel über den mittelalterlichen Konsonanzbegriff sicher seine Beachtung gefunden hat. Hier wäre ein Grund, vielleicht sogar einen neuartigen Verzicht auf räumliche Analogie zu schließen — oder die „scholastische“ Redundanz von Jacobus als das zu charakterisieren, was sie eigentlich ist: Jacobus verwendet seine Bezeichnung *consonantia* ganz im Sinne von *intervallum*, ohne daß er dazu fähig wäre, einen Grund anzugeben, warum er auf die alte,

meßbar machen — wie der Raum ausgeschritten wird, was für Töne dazwischen stehen, ist völlig irrelevant. Dies sieht für die Quint wie bereits oben angedeutet so aus:



Cir- cum- de- de- runt me ge- mi- tus mor- tis . . .

Man kann also von der ersten Silbe zur siebten oder von der sechsten zur siebten „rechnen“ und so das Quintintervall als Ambitus finden. Die innere Füllung ist irrelevant; und es ist auch grundsätzlich unverständlich, wie man ein größeres Intervall, einen Sprung bzw. in Mittelbyzantinischer Notation gesprochen ein $\pi\epsilon\upsilon\mu\alpha$, ausführen oder denken soll in welcher Art von Berücksichtigung irgendwelcher Binnentöne auch immer, wenn die seltsame, aber sicher tiefe Formulierung von Walter überhaupt rational rekonstruierbar sein sollte, was offenbar unmöglich ist. Da man sich immer in einer Skala bewegt — nur Aurelian kann so noch nicht denken, er repräsentiert die melische Bewegung als Gestalt —, finden sich bei einem Sprung zwangsläufig „übersprungene“ Töne, die mit der Definition des $\delta\acute{\iota}\alpha\sigma\tau\eta\mu\alpha$ aber nichts zu tun haben. Man muß also auch hier konstatieren, daß die eher weniger tiefe Erkenntnis, die Niemöller auch noch zitierenswert befindet, nicht nur philologisch auf völliger Unkenntnis des zugrunde liegenden antiken Systems der melischen Theorie

traditionelle Bezeichnung verzichtet. Darauf wird hier näher in 3.2 auf Seite 217 im zweiten Teil, eingegangen.

Schon hier kann aber klar gesagt werden, daß die aparte Terminologie von Jacobus natürlich nicht auf ein fehlendes melisches „Raumgefühl“ weist: Die tiefsinnige Methode, zu Termini gewordene Wörter auf ihre eigentliche, d. h. umgangssprachliche „Urbedeutung“ zu beziehen und diese dann meditierend zur Erklärung eines „eigentlichen“ Bezeichneten heranzuziehen, mag, nach Gadamer, ein Schürfen nach kostbaren Steinen im Urgrund der Sprache sein, wenn dann noch auf Kenntnisnahme der betreffenden und klaren Definitionen der Termini verzichtet wird, wird man lieber von mystifizierender volksetymologischer „Methode“ sprechen wollen; ob dies zum wissenschaftlichen Erkennen der Natur der gemeinten Sachverhalte geeignet ist, kann man infrage stellen, bequem ist sie allemal, zudem noch tiefsinnelnd¹²⁵. Was kann man nicht daherreden über die Grundbedeutung von *intervallum*, Wesensunterschiede zu $\delta\acute{\iota}\alpha\sigma\tau\eta\mu\alpha$ etc., zumal wenn man den Begriff $\sigma\acute{\upsilon}\sigma\tau\eta\mu\alpha$ gar nicht kennt, weder Ptolemaeus, noch Aristoxenus gelesen hat, noch gar Euklid!

beruht, sondern auch strukturell, modern unter Voraussetzung der eben geläufigen, hier, bei oder für Aurelian aber anachronistischen skalischen Vorstellung ohne jeden rationalen, Wortreihung an sich überschreitenden Sinn bleibt: Weder Aurelian, noch Isidor, den er hier zitiert, haben irgendein Wissen um die rationale Bedeutung von *diastema* oder *systema*; es fehlt ihnen die dazu notwendige Rationalität der antiken Theorie.

Auch hier ist die Parallelität des wissenschaftlichen Niveaus der Zeit von Martianus und Isidors zu der von Niemöller und Walter wie auch M. Haas vertretenen Art von Musikwissenschaft bemerkenswert¹²⁶.

2.7.4 Zum Nichtverstehen elementarer Begriffe der Musiktheorie durch Johannes Scottus

Die Frage, von der der Diskurs der Verstehensfähigkeit des ja zugrundeliegenden Aristoxenischen Systems ausgegangen war, ob nämlich die von der diatonischen Skala — auch im Aristoxenischen Modell — her gesehen falsche Aussage, daß *unus* der sechs Ganztöne *constitutus ex duobus emitoniis* sei, auf fehlendes Verstehen dieser Leiterstruktur weist, kann nicht beantwortet werden, da im Satz davor immerhin eine im Wortgebrauch korrekte Skala angegeben wird (natürlich rein Aristoxenisch gedacht — es wird nicht etwa die Kenntnis einer Schrift oder Aussage von Aristoxenus durch Johannes Scottus vorausgesetzt, es geht um die Charakterisierung der Aussagen von Johannes Scottus), *Post sonum Saturni usque ad sonum Solis componitur diapason tali modo: tonus, tonus, emitonium, tonus, tonus, emitonium, tonus*. Die Behauptung, daß einer der Ganztöne zusammengesetzt sei, kann also nur inadäquate Formulierung sein (im Aristoxenischen Sinn, daß die Oktav aus sechs Ganztönen besteht; nur genau der notwendige Hinweis fehlt an dieser Stelle, etwa daß die beiden, an verschiedenen Stellen stehenden Halbtöne einen Ganzton

¹²⁶Wirklich aufregend würde es, wenn man den Gebrauch von Quintilian einbeziehen würde, der von *intervallum* in zeitlicher Hinsicht bei der Erörterung der klanglichen Umsetzung von Satzgliederungen, *Inst. rhet.* XI, 39, ed. Radermacher, II, S. 333, 20, spricht: *Ita paulum morandum in his intervallis, non interrumpendus est contextus. et e contrario spiritum interim recipere sine intellectu morae necesse est ...* — hier wird also ein Raumbegriff zur Erfassung von Zeit verwendet, welche Folgerungen ließen sich nicht daraus ziehen; schade, daß die großen Mystifizierer die Quellen so gar nicht beachten wollen.

ergeben) — allerdings ist auch dies kein Hinweis auf wirkliches Verstehen: Die musiktheoretischen Begriffe haben als Bezeichnetes konkrete Erscheinungen, z. B. im Fall der Intervalle eine bestimmte Abstraktions- und Ordnungsleistung musikalischer Wahrnehmung; nur bei Wissen darum, letztlich also bei der Fähigkeit, in wirklicher Musik Halb- und Ganztöne aufweisen zu können, kann von *Verstehen* gesprochen werden¹²⁷!

¹²⁷**Zur musiktheoretischen Kompetenz der Glossen zur *Inst.* von Boethius** Und nur bei solcher Fähigkeit kann auch wirklich von Verstehen der antiken Musiktheorie gesprochen werden. C. M. Bower, spricht, *Karolingische Rezeption der „Institutio musica“*, in *Musik — und die Gesch. d. Philosophie u. Naturwiss. ...*, hg. von F. Hentschel, S. 181, davon, daß *die karolingische Rezeption der „Institutio musica“ ein kompetentes Verständnis der allgemeinen griechischen Musiktheorie der Antike. ...* gebracht habe. Dies trifft höchstens partiell zu, wenn man ganz im Rahmen der Vorgabe von Boethius bleibt, wie einige der von Bower und Bernhard dankenswerterweise herausgegebenen Glossen zu Boethius, ob diese allerdings schon karolingisch sind, wäre auch noch zu fragen: Aurelian jedenfalls ist wie auch der Autor der 1. Schicht der *Alia Musica* höchstgradig inkompetent, was auch noch für Regino gilt, offenbar sind Bower die entsprechenden Hinweise völlig entgangen. Und die Hinweise auf konkrete Anwendung der Theorie auf die eigene, liturgische Musik sind höchstgradig selten in den Glossen, dann auch noch unzutreffend, wie die oben erwähnte Stelle, die bei Aurelian und in einer Glosse vorkommt: Die weitaus überwiegende Anzahl der Glossen zu Boethius verlassen den rein literarischen Rahmen gerade nicht — was z. B. aber ein Ganzton ist, kann als verstanden nur nachgewiesen werden, wenn ein Choralbeispiel genannt wird. Auch Aurelian kompiliert aus Boethius, daß er davon etwas verstanden habe — im angesprochenen Sinn! — ist deshalb ausgeschlossen, weil er bei seinen Beschreibungen von Melodieverläufen nicht einen einzigen Hinweis auf das rationale Tonsystem geben kann; sollte man das nicht endlich einmal beachten?

Gerade in Hinblick auf die Glossen fällt auf, daß eine reine, im Rahmen der Vorgabe bleibende Glossierung nicht die eigentliche Voraussetzung eines wirklichen Verstehens der Begriffe bezeugen kann: Es bleibt immer zu fragen, ob die Begriffe auch auf konkrete Wirklichkeit bezogen wurden bzw., was wichtiger ist, bezogen werden konnten (das leistet Hucbald): Als Struktur ist die Theorie von Boethius abgeschlossen, natürlich können mathematische und philosophische Zusätze aus anderen Quellen herangezogen werden; die strikte Anbindung der Glossen an ihren Text — und hier liegt ein zentraler Unterschied zu Remys Martiankommentar — kann nicht schließen lassen, daß ein wirkliches Verstehen einer rationalen Struktur von Musik, von konkreter Musik, also der Situation entsprechend der liturgischen Musik durch die Glossatoren vorliegt; vgl. den Hinweis von Bower, *ib.*, S. 182.

Auch müßte, was offensichtlich kaum möglich ist, gezeigt werden, daß die Boethius-Glossen,

vor allem natürlich die frühen, selbständig Strukturzusammenhänge aufstellen können. Wenn etwa die Erwähnung von *diatonicum genus* sofort die entsprechende Teilung des Tetrachords aufrufen läßt, kann offensichtlich nicht von einer eigenen Verstehensleistung gesprochen werden. Im Gegensatz zur Meinung von Bower, *ib.*, S. 182, kann so auch nicht von einem klaren Verstehen der *tonoi* im Sinne von Transpositionsskalen durch den Glossator gesprochen werden, der die entsprechende *descriptio II. pag. 313 addenda* in der Ausgabe von Friedlein zu beschreiben versucht. Der Glossator schreibt zu ed. Friedlein, S. 343, 6:

Descriptio incipit a proslambanomeno hypermixolidii et finitur in nete hyperboleon hypodorii ... a nete hyperboleon hypodorii exoritur, atque in proslambanomeno hypermixolidii completur, miroque modo, qua habitudine diatonica in longitudine descriptionis singulorum modorum nervi a se differunt, eadem habitudine idem nervus in ordine troporum a se distinguitur.

Zu fragen wäre, warum der Glossator nicht klar die Struktur beschreibt: Jede Transpositionsskala ist identisch, nur eben transponiert. Zunächst stellt er eine hochgradig absonderliche Reihenfolge vor: Vom Proslambanomenos des Hypermixolydius reiche das Schema bis zur Nete Hyperbol. des Hypdorius. Diese Zählung ist nur verständlich, wenn man das Schema einfach so liest wie eine Seite, von links oben bis nach rechts unten. Dies ist offenbar nicht gerade eine sachgemäße Art der Zählung. Immerhin, das war aber kaum schwierig, weiß der Glossator die Tonnamen in den einzelnen *toni*. Nach dem hier ausgelassenen Verweis auf die diatonische Struktur — die von Boethius vorgegeben ist — folgt eine Umkehrung der Anordnung, die nun absonderlicher Weise von der Nete Hyperbol. des Hypdorius beginnend, mit der ersten Note, dem Proslambanomenos des Hypermixolydius endet: Nun wird die Seite spiegelbildlich gelesen, von rechts unten nach links oben.

Daraus folgt dann eine weitere Bemerkung, die man nur so lesen kann, daß die Abstände der Töne innerhalb eines *tonus* denen zwischen den jeweiligen Entsprechungen gleichkommen, daß also der Aufstieg vom Proslambanomenos des Hypdorischen zu dem des Hypophrygischen, dann des Hypolydischen etc. dem durch die einzelne Transpositionsskala entspräche. Die Folge *A HC D E ...* müßte der Folge der Proslambanomenoi entsprechen. Gleichgerichtet ist das falsch: Die diatonische Leiter beginnt von unten als *1, 1/2, 1, 1, ...*; die Proslambanomenoi aber mit *1, 1, 1/2, 1, ...*, wie man direkt aus der Halbtonnotierung ablesen kann. Liest man allerdings gegenläufig, nämlich die diatonische Skala des *σύστημα τέλειον* von oben, so ergibt sich *1, 1/2, 1, 1, ...*. Daher offensichtlich die Spiegelbildlichkeit des *mirus modus*, nur *mirus* ist daran von der Theorie der Transpositionsskalen her gesehen gar nichts.

Es ist daher nicht auszuschließen, daß der Glossator einfach die klar angegebenen Strukturen auf „Symmetrien“ untersucht hat, ohne den Sinn des Ganzen wirklich zu verstehen. Letzteres sei nicht a priori ausgeschlossen, nur dürfte der Nachweis nicht ganz leicht zu

Offenbar war Johannes Scottus so fasziniert von der Zahlenfolge, 8, 7, 6, die ihm viel wichtiger war als der eigentliche Inhalt und die Relation der Begriffe, die er nicht mehr verstanden hat, daß ihm in charakteristischer Weise die Problematik des Inhalts bzw. seines geradezu essentiellen Nichtverstehens gar nicht bewußt werden mußte und konnte; die rein formalen Merkmale konnten als „Inhalt“ ausreichen; ebenfalls ein weiterer deutlicher Hinweis darauf, daß er vom eigentlichen Inhalt nichts verstanden hat¹²⁸.

Dieses Fehlen wesentlicher Aussagen Pythagoräischer Musiktheorie, also des Satzes vom „ausgeschlossenen Halbton“ und der „Unmöglichkeit von sechs Ganztönen in der Oktav“, verbunden mit ganz naiver Vermischung von Aristoxenischen und Pythagoräischem Modell der Melik sowie damit zusätzlich verbunden die Übernahme der falschen Terminologie von Martianus Capella bestätigt die Ergebnisse der glänzenden Studie von Waeltner, *ORGANICUM MELOS*, der die spezielle Frage nach Kenntnis organaler Technik auf die Grundlage zurückführt, S. 9: *Hätte Johannes Scottus ... auf eine mehrstimmige Praxis seiner Zeit hingewiesen ..., dann würde dies besagen, daß das in seinem Werk niedergelegte Wissen über Musik nicht*

führen sein, denn die eigentlichen Strukturmerkmale, die Identität des jeweils transponierten Systems wird nicht adäquat beschrieben; daß eine konkrete Anwendung völlig fehlt, wie auch immer, ist auch kein Nachweis dafür, daß der Glossator die Struktur verstanden haben müsse. Seine Formulierungen lassen sich allein aus dem Schema ablesen.

Darauf kommt es aber an, um wirkliches Verstehen nachweisen zu können: Inhaltliches Verstehen setzt die Fähigkeit zur konkreten Anwendung voraus. Auch Regino scheint nichts wirklich verstanden zu haben, jedenfalls kann er bekanntlich nicht einmal den Halbton in der *musica naturalis* finden; er schreibt aber Boethius korrekt aus.

¹²⁸Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang sozusagen rein formaler Zahlengläubigkeit auch die Bemerkung zu Anfang des Abschnitts *De armonia caelestium motuum siderumque sonis*, ed. Jeaneau, S. 123, 12: *Ubi mireabilis naturae virtus admiranda est: Nam, quod in tetrachordis quinque conficitur, hoc in octo sonis caelestibus completur*. Dieses Staunen über das „Wunder“ von fünf Tetrachorden und acht himmlischen Tönen ist Unsinn, weil in der von Johannes Scottus auch gemeinten Doppeloktav natürlich mehr als acht Töne auftreten, andererseits aber diese Doppeloktav auch schon durch vier Tetrachorde darstellbar wäre. Johannes Scottus dringt auch hier nicht in die „Tiefe“ der musiktheoretisch definierten Strukturen der Skala ein, sondern läßt die rein zahlenmäßig „überraschende“ Relation von fünf zu acht sozusagen an sich stehen; daß hier gewisse Klärungen notwendig wären, interessiert ihn nicht, die Zahlen sind doch gegeben. Auch dies ist nicht gerade ein Hinweis auf musiktheoretisches Wissen des Philosophen.

nur den aus der Spätantike überlieferten Bereich der *ars musica* umfaßt, sondern auch die musikalische Praxis betrifft. Er hätte also musikalische Praxis — zumindest partiell — der Disziplin der *ars musica* denkerisch eingefügt (wozu noch die anschließenden Ausführungen hinzuzufügen sind). Waeltner kann überzeugend belegen, daß dies an keiner Stelle der Fall ist, womit sozusagen a fortiori auch eine Bezugnahme auf die früheste Mehrstimmigkeit auszuschließen ist (was auch durch gegensätzliche Vorstellungen des in musiktheoriehistorischer Hinsicht nun wirklich nicht kompetenten Beierwaltes nicht verändert werden kann); dies scheint aber auch für die gesamte musiktheoretische Arbeit der Zeit, auf die Aurelians Schrift hinweist, zuzutreffen¹²⁹).

¹²⁹**Simultanes und Sukzessives im Harmoniebegriff von Johannes Scottus** Der Einspruch von Beierwaltes, *Der Harmonie-Gedanke im frühen Mittelalter*, *Zeitschrift f. Philosoph. Forschung* 45, 1991, S. 2 ff., gegen Waeltner und damit gegen rationale musikwissenschaftliche Erkenntnis, beruht einmal auf der Behauptung, daß Johannes Scottus' Heranziehung des musikalischen Harmoniebegriffes repräsentiert in der Mehrstimmigkeit auf *Simultaneität* beruhe, daß also ein sozusagen rein linearer Konsonanzbegriff nicht ausreichend sein könne, das von Johannes Scottus Gemeinte exemplifizierend auszudrücken, ib., S. 18 ff.; daß Beierwaltes die musiktheoretische Definition der Konsonanz nicht verstanden hat, ergibt sich daraus, daß er die Definition von *symphonia* in der *Musica Enchiridis* einfach als *Definition von „Mehrstimmigkeit“* bewertet, ib., S. 19, Anm. 34, ed. Schmid, S. 23, 1 (etwas ausführlicher zitiert als Beierwaltes das tut): *Praemissae voces non omnes aequae suaviter miscentur, nec quoquo modo iunctae concordabiles in cantu reddunt effectus. Ut litterae, si inter se passim iungantur, sepe nec verbis, nec syllabis concordabunt copulandis, sic in musica quaedam certa sunt intervalla, quae symphonias possint efficere. Est autem symphonia vocum disparium inter se iunctarum dulcis concentus. ...* Es dürfte nicht gerade wissenschaftlicher Redlichkeit entsprechen, aus dieser Definition nur den mit *Est autem ...* beginnenden Satz zu zitieren, nur damit man hieraus eine Definition der Mehrstimmigkeit ableiten kann. Das ist die Definition der Konsonanzen eben nicht; hier wird, was Beierwaltes unbeachtet läßt, nichts anderes getan, als die generelle Merkmalklasse *Konsonanz*, eine *certa species* der Kategorie der *intervalla*, generell zu definieren — die Definition von Mehrstimmigkeit findet sich an dieser Stelle gerade nicht; dazu ist außerdem in der *Musica Enchiridis* die Struktur des Tonsystems wesentlich:

Damit aber dürfte klar sein, und diesen Umstand hätte, im Gegensatz zu Beierwaltes, selbst Johannes Scottus verstehen können, ja müssen, daß die generelle Eigenschaft *Konsonanz* zu sein, ohne jeden Bezug auf konkrete Mehrstimmigkeit bzw. auf Nutzung von Konsonanz in Mehrstimmigkeit, ganz abstrakt das Merkmal *Simultaneität* einschließt — ob die Verwirklichung dieser Eigenschaft zusammenklanglich oder linear ist, betrifft doch die Definition

der Klasse *Konsonanz* nicht! Das hätte Beierwaltes bemerken können, wenn er so redlich gewesen wäre, den Text in seinem Zusammenhang zu lesen bzw. zu zitieren: Die, auf dem antiken Vergleich beruhende Heranziehung der Buchstaben, die nicht in jeder Folge sprachlich sinnvoll erscheinen, zeigt, daß der Autor an der Unterscheidung von Beierwaltes nicht interessiert ist — an dieser Stelle! — Buchstaben jedenfalls verbindet man nicht simultan, das war auch dem Mittelalter nicht unbekannt. Musiktheorie ist der Abstraktion fähig gewesen, ob dies von Philosophen verstanden wurde oder nicht. *Konsonanz* ist ein abstrakter Begriff; ein Merkmal bestimmter Klassen von Intervallklassen. Diese bestimmten Klassen von Intervallen haben die Eigenschaft, wenn ihre konstituierenden Töne gleichzeitig erklingen, eben „symphon“ zu sein.

Dies kann man z. B. auch von Hucbald erfahren, der sicher nicht so weit von Johannes Scottus entfernt ist, daß man seine klaren Aussagen als irrelevant für diese Frage ignorieren könnte, ed. Chartier, S. 138, 5: *Sunt enim aequisonae, non consonae. Nam in consonantia duae voces simul a se omnino distantes, simul concorditer sonant. ...*, was ja auch schon in der Wortbedeutung des Terminus sozusagen angelegt ist: Ein Bezug zu Mehrstimmigkeit ist da nicht zu finden, ist auch nicht notwendig, denn es handelt sich um eine besondere Eigenschaft bestimmter Intervalle. Damit ist der erste Einwand von Beierwaltes erledigt: Beierwaltes beachtet den Abstraktionsgrad der Bestimmung von *symphonia/consonantia* nicht; dieser impliziert durchgehend das, was Johannes Scottus assoziativ damit verbinden will, die *harmonia* des Verschiedenen — und vielleicht sollte man auch die Tradition beachten:

Schon Philolaos, trivialerweise kaum ein Liebhaber von Mehrstimmigkeit, hat das Prinzip des Gegensatzes von *ἀρμονία* und den beiden konstituierenden, verschiedenen Konsonanzen bereits so vorbildlich formuliert, daß hier die spätere Zeit nur übernehmen und übertragen konnte — dabei erscheint der, natürlich abstrakte, nicht etwa „linear“ zu konkretisierende, Harmoniebegriff von Philolaos sinnvoller als der verallgemeinerte spätere: Für Philolaos bilden drei äquivalente Größen die Harmonie, Quint, Quart und Oktav; der Bezug von verschiedenen Tönen, die harmonisch in der Konsonanz zusammenklingen — diese konkrete Formulierung darf über die Abstraktheit des Konzepts nicht hinwegtäuschen! —, zwei verschiedene Größen in Bezug setzt, Ton und Klasse von Tonpaaren! Auch das wäre bei wissenschaftlicher Akribie zu beachten — nur kann dies hier vernachlässigt werden, schon weil Johannes Scottus zu solcher Akribie musiktheoretischer Begriffsbildung nicht fähig war (auch das grandiose Kaleidoskop einiger Quellen zu Chaos und Harmonie, in der Jahrtausende zur Gleichzeitigkeit, Kontinente zum Punkt, und das Chaos selbst zum — musikwissenschaftlichen — Aufsatz werden, das Eckhard Roch, *Ordnung und Chaos. Musikalische Aspekte antiker Kosmologien*, in, edd., Ch. Asmuth et al., *Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang ...*, Frankfurt et al. 1999, S. 22 f., vorträgt, scheint mit seiner beachtenswerten Behauptung, *Gerade die Definition der Harmonie als Vereinigung*

von Entgegengesetztem sei keine genuin musikalische, sondern eine ursprünglich kosmologische Vorstellung ..., der Begriffsbildung *ἀρμονία* bei Philolaos nicht gerade nahe zu kommen, denn Philolaos formuliert ja die Harmonie aus den verschiedenen Größen von Quart und Quint als Merkmal und exemplarisches Beispiel eines philosophischen Grundprinzips: Dieses Phänomen, die „Entstehung“ der *ἀρμονία* aus den verschiedenen Größen *Quint* und *Quart* ist geradezu der Garant der Existenz dessen, was Harmonie ist — trivialerweise ist dies dann ein übergeordnetes Prinzip, nur wo läßt sich das anders als in dieser Konsonanzzusammensetzung demonstrieren? aus der Beobachtung der Sternumläufe sicher nicht, da müßten erst einmal die entsprechenden einfachen Proportionen gezeigt werden; auch Roch bewegt sich auf der Wissensbasis von Assoziatoren, die kein Wissen mehr vom eigentlichen Sinn des Pythagoräischen Modells der Melik haben.

Und daß die Textstelle unecht wäre, belegt Roch ja auch nicht — aber vielleicht hat sich ja Philolaos geirrt?; unter den Beispielen der *chthonischen Bedeutung* der Sieben fehlen übrigens die Sieben gegen Theben, ja sogar die Wochentage, da hätte Roch noch einiges in gleichem Geiste von Censorinus lernen können, z. B. auch von Alexandros Ephesios, Heraclit, *Quaestiones Homericae* ..., edd. *Societatis Philologiae Bonnensis Sodales*, Prol. scr. F. Oelmann, Lips 1910, S. 20, 12: ... *ὁμοίως δὲ καὶ ὁ Ἐφέσιος Ἀλέξανδρος ἐπεξεληθὼν ὅπως κατὰ τάξιν οἱ πλάνητες ἀστέρες ὁδεύουσιν, ἐπάγει περὶ τῶν ἐκάστου φθόγγων. πάντες δ' ἐπτατόνοιο λύρης φθόγγοισι συνωδὸν ἀρμονίην προχέουσι, διαστάσει ἄλλος ἐν ἄλλῃ ...*; es geht also um die Bahnen der Planeten, die der Autor behandelt hat, was auch die Erörterung der von jedem hervorgebrachten Töne betrifft, die einen harmonischen Zusammenklang von sieben Tönen der Lyra ausgießen, jeder entsprechend seinem Abstand. Selbst in einer derart knappen Formulierung ist klar, wie die entstehenden Töne durch die relative Stellung generiert werden (vielleicht hat Cicero von Schriften dieses zu ihm zeitgenössischen Autors Anregungen für den *Traum des Scipio* gewonnen). Daß sich die Vertreter dieser Vorstellung darüber keine Gedanken gemacht haben, wie denn ein Zusammenklang aus den sieben Tönen der Skala harmonisch sein könne, ist ein weiterer Beleg der Richtigkeit der Kritik von Aristoteles an dieser Spekulation.

Als zweiten Einwand gegen Waeltner erfindet Beierwaltes nun noch *das sukzessive Moment*, ib., S. 19, daß also *ein Ablauf von aufeinander bezogenen Zusammen-Klängen dazu kommen müßte*, der in *Eriugenas Begriff von Harmonie* selbstverständlich sei, weil dieser natürlich nicht „statisch“ verstanden werden darf, denn, *zur Harmonie der Welt gehört gerade als ein Moment von deren Unähnlichkeit oder des Gegensatzes zu ihrem Ursprung die ihr eigene zeitliche Bewegtheit oder Veränderlichkeit*. ...; also so tiefe Dinge, wie das Bestehen der Harmonie der Welt als *ganzer*, trotz der Zeitlichkeit, Veränderlichkeit und Endlichkeit; nur, wo schreibt dies Johannes Scottus, wo redet er im Sinne des in der *Musica Enchiriadis* beschriebenen *organum*, der *superficies*, die tiefere Einblicke zuläßt, aber auch als *superficies ornamentum* der heiligen Liturgie ist, von *aufeinander bezogenen Folgen von*, ja wohl

harmonischen *Zusammenhängen*? Das klingt sehr schön, nur, in der Musiktheorie sind solche Vorstellungen einer tonal harmonischen Klangfolge im 9. und 10. Jh. jedenfalls nicht formuliert worden, sie waren nicht formulierbar! Die Abwechslung von deutlich dissonanten und den (parallelverlaufenden) identischen konsonanten Klängen jedenfalls wird nicht formuliert¹³⁰, das *organum*, das *modesta dumtaxat et concordi morositate in unum* von zwei oder mehr gesungen wird (s. u.), wird an keiner Stelle in so moderner Weise beschrieben wie die Worte von Beierwaltes das so erscheinen lassen.

Es mag ja sein, daß diese Interpretation für den Harmoniebegriff von Johannes Scottus im Sinne einer, wohl nicht nur rationalen, Rekonstruktion des Gemeinten zutreffen könnte; nur impliziert dann seine Verwendung der Analogie oder eher Assoziation musikalischer *harmonia* eine Kenntnis der organalen Mehrstimmigkeit?

Beierwaltes führt als Beispiele einer klaren Exemplifizierung dieser — auch — *Sukzessivität* des Harmoniebegriffes von Johannes Scottus das Beispiel der *Sphärenharmonie* an, ib., S. 20, z. B.: *Sie realisiert den Fortbestand der Bewegung als ein durch Zahlen bestimmtes Verhältnis, welches eine Fortbewegung des in sich stehenden, simultanen „Klanges“ bewirkt. ...* — was auch immer eine *Fortbewegung des in sich* (sic!) *stehenden, simultanen „Klanges“* (warum in Anführungszeichen?) im Zusammenhang mit dem abschnittsbildenden oder *schweifenden organum* sein soll —, was noch durch die anschließend zu bewertende Heranziehung des atomistischen Modells durch Johannes Scottus bewiesen werden soll, das ausgerechnet eine solche „Harmonie in Bewegung“ darstelle. Vielleicht darf man noch fragen, was ein *Verhältnis*, das durch Zahlen bestimmt ist, *welches eine Fortbewegung des in sich stehenden, simultanen „Klanges“ bewirkt*. Was ist dies ausgedrückt in den Möglichkeiten z. B. der von Boethius gelieferten proportionalen Vorgaben? Wieweit herrscht hier aufgrund der für die Zeit verfügbaren Denkmöglichkeiten überhaupt formulierbares Denken, wieweit ein schön klingendes, wenn auch nicht konzises interpretatorisches Denken von Beierwaltes?

Ohne weiter zu untersuchen — das geschieht später —, ob Johannes Scottus wirklich das Modell der Sphärenharmonie in dieser Weise interpretiert hat, steht fest, daß er es dann falsch verstanden haben muß: Seit Archytas ist geradezu topischer Bestandteil der Pythagoräischen Tradition, auch in ihrer Ptolemaeisch Boethianischen Form, daß Klang nur entsteht, wenn Bewegung herrscht (zu unterscheiden von Aristoxenus' Begriff der melodischen Bewegung): Das ist ein gültiges Prinzip der proportionalen Lehre, also kann der Klang der Sphären nicht etwas wie eine, wie auch immer, „bewegte harmonische Klangform“ sein, denn allein die Bewegung der Planeten etc. ist direkt Voraussetzung von Klang; der selbst kann überhaupt nicht als irgendwie bewegt, *sukzessiv* o. ä. angesehen werden — wenn man das Modell verstanden hat! Klar ist also, daß weder Beierwaltes noch Johannes Scottus sich hier ganz klar waren — das gilt, immerhin gibt es berühmte Gesellschaft, aber auch für Cicero und andere, das Modell wirklich konkretisiert haben nur wirkliche Musiktheo-

retiker, zu denen Johannes Scottus nicht gezählt werden kann. Vor allem aber gilt, es sei wiederholt, als Beispiel für irgendetwas *Sukzessives* der Harmonie kann die Sphärenmusik, wenn man musiktheoretisch versiert ist, nicht herangezogen werden.

Auf die Absurdität der Heranziehung des von Beierwaltes als zweites Beispiel herangezogenen atomistischen Modells zur Erklärung der „Dynamik“ der Harmonie der Welt wird später eingegangen — hier sei nur das Ergebnis vorweggenommen, daß auch hier ein klarer Beweis dafür vorliegt, daß Johannes Scottus den eigentlichen Sinn des Modells nicht verstanden haben kann, sonst hätte er seine Assoziation nicht bilden können.

Beierwaltes beschließt seine zum Schluß geradezu emphatischen Ausführungen mit der Evokation, ib., S. 20 f.: *Sofern die Analogie zwischen Harmonie und Schönheit des Universums und der musikalischen Harmonie überhaupt sinnvoll sein soll, dann müssen beide Aspekte, Simultaneität und Bewegung, die zumindest im philosophischen Harmonie-Begriff eindeutig ausgewiesen sind, für das Verständnis des tertium comparationis zwischen welthafter und musikalischer Harmonie maßgebend sein und sollte als solche auch in ihren musiktheoretischen Konsequenzen bewußt gemacht werden.* Immerhin, Beierwaltes räumt ein, daß Johannes Scottus nur auf philosophischer Ebene die „Simultaneität“ (auf höherer Ebene) von *Simultaenität und Bewegung* eindeutig ausweist. Damit bleibt nämlich die Frage, warum er dann eigentlich nicht die Merkmale des *organum*, insbesondere des „abschnittbildenden“ *organum* auch nur ansatzweise anführt.

Jeder, der den Text der *Musica Enchiradis* auch nur überflogen hat, muß aus den Diagrammen, die den Verlauf des Quartorganum darstellen, sofort sehen, daß hier Abschnitte gebildet werden, in denen z. B. aus dem Einklang zur Quart und wieder zum Einklang geschritten wird: Das hätte zur Darlegung der im atomistischen Modell überhaupt nicht enthaltenen Folgeprinzips „*principium — medium — finis*“ dienen können (man könnte hier, allerdings zeitlich „zu“ spät, auch an Bernos Erklärung zum *Unum* als *fons et origo*, (ed. Rausch, S. 38, 7) denken, die natürlich topischer Natur ist. Aber diesen Topos hat Johannes Scottus ersichtlich nicht gekannt, wie dies für Beierwaltes wohl auch anzunehmen ist — es geht auch um die Bestimmung von Möglichkeiten des Denkens, die nicht genutzt werden, obwohl hier im spezifischen Zusammenhang Verbindungen hätten hergestellt werden können: Hätte es im zur Darlegung der von Beierwaltes herausgearbeiteten Harmoniemerkmale nicht dienen können, die bekannte Definition zu zitieren, wie man sie — und nun wirklich bei der Definition der Mehrstimmigkeit — in der *Musica Enchiradis* findet, ed. Schmid, S. 37, 8: *Dicta autem diaphonia, quod non uniformi canore constat, sed concentu concorditer dissono. ...* Hätte er wirklich zur Exemplifizierung der von Beierwaltes gefundenen Verbindung von *Sukzessivität und Simultaneität* etwa nicht auch zitieren können, ja müssen, ib., S. 38, 14: *Sic enim duobus aut pluribus in unum canendo modesta dumtaxat et concordia morositate ... videbis suavem nasci ex hac sonorum commixtione concentum. ...?* Weil ja kein Grund daran besteht, die Ausführungen von Beierwaltes auf

Es ergibt sich als Folgerung: Man muß einmal akribisch die Herkunft von bestimmten Bildern oder Beispielen bestimmen, zum andern muß man die Wirklichkeit des *organum* ganz konkret, und nicht hymnisierend assoziativ, auf das von Johannes Scottus Gesagte anwenden. Dann ist die Annahme, daß er Wissen um die Struktur und Merkmale des *organum* gehabt habe, nicht (mehr) zu halten: Musiktheorie ist eine rationale Disziplin, seit Hucbald und der *Musica Enchiriadis* auch („wieder“) im Mittelalter. Die Einwände von Beierwaltes gegen Waeltner sind nicht haltbar, sondern beruhen auf unklaren Assoziationen, vielleicht verführt von der entsprechenden „Methode“ von Johannes Scottus. Eigentlich sollte es nicht nur musiktheoretischer Kompetenz bedürfen, um zu erkennen, daß rein musiktheoretisch gesehen die musikbezogenen Beispiele von Johannes Scottus durchgehend Zeugnis einer musiktheoretischen Inkompetenz sind — mit der philosophischen Leistung hat

philosophischer Ebene zu bezweifeln, was einem Musikwissenschaftler auch nicht ansteht, so kann nur konstatiert werden, daß Beierwaltes einen glänzenden Beweis dafür gibt, daß Johannes Scottus die Technik des *organum* nicht gekannt haben kann — dies paßt zu allen anderen Ergebnissen zusammen, die beweisen, daß Johannes Scottus nicht das geringste Interesse an einem wirklichen, spezifischen Verstehen von Musiktheorie hatte.

Um dies hier noch anzuführen: Dies gilt natürlich auch für seine Erwähnung von drei Stimmlagen, dem *chorus*, auf die Beierwaltes, ib., S. 19, Anm. 34. Das erste Beispiel stammt aus dem „harmonischen Wäldchen“ von Martian, ist also topisch und hat mit konkreter, etwa gar zeitgenössischer Mehrstimmigkeit nicht das Geringste zu tun! Auch hier sollte man beachten, daß für Martianus ein allemeiner Harmoniebegriff trivial ist, dessen Exemplifizierung durch, natürlich drei Stimmlagen einer Konkretisierung in musiktheoretisch korrektem Sinne nicht zugänglich ist, man würde den poetisch bildhaften Sinn der Szene völlig verderben — Martianus hat nicht an konkrete harmonische Klänge gedacht, er wendet die geläufige Konsonanzdefinition eben bildhaft an, woraus Johannes Scottus sein Beispiel genauso unberührt von musiktheoretischer Akribie entnehmen konnte.

Und das Beispiel des *chorus* sollte man sich selbst einmal näher anschauen: Es ist der absolute Gegenbeweis für ein Wissen um „mehrstimmige Chöre“, wie hier an anderer Stelle näher ausgeführt wird (es geht um das von Ambrosius so eindrucksvoll dargestellte Bild des Singens einer großen Menge unterschiedlicher „Teilnehmer“ in einer Einheit, wo sogar einzelne Stimmen wegfallen können, ohne daß diese Einheit, der Melodie, aufgehoben wird, von Mehrstimmigkeit ist hier bei Johannes Scottus ebenso wenig zu finden wie bei Ambrosius, der allerdings wesentlich besser formulieren kann: Wie ist das doch, wenn eine Menge, auch Ungebildeter, in einer chorischen Einheit die dogmatische Wahrheit singend bekennt

...

dies nichts zu tun, die Beispiele sind von ihrer Herkunft aus (unverstandener) Musiktheorie her gesehen höchst unzulänglich.

Hinzu kommt nun aber noch die Erkenntnis, daß die Art seines musikbezogenen Wissens nicht einfach als korrektes Wissen um die gemeinten Strukturen zu interpretieren ist: Wer vor allem auf den Angaben von Martianus Capella basiert, konnte, wie am Beispiel des falschen Gebrauchs des Wortes *tonus* zu zeigen¹³¹, auch kaum Strukturen wie die der Skala und die Terminologie erraten¹³².

Ein sinnvoller Umgang mit den Begriffen, z. B. den Konsonanzen und den elementaren Intervallen, wie sie sich als Kommentar zu ed. Dick, S. 10, 22, in dem von C. E. Lutz veröffentlichten Text findet, scheint darauf hinzuweisen, daß der Autor die Begriffe wenigstens formal in ihrer jeweiligen Relation verstanden haben könnte, wenn er die drei ihm geläufigen Konsonanzen, Oktav, Quint und Quart, als Intervalle der Extreme, d. h. der hohen Zweige und des Wurzelbereiches, ansetzt und zwischen diesen dann, also den nach seiner Interpretation von Martianus den *succentus* generierenden mittleren Tönen als Normalmaß den Ganzton setzt, wozu *quia non semper integris tonis a se invicem medii cum extremis comparati discernuntur, necesse est, ut inserantur emitonia*. Die zitierten Aussagen konnte man aber auch aus sehr allgemeinen Angaben ableiten, z. B. aus Martianus Capella 938, womit zu fragen ist, was sich Johannes Scottus unter den *inserta emitonia* eigentlich gedacht haben könnte — man kann nicht einfach voraussetzen, daß Johannes Scottus Wissen darüber besaß, wie die Relation von *emitonium* und *tonus* (Ganzton) wirklich ist, abgesehen von dem, was die Grundbedeutung des Wortes „besagt“.

Nur kann dies nicht ausreichen, einmal fehlen die weiteren Intervalle z. B. die Terzen, zum anderen stellt sich natürlich die Frage, wie bzw. ob Johannes Scottus aus diesen Angaben überhaupt eine konkrete Vorstellung hätte konstruieren kann können. Übrigens hätte bei einer Kenntnis wirklicher Mehrstimmigkeit gerade hier ein Hinweis nicht fehlen dürfen¹³³. Gerade solche Konkretisierung fehlt, so daß der

¹³¹Aus diesem Grund trifft auch die Behauptung von Münxelhaus, daß *sich Eriugena* immer der *üblichen Terminologie, die über Boethius vermittelt* wird, anschlösse und mit *tonus* immer den *Ganzton* meine, nicht zu, *Aspekte*, S. 258, ganz abgesehen davon, daß Johannes Scottus den Text von Boethius nicht gekannt haben kann.

¹³²Zu der Verwendung des eindeutig auf die Musikschrift von Boethius zurückgehenden Wortes *paginulae* s. u., 2.7.5.2 auf Seite 629

¹³³Und angesichts der philosophischen Interpretation der Mehrstimmigkeit und ihrer Theo-

ganze Kommentar der Pariser Fassung wie bereits oben angesprochen, 46 auf Seite 485, auch einfach eine „Ausfüllung“ im Sinne eines Einsetzens der bekannten Relationen, Extreme, die Konsonanzen, Zwischentöne, die Ganztöne, und schließlich, weil es eben Halbtöne gibt, und Martianus auch von *limmata* spricht, müssen auch diese eingefügt werden; andere Intervalle, wie eben die Terzen, kann sich Johannes Scottus gar nicht vorstellen, wie wohl überhaupt die Relation der Mitteltöne und Intervalle zu den Rahmenintervallen und ihren konstituierenden Tönen: Die abstrakte Relation dieser Größen konnte ausreichen, größere formale Fehler zu vermeiden bzw. nichts zu sagen, außer der nicht widersprüchlichen Reihung der Wörter — nur, was stellt sich Johannes Scottus eigentlich vor, wenn die Extreme sich nicht nur in Ganztönen vergleichen lassen, sodaß *emitonia* notwendig werden?

Die Frage nach der strukturellen Konkretheit der mit solchen Angaben verbundenen Vorstellungen ist also nicht ohne Berechtigung — unabhängig von der Frage der Autorschaft der soeben angesprochenen Version des Kommentars¹³⁴.

rie zu Ende der *Musica Enchiriadis* wäre eine solche Einbringung nicht ausgeschlossen, ja eigentlich zwangsläufig gewesen: Als Objekt philosophischer Erörterung konnte die Mehrstimmigkeit grundsätzlich gesehen werden; dies eben zeigt der „erste“ Schluß der *Musica Enchiriadis*, der Schluß des vorletzten Kapitels und das letzte, sozusagen erkenntnistheoretische Kapitel — gerade hier müßte Beierwaltes eine konkrete Verbindung herstellen, nicht zu einer mit den Aussagen der *Musica Enchiriadis* nicht zu verbindenden modernen Harmonievorstellung.

¹³⁴Übrigens widerspricht auch die Interpretation des *succinere* in der von C. E. Lutz herausgegebenen Fassung, die eben kurz angedeutet wurde, der von Jeaneau edierten Version, zu ed. Dick, S. 11, 5:

Succinentibus duplis, i. e. tonis, ut in pedibus, in iambo duplum. i. e. duo ad unum. Ac sequalteris, ut in bachio, i. e. tria ad duo. Necnon sesquiterciis, ut in epitritis, ut sont quattuor ad tria. Octavis etiam, i. e. epigdois. Primum igitur genus vocatur diapason, ...

Die Erläuterung von ... *duplis* durch *tonis* kann nur auf einer Interpretation von *tonus* im Sinne von *sonus* beruhen: Nur so wird die Erläuterung durch die Proportionen der Versfüße als für jedermann verständlicher Erklärung formalistisch sinnvoll“; auch hier wirkt die Unklarheit der Angaben von Martianus weiter. Hier erscheint der *succentus* nicht auf die „mittleren“ Töne, also die, die von den Ganztönen begrenzt werden, allein bezogen in Opposition zu *concentus*. Die Kommentare dürften damit entweder aus sehr verschiedener Zeit, oder eben nicht vom gleichen Autor stammen.

In der von Jeaneau herausgegebenen Version des Kommentars findet sich eine andere Interpretation derselben Stelle, in der die mittleren Töne recht merkwürdig erklärt werden, nämlich in Bezug auf die Tetrachorde (ed. Jeaneau, S. 118, 4): *In primo ergo tetracordon gravitas vocum fit, in ultimo autem acuitas, et quicquid in medio mixtura quaedam est in ter gravitatem et acutum*. Hier von einer *Mischung* zu sprechen, verrät eigentlich ein Nichtwissen, und ist vor allem, wie auch in der letzten Anmerkung bemerkt, ein Zeichen für eine sehr große inhaltliche „Entfernung“ der beiden Kommentare; der von Lutz herausgegebene Text ist jedenfalls wenigstens sozusagen in der formalen Anwendung der Begriffe korrekt. Dennoch zeigen die Beispiele, daß sein Versuch, das Dilemma der falschen Terminologie in der Definition des Begriffes *tonus* in der noch zu erläuternden Weise auszumerzen, nicht notwendig klares Wissen, überhaupt Wissen um die konkrete und strukturelle Bedeutung der verwendeten musiktheoretischen Begriffe beweist.

Daß Johannes Scottus selbständig, allerdings ohne jede eigene Empirie, also nur durch neue, rein literarische, Kombination der gegebenen Aussagen, mit Vorgaben der Antike umgehen kann, zeigt seine „originelle“ Umgestaltung des Modells der Sphärenharmonie, auf die schon Duhem hinweist — und die auch Grundlage seiner Harmonisierung der widersprechenden Definitionen von *tonus* wird —: Abgesehen von der Ordnung von Planeten, die um die Sonne und solchen, die „direkt“ um die Erde umlaufen, ist hier vor allem bemerkenswert, daß er die Tonhöhe von der Stellung auf einer bestimmten Bahn löst: *Sed in his omnibus non locorum positio sed vocum proportio consideratur*, ed. Jeaneau, S. 120, 6. Hier verwirklicht Johannes Scottus die überkommene Lehre von den *absidarum altitudines*, also von den verschiedenen Entfernungen der Sterne, ἀπόγειον:

Da die Stellungen zueinander, z. B. zur Sonne ja nicht immer identisch sind, kann eine eindeutige Beziehung zwischen Bahn und Tonhöhe nicht bestehen; zu beachten sind die Töne selbst, denn hinter diesen stehen die verschiedenen Geschwindigkeiten, in der sich die Harmonie der Sphären äußert, nicht in den räumlichen Lagen (ed. Jeaneau, S. 124, 9); eine im Grunde notwendige Folgerung der Größe der *absida*, die für die „Erklärung“ der unbrauchbaren Definition von *tonus* bei Martianus Capella wesentliche Bedeutung erhält — nur wird die eigentliche Relation nicht explizit gemacht: Die Relation zwischen Umlaufgeschwindigkeit und Tonhöhe jedenfalls hat Johannes Scottus nicht verstanden, seine Opposition ist formalistisch und von klarem Verstehen Pythagoräischer, Euklidischer, damit aber auch Boethianischer

Tradition grundsätzlich geschieden¹³⁵.

¹³⁵**Akustische Erkenntnis „der“ Scholastik über Boethius hinaus?** Boethius formuliert das akustisch absonderliche Prinzip, daß eine schwingende Saite viele einzelne Töne hervorbringe, ed. Friedlein, S. 190, 8: *Neque enim, quotiens chorda pellitur, unus edi tantum putandus est sonus aut unam in his esse percussionem, sed totiens aer feritur, quotiens eum chorda tremebunda percusserit. Sed quoniam iunctae sunt velocitates sonorum, nulla intercapedo sentitur auribus et unus sonus sensum pellit, vel gravis vel acutus, quamvis uterque ex pluribus constet, gravis quidem ex tardioribus et rarioribus, acutus vero ex celeribus et spissis. ...*: Boethius spricht nicht von *velocitates* der Bewegungen, sondern *velocitates sonorum* und bringt damit ein Modell hervor, das konkretisiert grundsätzliche Probleme bringt:

Der Umstand, daß eine Oszillation keine einzelnen $\pi\lambda\eta\gamma\alpha\acute{\iota}$ ausmacht, sondern ein kontinuierliches Verändern des Luftdrucks bedeutet, war nicht vorstellbar — allerdings muß beachtet werden, daß diese Konkretisierung in der Vorgabe von Euklid fehlt, sein Text läßt offen, ob die Schnelligkeit der Bewegung das ist, was Tonhöhe generiert, von einzelnen Tönen spricht er nicht, was vielleicht nicht zufällig ist, denn sofort stellt sich die Frage, was denn nun die Tonhöhe dieses einzelnen Tones sein könnte; es ist also nicht undenkbar, daß Boethius hier selbst entsprechend etwas naiver Vorstellungen hinzugedeutet hat. Die in der Einleitung zur Schrift von Euklid faßbare Theorie schließt nicht aus, daß hier korrekt die Tonhöhe (als physikalisches Phänomen) durch die Schnelligkeit eben der Oszillationen hervorgebracht gedacht worden sein kann, explizit wird dies allerdings auch nicht formuliert, den Unsinn von besonders eng aufeinanderfolgenden Tönen aber kann man deshalb auch nicht einfach in Euklids Text hineinlesen. Natürlich kann man — von Problemen einer adäquaten Definition der Geschwindigkeit abgesehen — eine rationale Rekonstruktion des von Euklids Text Gemeinten in dem Sinne leisten, daß ihm eine Annäherung an den modernen Frequenzbegriff gelungen sei, also daß Tonhöhe eine Sinneswahrnehmung ist, die das komplexe Geschehen einer Frequenz als einheitliche Wahrnehmungsgröße empfindet. Zu beweisen ist die Berechtigung einer solchen Rekonstruktion aber auch nicht.

Daß auch noch, wie zu erwarten, die Scholastik nicht über den, möglichen, Rückschritt von Boethius hinausgehen konnte, zeigt eine dankenswerterweise von G. Rico herausgegebene Textstelle (*‘Auctoritas cereum habet nasum’*, *Boethius, Aristotle and the Music of the Spheres in the Thirteenth and Early Fourteenth Century*), eines Aristotelsglossators in dem oben, 1.2.0.1 auf Seite 59, zitierten Sammelband, S. 21, Anm.: Abgesehen von der besser nicht zu beachtenden Verbindung der Tonerzeugung mit Licht und davon irgendwie abhängig bewegter Luft verschiedener Konsistenz, bleibt eine reine Wiederholung und Ausweitung des Modells von Boethius: Ein Ton besteht eigentlich aus sehr vielen „kleinen“ Tönen. Dabei beschreibt der Autor den Schwingungsvorgang recht anschaulich, wenn er von einer Art Schwingung um den Ruhezustand spricht, und dann auch noch das Ausschwin-

gen beschreibt, zunächst aber auf die Entstehung von Klang durch äußere Einwirkung, aber über den Umweg des Lichts eingeht: *Quia lux est incorporata non semper agit, sed oportet, ut corpus lux cum subtilissimo aere illius corporis ad auditum non deserit tamen a quo egreditur. Iste autem transitus non fit nisi per aerem, quod ergo diffinitur vox sive sonus percussio aeris.* Den Grund für die Annahme von Licht als Generator der dann von der Luft weitergegebenen Klänge erläutert der Herausgeber (es geht um die „Rettung“ der Sphärenmusik); für die Frage nach dem „physikalischen“ Modell ist dies auch ohne Interesse, wesentlich ist, daß auch hier die Luft verantwortlich ist für die Übertragung des Schalls von der Quelle zum Ohr.

Anschließend folgt die Beschreibung der Schwingung, die nun ein *corpus* und, das ist höchst schädlich für die Rationalität, auch dessen Teile, betrifft — das Problem der kontinuierlichen oder gar glatten Schwingung im gesamten schwingenden Körper wird nicht verstanden, hier zeigt sich das Problem, daß das Kontinuum nicht verstehbar war: *cum per violenciam egressa sunt partes corporis a situ naturali, natura eas inclinat et movet ad situm naturalem. cumque inclinatione prima reducerit partem aliquam a suum situm fortitudine impulsus natura contingit, quod transit situm, quapropter eandem partem per vim oppositam secundo inclinat et movet, ut ad situm naturalem redat, cumque rursus pervenit ad situm naturalem forsitan excedit illum situm fortitudine naturae impellentis, donec tandem motu paulatim decrescenti cesset huius ictus et redditus.*

Als Beschreibung des Schwingungsorgans als Oszillation mit Dämpfung um die Ausgangs- oder Ruhelage erscheint diese Schilderung sinnvoll, erst Herausdrängung aus der Ruhelage, daraus dann der Zwang, in diese Ruhelage zurückzukehren und diese im Erreichen durch die Größe der einwirkenden Kraft in Gegenrichtung zu verlassen, bis die Dämpfung die Ruhelage wieder einnehmen läßt, erscheint geradezu als Wiedergabe eigener Beobachtung. Dann aber folgt, und zwar als Folge der „Auflösung“ des schwingenden Körpers in einzelne *partes* der Boethianische Unsinn: *Necesse est ergo, quod sonat, quamdiu sonat tremore et totum sonum ex multis sonis esse compositum, sicut totus motus corporis tremebundi ex multis motibus componitur.* Die Assoziation zu den Teilen des Körpers zeigt, was das Fehlen des Grenzwertbegriffes für Folgen hat für die Vorstellung des Schwingungsvorgangs: Hier liegt eine völlig unbrauchbare Assoziation vor, denn die oszillierenden Teile des *corpus* sind weder unverbunden, noch geben sie durch die Schnelligkeit ihrer Bewegung irgendetwas nur für den Sinn Einheitliches wieder; die „kleinen“ Einzeltöne analog den vorgestellten Einzelschlägen sind, selbst innerhalb dieses absurden Modells nicht mit den *partes corporis tremebundi* zu vergleichen, hier wird das rein formalistische „Denken“ des Scholastikers erkennbar; eine „Denktechnik“, die aber nicht wenigen modernen Musikwissenschaftlern eine fruchtbare Methode liefert.

Die akustisch eigentliche Frage der Relation zwischen Proportionen und diesen Gegebenheiten der Bewegung wird im Text von Euklid durch die Verschiedenheit der Schnelligkeiten

von Bewegungen hergestellt, wobei diese Eigenschaft mit einer Opposition angesprochen wird, ed. Jan, S. 148, 9, nämlich *πυκνότερόν τε καὶ ἀραιότερον*, keine trivialen Ausdrücke: Die schnellere Bewegung ist *dichter*, die langsamere *seltener* (mit vielen großen Lücken). Boethius erweitert, indem er einmal, sozusagen normal, von *tarditas celeritasque* spricht, ed. Friedlein, S. 189, 24, zum anderen aber die griechische Vorgabe übernimmt, mit *rarius et spissius*: Auch hier liegt die Vermutung nahe, daß die „natürliche“ Ergänzung durch die „normalen“ Geschwindigkeitsbegriffe von Boethius geleistet worden ist, daß also die Besonderheit im Wortgebrauch von Euklid genau auf das Phänomen der Oszillation bezogen ist — wie gesagt, ob Euklids Modell die Vorstellung von einer gehörmäßig ununterscheidbaren Folge von „kleinen“ Einzeltönen hatte, ist nicht beweis-, aber auch nicht widerlegbar — immerhin, er formuliert diesen Unsinn nicht, was vielleicht doch kein Zufall ist!

Die Verbindung mit den Zahlenproportionen geschieht dann eben durch Angabe der Erfahrung, daß „Wegnahme“ von Schnelligkeit Töne tiefer macht. Das wiederum liefert die, physikalisch nicht gerade klare, Verbindung, ed. Jan, S. 149, 6: *διόπερ ἔκ μορίων τοὺς φθόγγους συγχεῖσθαι φατέον, ἐπειδὴ προστιθέσει καὶ ἀφαιρέσει τυγχάνουσι τοῦ δέοντος*. Alles aber, was aus Teilen besteht, verhält sich in Zahlenproportionen zueinander. Damit ist die Verbindung hergestellt — weil die Antike natürlich nicht fähig war, Frequenzen aus dem akustischen Bereich zu bestimmen, bleibt diese Verbindung zwangsläufig chimärisch, es besteht keine Möglichkeit, die Existenz von Proportionen zwischen zwei verschiedenen Frequenzen nachzuweisen. Immerhin hat die Vorstellung trotz dieser Vagheit eine gewisse Anschaulichkeit.

Der zitierte Glossator bringt nun noch weitere Größen ein, darunter die *virtus*, die Kraft, die hinter der anregenden Bewegung steht, und deren Ausmaß, als Grundlage für proportionalen Vergleich verschiedener Kräfte mangels jeder sachbezogenen Definition sozusagen noch viel „chimarischer“ ist als die Verbindung bei Euklid, eben ein typisch scholastischer Ansatz (anschließend): *Maior itaque virtus inclinans partes corporis concussit ad situm naturalem, velocius eas movens et numerosius, minor virtus et minus numero*. Die größere Kraft bewegt die *partes corporis* schneller und „zahlreicher“; hinter letzterem Wort steht wohl das *spissius* bei Boethius; von mathematischer Terminologie her ist dieses Wort unsinnig. Daraus nun wird das Walten der Proportion abgeleitet: Während man die Bewegungen im Modell von Euklid noch sozusagen nachempfinden kann, daß sich (klingende) Saiten bewegen, konnte man sicher sehen. Wie sich allerdings Kräfte proportional zueinander verhalten, ist dann nicht mehr direkt vorstellbar (direkt anschließend): *Sicut igitur est proportio virtutis ad virtutem, sic erit proportio velocitatis ad velocitatem, et ita proportio numeri motuum ad <numerus> motuum et similiter soni ad sonum*. Kraft erzeugt Geschwindigkeit, die wiederum *motus*, und daraus resultieren dann die *soni*, die ebenfalls in Proportion zueinander stehen — daß das originale Modell Euklids weniger unzutreffend phantasiert ist, dürfte klar sein, selbst wenn man den Umgang mit undefinierten Bezeichnungen eliminiert. Daß

Davor wird erklärt, daß es drei Planeten gäbe, die über der Sonne gelagert seien, die wegen ihrer Nähe zur schnellsten Bewegung der *sphaera* in ihrer — gegenläufig zu denkenden — Bewegung gehindert seien, also tiefe Töne erzeugten, wogegen die drei¹³⁶ unter der Sonne lokalisierten Planeten deshalb, weil sie sich ferner von der *sphaera* bewegen und kleinere Umläufe haben, also schnellere Bewegung haben, dann auch höhere Töne erzeugen¹³⁷. Daraus folgt nun eben die Behauptung:

Ac per hoc, non locorum positio, sed proportionis sonorum ratio caele-

dann aber auch noch der Ton zum anderen Ton eine Proportion bilden soll, ist nur noch als primitiver Formalismus anzusehen:

Hätte der Autor die Pythagoraslegende (die mit den Schmieden) verstanden, hätte ihm klar sein müssen, daß die Leistung von Pythagoras nach dieser Legende darin liegt, daß er für die aus dem Sinneseindruck von Tonhöhe, also von *sonus*, nicht zu erkennende abstrakte Ordnung erst und nur *Divino nutu* einen, gleichsam offenbarten, Beweis gefunden hat. *Soni* stehen nicht in Proportion, die Tonhöhenrelationen sind keine Proportionen, sondern Intervalle: Das Wunder, weshalb ein *Divinus nutus* notwendig war, liegt darin, daß überhaupt erst erkannt worden ist, daß eine proportionale Ordnung hinter oder über den Intervallen liegt — der *sensus*, Voraussetzung überhaupt des Erkennens dieser Ordnung, ist nicht fähig, die Proportionen bzw. überhaupt Proportionen zu erkennen, dazu ist allein die *ratio* fähig, die *soni* aber sind Objekt des *sensus*, was Hentschel so absonderlich durch *Sinnlichkeit* „übersetzt“.

Der folgende Absatz versucht dann noch, einen Bezug zwischen *lux* als eigentlichem Generator und *natura soni* herzustellen, wobei dann noch *subtilior* bzw. *grossior lux* postuliert wird, was hier nicht weiter interessiert, weil hieraus kein Beitrag zur Akustik folgt. Ersichtlich liegt kein Fortschritt zur schon gegenüber Euklid eher wieder verwirrenden Darlegung von Boethius vor. Hinsichtlich einer Geschichte des Verstehens akustischer Gegebenheiten kann die Scholastik offenbar ebenso ignoriert werden wie in Hinblick auf ihre (so gut wie nicht stattfindende) Diskussion von musikbezogenen Sachverhalten — den erkenntnismäßigen und praktischen, echten Fortschritt, der auch wesentlich die kompositorischen Denk- und Planungsmöglichkeiten betrifft, leistet die Musiktheorie der Zeit und nur diese Musiktheorie, die als Lehrbuchfabrikation für das ihn offensichtlich so interessierende Alter der Pubertät repräsentierende Jugendliche zu bestimmen, dem großen Ingenium von M. Haas überlassen sei, denn zum Inhalt hat er ja nichts zu sagen.

¹³⁶Faktoren der Einteilung sind ersichtlich Symmetrieformalismen.

¹³⁷Daraus kann gerade nicht auf ein klares Wissen um die antike Koppelung von Schnelligkeit und Tonhöhe bei Johannes Scottus geschlossen werden! Von dieser Relation bzw. Begründung des Pythagoräischen Modells weiß Johannes Scottus nichts — ein weiterer Beweis dafür, daß er die Musikschrift von Boethius nicht gelesen haben kann.

stem efficit armoniam, presertim cum non sinat ratio sursum et deorsum localiter in universo.

In qualitate vero sonorum gravitas et acumen mediæque varietates succincentes diversas efficiunt symphonias.

Auffällig ist, daß das Verhältnis von *qualitas sonorum* und *proportio* nicht näher erläutert wird; auch hier ist von klarem Verstehen keine ebenso klare Spur zu finden. Das könnte man auf die notwendige Kürze, also elliptische Darstellung beziehen, nur dürfte das kein Beweis für Wissen darstellen. Die Stelle zeigt einmal, daß Johannes Scottus die übernommenen Versatzstücke sehr wohl eigenständig verbinden kann, auch wenn er kein wirkliches Verstehen des Inhalts dieser Versatzstücke besitzt; sogar über die Eigenschaft der *ratio* wird gesprochen, daß diese keine Lage, also räumliches Hoch und Tief, angeben könne; nur ist zu bemerken, daß der einfache Verweis auf die *ratio* als Gegensatz zu *locorum positio* Unsinn ist: Eine zweistellige Relation kann nur zwischen zwei zahlenmäßig irgendwie bewertbaren Größen existieren, insofern ist die Gegenüberstellung aber ohne jede Bedeutung, denn natürlich können *positiones locorum* proportional miteinander „verbunden“ werden, d. h. *rationes* bilden, wenn man nämlich Abstände mißt. Die relative Lage ließe sich dann, s. u., durch jeweilige reziproke Proportionen ausdrücken, wie man die Richtung von Intervallen im Pythagoräischen Modell eben angibt.

Auch von den musiktheoretischen Implikationen hat er nichts verstanden: Dies wird besonders deutlich, wenn man die Begründung zu Anfang der Ausführungen *de armonia cælestium* beachtet, wo begründet wird, warum die drei Planeten, die *supra solem* liegen, tiefe Töne generieren, ed. Jeauneau, S. 124, 3: *Nec immerito, quoniam et in amplioribus mundi spatiis moventur et nimia celeritate sphaerae, cui contrarium cursum peragunt, ne tantae velocitatis sint, impediuntur.* Diese Behinderung der Geschwindigkeit der drei äußeren, der gegenläufigen *sphaera* am nächsten liegenden Planeten geschieht auf natürlich nicht weiter erklärte Weise. Hier also erscheint die Geschwindigkeit bzw. die Bewegung Grund der Tonhöhe — nur, wie dies nun mit der „Theorie“ der verschiedenen Tonhöhen gleicher Sterne zu verbinden ist, sagt Johannes Scottus nicht, ja er kommt gar nicht auf den Gedanken, daß dies zu erklären wäre: Verändert sich denn die Geschwindigkeit? Davon sagt der Philosoph nichts, er bemerkt nur, ed. Jeauneau, S. 125, 13, daß es nicht verwunderlich sei, wenn die übrigen Planeten der Sonne in verschiedenen Proportionen bzw. Intervallen entsprechen: Da nun wird der variable Abstand „verantwortlich“ gemacht, was dann

eben wieder nicht mit der Aussage harmonisiert wird, daß nämlich nicht der Ort, sondern die *ratio proportionis sonorum caelestem efficit armoniam*, schon weil es ja kein Oben und Unten gäbe, ed. Jeauneau, S. 124, 9.

Das antike Modell war musiktheoretisch bzw. akustisch so konsistent, daß natürlich die Verschiedenheit der Geschwindigkeit der Bewegungen der einzige Grund für die Verschiedenheit der Sternentöne ist, d. h. aber, daß sich die Tonhöhen nicht bzw. nur in einer, dann allerdings kaum wirklich rationalisierten Weise¹³⁸ verändern können.

¹³⁸Autor eines vergleichbaren Unsinnns ist vielleicht Nikomachus, der die Erscheinung variabler Stellungen bzw. Abstände bestimmter Sterne vielleicht mit dem Phänomen von *κινούμενοι φθόγγοι* assoziiert, ed. Jan, S. 241, 10, ... *τὰς ἐποχὰς ... εὐκυμανοτέρας ἢ τοῦναντίον δυσπαλεῖς ὑπαρχούσας*. ..., also die Stellungen, die leichter bewegt oder im Gegenteil schwierig (zu bewegen) sind (wozu man wieder die Ausführungen von Barker, *Greek Musical Writings* II, S. 251, Anm. 17 und 18, heranziehen muß). Diese Interpretation ergibt sich aus der Fixierung von der „notwendigen“ Anzahl an festen Sternen. Übrigens wird auch aus dieser abwegigen Assoziation allein aufgrund von Bezeichnungen deutlich, daß Nicomachus selbst die „etymologische“ Ableitung von Saiten- aus Sternnamen erfunden haben muß (abgesehen von F. Zamminer, dessen Neoneupythagoräismus hier eine fruchtbare Nahrungsquelle gefunden hat).

Für die Bewertung (nicht notwendig die Herkunftsbestimmung) der „Theorie“ von Johannes Scottus von Bedeutung ist der kurze Hinweis von Boethius am Schluß seiner Paraphrase der Ausführungen von Nikomachus zu beachten, die er immerhin selbständig mit denen bei Cicero konfrontiert, ed. Friedlein, S. 219, 25: *Quae vero sint harum immobiles mobilesque consistant, cum e monochordi regularis divisione tracta vero, erit locus aptior explicandi*. Diese „Einschränkung“ ist schon deshalb sinnvoll, weil die Assoziation nur für krasse Unwissenheit auf dem Gebiet der antiken Akustik — wenn man die Erkenntnisse so nennen darf — möglich erscheint: Auch ein *mobilis sonus* im Tonsystem ist natürlich von einer einheitlichen Tonhöhe, die Analogie liegt ja nur im Bezeichnungsformalismus, daß ein Tonname auf drei verschiedene, benachbarte Tonhöhen angewandt wird (die Differenzierung ergibt sich aus dem *γένος*, also bezeichnungsmäßig aus der Hinzufügung der Qualifikation eines *chromatischen, enharmonischen* oder *diatonischen* Lichanos). Die Absurdität der formalistischen Assoziation wird sofort klar, wenn man nach den Gründen der Variabilität fragen würde und danach, was eigentlich jeweils zwischen diesen drei möglichen Tonhöhen eines *lichanus* geschieht. Nur, solche Frage stellt auch Boethius nicht, wie zu erwarten.

Übrigens ist auch dieser Passus von Boethius ein klarer Hinweis darauf, daß Johannes Scottus die Musikschrift von Boethius nicht gelesen haben kann: Er müßte sonst die variablen Sternentöne den drei Genera zuordnen.

Johannes Scottus ist sich dieser Voraussetzung einer wenigstens von der physikalischen Theorie her denkbaren Himmelmusik nicht bewußt, weshalb er denn ein solches Durcheinander von Gründen anführt; eine Harmonisierung gelingt ihm nicht, so originell auch die Idee ist, daß ja die Sterne in der Zeit verschiedene Abstände voneinander haben — übernommen aus der Antike —, und daher auch verschiedene Tonhöhen haben müssen. Daß Johannes Scottus sich keine Gedanken darüber macht, daß die Töne der Sterne dann ja „springen“ müssen, d. h. plötzlich von Quart zu Quint oder Oktav, kann man ihm sicher nicht zum Vorwurf machen, vielleicht aber doch, daß er dieses Problem überhaupt nicht sieht: Springen denn die Sterne entsprechend — kontinuierliche Tonhöhenveränderungen, die Johannes Scottus von Boethius als Phänomen an sich (entstellt nach Aristoxenus) hätte übernehmen können, kennt er natürlich nicht, womit seine Ausführungen wieder letztlich ohne konkretisierbare Bedeutung sind¹³⁹?

Daß man, wie in der Antike bekannt war (vgl. etwa Verf., *Ibn al-Munağğim*, S. 125 ff.) — in der Diskussion über die Bedeutung von reziproken Proportionen —, die Kategorie der Richtung oder Lage eben durch „Umkehrungen“ von Proportionen formal adäquat ausdrücken kann, bleibt Johannes Scottus erwartungsgemäß verborgen, wie sein Wissen um die Relation von Proportionen zu Intervallen eigentlich nur formal ist¹⁴⁰.

¹³⁹Deshalb ist die Interpretation von Mariken Teeuwen, *Harmonie der hemelsferen*, S. 121, *Deels nu hanteert Johannes een toonsysteem, waarin de snelheid van een planeet in combinatie met de omvang van haar baan de toonhoogte bepaalt.*, zu undifferenziert. Sie beachtet wie Johannes Scottus den eigentlichen physikalischen, d. h. den für die Bewegungstheorie gültigen Grund der Tonhöhe nicht bzw. läßt diese Bedingung unbeachtet; Grund der Tonhöhe ist eine eindeutig definierte Erscheinung, die verschiedenen Geschwindigkeiten des *motus*.

¹⁴⁰Und M. Teeuwen, *Harmonie der hemelsferen*, S. 121 f., entnimmt mit Recht den jeweils angegebenen „intervallischen“ Abständen, daß Johannes Scottus nicht einmal mit dem Verhältnis von Konsonanzen und konstituierenden Elementarintervallen zurecht kommt: Die intervallische Variabilität z. B. zwischen Saturn und Sonne, die in ed. Jeaneau, S. 125, als 4 und 10 erscheint, wird als die zwischen Quint und Quart beschrieben, als *sesquitercia* und *sesquialtera*. Die konkreten intervallischen Angaben ergeben jedoch einen Wechsel zwischen Quart und Tritonus. Wenn Johannes Scottus diesen Unsinn nicht bemerkt hat, wird klar, daß ihm an einer echten musiktheoretisch begründeten Analyse überhaupt nicht gelegen ist, wesentlich ist die Tatsache von Konsonanzen und Intervallen.

Er leistet aber aus dem, was er verstehen kann — was Begriffe der Melik anbetrifft eigentlich nur Zahlbezeichnungen —, eigenständige Kombinationen, wobei dieses „eigenständige“ Umgehen mit Versatzstücken erhebliche Gefahren bietet, weil der Philosoph die zugrunde liegenden Strukturen, eben die der melischen Theorie nicht verstanden hat. Hier übernimmt er die Verbindung von Bewegung/Schnelligkeit und Tonhöhe, wie angesprochen, ohne zu verstehen, wie darauf dann die Proportionen „anzuwenden“ sind, und folgert, daß nicht die jeweilige Bahnlage, sondern nur der jeweilige Ton die Harmonie der Sphären sein kann. Nur der Ton, der in seiner Verschiedenheit die Konsonanzen bildet, kann somit auch „Träger“ der Proportion sein. Hinzu kommt die „Erkenntnis“, daß Proportion, *ratio* ja keine räumliche Lage bezeichnet; eine Behauptung, die aus seinem mathematischen „Wissen“ zur Beweisführung eigenständig und diesbezüglich, aber nicht wirklich, d. h. im Sinne mathematischen Denkens der Zeit (faßbar durch Boethius) auch sinngemäß eingebracht ist.

Daß ein inhaltlich adäquates Verständnis der Relation von Lage, Schnelligkeit der Bewegung und Tonhöhe in der antiken Musiktheorie bzw. Akustik solche Folgerungen ausschließen müssen, liegt auf der Hand, die Bahngeschwindigkeiten sind die jeweiligen Generatoren der Sphärenharmonie, also eben doch die jeweiligen Bahnlagen als zu durchlaufende Strecken, die in einer gleichförmigen Geschwindigkeit eben auch jeweils den gleichen Ton erzeugen „müssen“; deshalb war die Erscheinung der *absidae* für die Vertreter der Sphärenharmonie in der Antike auch nicht relevant. Auch hieraus ergibt sich, daß Johannes Scottus die Musikschrift von Boethius nicht gelesen, d. h. vor allem aber nicht verstanden haben kann, was zu einer grundsätzlichen Frage nach der Natur musiktheoretischer Kenntnisse von Johannes Scottus führen muß; insbesondere weil die neuere Deutung aus dem einfachen Auftreten von Bruchstücken aus einer ursprünglich klar definierten Theorie bzw. Systematik

Daraus wird dann — auch der entsprechende Fehler der Darlegung Martians wird natürlich nicht bemerkt — mit den Intervallen fast beliebig umgegangen: Auch dies ist nicht gerade ein Hinweis auf Verständnis des Bezeichneten der musiktheoretisch definierten Intervallbegriffe. Eigentlich ist ein derartiges Nichtwissen angesichts des philosophischen Anspruchs kaum zu erklären. Zu beachten wären diese eigentlich unerträglichen Fehler auch bevor man Johannes Scottus ein ausreichendes inhaltliches Wissen bei dem Aufbau einer Himmelsskala zuschreiben kann; der Formalismus solcher „Strukturbildungen“, d. h. die Ferne von jeder musiktheoretischen Wirklichkeit ist grundsätzlich.

durchweg einfach diese ursprüngliche Theorie, soweit sie überhaupt in ihrer Komplexität geläufig sein sollte, ersetzt, also das gesamte ursprüngliche Wissen einfach voraussetzt.

2.7.5 Zur Frage nach einer Lektüre der Musikschrift von Boethius durch Johannes Scottus anhand zum Kommentar zu Dick, 60, 6, im Lichte neuerer Deutungen

2.7.5.1 Exkurs zu einer neueren Deutung von Weltraummusik in Bezug auf elementare Kategorien der Musiktheorie und deren Verstehen

Sicher ist die Lehre der Sphärenharmonie, abgesehen etwa für eingefleischte Neupythagoräer wie Zamminer¹⁴¹, weder ein nützlicher, d. h. für die Formulierung des Tonsystems wesentlicher, noch angenehm zu lesender Lehrstoff. Die Irrelevanz solcher spekulativer Bildungen für die Musikgeschichte, für das, was sich als wesentliche geistige „Erfindung“ herausstellt, wie die Definition des Tonsystems, von Intervallen etc., macht die Beschäftigung damit für den (eentlichen) Musikhistoriker zu einer eher lästigen Beiläufigkeit¹⁴².

Ein Gegenbeispiel ist die absurde Vorstellung von W. Niemöller, *Weltraum-Musik und Klangraum*, in *Miscellanea Mediaevalia* Bd. 25, z. B. S. 709 ff., daß diese spekulative, schon von Aristoteles als Unsinn qualifizierte — und dies gilt auch für Plinius, der sich nicht einmal um korrekte Wiedergabe bemüht — Analogiebildung gewissermaßen automatisch einen Tonraum konstituiere; weder bei Ptolemaeus noch bei Nicomachus findet sich auch nur ein Ansatz zu derartiger Denkweise, wenn man die Raumanalogie der Linienschrift als Maßstab einer solchen Denkweise ansetzt;

¹⁴¹Vgl. Verf., *Zum Bezeichneten der Neumen*, Abschnitt *Ein Kopfstand*.

¹⁴²Womit nicht behauptet sei, daß nicht auch entsprechende spekulative Vorstellungen gelegentlich zu Erkenntnissen führen konnten, wie bei J. Kepler.

Es geht darum, daß die Aufstellung des Tonsystems durch Aristoxenus als eine, genuine Abstraktionsleistungen des musikalischen Hörens rationalisierende Ordnung von solchen spekulativ assoziativen Begleitumständen nicht nur völlig frei ist, sondern vor allem als autonome Leistung der Rationalisierung vorher intuitiv geleisteter Abstraktion ein geistesgeschichtlicher Entwicklungsfaktor an sich ist; und um diese geht es einer musikhistorischen Betrachtungsweise: Das Konzept des Intervalls, ob im proportionalen oder Aristoxenischen Modell, läßt sich nicht von Planeten- und Sternenordnungen ableiten, so trivial dieses Konzept auch erscheinen mag — wenn auch nicht Theophrast —, wie die babylonischen Texte und das Zeugnis der ursprünglichen arabischen Theorie zeigen, kann diese Trivialität nur als scheinbar bewertet werden, geboren aus der Selbstverständlichkeit der Rationalisierungsleistungen antiker und lateinisch mittelalterlicher Musiktheorie.

und irgendeine strukturelle Begründung sollte auch die Anwendung des *Raubegriffes* auf die Theorie der Melik schon voraussetzen bzw. definieren, was Niemöller in seinem Beitrag grundsätzlich verweigert, weil der weder die für seine Behauptungen unabdingbaren Quellen, noch die einschlägige Literatur kennt, erst recht nicht, was ein rational nachprüfbares Konzept von *Raum* eigentlich sein könnte¹⁴³:

Raumanalogie als geistige Repräsentation melischer Vorgänge setzt z. B. einen Bewegungsbegriff voraus, wie man ihn bei Aristoxenus, einem Niemöller offenbar in dieser Hinsicht gänzlich unbekanntem antiken Musiktheoretiker finden kann, der aber selbst (noch) kein vollständiges Raum-artiges Modell der Melik durchführt, mit seiner Theorie der zwei möglichen melischen Bewegungen aber die Anregung für die Erfindung der (melischen) Akzentzeichen gibt, die dann wieder die graphische Raumanalogie der Neumenschrift begründet haben. Welche, nicht ganz trivialen Voraussetzungen notwendig sind, um von einem Bewegungsraum als Struktur melischer Vorgängen sprechen zu können, erfährt man allerdings nur aus der nicht so ganz leicht zu lesenden originalen Forschung, nicht aus allgemeinen Übersichten und fachspezifischen Konversationslexika¹⁴⁴; gewisse Auskünfte hätte man hierzu z. B. in Verf., *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie* und den da angeführten Quellen entnehmen können (wenn man an Erkenntnis überhaupt interessiert sein sollte, was für Musikwissenschaft offenbar nicht selbstverständlich ist) — hier liegt

¹⁴³Nicht ganz überflüssig ist hier z. B. die Beachtung der englischen Unterscheidung zwischen *space* und *room*; die systematische Nichtbeachtung vorliegender spezifischer Literatur erspart natürlich geistige Anstrengung, so daß man, wie typisch für das Fach, unbehindert durch rationale Argumentation frei daherreden kann.

¹⁴⁴Man könnte z. B., da es nun schließlich eine antike Literatur gibt, beachten, daß etwa Quintilian, da wo er über die *vox* spricht, natürlich auch auf deren Tonhöhe, wie auch die Tonstärke zu sprechen kommen muß; und was findet man da, nur z. B. die Formulierung, XI, 22, ed. Radermacher, II, S. 330, 9, *nec praeparare ab imis sonis vocem ad summos, nec semper a contentione condere licet ...* Aus solchen und anderen bezüglichen Quellen hätten auch große Denker über das musikalische Denken im Mittelalter erfahren können, daß rein tonräumliche Bezeichnungen direkt mit andersartigen verbunden auftreten können, daß man also lieber darauf verzichten sollte, *kostbares Gestein aus den Urgründen der Sprache* herauszuholen — was die Quellen aussagt, wie viele andere, ist einmal, daß raumanaloge Ausdrucksweise für melische Folgen trivial war, zum anderen, daß solche Ausdrucksweise natürlich nicht etwa *grammatikalischer* Herkunft oder Natur ist; derartiges kann nur der behaupten, der die betreffenden Quellen und die bezügliche Literatur hartnäckig ignoriert.

spezifische graphische Darstellung von melischen Abläufen vor: Die Tatsache überhaupt graphischer Darstellungen begründet doch noch kein raumanaloges Denken der graphisch so dargestellten Strukturen! Das kann man z. B. bei al-Fārābī sehen, auf dessen seltsames Winkelschema in *Musik und Grammatik* ausführlich hingewiesen wird, natürlich unzugänglich für derartig irrational denkende Denker über das Denken mittelalterlicher Musik. Nur, was soll das eigentlich für eine Wissenschaft sein, die auf die Kenntnisnahme echter Erkenntnisse so grundsätzlich verzichtet?

Auch die „Verräumlichung“ des Intervallbegriffes ist nicht so einfach, wie sich Niemöller das, unberührt von Quellen- und Literaturkenntnis, vorstellt — die Auseinandersetzung von Ptolemaeus mit Aristoxenus ist hier ein hervorragender Lehrmeister, und der Text ist mehrfach übersetzt, was für die auch nicht ganz uninteressanten entsprechenden Ausführungen von bzw. besser bei Porphyrius allerdings noch nicht gilt (insbesondere wäre hier die, trotz seiner Kürze ausreichend auskunftsfähige Textstelle von Theophrast zu beachten, zumal die einige Beachtung in der Literatur gefunden hat).

Dennoch sollte klar sein, daß die Pythagoräische Theorie der Melik strikt nicht-räumlich sein muß; ein Faktum, dessen Nichtbeachtung durch F. Hentschel zur Fehlinterpretation der Frage des *Halbtons* führt. Hier muß auch dieser Bereich betrachtet werden, weil sich daraus Schlüsse auf das konkrete musiktheoretische Wissen von Johannes Scottus ziehen lassen, und das zu bestimmen iist schon in Hinblick auf die Fehldeutungen von Beierwaltes notwendig. Hinzu kommen gewisse Seltsamkeiten der hier ja noch zu betrachtenden Sekundärliteratur.

2.7.5.2 Ein Beispiel rein literarischer Existenz von Musiktheorie

Gegen den Befund, daß Johannes Scottus die Musikschrift von Boethius zumindest inhaltlich nicht zur Kenntnis genommen hat¹⁴⁵, scheint die Entdeckung von Duchez

¹⁴⁵Wenn auch die Kenntnis eines Kapitels aus dem 1. Buch der Musikschrift von Boethius noch nicht die Kenntnis und vor allem das Verstehen des ganzen Buches bedeuten muß, bestätigt doch auch Sedulius Scottus durch ein konkretes Zitat, daß für ihn der Text greifbar war. In seinem kleinen Prisciankommentar, CCCM XLC, ed. Löfstedt, S. 64, 58, erklärt er inhaltlich korrekt die Bestimmung der *vox* als *aër tenuissimus ictus* bei Donat durch Zitat der zunächst gar nicht naheliegenden Erklärung des Konsonanzphänomens bis zur generierenden Definition des *percussus aër* aus I, 3, der Musikschrift von Boethius.

zu sprechen, daß im Kommentar zum zweiten Buch der Kommentator, also wohl Johannes Scottus, statt des von Martianus gebrauchten Wortes *pagina* das Wort *paginula* benutzt und zwar in spezifisch musikbezogenem Kontext (M.-E. Duchez, *Jean Scot Érigène premier lecteur du «De institutione musica» de Boèce?*, in *Eriugena: Studien zu seinen Quellen*, ed. W. Beierwaltes, *Votr. d. II. Eriugena-Coll.*, Freiburg i. Br. 1979, Heidelberg 1980, S. 165 ff. — zum Titel dieses Beitrags ist zu sagen, daß nach den bekannten wörtlichen Zitaten aus dem Anfang der Musikschrift von Boethius bei Amalar eine Bekanntschaft mit dieser Schrift bei — spezifisch — Gebildeten der Zeit von Johannes Scottus als Fakt ja wohl nicht mehr erwähnenswert wäre; die Betonung als *erster* Leser ist also falsch, es bleibt die Frage, ob Johannes Scottus überhaupt — inhaltliche! — Kenntnisse von Boethius hatte, ja, ob er solche Kenntnisse überhaupt haben wollte).

Im Text von Martianus Capella geht es, 138, darum, daß die Musen, besonders Urania und Calliope, die Martianus statt der Platonischen Polymnia gerne als zweite anführt, in ihrem Schoß unzählige Bücher mit sich führen. Und zwar einmal *distincta ad tonum ac deductae paginae, in aliis circuli lineaeque hemisphaeriaque cum trigonis et quadratis multiangulaeque formae pro theorematum vel elementorum diversitate formatae. ...*, wobei die erste Qualifikation wohl nicht musikalische *toni*, sondern Farben bedeuten soll. Auch die folgenden Hinweise lassen erkennen, daß Martianus Capella durch die Aufzählung graphisch besonders auffälliger Buchseiten um sinnfällige Buntheit bemüht ist; einfach auf Seiten voller Wörter zu verweisen, scheint ihm nicht effektiv genug — obwohl solche Bücher natürlich nicht ausgeschlossen sind —, er ruft als Beispiele vor allem solche Schriften auf, die sich graphischer Schemata oder auch Bilder bedienen. Daß hierin auch die Musik eine

Diese Anführung ist offensichtlich selbständig und beweist volles Verstehen der da angegebenen Relationen, die direkt auf Priscians *vox*-Definition angewandt werden kann. Die anschließende längere Diskussion der bedeutungsmäßigen Relation von *vox* und *sonus* ist dann allerdings mehr formal logisch als inhaltlich bestimmt; es geht um die Bestimmung des Begriffes *sonus* — nicht seines Bezeichneten — als *accidens* zur *vox*. Auch hier wird deutlich, daß zwar der übrigens mit höchster Ehrung eingeführte Text von Boethius bekannt sein konnte, daß aber die speziellen musiktheoretischen Fragestellungen für das wissenschaftliche Denken von Sedulius Scottus eher irrelevant waren: Die Frage nach einer Relation von *vox* und *sonus* im Sinne eines *accidens*-Charakters von *sonus* hätte einigen Anlaß geben können, Fragen der Bestimmung von Tonhöhe als Akzidenz o. ä. zu stellen. Sedulius Scottus sieht keinen solchen Anlaß.

Rolle spielen muß, ist zu erwarten, ist doch auch für diese *ars* der Gebrauch von Schemata und auch *signa* charakteristisch, die sich sozusagen aus der Einfachheit der normalen Schriftzeichen durch Außergewöhnlichkeit herausheben: *Erant etiam libri, qui sonorum mela signaque numerorum et cantandi quaedam opera praeferabant.*

Von Interesse ist diese Nachricht kaum, weil die musikhistorisch wesentliche Frage nach der Geläufigkeit der antiken Notenschrift auch im lateinischen Sprachraum und vor allem etwa in eigenen Melodiesammlungen durch den stilistischen Aufwand kaum zu beantworten ist: *Sonorum mela signaque numerorum et cantandi opera* weisen einmal — im Mittelglied — auf den trivialen Sachverhalt der *ars musica* als auch „mathematische“ Wissenschaft hin (vgl. auch 213 auf Seite 410. Da in den meisten der Melik gewidmeten musiktheoretischen Schriften die beiden Notenschriften mit Beispielen erwähnt werden — vokale und instrumentale Notenschrift, übrigens eine strukturell völlig überflüssige Zweiteiligkeit —, muß die entsprechende Dichotomie der Außenglieder eben nicht notwendig auf die Existenz von Martianus literarisch oder gar konkret bekannten Büchern nun mit Noten hinweisen; er muß solche Bücher nicht unbedingt selbst gesehen haben (und selbst das hieße nicht, daß es sich um lateinische Bücher gehandelt haben müsse).

Auch die sachbezogene Ausdrucksweise, *mela sonorum cantandi operaque*, das Ansprechen nicht einfach der Zeichen, sondern ihres Gemeinten, der *mela*, kann daher eine stilistisch ausweitende Formulierung sein, die die *signa* auf die *numeri* konzentriert: Als Beweis für eine Existenz von „Liederbüchern“ mit Melodien wenigstens in einer Martianus zugänglichen literarischen Tradition kann die Formulierung daher nicht herangezogen werden — allerdings widerspricht sie einer solchen Möglichkeit auch nicht.

Da somit diese Frage nicht zu beantworten ist, bleibt die Bedeutung der Stelle als Anlaß zu einer Kommentierung durch Johannes Scottus (ed. Lutz, zu Dick, 60, 5 seq.). Nun genügt hier eigentlich das, was Verf., *Musik als Unterhaltung* Anmerkungsbd. II, S. 30 ff., dazu bemerkt hat, weil mit K. W. Niemöllers Bemerkungen zu Musik bei Johannes Scottus, s. u., aber eine neuere, wiederholende Paraphrasierung genau der gleichen von Duchez behandelten Stelle vorliegt, ohne jede Kritik an deren Interpretation, sei hier nochmals kurz auf das Problem eingegangen (die erneute Diskussion durch Mariken Teeuwen, *Harmony and the Music of the Spheres*,

S. 165 ff., krankt ein wenig an der Oberflächlichkeit, mit der Teeuwen die gemeinten musiktheoretischen Sachverhalte anspricht, z. B. *The theory involved concerns the transposition of systems of (for example) an octave ...*, ib., S. 166; das ist nicht *for example*, sondern essentiell für das Ptolemaeische und dann auch verballhornte Boethianische System; Mariken Teeuwen ist aber sicher zuzustimmen, *it seems obvious that Duchez' conclusions deserve closer scrutiny ...*, nicht nur wegen der jetzt edierten Glossen zu Boethius, sondern aus inhaltlichen Gründen, was Verf. wie bemerkt auch getan hat; allerdings erscheint der Nachweis von „Spuren“ der Musikschrift von Boethius „schon“ in den anonymen Glossen, was sich Mariken Teeuwen so emphatisch als Objekt gesetzt hat, auch nicht gerade überraschend: Aurelian hat schließlich mit seinen Exzerpten klar gezeigt, daß Amalars Zeugnis für Wissen um diese Schrift nicht gerade erst zur Zeit von Johannes Scottus Eriugena oder der Martianglossen bestätigt wird; insofern läuft Mariken Teeuwens Eifer etwas ins Leere).

Daß hier Bücher angesprochen waren, die irgendwie Musik notierten, konnte einem Kommentator nicht entgehen, selbst wenn ihm eine Notenschrift, erst recht die antike Notenschrift nicht geläufig war — und es ist von Interesse, daß im betreffenden Kommentar eindeutig kein Hinweis auf Neumenschrift gegeben wird¹⁴⁶ — was angesichts der klaren Gegenüberstellung der „usuellen“ Neumenschrift und der antiken, melisch rationalen Notation durch Hucbald nicht etwa von vornherein ausgeschlossen ist: Daß sowohl die Neumenzeichen als auch die Zeichen der antiken Notation *notae* sind bzw. waren, mit dem Bezeichneten *Tonhöhe* ist also für Hucbald trivial (daß die Neumenschrift noch andere, zusätzliche Bedeutungen hat, hindert Hucbald nicht an der terminologischen Gleichsetzung, beides sind *Noten* im modernen Sinne). Nun gibt Martianus Capella nur so rudimentäre Hinweise auf die antike Notenschrift, daß seine Darstellung der *ars musica* auf keinen Fall als Beispiel seiner genannten Ausführungen dienen konnte: Aus Martians hochgradig defektiver Darstellung der *ars musica* konnte ein Leser nicht erfahren, wie solche auffälligen fachspezifischen Schemata denn ausgesehen haben könnten — das konnte man allerdings aus der Schrift von Boethius erfahren.

¹⁴⁶Daß auch Dichtungen von Martianus Capella mit Neumen versehen wurden, hat natürlich nichts mit *Theory and Practice* in Bezug auf die Glossen zu tun; man lernt von Mariken Teeuwen übrigens, daß die Zeugnisse Aquitanischer Notation hier schon im 9. Jh. begegnen, ib., S. 323; B. Stäblein wäre darüber sicher nicht wenig erstaunt gewesen.

Auf das Problem, ob die Erläuterung von Johannes Scottus und wörtlich identisch von Remy zu ed. Dick, S. 501, 8, im Zusammenhang mit Martians nicht gerade klarer Erläuterung der Bedeutungen des Wortes *phtongus* auch Neumen oder nur die antiken Notenzeichen meinen könnten (was nur das Wissen *musikalische Zeichen* erfordert!), weist Verf., *Otfrid*, S. 211, hin. Die Unklarheit der Formulierung von Martian wird verstärkt durch die unvermittelte reine Worterklärung *specialiter* *ἰδιαιτάτα Graia voce perhibetur*, was den Zusammenhang vollends verwirrt:

Phtongos vel speciatim vel generaliter appellatur; sed generaliter <ipsum> vocabulum; specialiter ... ut, si quemadmodum nobis scribendum sit, cogitemus, ita haec virtus phtongi docet, quid vel acuminis exeramus vel lenius remittamus. ...

Daß Martianus so gut wie alles mißverstanden hat, macht die Formulierung des Anonymus Bellermand deutlich: Dessen Differenzierung, in der er den Tonbegriff *κοινῶς*, *ἰδίως* und *ἰδιαιτάτα* bis auf den Dreierschematismus einigermaßen klar erklärt, einmal als Name — hier kommt das *vocabulum* her —, dann als Zeichen, und schließlich als das Bezeichnete, den Klang, *αὐτῆ ἢ δύνάμις τοῦ φθόγγου, καθ' ἣν ὁξύν τινα ἢ βαρύν λέγομεν. ...*: Die Differenzierung zwischen Name und Zeichen wäre eigentlich umzukehren, weil das gleiche Zeichen in verschiedenen Transpositionsskalen verschiedene „Namen“ angeben kann, also das Allgemeinere darstellt; soweit denkt der Anonymus hier natürlich nicht.

Klar ist aber, daß zwischen den Zeichen und Namen auf der einen, und dem Bezeichneten, der Natur sozusagen des Tons, seine Eigenschaft, man möchte geradezu sagen sein *τὸ τὶ ἦν εἶναι*, eine Tonhöhe zu haben, steht. Ein wirklich denkender Interpret hätte zumindest die hinter dem Dreierschematismus zu suchende eigentliche Bedeutung der Gegenüberstellung erkennen müssen, Martian gelingt auch das wie zu erwarten nicht, er macht regelrechten Unsinn aus der Vorgabe, offenbar, um das Unverständliche irgendwie zu erläutern, aus eigener Erfahrung. Er übersetzt wörtlich, daß *generaliter* das *Wort* gemeint sei; was damit inhaltlich gemeint sein könnte, scheint er nicht zu wissen, sonst hätte er nicht die völlig unpassende Erklärung des *ἰδιαιτάτα* einschieben, statt dessen aber deren Sinn in der griechischen Vorlage in seiner Formulierung völlig auslassen können.

Die Reduktion auf zwei Begriffe ist auch nicht gelungen, denn *generaliter* ist nicht *ἰδιαιτάτα* entgegensetzen; die richtige Opposition findet sich nur im Latei-

nischen, ein Hinweis auf Auslassen dessen, was er nicht verstanden hat, nämlich *ὁ χαρακτήρ ὁ γράφων*, ed. Najock, S. 83, 1, als Objekt des *ιδίως*: Offenbar hat Martian nicht verstanden, was damit in Bezug auf den *phongos* gemeint sein könnte; der Übersetzungsfehler liefert aber den Nachweis, daß Martian genau diese im Anonymus Bellermann erhaltene Vorlage benutzt haben muß und nicht etwa eine zweiteilige Systematik.

Dieses Nichtverstehen ist wohl auch der Grund für den inhaltlich unverständlichen Einschub, wohl eine der eigenen „Erläuterungen“ Martians (die ihm gelegentlich, stets inhaltlich fatal, eingefallen zu sein scheinen), daß, in der Weise, wie man überlegt, wie zu schreiben ist, so die Natur des Tones lehrt, wie hoch oder tief er auszuführen ist¹⁴⁷.

Offensichtlich versucht Martian hier das Wort *χαρακτήρ* der griechischen Vorlage irgendwie zu verstehen¹⁴⁸, was durch Bezug auf Orthographie zu geschehen scheint, denn klar genug drückt er sich hier auch nicht aus, aus seinem Nichtverstehen der antiken Notenschrift ist aber zu folgern, daß er mit *quemadmodum nobis scribendum* die Normalschrift meint; entsprechend konstruiert er sich den Sinn der *δύναμις*

¹⁴⁷Die hochbedeutsame Vorstellung von M. Haas, daß die Verwendung der Wörter *acutus* etc. neben den raumanalogen wie *altus* o. ä. geradezu ein Gebirge an *Metaphorik* zu überwinden habe, müßte sich auch hier der Kombination von *acumen*, *exeo*, *lene* und *remittere* stellen und viel mehr als einen nur *zweifachen* Wechsel der *Metaphorik* konstatieren — oder einfach das Funktionieren der Sprache hinnehmen, im Beitrag des Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil I, *HeiDok* 2008, S. 215 ff., findet man das dazu notwendig zu Sagende (wenn man nicht die Ausführungen in früheren Beiträgen des Verf. zu verstehen imstande sein sollte, die schon im Titel entsprechende Verweise zeigen, z. B. im Titel von Verf., *Otfried*). Bei den Umschreibungen der Kommentatoren wird noch mehr an solcher Haasschen *Metaphorik* notwendig: Die Tatsache, das ein Bezeichnetes durch mehrere Zeichen aufgerufen werden kann, hier also durch Wörter verschiedener semantischer Herkunft, zeigt nur, daß der Versuch tiefst sinnige Erkenntnisse aus der Etymologie von Fachtermini abzuleiten, mit dem Funktionieren von Sprache im Gegensatz steht, und daß entsprechende Hineindeutungen angeblich grundlegender Sachverhalte auf einer viel zu primitiven „Methode“ beruhen: Termini nach „Urbedeutungen“ der betreffenden Wörter zu „befragen“, was so beliebt ist; deshalb war hier auf derartiges hinzuweisen.

¹⁴⁸Mit solchen Formulierungen ist nicht vorausgesetzt, daß Martian griechische Texte noch selbst (miß)verstanden haben muß; ob er bereits einen lateinischen Vorgänger gehabt haben könnte, ist für die hier gestellte Frage nach dem inhaltlichen Verstehen des spätantiken, lateinischen Kompilators ohne Interesse.

φθόγγου, als etwas, das richtig singen läßt — wobei wohl auch eine solche Konkretisierung eine zu weitgehende Deutung der Formulierung bedeutete, die kaum als sachbezogene Aussage zu qualifizieren ist. Martian hat nicht verstanden, weiß aber, wozu die Buchstaben dienlich sind. Sein Text läßt aber auch nicht erkennen, wie denn eigentlich das *generaliter* und das *specialiter/speciatim* konkret auf das Gesagte zu beziehen sein könnte. Der Text ist von der Aussage der griechischen Vorlage her Unsinn.

Daß Martian nicht etwa meinen könnte, daß die Natur des Tons den Hinweis gibt, wie man ihn zu schreiben habe, ergibt sich zwangsläufig aus dem Vergleich, das *cogitare, quemadmodum scribendum* wird mit dem *docere* der — Gen. subj. — *virtus phtongi* verglichen, nicht erklärt. Kennzeichnend ist auch, daß nicht etwa erklärt wird, wie man den Ton zu schreiben haben, sondern wenigstens sprachlich ausführungsmäßig gedacht wird, wie also der Ton hinsichtlich Tonhöhe sein soll. Daß Töne Namen haben und geschrieben werden können, daß dies Grundlage der Ausführungen des Anonymus Bellerman ist, hat Martian nicht verstanden, obwohl er an anderer Stelle sowohl die Namen als auch die Zeichen anführt. Man kann diese Stelle also geradezu als Muster für die Ignoranz Martians gegenüber dem Stoff der von ihm kompilierten Quellen anführen.

Zu bemerken ist, daß auch die Kommentatoren den Vergleich als solchen verstanden haben, auch wenn sie dem ursprünglichen Sinn näher kommen, zu Dick, 501, 8, ed. Lutz, S. 337, 22 (die Erläuterungen zu den Wörtern *remitto* etc. stammen von Remy):

UT SI QUEMADMODUM i. e. quo accentu, NOBIS SCRIBENDUM SIT, COGITEMUS. Quemadmodum unaquaeque syllaba suum accentum habet, ita unusquisque sonus notam acuminis vel remissionis. Exeramus extendamus vel in altitudinem producimus, VEL LENIS REMITTAMUS gravemus.

Es geht um den *phtongus*, also interpretiert Johannes Scottus bzw. Remy die Stelle sinnvoller Weise in Bezug auf das, was von der durch *scribere* aufgerufenen Sprache eben klanglich sein könnte; dies sind die Akzente; die, bei Beachtung aller *accentus* natürlich für jede Silbe existieren müssen (weshalb die Frage, wie denn in der Neumenschrift die Bezeichnung aller Silben durch Zeichen mit melischer — neben rhythmischer — Bedeutung entstanden sein könnte, abwegig ist: Natürlich hat jede

Silbe einen Akzent, nämlich eine melische Bewegung, nach oben, nach unten, oder beides zusammen). Insofern als die Entscheidung für den jeweiligen *accentus* für jedes Wort notwendig ist, resultiert doch daraus sozusagen die metrische Prosodie (bzw. vice versa: Um das zu verstehen, denke man, wenn man das noch gelernt haben sollte¹⁴⁹, an die Paenultimaegel), kann dies als All-Aussage angesehen werden. Johannes Scottus interpretiert also den Unsinn Martians in der vom Kontext her einzig sinnvollen Weise. Angesichts der Formulierung des Akzents als *seminarium musices*, das sich ja auch im Text Martians findet, liegt auch der Vergleich mit dem *phongus* nahe: Jede Silbe hat einen *accentus*, jeder Ton hat nun nicht einfach eine bestimmte Tonhöhe, sondern auch noch ein Zeichen dafür. Damit gelingt es den Kommentatoren sogar, den Vergleich sinnvoll zu „machen“: Es geht um Zeichen. Und da steht den Zeichen der *accentus* die jeweilige *nota* jedes Tons gegenüber, verglichen wird also die *syllaba*, die ja auch Tonträger ist, mit dem Ton, der Tonhöhen Träger ist.

Die musikhistorisch wesentliche Frage, ob hier einfach eine, weit über Martians Text hinausweisende Reminiszenz an die als solche bekannte Tatsache einer antiken Notenschrift gegeben ist, oder ob hier ein Verweis auf die Neumenschrift vorliegt — interessant nicht für Remy, wohl aber für Johannes Scottus —, scheint nicht leicht zu beantworten. Remy jedenfalls sieht keinen Grund, Beispiele anzuführen, die er in zu Dick, 501, 13, ganz selbstverständlich verwendet, nämlich eine Erläuterung von die Tonhöhe betreffenden Bezeichnungen durch Neumen. Bei korrekter Betrachtung der adiastematischen Neumen erscheint eine Charakterisierung wie im Kommentar nicht angemessen: Die Zeichen geben einen höheren etc. Ton an, sind aber nicht Zeichen, die die Höhe des Tons an sich kundtun, es handelt sich um relative Angaben. Natürlich ist nicht klar, ob man solche Korrektheit erwarten kann. Man kann erwarten, daß auch bei oberflächlicher Durchsicht der *Inst. mus.* von Boethius das Kapitel III des 4. Buches auffallen konnte, zumal die Tabelle, ed. Friedlein, S. 312; insofern ist wahrscheinlich, daß Johannes Scottus aus dieser oder einer anderen Quelle den Hinweis beziehen konnte, daß die Töne Zeichen hatten — und zwar ohne tiefere Einsicht in das, was Boethius damit wirklich demonstrieren wollte! Auch die bekannte Stelle zur Notenschrift als Analogon zu der der (Text)Schrift konnte ohne

¹⁴⁹Was die derzeitige Direktorin des musikwissenschaftlichen Seminars an der Exzellenzuniversität durch Abschaffung des großen Latinum als Studienvoraussetzung endlich für überflüssig erklärt hat.

weiteres inhaltliches Verstehen an sich geläufig sein. Ein klarer Beweis, daß hier die Neumenschrift gemeint sein könnte, ist also ausgeschlossen, ja die Annahme scheint wenig wahrscheinlich zu sein — daß eine Kenntnis der Notenschrift mit einer solchen Bemerkung verbunden gewesen sein soll, wird wohl niemand annehmen wollen.

Auch Favonius Eulogius, Macrobius, Calcidius, Censorinus oder der unter dessen Namen mitüberlieferte Anonymus lassen sich als Quelle für irgendwelche mit Musik verbundenen Schemata nicht anführen. Allein die Musikschrift von Boethius ist sozusagen voll von bemerkenswerten, auffälligen solchen graphischen Gebilden. Dazu gibt es noch die Schemata ed. Friedlein, S. 280 f., in denen aber als Zeichen nur wieder Namen oder Buchstaben auftreten. Auch Zahlenschemata finden sich, wie etwa ed. Friedlein, S. 297 ff., was auch für die Darstellung des gesamten Tonsystems, des *σύστημα ἀμετάβολον*, gilt, wie es sich zu ed. Friedlein, S. 334, findet. Letzteres Schema muß auch bei einfachem Durchblättern aufgefallen sein, da sein Umfang erheblich ist und nicht als Textillustration „eingebunden“ werden kann, zudem handelt es sich um die Darstellung der zentralen Struktur des antiken Tonsystems, um die vollständige Darstellung aller intervallisch möglichen Beziehungen.

Wer, wie später etwa Hucbald, die Struktur des antiken Tonsystems wirklich verstanden hat, muß daher, wenn er Schemata anführen wollte, die die Gesamtheit des Materials der Melik umfassen, dieses Schema des *σύστημα τέλειον* zitieren.

Ausweislich seiner Verwendung des Wortes *paginula* tut dies Johannes Scottus als Kommentator von *De nuptiis*, 138, jedoch nicht, ihm bzw. seinem Gewährsmann ist ein anderes, ebenfalls schon durch die Größe auffälliges Schema wichtig: Nach ed. Friedlein, S. 342, finden sich Schemata, die nicht nur Namen, schematische Darstellung überhaupt, sondern zudem noch die hochgradig „absonderlichen“ Zeichen der antiken Notenschrift enthalten; es handelt sich um die Darstellung der von Boethius eigenmächtig und widersinnig auf acht erweiterten Transpositionsskalen, wie dies in Handbüchern der Notation wie bei Alypius geläufig begegnet, nämlich als Schema der entsprechenden Tonzeichen skalisch angeordnet (nur daß bei Alypius die Praxis der fünfzehn Transpositionsskalen und nicht die reduktive Theorie von Ptolemaeus erscheint). Die Schemata treten also auf in Verbindung mit den von Boethius nicht gerade sehr klar dargestellten Transpositionsskalen und Oktavgattungen, die sich für ihn zumindest unter der Kategorie der Achtzahl als irgendwie verbunden darstellen mußten, was in Hinblick auf das Ptolemaeische Vorbild und

die antiken Begriffe überhaupt natürlich unpassend ist.

Während in dem erstgenannten großen Schema nur die Tonnamen sowie Zahlenzeichen auftreten, begegnen hier Zeichen, die auch für den nicht mit der antiken Notenschrift vertrauten Betrachter als sehr ungewöhnlich auffallen mußten (man könnte sich einen „Leser“ von der spezifischen Bildung eines Aethicus Cosmografus vorstellen). Allein schon aus dieser Eigenschaft kann man erschließen, daß dieses Schema auch und gerade auch bei oberflächlichen „Betrachtern“ der Musikschrift von Boethius Aufmerksamkeit erregen mußte, selbst wenn diese vom Inhalt der antiken Theorie der Melik nichts verstanden haben. In der Beschreibung nun der *superius dispositae modorum descriptionis* findet sich das Wort *paginulae* (ed. Friedlein, S. 343, 20), das die Kästchen bezeichnen soll, in denen die einzelnen Notenzeichen — wie es sich gehört Vokal- und Instrumentalnotation — eingetragen sind).

Die Absonderlichkeit der beiden Schemata mußte schon deshalb besonders auffallen, weil ja teilweise auch bekannte Buchstaben auftreten. Die Attraktionspotenz dieser Schemata ist als Erscheinung an sich zu beachten, bevor man aus ihrer rein formalen „Kenntnis“ ohne weiteres gleich auf das Verständnis der so gemeinten Strukturen schließt — denn von den Transpositionsskalen zeigt jedenfalls keiner der Autoren, die wirkliches musiktheoretisches Wissen haben, Kenntnis, wie sollte man dann entsprechendes Wissen ausgerechnet bei Johannes Scottus erwarten können?

Was nun bemerkt Johannes Scottus zu den Ausführungen von Martianus, ist also zu fragen, wenn er schon das Wort *paginulae* anführt, an eigentlich nicht passender Stelle, wäre bei Voraussetzung eines inhaltlichen Verstehens des Schemas in der Schrift von Boethius zu fragen, ob er mit der Wortwahl auch inhaltliche Bezüge verbinden könnte. Zunächst formuliert er, wie zu erwarten in wohl inadäquater Interpretation von ed. Dick, S. 60, 7: *distinctae ad tonum ac deductae paginae*, in musikalischer Bedeutung: *PAGINULAE dicuntur in musica, ubi tropi in altitudinem ascendunt pro differentiam tonorum*, wobei *paginulae* statt *paginae* des Martianischen Textes eingesetzt wird (ersichtlich ist das unsinnig, denn die *paginulae* von oder bei Boethius sind rein graphische Merkmale, haben mit der Struktur der *tonis* nichts zu tun; der Kommentator verbindet also inadäquate Erscheinungen).

Daß Johannes Scottus irrtümlich die ganze Stelle bevorzugt auf Musik bezieht, ergibt sich schon aus seiner „Erläuterung“ zu Dick, S. 60, 6, wo es um das *con-*

gessere innumera volumina im Schoß jeder Muse geht: *CONGESSERE i. e. collegere ad differentiam toni*. Dieser Zusatz ist absurd in Hinblick auf das von Martian ganz allgemein Gemeinte der mit auffälligen Graphiken versehenen Büchern. In Hinblick darauf, daß er später von *differentiam tonorum* spricht, fällt der Singular auf, man kann hier aber von *des einzelnen Tonus* übersetzen; und die drei Termini *modus*, *tropus* und *tonus* erscheinen als die essentiellen Träger der Melik, ohne daß Johannes Scottus zu klarer struktureller Differenzierung fähig wäre; es ist klar, daß er allein durch das Wort *distinctae ad tonum* verleitet wurde¹⁵⁰, an die „musikalische“

¹⁵⁰Wie nicht gerade selten übersieht Mariken Teeuwen auch hier den eigentlichen Zusammenhang, *Harmony ...*, S. 173; es geht auch hier um die Ersetzung von *pagina* durch *paginula* in der auf Johannes Scottus zurückgeführten Glossierung, die Duchez entdeckt hat: *...; it was simply caused by a deviating manuscript tradition, in which the word pagina was transformed into paginula, and which must have evoked the association with Boethius' diagrams ...* Also nur ein Schreibfehler hinsichtlich einer nicht gerade üblichen Wortform habe eine Assoziation zu Boethius ausgelöst. Der Kommentator reagiert aber auf die Vorgabe von Martian, er assoziiert, inhaltlich wie zu erwarten unpassend, er meint aber, daß er damit den Text, das von Martian gebrauchte Wort erläutern kann; die Assoziierung ist gemeinte Erklärung! Deshalb ist natürlich der Sachverhalt klar: Das Wort *tonus* in Bezug auf „illustrierte“ Bücher ist der Grund für den Einsatz des Wortes *paginula*; aber den glossierten Text verstehen, scheint für Mariken Teeuwen überflüssig: Die Motivation ist erklärbar: Das Wort *tonus* in Bezug auf Schemata findet man bei Boethius, und zwar genau da, wo von *paginulae* gesprochen wird, der Hinweis auf diese *paginulae* erklärt das Schema. Insofern hat Duchez natürlich das Richtige gesehen, nur geht ihre Interpretation dieser rein formalen, zudem als Glossierung noch falschen Assoziation an das auffälligste Schema im Musikbuch von Boethius zu weit: Inhaltliches Verstehen setzt eine solche, formal gesehen nicht unlogische, Ersetzung des uncharakteristischen *paginae* durch *paginulae* kein inhaltliches Verstehen von Boethius voraus. Auch hier erweist sich, daß der Beitrag von Mariken Teeuwen eines etwas sorgfältiger vorgehenden Doktorvaters bedurft hätte, sie sieht nicht einmal die nächstliegenden, eigentlichen Probleme.

Auch wenn der von Mariken Teeuwen dankenswerterweise veröffentlichte anonyme Kommentar das Wort *paginula* nicht in die Glosse einbringt, zeigt er doch, zudem in verschiedenen Fassungen klar an, daß die Glossatoren der gleichen, von ihr unbemerkten Fehlinterpretation folgen, *ib.*, S. 170, zu Dick 60, 7: Da geben immerhin drei Hss. an, *AD TONUM usque ad tropum*, 6 Hss. aber fügen noch hinzu *i. ad proprietatem unuscuiusque toni*; eine wenigstens eine Hs. fügt hinzu *PAGINAE Musicam tangit*, womit die Assoziation zu *paginulae* geradezu zwingend wird — den wo gab es noch auffälligere, zufällig auch mit dem Wort *tonus* verbundene Schemata als da, wo Boethius dann auch noch genau das Wort

Bedeutung des Wortes zu denken, die Martian hier eben sicher nicht meint, denn über Bücher mit musikbezogenen Schemata spricht er, erwartungsgemäß auch, aber später, ... *libri, qui sonorum mela signaque numerorum et cantandi quaedam opera praeferebant.*; übrigens ein Zeichen dafür, daß der Kommentator nicht gerade inhaltlich adäquat liest, nämlich im Zusammenhang und nicht vereinzelt glossierend. Deshalb ist klar, daß der Kommentator hier falsch kommentiert, es geht um die Fülle der im Schoß der Musen gesammelten Bücher jeder Wissenschaft. Auch ein solcher Unsinn sollte skeptisch machen, von einem klaren Wissen der *ars musica* bei Johannes Scottus auszugehen.

Daß die *tropi* leiterartig nach oben steigen, war aus dem Schema direkt abzuleiten, daß *tropi* und *toni* — wie auch *modi* — irgendwie miteinander verbunden sind,

paginula verwendet?

Daß Kenntnisse der Schrift von Boethius zu erwarten sind, zeigt auch der Verweis auf den Namen des *proslambanomenos*, der *secundum Boetium prosmelos dicitur* in den anonymen Glossen, ed. Teeuwen, S. 492, zu Dick, S. 495, 7 — nur echtes inhaltliches Verstehen folgt aus solcher „etymologischer“ Ableitung natürlich nicht (was Mariken Teeuwen, ib., S. 175, nicht zu sehen scheint); bei Boethius tritt diese zusätzliche Benennung ed. Friedlein, S. 211, 23, auf, also im ersten Buch in Zusammenhang mit der unterhaltsam lesbaren Schilderung der Entstehungsgeschichte des Tonsystems, das in dieser Schilderung übrigens als historisch entstanden, also im Augustinischen Sinne nur auf Autorität beruhend hätte gedeutet werden können (nein, Augustins spricht nicht über das Tonsystem und seine Geschichte, wohl aber über die Relation von *auctoritas* und *ratio*, z. B. in *De musica*, man beachte Pizzani und Verf.). Grundsätzlich mußte das Tonsystem dem lateinischen Mittelalter also nicht notwendig als natürlich erscheinen, darin liegt eine Interpretation, die z. B. für die *Musica Enchiriadis* wichtig war.

Auch bei Hucbald verbindet sich die Autorität von Boethius (*diligenti ratione examinans*) mit der *commensurabilis concordia numerorum*, mit der *haec omnia*, das antike Tonsystem, gestaltet ist (der Satz scheint nicht korrekt überliefert); daß historische Bedingungen bestehen, ergibt sich aber auch für ihn aus der bekannten Erwähnung von Instrumenten, die vielleicht der Disposition von Boethius nicht entsprechen — das jedoch sind dann nur Beiläufigkeiten, betreffen nicht die eigentliche Struktur des Systems, ed. Chartier, S. 164, 3: Dieses erscheint auch Hucbald sozusagen naturgegeben, absolut zu sein (Hucbalds Gebrauch des Wortes *naturaliter* entspricht dagegen nicht dem der *Musica Enchiriadis* — was von Interesse für die Relation beider Texte ist, die ja auch wörtliche Übereinstimmungen kennen —, wenn er dies nur bei der Behauptung der natürlichen Grenzen, große Intervalle auszuführen, also gleichsam Aristoxenisch denkend, erwähnt, ed. Chartier, S. 144, 5).

war aus der Einführung der Schemata bei Boethius, nämlich aus dem Kapitelanfang, ed. Friedlein, S. 341, 20, wie auch aus Martianus „abzuleiten“, da auch letzterer keine terminologisch klaren Angaben macht, was genau eigentlich durch die Termini bezeichnet wird bzw. werden kann. Insofern stellt die Formulierung des Kommentators nichts als eine rein formal, nur „litterarisch“ mögliche Beschreibung des zweiten Schemas dar: Die ja mit den Namen *Hypodorius* etc. klar „wiedererkennbaren“ *tropi* Martians, 935, werden hier entsprechend ihrer Verschiedenheit aufsteigend abgebildet. Die „Dittologie“ *tropi ... pro differentiam tonorum* braucht hier nicht zu verwundern oder gar zu strukturellen Deutungen aufzurufen, die *Verschiedenheit* ergibt sich formal ja aus der Verschiedenheit der Namen; was wirklich auffällt, ist, daß der Kommentator kein Wort dazu verliert, daß der kommentierte Text an der zitierten Stelle wie üblich ja von *fünfzehn tropi* spricht, das Schema bei Boethius jedoch nur acht kennt; es treten deshalb bei Martian auch noch einige weitere Namen auf. Nicht einmal derartige Diskrepanzen veranlassen den Kommentator zu Harmonisierungsversuchen oder wenigstens Hinweisen auf solche Unterschiede.

Angesichts der von Boethius — modulo der rein formalen Hinzufügung einer achten Transpositionsskala — weitergegebenen Struktur des Ptolemäischen Systems ist die Deutung von Niemöller, *Die Musik im Weltbild des Johannes Scottus Eriugena*, in *Musik — und die Geschichte der Philosophie u. Naturwiss. i. Mittelalter*, hg. von F. Hentschel, S. 299, nun wirklich bemerkenswert: *Mit den tropi — schließt M.-E. Duchez — beziehe sich Johannes Scottus auf eine Kenntnis der Oktavgattungen, wie sie Boethius in zwei Tabellen mit dem Umfang des systema teleion gibt.*

Da beide Schemata ausschließlich die Theorie der Transpositionsskalen im Ptolemäischen Sinne wiedergeben, muß unerfindlich bleiben, wo ausgerechnet hier *Oktavgattungen* zu finden sein sollten — die Lösung dieser Absurdität kann nur sein, daß Niemöller die Schemata einer eigenen Betrachtung nicht für würdig genug befunden hat. Wo der Kommentator in der zitierten Glosse einen Hinweis darauf gibt, was denn eigentlich Oktavgattungen waren — abgesehen davon, daß er ein Wort benutzt, das u. a. zu deren Bezeichnung, aber auch zu anderen Dingen, gebraucht wird —, muß ebenso offenbleiben.

Aus diesem Grund wird aber auch unerklärlich, wie Niemöller zu seiner nächsten „Erklärung“ gelangt sein kann, ib., S. 299: *das pro differentia tonorum bezöge sich dann auf den Unterschied von Ganzton und Halbton in der Diatonik innerhalb der*

Tropi, wer auch nur eine gewisse Ahnung von den Transpositionsskalen hat, weiß, daß diese die übergeordneten Ordnungsstrukturen bilden, denen die *genera* untergeordnet sind, ein besonderer Bezug von Diatonik zu *tropi* wäre also eine im antiken Sinne erst zu erklärenden Besonderheit im System. Wie man nicht nur aus den beiden Schemata (das erste im Sinne der thetischen Darstellung der Transpositionsskalen), und zwar genau aus den *paginulae*, sondern auch aus der Beschreibung von Boethius, ed. Friedlein, S. 343 f., erfahren kann, schreiten die — in ihrer echt transponierten Darstellung auf *Descriptio II. pag. 313 addenda* übrigens nicht ganz Ptolemäischen (!) — Transpositionsskalen dem Grundsystem entsprechend „nach oben“, also mal in Ganztönen, mal in Halbtönen. Diesen Umstand beachtet Niemöller jedoch nicht, er geht offenbar „immer noch“ von Oktavgattungen aus, die mit den Schemata nichts, aber auch gar nichts zu tun haben. Läßt man diesen Irrtum einfach unbeachtet, ist beim besten Willen nicht zu erkennen, warum ein Leser, der wirklich die gemeinte Struktur verstanden hat, nur die Differenzen der *toni* nach *Ganztönen* angesprochen haben soll; man kann den Halbton doch nicht einfach durch den Ganzton aufrufen.

Die einzige Lösung der tatsächlich absonderlichen Formulierung des Kommentators kann also nur gelingen, wenn man nicht a priori postuliert, daß der Kommentator die von den Schemata — und *aufsteigend* ist nur das zweite, das tatsächlich eine „Leiter“ bzw. Stufenfolge nach oben bildet¹⁵¹ — gemeinten Strukturen klar

¹⁵¹Ein Schema der Transpositionsskalen im (lateinischen) Mittelalter? Dabei ergibt sich diese Folge von Einrückungen bzw. „massiven“ Stufen ganz natürlich dadurch, daß Boethius hierin Ptolemaeus folgend die jeweils übereinstimmenden Töne der acht Transpositionsskalen übereinander schreibt, so daß die — tonräumlich — von unten nach oben angeordneten, also aufsteigend in die Zeilen geschriebenen Transpositionsskalen jeweils einen Schritt nach rechts eingerückt werden, wobei Boethius auch noch graphisch ganz klar Halb- und Ganztöne differenziert.

Übrigens wäre hier ein Widerspruch zur strikten proportionalen Lehre zu vermerken: Die Symbolisierung „des“ Halbtons durch die *paginulae*/Kästchen, d. h. des Ganztons durch zwei *paginulae*/Kästchen setzt graphisch den Halbton als Halbton, denn es wird nicht nach kleinerem und größerem Halbton differenziert: Genau hier manifestiert sich das, was Verf. als dominante Intuition des Aristoxenischen Modells bezeichnet — Boethius könnte diesen Widerspruch dadurch entkräften, daß er darauf verweist, hier ja nur das Urteil des *sensus* graphisch wiederzugeben. So quisquilienhaft die Erörterung solcher Fragen auch anmuten mag, sie ist notwendige Voraussetzung eines Verstehens der Rationalisierungsvorgänge der

Melik, deren musikhistorische Bedeutung höchstens bewußte Ignoranz übersehen kann.

Von Interesse für die Verstehensfähigkeit der frühen mittelalterlichen Musiktheorie ist nun ein Schema, das in einigen Martianus-Hss. glossierend angefügt ist, und das Ch. Meyer unter dem etwas aufwendigen Titel *Métaphore instrumentale et représentation du système acoustique à l'époque Carolingienne*, in *Musik – und die Geschichte der Philosophie u. Naturwiss. i. Ma.*, hg. F. Hentschel, S. 141 ff., beschreibt (ohne auf Sedulius Scottus zu verweisen) und wiedergibt: Charakteristikum des Schemas ist, daß die fünfzehn Namen der Transpositionsskalen jeweils auf eine Zeile geschrieben werden, in Kontrast zu Boethius oben mit der tiefsten Skala, dem *Hypodorischen* beginnend — natürlich davon abgesehen, daß es sich bei Boethius um die ausschließlich diatonisch definierten sieben Transpositionsskalen von Ptolemaeus handelt, nicht um die fünfzehn der, erweiterten Aristoxenischen Tradition —, und zwar nur die Namen. Nicht genug damit schreibt der „Erfinder“ dieses Schemas nun noch rein formal, d. h. ohne jeden Bezug zu irgendeiner skalischen Struktur, nicht nur in Rahmen, sondern läßt diese Rahmen auch noch in einer „umgekehrten“ Stufenfolge jeweils einrücken:

								Ypodorius
								Ypofrigius
								Ypolidius

etc.

Dabei ist zu beachten, daß in den Originalen die Kästchen in Relation zur ganzen Zeile wesentlich kleiner sind, und daß ihre Anzahl in der Überlieferung schwankt — ein Bezug etwa zu sieben Intervallen in der Oktav kann nicht gemeint sein, da man sonst eine graphische Andeutung des Unterschieds von Halb- und Ganzton oder wenigstens den Eintrag betreffender Tonbuchstaben in die Kästchen erwarten müßte (das Vorbild der *paginulae* und ihrer Nutzung zur Differenzierung von Halb- und Ganzton bei Boethius ist so klar, daß der angeführte Autor so gut wie nichts von der Binnenstruktur verstanden haben kann); die Kästchen aber bleiben in jeder Version des Schemas leer. Auch dürfte selbst dem „ignorantesten“ Erfinder solcher Schemata klar gewesen sein, daß es keine fünfzehn Oktavgattungen geben kann. Auf die neuerliche Interpretation dieses Schemas und seiner Varianten durch Atkinson wurde bereits oben in Zusammenhang mit seinen Fehldeutungen von Martian, 935, und den entsprechenden Kommentaren eingegangen, s. o., 1.5.1.2 auf Seite 259, *The Journal of Musicology* XVII, 4, 1999, S. 515, Anm. 35; die da erwähnte noch nicht veröffentlichte Arbeit von Mariken Teeuwen (die ihrerseits die Arbeiten von Atkinson nicht zur Kenntnis nimmt) war Verf. bei erster Niederschrift nicht zugänglich; der Inhalt des zugänglichen Aufsatzes läßt dies übrigens nicht als besonders schweren Mangel für die vorliegende Arbeit voraussagen (abgesehen von der Veröffentlichung neuer Glossen, die verdienstvoll ist), was sich nun nach Vorliegen ihrer Arbeit *Harmony ...*, leider nicht widerrufen

läßt, vgl. S. 185, und S. 174 f., wo sie doch tatsächlich dieses rein formalistische, nur graphisch regelmäßige Diagramm als Abkömmling des Schemas von Boethius interpretiert und auch strukturelle Merkmale angegeben findet, ohne sich auch nur einen einzigen Gedanken dazu zu machen, warum denn keine Tonbuchstaben in den Kästchen stehen, warum denn Halb- und Ganztöne nicht unterschieden werden, wie dies beides für das Schema von Boethius maßgeblich ist. Und es trifft einfach nicht zu, daß *the eighth cell in each row represents the mese. Thus it becomes visible how the mese of one mode is the adquisitus of another.* ...: Das inhaltlich adäquat darzustellen hätte es notwendig die Kennzeichnung von Halb- und Ganztonstufen bedurft, und gerade die fehlt! Daher stimmt es nicht, daß *The figure is simpler than Boethius' diagram ..., because it contains only eight steps per mode instead of eighteen, and because it does not contain Greek notational signs. It does, however, make use of the same system.* Es handelt sich um eine geradezu (für die Voraussetzung einer inhaltlichen Rezeption) erschreckend primitive, rein formalistische graphische Konkretisierung der klaren Angaben bei Cassiodor und Martian — wer sollte denn daraus etwas zur Struktur ablesen, wenn man nicht einmal erkennt, was man leicht von Cassiodor hätte übernehmen können, wie die jeweiligen diatonischen Relationen der Proslambanomenoi sind, auf die es ankommt!

Nichts davon kann man den Schemata entnehmen; absonderlich ist auch die Angabe, daß die Saiten von oben nach unten, die Tropen aber von rechts nach links liefen, denn warum sind die Schemata dann so, daß z. B. nach links von allen Tropennamen jeweils noch sieben Kästchen gezeichnet sind, das ist bei der behaupteten Anlage Unsinn; was sollte „links“ vom Hypodorius denn noch sein? Außerdem dürfte dann die Anzahl der senkrecht übereinanderstehenden Kästchen nicht „symmetrisch“ regelmäßig — modulo der gerade hier auffälligen Überlieferungsvarianten — auf acht beschränkt sein (wenn man die Namenskästchen mitzählt!); man setzt also für die ursprüngliche, originale Systematik acht Kästchen ein, was für Transpositionsskalen absurd wäre — wenn denn der Erfinder dieses Schemas verstanden hätte, was denn eigentlich eine Transpositionsskala sein könnte; mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit hat er nicht einmal die rationale Definition des Intervallbegriffs verstanden, sonst hätte er, besonders in Hinblick auf die Vorgabe von Boethius nicht nur eine Art von Kästchen, also ohne Unterscheidung zwischen „halben“ und „ganzen“ bzw. „doppelten“ Kästchen gebraucht:

Er kann das Schema von Boethius nicht verstanden haben, die Unterscheidung zwischen Halb-, und Ganzton ist unabdingbar, denn, wenn die Behauptung wahr wäre, daß die „umgekehrte“ Treppenform des Schemas die Folge der *προσλαμβανόμενοι* angeben würde, dann müßte dies nach der Angabe von Cassiodor geschehen sein, d. h. die Kästchen müßten Halbtonintervalle repräsentieren — und das widerspräche der jeweiligen Folge, denn die acht (bzw. ohne Namenskästchen, sieben) Kästchen wären dann reine Halbtonfolgen; eine Absurdität, die einer neueren Deutung nur deshalb nicht auffällt, weil sie den Unterschied

des Ordnungsrahmens der Folge von Transpositionsskalen und der strikt diatonischen Struktur der einzelnen Transpositionsskala, also des *σύστημα τέλειόν τε και ἀμετάβολον* selbst nicht verstanden hat: Das angesprochene mittelalterliche Schema ist in jeder Hinsicht kein „Abbild“ irgendeiner rationalen Ordnungsstruktur des Materials der Melik.

Es ergibt sich, z. B. aus dem Schema, das Mariken Teeuwen, *ib.*, S. 185, mitteilt, daß es sich hier nicht etwa um eine vernünftige, d. h. der Struktur des Gemeinten entsprechende Darstellung handelt, sondern um ein vornehmlich von rein graphischen Symmetriegründen bestimmtes Bild: Wer so etwas zur Erklärung der Relation der *tropi* notiert, hat von deren Relationen musiktheoretisch nichts verstanden, er reiht Namen in Kästchen, schön symmetrisch aneinander, vgl. auch *ib.*, S. 310 ff.

Nach Mariken Teeuwen ist das von ihr faksimilierte Diagramm das älteste und korrekte; wenn dies zutrifft, war dieses Diagramm niemals eine Darstellung der Struktur der Relation der Transpositionsskalen — es ist daher auch nicht erstaunlich, daß die Überlieferung erhebliche Varianten aufweist: Eine Verankerung in der rationalen Struktur der Ordnung des Materials der Melik hat das Schema eben nicht; es — ungeachtet der grundsätzlichen Verschiedenheit zum Diagramm von Boethius (das auch korrekt überliefert worden zu sein scheint, entsprechend seiner klaren strukturellen Systematik) — damit zu erklären, *ib.*, S. 313, *it also emphasizes the suggestion that the two traditions are inseparably entangled in the manuscripts that survive today*, und damit eine Verbindung zu Boethius herzustellen, verrät nur Unkenntnis der eigentlichen Bedeutung und Struktur der rationalen antiken Musiktheorie: Wer davon inhaltliches Wissen hat, kann ein derartiges Schema nicht hinmalen. Wenn Mariken Teeuwen übrigens von *the eighth cell* spricht, hätte sie bemerken dürfen, daß in ihrer Abbildung, S. 185, nur jeweils sieben leere *cells* auftreten, so daß zu fragen wäre, was eigentlich die Stellen bedeuten, in denen die Namen stehen, bzw, was denn eigentlich die jeweils nach links führenden waagrechten Kästchenreihen, zumal ganz oben, bedeuten sollen, außer rein graphischer Symmetrie!

Vor einer vorschnellen, naiven Parallelisierung mit dem Schema bei Boethius wäre demnach zu beachten, was der grundlegende Unterschied der Aussage ist, und daß doch nicht ein Schema mit acht *tropi* einfach einem von fünfzehn so irgendwie gleichgesetzt werden kann: Wenn hier überhaupt irgendetwas von Boethius übernommen worden sein könnte, dann höchstens ein solches „Flügel“-Schema an sich, ohne strukturell rationale Aussagefähigkeit; dann aber wird die Ignoranz des Autors noch deutlicher, denn das Schema von Boethius kennen und einen solchen rein formalen Schematismus hinzuschreiben, verbietet sich zwangsläufig — der anonyme Autor des Schemas hat ja noch nicht einmal verstanden, was Tonstellen und was Intervalle sind, ganz abgesehen, daß er den zentralen Unterschied zwischen Halb- und Ganzton, so klar vorgegeben bei Boethius, graphisch nicht umsetzt; der einzige Grund dafür ist, daß er diesen Unterschied nicht verstanden hat, damit aber a priori auch nichts von *τόνοι* verstanden haben kann: Ist es denn noch heute so schwierig, den

Unterschied zwischen einer rationalen, vollständigen Aussage und einem reinen, naiv nur graphisch imitierenden Formalismus erkennen zu können? Die Behauptung von Mariken Teeuwen, ib., S. 175: ... *that this Boethian figure was copied ...* in diesen Glossen, beweist, daß diese Frage nicht als rein rhetorisch ausgerufen werden kann! Mariken Teeuwen verharret, vergleichbar dem mittelalterlichen „Schemator“ auf rein graphischen, selbst da nicht ausreichendem — keine Differenzierung nach einfachen und doppelten Kästchen — Formalismus. Was inhaltliches Verstehen gegenüber höchstens formalistischen Analogiebildungen ist, scheint hier unverständlich zu sein: Alles Quisquilien bössartiger Polemik? nein, es geht um die Datierung und das inhaltliche Verstehen der musikhistorischen Revolution der Rationalisierung des Chorals nur im lateinischen Mittelalter!

Der Autor dieses Schemas hat von den strukturellen Gegebenheiten, die sogar bei Cassiodor erklärt werden, nämlich die Abstandsrelationen der aufsteigend geordneten Transpositionsskalen — jeweils Halbtöne — nichts verstanden, sein Schema ist eine reine Namensliste ausgeziert mit jeweils eingerückten Kästchen zu Anfang jeder Zeile (grundsätzlich nicht so verschieden von der Tabelle von Johannes Gallicus, auf den hier im 2. Teil eingegangen wird, s. i. Index). Ein Bezug zu irgendeinem Strukturmerkmal besteht nicht, da im Gegensatz zum Schema von Boethius — mit acht Transpositionsskalen — auch die jeweilige Einrückung jeder Zeile gegenüber der darüberstehenden keine strukturelle Bedeutung besitzt: Das Schema kann also nur von einem rein formalistischen Nachahmer des Boethianischen Schemas gestaltet worden sein. Da keine Tonzeichen oder Bezüge zu einer Skala erscheinen, sind die Kästchen jeweils zu Anfang der Zeile reine „Verzierungen“, eben ohne jeden skalisch-strukturellen Sinn.

Es ist daher auch völlig unverständlich, daß Meyer in diesem Schema eine Verbindung zur angeblichen Verwechslung von Transpositionsskalen mit Oktavgattungen sehen will, da wird offenbar ohne nähere Bewertung der Aussagen des betrachteten historischen Objekts auf der Ebene des von Gombosi übernommenen Wissens formuliert: Man weiß, daß es eine solche Verwechslung gegeben hat, also kann man das Schema doch einfach so sehen, es treten ja, ohne die Namenskästchen, sieben Kästchen pro linea auf — vielleicht hat der Autor des Schemas ja mal etwas von *septem discrimina vocum* gehört. Dabei kann übrigens auch keine Verwechslung von Transpositionsskalen und Oktavgattungen vorgefallen sein, ohne Wissen darum, was denn eigentlich eine Transpositionsskala ist, kann man nicht mit Oktavgattungen *verwechseln*. Was stattgefunden hat, ist eine Übernahme von Namen, allein aufgrund der Achtzahl, die Boethius vorgibt, und der naheliegenden Parallele von $\acute{\upsilon}\pi\omicron$ — mit *plagalıs* (man beachte, daß diese Qualifikation westlich, nicht griechisch byzantinischer Herkunft ist!); außerdem ist zu beachten, daß diese formale Namensübertragung nicht ursprünglich ist, die *finalıs*-Lehre geht vor, worauf Verf. mehrfach hingewiesen hat, offenbar auch zu schwierig, sich damit auseinanderzusetzen. Es handelt sich bei dem angeführten mittelalterlichen Schema also um eine reine Namensliste, die graphisch, nicht aber inhalt-

verstanden haben müsse, nur weil er ersichtlich auf sie verweist: Johannes Scottus weiß, wie hier gezeigt und noch zu zeigen, eben nicht klar, was *tonus* eigentlich und wirklich heißt, mal kann das Wort tatsächlich in Opposition zu *semitonium* auftreten, mal in der Bedeutung *sonus* und dann wieder irgendwie in Bezug auf die Transpositionsskalen — je nachdem, was gerade paraphrasiert oder kommentiert wird. Und so wäre höchstens noch die Deutung möglich, daß die *tropi* hier skalisch nach der *Verschiedenheit der Töne*, im Sinne von *soni*, dargestellt sind.

Nur sollte man eine so „herstellbare“ musiktheoretische Plausibilität bei der Deutung von Formulierungen des Kommentators gerade nicht heranziehen, denn das spezifisch musiktheoretische Wissen von Johannes Scottus existiert nicht —

lich, sehr aufwendig dargestellt wird. Der Autor hat strukturell rational nichts verstanden. Daß die westliche mittelalterliche Musiktheorie die Transpositionsskalen nie verwendet hat, d. h. daß dieses Prinzip erst im Laufe der Entwicklung der Mehrstimmigkeit, am deutlichsten manifestiert durch das *Wohltemperierte Klavier* von J. S. Bach, wieder „durchgesetzt“ hat, ist bemerkenswert (zu einer Glosse zu Boethius' Schema der acht *toni* s. o., 127 auf Seite 606).

Ob bei dem restlosen „Verzicht“ auf Übernahme des Prinzips der Transpositionsskalen, ob, (nach) Aristoxenisch fünfzehn, oder Boethianisch acht, wirklich durchgehendes Nichtverstehen der Grund für den Umweg bei der Ausweitung der Diatonik zur Chromatik über die *musica falsa* nebst ihrem, theoretischen, Kalkül der Transposition von Hexachorden, also der Relation *mi contra fa*, war oder ob eine angesichts der „zu bewältigenden“ Melodien des liturgischen Gesangs sich als solche herausstellende oder ergebende „Überflüssigkeit“ von transpositionsskalischer Chromatik der Grund ist, ist wohl kaum zu entscheiden — Chromatik Jacobsthalscher Art jedenfalls hätte man mit Transpositionsskalen jedenfalls leicht fassen können, man hätte nur das Schema von Boethius genau studieren und dann anwenden müssen: Da liegt graphisch leicht verständlich ein System von vierundzwanzig Halbtönen pro Transpositionsskala vor!

Natürlich hätten die von Offenbar war aber das einheitliche Tonsystem der einen diatonischen Leiter dem „Objekt“, dem Choral, adäquat, Chromatik scheint also doch statistisch nicht so dominant gewesen zu sein, um einfache Anwendungen des diatonischen Genus des *σύστημα τέλειον* auf die Chormelodien von vornherein ausgeschlossen erscheinen zu lassen. Das angesprochene Schema jedenfalls verrät also absolutes Nichtverstehen des Prinzips der *τόνοι* im Sinne von Transpositionsskalen, das deshalb bei Johannes Scottus auch nicht einfach vorauszusetzen ist — man muß nach den wirklichen Aussagen seiner Formulierungen fragen, auch wenn dies mehr Mühe machen sollte, als die Erfindung wohklingender Formulierungen tiefster Erscheinungsweise.

und interessiert ihn auch nicht; die Formulierung ist als reiner Formalismus direkt aus den Hinweisen bei Boethius selbst ableitbar, von Interesse ist die *differentia* irgendwelcher verschiedener Terme der Musiktheorie; diese *differentia* wird in einem Schema dargestellt. Das ist für Johannes Scottus bedeutsam, doch nicht die genauen Strukturmerkmale, um deren Verständnis er an keiner Stelle bemüht ist — wenn er dies wäre, hätte er auf das Schema des *σύστημα τέλειον* verweisen müssen. Gerade weil er nicht weiß, was eigentlich ein *tonus*, *tropus*, *modus* ist, ist das Schema für ihn von Interesse: Es handelt sich um ein Schema, in dem die ganze Musik enthalten ist, wie man sich das rational und konkret vorstellen könnte, ist für Johannes Scottus ohne jede Bedeutung; man muß sich auf mittelalterliche Formalismen einlassen können, um solches Vorgehen zu „verstehen“. Man könnte sich den Gedankengang von Johannes Scottus, also die nicht gerade sinnvoll erscheinende „Interpretation“ des Schemas in der Musikschrift von Boethius, ed. Friedlein, S. 341 ff., vielleicht motiviert sehen von der Formulierung: *Sunt autem tropi constitutiones in totis vocum ordinibus vel gravitate vel acumine differentes. Constitutio vero est plenum veluti modulationis corpus ex consonantiarum coniunctione consistens ...*: Wenn man vom Inhalt nicht viel oder eher nichts verstanden hat, konnte man aus diesen einleitenden Wörtern doch immerhin die gesperrt gesetzten Ausdrücke als Hinweis auf „Alles“ verstehen — dazu muß man nicht wissen, was Transpositionsskalen sind, was hohe oder tiefe *soni*, oder was der Unterschied von Halb- und Ganzton sein könnte.

Wie sich Niemöller, *ib.*, S. 300, *aus der Gleichsetzung von tropi und toni bei Boethius gewinnt Johannes Scottus eine Definition des einen Terminus durch den anderen*, konkret, d. h. mit Inhalt erfüllt, auch nur ansatzweise vorstellen kann, muß unerfindlich bleiben; ein Schema von Transpositionsskalen kann den Ganzton nicht definieren und umgekehrt, auch können die Transpositionsskalen nicht die Oktavgattungen „erklären“, zumal Johannes Scottus an keiner Stelle über solche Dinge etwas sagt. Hier erscheint der Kommentar von Niemöller wie der von Johannes Scottus; man sollte schon die Gesamtheit des Kommentars beachten, um ein Bild des Ausmaßes musiktheoretischen Unwissens des Philosophen beurteilen zu können:

Auch die Behauptung einer Gleichsetzung von *tropi* und *toni* bei Boethius ist so formuliert unbrauchbar — euphemistisch gesagt —, denn Boethius stellt nur fest, daß *tonus*, *modus vel tropus* für die gleiche Sache gesagt werden kann, nämlich die Transpositionsskala — er setzt, wenn man seinen Text gelesen und seine Schemata

nebst ihren *descriptiones* beachtet hat, ganz klar Oktavgattung und Transpositionsskala eben nicht einfach gleich; er setzt an der betreffenden Stelle gar nichts gleich, außer daß er dem Schematismus der Achtzahl zu unkritisch verfallen ist, ein Hinweis darauf, daß er den Inhalt des von ihm sorgfältig aus Ptolemaeus Kompilierten nicht notwendig inhaltlich verstanden haben muß — wenn er eigene Hinzufügungen macht, sind sie meistens auffällig falsch! bevor man über solche Sachverhalte reden will, sollte man die Quellen und die bestehenden Literatur beachten, Musikwissenschaft muß nicht von Charlatanerie indiskriminabel sein, zumindest sollte man Behauptungen konkret verifizieren, hier also, wie man Oktavgattungen mit Transpositionsskalen verwechseln, gleichsetzen oder sonst etwas kann, und wie man daraus dann noch, eines das andere erklären lassen könnte, das müßte doch vorgeführt werden.

Die nächste Glosse erläutert genau das, was Johannes Scottus an dem Text von Martian eigentlich „aufgeregt“ haben dürfte. Martian schreibt, ed. Dick, S. 60, 11, *dehinc pictura animalium membra multigenum in unam speciem complicabat. erant etiam libri, qui sonorum mela ...*, worauf die bereits angesprochene Stelle folgt. Der kommentierende Philosoph liest von dem ganzen Passus nichts als die Wendung *in unam speciem*; *species* ist ein „dialektisches“ Wort, die Bedeutung der *unitas* für Johannes Scottus liegt auf der Hand (zu Dick, S. 60, 11; unter Anpassung der Schreibweise). Man sollte hier die Wendung *per tonos et tropos ceterosque modos* beachten, statt der Formulierung von Boethius, ed. Friedlein, S. 341, 19: *... qui appellantur modi, quos eosdem tropos vel tonos nominant. ...*: Boethius sagt klar, daß es sich um verschiedene Bezeichnungen des Gleichen handelt, Johannes Scottus macht mit *ceterosque modos* klar, daß er hierin nicht eine Aufzählung von Namen gleichen Bezeichneten sieht, sondern einen Katalog ganz verschiedener spezifisch „musikalischer“ Dinge; eine Fülle von Verschiedenem, von ihm natürlich nicht zu Spezifizierendem, die irgendwie in dem folgenden Schema als Einheit erscheinen kann — das allein interessiert Johannes Scottus, hier geht es um ein Beispiel der Fülle in Einem, was die Fülle konstituiert, interessiert nicht weiter, nur ist zu bemerken, daß Johannes Scottus mit dem Mißverstehen des Katalogs der Bezeichnungen als Katalog von verschiedenen musikalischen Dingen den Text von Boethius eben nicht nur nicht, sondern falsch „verstanden“ hat, genau wie Niemöller:

IN UNAM SPECIEM hoc est in unam mundi imaginem. Ut enim una imagine totus mundus cum regionibus et animalibus in una quadam spe-

cie comprehenditur aspicientiumque oculis manifestatur, sic tota musica in una imagine describitur per tonos et tropos ceterosque modos et horum singula supernotatos numeros et litteras et notas.

Immerhin erscheinen die *animalia* Martians wenigstens noch als Teil des *totus mundus*, der wenigstens im imaginären Bild *in una quadam specie comprehenditur*. Es geht also um eine Art Karten einschließlich irgendwelcher oder aller *animalia*, die alles „in einem“ wiedergeben. Für die Musik ist eine solche Behauptung bzw. Analogie unbrauchbar, insbesondere die angeführten Namen bzw. Termini! Die Besonderheit der Musik beruht darin, daß hier — angeblich — die *una species*, die die *tota musica* umfaßt, konkret „erfahrbar“ ist, nämlich im Schema von Boethius, wobei die Nichterwähnung dieses Philosophen doch auffällt. Das Wesentliche ist dabei, daß die Fülle des Verschiedenen, hier der Musik, wirklich und tatsächlich als Einheit erscheint, sogar *aspicientium oculis manifestatur*; die Einheit der Fülle ist sogar sinnlich faßbar. Zur Repräsentation dieser Fülle dient der Katalog bezüglichlicher Wörter, einmal des Bezeichneten, die Konstituenten der *tota musica*, zum andern die Zeichen¹⁵², die die einzelnen Dinge des Katalogs darstellen; daß daneben das Schema selbst, d. h. die Anordnung wesentlich ist, ist vernachlässigbar; nicht vernachlässigbar wäre jedoch die Klarstellung der Relation von Bezeichnetem und Zeichen, die natürlich ebenfalls als Katalog, entsprechend der Vorgabe von Martian erscheinen. Darum macht sich Johannes Scottus aber keine Gedanken, was die aufgezählten Bezeichnungen von Zeichen eigentlich bedeuten, ist irrelevant.

Dies, die Tatsache einer Art Zusammenfassung *una specie* einer Totalität aus verschiedenen Dingen, deren Natur für den Philosophen völlig belanglos ist, die also nur durch ihre Namen aufzurufen waren — die strukturelle, spezifische Bedeutung ist ja durch die Autorität gesichert und nicht weiter zu untersuchen —, ist das für den Kommentator Aufregende und Wesentliche. Die angesichts der Vorgabe von Boethius — und partiell ja auch Martians — absurde Wendung *ceterosque modos* weist deutlich darauf hin, daß der Philosoph hier im Sinne des Katalogs einfach

¹⁵² *Numeri, notae et litterae*, denn es handelt sich um notierte Bücher, in denen eine Fülle von Einzelheiten irgendwie als Einheit notiert ist. Die Aufzählung der, erwartungsgemäß drei Begriffe von Zeichen ist als Ausprägung der Katalogfigur anzusehen: Johannes Scottus jedenfalls hat nicht verstanden, was die Zeichen in dem Schema von Boethius rational bedeuten, die Tonhöhen im Tonsystem; es handelt sich für ihn einfach um Zeichen: *Numeri* gehören zur Musik, *litterae* ergibt sich daraus, daß die Zeichen auch Buchstaben enthalten.

Wörter aufzählt, sich um deren spezifische Bedeutung nicht bemüht, ja von seiner Absicht her auch nicht bemühen muß, weshalb eine um musiktheoretisch spezifische Wiedergabe von Termini bestimmte Übersetzung unbrauchbar ist, d. h. auf einem von vornherein falschen Ansatz beruht bzw. die Intention des Philosophen nicht verstanden hat (vgl. Niemöller, *ib.*, S. 300).

Und den bereits angemerkten Hinweis auf die Totalität konnte dem Kommentator ein eventuell zuarbeitender Schüler durch ed. Friedlein, S. 341, 22, *Constitutio vero est plenum veluti modulationis corpus ...*, geben. Daß auch hier im Kommentar zu Martian ein musiktheoretisch gesehen hochgradiger Unsinn ausgesagt wird, hätte eigentlich auch Johannes Scottus auffallen müssen: Die Musik besteht nicht nur aus Melik; dies konnte der kommentierte Text selbst zeigen. Auch hier führt die philosophische Freude an einem solchen „Einheitsschema“ den Kommentator zu absurder Formulierung; *absurd*, wenn man spezifisch musiktheoretisch denkt! Und genau das tut der Philosoph nicht.

Die Hypothese eines solchen Schülers oder wissenschaftlichen Hilfsarbeiters könnte übrigens auch erklären, warum Johannes Scottus in seinem Kommentar, also in den zitierten „Erläuterungen“ bis auf den Hinweis überhaupt auf die Existenz eines solchen Schemas nicht einen Hinweis darauf gibt, daß er Textstellen aus Boethius selbst gelesen haben könnte; ihm konnte der Verweis auf diese Existenz völlig ausreichen.

Die Erläuterung zu ed. Dick, S. 60, 5, *FACULTATEM instrumenta. Facultas artis est omne instrumentum, quo discitur et docetur*, läßt sich daher natürlich ohne jeden Bezug zur Schrift von Boethius erklären¹⁵³, was auch für die direkt anschließende Glossierung gilt: *Inde URANIA ETCALLIOPE collegerunt libros, pre ceteris, quia doctiores erant. Praesul est Urania caelestis musicae, Calliope artificialis musice praesul*. Hier nun bemerkt Niemöller, *ib.*, S. 299, eine bemerkenswerte Eigenleistung des — natürlich dann zwingend auf eigene, ja geradezu unglaubliche Umsetzung und Veränderung des angeblich gelesenen Textes von Boethius hinweisend — Kommentators: *Und dann gibt Johannes Scottus mit der Zuordnung von Urania und Calliope als praesules musikalischer Bereiche zugleich eine bemerkenswerte Klassifikation der Musik, denn diese Zweiteilung in musica caelestis und musica*

¹⁵³Ein Hinweis auf die Schmiedlegende wäre hier bei musiktheoretischem Wissen nicht ganz fehl am Platz gewesen, der Kommentator denkt also daran nicht, was korrekt ist.

artificialis entspricht nicht der dreifachen Klassifizierung der Musik bei Boethius.

Hier scheint Johannes Scottus zu einer eigenständigen Formulierung gekommen zu sein. Er begnügt sich also nicht mit der unmittelbaren Kommentierung des Wortes *facultas (artis)* — was die *facultas* mit dem Folgenden zu tun haben könnte, muß ebenfalls eines der nicht wenigen großen Geheimnisse Niemöllers bleiben —, sondern interpretiert auch inhaltlich den nachfolgenden Satz, in der bei Martianus Capella beide Musen ohne sachliche Differenz benannt sind, in Bezug auf die Musik. ... Johannes Scottus soll also die Einteilung von Boethius selbständig verändert haben, er habe also die *musica humana* einfach ausgelassen, müsse die dem Menschen einzig zugängliche Art der Musik, die *musica instrumentalis*, die, die allein die *ratio* erst in Bewegung setzen kann, nicht verstanden haben, und aus der *musica mundana* habe er eine *musica caelestis* gemacht — und das als selbständige bewußte Umgestaltung! Wer das vermutet, beachtet natürlich die grundsätzlichen inhaltlichen Unterschiede nicht; er sollte aber zunächst wenigstens beachten, daß im kommentierten Text ja nur zwei Musen als solche herausgehoben sind, ein Paar; das ist ein formaler Grund für die Zweiteiligkeit — wo sollte eine dritte Muse mit spezifischem Bezug, s. u., damit eine Dreiersystematik „personifiziert“ werden könnte, in diesem Kontext denn „herkommen“? — solche Fragen müßten vor derartig abwegigen Behauptungen gestellt werden.

Da es sich bei dem Wort *facultas* nun wirklich nicht um einen fachspezifischen Ausdruck handelt, sollte man vor irgendeiner Identifizierung mit dem Wortgebrauch in der Musikschrift von Boethius auch andere Möglichkeiten bedenken: Bei solchen „allgemeinen“ Ausdrücken könnten nur spezifische Kontextbedingungen auf spezifische Abhängigkeiten verweisen. Hier treffen die von Duchez übernommenen Annahmen von Niemöller von vornherein nicht zu. Es gibt nicht den geringsten Grund, eine Bezug zu Boethius herzustellen, wie der Gebrauch der Opposition *musica caelestis* und *musica terrestri* oder *quae in terra est* bei Remy belegt, kann diese Zweiteilung auf Cicero bezogen werden. Wie das? Nun, das wird man noch sehen. Man kann aber auch an Martian selbst denken, der die *Musica* ja auch „zweiteilt“ auftreten läßt, da wo sich die *Musica* den Göttern vorstellt.

Insofern also gibt es keinen Grund oder Anlaß, den grundsätzlichen Unterschied, nämlich eine Zwei- statt einer Dreiteilung der Arten von *musica*, zwischen Boethius und dem Glossator auch noch als Beweis dafür anzuführen, daß der Glossator Boe-

thius gelesen haben müsse. Niemöller deutet somit unbeschwert von inhaltlichen Fragen und der Aufgabe zur Konkretisierung auch in Bezug auf die herangezogenen Quellen oder Textstellen ganz unbeschwert von wirklichem Wissen und Beachtung der Logik und frei fröhlich daher: Es müßte ja wohl belegt werden, wie man sich eine solche Umarbeitung der angeblichen Vorgabe von Boethius eben konkret vorstellen könnte. Das allerdings hätte inhaltliche Argumentation verlangt, die kann man aber doch von einem Musikwissenschaftler nicht erwarten.

Unterhaltsamerweise muß man nun auch noch beachten, das die von Mariken Teeuwen herausgegebenen anonymen Glossen eine vergleichbare, natürlich ebenfalls paarige, aber doch auch bezeichnend verschiedene Einteilung bzw. Erklärung der Musennamen bringen, *Harmony ...*, S. 170, zu Dick, S. 60, 6: *Per Uraniam ratio caelestium elementorum, per Calliopen, quae bona sonoritas dicitur, musica totius naturae, et celestis et terrestris, significatur*. Die Opposition ist merkwürdig, weil ein Leser etwa der Trostschrift von Boethius kaum fähig sein dürfte, zwischen *ratio caelestium elementorum* und *musica totius naturae ...* als ausschließender Opposition zu unterscheiden — der Glossator könnte, wenn er nicht nur Worterklärungen aneinanderreihet, Kalliope sogar als übergeordnete „Größe“ verstehen, also eine Hierarchie meinen — aber auch damit wird die Opposition nicht sinnvoll erklärbar, man muß nach anderen Beziehungen suchen:

Die Etymologie von *Calliope* kann als trivial vorausgesetzt werden; der Bezug von Urania zur Musik ist weniger offensichtlich, wohl aber zum *caelum*. Man muß daher etymologische Gründe für diese Differenzierung einsetzen, wobei der Glossator zur Funktion von *οὐρανός/Οὐρανία* auch nichts grundsätzlich Unpassendes sagt: Sie betrifft die Himmelskunde, also die Astronomie, die als quadriviale *ars* natürlich vor allem *rationes* zu betrachten hat. Man wird somit von einer natürlichen Worterklärung sprechen: Die *rationes caelestium elementorum* wird man ohne Zwang auf die Himmelskörper beziehen dürfen — von „Sphärenmusik“ ist also nicht die Rede; der Glossator gebraucht das Wort ja auch nicht!

Wenn man in gleicher Weise *Καλλιόπη* rein etymologisch, natürlich deutet, ergibt sich die Interpretation des Glossators ebenfalls zwingend: *musica totius naturae*, nämlich, *celestis et terrestris*, welche sollte es — unabhängig von der Einteilung von Boethius — denn eigentlich geben? Der Glossator bleibt damit ganz im Rahmen einer Wortdeutung, denn daß *Calliope* als Muse nicht über jeder Art von Musik

stehen bzw. sie repräsentieren sollte oder könnte, kann nicht angenommen werden, also muß sie die beiden geradezu trivial gegebenen Arten von „Musik“ insgesamt repräsentieren.

Der Glossator geht sozusagen vereinzelt vor, Johannes Scottus dagegen mußte von seiner Kenntnis, z. B. von Ciceros *Somnium*, auffallen, daß die *musica caelestis* und die *ratio elementorum caelestium* die gleiche Sache bezeichnen; für ihn konnte es da keinen Unterschied geben! Damit aber wird man sogar die Möglichkeit in Betracht ziehen müssen, daß Johannes Scottus mit seiner Glossierung auf die des anonymen Glossators klärend reagiert, er sieht immerhin die Gesamtheit der beiden angeführten Namen von Musen! Daß er so sehen bzw. lesen kann, dürfte zumindest durch eine Reaktion auf die anonyme Glossierung, eben als aus dem Erkennen eines offensichtlichen Widerspruchs durch die Tautologie in der angesprochenen anonymen Glosse leichter erklärbar sein als durch eine Art *creatio ex nihilo*: Der Weg von Martians Text zur Glosse des anonymen Glossators und dann zu der Formulierung von Johannes Scottus erhält somit eine innere Folgerichtigkeit, die als zufällig entstanden nicht gerade leicht zu bewerten erscheint¹⁵⁴.

¹⁵⁴Natürlich findet man nun auch eine Deutung dieser Stelle, von Mariken Teeuwen, *Harmony ...*, S. 173, die allerdings von den Relationen und Gründen der beiden Glossierungen nichts gesehen hat: *Neither of the two are in terminological concurrence with Boethius' division ...*, was zutrifft, *but both roughly equate Urania with Boethius' musica mundana, and Calliope with Boethius' musica humana and instrumentalis. There is no real difference there in the adaptation of Boethian material.* Hier gibt es überhaupt keinen Zusammenhang mit der Einteilung von Boethius abgesehen von dem Topos einer „Spährenmusik“! Da wird nichts zusammengefaßt, sondern zwei Musen mit entsprechenden „Inhalten“ zusammengefaßt, was man übrigens leicht rein formal leisten kann.

Daß die *musica humana* mit der *musica instrumentalis* so einfach zusammengefaßt werden kann, in der von inhaltlichem Verstehen unbeschwerten Meinung von Mariken Teeuwen, hätte Boethius mit Sicherheit, und dazu noch mit Recht (um ein Zeugma zu generieren) auf das höchste erstaunt: Der Zusammenhang zwischen ewiger Seele und vergänglichem Körper soll mit den Merkmalen der *musica instrumentalis* vermengt werden können! Boethius stellt ein System von drei Klassen auf, deren Unterschiede sind absolut, es geht um Klassen. Wer das nicht verstanden hat, mag bei *Duns Scottus* nachlesen, wo man in *De primo principio* schon ganz zu Anfang eine klare Definition erhält! Die Ordnung der Welt, die Ordnung dessen, was Ewiges und Zeitliches verbindet, und schließlich die Ordnung im Raum der sinnlichen Wahrnehmung — das sind die Klassen von „Musi“, die Boethius aufstellt.

Weil es nur die einzige besprochene Stelle gibt, an der im Kommentar von Johannes Scottus ein eventueller Bezug auf die Musikschrift von Boethius erkennbar ist¹⁵⁵, ja die Gesamtheit der auf musiktheoretische Sachverhalte im Text von Marti-

Die Formulierung von Mariken Teeuwen erweist sich demnach als ein „harmonisierendes“ Herumreden ohne jede Beachtung der eigentlichen Zusammenhänge und der Textinhalte, weder gibt es eine Übernahme, wie *roh* auch immer, von Boethius, sondern eine richtige Etymologie, noch stimmen die beiden Glossen überein. Für das Modell von Boethius ist, auch ausweislich der *Consolatio*, die „Himmelsmusik“ — nicht „Engelmusik“ — trivial gegeben, die *musica humana* ist durch das Problem der Mischung von ewiger Seele und endlichem Körper veranlaßt, eine zentrale theologische und philosophische Frage der Zeit, auch von Augustin; die *musica instrumentalis* dagegen ist die einzige Möglichkeit, das Wesen der beiden anderen Arten wenigstens ansatzweise zu ahnen: Die sinnliche Erscheinung, die Erscheinung, die mit den Sinnen, nicht der *Sinnlichkeit*, also rein körperlich erfahrbar ist, gibt durch die Anwendbarkeit der *ratio*, die dadurch „in Betrieb gesetzt wird“, erst die Möglichkeit zum Verstehen einer übergeordneten Harmonie; genau dieses Konzept ist auch für Augustins *De musica* wesentlich: Es gibt ein sinnliches Urteil, und das erlaubt die Anwendung der *ratio* und damit die Erkenntnis der Relation von Zeitlichem, auch zeitlich Schönem, und Ewigkeit: Im Zeitlichen, sinnlich körperlich Erfahrbaren ist ein ewiges Prinzip enthalten oder wirksam.

Von diesem vielleicht doch nicht ganz trivialen Konzept (das in der idealistischen Philosophie, z. B. der Systematik von Kunst und Philosophie bei Schelling noch wirksam ist) findet sich weder in der anonymen Glosse, noch in der von Johannes Scottus eine einzige Spur: Ist das nicht von Relevanz?

Johannes Scottus kann also, wenn man ihn nicht für philosophisch völlig dumm halten will, von der Einteilung von Boethius, wenigstens hier, kein Wissen gehabt haben: Die Gleichsetzung durch Mariken Teeuwen bedeutet also nur, daß sie von den Konzepten Augustins wie Boethius' kein Wissen besitzt. Auch hier wünschte man sich doch etwas sorgfältigere Doktorväter, die ihre Aufgabe ernst nehmen! Hinsichtlich des „kavaliersmäßigen“ Umgangs mit mittelalterlichen Texten, die ja Inhalte haben, besteht allerdings *no real difference* zwischen Niemöller und Mariken Teeuwen!

¹⁵⁵Und es ist symptomatisch, daß Niemöller als „Beweis“ für seine Behauptung einer Kenntnis der Musikschrift von Boethius bei Johannes Scottus nichts anderes vermag, als genau und nur die Stelle anzuführen, die vor ihm Duchez bereits ausführlich besprochen hat (was man eigentlich hätte von Anfang an darlegen müssen, um nicht den falschen Eindruck einer zufällig aus beliebig vielen verfügbaren Beispielen ausgewählten Textstelle zu erwecken; Niemöller erscheint hier eher als „Übersetzer“ der, allerdings französischen Vorgabe von Duchez; zur notwendigen Kritik ist er unfähig).

Inadäquat erscheint es daher, diese eine, zudem noch total nichtverstandene, Textstelle nur

an bezogenen Kommentierungen hochgradige Unwissenheit bezeugt, scheint es nicht gerade sinnvoll, das Wissen um die Einteilung von Boethius einfach vorauszusetzen, um Johannes Scottus dann noch eine bewußte Abweichung bzw. Veränderung zuzuschreiben.

Übrigens scheint allein schon Sachverhalt, den Niemöller hier anspricht, wesentlich leichter verständlich zu werden, wenn man ein wenig philosophisches oder auch aus allgemeiner Bildung herrührendes Wissen einsetzt: Liest man dann den Namen von *Urania* in Bezug auf eine *musica caelestis*, dürfte der Name Platos nicht ganz fern liegen, *Conviv.* 180 D:

... πῶς δ' οὐ δύο τῷ θεᾷ: ἡ μὲν γε που πρεσβυτέρα καὶ ἀμήτωρ Οὐρανοῦ
θυγάτηρ, ἡ δὲ καὶ οὐρανοῦ ἐπονομάζομεν.
ἡ δὲ νεωτέρα Διὸς καὶ Διώνης, ἣν δὲ πάνδημον καλοῦμεν. ...,

was als Voraussetzung für die entsprechende Differenzierung auch in der Musik notwendig zu nennen ist, 187 D:

καὶ οὗτός ἐστιν ὁ καλός, ὁ οὐράνιος, ὁ τῆς Οὐρανοῦ μούσης Ἔρως, ὁ δὲ
Πολυμνίας ὁ πάνδημος, ὃν δεῖ εὐλαβούμενον προσφέρειν ὡς ἂν προσφέρῃ,
ὅπως ἂν τὴν μὲν ἡδονὴν, οὗτοῦ καρπώσῃται, ἀκολασίαν δὲ μηδεμίαν
ἐμποίησιν ...

Urania ist die Muse der himmlischen Musik, also der *musica caelestis*. Somit könnte ein Bezug zu Plato vorliegen, ein Bezug zu der dreiteiligen Einteilung bei oder von Boethius besteht natürlich nicht (abgesehen natürlich vom Topos der *musica caelestis*), vielleicht aber auch keine weitgehende Selbständigkeit von Johannes Scottus,

als — angeblich — eine unter anderen vorzustellen, vgl. etwa Niemöller, *ib.*, S. 298: Die geradezu dezidierte Nichtbeachtung der Einteilung der Musik bei Boethius durch Johannes Scottus, die sich leicht „auffindbar“ am Anfang der Musikschrift von Boethius befindet, ist neben den Zeugnissen des inhaltlichen Nichtverstehens der Musiktheorie ebenfalls Beweis dafür, daß Johannes Scottus diese Schrift selbst nicht zur Kenntnis genommen haben kann: Genau das Wesentliche haben also weder Mariken Teeuwen, noch Niemöller verstanden; kein Beitrag zur musikhistorischen Erkenntnis, ja eine bemerkenswert fatale Fehldeutung durch Unsauberkeit des Herumredens: Und es ist nun einmal von höchster Bedeutung, den Vorgang der Rationalisierung sachlich wie zeitlich etwas genauer einzugrenzen — so trivial, wie sich das Mariken Teeuwen, Duchez und Niemöller aus der gewohnten eigenen Musikkultur vorstellen, ist dieser Rationalisierungsvorgang nicht, Johannes Scottus hat ihn (noch) nicht verstanden oder gar geleistet.

der sich, wie angedeutet, auch auf eine trivial „etymologische“ anonyme Glossierung beziehen könnte, ja wahrscheinlich bezieht. Und es ist unverständlich, daß in einem Kolloquium zwischen Musikwissenschaft und Philosophie diese zentrale Stelle für das Postulat einer ewigen, höheren Musik offenbar nicht zum Einspruch in der Diskussion des Beitrags von Niemöller geführt hat — nebst Auslösung der Frage nach der Vermittlung dieser zentralen Platonischen Unterscheidung, oder Erörterung anderer Möglichkeiten, wozu übrigens auch der Kommentar von Macrobius schon einen Hinweis geben könnte, auf den noch einzugehen ist.

Daß Johannes Scottus Polymnia nicht anführt, die ja zu dem Platonischen Paar als *irdische Musik* gehört, ergibt sich zwangsläufig aus der vorgegebenen Paarung Martians. Daß mit der Nennung Uranias aber die angesprochene Unterscheidung sozusagen zwangsläufig virulent wurde, zeigt die Wichtigkeit, die sie für Johannes Scottus besaß. Von Interesse ist also der Nachweis, woher die „Umsetzung“ der *irdischen Musik* in *musica artificialis* herrührt, da man dies kaum von vornherein einfach als eigene Leistung von Johannes Scottus ansehen kann, zumal wenn man jeden Hinweis vermissen läßt, wie denn diese angebliche „Änderung“ inhaltlich zu interpretieren ist.

Und hier ergeben sich einige Probleme: Wie man aus Waszinks Index zu seiner Ausgabe des Calcidius-Kommentars leicht ersehen kann, wird, wie zu erwarten *οὐράνιος* mit *caelestis* übersetzt¹⁵⁶: Eine solche Etymologie bietet sich geradezu zwingend an. Weil Johannes Scottus eine solche Übersetzung geläufig gewesen sein muß, könnte sich die Zuordnung von *Urania* zur *musica caelestis* also auf rein etymologischem Wege ergeben haben — gegen eine solche Deutung könnte aber angeführt werden, daß der Kommentar darauf nicht hinweist, sondern einfach die entsprechende Erklärung als selbstverständlich ausspricht. Dem Leser des Kommentars hätte eine Erklärung etwa der Art, *Urania* stammt von *οὐράνιος*, was *caelestis* bedeutet, weshalb denn auch *Urania* der *musica caelestis* zugeordnet ist, erwarten dürfen — allerdings sind die Glossen bzw. Kommentare nicht selten an Stellen ausführlich, wo es wenig notwendig scheint, dagegen höchst elliptisch an problematisch erscheinen-

¹⁵⁶So auch in der Fassung des von Jeaneau herausgegebenen Kommentars, S. 141, 1 seq., ΟΥΡΑΝΙΗ *caelestis*, ΟΥΡΑΝΟΣ *caelum*. Polymnia wird durch ΠΟΙΜΝΗΜΗ *multa memoria* „etymologisiert“, ΚΑΛΛΙΟΠΗ, ΚΑΛΛΟΣΠΟΙΜΗΝΗ *pulchrica, formifica*. ...: Da besteht also ein Widerspruch zur angesprochenen Stelle, an der, dem anonymen Kommentator folgend, auch Johannes Scottus der *Καλλιόπη* den Bezug zur Musik zuordnet.

den Stellen: Die Kommentare folgen nicht immer den Notwendigkeiten zumal des modernen Lesers. Hinzu kommt noch ein gewisses Mißverständnis, daß nämlich, im Gegensatz zur Vorlage von Martianus Capella die Musen ausschließlich der Musik zugeordnet werden.

Die Problematik wird aber noch unterhaltsamer: Im Gegensatz zu Platos Dichotomie kennt Macrobius in seinem *Somnium*-Kommentar eine ganz andere Bewertung der Musen. Der Etymologie entsprechend erscheint *Urania* als achte Muse, die dem äußersten Kreis seine Musikalität verleiht, *Comm.*, II, 3., 1, ed. Willis, II, S. 104, 01:

... theologi quoque novem Musas octo sphaerarum musicos cantus et unam maximam concinentiam, quae conficit ex omnibus esse voluerunt. Unde Hesiodus in Theogonia sua octavam Musam Uraniam vocat, quia post septem vagas, quae subiectae sunt, octava stellifera sphaera superposita proprio nomine caelum vocatur.

Et ut ostenderet nonam esse ob maximam, quam conficit sonorum concors universitas adiecit:

*Καλλιόπη ὅν ἡ δὴ προφερεστάτη ἐστὶν ἀπασέων,
ex nomine ostendens, ipsam vocis dulcedinem nonam Musam vocari.
Nam Καλλιόπη optimae vocis Graeca interpretatio est: et ut ipsam esse, quae confit ex omnibus pressius indicaret, adsignavit illi universitatis vocabulum. ...*

Worauf der griechische Vers wörtlich zum zweiten Mal zitiert wird. Hiernach ist also *Calliope* die am höchsten stehende Muse — in dieser expliziten Nennung von *Urania* und *Calliope*, statt der Platonischen Opposition von *Οὐράνια* und *Πολύμνια*, besteht ersichtlich eine Parallele zu Martianus Capella¹⁵⁷.

Bei Martianus scheint die Hierarchie von Macrobius keine Parallele zu haben: Bei dem gleichsam responsorischen Auftritt der einzelnen Musen beginnt (118 seq.)

¹⁵⁷Und die vergleichbare Mühe, die Aurelian — bzw. der dahinterstehende Autor — mit der Zuordnung von acht Musen zu den acht „Tonarten“ hat, indem er die neunte, also überzählige, Muse den Differenzen, den antiphonalen Überleitungsformeln zwischen Versende und Antiphon-Anfang, zuschreiben muß, scheint nicht von dieser Vorgabe bestimmt zu sein, weil Macrobius ganz klar eine für die gesamte Harmonie zuständige, höchste Muse nennt, ed. Gushee, S. 81, 38.

Urania, der *Calliope* folgt; diese beiden Musen scheinen also, unter „Anführung“ von *Urania* besonders wichtig zu sein, sie sind ja auch die, die vor allen anderen viele Bücher tragen. Außerdem ist der Kontext von dem bei Macrobius völlig unterschiedlich.

Zu fragen wäre also, ob Johannes Scottus von Macrobius beeinflusst sein könnte; im Gegensatz zu dessen Hierarchie zwischen acht Musen, einschließlich *Urania*, und der höchsten, für die *harmonia* an sich verantwortlichen *Calliope* scheint bei Johannes Scottus in der Gegenüberstellung von *caelestis* und *artificialis*¹⁵⁸ als, eventuell verkürzte hierarchische Opposition nicht gegeben; er scheint der, aber nicht interpretierten, Hierarchie von Martianus Capella zu folgen. Andererseits bietet sich als Parallele die Bemerkung von Cicero im *Somnium Scipionis* an, daß nämlich die irdische Musik aus Nachahmung o. ä. der himmlischen Musik, die in ihrer Schönheit natürlich unvergleichlich mit der irdischen sein muß¹⁵⁹, entstanden sei. Hier liegt

¹⁵⁸Eine Parallele zur bekannten Differenzierung von Regino von Prüm, zwischen der *musica artificialis*, d. h. der *ars musica* und der *musica naturalis*, der liturgischen Musik, liegt ersichtlich nicht vor. Auch die naheliegende Differenzierung zwischen einer *naturalis musica*, *in voce* und einer *artificialis*, *in pulsu cordarum aut in aeris tinnitu ... etc.*, womit die Problematik der Boethiusschen *musica instrumentalis* und ihrer Nichterwähnung der Singstimme terminologisch gelöst wird, *Prager Traktat*, ed. Schmid, S. 234, 17 hat ersichtlich keine Parallelen zur Opposition im Kommentar von Johannes Scottus (übrigens zeigt sich in der gleichen Schrift eine gewisse Nähe zur Terminologie von Regino, wenn die Zahlen als *in musica artificiali* qualifiziert werden, ed. Schmid, S. 227, 108).

¹⁵⁹**Von der Schönheit der Schwanenstimme** Scipio spricht von dem Eindruck eines *tantus et tam dulcis sonus*, *De re publ.* VI, 18, ed. Ziegler, S. 131, 14, was der *Africanus* gleichen Namens ihm dann näher erläutert, daß nämlich der menschliche Hörsinn viel zu schlecht sei, um diese Schönheit wahrnehmen zu können, *hoc sonitu oppletae aures hominum surduerunt; nec est ullus hebetior sensus in vobis, ...*, worauf das Nil-Beispiel angeführt wird, das damit einen etwas tieferen Sinn erhält.

Johannes Scottus gelingt es offenbar, diesen Topos, ohne Nennung des Nils, also vielleicht aus anderer Quelle, als „Erklärung“ eines Wortes im Text von Martianus Capella anzuführen, ed. Jeaneau, S. 154, 18, zu Dick, 30, 22: *IMPRIMEBANT; Non sinitur caelestis musica audire ab hominibus*. Martian formuliert, 66: *... duo globosos orbes ... dextera porrectiore corripuit, laeva enneaphtogon chelyn innitenti similis imprimebat*. Offenbar versucht Johannes Scottus damit die tatsächlich etwas seltsame Wahl des Verbs zu begründen: Die *chelys* wird nicht gespielt, denn der Mensch kann sie nicht hören (dies kann auf Cicero zurückgeführt werden); eine seltsame, aber doch auf die Seltsamkeit der Wort-

wahl reagierende „Erklärung“.

In vergleichbarer Weise spricht Martianus Capella von der Schönheit der „überirdischen“ Musik, 27 — man sollte beachten, daß die entsprechende Klasse in der Einteilung von Boethius erheblich tiefere Begründung besitzt: *superi autem globi orbisque septemplexes suavius cuiusdam melodiae harmonicis tinnitibus concinebant ac sono ultra solitum dulciore*; Himmelmusik muß *dulcior ultra solitum* sein, auch das kann man exemplarisch bei Cicero finden.

Davor wird von den *sudis tractibus* gesprochen, was Johannes Scottus zu einer etwas seltenen „etymologischen“ Erklärung veranlaßt, ed. Jeaneau, S. 141, 21, zu Dick, 19, 11: *SUDIS TRACTIBUS i. e. puris spatiis. Aerem intelligit in hoc loco. Dicitur enim sudum quasi subtus udum, sicut est inferior pars aeris*. Von musikhistorischem Interesse ist diese Bemerkung nur durch den folgenden Satz, der sich nicht direkt auf den Text von Martianus Capella bezieht, ib., 24: *Non est, quae habeat tam pulchram vocem uti cygnus, inconuenientem tamen, sic voces aquarum*.

Die Frage stellt sich, was denn eigentlich diese Hinzufügung mit dem Kontext zu tun hat, und was an der so besonders schönen *vox cygni* so *inconueniens*, so *unähnlich*, ohne *Übereinstimmung* ist, daß diese Zusatzqualifikation mit *tamen* eingeleitet werden muß. Der Verweis auf *voces aquarum* könnte eine Antwort dazu liefern: Wie zitiert, folgt auf die kommentierte Wendung bei Martian der Verweis auf die besondere, „überirdische“ Schönheit der Musik, offenbar ja in den *sudis tractibus*, in klaren Himmelsräumen? Dem stellt Johannes Scottus das Schönste an Stimme, die des Schwans entgegen, die aber *inconueniens* ist, wie die *voces aquarum*. Immerhin ist der Schwan ja ein Wasservogel; man wird derartige Assoziativität aber hoffentlich ausschließen können; die Formulierung *dulcior ultra solitum* könnte allerdings in *tam pulchram, inconueniens tamen, sicut ...* ihre Entsprechung haben: Gemeint wäre damit „nur“, daß auch die Singstimme des Schwanes *ultra solitum* ist. Die, bei einem eine Wassersphäre voraussetzenden Schema der „musikalischen“ Himmelskreise natürlich notwendigen *voces aquarum* wären dann allerdings frei assoziiert. Eine tiefere Beziehung der Schwanenstimme etwa zu einer *vox terrestris* o. ä. scheint nicht zu bestehen, so daß auch die Erwähnung des Schwans nebst seiner topisch schönen Singstimme (auf deren Tradition hier nicht einzugehen ist), doch wohl nur assoziativ zum Thema *besonders schöne Stimme/Musik* angefügt worden ist (übrigens führt Johannes Scottus nicht die Sirenen an, vielleicht aus christlichem Glauben heraus).

Deshalb muß es sich auch bei den, auch biblischen, *voces aquarum* um eine Sphäre handeln, die ebenfalls „überirdisch“ schöne Musik hervorbringt, die aber wohl von gleich *unvergleichlicher/inconuenientis* Natur ist, wie die *vox cygni*. Vielleicht war die „Musik“ der *surdi tractus* doch nicht so schön, wie die *voces aquarum*. Die bekannte Etymologie von „Musik“ von *moys i. e. aqua* ist für die Formulierungen von Johannes Scottus wohl entbehrlich, d. h. nicht vorauszusetzen, seine *voces aquarum* ergeben sich aus der den angesetzten Sphären.

eine vergleichbare Dichotomie vor, *De republica* VI, 18, ed. Ziegler, S. 132, 3:

*quod docti homines nervis imitati atque cantibus aperuerunt sibi reditum
in hunc locum sicut alii, qui praestantibus ingeniis in vita humana divina
studia coluerunt ...*

Bemerkenswert ist, daß sich auch der Musiker, als *doctus homo* qualifiziert, durch seine Nachahmung der *musica caelestis* einen Platz bei den Seeligen, gleichwertig mit denen, die wie Scipio um den Staat verdient sind, schaffen kann — man findet sich fast an E. Th. Hoffmanns Erörterungen des Musikers erinnert, der durch seine Komposition sich, wie dies, in anderem Zusammenhang, der kgl. sächsische Archivar Lindhorst (Windhorst gehört dagegen in den kgl. preußischen Landtag), ausdrückt, ein *Rittergut in Atlantis*, erwerben konnte. *In vita humana divina studia colere* könnte man übrigens mit dem Ansatz von Boethius und Augustins in Beziehung setzen wollen: Wie bereits bemerkt, ist da die den Menschen auszeichnende Anwendung der *ratio* — natürlich mit christlichem Ziel des Erkennens der eigentli-

Daß er den *sonus aquarum* als eigene Größe ansetzt, ergibt sich aus der ebenfalls etwas seltsamen „Erklärung“ zu der *chelys enneaphtogon*, die, 68, der *Tonans* zusammen mit den beiden *globosos orbes* aus Gold und Elektron hält:

Natürlich muß sich für den mittelalterlichen, „philosophischen“ Kommentator daraus primär das Problem einer Erklärung der Zahl ergeben: Wie Aurelian bzw. seine Quelle die Zahl der neun Musen durch Zuordnung von acht zu den acht Tonarten und der neunten zu den *Differenzen*, so gerät auch Johannes Scottus auf den Gedanken, diese „Überzahl“ irgendwie zu erklären, was er unter Bezug auf den Klang des Wassers tut, ed. Jeaneau, S. 154, 15, zu Dick, 30, 21: *ENNEAPHTOGON, novem sonorum. Septem planetas et firmamentum et sonum aquarum significat per novem sonos*. Auch wenn Johannes Scottus in seiner Darstellung der Himmelmusik, ed. Jeaneau, S. 123 ff., auf die Rolle des Wasserklangs nicht mehr eingeht, ist doch klar, daß er darin einen irgendwie abgesetzten, *inconveniens*, also wohl ungewöhnlich wunderbaren, ja vielleicht den schönsten aller Klänge sieht. Als musikhistorisch wenig relevante Frage — auch hier wird kein spezifisch musiktheoretisches Wissen bezeugt — kann hier auf weitere Erörterungen verzichtet werden; spezifische musiktheoretische Kenntnisse von Johannes Scottus werden durch diese Wasserklangtheorie nicht belegt; vielleicht findet man eine Vorlage für diese merkwürdigen „Erklärungen“ aus der Tradition der Stimme des Schwans und des Wassers.

Was allerdings auffällt: In wie primitiver Weise der Philosoph in seinem Kommentar „erklärt“, d. h. daß er dabei keinen wirklich philosophischen Gedanken zu Harmonie, zu Stufen des Schönen in der Musik, zur Inkompabilität menschlichen Hörens zur himmlischen Schönheit (nicht nur von „Musik“), o. ä. zu denken imstande ist.

chen Richtung der Augen der Seele — Grundlage, *Divina*, nämlich die zahlenmäßige Ordnung der Welt zu erkennen, wesentliche Aussage¹⁶⁰:

Diese, spezifische, Anwendung der *ratio* auf sinnlich endliche musikalische Erscheinungen ist eine Möglichkeit, die göttliche Ordnung der Welt wenigstens zu erahnen — die gleiche Vorstellung formuliert auch die *Musica Enchiriadis* im vorletzten Kapitel, da, wo es um die *superficies* geht! Von da wäre dann auch ein Weg zur *ars musica* nicht weit, denn das, was Pythagoras bei und in der Schmiede tut, ist genau, diese Erkenntnis zu schaffen — und nach Augustin ist diese Art von „Musik“ die einzig für einen Menschen sinnvolle und erlaubte, wenigstens in *De musica* im 1. Teil des 1. Buches; ob Johannes Scottus das allerdings gekannt hat, ist schwer zu sagen, nicht gerade wahrscheinlich (immerhin gibt es einen Kommentar aus dem 9. Jh.). Allerdings ist nicht klar erkennbar, daß und ob Cicero die „Musiker“ in die *alii colentes in vita humana divina studia* konkret einbezieht, hier könnte doch ein zentraler Unterschied zur spätantiken Konzeption der allein in der Erkenntnis der Proportionen sinnvoll „angewandten“ „Musik“ liegen; Pythagoras ist Cicero natürlich nicht unbekannt. Man könnte wohl eher an das System der Ästhetik von Schelling denken, wo die *Künste* einen der Philosophie vergleichbaren, aber vom Einzelnen ausgehenden Weg zum Höchsten bieten können.

Als mögliches Vorbild für Johannes Scottus interessiert hier aber nur, daß die irdische Musik durch die Nachahmung der des Himmels entstanden ist, was eben die betreffenden *docti homines* geleistet haben; für Cicero ist dabei wie angesprochen eben nicht etwa nur der Bereich der *ars musica* im spätantiken Sinne wesentlich, er denkt offenbar an konkrete *cantus*!

¹⁶⁰Die Bemerkung der *Scolica Enchiriadis*, daß nämlich die quadrivialen *artes* nicht menschlicher, sondern göttlicher Herkunft seien, und daher Einblick in die Schöpfung gewähren, entspricht der zweiten Funktion der *superficies*, die Nutzanwendung aber bleibt in der *Scolica Enchiriadis* im Allgemeinen, nicht konkret auf klingende Musik bzw. eine Form dieser bezogen, ed. Schmid, S. 107, 169: *Hae enim quattuor disciplinae non sunt humanae inventionis artes, sed Divinorum operum aliquantae investigationes, et in creatura mundi mirabilissimis rationibus ingenuas mentes ducunt, ita ut sint inexcusabiles, qui per haec cognoscentes Deum et sempiternam Eius Divinitatem non sicut Deum glorificaverunt et gratias egerunt.* — daß die *glorificatio Dei* auch den liturgischen Gesang einschließt, ist vorauszusetzen, der Autor bezieht sich aber nicht auf konkrete Gegebenheiten dieser Musik, hier besteht ein Gegensatz zur *Musica Enchiriadis*, die hier das Prinzip der neuen, mittelalterlichen Musiktheorie klarer widerspiegelt.

Macrobius selbst hebt die Verwandtschaft oder Abhängigkeit der irdischen Musik von der *caelestis*, von der Quelle jeder Musik natürlich mehrfach hervor, so z. B. bei der Anführung des Brauches, zur Beerdigung *cantus* anzuwenden, II, 3, 6:

Mortuos quoque ad sepulturam prosequi oportere cum cantu, plurimarum gentium vel regionum instituta sanxerunt persuasione hac, qua post corpus animae ad originem dulcedinis musicae, i. e. ad caelum, redire credentur.

Die *origo dulcedinis musicae* ist das *caelum*, also die Himmelsmusik. Da nun auch der *mundanae animae inesse causas musicae, iure igitur musica capitur omne, quod vivit. ...*, wie Macrobius etwas später, II, 1, 11, schreibt, ist klar, daß eine entsprechende Relation zwischen der *musica caelestis* und der irdischen besteht, die ja nach Cicero und Macrobius, *Comm.* II, 1, nur eine Nachahmung der himmlischen ist, was durch *ars* geschieht bzw. deren Aufgabe oder Leistung ist.

Zu fragen wäre also, ob Johannes Scottus direkt aus dieser Vorgabe zu seiner Unterscheidung gelangt sein könnte, was, wie gesagt gleichzeitig eine Ablehnung der gesamten Musen-Hierarchie von Macrobius bedeutete; dies wiederum würde sich natürlich aus der Vorgabe von Martianus Capella erklären lassen. Eigene Leistung von Johannes Scottus wäre dann, d. h. wenn tatsächlich keinerlei Verbindung zu Platos *Conv.* herzustellen wäre, einmal die naheliegende Etymologie, die *Urania* eben zur Muse der Himmelsmusik macht, was bei trivialer Etymologie immerhin gegenüber Macrobius die „Entthronung“ von Calliope als oberste, für die Gesamtharmonie, „verantwortliche“ Muse bedeutet, zum anderen aber und vor allem die Formulierung der irdischen Musik als *musica artificialis*; eine „etymologische“ Ableitung dieser Art ist ausgeschlossen, wie ja auch Macrobius zeigt.

Die Leistung der *docti homines* Ciceros als *ars* zu bezeichnen, erscheint nicht zu kompliziert, als daß dies Johannes Scottus nicht eingefallen sein könnte — dies bedeutet aber wiederum eine eindeutig bewußte Entfernung von der Musenlehre von Macrobius, bei Übernahme bzw. eher individueller Deutung der Formulierung von Cicero, deren Herkunft hier nicht weiter interessieren muß. Aus der Musikschrift von Boethius konnte Johannes Scottus diese Qualifizierung der zwei Musen nicht ableiten! Außerdem sind für derartige Formulierungen keine spezifischen Kenntnisse der *ars musica* notwendig; ein Zeugnis der Kenntnis der Musikschrift von Boethius können sie also deutlich genug nicht ablegen: Die Konzeption der *ars musica* von

Boethius ist so klar, daß eine Ignorierung durch einen Philosophen bei Kenntnis des Texts auszuschließen ist.

Johannes Scottus würde bei einer solchen Erklärung sehr frei mit der Vorgabe von Macrobius verfahren, was die Musenzuordnung betrifft, inhaltlich aber direkt an Cicero bzw. die Vorstellung einer Herkunft der irdischen von der himmlischen Musik anschließen, was nun wieder Platos Sicht nicht widerspricht. Die Aufstellung der Opposition *caelestis* und *artificialis* im Sinne von *himmlisch* und *irdisch* wäre dann terminologisch eine eigene Leistung von Johannes Scottus, die die Lösung der Musenzuordnung zu den Sphären bei Macrobius bedeutete. Eine endgültige Entscheidung verlangt offensichtlich noch einige Nachweise; diese kann aber die geradezu topische Identifizierung von *musica terrestris* mit *musica artificialis* in Remys Kommentar liefern, der Macrobius mit Sicherheit benutzt hat.

In Hinblick auf das echte musiktheoretische Wissen, das Macrobius liefert, das aber Johannes Scottus unbenutzt läßt — sonst hätte er nicht so zahlreiche Fehler begehen können —, ergibt sich das noch mehrfach zu bestätigende Urteil, daß der spätkarolingische Philosoph strikt darauf verzichtet hat, das spezifische musiktheoretische Wissen zur Kenntnis zu nehmen, auch wenn er andere Aussagen von Autoren benutzt, die an anderer Stelle des gleichen Textes musiktheoretisches Wissen weitergeben. Daß zu einer solchen Bildung ein spezifisches musiktheoretisches Wissen von Johannes Scottus nicht notwendige Voraussetzung war, liegt dabei auf der Hand.

In jedem Fall ergibt sich aber auch hieraus klar, daß Versuche, eine Verbindung zwischen Johannes Scottus und der *Inst. mus.* von Boethius ausgerechnet in diesem Zusammenhang herzustellen, ebenso inadäquat sind, wie die einfache Voraussetzung, daß der Verweis auf ein Schema — spezifisch nur in der Verwendung des Wortes *paginula* — ohne jede weitere strukturbezogene Bemerkung schon entsprechendes Fachwissen von Johannes Scottus bewiese. Dies wäre ein grundsätzliches Mißverstehen der philosophischen Intention des Kommentators: Er braucht die Angaben der Fachwissenschaften ausschließlich zum Nachweis der Existenz der von ihm postulierten allgemeinen Relationen, nicht die spezifischen Strukturmerkmale, sondern ihre formale Erscheinung ist wichtig, das konkrete Wissen ist aufgrund der Formulierungen der Autoritäten einfach vorauszusetzen, aber nicht mehr selbst zu erwerben; der Philosoph hat wesentlich höhere Aufgaben, die Erkenntnis der Welt,

nicht die der Musiktheorie, ist die Aufgabe. Bestimmte Merkmale sozusagen aus der Fachwissenschaft sind Belege für Relationen, die die Welt bestimmen.

Man kann deshalb bereits aus der Betrachtung dieser Stellen geradezu sicher sein, daß Johannes Scottus die Musikschrift von Boethius nicht studiert, d. h. nicht mit der Absicht des inhaltlichen Verstehens gelesen hat — dies war doch nur eine Vorstufe, die nicht noch einmal zu leisten war; hier konnte man die Formulierungen von Martianus brauchen und anwenden, Strukturmerkmale wirklich, d. h. inhaltlich zu verstehen, die Musiktheorie zu erlernen, wäre eine absurde Forderung an den Philosophen¹⁶¹.

Daß damit aber der Gebrauch von Relationen, die die Musiktheorie — scheinbar — bot, leicht reine Formalismen hervorbringen konnte, ist die, von Johannes Scottus zwangsläufig nicht bemerkte Gefahr solcher Wertung¹⁶². Diese kann durchaus

¹⁶¹ Betrachtet man die einleitenden Kapitel der Schrift von Aurelian, findet man bereits da gewisse Harmonisierungs- und Anpassungsversuche, z. B. wenn Aurelian den Begriff *musica instrumentalis* mit der totalen Abwertung des „Instrumentalisten“ ebenfalls bei Boethius verbindet, und dann die *musica humana* als Hinweis auf den Choral mißverstehen „muß“, vgl. etwa Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 26, S. 837, bzw. *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil I, *HeiDok* 2008, Anm. 68, S. 121 ff., was übrigens den grundsätzlichen Unterschied der vorrationalen Denkmöglichkeiten Aurelians zu denen von Hucbald ausdrückt: Für Hucbald ist dann der Choral Teil der *musica instrumentalis*, denn man benutzt „das“ Instrument zur Analyse der rationalen Intervalle in den Choralmelodien; ein nicht ganz unwichtiger Sachverhalt in der Erkenntnis des Rationalisierungsvorgangs, auch wenn dies Nancy Phillips — und offenbar auch M. Haas — nicht verstehen kann, vgl. Verf., *ib.*, Anm. 153, S. 502 ff.

Wenn man in den betreffenden Schriftstellen von Johannes Scottus nicht einen einzigen Hinweis auf die doch wesentliche Einteilung von Boethius — oder Augustin — finden kann, keinen Harmonisierungsversuch, dann sollte man auch das nicht als Beweis für inhaltliche Kenntnis verwenden!

¹⁶² **Die mittelalterliche lateinische Musiktheorie als notwendige Erweiterung des Konzepts von Augustin und Boethius** Dies ist auch bei der Bewertung der Erkenntnistheorie von Johannes Scottus zu beachten, die Niemöller, *ib.*, S. 297, so formuliert: *Der Musikbegriff beinhaltet so mit der generellen Grundlage rationaler Erkenntnis von Zahlenverhältnissen viel mehr als eine wie auch immer geartete erklingende Musik* (von der an dieser Stelle konkret überhaupt nicht die Rede ist); es geht um den noch in Zusammenhang mit der Verwendung des Wortes *adunatio* zu betrachtenden musikalisch exemplifizierten Harmoniebegriff. Die Formulierung von Niemöller macht erhebliche Schwierigkeiten, wenn

man sie auf den gemeinten Text bezieht: Es geht also um *viel mehr als eine ... erklingende Musik*, außerdem ist von dieser gar *nicht die Rede*; wenn die *erklingende Musik* hier gar nicht gemeint sein kann, und auch die Fähigkeit zu ihrer begrifflich rationalen Erfassung völlig fehlt, wird man kaum von *viel mehr als ...* sprechen dürfen: Die eigentliche Leistung der (lateinischen) mittelalterlichen Musiktheorie, in den Begriff der *musica* auch die individuellen Melodien des Chorals einzubringen, dann auch die Mehrstimmigkeit, schafft allein erst die Möglichkeit, auch erkenntnismäßige und spekulative Aspekte konkret abzuleiten bzw. mit konkreter Musik in Verbindung zu setzen, wie dies die *Musica Enchiriadis* beispielhaft mit der Unterscheidung von *superficies* als Auszierung des Gottesdienstes und der damit gegebenen ansatzweisen Möglichkeit eines partiellen Einblicks in die Wirklichkeit der Ordnung der Welt durch Gott! Erst damit ist ein wirklich umfassender, *viel mehr als* nur vage spekulative Formalismen beinhaltender Begriff *Musik* entstanden, theoretisch begründet. Nur das lateinische Mittelalter hat diese eigentlich unabdingbare Voraussetzung geschaffen für einen wirklich umfassenden, rational begründeten Begriff von *musica*! Während, wie oben bemerkt, bei Boethius allein die Intervallklassen, die skalische Ordnung u. ä. als konkrete, vom *sensus* beurteilte und beurteilbare Grundgrößen erscheinen können, die dann dem Urteil der *ratio* ausgesetzt werden, ist für die Theorie der *Musica Enchiriadis* die konkret *erklingende* Musik Basis und Voraussetzung solcher Erkenntnis, nicht nur die Struktur des theoretisch definierten Materials der Melik. Wer nicht einsehen kann, daß hier die zentrale Leistung mittelalterlicher musikbezogener Erkenntnis begründet ist, sollte lieber erst einmal die Quellen eingehend lesen, und auch die diesbezügliche Literatur beachten. Die musikwissenschaftlich jetzt auch die Mediävistik erfassende endemische Abneigung gegen die *ratio* erweist sich als unfähig, das Wesen der Rationalisierung des Chorals verstehen zu können.

Man sollte allerdings auch beachten, daß das Urteil des *sensus* die einzige Voraussetzung ist, die Struktur der Welt rational ansatzweise erkennen zu können, insofern ist für Boethius die *erklingende Musik* nicht etwa irrelevant (abgesehen davon, daß für das spätantike Modell die konkrete Musik als individuelle Form nicht Teil des Modells ist; Augustin dagegen muß konkrete, individuelle Verse nutzen, um den Weg vom Urteil des *sensus* zur Erkenntnis der Wahrheit durch die *ratio* zeigen zu können!).

Bei der ersichtlichen Unfähigkeit, rationale Erkenntnis von Zahlenverhältnissen aus einer wie auch immer gearteten Wirklichkeit konkret vorzustellen — Johannes Scottus fehlt ja sogar der rational bestimmte Begriff des Einzeltons/*sonus* —, bleibt hier natürlich nur ein Formalismus, der sich auf die in vorliegenden Fachschriften geleistete Abstraktion ohne weitere eigene Erkenntnis oder auch strukturelle, inhaltliche Diskussion verläßt. Bei gänzlichem Fehlen eines Wissens um die Relation von Abstraktion, Proportion etc., und musikalischer Wirklichkeit (dies ergibt sich auch bei der Betrachtung der Harmonie-Exemplifizierungen, s. u.) bleibt der *Musikbegriff* letztlich leer, nämlich von konkretem Wissen etwa nur der

als Platonisch bezeichnet werden — auch Plato sieht die Untersuchungen an Saiten, selbst die der Pythagoräer an akustischen Phänomenen als lächerlich an (der Nachweis der betreffenden Stellen sei dem Leser als leichte Übungsaufgabe überlassen). Nur so kann die musiktheoretische Ignoranz von Johannes Scottus angemessen verstanden und bewertet werden.

2.7.5.3 Exkurs zu wertungsgeschichtlichen Folgerungen aus Cicero und Macrobius nebst einem Ausblick auf die Relation von Augustins Wertung von Musik und die bei Chalcidius

Die Wertung von „Musikern“, die Musik und Instrumente (Werkzeuge) in „Nachahmung“ der himmlischen Musik erfunden haben, als *docti homines* ist sicher bemerkenswert, nimmt sie doch als Repräsentanten von Musik im Gegensatz zur Spätantike, wie etwa dezidiert Augustin in *De musica I*, 1. Hälfte, auch praktisch tätige Musiker, offenbar doch nicht nur *inventores* bzw. *auctores musicae* wie Pythagoras oder Tubal, als *docti homines*¹⁶³; auch die wirkliche, erklingende Musik hat himm-

Realität einer Quint völlig unberührt.

Diese Kritik sozusagen am philosophischen Einsatz oder Gebrauch von Musik im philosophischen Werk von Johannes Scottus ist notwendig anzustellen, um die recht engen Grenzen dieses Philosophierens — in Bezug auf Musik bzw. *ars musica!* — adäquat einschätzen zu können und nicht fröhlich von Sachzwängen der Quellen unbeschwert daherzureden. Während das Werk von Boethius konkret als Werkzeug einer Abstraktion eingesetzt werden konnte — mit musikhistorisch ungeheuren Folgen —, bleibt Johannes Scottus im Rahmen des unfruchtbaren „Bauens“ mit Formalismen und Analogien, die keine konkrete Basis haben.

¹⁶³**Speusipp, Horaz und Augustin in der Bewertung des konkreten „Musik-machens“** Und Augustins Beweisführung, daß praktische Musiker ethisch schlechter zu bewerten sind als Singvögel, weil sie ihr ebenfalls ausschließlich körperliches Handeln trotz des Wissens um die eigentliche Aufgabe des Menschen, sich seiner *ratio* bewußt zu sein, tun, ist exemplarisch (hinzu kommt noch die typisch antike Argumentation letztlich der Wertlosigkeit des Banausen: Die betreffenden Musiker spielen vor für Geld und Beifall der Massen; von was sie sonst leben sollten, interessiert natürlich nicht; die moralisch ethische Minderwertigkeit ist mit diesem Hinweis aber eindeutig — für den antiken Aristokratismus des reinen Geistes; daß damit auch der moderne, besoldete Universitätsprofessor banausischer Natur ist, denn er „denkt“ — das Ideal vorausgesetzt — ja nur gegen Lohnzahlung; seine wissenschaftliche und geistige Arbeit dient vor allem seiner von anderen zu bezah-

lenden Subsistenz: Daß die moderne Wertung genau umgekehrt ist, sozusagen antiantik, muß jeder erleben, der freiwillig als apl. Professor an einer deutschen Universität, Elite oder nicht, in Lehre und Forschung tätig zu sein wagt).

Die Diskussion beginnt mit der Frage, ob denn mit der Relation zwischen Körper als ausführendem Organ und *animus* als Befehlshaber nicht auch musikalische Ausführung, ob selbsterfunden oder von einem anderen übernommen, *sive ab alio accipiat id, quod cantet, sive ipse inveniat, illa de qua dictum est ducente atque approbante natura*, *De musica* I, 5, 10, dann jedes „Musikmachen“ *magis scienti animo, quam servantibus membris tribuendum* lasse. Genau diese — im Verlauf der Argumentation von Augustin natürlich „widerlegte“ — Vorstellung entspricht der antiken Denkweise, wie Horaz beispielhaft — zur Exemplifizierung notwendiger Nachsicht gegenüber Fehlern eines Dichters — formuliert, *Ep.* II, 3, 348: *Nam neque chorda sonum reddit, quem volt manus et mens Poscentique gravem persaepe remittit acutum. ...*, was ein nicht gerade günstiges Licht auf die technische Ausstattung der Saiteninstrumente wirft, und auch in „Kicksern“ von Blasinstrumenten seine Entsprechung hat (Ch. M. Wieland übersetzt: ... *denn immer giebt die Saite // den Ton nicht an, den Seel' und Hand verlangte, ...*). Für Horaz also ist der Geist wie die Hand Voraussetzung des Willens, der dann eher durch Widrigkeiten des Objekts als durch Fehler nicht entsprechend realisiert wird. Dies entspricht der Meinung von Speusipp, wie sie Sextus Empiricus, *Adversus mathematicos*, VII, 145 seq., referiert. Gerade Musik ist in ihrer Ausführung ein Beweis dafür, daß die sinnliche Wahrnehmung mit dem Geist verbunden sein muß:

Σπεύσιππος δέ, ἐπεὶ τῶν πραγμάτων τὰ μὲν ἐστὶν αἰσθητά, τὰ δὲ νόητα, τῶν μὲν νοητῶν κριτήριον ἔλεξεν εἶναι τὸν ἐπιστημονικὸν λόγον, τῶν δὲ αἰσθητῶν τὴν ἐπιστημονικὴν αἴσθησιν.

ἐπιστημονικὴν δὲ αἴσθησιν ὑπέληψε καθεστάναι τὴν μεταλαμβάνουσαν τῆς κατὰ τὸν λόγον ἀληθείας, ὥσπερ γὰρ αἱ τοῦ αὐλητικοῦ ἢ τοῦ ψάλτου δάκτυλοι τεχνικὴν μὲν εἶχον ἐνέργειαν οὐκ ἐν αὐτοῖς δὲ προηχομένως τελειουμένην, ἀλλ' ἐκ τῆς πρὸς τὸν λογισμὸν συνασκήσεως ἀπαρτιζομένην, καὶ ὡς ἡ τοῦ μουσικοῦ αἴσθησις ἐνέργειαν μὲν εἶχεν ἀντιληπτικὴν τοῦ τε ἤρμοσμένου καὶ τοῦ ἀναρμόστου, ταύτην δὲ οὐκ αὐτοφνηῖ, ἀλλ' ἐκ λογισμοῦ περιγεγονυῖα, οὕτω καὶ ἡ ἐπιστημονικὴ αἴσθησις φυσικῶς παρὰ τοῦ λόγου τῆς ἐπιστημονικῆς μεταλαμβάνει τριβῆς πρὸς ἀπλανῆ ...

Speusipp aber nannte, weil von den Dingen die einen wahrgenommen, die anderen gedacht sind, als Merkmal der Gedanken die verstehende Vernunft, λόγος, als Merkmal der wahrgenommenen aber die verstehende, ἐπιστημονική, Wahrnehmung.

Er meinte aber, daß die verstehende Wahrnehmung die sei, die an der Wahrheit der Vernunft Anteil habe.

Wie nämlich die Finger des Auleten bzw. des Spielers eines Saiteninstruments, φάλτης, eine handwerkliche Kraft, τεχνικὴ ἐνέργεια, haben, die aber nicht unmittelbar in diesen ihre Vollendung besitzt, sondern vollendet wird aus der entsprechend der Überlegung durchgeführten Übung.

Und wie die Wahrnehmung des Musikers eine Kraft hat, die fähig ist, das Harmonische wie das Unharmonische zu ergreifen, und diese Kraft nicht naturgegeben, sondern aus der Überlegung kommt, so hat auch die verstehende Wahrnehmung von Natur aus Anteil an der Ratio der Bemühung um Wissen ohne Irren. ...

Augustin dagegen verneint gerade jeden Anteil der *Überlegung*, also der der *ἐπιστήμη* entsprechenden *scientia*, die wieder Weg zur *ratio* ist, an dem Tun von Musikern. Denn bei denen ist auch dadurch, daß *sensus musicae homini inditum est*, daß also die „Musikalität“ des Menschen naturgegeben ist, also *natura omnibus dedit sensum audiendi*, *De musica* I, 5, 10, ein Anteil der *ratio* an ihrem musikalischen Tun auszuschließen, ib.:

Itaque cum sensum memoria, et articuli memoriam sequuntur, usu jam edomiti atque praeparati; canit cum vult tanto melius atque jucundius, quanto illis omnibus praestat, quae superius ratio docuit cum bestiis nos habere communia, appetitum scl. imitandi, sensum atque memoriam.

Der Musiker ist um so besser, je mehr er an rein animalischen, auch den Tieren eigenen Leistungen teilhat; durch, ebenfalls „geistlose“ Übungen kann er die Tiere in den mit Tieren identisch gemeinsamen Fähigkeiten allein übertreffen; er wird somit zu einer Art Übertier (um Nietzsches Krankheit zu evozieren), handelt aber eben nur auf tierischer Ebene.

Der Gegensatz der Wertungen ist deutlich genug: Für Speusipp ist das Tun der Musiker ein Beweis dafür, daß auch die Wahrnehmung einen Anteil an der *ratio* hat, und der Mensch nicht nur von Natur aus Musik „machen“ kann. Für Augustin wird die Fähigkeit, überhaupt musikalisch adäquat zu urteilen durch die *natura* dem Menschen als Gattung gegeben. Dies schließlich ist auch bei Nachtigallen der Fall.

Zu dieser sinnlichen Fähigkeit — die an sich, an ihrer richtigen Stelle im *ordo* nicht minderwertig ist, nur vom, eventuell durch die entsprechende Schönheit verführten Menschen an ihrer, richtigen Stelle im *ordo*, nämlich weit unter der Seele gesehen werden muß — der Beurteilung von *iucunde et iniucunde* kommt nur noch der Nachahmungstrieb sowie die Erinnerung. Dies alles aber kann man bei den *bestiae* finden. Insofern aber ist der Mensch, der Musik konkret „macht“ zu verurteilen, weil er ja um die *ratio* weiß (hinzu kommt noch das erwähnte Argument, daß jemand, der für den Beifall der Massen und um Bezahlung etwas tut, also als Musiker auftritt, ethisch minderwertig sein muß; vgl. dazu Verf., *Musik als Unterhaltung*, II, Kap. VI).

Horaz ist ein Hinweis darauf, daß Augustins ausführliche Behandlung des „Falles“ *Be-*

lischen Ursprung und zwar ganz konkret verstanden, nicht etwa nur als Prinzip der Harmonie, die sich in Musik konkretisiert¹⁶⁴ o. ä.

wertung des Musikers sicher auf gegebene Wertungen antwortet (eine etwas ausführlichere Darlegung der Relation zwischen Augustin und Speusipp — in Bezug auf die Wertung musikalischer „Tätigkeit“ kann man hierzu in Verf. *Speusipp und Augustin ...*, *HeiDok* 2010 vergleichen).

¹⁶⁴Auf das Problem, daß die Musik der Himmelsliturgie, die natürlich von der der Himmelsphären zu unterscheiden ist, nicht naiv als nur besonders schöne, klingende, d. h. mit den leiblichen Ohren aufzunehmende Musik zu verstehen ist, weist Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Anhang, Teil I, *HeiDok* 2008, S. 858, S. 870 ff., S. 874 ff., S. 885 ff., u. passim hin: Hildegard z. B. besitzt diese Naivität, wie sie aus den *Vitae* des hl. Dunstan geläufig ist, nicht mehr, sie hört nicht die Engel singen mit ihren „irdischen“ Ohren, sie hört nur mit den inneren „Ohren“, in der Sprache eines viel späteren Autors mit den *Herzensohren*, sie hört konkret also nichts, was die Umsetzung in Melodien zu einem nicht leicht zu verstehenden Phänomen macht: Macht man sich klar, daß die himmlische Liturgie ewig „dauert“, also außer der Zeit stehen muß, wird klar, daß die naive Vorstellung von himmlischen, dann, gelegentlich, z. B. bei der Entrückung eines Heiligen gehörten und auf die Erde gebrachten Melodien eine *contradictio in adjecto* bedeutet; irdische Musik ist exemplarisch zeitlich, vergehend, ein Bild der Vergänglichkeit jeden irdischen Lebens, womit eine Umsetzung ewiger „Musik“ in irdische nur durch ein Wunder der Verzeitlichung von Ewigem zu leisten wäre.

Hildegards Visionen und „Auditionen“ beruhen natürlich auf der Tradition der ewigen Liturgie, aber eben nicht mehr naiv: Um sich eine Vorstellung von ihrem diesbezüglichen Denken, d. h. der Abstraktheitsebene ihre himmlischen „Musik“begriffs zu machen, beachte man ihre Feststellung, daß jede christlich gute Tat auf Erden in diesen himmlischen, ewigen Lobgesang mit „einstimmt“, Teil davon wird, also als Teil des Ewigen erscheint. Man hätte z. B. als Philosoph die menschliche „Unhörbarkeit“ himmlischer „Musik“ genau auf dieses Merkmal des grundsätzlichen Unterschieds von Ewig- und Zeitlichkeit zurückführen können, was z. B. Johannes Scottus nicht tut; sicher nicht wegen Mangel an Denkfähigkeit, wohl aber deshalb, weil Musik für ihn von höchst untergeordneter Relevanz war.

Etwas anders wird das angesprochene Problem durch R. v. Volkmann-Leander gelöst: Da ist das *goldene Zeitalter* qualifiziert als das, *wo die Engel mit den Bauernkindern ... spielten*, und die *Tore des Himmels weit offen* standen. In diesem Zeitalter war die Musik des Himmels bzw. im Himmel auch für die Menschen noch erfahrbar: *Das Schönste aber war die wundervolle Musik, die damals aus dem Himmel sich hören ließ*, und deren Komponist Gott selbst war — dem Märchenstil folgend wird diese Musik auch in der Art von Otfrids Paradiesschilderung ausgestattet. Der Dichter läßt offen, ob es sich um die ewige Liturgie handelt, oder um eine eigens für Menschen von Gott gemachte Musik, ihre Eigenschaft

beschreibt Volkmann-Leander in Anlehnung an die Orpheus-Topik, Verstummen des Windes, *und die Wasser im Meer und in den Flüssen standen still*. Den Menschen *wurde ... beim Lauschen so wunderbar zumut, wie man das jetzt einem armen Menschen gar nicht beschreiben kann*. Der, von Volkmann-Leander aber nicht konkretisierte, Sündenfall führt auch hier zum Verlust dieser Musik, denn Gott schließt *zur Strafe* das Himmelstor, womit diese Musik auf Erden keinen Platz hat, eine poetisch märchenhafte Version der Konzeption von Hildegard. Ersichtlich, daß Volkmann-Leander hier Paradies und (heidnisches) *goldenes Zeitalter* eben in einer für das Märchen passenden Form zusammenfügt, durchaus plausibel.

Auch der nur noch partielle, völlig unzulängliche Rest dieser Musik auf Erden findet sich bei Volkmann-Leander in märchenhafter Weise vereinfacht und versinnbildlicht: Die Engel zerschneiden die Noten, die *wie Schneeflocken über Berg und Tal* wehen ... *Und die Menschenkinder haschten sich jeder ein Schnitzel, der eine ein großes, der andere ein kleines ...*, was dann, erwartungsgemäß zum Streit führt, wer denn das beste, ja eigentliche Stück dieser Musik habe — Volkmann-Leander findet dann aber noch einen Schluß, der in seinem eigenen, gattungsgebundenen Stil dennoch Gedanken von Johannes Scottus zu parallelisieren ist: *Wenn aber der jüngste Tag kommen wird ... dann wird der liebe Gott durch die Engel alle die Papierschnitzel ... wieder einsammeln lassen ... Die Engel werden die Stückchen wieder zusammensetzen, und dann werden die Tore aufspringen, und die himmlische Musik wird aufs neue erschallen, ebenso schön wie früher ...*: Am Ende kommt das viele Verschiedene, Unzulängliche in der einen großen Harmonie wieder zusammen, *Träumereien an französischen Kaminen, Die himmlische Musik*.

Darf man Derartiges wirklich zitieren, zudem noch in einem ernstgemeinten wissenschaftlichen Beitrag, oder ist dies nur *bemüht geistreich*, wie der seelige F. Reckow einen Verweis des Verf. auf K. Mays Rezeption und Nutzung patristischer Wertungskriterien von Musik, geradezu in einer „Entweltlichung“ von Musik, einem „Zurück zur Musik in der Liturgie“, abzuqualifizieren sich bemüßt fand? Ist es, kulturwissenschaftlich wirklich nicht erlaubt, auf, wie auch immer zustande gekommene Traditionen, Topoi auch noch nach Jahrhunderten hinzuweisen, auf Merkmale christlich abendländischen Denkens, die sich immer wieder in ganz verschiedener Form, aber auf ein Zentrum bezogen, verwirklicht haben? Wer nicht bemerkt, welche Zusammenhänge hier bestehen, daß auch hier Traditionsstränge vorliegen, die auch in ihrer Bescheidenheit ein Teil der Traditionsstränge der Wertung von Musik betreffen, der wird urteilen müssen wie Reckow, nur weil er unfähig ist, diese Zusammenhänge als wichtige Zeugnisse der kulturellen Einheit erleben zu können.

Nein, Verf. fühlt sich mit einem Verweis auf K. May nicht *geistreich*, was ja wohl absurd wäre, er versucht auf gelegentlich konkret literarisch aufscheinende Wertungstopoi hinzuweisen, was er, zum merkwürdig großen Ärger eines der großen Denker über das Denken von Musik im Mittelalter, in *Musik als Unterhaltung* auch in Hinblick auf A. Stifter getan

Auf dieser Vorstellung beruht übrigens eine wertungsgeschichtlich deshalb für den Wertungswandel im 12. und 13. Jh. bemerkenswerte Folgerung, weil ein Bezug zur für die Zeit davor dominanten liturgischen, Augustinischen Wertung von Musik nicht zu bestehen scheint, Wilhelm von Conches, *Comm. in Macrobius*, ed. A. M. Peden, *Music in Medieval Commentaries on Macrobius*, S. 159, in *Musik – und die Gesch. d. Philosophie u. Naturwiss. i. Ma.*, hg. von F. Hentschel, schreibt¹⁶⁵:

Sapientes viri non tantum instrumenta musica atque cantilenas invenerunt ad delectationem, sed ad revocandum morum concordiam, ut anima hoc modo in terra illius concordiae recordaretur, qua in caelo ante coniunctionem corporis utebatur, et illic regredi nitetur.

Die Vorstellung geht auf die in der Deutung von Musik bei der *pompa* am deutlichsten greifbare Denkweise von Macrobius bzw. der gemeinten Glaubensweisen direkt zurück, wo ein solcher Gebrauch von Musik durch die Vorstellung einer Rückkehr der *animae ad originem dulcedinis musicae, i. e. ad caelum ...* begründet ist, s. u., 2.8.3 auf Seite 848 (hier ist die Gleichsetzung von *caelum* und *Himmelsharmonie*

hat, und Volkmann-Leanders einfaches Märchen läßt erkennen, daß die hohen Gedanken Hildegards und ihrer Vorgänger eben doch nicht nur tote Literatur geblieben sind — und wer würde heute bei hochqualifizierten Damen eine kleine Handbibliothek erwarten, wie sie G. Keller bei der jungen Frau im *Sinngedicht* schildert? Was soll denn nun so ein Hinweis, nur um sich seiner literarischen Bildung zu brüsten — ach nein, das hat Verf. nun wirklich nicht nötig: Es wird daraus nur deutlich, wie und woher solche Topoi entstehen und weiterwirken konnten: Die alten Texte wurden gelesen, als Literatur und nicht ausschließlich als Zitatengrube, meist nur aus Sekundärliteratur entnommen.

Auf diese Traditionen und damit die kaum noch bedrohte, sondern unwirksam gewordene abendländische Kultureinheit und die eigentliche Aussage der hier betrachteten Quellen von Antike und Mittelalter hinzuweisen, ist die Aufgabe auch dieses Buches — natürlich reicht das nicht aus, es handelt sich nur um Hinweise auf ein viel größeres Gesamtes; solche Hinweise aber zu unterlassen, erscheint daher auch nicht als sinnvoll.

¹⁶⁵Man erinnert sich daran, daß Hildegard an einer bekannten Stelle bemerkt, daß durch den Sündenfall die Fähigkeit zum ewigen Lobgesang verloren geht, Gottes Güte dann aber doch ein gewisses Weiterwirken, in dem Gesang der irdischen Liturgie gegeben hat, vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil I, Anhang, *HeiDok* 2008, S. 896, S. 933 ff., 951 f., S. 1110 f., u. ö.; sie spricht z. B. vom *recolere suavitatem canticorum celestis patrie*, wobei es sich natürlich auch nicht einfach um hörbare Melodien handelt.

manifest, das brauchte Johannes Scottus nur zu übernehmen, um eine zweiteilige Opposition formulieren).

Die Formulierung *instrumenta musica atque cantilenae*, mit der Musik insgesamt aufgerufen werden soll, entspricht genau dem Text von Cicero. Wilhelm von Conches verbindet dies aber mit der etwa von Boethius exemplarisch formulierten rudimentären Affektenlehre, daß nämlich die Musik mit den *mores* direkt verbunden und daher geeignet sei, *mores honestare vel evertere*, wie schon als Überschrift zum Proömium des 1. Buches der *Inst. mus.*, also an prominenter Stelle zu lesen ist. Die Besonderheit des Macrobiusschen Vorbilds besteht in der Formulierung nicht einfach „moralischer“ Wirkung von Musik, sondern eines *revocare morum concordiam*, die, guten, *mores* — ob als Genetivus sub- oder obiectivus muß offenbleiben — werden durch Erinnerung an den ursprünglichen paradiesischen Zustand gekräftigt, so daß die topische Wirksamkeit von Musik als „Sittenwächter“ mit dem vorkörperlichen Zustand der Seele — ein offensichtlich nicht ganz orthodoxes Denken — im Himmel nun im Zustand der Verbindung von Seele und Körper als Erinnerung verbunden werden kann. Diese Erinnerung dient noch zusätzlich als Mittel, wieder zum Himmel, d. h. zum vorkörperlichen, „seeligen“ Zustand zu gelangen, was übrigens nicht kompatibel mit der Verheißung der Verklärung auch des Leibes erscheint, die wie Augustin im letzten Buch von *De musica* feststellt, die *auctoritas Dei* verheißen hat.

Parallel dazu formuliert Chalcidius, *In Tim.*, ed. Waszink, S. 272, 3, ebenfalls daß die eigentliche, die nicht schlechte, Musik, den Menschen zu seiner richtigen Verfassung zurückführen kann (der kommentierte Text wird *schräg* wiedergegeben). Ausgangspunkt der Erörterung ist Platos Hinweis, daß *visus et auditus* die beiden Sinne sind, die der Erkenntnis nützlich sein können¹⁶⁶. Zur besseren Orientierung

¹⁶⁶Tatsächlich erweisen sich diese beiden Sinne als zur Abstraktionsbildung fähig, allerdings nicht in allen Bereichen, z. B. ist die sog. Klangfarbe nicht fähig Gestalt zu bilden, also Klassen von translationsinvarianten Bildungen, was auch der Geschmacksinn nicht leisten kann. Man könnte noch den Tastsinn heranziehen, dessen Leistung auch fähig ist, Abstraktion, z. B. hinsichtlich der Erkennung gleicher Raumstrukturen zu leisten.

Daß die Beachtung dieser Abstraktionsfähigkeiten notwendig ist, kann exemplarisch und eindringlich M. Haas belegen, dem diese Besonderheit in seinem, vornehmlich Musik des Mittelalters betreffenden Schreiben und Denken offenbar noch gar nicht aufgefallen ist, vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil I, *HeiDok* 2008, S. 264 ff. und S.

sei die betreffende Stelle des Kommentars anschließend vollständig zitiert.

Dabei kommt Calcidius dem „musikalischen“ Sündenbegriff Augustins recht nahe, wenn er das Sich-Vergessen der *anima* an den Körper als das nur durch *musica divina* zu heilende *vitium* ansieht, wobei dieses Vergessen das Vergessen des ursprünglichen Zustands der von Gott geschaffenen Seelen bedeutet (ein Unterschied besteht darin, daß Augustin natürlich auch die rein „körperliche“ Musik nicht etwa für gänzlich wertlos hält, sie hat natürlich, und als erhebliche Gefahr für das Selbstwissen der Seele, ihre eigene Schönheit: Die minderwertigen Musiker machen

239 ff., wo sich M. Haas über seine ungeheure Forschungsbreite hinaus auch noch als Kinderpsychologe herausstellt; vgl. auch noch Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 257 ff.

Wenn auch M. Haas hier gewisse grundlegende Kenntnismängel zeigt, so ist man doch dankbar, daß jede neue Mode, jeder Modeausdruck aus irgendeiner der eher diskursiven Disziplinen sofort ihr bzw. sein Echo in seinen somit immer aktuellen Beiträgen findet, das kann dann schon den Mut bewundern lassen, mit dem M. Haas bei Fehlen wesentlicher Kenntnisse — z. B. der musikalischen Gestaltbildungsfähigkeit als Abstraktionsleistung — sich Urteile über Dinge erlaubt, die er von vornherein nicht verstehen kann. Diese Abstraktionsleistung ist eben auch Voraussetzung für Erkenntnisse der Art wie die Proportionalität von Intervallen und der Multiplikation als Modell ihrer Verknüpfungen. Insofern erlaubt Musik, in Melik und Rhythmik, den Weg von der individuellen konkreten Erscheinung zum abstrakten Begriff durchzuführen, z. B. zur Intervallkategorie als translationsinvariantes Abstandsmaß, bzw. als Klassen von Tonpaaren. So kann man von einer *superficies* zur tieferen Erkenntnis gelangen. Die Ausführungen von Macrobius wie auch von Calcidius haben davon natürlich nichts mehr verstanden, ihre Erklärungen sind eher „platt“, auf die Ethoslehre bezogen.

Bei Plato selbst muß man die Ausführungen über den Sehsinn heranziehen, der zur Fähigkeit des Philosophierens führt, also zum Höchstens, was dem Menschen möglich ist. Dann schreibt Plato, *φωνῆς τε δὴ καὶ ἀκοῆς περὶ ὁ αὐτὸς λόγος*, was in Bezug auf die anschließend erwähnte *ἀρμονία* nicht nur im Sinne einer ethischen „Harmonisierung“ der Seele zu verstehen sein könnte, sondern auch die Leistung der rationalen Erkenntnis mit einschließen dürfte, die dann ja auch, eben rational genutzt, nicht einfach zur Unterhaltung, die Seele harmonisch „ordnen“ kann, schließlich lehrt sie die Harmonie des Ganzen, wie vorher in der berühmten Skalenberechnung dargestellt. Die Erkenntnisse des proportionalen Modells, das für Plato das einzig gültige sein mußte, liefern die Voraussetzungen für dieses Verständnis des Aufbaus einer „Welttonleiter“. Daß die scholastischen Philosophen dazu nichts zu sagen haben, ist charakteristisch, obwohl ihnen wenigstens ansatzweise der Inhalt der Schrift von Boethius bekannt gewesen sein müßte.

keinen Höllenlärm o. dgl., sondern *pulchritudo*; auf was es aber ankommt, diese Art der Schönheit in ihrer Stellung im *ordo* richtig zu erkennen, und das, was an ihr so schön ist, als Zeichen der eigentlichen Schönheit verstehen zu lernen, als Zeichen der Schönheit, die ewiger Natur ist); andererseits ergibt sich für Augustin ein Problem aus dieser Art der Wertung von Musik, die Calcidius nicht sieht:

Eadem vocis quoque et auditus ratio est ad eosdem usus atque ad plenam vitae hominum instructionem datorum.

Sunt igitur principales duo sensus, visus et auditus, utrique philosophiam adiuvantes; quorum alter quidem evidentia, utpote qui res ipsas acie suo comprehendat, alter latior, ideo quod etiam de rebus absentibus instruat, modulatus siquidem aër articulatae voci tactusque vox et intelligibilis ratio oratio pergat ad intimos sensus audientis intellectui nuntians tam praesentia quam absentia.

Idem auditus quod intellectum quoque adiuvet, sic probat: Quamque per vocem utilitatis capitur ex musica, totum hoc constat hominum generi propter harmoniam tributum, quia iuxta rationem harmonicam animam in superioribus aedificaverat naturalemque eius actum rhythmis modisque constare diderat, sed haec exolescere animae ab consortium corporis necessario obtinente oblivione, proptereaque immodulatas fore animas plurimorum¹⁶⁷. Medelam (Heilmittel) huius vitii dicit esse in musica positam, non in ea, quae vulgus delectatur quaeque ad voluptatem facta excitat vitia non (ib., S. 272, 16) numquam, sed in illa divina, quae numquam a ratione atque intelligentia separetur¹⁶⁸; hanc enim censet exorbitantes animas a via recta revocare demum ad symphoniam veterem¹⁶⁹.

¹⁶⁷Diese Abwertung der Massen ist für Augustin für den Anfang des 1. Buches ebenfalls relevant — der Anfang des 6. Buches läßt eine andere, christliche Wertung erkennen: Auch die einfältigen Menschen können Glauben haben und bedürfen daher der wissenschaftlichen Hilfsmittel nicht.

¹⁶⁸Man beachte die Parallelität zur Formulierung, mit der Boethius „nachweist“, daß alle Instrumentalisten von jeder *ratio* etc. *seiuncti* seien — der Inhalt ist nicht identisch, aber auch nicht gegensätzlich: Für Boethius sind alle „praktischen“ Musiker irrational, Calcidius unterscheidet gute und schlechte Musik.

¹⁶⁹Eine Spezifizierung dieser *musica divina* kann man bei Calcidius natürlich nicht erwarten — von Interesse ist aber, daß Augustin eine solche Kategorie in *De musica* nicht kennt (wieder von der Konzentration auf den Vers von Ambrosius im 6. Buch abgesehen): Eine

Optima porro symphonia est in moribus nostris iustitia, virtutum omnium principalis, per quam ceterae quoque virtutes suum munus atque opus exsequuntur, ut ratio quidem duxit, vigor vero intimus, qui est iracundiae similis, auxiliatorem se rationi volens praebeat; porro haec provenire sine modulatione non possunt, modulatio demum sine symphonia nulla sit, ipsa symphonia sequitur musicam.

Procul dubio musica exornat animam rationabiliter ad antiquam naturam revocans et efficiens talem demum, qualem initio Deus opifex eam fecerat.

Tota porro musica in voce et auditus et sonis posita est. Utilis ergo etiam iste sensus est philosophiae totius assecutioni ad notationem intelligibilis rei.

Wie erwähnt ist hier von Interesse, daß damit die Identifizierung von Musik und Lebenslauf, die als Postulat der liturgischen Wertung von Musik topisch ist, ansatzweise vorweggenommen ist, weil mit *iustitia* ja allegorisch eine Verhaltensweise als letztlich himmlische *harmonia* angesprochen ist; ein Bezug zur Forderung, nicht nur in der Liturgie ein hinsichtlich *vox et anima* o. ä. übereinstimmendes Leben zu führen, sondern überhaupt das ganze Leben als liturgisches Lied zu gestalten. Dem entspricht hier die *iustitia*. Auch der Mißbrauch von Musik wird hier sozusagen vorweggenommen, wenn die eigentliche Musik abgesetzt wird von der nur der Unterhaltung des Volks dienenden; dies entspricht genau der Wertung Augustins in *De Musica* I. Deutlich wird allerdings, daß Chalcidius nur das Gegenbild hat: Was die eigentliche, nie von der *ratio* geschiedene Musik ist, kann nicht konkretisiert werden.

Von Plato ausgehend wird man die Musik voraussetzen, die in der Staatsschrift nicht nur erlaubt, sondern aus rationalen Gründen bestimmt wird. Diese Musik kann sinngemäß als Helfer der *ratio* verstanden werden — ein Gedanke, der auf die liturgische Musik offenbar nie angewandt worden ist¹⁷⁰, wahrscheinlich weil für

Übertragung dieses Begriffs zur Bezeichnung der liturgischen Musik hätte nahegelegen. Chalcidius dürfte, wie das Folgende zeigt, eher an einen „sehr“ übertragenen Sinn des Wortes denken, er entspricht damit der christlichen Vorstellung etwa vom *iubilus* als Ausdruck gottgefälligen Lebens.

¹⁷⁰Das war erst im lateinischen Mittelalter möglich, z. B. in den letzten Kapiteln der *Musica Enchiridis* exemplarisch formuliert.

Augustin bei der Niederschrift der wesentlichen Begründung liturgischer Musik die *flamma pietatis* wichtiger geworden war als noch in *De musica*, wenigstens den ersten Büchern, die *ratio*. Um das Wertungsmodell zu übertragen müßte man statt *ratio* also *pietas* oder *fides* setzen.

Trotz solcher möglicher Parallelisierung lassen sich Augustins liturgische Wertung von Musik und die von Chalcidius formulierte Wertung nicht vereinbaren: Sie läßt eindeutig klingende Musik direkt auf die Seelen einwirken; die Seelen werden, wenn man so rational rekonstruieren darf, durch konkreten Klang an ihre ursprüngliche Harmonie erinnert: Das konkrete Klingen ist sozusagen Träger einer Harmonie, die nicht durch Erkenntnis der Art des Schönen, sondern offensichtlich zunächst in ihrer sinnlichen Erscheinung direkt die Seele affiziert. Genau dies macht Augustin zum Problem in *De musica* VI: Wie kann die Seele, der Unendlichkeit und der *ratio* fähig von sinnlicher Erscheinung erfaßt werden; dies ist ausgeschlossen — wenigstens in *De musica* VI; in den *Confessiones* dagegen muß wieder die Affizierung der Seelen als göttliches Wunder eingeräumt werden; nur muß jetzt die Seele auf der Hut sein, nicht von der rein sinnlichen Schönheit abgelenkt zu werden, was, ganz in Übereinstimmung mit *De musica* VI, natürlich Sünde sein muß¹⁷¹.

¹⁷¹**Gott und die musikalische Kunst ... ausgerechnet bei Augustin** Das Verständnis ausgerechnet dieses Buches als Absicht Augustins, *bringing art and God into a comprehensive, consistent and Christian metaphysics* durch P. K. Ellsmere, *Augustine on Beauty, Art and God*, in *Augustine on Music*, ed. R. R. La Croix, Lewiston 1988, S. 110, erweist sich als ein völliges Mißverstehen der Intention Augustins, das sich in dem Beitrag durch die kontextfreie Herausnahme einzelner kurzer Textpartien ohne jede Berücksichtigung von deren jeweiliger Funktion im Rahmen der eigentlichen Frage konkretisiert; diese Vereinzelung ist angesichts der klaren Planung Augustins völlig unverständlich und widerspricht Augustins Einsatz bekannter Vorstellungen über Schönheit und deren Wirkung zum Zweck der Frage nach der Berührbarkeit der Seele durch körperlich vergängliches Äußeres total: Es geht um die Bestimmung der Natur der verschiedenen *numeri*, nicht um die Diskussion des Kunstschönen auch noch in Bezug auf Gott; es geht um existentielle Fragen, um die Relation von Ewigem und Zeitlichem im Menschen, da sind Diskussionen des Kunstschönen nur darin relevant, daß sie die Frage der Art des Kontakts der ewigen Seele mit der zeitlichen Erscheinung einer Antwort zuführen lassen; das sind Fragen, die beantwortet werden müssen, um die menschliche Existenz zwischen Zeit, Werden und Vergehen auf der einen, und Ewigkeit auf der anderen Seite begreifen zu lernen; Formulierungen der Art von Ellsmere erscheinen dieser Existenzialität des von Augustin Gefragten gegenüber nicht nur

abwegig, sondern lächerlich oberflächlich.

So wird, um nur ein Beispiel zu nennen, zu *De musica* VI, 11, 33, festgestellt, ib., S. 98: *An individual object has different degrees of beauty at different times in its temporal span.* Dies kann man als Platonische Trivialität bewerten, abgesehen davon, daß *different degrees of beauty* auch den totalen Verlust von Schönheit bedeuten kann; das ist Merkmal der *Werdewelt*. Augustin meint aber ganz Anderes: Wer die Stelle liest, muß sofort bemerken, daß Augustin hier von den *numeri* handelt, *qui fiunt in anima rebus temporalibus dedita*, die sicher *sui generis pulchritudinem* haben; diese ist aber von der Göttlichen *providentia* durch *nostra poenali mortalitate* begrenzt — erst in der verheißenen Verklärung auch des Körpers werden seine Schönheiten ohne unzulässiges Absteigen im *ordo* bewundernswert sein; das hat mit dem von Ellsmere Gesagten nichts zu tun, ist viel zu spezifisch, um mit derartigen Trivialitäten erfaßt werden zu können.

Die Göttliche Gnade liefert uns dieser Vergänglichkeit aber nicht aus, *non ita deseruit, ut non valeamus recurrere, et a carnalium sensuum delectatione, misericordia Ejus manum porrigente, revocari. Talis enim delectatio vehementer infigit memoriae, quod trahit a lubricis sensibus.* Das Fleisch ist das, was uns verführt, dessen vergängliche Schönheit, wovon der Apostel spricht: *Mente servio legi Dei, carne autem legi peccati.* Darum geht es, daß die Göttliche Gnade uns doch Besseres gegeben hat: *Sed in spiritualia mente suspensa atque ibi fixa et manente, etiam hujus consuetudinis impetus frangitur, et paulatim extinguitur.* Wir können dieser vergänglichen Schönheit entgehen, ihrem *impetus* widerstehen, *ita certis regressibus ab omni lasciviente motu, in quo defectus essentiae est animae, delectatione in rationis numeros restituta ad Deum tota vita nostra convertitur, dans corpori numeros sanitatis, non accipiens inde laetitiam; quod corrupto exteriori homine, et eius in melius commutatione continget.* Die Anwendung der *ratio*, um die *delectatio* an den ewigen Proportionen zu erkennen, ist die Möglichkeit, sich von dem Verfallen an rein körperlich, vergängliche Schönheit zu befreien — die *ratio* stammt von Gott! Die Schönheit der Dinge im *ordo* natürlich auch, die ist aber nicht ästhetisch zu genießen, sondern als Hinweis auf das Höhere, die über der Seele stehende Stellung Gottes zu bewerten. Wie Patricia K. Ellsmere daraus ihren Satz ziehen kann, ist absolut unverständlich, ja zeigt eine geradezu totale Unfähigkeit, die so viel höher weisenden brennenden Fragen Augustins zu verstehen, daß es vielleicht verständlich ist, daß Verf. diese Arbeit nicht in seine Diskussion in *Musik als Unterhaltung* aufgenommen hat.

Aber man findet in der gleichen Sammlung von R. J. Forman, *Augustine's Music: "Keys" to the Logos*, ib., S. 17 ff., ja auch durchgehend so seltsame „Erkenntnisse“ wie, ib., S. 20: *... musical rendering can often be enhanced by metrical irregularities if the sense of hearing is satisfied. The protos chronos ... is thus the beginning of meter. It cannot be divided by the rhythmizomenon (that which is rhymed) ...* Das *Rhythmizomenon* als *that which is rhymed*, setzt diesen Merkwürdigkeiten — es soll um Augustins *De musica* gehen! — die

Nur, eine Verbindung zur *ratio* besteht da nicht mehr, weder in der Verwendung von Musik als Quelle der Erkenntnis der Ordnung der Schönheiten auf verschiedenen Ebenen des *ordo*, noch eine Hilfe für die *ratio*: Als Hilfsmittel zur Erregung der *flamma pietatis* ist die liturgische Musik, zur Überzeitlichkeit nur durch das *Verbum Dei* befähigt, das der Zeitlichkeit von Musik eine *anima* gibt¹⁷², gerade auch für die, die einer Anwendung der *ratio* gerade nicht besonders geneigt sind, die Einfachen, deren Glaube aber an Wert dadurch natürlich nichts verlieren kann. An die Theorie eines Erinnerns an ursprüngliche Zustände in einer übergeordneten *harmonia* kann Augustin natürlich nicht anknüpfen, für ihn ist die — und hier sind beide Modelle wieder parallelisierbar — positive Wirkung von Musik ein Wunder Gottes, unerklärbar. Hier konnten spätere „Platoniker“ nicht an Augustin anknüpfen — man könnte natürlich eine Beachtung der Unterschiede erwarten, letztlich wird hier also auch nicht das antike und spätantike Erbe hinsichtlich der philosophischen und theologischen Wertung von Musik genutzt. Selbstverständlich ist auch die Wertung der *iustitia* unter den *mores* bei Chalcidius nicht auf Augustins Wertung von Musik übertragbar.

Die Herkunft der Vorstellung einer *concordia morum* — was der Hervorhebung der *iustitia* bei Chalcidius entspricht — entspricht nicht ganz der noch im 2. Teil anzusprechenden „parallelen“ Textstelle von Bernhard von Chartres, da ist vor allem die Seele durch ursprünglich vollkommene Harmonie bestimmt, was sich aber in

Krone auf (man ist schon versucht, zu sagen: *schlägt dem Faß die Krone ins Gesicht*); schon ein *dividere per rhythmizomenon* ist ein wirklich guter Einfall, fast so gut (Achtung: Ironie), wie die Vorstellung, daß für Augustin wesentlich sein könnte, was der *sensus* sagt, daß das *the sense of hearing is satisfied* (man findet solche Abstrusitäten natürlich nicht nur einmal, vergleichbar ist die Fehldeutung von Hentschel, auf die Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 113 ff., näher eingeht — daß Augustins Gedankengänge so schwer zu verstehen sind, ist nicht leicht vorstellbar). Derartiges von Augustin zu behaupten, ist schon ein wenig zu viel an Beweis, Augustins Ausführungen dezidiert nicht verstanden zu haben. Nicht nur ein deutscher Altphilologe wie von Albrecht, sondern auch englischsprachige Kollegen scheinen von totaler Unfähigkeit geprägt zu sein, das zu verstehen, was Augustin bewegt hat: Das sind nämlich wirkliche Probleme menschlicher Existenz. Es ist ersichtlich überflüssig, weiter auf derartige Beiträge einzugehen.

¹⁷²Was man modern so interpretieren kann, daß Musik einen übergeordneten, über der rein musikalischen Schönheit stehenden Sinn haben muß; ersichtlich ein Topos, der einige musikhistorische Bedeutung bekommen hat.

einer *consonantia virtutum*, nach der wir unsere *mores* zu gestalten haben, konkretisiert; hier liegt eine Parallele zur Formulierung von Wilhelm von Conches. Offenbar ist auch bei ihm der himmlische, eigentliche Zustand der Seelen durch eine Harmonie der *mores* definiert, worauf hier nicht weiter einzugehen ist.

Die „Sittlichkeit“ von Musik kann so mit der Vorstellung einer ursprünglichen Himmelmusik verbunden werden. Dabei ist bemerkenswert, daß zwar Himmel und Erde, Seele und Körper angesprochen werden, die ganze Argumentation auch hier aber keine Berührung mit der traditionellen Augustinischen bzw. liturgischen Wertung von Musik hat (zur musikhistorischen Bedeutung dieser Wertung vgl. Verf., *Musik als Unterhaltung*, Bd. I, S. 129 ff.). Man könnte dies als Ergebnis eines philosophisch angeregten Verweltlichungsvorgangs sehen, muß aber beachten, daß der Kommentator offenbar etwas naiv ganz im Rahmen seiner Quelle, also der Platonischen Lehre in der Aufnahme von Cicero und Macrobius bleibt. Man könnte dem Kommentator also auch einen gewissen Vorwurf machen, daß er die — Augustinisch gesehen — Besonderheit seiner Ausarbeitung der Anregung von Macrobius nicht bemerkt hat, was durchaus als Mangel der philosophischen und theologischen Reflexionsfähigkeit anzusehen ist.

Andererseits nimmt Wilhelm von Conches mit dem Begriff der *delectatio*, die ja offenbar geduldet wird — *non tantum* — geradezu Aristotelische Denkweise auf, nämlich die Zulässigkeit von *delectatio* in bestimmtem Rahmen, wie sie in der Ethik und der Staatsschrift auftritt und erhebliche Bedeutung für Beichtlehren wie auch andere Literatur gewonnen hat (vgl. etwa Verf., *Musik als Unterhaltung*, Teil IV, Kap. 13, der Gesamttitel ergibt sich aus dem Gegensatz von Augustins absolutem Verbot, Musik je an sich zu erleben, und Aristoteles' Zulassung von Musik auch als Unterhaltung an sich; leider ist dieser Ansatz zu kompliziert für M. Haas, wie traurig, denn er hätte sicher Bedeutenderes sagen können als nur seine Unfähigkeit zum Verstehen rationaler, übrigens mit den Fragen eines bedeutenden Romanisten wie Wechssler paralleler, wissenschaftlicher Literatur, vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil I, *HeiDok* 2008, S. 98 ff.). Diese Interpretation ergibt sich eben daraus, daß mit *non tantum* eine gewisse Indulgenz auch gegenüber reiner musikalischer *delectatio* gegeben sein dürfte, was Augustinischer, d. h. der verbindlichen liturgischen Wertungstradition grundsätzlich widerspricht; die Aristotelische „Erholungstheorie“ dagegen kann die Notwendigkeit der *delectatio* an sich begründen (hier stoßen sozusagen wieder das Platonische und das Aristoteli-

sche Konzept der Funktion von Musik aufeinander, nur das Platonische in Gestalt der christlichen Umgestaltung durch Augustin: Die strikte „politische“ Funktionalität ist nun die der liturgischen Wertung von Musik, über die Verf. in Kap. II des ersten Bandes von *Musik als Unterhaltung* handelt, weil hier die Ausgangsposition des anschließenden Verweltlichungsvorgangs liegt).

Natürlich ist der Gebrauch des Wortes *delectatio* in Bezug zur Wirkung oder zum Sinn von Musik schon rein literarisch so geläufig, daß seine Erwähnung trivial erscheint. Die Gegenüberstellung von *delectatio* und *mores* als wesentliche Klassen der Bedeutung von Musik fällt jedoch auf, zumal, wie anschließend zu berichten, Bernhard von Chartres in einer vergleichbaren Bemerkung zu Platonischer Wertung von Musik sich strikt an das Vorbild hält und ausschließlich die Sitten fördernde Musik zuläßt. Wenn, was ja wahrscheinlich ist, kein direkter Einfluß von Aristoteles vorliegt, ist diese Gegenüberstellung bzw. Indulgenz bemerkenswert.

Einmal liegt ein krasser Widerspruch zur Augustinischen Wertung vor, wenn reine *delectatio* an Musik als zulässig angesehen wird — und das *non tantum* läßt eigentlich keine andere Wahl. Zum anderen ist generell auch eine Beschränkung auf gute *mores* von der liturgischen Wertung her unhaltbar, da eben nur Gottes Wort die geradezu exemplarische Vergänglichkeit von Musik *beseelen* kann. Die Wirkungslehre, wie sie auch bei Macrobius selbst recht ausführlich und topisch erscheint, basiert partiell zwangsläufig auf dem Grundsatz einer *delectatio* durch Musik, dies gilt auch für das einführende Kapitel zum ersten Buch der Musikschrift von Boethius (ed. Friedlein, S. 180, 3: *nulla omnino sit aetas, quae a cantilenae dulcis delectatione seiuncta sit. ...*, worauf der Hinweis auf den Timaeus folgt, daß nämlich *mundi animam musica convenientia fuisse coniunctam*, was mit den Ausführungen von Macrobius nicht in Widerspruch steht.

Bei Beschränkung auf solche, auch im Fall der zitierten Stelle von Boethius als heidnisch zu qualifizierenden Aussagen erscheint die Alternative, die Wilhelm von Conches mit *non tantum* aufstellt, nicht zu fernliegend, sie bleibt als so deutliche Alternative beachtenswert. In Hinblick auf die verbindliche liturgische, d. h. Augustinische Wertung von Musik gesehen, bedeutet die zitierte Stelle eine Ungeheuerlichkeit. Man muß also von einem sozusagen strikt beschränktem Denken sprechen, d. h. ganz auf den gegebenen Rahmen des kommentierten Textes konzentriertes Betrachten. Als solche verdient sie wertungsgeschichtliche Beachtung als

eines der zahlreichen Zeugnisse dafür, daß die Rezeption antiker Philosophie gerade im Raum der durch ihre Verwendung in der Liturgie ja essentiell gebundenen Musik stets die Potenz besaß, diese verbindliche Wertung infrage stellen zu lassen.

Auch wenn die Stelle kaum als Reaktion auf die für das 12. und 13. Jh. charakteristische musikgeschichtliche Wertungsänderung anzusehen ist und auch keine Gegenstellung zur traditionellen Augustinischen Wertung von Musik zu erkennen ist — es fehlt jede Spur des Bewußtseins eines Gegensatzes der Aussage zur liturgischen Wertung von Musik —, so wird aus einem solchen Text doch deutlich, daß die antike Philosophie Wertungsfaktoren von Musik vermitteln konnte, die andere Denk- und Wertungsmöglichkeiten eröffneten; nur ist auch Wilhelm von Conches nicht fähig zu den auch philosophisch, vor allem theologisch unabdingbaren Harmonisierungsversuchen, hier ist auch dieses Zeugnis, wie angesprochen, höchst beschränkt, dem Denken von Augustin und damit der Tradition der liturgischen Wertung von Musik nicht gewachsen.

Eine vergleichbare, nun aber rigorose Reaktion auf sozusagen die gleiche philosophische Situation findet sich in dem Kommentar von Bernhard von Chartres, in den *Glossae super Platonem, in Tim.* 47 C - D, wo es um die Bedeutung des Gehörsinns für die Erkenntnis geht; eine Stelle, die eine weitere Quelle von Wilhelm von Conches erkennen lassen könnte. Bernhard schreibt dazu (vgl. A. Speer, *Musikkategorien bei Adelard von Bath*, ebenfalls in *Musik – und die Gesch. d. Philosophie u. Naturwiss. i. Ma.*, hg. von F. Hentschel, S. 110):

Docet quomodo auditus valeat ad philosophiam: quia valet ad correctionem morum. Auditus enim consonantiis musicis debemus in moribus nostris virtutum consonantia reformari.

Licet enim anima sec. consonantias sit compacta, tamen ipsae consonantiae ex corporum coniunctione dissonae fiunt et reformadae sunt per exteriorem musicam.

Et hoc est: tota musica data est hominibus non ad delectationem, sed ad morum compositionem.

Man sieht übrigens, wie beschränkt die Sichtmöglichkeit des Philosophen ist — wenn man z. B. an Guidos Beschreibung von Musik als Form betrachtet, die nicht den rigorosen proportionalen Regeln der Poetik folgen kann —: Der Philosoph kann nur die „konsonante“ Natur der Seele anführen, die durch die Verbindung mit

dem Körper dissonant geworden ist. Wie das übrigens mit der Kategorie der *musica humana* zu vereinen wäre, in der gerade die *harmonia* diese Verbindung von Ewigem und Lebendem mit dem Zeitlichen und Toten geleistet wird, sieht der Philosoph natürlich auch nicht als Problem, sozusagen um die Beschränktheit scholastischen Philosophierens, was den „Umgang“ mit oder die Nutzung von Merkmalen von Musik angeht, ad oculus zu demonstrieren.

Auch hier fällt auf, daß die Existenz einer ja verbindlichen Wertung von Musik, der des hl. Augustin, überhaupt nicht reflektiert wird, ja dem Philosophen an dieser Stelle überhaupt nicht einfällt. Dies ist kein Zeichen für mangelnde Verbindlichkeit der traditionellen Wertung, sondern wie im ersten Beispiel für eine gewisse Abgeschlossenheit der Argumentation bei den Kommentatoren: Die Autorität Augustins, der die für die Existenz liturgischer Musik überhaupt wesentliche Vorgabe in den *Bekanntnissen* formuliert¹⁷³, ist auch für scholastische Denker als geläufig

¹⁷³Auch hier ist die Formulierung von Schwester Emmanuela Kohlhaas nicht zu verstehen, wenn sie davon spricht, daß es ... *anders als Augustinus ... Hrabanus Maurus nicht um die Möglichkeit, die gängige Gesangspraxis zu reduzieren* gehe, weil er in den *voluptates aurium* — ... eine Sünde sieht. Dieser Aspekt ist bereits bei Isidor deutlich abgeschwächt ..., *Musik und Sprache im Gregorianischen Gesang*, S. 83. Augustin geht es an keiner Stelle darum, die gängige Gesangspraxis zu reduzieren, weil er in den *voluptates aurium* eine Sünde sieht. So primitiv ist nun Augustins Denken wirklich nicht: Die Frage betrifft die Zulässigkeit von Musik überhaupt, da sie als zeitlich gebundene, sinnliche Erscheinung nur eine der für die Aufmerksamkeit der Seele unwürdige körperliche Schönheit besitzen kann. Mit Gottes Wort verbunden, ist sie brauchbar, und zwar als aufwendige musikalische Kunst, mit Gottes Wort hat sie eben eine *anima* erhalten, ist lebendig geworden; man sollte diese Grundlage der Rechtfertigung von Musik in der Liturgie nicht durch Primitivismen wie die von Schwester Kohlhaas verdecken: Augustin ist kein trivialer Schwätzer, sondern hat Grundlegendes zu sagen. Genau das Problem der Unsterblichkeit der Seele sowie der Verheißung der Verklärung des Leibes, trotz seiner Hinfälligkeit und Erbärmlichkeit in der zeitlichen Existenz ist für den christlichen Glauben von zentraler Bedeutung, weshalb derartiges Daherreden unerträglich ist (wofür in diesem Fall wesentlich der Doktorvater verantwortlich zu machen ist — den endgültigen Beweis anzutreten für die Unfähigkeit, Augustins brennende Probleme verstehen zu können, dürfte kein allgemeines Interesse beanspruchen).

Die falsche Einstellung, die Gefahr einer Konzentration der Seele auch beim Hören liturgischer Musik auf dieses Hören, d. h. ein Vergessen des Wortes Gottes als eigentlicher Aussage dieses Gesangs, ist das Problem, doch nicht eine *Reduzierung der gängigen Gesangspraxis* — in der Tat: Augustin bezieht sich auf eine, angebliche, Alexandrinische Praxis, die von

vorauszusetzen, wie man etwa in der Diskussion der Rechtfertigung von liturgischer Musik in der theologischen Summe von Thomas von Aquin sehen kann. Bernhard von Chartres bleibt hier ganz im Rahmen der Vorgabe.

Von der Fähigkeit des Gehörs, der Erkenntnis dienen zu können, ist nicht die Rede, hier interessiert allein ein Zustand der Seele, in der die *mores* entsprechend der *consonantia virtutum* zu ordnen sind, was in Wirklichkeit ein *reformari* darstellt, da es ja um einen ursprünglichen Zustand geht: Die Seele ist durch *consonantiae* geformt oder gebildet. Diese sozusagen seeleninterne Harmonie wird nicht durch eine weitere Harmonie mit dem Körper verbunden — dem wie gesagt ja auch eine Verklärung verheißen ist —, sondern geschädigt¹⁷⁴, weshalb mit einer von Außen kommenden Musik die ursprüngliche Konsonanz wieder herzustellen ist — daß diese von Außen kommende Musik, wie auch immer zu denken, selbst wieder exemplarisch körperlicher, zeitlicher Natur ist, fällt dem Kommentator nicht auf, er hat kein Wissen von Augustins Problemen.

Augustinisch wäre dagegen die Vorstellung, daß die Seele durch ihre Sorge für den Körper zu sehr von ihrer eigenen Natur — nach oben zu schauen — abgebracht werden kann; Musik hören bedarf sie dazu allerdings sicher nicht, sie kann, nach den *Bekanntnissen*, nur ein Mittel sein, die Worte Gottes leichter eindringen zu lassen,

wirklicher Musik abgesehen haben soll, Augustin entscheidet sich aber dagegen, tut also genau das Gegenteil von dem, was Schwester Kohlhaas so unbeschwert um die Quellen von sich gibt (allerdings eben in einer Dissertation). So sinnwidrige „Argumentation“ in Hinblick auf Augustin ist in einer neueren wissenschaftlichen Arbeit untragbar. Klar ist damit, daß das Bemühen, ausgerechnet Hrabanus Maurus ein eigenes Denken in dieser Angelegenheit, ja eine eigenständige *Umdeutung* zuzuschreiben, nicht von einem Verstehen der angesprochen Texte bestimmt ist, sondern von oberflächlicher Anwendung von Floskeln.

¹⁷⁴Was auch einen Gegensatz zu Boethius bedeutet, der ausdrücklich mehrmals u. a. von *tota nostrae animae corporisque compago musica coaptatione coniuncta sit*, spricht, *Inst. mus.* I, 1, ed. Friedlein, S. 186, 3. Der „Verzicht“ auf eine entsprechende Auseinandersetzung ist ein bemerkenswertes Zeichen dafür, daß die Philosophen im Mittelalter die auch philosophischen Probleme, die Widersprüche in der überlieferten Musikphilosophie „liefern“, oft genug nicht gesehen haben; sehr großes Interesse an der Disziplin der *ars musica* verrät ein solches „Übersehen“ aber nicht. Man muß, und hier ist Peden zuzustimmen, eigentlich darüber erstaunt sein, daß die Probleme, die die Augustinische, Platonische und Aristotelische, sowie die musiktheoretische Tradition der Antike, aber auch die „eigene“ lateinische mittelalterliche Musiktheorie aufgab, so wenig philosophische Reaktion ausgelöst haben.

ohne daß Augustin diese Wirkung wirklich erfassen zu können glaubt; hier liegt ein Wunder Gottes vor, nach Hildegard eine Gnade Gottes¹⁷⁵, dem gefallenem Menschen doch noch eine Möglichkeit der Erinnerung an die ursprüngliche Einheit mit der Stimme der Engel im ewigen Lobgesang zu schenken (was den Satan höchlichst verärgert haben soll). Für Augustin besteht, und damit knüpft die Wertung in den *Confessiones* an die des 6. Buches von *De musica* an, äußere, klingende Musik selbst auf die Seele höchstens eben negativen Einfluß ausüben, durch Hinneigung zu einer vergänglichen Schönheit bzw. einer zeitlich vergänglichen Ausprägung eines eigentlichen, ewigen Schönen: Es ist klar, wohin die Seele schauen soll; die niedere Schönheit kann höchstens dazu dienen, sich der ewigen Schönheit bewußt zu werden, so in *De musica*, in den *Bekanntnissen* führt dies zur theologischen Warnung vor der Sünde, nur noch die Musik der Kirche selbst zu hören, nicht mehr ihren Inhalt, d. h. nicht ihre *anima* erkennen zu können. Wie primitiv sind dagegen die Kommentierungen der spätantiken und mittelalterlichen Philosophen, obwohl letztere in der Tradition der liturgischen Wertung der Musik stehen (sollten):

Die Augustinische Wertung macht den Unterschied und die doch merkliche Einfachheit der Gedankengänge von Bernhard von Chartres erkennbar: Musik äußert sich in *consonantiae*, die *Konsonanz der Seele* wird durch die Berührung mit dem Körper potentiell zur *Dissonanz*. Musik ist Inbegriff der Konsonanz, also muß der Seele aus ihrer erlangten Dissonanz durch das Hören von Konsonanzen in ihre eigentliche Harmonie verholten werden. Wie das geschehen kann, konkret, wie die Musik als sinnliche, vergängliche Erscheinung auf die der Ewigkeit verpflichtete Seele überhaupt wirken kann, führt zu keiner Frage; hier tritt die antike Affektenlehre ein: Musik wirkt „sittlich“ auf die Seele, was hier, wie gesagt, recht primitiv, mithilfe der Konsonanz erklärt wird.

Die Folgerung daraus ist dann im Gegensatz zu Wilhelm von Conches die restlose Ablehnung der *delectatio*, deren Bedeutung in Relation zur eigentlichen Aufgabe aber wieder undiskutiert bleibt: Immerhin besteht ja Grund zur Frage, warum die Konsonanz der *exterioris*, d. h. nicht in der Seele befindlichen Musik in der *delectatio* negativ zu beurteilen ist, ja woher eigentlich eine solche „negative“ Musik bzw.

¹⁷⁵Was im Rahmen von Platos Vorgabe bleibt, *Tim.*, 47 C: *φωνῆς τε δὴ καὶ ἀκοῆς περὶ πάλιν ὁ αὐτὸς λόγος, ἐπὶ ταῦτὰ τῶν αὐτῶν ἔνεκα παρὰ θεῶν δεδωρῆσθαι*; damit kann — bei Hildegard! — ansatzweise dem Menschen die *ἀρμονία* der Seele wiedergegeben werden. Die Tradition ist klar, wie sie auch immer weitergegeben worden ist.

Wirkung oder Funktion von Musik herrührt, wo sie in Relation zur „sittlichen“ Musik zu sehen ist, wo also die *delectatio* durch Musik zu lokalisieren ist¹⁷⁶. Hier hätte z. B. Augustins Wertung eine Hilfe geben können: Musik allein zur *delectatio* an sich zu hören, ist Selbstvergessen der Seele an Totes, Vergängliches, Sinnliches und daher Sünde. Musik kann also mißbraucht werden, nämlich als sinnliche Schönheit erlebt — wobei, es sei wiederholt, die Schönheit von Musik nicht etwa infrage gestellt wird, sie steht nur auf einer zu tiefen Stelle im *ordo* in Bezug zur Stellung der Seele und deren durch die *ratio* gegebenen Möglichkeit, Höheres als sie selbst „sehen“ zu können. Die Einfältigkeit der Argumentationen scholastischer Philosophie, in Bezug auf Musik!, ist unmittelbar erkennbar!

Die Tradition „schlechter“ Wirkung von Musik, etwa unpassende Affekte, wie die „Entflammung“ eines Jünglings zu unsittlicher Tat, wird von Bernhard von Chartres aber auch nicht aufgenommen. Seine Formulierung, daß die Musik dem Menschen nicht zur *delectatio*, sondern nur zur Verbesserung der *mores* gegeben sei, läßt eher an die Vorstellung eines Mißbrauchs denken: Musik kann zum Zweck der *delectatio* und zur Verbesserung der *mores* eingesetzt werden. Deutlich genug, die Möglichkeit der Existenz schlechter Musik gegenüber überhaupt dem Gebrauch von Musik, wo wie bei Augustin die ethische Wertung in der Art des Gebrauchs liegt, als Grundlage der Forderung des Philosophen mit Sicherheit auszuschließen, ist die Formulierung aber auch nicht. Dem Philosophen kommt es allein an, ethisch gute Musik zu verlangen und zwar allein, nicht mit einem *non tantum* auch Musik zur *delectatio* zuzulassen.

Auch aus dieser „Vernachlässigung“ der entstehenden Probleme, vor allem in Hinblick auf die traditionelle liturgische Wertung von Musik im Sinne Augustins, wird eine geringe Vertrautheit des Philosophen mit den mit Musik durchaus verbundenen philosophischen Problemen und ein entsprechend geringes Interesse daran

¹⁷⁶Es geht hier nicht um Platos Vorstellungen eines rational die Muse Gebrauchenden, es geht um die, potentiell zu erwartende, aber nicht geleistete, Harmonisierung dieser antiken Vorgabe mit Augustinischer Tradition, weil gerade die Musik der Liturgie hier die Probleme hätte bewußt machen müssen; übrigens verwendet Plato auch hier die klare Differenzierung zwischen Melik und Rhythmik. Die Platonischen Wertungsgrundlagen interessieren hier nicht als solche, wesentlich sind die Reaktionen mittelalterlicher und spätantiker, lateinischer Rezipienten, eben im Rahmen der neuen christlichen Wertung von Musik. Und hier versagen sozusagen die scholastischen Philosophen restlos.

erkennbar.

Die Forderung und ihre Begründung bleiben ganz im Rahmen der Vorgabe, denn sie geben recht genau wieder, was Plato *Timaeus*, 47 D sagt: τῷ μετὰ νοῦ προσχρωμένῳ Μούσαις οὐκ ἐφ' ἡδονὴν ἄλογον, καθάπερ νῦν, εἶναι δοκεῖ Χρήσιμος, ἀλλ' ἐπὶ τὴν γεγυῖαν ἐν ἡμῖν ἀνάρμοστον ψυχῆς περίοδον εἰς κατακόσμησιν καὶ συμφωνίαν ἑαυτῇ σύμμαχος ὑπὸ Μουσῶν δέδοται. Immerhin, die Gabe der Musik wird bei Bernhard von Chartres nicht auf die Musen zurückgeführt, man darf wohl *Gott* als Subjekt ergänzen. Damit ist aber klar, daß Bernhard von Chartres seine rigorose Wertung direkt von Plato übernimmt. Auffällig ist auch, daß er den Hinweis auf die Jetztzeit als Verfallszustand nicht übernimmt bzw. ausführt, wie dies Johannes von Salisbury so eingehend tut. Bernhard von Chartres erklärt die allgemeine Aussage, reduziert also Platos Aussage auf ihren allgemeinen Gehalt. Er bleibt sonst aber ganz in diesem Rahmen.

Den Versuch einer weitergehenden Harmonisierung bestehender Wertungsansätze — und die Autorität des hl. Augustins hätte eigentlich dazu Grund geben müssen — unterbleibt sozusagen total. Dennoch wird deutlich, daß die „heidnische“ Philosophie auch Platos geeignet war, die Dominanz der liturgischen Wertung aufzuheben bzw. infrage zu stellen, was natürlich auch schon das Nebeneinander der liturgischen Wertung und der ethischen Bindung von Musik in der Formulierung von Boethius zu leisten imstande gewesen wäre. Daß auch bei Bernhard von Chartres kein Konflikt bewußt wird, der objektiv besteht, offenbar eben weil Musik kein so wesentliches Objekt philosophischer Betrachtung war, fällt auf: Man wird auch hier schließen müssen, daß Augustins *De musica* für die scholastische Philosophie weitgehend zu schwierig war (es gibt Ausnahmen, auf die Verf. an anderer Stelle näher eingegangen ist — Augustins Reflexionsniveau wird allerdings auch da bei weitem nicht erreicht).

Damit aber wird auch klar, daß diese potentiellen Ansätze zu einer Aufhebung der liturgischen Wertung — wesentlich sind die sozusagen neutralen *mores*, nicht die Funktion in der Liturgie, in deren Gebrauch Musik, beseelt durch Gottes Wort, allein Existenzberechtigung hat — keine faktische Bedeutung erhalten konnten. Die Aristotelische Ethik hat hier ausweislich ihrer Wirkung auf Beichtlehren eine wirkliche reflektorische Bedeutung in der Bewältigung eines wertungsgeschichtlich bedeutsamen Verweltlichungsvorgangs gefunden, was man in Verf. *Musik als Un-*

terhaltung, Teil IV, Kap. 13, *Staatsschrift und Indulgenz* als Teil dieses Prozesses der Entstehung sozusagen eines übergeordneten, von der liturgischen Wertung nicht mehr betroffenen Musikbegriffes näher erläutert finden kann, wenn man denn an solchen Dingen interessiert sein sollte — eine echte philosophische Auseinandersetzung mit dem Gegensatz der, nach Thomas ja geläufigen Wertung von Musik durch Augustin und der von Aristoteles scheint nicht stattgefunden zu haben, poetisch begabte Theologen wie Gautier de Coincy verharren noch im 13. Jh. auf augustinischer Wertungsgrundlage, andere, wie Johannes de Grocheio sind davon nicht mehr berührt — es ist bedauerlich, daß dieser musikhistorisch für das christliche Abendland¹⁷⁷ so weitgehend unverstanden geblieben ist; nicht gerade ein Zeugnis für eine auf Erkenntnis gerichtete Disziplin. Auf diese Folge der Tradition Platonischer Philosophie auch in der „Version“ von Macrobius war hier hinzuweisen, um die Dimension der direkt auf Cicero zurückgehenden Vorstellung einer „Nachahmung“ der überirdischen Musik durch die irdische mithilfe von *docti homines* in mittelalterlicher Philosophie erkennen zu lassen, *De rep.*, ed. Ziegler, S. 132, 3:

Quod (scilicet die Harmonie der Sphären) nervis imitati atque cantibus, aperuerunt sibi reditum in hunc locum, sicut alii, qui praestantibus ingeniis in vita humana divina studia coluerunt. ...

Für Cicero ist an dieser Stelle natürlich ohne Belang, was eigentlich diese *imitatio* gewesen sein kann und in welcher Beziehung sie zu den ausführenden Instrumenten steht; daß aber aktuelle Musiker sich durch ihre Kunst einen Platz da geschaffen haben, wo sonst die hinkommen, die *Divina* ins menschliche Leben gebracht haben, ist beachtenswert, weil so grundsätzlich der Wertung von Augustin in *De musica* widersprechend — es handelt sich ja auch nicht um eine einfache Wiedergabe der Vorstellung von der göttlichen Inspiration: Die betreffenden *docti homines* ahmen sozusagen *sua sponte* die himmlische Harmonie nach, bringen, romantisch formuliert, durch eigene Leistung die Ahnung der fernen Heimat oder Geisterwelt auf diese Erde. Daß im Mittelalter ein Musiker seinen Wert aus dieser Vorgabe von Cicero genommen hätte, scheint nicht überliefert zu sein. Auch hier hätte ersichtlich die scholastische Philosophie ein Problem sehen können, wenn denn *Musik* zu

¹⁷⁷Das der große Mediävist M. Haas als schiere *Denkfigur* entlarvt haben will; ganz einer neuen Mode folgend: Zu diesen überwältigenden Gedanken vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil I, *HeiDok* 2008, S. 43.

ihren Themen gehört hätte: Der Musiker als *homo doctus* und als besonders herausgehobener Mensch, vergleichbar den Theologen (nur im Briefwechsel zwischen Heloïse und Abaëlard findet sich eine Gleichwertung von Philosophie und, dezidiert, musikalischer Schöpferkraft, aber natürlich ohne Rechtfertigung durch Ciceros Wertung).

Auch für Remy von Auxerre, der hier übrigens gegenüber Johannes Scottus selbständig kommentiert, ist diese Relation selbstverständlich, ed. Lutz, zu Dick, 476, 15:

... TERRENAE STOLIDITATIS i. e. stultitiae. Musica enim vera semper in caelo est, in motu videlicet sphaerae caelestis et in motu VII planetarum; illa vero, quae in terra est artificialis est ad similitudinem illam factam.

Für Remy ist diese Identität der *musica terrestris* mit der *musica artificialis* geradezu topisch; wenn er diese Opposition anspricht, tritt fast immer diese doppelte Qualifikation auf, so z. B. auch ed. Lutz, zu Dick, S. 75, 17, womit der oben, 2.7.5.2 auf Seite 662, in Zusammenhang mit der Scottischen Bestimmung von zwei Musen vermutete Ursprung der Bestimmung der Muse der irdischen Musik als der der *musica artificialis* auf Macrobius bzw. Cicero, und damit auch auf Plato bestätigt wird: Remy gebraucht diese Paarung einmal selbständig, also nicht als Übernahme von Johannes Scottus, zum anderen aber explizit, nämlich durch die entsprechende doppelte Charakterisierung, *terrestris et artificialis musica* o. ä. Damit aber ist klar, daß Remy, der den Kommentar von Macrobius kennt, selbständig zu einer gleichen Formulierung gelangt ist wie Johannes Scottus, der den Namen von Cicero oder Macrobius im Kommentar nicht nennt. Übrigens ist auch Remy nicht fähig oder, weil es sich um einen Kommentar handelt, nicht willens, die spezifisch musiktheoretischen Aussagen von Macrobius in Bezug auf die eigene Tradition zu verifizieren bzw. zu konkretisieren, d. h. auch etwa zur Korrektur von Martian einzusetzen. Echte Harmonisierung oder Korrektur durch Harmonisierung mit Aussagen von Boethius findet also so gut wie nicht statt, obwohl Remy sehr viel tieferreichende musiktheoretische Kenntnisse hat als Johannes Scottus. Die die himmlische, *wahre* Musik nachahmende *musica terrestris sive artificialis* ist also immer unvollkommen, kann höchstens verbessert werden.

Der Zusammenhang entspricht abgesehen von dieser Problematik ganz dem, was Martianus, ohne Hinweis auf die *similitudo*, an der betreffenden Stelle, 899, zur

harmonia apud superos und der durch *stoliditatis ignavia* charakterisierten, *quam melicorum indocilis auget sine fine mortalitas*, was Remy ganz konkret auf die ihm geläufige Entwicklung des Tonsystems bezieht, ib.:

INDOCILIS MORTALITAS MELICORUM i. e. indocilis musicarum vel suavitatum. Primo namque musica in tetrachordis extitit, inde in VII chordis comprehensa est, nam octava similis est primae.

Die Erweiterung des Tonsystems, die man schon im ersten Buch der Musikschrift von Boethius erfahren konnte, ist hier Zeichen des *indocile* der irdischen *melici*. Bemerkenswert ist, daß Remy bei seinem Kommentar vollkommen im antiken Rahmen bleibt: Sowohl der Verweis auf die Sphärenharmonie als auch der auf deren Nachahmung in der irdischen Musik fehlen bei Martian und Johannes Scottus¹⁷⁸, sind also von Remy aus Macrobius bzw. Cicero ergänzt. Die Formulierung einer *vera musica semper in caelo* hätte eigentlich eine Harmonisierung mit dem ewigen Lobgesang erfordert; nicht die Sphärenharmonie, sondern der ewige Lobgesang können allein als *vera musica* gesehen werden — für strikt christliche Wertung von Musik. Auch hier wird erkennbar, daß und wie die Rezeption antiker Literatur die christliche Wertung von Musik sozusagen unterlaufen konnte. Weil Remy ganz im Rahmen der Vorgabe bleibt, ergibt sich kein offener Gegensatz, der zu harmonisieren wäre.

Remys offensichtliche Verwendung des *Somnium Scipionis* ist umsomehr zu beachten, als Johannes Scottus zur Stelle nur eine allgemeiner Folgerung aus einem Überlieferungsfehler, einem einfachen Schreibfehler formuliert, ed. Lutz, zu Dick, 476, 18: *MELIORUM ac si dixisset: Mortalitas semper indocilis est meliorum, i. e. docilis est in malis, INDOCILIS in bonis. In aliis libris invenitur MELICORUM i. e.*

¹⁷⁸Dafür stammt die Behauptung *IGNIS ARCHANI ignis invisibilis atque omnibus sensibus remoti a quo totius musicae caelestis oritur armonia* von Johannes Scottus, ed. Lutz, zu Dick, 483, 11. Die Vorstellung, daß die *musica caelestis* von dem höchsten Feuer abstammt und nicht aus den Bewegungen der Sterne abgeleitet wird, ist nicht kompatibel mit der antiken Begründung dieser Harmonie, die essentiell von den Bewegungen abhängt, also sozusagen von der Pythagoräischen Physik. Eine Harmonisierung mit anderen Vorstellungen, z. B. mit denen im von Jeaneau herausgegebenen Text, findet nicht statt; ebenfalls ein Hinweis darauf, daß Johannes Scottus die Natur der Sphärenharmonie nicht verständlich war, s. o., Anm. 137 auf Seite 620. Nach Remy sind andererseits die Planeten der Grund für die Harmonie, *Septem planetis perficitur omnis armonia caelestis ...*, ed. Lutz, zu Dick, 490, 10, was bei Johannes Scottus keine Parallele besitzt.

indocilis est. Remy hat sinnvoller Weise diese „Kommentierung“ unbeachtet gelassen, war also zu eigener Erklärung verpflichtet, vielleicht auch ein Hinweis darauf, daß Johannes Scottus die Schrift von Macrobius zumindest nicht eingehend beachtet hat. Dabei ist der Gegensatz von *musica terrena* und *musica caelestis* für Johannes Scottus wie für Remy wesentliches Konzept, das sogar einige Besonderheiten aufweist (zu 909, bzw. jeweils ed. Lutz, zu Dick, 483, 1, s. u.).

Diese, wenn auch nicht gerade sehr wirkungsvolle, also in Hinblick auf die musikalische Wertungsgeschichte vernachlässigbaren Auswirkungen von Rudimenten Platonischer Philosophie zu Musik hat Verf. bei Abfassung des betreffenden Kapitels in *Musik als Unterhaltung* noch nicht ausreichend gewürdigt (weil, ersichtlich, der reale Beitrag zur Auflösung der liturgischen Wertung von Musik im Gegensatz zum potentiellen Beitrag minimal bzw. nicht existent ist), ein weiterer Grund, hier auf diese Tradition hinzuweisen: Die — kaum konkret gewordene, aber als solche bestehende — Potenz der heidnischen Philosophie, die liturgische Wertung von Musik zu relativieren oder auch aufzuheben, ist auch der schmalen Platonischen Überlieferung eigen.

Übrigens ist angesichts der Relevanz der musikalischen Wertungsgeschichte gerade im 12. und 13. Jh., nämlich des grundlegenden Verweltlichungsvorgangs, aber auch der direkten Konfrontation antik-heidnischer Überlieferung mit der Liturgie und Theologie in der Musik, des Chorals mit der antik bestimmten Musiktheorie¹⁷⁹

¹⁷⁹Hier liegt nicht nur ein theoriegeschichtliches, sondern auch ein wertungsgeschichtlich nicht triviales Phänomen vor: Einmal ist die Verbindung zwischen Choral und antiker Musiktheorie von der Wertung der Väterzeit her keineswegs ohne Probleme, zum anderen bedeutet das Bewußtwerden eigener „Irrationalität“ gegenüber den, zunächst nicht einmal klar verstandenen Postulaten antiker Musiktheorie, eine bemerkenswerte Wertungsänderung im Selbstbewußtsein fränkischer *cantores* bzw. *magistri cantus*, die z. B. der nicht begreifen kann, der den Unterschied mittelalterlicher, lateinischer Musiktheorie und byzantinischer „Theorie“ nicht verstehen kann, was z. B. C. Floros geradezu exemplarisch vorführt, vgl. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 364 ff., zu einem Beitrag in Zaminers auch sonst nicht selten an den historischen Tatsachen gemessen erstaunlichen Sammlung zur Geschichte der Musiktheorie, der die betreffende Erstaunlichkeit offenbar für jedermann und für alle Zeit unwiderleglich manifestieren wollte — bemerkenswert ist die betreffende Inkompetenz des verantwortlichen Herausgebers; auch hier ist wohl an das Urteil von G. Keller zu denken, was bestimmte Schriftsteller anbelangt, *HKA* Bd. V, S. 103, 15; auch der weitere Kontext beweist, wie klar G. Keller geurteilt hat, so daß man seine betreffen-

erstaunlich, daß in dem hier mehrfach angeführten Sammelband zum Thema der Relation von Musik und Philosophie nicht ein Beitrag zu dieser, musikhistorisch wesentlichen Frage zu finden ist¹⁸⁰; ein weiterer Grund, hier auf diese Probleme wenigstens hinzuweisen. Die weitgehende, wie gesagt, nicht absolute, Ignorierung von Augustins *De musica* und den darin behandelten übergeordneten Problemen ist nicht als Vorzug der scholastischen Philosophie zu bewerten, schlimmer wirkt aber der Verzicht auf konsequente Beachtung der betreffenden Stelle in den *Bekennnissen* (nicht durch Thomas!).

2.7.5.4 Raumanalogie im Modell von Johannes Scottus und der musikalische Wunderhain

Von speziellem musikhistorischen Interesse scheint nun noch zu sein, daß Johannes Scottus in seinem Modell die Raumanalogie der Melik, die in der Neumenschrift die $\acute{o}\xi\epsilon\tilde{\iota}\alpha$, den Strich von links unten nach rechts oben, zum Zeichen eben des melischen Schrittes von unten nach oben „werden ließ“¹⁸¹ und die auch in der Anordnung der

den Formulierungen ohne jede Mühe auch auf wissenschaftliches Skribententum übertragen kann, was man auch für die Formulierung ib., 07, annehmen könnten, wenn man beachtet, wie F. Zamminer seine „Neuentdeckung“ der musiktheoretischen Zusätze zur Kreuzigungsminiatur des *Uta-Kodex* ohne Berücksichtigung des ausführlichen, früher erschienenen Beitrag in *Studi Medievali*, 3^a Serie, XVII, I, 1976, S. 269 ff., vorstellt und nachträgliche Hinweise, doch den Verdacht des Plagiats auszuräumen für nichtbeachtenswert hält — nun, der Held in G. Kellers Novelle hat seinen Irrtum selbst eingesehen.

¹⁸⁰Byzanz z. B. hat keine derartige Verweltlichung der Wertung von Musik erlebt — der Übergang höchster musikalischer Leistung aus der Liturgie in die weltliche Musik, am deutlichsten faßbar in der Geschichte der Motette bzw. Clausel, ist also keine musikhistorische Trivialität. Hinzu kommt, daß auch Wertungsmerkmale der liturgischen Musik eine Verweltlichung erfahren haben; diesen komplexen musikhistorischen Vorgang zu beschreiben, hat Verf. den Beitrag *Musik als Unterhaltung* verfaßt, offenbar ein für das Niveau von Musikwissenschaftlern beiderlei Geschlechts zu kompliziertes Thema.

¹⁸¹Was Martianus Capella selbst wie gesagt ja recht anschaulich beschreibt: *acutus accentus notatur virgula a sinistra parte in dexteram ascendente ... , gravis autem a sinistra ad dexteram descendens ... inflexi signum est sigma super ipsas litteras deverum ...*, 273 (weitere Beispiele zu dieser Stelle s. im Index); übrigens wurde selbst dieser eindeutige Hinweis von Treitler und seinen Epigonen unbeachtet gelassen: Jeder Leser dieser Beschreibung muß eigentlich von selbst zwangsläufig darauf kommen, daß der einzügige *torculus*

Töne auf den Zweigen der Bäume des Wunderhains Ausdruck findet, nicht kennt bzw. nicht anwendet, sondern nach anderen, gerade nicht-raumanalogen Interpretationsmöglichkeiten sucht, obwohl das Bild der Zweige bei Martianus Capella das raumanaloge Modell mit $\acute{\omicron}\xi\acute{\upsilon}$ als *hoch* nahelegt, insofern hohe Töne natürlich in den oberen Zweigen zu finden sind, wie dies auch schon Handschin bemerkt hat.

Im Gegensatz zu Remy von Auxerre, der sozusagen unmittelbar zum — in Bezug auf Melik gebrauchten — Terminus *gravitas*, zu Dick, 496, 14, den räumlichen Bewegungsbegriff anführt, beachtet Johannes Scottus diese Vorstellung nicht; bei Remy ist die Selbstverständlichkeit solchen raumanalogen Denkens klar:

GRAVITAS DICITUR, QUAE MODI i. e. soni, QUADAM EMISSIONE i. e. descensione, REMISSIONE vel productione, MOLLESCIT dulcescit, remit-

der Paläofränkischen Notation genau das ist, was Martianus Capella als *circumflexus* bzw. *inflexus* benennt, woher wohl auch der Name des Zeichens *flexa* herrührt. Nun, daß das melisch Bezeichnete dieses Zeichens das Auf- und dann Absteigen im Tonfall bzw. der Silbenmelodie einer langen Silbe ist, sagt Martianus Capella ebenfalls klar genug: *omnis autem vox aut acutum aut circumflexum sonum habeat necesse est, etiam si monosyllaba sit; monosyllabae enim gravi carent* — das gilt im Griechischen jedoch nicht, da gibt es Monosyllaba, die enklitisch sind, die haben dann natürlich eine *προσφδιά βαρεῖα* —. *omnis vox monosyllaba, cum aliquid significat* — es geht also um einsilbige Wörter, nicht um unselbständige, herausgelöste Einzelsilben! — *sive brevis est sive positione longa, acuetur, ut dicimus far ars, si autem natura longa, flectetur, ut lux ... Flectere*, 269, wird also ganz bildhaft verwendet, raumanalog zur Beschreibung des betreffenden melischen Vorgangs einer Natur-langen Silbe, wobei die Frage nach der Melik positionslanger Silben noch zu erörtern wäre, was hier jedoch nicht interessiert. Natürlich ist auch hier die Definition, die Martianus Capella gibt, nicht ganz korrekt: Nur betonte Silben müssen *circumflexus* oder *acutus* haben (außerdem beweist die parallelisierende Formulierung eines *sonus circumflexus vel acutus* auch nicht gerade darauf, daß Martian genau verstanden hat, was eigentlich gemeint ist; musiktheoretisch jedenfalls ist die Ausdrucksweise nicht korrekt — Martian geht von der Zeicheneinheit aus; der *circumflexus accentus* ist aber der $\acute{\omicron}\xi\acute{\epsilon}\acute{\iota}\alpha$ nicht direkt vergleichbar, weil er zwei Stimmbewegungen bezeichnet); für die unbetonten, die es naturgemäß in einsilbigen Wörtern nicht geben kann, trifft die Definition aber zu. Das Fehlen der Beschäftigung mit den griechischen Akzenten nebst ihrer Verballhornung durch die Byzantiner bei amerikanischen Fachvertretern hat in den betreffenden, andere Ignoranten antiker Literatur und Sprache natürlich beeinflussenden „Theorien“ über die Herkunft der Neumenzeichen verheerende Folgen gehabt — wie immer, wenn Unbildung über Dinge spricht, die sie nicht verstehen kann.

titur. ACUMEN VERO scl. dicitur, i. e. altitudo, QUOD IN ACIEM i. e. in acumen vocis TENUATAM extenuatam, i. e. subtilem¹⁸², GRACILIS ET ERECTAE MODULATIONIS i. e. extentae non remissae, sed in altum acutae, EXTENDITUR.

Die *gravitas* als *emissio quaedam* wird sofort als *descensio* definiert, womit Remy offensichtlich die „Aktivität“ in der Bedeutung von *emissio* erfassen will, wogegen das *acumen vocis* die *altitudo* ist — diese raumanaloge Sprechweise entspricht der lateinischen Tradition, vor allem der Beschreibung des Bezeichneten der Akzente bei den Grammatikern¹⁸³. Auch Martianus selbst verwendet diese raumanaloge Sprechweise, die Remy daher auch passend durch Beifügung von Neumenzeichen anschaulich im eigentlichen Sinne des Wortes verdeutlichen konnte, zu Dick, 501, 13:

PRODUCTIO AUTEM EST, HOC EST EPYTHASIS i. e. superintentio ut est ... VOCIS COMMOTIO A LOCO GRAVIOR IN ACUTUM LOCUM, ut est ..., ANESIS VERO CONTRA i. e. cum de acuto movetur in gravem. ANESIS remissio cum remittitur ab alto loco in gravem, ut est ... Paracterica est repercussio vocis, ut ...

Auch hier sollte man beachten, insbesondere bevor man sich mangels inhaltlicher Aussagen über Metaphoriken jeder Art ereifert, vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und*

¹⁸²Ob man hier an eine Verbindung zu Isidors Definition denken kann, ist nicht zu entscheiden.

¹⁸³Natürlich ist damit nicht jeder Gebrauch von Wörtern des Wortstamms *altus* in Bezug auf Musik im Sinne von Tonhöhe zu verstehen. Wenn in der Sequenz *Laudes Deo omnis sexus* in Bezug auf die himmlische Liturgie davon gesprochen wird, daß die betreffenden himmlischen Stände *Vociferantes in alto Jocunditer Alleluia* sind, so wird hier die Übersetzung *Screaming alleluia with delight on high* kaum das Gemeinte treffen, vgl. R. L. Crocker, *The Early Medieval Sequence*, Bekeley et al., 1977, S. 40: Gemeint ist die der Fülle der Vortragenden, nämlich aller, entsprechende Lautfülle. Zu beachten ist hier wohl auch, daß Lautstärke beim Singen als positive Qualifikation auch noch in volkssprachlichen Texten geläufiges Darstellungsmittel ist. Notker selbst dichtet, wie zu erwarten, in vergleichbarer Situation wesentlich poetischer: *Pange Deo debitum, lingua, modulando plectrum. Tolle sonos in aera, ...*; die exordialtopische Anrufung des Plectrum, das die Zunge bewegen soll, ist mit der Aufforderung zum lauten Erschallenlassen der Lüfte verbunden (an eine Reminiszenz an die Definition von *sonus/vox* als bewegte Luft ist wohl nicht zu denken; die poetische Tradition reicht für das Bild völlig aus).

Modalrhythmik ..., Teil I, *HeiDok* 2008, S. 110 und 271 ff. (worin es um so seltsame Dinge wie *WahrnehmungsfILTER* und Ähnliches geht), wie selbstverständlich die verschiedenen Bezeichnungen nebeneinander erscheinen können, mit *commotio a loco graviore in acutum locum* verwendet schon (trivialerweise) Martian einen Bewegungsbegriff, einen Ortsbegriff, *locus*, eine Gewichtsbezeichnung, *gravis* und einen, vielleicht vom Tastsinn, *spitz*, *scharf* abzuleitenden Namen, Remy „erweitert“ diese Menge an Metaphorik noch durch *ab alto loco in gravem*, ohne sich dabei auch nur irgendetwas Metaphorisches denken zu können — genau wie der kommentierte Autor: Das „Durcheinander“ der Herkunftsbezeichnungen steht in direktem Gegensatz zur Klarheit und Eindeutigkeit des Bezeichneten — „Durcheinander“ herrscht nur auf der Ebene der Zeichen, nicht etwa des Bezeichneten. Natürlich, wie schon die eindeutig raumanalogen Neumenbeispiele zeigen, ist sich Remy nicht der Metaphoriken bewußt, ihm ist „nur“ das Bezeichnete klar, die gemeinte melische Bewegung, also das Erbe des Modells von Aristoxenus; auch hier erweist sich der, ach so einfache Versuch, tiefes Raunen aus dem Urwald der Grundbezeichnungen von Termini zu nutzen, um noch tiefere Ahnungen verbreiten zu können, als genauso brauchbar, wie Gadamers Objekte, denen er das Herausholen kostbaren Gesteins aus den Urgründen der Sprache bescheinigt, zuletzt wohl Th. Georgiades.

Die von der Herausgeberin, C. E. Lutz, für den Druck stilisierten Neumenzeichen müßten nach den Hss. auf ihre eigentliche Form — bzw. auf Formverschiedenheiten — geprüft werden; erkennbar ist, daß die ersten beiden Beispiele Metzger Neumen wiederzugeben scheinen, zuerst für den Aufstieg entsprechen sie dem Metzger *pes*, wogegen das Beispiel des Abstiegs¹⁸⁴ ebenfalls der Metzger *flexa*, also der Folge von direkt übereinander geschriebenen¹⁸⁵ *Punkten* entspricht. Für Remy steht also — und zwar für rein wissenschaftliche Zwecke! — die Neumenschrift, soweit aus der Druckform in der Ausgabe von Lutz zu erschließen — und auch erwartungsgemäß — die sog. Metzger Schrift, zur Verfügung.

Damit ist für Remy ein gegenüber der sog. Paläofränkischen Notation weiter-

¹⁸⁴Daß *anesis*/*ἀνεσις* — mit der Opposition *ἐπίτασις* trivial von Aristoxenus, aber im Rahmen eines klar raumanalogen Bewegungsmodells verwandt — als Bezeichnung für *Abstieg* allgemein verstanden wird, verdeutlicht die Selbstverständlichkeit des raumanalogen Denkens der Melik bei Remy von Auxerre.

¹⁸⁵Dabei scheint die Ausgabe von Lutz die Folge falsch zu schreiben: Die zwei *Punkte* der Metzger *flexa* müssen natürlich von links oben nach rechts unten geschrieben werden.

entwickeltes System der Notation natürlich, nämlich eine Notation, die nicht mehr zweitönige Auf- und Abstiege der grammatischen Herkunft entsprechend einzügig, sondern in Einzeltonzeichen — bei Bewahrung des Prinzips der raumanalogen Schreibung — zerlegt schreibt, also schon in Einzeltönen als Bezeichnetem der Neumen denkt.

Dieser Umstand ist deshalb von Interesse, weil Johannes Scottus an keiner Stelle Kenntnis der Neumenschrift, nicht einmal der älteren Phase der Paläofränkischen Notation, verrät, vor allem aber, weil er das Grundprinzip der Repräsentation melodischer Phänomene in der westlichen Neumenschrift insgesamt, die Raumanalogie, die eben die moderne Linienschrift begründet, nicht kennt bzw. verwendet¹⁸⁶. Auch hier muß man also voraussetzen, daß Johannes Scottus einer der wesentlichen Vorgänge der Rationalisierung der Musik durch die mittelalterliche Musiktheorie völlig fremd geblieben ist (ähnlich wie Niemöller, dem dieser wesentliche musikhistorische Vorgang nun aus der Sicht des Musikhistorikers, also schwerer wiegend, unbekannt geblieben zu sein scheint). Angesichts der Leistung dieser Theorie fällt dies natürlich auf.

Hinzu kommt noch, daß die vorauszusetzende Zeit der Entwicklung vom Stadium der Paläofränkischen zur Einzelton-notierenden Notation, wie der Metzger, der St. Gallischen, der Bretonischen etc., und die höchst wahrscheinlich sozusagen originale Verwendung der Paläofränkischen Notation bei Aurelianus Reomensis ein Alter dieser Notation in die Zeit vor der Mitte des 9. Jh. ansetzen lassen muß: Das sozusagen negative Zeugnis von Johannes Scottus, daß er nämlich selbst bei der Betrachtung der musiktheoretischen Teile der Schrift von Martian (in deutlichem Gegensatz zu Remy's Kommentar) keinen Bezug auf diese Entwicklung — aber auch noch nicht zu einem inhaltlichen Verstehen der Kategorien¹⁸⁷ — erkennen läßt, läßt

¹⁸⁶Zu der von Remy kommentierten Stelle findet sich in seinem Kommentar keine Bemerkung.

¹⁸⁷Man beachte etwa die „Erklärung“ zu ed. Dick, 500, 13:

DIASTEMATICA *spatiosa certis spatiis dividuntur. Diastema enim spatium vel intervallum. Sistema est vox uniformiter stans.*

Systema wird also allein etymologisch „erklärt“ — in Opposition: *dia-/sy-stema* —, ein Bezug zu irgendeinem musiktheoretischen Sinn fehlt völlig; dies ist zumindest ein Beweis dafür, daß die Definition von Martianus Capella, 954, unbrauchbar war, und das ist sie in ihrer Vagheit, die keiner der überlieferten Definitionen griechischer Musiktheoretiker ent-

sich also nicht in dem Sinne interpretieren, daß zu seiner Zeit eine rationalisierende musiktheoretische Arbeit überhaupt noch nicht bestanden haben könne; zumindest

spricht, also offensichtlich als „Eigenerfindung“ von Martianus Capella anzusehen ist, s. u. Andererseits bedeutet dieser Unsinn aber auch, daß die Frage nach dem Verstehen des Ausdrucks *diastema* durch Johannes Scottus nicht von vornherein falsch ist: Die Relation von *systema/species* und *diastema/spatium* muß eigentlich in dem Augenblick klar sein, in dem der Begriff des *diastema* strukturell-inhaltlich verstanden war. Ein solches Verstehen scheint also auch für Johannes Scottus zu fehlen.

Daß Ch. Berger, *Maß und Klang*, in *Miscellanea mediaevalia* 25, S. 691, diesen Ausdruck wohl zum ersten Mal bei Hucbald zu finden meint, ist also nicht korrekt (man weiß ja auch nicht, ob die *Musica Enchiriadis* vor oder nach dem Hucbald zugeschriebenen Text zu setzen ist) — die bedeutungsmäßige Äquivalenz der Termini *intervallum* und *spatium* ist schon sprachlich gegeben, was auch deutlich wird aus dem Pseudo-Censorinischen Fragment, wo mit *spatium* auch die rhythmische Größe, die Zeitquantität bezeichnet wird. Höchst unterhaltsam ist hier übrigens eine Erklärung von *INTERVALLUM: omissio vocis* in einer Glosse zur Musikschrift von Boethius, *Glossa maior in inst. mus. Boethii*, ed. M. Bernhard et C. M. Bower, III, München 1996, S. 357, 49, zu Friedlein S. 195, 1, also zur Überschrift. Die Erklärung ist nicht unsinnig, wohl aber an der betreffenden Stelle höchst deplaziert, also falsch. Wenn also der Autor hier nicht Unsinn formuliert, muß man hierin eine rein „etymologische“, mit dem inhaltlichen Kontext unverbundene Erklärung sehen; beschrieben wird offensichtlich die Pause, die bei Augustin aber nicht so bezeichnet wird. Auch hier kommt es natürlich nicht auf die verwandten Termini an, sondern allein darauf, ob der Sachverhalt *Intervall* rational verstanden wird, nämlich als translationsinvariantes Abstandsmaß von zwei Tönen. Und da besteht für Hucbald natürlich keine Frage, wenn er schon den Einklang klar als „Nicht“- oder „Null“-Intervall beschreibt. Aurelian hat davon nichts verstanden, Regino übrigens auch nicht, wobei man in Hinblick auf die *Musica Enchiriadis*, auch auf Hucbald, und ebenso eindeutig auf Remy ein *immer noch* hinzufügen müßte.

Die *Musica Enchiriadis* scheint den Begriff des *sistema* korrekt verstanden zu haben (auch wenn sich einige Hss. die Definition von Martianus einzubringen genötigt sahen, ed. Schmid, S. 3, 6 (Anm.^b, wo die Herkunft nicht angemerkt wird); dies zeigen auch die anderen Belege, der Index der Ausgabe leicht finden läßt (Hucbald und Boethius verwenden den Begriff nicht:), Boethius kennt hier nur die lateinische Terminologie, verwendet also *species* — übrigens ein Hinweis auf die Relation von Hucbalds Text zu dem der *Musica Enchiriadis*; und ebenso ein Hinweis darauf, daß es nicht auf die Namen, sondern ihr Bezeichnetes ankommt, das verstanden wurde oder eben nicht; und die „Erklärung“ von *systema* durch Johannes Scottus ist inhaltlicher Unsinn. Man muß folgern, daß für Johannes Scottus ein konkreter Bezug der musiktheoretischen Begriffe nicht gegeben war.

eine solche Arbeit mithilfe der ja auch rational definierten Akzentzeichen — und so implizit unter Benutzung der Aristoxenischen Theorie kontinuierlicher Melik des Sprachklangs — muß es gegeben haben.

Es fällt auch hier wieder auf, daß Johannes Scottus kein Wissen, vor allem kein konkretes Wissen über die eigentliche Bedeutung der musiktheoretischen Begriffe gehabt haben kann — soweit nicht einfach die Grundbedeutung von vornherein verständlich war wie bei *spatium*; ein Wort, dessen musikbezogener Gebrauch durch oder bei Johannes Scottus aber wieder Zweifel wecken muß, ob er überhaupt zu einer konkreten Erfüllung mit Sinn fähig war, denn die beruht darauf, daß er konkrete Sachverhalte der Melik darauf zu beziehen fähig gewesen wäre, also wissen könnte, was denn eigentlich eine Quint ist, daß er in einer Melodie Quinten als Abstände zwischen bestimmten Tönen auch nur hätte „wiedererkennen“ können. Diese Fähigkeit hat Remy von Auxerre ausweislich seiner Beispiele aus Choralmelodien. Wer nicht bemerkt, daß hier ein grundlegender Unterschied hinsichtlich der Entwicklungsstufe des Rationalisierungsvorgangs der Melik zwischen beiden Kommentaren besteht, kann kein Musikwissenschaftler sein.

Zu folgern ist daraus, daß die musikhistorisch so folgenreiche Entwicklung einer angewandten Musiktheorie, einer echten Rationalisierung der Musik im Rahmen des liturgischen Gesangs, und notwendig als Folge der wissenschaftlichen Bildung, aber nicht im Rahmen philosophischer Erörterungen geschehen ist; die „große“ Philosophie und Wissenschaft kann sich noch zur Zeit von Johannes Scottus von dieser Entwicklung völlig unberührt zeigen¹⁸⁸: Johannes Scottus beweist mit seiner Art der Rezeption der betreffenden Zeugnisse nur, daß die rein wissenschaftliche, philosophische Bildung den Umgang mit überkommenen Termini und „deren“ Wissenschaften in der gleichen Weise wie die diesbezügliche spätantike, lateinische Literatur weiterführt: Die Termini werden formalistisch und „etymologisch“ interpretiert, d. h. strukturell, also auf die Wirklichkeit bezogen bzw. wenigstens potentiell beziehbar, aber nicht verstanden (das ist kein unzulässiges Urteil, sondern durch den Vergleich mit Remy geradezu aufgezwungen). Der Umgang damit ist ein Umgang mit Wörtern, mit aus der Grundbedeutung ableitbaren Assoziationen, Etymologien u. ä., aber kein inhaltliches Verstehen; ja, die Vorstellung einer Anwendbarkeit auf die

¹⁸⁸Und es gibt keinen Hinweis darauf, daß das spezifische musiktheoretische Wissen im Stand der Schrift *de div. nat.* ein höheres Niveau gehabt haben müsse.

„umgebende“ musikalische Umwelt kann gar nicht entstehen. Der sozusagen rein literarische Umgang mit den Begriffen reicht völlig aus.

Damit bestätigt Johannes Scottus sozusagen indirekt, nämlich durch Bezeugung des Nichtverstehens wesentlicher Größen der Musiktheorie, die natürlich nicht neue Erkenntnis, daß die zielgerichtet auf die eigene Musik des liturgischen Gesanges gerichtete Rezeption und Erarbeitung der überlieferten Reste antiker Musiktheorie von den entsprechend gebildeten Praktikern der Musik geschehen ist. Diese Bildung, also die Möglichkeit, daß *cantores* Zugang hatten zu den ihnen zunächst noch kaum verständlichen Texten mit antiker Musiktheorie kann als eine der bedeutenden Leistungen der Karolingischen Renaissance angesehen werden: Der Umgang von Johannes Scottus mit dieser Theorie zeigt, daß ohne den durchgehenden Versuch, die konkrete Entsprechung der überkommenen Begriffe dieser Theorie zu finden, zumindest aus dem Text von Martianus Capella eine inhaltliche Aneignung der antiken Musiktheorie unmöglich gewesen wäre.

Nur diese, nur im Bezug zur Praxis des liturgischen Gesangs existente Verbindung mit musikalischer Wirklichkeit hat die inhaltliche Rezeption des musiktheoretischen Denkens der Antike und deren schnelle Weiterentwicklung ermöglicht. Die „große“ Philosophie war dazu nicht fähig bzw. konnte daran auch gar nicht interessiert sein: Der Anstoß zu einer sozusagen aktiven, wirklichen Rezeption der antiken Musiktheorie lag also in der bewußten Anwendung dieser Theorie auf konkrete Musik; und hier war das aktuelle wohl primäre Problem die Durchsetzung der „tonalen“, zunächst eindeutig rein formal anzahlmäßig vorgegebenen Ordnung von acht Tonarten in den liturgischen Melodien (vgl. auch Verf., *Musik als Unterhaltung*, Anmerkungsbd. II, zu Kap. 4, Anm. 255, S. 267 ff.). Dieses Problem motivierte ausweislich der Hinweise von Aurelian, übrigens als, zunächst sozusagen inhaltsleere — weil der Inhalt noch nicht verstanden war — Forderung ebenfalls durch Ausrichtung an „griechischer“ Vorgabe orientiert¹⁸⁹ zu einer Frage an die antike Musiktheorie: Diese mußte doch Auskunft geben können, über das, was diese

¹⁸⁹Natürlich war die Herkunft byzantinisch, sie muß, ausweislich der Ausdrucksweise von Aurelian im Westen aber als „alt“ und autoritativ gesehen worden sein — der Weg zu Assoziationen mit „Dingen“, die in Vier- oder Achtzahl in dieser Theorie gegeben waren, ergab sich dann geradezu trivial; solche Wege sind auch zu beachten. Die einfache Voraussetzung, daß die *finalis*-Lehre immer schon existiert habe, ist musikhistorisch gesehen zu naiv, um immer noch zu grassieren.

„Tonarten“, ἤχοι, denn eigentlich sein könnten — die Achtzahl war nach mittelalterlicher Weise unzweifelhaft gegeben, acht Tugenden, Redeteile etc., damit waren acht Klassen sozusagen absolut gegeben — immerhin war die Wirklichkeit dieser Beschränkung gegenüber offenbar doch so „sperrig“, daß einige Autoren bekanntlich, ohne Erfolg, noch vier zusätzliche Klassen hinzunehmen wollten; schon Aurelian kämpft dagegen; ein Beweis dafür, daß die Absolutheit der Achtzahl von Melodieklassen nicht „aus“ dem Choral erwachsen sein kann, sondern als „Dogma“ auf die Wirklichkeit des Chorals angewandt worden sein muß¹⁹⁰.

¹⁹⁰Vgl. dazu auch Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil II, *HeiDok* 2008, S. 27 ff., 34 f., 1134 ff., 1241 ff., 1248 ff.; *Zum Bezeichneten der Neumen ...*, Neckargemünd 1998, S. 321 ff., und *Musik als Unterhaltung*, Bd. IV, Kap. 4, S. 131 ff. — gewissen Ignoranten des Denkens über das mittelalterliche Denken über Musik scheint es erhebliche Probleme gemacht zu haben, auch nur zu ahnen, was denn die frühe mittelalterliche Musiktheorie mit wertungsgeschichtlichen Fragen zu tun haben könnte. Die Antwort ist leicht daraus zu ersehen, daß einmal die zu rezipierende Theorie antik heidnischer Natur war, z. B. eine absolute Sonderstellung liturgischer Musik bzw. von Musik in der Liturgie nicht kennen konnte, sondern nur musikalische Phänomene an sich, die damit Sache an sich sind, nicht aber nur funktional, erst durch Gottes Wort beseelt werden, zum anderen aber daß die Ausrichtung von fränkischen *cantores*, sogar noch ohne Fähigkeit zum inhaltlichen Verstehen, an der antiken Musiktheorie ja wohl eine Wertungsänderung bei eben diesen *cantores* zur Voraussetzung haben muß — wie Aurelian klar angibt, waren die Sänger vor ihm nicht etwa musikalisch unfähig, sondern hatten höchste Leistungsfähigkeit, sie waren aber keine *musici* — dieses „Erlebnis“, sozusagen die Erkenntnis der eigenen Irrationalität, noch ohne überhaupt die rationale antike Theorie auch nur im Ansatz inhaltlich verstehen zu können, kann nur aus einer neuen Bewertung des eigenen Tuns resultieren, ist also eine wertungsgeschichtliche Frage, bevor man den Apfel der musiktheoretischen Erkenntnis auch nur angebissen hatte, war er offenbar mit unüberwindbarer Neugier gesehen worden, eine ganz neue Sichtweise, wenn man das so blumig beschreiben darf (für die *imbeciles* im Motto zu Verf. *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil II, *HeiDok* 2010, aber sicher immer noch zu schwierig zu verstehen; es muß in einer solchen Disziplin doch auch Raum für geistig Zurückgebliebene sein, das verlangt schon die soziale Gerechtigkeit) — die Anwendung von Musiktheorie auf den eigenen Choral war im Anfang nicht etwa operational dadurch gegeben, daß man hier ein Hilfsmittel zum schnelleren oder besseren Lernen, zur schöneren Ausführung o. ä. erkannt hätte, sondern nur die, zudem oft genug noch rein chimärische Vorstellung, entstandene Fragen „müßten“ doch eine Antwort in der antiken Theorie finden, wenn man nur recht danach sucht — daß die Anzahl der *Differenzen* pro Tonart bei Antiphonen durch die antike Theorie begründet werden könnte, wie dies Aurelian meint,

Daß die antike Musiktheorie ganz andere Möglichkeiten bot, die dann auch genutzt wurden — im Gegensatz zu Byzanz —, ergibt sich aus der Struktur der antiken Theorie und deren Leistung, grundsätzliche Phänomene der Möglichkeiten musikalischen Hörens zu formulieren, wie etwa den Intervallbegriff als Entsprechung zur Transpositionsinvarianz als Möglichkeit musikalischen Hörens.

Die angesichts der Leistung offenbar mehrerer „gleichzeitiger“ fränkischer *cantores* bei dem Bemühen um Verstehen bemerkenswerte Unberührtheit von Johannes Scottus von solchen Ansätzen bestätigt damit die in Verf., *Musik als Unterhaltung*, Bd. 2, Kap. 4, S. 147 ff., geäußerte Vermutung, daß die inhaltlich adäquate Erlernung der Kategorien antiker Musiktheoretiker überhaupt erst im Rahmen einer Praxis-bezogenen Frage nach Gründen entstehen konnte. Dies aber wiederum zeigt, daß die Bildungshöhe der betreffenden *cantores* ganz im Gegensatz zu Martianus Capella zu einer Bewertung von Theorie als Hilfsmittel für die Praxis fähig machte; eine auch wissenschaftshistorisch beachtenswerte Sichtweise einer ja als Disziplin sozusagen an sich, d. h. dezidiert ohne Bezug zu einer konkreten musikalischen Wirklichkeit, vorgegebenen Theorie, eben als Maßstab für die Wirklichkeit: Das Zusammenkommen dieser Sichtweise, begründet in der Aufgabenstellung einer totalen „Tonalisierung“ aller gebräuchlichen liturgischen Melodien¹⁹¹, mit der Lei-

ist trivialerweise eine falsche Annahme, die klar darauf verweist, welches „Wissen“ Aurelian vom Text von Boethius gehabt haben kann; es scheint aber sinnlos, auf derartige signifikante Aussagen hinzuweisen.

Für die Zeit von Oddo und Guido war dann klar geworden, daß die Musiktheorie, vernünftig formuliert, allerdings nicht für Musikwissenschaftler (der Zeit, dennoch wohl auch eine zeitlose Aussage), ein Hilfsmittel für schnellere „Erledigung“ des Erlernens der Praxis darstellt; genau dieser Grund aber galt für Aurelians Zeit, für die Zeit des 1. Anonymus der *Alia Musica* aber noch nicht — vielleicht wird aus dieser Bemerkung endlich verständlich, warum die Entstehung und Entwicklung mittelalterlicher (lateinischer) Musiktheorie auch eine dezidiert wertungsgeschichtliche Frage ist: Es gibt erhebliche Probleme zwischen der strikt liturgischen Wertung von Musik und der Unterwerfung des liturgischen Chorals unter die *musica instrumentalis*, die in der Literatur allerdings ausreichend klar dargelegt sind.

¹⁹¹Und daß dies ein recht umfängliches Unterfangen war, belegen noch Theoretiker des 11. Jh., wenn es um die Ausmerzung „unzulässiger“ Chromatik in den überlieferten Melodien ging, wozu immer noch das Werk von G. Jacobsthal über die Chromatik im Choral die maßgebliche, nämlich wissenschaftliche, und daher weniger musikwissenschaftliche Arbeit ist. Daß viel Unsinn über die Vagheit von Melodieüberlieferung im Rahmen der so anrühren-

stungsfähigkeit der antiken Musiktheorie — vornehmlich der Melik, die Rhythmik „brauchte“ noch eine gewisse Zeit, was auch an der Theorie selbst liegt — schafft bekanntlich die Voraussetzung einer vorher undenkbaren Komplexität von Musik. Dies hätte Johannes Scottus offensichtlich nicht leisten können; sein Wissen bleibt hier auf dem Niveau der spätantiken Autoren wie Martianus Capella stehen.

Diesen Unterschied zwischen einer rein literarischen und einer sozusagen operativen, schöpferischen Rezeption antiker Musiktheorie zu verstehen, ist ein Blick auf die Tradition nützlich, die seit Hucbald und der *Musica Enchiriadis* die Intention von Musiktheorie bestimmt.

den Vorstellungen über *oral tradition*, Übergang einer solchen *tradition* in Schrift etc. in Anwendung auf Melodievarianten im Choral vermeidbar wäre, kann ein Beispiel in Verf., *Zum Bezeichneten der Neumen*, S. 180 ff., belegen, wo sich alle Varianten als Ergebnisse verschiedener „Lösungsmethoden“ einer „falschen“ Chromatik erklären lassen (dies gilt auch für den Beitrag von Th. Karp, *Interrelationships between Old Roman and Gregorian Chant*, der sich allerdings nur auf Atkinsons seltsame „Neuentdeckung“ der Erkenntnisse von Jacobsthal beruft und deshalb hinsichtlich dieses Sachverhalts zwangsläufig uninformiert bleiben muß; sonst ist Karp zuzustimmen, daß er endlich auf einer methodischen Differenzierung zwischen mündlicher Überlieferung und der Vorstellung dauernder Variabilität besteht, ib., S. 196 ff.).

Übrigens ist damit nichts gegen eine Betrachtung der Bedingungen rein mündlicher Überlieferung gesagt, nur sollte man beachten, daß die Existenzbedingungen des Chorals als liturgisch geregelter, insbesondere römisch und dann fränkisch geregelter Gesang nicht einfach mit den Existenzbedingungen von serbokroatischer, übrigens auch russischer, nicht-geschriebener Kleinpik gleichzusetzen sind; genau wie auch ein Mißverstehen der Dichtung Homers als irgendwie aus mündlich-improvisierender *oral tradition* abzuleitender vorliterarischer Epik durch der Altgriechischen Sprache unkundige Musikwissenschaftler oder amerikanische Folkloristen unpassend ist, so schön es auch sein mag, sich mangels eigener Ideen auf einer solchen breit ausgebauten, geradezu schon trivial gewordenen „Forschungsautobahn“ mitzubewegen.

2.7.5.5 Zur Anwendung von Musiktheorie auf die Praxis bei Hucbald und anderen als Beispiel wirklichen Verstehens antiker Musiktheorie: Musiktheorie als Grammatik der Musik, ein echter Rationalisierungsvorgang

2.7.5.5.1 Zur Erkenntnis der didaktischen Brauchbarkeit der antiken Musiktheorie im Rahmen der geforderten Rationalität des liturgischen Singens bei Aurelian und Hucbald Die geradezu didaktische Darbietung des Stoffes bei Hucbald weist den von allen wirklich schöpferischen Musiktheoretikern des Mittelalters gegangenen Weg bereits grundsätzlich und erfolgreich. Bei Aurelian, dessen Verständnis zu keinem wirklichen Verständnis antiker Musiktheorie fähig war, findet man einmal den Versuch, die vier Tonarten durch die vier Grundintervalle der Tetraktys *6, 8, 9, 12* zu repräsentieren, wobei den vier von Pythagoras gefundenen Proportionen eben vier Tonarten zugeordnet werden, ed. Gushee, S. 62 f. Die zusammenfassende Formulierung gibt keinen Hinweis auf eine Vorstellung Aurelians, daß hiermit ein konkretes Hilfsmittel für eine theoretische Bewältigung der eigenen Praxis gewonnen wäre: *Haec memorata superius quattuor principia a Pythagora inventa eadem ex semet procreant sibi coherentia*, ed. Gushee, S. 63, 21. Auch die bekannte Stelle, daß zur Erklärung der Vielzahl von Differenzen in einer Tonart die *ars musica* dienen könne, ist kein Hinweis auf ein entsprechendes Verständnis der Einsatzmöglichkeit der Theorie, ed. Gushee, S. 86, 6 — eine zentrale Stelle für den Anfang einer Verbindung der eigenen Praxis mit der Theorie der Antike, inhaltlich natürlich illusorisch, weil niemand im Text von Boethius Ausführungen zu den *differentiae* erwarten kann, der den Text gelesen hat¹⁹²:

¹⁹²**Eine Einleitung zu einem separat überlieferten Kapitel aus Aurelians Traktat** Von Interesse ist hier eine Formulierung des „Zusatzes“ zum Text von Aurelian, den dankenswerterweise ohne musiktheoretischen Kommentar M. Bernhard und M. C. Ferrari in der Festschrift für H.-J. Sachs herausgegeben haben, S. 35 (s. Anm. 74 auf Seite 147), 9 (*his* bezieht sich auf *tenores/toni* des Anfangssatzes): *Non de his usquam legi in libris eorum, qui de musica tractaverunt, ...*: Das es Bücher über Musik vor Aurelian gegeben habe, auf die sich der anonyme Autor bezogen haben könnte, ist nicht wahrscheinlich, *libri*, in denen über *musica* gehandelt wird, hat es dagegen gegeben, Martian und Boethius und noch andere wären hier zu nennen — ist es also denkbar, daß der Autor dieses „Zusatzes“ bemerkt hat, daß über Kirchentonarten bzw. das, was deren vorrationale Vorstufe gewesen ist, in den antiken Texten, trivialerweise, nichts zu lesen ist? Dann würde er Aurelian direkt

widersprechen. Daraus würde wiederum folgen, daß der Autor auf Aurelians Text reagiert, nicht mit Aurelian identisch sein könnte, und daß er, sicher nicht vollständig, wohl aber Kenntnis von antiken Texten genommen hätte, und zwar in etwas größerem Umfang als dies Aurelian getan haben kann.

Bemerkenswert ist auch die Fortführung des zitierten Satzes, also die Folge auf die Feststellung, daß der Autor über die Tonarten nichts in den „Musikbüchern“ gefunden haben will, *quamvis nonnulli cantores astruant quasdam esse antiphonas, quae nulli earum regulae possint aptari ...*, die „Logik“ dieses Anschlusses ist nicht offenkundig. Sinnvoll wäre dieser Anschluß vielleicht, wenn der Autor das „Dogma“ der acht Tonarten als ungültig ansieht, s. u., also feststellt, daß es gar keine Autorität in dieser Hinsicht gibt, daß also die Festsetzung auf acht Tonarten nicht „autorisiert“ ist. Auch das wäre ein offensichtlicher Widerspruch zum Text von Aurelian, dessen Autorschaft des „Zusatzes“ auch damit nicht wahrscheinlicher wird.

Man könnte hierzu auch ed. Gushee, S. 110, 32, heranziehen (zu der von Aurelian hier bemerkten historischen Relation von Melodien zu Tonartklassen hat Verf. an anderer Stelle ausführlich gehandelt):

Et revera, nisi obsesset veteranorum memoria patrum, de hoc eodem tono earum alternarentur versus. Etenim quidam volunt earum versus cum ipsorum reciprocatione, nescio sub quo neophyto coniungere tono. Verumtamen mentiuntur, quia multo ante he inventae sunt quam hi toni, et multa annorum precessere curricula, quod in gremio Sanctae canuntur Eccesiae. ...

Es geht um sonst ungebräuchliche Psalmodieformeln, die gewisse von Aurelian getadelte *cantores* zur Erfindung eines unbegreiflichen *neophytus tonus* veranlaßt haben, ersichtlich ist dies für Aurelian Unsinn, das achte Kapitel bringt genügend Gründe dafür, daß es nur acht *toni* geben kann. Satz 36 derselben Seite belegt zusätzlich, daß Aurelian tonal nicht ganz „orthodoxe“ *cantores* kennt, vgl. noch S. 105, 10.

Der Text des „Zusatzes“ fährt fort:

... aptari, et ob hoc compulsos esse quosdam palatinos, quos de huiuscemodi nausia satis contentiosum funem trahere nequaquam piget, novas alias regulas fabricasse. Quod, si ita est, liquido patet innumeras esse posse tales non regulas sed adinventiones. ...

Von *palatini* ist auch bei Aurelian die Rede, die die *O-Antiphonen* in den ersten Ton setzen, ed. Gushee, S. 92, 12. Mit der Stelle des „Zusatzes“ hat dies offensichtlich nichts zu tun, ist damit aber eine Bestätigung einer hinsichtlich der Tonartenordnung irgendwie eingeständigen Handlungsweise der *palatini*. Das wiederum macht deutlich, daß die Durchsetzung von Tonartenklassen ein sekundärer Vorgang war, nicht, wie dies Pfisterer in seiner Unkenntnis

mittelalterlicher Theorie einfach behauptet, die acht Tonarten bereits die aus Rom übernommenen Melodien bestimmt haben können.

Die Tätigkeit, das *fabricare* der Palatini wird im Nebensatz offensichtlich wertend kommentiert: *Die Palatini, die es nicht verdrießt, über derartigen Ekel hartnäckig ihre Meinung durchzusetzen, ...*: Die Frage der „nicht tonalen“ Antiphonen ist demnach eine *nausea*. Ist das eine Bewertung der Frage insgesamt oder eine Abwertung der speziellen Behauptung, daß es eben „atonale“ Antiphonen gäbe? Die Palatini dann sind offenbar streitsüchtig in solchen Fragen, wollen offenbar herrschen, und erfinden neue Regeln. Wenn es aber so ist, können das gar keine Regeln sein, sondern Neuerfindungen.

Die Frage bleibt also, ob der Autor die Erfindung, *fabricare*, der Palatini herabsetzen will, und nur deren Neuerfindungen als eben keine *regulae* abwertet, oder ob er solche Neuerfindungen akzeptiert, daraus dann aber logisch korrekt folgert, daß es keine begrenzte Anzahl nicht von *regulae*, sondern dann nur von *adinventiones* für *tenores* geben kann. Sind damit, wie der Anfangssatz folgern lassen kann, überhaupt die *tenores* aus der Kategorie von *regulae* — was auch immer dies genau ist — zu entfernen, oder handelt es sich nur um die *adinventiones Palatinorum*, die demgemäß gar keine *regulae* sein können?

Die Frage ist kaum einfach zu beantworten. Die Frage hat deshalb besondere Bedeutung, weil ihre Beantwortung auch ein Hinweis darauf wäre, wie denn die Tonartenklassen zu Anfang überhaupt verstanden wurden — bei den Antiphonen allein als Klassen der zugeordneten *psalmodiae*? oder doch in abstrakterem Sinne? Sind die *adinventiones* auszumerzen oder unter die acht *regulae* zu setzen? d, h. ist grundsätzlich das Vorgehen der — bzw. wenigstens von *quidam* — Palatini nicht verwerflich? Das „Minderwertige“, das die *quidam Palatini* tun, ist doch offenbar die Aufstellung von neuen *regulae*, die aber genau betrachtet keine *regulae* sind, sondern nur *adinventiones* — was ist dann aber eine *regula*? mehr als eine Psalmodieformel? welches sind die Merkmale einer *regula* von Tonarten, lassen diese Merkmale viele verschiedene konkrete Psalmodieformeln zu? Zumindest scheint klar, daß die Unzählbarkeit nicht zur Natur von *regulae* gehört. Ist damit aber, um wieder auf die Anfangsfrage zurückzukehren, überhaupt die Natur von *regulae* für die *tenores* abwegig — nach der Vorstellung des Autors? Auszuschließen ist das ersichtlich nicht, die Logik wäre dann, daß die Palatini einer bestimmten Wirklichkeit wegen neue Psalmodien erfinden mußten — die machen solche Dinge ja gerne —, und damit *tenores/toni* mit *regulae* gar nichts zu tun haben können, das wäre eine Argumentation im Sinne des Anfangssatzes.

Der Autor sagt nicht, was zur Klärung hier notwendig wäre, daß es nämlich nur acht *regulae* geben darf, daß also *adinventiones* nicht erlaubt sind; das aber hätte er sagen müssen, wenn er Aurelian Meinung vertreten sollte. Die Aussage der Stelle muß also nicht in Übereinstimmung mit dem sonst von Aurelian selbst Gesagten stehen. Eine endgültige Entscheidung läßt der Text nicht zu, wenn auch die

Die folgenden Sätze besagen, daß die Griechen und anderen Völker, die andere Gesänge

Ceterum, qui plenitudinem huiusce vult nosse scientiae, ad musicam eum mittimus ... ad speculationem intervallorum ... et tunc nosse poterit, quam ob rem in una eademque litteratura diversus efficiatur sonoritatis concentus, et cetera plura, quae longum est edicere.

Es dürfte klar sein, daß der Verweis auf die *speculatio intervallorum* zwar mit der Schrift von Boethius zu tun hat, nichts aber mit konkretem Bezug zur Größe *intervallum*, denn die Anzahl von *varietates*-Differenzen von den Intervallen abhängig machen zu wollen, erwiese sich von vornherein als absurdes Unterfangen — Aurelian

als wir haben, diese *pro libitum* gestalten. Der daran anschließende Schlusssatz erscheint als Verzicht auf wirkliche Stellungnahme, ed. Bernhard und Ferrari, S. 35, 25:

Sed possumus earum nominibus ac numero verisimiles proferre rationes, quas natura peperit, istucque an pertineant ipsi viderint, qui de talibus iudicare melius possint. Nam hoc et ipse petisti.

Dennoch gibt es für die Namen und die Anzahl (der *toni sive tenores*) wahrscheinliche Gründe, die die Natur gibt; Näheres dazu, ob die Gründe zur Sache passen, sollen die sehen, die darüber besser urteilen können: Sollte das die Sprache Aurelians sein, der die Achtzahl vehement verteidigt? Zwar wird offenbar anerkannt, daß für die *regulae* hinsichtlich Namen und Zahl natürliche Gründe angeführt werden können, die letzte Entscheidung aber überläßt der Autor denen, die darüber besser Bescheid wissen. So würde Aurelian wohl nicht sprechen können! Die Achtzahl ist für ihn „Dogma“. Somit erscheint diese Einleitung, die mit Aurelians Text fast nichts zu tun hat, also eigenständig ist, als Einleitung zum dann folgenden Referat des betreffenden Abschnitts aus Aurelians Werk als sich auch so verstehendes gesondertes Proemium o. ä. eben zu diesem Referat, eben als Einleitung. Und zwar als Einleitung eines Autors, der selbst nicht notwendig „Theoretiker“ im Sinne von Aurelian ist, ja der sich in einer gewissen Distanz zu dem Inhalt des referierten Abschnitts auf die eigentlich nicht die Melik betreffende Frage konzentriert: Welche Berechtigung haben die Forderungen des tonalen „Dogma“s, einmal hinsichtlich der universalen Geltung für alle Gattungen, zum anderen hinsichtlich Namen und Anzahl; hier stellt der Autor Diskrepanzen fest, die er selbst aber nicht bewertet, sondern nur, und das kompetent und logisch, auf Folgerungen hinweist: *Adinventiones* sind keine *regulae*.

Eine alternative Erklärung zu den verschiedenen Varianten einer Autorschaft Aurelians, die die Herausgeber diskutieren, scheint also nicht ausgeschlossen zu sein. Mit der hier vorgetragenen Interpretationsmöglichkeit aber wird der Gebrauch des Wortes *sonus* für die Melodien oder Versmelodien nicht antiphonaler Gattungen vielleicht zu einem Beleg der Verwendung dieses Wortes im Sinne von *Melodie*, was nicht klassisch zu sein scheint.

hat also kein rationales Wissen von der Natur von Intervallen, hierin vergleichbar Johannes Scottus, der allerdings, und das in Gegensatz zu Aurelian, wohl auch kein intuitives Wissen von Intervallen hatte: Aurelian war natürlich fähig, die gemeinten, von der Melodiegestalt jeweils vorgegebenen Intervalle korrekt auszuführen, nur, was ihre rationale Definition, ihre „theoretischen“ Namen und Entsprechungen waren, kann er nicht gewußt haben, kennt er doch auch den Begriff des Einzeltons als Element der Skala nicht.

Die Passage *sonoritatis concentus* kann sich nur auf die oben angesprochenen *tot modi varietatum* beziehen. Daß das so zu erlangende *nosse* auch hilfreich zur Ausführung sein könnte, erkennt Aurelian also noch nicht, obwohl er an beiden Stellen eine Verbindung zwischen einem Faktor der konkreten liturgischen Musik und der Musiktheorie herstellt; nur ist diese Verbindung wesentlich formalistischer, nicht rational inhaltlicher Natur. Dies liegt im Rahmen der, von Aurelian noch inhaltlich bzw. konkret nicht zu bewältigenden Konzeption des Unterschieds zwischen *musicus* und *cantor* — die Tätigkeit des *cantor* ist dabei natürlich nicht wertlos. Auch der erste Autor der *Alia Musica* ist von vornherein unfähig, Musiktheorie als Hilfsmittel für die Praxis zu erkennen.

Immerhin ist ein Satz von Aurelian zu beachten, in dem er den Unterschied zwischen *musicus* und *cantor* sozusagen mit eigenen Worten wiedergeben will; ed. Gushee, S. 77, 10, wird der Unterschied erläutert: *Etenim in tantum distare videntur inter se musicus et cantor, quantum magister et discipulus; verbi gratia: Is poematibus insistit, ille autem discernit.* Dies nun wäre noch keine weitreichende Exemplifizierung, die Aussage könnte als Ausdruck des Verhältnisses zwischen *discipulus* und *magister* angesehen werden ... wenn man nicht den Kontext betrachtet, in dem der *discipulus* nicht der *incipiens canere puer* ist, sondern ein die Gesangspraxis, einschließlich der Erinnerung an die Melodiegestalten beherrschender, „endgültiger“ *cantor*. Insofern kann die Stelle eben zeigen, wie die Aufgabe von Musiktheorie aufgefaßt wurde, und zwar, ehe man sie inhaltlich auch nur ansatzweise verstehen konnte.

Der folgende Satz macht dann klar, daß auch Aurelian mithilfe dieses Beispiels gewisse Erwartungen haben konnte: *Et quod ille diuturno labore quantumcumque peragit, hic in hora* (sinnvoller wäre: *in mora*) *unius momenti per sensus peritiam discutit atque evacuat, et sicuti reus ante censorem, ita cantor ante musicum adstare*

videtur. Von seiner Kenntnis der antiken Musiktheorie her konnte Aurelian dies nicht behaupten; die Erläuterung ist also direkte Folge des Vorbilds der *ars* und des Unterrichts, die Lehre schlechthin erläutern konnten. Genau so muß dann ja auch die *ars musica* funktionieren, war die von Aurelian aus seinem naheliegenden Vergleich abgeleitete Erwartung, die er selbst noch gar nicht erfüllen konnte, weil das Wissen fehlt.

Das „Wunder“, daß die antike Musiktheorie nun diese Erwartung wirklich erfüllen konnte — natürlich nicht hinsichtlich der Begründung der Anzahl von Differenzen in den einzelnen Kirchentönen —, erfüllt sich dann mit Verstehen und konkreter Anwendung dieses wissenschaftlichen Erbes (wobei eben gerade die Idee zu einer solchen Anwendung von der antiken Musiktheorie nicht vorgegeben war); allerdings waren dazu einige eigene Leistungen notwendig, z. B. die Erfindung der Repräsentierung von Tonartenklassen durch einen bestimmten Ton auf oder in der rational definierten Skala, also die *finalis*-Lehre, die als trivial „seiend“ für alle Zeit vorauszusetzen, wie gesagt, musikhistorisch zu naiv ist (vgl. Verf., *Musik als Unterhaltung*, Anmerkungsbd. II, zu Kap. 4, *Gregor und die schola cantorum, Zeugnisse für Artifizialität, Eigenständigkeit und Authentizität des Chorals in Hinblick auf die Rezeption und Umgestaltung der ars musica zur Theorie des Chorals als Einschnitt in der liturgischen Epoche der Musikgeschichte*, Anm. 313, S. 328 ff.).

Im Gegensatz nun zu Aurelian zeigt Hucbald, unter vollem Verstehen der wesentlichen Elemente der antiken Musiktheorie, schon in der Disposition des Stoffes, daß er nicht nur die Forderung nach Rationalität des Sängers aufnimmt, sondern sie konkret lehren will, daß er dies als eigentliche Aufgabe der Theorie ansieht: Zunächst werden die Intervalle dargestellt, beginnend mit einer breiten Darlegung der Tonrepetition — hingewiesen sei darauf, daß die Neumenschrift zunächst kein echtes Zeichen für das Bezeichnete *Tonwiederholung* besitzt (Kenner der mittelbyzantinischen pseudomusiktheoretischen Literatur wissen, welche Umständlichkeit die Beschreibung des Bezeichneten der Neume ἴσον den Autoren bereitet; ein Zeichen, das als Bezeichnetes keine melische Bewegung besitzt, und *λίησις* ist Bezeichnetes der byzantinischen Neumen, ein nicht ganz unbedeutender Unterschied zu den westlichen, „lateinischen“ Neumen; auf diese Problematik hat Verf. schon mehrfach verwiesen, natürlich ohne Wirkung, die Unterscheidung zwischen Zeichen, Bezeichnetem und Gemeintem ist offenbar doch zu schwierig zu verstehen, da wiederholt man lieber die angenehm vagen Topoi z. B. von Treitler). Daraus wird

dann das Tonsystems, einschließlich der Differenzierung zwischen konjunktem und diazeuktischer Tetrachordanordnung abgeleitet (auch hier bleibt natürlich die Frage, ob und wie weit etwa die Melodien ursprünglich, d. h. vor ihrer Rationalisierung, im Wesentlichen intuitiv dieses Tonsystem schon an sich besaßen, oder ob hier ein entsprechend „umformender“ Einfluß vorlag — die von Jacobsthal erkannte „falsche“ Chromatik im Choral führt in den Emendationen zu solchen „Korrekturen“; ob es aber je andere Chromatik gegeben haben könnte, ist, wie Jacobsthal ausdrücklich bemerkt, heute nicht mehr zu erkennen, also ist der betreffende Fall auch nicht auszuschließen).

Damit besitzt man einmal die Kenntnis der translationsinvarianten Intervallgrößen, dann der Töne des Tonsystems, dessen Absolutheitsgeltung auch nicht durch höchstens hinsichtlich eines Ausschnitts aus der Skala abweichende Instrumentenstimmungen gestört wird. Daraus dann schließlich, ed. Chartier, S. 194, 2, erscheint geradezu als Ziel der Darlegungen die Diskussion der Anwendung der neu wiedererfundenen *notae musicae* (eine Bewertung, die man, nun auf Guidos Linienschrift bezogen, auch bei Johannes Cotto finden kann, im 21. Kap.): *Hae autem ad hanc utilitatem sunt repertae, ut sicut per litteras voces et dictiones verborum recognoscuntur in scripto, ut nullum legentem dubio fallant iudicio, sic per has omne melos adnotatum, etiam sine docente, postquam semel cognitae fuerint, valeat decantari ...*, was bekanntlich bei den (adiastematischen) Neumen eben nicht gilt¹⁹³: Die Konfrontation dieser sozusagen prärationale erfundenen Zeichen mit der

¹⁹³Und die von A. Hughes so emphatisch geäußerte Formulierung, *It seems astonishing that musicologists* — als solcher scheint sich Hughes zwar zu verstehen, nicht aber als einer derer, die den großen, in seiner Vorstellung erstmals vom großen A. Hughes „entdeckten“ Fehler gemacht haben sollen; Mangel an ausreichender Literaturkenntnis dagegen scheint sich Hughes nicht vindizieren zu wollen — *have not adopted a consistent method for recording this kind of analysis. One can attribute this reluctance to the high degree of subjective interpretation that such analysis often requires*, erweist sich schon in Hinblick auf die von Hughes selbst vorgestellten *fine discriminations* von melodischen Unterschieden zweier verwandter Melodien als inadäquat: Hughes übersieht völlig, daß auch die diastematische Neumenschrift bekanntlich rhythmische Unterschiede nicht wiedergibt bzw. nicht wiedergeben kann (ob hier seine Interpretation wirklich vorbildlich *subjective* ist, sei dahingestellt; seine anläßlich der nach der einzigen Hs. verbesserten Wiedergabe des Spiels von Beauvais in Verwendung — graphisch bzw. drucktechnisch leider *faut de mieux* — von Coussemaekers Ausgabe geäußerten Vorstellungen über die mittelalterliche Musik auch

in ihrem verlorenen Rhythmus unbedingt wieder herzustellen und exakt wieder hörbar zu machen, weist auf ein wissenschaftlich kaum noch ernstzunehmendes Ernstnehmen eigener Subjektivität oder auf mystische Vorstellungen genauer Rekonstruktionsmöglichkeit der rhythmischen, ja sogar der rein melischen Notationen, und das auch noch aus dem Text, ungeachtet, daß französische Texte des Mittelalters nur in Reimen regelmäßige Betonungen wie, wenn das A. Hughes bekannt sein sollte, sie in Gedichten von Wordsworth durchgehend begegnen, und ungeachtet des Umstands, daß auch, jedenfalls in neuerer Deutung, regelmäßige Betonungsfolgen in lateinischer Dichtung wie in *Stabat mater ...* natürlich nur ein Betonungsschema vorgeben, aber doch nicht einen Takt, der, wenn die Zeit dies wirklich so gewollt haben sollte, auch metrisch konzise Strukturen besitzt; auch hier ist die Sichtweise von, auf ihrem Arbeitsgebiet natürlich höchst professionellen, kanadischen Holzfällern auf mittelalterliche Musik nicht die geeignete Methode, überhaupt etwas verstehen zu können). Das aber heißt wieder, daß z. B. ornamentale Töne graphisch sozusagen gleichberechtigt mit Gerüsttönen erscheinen können, daß also eine Differenzierung durch einen Betrachter allein der überlieferten Noten nicht immer möglich ist. Dies wäre auch bei Varianten in der Melodieüberlieferung von Trouvère-Melodien zu beachten. Andererseits ist natürlich die Fähigkeit zur Gestaltbildung bzw. Gestaltwahrnehmung in der Melik keinesfalls irgendwie *subjektiver* Vorstellung unterworfen; wer Motivgestalten nicht als jeweils identisch erkennen kann, erweist sich als essentiell unmusikalisch. Wie „leicht“ derartige Forderungen zu erfüllen sind, erweist nicht nur A. Hughes mit seinen als musikwissenschaftlich gemeinten Beiträgen: A. Hughes' Hinweise jedenfalls lassen nicht erkennen, daß von seiner Seite mehr als die beliebten großen Sammlungen und exemplarische Oberflächlichkeit im Umgang mit wirklichen wissenschaftlichen Arbeiten und Problemen zu erwarten sind, in ed. Berschin und Hiley, *Die Offizien des Mittelalters*, S. 163, Anm. 11, und die folgenden Verweise auf Computerprogramme: Übrigens wäre eine Differenzierung zwischen Gerüsttönen und Ornamenten auch für die Beurteilung des Unterschieds zwischen Altrömischer und Gregorianischer Version des Chorals von höchstem Interesse — der Mangel an rhythmischen Angaben, d. h. das völlige oder weitgehende Fehlen rationaler rhythmischer Angaben als Bezeichnetes gerade diastematischer Neumenschrift läßt derartig positivistische Erwartungen als wohl prinzipiell unerfüllbar, zumindest als naiv bewerten, z. B. in der Sicherheit, den Rhythmus klar aus den vertonten Texten ableiten zu können, ohne daß überhaupt Klarheit besteht, wie sich rhythmische Faktoren in Text und Musik ausdrücken können, wie „identisch“ sie sein müssen: Man beachte einmal den doch seltsamen Umstand, daß gleichzeitig lateinische rhythmische Dichtung regelmäßig alternierende Akzentfolgen deklamieren läßt, daß man dies von der französischen Dichtung der Zeit sagen könnte — beantwortet Hughes jedenfalls nicht, offenbar, weil ihm solche Umstände genauso fremd sind, wie die Kenntnis der deutschen Sprache — auch da gibt es bekanntlich volkssprachliche Dichtung, um deren gemeinte „Rhythmik“ genugsam spekuliert worden ist; man muß also schon etwas mehr

rationalen Theorie macht ihre zentrale Unzulänglichkeit hinlänglich deutlich. Diese Leistung der Notenschrift, das *menti certius figere* der Melodiegestalt ist somit Ergebnis der Darstellung des Tonsystems: Als deren Aufgabe wird offensichtlich verstanden, den *cantor* zum *musicus* zu machen, dazu aber noch wird erkannt, daß das entsprechende Wissen auch zur Erleichterung dienen kann, daß hier ein Mittel vorliegt, das direkt dem Ausführenden helfen kann, das den Aufwand des Lernens und Wiederlernens völlig aufhebt, genau wie dies die literarische Schrift tut. Hiermit ist Musik der Sprache gleichwertig (nicht davon abhängig o. ä.!), aber auch gleich verfügbar und vergleichbar rational geworden — genau diese Vorstellung konnte Hucbald von Boethius übernehmen, da, wo dieser auf die antike Notenschrift hinweist: Für Hucbald ist eine exakte, rationale Notenschrift eine selbstverständliche Vorstellung, nicht einmal seine Herkunft aus einer ursprünglich rein *oral tradition* konnte ihn hierin irgendwie irre machen, so leicht war, nach durchgeführter Rationalisierung, die Vorgabe von Boethius einer Notenschrift, die die gemeinten Gestalten eindeutig wiedergibt, für die Zeit von Hucbald zu verstehen.

Diese Konzeption von Musiktheorie, als Grammatik der Musik — und die Ausfüllung dieses Postulats — ist die Grundlage der schöpferischen Musiktheorie. Deren konkrete Lehrhaftigkeit ist somit schon bei Hucbald erreicht.

Und es ist daher auch nicht erstaunlich, daß dieses Verständnis der Aufgabe von Musiktheorie — für Boethius undenkbar — sich genauso in der Darstellung der *Musica Enchiriadis*, in den Oddo zugeschriebenen Schriften und schließlich gleichsam klassisch bei Guido wiederfindet.

Zu beachten ist hier auch, daß Hucbald von der proportionalen Theorie, die notwendig ist, um überhaupt hören zu können, was eine Quart ist, keinen Gebrauch macht: Die *modi* des melischen Abstands, also die Intervalle, werden anhand von Melodiebeispielen erläutert, ed. Chartier, S. 142 oder auch die Tabelle ib., S. 145, wo man die Intervalle aus den „betroffenen“ Wörtern und Wortfolgen von Choralmelodien erlernt (die Empirie wird besonders deutlich bei der Beschreibung des Halbtons, ib., S. 158, 7): Die Gestalt der Melodien kannte man (und mußte natürlich intuitiv, sozusagen automatisch abstrahierend, auch die Intervalle transponieren etc.), nach deren „Zerlegung“ in elementare Intervalle waren diese als solche erlernbar, d. h. als Klassen von Tonpaaren, unabhängig von der Tonhöhe. Daß diese Rationalisierung

wissen.

einer wesentlichen Abstraktionsleistung musikalischen Hörens als Mittel der Vereinfachung beim Erlernen der musikalischen Praxis wirksam werden konnte, wurde also sehr schnell erkannt. Das Prinzip der Transposition macht die *Musica Enchiriadis* besonders deutlich, indem sie die Raumanalogie der Zeichenebene nutzt¹⁹⁴.

Hier liegt die praktische Bedeutung der Kategorie *Intervall*, in der Auflösung der Gestalt in eine Folge von Intervallen. Um dieses Ziel zu erreichen, also *ea ... perfecte dinosci valere*, muß man aber auch die *series omnium quindecim sonorum* beherrschen, ed. Chartier, S. 140, 17: Die Darstellung hat die Aufgabe, diese elementaren Größen zu beherrschen, was wieder die Kenntnis der Melodien möglich macht, wie sie die rationale Notation denkbar werden läßt. Neben dieser gestaltmäßigen Repräsentierung von Intervallen kann die durch Instrumente verwandt werden, etwa *ib.*, S. 164, 1; das Tonsystem ist auch bei anderer Auswahl von Tönen in der Stimmung von Instrumenten immer die Grundlage, wie es *ib.*, S. 164, 11, §26 ausgeführt wird, übrigens ein Hinweis auf genuine Diatonik auch der Stimmung von Instrumenten. Auch bei diesen kann sich Hucbald verlassen auf die korrekte Stimmung aus dem *usus*; eine Begründung durch die Angabe proportionaler Entsprechungen ist überflüssig, was nicht heißt, daß sich Hucbald nicht der Bedeutung des abstrakten Tonsystems als Folge skalisch rational bestimmter Töne ganz bewußt gewesen wäre. Er sagt ganz klar, ed. Chartier, S. 152, 13 (§16):

Dicti autem ptongi AHO TOY ΦΘΕΓΓΕΣΘΑΙ quasi a similitudine loquendi, quod quemadmodum locutione intelligibilia verba redduntur, ita his sub intellectum decidunt soni, etiam et ipsos interdum inrationabiles sonos horum diiudicat exercitata sagacitas.

¹⁹⁴Man wird die auffällig redundante Notationsweise vieler Beispiele in der *Musica Enchiriadis* — einmal nur in *Dasia*-Zeichen, dann auch in Linien — als Rudiment der antiken Vorgabe bewerten können, die reine „Buchstaben“-Notation war autoritativ antik, die Liniennotation war die neue Erfindung, ohne entsprechende Autorität.

Übrigens kann man auch da die oben angesprochene „Instrumentalisierung“ des Chorals, und damit von Musik an sich, also die Klassifizierung des Chorals als Teil der *musica instrumentalis* erkennen, wenn man die, nicht ganz leicht zu verifizierenden, Erklärungen der Linien durch Saiten beachtet; Saiten sind rein instrumentale Gegebenheiten, haben mit der strikten Vokalität liturgischer Musik also nichts zu tun, d. h. der Choral ist Musik „geworden“, letztlich wie jede andere, die rational definierte Tonhöhen benutzt. Eine offenbar sehr schwer zu verstehende musikhistorische Tatsache, die mit der Rationalisierung verbunden ist.

Darauf folgt die Aristoxenische Definition, wobei übrigens die Gleichwertigkeit instrumentaler und vokaler Ausführung eines *sonus EMMEAEΣ*, *i. e. melo aptus, una intensione productus* bemerkenswert für die „Instrumentalisierung“ auch der Choralmelodien ist¹⁹⁵.

Der Text ist verderbt, denn *diiudicare* ist ein transitives, natürlich nicht mit dem Genetiv verbundenes Wort, man muß *horum* also wohl auf *phtongi* beziehen und ergänzen *horum iudicio* o. ä. Auch der stilistische Chiasmus macht die Sinnerkennung nicht gerade trivial; gemeint ist: Wie der Klang der Sprache durch verstehbare Wörter rational erkennbar wird, so fallen die *soni* unter den *intellectus* eben durch die *phtongi*, diese lassen „Tönendes“ zur rationalen Erscheinung werden, ja selbst ab und zu auftretende *irracionales soni* können durch Hilfe dieser *phtongi* und eine geübte *sagacitas* rational verstehbar gemacht werden — leider sagt Hucbald nicht, wie dies geschehen kann, und was er eigentlich unter *irrationabiles soni* meint, sind es Vogelmelodien, Chromatismen im Choral, „Vierteltöne“ oder nur falsch intonierte Töne? *Vogelmelodien* kann man wohl ausschließen, wenn man *interdum* im Sinne von dem *intellectus* auffallenden „falschen“ Tönen im Ablauf einer ihm durch die *phtongi* „vorgelegten“ Melodie bezieht.

¹⁹⁵Neben *Musik und Grammatik*, vgl. auch Verf., *Musik als Unterhaltung*, Anmerkungsbd. II, zu Kapitel 3, Anm. 210, S. 204 ff., und Anm. 211, S. 222 ff., wo der Begriff des Materials der Melik nochmals klarzumachen versucht wird; natürlich ohne Erfolg: Angesichts kaum glaublicher „Mißverständnisse“ wird das deshalb ausdrücklich in Anführungszeichen gesetzte Wort *Instrumentalisierung* nicht in dem Sinne gebracht, daß Verf. eine für Hucbald geläufige instrumentale oder instrumental begleitete liturgische Ausführung des Chorals behaupten würde: Gemeint ist damit nicht anderes als die konkrete Einordnung der liturgischen Melodien in die *musica instrumentalis*; die Art der Ausführung ist für die Anwendung der Theorie irrelevant, Musik ist strukturell Musik, ob gezeugt oder gesungen, geblasen oder gezupft. Auf die exakte Tonhöhe, d. h. eigentlich die musikalische Gestalt kommt es an, nicht auf das „Ausführungsorgan, dessen spezifische Klangfarbe und Ähnliches — diese Heraushebung der beiden musikalischen Gestaltbildungsfaktoren, Melik und Rhythmik, ist die Leistung antiker Musiktheorie, die bis weit ins 19. Jh. wirksam blieb, bis man die Nutzung der gestaltbildenden Abstraktionsfähigkeit musikalischen Hörens durch die rein sinnliche, momentane Reizbildung irgendwie „neuer“ Klänge ersetzt hat (man vergleiche dazu Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil I, *HeiDok* 2008, Anm. 153, S. 502 ff.).

So klar das Gemeinte auch zu sein scheint, man könnte Hucbald eine gewisse Inkonsequenz vorwerfen, wenn er von *irrationabiles soni* spricht, deren Gegenteil also *soni rationabiles* sind; die wären dann ja schon rationalisiert, also als skalisch bestimmte Töne existent.

Man kann Hucbald aber wohl auch von diesem Vorwurf freisprechen, wenn man die *phtongi* als Repräsentanten des abstrakt definierten Tonsystems setzt, denen sozusagen jeder konkret in einer Melodie erscheinende Ton „vorgelegt“ werden muß, eben zur Bestimmung, welcher abstrakte Ton denn nun der konkrete Ton sein kann, bzw. in welche Klasse von skalischen Tönen er gehört. Man muß also hier Hucbalds Formulierung nicht als abstrakt philosophische Feststellung lesen, sondern als Ausdruck der Arbeit an der Rationalisierung des Chorals, als einer Art Suche nach der jeweiligen Klasse, nach der Identifikation jedes konkret erklingenden Tons nach seiner Klasse auf der Skala. Da gibt es natürlich Töne, die gut passen, und solche, die das nicht tun, deren Projektion auf die Skala also nicht möglich ist — was der *intellectus* damit tut, sagt Hucbald nicht, vielleicht reicht ihm hier die Erkenntnis der *irrationabilitas*, die, gegeben durch die Melodien, eben *interdum* in Kauf zu nehmen ist. Von Emendierungen im Sinne der Erkenntnisse von Jacobsthal jedenfalls spricht er nicht — bedauerlicherweise, denn es wäre ja schön, eine Parallele zur Indulgenz gegenüber „Chromatismen“ in den *Scholica Enchiriadis* nachweisen zu können. So, wie angedeutet, könnte man die zuletzt zitierte Aussage von Hucbald interpretieren, das Gesagte ist aber, angesichts des Fehlens von Beispielen, was denn *inrationales soni* sein könnten, nur als Hypothese gemeint.

Man wird also den *intellectus* an dieser Stelle nicht zu allgemein verstehen dürfen, gemeint ist, daß eine Tonfolge, wohl in einer Melodie, *soni*, verstehbar, *intelligibel* wird dadurch, daß die jeweilige Klasse des konkreten Tons, sein *phtongus* erkannt wird, das ist der Sinn der *phtongi*, der die Skala konstituierenden, abstrakten Töne, d. h. modern formuliert der Tonklassen¹⁹⁶.

¹⁹⁶Und genau dies ist eine der Abstraktionsleistungen des musikalischen Hörens, das z. B. nicht bei allen Intonationstrübungen die Gestalt einer Melodie nicht mehr verstehen kann, denn dafür ist Voraussetzung das Erkennen bzw. Aufstellen der Tonklassen, die entsprechende Klassifizierung eines konkreten Tons als die und die Tonklasse. Genau dies ist die Arbeit der Rationalisierung des Chorals. Von Interesse ist dabei, daß Hucbalds Formulierung hier nicht klar zu erkennen gibt, ob und inwieweit er die Abstraktion zwischen zeitlich einmalig konkreter Erscheinung eines *sonus* bzw. von Folgen von *soni* — vorausgesetzt wer-

Daß Boethius oder gar Augustin daran interessiert gewesen sein sollten, daß durch die *ratio* der Musiktheorie die *immensitas cantilenarum* auf eindeutige Elemente zurückgeführt werden können sollte, wird wohl kein Leser ihrer musiktheoretischen Werke meinen, obwohl natürlich klar ist, daß die Elemente die Gesamtheit musikalischer Erscheinungen der *musica instrumentalis* konstituieren — konkrete

den kann natürlich: In einer Melodie — und der Melodie als zeitlich invarianter Gestalt meinen könnte.

Die kurz davor formulierte *immensitas cantilenarum*, s. u., die durch die geringe Anzahl von skalisch geordneten Tönen dargestellt werden kann, wie die *cuncta multiplicitas sermonum* durch die kleine Anzahl von Buchstaben, belegt, daß ihm, wie schon Aurelian, natürlich Melodien als Gestalten bewußt sind. Da diese Unterscheidung für die behandelte Frage eigentlich irrelevant ist — jeder konkrete Ton erscheint als Ausführung einer Melodie —, ist das Fehlen einer expliziten Differenzierung vernachlässigbar, für die Aussage irrelevant. Insofern sind die Ausführungen von Sullivan, *Nota and Notula ...*, *Musica Disciplina* LXVII, 1993, S. 71 ff., S. 93 (vgl. auch Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 261 ff.), auch hier unbrauchbar, wenn er behauptet, daß die zitierte Stelle *contains an explicit semantic statement that can be derived directly from Boethian theory*. ... Wie an anderen Stellen seiner charakteristischen Darlegungen wird einmal übersehen, daß es sich bei den verwendeten Begriffen um auch der normalen Sprache vertraute Wörter handelt, zum anderen übersehen, was der Text eigentlich bedeutet. Von einem Bezug zur Zeichentheorie von Boethius kann deshalb nur hinsichtlich einzelner Wörter gesprochen werden, eine Verbindung also nur hergestellt werden, wenn man kontextfreie Einzelwortbetrachtung als wissenschaftliche Methode begreifen will: Sullivan erklärt weder, wie die Beziehung zur Boethianischen *semantic* aussehen soll, wo da etwa die *Einsehbarkeit* von *irrationabilia* durch Zeichen stattfinden soll, noch wie eigentlich die Relation der als Beispiel angeführten *verba rationabilia* zu den *phtongi* in vergleichbarer Funktion steht:

Der Bezugspunkt ist die *rationabilitas*, die *intelligibilitas* ermöglicht. Daß Hucbald etwa Töne mit Wörtern vergleichen wollte, wird ja wohl niemand behaupten wollen; es geht darum, wie die Relation von konkreter, in Sprache und Musik klanglicher Erscheinung und rationaler Ordnung ist. Nur ist hierbei zu beachten, daß es Hucbald nicht um irgendwelche Erkenntnisse im Sinne spätantiker Musiktheorie geht, sondern ganz konkret um das Verständnis der korrekten Melodie, sozusagen deren Orthographiefähigkeit, nämlich, daß mit diesen Tönen *quemadmodum litterarum elementis sermonum cuncta multiplicitas coartatur, et quicquid dici potest per eas digeritur, ita sollerti procuraverunt industria, ut immensitas cantilenarum quaedam habet exordia, et ipsa certo moderamine comprehensa per quae quicquid canendum foret, sine ullo errore procederet, nihique in eis esse, quod non omni prorsus rationabilitate vigeret*, ed. Chartier, S. 152, 6 (§15), s. auch u.

Nachweise zu erbringen, ist aber nicht Aufgabe der Musiktheorie, das wird erst Aufgabe, sowie das konkrete Objekt liturgische Melodien sind.

Gerade darum aber geht es Hucbald: Alles, was singbar ist, was gesungen werden soll — übrigens auch hier allgemein, nicht auf liturgische Melodien begrenzt —, wird durch die skalisch geordneten Töne korrekt ausführbar gemacht. Dies ist die eigentliche Aufgabe, die hinter dem *intellectus* steht: Die Fülle der Erscheinungen, hier der Melik, wird auf Elemente zurückgeführt, und zwar in der Weise, daß diese das Maß für alle konkreten Töne sind, diese Töne dem *intellectus* vorgelegt werden können. Und daß dieser *intellectus* nicht darin besteht¹⁹⁷, Monochordberechnungen durchzuführen bzw. auswendig zu lernen, wird daraus erkennbar, daß Hucbald alle diese proportionalen Grundlagen der *ratio* unerwähnt läßt und sich ganz auf die entsprechende Regelung der klingenden melodischen Wirklichkeit konzentriert, die skalischen Töne als gegeben annimmt, praktisch durch Verwendung von Instrumenten jeder Art „garantiert“.

Natürlich wäre ohne die Darstellung von Boethius die Darstellung von Hucbald ausgeschlossen¹⁹⁸; zunächst muß ja das Monochord verwendet werden. Insofern basiert auch Hucbald notwendig auf dem Text von Boethius, auf den als Quelle Hucbald ja auch explizit verweist, ed. Chartier, S. 168, 13. Auch die Bezeichnungen wie die Notenzeichen mußte Hucbald dem Text von Boethius entnehmen, wie dies aus dem Verweis auf den *vir clarissimus Boethius*, ed. Chartier, S. 184, 6, erkennbar wird (vgl. noch ib., S. 198, 1, wo Hucbalds Text einen Hinweis darauf geben

¹⁹⁷Natürlich läßt sich, schon aufgrund der Verwendung gleicher Wörter eine Verbindung zu Boethius *Peri Hermeneian* herstellen, nur ist dieser Rahmen viel zu allgemein, als daß man direkte Abhängigkeit postulieren könnte; zu fragen bliebe auch, wo denn dann die *res* bleiben, gerade das wäre hier ja von Interesse, denn als *res* könnten doch nur die konkreten Melodien erscheinen; es geht hier aber um die Auflösbarkeit in rational definierte Elemente: Wenn man schon Verbindungen behauptet, müßten diese schon eine gewisse Vollständigkeit der Systematik aufweisen.

¹⁹⁸Allerdings bleibt natürlich zu fragen, wieviel der Ausführungen zur proportionalen Theorie bei Boethius überhaupt rezipiert werden mußte, um sich des eigenen, d. h. der choralischen Praxis zugrunde liegenden Tonsystems bewußt zu werden. Die an sich sinnlosen, da im Text ja nicht genutzten Ausführungen von Hucbald zur (Pythagoräischen) Doppeltheit des Halbtons (s. o., 2.6.1.4.10 auf Seite 574) weisen eher darauf, daß vielleicht nur ein Identifizieren der antiken Intervallnamen mit „eigenen“ entsprechenden Erfahrungen notwendig war.

kann, wie der Autor der *Musica Enchiriadis* auf die Idee der Gestalt seiner Zeichen kommen konnte, beim Zeichen für den tiefsten Ton und bei dem für die Mese).

Daß Hucbald gerade diese Teile des Textes von Boethius explizit erwähnt, dagegen die gesamte „Rechnerei“ ausläßt, ist beachtenswert. Vor allem wird damit der erreichte Abstand zu dem Ansatz von Aurelian und noch der *Alia musica* erkennbar: Diese versuchen noch, direkt die Proportionen mit der Gestalt von konkreten Melodien zu verknüpfen; Hucbald und die *Musica Enchiriadis* dagegen nehmen nur noch die Struktur des Tonsystems ohne direkten Bezug zu seiner proportionalen Modellierung — die *Scolica Enchiriadis* holt dagegen dieses „Versäumnis“ ausführlich nach.

Dies kann nicht den totalen Verzicht auf das Hilfsmittel des Monochords bedeuten; dessen Leistungen werden offensichtlich einfach vorausgesetzt, so daß die Lehre der Rationalität im Singen liturgischer Melodien sich auf das eigentliche Problem der Projektion von Melodiegestalten auf die Skala konzentrieren kann. Auch insofern stellt Hucbalds Text dezidiert eine Anweisung zur sozusagen praktischen Rationalität des *cantor*, also zur Erwerbung des Standes eines *musicus* dar. Hucbald ist damit geradezu idealtypischer Vertreter Aristoxenischen Denkens; für die gestellte Aufgabe der Theorie war dieses Modell offensichtlich adäquat (ein Hinweis darauf, daß Aristoxenus in seinem Modell eine gewisse anthropologische Konstante der Repräsentierungsmöglichkeit melischer Abläufe gefunden hat).

Dies gilt auch für die Darstellung der *Musica Enchiriadis*, die nicht etwa für das Problem der Pubertät konzipiert, ebenfalls die Aufgabe löst, jedem Interessierten — auch eine Folge der Einbeziehung der liturgischen Musik in die *ars musica* bzw. *musica instrumentalis*, also einer *ars liberalis*¹⁹⁹ — sozusagen das musikalische

¹⁹⁹Vgl. dazu Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 46 ff., wo es um die bemerkenswerte „Anrede“ an potentielle Interessenten bei Hucbald und in der *Musica Enchiriadis* geht: ... *quem in his studere delectat ...!* Das ist nicht die Anrede, mit der man ein Kind, das in der „schola cantorum“ (hier allgemein, nicht spezifisch verstanden, also als den Ort der Lehre des Chorals), liturgisch singen lernt, anredet, das ist die Anrede eines Interessenten an einer *ars liberalis*, nur daß diese jetzt das praktische oder konkrete Können einschließt, rational korrekt zu singen.

Auch hier liegt eine wertungsgeschichtliche Erscheinung vor, die dazu zwingt, wenn man nur ein wenig Kompetenz im Denken über mittelalterliches Denken über Musik besitzt, den Rationalisierungsvorgang der Musik im Mittelalter auch als wertungsgeschichtliches Ereignis

Lesen möglich zu machen. Daß die mittelalterliche Theorie die Brauchbarkeit der antiken Theorie zu diesem Zweck erkannt hat und dieses Erbe dann auch so einsetzt, beweist auch eine erstaunlich rasche Erkenntnis der Nützlichkeit solcher rationaler Darstellung von Melik: Das Lernen geht sehr viel leichter.

2.7.5.5.2 Das Tonsystem der *Musica Enchiriadis* und der Auftrag zur Lehre der Rationalität Die Darstellung der *Musica Enchiriadis* folgt genau der gleichen Lehrhaftigkeit, der Aufstellung einer musikalischen Grammatik, die Melodien lesen und schreiben lehrt. Auch hier wäre die Vorstellung absonderlich, die didaktische Brauchbarkeit der Darlegung resultierte nicht aus der entsprechenden Interpretation der Begriffe der Musiktheorie und der eigentlichen Aufgabenstellung, ... *dum forte in sono aliquo dubitatur, quotus sit, tum a semitonis, quibus constat, semper deuterum tritumque disiungi, toni in ordine rimentur, et mox, quis ille fuerit, agnosceatur, donec sonos posse notare vel canere non minus quam litteras scribere vel legere ipse usus efficiat.*

Dies ist die Aufgabenstellung der musikalischen Grammatik, die sich, und hier liegt die schulische Absicht klar zugrunde, denn auch besonderer Übungen bedient, wie die *descriptiunculae de sonorum proprietatibus ad exercendum*, ed. Schmid, S. 11, 5, *cap.* VII, zeigen, womit der zitierte Satz abschließt, ed. Schmid, S. 13, 1;

nis zu sehen — später begegnet die gleiche Einstellung in Incipits wie *Quiconques veult deschanter*; das sind doch keine Trivialitäten, die man so einfach übersehen kann, nur weil man ihre Nichttrivialität zu sehen nicht imstande ist!

Schon hiermit ist deutlich die Stringenz der liturgischen Wertung von Musik durch oder von Augustin verlassen, man lernt „Musik“ an sich, etwas ersichtlich Totes, denn im Gegensatz zu den Angaben zur Funktion der *superficies* zum Ende der *Musica Enchiriadis*, die noch den Versuch macht, die Augustinische Sichtweise von *De musica*, die mit der von Boethius identisch ist, nämlich zu verstehen, aus sinnlich existierender Schönheit, den Blick nach oben zu richten, mit der praktischen Ausübung der Musik der Liturgie zu verbinden, die *superficies* als *ornatus* der Liturgie zu verstehen, konzentrieren sich andere Texte, auch schon aus der Gruppe der frühen Mehrstimmigkeitstraktate allein auf die musikalische Praxis, sehen sozusagen nur noch den *ornatus* (warum soll man nicht auch einmal einen langen Satz formulieren, wenn die Idee eine Einheit darstellt?) — wer nicht sieht, welcher Widerspruch hierin zur strikten Augustinischen Wertungsvorgabe liegt, sollte seine mehr oder weniger hohe Intelligenz lieber auf andere Gebiete richten als ausgerechnet auf mittelalterliche Musikgeschichte.

hier liegt der wesentliche Unterschied eines vollen Verstehens antiker Musiktheorie und spätantiker oder rein literarischer Übernahme der gegebenen Formulierungen; Johannes Scottus steht für die zweite Art der, formalistischen, Rezeption antiker Musiktheorie! Es scheint notwendig zu sein, diesen Unterschied deutlich zu machen.

Der Autor hebt genau die Aufgabe dieses Diagramms, das die Tonnamen für eine Melodie anführt, zum Schluß dieses Kapitels sinnvoll heraus: *et haec, utcumque dicta sint ad studia incipientium adiuvanda*. Daß das Verfahren in irgendeiner Weise auf in irgendeiner Weise zur Pubertät stehende *incipientes* gerichtet gewesen sei, sei als Deutung M. Haas überlassen, denn zum Inhalt hat er ja ausdrücklich nichts zu sagen. Klar ist, daß sich das Verfahren zwangsläufig aus der Aufgabenstellung ergibt: Hucbald verlangt wie angesprochen natürlich auch die Beherrschung des Tonsystems und der Intervalle an sich; wie dies zu leisten ist, überläßt er sozusagen dem Leser, gibt aber doch für jedes Intervall ausführliche Hinweise auf deren Natur, besonders auffällig ausführlich bei der Tonrepetition. Insofern stellt die Einbringung von Übungen in der *Musica Enchiridis* keine grundsätzliche Erweiterung des Hucbaldschen Ansatzes dar: Jede Einsicht in die Struktur des Systems bedeutet eine Einsicht in das, was man als *cantor* zu tun hat: *Subtilius quoque intuenti apparet, quomodo primi spatii quantitas ordinabili progressionem singulis quibusque superadditur modis ...*, ed. Chartier, S. 146, 11, was die Erfahrung rationalisiert, daß man die größeren Intervalle aus den kleineren zusammensetzen kann.

Strukturell entspricht dies genau der Darstellung von Martian, 953, wo die Zusammensetzung der Konsonanzen aus den jeweils elementaren Intervallen rein zahlenmäßig angegeben wird. Nur, wie anders ist hier, im (lateinischen²⁰⁰ Mittelalter die Darstellung: Der Schüler wird darauf hingewiesen, daß man eine Art Skala der Größen von Intervallen herstellen kann, daß also jedes größere Intervall als Summe der kleineren, vorangehenden Intervalle zu verstehen ist; eindeutig auch ein didaktisches Mittel zur Erzielung einer Rationalisierung von Sprüngen, *πνεύματα*, wie sie die byzantinische „Theorie“ ganz intuitiv nennt: Auch diese hat damit eine Rückführung von Sprüngen auf eine Summe elementarer gleichgerichteter Schritte, *φωναί*, geleistet, ohne jedoch zu einer weiteren rationalen Darstellung der im Diato-

²⁰⁰Wer den Unterschied zu den in Vergleich gesehen kaum noch ernstzunehmenden, übrigens vor allem auf die Notation, nicht Grundgrößen des Materials der Musik, gerichteten Ausführungen der *Παπαδύκη* nicht erkennen kann, erweist sich als unfähig, über mittelalterliche Musiktheorie Urteile abzugeben.

nischen jeweils verschiedenen Größe dieser elementaren Schritte gelangen zu können. Hucbalds Formulierung kann veranschaulichen, was der grundsätzliche Unterschied des Westens zu Byzanz ist, welche kulturelle Stufe weit über der byzantinischen Sänger der Westen damit erreicht hat ausgehend letztlich von der gleichen Praxis und deren Bedürfnissen.

Zu fragen wäre also nur, warum überhaupt derartige, ersichtlich für die reine Theorie überflüssige Abschnitte eingeschoben werden. Nun, man findet dies auch in Augustins *de musica* und anderen Dialogen. Hier könnte tatsächlich ein gewisser Einfluß von Augustin vermutet werden, nicht in inhaltlicher Hinsicht: Augustin läßt den *discipulus* ebenfalls probeweise Verse etc. vortragen; als eine Art Konkretisierung des zu zeigenden Weges von sinnlicher Erfahrung und sinnlichem Urteil bzw. Richtigkeitsempfinden zur Aufgabe einer Anwendung der *ratio*. Andererseits war natürlich die Tradition des musikalischen Unterrichts zwangsläufig auf konkrete Übungen angewiesen, also auf aktives Nachsingen und passives (fachlich spezifisches) Erleiden des Einprägels. Insofern also liegt eine ja auf die genannte Aufgabe — jeder *cantor* soll *musicus* werden — direkt bezogene Praxis des Unterrichtens vor.

Wenn gerade bei einem solchen, auf das als Ziel unabdingbare konkrete Beherrschen der Skala „im“ individuellen Gesang gerichteten Beispiel die einfache Buchstabennotation gewählt wird, kann die raumanaloge Darstellungsweise, die bekanntlich auch bei Hucbald begegnet, nicht einfach als Ergebnis eines Willens zur Didaktik angeführt werden; hier heißt es klar, ed. Schmid, S. 16, 3, *Quae dupliciter ad evidentiore[m] intellectum describere conatus sum, et linealiter quidem veluti cordarum usu et singillatim notarum adpositione per syllabas*. Da geht es um die Darstellung der Struktur der vier Tonarten; es geht um die Aussage, wie dem jeweils ersten Ton der Quartenstruktur *quaecumque primi toni mela aptari poterunt et subiugales sui*. Diese Aussage ist grundsätzlicher Natur und zeigt die so folgenreiche Lösung des Tonartenproblems: Der Tonartenbegriff ist invariant gegenüber der individuellen Melodiegestalt und gleichzeitig strukturell vollständig durch Merkmale der Skala definiert. Die dazu verwendeten Diagramme sind Darstellungen einer grundsätzlichen Struktur des gesamten Tonsystems, keine Übungsbeispiele²⁰¹.

²⁰¹Es ist auch unerfindlich, wie man die Darstellung der *absoniae* in den *Scolica Enchiridias* als Solfeggien mißverstehen konnte, es handelt sich um die Darlegung grundsätzlicher

Bei der Darstellung des Tonsystems in der *Musica Enchiridis* muß man also genau wie bei Augustin differenzieren zwischen reinen Strukturangaben als Hauptaufgabe und zugesetzten „Übungen“ bzw. Beispielen, die nun aber nicht nur die Leistung der *ratio* erkennen lassen sollen, sondern korrekte Beherrschung des Materials der Melik (die dessen Ordnung natürlich umschließt, die korrekte, rational definierte Diatonik). Auch die Qualifizierung des Vorgehenden in der Einleitung zum 9. Kapitel, ed. Schmid, S. 20, 1, ist daher nicht etwa als Hinweis auf kindgerechte und daher nicht ganz ernstzunehmende Darlegung zu verstehen, *Sed his veluti praeexercitamentibus quibusdam ac vilioribus licet iniciis ante cognitis dehinc facilliori via armonicas prosequimur rationes*: Die Darstellung ist also nicht etwa primär didaktisch, sie geht von der Sache, der Struktur der Skala, gegebenen Folge aus: Neu, gegenüber Augustins Nutzung des *discipulus* (u. a.) als Träger des ersten Urteils des *sensus*, ist, daß diese, quasi „Vorübungen“ einem leichteren Zugang zum Verstehen der *armonicae rationes* dienen; das ist angesichts der Bedeutung, die die Theorie speziell der *Musica Enchiridis* dem, ihrem speziellen, Tonsystem gibt, von der Sache her gegeben — nur, und hier liegt, wie bereits bemerkt, der grundsätzliche Unterschied zu Augustin, diese Sache beinhaltet nicht nur Erkenntnis, sondern eben auch die Praxis, speziell das korrekte Ausführen des *organum*, nicht als Improvisation, sondern, wenigstens intentional, als durch Regeln vollständig bestimmte Art der musikalischen Gestalt.

Der Gedanke an den Anfang des sechsten Buches von Augustins *De musica* drängt sich, trotz verschiedener Absicht und nicht vergleichbarer Wortwahl auf. Auch da wird begründet, daß das Vorgehende eigentlich eine *puerilis* Beschäftigung gewesen sei, eine Arbeit, *quem non ob aliud suscipiendum putavimus, nisi ut adolescentes, vel cujuslibet aetatis homines*²⁰², *quos bono ingenio donavit Deus, ... quibusdam gradibus a sensibus carnis atque a carnalibus litteris ... duce ratione*
 Strukturprobleme, die, und das sicher nach dem Vorbild von Augustin, zunächst gesungen werden (können), um die Fehler erst sinnlich zu bemerken, und daraus dann die rationale Erkenntnis zu ziehen — auch hier erweist sich die grundsätzliche Neueinstellung: Diese erste Erfahrung des Urteils des *sensus* führt zur Einsicht — in dann zu befolgende Regeln aktueller Musikausübung, man hat diese Fehler zu verstehen, als Merkmale wirklicher Melodien, nicht einfach, um den Weg der Erkenntnis zu verstehen.

²⁰²Leider beachtet M. Haas bei seiner bemerkenswerten Deutung der *Musica Enchiridis* aus dem Blickwinkel der Pubertät (man fühlt sich so irgendwie an die Parodie von Robert Neumann, *Unter falscher Flagge; ein Lesebuch der deutschen Sprache für Fortgeschrittene*,

avellerentur ..., VI, i, 1. Natürlich hat Augustins Vorhaben einen viel höheren Sinn als der der *Musica Enchiriadis* an dieser Stelle (denn mit dem „double emploi“ der *superficies* leistet die *Musica Enchiriadis* dann auch ansatzweise das Programm von Augustin): Das Neue liegt darin, daß der an der *ars musica* Interessierte nun nicht einfach den Text von Boethius liest, sondern *sonos posse notare vel canere non minus quam litteras scribere vel legere ...*, fähig wird, weshalb *et hace utcumque dicat sint ad studia incipientium adiuvanda*: Der entsprechend Interessierte muß, um weiter zu gelangen — bei Hucbald, die Voraussetzungen zum Verstehen der eigentlichen Theorie zu erlangen, wie aus der Einleitung seiner Schrift zu ersehen —, modern gesagt, „Notenlesen“ können. Versmaße machen zu können, war dagegen kein Ziel von Augustins *De musica*.

Immerhin dürfte der Sinn einer solchen quasi abwertenden Qualifikation darin liegen, daß jetzt, ed. Schmid, S. 20, 3, genau mit den Worten von Hucbald²⁰³ ein Begriff angesprochen wird, *harmonia* bw. *harmonicae rationes*, die auf Übergeordnetes weisen: Wenn auch der Inhalt der *Musica Enchiriadis* nicht allein auf die Mehrstimmigkeitslehre bezogen werden kann, ist diese doch als eine Art Ziel anzusehen, als eine auch so verstandene Besonderheit bzw. ein Höhepunkt, aus dem dann noch die Folge seines Wertes als *superficies* als Schlußaussage folgt. Damit aber war das, was davor gelehrt wird, die Struktur des Tonsystems und die neuartige rationale Begründung der Tonartenlehre durchaus als Vorstufe zu bewerten. Und natürlich unterscheidet der Autor zwischen dem Stoff und der Notwendigkeit, ihn zu beherrschen — man kann nicht die *ars musica* verstehen, ohne zu wissen, was Intervalle sind, diese muß man nun konkret, d. h. singend und lesend beherrschen. Genau damit begründet Hucbald seine Schrift bzw. die Beherrschung von deren Inhalt als notwendige Voraussetzung, sich dann der eigentlichen *ars musica* zuzuwenden:

Auch Hucbalds Schrift ist nicht an die auszubildenden Sängerknaben der Litu-

Berlin et al., 1932, S. 83, letzter Satz, erinnert: *Eine große Zeit ... Betrachtet durch den ... eines Pennälers*) diese Stelle nicht; in dem von F. Hentschel veröffentlichten Sammelband, der ein wirklich erhellendes Bild des Niveaus neuester musikwissenschaftlicher Mediävistik zu geben hervorragend geeignet ist. Eine Ausnahme bildet der Beitrag von W. Peden, die ein zentrales Problem bemerkt hat, und damit in deutlichem Kontrast zu vielen anderen Beiträgern zu diesem Sammelband steht.

²⁰³ *Armonia est diversarum vocum apta coadunatio. ...*, wobei der Ausdruck *coadunatio* weitere Verbindungen erkennen läßt, vgl. Anm. 53 auf Seite 497.

gie gerichtet, sondern eine autonome Schrift für den an Musiktheorie Interessierten: *Ad musicae initiamenta quemlibet ingredi cupientem*²⁰⁴, *qui aliquam scl. interim cantilenarum percipere intellegentiam querit, qualitatem sive positionem quarumcumque vocum diligenter advertere oportebit. ... Iam vero his non parvi temporis exercitiis, tamquam pro foribus assuetum, ad ipsius demum penetralia disciplinae, acie quodammodo visu optundi, paulatim submota caligine radiata, admitti forte donabitur. ...*: Die Bewertung der Grundlagen, die klar die Voraussetzung zum Verständnis der *penetralia disciplinae* sind, entspricht also geradezu identisch der in der *Musica Enchiriadis*! Identisch ist auch die Bewertung des Adressaten (Hucbald wie auch der Autor der *Musica Enchiriadis* wären sicher höchst *verduzt* gewesen — um einen Ausdruck des großen Musikmediävisten M. Haas zu entlehnen —, daß ihre Schriften so um die tausend Jahre später aus dem für M. Haas so interessanten Blickwinkel der *Pubertät* gesehen werden konnten, ihre Adressaten sind dezidiert keine *pubertierenden* Kinder, sondern Interessierte, die Geschlechtsreife hat sie bei diesen ihren Schriften offenbar nicht motiviert — wieviel bedeutender und wie schöpferisch wird damit die Erfindung eines so ahistorischen Gesichtspunkts, auch wenn er zur Erkenntnis nichts beitragen kann, sie höchstens zu verhindern geeignet ist):

Er ist, wie nun hoffentlich ausreichend erklärt²⁰⁵, nicht beginnender Sänger, sondern ein an der *ars musica* von sich aus, ohne funktionale Bindung, interessierter „Student“; daß solche Interessierten vor allem aus dem Raum der liturgischen Sänger stammen, dürfte klar sein — wenn sie aber nicht als solche, also von ihrer Funktion in der Liturgie her aufgerufen werden (wie man das in Ausführungen über den *cantor* in Werken zu den Ständen in Liturgie und Kirche kennt), sondern eben „nur“ als Interessierte, müßte erkennbar sein, daß damit die professionelle Lehre des *cantus* durch die Unterordnung unter die *musica instrumentalis* von Boethius den Rang einer *ars liberalis* bekommen hat, auch das ist wertungsgeschichtlich kaum als trivial anzusehen. Der *cantor* der Liturgie kann jetzt nicht nur als letztlich untergeordnete — man vergleiche die bekannte „Zurechtstellung“ von sängerischen Fähigkeiten durch Gregor d. Gr. — Charge der Diener an der Liturgie, sondern als Repräsentant einer *ars liberalis* bewertet werden, er ist jetzt auch *musicus* im Sin-

²⁰⁴Chartier übersetzt sinngemäß mit *Quiconques veult ...*; das angesprochene *Incipit Qui-conques veult deschanter ...*, fällt hier ein, s. o., Anm. 199 auf Seite 717.

²⁰⁵Verf. hat auf diese Umstände schon mehrfach hingewiesen, offenbar zu schwer zu verstehen.

ne von Boethius. Daß das keine wertungsgeschichtlich revolutionäre Entwicklung darstelle, könnte nur höchste Ignoranz behaupten wollen — die es, seltsamerweise, doch tatsächlich gibt²⁰⁶.

Daß der Autor hier eine gewisse Parallele zu Augustin gesehen haben mag, ist also nicht auszuschließen: Die *harmonia* ist der zentrale, eben weiter- bzw. höherweisende Begriff der *ars musica*. Weil allerdings die Struktur des Tonsystems einschließlich der vier *finales* essentiell für die folgende, als *superficies* die *harmonia* bzw. den Zugang zu ihrer Erkenntnis repräsentierende Mehrstimmigkeit ist — Ableitung des abschnittbildenden *organum* ausschließlich aus der Struktur des *dasia*-Systems —, kann die zitierte quasi „abwertende“ Qualifizierung des Vorgehenden inhaltlich nicht verifiziert werden: Die Struktur der Skala ist für den Autor Grund der für das Quart*organum* so wesentlichen besonderen Eigenschaft, daß *in hoc genere cationis sua quadam lege voces vocibus Divinitus accomodantur. ...*, ed. Schmid, S. 48, 23, d. h. die *praexercitamina* betreffen die Grundlage der Musik *Divinitus*! Ihre Darlegung in den Anfangskapiteln erweist sich als keineswegs trivial, sondern unabdingbar für den, der das Prinzip des *Dasia*-Systems verstehen will, womit die „Abwertung“ inhaltlich nicht evident ist. Ein gewisser Formalismus scheint hier schon zu wirken: Das Tonsystem ist absolute Voraussetzung der Mehrstimmigkeit. Eine Kinderlehre ist dessen Struktur und seine Darstellung deshalb gerade nicht. Daß die Praxis gemeint ist, ist aus der Huchaldschen Tradition selbstverständlich: Nicht der gütige, die Bedürfnisse von, aus irgendeinem Grund auf die Pubertät bezogenen, Kindern beachtende Lehrer, sondern die Konzeption der Theorie ist Grund der Art der Darstellung, bis hin zur Hinzufügung von *et audiendo et videndo* (ed. Schmid, S. 14, 7 das Verstehen sozusagen sinnlich direkt ausdrückender „Übungen“,

²⁰⁶Und insofern kann man mit Recht feststellen, daß die Konzeption der *ars musica* im (lateinischen) Mittelalter, in ihrer bewußten Rezeption aus der Antike, ein frühes Beispiel moderner Wissenschaft erreicht hat: Konkrete Sachverhalte (wenn auch ästhetischer Natur) werden als Objekt einer *ars* verstanden, bzw. diese wird auf existierende Wirklichkeit angewandt — es ist kaum auffällig, daß die scholastische Philosophie mit einer solchen *ars* kaum etwas anfangen konnte. Dies heißt nicht, daß nicht bedeutende Musiktheoretiker wie Johannes de Garlandia ihrer scholastischen Schulung in logischen Verfahren Erkenntnismöglichkeiten verdankt haben könnten; nur scholastische Philosophie sind ihre Schriften ebensowenig wie die von Johannes de Grocheio; dessen Schrift auf „Scholastik“ zu verkürzen, höchstens im Umkreis von C. Dahlhaus möglich war.

deren Funktion mit den Beispielen in Augustins *De musica* unter den angesprochenen Einschränkungen vergleichbar ist: Ziel ist die Wandlung vom intuitiven *cantor*, der wie eine *bestia* handelt, zum *musicus*, der *scit, quae componit Musica* — nur, als künftiger Sänger der Liturgie wird der Adressat der Schrift gerade nicht angesprochen, er ist *Interessierter*, tritt also autonom auf, genau wie der *discipulus* in Augustins *De musica*! Dieser will wissen, nicht Verse machen oder deklamieren lernen.

2.7.5.5.3 Didaktisches und Systematisches bei Oddo und Guido: Produktivitäts- und Qualitätssteigerung durch Theorie Geradezu programmatisch wird diese Zielrichtung der Musiktheorie in den Oddo zugeschriebenen Schriften. Im Dialogus führt dies schon zu Anfang zu einer völlig neuen Definition von *musica*: *Veraciter canendi scientia & facilis ad canendi perfectionem via*. Und der direkt anschließende Hinweis auf die Grammatik, der die Bemerkungen Hucbalds zur rationalen Notation zum Ziel des Musikunterrichts macht, zeigt, daß diese Musiktheorie die *Grammatik der Musik* sein will: Alle Melodien lassen sich genau so notieren und lesen, wie die Sprache. Anders als Hucbald, der das Monochord sozusagen durch Gestaltwissen und gebräuchliche Instrumente ersetzt, ist das Hilfsmittel der *Grammatik der Musik* das Monochord — der Abstand zur Rolle des Monochords nach der Erkenntnis aus den Schmiedehämmern bei Boethius ist deutlich genug.

Die, angesichts der Trivialität des Sachverhalts recht redundante, ja gelegentlich pathetische Schilderung des operativen Vorgehens mit dem Monochord, um das genannte Ziel zu erreichen, ist nur in Hinblick auf dieses Ziel zu verstehen, nämlich die Intervalle und die Töne des Tonsystems zu lernen, denn *litteras monochordi, sicut per eas cantilena discurrit, ante oculos pone: ut si nondum vim ipsarum litterarum plene cognoscis, secundum easdem litteras chordam percudiens ab ignorante magistro mirifice audias & addiscas* (GS I, S. 255 a). Auch dies ist nur Hilfsmittel, wie schon zu Anfang gesagt wird: *... & post paucorum mensium tempus exercitati, ablata chorda, solo visu indubitanter proferunt, quod numquam audierunt*. Für den eindeutig nicht kindlichen *Discipulus mirabile es valde*. Der Unterschied von Oddos Darstellung zu der Hucbalds und der *Musica Enchiriadis* besteht also nur darin, daß sozusagen die Voraussetzung auch noch ausführlich angegeben wird; das Ziel, die Aufgabenstellung der *ars musica* ist identisch.

Und tatsächlich bedeutet es ja ein bemerkenswertes Beispiel der Nützlichkeit von Abstraktionen, daß durch Bestimmung des Tonsystems und Erlernen seiner Elemente, also der Intervalle und der skalischen Struktur, ein viel umfangreicheres Repertoire an individuellen melodischen Gestalten „beherrschbar“ wird — die daraus resultierende Vereinfachung des Lernens für die liturgische Gesangspraxis hat Oddo im *Prologus* zu seinem *Dialogus* geradezu im Sinne moderner Werbung eingesetzt: Wenn er da die *carissimi fratres* anredet, meint er ersichtlich nicht die, die sich noch in dem Alter befanden, das für M. Haas von so großem Interesse für seinen Gebrauch der *Musica Enchiriadis* ist (der auf solche potentiellen Parallelen einzugehen natürlich nicht für notwendig hält). Nein, die Erwähnung der *pueri et simplices* dient dem Nachweis, wie einfach die *Methode Oddo* ist, sozusagen Lernen des Chorals nicht durch harte Arbeit, sondern in kürzester Zeit — Guido setzt dafür, ebenso werbeträchtig den Papst ein: Es kommt auf die Brauchbarkeit an, denn auch Guido zeigt, daß mit seiner Notationsmethode der Papst sofort, ohne weiteren Unterricht eine ihm noch unbekannte Melodie singen konnte, ohne allerdings auf das Argument der Kinder zu verzichten, denn das Interesse des Papstes entsteht, *audiens famam nostrae scholae, & quomodo per nostra antiphonaria inauditos pueri cognoscerent cantus, valde miratus, tribus nuntiis me ad se invitavit. ...*, GS II, S. 44 a. Die *pueri* sind dabei natürlich nicht Selbstzweck, sondern ein Beweis dafür, daß selbst Kinder, also die Unvollkommenen, mit der Methode Guido leicht lernen können; diese Einschätzung wird anschließend klar, wo es darum geht, daß der eigentliche Sinn der „Methode Guido“ darin besteht, auf menschliche wie instrumentale Hilfsmittel verzichten zu können, *ib.*, 44 b: *... regula ... si litteras, quas quaelibet neuma habuerit, in monochordo sonaveris, atque ab ipso audiens tamquam ab homine magistro iscere poteris. Sed puerulis ist est regula & et bona quidem incipientibus, pessima autem perseverantibus. ...*, denn die, die ein solches Hilfsmittel benötigen, *non dico musici, sed neque cantores umquam fieri, ...*, GS II, S. 44 b f.. Hier kann man tatsächlich einmal die Beachtung der Bedürfnisse von Anfängern sehen; nur, auf deren Fassungsgabe oder Entwicklungsstand wird natürlich nicht eingegangen, als Anfänger brauchen sie diese Hilfe, was Guido damit meint: Die Abhängigkeit vom Monochord ist kindisch, der wirkliche *musicus* kann von sich aus korrekt Noten absingen. Guido betont explizit, wie vorher auch Oddo, das Moment der Produktivitätssteigerung: Der für die Erlernung der korrekten Melodien notwendige Zeitaufwand kann radikal vermindert werden, GS II, S. 45 a: *Namque*

postquam hoc argumentum cepi pueris tradere, ante triduum quidam eorum potuerunt ignotos cantus leviter canere, quod aliis argumentis nec multis hebdomadibus poterat evenire. ..., was im *Micrologus* noch deutlicher formuliert wird.

Ebenso deutlich ist auch die Aussage in der den *Micrologus* einleitenden *epistola ad Theudaldum episcopum: et revera satis habet miraculi et optionis, cum vestrae ecclesiae etiam pueri in modulandi studio perfectos aliorum usquequaque locorum superent senes*, wogegen die Erwähnung der *parvuli* zu Abschluß dieses Briefes, *ego ... id solum procurans, quod ecclesiasticae prosit utilitati, nostrisque subveniat parvulis*. ..., natürlich den Bescheidenheitstopos verwendet: Eine Schrift nur für die ganz Kleinen, natürlich nicht für die als Adressaten, sondern als die, deren Ausbildung durch die neue Erkenntnis so vereinfacht wird. Für die so erreichte, ungeheure Produktivitätssteigerung — bildhaft zwischen hundertjährigen professionellen Greisen und *parvuli* — findet Guido wieder die sozusagen klassische Formulierung — *Micrologus, prologus*, ed. Smits van Waesberghe, S. 85, 33: *Tandem adfuit mihi Divina gratia, et quidam eorum imitatione chordae nostrarum notarum usu exercitati, ante unius mensis spatium invisos et inauditos cantus ita primo intuitu indubitanter cantabant, ut maximum spectaculum plurimis praeberetur; quod tamen, qui non potest facere, nescio, qua fronte se musicum vel cantorum audeat dicere. Maxime itaque dolui de nostris cantoribus, qui etsi centum annis in canendi studio perseverent, numquam tamen vel minimam antiphonam per se valent effere ...*: Die Einsparung von einem Monat gegenüber hundert Jahren müßte eigentlich jeden Zweifler von der „Methode Guido“ restlos überzeugen — wie es die folgenden Jahrhunderte ja auch exemplifizieren; und natürlich ist der Hinweis auf Erfolge bei *parvuli* eine besondere Heraushebung der Leistung von Guido, im Sinne von *sogar kleinste Kinder können damit singen wie ein cantor ...* zu verstehen²⁰⁷. Deutlich sagt Guido aber auch, und zwar mit deutlich invektiver „Energie“, daß diese Fähigkeit, die durch Guidos Leistung auch *parvuli* in kürzester Zeit vollbringen, von jedem *musicus vel cantor* trivialerweise zu verlangen ist, sonst ist die entsprechende Benennung eine Anmaßung — es geht nicht um Kinder, diese sind der Beweis für die Leistungskraft

²⁰⁷Wobei man natürlich fragen kann, seit wann und wie hier ein Topos des *kinderleicht* zur Anpreisung eigener Leistung entstanden ist — Guidos Hervorhebung seiner ganz eigenen Leistung kann übrigens nicht als *Selbstwerbung* mißverstanden werden, diese Leistung war und ist epochal! Mit Guido war die Lehre der Einstimmigkeit endgültig formuliert, also die Theorie der Melik.

von Guidos „Erfindungen“!

Man muß auch beachten, wie der Text eingeführt wird, geradezu in antikem Ethos, ed. Smits van Waesberghe, S. 85, 31: *Cum me et naturalis conditio et bonorum imitatio communis utilitatis diligentem faceret, cepi, inter alia, musica pueris tradere*. Nicht die Verpflichtung des monastischen *cantoris*, seine besondere Begabung im liturgischen Gesang auch anderen weiterzugeben, sondern die Begabung und die Nachahmung der Guten hat Guido dem allgemeinen Nutzen verpflichtet; dies ist nicht die im Rahmen liturgischer Wertung von Musik und musikalischen Fähigkeiten übliche Begründung, sie erscheint als freie Wahl; auch dies dürfte eine Folge der „Unterstellung“ der liturgischen Gesangkunst unter die *ars musica*, eine *ars liberalis* sein — der liturgische Gesang kann ersichtlich keine *ars liberalis* sein, jedenfalls, wenn Augustins Wertungsvorgabe verbindlich ist.

Auch Oddo — dessen Betonung des Monochords Guido in den zitierten Passagen der *Epistola* offenbar meint — setzt die Kinder in dieser Weise ein, denn dann werden die *fratres carissimi* diese Aufgabe noch viel schneller bewältigen (GS I, S. 251 a): ... *paucas vobis de Musica regulas traderam, atque eas tantummodo, quas pueri & simplices sufficiant captare, quibusque ad cantandi peritiam perfectam velociter, Deo adiuvante, valeant pervenire*. Denn, *per hanc artem quosdam veros pueros ac iuvenes docui, alii triduo, alii quatrinduo, quidam vero unius hebdomadae spatio hac arte exercitati, quam plures antiphonas, non audientes ab aliquo, sed regulari tantummodo descriptione contenti per se discerent & post modicum indubitanter proferrunt*²⁰⁸.

Die *vero pueri* brauchen im schlechtesten (!) Fall eine Woche; das Lehrangebot ist also nicht zu übertreffen, denn *non multis postea evolutis diebus primo intuitu & ex improviso, quidquid per Musicam descriptum erat, sine vitio decantabant; quod hactenus communes cantores* — also keine Kinder — *numquam facere potuerant, dum plures eorum quinquaginta iam annis in canendi usu & studio inutiliter permanserunt*. — Guidos hundert Jahre erweisen sich also als rhetorische Hyperbel, die auf Oddos Vorgabe zu reagieren scheint. Die *musica*, unter der hier zweifellos

²⁰⁸Hinsichtlich der Vagheitslehre der *oral tradition* Vorstellung *strictissimae observantiae* ist doch eigentlich erstaunlich, daß, von Aurelian an, alle Theoretiker eine gegebene, korrekt auszuführende Melodiegestalt voraussetzen; die Adepten dieser Vorstellung haben hier offenbar noch keine Erklärung geliefert, wie für so vieles oder fast alles.

die *ars musica* zu verstehen ist, legt also die Melodiegestalten durch die Notation fest, die ist Sache der *ars musica*! Das ist keine triviale Neubewertung dieser *ars liberalis*.

Der Ansatz zu einer solchen Auffassung der Aufgabe der *ars musica* ist, wie gezeigt, bei Hucbald bereits eindeutig vorgegeben; die werbungsmäßige Begründung der „Vermarktung“ dagegen wird erst von Oddo und Guido formuliert; von der Aufgabe her ist dies auch nicht inadäquat. Klar wird aber aus dieser Art der Praxisausrichtung, welcher Abstand der Konzeption von Musiktheorie bei den „praktischen“ Musiktheoretikern des lateinischen Mittelalters zu der unfruchtbaren rein formalen bzw. literarischen Verwendung antiker musiktheoretischer Vorgaben bei Johannes Scottus von Anfang an bestanden hat: Man muß diesen grundlegenden Unterschied der mittelalterlichen eigentlichen Musiktheorie, nicht nur zu Johannes Scottus, sondern auch zur betreffenden gesamten spätantiken (lateinischen) Tradition beachten, ehe man unbedarft Johannes Scottus Wissen zuschreibt, das er nie gehabt hat, und offenbar auch nicht haben wollte, denn er hätte bei Interesse, den Text von Boethius lesen können, was er nicht getan hat, zweifellos wegen für ihn wichtigerer Texte.

Ist demnach der praktische Nutzen einer Beherrschung der Grundlagen der *ars musica*, d. h. der Elemente, die praktisch nutzbar waren, so scheint der kompositorische Nutzen dagegen in der Einstimmigkeit nicht so bemerkenswert gewesen zu sein, daß einer der Theoretiker die Theorie in dieser Weise einsetzbar gesehen hätte; dies geschieht dann aber partiell z. B. in der Zisterzienserreform des Chorals, aber auch in der Rationalisierung der Tonartbestimmung, also in der klaren Ordnung und eventueller Veränderung von Melodien entsprechend den theoretischen Postulaten, vor allem also der Tonalität (was natürlich nicht als Neuformulierung, sondern Rückführung auf die angeblich ursprüngliche, von der Theorie vorgegebene, Form auftritt); die oft nicht gerade feinsinnig geführte Auseinandersetzung über die korrekte Tonartbestimmung und die Mittel ihrer Erreichung begleiten den Choral in der Theorie ja noch eine ganze Weile, worauf G. Jacobsthal zuerst hingewiesen hat. Wesentlich wurde diese Konzeption der *ars musica* für die Mehrstimmigkeit: Johannes Scottus konnte gerade dazu nichts beitragen.

Die Beispiele für diese lehrhafte und daher zwangsläufig auf die Praxis gerichtete Aufgabenstellung der allein schöpferischen und fruchtbaren Musiktheorie, die

in die Erkenntnis der Rationalisierungsmöglichkeit eben dieser musikalischen Praxis mündet, sind eindeutig: Die bereits in Zusammenhang mit dem Verstehen der Möglichkeit einer Notenschrift bei Hucbald verbundene Erkenntnis, daß das Erlernen elementarer Strukturmerkmale wie der Intervalle an sich, dann als Konstituenten des nach antikem Vorbild absolut gesetzten Tonsystems die Fähigkeit verleiht, jede Art von Melodien schreibbar und damit auch — und zwar im Sinne der Theorie auch korrekt — ausführbar zu machen: Die Notwendigkeit, jede einzelne, individuelle Melodiegestalt erlernen zu müssen, wird „ersetzt“ durch das einmalige Lernen der als elementar definierten Größen. Daher rührt denn auch die immer wieder anzutreffende Bemerkung, daß die Fülle der Melodiegestalten durch eine so geringe Anzahl von Intervallen oder Tönen (z. B. nur sieben in der Oktav) gebildet werden kann.

Daß diese Potenz der antiken Musiktheorie überhaupt erkannt und dann auch angewandt worden ist, ist nicht Ergebnis einer Liebe zum Erkenntnisvermögen von *parvuli* — die ihr spezifisches Lernen sicher lange vor ihrer für M. Haas so wesentlichen *Pubertät* beginnen mußten —, sondern, wie schon bei Aurelian zu greifen, ergibt sich aus der Forderung, daß der Sänger der Liturgie rational handeln müsse, was als ethisch verpflichtende Forderung verstanden wird, vielleicht aus einem Bezug der Wertung des ausübenden Musikers durch Boethius auf die eigene Tätigkeit. Die geradezu topische Forderung bereits von „vorrationalen“ Schriften zur Aufgabe des *cantoris*, daß sich der herausragende *cantor* nicht hochmütig auf sich selbst beschränken dürfe, sondern sein Wissen weitergeben müsse — die von Notker angemerkten zwölf Sänger aus Rom zu Karl sind in dieser Hinsicht arge Sünder —, ist Teil schon der vorrationalen Musiktheorie, also implizit auch Motivierung der Autoren der „angewandten“ Musiktheorie wie Hucbald, Oddo und Guido, aber auch schon Aurelian; nur, und darauf wurde oben hingewiesen, stellen diese Autoren ihre Lehrschriften als Schriften der Musiktheorie an sich dar, nicht notwendig in liturgisch strikter Funktionalität.

Die Sakrosanktheit des liturgischen Gesangs, d. h. seiner Gestalt und seiner Ausführung, die damit verbundene Aufgabe der Weitergabe und die Einbringung des rationalen antiken Erbes, der Musiktheorie, schaffen eine musikhistorisch einmalige Situation, die man als wesentlichen Faktor der Rationalisierung, damit aber auch der Umdeutung dieses Erbes bewerten muß: Der Abstand zwischen dem Stand

von Aurelian und dem von Hucbald ist faktisch²⁰⁹ der zwischen den von Guido beklagten Hundertjährigen und den nach der *Methode Guido* unterrichteten *pueri*, die nach bisher unvorstellbar kurzer Zeit sogar ihnen vorher unbekannte Gesänge sozusagen von sich aus, d. h. ohne instrumentale oder menschliche Hilfe absingen können²¹⁰. Die Erkenntnis, daß die Anwendung der antiken Musiktheorie nicht einfach rationales Bewußtsein schafft, sondern den Lernaufwand in der von Guido so eindrücklich geschilderten Weise verkürzen kann, ist offensichtlich ein zentrales Moment der so überraschend schnellen Entwicklung einer rationalen Musiktheorie. Hinzu kommt natürlich noch die Möglichkeit endgültig erreichbarer Korrektheit, denn die Festlegung des absoluten Tonsystems läßt auch endgültige, im Sinne der Theorie korrekte Melodiegestalten entstehen. Die Bewältigung dieses Problems ist die von Jacobsthal zuerst behandelte Ausmerzung von Chromatik.

Hinzu kommt noch ein Merkmal echter Rationalisierung: Die von Oddo und Guido besonders eindringlich beschriebene Leistung des musiktheoretischen Unterrichts der Praktiker, die Fähigkeit, statt jede Melodiegestalt sozusagen als individuelle Gestalt — natürlich unter Berücksichtigung von Formeln — lernen zu müssen, reicht die Kenntnis von als elementare Strukturen aller Melodien erkannten Größen. Das Erlernen von Intervallen als Größen an sich und deren Auftreten als konstituie-

²⁰⁹Sozusagen inhaltlich ist Aurelian aber weit von diesen Hundertjährigen getrennt: Aurelian hat die Absicht, *musicus* zu sein, nur gelingt ihm das noch nicht.

²¹⁰Diese Möglichkeit einer Schrift für die Musik wird nicht nur von Guido und Oddo, sondern auch von Hucbald und der *Musica Enchiriadis* explizit angeführt: ... *notae musicae ... Hae autem ad hanc utilitatem sunt repertae, ut sicut per litteras, voces et dictiones verborum recognoscuntur in scripto, ... sic per has omne melos adnotatum, etiam sine docente, postquam semel cognitae fuerint, valeat decantari. ...*, ed. Chartier, S. 194, 2. Oder vergleichbar die *Musica Enchiriadis*, ed. Schmid, S. 10, 8, wo es um das geht, was man eigentlich mit den Notenzeichen vermag, *in noto quolibet melo sonorum proprias discernere qualitates vel ignotum melum ex nota eorum qualitate et ordine per signa investigare*. Auch hier liegt ein wesentliches Moment der Umwertung des Adrastschen Vergleichs von Buchstabe und Ton etc. vor: Für die mittelalterliche Theorie ist die Parellele zur Grammatik durch die — neu erreichte — Schreibbarkeit auch von Musik begründet; der Elementcharakter des Tons hat durch seine Schreibbarkeit direkte Bedeutung für die Wirklichkeit der Musik — ob bereits Adrast in seinem, nur indirekt als Zitat erhaltenen Text diesen Bezug bereits genutzt hat, ist kaum zu entscheiden, die ins Mittelalter gelangten Zeugnisse jedenfalls, und auf die kommt es an, tun das nicht.

rende Elemente des Tonsystems reicht letztlich, um daraus alle Melodien gedanklich konstruieren zu können. Hucbald spricht von der *immensitas cantilenarum*, die auf *quaedam exordia* zurückgeführt werden können — dies die anerkannte Leistung der antiken Theorie —, die wieder durch ein *certum moderamen comprehensa* sind, so daß mit diesen *exordia* alles, was auch nur *canendum foret, sine ullo errore procederet, nihilque in eis esset, quod non omni prorsus rationabilitate vigeret*, ed. Chartier, S. 152, 9 — die Bedeutung der *rationabilitas* ist auch in dieser Formulierung erkennbar.

Damit ist das Grundprinzip formuliert, mit Hilfe der Grammatik: Die begrenzte Anzahl von rational definierten Elementen läßt die *immensitas cantilenarum* rational erfassen — das mußte für die Zeit von Hucbald eine bemerkenswerte, „neue“ Möglichkeit darstellen: Die Unzahl von melodischen Formen kann auf ein begrenztes Material zurückgeführt, auf die Skala projiziert werden, genau wie man das von der Sprache kannte, wo alle Aussagen auf die wenigen Buchstaben „zurückgeführt“ werden können (hier werden natürlich sofort Probleme erkennbar: Das Phonem ist kleinstes, bedeutungsunterscheidendes klangliches Merkmal, der Ton der Melik kann so nicht beschrieben werden, denn er ist wesentlich für die melische Gestalt; man könnte ihn analog als kleinstes gestaltunterscheidendes klangliches Merkmal ansehen, hat dann aber noch die rhythmischen Faktoren zu beachten — die Analysierbarkeit in kleinste, geordnete, Einheiten ist also das *tertium comparationis*).

Und der Sinn dieser Formulierung führt, wie bereits oben angedeutet, Anm. 196 auf Seite 714, zur Rationalisierung der Melodien, zu ihrer Darstellung als Folge von Tönen, die in der Skala als Material rational definiert sind. Als wesentliche Aufgabenstellung versteht denn auch die Musiktheorie die Schaffung von elementaren Gestalteinheiten, aus bzw. von denen das komplexe Tonsystem leicht zu erlernen sein soll, gleichzeitig aber auch konkrete melodische Gestalten analysierbar werden, wie in der *Musica Enchiridis* das symmetrische Tetrachord, bzw. später das um zwei Ganztöne nach oben und unten erweiterte symmetrische Tetrachord, das Hexachord, das zu so vielen Mystifizierungen Anlaß geboten hat, welches Hilfsmittel für Musikwissenschaftler, denen zur Sache selbst nichts einfallen will!

2.7.5.5.4 Rationalisierung durch Reduktion des Individuellen auf schematische Strukturen Ist der Umfang der von Hucbald vorgestellten abstrakten

Gestaltmerkmale noch recht groß — Intervalle an sich, Halb- und Ganztonstrukturen als deren Elemente, Tonsystem zusammen mit der Unterscheidung von *coniunctum/disunctum* des elementaren Systema — so glaubt der Autor der *Musica Enchiriadis* ein Verfahren entwickelt zu haben, das diese Kompliziertheit endgültig vereinfacht: Das symmetrische Tetrachord und dessen disjunkte Fügung. Dies als rein didaktischen Einfall — der zudem strukturell ja falsch ist — zu qualifizieren, bedeutete ein gründliches Mißverstehen der immanenten Wertung dieser „Entdeckung“: *Horum sociali diversitate tota adunatur armonia*, ed. Schmid, S. 5, 39 (wobei *armonia* nicht etwa nur die Mehrstimmigkeit meint!), qualifiziert der Autor das Dasia-System; auch die so verstandene restlose Erklärung des abschnittbildenden Organum aus diesem System zeigt, daß es sich hier um eine als absolute Struktur verstandene Ordnung der Elemente der Melik handelt.²¹¹

²¹¹Dies wird auch deutlich in den *Scolica Enchiriadis*, wo sich dieses reduktive Modell ed. Schmid, S. 63, 47, ausdrücklich formuliert findet: *Videlicet innumerabiles sunt cantilenarum soni. Sed quaternis et quaternis eiusdem conditionis in levando et deponendo sese consequentibus sonorum pluralitas adcrevit ...*: Hucbald spricht von *immensitas cantilenarum*, der Autor der *SE* bezieht auch diese *immensitas*, bei ihm als *innumerabilis* ausgedrückt, auf die elementare Größe des Tons, was aber nichts anderes bedeutet: Die Unendlichkeit der Melodiegestalten wird aufgerufen durch die konstituierenden Töne, die diese Fülle repräsentieren. Im Gegensatz zu Hucbald glauben die Nutzer des *Dasia*-Systems aber nun das Problem der totalen Reduktion dieser individuellen Unendlichkeit auf eine Grundstruktur gelöst zu haben: Das symmetrische Tetrachord reicht hierzu völlig aus.

Daß darin ein Irrtum liegt, den die Autoren nicht voll verstanden haben, zeigt der Hinweis auf eine *mira ratio*, daß nämlich einer, der das Tonsystem absingt, zwar jeweils nach neun Tönen zur gleichen *conditio sonorum* gelangt, aber nach jeweils acht Tönen die Oktav zu finden ist — die Kontrolle der erdachten radikalen Lösung des Projektionsproblems, die Rückführung jeder Melodie auf einfachste Grundstrukturen und deren Kombination durch ein absolutes Tonsystem, nämlich das der Antike oder Hucbalds findet nicht statt: Das *Dasia*-System erschien als die einfache Lösung schlechthin. Und man sollte nicht übersehen, daß bei der Darstellung der Absonien in den *Scolica Enchiriadis*, ed. Schmid, S. 67 ff., diese Notation als eine Art intervallische Funktionsschrift verwendet wird, also ganz im Sinne der späteren Hexachordsilben; gegenüber dem „normalen“ Notensystem z. B. bei Hucbald, oder dem leichter zu verwendenden reinen Buchstabensystem, *a, b, c ...*, führt die scheinbare Reduzierbarkeit der Struktur des Tonsystems auf die nur disjunkte Reihung des gleichen Tetrachords zu einer Verdeutlichung der intervallischen Funktionalität jedes Tons, also jedes ersten Tons, unter und über sich jeweils einen Ganzton zu haben; dies Eigenschaft

Nur, die Möglichkeit eines Aufbaus komplexer Strukturen aus einfacheren Elementen, z. B. des Tonsystems aus Tetrachorden, von Systemata aus Intervallen, Hucbalds (implizit Aristoxenische) Darlegung der Aufbaumöglichkeit von Intervallen aus nächst kleineren, ed. Chartier, S. 146, 1, wird von der mittelalterlichen Musiktheorie konsequent dazu genutzt, die Aufgabe der Rationalität jedes Sängers konsequent zu erfüllen: Lernen des symmetrischen Tetrachords und seiner nur noch diazeuktischen Zusammensetzung kann als Grundlage auch des Lernens rationalen Singens, d. h. des Wissens um die skalische Natur jeden gesungenen Tons in jeder Melodie genutzt werden: Diese Möglichkeit einer sozusagen modularen Struktur des Tonsystems und des geforderten Vorgangs der Projektion jeder Melodie auf die Skala ist menschlichem Denken melischer Vorgänge offensichtlich so adäquat, daß aus konsequentem Einsatz dieser Möglichkeit eben auch eine didaktisch brauchbare Darstellung der Theorie entstehen konnte; dies aber ist Merkmal der Theorie selbst, nicht ihrer Ausrichtung nach didaktischen Postulaten.

Ein Beispiel dafür geben die bekannten Schemata in der *Musica Enchiriadis*, in denen die jeweiligen Intervallstrukturen der vier Grundtonarten exemplifiziert werden: Das Prinzip besteht darin, daß *neuma qualibet* auf verschiedenen *finales* beginnen kann. Es wird also die gleiche melische Gestalt in den vier möglichen diatonischen Strukturen transponiert, *a genere in genus transponuntur*. Strukturell wird nichts anderes gesagt als die Verschiedenheit der Gattungen, der vornehmlich konsonanzbestimmten Ausschnitte aus der diatonischen Leiter.

Jetzt ist diese Struktur aber operativ am konkreten Beispiel dargestellt, ja hat ihren Sinn darin, daß man mit *consuetis modulis* gelangen kann *ad investigandam toni cuiusque vim*, indem man nämlich jeweils die gleiche diatonische Struktur feststellt: Die *finalis*-Lehre macht die Gattungen (*συστήματα*) zu elementaren, operativ einzusetzenden Strukturen. Und natürlich besteht die Aufgabe von Theorie auch darin, das Gesagte verständlich zu machen, Beispiele dienen wie bereits angesprochen, übrigens genau wie in Augustins Dialog *De musica* dazu, *ut, quod dicitur, et audiendo et videndo comprobetur*, ed. Schmid, S. 14, 7. Gegenüber dem Vorbild der Darlegung einer Theorie als Dialog zwischen *Magister* und *Discipulus* bei Augustin ist nun nicht nur die Einsicht, sondern auch die Forderung nach korrekter Ausführung und damit Rationalität im eigenen Handeln als *cantor* Aufgabe; daß

macht den betreffend bezeichneten Ton eben zu einem *protus*.

die Einsicht wesentliches Moment ist, zeigen schon die letzten beiden Kapitel der *Musica Enchiriadis*; Teil der Einsicht ist aber auch das korrekte Praktizieren, was sein direktes Vorbild in der Grammatik finden konnte, worauf Verf., *Musik und Grammatik* hingewiesen hat.

2.7.5.5.5 Hucbalds Verstehen von Musiktheorie durch den Zwang zur Anwendung gegenüber literarischer Rezeption bei Johannes Scottus Als charakteristisches Beispiel für den Praxisbezug des musiktheoretischen Denkens bei Hucbald, d. h. in der frühen eigentlichen Musiktheorie des Mittelalters im Frankenreich erweist sich seine Definition der Opposition *kon-* und *dissonant*. Hier hätte er einfach irgendeine der geläufigen Definitionen, z. B. die durchaus brauchbare von Favonius Eulogius, verwenden können, ohne weiteren Bezug zur Wirklichkeit als einen vorauszusetzenden Bezug zur Fähigkeit eines „Nachempfindens“ des Verschmelzungsphänomens: Für seine Theorie erweist sich diese Differenzierung nicht als wesentlich, da ist die Rolle von Halb- und Ganzton wichtiger. Bei der Wichtigkeit dieser Opposition in der Tradition ist andererseits ein Auslassen dieses Elements antiker Musiktheorie unmöglich. Eingeführt wird deshalb die Konsonanz an für die antike Theorie absurder Stelle, nämlich nach Darlegung des Unterschieds von Halb- und Ganzton, ed. Chartier, S. 148, 1:

Non autem putandum est, has vocum discrepantias reputari inter consonantias. De quibus musicae pertractat subtilitas. Aliud est enim consonantia, aliud intervallum. Consonantia siquidem est duorum sonorum rata et concordabilis permixtio, quae non aliter constabit, nisi duobus altrinsecus editis soni, in unam simul modulationem convenient, ut fit, cum virilis et puerilis vox pariter sonuerint, vel etiam in eo, quod consueute organizationem vocant. ...

Sunt autem ipsae consonantiae sex. ... et si duae ipsarum voculae simul enuntientur, consonantiam reddunt. Ceterum neque in ipsis, neque in reliquis ulla est consonantia, sed tantum discrimina quaedam sunt vocum, quae huiusmodi certis terminorum spatiis cohibentur. ...

Auffällig ist einmal, daß nicht sofort und dominant die Opposition eingeführt wird. Auffällig ist auch, daß Konsonanz und Intervall als eigentlich inkompatible Größen angeführt werden, d. h. die Konsonanz nicht als Merkmal von Intervallen. Statt

dessen erscheint das Konsonanzphänomen ausschließlich als Ergebnis eines Zusammenklangs, also als eine Erscheinung einer ganz bestimmten Situation der Musik, des Zusammenklagens, sei es in Männer- und Kinderstimmen, sei es im Organum. Die Konsonanz ist also keine Intervalleigenschaft schlechthin, sondern ausschließlich Merkmal eines konkreten Zusammenklagens, nur, wenn zwei unterschiedlich vorgetragene Töne *in unam simul modulationem convenient* — solche Definitionsfragen sind noch für die Zeit von Jacobus von Lüttich von einigem Interesse, z. B. für die Frage: *Was brachte die „Scholastifizierung“ der Musiktheorie Neues*, um einen früher einmal bekannten Musikwissenschaftler zu imitieren.

Aus diesem Grund kann die Konsonanz auch nur durch Hinweis auf das Organum oder das andere Zusammentreffen verschiedener Tonhöhen in einem Klang erklärt werden, nur das kann sie überhaupt sein. Der Unterschied zur abstrakten Definition der Konsonanz als Klassifikationsmöglichkeit von Intervallen ist klar, aber für Hucbald zumindest nicht bedeutsam. Er verweist sozusagen die Konsonanz ausschließlich auf aktuelles Zusammenklagen, Intervall und Konsonanz sind zwei gänzlich unterschiedene Dinge, nicht wie Gattung und Spezies aufeinander bezogen. Die antike Kategorie der Konsonanz, die von ihrer Definition her natürlich geradezu a priori verständlich, ja fühlbar sein mußte, erscheint bei Hucbald nur als Bezeichnung einer konkreten Erfahrung, der des Zusammenklagens, wie es eben im *organum* begegnet. Der Bezug zur Praxis ist essentiell.

Das Vorgehen der *Musica Enchiriadis*, die Mehrstimmigkeit geradezu als Teil der Konsonanzdefinition zu sehen, erscheint damit als logische Ausfüllung der Vorgabe von Hucbald. Für die Theorie des *organum* ist allerdings die Darlegung von Konsonanzgattungen unabdingbar; deshalb erscheint die Konsonanz auch als melischer, sozusagen linearer Ordnungsfaktor. Wesentlich, nämlich das Eigentliche, der Sinn von Konsonanz, ist auch hier die Mehrstimmigkeit, die Konsonanz ist primär und wesentlich ein Phänomen des aktuellen Zusammenklagens, als Intervallklassifikation ist sie dagegen eher irrelevant — was wohl auch der Wirklichkeit, dem Erleben der Praxis entspricht, wo im Gregorianischen Choral die Bestimmung der Lage der Halbtöne von ganz anderer Wichtigkeit sein mußte als das Erkennen von Konsonanzen; die sind melisch eigentlich nur *modi*, nicht hervorhebbar gegenüber anderen *intervalla*. Damit erweist sich der Theorieansatz von Hucbald als essentiell auf Verstehen der Wirklichkeit von Musik gerichtete Theorie, als wirkliche Rationalisierung: Die Begriffe haben Sinn geradezu nur in Bezug auf eine damit

beschreibbare Wirklichkeit.

Genau diese Charakteristik der schöpferischen Musiktheorie ist notwendig zu verstehen, um die Art der rein philosophischen Rezeption dieser antiken Vorgabe, wie sie sich bei Johannes Scottus findet, einschätzen zu können: Weder sozusagen aus sicher heraus noch als Teil von Philosophie hätte die antike *ars musica* zu einem wirklichen Entwicklungsfaktor des musikalischen Denkens werden können; dieser Zweig der Rezeption bleibt im Rahmen der Vorgabe von Martian stehen.

Weil nur eine potentiell operative Nutzung der antiken Musiktheorie, d. h. die Anwendung der Theorie auf die Wirklichkeit des liturgischen Gesangs als Nachweis von Verstehen gewertet werden kann, muß die Rezeption antiker Musiktheorie bzw. gewisser Rudimente durch Johannes Scottus als mystisch und irrational qualifiziert werden: Angeführt wird sie — außerhalb von reinen Katalogen der *artes* — nur im Rahmen abstrakter Harmonievorstellungen; wie noch weiter zu zeigen, führt diese Einstellung geradezu zum Verzicht auf jedes rationale Verstehen, noch mehr als bei Martian bleibt daher bei Johannes Scottus die *ars musica* ein in seinem Inhalt unberührtes, geheimnisvolles Erbe, das einer rationalen Untersuchung nicht unterworfen wird: Die rein philosophische Rezeption auch antiker Musiktheorie hätte demnach die engen Grenzen spätantiker Kompilationstexte nicht verlassen können.

Diese Art der Weitergabe und Rezeption einer antiken Wissenschaft steht die rationale Nutzung der Theorie durch die Theoretiker wie Hucbald, den Autor der *Musica Enchiridis* und die anderen Autoren gegenüber; das Erbe bleibt nicht mystisch, sondern wird konkret operativ eingesetzt, eben rational nutzbar gemacht — und das ist die zentrale Voraussetzung der abendländischen Musikgeschichte, nicht das Weiterleben symbolischer, assoziativer und vergleichbarer „Bedeutungen“, die im Rahmen der spätantiken Formalismen verharren.

Schon bei Aurelian, dem wirkliches Verstehen mangelt, findet sich ein Verständnis der antiken Theorie, die ihr konkrete Aufgaben stellt; mystische Züge hat ihre Erfindung in der Rezeption der Schmiedelegende, „danach“ aber bleibt die Theorie ein Hilfsmittel. Dies gilt auch nach Bewältigung der Aufgabe des Verstehens bei Hucbald. Und auch die Verwendung eines Gedankens von Fulgentius über Verstehbares und dessen Gegenteil in der *Musica Enchiridis* zeigt nur, daß man sich eines Wunders im Sinne von Augustins Bemerkungen in den *Bekenntnissen* bewußt war;

die Theorie selbst bleibt — im Rahmen natürlich des christlichen Denkens — Hilfsmittel bei den Dingen, die den Inhalt der antiken Theorie betreffen: Intervalle, Tonsystem etc.

Folglich muß man hinsichtlich des Gegensatzes zwischen dem Auftreten der antiken Musiktheorie bei Johannes Scottus und der Rezeption antiker Musiktheorie z. B. bei Hucbalds — deutlich am völligen Verzicht auf proportionale Begründungen im eigenen Text — im Fall von Hucbald von einer echten Aufklärung sprechen: Die Theorie hat ihren Sinn in ihrer Funktionsfähigkeit, in ihrer operativen Nutzbarkeit. Die seit Hucbald für die produktive Musiktheorie des Mittelalters notwendige Charakterisierung kann geradezu als Entmythologisierung verstanden werden, wenn nämlich die traditionellen Rahmenbeziehungen, die Relation zu Weltenharmonie etc. als letztlich irrelevant angesehen werden angesichts der Größe der Aufgabe, rationales Denken beim *cantor* zu erreichen, bei diesem also etwas wie eine musikalische Alphabetisierung durchzuführen — daß auch hier transzendente Gründe erkennbar sind, eben das Postulat nach Rationalität des eigenen Tuns, nach Vermeidung, als *bestia* bestimmt zu werden, ist klar. Nur, diese Transzendenz betrifft den Menschen als Ganzes, nicht die Musiktheorie als strukturell unverstandener Baustein eines mystischen Weltgebäudes: Verstehen brauchte man, wie Johannes Scottus exemplarisch zeigt, von Musiktheorie nichts, um solche transzendenten Gebäude zu errichten. Dies ist keine Wertung, sondern eine Feststellung, die aber zeigen kann, daß der Vorgang der Rezeption und Umdeutung der antiken Theorie, ihr Verstehen als Theorie einer bestimmten Wirklichkeit, einen echten Rationalisierungsvorgang bedeutet. Johannes Scottus' Verwendung der *ars musica* ist nicht so zu sehen.

2.7.5.5.6 Die pragmatische Verwendung des Musikinstruments als Zeichen der Praxisbezogenheit schöpferischer, produktiver Musiktheorie im Mittelalter Wie gesagt kann man demnach die Nutzung des antiken Erbes der Musiktheorie durch Hucbald und die entsprechenden Schrifte als Entmythologisierung bewerten²¹²: Die transzendete oder philosophische Bedeutung von Musiktheo-

²¹²Vgl. „dagegen“ die Vorgabe Augustins und der Väter insgesamt in ihrer Abgrenzung des Gottesdienstes des alten gegenüber dem des neuen Bundes, *Ennar. in Ps. 32, 2: Nonne id egit institutio in nomine Christi vigiliarum istarum, ut ex isto loco citharae pellerentur?*, was die Erwähnung von *cithara* und *psalterium decem chordarum* bekanntlich nur mehr noch allegorisch erklären läßt, wobei eben das erste Instrument den *terrenae res* zugeordnet

rie wird angesichts der praktischen Nutzbarkeit zum Rahmen ohne tiefergehende Verbindlichkeit, verbindlich ist die konkrete Nutzung, die Anwendung auf die Wirklichkeit. Eine spezifische Konkretisierung dieser Wertung von Musiktheorie als Werkzeug kann man in der Selbstverständlichkeit der Nutzung von Musikinstrumenten sehen („schon“ Plato formuliert diese Brauchbarkeit des Musikinstruments ausdrücklich, wenn er die Zulassung instrumentaler Begleitung von Gesang auch im „Ideal“staat begründet, s. o., 1.1.1.2 auf Seite 10). Wie bereits angemerkt wird dies besonders deutlich bei der Orgel, die im Frankenreich weder für irgendeinen Kaiserkult, wie in Byzanz, noch etwa in Umwandlung für irgendeine liturgisch tiefere Symbolik eingesetzt wird, sondern geradezu sofort²¹³ in ihrer hervorragenden Brauchbarkeit als Hilfsmittel für eine korrekte Ausführung des Chorals gesehen wird²¹⁴. Der bekannte, zum erstenmal wohl von Buhle angeführte, Brief

ist, nicht etwa nur dem vokalen, *ore* gesungenen Lobpreis, sondern den Taten, die als solche das Lob sein sollen, *kuôt//uuerch-lîb*, wie Notker, ed. Tax, S. 99, 25, sagt, wogegen das *psalterium* der *ûf scóuuo lîb* gewidmet sein soll; beide jedoch sind gleichermaßen in uns, nicht außer uns: *Verum ista, quae dicimus, non sunt extra nos posita, sicut in musica disciplina; in nobis est cithara, in nobis est psalterium: immo ipsa organa nos sumus, ...* Dies erscheint auch als Bewertung der *musica disciplina*, die sie letztlich auch für die *laus eius semper in oro nostro* unbrauchbar macht. Die „Rückkehr“ zur *musica disciplina* ist also kein trivialer musikhistorischer bzw. wertungsmäßiger Vorgang (offenbar sehr schwer zu verstehen).

²¹³Einen letzten Reflex einer irgendwie übergeordneten, nicht nur musikbezogenen Bedeutung der Orgel liesse sich in Walafrid Strabos *De imagine Tetrici* erkennen, nur ist auch da schon eine gewisse Abwertung zu sehen: *Das „berühmte“ Instrument der Byzantiner, der Kaiser hat das schon längst im Frankenreich.*

²¹⁴**Zur Bedeutung von *organum* und *musica instrumentalis* bei Boethius** Nicht einmal die Formulierung von Johannes Scottus Eriugena zur Bedeutung von *organum* muß darauf hinweisen, daß er als spezifische Bedeutung *Orgel* voraussetzen könnte, *Expositio in Ierarchiam coelestem*, ed. Barbet, CCCM XXXI, XV, 511: ... *quedam vasa operationibus suis congrua, quae organa vocantur. Organum est enim generaliter omne instrumentum, non solum musicis, sed et ceteris operationibus aptum ...*; beachtet man, daß Augustin in *Enarr. i. Ps.* 56, 16 formuliert: *Organa dicuntur omnia instrumenta musicorum. Non solum illud organum dicitur, quod grande est et inflatur follibus, sed quidquid aptatur ad cantilenam et corporeum est; quo instrumento utitur, qui cantat, organum dicitur.* Damit ist die antike Wortverwendung enger als die, die Johannes Scottus zu kennen scheint, wenn er *organum* nur in der allgemeinen Bedeutung anführt (um sie noch weiter zu verallgemeinern); vgl. auch *Enarr. i. Ps.* 150.

Die Formulierung von Augustin ist übrigens ein Hinweis darauf, daß in der allegorischen Deutung eine gewisse Einheitlichkeit von Instrumenten und Stimme, die außerhalb der liturgischen Wertung von Musik steht, erreicht wird: ... *quidquid aptatur ad cantilenam et corporeum est*. Dieses Merkmal gilt ja auch für die *vox corporea*. Einen Hinweis, daß Johannes Scottus „wenigstens“ die spezifische Bedeutung *organum*/Orgel geläufig war, gibt es hier also nicht, was um so deutlicher wird, wenn man die Augustinischen Ausführungen beachtet.

Die Formulierung in Augustins Kommentar zum letzten Psalm, ... *fortasse addidit organum, non ut singulae sonent, sed in diversitate concordissima consonent, sicut ordinantur in organo*. ..., *Enarr. i. Ps. 150*: Hier ist klar die Orgel gemeint, die, nach Augustin, dem psalmischen Instrumentenkatalog deshalb beigelegt worden sein dürfte, um die Harmonie der verschiedenen Instrumente zu bezeichnen: Damit ist die Orgel als Repräsentant von Harmonie formuliert — die Verschiedenheit der Pfeifen entspricht der Verschiedenheit der Individuen im liturgischen Chorgesang, das „Zusammensein“ in dem einen Instrument entspricht der Einheit der Melodie, die im Chorgesang vorgetragen wird; eine Parallele in der späteren Bezeichnung des (mehrstimmigen) Organum erscheint nicht unwahrscheinlich. Wenn F. Reckow, *Organum-Begriff und frühe Mehrstimmigkeit, Forum musicologicum I*, Basel 1975, die Bezeichnung *organum* für Musikinstrument tiefreichend als Ausdruck einer Wertung „des“ Instruments als Repräsentant der „mathematisch“ exakten, proportionalen Ordnung von Musik, und dann auch der Weltharmonie, interpretiert, widerspricht er nicht nur dem Sprachgebrauch der Väterzeit, sondern auch Platos Wortgebrauch, der mit πάντων ὀργάνων φωνάι, *Rep. 397 A*, mit Sicherheit nicht diese übergeordnete Existenz der „Zahlen“ gemeint haben kann. Mit seiner sicher gutgemeinten Ausstattung des Faches mit einem neuen Bezug zur Philosophie widerspricht Reckow natürlich auch der Kategorie der *musica instrumentalis*: Die empirische Erfahrbarkeit der, eigentlichen, rationalen, Proportionen im realen Klang als abstrahierter Größen spricht Boethius, ed. Friedlein, S. 187, 20, oder auch S. 189, 5, mit der *musica, quae in quibusdam instrumentis constituta est* an. Nur das Monochord kann als das Hilfsmittel — es ist ein Hilfsmittel! —, die Grundlagen der Konsonanzen etc. in nun allen Instrumenten erkennbar machen, denn diese sind, wie auch Reckow bemerken muß, hinsichtlich der rationalen Wirklichkeit unzulänglich, vgl. Reckow, *ib.*, S. 51. „Das“ Instrument — natürlich nicht Schnarren o. ä. — hat allein die Funktion, dem *sensus* die Daten zu liefern, d. h. dem *sensus* ein erstes Urteil überhaupt erst möglich zu machen, und damit dann auch der *ratio* Stoff zu geben. Irgendwelche tiefen assoziativen Bedeutungen von *organum*, die dann auch noch zur geradezu philosophisch begründeten analogen Bezeichnung der Mehrstimmigkeit geführt hätten, sind also von vornherein, von der Natur des Pythagoräischen Modells her ausgeschlossen. ὄργανον kann als klare Bezeichnung für Werkzeug nicht zum Ausdruck dessen eingesetzt worden sein, was die eigentlichen Strukturen bedeuten.

Daß mit dieser Bezeichnung gerade sozusagen die Teilhabe „des“ Instruments an der Erkennung der rationalen Grundlagen der Musik verbunden oder impliziert gewesen sei, ist schon deshalb auszuschließen, weil wie gesagt allein das Monochord der analogen „Sichtbarmachung“ der proportionalen, übergeordneten Strukturen behilflich sein konnte, dieses Instrument ist das Hilfsmittel, als solches aber doch auch nicht Träger der Proportionen, dazu ist eine körperlich konkrete Sache niemals fähig, immer benötigt es entweder des *nutus Dei* oder des Wirkens der *ratio*, um die eigentlichen, höheren Erscheinungen, hier die Proportionen erkennen zu können.

Der Versuch von Reckow, irgendwie über die Assoziation zu einem modernen, tieferen Gebrauch von *organisch*, vielleicht noch *organisch dynamisch* o. ä. der frühen Mehrstimmigkeit zu tieferer, quasiphilosophischer Bedeutung zu verhelfen, kann deshalb nicht überzeugen, der Ansatz ist von vornherein inkompatibel zum Pythagoräischen Modell, das von Plato ja aufgenommen wird. Die Verwendung von *ὄργανον* als Bezeichnung für Musikinstrument jedenfalls liegt vor theoretischer Reflexion und entstammt dem allgemeinen Sprachgebrauch. Natürlich ist auch für Hucbald „das“ Instrument didaktisches Hilfsmittel, Garant der Korrektheit gegenüber vokalen Intonationsfehlern etc., nicht aber Garant der Realität der übergeordneten Strukturen: Das Instrument kann zeigen, daß und wie die konkrete Erscheinung aussieht, es kann das Tonsystem repräsentieren, es ist aber nicht der Träger dieser Strukturen, sondern wird von ihnen bestimmt.

In diesem Zusammenhang ist vielleicht auch zu sehen, daß Boethius auf die Erwähnung der Singstimme verzichtet: Für einige der Gewährsleute von Aristides gibt es eine Opposition zwischen *τέλειον καὶ ὄργανικὸν μέλος*, ed. W.-I., S. 4, 20 — es gibt auch andere Einteilungen, von denen Aristides berichtet! Dies ist eine Opposition, die natürlich tiefe und tiefste Erkenntnisse von der Einheit von Musik und Sprache, und natürlich noch Tanz geführt hat (erwartungsgemäß auch bei Reckow, l. c., S. 57 f.), ungeachtet dessen, daß die griechische Musiktheorie klar über die Grundlagen der Musik handelt, genau wie dies heute der Fall wäre (mutatis mutandis natürlich), vgl. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 909 ff., zu einer neuerlichen Blüte dieser so angenehm vagen wie gefühlsberührenden Vorstellungen, die sich so wunderbar endlos variieren lassen; daß übrigens die Versmaße, d. h. die Art der Befolgung rhythmischer Schemata, ob metrischer oder — mittelalterliche Terminologie von Beda — rhythmischer Natur, ist hier gleichgültig, durch sprachklangliche Entsprechungen, also wie in der bereits angeführten („jambischen“) Betonungsalternation durch *Burg Niedeck ist im Elsaß ...*, d. h. durch die Folge der Wortakzente (und „künstlicher“ Betonungen), Teil der Musiktheorie sind, würde wohl auch im 19. Jh. niemand bestreiten wollen.

Damit aber ist natürlich die Musik der Singstimme die, in der, singt sie nicht reine Vokalisieren, alles zusammenkommt, wozu noch die Tanzbewegung kommen kann, die umfassend „vollständige“, denn dann sind drei Faktoren zusammen — dagegen ist die reine Instrumen-

des Papstes um einen deutschen, d. h. bayerischen Orgelmeister nebst Instrument ist nur ein besonders schönens Beispiel für diese Wertungsveränderung: Die Orgel wird zum, sicher aufwendigen, funktional aber auf die Ausführung des Chorals gerichteten Musikinstrument, auch nicht zum mechanisch aufwendigen Spielzeug wie in der arabischen Kultur. Der Zweck, die Korrektheit von Musik in Struktur und Ausführung, bestimmt den Sinn dieses Instruments in der Musikkultur des Frankenreichs.

Vergleichbar ist auch die Hereinnahme des Instruments überhaupt in die Praxis des Chorals, nämlich als Hilfsmittel brauchbar wie die Orgel. Darauf wurde bereits in Verf., *Musik als Unterhaltung*, II, Kap. IV, eingegangen: Angesichts des Topos, daß nur die noch rohere Sinnlichkeit den Gebrauch von Instrumenten in der Liturgie, wie sie die Psalmen repräsentieren, gerechtfertigt, ja erzwungen hat, der neue Bund derartige Hilfsmittel jedoch überflüssig macht, könnte man von einer Art „Entteufelung“ des Instruments allgemein sprechen²¹⁵: Als reines Hilfsmittel für die korrekte, d. h. theoriegemäße Ausführung des liturgischen Gesang hat es jede andere Bedeutung oder Wertung verloren, es ist reines Instrument, und als solches, nämlich als Träger des Tonsystems denn auch wertvoll, sozusagen als eine sinnliche

talmusik eben textlos und ohne Tanz, hat „weniger“, ist aber ersichtlich genauso Musik für die Antike. D. h. natürlich ist das mit dem „Meisten“ dann auch das *τέλειον*, das dürfte im 19. Jh. nicht wesentlich anders gewesen sein, nur ist damit natürlich die reine Musik, der musikalische Klang damals wie heute das wesentliche Objekt der Musiktheorie und Beweis dafür, daß die Antike genau wie das Mittelalter Musik an sich denken konnte und nicht etwa an einen Mystizismus der Untrennbarkeit von Musik und Sprache gebunden war — diese Antiaufklärung paßt nur in bestimmte Schulen oder besser Sekten des Faches.

Wesentlich ist aber nun, daß Boethius nicht über Metrik, nicht über Silben, sondern allein über die Melik sprechen wollte, hierzu ist aber trivialerweise nur „das“ Instrument heranzuziehen, nicht als eigentlicher Repräsentant der Proportionen, wohl aber als ihr sinnlich konkreter Ausdruck: *Musica instrumentalis* ist damit die reine Melik, wie man sie nur „aus“ dem Instrument sinnlich erfahren kann. Singstimme würde immer metrische „Zusätze“ haben, den Sprachklang, der aber ist nicht Melik. Man könnte daher vermuten, daß Boethius genau auf die angesprochene Einteilung bei Aristides reagiert.

²¹⁵Es könnte sein, daß Tertullian in seiner Gegenüberstellung von Kirche und „Theater“, *De spectaculis* XXV, 3/5, zum erstenmal die Formulierung einer *ecclesia diaboli* verwendet, woraus dann der Spielmann zum *minister satanae* werden konnte. Tertullian bezieht in diese *Kirche des Teufels* allerdings alle Teile des *spectaculum* ein.

Verwirklichung der abstrakten Strukturen, mit dem Vorteil, nicht von Intonationschwankungen betroffen, immer das identische Intervall wiedergeben zu können — die Folge davon ist, daß das *organum* seine Eigenschaft an sich bewahrt, ausgeführt von Singstimmen oder Instrumenten; die Struktur ist die übergeordnete Größe; das bedeutet die Klassifizierung nun auch der Musik der Liturgie unter die *musica instrumentalis*, was N. Phillipps (wie andere Denker über musikalisches Denken im Mittelalter) zu verstehen offenbar so unerhörte Schwierigkeiten macht, daß sie Verf. den Unfug vorwirft, instrumentale Ausführungen liturgischer Musik zum Thema gemacht zu haben, wo es darum geht, aufzuzeigen, daß damit Musik ihren Sinn in ihrer Struktur bzw. Form hat, losgelöst von Ausführungsmodalitäten. Dies stellt ersichtlich ein Befreiung von liturgischen Bindungen ebenso wie von Wertungen der Ausführungs„organe“ dar, zugunsten eben von Musik als Struktur: Musik wird also auf den Abstraktionsgrad gehoben, den die Materialdefinition der Musik in der antiken Musiktheorie beinhaltet; nur, es geht jetzt um die konkrete Musik der Liturgie (vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 502 ff., Anm. 153), die hat als Form ihren eigentlichen Sinn und kann als Form beschrieben werden; ein Vorgang rationaler Aufklärung, der und dessen Bedeutung Irrationalisten offenbar nicht zugänglich ist.

Und genau in dieser Weise kann Hucbald, dessen Schrift zur Musik auch hier Vorbild wurde, eben „das“ Instrument gleichberechtigt neben der Gestalt von Chormelodien als Hilfsmittel gebrauchen. Die erste diagrammatische Darstellung melischen Verlaufs findet sich bei der Erläuterung der Opposition von Ganz- und Halbton als Konstituenten des Tonsystems, ed. Chartier, S. 160, 1, wo die Linien — nicht ganz konsistent mit der Darstellungsart — als Repräsentanten von Saiten eines konkreten Instruments, nämlich der *cithara* .VI. *chordarum* angesprochen werden; neben der Erläuterung durch die Antiphon *Cum audisset populus*, in der Hucbald tatsächlich auf *acceperunt ramos* das aufsteigende symmetrische Tetrachord finden konnte, also genau die Intervallstruktur der Stimmung der sechs Saiten. Instrument und Gregorianische Melodie sind vor der Struktur des Tonsystems gleichwertig²¹⁶!

²¹⁶**Zu der Liniennotation bei Hucbald und in der *Musica Enchiriadis*** Zu beachten ist hierbei, wie das Instrument eingeführt wird, denn daraus läßt wohl sich ein Hinweis auf eine relative Datierung der *Musica Enchiriadis* und der Schrift von Hucbald ableiten. Die Erfindung des Linienschemas, des Graphen der Tonhöhe als Funktion der Zeit läßt sich nicht etwa ausschließlich aus der Struktur oder gar dem Spielvorgang auf dem betreffenden

Saiteninstrument ableiten; die Widersprüche zwischen dem Spielvorgang, abstrahierbar als Folge von Saiten(nummern), und der Natur einer Funktionsdarstellung als Graph, sind zu groß, um nicht als wesentlich für die Erfindung andere Vorstellungen, hier geistige Repräsentation melischer Abläufe, annehmen zu müssen.

Dies wird erkennbar, wenn die *Musica Enchiriadis* zur Erklärung ihres Schemas nicht einmal ein konkretes Instrument, sondern allein *chordae* anführt, z. B. ed. H. Schmid, S. 13, 2: ... *dispositio talis: Sternantur in ordine veluti quaedam cordae e sonorum notis singulis e regione positis procedentes. Sint autem cordae vocum vice, quas eae significant notae. Inter quas cordas exprimat neuma quaelibet.* ... Angegeben werden aber zu Anfang der Linien (= *chordae*) nicht etwa Saitenzahlen, sondern abstrakte Schlüsselbuchstaben; ein Bezug zu einem konkreten Instrument liegt auch in ed. Schmid, S. 16, 25 nicht vor:

... *exemplar. Quae dupliciter ad evidentiore intellectum describere conatus sum, et linealiter quidem veluti cordarum usu et singillatim notarum adpositione per syllabas.*

Ersichtlich widerspricht diese instrumentenbezogene Erklärung — *cordarum usu* — dem graphischen Schema grundsätzlich, denn die, hier durch die Silben repräsentierten, Töne werden beim aktuellen Spiel, beim *usus*, ja immer auf etwa gleichen Stellen der Saiten erzeugt, wenn man sich als gemeintes Instrument etwa eine Zither (entsprechend natürlich auch beim Monochord) vorstellen kann: Das Fortschreiten der Töne/Silben auf der Zeitachse kann nicht aus dem Spiel einer Harfe, Zither o. ä. abgeleitet werden, sondern ist Ergebnis abstrakten Denkens bzw. der Erfahrung mit der gegebenen Schreibung von Links nach Rechts.

Die Neumenschrift hatte das Prinzip der Buchstabenschrift, eben von Links nach Rechts in Zeilen zu verlaufen, trivialer Weise immer verwendet; gerade mit dem *usus* etwa auf einer Zither, hat also die Grundidee der Linienschrift in der *Musica Enchiriadis* nichts zu tun. Voraussetzung für solche Graphen ist also auch und vor allem die Analogie von Melik und Raum, die für die Neumenschrift charakteristisch ist!

Man kann bei dem Autor der *Musica Enchiriadis* allerdings terminologische Klarheit voraussetzen, weil er *chorda* recht konsequent zur Bezeichnung der entsprechenden Linien einsetzt (im Kontext des Referats von Boethius wird dann allerdings der Ausdruck *nervus* verwendet, z. B. ed. Schmid, S. 45, 18). Im Folgenden wird das Schema als abstrakte Struktur angesprochen, wie etwa ed. Schmid, S. 34, 9, ... *subiecta iterum cordarum descriptione ... sonorum signis e regione positis cordarum progressio, et inter cordas diapente simphonia disponatur.* ..., oder, ed. Schmid, S. 36, 21 — die Stelle, die Guido zu seiner Verwendung von Farben angeregt haben dürfte —, *sternatur ... veluti disposita cordarum series et idem melos ...* Daß eine solche Angabe nur durch konkreten Bezug auf das Spiel eines bestimmten Instrumentes denkbar gewesen sein sollte, kann nicht angenommen werden. Die Analogie ist sogar

Noch deutlicher wird die selbstverständliche Akzeptanz des Instruments da, wo Hucbald auf die eventuelle Diskrepanz zwischen dem von Boethius übernommenen

falsch, weil, wie gesagt, Saiten zwar lang sind, aber nicht als Zeitachsen angesehen werden können. Genau dieser Umstand läßt vermuten, daß der Autor ohne weitere Überlegung ein gegebenes Schema nebst dessen Erklärung einfach übernimmt, und zwar als abstraktes Notationsschema, auf keinen Fall als Abstraktion eines Spielvorgangs.

Einen Hinweis auf die Entstehung überhaupt solcher Graphen bzw. den Grund einer Anführung des Instruments und damit die in der *Musica Enchiriadis* übernommene Vorgabe könnte die Formulierung Hucbalds geben, der — allerdings nicht mit Schlüsselbuchstaben, sondern Intervallangaben zwischen den Zeilen — ebenfalls das Instrument erwähnt, nur in einer sozusagen natürlicheren Weise als die *Musica Enchiriadis*. Erstes Beispiel ist wie gesagt (hier findet sich eine rein raumanaloge Ausdrucksweise für die betreffenden melischen Bewegungen!, Welche anderen Ausdrücke, wie *acutus* Hucbald gleichwertig noch verwendet, kann man aus Chartiers Index erfahren, was man tun sollte, ehe man mehr oder weniger untief über Metaphorik reden will): ... *exemplum semitonii advertere potes in cithara .VI. chordarum, inter tertiam et quartam chordam, seu scandendo seu descendendo. ...*, woran sich die Exemplifizierung an der Gregorianischen Melodie anschließt; dann wird wieder ein Instrument angeführt, *similiter in ydraulis eodem loco. Designentur quoque exempla tam toni quam semitonii in quolibet cantu cum diductione .VI. chordarum, quarum vicem lineae teneant. Annotat semper inter chordas, ubi tonus, ubi semitonium contineatur.*

Hucbalds Graph leitet sich also eindeutig, wenigstens nach Hucbalds eigener Formulierung, von der *cithara .VI. chordarum*, d. h. der ihr eigenen Stimmung ab, die wie das später gebrauchte Hexachord, den Halbton in der Mitte hat, also sozusagen symmetrisch um den Halbton herum aufgebaut ist. Dieses Stimmungsschema, diese Konkretisierung eines Ausschnitts aus der diatonischen Skala in einem offenbar geläufigen Instrument ist Grund für die Anordnung der Linien, nicht für die Idee eines Graphen! Hucbalds Schema hat in seiner Anordnung eine direkte und konkrete Entsprechung in einem bestimmten, als bekannt voraussetzbaren Instrument. Genau dieser konkrete Bezug fehlt in der *Musica Enchiriadis*. Die symmetrische Stimmung konnte dann zu einer Identifizierung von Saiten mit der Zeitachse führen, wenn man die Stimmung — übrigens tonräumlich „richtig“! — als Schema aufschreibt, und die Zeitachse als Folge der Griffe bzw. Töne versteht, wie es in der Neumenschrift trivial war.

Die betreffende, erstaunliche Abstraktionsleistung der Formulierung eines Graphen für Melodien läßt sich eben nicht aus dem Spielvorgang auf dem Instrument ableiten; die Finger beschreiben beim Spiel keine fortschreitende Zeitachse! Daß die Beziehung solcher Notation zu raumanalogem Denken melischer Abläufe von neueren Deutern des Begriffes *Raum in der Musik* zu beachten wäre — ist, wie, aus nicht immer leicht einsehbaren Gründen namhafte Fachvertreter belegen, offenbar keine triviale Forderung.

Tonsystem und der Stimmung von aktuellen Instrumenten, einschließlich der Orgel, eingeht, ed. Chartier, S. 164, 1. Zunächst wird nur diese Eventualität konstatiert: *Nec tamen aliquid afferat scrupuli, si forte ydraulia vel aliud quodlibet musici generis considerans instrumentum non ibi voces tali repperias schemate deductas, quodque numerum chordarum videantur excedere. Haec enim distributio sec. viri disertissimi Boetii dispositionem, qui commensurabili concordia numerorum haec omnia diligenti examinat ratione est instituta.* Das Tonsystem ist „bewiesen“ durch die *ratio*, die Boethius angewandt hat. Umso auffälliger ist die Leistung der *Musica Enchiriadis*, diese unbestreitbare Autorität außer Kraft zu setzen, aus der Vorstellung, ein besseres, einfacheres System gefunden zu haben. Dies bedeutet übrigens auch, daß Hucbald bzw. die Theoretiker, auf deren Arbeit er basiert, nicht nur den Choral rationalisiert haben, sondern auch die gebräuchlichen Instrumente²¹⁷;

²¹⁷Der Herausgeber der *Musica* Hucbalds, Y. Chartier, verzichtet weitestgehend auf Kennzeichnung von Quellen; ein sicher bequemer Weg, der jedoch dadurch nicht passender wird, daß einige der ganz wenigen entsprechenden Angaben falsch sind oder nichts mit Sachverhalt und Text zu tun haben: Ein Verweis von Augustins *Ennar. in psalmos* 68, 1, die man besser nach der Neuauflage zitieren sollte, oder auf Isidors Instrumentenkapitel in den *Etymologiae* zu der angesprochenen Stelle ist ebenso unpassend wie der Hinweis, ... *allusion, sans doute, à la pratique de l'accompagnement de la psalmodie responsoriale et de la psalmodie antiphonée à l'aide du psaltérion et, à l'époque carolingienne, du crouth et de l'orgue, instruments auxquels les «règles» de la musique liturgique peuvent désormais s'appliquer.* Man wüßte natürlich gerne, wo in Rom, wo bei Augustinus in England, bei Eddi oder Romanus, oder auch in den Erzählungen von Notker die Praxis eines liturgischen Brauchs der Begleitung von Responsorien und Antiphonien mit Instrumenten geläufig gewesen sein könnte.

Derartige anachronistische Lapsus sind unverständlich, vor allem aber sind sie hervorragend geeignet, die eigentliche historische Bedeutung von Hucbalds Aussagen vollständig zu verdecken, ib., S. 163, Anm. 1; auch der Inhalt der zitierten Stellen läßt nicht erkennen, was diese auch nur ansatzweise mit Hucbalds Aussagen zu tun haben könnten. Und es erscheint auch angesichts der klaren Aussage der patristischen Tradition zum Musikinstrument nicht gerade adäquat, wenn hierzu einfach eine Praxis der instrumentalen Begleitung der liturgischen Melodien im Frankenreich ohne weitere Diskussion einfach vorausgesetzt wird. Auf vergleichbare Merkwürdigkeiten neuerer Deutungen von Instrumenten„erwähnungen“ bei Hildegard geht Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil I, *HeiDok* 2008, Anhang, näher ein: Im Gegensatz zur Instrumentenerwähnung bei Hucbald ist zu beachten, daß Hildegard durchweg über höhere, abstraktere Dinge spricht als über konkret erklingende

wertungsgeschichtlich kaum trivial.

Hucbald geht aber noch weiter, wenn er feststellt, daß solche eventuellen Diskrepanzen nicht etwa eine Irrationalität der betreffenden Instrumente darstelle, zumal die Gültigkeit der Struktur des Tonsystems auch hier absolut gegeben sei: Es handelt sich nur um andere Ausschnitte oder Vergrößerung des Ambitus, die Diatonik des Tonsystems ist absolut. Einmal heißt dies die vollständige Rezeption der Idee des Tonsystems als Ordnungsschema für Melik schlechthin, zum anderen aber, was auffällt, um eine Akzeptanz der Instrumente als Schöpfungen von eigenen *ingenia*, ed. Chartier, S. 164, 7:

Ceterum non ideo eadem instrumenta intellectualitatis alicuius putanda sunt aliena, cum et ex ipso longevitatis usu sub tot hucusque pertracta prudentibus, maximis utique constant exquisita ingeniis et probata. Per easdem namque geminas qualitates (Halb- und Ganztondisposition) rite per omnia diriguntur, nihilque aliud distare credantur, nisi quod initia non tali ordine metiuntur. Incipiunt enim quasi a tertio dispositionis illius.

...

Die ebenfalls zu beobachtende größere Tonzahl, also die Überschreitung von 15 oder 16 Tönen des Boethianischen Systems in bestimmten Instrumenten erklärt Hucbald dann auch noch *pro varietate modorum, qui toni nunc appellantur*, denn diese benötigen von Melodieumfängen her eben auch mehr Töne. Auch dies ist eine bemerkenswerte Parallelisierung liturgischen Gesangs und Strukturmerkmalen von Instrumenten.

Besonders auffällig ist aber die ausdrückliche Bewertung solcher *instrumenta*, die eben nicht *intellectualitatis alicuius aliena* zu bestimmen sind, uralter Usus, die Zustimmung von *prudentes* und sogar die Erfindung von *maxima ingenia* charakterisieren diese *instrumenta*. Bei der Orgel könnte eine solche Wertung aus der, natürlich vorausgesetzten uralten Tradition leichter erklärt werden, denn hier liegt klar ein technisches „Wunderwerk“ vor. Im vorangehenden Abschnitt aber spricht Hucbald ausdrücklich von *ydraulia vel aliud instrumentum musici generis*; eine Reduktion der Aussage nur auf die Orgel ist also auszuschließen. Damit aber sind offensichtlich auch die zeitgenössischen, im *usus* verankerten Instrumente, wie die sechssaitige *cithara* in diese Wertung einzubeziehen.

Musik, sie steht in der Tradition von Augustin.

Nicht nur hinsichtlich der Wertung des Musikinstruments in der liturgischen Tradition ist diese hohe Qualifikation der Erfinder und Benutzer von Instrumenten bemerkenswert.

Dies könnte auch in Hinblick auf die klare Aussage von Boethius, ed. Friedlein, S. 224, 28 gelten: *Se illud (scilicet genus) quidem, quod in instrumentis positum est ..., ut sunt citharoedi quique organo ceterisque musicae instrumentis artificium probant, a musicae scientiae intellectu seiuncti sunt. ...* Hucbald verwendet das Wort *genus, instrumentum musici generis*, auch die *intellectualitas* könnte ein Gegenstück in der Formulierung von Boethius finden. Andererseits ist klar, daß Hucbald keine deutliche Beziehung zur zitierten Aussage von Boethius herstellt; daß seine Aussage damit aber nicht in einem gewollten, gewissen Kontrast zur Vorgabe von Boethius stehen könnte, kann deshalb aber auch nicht gesagt werden. Eher scheint es, daß der Grund der Anführung von Instrumenten, den Boethius nicht hätte kennen können, für Hucbald ein Grund war, an dieser Stelle vielleicht einen gewissen Gegensatz zur Wertung von Boethius explizit zu machen. Das Problem erledigt sich, beachtet man, daß Boethius natürlich die instrumentale Musik und ihre Träger abwertet, andererseits aber mit der Klasse der, allein sinnlich wahrnehmbaren und daher „musikalische“ Aussagen der *ratio* ermöglichenden *musica instrumentalis* „dem“ Instrument grundsätzliche Bedeutung zumißt, dem Instrument also an sich. Hucbald führt diese Vorgabe sozusagen konkret durch, bemerkt dabei aber ausdrücklich, daß die Instrumente, die er anführt nicht *a ratione seiuncti* sind — Instrumentalmusik, die Boethius eigentlich abwertet, wird nicht beachtet, existiert in diesem Rahmen bei Hucbald nicht und kann auch nicht existieren, es geht um „das“ Instrument als konkreter Träger des Tonsystems²¹⁸.

²¹⁸**Zur Wertung des Instrumentalisten einst und im 12. Jh.** In Hinblick auf die Wertung des Instrumentalisten — bei Didymus auch des Sängers — bis Boethius als eher tiernah, nämlich, in seinem Tun als Instrumentalist, nicht mit *ratio* verbunden, wozu noch die kirchenväterliche Abwertung des Instrumentengebrauchs in der Liturgie des alten Bundes durch den Hinweis auf die damals noch nicht überwundene sinnliche Rohheit der Teilnehmer an der Liturgie, also die sinnliche Primitivität der Objekte oder Träger des alten Bundes, hinzuzunehmen ist, wird die grundsätzliche Änderung der Wertungssituation seit Ende des 12. Jh. deutlich: Tristans Erziehung besteht in Buchbildung, der er sich geradezu im Übermaß unterzieht, daneben aber tritt gleichwertig die Ausbildung „im“ Instrument, natürlich dem emblematisch notwendigen Instrument der Harfe — Volker, darin „realisti-

Daß die Stimmung bzw. Disposition von konkreten Instrumenten Widersprüche zum Tonsystem aufweisen konnte, ist keine Frage, die das spätantike, also auch das Boethianische Verständnis von Musiktheorie hätte einschließen können: Das überlieferte Tonsystem wird nicht an konkreten Instrumenten „nachgewiesen“ oder erläutert.

Genau dies aber ist Merkmal, ja Voraussetzung der neuen Nutzung der inhaltlich im wesentlichen gleichen Musiktheorie im Mittelalter: Das mittelalterliche Theoriekonzept macht ernst mit dem Begriff der *musica instrumentalis*, sie wendet Instrumente zur Rationalisierung der eigenen Musik an, die aber nicht nur einfach usuell vokaler Natur ist, sondern diese Eigenschaft durch Vorgaben der Väterzeit auch noch inhaltlich vorgeschrieben bekommen hat! Dabei werden zwangsläufig auch Diskrepanzen zum (diatonischen) Tonystem nach Boethius bemerkt. Die Ausführlichkeit und positive Qualifikation, mit der Hucbald begründet, daß diese Diskrepanzen keineswegs eine „Irrationalität“ der betreffenden Instrumente bedeuten, ist auffällig.

scher“ spielt dann das zeitgenössische Instrument der Fidel, wesentlich ist dieser Unterschied für die Wertungsgeschichte von Musik aber nicht.

Wesentlich ist aber, nicht etwa, daß es Instrumentalmusik, noch dazu virtuos und hochgewertet überhaupt gibt, sondern daß herausragende, also virtuose instrumentale Leistungsfähigkeit in direktem Zusammenhang mit Bildung in oder aus *buochen* ebenso positiv literarischer Darstellung für wert befunden wird: Die hochstehende, historisch wesentlich, weil literarisch greifbare und bewußt „notierte“ Ausdrucksmöglichkeit der Zeit kennt in totalem Gegensatz zur liturgischen Wertung den instrumentalen hervorragenden Virtuosen als Repräsentanten höchster geistiger und, natürlich, adliger bzw. ritterlicher Idealbildung! Die in der hochstehenden, historisch wesentlichen geistigen Reflexion der Zeit dominante liturgische Wertung von Musik und speziell von Musikern, wie sie noch im *Welschen Gast* begegnet, wird in der volkssprachlichen Epik restlos beseitigt, hat jede Gültigkeit verloren: Die nun rein weltliche Wertung von Musik tritt selbstbewußt und ihrer geistigen Höhe bewußt problemlos auf, unbehindert durch die vorausgehende, antike wie auch liturgische Wertung des Musikers: Die Wertung ist also dezidiert antiaugustinisch geworden — sie ist aber auch antiaristotelisch, denn in der Staatsschrift ist der Erwerb virtuoser instrumentaler Fähigkeiten als banausisch klar verpönt! — wer über die Geschichte dieses Wertungsumbruchs mehr wissen wollte, und wer sich ausreichender mentaler Kapazität, d. h. mehr als z. B. M. Haas sie sich zu vindizieren scheint, sicher ist, kann dazu Verf. *Musik als Unterhaltung* heranziehen.

Auch hier liegt ein Kontrast zu Boethius' Erwähnung von Instrumenten: Hucbald weist immer wieder auf die Nützlichkeit nicht nur „des“ Instruments, sondern ganz konkreter, „usueller“ Instrumente hin; hier nun, wo eine Diskrepanz zwischen Theorie und Instrument auftritt, wird ausdrücklich die dennoch gegebene Rationalität auch dieser Instrumente, und das auch noch ausdrücklich durch Verweis auf die Nutzer, den Usus und die *ingenia* der Erfinder betont (Boethius erwähnt als Träger der historischen Erweiterung des Tonsystems sozusagen mythische Instrumente, konkrete Beispiele gibt er natürlich nicht an; hier liegt ein wesentlicher Unterschied zwischen neuer, lateinischer mittelalterlicher und spätantiker Musiktheorie. Die Ausdrücklichkeit der „Rechtfertigung“ der Disposition konkreter Instrumente durch Hucbald ist so auffällig, daß die Annahme, Hucbald habe sich hier nicht doch auf die Wertung von Boethius bezogen, nicht leicht zu begründen ist: Man kann wohl voraussetzen, daß Hucbald sich der veränderten Situation von Musiktheorie und der dahinter stehenden Wertung bewußt war, und so auch dem sonst sehr bewunderten Boethius widersprechen mußte²¹⁹. Auch hier liegt eine Befreiung von spätantiker formalistischer Wertung vor, die als Charakteristikum der mittelalterlichen Musiktheorie zu beachten ist. Auch solche grundsätzlichen Umwertungen finden sich in Hinblick auf den Sinn der *ars musica* bei Johannes Scottus nicht.

2.7.5.6 Rein literarischer Umgang mit Elementen antiker Musiktheorie bei Johannes Scottus im Rahmen der Sphärenharmonie

Andererseits kann aber in Hinblick auf das Johannes Scottus verfügbare Wissen doch auch von einer eigenständigen „Behandlung“ gegebener Aussagen gesprochen werden, die über eigenständige Etymologien wie im abstrusen Fall von *dia-/sy-stema* hinausgehen. Dies wiederum führt zur Frage, was denn nun an der vor allem durch Martianus Capella überlieferten *ars musica* eigentlich verstanden wurde bzw. werden konnte. Die Eigenständigkeit in der Interpretation der Sphärenharmonie wurde bereits angesprochen, sie beruht auf der Beachtung der *absida*, des veränderlichen Abstands von den die Sonne umkreisenden Planeten von diesem ihrem „Bezugsstern“. Hieraus folgert Johannes Scottus, daß nicht die Abstände selbst die Träger

²¹⁹Es ist auch in diesem Zusammenhang bemerkenswert, daß später Oddo und Guido ausdrücklich das Monochord heranziehen, das Hucbald geradezu vermeidet.

der Harmonie sind, sondern daß dies die Töne sein müssen. Wie er sich dies dann vorstellt, verrät wieder einige Probleme bei der Bewältigung der ihm verfügbaren Aussagen antiken Wissens.

Exemplifiziert wird die neue, eigene Sicht der Sphärenharmonie am Beispiel von Saturn, ed. Jeauneau, S. 125, 14:

Diximus enim eum (scl. solem) tribus modis concinere Saturno, in dupla videlicet et sesquitercia et sesquialtera copulatione.

Cum videas non eisdem intervallis semper soni appropinquare sed secundum absidarum altitudinem, quid ergo mirum si Sol Satorno diapason in duplo concinat, dum longissimis ab eo distantibus currit; ubi vero ceperit ei appropinquare, diapente in sesquialtera; at si ei proxime accesserit, diatessaron in sesquitercia sonabit.

Daß bei einer eindeutig stetig vorzustellenden Umlaufbahn eine solche „Theorie“ notwendig zu einem ebenso kontinuierlichen „Durchheulen“ der genannten Rahmenintervalle führen müßte — in dem Sinne, wie Aristoxenus die Sprachmelodie definiert —, sieht Johannes Scottus natürlich nicht, seine, nicht gerade konsequent durchdachte Idee ist absolut bestimmt durch die drei gegebenen Konsonanzen, formalistisch, aber nicht musiktheoretisch durchdacht. Andererseits sieht er nicht, daß die antike Theorie der Sphärenharmonie bestimmt ist durch die Bewegungsgeschwindigkeit des Bahnumlafs, die bei jedem „betroffenen“ Stern jeweils als immer identisch vorausgesetzt natürlich jeweils einen Ton erzeugen kann. Dieser Denkfehler wird noch deutlicher, wenn man die Formulierung von dem *intervallis soni appropinquare* beachtet: Die *Intervalle des Klangs* werden wie zu durchlaufende Strecken gesehen.

Dabei findet aber doch wieder eine direkte Koppelung von räumlichem Abstand und jeweiligem Abstand der *intervalla soni* statt: Die Abhängigkeit des Klangs von der räumlichen Distanz ist hier virulent. Johannes Scottus kommt also aus dem antiken Rahmen der Zuordnung von räumlichen Abstand und Tonhöhe bei den Planeten²²⁰ doch nicht hinaus, sein Modell erweist sich also bei aller Selbständigkeit als recht inkonsistent.

Zur Erläuterung führt Johannes Scottus dann akustisch-physikalische Gründe

²²⁰Was sich in der Aufstellung einer konkreten Skala der sphärischen Töne etwa bei Nicomachus am deutlichsten manifestiert.

an, die auch nicht gerade tiefreichende Kenntnisse bzw. eher Unkenntnis verraten — die variablen Abstände müssen auch hier, der Vorgabe emmelischer Intervalle entsprechend, natürlich diskret sein, ed. Jeauneau, S. 126, 5 (das Wissen um die Abhängigkeit der Tonhöhe von der Länge z. B. der Saiten oder Rohre konnte man von Censorinus erfahren, Boethius formuliert gerade zu diesem Sachverhalt weniger einfach, z. B. ed. Friedlein, S. 160, 9, wo nur allgemein die *longitudo calamum* angesprochen, das entsprechende Wissen also vorausgesetzt wird; vgl. auch 3.2.1.1.1 auf Seite 1410):

Hac autem ratione considerata, non te movebit, ut opinor, quod diximus etiam de Marte, tono videlicet aliquotiens a Sole distare, aliquotiens emintonio.

Quod enim valet in cordis extensio et remissio, longitudo et brevitatis, sicut in fistulis organi, in quibus spatia longitudinis vocum facit distantiam, hoc idem in planetis absidarum altitudo e a Sole elongantia aut ei propinquitatis.

Die Formulierung macht klar, daß Johannes Scottus die musikalischen Intervalle direkt als Abstände sieht, was dem Aristoxenischen Modell entspräche, wenn Johannes Scottus nicht die Proportionen meinte, also das proportionale Modell des Intervalls. Dies gilt auch für die Heranziehung akustischer Größen, wobei die Formulierung syntaktisch nicht ganz klar ist: *in ... fistulis organi, in quibus spatia longitudinis vocum facit distantiam*, sollte hier ein gräzisierungender Gebrauch des Singular vorliegen: *in den Orgelpfeifen, in denen die Zwischenräume der Länge den Abstand der Töne machen*, kann die einzige Übersetzung sein²²¹.

Angesichts des Umstands, daß auch Macrobius in seinem Kommentar die Verbindung zwischen Tonhöhe und Bewegung einigermaßen adäquat und auch verständlich überliefert, II, 2, 4, ed. Willis II, S. 107, 17, und zwar hinsichtlich der Blasinstrumente und Saiten, ist die wenig klare Vorstellung von Johannes Scottus²²², vor allem

²²¹Die vorangehende Erwähnung von *ἀνεσις* und *ἐπίτασις* macht deutlich, daß der Kommentator auch hier nur unvollständig „verstanden“ hat — die Natur des Monochords, durch verschiedene Länge einer Saite die verschiedenen Tonabstände zu konkretisieren, kennt er nicht; ein weiterer Beweis, daß er Boethius' Musikschrift nicht gelesen haben kann.

²²²Der übrigens das *barbiton* als *fistula ex ebore* erklärt, aus Gründen der „Etymologie“: *BARBITO, fistula ex ebore. Bar enim elefant et os eius vocatur*, ed. Jeauneau, S. 143, 25, zu Dick, 23, 2.

aber seine Theorie insgesamt, die ja keine „Quelle“ des Tönens der Sterne kennt, ein weiterer Beleg, daß er zumindest die musiktheoretischen „Stellen“ aus dem Text von Macrobius nicht gelesen haben kann, das ist inhaltlich ausgeschlossen — nur, kann er dann den Text überhaupt zur Kenntnis genommen haben? Übrigens irrt Macrobius genau in Archytas’scher Weise, wenn er bei den Blasinstrumenten nicht die Fähigkeit hat, zwischen Tonhöhe und Tonstärke zu unterscheiden — natürlich betrifft diese Unfähigkeit seine Vorlage, er selbst wäre wohl auch für eine solche Unfähigkeit unfähig gewesen.

Natürlich weisen auch die Autoren der spätantiken Vorlagen seltsame Vorstellungen der physikalischen Bedingungen der Tonhöhe auf. So differenziert Censorinus, 12, ed. Sallmann, S. 18, 12, Saiten- und Blasinstrumente: *sed inter tiliarum chordarumque naturam hoc interest, quod tibiae incremento longitudinis fiunt graviore, chordae autem augmento additi ponderis acutiores. utrobique tamen eadem portio est*; eine Unterscheidung, die nur noch formalistische „Erklärung“ darstellt, immerhin aber Rudimente der wirklichen proportionalen Theorie der Tonhöhe erkennen läßt; so grundsätzlich verschieden auch die Gründe der jeweiligen Klangerzeugung sind, die Proportionen sind immer gleich, das ist in nuce die Grunderkenntnis von Pythagoras..

Das Verständnis der Intervalle, einschließlich der Konsonanzen, beruht also offenbar ausschließlich auf der Möglichkeit einer Analogie, nämlich zur Orgel, deren „Natürlichkeit“ im Frankenreich anderen Zeugnissen, wie etwa dem von Walafried entsprechend auch bei Johannes Scottus vorausgesetzt werden kann²²³.

²²³ *Organum als Antiphonar oder Graduale bei Papst Johannes VIII* Daß das Wort *organum* insbesondere in der Dichtung viele Bedeutungen haben kann, was den Versuch von spezifischen Konkretisierungen nicht selten schwierig, wenn nicht unmöglich macht — z. B. wenn einfach aufwendige Musik aufgerufen werden soll —, zeigt nach Reckows spekulativ ideologischer Arbeit jüngst wieder P. Williams, *The meaning of organum, some case studies, Plainsong and Medieval Music* X, 2, 2001, S. 103 ff. exemplarisch. An wirklich ganz neuer Erkenntnis führt Williams an, daß die Deutung des bekannten Briefes von Johannes VIII nach Freising, vgl. Verf., *Musik als Unterhaltung* II, S. 185 ff. — aber natürlich wird man doch nicht eine Beachtung der wesentlichen Literatur zu den entsprechenden Fagen erwarten können —, gänzlich neu zu überdenken sei, weil, ib., S. 116, *there sei a good reason why organum should mean a book such as a notated antiphonar*, wobei dieser *good reason* darin liege, daß es plausibel anzunehmen sei, der Pabst habe u. a. durch Verbreiterung

seiner regionalen Aufgaben eben Bedarf an einem Liederbuch gehabt. Ob man in Rom wirklich die fränkische Version haben wollte — und gegen die hetzt Johannes Diaconus ja recht deutlich, wenn er auch nicht wagt, den Ruf des großen Kaisers anzutasten —, ist für Williams keine Frage; auch gibt er keine neuen Hinweise darauf, daß gerade Freising für seine so „frühbelegte“ Notation bekannt war, ja daß es überhaupt vollständige notierte Gesangbücher der Liturgie in dieser Zeit gegeben haben könne. Auch den Umstand, daß Zeugnisse für orgelbauerische Kenntnisse im Frankenreich geläufig waren — nicht nur bei Walafried —, läßt er erwartungsgemäß unbeachtet.

Schließlich aber wäre ja noch zu fragen, was eigentlich ein Gradualbuch — daß ein päpstlicher Brief die liturgische Natur des nach Williams erwünschten Buches unspezifiziert läßt, wäre ja auch recht seltsam —, mit der *instructio musicae disciplinae* zu tun haben sollte: Hucbald bestätigt, wie ja auch andere, zwar den Gebrauch der Orgel explizit zu Zwecken der Theorie, er sagt aber auch, daß die usuelle Neumenschrift den Anforderungen der *ars musica* nicht genügen kann: Gerade ein Bezug zwischen Musiktheorie und einem notwendig adiestematisch notierten Gradualbuch oder Antiphonar — auch Williams sieht keinen Grund für eine Spezifizierung — ist damit nicht leicht herzustellen; auch Williams sieht keinen Grund, dieses Problem auch nur zu diskutieren.

Es bleibt also die Art der Formulierung; und da findet man die nach Williams als neumierte *antiphonar* zu interpretierende Sache als *optimum organum* definiert; zumindest eine etwas seltsame Formulierung für ein notiertes Buch, *optime scriptum et emendatum librum* oder ähnliches würde man erwarten — und immer bleibt die bohrende Frage: Was, wenn der Freisinger Bischof nun ein Antiphonar, aber nicht ein Graduale geschickt hätte; der Pabst gibt nicht den geringsten Anhalt, nicht einmal den Anhalt, daß er ein liturgisches Buch, ein neumierte Gesangbuch wünscht; auf einen liturgischen Gebrauch der fraglichen Sache findet sich kein Hinweis im Text, was auch besser zur Orgel paßte — der von Williams als plausibel verstandene Grund jedenfalls hat im Text keine Spur hinterlassen: Die, nach Williams fragliche Sache hat ausschließlich musiktheoretische, aber keine liturgische Aufgabe; und gerade letztere sollte der Pabst als überflüssig angesehen haben?

Der diese Sendung nach Williams eines Antiphonars begleiten sollende *artifex* — seltsame Bezeichnung für einen *magister cantus* oder *cantor* — soll dann auch noch *hoc*, also in Williams' Deutung das Antiphonar, *moderari et facere ad omnem modulationis efficaciam* können: Nicht etwa absingen oder danach lehren oder notieren können soll er, sondern das Williamsche Antiphonar *facere ad omnem modulationis efficaciam*, er soll also ein Antiphonar machen können, daß es fähig ist zu jeder Wirksamkeit der Melodik, und außerdem soll er es *moderari* können, also *handhaben, einrichten, regulieren, lenken*, wie z. B. ein Pferd o. ä. Nur, *moderari* bedeutet in der üblichen Bedeutung offensichtlich nicht, *ablesen, absingen* oder *notieren, schreiben*.

Dies zusammen mit der Merkwürdigkeit, daß man ein Antiphonar, oder eben auch Gra-

duale zur *instructio musicae disciplinae* verwenden können sollte, läßt die sicher ganz ganz neue Deutung von Williams doch erheblich fragwürdig werden — natürlich wäre es möglich, daß ein Pabst, der nicht so klar um die Begriffe bescheidt gewußt haben mag, einen Gesangsunterricht meint, der nach adiastematischer Notation geleistet werden sollte, so daß er diesen praktischen Gesangsunterricht also als *musicae disciplina* bezeichnet hätte — nur sagt der Text davon eben gar nichts; natürlich muß man dem jungen Fachvertreter zugute halten, daß und wenn er ganz neue, revolutionäre Deutungen gefunden haben will, gewisse Plausibilitäten wären dazu aber doch die rechtfertigende Grundlage, die bei Williams fehlen. Angesichts der Terminologie der zeitgenössischen Musiktheorie und Literatur wäre eine solche Interpretation immerhin auch eine sehr gewagte Behauptung, die dann noch mit dem angedeuteten Problem der geradezu absurden Sprache des päpstlichen Briefes zu tun hat: *moderari*, ja soll er das Buch irgendwie wie ein Pferd oder ein Schiff lenken, soll er es brauchbar machen für die Ausführung jeder Art von Melodien? Und man weiß doch aus der bekannten Tradition, daß in St. Gallen das Buch zur Kontrolle, nicht aber zum Singenlernen oder Absingen gebraucht worden sein soll: Soll man die frühesten neumierten Gradualia wirklich als Schulbücher des liturgischen Singens ansehen? Und dieses Singen sollte der Pabst dann als *musica disciplina* bezeichnet haben! Auch dies müßte doch erst diskutiert werden.

Die beste Lösung scheint also zu sein, die wirkliche Neuheit der Deutung von Williams als sicher auffällig zu konstatieren, die bisherige Interpretation aber beizubehalten. Die kontextfreie Einzelwortbetrachtung erweist sich auch hier als inadäquat: Sicher könnte ein Korpus von Liedern als *organum* bezeichnet werden; in dem Pabstbrief ist dies aber mit Sicherheit nicht der Fall. Ein von Williams natürlich, weil in Deutschland herausgegeben, nicht beachtetes Beispiel aus sehr alter Zeit findet man bei Hilarius von Poitiers, ed. Bulst, *Hymni latini antiquissimi LXXXV, psalmi II*, Heidelberg 1956, S. 31: *Felix propheta David primus organi In carne Christum hymnis mundo nuntians*; oder bezieht sich *organum* hier gar nicht auf Musik, oder in einem vielleicht subtilen Sinne? Hier darf man auf eine *case study* von Williams hoffen. Um die Einsicht in den Text zu ermöglichen, sei er hier vollständig zitiert; die Absonderlichkeit der „Deutung“ von Williams springt geradezu in die Augen, wie soll man ein *optimum* Antiphonar *moderari ad omnem modulationis efficaciam?*

Precamur autem, ut optimum organum cum artifice, qui hoc et moderari et facere ad omnem modulationis efficaciam possit, ad instructionem musicę discipline, nobis aut deferens cum eisdem retribus aut transmittas, quatinus, dum vile metallum in usu sanctę sedis apostolicę conferre festinas, annosam tibi memorie cleronomiam (Erbteil) studiosius adquiras et aurea regnis celestis munera spiritaliter omnino capessas ...

2.7.5.7 Exkurs zu einem möglichen Hinweis auf Mehrstimmigkeit bei Remy von Auxerre

Dies könnte auch für Remy gelten, wenn er nämlich den Ausdruck *SUCCENTUS* mit *varii soni sibi convenientes sicut videmus in organo* erklärt, wogegen *CONCENTUS est similitum vocum adunata societas...*, ed. Lutz, zu Dick, 11, 11 (die Wendung *adunata* kann in Beziehung zu *coadunatio* o. ä. gesehen werden, auf die bereits oben hingewiesen worden ist). Die Formulierung ist nicht gerade klar. Zu fragen wäre auch, ob hier die Orgel gemeint ist, oder vielleicht doch die Mehrstimmigkeit²²⁴ gemeint sein könnte. Dabei darf man bei Remy nicht einfach klares Wissen um die Struktur der Mehrstimmigkeit voraussetzen, also sozusagen eine Bekanntschaft mit der *Musica Enchiriadis*, die von vornherein auszuschließen ist. Der Gegensatz von *similes* und *varii soni*, die beide irgendwie eine harmonische Einheit bilden, muß als das eigentliche Bezeichnete der Opposition verstanden werden. Nur der *succentus* wird durch *in organo* — übrigens offenbar nur bei Remy — exemplifiziert²²⁵. In

²²⁴Die Stelle wird in der Ausgabe von Schmid in einem Zusatz in den mit den Siglen *Lo* und *In* bezeichneten Hss. zur *Musica Enchiriadis* eingefügt (der Quellenverweis fehlt in der Ausgabe); Rückschlüsse auf das von Remy Gemeinte sind kaum möglich, einmal weil die Hss. relativ spät sind, zum anderen aber weil allein das Auftreten des Wortes *concentus* eine solche Zitatglosse angeregt haben kann, also ein ausreichend formaler Grund gegeben ist, ed. Schmid, S. 23, 6.

²²⁵In den von Mariken Teeuwen herausgegeben anonymen Glossen zu Martian findet man eine allein an der „Etymologie“ abhängende Deutung, z. B. S. 263, bzw. S. 365, zu Dick, S. 11, 11, aber auch die Ergänzung *SUCCENTIBUS DUPLIS i. organis*, ohne jede weitere Hinzufügung — angesichts der Nichttrivialität einer solchen Verbindung wäre auch hier ein Bezug auf Orgel oder auch Mehrstimmigkeit nicht unmöglich.

Die anderen Glossen formulieren etwa *Concentus est, cum similis est sonus, succentus cum varii sunt soni*, was sich leicht aus einer „etymologischen“ Graduierung zwischen *con-* und *sub-* ableiten läßt; von Interesse ist also, daß ein geläufiger Terminus der Praxis, *succentor/succentus* nicht einfach vorauszusetzen ist. Ob man die einmalige Wendung, Teeuwen, ib., S. 263, *Concentus est, ubi simul est societas, succentus vero ubi varii sunt soni* auf Mehrstimmigkeit beziehen soll, dürfte doch nicht ganz trivial sein, *simul* ist zu wenig spezifisch. Dagegen erscheint die Erklärung *AUT SUCCENTIBUS Ubi maior minorque vox auditur*, ib., S. 264, als möglicher Hinweis auf Zusammenklang, und zwar intuitiv beschrieben, denn eine einfache Korrespondenz zwischen zwei Stimmen wird man kaum so klassifizieren, daß etwa Knaben- und Männerstimmen alternieren; klar ist die Formulierung aber natürlich

der *Musica Enchiriadis* findet sich keine terminologische Parallele; die *Mischung* von *variae dulcesque cantilena*, ed. Schmid, S. 43, 12, kann ersichtlich nicht angeführt werden. Natürlich kennt auch Remy die Orgel, wie etwa ed. Lutz, zu Dick, S. 49, 9, belegt, wo der konkret vielleicht gar nicht mehr verstandene Ausdruck *ydraula* durch *Grece organum dicitur; ydor namque aquae, aulae autem dicuntur fistulae organales, hinc ydraulia vel ydraula dicitur organicus sonus*. Damit ist der *Orgelton* ein geläufiger Begriff.

Es liegt nahe, das auch in der *Musica Enchiriadis* ausdrücklich dargestellte Phänomen der Oktavidentität dem *concentus* zuzuordnen²²⁶ und die Harmonie aus *varii soni*, also den *succentus* den anderen Konsonanzen. Auf die Tradition der Herausgehobenheit der Oktavkonsonanz braucht hier nicht weiter eingegangen zu werden, sie kann als dem Mittelalter bekannt vorausgesetzt werden, also wohl auch Remy²²⁷.

ebenfalls nicht.

²²⁶Vgl. etwa Schmid, S. 31, 22, wo der Ausdruck *ad primam vocem unisona* gebraucht wird, oder der Hinweis auf die Natürlichkeit dieser Konsonanz, ib., S. 47, 1.

²²⁷Vgl. die Aufstellung der Erörterung über das „Problem“, ob Quart + Oktav ein konsonantes Intervall sei, W. Frobenius, *Johannes Boens Musica und seine Konsonanzenlehre*, Stuttgart 1971, S. 146 f., besonders Anm. 8. F. Hentschel, *Sinnlichkeit und Vernunft in der Mittelalterlichen Musiktheorie*, Stuttgart 2000, S. 34 f., findet immerhin neue Bezeichnungen für die nicht ganz neuartige Erkenntnis, daß die Relation von sinnlicher Wahrnehmung — *Sinnlichkeit* scheint nicht gerade ein passendes Wort — und Postulaten des Pythagoräischen Modells gewisse Probleme erzeugen, wie eben das Problem der Konsonanz oder Nichtkonsonanz von Oktav + Quart (wozu sich bekanntlich bereits Ptolemaeus ausführlich und ausreichend, vor allem aber klar äußert). Daß sinnliche Erfahrung, d. h. die Wahrnehmung und Wertung mit dem „strengen“ Postulat von „einfachen“ Proportionen nicht zusammenzubringen sind, ergibt sich nicht nur bei diesem Intervall, sondern schon bei der Frage, warum mit $9/8$ eigentlich die Reihe der emmelischen — Aristoxenisch formuliert — Intervalle „aufhören“ soll (und warum „einfachere“ Intervalle wie $7/6$ dann nicht konsonant sind). Die grundsätzliche Unzulänglichkeit dieses Axioms Pythagoräischer Theorie liegt auf der Hand und ist kaum durch das neue Wort *konnotativ* zu erklären: Schließlich steht fest, daß die Zusammenklänge, die das Ohr am genauesten beurteilen kann, durch die Proportionen $2/1$, $3/2$ und $4/3$ darstellbar sind. Warum, ist bis heute nicht zu erklären. Daß die Pythagoräer aus dieser Erfahrung eine Art Naturgesetz ableiten, daß nur zwei Proportionen emmelisch zulässig seien, führt zwangsläufig zu so etwas wie den rein formalistischen Berechnungen von Bernelinus.

Bevor man einen derart unklaren und leicht das Absurde streifenden (vgl. P. G. Woode-

Damit wäre aber die Orgel als Gemeintes auszuschließen, denn daß diese auch Register im Oktavabstand gekannt haben dürfte, kann wohl ebenfalls schon für die Zeit vorausgesetzt werden, zumindest wäre es seltsam, wenn die Orgel nur durch Register im Quint- oder Quartabstand ausgezeichnet gewesen sein sollte. Und eine solche Differenzierung dürfte auch einem Betrachter verständlich gewesen sein, der nicht selbst *organizator* war.

Ob man noch weiter gehen darf, in den *varii soni* einen Hinweis auf das abschnittbildende — in Waeltners Terminologie das *schweifende* — *organum* zu erkennen, ist ersichtlich nicht mit der ausreichenden Sicherheit möglich. Auf das Gemeinte *organum* im Sinne von Mehrstimmigkeit aber verweist noch ein weiterer Beleg bei Remy: Er verwendet das Wort nochmals bei der Erklärung von *DUPLIS SUCCENTIBUS i. e. duplicis organis, diapason videlicet et symphoniam*, ed. Lutz, zu Dick, 11, 5. Mit *symphonia* kann eigentlich nur die Quint oder die Quart gemeint

house, *Jeeves Takes Charge*, in *Carry on, Jeeves*, ed. Penguin Books, S. 10, 4 Satz wie *Ptolemaeus entzieht sich somit jener Eigendynamik, die das Werturteil über ein sinnliches Phänomen an Stelle des Hörers fällt*, ib., S. 34, von sich gibt — angesichts der Komplexität auch der Rudimente antiker Wahrnehmungstheorie selbst nur bei Boethius höchst inadäquat formuliert — müßte man beachten, daß einmal Ptolemaeus in I, 6, seiner Harmonik die Gründe der Pythagoräischen Theorie nennt, die zweifellos πάνυ γελοίως sind, ed. Düring, S. 14, 6. Aber, wie Boethius recht klar zusammenfaßt, ed. Friedlein, S. 360 ff., kann man andere Axiome aufstellen, die der Erfahrung der Oktavidentität besser entsprechen: An der absoluten „Herrschaft“ des proportionalen Modells, das die Begründung von Konsonanz ja einschließen soll, ändert dies überhaupt nichts: *Δέον οὖν ἂν εἶη τὰς τοιαύτας ἀμαρτίας μὴ τῇ δυνάμει τοῦ λόγου προσάπτειν, ἀλλὰ τοῖς μὴ δεόντως αὐτὸν ὑποτιθεμένοις, περιᾶσθαι δὲ τὸν ἀλητῆ καὶ φυσικώτερον ἐκλαμβάνειν ...*, ed. Düring, S. 15, 3: Nicht das Modell ist falsch, sondern die Vorstellungen der betreffenden Theoretiker. Und, wie Boethius referiert, muß eben ein modellimmanenter Grund gefunden werden, daß Konsonanzen über der Oktav wieder konsonant sind, also konkret, daß auch Proportionen wie $8/3$ Konsonanzen und nicht nur $n/1$ bzw. $(n+1)/n$ entsprechen. Dies ergibt sich aus der von Boethius ed. Friedlein, S. 361, 1 nun wirklich klar wiedergegebenen Ptolemäischen Klassifizierung der Intervalle; dabei geht es natürlich auch wieder um nichts anderes als *proportiones numerique*. Die Bemerkung von Hentschel erweist sich als höchstgradig inadäquat, wie überhaupt seine „Darstellung“ des proportionalen Modells erhebliches, wenn nicht totales Unverständnis bezeugt: Ptolemaeus ist und bleibt Pythagoräer, er setzt einfach die Menge zulässiger Proportionen etwas anders; genau wie traditionell die Konsonanzgrade ist für ihn noch die Oktavidentität zentrales Axiom

sein, denn die werden davor genannt. Zu emendieren ist wohl *duplicibus organis*. Damit gebraucht Remy den Ausdruck eines *duplex organum*, was ebenfalls für eine Orgel der Zeit nicht gerade als passendes Gemeintes erscheint. Hier nun fällt die Parallele in der Terminologie der *Musica Enchiriadis* auf: In der Beschreibung der Oktavverdoppelung — deren Bezeichnung mit *duplex* naheliegt — des *organum* begegnet bekanntlich ebenfalls der Ausdruck *duplex organum*, z. B. ed. Schmid, S. 39, 5: *Sive namque simplici cantui duplex adiungas organum, ... sive ad duplicem cantum simplex organum*. Natürlich ist für die Theorie des *organum* das Objekt potentieller Oktavierung gleichwertig hinsichtlich *cantus* oder *organum*. Dies braucht aber nicht für den Laien zu gelten, für den jedes mit Oktaven versehene *organum* ein *organum duplex* gewesen sein dürfte. Natürlich ist auch in abstraktem Sinne das Gemeinte klar, nämlich die Erklärung von *DUPLIS SUCCENTIBUS* durch Oktav nebst — natürlich kleinerer — Konsonanz. Der Verweis auf *organum* als Erklärung aber und nicht nur auf die vorkommenden *quinque musicae consonantiae*, kurz vor dem Zitat aus Remy's Kommentar macht wahrscheinlich, daß Remy hier eine bekannte Erscheinung als Vergleich heranzieht. Dies kann wie angesprochen aber kaum die Orgel sein, womit nur ein Verweis auf Mehrstimmigkeit als Sinn der beiden zitierten Stellen aus dem Kommentar Remy's bleibt — natürlich kann eine solche Folgerung nur als Hypothese vorgebracht werden; ein Zeugnis der Kenntnis irgendeiner *organum*-Praxis (im Sinne von Mehrstimmigkeit) schon bei Remy wäre aber nicht ohne Interesse, schon des Alters der Terminologie wegen.

2.7.5.8 Zu Hinweisen in der Theorie der Himmelsharmonie von Johannes Scottus auf Nichtverstehen elementarer Begriffe der Musiktheorie

Mit seiner hinsichtlich akustischer Theorie der Antike wie oben gezeigt, s. o., Anm. 221 auf Seite 751, viel zu primitiven Analogiebildung einer Erklärung des musikalischen *harmonia*-Begriffes durch die Orte der Pfeifen in einer Orgel, die doch wieder nur eine direkte Zuordnung von räumlichem und intervallischen Abstand bedeutet, ist dennoch zu fragen, wie konkret denn nun Johannes Scottus den Intervallbegriff verstanden haben kann, worauf vielleicht der anschließend zu betrachtende relativ ausführliche Passus über die Orgelpfeifen als Tongeneratoren hinweisen kann.

Seine Vorstellung von der Himmelsharmonie ist nicht ein starrer Klang, sondern eine Art Chaos von allen möglichen Tönen, ed. Jeaneau, S. 126, 14:

Non enim eisdem intervallis semper aut a se invicem distant aut sibi invicem appropinquant pro conditione absidarum, ac per hoc, in octo cælestibus sonis omnes musicas consonantias fieri posse credendum est, non tantum per tria genera, diatonicum, dico, chromaticum enarmonicum, verum etiam in aliis ultra omnium mortalium ratiocinationem.

Daß Johannes Scottus gewußt haben könnte — die, zudem noch „schönen“ griechischen Namen waren als irgendetwas „mannigfaltig“ Musikalisches an sich verfügbar —, was *diatonisch* etc. bedeutet, ist nicht anzunehmen: Die Idee, die Hucbald in seiner Schrift so klar ausdrückt, daß nämlich die begrenzte Anzahl von Tönen und Intervallen die Fülle der verschiedenen Melodien konstituiert, die *immensitas cantilenarum quaedam*, s. o., 196 auf Seite 714, ed. Chartier, S. 152, 9, die auch den Vergleich der Töne des Systems mit dem Arsenal der Buchstaben ermöglicht, hat Johannes Scottus nicht verstanden, und hat damit auch den Sinn des Tonsystems als generelle Ordnung und Material eben einer *immensitas cantilenarum* nicht verstanden. Für ihn ist die Figur dominant, daß die himmlischen Erscheinungen weit über die menschlich erfahrbaren Erscheinungen hinausgehen müssen — im Sinne etwa von *dies alles, und noch mehr* —, weshalb die antike Vorstellung einer Absolutheit des Tonsystems, das eben auch durch die Töne der Sterne repräsentiert wird, für ihn nicht verbindlich sein kann. Damit hat er aber den Sinn der Sphärenharmonie in antiker Weise nicht verstanden und sozusagen durch die Figur des Unvorstellbaren „ersetzt“. Dazu mußten die offenbar am wenigstens verständlichen Begriffe eingesetzt werden, die skalischen Termini *diatonisch* etc., also die *genera*. Das Problem des Zusammenklangs stellt sich für ihn offenbar nicht, das Problem also, daß zusammenklingende Töne/Sterne in Konsonanzen zueinander erklingen müssen. Sein Harmoniebegriff war nicht konkretisierungsfähig. Es ist damit vorauszusetzen, daß Johannes Scottus die Ansätze bei Aurelian und in der ältesten Schicht der *Alia musica* nicht kannte bzw. nicht einmal deren Niveau an Konkretheit gesehen haben kann, die Konsonanzen (einschließlich des Ganztonintervalls) als Ordnungsfaktoren in konkreter Musik wiederzufinden.

Auf diese mehr als merkwürdige Darlegung des Übermaßes himmlischen Klangs folgt nun eine konkret erscheinende Darlegung der Struktur eines himmlischen Zwei-

oktavsystems (das er aber offenbar nicht als *systema teleion* sehen kann): Von Erde zu Sonne und von dieser zur Sphäre findet sich jeweils eine Oktav, Sonne zu Mond verbindet die Quart, die Venus steht zur Sonne in der Konsonanz des Ganztons, der Mercur wieder zur Venus im Intervall eines weiteren, *alter*, Ganztons, wogegen Mercur zum Mond das Intervall des Halbtons einnimmt; damit ist also die Quart ausgefüllt. Es folgt die Feststellung: *Diapente vero in eisdem spatiis consonat, dum Venus Soli tono, Mercurius Veneri tono, Luna Mercurio emitonio, Spera Lunæ tono respondeant*, ed. Jeauneau, S. 127, 3, die Sphäre ergänzt also die Quart zur Quint, steht aber gleichzeitig von der Sonne eine Oktav ab.

Eine „Lösung“ dieser doch etwas seltsamen Konfiguration soll dann offenbar der Rekurs auf die falsche Definition des *tonus* durch Martianus Capella bieten, und damit ist auch die sozusagen produktive, wenn auch absurde, „Lösung“ des angesprochenen Dilemmas erreicht: Die betreffenden *toni* sind gar keine musikalischen Intervalle, die — wie es der Tradition der Sphären„musik“ entspricht — durch Proportionen definiert sind, ed. Jeauneau, S. 127, 7:

Et notandum, quod illi toni, qui a terra computantur ad spheram, verbi gratia, a terra ad Lunam tonus, non sint in proportionibus vocum, sed in intervallis locorum. Tonorum enim multæ species sunt. Siquidem toni sunt intervalla siderum, hoc est, quantum distat unumquodque ab alio quantumque Luna elongatur a terra: qui toni pro diversitate absidarum et circularum variantur. Quam speciem tonorum MARTIANUS diffinit dicens: «Tonus est spatium cum legitima quantitate». Quæ species in musica diastema vocatur.

Die betreffenden Stellen, an denen Martianus Capella das Wort *tonus* im gleichen Sinn wie allgemein *diastema* verwendet, 930 und 948, interpretiert Johannes Scottus also in dem Sinne, daß *tonus* neben seiner spezifisch musikalischen Bedeutung, *Ganzton*, auch ganz allgemein jeden Abstand bezeichnen kann²²⁸ — mit dieser, absurden

²²⁸Marchettus von Padua erweist sich auch hier als eifriger Sammler von Etymologien, ohne weiteres Denken: Er übernimmt in inhaltlich unreflektierter Weise die Vorgabe von Martian: *Auctores musicae nuncuparunt tonum epogdou, diastema, emmelis, colon et sequioctavam. ... Diastema in musia tonus est, nam διάστημα graece, latine interspatium vel intervallum duorum phtongorum dicitur. ...*, *Lucidarium*, II, III; die eigentlich zu fordernde Fähigkeit zur inhaltlichen Kritik solcher Abstrusitäten wird bei Marchettus von der Freude an der Reihung von Belegen überdeckt, auch wenn daraus reiner Unsinn resultiert.

Verwendung des Wortes *tonus* beweist Johannes Scottus, daß er den musiktheoretischen Sachverhalt, der mit diesem Wort verbunden ist, nicht verstanden haben kann, er deutet sich aus der schon unklaren Vorgabe von Martianus etwas „eigenes“ zurecht, musiktheoretischen Unsinn nämlich. Sicher ist eine solche Interpretation unpassend, da Martianus Capella die beiden Definitionen in eindeutig musiktheoretischem Zusammenhang verwendet, das Dilemma, das die falsche Wortverwendung von Martianus Capella bietet, mußte aber in irgendeiner Weise aufgelöst werden, wollte man die Bedeutung von *tonus* in Kontext mit *hemitonium* beibehalten und gleichzeitig Martianus als Autorität „beibehalten“ — was er nicht war: Das Auftreten eines solchen Fehlers zeigt nur, daß Martianus nicht einmal zum formalen Harmonisieren seiner musiktheoretischen Sätze fähig war.

Johannes Scottus zieht die beiden zitierten Definitionen selbständig aus dem ihm bekannten Gesamttext von Martianus heraus²²⁹; in dem angesprochenen Zusammenhang wird ja nicht diese Partie des Martianschen Textes kommentiert. Die Brauchbarkeit eines solchen allgemeinen *Abstandsbegriffs*, nämlich *tonus, quae species in musica diastema vocatur*, für seine Theorie der Sphärenharmonie ergibt sich aus seinem durchgehenden Bemühen, die von der antiken „akustischen“ Theorie notwendige Koppelung von Stellung der Sternbahn, d. h. Umlaufgeschwindigkeit zur betreffenden Tonhöhe sozusagen aufzulösen — eigentlich ist das nur Ergebnis völligen Nichtverstehens des Bezeichneten der Begriffe. Die Argumentation läßt sich dabei so beschreiben, daß es damit Abstände gibt, *toni*, die nicht als *diastemata*, also als musikalische, proportional definierte Intervalle anzusehen sind, z. B. was den Abstand der Erde zum Mond, den *tonus* ausmacht, worauf noch einzugehen ist. Wenn man also von *toni* zwischen den Gestirnen spricht, muß bzw. kann es sich nicht um musikalische Intervalle handeln. Damit aber scheint es Johannes Scottus, daß er auch terminologisch den offenbar nicht ganz leicht faßbaren Unterschied zwischen Proportion und räumlichen Abstand auch terminologisch faßbar machen kann, s. u.

Daß Johannes Scottus mit dieser Differenzierung zeigt, daß er die antike Theo-

²²⁹Daraus erhellt auch, was der totale „Verzicht“ auf Kenntnisnahme der Schrift von Boethius bedeutet: Von Martianus war keine Klarheit über die eigentlichen Bedeutungen musiktheoretischer Begriffe und Systematik zu erlangen — „dafür“ war er natürlich leichter zu lesen, vielleicht hatte Johannes Scottus mit Nietzsche gemein, nichts von Mathematik verstehen zu können, eine Grundlage für erfolgreiches Philosophieren?

rie der Entstehung von Tönen bestimmter Tonhöhe aus bestimmten, wenn auch höchstens relativ — als *langsamer* und *schneller* — ansatzweise meßbaren²³⁰ Bewegungen und Schnelligkeiten gewissermaßen dezidiert nicht verstanden hat, ist klar²³¹: Was eigentlich soll bei Wegfall der Abhängigkeit der Tonhöhe von der Stellung der jeweiligen Planetenbahn, also damit von der Geschwindigkeit von deren Umlaufbewegung, die Sterne eigentlich tönen lassen? Daß darauf eine Antwort gegeben werden müßte, fällt Johannes Scottus nicht auf. Stattdessen verwendet er mehrfach den Vergleich mit der Orgel oder einem Chor, wo es ja auch nicht darauf ankommt, wo ein Sänger steht; ein Beispiel, das auch hinsichtlich möglicher Konkretisierung gewisse Probleme stellt.

Zunächst erläutert Johannes Scottus anschließend, wo es überall *toni* geben kann, ed. Jeaneau, S. 127, 17:

Sunt toni temporum, in longitudine et brevitare constituti. Sunt toni spirituum in spissitudine et exilitate vocum. Sunt toni armonici, de quibus nunc agitur, in gravitate et altitudine sonorum, ex quibus omnis

²³⁰Der antiken Mathematik fehlt der Grenzwertbegriff der Schnelligkeit; der wider alle Empirie mit der Schildkröte vergeblich wettlaufende Achill ist hierfür bekanntestes Beispiel.

²³¹Die Relation von Kürze zu *acuitas* des Tons etc. konnte man aus den genannten Quellen einfach übernehmen, ob hier das trivial erscheinende Wissen wirklich in dem Sinne eigener spezifischer Erfahrung vorausgesetzt werden darf, ist daher nicht selbstverständlich vorauszusetzen; die bekannte Relation findet sich auch in einer der anonymen Glossen, die Teeuwen herausgegeben hat, *Harmony ...*, S. 217, bzw. S. 411, zu Dick, S. 75, 4: *In hoc differt musica caelestis a terrestri: quia in quantum sunt breviores fistulae sive cordae in terrestri, tantum acutiorem sonitum reddunt, et quantum sunt longiores, tantum graviorem; in caelesti musica quantum sunt angustiores circuli planetarum tantum sunt e contrario graviore, ut est in circulo lunae, quantum autem longiores vel vastiores, tantum acutiores ut in circulo Saturni.* Man kann fragen, warum der Glossator nicht von *sonus* spricht, kann dies aber der Stilistik zuordnen.

Die Graduierung der Höhe bzw. Tiefe liegt nahe, wenn man schon verschieden hohe Töne hat; die — originelle — Idee, dieses Prinzip auch auf die Himmelsmusik anzuwenden und daraus dann das Gegenteil, „lange“ Umläufe erzeugen hohe Töne und vice versa, abzuleiten, beweist allerdings ebenfalls, daß der Glossator genau wie Johanne Scottus von der eigentlichen Pythagoräischen Grundlegung der Melik nichts verstanden hat — es kommt auf die Geschwindigkeit des *motus* an: Den Text von Boethius kann also der Glossator ebensowenig wie Johannes Scottus zur Kenntnis genommen haben. Auch Mariken Teeuwen scheint diese Zusammenhänge nicht sehen zu können.

proportionalitas simfoniarum constituitur.

Daß Johannes Scottus gewußt haben könnte, was eigentlich *proportionalitas simfoniarum* sein könnte, wie man sie konkret einsehen kann, z. B. für das Mittelalter allein am Monochord, da die Wiederholung des Schmiede„experiments“ nach Pythagoras ja wohl ausgeschlossen war, ist angesichts schon des „Verzichts“ auf dieses Instrument bei Johannes Scottus nicht einfach vorauszusetzen (s. u.)!

Nachdem der Autor zuvor darauf hingewiesen hat, daß *illi toni, qui a terra computantur ... non sint in proportionibus vocum, sed in intervallis locorum*, also daß es sich um die Bezeichnung räumlicher Abstände handelt, werden hier weitere Beispiele angeführt, die durch ihr „Objekt“ von Interesse sind: Die *tempora* betreffen die Größen der Metrik, die *spiritus* wohl die entsprechenden prosodischen Zeichen bzw. ihr Bezeichnetes, als *spiritus asper* und *lenis*. *Tonus* wird hier ganz abstrakt im Sinne von *Unterschied* verwendet, wobei die beiden Beispiele nicht gerade naheliegend zu sein scheinen. Gemeinsam ist beiden, daß es sich um einfache Oppositionen von je zwei „gegensätzlichen“ Größen handelt, *brevis* und *longa*, bzw. *asper* und *lenis*, außerdem betreffen beide die Klanglichkeit der Sprache. Als weitere Beispiele zur allgemeinen Bedeutung von *tonus*, die auch die räumlichen Abstände von Sternen beinhaltet, erscheinen gerade solche Beispiele merkwürdig — von musiktheoretisch, aber auch grammatisch kompetenter Sichtweise! Es ist nicht vorauszusetzen, daß Johannes Scottus diese Kompetenz besaß, sonst könnte er kaum derartige, inhaltlich unzusammenhängende Reihungen formulieren.

Als nächstes Beispiel wird dann der Unterschied zwischen Hoch und Tief bei den Tönen angeführt, nämlich die *toni armonici*, um die es hier eigentlich geht; alle anderen Beispiele waren eben nur Beispiele für eine ganz allgemeine, Scottische Sonderbedeutung von *tonus*, d. h. ein nicht spezifisches Wissen um die musiktheoretische Terminologie. Eine Erklärung der Zusammenstellung von *toni temporum*, *spirituum* und *armonici* wäre allein daraus abzuleiten, wenn man an die Grammatik denkt, in der diese drei Größen als Bezeichnetes von „zusätzlichen“ Zeichen, der Akzente in weiterem Sinne zusammenkommen — und auch die Bezeichnung *toni* begegnet, nämlich als Begriff für die melischen Zeichen, die eigentlichen Akzente. Auch für Johannes Scottus ist das Auftreten von *toni armonici* offensichtlich primär, wenn es um elementare Erfahrung geht, mit den betreffenden Begriffen der Grammatik verbunden, denn da gibt es ja auch *toni*, allerdings nicht gerade die *spiritus*!

In dieser begegnen sozusagen erstmalig und grundlegend musikalische Begriffe. Die Koppelung der drei Bereiche ist daher geradezu intuitiv-automatisch gegeben; allerdings eben nur, wenn man sieht, daß Johannes Scottus von der musiktheoretisch eindeutigen Definition des Wortes nichts weiß und daher formalistisch einfach gleiche Bezeichnungen sehr verschiedener Dinge zusammenstellt! Inhaltliche Klarheit findet er nicht, er gibt nicht die inhaltlich wesentlichen Unterschiede an — seine Verstehensstufe scheint auf der des Alkuin zugeschriebenen Textes zu verharren.

Auch wenn Johannes Scottus auf diese Verbindung nur durch die anders unerklärbare Zusammenstellung seiner Beispiele verweist, und keine weiteren Folgerungen zieht, könnte darin, d. h. in der Wahl gerade dieser Beispiele für die „Anwendbarkeit“ des Wortes *tonus* im allgemeinen Sinne von *Abstand*, *Unterschied* o. ä. vielleicht doch eine Bildungssituation erkennbar werden, in der der erste Rationalisierungsversuch der liturgischen, nur mündlich überlieferbaren Melodien sich der betreffenden Angaben der Grammatik, in der Melik der Akzente und ihres Prinzips der raumanalogen Schreibung bedienen konnte und mußte. Wie Johannes Scottus selbst und Schriften wie die von Aurelian und die *Alia Musica* beweisen, war der Zugang zur eigentlichen²³² Musiktheorie der Antike sehr viel schwieriger — nicht zuletzt wegen so unvollkommener spätantiker Quellen wie der von Martianus Capella; vor Erreichung dieses Verständnisses stand eben nur die Angabe der Grammatik zur Verfügung.

Dabei kann angenommen werden, daß das Verständnis von Melik als Bewegung

²³²Das Bezeichnete der grammatischen — melischen! — Akzente, der Prosodie, die Bewegung nach oben bzw. nach unten bzw. deren Koppelung über naturlanger Silbe, also einer doppelten Silbe, ist wie Verf., unter Hinweis auf Laum, mehrfach, wenn auch offenbar „umsonst“, von musiktheoretischen Modellbildungen abzuleiten: Aristoxenus formuliert in seiner Gegenüberstellung von zwei Arten der Musik die kontinuierliche Bewegung als die der Sprache, was sich die Grammatiker nutzbar machen konnten, wenn sie, was ihr wesentliches Interesse war, die Natur jeder Silbe bezeichnen wollten: Die, in modernem Sinne betonte Silbe hat einen melisch nach oben gehenden Klang, die unbetonte, dessen Gegenteil, und die lange, betonte Silbe eben beides: Das kontinuierliche „Durchheulen“ wurde somit silbisch segmentiert, nur das benötigte die Grammatik, daß es weiterreichende Studien zur Sprachmelodik gegeben haben muß, beweist Dionys von Halikarnass (vgl. z. B. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil I, *HeiDok* 2008, S. 429 f.). Daß sich diese Tradition bis zu Martian, dann allerdings nicht mehr verstanden, „vererbt“, wurde bereits angesprochen, 2.1 auf Seite 421.

in der geistigen Repräsentation von Melodien bei den *cantores*, nicht bei Johannes Scottus, schon rein intuitiv möglich war — ein Hinweis auf solches Denken könnte die Einführung des Wortes *motus* für sozusagen die intervallische (und gerichtete) Bewegung bei Guido sein, der damit das Aristoxenische Modell neuerfindet (ohne sich allerdings um das Problem zu kümmern, wie denn die diskrete, „springende“ Bewegung der *κίνησις φωνῆς διαστηματική* zu konkretisieren sein könnte)²³³. Die hier

²³³**Vorgaben zur Neumenschrift in Sergius’ Bemerkungen zur „mittleren Prosodie“ und zur stoischen Vorstellung der *vox* als Körper** Die Entwicklung einer Neumenschrift aus diesen Angaben zum Bezeichneten der Akzentzeichen war keineswegs ein trivialer oder gar nicht-rationaler, intuitiv deklamatorisch zu erklärender Vorgang, selbst wenn M. Haas die Neumen mit Kinderskizzen vergleicht: Segmentiert werden mußten die einzelnen elementaren Bewegungen, segmentiert werden mußten silbische Einheiten in Melismen, neuartige Kombinationen mußten erfunden werden — über den *circumflexus* hinaus gab es in der Grammatik kein komplexes Zeichen, wenigstens was die gebräuchlichen Akzente betrifft — und schließlich mußte dabei die Melik sinnvoll zerlegt werden, d. h. entschieden werden, was etwa bei einem Melisma einzülig zu schreiben war und was anzusetzen war. Weitere Probleme kommen hinzu, auf die bereits in Verf., *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie* näher eingegangen wird.

Man kann hier zum Beispiel Sergius, *Explan. i. Don.*, Keil, GL IV, S. 530 f., berücksichtigen, wo immerhin auch andere Möglichkeiten von Stimmbewegung genannt werden. Die Diskussion beginnt mit dem Problem der bzw. einer *προσφῶδια μέση*; eine Begriffsbildung, die sich zunächst einfach aus dem geläufigen Schematismus von drei Größen ableiten läßt, die dann aber in Hinblick auf die ja real benötigte *προσφῶδια περισπωμένη*, also den *accentus circumflexus*, gewisse Verständnisprobleme bereitet hat. Bei Sergius führt dies zu Erörterungen, wie sie Martian kaum besser hätte finden können, ed. Keil, GL IV, S. 530, 1: ... *ut μέση in musia est initium cantionis, et omnium rerum initia semper obscura sint; dein quod omne medium in angustiis non videatur, ut punctum in quamvis magno orbe, quod vocant χέντρον. nullum esse corpus, ibi non sit medium et omnem vocem corpus esse; omnem ergo vocem medium habere.* Der Ruf der *μέση*, irgendwie mit dem Anfang von „Musik“ zu tun zu haben und die stoische Bewertung der *vox* bzw. des *sonus* als Körper führen zu dieser absonderlichen Erklärung. Besonders „gelungen“ ist die Assoziation von *Anfang*, Unklarheit von Anfängen und der Bedeutung der mittleren Prosodie.

Das Verständnis der *vox* als Körper wird übrigens dem Mittelalter besonders durch die Grammatik überliefert; ein Beispiel hierfür kann Diomedes in seiner *Ars Grammatica* geben, ed. Keil, GL I, S. 420, 9, wo auch explizit auf die Stoische Herkunft verwiesen wird; die Einwirkung auf das Ohr wird am Schluß der Passage formuliert: *Tinnitus est fabricatae materiae inlisiso tenui sono auditionem acuens. Sonus est corporalis conlisiso repentinum*

auribus ingerens fragorem. Gerade die Definition des *sonus* als *körperlicher Zusammenprall* ist deshalb von wertungsgeschichtlicher Bedeutung, weil hier ein wesentliches Problem der Diskussion der Wirkung von Musik im 6. Buch von *De musica* Augustins liegt: Auch wenn Augustin nicht explizit die Stoische Tontheorie erwähnt, ist doch seine Formulierung der *numeri sonantes atque corporei*, *De musica*, VI, 4, 7, so deutlich nicht einfach auf die sozusagen exemplarische Vergänglichkeit des erklingenden *sonus* gerichtet, sondern konkret auf dessen Körperlichkeit, daß hier ein direkter, impliziter Bezug auf die Stoische Theorie anzunehmen ist, es könnte also nicht allein darum gehen, daß der Eindruck des musikalischen Tons ein körperliches Erleben ist, sondern auch um die Natur dieses Tons, eben als Körper. Gerade die Formulierung von bzw. bei Diomedes macht das Problem offensichtlich, das Augustin, ib., VI, 4, 7 (zu Anfang des 7. Kapitels des 1. Teils), durch den *magister* so formulieren läßt: *Mirare potius, quod facere aliquid in anima corpus potest.*

Die Problematik der assoziativ formalen „Erklärungsversuche“ der *mittleren* melischen Prosodie bei Sergius ist aber nicht das einzige, was ihm bzw. seiner Vorlage dazu einfällt. Immerhin findet sich direkt anschließend, ib., 530, 5, ein Versuch, die Bezeichnung durch Bezug auf die tonräumliche Bewegung der Akzentprosodie zu erklären, die allein von diesem Phänomen her gesehen nicht falsch ist: *quod enim fuit deorsum prius in medium succedere, quam evolet sursum, et quod sursum est ante eadem venire quam deorsum, quare utriusque compitum medium esse ...*: Jede Bewegung nach oben oder unten muß natürlich zunächst eine Mitte durchschreiten. Als Prosodie, als Bezeichnetes einer bestimmten Silbenprosodie, ist allerdings eine solche *Mitte* nicht zu brauchen; die eigentliche dritte Prosodie ist die Zusammensetzung, eben der *circumflexus*. Die Aussage von Sergius zeigt aber, wie selbstverständlich in Zusammenhang mit der Akzenttheorie die Vorstellung melischer Bewegung als räumlich zu analogisierender Bewegung ist; auch ein Aspekt der Frage *Raum und Musik*, der Niemöller trotz vorliegender Spezialliteratur erwartungsgemäß unbekannt geblieben ist, obwohl hier eine grundsätzliche Begriffsbildung von Aristoxenus vorliegt, ohne deren Berücksichtigung man über die betreffenden Probleme nur unbedarft so daher schwatzen kann, eben Musikwissenschaft treiben?

Von den Hinweisen auf Grammatiker, die noch mehr als drei Akzente annehmen oder andere Akzentarten kennen, ib., S. 530, 17 seq., sind für die Neumenschrift von Interesse die Hinweise, die auf andere Möglichkeiten der Segmentierung von komplexen Akzenten deuten: *Eratosthenes ex parte priora acuta in gravem postiore, Theodorus autem aliquando etiam ex gravi in acutiorem ascendere, ceterum Varro in utramque partem movere arbitrat, neque hoc facile fieri sine media, eamque acutam plerumque esse potius quam gravem.* Die Passage ist deshalb von Interesse, weil das Mittelalter daraus die Möglichkeit auch des Bezeichneten des *porrectus*, nicht nur des geläufigen und praktisch allein gebräuchlichen *circumflexus* hätte ableiten können. Und, daß dies nicht geschehen sei, ist auch nicht zu beweisen.

anzutreffende Verwendung des Wortes *tonus* ist ein weiterer Beweis dafür, daß Johannes Scottus die musiktheoretisch spezifische Bedeutung dieses Wortes, nämlich als Terminus nicht gekannt hat, was auch fraglich sein läßt, ob er sich über den Unterschied zwischen *sonus* und *tonus* in der Musiktheorie bewußt war; so seltsam angesichts der Leistung der fachspezifischen Musiktheorie ein solcher Schluß auch scheint, so klar ist das Zeugnis der Formulierungen des Philosophen: Ihm sind auch elementare Größen der Musiktheorie nicht bekannt — obwohl er sie natürlich aus dem Werk von Boethius hätte erfahren können, offensichtlich stellt Johannes Scottus ein exemplarisches Beispiel eines Philosophen dar, dem die eigentliche Bedeutung der fachspezifischen Begriffe ohne Bedeutung sind, wenn er nur formale Eigenschaften, vor allem natürlich (nicht notwendig inhaltlich verstandene) Beziehungen irgendwelcher Art zu Zahlen anführen kann.

An den sozusagen speziellen *armonici toni* interessiert Johannes Scottus wieder die Unterscheidung von Ort bzw. Lage und Tonhöhe, nur die letztere ist Grund der Sphärenharmonie, ed. Jeaneau, S. 127, 19; eine Art Zirkel, da Johannes Scottus den wirklichen Grund für Tonhöhen — nach antiker Theorie — nicht kennengelernt hat, also letztlich immer nur die Tonhöhe als Grund für die Tonhöhe anführen kann, ohne den Unsinn wirklich zu bemerken, der durch solche Formulierungen entstehen muß (vgl. etwa ed. Jeaneau, S. 129, 19). Dabei gerät das Rudiment an antikem Wissen um akustische Sachverhalte so seltsam, daß mit Sicherheit auch eine —

Aus den mitgeteilten Rudimenten kann man ableiten, daß sich bei Segmentierung der Silbenprosodie natürlich die Fragen stellen mußte, wo der hohe Akzent bzw. die Bewegung nach oben in einem Komplexakzent eigentlich zu suchen ist; denkbar wäre ja, daß eine solche lange Silbe erst an zweiter Stelle den Gang nach oben bringt, also einen *porrectus* tragen müßte. Klar ist auch, daß überhaupt jede solche Bewegung, das Bezeichnete einer solchen Komplexprosodie, eine *media* Tonstufe durchschreiten muß. Durchgesetzt hat sich der *circumflexus*, also der *accentus acutus* zu Anfang des Komplexes bzw. Akzentpaares (und da jede Silbe maximal doppelte Grundlänge dauert, kann eine Komplexprosodie natürlich nur aus zwei elementaren Akzenten bzw. ihrem Bezeichneten bestehen). Vielleicht bezieht sich die etwas rätselhafte Schlußbemerkung des Autors auf genau diesen Sachverhalt. Für das Mittelalter klar war daraus abzuleiten, daß das Bezeichnete der Akzentzeichen melische Bewegung war, aber auch, daß man bei der Komplexbildung beide Möglichkeiten besitzt, die des Bezeichneten des *porrectus* und die des *circumflexus* — so fern die teilweise absonderlichen Ausführungen auch von der ursprünglichen Theorie prosodischer Melik entfernt sind.

praktische — Bekanntschaft des Kommentators mit dem Monochord auszuschließen ist; übrigens in Gegensatz zu Aurelian, der wenigstens an einer Stelle seiner Schrift (bzw. der eventuelle von ihm kompilierte Autor) zeigt, daß die Größe *Quart* etc. in der aktuellen Musik wiederzufinden ist, was ohne praktische Anwendung des Monochords nicht möglich gewesen wäre²³⁴. Weil Aurelians Schrift zumindest um 850, wenn nicht früher zu datieren ist, kann wieder gefolgert werden, daß Johannes Scottus von solchen Bemühungen nichts gewußt hat; z. B. wäre es schon eine bemerkenswerte Behauptung, daß *omnis proportionalitas simfoniarum* aus den *toni* oder, klar wird das auch nicht, der jeweiligen Lage der *soni* bestehe, ein Pythagoräer wird eher umgekehrt formulieren, z. B. daß die Proportionen die Abstände definieren:

Sunt toni armonici, ..., in gravitate et altitudine sonorum, ex quibus omnis proportionalitas simfoniarum constituitur.

Die Formulierung, die die strikte Ablehnung eines Zusammenhangs von Stellung des „klingenden“ Sterns mit „seiner“ Tonhöhe einleitet, ist deshalb bemerkenswert, weil damit die *proportionalitas simfoniarum* ja an Allgemeinheit einbüßt: Im Gegensatz zur antiken Theorie, in der die konkret erklingende Sphärenharmonie Ausdruck einer übergeordneten, notwendig und vor allem auch die räumliche Konstitution der Welt repräsentierenden Harmonie des Alls ist, wird Johannes Scottus durch seine neue Lehre auf eine ausschließlich musikalisch begründete Harmonie der Sterne geführt. Weil er natürlich in seiner großen Schrift die Harmonie als übergeordnete Ordnung kennt, ist anzunehmen, daß er sich hier nicht ganz der Folgen seiner Theorie bewußt war — auch dies ein Zeichen dafür, daß er die Relation von Klang und Proportion „auf“ dem Monochord nie aktuell verwirklicht gesehen hat. Insofern bleibt seine Sicht der antiken Musiktheorie auf dem Niveau der rein literarischen Spekulation von spätantiken Kompilatoren wie Martianus Capella: Deren Überlieferung antiken Wissens war im Falle der Musiktheorie sozusagen unfähig, die

²³⁴Daß diese „Erkenntnis“ noch mit einigen Mißverständnissen und Formalismen verbunden ist, wurde oben angesprochen, vgl. Anm. 56 auf Seite 500 — Aurelian versucht, die vier Grundtonarten mit den vier Grundintervallkategorien zu begründen —, ist dabei ohne Belang; Aurelian (bzw. der Autor des auch in den Boethiusglossen überlieferten Textes) versteht die Intervalle als melische Rahmen. Da die angeführten Beispiele aber die Angaben Aurelians verifizieren lassen, und er die Intervalle nur durch das Monochord erfahren haben kann, muß er dieses benutzt und eben auf konkrete Choralmelodien angewandt haben, ed. Gushee, S. 62 f.

praktische Brauchbarkeit dieses Wissens weiterzugeben.

Daran direkt anschließend folgt nochmals der Vergleich mit der Orgel; dieses Instrument wenigstens hat Johannes Scottus gekannt, und hier kann er auch konkrete Beobachtungen machen (wenn auch in Hinblick auf Musiktheorie nicht die adäquaten):

Itaque, quemadmodum in organo non consideratur in quo loco sit fistula, sed qualis vox ipsius est, et quot et quibus coniungitur et quales proportionales efficit — unaquaeque fistula diversis copulata diversas efficit simfonias — sic non locus siderum, sed sonus caelestem componit armoniam.

Die ausführliche Beschreibung der Orgel ist von Interesse, da die eigentliche Aussage ja nur die ist, daß nicht der Ort einer Pfeife, sondern ihr Ton wichtig ist, was dann auch für die Sterne gelten soll — wie schon bemerkt, denkt Johannes Scottus nicht daran, daß schließlich ein Grund für den *sonus* der Sterne zu geben ist, was der Vergleich mit der Orgel nahelegt, deren Pfeifen ja auch nicht irgendwie in der Gegend „herumstehen“, sondern der Größe nach geordnet sind, was nun wiederum direkt mit der physikalischen „Begründung“ der Verschiedenheit der Tonhöhen zusammenhängt — und von Johannes Scottus für sein Bild nicht gerade adäquat unbeachtet gelassen wird.

Die zweite grundsätzliche Feststellung in der Beschreibung der Orgel liest sich wie die Wiedergabe eines Ausprobierens: Wesentlich ist, welchen und wievielen (anderen) Tönen der Ton einer bestimmten Pfeife verbunden wird, jede Pfeife erzeugt mit verschiedenen anderen verbunden verschiedene Konsonanzen, bzw. Intervalle. Sollte *quot et quales* nicht nur eine literarische Floskel sein, muß auf „Experimente“ an der Orgel mit mehr als zwei zueinander in Beziehung gesetzten Tönen geschlossen werden; ob es sich dabei um Zusammenklänge oder Folgeklänge handelt, hat jedenfalls für den „beobachtenden“ Philosophen keine Bedeutung. „Mehrstimmige“ Experimente solcher Art liegen aber nahe — daß hier praktische Kenntnisse vorauszusetzen sind, ist sehr wahrscheinlich. Johannes Scottus hat die Orgel wohl gekannt.

Von Interesse sind nicht die Stellungen der Pfeifen in der Orgel, sondern „ihre“ Töne und deren Proportionen. Das beweist der vom Herausgeber in parenthesi gesetzte Zusatz: *jede Pfeife macht mit verschiedenen anderen verbunden verschie-*

dene Konsonanzen. Nur, aus der Orgel und ihren Zusammenklängen lassen sich keine Proportionen ableiten, d. h. man kann nicht ganz sicher sein, daß Johannes Scottus die Relation wirklich bewußt war: Seine Formulierung besagt nur, daß die verschiedenen Pfeifentöne in Relation zu anderen jeweils andere *simfoniae* machen, damit ist klar, daß es sich um Proportionen handelt. Die Folgerung wäre eigentlich umzukehren: Die Pfeifen lassen zueinander verschiedene Intervalle erklingen, also stehen ihre Töne (oder auch ihre relativen Längen) zueinander in bestimmten Proportionen. Die Formulierung von Johannes Scottus läßt also fragen, ob er konkret um diese Relation gewußt hat, oder ob hier einfach entsprechende rein „literarische“ Folgerungen vorliegen. Die einfache Voraussetzung, daß solches Wissen trivial sei, ist nicht gerechtfertigt, was auch in Hinblick auf andere Harmonie-Beispiele des Philosophen gilt: Die „Logik“ ist natürlich auch fatal: Natürlich ist nicht die Stellung, wohl aber die Länge (*mutatis mutandis*) der Orgelpfeifen für die Tonhöhe verantwortlich, die Sternkreise stehen nicht wie Orgelpfeifen „herum“, aus ihrer Stellung ergibt sich die Umlaufgeschwindigkeit, und aus dieser die Tonhöhe — auch hier erweist sich das „Wissen“ von Johannes Scottus als höchst unvollkommen, ja sozusagen als durchgehend falsch, er vergleicht Unvergleichbares; seine Argumentation ist reiner assoziativer Formalismus.

Immerhin könnte die Ausführlichkeit des „Nachweises“, daß nur der Ton an der Orgelpfeife, nicht aber deren Stellung interessiert, einen Hinweis darauf geben, wie die Rationalisierung des Chorals erfolgt sein kann (natürlich ohne ein entsprechendes Wissen oder Können bei Johannes Scottus!): Nach „Ausmessung“ der Intervalle an der Orgel mithilfe des Monochords war eine entsprechende Überprüfung der Chormelodien zumindest nicht mehr allzu schwierig, jedenfalls leichter als mit der dauernden Anwendung eines Monochords. Johannes Scottus allerdings scheint davon kein Wissen zu besitzen. Im Gegensatz dazu läßt schon der Hucbald zugeschriebene Text klar erkennen, daß die Orgel bevorzugt zu solchem Zweck gebraucht wurde — wesentlich für die neue Sichtweise der antiken Musiktheorie ist ja die „skrupellose“ Anwendung des Instruments auf den liturgischen Gesang bzw. die Möglichkeit, diesen als Teil einer konkret verstandenen *musica instrumentalis* sehen zu können, eigentlich ein Sakrileg gegenüber der rein vokalen, aus dem Herzen kommenden Musik der Liturgie, vgl. dazu Verf., *Musik als Unterhaltung*, II, Kap. 4, z. B. Anm. 32, S. 210 u. ö.

Nur ist zu beachten: Hucbald hat die Struktur der antiken Skala und den Be-

zug auf die Grundbegriffe vollkommen verstanden, was bei Johannes Scottus nicht zu erkennen ist (im Gegensatz zu Remy kann er ja auch keine Choralbeispiele für Konsonanzen geben). Hucbald dagegen verwendet Instrumente gleichwertig zu Exemplifizierungen von Begriffen bzw. deren Bezeichnetem mit Melodiegestalten, wie dies bei der Aufstellung der musikhistorisch wohl ersten Darstellung von melischem Verlauf als Diagramm, Tonhöhe als Funktion der Zeit, ed. Chartier, S. 160, 1 zu erkennen ist: Die Selbstverständlichkeit, mit der die Stimmung von offensichtlich usuell gebrauchten, also eindeutig nicht liturgisch verwendbaren Instrumenten zur Demonstration der intervallischen Struktur von liturgischen Melodien genutzt wird, ist wertungsgeschichtlich, aber auch für das vollständige Verstehen des antiken Erbes von größter Bedeutung; das Instrument wird als Grundlage einer rationalen, d. h. diastematischen Darstellung von *cuiuslibet cantus* genutzt!

Dem wie in der antiken Theorie absolut gesetzten, also von Hucbald in seinem Sinn vollständig verstandenen und beherrschten Begriff des Tonsystems stehen die Instrumente als Repräsentationen bzw. Auswahlen in gleicher Weise gegenüber wie die Melodiegestalten des liturgischen Gesangs. Dies wird besonders deutlich an der Stelle, an der Hucbald nach Darlegung der Gestalt des antiken Tonsystems — im Mittelalter nur verändert durch den Bezug auf das symmetrische Tetrachord der *finales* als konstituierendes, elementares Systema — darauf verweist, daß auch Instrumente nicht notwendig einen mit dem antiken Tonsystem gleiche Disposition der Töne haben müssen, ed. Chartier, S. 164, 1, der Text wurde bereits zitiert, s. o., 2.7.5.4 auf Seite 745; anzufügen ist nur, ed. Chartier, ib., 13: *Porro numerositas nervorum vel fistularum, utputa viginti unius aut plurium, non idcirco apponitur, quod soni ultra quindecim aut forte sedecim protendantur, sed ipsi idem, qui sint inferius repetuntur, et hoc pro varietate modorum, qui toni nunc appellantur ...*, denn diese benötigen eine *sufficiens progrediendi facultatem*, je nachdem man sie begonnen hat. Die Aussage zeigt, daß Hucbald die Absolutheit des Tonsystems anwendet, indem er eventuelle mit dem *σύστημα τέλειον* nicht identische Stimmungen als andere Ausschnitte des gleichen Systems charakterisiert: Die Rationalität des antiken Begriffes des Tonsystems ist also endgültig rezipiert und damit Voraussetzung der abendländischen Musik geworden.

Auf die wertungsgeschichtliche Dimension dieser Aussage, sozusagen die „Instrumentalisierung“ des von den Vätern her theologisch begründet strikt vokalen Chorals wurde oben an der genannten Stelle kurz hingewiesen; klar ist das Ergeb-

nis der Rezeption des antiken Begriffes des Tonsystems: Alle rational bestimmbaren Instrumente, einschließlich der korrekt ausgeführten Melodiegestalten sind gleichwertige Repräsentanten des Tonsystems und seiner konstituierenden Elemente! Der Choral wird so Teil der *musica instrumentalis*, was bei Boethius vielleicht doch bewußt vermieden wurde²³⁵. Die Relation von Melodiegestalt, Instrumentenstimmung

²³⁵ **Wahrnehmung, Logos und Instrumentalisten bei Didymus und Ptolemas**
 Ptolemas, Porphyrius, Komment., ed. Düring, S. 25, 9, nennt in der entsprechenden Passage nur die *ὀργανικοί*, die gar nicht oder nur in sehr geringer Weise von Theorie etwas wußten, also nur der Wahrnehmung verpflichtet sind: Es geht im Kontext um die verschiedenen Theoretiker„schulen“ in ihrer Berücksichtigung von *λόγος* und *αἴσθησις*; charakteristisch ist die Bewertung der Instrumentalisten, die auch bei Ptolemas als weitgehend bar jeder Wissenschaftlichkeit sind — sich ganz auf die Wahrnehmung zu verlassen, ist also durchgehend Zeichen von geistiger Minderwertigkeit: *Unter denen, die sich in der Musik irgendwie auszeichnen, gibt es folgenden Unterschied: Die einen bevorzugen nämlich den Logos, die anderen die Wahrnehmung, andere aber beides zusammen. Den Logos an sich bevorzugen von den Pythagoräern solche, die besonders gegen die Musiker zu streiten lieben, indem sie die Wahrnehmung vollständig ausschließen, den Logos aber als selbständiges Merkmal an sich einführen. Verworfen werden die, die als Grundlage etwas Wahrnehmungsmäßiges verwenden und darüber (anderes) vergessen.*

Die Wahrnehmung aber ziehen die Instrumentalisten vor, denen entweder überhaupt keine theoretische Vorstellung eigen ist oder nur eine sehr geringe.

Hinsichtlich derjenigen, die beide, Wahrnehmung und Logos, heranziehen, gibt es folgenden Unterschied: Die einen verwenden beide gleichberechtigt, die Wahrnehmung und den Logos, die anderen aber ziehen eines von beiden vor, dem dann das andere folgt.

Beide gleichwertig verwendet Aristoxenus aus Tarent: Weder kann nämlich (nach seiner Lehre) die Wahrnehmung an sich bestehen ohne Logos, noch ist der Logos an sich stärker, wenn er nicht die Grundlagen von der Wahrnehmung nimmt, und das Ziel des Theoretikers muß sein, daß er etwas erkennt, das mit der Wahrnehmung in Übereinstimmung steht. Er setzt also irgendwie die Wahrnehmung vor den Logos, allerdings hinsichtlich der Reihenfolge, nicht etwa der (wissenschaftlichen) Potenz. Wenn nämlich, sagt Aristoxenus, der Wahrnehmung das Wahrgenommene gegenübergestellt wird, was es denn sei, dann muß man den Logos in die Theorie einführen.

Es gibt andere, die in gleicher Weise denken, wie Pythagoras und die ihm Folgenden: Sie wollen nämlich, daß die Wahrnehmung als Wegweiser des Logos zu Anfang wie ein Stückchen glühender Asche gegeben wäre, der Logos aber, der damit dann entfacht wird, wirkt dann selbständig ohne jeden Bezug zur Wahrnehmung, weshalb denn auch das vom Logos gefundene System der Sache mit der Wahrnehmung nicht mehr übereinstimmt. Sie wenden

sich auch nicht (nach ihr) zurück, sondern klagen sie noch an, indem sie sagen, daß die Wahrnehmung (nur) in die Irre gehe; der Logos finde das Richtige (nur) durch sich selbst, und widerlege die Wahrnehmung.

Einige sind gegenteiliger Ansicht: Einige von den Aristoxenischen Musikern, soweit sie eine theoretische Vorstellung haben, kommen von der Instrumentaltechnik her. Diese setzen die Wahrnehmung als Herrin ein, der Logos aber folge nur hinsichtlich des Nützlichen.

Ausreichend klar sind diese Hinweise nicht, z. B. was sollte der Anteil des Logos am *Nützlichen* sein? Belegt wird aber eine offenbar verbreitete Diskussion der verschiedenen Modelle, von der nur noch Rudimente greifbar sind, so bei Ptolemaeus, der aber durch seine proportionale Denkweise behindert wird, das Eigentliche des Aristoxenischen Modells verstehen zu können, vgl. passim in Verf., *Ibn al-Munağğim ...*, Neckargemünd 1999, eingehend z. B. S. 108 ff. — während für Telemann Cicero *kein Kobold* sein mußte, ist natürlich für Musikwissenschaftler des Schlages von M. Haas oder Altphilologen bestimmter (Un-)Art ein Begriff wie *Logarithmus* a priori indiskutabel, weshalb ihr jeweils so umfassender Geist die wissenschaftliche Darlegung von betreffenden Sachverhalten einfach nicht begreifen kann. Nach Didymos, aus dessen betreffenden Äußerungen Porphyrius anschließend zitiert, gehört zu denen, die Wahrnehmung und Logos einsetzen, wenn auch mit einem gewissen Vorzug für den Logos, auch Arcestratos (ed. Düring, S. 26, 27, nebst dem Literaturhinweis) — unterhaltsamerweise wird dieser Autor nochmals erwähnt, nämlich von Philodem, ed. Kemke, S. 991, 13, ed. Neubecker, S. 69, um dafür getadelt zu werden, daß er und sein Kreis die Erörterung der Elemente der Melik für Philosophie gehalten hätten:

*οἱ δὲ περὶ τὸν Ἀρχέστρατον καὶ φιλόσοφα λέγοντες εἶναι τῆς μουσικῆς τὰ περὶ τῆς φωνῆς καὶ φθόγγου φύσεως καὶ διαστήματος καὶ τῶν ὁμοίων ἀνυπομνήτοι τι-
νες ἦσαν, οὐχ ὅτι μόνον εἰς ἀλλοτριωτάτην ἐνέβαινον θεωρίαν καὶ παιδαριოდῶς
ἐλάλουν ὑπὲρ αὐτῶν καὶ πρὸς τὴν ἐπιστήμην ἀχρόστως, ἀλλὰ καὶ διότι μόνον
ἀπεφῆναντο μουσικὴν τὴν τούτων θεωρίαν. ... Die um Arcestratos bezeich-
nen doch als philosophisch das, was sich mit der Stimme, der Natur des Tons
und des Intervalls und Entsprechendem befaßt. Diese Leute sind unerträglich,
nicht nur weil sie sich zu einer abwegigen Theorie versteigen und über diese
Dinge und über die Wissenschaft Unbrauchbares in kindscher Art dahergebab-
belt haben, sondern auch, weil sie die Musik allen als Theorie dieser Dinge
sahen.*

Die Aussage kann nicht korrekt sein, denn eine Theorie der Musik ist in der Zeit von Arcestratos nicht auf die Melik zu beschränken, sie muß auch die Metrik umfaßt haben. Es muß sich aber um eine „Schule“ gehandelt haben, die die Erörterung des Materials der Musik als eigentliches Objekt der Musiktheorie gesehen hat (vgl. dazu die sehr allgemeinen Erörterungen von A. Neubecker in ihrer kommentierten Ausgabe, S. 172 f.), sie haben

offensichtlich also eine echte Theorie der Musik, ohne Ethoslehre, vorgestellt. Der Aufbau der entsprechenden Systematik, die Philodem so erbost, folgt genau Aristoxenus, woit man die „übrigen“ Dinge wohl entsprechend ergänzen kann. Was an der entsprechenden Theorie nicht-Aristoxenisch sein könnte, ist wohl nicht mehr rekonstruierbar. Philodem scheint hier einen gewissen Irrationalismus zu vertreten, der diese Konzentration auf das Material der Musik und seine Ordnungsstrukturen nicht verstanden hat, er bestätigt aber die Bedeutung eben dieser Spezifizierung, die allein Rationalität auch in Musik schaffen konnte.

Von Interesse ist auch der Umstand, daß es offensichtlich Diskussionen mit verschiedener Folge gegeben hat, in denen über die Relation von Wahrnehmung und Verstand in der Musik, also wesentlich sicher „nur“ des Materials der Musik, gesprochen oder geschrieben wurde; Aristoxenus selbst sieht damit, trivialerweise, nicht etwa von der *ratio* gänzlich ab, er unterscheidet sich vom hierin vergleichbaren Vorgehen der Pythagoräer, darin, daß er die Wahrnehmung nicht nur als Ausgangsbasis nimmt — das formuliert Boethius ausdrücklich —, sondern von allen Ergebnissen rationaler Forschung verlangt, daß diese mit der Wahrnehmung in Übereinstimmung sein müssen.

Bei den sog. Pythagoräern aber kann als Forschungsergebnis herauskommen, was will, es mag dem Hören widersprechen oder nicht, eine Rückbindung von Ergebnissen an die Wahrnehmung darf und kann nicht stattfinden, denn der Logos ist autonom. Der nicht gerade ausreichende Hinweis von Ptolemais jedenfalls belegt, daß der Quellenverlust in oder für Musiktheorie umfangreich gewesen sein muß. Die Argumentationsweise von Ptolemaeus allerdings belegt, daß die Auseinandersetzung zwischen Aristoxenischem und proportionalem Modell des Materials der Melik — von moderner, mathematischer Sichtweise her! — nicht sehr tief gegangen sein kann. Daß sie dies auch nicht konnte, ergibt sich aus den von Verf. mehrfach gegebenen entsprechenden Betrachtungen, z. B. in dem Kapitel über die Definitionen des Intervallbegriffs in antiker Theorie in dem angegebenen Werk zum Text von Ibn al-Munāǧǧim, S. 45 ff. Nur dezidierte Ignoranten der notwendigen Abstraktionsleistungen melischen Hörens können den Intervallbegriff als trivial ansehen: Das Modell von (melischer) Bewegung und durchzumessender Strecke ist für die Antike mit dem proportionalen Modell auf keine Weise zu verbinden; das leistet erst neuere Mathematik mit dem Logarithmus und der *e*-Funktion, aber auch mit dem Begriff der zyklischen Gruppe.

Die Stelle beginnt mit der Aufrufung derjenigen, die sich nicht um den Logos bemühen, wenn sie von Musik handeln: *Unter denen, die sich um Musik kümmern, gibt es welche, die allein die Wahrnehmung als Ziel kennen und den Logos verbannen. Ich sage nicht, daß diese sich um das Ganze ganz ohne den Logos, oder ohne in den Sachverhalten enthaltene Logoi um das Wahrnehmungsurteil bemühen, sondern daß für sie meistens der Beweis keine Rolle spielt oder daß sie keine Beziehung zum Logos finden, oder überhaupt keine Vorstellung der logischen Theorie haben.* Daran schließt die hier besonders interessierende Passage zu den Instrumentalisten an. Dabei nennt Didymus, dazu noch ganz im Sinne von

Boethius gewertet, auch die Sänger, bei Porphyrius, ed. Düring, S. 26, 12 *Περὶ διαφορᾶς*: ... μόνῃ δὲ τῇ διὰ συνηθείας αὐτοῖς περιγεγενημένῃ αἰσθητικῇ τριβῇ ἐπεριδόμενοι ἤρκοῦντο ἦσαν δ' οἱ τε ὀργανικοὶ ἰδίως τοιοῦτοι καὶ οἱ φωναστικοὶ καὶ ἀπλῶς ὅσοι ἔτι καὶ νῦν συνηθῶς τῇ ἀλόγῳ τριβῇ λέγονται χρῆσθαι; es geht um die, die sich genügen lassen, sich ausschließlich auf ihnen durch Gewohnheit gewordenes sinnliches Tun zu stützen. Dabei handelt es sich um die Instrumentalisten, aber auch die Sangesmeister und alle, die nur der irrationalen Tätigkeit verpflichtet sind. Die Qualifikation ἀλόγως zu handeln, muß natürlich als negativ verstanden werden, die Verurteilung der reinen Musiker, Instrumentalisten und Sänger ist hier vergleichbar, wenn auch weniger tief, der Verurteilung in *De musica* in der ersten Hälfte des 1. Buches; Augustin steht also nicht etwa allein; er folgert daraus aber viel mehr.

Anschließend wird dann deren „Gegenteil“ näher erklärt: *Die aber, die das Gegenteil tun, setzen den Logos als Richter, auf die Wahrnehmung aber achten sie so nicht, sondern nur insoweit, als sie als Ausgangspunkt dienen kann, als Hilfe bei dem Ausgang von den wahrgenommenen Dingen, damit der Logos sich von da an unabhängig bewahren kann.*

Das aber sind die Pythagoräer. Sie nehmen gewisse Anzünder bei jeder Sache, und verbinden die daraus zusammengestellten Sätze allein mit dem Logos, und kümmern sich nicht mehr um die Wahrnehmung.

Wenn aber einmal die Wahrnehmung dem ausschließlich logisch Gefolgerten widerspricht, so führt diese Diskrepanz bei ihnen zu keinem Problem, sondern sie vertrauen dem Logos, die Wahrnehmung als irrend zu vertreiben. Und das, was durch die Erfahrung selbstverständlich abgeleitet wird, akzeptieren sie nur dann, wenn es nicht dem Logos widerspricht. Diese Charakterisierung des Pythagoräischen Wissenschaftsverständnisses ist deshalb von Interesse, weil die in der betreffenden Musiktheorie vorgestellten Größen dennoch brauchbar waren, eine musikalisch „neue“ Wirklichkeit rational erfassen zu lassen.

Hat Boethius also den Text von Ptolemais als Vorgabe, wäre seine Auslassung der Singstimme daraus erklärbar (zu einer, wahrscheinlicheren, strukturellen Begründung seines „Verzichts“ auf die Singstimme, s. Anm. 214 auf Seite 740); vielleicht hat aber auch nur der Einfall, die Minderwertigkeit der ausübenden Musiker nach ihrer Berufsbezeichnung als Kitharisten o. ä. Boethius davon abgehalten, die Sänger zu erwähnen, denn die passen in dieses Muster nicht hinein — wenn diese Idee von Boethius stammt. Es bleibt also noch viel Raum zur Spekulation: Z. B. könnte man ja auch vermuten, daß das Instrument *Singstimme* für die Pythagoräische Demonstration der Gültigkeit der Proportionen, wie sie anschaulich von Boethius, I, 11, ed. Friedlein, S. 198, beschrieben wird, unbrauchbar ist; auch hier könnte ja ein Grund für die Auslassung der Stimme in der Klasse der *musica instrumentalis* gelegen haben, wenn auch wertungsmäßig ihr Fehlen eher durch die Andersartigkeit, vielleicht ja doch ihre liturgische Verwendung begründet werden könnte; nur findet sich bei Boethius auch sonst, z. B. in den *Tröstungen* ..., keine Berücksichtigung ausgerechnet der Liturgie. Eine andere Abwertung der Tätigkeit von Instrumentalisten findet man in den Scholien

und abstraktes, in der konkreten Erscheinung von Melodien wirkendes System ist die eigentliche Struktur von Musik, jede Ausführung, ob instrumental oder vokal, ist von diesem System bestimmt. Musik ist die Fülle der aus diesem abstrakt definierten, im Tonsystem als skalarer Raum geordneten Material zu bildenden Gestalten; denen steht die Ausführung als zweites Phänomen gegenüber (eine Denkweise, die weniger kompetenten Autoren wie Nancy Phillips unverständlich geblieben ist; ein Zeichen dafür, daß selbst für Hucbald klare Konzeptionen modernem Denken wieder

zur Grammatik von Dionysius, ed. Bekker, *Anecdota Graeca*, S. 670, 13; es geht um die Einteilung der τέχναι, in *theoretische, praktische, vollendende* — wie die Bildhauerei, wo die Praxis die Vollendung durchführt — und die *erwerbende*, wie die Jagd. Die instrumentale Tätigkeit gehört dabei zur *Praxis*, die dadurch bestimmt sind, daß sie nach Durchführung ihrer „Arbeit“ nicht mehr vorhanden ist: Πρακτικας δε, ας τινας μετα τήν πραξιν ούχ ορῶμεν ὑφισταμένης, ὡς ἐπὶ κιθαριστικῆς καὶ ὀρχηστικῆς: μετα γαρ τὸ παύσασθαι τὸν κιθαρωδὸν καὶ τὸν ὀρχηστὴν τοῦ ὀρχεῖσθαι καὶ κιθαρίζειν, οὐκέτι πραξι ὑπολείπεται. ... Der Scholiast gibt natürlich keine Quelle an; der Behauptung, daß vom Tanzen oder vom Kitharaspield — man denke nur: Der „alte“ Grieche kann das unterscheiden, aber so etwas! — nach Ende der Tätigkeit nichts mehr vorhanden ist, könnte natürlich einmal durch Hinweis auf Augustins Bewertung der *memoria* begegnet werden, zum anderen aber durch den Hinweis darauf, daß die entsprechende Fähigkeit des Instrumentalisten nicht einfach verschwinden könne, weil eben eine Fähigkeit zum, erfolgreichen, Kitharaspield besteht. Das wäre keine „frei“ eingebrachten Argumente, sondern antike geläufige Grundsätze vortragen.

Die originelle Beschreibung der *ars practica* als die Art von *ars*, die mit Beendigung verschwunden ist, schließt die Beachtung der genannten Faktoren jedoch aus, und kann damit einer entsprechenden Abwertung der Kunst der Instrumentalisten als geradezu beispielhaft „nichtdauernd“, keiner theoretischen, zeitlosen Begründung bedürftig bedingen. Auch wenn weder Augustin noch Boethius dieses Argument eingesetzt haben — die Praxis als exemplarisch zeitabhängiges Phänomen —, die dahinter stehende oder damit verbundene Abwertung des „praktischen“ Musikers stimmt mit der Bewertung der beiden spätantiken Denker überein.

Wozu man sich der Mühe unterziehen soll, so wenig aufregende Texte zu lesen, um dann irgendwelche eventuelle Parallelen zu finden? Die großen Denker über das Denken der Vergangenheit jedenfalls würden so etwas nie tun, die lesen lieber die eindrucksvollen Werke von Aleida oder Jan Assmann. Die Antwort lautet einfach, daß man möglichst alle erhaltenen Aussagen zu doch auch allgemeinen Fragen uberschauchen möchte. um die entsprechenden Traditionen in der Antike bewerten zu können. Hier ist mit der so bezeichnenden „Nichtdauer“ dieser τέχνη ein bisher nicht geläufiger Faktor der Abwertung des Instrumentalisten geäußert worden.

Probleme bereiten können²³⁶). Damit ist auch ein klarer Ort für das Instrument in

²³⁶**Warum die mittelalterliche Musiktheorie eher Platonischer Art ist** Als nur noch absurd kann man ihre Interpretation der von Verf., *Musik und Grammatik* dargestellten Entwicklung einer rein vokalen, nur in mündlichem, also durch Vor- und Nachsingen — und, nicht zu vergessen, Einprägeln (man denke an die angeblich noch in der zweiten Hälfte des 9. Jh. bewahrte Rute von Gregor d. Gr.) — charakterisiertem Unterricht weiterzugebenden und existierenden musikalischen Kunst zu einer rational, vom Instrument als — wenigstens konzeptuell — rational und zeitinvariant eindeutigem Träger des Tonsystems und der Intervalle und damit erst wirklich rational zu kontrollierenden Musik bezeichnen — es ist klar, daß von Seiten der Musikwissenschaft der *ratio* Mißtrauen entgegengebracht wird, a priori für dieses Fach Rationalisierung nicht notwendig einen positiven Wert beanspruchen kann: In ihrem Beitrag, natürlich, zur *Geschichte der Musiktheorie* von F. Zamminer, S. 345, die sich auch damit als nicht selten höchstgradig unbrauchbar herausstellt, darf man lesen: *Was sich aus der Untersuchung der Musikpraxis im 9. Jh. ergeben hat, ist u. a. von M. Bielitz als „Instrumentalisierung“ der Musik bezeichnet worden. ...* — als ob sich M. Bielitz jemals um die *Musikpraxis*, ausgerechnet auch noch, *im 9. Jh.*, von der es ja so viele und so relevante Zeugnisse gibt (Achtung! Ironie) gekümmert und so etwas kaum Existentes als wissenschaftlich lohnendes Objekt gesehen haben könnte! —, worauf noch weitere haarsträubende „Erkenntnisse“ dieser Art folgen; die Unkenntnis fremder Sprachen durch Nancy Phillips scheint nur noch durch ihre Unkenntnis der wirklichen Leistungen der Musiktheorie um 900 übertroffen werden zu können — als wirklich ganz erstaunliche Erkenntnis kann man hier erfahren, daß Boethius mit der aktuellen Musik seiner Zeit nichts zu tun hat, was angesichts seiner Erwähnung Gotischer „Musik“ einmal nicht ganz stimmt, zum anderen aber von der Geschichte der antiken Musiktheorie insbesondere ihrer spätantiken Version eine altbekannte Trivialität ist. Allerdings ist auch zu bemerken, daß die antike Musiktheorie Abstraktionsleistungen musikalischen Hörens adäquat formalisiert hat, daß also ein direkt anwendbares Modell der Melik geschaffen wurde. Es ist ja nicht trivial, daß diese Theorie umgehend auf eine mit der antiken Musiksituation sicher nicht identische Musik, nämlich die des liturgischen Gesangs angewandt werden konnte: Die antike Theorie hat wesentliche Merkmale des zeitinvariant denkbaren Abstraktionsprozesses musikalischen Hörens wie die Translationsinvarianz der Intervalle, also die Klassenbildung von Tonpaaren formuliert!

Entweder hält Nancy Phillips den Autor für schwachsinnig oder sie hat von dem von ihr „zitierten“ Text des Verf. soviel wie von den Quellen verstanden, nämlich nichts, fühlt sich aber dennoch aus unerfindlichen Gründen dazu bewegt, irgendetwas zu sagen: Von einer *Untersuchung der Musikpraxis*, und das auch noch im an Quellen darüber so ungeheuer reichen 9. Jh., kann ja wohl bei einem auch nur partiell denkfähigen modernen Interpreten nicht die Rede sein, und zwar von vornherein, denn an der absoluten Dominanz vokaler

Ausführung der liturgischen Lieder kann nach Augustins Vorgabe — die Musik wird allein vom Wort Gottes *beseelt*, ihre eigene Schönheit ist an sich wertlos — überhaupt nicht gezweifelt werden; und über agogische und rhythmische Ausführungsfragen, z. B. anhand von Hss. aus St. Gallen mögen sich andere adäquate Gedanken machen als ausgerechnet Nancy Phillips.

Um was es geht, ist ganz einfach in der schon von Aurelian in der Widmungsschrift bemerkten Differenzierung zwischen den nur der (mündlichen) Praxis verpflichteten, da durchaus leistungsfähigen *magistri cantus* und dem, was dann noch Guido von Arezzo genau wie Aurelian, nun aber wissenschaftlich begründet, als *musicus* bezeichnet; es handelt sich nicht etwa um das, was Gurlitt in seinem abwegigen Beitrag behauptet hat, sondern um den *cantor*, der sich bei jeder Melodie klare Rechenschaft über ihre Elemente, d. h. die skalisch definierten rationalen Töne, die Intervalle und schließlich natürlich auch über die Tonart geben kann.

Dies leisten zu können, muß man die Boethianische *musica instrumentalis* verstanden haben, und wie man die verstehen und auf die eigene, zu beziehen lernt, wird schon aus dem Namen *musica instrumentalis* erkennbar; es sei angesichts der geradezu ungeheuerlichen Falschbehauptung von Nancy Phillips wiederholt: Wie man auf eine in ihrer Praxis rein vokale, mündlich, d. h. nur in der Ausführung und intuitiv im Denken, nach Augustin in der *memoria* existente Musik, den Choral, die Größen der antiken Musiktheorie anwenden sollte, ohne dazu ein Instrument zu verwenden, müßte Nancy Phillips erst noch einmal erklären.

Es scheint für moderne BetrachterInnen fast unmöglich zu sein, von der modernen, seit Guido erreichten und zur Selbstverständlichkeit gewordenen Situation einmal abzusehen, um verstehen zu können, daß allein schon die Identifikation eines intuitiv gesänglich ausgeführten oder eben in der *memoria* gedachten $\piνεϋμα$ und der Intervallklasse *Quint* zur Zeit von Aurelian eine neue Erkenntnis und Erkenntnisleistung war: Die Musik wird in diesem Akt, der von Aurelian, ob Kompilator oder origineller Denker, noch nicht geleistet, aber gefordert wird, zu einem Teil der *musica instrumentalis*, nämlich der Musik, die rational, u. a. durch Anwendung des Monochords oder der Orgel, der Fidel oder der Flöte, erst repräsentiert, d. h. auf die rational definierte Skala projiziert werden kann; man sollte sich als Historiker etwas besser vor anachronistischem Denken schützen..

Wie sollte man verstehen, was ein *diapente* sein soll, wenn man nicht am Monochord dieses Intervall nach den Angaben von Boethius klanglich verifiziert hätte, und dann erkennen konnte: Das ist ja die Bewegung, der *motus*, die bzw. der im Int. *Factus est Dominus* auf der ersten Silbe, in der typischen Initialformel des 1. Tons, zu finden ist. Damit hatte man die Quint „wiedergefunden“ — man mußte aber auch verstehen, daß *Quint*, und allgemein *Intervall* eine translationsinvariante Klasse von Tonpaaren bzw. Tonabständen war, daß diese Klasse sich an vielen Stellen der elementaren Tonordnung der Skala wiederfinden läßt.

Von einer wie auch immer gearteten Praxis, die offenbar doch Instrumenten im Gregorianischen Choral ganz konkret in der Liturgie verwendet haben könnte, mag träumen, wer will (und wer die einschlägigen, bis Thomas weitergegebenen Vorschriften und historischen Erklärungen der Väter nicht beachten will), der Verf. jedenfalls hat so etwas noch nie getan, er wäre nie auf eine derart sinnlose und dumme Frage gekommen, ihn interessiert dies genau wie Hucbald überhaupt nicht — dem geht es um die korrekte Ausführung von Intervallen in den Melodien, doch nicht um die Art der Ausführung, die war trivial vokaler Natur: Ob das Organum v. Fickersch oder sonstwie ausgeführt worden ist, ist für die mittelalterliche Musiktheorie völlig irrelevant, es geht um die rational korrekte Ausführung jeden vorkommenden Intervalls, es geht um Struktur, nicht um Ausführung, es geht um die Form, nicht deren konkrete, jeweilige Erscheinung — hier erweist sich das Konzept der mittelalterlichen Musiktheorie, so sehr sie die Praxis verbessern will, und die Selbsterkenntnis des Tuns von *cantores*, als Platonisch, wichtig sind die Intervalle sozusagen die Ideen, die hinter den wirklichen Erscheinungen der Melodien erkannt worden sind — ist das wirklich so schwer zu verstehen, daß derartiger Unfug behauptet werden kann? und das auch noch ohne jede Reaktion des offenbar völlig überforderten Herausgebers! Welche Inkompetenz muß da wirksam sein, wenn er nicht einmal erkennt, was die Leistung der mittelalterlichen (lateinischen) Musiktheorie war, die Klassifikation auch der Musik der Liturgie unter die Klasse der *musica instrumentalis*, die natürlich und gerade kein Interesse an Ausführungsmodalitäten haben kann, sondern erkannt hat, daß die musikalische Gestalt, das was invariant gegenüber Tonstärke, Klangfarbe etc. ist, das Wesentliche der Musik ist! Wenn schon Nancy Phillips das nicht erkennen kann — und das damit beweist, daß sie *Bielitz* einen derartigen Unfug als Forschungsgebiet unterstellt, also den Text von *Bielitz* nicht zur Kenntnis genommen haben kann — dann sollte wenigstens der Herausgeber, der ja vielleicht doch schon einmal in Texte der antiken Musiktheorie geschaut haben sollte, genau das verstanden haben, was das Wesen der antiken Theorie des Materials der Melik ist, das nämlich, was das musikalische Hören in oder als Gestaltbildung durch Abstraktion von den genannten Klangfaktoren leistet.

Die Erkenntnis der Tonhöhe als rational definierbares Element der Melik jeder Musik, also auch des Chorals, ist als eine Art Aufklärung anzusehen: Ton ist Tonhöhe, rational definiert, ob instrumental oder vokal dargeboten, das interessiert dann höchstens in der Hinsicht, wie ausdrücklich formuliert zu Anfang in den *Scolica Enchiridis*, daß Instrumente zeitinvariant „korrekte“ Tonhöhen vortragen können, ohne typisch vokale Intonationsprobleme; ist das wirklich so schwer zu verstehen? Es geht um die Korrektheit und wie die *Musica Enchiridis* in ed. Schmid, S. 26, 29 zeigt, um die dauernde Verfügbarkeit (*Quod dum promptius in instrumentis musicis apparet, so non tamen adfuerint, ...* kann man das auch vokal lernen, doch nicht etwa um den Klang, man abstrahiert, analog dem, was die antike Musiktheorie von gegebenen Abstraktionsleistungen des musikalischen Hörens abstrahiert

hat, von der Klangfarbe, von der konkreten „Erscheinung“, und beachtet von dieser ausschließlich die adäquate, d. h. zum sauberen Erkennen der Tonhöhe notwendige, korrekte Intonation — gerade die Erkenntnis der Abstraktheit, der Invarianz der Größen *Intervall* wie *Tonhöhe* gegenüber der Natur des Klanges, seiner Erzeugungsart, ist die Erkenntnisleistung der Musiktheorie der *Musica Enchiriadis* und Hucbalds — wer das nicht verstehen kann, kann natürlich auch nicht verstehen, daß hier ein Wertewandel stattgefunden hat: Die patristisch notwendig eliminierten, wenn nicht verteufelten künstlichen Instrumente werden wieder als Hilfsmittel zugelassen, in direkter Beziehung zu den als Elemente auch des Chorals wiederverstandenen auf einer bestimmten Abstraktionshöhe gebildeten Elemente der Melik, wie eben Intervall und Tonhöhe — gerade in der Rationalisierung dieser, in der melischen Gestaltbildung manifesten, Abstraktionsleistung musikalischen Hörens liegt doch die musikwelthistorische Leistung der (lateinischen) Musiktheorie des Mittelalters, das war eines der Objekte der von Nancy Phillips so exemplarisch nichtverstandenen Arbeit von *Bielitz* — es ist schon peinlich, auf solche Unsinn eingehen zu müssen.

Darum geht es, nicht um irgendwie instrumentale Ausführungen des *Stabat mater* (hierzu hat Sowa in seinem Beitrag zur Intervallumkehrung das Notwendige gesagt, Nancy Phillips natürlich unbekannt geblieben) oder des Introitus *Ad Te levavi*. Die offensichtliche Unfähigkeit, dieses Konzept der mittelalterlichen, lateinischen Musiktheorie verstehen zu können, sollte vor Äußerungen zu eben dieser Theorie eigentlich bewahren.

Eine derartige Primitivisierung eines so ungeheuren geistigen Erkenntnisvorgangs, wie es die Rationalisierung des Chorals, und damit aller Musik, zunächst natürlich wesentlich nur der liturgischen, bedeutet hat, wie sie Nancy Phillips mit solchen Bemerkungen leistet, ist unerträglich — und zeigt auch die „Qualität“ und „Kompetenz“ der betreffenden Herausgeber von *Zaminers Geschichte der Musiktheorie*; nein, das sind keine Quisquilien, sondern Grundlagen.

Diese geradezu bewunderswerte Primitivität gilt auch für die Art, wie Nancy Phillips Aurelian charakterisiert, *ib.*, S. 347: Wenn sie hinsichtlich der Datierung des Textes nur weitere, völlig äußerliche Kriterien aufstellt, mag dies unterhaltsam sein, vor allem, wenn keine wirklich neuen Zeugnisse vorgestellt werden. Daß Aurelian und alle seine eventuellen Gewährsleuten (damit nicht, vergleichbar absurd, behauptet wird, Verf. kenne die Diskussion der Herkunft von Teilen des Werkes von Aurelian nicht), wie seine Darstellung von Melodieverläufen zeigt, noch keine Fähigkeit haben, eine Choralmelodie rational, im genannten Sinne, geistig oder gar schriftlich zu repräsentieren, daß sie also wie die von Guido beschriebenen „Musikwissenschaftler“ sind, die keine Melodie ohne Hilfe verstehen, d. h. in ihrer rationalen intervallischen Ordnung denken können, bleibt Nancy Phillips offenbar unbegreiflich: *doch sind in der Anekdote die Textincipits von vier Gesängen eingeflochten, die vielleicht ausgewählt wurden, um die Konsonanzen zu veranschaulichen....* Schon die Formulierung *eingeflochten* charakterisiert die Unzulänglichkeit des Denkens der Autorin,

wenn man hier überhaupt von *Denken* sprechen will; es geht nicht um eine *Veranschaulichung von Konsonanzen* — ist für Nancy Phillips also der Ganzton eine Konsonanz! —, sondern um die vier Tonarten. Man fragt sich hier, warum man eigentlich einen Text nicht liest, der klar angibt, warum die vier — und die Zahl sollte doch an sich zu denken geben — *Textincipits* genannt werden; genannt werden doch die vier Melodien ihres melodischen Anfangs, doch nicht der Textanfänge wegen. Daß Aurelian bzw. seine Quelle hier den, zum Scheitern verurteilten, Versuch machen, (inhaltlich völlig chimärisch) die Vierzahl der Grundtonarten mit der Vierzahl der Grundintervalle in Zusammenhang zu bringen, und deshalb natürlich jede der angegebenen Melodien in bestimmter Weise die entsprechenden Intervalle — nämlich als Rahmenintervalle, als Ambitus bestimmter Abschnitte — aufweisen muß, bleibt N. Phillips genauso völlig verborgen, wie der Umstand, daß die erste Schicht der *Alia Musica* genau dieses Prinzip noch weiter fortzuführen versucht, daß hier also ein erster, höchstgradig unzulänglicher Versuch einer Rationalisierung der Kirchentonarten vorliegt — wie Verf. an anderer Stelle klargemacht hat, basiert das System des 1. Anonymus der *Alia Musica* darauf, daß er nicht mehr versucht mit nur einem einzigen Intervall die vier Tonarten zu charakterisieren, sondern durch Folgen verschiedener Intervalle — man kann hierin einen Hinweis auf die ersten Schritte der konkreten Anwendung der Intervallkategorie auf reale liturgische Melodien sehen, zunächst werden die Intervalle als Ambitus aufeinanderfolgender Abschnitte interpretiert, nicht als elementare, jeden melischen Schritt oder Sprung charakterisierendes Abstandsmaße.

Die offenbar nicht auszumerzende anachronistische Vorstellung, daß das Wissen dessen, was in einer Choralmelodie an den jeweiligen Stellen eine Quart, ein Ganzton, ein Halbton o. ä. ist, bis hin zur vollständigen intervallisch skalischen Rationalisierung der Musik, auch historisch immer vorauszusetzen sei, also keine Neuheit im Denken darstelle, ist nach zahlreichen Studien heute nicht mehr akzeptabel; vgl. etwa Verf., *Musik als Unterhaltung*, II, Anmerkungsbd. S. 226 ff., Anm. 223 (was schon M. Haas aber zu verstehen nicht in der Lage war, wie traurig, oder auch, wie charakteristisch): Auf wen auch immer der Text zurückgeht, auch hier wird klar, daß man sich zur Zeit seiner Abfassung noch nicht darüber klar war, was Intervalle eigentlich sind.

Und dies bedeutet, daß man noch kein rationales Modell hatte, das jede Melodie auf ein klar definiertes, skalisch angeordnetes Tonmaterial zurückführen kann. Die Existenz eines solchen rationalen Modells aber bedeutet die Repräsentationsmöglichkeit jeder Melodie als ausführungsinvariante, abstrakt notier- oder denkbare Gestalt, nämlich als Folge von rational definierten Elementen, Tönen, die in ihrem Abstand intervallisch klar definiert sind.

Dies konnte man aber nur mit dem Instrument leisten, nicht mit jedem natürlich, denn da war das so definierte Material der Musik zeitinvariant immer „greifbar“. Dies bedeutet also die Bestimmung bzw. Klassifizierung auch der eigenen, der liturgischen Musik als bzw. unter die *musica instrumentalis*, die, was Nancy Phillips auch so leicht hätte bemerken

können, z. B. Regino auch noch nicht leistet, wie übrigens auch der Verf. der Grundlage der *Alia Musica*: Diese Art von „Instrumentalisierung“ hat mit der Praxis nichts zu tun, es geht Hucbald nicht um eine Aufführung mit Orgel, Fidel oder sonst einem zu eindeutigen Tonhöhen fähigen Instrument, sondern um die zum Erlernen und Demonstrieren geeignete konkrete Repräsentierung des Tonsystems, seiner Elemente durch Instrumente, darauf waren die Strukturen sozusagen an sich, ohne jeden Irrtum durch Intonation, Vergessen oder andere Fehler zu repräsentieren.

Daß sie sich als leistungsfähiges Werkzeug erwies, Musik in wesentlich anderen Dimensionen planbar und denkbar zu machen als ohne eine solche Theorie — erweist sich eigentlich erst in der Mehrstimmigkeit. Nur, eine triviale Gegebenheit ist eine solche Rationalisierung nicht. Auch dies sollte man bemerken: Eine rationale Notation wird erst von Hucbald angemahnt, als allgemein verfügbares Mittel der Darstellung und geistigen Repräsentation von Melik erscheint die Liniennotation noch viel später — repräsentiert durch das Instrument, eben jedes Instrument, das „reine“ Töne reproduzieren kann. Das ist aber nur die sozusagen konkrete Seite des Rationalisierungsvorgangs, bedeutsamer ist die damit verbundene Klassifizierung der, traditionell rein liturgischen Gesangkunst als Musik, als Teil der *ars musica*, bei der es allein auf die Struktur bzw. die Form als individuelle Kombination des Materials ankommt, das stellt eine Art Aufklärung dar, eine Befreiung von liturgisch strengen Vorgaben wie eben die Vokalität und Funktionalität. Die Folge, spätestens bei Johannes Cotto, ist dann die, daß die entsprechende rationale Korrektheit auch bei nicht liturgischen, „usuellen“ Melodien bemerkt wird — was gewisse Probleme hinsichtlich der „Alleinstellung“ des rational komponierenden, dem geistlichen Stande nahestehenden oder aus ihm stammenden Theoretikers bereitet; auch darauf wurde verwiesen, sollte auch das zu schwer zu verstehen sein?

Auch insofern erweisen sich die „Argumentationen“ von N. Phillips, *ib.*, S. 457, z. B. *Niemand wird ... behaupten wollen, daß die Glossen im Boethius aus dem Traktat von Aurelian stammen ...* — woher das Nancy Phillips aber so gut weiß? — und ähnliche „Erkenntnisse“ als wenig hilfreich. zumal sie keine Beweise geben kann: Der von ihr so exemplarisch unverstandene Inhalt ist wesentlich, nämlich als Zeuge eines Entwicklungsstandes, der die Arbeit zeigen kann, die zu einem vollen Verständnis und damit der Anwendung der antiken Musiktheorie auf den liturgischen Gesang notwendig war. Wenn die Relationen der Quellen für die „Ergänzung“ der Pythagoras-Schmiedelegende nicht faßbar sind, erscheint es müßig, darüber zu spekulieren, ob es von vornherein ausgeschlossen sein müsse, daß Aurelian nicht Quelle der Glossen sein kann — es kommt auf den Inhalt des Buches von Aurelian an, und hier ist keine Diskrepanz zu fassen; auch die Varianten erweisen sich hier homogen: Die gesamte Darstellung ist Zeugnis einer Zeit der musikalischen „Vorrationalität“, andererseits aber auch der ersten Bemühungen überhaupt, die antike Musiktheorie als Theorie der eigenen, konkreten Musik zu verstehen. Mit der musikalischen Aufführungspraxis hat dies

der Musiktheorie formuliert. Hucbald formuliert die Folgerungen aus seinem Konzept der Anwendung antiker Musiktheorie auf die musikalische Wirklichkeit, also auf den Choral (instrumentale Melodien werden natürlich nicht genannt; das Instrument erscheint natürlich nur als Teil der Musiktheorie, auch nicht als liturgisches „Aufführungsorgan“).

Solche Folgerungen werden von Johannes Scottus bestätigt, der eine Orgel gesehen und gehört haben muß, dessen entsprechende Ausführungen übrigens auch zeigen, daß das Instrument im Gegensatz zum Osten, aus dem es stammen dürfte, im Frankenreich ohne jede Beziehung zu symbolischen oder Kaiser-kultischen Bindungen als Musikinstrument gesehen wurde und werden konnte; die fränkische Bildungsrevolution kann auch ein Instrument wie die Orgel pragmatisch als Musikinstrument und sonst nichts sehen — auch Walafriids Schilderung basiert eher auf der technischen Aufwendigkeit, nicht auf spezifischer „Kaisersymbolik“, die hat der fränkische Herrscher gar nicht nötig (wenigstens ideal).

Der „Beweis“ für die Unabhängigkeit des Tons, der Tonhöhe von der Stellung im Kommentar von Johannes Scottus zu Martian wird nun weitergeführt, wobei auch die Saite angeführt wird, direkt anschließend:

*Quod vero moveantur voces siderum iuxta spatia absidarum, nec mirum,
cum et colores eadem causa mutant
et cordam in breviori et in longiori spatio positam aut extentam et re-
missam, cum sit eadem, non eandem vocem reddere videmus.*

Der Vergleich der e i n e n Saite, die verschiedene Töne hervorbringen kann, mit dem Stern, der ebenfalls je nach seinen *spatia absidarum* nicht nur verschiedene Farben, sondern verschiedene Töne erzeugt, ist originell, er läßt aber jedes Wissen davon vermissen, wie denn eigentlich die *proportiones vocum caelestium* (ed. Jeauneau, S. 128, 26) zustande kommen, bzw. wie denn die verschiedenen Tonhöhen auf der Saite erzeugt werden: Die Proportionen, zwei bestimmten Längen einer Saite zugeordnet sind die Gründe der Tonhöhen, also eben doch die verschiedenen „Stellungen“. Die Hervorhebung der Einheit der Saite, die die verschiedenen Tonhöhen generiert, ist sachlich Unsinn, da diese Identität mit den Tonhöhen nichts zu tun hat, für die philosophische Idee jedoch brauchbar, und darauf allein kommt es dem Philosophen

höchstens in der Unzulänglichkeit der musikhistorischen Kenntnisse von Nancy Phillips zu tun — und die haben an sich ja wohl kein Interesse.

an. Die Verschiedenheit der Töne hängt ausschließlich mit den jeweiligen Längen der Saite zusammen; sie sind die Gründe. Im Gegensatz zu den Stellen, an denen die Orgelpfeifen stehen, ist die Länge der Saite essentiell für die Tonhöhe; ein ersichtlich inadäquater Vergleich, der aber typisch ist für das musiktheoretische Nichtwissen von Johannes Scottus — und hier handelt es sich um geradezu triviale Grundlagen.

Wieder fehlt jeder Hinweis darauf, daß der Kommentator sich bei seinem Vergleich die Frage stellt, wer oder was denn nun die Sterne zum tönen bringt — und gerade diese Frage hätte bei einem solchen Vergleich zwangsläufig einfallen müssen: Die verschiedenen Tonhöhen der Saite ergeben sich nach Anregung, also Bewegung von Außen, des betreffend proportional bestimmten Saitenteils; auch hier kommt es auf den Begriff des *motus* an, dessen Beziehung zu Tonhöhe und Zahl „dem“ Mittelalter offenbar erhebliche Verständnisschwierigkeiten geboten hat.

Es fällt schwer, vorauszusetzen, daß ein Beobachter von betreffenden Monochordmanipulationen oder gar ein selbst am Monochord Experimente durchführender Musiktheoretiker in dieser Weise argumentieren und formulieren könnte. Die Formulierung der *corda in breviori et in longiori spatio posita* ist als Beschreibung der Einteilung eines Monochords nicht leicht zu akzeptieren, denn die Saite bleibt ja immer als Ganze bestehen, nur ihre Einteilung, die Teilung in klingenden und nicht-klingenden Teil ist veränderlich; auch der alternative — ausschließend mit *aut* formulierte — Zusatz *aut extenta et remissa* läßt nicht erkennen, daß Johannes Scottus den eigentlichen Zusammenhang verstanden haben könnte, sich also der Relation von Konsonanz und Proportion in Hinblick auf Saitenlänge bzw. Schwingungsgeschwindigkeit bewußt gewesen sein müsse — hierzu ist zu beachten, daß Boethius einen Teil der Einleitung zur unter Euklids Namen überlieferten Schrift übermittelt hat.

Dennoch bleibt die Frage, ob der Philosoph vielleicht doch aus, wenn auch von ihm nicht oder nicht ganz verstandenen Teilungsmanipulationen zu seiner Zeit auf eine solche absonderliche Folgerung kommen oder ob er zu dem Vergleich auch durch rein literarisch überliefertes Wissen gelangen konnte. Klar ist, daß ein praktisch-theoretischer Umgang mit dem Monochord die Natur von Proportionen bewußt machen mußte. Daß dies bei Johannes Scottus nicht der Fall ist, zeigen auch geradezu beispielhaft die folgenden Ausführungen, in denen er sich weiterhin bemüht, den Unterschied zwischen räumlichen und proportionalen *toni* zu „erklären“ — was

natürlich grundsätzlich schwer fallen mußte, da Johannes Scottus ja das Aristoxenische Modell von sechs Ganztönen in der Oktav wesentlich heranzieht²³⁷, andererseits spricht der Kommentator durchgehend von *proportiones*. Allerdings ist sein Wissen auf so niedrigem Niveau, daß dieser Gegensatz nicht virulent werden kann. Schon die Umschreibung der Struktur der Sterntöne beginnt mit einem Lapsus, ed. Jeuneau, S. 128, 6, merkwürdig ist bereits die Formulierung *in octavis*, denn Oktavgattungen sind nicht gemeint, auch nicht die vielen Oktaven in der Skala; man ist auch nicht ganz sicher, daß nicht irgendwie $9/8 = 8/8 + 1/8$ eine Rolle spielen könnte²³⁸.

(*Tonus*) *Quod vero in octavis proprie ponitur, usus musicorum fecit, quoniam omnium proportionum communis mensura est.*

Eine der grundlegenden Erkenntnisse des proportionalen Modells, also des Pythagoräischen Modells der Melik besteht darin, daß es kein gemeinsames Maß der musikalisch brauchbaren Proportionen geben kann: Eine 6. oder 12. Quadratwurzel der Oktav gibt es in den rationalen Zahlen nicht. Im Gegensatz dazu steht das Aristoxenische Modell, das auf der Annahme eines gemeinsamen Maßes aller Intervalle geradezu beruht: Danach sind alle Intervalle Vielfaches eines kleinsten Maßes. Auf diesen für die Antike unüberwindbaren Gegensatz der beiden Modelle der Melik, speziell des Intervalls braucht hier nicht weiter eingegangen zu werden²³⁹. Es reicht die Feststellung, daß auch hier Johannes Scottus den Begriff *proportio* falsch

²³⁷Es ist leicht auszurechnen, daß $(9/8)^6 \neq 2$ ist; dazu benötigt man elementare Rechenfähigkeit in den Proportionen, was man von Johannes Scottus natürlich nicht erwarten kann.

²³⁸Vgl. ed. Lutz, zu Dick, 10, 22: Nach korrekter Darlegung der drei Konsonanzen als Proportionen — ... *ut sunt tria ad duo, sibimet copulentur, mediam symphoniam, que diapente dicitur, efficiunt ...*, was auch rein literarisch zu fassen war —: *quod ait DUPLIS SESQUIALTERIS SESQUITERTIIS quoniam vero medii soni rationibus epogdois, quas octavas dicunt, ut sunt VIII et VIII sibimet coniunguntur. communis mensura meidarum vocum, quam dicunt tonum ...* Daß die Bezeichnung unbrauchbar ist, bemerkt Johannes Scottus nicht.

²³⁹Dies ist Thema von Verf., *Ibn al-Munaǧǧim* und der Schrift zu den theoretischen babylonischen Texten; zwei Arbeiten, deren Fragestellung wahrscheinlich zu komplex ist, um von Musikwissenschaftlern der ganz groß denkenden Art verstanden werden zu können, obwohl es sich um Grundlagen handelt, wie das Phänomen der Abstraktion des Intervalls durch das oder im musikalischen Hören, d. h. die Grundlagen musikalischer Gestaltbildungsfähigkeit.

verwendet²⁴⁰ — und das wieder wirft die Frage auf, ob er überhaupt verstanden haben kann, was die Relation von melischem Intervall, *tonus* genannt, und Proportion eigentlich sein könne. Die Formulierung, ed. Jeauneau, S. 129, einer *gravissima omnium vocum proportio* läßt hieran Zweifel aufkommen, denn das Modell von Intervallen als Proportionen hat seinen Sinn gerade darin, daß die Translationsinvarianz darin enthalten ist, die Unabhängigkeit von der Tonhöhe, eine *gravissima proportio* kann es nicht geben, wenn von Intervallen die Rede sein sollte.

Zunächst aber scheint die Schilderung des „Aufstiegs“ der Sternentöne noch tragbar, nur widerspricht sie einer mathematisch einigermaßen sinnvollen Verwendung des Proportionsbegriffes (direkt anschließend):

Et ne mireris, quia diximus a Luna ad solem tonum. Non enim locorum tonos, hoc est spatia, hic consideramus, sed vocum consonantias.

Dum enim rationabiliter ex gravissimo omnium sonorum, Saturno²⁴¹ videlicet, inchoavimus, et proportionali ascensione ad solaris soni medietatem ascendimus²⁴², indeque superius rationem extendentes, ad acutissimum planetarum omnium, lunarem sonitum — nec immerito, quoniam angustissimum circulorum omnium meatum optinet²⁴³ — pervenimus, quo altius ascendere²⁴⁴ non valentes, ad caelestis sphaerae acutissimum omnium sonorum motum ratio nos perduxit, ideoque acutissimum omnium planetarum sonorum acutissimo extimoque totius mundi motui tonica proportione copulavimus.

Wie die letzte Behauptung gemeint sein könnte, wie nun eigentlich Geschwindigkeit und Tonhöhe zusammenhängt, wenn man von *acutissimus extimusque motus*

²⁴⁰Bemerkenswert ist hier auch die Formulierung von E. Hirtler, daß *durch den Verweis auf die musikalischen Intervalle ... ergibt sich indirekt die Messung und Berechnung von Tonrelationen, realisiert an Strecken ...*; auch hier fragt man sich, wie *Tonrelationen* an Strecken *realisiert* werden könnten, es geht dann um Relationen von mindestens zwei Strecken, deren absolute Länge damit sozusagen verloren geht; in *Musik – und d. Gesch. d. Philosophie u., Naturwiss. i. Mittelalter* hg. v. F. Hentschel, S. 20.

²⁴¹Die andere Ordnung findet sich bei Remy, ed. Lutz, zu Dick, S. 10, 24, wo der *sonus* zwischen Saturn und äußerster Himmelssphäre der *acutissimus* ist; s. u.

²⁴²„Proportional“ formuliert, ist diese räumliche Ausdrucksweise falsch.

²⁴³Hier wird also ebenfalls ganz naiv die Lage mit der betreffenden Tonhöhe verbunden, was der Kommentator ja eigentlich aufheben will.

²⁴⁴Also wieder räumliche Begriffe.

spricht, weiß Johannes Scottus offensichtlich nicht; er verbindet plausibel erscheinende Bruchstücke übernommenen Wissens ohne Kenntnis von deren eigentlicher Bedeutung; wieder reichen rein formale Analogien als „Fundament“ harmonikaler Weltsicht. Insofern ist auch keine rationale Rekonstruktion möglich, was der höchste Ton mit der *tonica proportio* zu tun haben könnte, zumal die Formulierung besagt, daß der höchste Ton aller Planeten mit der höchsten und äußersten Bewegung der ganzen Welt in einer *tonica proportio* verbunden sein soll; wie das zu bewerkstelligen wäre, weiß Johannes Scottus offensichtlich nicht. Zur Erinnerung der Motivierung solcher Nachweise von spezifischem Nichtwissen sei wiederholt, daß es darum geht, zu verstehen, ob Johannes Scottus überhaupt die Fähigkeit besessen haben könnte, die Struktur des *organum* der *Musica Enchiriadis* als Beispiel spezifisch anzuführen, ob und wie weit er überhaupt die proportionale oder überhaupt eine Musiktheorie verstanden haben kann. Die Beantwortung dieser Frage ist deshalb keine Nebensächlichkeit, weil es um die Bestimmung des Wesens und der Datierung des Rationalisierungsvorgangs geht, also um die echte Musiktheorie des lateinischen Mittelalters!

Die anschließende erneute Exemplifizierung des Unterschieds verschiedener Arten von *tonus* macht das Fehlen an notwendigem Wissen bei dem Kommentator womöglich noch deutlicher, es geht darum, konkret zu zeigen, daß der räumliche *tonus* und der der Musik nichts miteinander zu tun haben, ed. Jeauneau, S. 128, 24:

Causa igitur erroris multis fit ignorantia tonorum, existimantes tonum illum, quo Luna distat a terra, ad proportiones vocum cælestium pertinere, non animadvertentes primum quidem, quod tonus musicus non nisi inter duos sonos constituitur, terra autem, quia in statu est, nullum efficit sonum, inter terram igitur et Lunam musicus tonus non est; deinde quod nunquam musica intervalla stadiorum numero mensurata sunt, sed sola rationabili extentionum ascensione sec. regulas numerorum.

Aliud est enim centum viginti sex milia stadiorum mensurare a terra ad Lunam,

aliud inter numerum centum nonaginta duo et ducentos XVI: — XXIII^{or} unitates.

Ibi tonus est CXXVI stadiorum; hic octava pars minoris

numeri tonus est XXIII.

Daß ein *tonus* in der Musik zwischen zwei klingenden Tönen stehen muß, weiß Johannes Scottus aus den zitierten fehlerhaften Definitionen Martians, aus denen er ja auch zu seinem seltsamen Verständnis des Wortes *tonus* gelangt. Insofern kann bei stummer Erde also auch kein *tonus* in musikalischem Sinne zwischen Erde und Mond sein²⁴⁵.

²⁴⁵**Saitenspannung und Formlosigkeit** In Bezug auf eine ruhende Sonne sozusagen als Ruhe, von der die Klänge ausgehen, formuliert diesen Grundsatz eine anonyme Glosse zu Martian, ed. Teeuwen, *Harmony ...*, S. 211, bzw. S. 368, zu Dick, S. 15, 10: *Sol cum armonia movetur, et in hoc loco informitatem vocum designat. Fides enim tensa intellegibilem vocem profert, ita ut aliquod nomen usurpet sibi. Laxa enim melodiam cum informitate sonus emittit. Informitates enim vocum ponit, quia dum sit semper stabilis et nullam vocem proferre videatur, tamen nulla vox fieri potest, nisi ex informitate illius formetur.*

Verbi causa, cum prima corda figitur in cithara, laxissimum atque gravissimum sonum sine ulla pulchritudine emittit.

Si tamen extensa fuerit, aliquam formam assumit, quae in numero troporum hypodorius vel sub dorio positus vocatur. Sol enim quamvis magnum faciat sonum, nos tamen expertes illius modulationis sumus. ...; eine geläufige Erklärung für Phänomene der Nichthörbarkeit der Weltenharmonie (von denen die bekannt sein dürfte, die mit dem Überfließen eines engen Flaschenhalses unter einem starken Wasserstrom begründet wird).

Zunächst ist die Stelle von Interesse für die Rationalisierung der Musik, denn ihr liegt zweifellos eigene Erfahrung mit Saiten zugrunde; hierfür gibt es offensichtlich keine literarische antike Vorgabe; hier wurde selbst eine Saite manipuliert. Die Erfahrung ist trivial genug — eine Saite bringt Töne erst hervor, wenn sie (verschieden stark) angespannt wird; eine Erfahrung die man beim Stimmvorgang, beim Aufziehen von Saiten jederzeit machen kann. Originell ist somit die Anwendung auf eines der vielen Modelle einer Sphärenharmonie, daß nämlich ein ruhender Stern, der keinen Klang, oder wenigstens keinen hörbaren Klang hervorbringt — hier ist der Glossator nicht konsistent —, einer nicht angespannten Saite assoziiert wird; das ist ein eigener Einfall, nicht gerade sinnvoll, aber verstehbar. Klar ist auch die Parallele, daß die nichtgespannte Saite zwar keinen Klang oder nur einen scheußlichen hervorbringt, wohl aber sozusagen als Generator angesehen werden kann, je nachdem wie die Spannung dann angewandt wird.

Ist nun eine solche Einbringung der „instrumentalen“ Empirie als Hinweis auf Erfahrungen etwa mit dem Monochord, oder auch mit einer *cithara* zur Bestimmung des Tonsystems und seiner Anwendung auf den Choral in Verbindung zu bringen? Dieser naheliegenden Verbindung widerspricht nun aber die Verwendung des Wortes *hypodorius tropus*: Musiktheoretisch korrekt könnte es nur heißen, daß der *proslambanomenus/acquisitus tropi*

hypodorii den ersten tiefen Ton, das Ergebnis der ersten Anspannung bilde. Die einfache Verbindung von *hypodorius* mit *tiefem Ton/tiefer Lage* kennt auch Aurelian, wenn er tiefe (und mit entsprechender Bezeichnung des *hypermixolydius* natürlich auch hohe) Extrema einer Melodie aufrufen will — von einer skalischen Festlegung weiß er nichts, seine Nutzung dieser Bezeichnung ist typisch vorrational.

Angesichts des Umstands, daß ja Diskussionen über bestimmte Töne, nämlich des *σύστημα τέλειον/systema perfectum et absolutum*, in ihrer „Besetzung“ durch bestimmte Sterne literarisch vorliegen, ist die Wortwahl für den tiefsten Ton als *hypodorius tropus*, nicht als *gravissimus sonus i. e. acquisitus hypodorii tropi* o. ä. für die Interpretation des Textes nicht irrelevant: Der Autor hat offensichtlich kein Wissen darüber, was ein *tropus/τόνος* ist, noch was ein skalisch definierter Ton darstellt, geschweige denn, was eigentlich das ganze System von fünfzehn *tropi* ist.

Die augenscheinliche Empirie des Glossators hinsichtlich seiner selbständigen Einführung bestimmter Merkmale der klingenden Saite beweist also nicht, daß er irgendetwas von rationaler Musiktheorie verstanden haben kann, ja es bezeugt das Gegenteil, ein dezidiertes vorrationales „Wissen“ von Elementen der Musik, s. auch u. Das besagt, daß — erste — experimentelle Versuche am Monochord noch nicht notwendig sofort ein Verstehen der Grundelemente der rationalen Skala mit sich bringen mußten, auch kein nichttriviales Ergebnis.

Es bleibt noch die Bestimmung der Bedeutung der *informitas* — wenn Mariken Teeuwen hierzu Augustin heranzieht, kann man nur von einem grundlegenden Irrtum sprechen: Augustins Problem ist das Phänomen, daß ein *cantus* als sozusagen letzte Form schon auf einer *materia* beruht, dem *sonus* — nicht im Sinne des musiktheoretisch definierten Einzeltons —, der selbst aber schon etwas Geformtes ist, *Conf. XII, 29, 40*, worauf im 2. Teil näher eingegangen wird: Das Problem Augustins liegt darin begründet, daß man notwendig den ja nicht „formlosen“, *informis sonus* doch als *materies/materia cantus*, also als etwas, das erst Form annehmen kann, ansehen muß, bzw. den *cantus* als *forma soni*, obwohl die Relation zwischen *sonus* und *cantus* nicht leicht im Sinne gängiger Relationsmerkmale dieses Verhältnisses zu bewerten ist.

Es handelt sich um das Problem, das auch Johannes de Grocheio, ed. Rohloff, S. 114, 18 (ohne Rückgriff auf Augustin), hätte interessieren müssen, nämlich die Frage, wie man in Musik verstehen soll, daß die *principia sunt et materia, qua utitur omnis musicus, et in ea formam musicam introducitur. ...*, die er vielleicht so deutlich formulieren können, daß selbst für C. Dahlhaus ein Verständnis hätte möglich sein können: So kann Johannes de Grocheio nur auf einen Unterschied zwischen *materia* in Naturdingen und Kunstdingen verweisen; daß auch die *principia* der Melik bereits „geformt“ sind, war Johannes de Grocheio natürlich bewußt (s. u., T. II, 3.3.5.1 auf Seite 435): Es handelt sich bei dem Material der Melik um bereits ausgewählte und genau bestimmte Töne, um die, Aristoxenisch gespro-

chen, allein musikalisch brauchbaren *emmelischen* Töne!

Diese hinsichtlich der Anwendung des Begriffes *materia* auf die musikalische Melik verbundene und naheliegende Diskussion hat mit dem Wortgebrauch des Glossators aber nichts zu tun. Die Interpretation seines Wortgebrauchs ist nicht ganz einfach, denn zu Anfang bewegt sich die Sonne *cum armonia*, ist also doch auch der Bewegung und damit Tonerzeugung „unterworfen“; in dieser Stellung aber *informitatem vocum designat* — dies müßte bedeuten, daß sie die Formlosigkeit der *voces* bestimmt, was in Widerspruch zum Folgenden steht. Die Lösung wird man durch Einsetzen von *materia* erhalten, nämlich das Zur Verfügung Stellen dessen, was „dann“ Form erhalten kann. Man könnte dann übersetzen, daß die „leere“, schlafe Saite die Formmöglichkeiten der durch Anspannung zu erzielenden Töne vorgibt; *informare* im Sinne von *Form einführen*.

Im nächsten Satz heißt es nämlich, daß eine angespannte Saite *intelligibilem vocem profert* — was man vielleicht als *rationabilem vocem* deuten kann, und zwar einen Ton, der sich dann einen Namen „nimmt“; soweit ist der Satz sinnvoll und steht auch nicht in Widerspruch mit dem Anfangssatz, wenn man da *informitas vocum* etwa als *Vorform der Töne* o. ä. übersetzt; die Lösung ist, diesen Begriff im Sinne von *materia* zu verstehen.

Dies aber scheint in Gegensatz um folgenden Satz zu stehen: Wenn die Saite nicht angespannt ist, dann läßt sie eine *melodia* erklingen, *cum informitate sonus*, was man als *soni* lesen dürfte, wenn der Glossator nicht an *sonitus* gedacht hat, was passen würde. Leichter verständlich wäre eigentlich *emittit sonitum informem*, so formuliert er *einen Klang hervorbringen, der in einer Un- oder Vorgeformtheit des Tons besteht*. Der Sinn ist aber klar, auch empirisch: Der Klang, den eine ungespannte Saite macht, ist keineswegs eine *vox*, d. h. ein *sonus* (im rationalen oder instrumentalen Sinne!).

Der folgende Satz nun beschreibt die Potenz der Saite: Sie setzt die *informitates vocum*, weil ohne sie, die im Zustand der Ruhe keinen Ton hervorbringt, kein Ton sein könnte, wenn sie nicht aus ihrer Ungeformtheit geformt würde. Der Sinn ist eher trivial, die Formulierung aber weniger: Am Ende wird klar formuliert, daß die *informitas* der nicht gespannten Saite die Töne der gespannten formt bzw. diese aus ihr geformt werden.

Wie kann dann aber zu Anfang die Wendung der *informitates vocum* stehen, wo *voces* doch geformt sind? Dies wird auch im Schlußabschnitt bestätigt, wo klar gesagt wird, daß die schlafe Saite einen scheußlichen Klang größter Tiefe gibt. Wenn sie aber angespannt wird, nehmen „ihre“ Töne Form an, nämlich zu Anfang den tiefsten Ton.

Nach dieser Umsetzung der Erfahrung kehrt der Glossator zur Analogie zurück: Die Sonne bewegt sich ja, aber so langsam, daß ihr Ton für unser Ohr zu tief ist. Daß damit die Analogie erhebliche Probleme bereitet, merkt der Glossator nicht, er hat immerhin eine gewisse konkrete, empirische Erklärung gegeben. Das rein textliche oder ausdrucksmäßige Problem bleibt also die Koppelung *informitas/informitates vocum*, denn durchgehend steht *vox* für den „richtigen“ Ton, auch wenn dieser noch nicht rational skalisch angegeben ist;

inhaltlich ist klar, daß die Saite ungespannt oder schlaff alle „angespannten“ Töne in sich enthält, was dann auf die Sonne bezogen wird — eine durchaus originelle Idee.

Letzteres gilt auch für eine weitere Glosse, die ebenfalls von *informitas* spricht, dazu aber noch der *MHΣH* (sic!) den „Ruhepunkt“ zuordnet, ed. Teeuwen, S. 370, zu Dick, S. 19, 10: ... *et phisica naturarum ratione Apollini musae applicantur. Sicut enim terrestris musicae MHΣH i. e. media principatum in omni tropo tenet, ita sol armoniae caelestis, quae VIII ordines habere dinoscitur, scl. propter VII planetas octavamque spheram caelestem atque ipsam terram.*

Quae totius consonantiae informitatis vocumque materiei proportionem possidet. ... Es folgt eine „Etymologie“ der Musennamen, deren Neunzahl vorher assoziativ eingebracht wurde.

Die Erwähnung der *μέσση* könnte ebenfalls auf rationales Wissen deuten, nur ist die Anführung des *principatus in omni tropo* in diesem Zusammenhang Unsinn: Die Assoziation von Plantensphären mit Tönen oder Intervallen kann nicht die *tropi* heranziehen, sondern kann nur Tetrachorde o. ä., d. h. ein System anführen; ein klarer Beweis dafür, daß der Glossator nicht rational im Sinne der Musiktheorie denken kann! Übrigens hätte man hier, wo es um die Achtzahl geht, erwarten müssen, daß die acht *tropi* von Boethius erwähnt werden, wenn dies nicht geschieht, aber auch keine Auseinandersetzung mit dem Gegensatz von 15 und 8 *tropi* stattfindet, ist dies ein klarer Beweis für entsprechende Unkenntnis (dies gilt auch für den geradezu „systematischen“ Verzicht auf Kenntnisnahme der Einteilung von Boethius: Gerade hier wäre ein Verweis auf *musica instrumentalis* sinnvoll — er fehlt aber).

Damit wird natürlich auch die *MHΣH* zu einer abstrakten, aufgrund abstrakter Merkmale assoziierten Größe, nämlich eines Urelements, dessen Entsprechung in der Himmelmusik, die Sonne nun *totius consonantiae informitatis vocumque materiei proportionem possidet. ...* Hier entsprechen sich *materies* und *informitas*, die beide als Träger oder Voraussetzungen der *proportio* erscheinen, es handelt sich bei der *informitas* also um etwas wie eine „Vorform“, etwas, das dann proportionale Form aufnehmen kann — die philosophischen Hintergründe interessieren hier nicht weiter, man kann sie z. B. bei Johannes Scottus finden.

Wichtig ist hier nur, daß der Glossator auch hier, wo es um musiktheoretisch spezifische Begriffe geht, *voces* bzw. *consonantiae* eine nur stilistisch verständliche Erweiterung formuliert, nicht etwa eine musiktheoretisch rational begründete Zweiteiligkeit: Die *consonantiae* sind der *proportio* unterworfen, insofern auch die rational bestimmten *voces*. Die notwendige, rationale Klarheit der Relation beider Größen, die man bei Boethius finden kann, besitzt der Glossator nicht — ein ziemlich deutlicher Hinweis darauf, daß er weder das Buch von Boethius gelesen noch musiktheoretisch rationales Wissen erworben hat: Alle Formulierungen weisen deutlich darauf hin, daß, genau wie Johannes Scottus, auch „der“

Außerdem aber werden räumliche Abstände in Stadien gemessen, die musikalischen Intervalle aber *allein durch den rationalen Aufstieg der Ausdehnungen nach den Regeln der Zahlen*; daß natürlich auch Abstände räumlicher Natur zu je zweien, als Streckenpaare proportional verglichen werden können, bleibt Johannes Scottus unbekannt, weshalb auch seine Formulierung eines *rationalen Aufstiegs* wohl nicht mehr besagt als ein „proportional“ formuliertes raumanaloges Aufsteigen, also Unsinn ist.

Wenn dann noch das Maß der Strecke zwischen Erde und Mond parallelisiert wird mit der Relation $216/192 = 3^3 \cdot 2^3 / 3 \cdot 2^6$, und dann noch als Maß des kleineren Terms die Zahl 24 angeführt wird, weil man diese Zahl aus der Division des kleineren Terms durch 8 bekommt, ist — abgesehen von der Herkunft der Zahlen, zu denen man das erwähnte Werk von Duhem heranziehe — von absolutem Unwissen des

anonyme Glossator kein Repräsentant der Rationalisierung der Musik im 9. Jh. ist.

Die letztzitierte Glosse, die *informitas* mit *materies* verbindet, gibt auch zu erkennen, daß die zuerst zitierte Glosse mit den Begriffen Mühe hat, und *informitas vocum* im Sinne der *ungeformten Materia* der Töne zu übersetzen ist, wie oben angedeutet.

Einen Primat der *μέση* findet man z. B. bei Cleonides und Bryennius, ed. Jonker, S. 112, 4, insbesondere die Aussage, daß alle Töne *τὸ γὰρ πῶς ἔχειν ἕκαστον αὐτῶν πρὸς τὴν μέσην φανερώς γίνεται*. ..., ed. Jan, S. 202, 5. Die lateinische Stelle, durch die diese Tradition zum Glossator gekommen ist, wäre noch zu finden, wegen der geringen musikhistorischen Relevanz ercheint das aber nicht sehr wichtig. Daß der Glossator verstanden hätte, was die nach Bryennius zitierte Funktion der *μέση* ist, ist auszuschließen, denn sie ist nicht irgendeine *informitas vocum*, sondern selbst eine *vox*; d. h. der Autor kann nicht verstanden haben, was die *μέση* überhaupt ist, ein „symmetrisch“ ausgezeichneter Ton des *σύστημα τέλειον*; auch davon hat der Autor nichts verstanden. Die angesprochene Funktion der Mese wird im Zusammenhang der *μεταβολὴ κατὰ τόνον*, in moderner Terminologie der Modulation, diese werden repräsentiert jeweils durch die „Rückungen“ der jeweiligen *μέσαι*, womit diesem Ton eine gewisse Funktionalität zukommt, die aber nicht mit der der mittelalterlichen *finalis* zu vergleichen ist.

Immerhin, vielleicht hat er schon am Monochord experimentiert, was aber nicht unabdingbare Voraussetzung ist, sicher hat er einen Einblick in die Praxis eines zeitgenössischen Saiteninstruments gehabt.

Augustins Problem dagegen ist das Bestehen einer *materia*, die in Hinblick auf ihre Voraussetzungen bereits *forma* ist, sozusagen zwei Schichten von *forma*, von denen die jeweils hierarchisch niedrigere die Funktion wechseln kann und wieder zur *materia* wird, kein musikhistorisch wesentliches Problem.

Wesens von Proportionen bei Johannes Scottus auszugehen, denn hätte er adäquat den angegebenen Bruch — modern formuliert — restlos gekürzt, hätte er die Zahl $9/8$ erhalten, und somit nichts als die Proportion des Ganztons. Der Unsinn seiner „Erklärung“ beweist damit klar, daß Johannes Scottus keine Erfahrung mit einer konkreten oder auch nur literarisch vermittelten — z. B. durch Boethius — *κατατομή τοῦ κάλονος* gehabt haben kann. Die oben gestellte Frage ist damit beantwortet: Johannes Scottus hat kein Wissen von der eigentlichen Natur der Proportionen, obwohl er die falsche Definition von *tonus* durch Martianus Capella eigenständig „verarbeitet“, also mit dem ihm zugänglichen Wissen selbständig, aber nicht etwa musiktheoretisch adäquat, umgeht: Der eigentliche Inhalt der Musiktheorie war aus der Schrift von Martianus Capella nicht abzuleiten.

Johannes Scottus hat bemerkt, und zwar auf dem primitiven Niveau, daß Abstände von Sternen durch Stadien, Sterntöne aber irgendwie durch Proportionen gemessen werden — ein wesentlich formaler Unterschied —, nicht bemerkt hat er aber, daß die antike Theorie von Sphärenharmonie wenigstens insoweit in Übereinstimmung mit rationaler akustischer Theorie stand, als sie auf dem physikalischen Bewegungsbegriff beruht.

Warum die Sterne tönen, erklärt Johannes Scottus für seine ganz neuartige „Theorie“ nicht, er sieht keinen Grund für die Anführung einer solchen Begründung. Damit bleibt aber seine Insistenz auf der Unterscheidung von räumlichen und proportionalen, musikalischen Abständen ebenfalls inhaltlich unbegründet, also weitgehend formalistisch und ohne inhaltlichen Bezug zu musiktheoretisch definierten Strukturen. Offenbar war der Grund für seine so neue Theorie das übernommene „Wissen“ um die *absidae*, also veränderliche Abstände, die dann ja auch veränderliche Tonhöhen zur Folge haben müssen. Die Umlaufbahn als Bewegung bestimmter Geschwindigkeit als Generator der Töne hat er nicht verstanden²⁴⁶.

²⁴⁶Obwohl die Lektüre schon von Boethius, *Inst. mus.*, I, 2, hier auf die Probleme hätte aufmerksam machen müssen, vgl. o., 1.2.0.1 auf Seite 74: Boethius stellt fest, daß die verschiedene Höhe der Sterne, die so in gleicher *incitatio volvuntur, ut per dispaes inaequalitates ratus cursuum ordo ducatur*. Und daraus muß dann eine *modulatio* entstehen. Natürlich läßt die Verwendung des Wortes *incitatio* als für alle Sterne gleicher Impuls oder gleichartige Bewegung die notwendige, auch für die Antike mögliche physikalische Präzision vermissen, klar ist aber, daß irgendwie die Bewegungsart gleichmäßig sein muß, die Differenz dagegen in den verschiedenen Höhen liegt — ganz klar scheint auch Boethius der

Die absonderliche Definition von *tonus*, die er nicht verstanden haben kann — sonst müßte er sie ablehnen —, verwendet er dann als Mittel, seine neue „Erkenntnis“ über den Unterschied zwischen Tonabständen und Lageabständen der Sterne. Somit kann auch erklärt werden, daß einige Autoren seiner Vorlagen für Sphärenharmonie zwischen der ja *stummen* Erde und dem Mond einen *tonus* setzen konnten: Das ist „nur“ ein räumlicher, kein musikalischer *tonus*. Der Widerspruch seiner eigenen, ersichtlich auf dem Niveau weitgehender Unkenntnis antiker Musiktheorie entwickelten neuen „Theorie“ der Sphärenmusik zu den Angaben der Vorgaben war durch Verweis auf mindestens zweifache Bedeutung von *tonus* sogar durch Bezug auf Autoritäten zu bewältigen; eine letztlich absurde Folge der absurden Definition von Martianus Capella.

Wesentliches Ergebnis dieser Betrachtung der Folge dieser falschen Definition bei Johannes Scottus ist aber die Erkenntnis, daß Johannes Scottus zur Zeit der Abfassung seines Kommentars, oder wenigstens des ersten Teils, kein inhaltliches Wissen über die eigentliche Bedeutung der verwendeten musiktheoretischen Begriffe gehabt haben kann, sonst hätte er seine Unterscheidung von Proportion der betreffenden Töne und den Abständen der Sterne nicht aufstellen können, hinzu kommt, daß er den Ursprung „seiner“ Töne gar nicht angibt. Wahrscheinlich kannte er die Orgel, vielleicht hat er auch Manipulationen am Monochord sozusagen von Außen gesehen — verstanden hat er davon nichts.

In diesem Zusammenhang ist auch die Formulierung des gleichen Sachverhalts der Sphärenharmonie durch Remy von Auxerre hochgradig seltsam, wenn er nämlich das je zwei Sternen zugeordnete klangliche Ereignis als *sonus* bezeichnet und dazu noch durch Höhenangaben charakterisiert, ed. Lutz, zu Dick, 10, 24:

... Tangit autem hoc loco non solum musicam chordarum verum etiam illam caelestem musicam septem planetarum. Dicunt enim astrologi inter extimam spheram et circulos septem planetarum omnes musicas consonantias impleri. Nam a Saturno usque ad spheram caelestem dicunt acutissimum fieri sonum, a terra vero usque ad lunarum circulum gravissimum, licet quidam altiter sentiant et a Saturno usque ad spheram caelestem graviorem sonum, a terra usque ad lunam acutiorem fieri asserant sonum, idcirco quia quod strictius et brevius est, necesse est ut

Vorgang nicht gewesen zu sein; daß Bewegung Grund des Tönens war, ist aber klar.

acutius resonet. Inter circulum vero Saturni et Lunae per totam amplitudinem planetarum varietas diversorum sonorum et omnis musicae perficiuntur consonantiae, quas hic in nemore Apollinis fuisse confingit.

Hier ist der Einfluß von Macrobius bzw. Cicero zu sehen. Von Interesse ist aber die Absurdität des Wortgebrauchs *sonus*, die wohl nicht näher erläutert werden muß — was Remy beschreibt, sind Abstände, musikalisch also Intervalle, nicht *soni*, dieser Terminus wäre nur brauchbar, wenn der jeweils höchste oder tiefste *sonus* eines der Sternenpaare gemeint gewesen wäre, vielleicht ist das auch der Fall und Remy drückt sich nur unzulänglich aus; auch was von der antiken physikalischen Bewegungstheorie noch erhalten ist — daß zwischen Erde und Mond ein tiefer oder eben nach anderer Meinung ein hoher Ton liegen soll, *quia quod strictius et brevius est, necesse est ut acutius resonet* —, erweist weder terminologisch korrektes, noch ausreichendes inhaltliches Wissen, aber immerhin doch mehr an Wissen als Johannes Scottus in seinem Kommentar darlegt²⁴⁷; er steht hier also nicht wesentlich über dem Erkenntnisstan von Johannes Scottus, was er an anderer Stelle, z. B. beim Anführen von choralischen Beispielen mit Neumen klar tut.

Kontaminiert ist hier die Bestimmung der jeweiligen Intervalle zwischen den Sterntönen und eben die Zuordnung bestimmter Tonhöhen zu bestimmten *planetarum*. Daß jedoch ein derartiger Unsinn formuliert werden kann, muß hochgradige Zweifel selbst daran wecken, daß Remy, der ja konkrete Melodiebeispiele aus dem Choral einführt, wirklich verstanden haben kann, was die elementaren Begriffe der Musiktheorie wirklich bedeuten. Das Fehlen des Wissens um die in der Antike formulierten Grundlagen der Akustik — soweit man in der Antike diesen Begriff

²⁴⁷Obwohl solches Wissen bereits aus dem ersten Buch der Musikschrift von Boethius abzuleiten gewesen wäre; auch die Formulierungen in ed. Lutz, zu Dick, 11, 5 weisen nicht auf ein Verstehen der Grundlagen, nämlich woher eigentlich die Anwendbarkeit von Proportionen auf Intervalle herrührt: *Diapente vero symphonia est quando vox vocolam tota sui praecedat quantitate et insuper superat vocis medietatem sive in acumine sive in gravitate. ... Est autem tonus in musica quando maior vox minorem superat tota sui quantitate et insuper eius octava parte.* Offenbar ist der Ton eine meßbare *quantitas* — wenn Remy hier wirklich denken würde. In Hinblick auf die klare Angabe der Relationen durch Boethius ergibt sich zwangsläufig, daß Remy von der antiken physikalischen Theorie nichts verstanden haben kann, denn nur diese erklärt, warum Proportionen auf melische Größen anwendbar sind.

anwenden darf — wird auch deutlich, wenn man ed. Lutz, zu Dick, S. 50, 8 liest, wo es um Beschleunigung und Verlangsamung von Sternumläufen geht: ... *Cogit enim planetas propinquitas terrae, retardat altitudo. Quantum enim magis appropinquant terrae, tanto citius currere videntur, et quanto elongantur a terra in altitudinem, tanto tardius. Quattuor autem modis retardantur sidera: aut quando in altissimis absidibus currunt, ...* Daraus hätte Remy folgern müssen, daß nur die von Johannes Scottus angenommene Ordnung — von Theorie kann nicht gesprochen werden, weil auch ihm die Begründung von Tonhöhe durch Geschwindigkeitsunterschiede unbekannt bleibt — stimmen kann, daß nämlich der Saturn einen sehr tiefen Ton haben muß. Stattdessen kann Remy die beiden überlieferten Ordnungen einfach unverbunden als Alternativen nennen; zu einer Entscheidung ist er unfähig, obwohl mit der letztzitierten „Theorie“ nur die mit tiefem Saturnton gelten kann.

In ed. Lutz, zu Dick, S. 75, 17 findet man nochmals die beiden Anordnungen, nun aber auch eine korrekte Terminologie:

ORBIS i. e. circulus Saturni, QUEM NITEBATUR illa Philologia CIRCUMIRE, TINNIEBAT MELO DORIO i. e. gravissimo sono. Hic secundum eos loquitur, qui dicunt in Saturni circulo gravissimum esse sonum, in luna vero acutissimum, quamquam verius esse videatur acutissimum sonum esse in circulo Saturni, gravissimum in luna, si ita est, in hoc differ musica caelestia ag hac terrestri et artificiali. Dorius tonus est gravissimus in musica. Toni atuem musicae ex vocabulis gentium denominantur: Phrygius, Lidius, Yastius, Dorium, inter quos gravissimum sonum obtinet Dorius

Remys Kommentar zu 197 zeigt das Verstehensproblem: Der Name ist eindeutig, *Dorius* bedeutet eine tiefe Lage, es gibt zwei Anordnungen der Sterntöne — Martian aber gibt nur den Namen, keinen Hinweis darauf, was er strukturell meint. Also muß Remy bei seiner Bevorzugung der Tradition, die dem Saturn den höchsten Ton zuweist — Remy kennt Cicero bzw. Macrobius — einen Gegensatz zwischen *musica caelestis* und *musica terrestri et artificiali* konstatieren (zu dieser doppelten Charakteristik der irdischen Musik s. auch o., 2.7.5.3 auf Seite 688): Auf Erden *Dorius obtinet gravissimum sonum*. Die „Lösung“ des Problems ist originell, von Interesse ist aber vor allem die verwendete Terminologie: Hier entsprechen die Sternumläufe klanglich *sonis* — zu einer einheitlichen Terminologie ist Remy also nicht fähig, bzw.

er sieht nicht den Gegensatz, den die Wortwahl in den beiden, den selben Sachverhalt beschreibenden zitierten Stellen hervorbringt. Und daher dürfte auch das, was den *Dorius tonus* in Remys Denken auszeichnet, der *gravissimus sonus*, strukturell bedeutet haben könnte, kaum rational rekonstruierbar sein. Es wäre vor allem verfehlt, sofort von der Vorstellung repräsentativer Töne wie *finales* auszugehen; dafür gibt es keinen Hinweis! Hier konnte einfach übernommen werden.

2.8 Zur Musik in Exemplifizierungen der Harmonie bei Johannes Scottus Eriugena in Hinblick auf seine Kenntnis des Texts von Martian und sein musiktheoretisches Wissen

2.8.1 Probleme einer Voraussetzung klarer musiktheoretischer Bewältigung des Harmoniebegriffes und anderer musiktheoretischer Begriffe bei Johannes Scottus

Vergleichbare Probleme einer Bestimmung der Relation zwischen musiktheoretisch spezifischen Strukturen und dem, was unter exemplifizierender Heranziehung von „Musik“ Johannes Scottus eigentlich sagen will, finden sich auch an anderer Stelle, wenn der Philosoph über den Harmonie-Begriff schreibt, so z. B. an einer Stelle, die Niemöller zum Anlaß sicher sehr gehaltvoll gemeinter — wenn auch ohne Berücksichtigung der Verifizierbarkeit in Hinblick auf die zeitgenössische Musiktheorie — Erläuterungen macht, *ib.*, S. 296 f. Es geht um das traditionelle Prinzip der *Einheit des Verschiedenen*. Dieses konnte etwa Philolaos ganz konkret am Beispiel der „ungeraden“ Teilung der Oktav, der *ἀρμονία*, in Quint und Quart „sehen“²⁴⁸; Johannes Scottus kann dies nicht, weil er offensichtlich das Prinzip der Einteilung des Monochords nicht verstanden hat, er muß also auf einfachere Prinzipien als „Beweis“ zurückgreifen — das Wesentliche der Pythagoräischen Musiktheorie zu verstehen, war er nicht fähig²⁴⁹.

²⁴⁸Beachtet man diesen Sachverhalt in seiner Bedeutung für das Pythagoräische Modell, wird erkennbar, daß die „ungleiche“ Teilung des Ganztons, das Fehlen einer rationalen Quadratwurzel von $9/8$ nicht, wie Hentschel in seinem Beitrag, s. o., 2.6.1.1 auf Seite 507, meint, eher zufälligen Charakter hat, sondern essentieller Beweis der Harmonia ist.

²⁴⁹Daß er, wenn der Kommentar ihm wirklich zuzuschreiben ist, den zumindest irreführenden Passus von Martianus, daß *tonus est spatium cum legitima quantitate*, s. o., Anm. 570 auf Seite 1302, vom Terminus her adäquat, vom Zusammenhang aber interpretierend, *LEGITIMA* durch *cum epogdoo* erklärt, Lutz, zu Dick, 494, 14, beweist nicht, daß er jemals Boethius *Inst. mus.* gelesen haben müsse, wie Atkinson, *Tonus in the Carolingian Era ...*, in *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters* III, München 2001, S. 32 f., behauptet; dagegen spricht schon, daß er den Kernsatz des Pythagoräischen Modells bei der anschließenden Erwähnung *AUT EMITONIUM i. e. divisio toni aut in duas aut in III aut*

Dies begegnet etwa in *Peri phys.* V, 36, 965 C; es geht im Kontext um die letztlich unzerstörbare Schönheit der ganzen Schöpfung, um die Harmonie des *ordo*, den Gott bestimmt hat. Alle Dinge die, *intra divinas leges ordinati* sind, und daß *omnium visibilium et invisibilium consona absque ulla dissonante harmonia modulabitur*, worauf der Schüler antwortet²⁵⁰:

D: *Libero mentis contuitu clare perspicere universae naturae adunationem ex diversis sibi que oppositis copulari, musicis rationibus admonitus, in quibus conspicio, nil aliud animo placere pulchritudinemque efficere, nisi diversarum vocum rationabilia intervalla, quae inter se collata musici modulaminis efficiunt dulcedinem.*

Auf Parallelen zum Terminus *adunatio* in diesem Zusammenhang wurde bereits

in IIII. bzw. *EMITONIUM i. e. divisio toni sequitur* bzw. ed. Lutz zu Dick, 494, 18, *MEDIUM i. e. mediam partem toni*, die Nichtteilbarkeit des Ganztons, gerade nicht erwähnt, sondern Formulierungen bringt, die nur als ad hoc Assoziationen erscheinen, bzw. „wörtliche“ Interpretationen sind — er hat von der Sache nichts verstanden, außer dem Umstand, daß *tonus* mit der, nun aus dem Vierzahlenschema bekannten Proportion $9/8$ etwas zu tun hat; selbst Censorinus oder Calcidius hätten ihn hierin belehren können.

Daß allerdings Johannes Scottus dies, *as befits a scholar who knew Greek* getan habe, erscheint doch als höchstgradig unwahrscheinlich: Die Bekanntschaft mit der Natur des Ganztons konnte man, wie Atkinson korrekt zeigt, aus der Arithmetik von Boethius ebenso entnehmen wie aus anderen, heute — als Quellen der antiken Musiktheorie — eher etwas obskur scheinenden lateinischen Texten.

Der Verweis auf weitergehende Teilungen, nämlich in ausgerechnet drei oder vier kleinere „Halbtöne“ ergibt sich aus dem, was folgt, also dem Mißverständnis von Johannes Scottus, daß *emitonium* der Oberbegriff von *Diesis* bzw. *Tetramoria* sei; von Boethius hat der Kommentator diese rein Aristoxenische Vorstellung aber mit Sicherheit nicht übernommen. Wie Atkinson ebenfalls zu recht bemerkt, ist man bei Remy, der den Hinweis auf die „Nichthalbierbarkeit“ anführt, sicher, daß er das Pythagoräische Modell verstanden bzw. wenigstens korrekt literarisch übernommen hat, wenn er, ed. Lutz, zu Dick, 494, 17 bemerkt: *HEMITONIUM dicitur QUOD TONI MEDIUM TENET i. e. mediam partem toni, licet in duo aequa non possit umquam dividi.* Auf das Problem, daß der Ganzton als Maß der Musik insgesamt bewertet wird, wird hier u. a., Anm. 563 auf Seite 1284 näher eingegangen.

²⁵⁰ Auch hier harret die wissenschaftliche Welt der faszinierenden Entscheidung des Genius oder *δαμόνιον* von M. Haas über das Alter dieses *Schülers* bzw. über seine Relation zur Pubertät; leider werden solche Ausflüge in die Über- oder Unterwissenschaft nie zu einem erkennbar Sinn-zeugenden Ende geführt, es bleibt bei der großen Andeutung.

eingegangen, s. o., Anm. 53 auf Seite 496. Das Gemeinte ist die Harmonie des Gegensätzlichen (wobei Platos etwas spitzfindiger Vorwurf an einen „falschen“ Gebrauch des Wortes in Hinblick auf noch getrennte, gegensätzliche Dinge, nicht geläufig ist, aber vom Leser als Übungsaufgabe bestimmt werden kann). Das sinnlich faßbare Beispiel ist die Musik, das *musicum modulamen*. Und da sind es die *diversarum vocum rationabilia intervalla*; wenn man *vox* im Sinne von *sonus* bestimmt, bewegt sich die Begründung ganz im Rahmen des Pythagoräischen Modells, allerdings ist gerade diese Spezifizierung von *vox* für Johannes Scottus nicht einfach vorauszusetzen. Und schließlich bleibt der Abschluß dieses Abschnitts, wo von *collata intervalla* gesprochen wird. Natürlich kann man Melodie als Folge von Intervallen ansehen²⁵¹, nur dürfte dies der Philosoph hier gar nicht meinen; es geht ja um die Proportionen. Und da läßt die Formulierung keine Entscheidung darüber zu, ob Johannes Scottus wirklich bewußt ist, wer die Träger der *adunatio* in der Musik sind; dies sind natürlich die Konsonanzen, die unterschiedliche Töne in ein „harmonisches“ Verhältnis bringen. Die Formulierung von Johannes Scottus ist ersichtlich unklar, was bei der Klarheit der antiken Theorie der Melik etwa in der von Boethius vermittelten Form vermeidbar wäre — wenn es dem Philosophen um spezifische Korrektheit gegangen wäre.

Der nächste Abschnitt ist nun auch nicht so klar, wie es scheinen könnte:

Ubi mirabile quiddam datur intelligi, et solo mentis contuitu vix comprehensibile, quod non soni diversi, verbi gratia²⁵², fistularum organi vel chordarum lyrae seu foraminum tibiae, qui quoddammodo sensibus percepti, in numero rerum esse videntur, harmonicam efficiunt suavitatem, sed proportiones sonorum et proportionalitates, quas sibi invicem colla-

²⁵¹Etwas Vergleichbares findet man in der „Theorie“ der byzantinischen Notationszeichen: Das Bezeichnete der die Melik betreffenden Zeichen sind Schritte und Sprünge, keine Töne, also sozusagen gerichtete „durchzusingende“ Strecken, nur fehlt eine solche Formulierung, das Grundelement, die *φωνή*, bedeutet den jeweils, d. h. im Verlauf einer Melodiegestalt an der betreffenden Stelle als solchen zu erlebenden, kleinsten Schritt, was in Zeichen etwa, in der Bedeutung *kleinster Schritt nach oben* erwartungsgemäß die *ὀξεία* angibt; da diese Besonderheit in der Dissertation von M. Haas, euphemistisch formuliert, nicht klar genug dargestellt wird, sei verwiesen auf Verf., *Otfrid und Zum Bezeichneten der Neumen*.

²⁵²Und diese Exemplifizierung ist in Hinblick auf das in der Melik die Harmonie Erzeugende unbrauchbar, also ein Beweis für grundsätzliche Verstehensmängel von Johannes Scottus.

tas, solius animi interior percipit et dijudicat sensus.

Quae videlicet proportionales et proportionalitates vocum sensibilium sonorumque merito dicuntur esse, quoniam non solum nil ab eis corporeus sensus patitur, verum etiam ultra omnem sensum acutissimus rationalis animi obtutibus veluti supra rerum naturam considerantur, et dum inter ea, quae non sunt, computantur, his quae sunt, honestissimam praestant et administrant concordiam.

Auch hier ist das philosophisch Gemeinte nicht sehr kompliziert, den sinnlichen Dingen, hier der Schönheit von Musik, geben die eigentlich seienden Dinge, die *proportiones et proportionalitates*, die nur vom inneren, nicht vom sinnlichen *sensus* aufgenommen werden können, eben diese Schönheit. Diese Relation der seienden Dinge gegenüber den nicht-seienden Dingen unter dem Prinzip der Harmonie bestimmt in Relation zur sinnlichen oder nur geistigen Perzeption des Menschen beachtet Niemöller nicht, der Sinn ist aber nicht schwer zu verstehen.

Hier nun interessiert aber wesentlich, wie die musikalische Konkretisierung, der Beweis aus dem Sinnlichen formuliert wird. Die konkreten, und als solche verschiedenen Objekte sind die *soni diversi*, nun aber zur Überraschung nicht die verschiedenen Tonhöhen, deren „Physik“ ja die Fähigkeit der Musik zur Ordnung durch Proportionen²⁵³ ermöglicht, sondern sozusagen sofort die Töne von verschiedenen konkreten Musikinstrumente; Grundlage wären also die verschiedenen Klangfarben.

Dieser Bezug würde keinem Vertreter des Pythagoräischen Modells (aber auch nicht des Aristoxenischen Modells) einfallen, denn natürlich sind die Tonhöhen sinnlich hörbare Erfahrungen, das konnte man von Boethius direkt entnehmen, z. B. da, wo es um die Frage der Relation von Gehör und *ratio* geht. Da wird deutlich, daß das direkte Objekt einer Beurteilung durch den *sensus aurium* nicht etwa die Klangfarbe verschiedener Instrumente ist, sondern ganz eindeutig die Konsonanz, also das, was einer *proportio* sinnlich nach dem antiken Modell geradezu eineindeutig entspricht, nur, daß der *sensus* — als Axiom — nicht immer ein klares Urteil darüber abgehen kann, welches Maß einer (an sich eindeutigen) Konsonanz im kon-

²⁵³Daß der Philosoph durchweg *proportiones et proportionalitates*, also modern formuliert Brüche und Mittel unterscheidet, ist in Hinblick auf Musik nicht ganz gerechtfertigt, da die Mittel ja nur den Zweck haben, Proportionen zu generieren. Dies zu verstehen kann man von Johannes Scottus nicht verlangen.

kreten Fall zukommt: *Ipsas enim consonantias aure metiuntur, quibus vero inter se distantibus consonantiae differant, id iam non auribus, quarum sunt obtusa iudicia, sed regulis reationique permittunt, ut quasi oboediens quidam famulusque sit sensus, iudex vero atque imperans ratio*, ed. Friedlein, S. 196, 3. Davon hat Johannes Scottus ersichtlich überhaupt nichts begriffen. Natürlich gibt die antike Theorie hier gewisse Probleme auf, die dann virulent werden, wenn man wie hier Johannes Scottus das andere Bild für die Harmonie, das Zusammenstimmen verschiedener Instrumente als Beispiel für eine abstrakte *harmonia* mit einbringt. Das antike Modell der Melik betrachtet die einzelnen Instrumentengattungen nur insoweit als sie durch verschiedene physikalische Eigenschaften der Tonerzeugung fähig sind, klare Tonhöhen zu generieren. Damit aber ist die spezifische Natur der Instrumentenklänge irrelevant. Natürlich ist klar, daß die Tonhöhenwahrnehmung eine der vielen Ebenen der Abstraktionsbildung musikalischen Hörens darstellt — die Abstraktion von der Klangfarbe, die einen an sich gemeinten Ton als Tonhöhe erkennen läßt, also ganz einfach, die die Verstimmtheit von Instrumenten sehr verschiedener Klangfarbe empirisch beurteilen läßt. Natürlich kann man solche Betrachtungen von antiker Theorie nicht erwarten, erst recht nicht von Johannes Scottus, man kann damit aber die jeweils behandelten Sachverhalte sozusagen rational rekonstruieren.

Die Frage, warum es dann überhaupt verschiedene Instrumente gibt bzw. solche verwendet werden, verschwindet sozusagen hinter der Erkenntnis, daß hinter allen diesen Instrumenten in ihrer Fähigkeit, eindeutig meßbare Tonhöhen hervorzubringen die gleiche Natur steht, die nämlich, die Abstände zwischen Tonhöhen rational meßbar sein läßt. Daß damit ein Problem der Bewertung der zur Harmonie notwendigen Verschiedenheit entsteht, wird deutlich eben genau dann, wenn man das bekannte Beispiel von Seneca heranzieht, denn das ist Grundlage des Beispiels von Johannes Scottus — dies gilt nur in einem phänomenologischen Sinn, ob echte Abhängigkeit bestehen könnte, wäre zu prüfen; hier soll es genügen, auf die inhaltliche Voraussetzung zu verweisen, *Ad Lucilium, epist. XI, 84*. Es geht darum, die zwei Möglichkeiten der Antike, den allgemeinen Harmoniebegriff durch oder in Musik zu exemplifizieren:

Non vides, quam multorum vocibus chorus constet? Unus tamen ex omnibus redditur. Aliqua illic acuta est, aliqua gravis, aliqua media: accedunt viris feminae, interponuntur tibiae: singulorum illic latent voces, omnium apparent. De choro dico, quem veteres philosophi nover-

ant. In commisionibus nostris plus cantorum est quam in theatris olim spectatorum fuit: cum omnes vias ordo canentium implevit et cauca aenatoribus cincta est et ex pulpito omne tiliarum genus organorumque consonuit, fit consentus ex dissonis.

Gemeint ist der Ratschlag an Lucilius, aus der Fülle von Gelesenem und auch eigenem Gedachten eine eigene Einheit zu bilden. Neben der Aufzählung verschiedener Bestandteile, Chorsänger, bzw. für die neuere Zeit, die ungeheure Zahl an *canentes*, *aenatores tibiae organaque*, führt Seneca noch ein Beispiel an, das auf dem geläufigen Dreierschema beruht: Tiefe, Höhe, und zwangsläufig dann auch die Mitte. Dabei war der Unterschied von männlichen und weiblichen Stimmen als konkreten Entsprechungen der abstrakten Begriffe *acuta gravisque vox* naheliegend, die Idee, das Mittlere den Instrumenten zuzuweisen, zeigt aber, daß Seneca hier formalistisch vorgeht. Zu beachten ist auch, daß er an keiner Stelle die musiktheoretisch gegebenen Träger der Harmonie des Verschiedenen einsetzt, die Konsonanzen; das hätte bei der Anführung von Frauen- und Männerstimme nahegelegen, z. B. die Konsonanz der Oktav, wie man das, mit anderer „Besetzung“ bei Hucbald findet. Dies zeigt aber auch, daß Seneca das eigentliche Zusammenklingen, die für die theoretischen Möglichkeiten der Zeit, soweit nicht Aristoxenisch geprägt, wesentlich auf den *proportiones* gründet, als Strukturmerkmal nicht sieht und auch nicht sehen muß, sein Beispiel ist hier „konkreter“, muß nicht die oben genannte Abstraktion erst einmal eines „Raumes“ der Tonhöhen voraussetzen; für ihn ist einfach ein konkretes, dann etwas ausgeführtes Beispiel für Einheit in bzw. aus der Vielfalt wesentlich. Damit aber entzieht sich das Beispiel Senecas sozusagen den für die antike Theorie bestehenden Problemen; es bleibt in sich sinnvoll, denn es verzichtet auf die Einbeziehung der Theorie.

Vielleicht kann man die bekannte Formulierung der *Musica Enchiriadis*, ed. Schmid, S. 40, 10, in Bezug zu diesem Text setzen: *Possunt enim et humanae voces et in aliquibus instrumentis musicis non modo binae et binae, sed et ternae ac ternae hac collatione misceri, dum utique uno impulsu vel tribus in unum vocibus actitatis totidem voces respondent organum.* Natürlich kommt hier noch der sozusagen zeitliche Ausführungsfaktor des gleichen „Takts“ hinzu; die Erwähnung von Singstimme gleichwertig mit Instrument, direkte Folge der Einbeziehung des

„Stimmen“ des Chorals in die *musica instrumentalis*²⁵⁴, kann aber auch durch das

²⁵⁴Was eben eine oben genannten neuere Autorin, die sich angeblich der Erforschung dieser Schrift gewidmet haben will, offenbar bis heute nicht verstanden hat, wenn sie nicht begreift, daß die *Musica Enchiriadis* hier die Ausführung einer Form abstrakt, d. h. ohne Berücksichtigung der ausführenden Organe, ohne Beachtung konkreter Arten der Ausführung aufrufen kann — genau das ist die Folge der antiken Vorgabe, das das Eigentliche melischer Wahrnehmung eben die Tonhöhe, invariant gegenüber der jeweiligen konkreten Ausführung darstellt, daß Musik aus Tonhöhen und deren Rhythmik besteht und sich somit als Struktur oder Form beschreiben läßt; ob diese Struktur ausgeführt wird oder nicht, ob sie Trompeten blasen oder Geigen streichen, ist für die Struktur als Eigentliches irrelevant (was aber nicht besagt, daß die *Musica Enchiriadis* nicht die Ausführung im Blick hätte, sie kann sie aber als zweite Ebene getrennt denken; ist das so schwer zu verstehen?) Genau das hat auch Johannes Scottus nicht gesehen.

Man sollte sich darüber klar sein, daß die Unterordnung auch der Musik der Liturgie, des liturgischen Gesangs unter die Kategorien der *musica instrumentalis* natürlich nicht einfach die alte Höherwertung des Gesangs vor instrumentale Musik — in einem allgemeinen Sinne — aufhebt, die Erwähnung der Äquivalenz, ja höheren Leistungsfähigkeit der Instrumente, ed. Schmid, S. 26, 29, die oben zitiert wurde, hat mit Sicherheit nicht dazu geführt, den Choral oder auch die *organa* nach Art der komischen Interpretation eines Nôtre Dâme-*organum* nach von Ficker als übliche Aufführungspraxis einzuführen — es geht um abstrakte Exemplifizierungsmöglichkeiten der melischen Formelemente, der Intervalle etc.

Natürlich hat auch noch im 12. Jh. die alte Hochwertung Gültigkeit, die auch der „heidnische“ Martianus Capella mitgibt (117):

... nam nec tibiarum mela, nec ex fidibus sonitus, hec hydraularum harmonica
deerat plenitudo, sed in blandum collata cantum ac modificato fine compactum
voci virginum complementi spatium ratum fecere silentium. ac tunc ille omnis
chorus canoris vocibus dulcique modulatu praevertit omnes organicas suavitates,

...

Der musikalischen Herrlichkeit, dargestellt durch den Instrumentenkatalog — *kein Instrument hat da gefehlt* —, folgt, dramaturgisch sinnvoll eingesetzt, die noch viel höherstehende Herrlichkeit der reinen Vokalmusik der Musen selbst; eine Wertung, die der Autor der *Visio Tnugaldi* direkt wiederholen kann, ec. Wagner, S. 49, 20:

*Et accendentes proprius viderunt intus utriusque sexus monachos, qui angelis
assimilabantur, quorumque voces suavitate atque dulcedine omnia musicorum
instrumenta superare videbantur ...*

Musicus heißt für den Autor offensichtlich *Spielmann*, was andere durch *organista* wiedergeben. Die Wertung dürfte klar sein (unterhaltsam ist, daß schon Tnugaldus bzw. der Autor

Vorbild Senecas sozusagen zusätzlich gerechtfertigt worden sein, ohne daß damit v. Fickersche Vorstellungen über die Ausführung des Nôtre Dâme Organum auch für das ältere Organum, gar noch in der Liturgie diskutiert werden müssen: Die *Musica Enchiriadis* kann genau wie das antike Vorbild über musikalische Strukturen eben als Strukturen sprechen, unabhängig von der Frage nach Stimmqualität, Klangfarbe etc. Die Fülle an möglichen Ausführungsinstrumenten ist eine unterste „konkreteste“ Ebene, die für die Struktur des *organum* ohne jede Bedeutung ist: Die Theorie des *organum* ist nicht auf die Arten von möglicherweise ausführenden Instrumenten bezogen!

Daß jetzt aber eine theologisch und liturgisch streng vokale Musikkultur „das“ Instrument gleichberechtigt anführen kann, ja hinsichtlich rein technischer Leistungsfähigkeit in bestimmten Gegebenheiten sogar als überlegenes Ausführungsmedium heranzieht, macht das Ergebnis der Rationalisierung deutlich: Objekt von Musiktheorie und damit eigentliches Wesen der (liturgischen) Musik ist die Form, die rein strukturell in Regeln gefaßt wird. Das ist das Wesentliche und Neue: Guido stellt rahmenmäßig eine Formenlehre auf, die Organumregeln sind abstrakte Regeln — das ist eben trivial erst nach Rezeption und vollem Verständnis der antiken Musiktheorie, man kann als Gegenbeispiel die Ausführungen von Isidor betrachten²⁵⁵.

Johannes Scottus meint natürlich auch, daß die *proportiones et proportionalitates* „hinter“ der harmonisch klingenden Wirklichkeit stehen, nur ist, im Rahmen des

den „optischen“ Ausdruck verwendet, um einen eigentlichen Höreindruck zu schildern). Weitere Belege für die Wertigkeit der höheren Wertigkeit der Vokalmusik, vor allem bzw. ausschließlich natürlich der der Liturgie zu geben, erübrigen sich wohl; der der *Vision* ist wegen seiner Naivität so unterhaltsam — ihrem Autor fällt überhaupt nicht ein, die zwangsläufige Übersinnlichkeit der himmlischen Ewigkeit zu berücksichtigen, wenn er neben der Schönheit des Klanges auch die des Geruchs einführt, ganz naiv, kaum unterschieden von Otrfrids Instrumentenkatalog zum vergleichbaren Zweck der Schilderung der Herrlichkeiten des Paradieses.

²⁵⁵Wer nicht einsehen kann, daß dies, wie bereits mehrfach angesprochen, auch eine essentiell wertungsgeschichtliche Entwicklung ist, sollte den Anfang der *Commemoratio brevis* zur Kenntnis nehmen, vielleicht ja sogar die Kommentierung der entsprechenden Textstelle in Verf. *Musik als Unterhaltung*, Bd. II, Kap. 4, S. 4 ff. und speziell zur *Commemoratio brevis*, S. 10 ff., dazu kann man noch im Anmerkungsbd. Anm. 19, S. 41 ff., lesen — wenn dazu die wissenschaftliche Intelligenzkapazität ausreichen sollte, wenn nicht, muß man eben verzichten.

bestehenden Modells, seine Anführung verschiedener Instrumente inadäquat: Das sind für die Theorie nicht die Bezugspunkte der sinnlich unvollkommenen Konkreta; Johannes Scottus überspringt sozusagen das, was die Theorie als Konkretum aufgestellt hat, und was, wenn er das Modell verstanden hätte, unabdingbar das Konkrete sein muß, denn Klangfarben sind nicht Träger der *proportiones*, können dies im antiken Modell auch gar nicht sein, denn dieses Merkmal existiert in dem Modell nicht: Die Instrumente werden sub specie der Erzeugung „reiner“ Tonhöhen von der Theorie gewertet (natürlich gibt es auch Klangerzeuger, die keine reinen Tonhöhen produzieren, die werden klassifikatorisch „ausgeschieden“, wo, mag der Leser selbst suchen).

Bei reiner Einstimmigkeit müßte man die sequentiell aufeinander folgenden, verschiedenen Töne als Beispiel für *harmonia* interpretieren, was nicht so einfach zu sein scheint, und was Johannes Scottus wie wohl auch niemand vor ihm als konkretes Beispiel gesehen hat. Will man also strikt ein konkretes Beispiel der Harmonie des Verschiedenen auf der Basis der antiken Theorie, d. h. der konsonantisch verbundenen Tonhöhen, der Intervalle anführen, bleibt — im Rahmen der Theorie der *proportiones*! — nur die Grundlage der Mehrstimmigkeit im Sinne der Gleichzeitigkeit verschiedener, aber untereinander harmonischer Tonhöhen. Dies leistet abstrakt der Konsonanzbegriff der Antike; den harmonischen Gleichklang verschiedener Tonhöhen jedoch kennt Johannes Scottus gerade nicht; er muß auf das Beispiel von Seneca zurückgreifen, als Beispiel einer gerade nicht mehrstimmigen, sondern nur von der Vielheit der Ausführenden des (zudem noch vielfach) Verschiedenen — die Einheit dieses *chorus* äußert sich gerade darin, daß die so verschiedenen Ausführenden das Gleiche, Eine singen, nicht etwa mehrstimmig erklingen! Auch einem Philosophen müßte dieser Unterschied verständlich sein. Mit der Fülle der das Gleiche „tönenden“ Ausführenden — deren Verschiedenheit ist hier die Verschiedenheit — aber sind wieder die *proportiones* nicht verbunden. Johannes Scottus überwindet also nicht etwa die Beschränktheit bzw. Idealität des antiken Modells²⁵⁶, sondern hat es einfach nicht verstanden, woraus eine von dessen Theo-

²⁵⁶Die für die abendländische Musikgeschichte wesentlich war, weil Komposition nicht Folge von sinnlich autonomen Klangereignissen, sondern die Folge musikalischer Gestalten auf verschiedener Ebene, *syllaba*, *neuma*, *pars* etc. (oder auch Akkorde und Akkordfolgen in der Mehrstimmigkeit), wie dies Guido nennt, war, also die einzigen „Parameter“ des musikalischen Hörens, die fähig zur Bildung von Gestalt waren, worauf die im emphatischen

rie her unsinnige Kontamination zweier inkompatibler Erscheinungen herrührt; er führt eine unbrauchbare Parataxis ein.

Man findet hierzu übrigens eine Parallele im Kommentar von Remy von Auxerre, die offensichtlich nicht auf Vorgaben von Johannes Scottus beruht, und die einige Vorbereitung bei ihrer Diskussion benötigt: Es geht um die Erläuterung der allegorischen Ausstattung von *Harmonia* in 909, nämlich um das seltsame Instrument, das sie *dextra* hält, wobei das *quoddam gyris multiplicibus circulatum* naheliegen-

Sinne Neue Musik ebenso emphatisch verzichtet, und das in einer Weise, die das Merkmal der musikalischen Gestaltbildungsfähigkeit und ihre Träger in erstaunlicher Weise vergessen machen kann, wie dies M. Haas beispielhaft darlegt (vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil I, *HeiDok* 2008, S. 271 ff.). Diese Beschränktheit beruht darin, daß eben die Abstraktionsleistung musikalischen Hörens, von der Klangfarbe, von der Lautstärke, der aktuellen Tonlage abzusehen, vorausgesetzt wird, also als Abstraktionsleistung nicht gesehen oder bestimmt wird. Als sinnliche Erscheinungen treten somit die Tonhöhen und als nächste, ebenfalls noch sinnlich, wenn auch unzulänglich wahrnehmbar, deren Relationen als Dis- oder Konsonanzen, auf.

Übrigens hat auch, wie im zweiten Teil gezeigt, die scholastisch inspirierte Musikreflexion dieses Problem nicht gesehen: Die Setzung von Tonhöhen und vor allem Relationen von Tonhöhen als Elemente der sinnlichen Wahrnehmung von Musik erscheint so natürlich, daß nicht weiter gefragt wird — warum man hier weiter fragen kann? Nun, weil eben jede Tonhöhe in der Zeit nicht einfach als solche erklingt, sondern immer als Faktor eines Flöten-, Gesangs- oder Trompetenklangs u. ä. ertönt. Dabei ist weiterhin zu beachten, daß diese angedeutete Abstraktionsfähigkeit auch die Tonhöhe nicht als solche, sondern als Teil einer Skala, als Teil eines übergeordneten Systems einordnen muß (nämlich abgesehen von sog. „absolutem“ Hören von Tonhöhen, das zur musikalischen Gestaltbildung nicht nötig ist), d. h. wesentlich ist für das musikalische Hören auf dieser Abstraktionsebene, daß die aktuelle Lage eine Invariante gegenüber der Gestalt, in einfachster Form der skalischen Ordnung darstellt — daß man die sozusagen konkreten Umstände eines Erklingens, wie „schluchzende Tenöre“ u. dgl. natürlich auch in der Antike als Merkmal musikalischer Schönheit erlebt haben dürfte, ist vorauszusetzen; nur hat die Theorie diese Erscheinungen und die Abstraktionsebenen, auf denen z. B. das Hören von skalischer Ordnung, Konsonanz etc. erfolgt, nicht formalisiert. Für sie ist, wie am Beispiel von Boethius gezeigt, der „exakte“ Ton bestimmter Tonhöhe, aber auch die Konsonanz jeweils eine primäre Wahrnehmungsgröße, wobei letztere ja eine weitere Abstraktionsebene bildet, sie ist lageninvariant, Quint kann „überall“ im hörbaren Tonraum sein, so jedenfalls das implizite Axiom der antiken und mittelalterlichen Theorie des Materials der Melik; die Tonhöhe dagegen besteht an sich; abstrahierbar sind Tonpaare, nämlich als Klassen von Intervallen.

derweise mit der *musica caelestis* identifiziert wird, ed. Lutz, zu Dick, 482, 17. Diese Himmelsmusik *describit veluti rotundam quandam globositatem propter sphaerae rotunditatem ac veluti rotundos in ea nervos, quibus orbes planetarum significantur*.

Diese Interpretation, die auf Johannes Scottus zurückgeht, dürfte die Allegorie treffen, wie auch der sozusagen negative Instrumentenkatalog, 910, wo der von der Rechten gehaltene *orbis non chelys, nec barbiton nec tetrachordon*, also keines der irdischen Instrumente ist, korrekt als Ausdruck dafür interpretiert wird daß *musicae caelestis ignota est mortalibus*, Remy, ed. Lutz, zu Dick, 483, 4²⁵⁷. Von Interesse ist im angesprochenen Zusammenhang der Kontrast, nämlich das, was die *Harmonia laeva* hält, was Johannes Scottus, ed. Lutz, zu Dick, 483, 1, auf die irdische Musik bezieht, wobei das Wort *theatralis* aus Martians Formulierung *theatralium voluptatum* herzuleiten ist.

Für Johannes Scottus ist der Gegensatz zwischen Himmelsmusik und irdischer, vergänglicher Musik wesentlich; auf andere Aspekte wurde bereits oben in Zusammenhang mit einer offensichtlichen Orientierung von Remy an Cicero bzw. Macrobius hingewiesen, 2.7.5.3 auf Seite 688: ... *LEVA AUTEM musicam terrenam ac teathralem tangit*. In Hinblick auf die theologische und liturgische Opposition von *theatralis musica* und der eigentlichen des liturgischen Gesangs fällt der Verzicht auf entsprechende Konkretisierung übrigens auf, wenigstens als Hinweis darauf, daß auch Johannes Scottus zu wirklich umfassender philosophischer und theologischer Bewältigung, also auch Harmonisierung so verschiedener Vorgaben unfähig ist; er bleibt im Rahmen des kommentierten Textes; es wird auch keine Harmonisierung mit dem sonst auch verwandten Begriff *musica terrestris vel artificialis* geleistet.

Dies gilt auch für Remy, der aber — und das ist im Sinne der nicht gerade tiefreichenden Konkretisierung der *harmonia diversi* durch verschiedene Instrumente — hier noch einen Zusatz einfügt:

LAEVA AUTEM VIRGINIS Musicam introducit terrenam ac theatralem.
QUAMPLURES i. e. multae, EFFIGIES i. e. formulae, ASSIMULATAE i.

²⁵⁷Im Gegensatz zur unbegreiflichen Worterklärung von Johannes Scottus, *TETRACHORDON fistula*, ed. Lutz, zu Dick, 483, 5, hat Remy den Sinn verstanden, wenn er als Beispiel die *vidula* anführt, ib., *NEC TETRACHORDON APPAREBAT instrumentum musicum IIII chordarum ut vidula*. Die Beobachtung der Viersaitigkeit muß übrigens nicht schon die Analyse von deren Stimmung bedeuten, wogegen Hucbalds Angaben, etwa, ed. Chartier, S. 160, eindeutig sind — aber eben als Beispiele für Halb- und Ganzton.

e. similes inter se, PARVAEQUE.; Parvas assimilatasque EFFIGIES dicit diversa mortalis musicae instrumenta, sibi tamen invicem consonantia, nam musica caelestis uniformis est.

Die Worterklärungen sind klar, auch die Herkunft der *mortalis musicae instrumenta*, die auf die *musica instrumentalis* von Boethius zurückgehen dürften, allerdings in der Formulierung doch eine erhebliche Veränderung bekommen hat: Die konkrete Töne erzeugenden *instrumenta* sind natürlich auch selbst *mortalia*; eine Kategorie, die geradezu auf die *numeri mortales* von Augustin zu verweisen scheint; eine Kenntnis gerade des 6. Buches von *De musica* bei Remy oder auch Johannes Scottus wäre andererseits schwer nachzuweisen, ja läßt sich nicht konkretisieren; das Gemeinte ist klar genug, so daß hier auf Quellensuche verzichtet werden kann.

Von Interesse ist hier, daß die Einheitlichkeit, letztlich das Platonische nicht-Geschiedensein in *species* etc. des Höchsten, hier also die Harmonie des himmlischen Klanges der Vielfalt von *instrumenta mortalis musicae* gegenübergestellt wird, die aber selbst wieder, wie im Instrumentenkatalog von Venantius Fortunatus, durch die wohl als höheres Prinzip zu denkende *harmonia* zur Einheit zusammengebracht werden, was Johannes Scottus natürlich auch sozusagen prozessual versteht, als Ausgehen und Zurückkehren der Vielfalt aus bzw. in die Einheit.

Daß die Tonhöhe und die auf ihr beruhenden Konsonanzstrukturen bereits im irdischen musikalischen Klingen bzw. ihrer Wahrnehmung eine solche Harmonie schaffen, bleibt angesichts der Sinnfälligkeit des Bildes unbeachtet. Die Konkretheit der Verschiedenheit von Instrumenten läßt Remy (wie Johannes Scottus) übersehen, daß diese Verschiedenheit ja von Anfang an durch das Prinzip der numeralen und physikalischen Gleichheit, nämlich des proportionalen Prinzips, musiktheoretisch für die Antike irrelevant war: Die Grundlage dafür, daß Instrumente verschiedener Bauart und daher auch Klangerzeugung gleiche Tonhöhen hervorbringen, liegt danach in der Identität der — physikalischen, natürlich nicht Aristoxenischen — Bewegungskategorie und ihrer Gültigkeit für durch Atem oder Schlagen bewegte Luft.

Hier bleibt Remy auf genau der gleichen primitiven Wissensstufe wie Johannes Scottus, obwohl auch das physikalische Konzept der Antike dem Mittelalter übermittelt wurde²⁵⁸; seine Vorstellung der irdischen *Harmonie des Verschiedenen* ist

²⁵⁸ **Antike Akustik bei Sedulius Scottus u. a.** Dies wird deutlich, wenn man an das

inhaltlich korrekte und sinnvoll eingeführte Zitat aus Boethius, *De musica* I, 3, im Prisciankommentar von Sedulius Scottus denkt, ed. Löfstedt, S. 65, 69, wo es um die Erklärung der Priscianschen Definition der *vox* als *aër tenuissimus ictus* geht. Daß Sedulius Scottus, in deutlichem Gegensatz zu Johannes Scottus, nicht nur formal zitiert, wird einmal dadurch bewiesen, daß Boethius im betreffenden nicht direkt von der physikalischen Grundlage ausgeht, sondern von der *consonantia*. Sedulius konnte auf den eigentlichen Inhalt durch die Überschrift aufmerksam gemacht worden sein.

Zum ändern aber zieht er aus der antiken Vorgabe, die auch bei Priscian wirksam ist, eigenständig die Folgerung, ed. Löfstedt, S. 64, 58:

Et nota, quod cum vocem aerem esse tenuissimum definiat, nullam ibi vocem esse, ubi nullus aer fuerit, nullumque sonum formari, ubi non tenuissimus, sed tantum corpulentior aer inierit, nos intelligenter insinuat. ...

Und wenn er daraus wiederum völlig eigenständig einen Grund zum Bezweifeln der Sphärenharmonie findet bzw. den Nachweis liefert, daß es auch zwischen den Sternen und Himmelsbahnen eine, wenn auch dünne Luft geben müsse. Denn sonst könne es ja keine Himmelsharmonie geben; eine gegenüber der Nichtbeachtung solcher konkreter Fragen immerhin bemerkenswerter Einwand (daß die Luft auf hohen Bergen sehr „dünn“ ist, weiß Sedulius Scottus). Johannes Scottus kommt auf solche Fragestellungen schon deshalb nicht, weil er den Text von Boethius unbeachtet läßt, obwohl dieser eindeutig verfügbar gewesen sein muß. Man muß seine diesbezügliche Ignoranz als bewußt bewerten.

Daß dem Mittelalter solche Vorstellungen nicht unbekannt sein mußten, belegt auch der Kommentator zu Augustins *De musica*, den P. Le Bœuf herausgegeben hat, *Un commentaire d'inspiration érigénienne du «De musica» de Saint Augustin*, in *Recherches Augustin*. vol. XXII, Paris 1987, S. 301, 211: ... *aer tenuissimus, qui instrumentum sensus aurium vocatur, naturaliter inest auribus; quem aerem semper anima movet et vivificat, sive extrinsecus vox sonuerit, sive silentium sit, et ipse aer, cuius ictus vox est, non est iste corpulentus, quem spirando et respirando percipimus, sed ille subtilissimus, quo anima corpora penetrat. Dum igitur ipse exterior et tenuior pulsatus fuerit et sonum efficit, dum percipitur, ad ipsum sibi similem aerem vivificantem ab anima et motum pervenit; ipsorum conventu auditus efficitur. ...*, was dann noch weiter zu einer klar stoischen Theorie der Wahrnehmung durch vom Herzen ausgehende Röhren erweitert wird. Die betreffende „dünne“ Luft ist also etwas Anderes als die Luft, die man als Atem spüren kann; so wie die Musik der Liturgie durch Gottes Wort *animata* gemacht werden kann, wird diese „Tonluft“ durch die Seele *vivificata*, lebendig gemacht. Der wahrgenommene Ton vermittelt zwischen der „dicken“ und der „dünnen“ Luft; außerdem ist damit die Wirkung von Musik auf Innerstes mit der Tätigkeit der Seele im Körper verbunden.

Von Interesse ist damit, daß die Vorgaben Augustins im Mittelalter sehr wohl eine musika-

sozusagen zu handfest und oberflächlich gegenüber dem wirklichen Pythagoräischen Modell der Antike. Sosehr für Johannes Scottus Zahlen etwas mystisch Tiefes und die Welt Regelndes auch sind, denn Sinn des Pythagoräischen Weltmodells hat er, auch in der Reduktion auf Musik nie verstanden, wohl auch nicht verstehen können, wenn er nur Martians Darstellung gelesen hatte. Das antike sozusagen physikalische Modell ist dagegen in sich schlüssig und mit Einschränkung ja auch brauchbar.

Grundsätzlich ist dazu festzustellen, daß die Abstraktionsfähigkeit des Merkmals *Tonhöhe* von der — instrumentalen — Klangfarbe, also die Fähigkeit, eine Melodie als Gestalt unabhängig nicht nur von der Tonhöhe, sondern von der konkreten klanglichen Erscheinung wie Flöten- oder Oboenklang erkennen zu können, keine triviale Fähigkeit musikalischen Hörens ist. Damit aber ist natürlich die Frage zu stellen, ob und wie die antike Theorie der Melik diese Abstraktionsfähigkeit als solche erfaßt hat: Das Hören allein einer Folge von Tonhöhen bzw. von Relationen von Tonhöhen, die melische Gestalt, stellt eine leicht erfaßbare Leistung dar. Johannes Scottus zitiert ganz einfach als Beispiel des Konkreten und Verschiedenen die etwa aus Isidor bekannte Instrumentenklassifikation. Bei ihm erscheint somit die Relation zwischen Proportion und musikalischem Klang als die zwischen der Verschiedenheit der Instrumente und ihres jeweiligen *sonus* und den *proportiones*, was faktisch Unsinn ist — damit ist übrigens klar, daß Johannes Scottus die antike Musiktheorie nicht verstanden hat; man braucht dazu nur Hucbalds Text zu beachten (z. B. ed. Chartier, S. 160), der die Invarianz der Intervallkategorie gegenüber der Ausführungsart natürlich verstanden hat: Instrumente können ebensogut wie melodische Gestalten konkrete Beispiele für die abstrakt definierten Intervalle sein. Johannes Scottus beweist mit seiner Formulierung, daß er tatsächlich nichts von der Leistung der antiken Musiktheorie verstanden hat: Diese beruht in der Entwicklung von zwei Modellen der Leistung des musikalischen Hörens, Klassen bilden zu können,

liche Wahrnehmungstheorie einiger Komplexität hätten schaffen können, die Möglichkeit einer Rezeption dieser Vorstellungen war ausweislich dieses Kommentars gegeben. Ersichtlich hat auch die scholastische Philosophie davon keinen Gebrauch gemacht, zu nennen wäre hier Engelberts aufwendige „Scholastifizierung“ der Musiktheorie, die inhaltlich ohne Folgen und ohne Bedeutung für irgendeine Erkenntnis ist. Das Modell einer von der Seele *vivificata* feinsten Luft als Träger sozusagen aller Effekte, die Musik auslösen kann, hätte die musikbezogene Wirkungslehre im Mittelalter ersichtlich bereichern können. Man hat den Text offenbar nicht gelesen, sozusagen vor allem das 6. Buch nicht beachtet.

z. B. eben Intervalle unabhängig von Tonhöhe und natürlich auch Klangfarbe.

Es ist aber die Frage zu stellen, ob er für diesen Unsinn etwa Vorbilder gehabt haben könnte. Die Frage ist also zu präzisieren, was die antike Musiktheorie zu der angedeuteten Abstraktionsleistung zu sagen hat, da sie ja auch die von Johannes Scottus gebrauchte Instrumentenklassifikation bereitstellt. Eventuell könnte so eine Begründung für den Unsinn des Beispiels von Johannes Scottus gefunden werden, der als Beispiel für Verschiedenheit einfach die ihm aus seinen literarischen Kenntnissen wohl nächstliegende „musikalische“ Verschiedenheit, die dann irgendwie den Proportionen unterworfen ist, anführt.

Die antike Theorie nun läßt das Problem der Bestimmung der Relation des einzelnen, spezifischen Instrumentalklangs zur rational bestimmbaren Tonhöhe aber ganz einfach unbeachtet, indem, so etwa bei Isidor zu lesen, die Fähigkeit, rational bestimmte Töne, d. h. in moderner Terminologie die Tonhöhe, die Frequenz bzw. bestimmte Frequenzmischungen als einheitliche Sinnesgröße wahrnehmen zu können, bzw. hervorzubringen, sozusagen einfach auf verschiedene Weise absolut gesetzt wird: *Ad omnem autem sonum, qui materies cantilenarum est, triforem constat esse naturam ... Nam aut voce editur sonus, ... aut flatu ... aut impulsu.*, cap. V des Musikkapitels der *Etymologiae*: Die Kategorie der Tonhöhe ist als Erscheinung von vornherein gegeben, Instrumente werden beurteilt nach ihrer Fähigkeit, den — musiktheoretisch klar definierten²⁵⁹ — *sonus* hervorzubringen. Die Verschiedenheit der Klangfarbe spielt keine Rolle. Isidors Wiedergabe der entsprechenden Tradition

²⁵⁹Dabei ist aber zu beachten, daß die Leistung, Tonhöhe als Größe an sich verstehen zu können und damit als Element der Musik, eine Potenz des musikalischen Hörens ist: Nur so kann die Abstraktion von Tonpaaren als eigene Größen, eben Intervalle, geschehen, wovon nicht nur die ja funktionierende Konstruktion des Tonsystems als Raum, als Bewegungsraum der Melik, sondern vor allem die für die traditionelle westliche Musik so zentrale Fähigkeit der klanglichen Musterbildung abhängt: Die Fähigkeit, z. B. Melodien zu transponieren, überhaupt mit Motiven zu „arbeiten“, komplexe Formen zu bilden, Typen harmonischer Fortschreitungen bilden zu können etc., ist natürlich direkte Folge dieser Leistung des Hörens; eine Nutzung einer eigenen Abstraktionsleistung des Hörens, auf die in neuerer Musik gern verzichtet wird, zugunsten von Klangassoziationen und Symboliken sinnlich elementarer Klangerlebnismöglichkeiten; ein Schritt zu Musik im Sinne von Kochkunst. Wie die Nutzung der neuen, raumanalogen graphischen Schemata in der *Musica Enchiridis* zeigt, wurde diese Leistung der antiken Musiktheorie im westlichen Mittelalter sehr schnell verstanden und genutzt.

entspricht geradezu wörtlich der von Boethius, ed. Friedlein, S. 189, 5; das jeweils betrachtete, eben absolut gesetzte Phänomen ist die Tonhöhe, deren physikalische Grundlagen, der *motus* die Verbindung zur Proportion schaffen.

Instrumente sind die Werkzeuge oder Mittel, die Tonhöhen in verschiedener Weise erzeugen, so verschieden die instrumental generierbaren Effekte auch sind, wie Isidor explizit übernimmt²⁶⁰, musiktheoretisch gesehen ist ihr theoretisch wesentliches „Produkt“ die klar bestimmte Tonhöhe.

Wie schon aus den Archytas-Fragmenten abzuleiten, ist für die Pythagoräische Sichtweise die Tatsache bedeutsam, daß die gleiche Erscheinung, der hinsichtlich der Unterschiede proportional bestimmte Einzelton, in ganz verschiedener Weise generiert werden kann; so wird ja auch die Allgemeingültigkeit der Proportion als Grundprinzip konkret beweisbar: Die Erkenntnis eines kausalen Zusammenhangs zwischen Bewegung und Tonhöhe kann geradezu als Versuch einer Rationalisierung der entsprechenden Abstraktionsleistung musikalischen Hörens gewertet werden — natürlich durch das nicht ideale Modell der rein physikalischen Begründung (hinzu

²⁶⁰Am bekanntesten ist die kriegerische Wirkung der *tuba*, ib., *cap.* III; die Tradition bleibt trivialer Weise lebendig bis Johannes de Grocheio, der immerhin explizit den Gegensatz zwischen affektischer Wirkung und spezifisch musikalischer Leistungsfähigkeit von Instrumenten erwähnt, wenn er auf die Bedeutung der *viella* in Bezug auf die Fähigkeit *omnes formae musicales subtilius* erkennen zu lassen hinweist. Die aus den Tonhöhen — und natürlich der rhythmischen Erscheinung — bestehenden *formae* sind das Wesentliche der Musik, nicht die *affectus*; genau die Merkmale bzw. Leistungsebenen musikalischen Hörens, die Struktur-fähig im oben angesprochenen Sinne sind, also fähig zur Bildung von weiteren Abstraktionsebenen wie der Transpositionsinvarianz, Klassifikation von Klängen u. ä. Der Verzicht auf die kompositorische Nutzung dieser Leistungsebenen ist daher als Primitivisierungsvorgang zu bewerten. Die Heranziehung äußerer Assoziationen etwa von Geräuschen als eigentlicher Aussage mag daher als Zeichen eines intuitiven Gefühls der Notwendigkeit einer Kompensation solcher Primitivisierung angesehen werden.

Affektische Wirksamkeit steht sozusagen der Präzision der Ausführung gegenüber. Der Nachweis der Stelle sei dem Leser als Anlaß zur Lektüre dieses Textes überlassen. Wie Hucbalds Verweise auf die Verwendbarkeit von Instrumenten zur Demonstration z. B. des Halbtonintervalls exemplarisch für das Mittelalter zeigen, wird auch diese Abstraktion der Antike direkt übernommen: Die Struktur aus Tonhöhen ist das Wesentliche; Musiktheorie setzt diese Abstraktionsleistung musikalischen Hörens von vornherein voraus; elementare sinnliche Größen sind Tonhöhen und dann Intervalle/Konsonanzen.

kommt noch die von Archytas noch nicht bewältigte Kontamination der Faktoren Tonhöhe und Tonstärke), vgl. etwa Diels-Kranz, *Vorsokratiker* I, S. 433 f., Nr. 47 [35]: Die sozusagen reine Tonhöhe wird als gegebene Größe vorausgesetzt, ohne Beachtung des Umstands, daß eine solche Größe als Begriff bestimmte Abstraktionen von der reinen sinnlichen Erscheinung voraussetzt. Hier mag dieser Hinweis genügen.

Deshalb ist auch in der reduzierten Wiedergabe dieser theoretischen Vorgabe diese Verschiedenheit einzig in der Hinsicht von Interesse, als sich in allen den verschiedenen Erzeugungsmöglichkeiten des Gleichen, der Tonhöhe eben das immer gleiche Prinzip, der *motus* und seine Geschwindigkeit „wiederfinden“ läßt, ob der Ton, fiktiv, durch Hämmer, Saiten oder geblasene Röhren zustande gebracht wird. Die Theorie der Melik kann und muß somit ganz natürlich mit der Tonhöhe beginnen, natürlich nicht mit den Instrumenten und ihrer Verschiedenheit: Genau dies hat die mittelalterliche Musiktheorie seit Hucbalds Text klar verstanden, Johannes Scottus jedoch nicht, und ihm folgend auch einige der neueren Deuter²⁶¹.

²⁶¹Recht merkwürdig wird in diesem Zusammenhang auch das Bemühen von Jaocubs von Lüttich, die proportionale Theorie mit Mittel der Aristotelischen Philosophie zu klassifizieren (natürlich nicht zu verstehen). Es geht um das Problem, die *proportiones* — übrigens anders als an anderen Stellen — nach Aristoteles als *causae formales consonantiarum* zu erklären (die *causa materialis* ist seltsamer Weise wie oben angesprochen, 3.3.2 auf Seite 388, die Zusammensetzung aus kleineren Intervallen).

Dies hat dann zur Folge, daß als Beispiel verschiedene Möglichkeiten der *proportio dupli ad dimidium* angesetzt werden, *Speculum musices* IV, XXVII, ed. Bragard, S. 66, 6: *Sed potest intelligi tripliciter proportio dupli ad dimidium: primo, prout respicit terminos numerales, ad res sonoras non contractos; secundo, ut respicit res sonoras, puta duas cytaras, psalterii vel viellae chordas, duplam inter se proportionem continentem; tertio, pro mixtione sonorum quorum unus est quasi duplus, in duplo grossior alio. ...*: Von dem alten akustischen Wissen ist nichts mehr vorhanden, denn was ein *sonus duplo grossior alio* sein soll, kann Jacobus wohl selbst nicht erklären; es handelt sich um eine primitiv formale Ausfüllung eines typischen Dreierschematismus. Von der Relation der Saitenlängen zu dem akustischen Grundbegriff, der gerade die Verbindung zwischen Tonphänomen, der Verschiedenheit seiner Erzeuger, und den Zahlen stiftet — im Pythagoräischen Modell — ist nur noch krasses Unwissen und rein formal abstraktes Systematisieren geblieben. Eine derartige Parataxe wäre bei Verstehen der Grundlagen unmöglich. Man sollte deshalb bei der Deutung dieses Autors derartiges Nichtwissen, nämlich Unwissenheit hinsichtlich der eigentlichen Grundlage des Pythagoräischen Modells, seiner Fähigkeit, die Verschiedenheit der Tonerzeugung

Damit aber ist klar, daß Johannes Scottus mit seiner Anführung der konkreten Instrumente wieder einmal die „falsche“ Verschiedenheit gefaßt hat, daß er also nur formalistisch nach etwas Verschiedenem gesucht hat, sich aber über den dabei begangenen fatalen Fehler nicht bewußt wurde, daß er also an den spezifischen Strukturen musiktheoretischer Systematik so uninteressiert war, daß er sich nicht einmal um eine korrekte Exemplifizierung des allgemeinen Harmonie-Begriffes bemüht; notwendig war etwas Verschiedenes und, trivial aus der Musiktheorie „ abzuleiten“, *proportiones*, die mit diesem Verschiedenen irgendwie zusammenhängen.

Diesen Mangel an wirklichem Wissen um die musiktheoretisch bestimmten Strukturen macht auch der Abschluß der Passage deutlich, wo dann doch einmal, nach der ausführlichen Erwähnung des Johannes Scottus so lieben *senarius* die spezielle musikalische Harmonie als Beispiel für die Harmonie selbst von Gut und Böse erwähnt wird:

*At per hoc non me movet, dum audio ex suppliciis malarum voluntatum
et praemiis bonarum pulcherrimam harmoniam futuram esse, quoniam
supplicia bona sunt, dum sunt justa, et praemia, dum sunt plus gratuita,
quam bonis meritis retributa,
quando video graves acutasque sonos, eorumque medios quandam sym-
phoniam inter se invicem in proportionibus et proportionalitatibus suis
efficere.*

Der scheinbare semantische Lapsus mit dem Verb, *video graves ... sonos* ist natürlich in Bezug zum vorangehenden *audio* zu sehen und damit ein Hinweis auf die Abstraktheit der Argumentation; gemeint ist mit *videre* das einsehende Verstehen. Da Proportionen immer nur zwei Töne betreffen können, die wieder unabhängig von der absoluten Lage ist, ist die Anführung von drei „Lagen“ nicht gerade adäquat — aber eine literarische Reminiszenz, nämlich an den „musikalischen“ Hain von Apoll bei Martianus Capella und vielleicht eine Ahnung, daß *Mittel* drei Terme nutzen.

Weil ja auch bei dessen Beschreibung durch Martian Konsonanzen und Proportionen auftreten, konnte Johannes Scottus natürlich auch diese Formulierung

unter einer Größe zu fassen und zahlenmäßig meßbar zu machen, beachten, um nicht da eigenes sachbezogenes Denken vorauszusetzen, wo rein formales „scholastisches“ Analogisieren vorliegt (vergleichbare Unklarheit findet man wie angesprochen auch IV, XXVII, Bragard 70, 29.

als exemplifizierendes Versatzstück anführen, natürlich ohne jedes Bedürfnis, die vorangehende Exemplifizierung damit irgendwie zu harmonisieren. Johannes Scottus denkt nicht musiktheoretisch; hier kennt er nur formalistische Analogien, hier wieder die Verschiedenheit von drei „Lagen“ und irgendwie darauf wirkende Proportionen. Genau hier übrigens hätte der Philosoph Mehrstimmigkeit anführen können, denn nur so hätte seine Exemplifizierung einen gewissen Sinn bekommen können. Ersichtlich sind solche Fragen für Johannes Scottus ohne jeden Belang, er will die Harmonie des Ganzen zeigen, da ist die Frage nach der spezifisch musiktheoretischen Richtigkeit des Beispiels belanglos. Aus diesem Grund sind auch die Ausführungen von Niemöller zu relativieren bzw. als irrelevant zu bewerten: Es geht Johannes Scottus an allen „musikbezogenen“ Beispielen nicht um Musik, sondern um viel höhere Prinzipien.

Es bleibt noch die Diskussion über die Bedeutung der bekannten Exemplifizierung der Schönheit der *mirabilis harmonia*, die *ex diversis generibus variisque formis, differentibus quoque substantiarum et accidentium ordinibus, in unitatem quandam ineffabilem compacta* ist, durch den Verweis auf das *organicum melos*, *Peri phys.* III, 637 D. Niemöller, ib., S. 302 f., verweist auf den neuerlichen Umdeutungsversuch von Beierwaltes, der *mit dem Hinweis darauf, daß zu den simultan erklingenden Tönen auch das Moment der für die Musikdefinition konstitutiven Bewegtheit motus einzubeziehen ist*²⁶², ... für eine Interpretation plädiere, die auch

²⁶²Wobei übrigens nicht bemerkt wird, daß für die zwei wesentlichen Modelle der Melik in der Antike auch zwei völlig verschiedene Bewegungsbegriffe existieren, deren Bezug zur Sache nicht so unqualifiziert ist, daß man ihre Nachwirkungen im und für das Mittelalter einfach unbeachtet lassen könnte: Eine Formulierung wie *das Moment der für die Musikdefinition konstitutiven Bewegtheit motus* kann ja wohl nicht als wissenschaftlich ernstzunehmen verstanden werden, wenn nicht gesagt wird, welche Definition von Musik gemeint ist, die von Augustin? die von *moys*? die der *Scolica Enchiriadis*? Und was ist die *konstitutive Bewegtheit*, der *motus*, den Boethius von Euklid weitergibt, ist keine *Bewegtheit*, sondern klar definierte Bewegung, nämlich Schläge der oder an die Luft; die Stimmbewegung, die für das Modell (des Materials der Melik) von Aristoxenus die Bedeutung eines Axioms hat, die *κίνησις φωνῆς* hat ebenfalls eine klare Bedeutung — aus Beierwaltes demensprechend hochgradig vager und in Hinblick auf die klaren Definitionen unsauberer Formulierung kann man nur eine Arroganz gegenüber dem Fach und seinen Objekten, nämlich der mittelalterlichen und antiken Musiktheorie erkennen, die der Sache höchstgradig unangemessen ist: Von der antiken Musiktheorie hat die des lateinischen Mittelalters eine konzise Ausdrucks-

den Begriff der Mehrstimmigkeit nicht ausschließt. Kritik an diesem Ansatz findet man bei Niemöller wie zu erwarten nicht, so daß hier nochmals auf die Problematik einzugehen ist (vgl. auch o., Anm. 129 auf Seite 608 und Anm. 327 auf Seite 913). Beierwaltes bringt tatsächlich als Argument, daß ja die Harmonie-Vorstellung von Johannes Scottus Eriugena auch die Gleichzeitigkeit von Tönen als Beispiel natürlich erscheinen ließe, *Harmonia*, in *ERIUGENA, Grundzüge seines Denkens*, S. 172 ff., die Kategorie der *Simultaneität*, zu der, wie zu erwarten als tiefes Komplement die *Sukzessivität* kommen muß.

Die Natur der musikwissenschaftlichen Kompetenz von Beierwaltes ergibt sich übrigens schon aus der süffisanten Bemerkung, daß Waeltner *redundant* vom *consonanten Zusammenklang* spräche, ib., S. 174; daß man auch Dissonanzen durch Zusammenklangeigenschaften schon in der antiken Theorie definiert hat, ja daß auch das abschnittsbildende *organum* der *Musica Enchiriadis* ohne dissonante Zusammenklänge nicht auskommt, bleibt Beierwaltes offenbar verborgen.

Die Formulierung ist daher gerade nicht *redundant*, obwohl ersichtlich Johannes Scottus kein Wissen von der betreffenden Unterscheidung von Kon- und Dissonanz durch die Natur bzw. den Effekt des jeweiligen Zusammenklagens der „betroffenen“ Töne hat. Ein sicher nicht mehr selbst schöpferischer Autor eines musiktheoretischen Traktats wie Gaudentius gibt in seiner Klassifizierung der Tonrelationen als *homophon*, *symphon*, *diaphon* und *paraphon* ganz klar an, daß es sich bei diesen Merkmalen um Bestimmungsfaktoren handelt, die wesentlich durch ἅμα κρουόμενοι ἢ ἀλούμενοι φθόγγοι, also durch das gleichzeitige, oder viel tiefersinnig ausgedrückt simultane — dies ist tatsächlich redundant formuliert — Zusammenklagen von jeweils zwei Tönen zustande kommen, ed. Jan, S. 337, 8 und — für die dissonanten Tonrelationen — 13.

Auch insofern ist die Formulierung Waeltners natürlich nicht *redundant*. Deutlich wird aber, daß Johannes Scottus ähnlich wie Beierwaltes bei seinem Gebrauch der Termini *symphon* bzw. *dissonant* o. ä. an keiner Stelle klar erkennen läßt, daß

weise übernommen und diese weiterentwickelt, die eine inhaltlich eingehende Beachtung verlangen können, wenn man sich über derartige Fragen verbreiten will. Wenn Musikwissenschaftler wenig oder keine Ahnung von dem haben, worüber sie schreiben, kann man das ja hinnehmen, von einem als vorbildlich verstandenen Philosophen hat man dagegen Korrektheit im Umgang mit Quellenaussagen zu erwarten, so schön auch das Wort *Bewegtheit* klingen mag, zu fragen ist dann, *Bewegtheit* von was eigentlich!

er diese eigentliche Begründung der terminologischen Differenzierung bzw. Klassifizierung von Intervallen verstanden hat, obwohl ein gewisser Hinweis bei Martians Übernahme dieser Differenzierung zu finden ist, *διάφωνοι αὐτὴν, ἰ. ε. dissentientes, sunt qui cum percussi fuerint, invicem discrepant. ...*, 947, wozu, nach der Ausgabe von Lutz, ein entsprechender Kommentar fehlt.

Klar sein dürfte, zumal nach dem Ausgeführten, (s. Anm. 129 auf Seite 608 und Anm. 327 auf Seite 913), daß der Konsonanzbegriff völlig abstrakt „schon“ die *Simultaneität* beinhaltet, daß man hieraus weder auf konkrete Mehrstimmigkeit noch auf mehr als eine sozusagen topische Eigenschaft von *Konsonanz/Harmonie* schließen kann, ja muß. Ganz klar ist die Gleichzeitigkeit des Erklingens mit *cum percussi fuerint* bei Martianus allerdings nicht formuliert — wenn man an das *ἄμα* bei Gaudentius; es besteht also auch hier keine sichere Begründung für die Annahme, daß Johannes Scottus sich irgendwo über die Bedeutung des Zusammenklings, des *ἄμα χρούεσθαι*, für die Bestimmung von Konsonanz und Dissonanz wirklich, d. h. inhaltlich bewußt gewesen sei, daß er also überhaupt Zusammenklings und nicht einfach die Namen nebst formalem Bezug zum Harmoniebegriff habe konkret meinen können. Auch Boethius, dessen Musikschrift er mit Sicherheit nicht zur Kenntnis genommen hat, könnte in seiner Formulierung nicht ganz klar gewesen sein — für den, der den Sachverhalt nicht versteht —, ed. Friedlein, S. 195, 6: *Consonantia est acuti soni gravisque mixtura suaviter uniformiter auribus accidens. Dissonantia vero est duorum sonorum sibimet permixtorum ad aurem veniens aspera atque iniucunda percussio. Nam dum sibimet misceri nolunt ...*, worauf ein Rudiment der antiken wissenschaftlichen Begründung, sozusagen der Verschmelzungsgrad folgt.

Für Boethius dürfte die Formulierung der *duorum sonorum sibimet permixtorum* zusammen mit der Beschreibung des Eindrucks im Ohr als *aspera percussio*, das heißt als ein Eindruck, trivialerweise die Gleichzeitigkeit des Erklingens impliziert haben. Für eventuelle mittelalterliche Leser muß dies aber nicht der Fall gewesen sein, schließlich setzt ein wirkliches Verstehen die Vornahme entsprechender Experimente voraus.

Hucbald allerdings war (natürlich) kein solcher Leser, seine Formulierung, ... *in consonantia duae voces simul a se omnino distantes, simul concorditer sonant. ...*, ed. Chartier, S. 138, 6; wenn Waeltner also diese Formulierung nutzt, ist er ersichtlich nicht *redundant*, sondern zeigt sein Verstehen des Sachverhalts:

Dissonanzen werden auch durch die *Simultaneität* bzw. ihre Erscheinung in der *Simultaneität* definiert — und als Eigenschaft von Intervallgattungen, z. B. der Quint, der Quart etc., bleibt die Konsonanz natürlich bestehen, auch wenn diese Intervalle als *motus* im Sinne von Guido verstanden werden, also *sukzessive*: Melodie ist nämlich allein schon die *Sukzessivität* von Töne und damit Intervallen, von denen einige eben konsonant sind. Dies mag als Andeutung genügen, da es hier nicht um die Art des Weiterlebens der antiken, klaren Definitionen geht, sondern nur um das entsprechende Verständnis von Johannes Scottus. Und da ist zu sagen, es ist nicht leicht ein Beweis dafür zu bringen, daß er wirklich überhaupt an das Problem von Zusammenklingen in dezidierten Gegensatz zu einfachem Zusammenpassen, Harmonieren gedacht haben kann. Man muß sich also wohl doch auf den Wortlaut seiner Formulierungen selbst konzentrieren, auch wenn dies mühevoll sein sollte und die Beachtung des Textsinnes bedingt.

Nach Beierwaltes so sprachlich so schöner Formulierung nun ist *der springende Punkt im philosophischen Konzept des Harmonie-Gedankens, ..., das gleichzeitige (zugleich-seiende) Bestehen von Unterschiedenem oder Gegensätzlichem, welches gerade in seiner Relation zueinander eine in sich harmonische Einheit und Ganzheit ... ausmacht. Der Sinn der von Eriugena ausgeführten Analogie der Welt und dem „organicum melos“ käme m. E. nicht zum Tragen, wenn nicht zumindest und vor allem dieser Aspekt der Simultaneität im Sein von Welt und im musikalischen (Zusammen-)Klang als unumstößlich betrachtet und bewußtgehalten würde.*, ib., S. 177 (daß Johannes Scottus die Orgelpfeifen geradezu dezidiert heranzieht, um die Harmonie des Verschiedenen zu exemplifizieren, sollte man in diesem Zusammenhang übrigens nicht ganz unbeachtet lassen); das ist übrigens eher trivial, wenn auch vielleicht nicht seit Olympos, so doch seit Philolaos Zeiten. Die Argumentation ist klar: Die philosophische Idee der *harmonia* erfordert zwangsläufig eine Gleichzeitigkeit des Verschiedenen, in der Musik kann dem konkret nur eine Gleichzeitigkeit verschiedener Töne entsprechen. Wie gezeigt, ergäbe dann der Vergleich bzw. die konkrete Exemplifizierung durch ein *organicum melos* zwangsläufig die Frage nach der Unterscheidung von konsonantem und dissonantem Zusammenklingen, was Beierwaltes unbeachtet läßt, da er Zusammenklang offenbar nur als Repräsentant für *harmonia/consonantia/symphonia* sieht.

Der Hinweis auf dieses Problem ist nicht spitzfindig, sondern Ergebnis einer Beachtung der Musiktheorie, die nicht irgendein Konglomerat vag umschriebener

Faktoren ist, sondern ein sehr konzises und wissenschaftlich durchaus ernstzunehmendes System, in dem der *symphonia* eben oppositionell und entsprechend gleichartig definiert die *dissonantia* entspricht. Für die Interpretation der hier zu betrachtenden Ausführungen von Johannes Scottus bedeutet dies, daß bei einfacher a priori-Voraussetzung der Möglichkeit eines Gemeinten *Simultanes Erklingen von Tönen* bei diesem Philosophen gewisse Systembeachtungen zu erwarten sind; einfach formuliert, wenn Johannes Scottus an gleichzeitiges Erklingen in musiktheoretisch konziser Weise denken kann, muß man eine entsprechend konzise Formulierung erwarten — die aber fehlt, und zwar überall, so daß der „Verdacht“ nicht von vornherein zu entkräften ist, die entsprechenden Exemplifizierungen von *harmonia* durch Verweise auf Musik bezögen sich auf die topische Leistungsfähigkeit von Musik, ganz allgemein eben die *harmonia* zu repräsentieren. Fordert man ein konzises Wissen um *ἄμα κρούεσθαι*, dann sind die entsprechenden Differenzierungen zu erwarten, fehlen diese, ist ja wohl nicht auszuschließen, daß Johannes Scottus sich wie viele Dichter der *Musik* einfach topisch, eben als allgemeiner Repräsentant von *harmonia* bedient, und das Exemplifizierende, die herangezogene *Musik* nur stilistisch aufwendig, aber ohne Ehrgeiz der Ausbreitung spezifischer Sachkenntnis aufruft — man sollte doch immer beachten, daß für Johannes Scottus spezifisch die Musik und ihre Theorie betreffenden Sachverhalte höchst unwichtig sind, wichtig ist ganz anderes, „Musik“ kann jeweils nur als beiläufiges Beispiel eben für viel Wichtigeres verwandt werden.

Die philosophisch wie auch schon von einfachem Umgang mit der Idee der Einheit des Verschiedenen nahegelegte Vorstellung der Gleichzeitigkeit, die Johannes Scottus an der breffenden Stelle aber gar nicht explizit macht, muß also nicht als spezifisches Merkmal des Exemplifizierenden, eben der *Musik*, gemeint gewesen sein. Wenn es gemeint gewesen wäre, dann hätte die Musiktheorie einige Möglichkeiten bereitgestellt, genau dieses Merkmal auch deutlich zu machen — allerdings, wie gezeigt, mit dem Problem, daß dann ja auch Gleichzeitigkeit der Dissonanz, die sich nicht in Konsonanz „auflöst“ o. ä. — als grundsätzliche, natürlich für die Zeit nicht bestehende Möglichkeit! — hätte beachtet werden müssen. Soll man wirklich Johannes Scottus ein solches Interesse an Spezifika zuweisen, wo es doch nur um einen sehr allgemeinen Verweis auf die allbekannte Eigenschaft der Musik geht, *harmonia* zu repräsentieren, und zwar sinnlich direkt erlebbar, wie auch Johannes Scottus selbst formuliert, worauf noch zurückzukommen ist (in einer „Version“

der Vorstellung, daß dem Menschen Musik eingeboren, natürlich o. ä. ist). Festzuhalten ist, daß das Phänomen *Mehrstimmigkeit* in welcher einfachen Art auch immer musiktheoretisch klar formulierbar ist, und bei bestehender Ausrichtung an musiktheoretischem Denken auch formuliert werden muß — beides fehlt ersichtlich bei Johannes Scottus Eriugena, dem offensichtlich die musiktheoretische Fachlehre sozusagen zu propädeutisch war, als daß er sich auch noch darum bemüht hätte.

Beierwaltes übersieht daher bei seiner Argumentation und Diskussion der musikwissenschaftlichen Deutungsansätze, daß die Idee, Johannes Scottus könne oder müsse an der von Waeltner, *ORGANICUM MELOS*, S. 2 ff., kompetent besprochenen Stelle ganz spezifisch Mehrstimmigkeit gemeint haben, ausschließlich von der Verwendung des Wortes *organicum melos* veranlaßt wurde; nur das Auftreten dieses Wortes veranlaßt Handschin in so unnachahmlicher wie inadäquater Weise von einem *gewaltigen* (!) *Zeugnis für die mehrstimmige Kunst* der Zeit von Johannes Scottus zu sprechen²⁶³: Um überhaupt von einem solchen Zeugnis sprechen zu können, hätte man von Johannes Scottus doch wenigstens einen fachspezifischen Hinweis fordern müssen — die Vorstellung, vielleicht aus der Eingängigkeit von Musik im täglichen Leben gefolgert, daß Musik und Komposition nicht auf einem sehr komplexen und rationaler Systematik bedürftigem geistigen Niveau beruhe bzw. wenigstens beruhen könne, ist gerade in Hinblick auf die Leistung der antiken Musiktheorie abwegig. Wie gesagt: Fachspezifische Formulierungsmöglichkeiten für „mehrstimmige“ Phänomene gibt es, so daß Klarheit der Aussage ohne weiteres zu erwarten ist — setzt man denn den Willen zu solcher fachspezifischen Klarheit der Aussage einfach voraus, was für Johannes Scottus eine absurde, seine Intention völlig verkennende Forderung wäre.

Es bleibt also auch hier wieder nur der genaue Blick auf den Text, *Peri phys.*, III, 637 D:

Proinde pulchritudo totius universitatis conditae, similibus et dissimilibus, mirabili quadam harmonia constituta est, ex diversis generibusque variisque formis, differentibus quoque substantiarum et accidentium ordinibus, in unitatem quandem ineffabilem compacta.

In der ihm eigenen Redundanz formuliert Johannes Scottus hier zweimal das Wun-

²⁶³Vgl. Beierwaltes, *ib.*, S. 173, bei dessen Ausführungen sich ebenfalls die erstaunliche Unkenntnis musiktheoretischer Wirklichkeit des Mittelalters exemplarisch ausprägt.

der der Harmonie, die die Schönheit *totius universitatis conditae* ausmacht — von einer *ästhetischen* Schönheit zu sprechen fällt gerade hier nicht ganz leicht. Was hier aber wesentlich ist: Die „Konfrontation“ von *unitas ineffabilis*²⁶⁴ bzw. *harmonia mirabilis* mit ihren Konstituenten, mit den Dingen, die *similes et dissimiles* sind, oder durch *diversa genera, variae formae, differentes ordines substantiarum et accidentium* bestimmt werden, ist viel zu allgemein, um spezifische Unterscheidungen nach gleichzeitig oder ungleichzeitig Differierendem als zu Exemplifizierendes postulieren zu lassen. Natürlich ist die Gleichzeitigkeit des Verschiedenen ein Wesensmerkmal der „Aufspaltung“ des Nichtseienden, d. h. nicht von Merkmalen des Seienden „betroffenen“ Einen, zur Vielfalt des Seienden — nur, an dieser Stelle wird dies nicht als spezifisch Gemeintes ausgesprochen; hier geht es ersichtlich ganz allgemein um das, was man als *harmonia diversorum*, also mit dem traditionellen Harmonie-Begriff eben zu fassen pflegt.

Dies nun wieder könnte ja Anlaß sein, nach ebenfalls geläufigen, wenn nicht topischen „Objekten“ zu fragen, in denen solche *Harmonie des Ungleichen* etwa in Musik exemplifiziert zu werden pflegt. Hier fällt etwa der Begriff des *chorus* ein, in dem, sogar liturgisch vielfältig explizit gemacht, die Fülle der verschiedenen Gläubigen zur Einheit in der Äußerung des Glaubens zusammenfindet. Erinnerung sei hier nur an das bekannte Gedicht von Venantius Fortunatus, wo er die Harmonie des Pariser Klerus feiert — im Bild, wie zu erwarten, eines „Orchesters“ oder besser eines Instrumentenkatalogs, also eines Chores (der Nachweis sei dem Leser als leichte Übungsaufgabe und als Anlaß, wirklich große Dichtung kennenzulernen, überlassen). Diese Tradition des Chor-Begriffes als Repräsentant der Einheit von Vielen wird aufgenommen und vertieft durch die liturgische Forderung des *omnem populum una voce Deo canere* (z. B. Coelestinus, *fr. ex Arnobii conflictu cum Serapione Aegyptio*, ed. Schoenmann) o. ä., wobei oft genug die Verschiedenheit durch die betroffenen verschiedenen Stände aufgerufen wird. Auch auf diese Tradition sei hier nur verwiesen (die antike Tradition bei Seneca wurde bereits oben genannt, 2.8.1 auf Seite 802), die übrigens in poetischen Schilderungen des gemeinsamen Lobsingens von Ambrosius einen Höhepunkt erreicht.

²⁶⁴Als Musikhistoriker denkt man natürlich sofort an Augustins Beschreibung des *iubilus*, muß „aber“ feststellen, daß hier kein Bezug herzustellen ist — obwohl, wie dann später Hildegard zeigt, hier eine Möglichkeit bestünde.

Natürlich geht es Johannes Scottus Eriugena um philosophische, abstrakte Sachverhalte der Welt als Harmonie — wenn er sich aber nicht fachspezifischer Begriffe der Musiktheorie bedient, ist ja nicht von vornherein sicher, daß er in seiner Exemplifizierung nicht einfach diese Topik anwendet, eventuell „angereichert“ mit nicht notwendig spezifischen, d. h. in der Möglichkeit der Konkretisierung durchdachten Hinweisen auf Proportionen etc. Seine Exemplifizierung der oben zitierten Aussage beginnt nun mit der Wendung des *organicum melos*²⁶⁵:

Ut enim organicum melos ex diversis vocum qualitibus et quantitibus conficitur, dum viritim separatimque sentiuntur, longe a se discrepantibus intentionis et remissionis proportionibus segregatae, dum vero invicem coaptantur sec. certas rationabilesque artis musicae regulas per singulos tropos, naturalem quamdam dulcedinem redentibus: ita universitatis concordia, ex diversis naturae unius subdivisionibus a se invicem, dum singulariter inspiciuntur, dissonantibus, iuxta conditoris uniformem voluntatem coadunata est.

Nimmt man zunächst wieder den Schluß, d. h. die eigentliche Aussage, so findet man die *concordia universitatis* aus Dingen, die einzeln gesehen *dissonantes* sind, im einheitlichen Willen des Schöpfers aber eine Einheit bilden. Ersichtlich wäre hier die Frage nach einer Unterscheidung nach Gleichzeitigkeit oder anderer Opposition von Verschiedenem viel zu fein; hier geht es um das allgemeine Prinzip: Von der Formulierung dessen, was „dann“ durch Musik exemplifiziert wird, findet sich nicht ein einziger Hinweis auf ein spezifisch Gemeintes *Mehrstimmigkeit*; eine solche Spezifik würde ersichtlich der Formulierung des Allgemeinen, des Prinzips der Einheit des Verschiedenen im einheitlichen Willen des Schöpfers zumindest nicht entsprechen — und es ist dann doch auch zu fragen, warum gerade das Exemplifizierende „spezifischer“ differenzieren sollte als das Exemplifizierte, d. h. als die entsprechenden Formulierungen. Von da also besteht überhaupt kein Grund, spezifisch nach einem Hinweis auf Mehrstimmigkeit zu suchen — wenn Johannes Scottus wirklich das *schweifende organum* gemeint haben sollte, verstanden haben könnte, was dessen Struktur ist, dann müßte man erwarten, daß er die Harmonie des Verschiedenen ausdrücklich belegt: Das Nebeneinander von Kon- und Disso-

²⁶⁵Der Wortgebrauch von *coadunare* etc. in Bezug auf Konsonanz und Harmonie wäre noch zu untersuchen.

nanz, geregelt, nach der Theorie der *Musica Enchiriadis!*, durch die Struktur des Tonsystems, wäre das charakteristische Merkmal gewesen; natürlich spricht Johannes Scottus nichts davon an, derartige Spezifik wäre lächerlich, selbst wenn man das dringende Bedürfnis haben sollte, die „kleine“ Musiktheorie auf ein höheres Podest zu heben — das tut die mittelalterliche, lateinische, Musiktheorie von sich aus, z. B. in den beiden Schlußkapiteln der *Musica Enchiriadis*.

Und nun ist noch die Formulierung des *organicum melos* im Lichte der hier angedeuteten Interpretationszwänge zu betrachten. Waeltner hat auf die verschiedenen Belege für die Verwendung von *organicus* bei Martianus Capella verwiesen. Eigentlich sollte damit die Diskussion über den Sinn der Wendung beendet sein; weil Beierwaltes bei seinem Einwand aber die Herkunft der „Mehrstimmigkeits“-Deutung dieser Stelle, eben allein die Wendung *organicum melos* — ohne jede weitere Explizierung eines musikalisch spezifisch Gemeinten! — nicht beachtet, und daher auch nicht näher auf dieses Zeugnis eingeht, muß hier nochmals auf den wesentlichen Aspekt hingewiesen werden, zumal auch Reckows eher dynamisch-organische Deutung unbrauchbar ist. In der hier zuerst zitierten Stelle, die ja auch die Exemplifizierung des allgemeinen Harmoniebegriffes durch *Musik* beinhaltet, wird explizit, d. h. durch Anführung des Instrumentenkatalogs, die Fülle der verschiedenen Instrumente angesprochen, die sich, wie auch immer konkret zu denken, dann „doch“ zu einer irgendwie proportional gelenkten Einheit finden (daß hier musiktheoretisch inkommensurable Ebenen verbunden werden, wurde oben angesprochen).

Es liegt nahe, daß der Philosoph hier statt des Katalogs einfach das zusammenfassende Wort verwendet, zumal weil Martianus genau in entsprechendem Zusammenhang anbringt: *non enim simplex quidam et unius materiae tinnitibus modulatus, sed omnium organicarum vocum consociata permixtio quandam plenitudinem cuncticinae voluptatis admisit*, 905. Zu dieser Formulierung kann man eigentlich nur sagen: *sapienti sat!* Warum? Nun, Martianus formuliert hier explizit, daß einer *simplex et unius materiae* Melodie eine *omnium organicarum vocum consociata permixtio* entgegensteht, die auch noch durch *plenitudo cuncticinae voluptatis* charakterisiert ist. Im Kontext der Schilderung Martians handelt es sich vor allem um den Hinweis auf eine in ihrer harmonischen Fülle aus Verschiedenem, ja aus allem zum musikalischen Klang Fähigen letztlich überirdisch herrliche Musik, nicht eine Musik nur von einer Stimme ausgeführt — die poetische Darstellungsmöglichkeit Martians liegt nicht in der Verfügung über Mittel der Schilderung einer überirdisch

schönen Melodie, was auch erhebliche Probleme bietet, musikalische Schönheit und überirdische Aufwendigkeit läßt sich sehr viel effizienter eben durch die Fülle-Figur beschreiben, die „unendliche“ Fülle an beteiligten Instrumenten, die diese eine Melodie so herrlich werden lassen..

Die *omnes organicae voces* erweisen sich damit als Metapher des Chor-Begriffes, allerdings in ersichtlich hyperbolischer Weise formuliert, es geht ja schließlich auch um himmlische Musik, wo sich aus der Fülle des überhaupt entsprechend Denkbar natürlich auch ein umso „allumfassenderer“, *cuncticinus*, Ohrenschmaus ableiten lassen muß, dem vielleicht sogar Dr. Katzenberger seine spezielle Art solchen Genusses hintan gestellt haben würde. Eigentlich ist hier, und zwar explizit mit dem Gegensatz von *cantus unius materiae* und *omnium organicarum vocum consociata permixtio*, das Material zur Verfügung gestellt, um eine harmonische Fülle aus Verschiedenem aufrufen zu können: *Organicum melos* kann somit geradezu zwangsläufig nur als die Fülle von verschiedenen Instrumenten in irgendeiner Art Zusammenklingen bedeuten; diese Formulierung legt Martianus geradezu in den Mund. Dabei steht die Formulierung in vollständiger Übereinstimmung mit der bereits oben zitierten Stelle, an der die Instrumente katalogartig auftreten — und stilistische Abwechslung ist ja Johannes Scottus nicht gerade unbekannt.

Im Kommentar wird hierzu nur das Wort *cuncticinus* erläutert und zwar genau in dem Sinne einer Fülle von Ausführenden (von Musik), ed. Lutz, zu Dick, 479, 17: *CUNCTICINAE i. e. cuncta genera canentis*. Remy erklärt kaum mehr, wenn er *OMNIUM ORGANICARUM VOCUM* als *musicarum vocum* interpretiert (ed. Lutz, zu Dick, 479, 14). Er erklärt aber zusätzlich noch diese Vielfalt gegenüber der *simplex, unius materiae* Musik als *et hoc genus coemesis dicitur*; ein Wort, dessen Bedeutung aus *De nupt.* 996, zu erfahren ist; wahrscheinlich sieht Remy darin ein gemeinsam gesungenes Hochzeitslied; eine spezifische Bedeutung hat diese „Erklärung“ nicht.

Auch die andere bekannte Stelle *De nupt.* II, 117, verwendet das Wort zusammenfassend zur Benennung eines sozusagen chorischen Instrumentenkatalogs, also genau dessen, was Johannes Scottus an der zuvor zitierten Stelle formuliert, s. o., 2.8.1 auf Seite 800. Auch hier wird die Fülle der Instrumentengattungen angeführt: *nam nec tiliarum mela, nec ex fidibus sonitus, nec hydraulorum harmonica deerat plenitudo, ... ac tunc ille omnis chorus canoris vocibus ... praevertit omnes organicas suavitates ...*, und zwar wohl auch deshalb, weil der Gesang noch *cum*

numeris sacrae cantilenae auftritt, also weit über die reine Instrumentalfülle der Katalogfigur, jetzt kommt Musik mit metrischem Text — ein Beispiel der Höherwertung von Vokalmusik gegenüber der nur von Instrumenten.

Auf diese Verwendung des Wortes zur Nennung eines Teils einer wertenden Opposition, *alle instrumentalen Klänge*, die *vokale Musik der Musen*, braucht hier nicht weiter eingegangen zu werden, wesentlich ist, daß auch hier die Fülle des Verschiedenen in der Musik, die Vielfalt der ausführenden Instrumente durch *organicae voces* o. ä. aufgerufen wird. Wollte also Johannes Scottus sinnfällig musikalische Harmonie bei großer Fülle aufrufen, mußte er nur das Wort *organicus* verwenden²⁶⁶.

Und schließlich wird an der weiteren Stelle, die Waeltnier anführt, wieder die Verschiedenheit in der Musik, die der *adunatio* sozusagen als Objekt unterworfen ist, natürlich durch die Verschiedenheit der Instrumente aufgerufen, und noch deutlicher der Topos des *chorus* angesprochen, vgl. Waeltnier, *ORGANICUM MELOS*, S. 12 f., weil hier eine etwas andere Nuance der Einheit des Verschiedenen erläutert werden soll: Es geht nicht einfach um die *harmonia*, sondern darum, daß die Einzeldinge einzeln bleiben, auch wenn sie durch eine *adunatio* in Einheit gebracht werden, die keine Vermischung ist; zu diesem Zweck wird zunächst das Beispiel der Lichter der Kirche angeführt, die alle als Individualitäten leuchten, weggenommen werden können, ohne selbst durch die Wegnahme etwas zu erleiden oder die verbleibenden Lichter in deren jeweiligem individuellen Leuchten durch Wegnahme zu verändern, wobei diese Fülle von Einzelnen aber wieder das e i n e Licht der Kirche konstituiert. Die Musik bildet das zweite Beispiel, *Peri phys.* V, 883 C:

Num simili modo de humanis organicisque vocibus intelligitur? Singula quaeque vox, sive humana, sive fistularis, vel lyrica, qualitatem suam habere non desistit, dum unam harmoniam inter se plures unitate congrua analogia efficiunt.

Ubi etiam apertum argumentum des sonis datur, quod in se invicem non confunduntur, sed solummodo adunantur. Nam si aliqua vox ex ipsis siluerit, sola silebit, nec de melodia silentis inter adhuc sonantes

²⁶⁶In der Glossierung der Tradition über das Anlocken von Tieren durch Musik könnte *vox organi* durchaus mit *Orgelton* übersetzt werden; wie oben angesprochen, kennt Johannes Scottus das Instrument, das einen Bezug zum Elefanten nahegelegt haben könnte, vgl. Waeltnier, *ORGANICUM MELOS*, S. 15 f.

quicquam resultat. Ex quo manifestum est, quod, quando inter ceteras sonuit, proprietatem suae qualitatis observavit. Nam si aliis confundetur, non posset totam se silendo subtrahere. Quod enim confunditur vel miscetur, non facile in suam proprietatem resolvitur.

Wieder wird die Fülle durch einen, nun expliziten Instrumentenkatalog unter Zusatz der Singstimme — entsprechend den Schilderungen von Martianus und sicher unter dem Einfluß seiner Darstellung — exemplifiziert. Träger des Einzelnen im gedachten *chorus* sind also die „Ausführungsorgane“, die *vox sive humana, sive fistularis*, diese verlieren bei der ziemlich abstrakt formulierten *harmonia* nichts an ihrer jeweiligen Qualität²⁶⁷, bewirken aber dennoch eben diese übergeordnete *har-*

²⁶⁷In gleicher Weise setzt G. Keller den Chor ein: *Am Abend hatte Jukundus seine Frau zärtlich in die Arme geschlossen und ihr gestanden, daß er ... noch nie so glücklich gewesen sei wie heute, da er in dem wohltönigen Sturm der Musik und des Gesanges mitgesungen und dabei neben sich noch ihre liebe Stimme mit gehört habe.*, HKA Bd. 5, S. 303, 21: Die Stimme der geliebten Frau ist innerhalb der *harmonia*, die jetzt als *wohltöniger Sturm der Musik* erscheint, noch gesondert individuell zu hören, und somit fähig, die Flamme der Liebe auch weiter zu entfachen — was bald darauf durch typische moderne Pfaffenweltanschauung zerstört wird; der dramaturgische Einsatz des Chors bzw. seiner Repräsentierung von Harmonie bedeutet hier sozusagen den letzten Höhepunkt und schon absehbaren Verlust eben dieser *harmonia*.

Vergleichbar setzt auch H. Balzac, übrigens mit, wenn auch anders gearteten, tragischen Folgen die Individualität einer bestimmten Stimme in der Harmonie des *chorus* ein, hier, wie es französischer Tradition zukommt, innerhalb der Liturgie, nicht in einem, wenn auch klerikal geleiteten Chorgesang (*Une double famille*), *La Comédie humaine*, II, *Études de mœurs: Scènes de la vie privée*, Ausgabe der *Bibliothèque des la Pléade*, S. 54: *L'office particulier du Sacré-Cœur allait commencer. Les dames affiliées à cette congrégation étant placées près du chœur, ... Toute à coup, à deux pas du jeune Granville, une voix plus douce qu'il ne semblait possible à créature humaine de la posséder détonna comme le premier rossignol qui chante après l'hiver. Quoique accompagnée de mille voix de femmes et par les sons de l'orgue, cette voix remua ses nerfs comme s'ils eussent été attaqués par les notes trop riches et trop vives de l'harmonica. Le Parisien se retourna, vit une jeune personne ... et pensa que d'elle seule venait cette claire mélodie; ...* Man beachte den deutlichen Hinweis auf die sich „durchsetzende“ Individualität in *quoique*, wobei die Zahl 1000 hinsichtlich des Gottesdienstbesuchs in Bayeux zur Zeit Napoleons etwas euphemistisch genommen zu sein scheint.

Die unglaubliche, die eine Individualität so heraushebende Schönheit der Stimme, wie die

monia, das konstituierende Individuum geht in dieser höheren Einheit als solches nicht verloren. Aus diesem Grund nun scheint klar das Beispiel der *soni* angeführt werden zu können. Denn hier könnte man nun zunächst ja denken, daß der abstrakte, als Tonhöhe definierte skalisch rationale Einzelton gemeint sein könnte, der die Harmonie konstituiert.

Dies ist aber nicht der Fall, es geht, wie die Fortführung zeigt, um Musik und dabei um die *voces* eben der „Ausführungsorgane“, in denen sich Verschiedenheit in Einheit in der Musik offenbar für Johannes Scottus am deutlichsten manifestiert. Wenn eines der Instrumente — einschließlich der Singstimme — verstummt, verstummt sie allein, und von der *melodia* des Instruments, das nun schweigt, bleibt nichts; wie schon Waeltner bemerkt, ein auffallender und der musiktheoretischen Definition widersprechend seltsamer Gebrauch des Wortes *melodia*: Gemeint ist nicht der Melodiezug, die melodische Gestalt, sondern einfach der Klang²⁶⁸. Was anschlie-

der ersten Nachtigall nach dem Winter, widerspricht der daraus erwachsenden gescheiterten Ehe, was hier nicht weiter interessiert. Von Interesse ist aber, wie ein schon antiker Gedanke zu einem Topos geworden ist, dessen menschliche Natürlichkeit ihn auch noch in der Literatur des 19. Jh. sehr lebendig weiterwirken läßt; es handelt sich um einen der vielen musikbezogenen Topoi; eine Erwähnung solcher Kontinuitäten des christlichen Abendlands könnten höchstens Ignoranten für überflüssig halten; solche gibt es, wie z. B. die, die die Wendung *christliches Abendland* für eine reine *Denkfigur* halten, charakteristisch vielleicht für ihren Begriff von *Denken*.

²⁶⁸Insofern ist die Bemerkung von Beierwaltes, *ib.*, S. 177, daß *eine intensive Verbindung Eriugenas zur Tradition der spätantiken Musiktheorie nicht in Frage gestellt werden kann und*, besonders „freundlich“ gegenüber Waeltner, *soll*, doch nicht so trivial, zumal Beierwaltes selbst von dieser Tradition, von der spätantiken Musiktheorie, wie überhaupt von antiker Musiktheorie so gut wie gar nichts zu wissen scheint; einen Nachweis für seine apodiktische Behauptung jedenfalls erspart sich Beierwaltes, denn der Nachweis, daß Johannes Scottus etwa griechische Musiktheorie gelesen hätte, dürfte ausgeschlossen sein, daß er Boethius nicht gelesen haben kann, ergibt sich schon aus den bereits erwähnten grundsätzlichen Fehlern bzw. aus seinem dezidierten Nichtwissen der grundlegenden Sachverhalte: Beierwaltes jedenfalls scheint nicht zu wissen, was er denn eigentlich unter *spätantiker Musiktheorie* zu verstehen hat:

Das musiktheoretische Wissen von Johannes Scottus erweist sich durchweg als gegenüber dem von Martian nochmals reduziert, d. h. letztlich nicht existent. Und es sollte nicht übersehen werden, was aus hoher philosophischer Warte sicher leicht geschehen kann, daß die antike Musiktheorie in ihren beiden wesentlichen Ausprägungen als wissenschaftlich kom-

ßend gesagt wird, braucht keinen Kommentar, ziemlich *redundant* wird nochmals erklärt, daß ein Zusammenklang keinen Verlust der eigenen *proprietas* bedeutet — was einen mit *spätantiker Musiktheorie* Vertrauten bei solchen Beispielen hätte betreffen müssen, die „Verschmelzungseigenschaft“ gerade symphoner, einheitlich erklingender Töne, wesentliches Merkmal von Konsonanzdefinitionen „aus“ der Antike, genau darauf kommt Johannes Scottus nicht zu sprechen, denn er kennt diese Definitionen gar nicht, genau wie Beierwaltes.

Nun hat Beierwaltes sicher recht — jedenfalls so als allgemeines, nicht spezielles Argument —, daß man eine einzelne Stelle *im Werk Eriugenas im Stile von „einmal ist keinmal“* nicht als *schlagendes Argument* gegen Handschin verwenden kann, wie dies Waeltner angeblich *suggeriert* (eine etwas seltsame, nicht gerade von wissenschaftlicher Redlichkeit zeugende Formulierung); es gibt allerdings grundsätzliche Fehler, die auch nur einmal formuliert, ebenso grundsätzliches Nichtwissen, Nichtverstehen beweisen; und genau eine solche Stelle liegt hier vor: Musiktheoretisch handelt es sich nicht um das Wesen der musikalischen *harmonia*, das Johannes Scottus hier heranzieht, er zieht das heran, was er aus der Dichtung kennt, die Figur des Instrumentenkatalogs, nicht die Harmonie der Konsonanz, des Zusammenklingsens sozusagen als Strukturmerkmal der Musik: Für die Musiktheorie ist im Gegensatz zu Poesie die Verschiedenheit von Instrumenten, der Instrumentenkatalog, eine irrelevante Größe:

Die von der antiken Abstraktion her vorgegebenen Größen der Tonhöhe und der Tondauer als die elementaren Ebenen der Musik sind Abstraktionen, denen gegenüber die instrumentale Individualität bedeutungslos ist. Diese Abstraktionslei-

 plexe Systeme erscheint, in denen nicht einfach ein Wort wie *melodia* irgendwie verwendet werden kann; hier folgt Johannes Scottus nicht der *Tradition antiker Musiktheorie*, sondern einer eher poetischen Umgangssprache. Mit seiner Bemerkung beweist Beierwaltes die gleiche Einstellung wie Johannes Scottus zu den Einzeldisziplinen: Deren eigentlicher Sinn ist dem Großen, Ganzen gegenüber vernachlässigbar. Denn, wer von *spätantiker Musiktheorie* spricht, sollte zumindest klarmachen können, was diese wesentlich von der eigentlichen antiken Theorie unterscheidet — inhaltlich hat die Spätantike nicht eine Erkenntnis hinzugefügt, vieles aber nicht mehr verstanden. Die Aussagen von Johannes Scottus in dem angeführten Vergleich, zudem noch gegen das fundierte Wissen von Waeltner polemisierend, als *intensive Verbindung ... zur ... spätantiken Musiktheorie* zu qualifizieren, verrät nur dezidiertes Unwissen; angesichts der kulturhistorisch ungeheuren Leistung antiker Musiktheorie nicht gerade eine „läßliche Sünde“.

stung zu verstehen und würdigen zu können, bedarf es allerdings spezieller Kenntnis der Musiktheorie und ihrer eigentlichen Aufgabe. Gerade dazu erweist sich Johannes Scottus als grundsätzlich unfähig, entsprechend vielleicht einigen neueren Deutern.

Klar ist aber auch, daß man Parallelstellen in dem Sinne heranziehen darf und muß, in dem durch solche Vergleiche die musiktheoretische Denkfähigkeit von Johannes Scottus eingegrenzt werden darf. Hier nun wird wieder deutlich, daß der Philosoph in einer dezidiert nicht der Musiktheorie entsprechenden Weise zur Darlegung der Relation von *adunatio* und dabei bewahrter *proprietas* des einzelnen, individuellen Bestandteils auf die Verschiedenheit der Instrumente gründet, nicht auf die musiktheoretischer Kategorien wie etwa des Einzeltons, der Tonhöhen, die in bestimmten Proportionen zueinander konsonant sein können, aber, und hier tritt wieder das genannte Problem auf, nicht sein müssen; solche Differenzierung, ja das Wissen, was eigentlich eine Dissonanz ist, fehlt ersichtlich völlig. Noch ein weiteres Problem entstünde bei einer musiktheoretisch adäquaten Erörterung: Das Problem der Verschmelzung von Tönen läßt nicht ganz leicht entscheiden, ob und wie die beiden „beteiligten“ Einzeltöne noch ihre jeweilige Identität behalten. Und eine Einsicht in die Bedeutung der Konsonanzeigenschaft — bzw. natürlich der anderen Möglichkeiten — als einer Eigenschaft von Tonpaaren, als Konstituens einer eigenen, selbständigen elementaren musikalischen Erscheinung liegt diesem Harmoniebeispiel von Johannes Scottus völlig fern. Von der antiken Theorie her gesehen, bestünden hier also nicht nur einige erhebliche Probleme, die man mit Sicherheit für das Wissen von Johannes Scottus eben nicht heranziehen kann.

Es bleibt aber zusätzlich noch das Problem, daß der Philosoph auch hier, wo er die Mehrstimmigkeit sehr gut hätte heranziehen können, nur auf seiner gerade musiktheoretisch gesehen unbrauchbaren Verwendung der Fülle von Instrumenten beharrt und keine sinnvolle Verbindung zu den Faktoren geben kann, die in der Musiktheorie *harmonia* schaffen. Das heißt, Johannes Scottus bleibt bei seiner Argumentation ganz im Rahmen einer allgemeinen, poetisch geradezu topischen Verwendung von Musik generell als Repräsentant von Harmonie, nämlich der Figur des Instrumentenkatalogs.

Man darf dieses Ergebnis nun zumindest soweit methodisch einsetzen, als man von einer anderen Textstelle, in der ganz Einmaliges und zwar musiktheoretisch ganz Spezifisches, in struktureller Abhängigkeit von der oben angesprochenen Ab-

straktionsleistung, nämlich des Konsonanzphänomens, formuliert sein soll, dann auch einmalige Formulierungen und eindeutig über die angedeuteten Möglichkeiten im angesprochenen Vergleich grundsätzlich hinausgehende Aussagen, und zwar spezifisch musiktheoretischer Art, erwarten muß.

Die Verwendung des Wortes *organicum melos* leistet dies ersichtlich nicht; Träger der Verschiedenheit bzw. Objekte der *adunatio*, *harmonia* o. ä. sind die *diversae qualitates et quantitates vocum*. Neu ist hier die Anführung der *quantitates*, so daß gerade hier zu fragen ist, ob und wie weit der Philosoph hiermit grundsätzlich Neues und musiktheoretisch Spezifisches aussagt; schließlich spricht er hier nun wirklich etwas Abstraktes an. Wie bereits oben bemerkt, läßt Johannes Scottus an den anderen Stellen völlig offen, wie denn eigentlich die Relation des individuellen, eben „einzelnen“ Instrumentalklangs zu den Proportionen der Musiktheorie sein könnte; er verläßt sich auf den Verweis durch einfache Parataxe. Hier nun wird die Vereinzeltheit wie gewohnt betont durch Verweis auf eine getrennte Beobachtung, *dum viritim separatimque sentiuntur*, was wieder das Thema der auch in *harmonia* erhaltenen Individualität der einzelnen Konstituente formuliert.

Nicht klar wird bis dahin, ob der Philosoph nun hier einen Hinweis auf die Relation von *qualitates et quantitates* gibt — und auch Beierwaltes wird einräumen, daß solche Koppelungen rein stilistische Häufungen sein können, gerade in der nicht immer unrhetorischen Sprache von Johannes Scottus. In Hinblick auf die anderen zitierten Stellen wäre ein spezifischer Hinweis notwendig, zumal die Musiktheorie ja ganz klar angibt, was eigentlich Konsonanzen und konsonante Proportionen sind, sowohl, wohl als primäre Erscheinung in der klanglichen Konsonanz, als auch in der Folge von Zeitquantitäten — nur letzteres scheint überhaupt nicht zu passen, jedenfalls „verzichtet“ Johannes Scottus auf die — bei Verstehen des musiktheoretischen Zusammenhangs — unabdingbare Spezifizierung! Bis dahin erscheint die Formulierung formelhaft, ohne Inhalt zu sein.

Eine Antwort könnte nun der folgende Abschnitt zu geben, wo die Vereinzeltheit qualifiziert wird unter konkretem und musiktheoretisch sozusagen verifizierbarem Verweis auf die Tonhöhe, auch diese stilistisch etwas aufwendig formuliert: *longe a se discrepantibus intentionis et remissionis proportionibus segregatae*, nämlich *qualitates et quantitates*. Diese Dinge sind also weit voneinander unterschieden durch *sich widersprechende Proportionen von intentio und remissio*. Den musiktheore-

tisch einigermaßen unterrichteten Leser müssen zwei Dinge überraschen: Tonhöhe und *remissio* bzw. *intentio* sind nicht einfach gleichzusetzen, was Johannes Scottus aus Martianus Capella, *De nuptiis* IX, 940, tatsächlich hätte korrekt lernen können; eine der wenigen Stellen, wo Martianus antikes musiktheoretisches Wissen korrekt wiedergibt. Der Ausgabe von Lutz zufolge hat Johannes Scottus dazu nichts zu kommentieren, wogegen Remy in einer für das Bezeichnete der Neumenschrift charakteristischen Weise die Bewegungen im Sinne von melodischen Bewegungen versteht (das entspricht dem Begriff des *motus* von Guido), was nun wieder den Begriffen der Aristoxenischen Theorie nicht ganz entspricht, wo *ἄνεσις* sozusagen abstrakt die zu einer (festen) Tonhöhe führende Bewegung ist, worauf hier nicht näher einzugehen ist; klar ist, daß Johannes Scottus auch diesen Unterschied nicht verstanden hat.

Remy dagegen versteht, ed. Lutz, zu Dick, 501, 13 etwa *PRODUCTIO* ... im Sinne eines *pes*, nämlich als Bewegung in einem melodischen Teilchen, *VOCIS COM-MOTIO A LOCO GRAVIORE IN ACUTUM LOCUM*, was nochmals durch einen *pes*, wie die *ANESIS* entsprechend durch eine *clivis* — in Metzger Notation als Folge zweier Punkte — und *Paracterica* als Porrectus, als freie Zugabe von Remy, notiert wird. Dies ist eine der neuen Ausrichtung der Musiktheorie an der Wirklichkeit der liturgischen Melodien sinngemäß folgende Neudeutung der antiken, wesentlich natürlich der Aristoxenischen spezifisch melischen Bewegungsbegriffe²⁶⁹.

²⁶⁹Es ist bedauerlich, daß keine weitere, grundsätzliche Erörterung des von ihm geradezu axiomatisch spezifizierten musikalischen oder melischen Bewegungsbegriffes von Aristoxenus erhalten ist: Im Rahmen der Diskussion des Raum- und Bewegungs-Begriffes im 6. Buch der Aristotelischen Physik wäre eine solche Erklärung zu erwarten (eine hervorragende Einführung in die betreffende Problematik s. J. E. Murdoch, *Infinite Times and Spaces in the Later Middle Ages*, in *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter, Miscellanea mediaevalia* 25, S. 194 ff.)

Vielleicht kann man bei Theophrast eine Antwort auf das von Aristoxenus gestellte Problem sehen, wenn Theophrast grundsätzlich jede quantitative Sichtweise von Tonhöhen ablehnt, mit der Begründung, daß die einzelne Tonhöhe eine einzelne Qualität ist; zwischen Qualitäten kann es aber keinen quantifizierbaren Abstand geben (auf diese keineswegs triviale Problematik, die ja auch unabdingbar für eine adäquate Erklärung raumanaloger Darstellungsweise melischer Vorgänge oder Strukturen ist, kommt Niemöller in seinem Beitrag nicht zu sprechen, weshalb seine Auffindungen von „Räumlichem“ in der mittelalterlichen Musiktheorie auch so merkwürdig und bezeichnend für die gesamte musikwissenschaftliche

2.8.2 Zur Konkretheit der musikalischen Begründung des Harmoniebegriffes bei Johannes Scottus und zu neueren Deutungen

Gegenüber nun der angesprochenen Verwendung von Bewegungsbegriffen zur Repräsentation melischer Vorgänge ist die Formulierung an der zitierten Stelle von Johannes Scottus bedeutungslos: Die Bewegungen können, wenigstens der Musiktheorie entsprechend, nicht durch *proportiones* erfaßt, also auch nicht unterschieden werden (s. o., 2.8.1 auf Seite 823). Setzt man aber den gegebenen Deutungen entsprechend *remissio* gleich mit *tiefer Lage* bzw. „Tontiefe“ und vice versa, so ergibt sich ein anderes Problem: Tonhöhe an sich kann ja nicht durch *proportiones* bestimmt werden, dies „funktioniert“ nur zwischen *zwei* (verschiedenen) Tonhöhen. Auch hier ergibt sich eine hochgradig unspezifische Formulierungsweise von Johannes Scottus, ja musikktheoretisch gesehen Unsinn. Gemeint ist doch wohl, daß es sich um weitauseinander liegende Tonhöhen handeln muß, dann aber können hier keine *discrepantes proportiones* auftreten, zumal es ja wohl auch *concordantes proportiones* geben müßte. Wie man auch zu interpretieren versucht, im Rahmen spezifischer musiktheoretischer Systematik ergibt die Formulierung Unsinn²⁷⁰.

Es bleibt somit festzuhalten, daß Johannes Scottus sein Gemeintes in einer Wei-

Diskussion ohne strukturelle Grundlage bleiben muß.).

Darauf wird anschließend noch hingewiesen. Wesentlich ist dabei, daß natürlich auch das Modell von Aristoxenus essentiell quantitativ ist, nur daß gegenüber dem Pythagoräischen Modell rigoros als Meßbares und Gemessenes Abstände analog räumlicher Strecken, die zu durchschreiten sind, sei es diskret, also sprungweise oder kontinuierliche, auftreten, eben die Intervalle als Analoga von Strecken; in diesem Modell wird aber genau so „genau“ gemessen wie im proportionalen Modell, worauf im Folgenden eingegangen wird.

²⁷⁰Und auf die einzige Möglichkeit, die Deutung im Sinne von Remy, daß nämlich Bewegungen nach oben durch andere Proportionen als Bewegungen nach unten bestimmt wären, und so jeweils irgendwie gegensätzliche Proportionen aufeinanderfolgen, kann nicht nur deshalb nicht rekuriert werden, weil eine solche Beachtung des realen Verlaufs von Melodien als Folge von proportional bestimmten Intervallen für Johannes Scottus nicht vorauszusetzen ist, sondern vor allem deshalb, weil auch bei einer so hochgradig unwahrscheinlichen Deutung erhebliche Probleme bleiben: Der Gegensatz der Richtung betrifft nicht die Proportionen, jedenfalls hat Johannes Scottus dafür nicht den geringsten Grund in der Musiktheorie der Zeit, zum anderen aber, können natürlich auch Bewegungen gleicher Richtung in höchst verschiedenen Proportionen vor sich gehen. Die rein oppositionelle Formulierung der Stelle schließt also auch diese, anachronistische Deutungsmöglichkeit aus.

se formuliert, die zwar verständlich ist — daß die Musik aus in Höhe und Tiefe sehr verschiedenen Tönen besteht, und doch eine Einheit bildet —, diese Formulierung aber musiktheoretisch nur als Unsinn zu qualifizieren sein kann; d. h. er verwendet Musik als konkretes Beispiel von *harmonia* in der topischen Art des Dichters, nicht einer exakten Denkweise des Musiktheoretikers, weshalb man denn auch die folgende Angabe, die nun das Wesen der *harmonia* bestimmen soll, ebenfalls nicht einfach im Sinne einer klaren Anweisung der *ars musica* sehen kann, wie eben die zitierte Stelle formuliert: *dum vero sibi invicem coaptantur sec. certas rationabilesque artis musicae regulas ..., naturalem quamdam dulcedinem reddentes* — darunter müßten nach der Formulierung, ja auch die verschiedenen Instrumente sein, deren Zusammenklingen aber nicht auf einer Ebene mit der hier rein parataktischen, im Sinne der poetischen Katalogfigur, aufgezählten Klasse der Tonlagen stehen kann. Warum sollte sich ein Philosoph wie Johannes Scottus Eriugena ausgerechnet hier und auch an anderen Stellen um eine klare, d. h. musiktheoretisch fundierte Formulierung bemühen: Die *ars musica* lehrt, ob abstrakt oder konkret, ist hier ohne Belang, wie das Verschiedene in der Musik harmonisch zusammengefügt wird — musiktheoretisch exakt wäre hier ein Rekurs auf die *proportiones*, z. B. in dem Sinne, daß die *ars musica* irrationale Intervalle ausschließt, was man von Martianus Capella, *De nupt.*, 949, hätte erfahren können — um, bei einer solchen Deutung zu merken, daß daraus für die Weltsicht von Johannes Scottus einige Probleme entstehen müßten, z. B. die, daß ja auch das Irrationale irgendwie in die Harmonie des Ganzen passen muß, wenn es denn überhaupt *ist*: Das aber nun „garantiert“ die Autorität von Martianus Capella! Es ist verständlich, daß Johannes Scottus derartige Fragen von vornherein unbeachtet läßt; er kann sich einfach auf den Topos verlassen, zu dem auch ein Verweis auf *proportiones* gehört, irgendwie, in nicht weiter zu untersuchender, weil durch die antiken Autoritäten ja gesicherter Weise, bestimmen diese die *dulcedo*, die der *pulchritudo* der Harmonie der Welt genau entspricht. Das eigentlich Gemeinte ist nicht das Phänomen der Konsonanz, die Verschmelzung — oder in der Dissonanz das Gegenteil — von zwei Tönen zu einer nun eigenen Erscheinung, sondern es bleibt bei einer formal-topischen Anführung von Verschiedenheiten, sei es der Instrumente, sei es der die Qualifikation *verschieden* zu tragen geeigneter Größen; was deren Eigenart ist, wie sie *verschieden* sind, und wie sie zur Harmonie werden, wird außer Acht gelassen; die Niederungen der

musiktheoretischen Sachkenntnis sind irrelevant²⁷¹.

Auch hier wird deutlich, daß der Versuch einer musiktheoretisch spezifischen Deutung des Textes inadäquat ist — Johannes Scottus bemüht sich ja nicht um eindeutige, d. h. musiktheoretisch fundierte Formulierungen, letztlich tut er nichts anderes als den Topos der musikalisch bestimmten Harmonie aufzurufen und zwar mit den Versatzstücken, die essentiell sind, für die Verschiedenheit nämlich die verschiedenen Instrumente, für die Harmonie dagegen die *ars musica*. Und auch hier bleibt nun offen, wie man sich denn die Relation von *qualitates et quantitates* vorzustellen hat, ja wie denn eigentlich die durch *discrepantes proportiones* — das müßten exakt genommen also nur die Dissonanzen sein — bestimmten Tonhöhen als *qualitates* in dem *organicum melos* auftreten; und *proportiones* erscheinen in der *harmonia* der Konsonanz eben nicht einfach als Individualitäten wie die verschiedenen Instrumente; die *proportiones* sind Grund für Kon- oder Dissonanz, aber nicht deren in ihrer Individualität konstante, unbeeinflusste Größen. Auch hier findet sich bei musiktheoretisch exakter Betrachtung eine widersinnige Parataxe, deren Sinn sich aber aus dem Sinn des Topos ergibt; es müssen hier nur einige der Merkmale aufgerufen werden. Eine Forderung nach musiktheoretisch exakter Terminologie und Systematik, d. h. die Voraussetzung, daß hier klare musiktheoretische Aussagen vorlägen, wäre genauso absurd wie die gleiche Forderung an poetische Texte, die nicht Versifizierungen von Musiktheorie sind.

Es bleibt noch die im letzten Zitat ausgelassene Wendung *per singulos tropos*, die Beierwaltes ohne Weiteres, d. h. ohne Kenntnis der musiktheoretischen Sachverhalte bzw. Termini²⁷² einfach mit *Tonarten* übersetzt, ib., S. 172. Im Kontext lautet die Wendung: ... *secundum certas ... artis musicae regulas per singulos tropos ...*; eine ersichtlich topisch-poetische, aber nicht inhaltlich spezifische Formulierung; denn, wie soll sich aus *tropi* eine Harmonie ergeben?

²⁷¹Dabei hätte sich hier schon ein Problem gestellt, das auch des Philosophen würdig gewesen wäre: Das Phänomen, das, modern gesprochen, das musikalische Hören in dem Konsonanzphänomen, allgemeiner der Intervallkategorie, eine neue, eigenständige Erlebnisgröße schafft, aus der sich weitere Abstraktionen wie etwa eine als harmonisch empfundene Klangfortschreitung ableiten.

²⁷²Und die antike Musiktheorie ist eine in ihren Grenzen erstaunlich exakte und systematische Wissenschaft, in beiden Modellen, die nicht beiläufig durch Anführung einiger topischer Floskeln als verstanden demonstriert werden kann.

Hier wird nun gerne auf die Mehrstimmigkeit der *Musica Enchiriadis* verwiesen, deren Theorie tatsächlich auf der Charakteristik des symmetrischen Tetrachords und den diesem durch die *finalis*-Lehre zugeordneten Kirchentonarten beruht, da nicht an allen Stellen des Tetrachords richtige Quartan zu finden sind; übrigens eine Theorie, d. h. ein Versuch einer übergeordneten theoretischen Begründung des abschnittbildenden Organum, die nicht in allen Versionen der Mehrstimmigkeitslehre der *Dasia*-Gruppe zu finden ist, und deshalb auch nicht ohne weiteres als für Johannes Scottus gültig vorauszusetzen ist.

Soll man aus dem Auftreten dieser Wendung nun schließen, daß Johannes Scottus hier plötzlich ein Spezifikum anspricht, allerdings hochgradig unspezifisch, das man als solches nur unter Heranziehung der betreffenden Spezialtheorie verstehen kann? Dann muß man die *discrepantes proportiones* aber ebenfalls auf das beziehen, was die Theorie des Organum in der Fassung der *Musica Enchiriadis* ausmacht, was die Theorie des Organum sozusagen zum Schönen, zur Harmonie führt. Und genau hier wird man wieder durch die Unspezifik der Ausdrucksweise erheblich gestört; einmal vage, ja unsinnige Formulierung, dann aber Aufrufung eines ganz spezifischen Merkmals einer ganz speziellen, nicht allgemeinen Begründung der Organum-Theorie, wobei aber die Aufrufung des betreffenden Merkmals allein durch die Tonarten, also das Phänomen des Tritonus in der *Dasia*-Skala in seiner Relation zu den *finalis*, von denen Johannes Scottus kein Wort sagt, ebenfalls vom Leser mehr als nur oberflächliche Eingeweihtheit in diese Theorie verlangt. Johannes Scottus soll also ganz spezifische Merkmale einer bestimmten Form der Theorie des *organum* voraussetzen, diese dann aber nur so unspezifisch aufrufen, daß außer Beierwaltes und Musikwissenschaftlern, die — endlich! — eine philosophische Nutzung „ihres“ Objekts gefunden zu haben, übergücklich sind, niemand, vor allem im Mittelalter verstanden haben kann, daß das abschnittsbildende, *schweifende organum* gemeint sein soll!

Beierwaltes jedenfalls scheint derartige Absonderlichkeiten nicht zu verlangen — und es dürfte in jedem Fall beim Umgang mit mittelalterlichen Texten fahrlässig sein, Bruchstücke von Textstellen einfach mit spezifischen Aussagen einer geschlossenen Theorie gleichzusetzen, obwohl ein „normaler“ Leser solche Verbindungen aus solchen angeblichen spezifischen Bruchstücken nie hätte herstellen können — sollte Johannes Scottus sich gelegentlich als kryptischer Schriftsteller des *trobar clus* gefallen haben, um seine Leser zu vexieren; dies dürfte kaum der Sinn eines je-

dermann verständlichen Beispiels sein: Und zu einem solchen Verständnis müßte eigentlich ja sozusagen musikalische Umgangsbildung ausreichend sein (und *tropus* ist einer der schönen griechischen Ausdrücke, die man spezifisch und konkret gar nicht verstanden haben muß).

Man findet nämlich die identische Wendung *per singulos tropos* wörtlich bei Martianus Capella und zwar an einer Stelle, an der dazu noch die Johannes Scottus so teure Zahl *Sechs* auftritt, 950; und genau diese Sechszahl ist auch das Einzige, was Johannes Scottus zu dieser Stelle in seinem Kommentar herauszuheben für wert hält: *convenientia vero per singulos tropos sex sunt, i. e. διὰ τεσσάρων, quod de quattuor dicimus, διὰ πέντε, quod de quinque, dehinc διὰ πασῶν, quod ex omnibus concinet. ...*, worauf noch drei weitere Beispiele zu finden sind. Nun, was bedeutet das: Jeder, der z. B. Boethius' oder besser noch Ptolemaeus' Schriften zur Musik liest, findet dort eine Diskussion, ob z. B. die Quart nebst Oktav eine Konsonanz sei, und kann daraus ersehen, daß es eine Tradition gibt, die sechs Konsonanzen postuliert, nämlich die in der Doppeloktav²⁷³, im *σύστημα τέλειον*.

²⁷³Daß das Himmelssystem den Umfang einer Doppeloktav besitzt, ist ein wesentlicher Satz für Johannes Scottus; merkwürdig ist allerdings die Formulierung in *peri phys.*, 722 B: *... ut ergo in diatonico genere, verbi gratia in armonia sonorum, bisdiapason ex bisduplo coaptatur*. Die völlig überflüssige Erwähnung des diatonischen *genus* in Zusammenhang mit der Bestimmung der Größe der Doppeloktav, nämlich als $4/1$ gibt angesichts des sonstigen Nichtwissens eben doch die Frage auf, ob Johannes Scottus auch nur klar verstanden hat, was der Unterschied von Diatonisch und Chromatisch eigentlich war: Die einfache Verwendung von musiktheoretisch definierten Wörtern bedeutet noch nicht deren klares Verstehen, zumal wenn die eigentliche Musiktheorie zu dieser Frage auch nichts beizutragen weiß! Aus diesem Grund muß auch die nun leicht auf rein formaler Basis durchzuführende Identifizierung der Extremtöne im *σύστημα τέλειον* mit den betreffenden Oktavabständen, ib., *... a principali principalium usque ad ΜΕΣΗΝ ex ΜΕΣΗΣ usque ad ΝΕΤΗ ΥΠΕΡΒΟΛΕΩΝ hoc est ultima excellentium*, nicht notwendig als Beweis für ein volles Verstehen der intervallischen Struktur der Skala, also des Tonsystems interpretiert werden. Natürlich ergab sich aus den Vorlagen solche Zuordnung zwangsläufig, schließlich mußten ja die Sternabstände auch identifiziert werden, sodaß, ib., *ita et totum spatium a terra ad solem et a sole ad duodecim sidera (hoc est ad extimum stellarum motum) rationibus armoniae, quae dicitur duplex diapason in 4:1* erfaßt werden kann. Muß man daraus schließen, daß Johannes Scottus in einem Graduale einen Oktavabstand erkannt haben müsse? Offensichtlich eine rhetorische Frage.

Und genau dies zitiert Johannes Scottus hier wörtlich, er verweist mit den *singuli tropi* nicht auf Tonarten, sondern ganz einfach auf die sechs Konsonanzen, die nun ja wirklich wesentlich für die Konsonanz in der Musik sind, denn das sind ja die Konsonanzen, mehr gibt es eben nicht. Daß damit eine musiktheoretisch spezifische Betrachtung der gesamten Textstelle noch absonderlicher wird, ist klar, denn diese Konsonanzen stellen ja auch *proportiones* dar (ohne hier weiter auf die Frage des Seins, des wahren Seins etc. von Zahlen eingehen zu müssen). Wieder wird einem unvoreingenommenen Leser, der sich auf den Text konzentriert klar, daß Johannes Scottus hier keine musiktheoretische Kurzabhandlung geben will, sondern daß er kurz auf bekannte, durch die antike Autorität gesicherte Merkmale der Harmonie in der Musik hinweisen will, nichts anderes, daß er also nicht viel anders als ein Dichter vorgeht, der sich irgendwie des Topos des *chorus* bedient oder in anderer Weise auf die *harmonia* innerhalb der Musik verweisen will²⁷⁴. Und es wäre doch auch absurd, von Johannes Scottus hier korrekte musiktheoretische Ausführungen zu erwarten; das Gemeinte wird durch den komplexen wie vagen Hinweis völlig klar, mehr soll doch das Beispiel gar nicht leisten!

Im Gegensatz zur Methode von Beierwaltes, der von allgemeinen Vorstellungen über die Philosophie von Johannes Scottus ausgehend einen *reditus* auf das, was ein exemplifizierender Verweis auf Musik bei Johannes Scottus zu bedeuten habe²⁷⁵ bzw. was gemeint sein müsse, wenn man die allgemeine Theorie (seiner Vorstellungsfähigkeit nach) vernünftig in das Exempel prolongiert, ergibt die Methode einer Konzentration auf das, was denn nun wirklich formuliert ist, eine recht klare Antwort, nämlich die, daß für Johannes Scottus Fragen der Simultaneität und der Sukzessivität in diesem Beispiel und auch sonst ohne Interesse sind. So sehr also zu bewundern ist, wie Beierwaltes die von irgendjemandem aufgestellte Forderung, daß die organale Mehrstimmigkeit nicht nur Gleichzeitigkeit, sondern auch Aufeinanderfolge bedingt, mit allgemeinen Merkmalen der Philosophie von Johan-

²⁷⁴Wie zu erwarten, sieht auch Mariken Teeuwen, *Harmony ...*, S. 332 ff., in der Erwähnung des *chorus* in den Glossen von Johannes Scottus einen Hinweis auf Mehrstimmigkeit.

²⁷⁵Es sei nochmals auf den Kernsatz verwiesen, Beierwaltes, *ib.*, S. 177: *Der Sinn der von Eriugena ausgeführten Analogie zwischen der Harmonie der Welt und dem „organicum melos“ käme m. E. nicht zum Tragen, wenn nicht zumindest und vor allem dieser Aspekt der Simultaneität im Sein von Welt und im Musikalischen (Zusammen-)Klang als unumstößlich betrachtet und bewußtgehalten würde.*

nes Scottus ad hoc zu kombinieren imstande ist²⁷⁶, in den Textstellen, die „Musik“ als Beispiel anführen, läßt sich davon keine Spur finden. Umso bewundernswerter ist natürlich die Erfindungsgabe von Beierwaltes, die allerdings dann auf spezifische Kenntnisse der herangezogenen Musiktheorie strikt verzichten muß.

Wenn hier sozusagen die Niederungen des Wortlautes als Basis der Deutung der Textstellen benutzt wurde und dazu noch Parallelen aus Texten, denen Johannes Scottus musiktheoretisches Wissen entnehmen konnte, zum Zweck einer Eingrenzung des von ihm musiktheoretisch überhaupt Verstehbaren herangezogen werden²⁷⁷, so ergibt sich die Berechtigung zu einer solchen wenig spektakulären Me-

²⁷⁶Ib., S. 178, *Und wenn „Mehrstimmigkeit“ nicht auf die „Möglichkeit“ des gleichzeitigen Erklingens ... einzuschränken ist, sondern das sukzessive Moment, also ein Ablauf von aufeinander bezogenen Zusammenklängen dazukommen müßte, dann wäre für Eriugenas Begriff von Harmonie zu bedenken, daß dieser durchaus nicht „statisch“ verstanden werden darf. ...*, womit die Chance geboten ist, über das schlechthin Sukzessive in der Weltsicht von Johannes Scottus Erörterungen anzustellen, wie *Zur Harmonie der Welt gehört gerade als ein Moment von deren Unähnlichkeit ... die ihr eigene zeitliche Bewegtheit oder Veränderlichkeit*. Nur man sollte erst den Text der *Musica Enchiridis* genau lesen, bevor man derartige Behauptungen aufstellt: Das abstrakte Merkmal des *organum* ist da die Konsonanz wie die Struktur des Tonsystems, die *Sukzessivität* dagegen ist ein Moment der Rhythmik, auch da ganz konkret des zeitlich, metrisch geregelten Nacheinanders der einzelnen Klänge, die sich nicht als Folge irgendeiner *Sukzessivität* verändern, sondern als Folge der Struktur des Tonsystems, das nicht überall eine Quart besitzt; insofern ist das Prinzip des *organum* eben ganz statisch, strukturell durch die Skala bestimmt. Von der Wirkung einer abstrakten Kategorie *Sukzessivität* ist an keiner Stelle etwas zu bemerken.

²⁷⁷Vgl. dagegen Beierwaltes, *ERIUGENA, Grundzüge seines Denkens*, S. 33, wo — als sachlich gemeinte Aussage wohl doch etwas zu ironisch formuliert — vor dem *naïv-positivistischen Vorurteil* gewarnt wird, als *könne und dürfe* man Quellenforschung als ... *Entlarvung des Autors „außen“* betreiben; da man dann angeblich *genauer wisse, woran man mit ihm sei, wenn man seine Quellen kenne. ...*; daß durch dezidiertes Nichtverstehen der Quellen bzw. der Aussagen der fachwissenschaftlichen Quellen ein besserer Zugang zur Textdeutung ermöglicht werde, also durch Verzicht auf Sachkenntnis, mag der für Beierwaltes' Vorgehen charakteristische methodische Ansatz sein; nur, er muß dann ein „Querstehen“ zu den Textaussagen und den historischen Gegebenheiten akzeptieren.

Es geht auch nicht um so modische Dinge wie ein *Entlarven* irgendeines Autors der Vergangenheit, wenn man nach seinen Quellen sucht — und nach möglichen Quellen, die er aber nicht zitiert —, es geht darum, den Wissensstand einer bestimmten Zeit näher zu klären, was im Kontext des Rationalisierungsvorgangs der Musik von einiger welthistorischer Be-

thode nur aus der Absicht heraus, die Leistung der wirklichen Musiktheoretiker in der Zeit von Johannes Scottus ermessen zu können, wenn nämlich selbst für einen Denker wie Johannes Scottus ein auch nur einigermaßen adäquates Wissen musiktheoretischer Systematik nicht selbstverständlich erreichbar war — und auch gar nicht zu erreichen gesucht wurde. Und die Betonung des letzten Satzes erscheint auch nicht gänzlich ungeeignet, Johannes Scottus als Philosophen zu bewerten: Für ihn ist tatsächlich die propädeutische Funktion der Musiktheorie essentiell, sie lohnt sich nicht, genauer studiert zu werden, wenn man die Weltordnung verstehen will. Dies ist kein Hochmut, sondern klare Entscheidung für philosophisches Denken; es wäre somit lächerlich, von Johannes Scottus auch noch Bemerkungen zu einem Konkretum wie der zeitgenössischen Mehrstimmigkeit zu erwarten; dies widerspricht seiner Entscheidung, die Musikschrift von Boethius nicht selbst einge-

deutung ist, natürlich nur, wenn man in der abendländischen Musikgeschichte etwas von welthistorischer Bedeutung zu „sehen“ imstande sein sollte: Die Ergebnisse dieses Vorgangs haben immerhin die Mehrstimmigkeit hervorgebracht, die Ausnutzung menschlicher Gestaltbildungsfähigkeiten „in“ Musik, die vorher und anderswo unerhört waren. Es durfte daher dem kleinen Fachwissenschaftler erlaubt sein, einen großen Denker wie Johannes Scottus doch nicht zu *entlarven*, vielleicht aber doch, ihn von in seiner Wertung eher lächerlichen Spezifika der Fach-*ars* zu befreien.

Aus der Grundannahme, daß das Verstehen der Aussagen der Texte eine wesentliche Aufgabe von Deutung sein müsse, wird hier genau dieser Naivität gefröhnt, da nach dem musiktheoretisch überhaupt Wißbaren des Johannes Scottus gefragt wird, nach dem, was Johannes Scottus überhaupt rational musikalisch, und das heißt musiktheoretisch denken konnte; dazu aber muß offensichtlich nach den zugänglichen und den genutzten Quellen des Autors gefragt werden, nur der Vergleich von jeweils Gemeintem und in der Zeit sozusagen spezifisch Wißbarem kann Unterschiede und damit auch Charakteristika eigenen Denkens aufweisen (natürlich mag es für philosophisches Denken unangemessen erscheinen, Fachtexte zur Quantenmechanik heranzuziehen, um das von Gadamer in seinem „Beitrag“ zu diesem Forschungsbereich Gesagte bewerten zu können — allerdings, die Bedeutung von Gadamer für die Quantenmechanik dürfte solche Nachweise eher als völlig irrelevante Beschäftigung mit Irrelevantem bewerten lassen).

Und dazu scheint es unabdingbar, seine Aussage, seine Aussagefähigkeit durch Vergleich mit den ihm verfügbaren, wenn vielleicht auch nicht immer verwendeten Quellen antiker Musiktheorie zu messen und zu beurteilen. Warum sollte das keine historische und philologisch notwendige Arbeit sein dürfen?

hend durchzuarbeiten, die Sedulius Scottus zitiert²⁷⁸.

Dies war für ihn eine geleistete Arbeit und Musik als Beispiel nicht von größerer Bedeutung denn als brauchbarer Topos für Harmonie.

Auch die Betrachtung der Musik-bezogenen Stellen in *De natura* von Johannes Scottus gibt also keinen Hinweis darauf, daß er spezifisches musiktheoretisches Wissen gehabt haben könne — für ihn war daher auch das Konglomerat von nur noch partiell zu verstehenden, oft genug sinnwidrig entstellten Rudimenten antiker Musiktheorie, die Martianus Capella ausbreitet, völlig ausreichende „Quelle“ für musiktheoretisches Wissen, wozu sicher noch Isidors betreffende Schrift anzunehmen ist. Daß ein so offensichtlich dezidiertes Nichtverstehen der spezifischen Musiktheorie gewisse Gefahren sozusagen für die Verifizierbarkeit der dadurch zu exemplifizierenden philosophischen Aussagen hat, daß also sehr einfach gesagt, die Weltsicht doch oft genug sehr wenig oder gar keine Begründung in der Wirklichkeit hat, ist charakteristisch für einen großen Bereich, vielleicht nicht einmal nur, mittelalterlicher Philosophie — umso erstaunlicher ist die Leistung der „einfachen“ *cantores*, die auch und zwar gleichzeitig *musici* werden wollten und sich deshalb der doch nicht ganz trivialen Arbeit eines adäquaten Verstehens der Musikschrift von Boethius und damit der antiken Musiktheorie gewidmet haben. Immerhin hat auch ihre Arbeit in der gerade in Musik so deutlichen abendländischen Sonderentwick-

²⁷⁸Und mit der vorliegenden Arbeit wird auch die in Verf., *Musik als Unterhaltung II*, Anmerkungsbd., S. 27 ff., noch nicht endgültig beantwortete Frage, ob und wie weit Johannes Scottus überhaupt musiktheoretisches Wissen, z. B. über die intervallische Struktur des Tonsystems gehabt haben könne, was dann wieder zu Verbindungen zur *Musica Enchiridias* „genutzt“ werden mag, beantwortet: Im Gegensatz zu den inadäquaten Vermutungen von N. Phillips kann mit Sicherheit gezeigt werden, daß Johannes Scottus von den elementaren Grundlagen antiker Musiktheorie nichts verstanden haben kann. So schön eine als nobilitierend verstandene Stiftung von Beziehungen des eigenen Faches bzw. seiner Objekte zur tiefen Philosophie auch sein mag, nicht ganz sollte vergessen werden, daß die antike Musiktheorie ein erstaunlich gut operativ zur Bewältigung von Wirklichkeit einsetzbares geistiges hochgradig nichttriviales Instrumentarium verfügbar gemacht hat, daß hier eine Leistung ursprünglich von Philosophen wie Aristoxenus oder auch Ptolemaeus vorliegt, die keine Trivialitäten formuliert haben, sondern recht komplizierte und nicht leicht rationalisierbare Vorgänge abstrahiert haben. Die Mißachtung dieser Leistung, die sich wohl aus der erreichten Selbstverständlichkeit ergibt, sollte nicht davon abhalten, sich die Bedeutung dieser Wissenschaft klar zu machen.

lung, die erst in neuerer Zeit in der bewußten Aufgabe des Wissens um diese besondere Kulturleistung der griechisch-westlichen Tradition ihr Ende gefunden hat, eine nicht ganz belanglose Folge gehabt, nämlich die, daß Musik als Komponieren zunehmend auch rationale Planung sein kann. So wünschenswert die Berücksichtigung der Gleichzeitigkeit des Verschiedenen in der Exemplifizierung aus philosophischen Gründen auch sein mag, die Formulierung der Beispiele läßt eine Erfüllung dieses Wunsches nicht zu; Johannes Scottus hat sich offenbar anderes als Aufgabe gesetzt und formuliert damit seine Textstellen so, wie sie dastehen; und so kann man sie unter musiktheoretischem Blick bewerten, daß man das nicht müsse, wäre eine doch wohl absonderliche Forderung.

Und noch ein Problem ist hier anzusprechen, die Natur des Konsonanzphänomens: Johannes Scottus geht es darum, etwas banal formuliert, die Vereinbarkeit von Mitwirkung in der Harmonie und bewahrter Individualität zu formulieren, dies ist sein Thema, nicht musiktheoretische Spezifika. Wie wichtig ihm dieser Sachverhalt ist, zeigt sich etwa in 883 D:

Quod enim confunditur vel miscetur, non facile in suam proprietatem resolvitur. His itaque hujusmodi rerum intelligibilium et sensibilium exemplis facillime possumus cognoscere, adunationem humanae naturae fieri posse, proprietatibus singularum substantiarum observatis.

Daß also keine *commixtio* stattfindet in der *harmonia* ist die eigentliche Aussage, das durch die angeführten Beispiele so leicht einzusehende Phänomen (auch wenn dies in der grandiosen organalen Sicht von Beierwaltes keinen Platz hat). Dem musiktheoretisch versierten Denker müßte sich aber in Hinblick auf musikalische, melische *harmonia* hier das bereits angesprochene Problem bemerkbar machen, daß die Konsonanz ein Phänomen ist, das durch *commixtio* zu beschreiben ist, daß also die Anführung gerade dieses Beispiels einiges an systematischem Aufwand bedurft hätte, setzt man musiktheoretisches Wissen voraus: Schon die Differenzierung zwischen Kon- und Dissonanz ist nicht einfach durch *harmonia* zu „umfassen“: ... *voces non omnes aequè suaviter sibi miscentur nec quoquo modo iunctae concordabiles in cantu reddunt effectus*, ed. Schmid, S. 23, 1, wie dies in sehr einfacher Formulierung in der *Musica Enchiridis* heißt: Wie ist hier eigentlich die bewahrte Individualität der konstituierenden Tonhöhen zu verstehen, wenn man einen Ton „wegnimmt“, bleibt eben keine Kon- oder Dissonanz; die Vorstellung wäre absurd. Auch ist er-

sichtlich der eine Ton durch den anderen direkt affiziert, nämlich in der Wirkung der Kon- oder Dissonanz (auch hierzu gibt es musiktheoretische Erörterungen, z. B. welcher Ton von zweien dissonant ist u. ä.). Sucht man in der *Musica Enchiridis* eine Parallele zum Beispiel von Johannes Scottus findet man die Stelle, wo es um die Möglichkeit der Ausführung geht, ed. Schmid, S. 39 f. Da kann man Kombinationen herstellen, ib., 10 (man wird darunter nicht wie Nancy Phillips eine *Instrumentalisierung der Musik des 10. Jh.* sehen müssen, sondern eine Auswirkung der Kategorie *musica instrumentalis*: Die Struktur des *organum* ist abstrakt, seine Regeln sind ausführungsinvariant):

Possunt enim et humanae voces et in aliquibus instrumentis musicis non modo binae et binae, sed et ternae ac ternae hac sibi collatione misceri dum utique uno impulsu vel tribus in unum vocibus actitatis totidem voces respondent organum. ...

Nur, damit ist nicht die „harmonische“ Struktur des *organum* erfaßt, sondern allein seine Ausführungsmöglichkeit: In der Mehrstimmigkeit wird von Anfang an die Möglichkeit der Besetzung, hier strukturell noch durch das Phänomen der Oktavidentität begründet, als Phänomen bewußt gemacht. Genau hier hätte eine klare Vorgabe für das von Johannes Scottus in seinem Beispiel eigentlich Gemeinte bestanden, das er aber nicht nutzt, weil er es nicht kennt: Die Aussage der *Musica Enchiridis* wäre sogar besonders brauchbar gewesen, weil die Struktur des *organum*, dessen *harmonia*, dessen Natur des *misceri* von der Besetzung, abgesehen von der Notwendigkeit der „Beschäftigung“ von (mindestens) zwei „Akteuren“, unabhängig ist. Genau das, was Johannes Scottus für sein Gemeintes geradezu ideal hätte heranziehen können, bleibt von ihm unbeachtet.

Auch dies macht klar, daß er nicht das Organum, sondern einfach die Fülle des Verschiedenen, das irgendwie, für ihn nicht weiter zu untersuchen, in der Musik, und zwar in der Einstimmigkeit, soweit er überhaupt konkretisiert, gegeben ist. Denn schließlich bilden auch die verschiedenen Töne, in verschiedenen Abständen in einer Melodie eine harmonische Einheit. Das, was die spezifische, musiktheoretisch abstrahierte und abstrahierbare Natur des *organum* ausmacht, genau darauf kann sich Johannes Scottus gar nicht beziehen, weil er das Phänomen der Konsonanz nicht, erst recht nicht in der für die definierte Form von Mehrstimmigkeit notwendigen Weise heranzieht bzw. heranziehen kann. Seine Exemplifizierung bleibt daher ober-

flächlich, eben der poetischen Ausdruckstradition und Denkmöglichkeit verpflichtet. Man wird demnach die musikbezogenen Beispiele und Formulierungen von Johannes Scottus wesentlich sinnvoller in der Tradition poetischer Nutzung musikalischer Termini sehen, die, auch bei Boethius in den *Tröstungen*, gerade nicht spezifisch musiktheoretisch sind; sein Anliegen sind die allgemeinen philosophischen Aussagen, das Auseinandergehen von und Zusammenkommen in der Einheit²⁷⁹.

2.8.3 Zu Kategorien wie des *interior sensus* für Musik im Menschen und Folgen musiktheoretischer Begriffe für die Philosophie von Johannes Scottus

Im Zusammenhang der Betrachtung einiger Aspekte des *harmonia*-Begriffs und seiner „musikalischen“ Exemplifizierung bei Johannes Scottus ist nochmals auf den großen Monolog des *Discipulus* zu verweisen, 965 C seq., aus dem bereits oben der Anfang zitiert wurde. Die Frage nach der Relation zwischen dem konkreten Erleben des Schönen in der Musik und der Gründe dieses Schönen war beantwortet worden durch den Hinweis auf den *solius animi interior sensus*, der allein *percipit et dijudicat*. Nur den *proportiones et proportinalitates vocum sensibilibum sonorumque* kann ein wirkliches Sein zugeordnet werden, da der sinnliche Eindruck von ihnen nicht affiziert wird, sie aber, als letztlich als von jedem Sinn unerreichbare Erscheinungen vom Geist wie etwas über der Natur betrachtet werden. Sie sind also Erscheinungen die eigentlich nicht „sind“, die aber den nur seienden, sinnlichen Dingen, hier also den Tönen, die *honestissimam concordiam praestant et administrant*.

Die sinnlich wahrgenommenen Töne — und auch hier ist nicht klar, wie exakt, in musiktheoretischem Sinn, diese verstanden werden, da Johannes Scottus als sinnliche „Grunderscheinungen“ immer auf den Ton der Instrumente verweist²⁸⁰ — haben damit offenbar selbst gar keine Schönheit, die kommt ihnen, aber nur

²⁷⁹Das hätte man mit dem *schweifenden organum* übrigens auch ganz gut sagen können, wenn man z. B. an Guidos *occursus* denkt, das Gegenlaufen der *vox organalis* in das Ziel, den Einklang mit dem betreffenden Ton des *cantus* — wo bleibt bei Johannes Scottus übrigens die Relation zwischen *cantus* und *organum*? Die ist unabdingbar — genauso „naiv“ wie die *Entlarvung* ist übrigens das Heraussuchen von gerade passend erscheinenden Einzelmerkmalen — nur, wenn nicht einmal das geleistet wird, wird man von einem Gipfel an Naivität sprechen müssen.

²⁸⁰Das Verständnis des rational definierten Einzeltons in der Skala als Element der Melik

bemerkbar durch den *animus*, durch eine „Steuerung“ von Seiten der ewigen, von Merkmalen des Seins nicht betroffenen *proportiones* zu. Dieses Modell entspricht nicht dem von Augustins *De musica*, insbesondere natürlich VI, weil da ja auch konkret wirksame sinnliche *numeri* auftreten. Während also das Modell Augustins fähig ist, die Wirklichkeit sozusagen sinnlicher Schönheit zu erfassen, nämlich in der Klasse der *numeri corporales* oder *sensuales* gegenüber den *rationales*, ist eine Konkretisierung der Formulierung von Johannes Scottus nicht leicht denkbar. Auch hier verläßt sich Johannes Scottus implizit auf die Autoritäten, die solche Beziehungen nachgewiesen haben. Hier liegt ein zu beachtender Unterschied einer sich noch der Aufgabe einer Erfassung auch der Wirklichkeit bewußten und einer nur noch auf gegebenen Aussagen basierenden Philosophie. Auf die Herkunft und Natur des Modells ist hier nicht einzugehen.

Von Interesse ist nun, daß Johannes Scottus die Vorstellung der Natürlichkeit von Musik im Menschen übernimmt, allerdings eindeutig nicht in der „Version“ der Musikschrift von Boethius (schon in der Überschrift zu Kap. I des 1. Buches): Eine sozusagen immanente und von rationaler Erkenntnis unabhängige Fähigkeit zur Erfassung der Schönheit ist dem Menschen an sich eigen²⁸¹:

ist für die Zeit, wie Aurelian zeigt, nicht trivial vorauszusetzen! Und, Johannes Scottus benötigt für seine Argumentation diese spezifische rationale Definition gar nicht.

²⁸¹Dies entspricht dem in der antiken Literatur oft genug angewandten Beispiel der Menge von Hörern, die sich über jeden Fehler des professionellen Vortragenden ereifern können, ohne selbst etwas von der zugrunde liegenden Theorie zu ahnen; eines der bekannten Beispiele findet sich bei Cicero, *Orator* 51, 173: *In versu quidem theatra tota exclamat, si fuit una syllaba aut brevior aut longior, nec vero multitudo pedes novit, nec ullus numeros tenet, nec illud quod offendit aut curat aut in quo offendit, intelligit; et tamen omnium longitudinum et brevitatum in sonis sicut acutarum graviumque vocum iudicium ipsa natura in auribus nostris conlocavit.* So klar auch von Augustin formuliert war, daß die Sprache, z. B. die Bestimmung bestimmter Silben als lang oder kurz konventionsgebunden war, so sehr hat sich im Bereich der Musik die Pythagoräische Vorstellung gehalten, daß da alle Strukturen fest gegeben waren. Dies gilt auch für die Aristoxenische Theorie, die sich dann auf das Ohr beruft, was dem Pythagoräischen Modell ja ebenfalls eigen ist: Die absolute Erfahrung der Konsonanz läßt alle von dieser ableitbaren Strukturen als ebenso und notwendig absolut erscheinen. Die Vorstellung, daß diese Strukturen natürlich sind, läßt dann übrigens im Mittelalter erklären, daß auch die Musik von musiktheoretischen „Analphabeten“ korrekt sein kann, was Johannes Cotto exemplarisch benutzt, vgl. Verf., *Musik als Unterhaltung* II,

*sive intelligat, qui sonis auscultat, quid in iis dulcedinem et pulchritudinem efficiat,
sive non intelligat,
inest tamen omnibus interior sensus, quem rata rerum collatio (Variante: ratio) conveniensque adunatio non latet.
Quis enim senarii numeri virtutem, qui totius harmoniae intelligitur fundamentum; quis collationes ipsius cum sui sequialteris sesquitertiis, duplis quoque intra naturas rerum potest cognoscere, dum rerum omnium visibilibus et invisibilibus universitatis in eo veluti in quodam principali exemplo constituta sit? ...*

Die konkrete Entsprechung des die *adunatio* sozusagen leitenden Prinzips ist der *senarius*, dessen Brauchbarkeit bei der Ableitung von Konsonanzproportionen Johannes Scottus durchgehend fasziniert: Mehr kann (und will) er zur Relation sinnlicher Erscheinung des Tons, der Melodie o. ä., zu dem proportionalen Prinzip nicht sagen; die Fülle der Möglichkeiten, die etwa die Rhythmik bietet — nicht zuletzt im Vorbild von Augustin —, bleibt erwartungsgemäß unbeachtet (auch sonst wird man die angeführten Proportionsbezeichnungen nicht als operative Anweisungen, sondern eben als Katalog ansehen müssen, daß Johannes Scottus proportionales Rechnen beherrscht haben könnte, wird durch solche Aufzählungen nicht nahegelegt). Daß sich Johannes Scottus nicht einmal um das Verstehen der eigentlichen Möglichkeit einer Existenz von Proportionen, den *motus* bzw. die Geschwindigkeitsunterschiede, die Grundlage der Pythagoräischen Theorie, bemüht, zeigt seine merkwürdige „Theorie“ der Himmelsharmonie. Auch hier wird also dem oben angedeuteten Befund nicht widersprochen.

Es bleibt die hier ebenfalls nur anzudeutende Frage nach der Herkunft des Postulats eines *interior sensus*, der unabhängig von der wirklichen Kenntnis der abstrakten, letztlich im Nicht-Seienden anzusiedelnden Prinzipien, der *proportiones et proportionalitates* die übergeordnete Schönheit durch das Wirken dieser Prinzipien immer bemerkt. Bei Cicero und Dionys von Halikarnass begegnet explizit der Topos der „Leistung“ der Massen ungebildeter Hörer, die Fehler im Vortrag sofort bemerken; offenbar ein Topos, der denn auch bei Athenaeus im *Deipnosophistae* IV, begegnet, ed. Kaibel, 176 e: *Καὶ οὐ λέγω περὶ κιναρῶδιαν μόνην, ἥς καὶ*

ὁ εὐτελέστατος παρ' ἡμῶν ἰδιώτης προσέτι τε καὶ ἀναλφάβητος οὕτως ἐστὶ συνήθης ὡς τάχιστα ἐλ' γχειν τὰ παρὰ τὰς κρούσεις ἀμαρτήματα γινόμενα. ... Über die alleinige Kitharodie will ich gar nicht reden, weil derer auch der unbedeutendste Laie bei uns, wie auch der Analphabet gewohnt ist, sofort die bei der Begleitung auftretenden Fehler zu bemerken. ...²⁸² und zwar ohne jedes Fachwissen, woraus zu folgern ist, daß dem Menschen die *Musik eingeboren* ist (der Nachweis der Stellen sei dem Leser als leichte Übungsaufgabe überlassen; ein Hinweis: *σύνθεσις ὀνομάτων*). Augustin kann die Wirkung eines inneren Richtigkeitsgefühls in *De musica* voraussetzen, da der *discipulus* jederzeit das Richtige, wenn auch nur durch das vorläufige und ungenaue Urteil des *sensus*, d. h. noch vor dem eigentlichen rationalen Verstehen, bemerkt; nur so funktioniert der Dialog überhaupt (vgl. o, 1.6.3 auf Seite 375).

Bei Boethius begegnet zusätzlich, wie angesprochen, noch der Topos der Natürlichkeit von Musik im Menschen. Eine gewisse Parallele findet sich bei Macrobius und zwar im Zusammenhang mit der Erörterung von Musik, *Comm.* 2, 3., ed. Willis, II, S. 104 ff. Nach der Erläuterung, warum die Theologen acht Sphären und neun Musen harmonisieren können (vergleichbar wie dies Aurelian mit den acht Tonarten macht), folgt die fatale Etymologie der *Camenae, quas canenas a canendo dixerunt*, nämlich die Etrusker, und die Erörterung, daß wegen der Himmelmusik Musik bei Opfern verwendet wird, sei es mit *lyra vel cithara* oder mit *tibiis aliis-ve instrumentis musicis*. Die Parallelität liturgischer (natürlich heidnischer) und himmlischer Musik findet sich wieder in der Form von Antistrophe und Strophe bei Götterhymnen, wobei die *strophae* den *rectus orbis stelliferi motus, per antistropham diversas vagarum regressus praedicaretur*, eine Stelle, die von Wilhelm von Conches in seinem Kommentar so inadäquat mit Mehrstimmigkeit verbunden wird, genauer gesagt nur mit der Gegenbewegungsregel, s. o., 329 auf Seite 921.

Es folgt noch, die bereits zitierte Feststellung, daß aus diesem Grund auch bei *plurimae gentes vel regiones* Musik bei der *pompa*, bei der Trauerprozession angewandt wird, denn, *post corpus animae ad originem dulcedinis musicae, i. e. ad*

²⁸²Nähere Einzelheiten zum Fehler in der Musik, insbesondere in neuerer Literatur, aber auch im Mittelalter findet man in dem Beitrag des Verf., *Literarische Beispiele des Fehlers im musikalischen Vortrag; eine Anmerkung in Arabesken*, *HeiDok* 2011; wer wohl zu erst den als elliptischen Chiasmus eingebauten Fehler bemerkt, der durch *Mantel* bzw. *Tschechow* zu ergänzen ist: Manchmal geht angesichts der zu beachtenden Klugheiten auch Verf. der *animal spirit* durch.

caelum, redire credantur. Daß hiermit ein Bezug zur Vorstellung des geradezu durch die Fülle von Musik charakterisierten Paradieses Otfrid vorliegen könnte, ist bemerkenswert. Die „Musikalität“ der Weltseele etc. führt die einzelne, individuelle Seele nach Ende des Körpers wieder zurück in die endgültige Harmonie, ein deutlicher Widerspruch zur Verheißung der Verklärung auch des Leibes, die Augustin in *De musica* VI so trösten kann (und eine Parallele zu Vorstellungen von Johannes Scotus Eriugena).

Damit aber, und hier liegt der Sinn der hier kurz paraphrasierten Stelle hinsichtlich des gesamten Zusammenhangs, also der eigentlichen Aussage, ist letztlich wieder die Feststellung, daß dem Menschen die Musik natürlich ist und zwar unabhängig von seinem Bildungsstand:

Nam ideo in hac vita omnis anima musicis sonis capitur, ut non soli, qui sunt habitu cultiores, verum universae quoque barbarae nationes cantus, quibus vel ad ardorem virtutis animantur, vel ad mollitiem voluptatis resolvantur, exercent.

Hier ist die Tradition der spezifischen Wirkung bestimmter Musik auf bestimmte Völker wirksam, die auch die Namen der Transpositionsskalen „erklären“ läßt, und die schon in der Hibe-Rede als Unfug *entlarvt* wird. Danach werden die *effectus musicae*, sogar auf Felsen und wilde Tiere etc. angeführt, also die gesamte poetische Ausstattung von Orpheus nach Ovid. Zuletzt wird somit *omne quod vivit iure musica capitur*. Musik ist ein Lebensprinzip. Bei den angesprochenen Menschen ist die Wirkung von Musik — ein absolut gesetzter Musikbegriff — also unabhängig von der Höhe der Bildung, die Wirkung findet sich auch bei Barbaren.

Wenn Macrobius allerdings als Beweis oder Folge anführt, daß die einen durch Musik zur Tugend, andere *ad mollitiem* geführt werden, erweist diese Hinzufügung eines Topos — verschiedene Völker haben verschiedene Charaktere und daher auch die entsprechende Musik —, daß er die Folgerungen seiner Behauptung nicht voll verstanden zu haben scheint, andererseits macht dieser Zusatz eine direkte Einwirkung auf die Formulierung von Johannes Scottus weniger wahrscheinlich: Johannes Scottus geht es um die Differenzierung von rationaler Fähigkeit und Unfähigkeit bzw. Unbildung, wovon die Wirkung von Musik jedoch nicht abhängt, die hat sozusagen in jedem Menschen, und zwar unabhängig von dessen Bewußtheit der rationalen Gründe der Dinge, ein eigenes Organ, das in der Seele bei jedem eine sozusagen

auch unbewußte Rationalität der Wahrnehmung von *harmonia* ermöglicht.

Damit ist übrigens eine grundsätzliche Problematik angesprochen, die alle All-Aussagen solcher Art betrifft: Die Seelenleistungen müssen auch bei dem Ungebildeten voll wirksam sein. Immerhin wird deutlich, daß das Grundproblem, auf dem Johannes Scottus mit seiner Angabe der Irrelevanz — in dieser bestimmten Hinsicht — rationaler Bewußtheit der Gründe der Dinge im Rahmen der antiken Wertung von Musik grundsätzlich vorgegeben ist: Die Frage nach der Relation der Wirkung von Musik zur Bildung, zu Wissen und deren Gegenteil beim Menschen — eine geradezu zwangsläufige empirische Differenzierung von Menschen — ist als solche gestellt.

Keine dieser Traditionen scheint aber Johannes Scottus direkt berührt zu haben, d. h. er zitiert nicht wörtlich, wenn er die Fähigkeit zum Bemerken des musikalisch Schönen, nämlich das Wirken einer *adunatio*, der *harmonia* beim Hören von *soni* — übrigens auch nicht gerade eine musiktheoretisch gesehen klare Formulierung, da es ja nicht um Einzeltöne gehen kann; er formuliert so also allgemein Musik — als menschliche Eigenschaft an sich bestimmt: Dieses Wirken der *adunatio* ist jedem, ob rational Rechenschaft gebend oder nicht, eigen; es handelt sich um eine menschliche Eigenschaft an sich²⁸³.

Es scheint unmöglich, eine Vorgabe dieser Denkmöglichkeit, letztlich die Bestimmung der Fähigkeit, das Schöne, die Harmonie zu hören, als Bedingung menschlichen Daseins, unabhängig von dem Grad der erreichten Rationalität, aus der musiktheoretischen Tradition abzuleiten. Die Annahme scheint natürlicher, daß Johannes Scottus zu dieser Formulierung oder Erkenntnis aus philosophischer, d. h. allgemeiner Tradition, etwa der Bestimmung auch des Gehörsinns neben dem Sehen als Weg zur Erkenntnis im *Timaeus*, gelangt ist. Die Quellen wären also noch näher zu bestimmen; und warum soll nicht Johannes Scottus einen geläufigen Topos auch eigenständig verwenden.

Grundsätzlich handelt es sich darum, daß die Wirkung der *adunatio* eine direkte Entsprechung in einem *interior sensus* des Menschen schlechthin besitzt. Warum Johannes Scottus in diesem Zusammenhang den — hier aber irrelevanten — Un-

²⁸³Übrigens spricht Johannes Scottus hier ganz allgemein, von der erst seit Gurlitts unadäquatem Beitrag topisch gewordenen Unterschied zwischen *musicus* und *cantor* weiß Johannes Scottus natürlich nichts.

terschied zwischen rationalem Wissen und dessen Fehlen anspricht, wäre noch zu begründen. Musikhistorisch ist diese Frage nicht irrelevant, da sie im Rahmen der genannten Tradition von der Natürlichkeit von Musik im Menschen zu sehen ist, sich aber keine direkte Abhängigkeit erkennen läßt²⁸⁴. Charakteristisch für die eigene Einstellung von Johannes Scottus könnte sein, daß er die rhetorische Frage am Schluß dieser Passage ausdrücklich auf den *senarius* bezieht und trotz der gegebenen Aussagen zu dieser Größe und den aus ihr ableitbaren Proportionen offensichtlich sagen will, daß wohl niemand dessen *fundamentum* etc. wissen kann, obwohl die Allgemeinheit aller Dinge in dieser Zahl wie in einem grundlegenden Beispiel gegründet ist.

Dabei formuliert Johannes Scottus im Kontext der haarsträubenden „Berechnung“ des Kreisdurchmessers als Hälfte des Kreisumfangs, *Peri phys.* III, 723 B, daß trotz vielleicht sogar gegensätzlicher Forderung der Hl. Schrift nach den Gründen der Dinge zu suchen ist, und zwar offenbar grenzenlos, womit er dem „philosophischen“ Anhang, dem Schluß des vorletzten und letzten Kapitels der *Musica Enchiridis* widerspricht, die, in Folge auch der Vorgabe von Fulgentius, von einer durch Gott gesetzten Grenze des Wissbaren ausgeht (ed. Schmid, S. 56 ff.). Die Bezeichnung der sinnlichen Erscheinung als *superficies* ist beiden Textstellen gemeinsam, wie überhaupt die von Augustin her nahegelegte Unterscheidung zwischen den Erfahrungen des *sensus*, die durch die *ratio* zur Erkenntnis führen können — auch das

²⁸⁴Für Guido, der das Prinzip sozusagen klassisch formuliert, das aber bereits bei Aurelian als Programm begegnet, ist musikalische Fähigkeit in der Weise mit Rationalität verbunden, als musikalisches „Handeln“ (etwas aufwendig formuliert) für den *cantor* nur als rationales Handeln denkbar ist: *Cantor* der Liturgie zu sein, impliziert die Bedingung, *musicus* zu sein, d. h. nur rational zu handeln — Guido konnte dies auch darin konkretisieren, daß dieses rationale Wissen sozusagen direkt operativ eingesetzt werden kann, und daher muß, z. B. in der Fähigkeit, Noten lesen zu können. Daß und ob auch ohne solche Rationalität gut gesungen werden kann, ist für ihn ohne Interesse. Das wird dann, von der Situation her vergleichbar mit Cicero, ein Problem eben für Johannes Cotto: Auch „irrationale“, weltliche Sänger können korrekt singen, also vor allem den Tonarten entsprechend; dieses Dilemma löst der Verweis auf die „innere“ gattungsbedingte „Musikalität“ des Menschen. Natürlich sind auch diese Probleme bei Johannes Scottus nicht zu bemerken, das von Aurelian wohl zum erstenmal formulierte Erkennen der musiktheoretischen Rationalität als Notwendigkeit der liturgischen Musik gegenüber der nur intuitiven, wenn auch hochstehenden Sangeskunst, ist für Johannes Scottus nicht relevant.

Ethos des Wissensollens ist beiden Autoren gemein, nur der der *Musica Enchiridis* erkennt absolute Grenzen an, zunächst sei Johannes Scottus zitiert:

Et quamvis in Divinis scripturis de talibus mundanorum corporum dimensionibus magnitudinum et intervallorum nil diffinitum repperiatur — Ecclesiasticus enim altitudinem, inquit, caeli et latitudinem terrae et profundum abyssi, quis mensus est? Ubi plus allegoriam quam istoriam intelligendam existimarim. Non enim mundum istum ultra intelligentiam rationabilis naturae constitutum dixerim, cum propter eam factus sit —. Divina tamen auctoritas rationes rerum visibilium et invisibilium non solum non prohibet, verum etiam hortatur investigari.

Invisibilia cum eis, ait Apostolus, a creatura mundi per ea, quae facta sunt, intellecta conspiciuntur. Non parvus itaque gradus est, sed magnus et valde utilis sensibilium rerum notitia ad invisibilium intelligentiam. Ut enim per sensus pervenitur ad intellectum, ita per creaturam redditur ad Deum.

Nam non, sicut irrationabilia animalia, solum superficiem rerum visibilium oportet nos intueri, verum etiam de his, quae corporeo sensu percipimus, rationem reddere debemus.

Wenn Johannes Scottus eine Ahnung vom Vorgang oder wenigstens dem Wesen der Rationalisierung der Musik gehabt hätte, hätte er den letzten Satz mit einem Verweis auf Musik exemplifizieren müssen: Augustins *De musica* zeigt diesen Weg vom Urteil des *sensus* zur erklärenden Tätigkeit der *ratio* so exemplarisch wie sonst nur noch Boethius, z. B. mit der Schmiedelegende, denn wo anders hätte die Zeit ein passenderes Beispiel für die Aufgabe, *de his, quae corporeo sensu percipimus, rationem reddere* finden können als in der Pythagoräischen Musiktheorie? Genau diesen Weg beschreibt Johannes Scottus jedoch nicht. Angesichts der beiden Werke, die diesen Weg eingehend darlegen, Augustins *De musica* und Boethii *Institutiones*, fällt dieses Verschweigen der Besonderheit der Musiktheorie bei Johannes Scottus auf — wenn er sich wirklich wenigstens mit Boethius' Schrift befaßt hätte, hätte er dieses Beispiel, diesen Bezug geben müssen; und genau dieser Bezug fehlt in seinen Anführungen von Musik als Beispiel völlig, kaum ein Beweis für entsprechende Kenntnisse von Johannes Scottus!

Der Autor der betreffenden Passage der *Musica Enchiridis* formuliert zur davor

abgehandelten Theorie der Mehrstimmigkeit, ed. Schmid, S. 56, 51:

Superficies quaedam artis musicae pro ornatu ecclesiasticorum carminum utcumque in his designata sit; quae certe venerabilem non minus et interius sui speculationem gerit. Cur namque aliqui tam dulci ad invicem commixtione consentiant, alii vero soni sibi misceri nolentes insuaviter discrepent, profundioris Divinaeque est rationis et in aliquibus inter abditissima naturae latentis. Constant plurima super hac ratione scripta veterum, in quorum labores et in hac parte nos Dominus intrare concessit, ubi probatissimis argumentis adstruitur, quod eiusdem moderationis ratio, quae concinentias temperat vocum, mortalium naturas modificet ...

Der Sinn ist in beiden, hinsichtlich der Formulierung aber wesentlich verschiedenen Stellen gleichartig²⁸⁵, nur die Betonung der Unfaßbarkeit, d. h. nur der Göttlichen *ratio* zugänglichen Begründung von Kon- und Dissonanz der Töne der Leiter fällt bei dem Autor der *ME* auf. Die Idee einer Ableitung tieferer Einsicht aus der, hier nur der liturgischen Musik spezifisch zugeordneten *superficies* ist identisch. Der Verweis auf die *scripta veterum* weist auf die Autoritäten hin, die, dem Inhalt der anschließenden Passage entsprechend, kaum vollständig und kritisch gelesen worden sein können²⁸⁶; denn das, was von ihnen ausgesagt wird, können sie nicht leisten — über das Gedicht zur Weltlenkung durch die *ratio* in der Hauptschrift

²⁸⁵Vgl. auch G. Schrimpf, *Johannes Scottus Eriugena und die Rezeption des Martianus Capella* in W. Beierwaltes, *Eriugena Studien ...*, Heidelberg 1980, S. 146 f.

²⁸⁶Und die „eigenen“ *veteres*, wie etwa Abraham müssen ebenfalls diesen Erkenntnisweg besessen haben, *Peri phys.*, 724 A: *Nam et Abraham non per litteras scripturae, quae nondum confecta fuerat, verum conversione siderum Deum cognovit. An forte simpliciter sicut et caetera animalia solas species siderum aspiciebat, non autem rationes eorum intelligere poterat? Nam temere hoc de magno et sapienti theologo ausim dicere.* Es ist ausgeschlossen, daß Abraham nur wie das Vieh die *superficies*, hier als *solae species siderum* formuliert, gesehen haben sollte, ohne sich über die *rationes* Rechenschaft geben zu können. Nur, die Frage, was Johannes Scottus überhaupt von den in der Antike bereitgestellten *rationes* zu verstehen imstande war, insbesondere im Bereich der *ars musica* sollte nicht ausgeschlossen sein. Das Prinzip *stat pro ratione voluntas* ist akzeptabel, wenn es nur um die Darlegung des philosophischen Prinzips eines Ethos des Erkennens geht, nicht aber, wenn es um die Frage der konkreten Beherrschung der dazu notwendigen Voraussetzungen in den *artes*, speziell der *ars musica* geht.

von Boethius vor seiner bestialischen Ermordung durch Theoderich hinaus kann in Spätantike und Mittelalter nichts gesagt werden, weil, wie Johannes Scottus so deutlich belegt, jede Fähigkeit zu notwendigem Rechnen restlos fehlt: Es ist eine der großartigen Leistungen von Boethius, daß er Rudimente mathematischen Denkens der Antike an das Mittelalter weitergegeben hat (wobei die Frage nach seinen eigenen entsprechenden Fähigkeiten nicht ohne weiteres positiv beantwortet werden kann, auch seine Musikschrift enthält „Beweise“, die derart absurd sind, daß sie auf keinen Fall aus antiker Tradition stammen können, also möglicherweise von Boethius selbst „gerechnet“ worden sind — die totale Inkompetenz ist bei Johannes Scottus mit absoluter Sicherheit nachweisbar, vielleicht in Übereinstimmung mit Beierwaltes — man kann, und muß ja fragen dürfen: Die von Boethius in den meisten Sachverhalten korrekt wiedergegebenen Beweise und Rechenmethoden, die in der *ars musica* notwendig und für sie typisch sind, verbieten die Voraussetzung, daß Johannes Scottus dieses Schrift habe lesen oder gar verstehen können:).

Die Formulierung kann aber dazu beitragen, den Verzicht von Johannes Scottus auf inhaltliches Lesen etwa der Musikschrift von Boethius zu erklären: Das Prinzip war durch die Autoritäten gesichert. Schließlich ist doch zu fragen, welchen Nutzen Johannes Scottus für seine eigentliche philosophische Absicht von einem Verstehen der Elemente der *ars musica* gehabt haben könnte, und was denn eigentlich ein — angeblicher! — Verweis auf das *organum* der *Musica Enchiriadis* für diese eigentliche Absicht an spezifischem Nutzen hätte bringen können:

Ist die Philosophie von Johannes Scottus durch einen konkreten *organum*-Verweis besser, leichter oder gar grundsätzlich zu verstehen oder zu denken, d. h. ohne diesen, angeblichen, Verweis gar nicht einzusehen oder zu ersinnen? Eine solche Behauptung wird wohl niemand aufstellen wollen, womit entsprechende Deutungen als anachronistische Ansätze erscheinen. Dagegen beweisen die oben angeführten Nutzungen des „*chorus*-Prinzips, d. h. der Darstellung musikalischer Harmonie durch den Einsatz der Verschiedenheit der vielen „beteiligten“ Instrumente bzw. „Ausführungsorgane“ und ihrer Einheit eben im *chorus*, in einer Melodie geradezu unbezweifelbar, was Johannes Scottus mit seiner Anleihe bei Martinus mit der Nutzung der Wendung *organicum melos* gemeint haben muß. Daß die totale Nichtbeachtung dieser Sachverhalte und Voraussetzungen invektive und unargumentative Herabsetzungen der, allerdings durch sorgfältige Quellentextbeachtung wissenschaftlichen Erkenntnisse von Waeltner mit besonderer Plausibilität

auszeichnen könnten, kann nicht einleuchten.

Im Übrigen kann das Zitat aus der *ME* selbst aber auch darauf verweisen, daß Johannes Scottus an der strittigen Stelle unmöglich über Mehrstimmigkeit sprechen kann: Dann müßte explizit von kon- und dissonanten Proportionen die Rede sein, etwa, daß diese sich zu einer höheren Harmonie verbinden, nämlich dem *schweifenen organum*. Hinsichtlich einer Relation der beiden Schriften bzw. von Johannes Scottus zur Lehre der *ME* kann nur darauf verwiesen werden, daß die Autoren der wesentlichen Schriften der *Dasia*-Lehre die Grundlagen und Grundbegriffe der Musiktheorie voll verstanden haben, ja bewußt das antike Tonsystem abändern, u. a. zentral durch die Bestimmung des symmetrischen Tetrachords und der damit direkt verbundenen *finalis*-Lehre; demgegenüber kann an keiner Stelle nachgewiesen werden, daß Johannes Scottus von den entsprechenden Strukturen allein der aus der Antike überlieferten Theorie auch nur ansatzweise klares Wissen hat. Es geht also nicht an, von vornherein Wendungen wie *organica mela*, letztlich also reine Wortpaare, bei der Deutung sofort zu ergänzen, und dann noch durch eigene, anachronistische Vorstellungen über das, was das *organum* der Zeit eigentlich zu sein hat; vor allem scheint diese „Methode“ auch deshalb nicht ganz angemessen, weil das Wortpaar, wie Waeltner nachweist, direkte Parallelen hat, und zwar in einem Text, den Johannes Scottus wirklich kannte, wenn auch nicht immer verstehen konnte. Auch wenn Beierwaltes in seiner Reaktion auf Waeltners wissenschaftlichen Beitrag auf diesen Sachverhalt nicht weiter eingeht, wohl aus der oben genannten Abwertung von Studien zu Quellennutzung oder Nichtnutzung von Quellen durch mittelalterliche Autoren, das Faktum der Parallele bleibt; und die hat natürlich keinen Bezug zum *organum*!

2.8.4 Exkurs zur Verwendung des Wortes *Raum* in Bezug auf die Melik bzw. ihr theoretisch als solches definiertes Material in Hinblick auf neuere Deutungen

Die oben angesprochene, 2.8.1 auf Seite 832, Leistung von Remy entspricht der in *Musik und Grammatik*, ausführlich²⁸⁷ behandelten Umwandlung des Adrastschen

²⁸⁷So ausführlich und auf die Bedeutung der grundsätzlichen Umwandlung dieses Adrastschen Vergleichs eingehend, daß neuere Äußerungen zu dieser Tradition geradezu unbegreiflich Unpassendes daherreden können.

Vergleichs in einen auf den Verlauf der Melodie gerichteten Vergleich — Satzteile entsprechen Sinneinheiten einer Melodie (wobei der „Sinn“ einer Melodie — und damit ihrer konstituierenden Teile — in ihrer Form begründet ist), wogegen die antike Version des Vergleichs strikt im formalen Rahmen nur der Begriffe der Musiktheorie bleibt.

Höchst amüsant zu lesen ist hier nun die Meinung von W. Niemöller, der noch nicht einmal bemerkt hat, daß der Vergleich natürlich nicht von Calcidius *angestellt wurde*, sondern auf Adrast zurückgeht und recht viele Nachahmer gefunden hat (ein anderer Vertreter dieser Art Musikwissenschaft führt den Vergleich ja ausgerechnet auf Plato zurück; eine gewisse Bewertungsunfähigkeit der jeweiligen geistigen Relevanz des Peripatetikers Adrast und Platons); da er deshalb auch nicht bemerkt, daß der Vergleich in der *Musica Enchiriadis* in einer völlig neuen Weise gesehen wird — dies hätte man aus der Lektüre von Forschungsliteratur leicht lernen können, aber diese ist natürlich nicht ganz leicht zu lesen —, weshalb seine Ausführungen nachgerade surreale Züge annehmen (*Weltraum- Musik und Klangraum*, in *Miscellanea Mediaevalia* 25, S. 719; ein Beitrag, dessen totale spezifische Inkompetenz gegenüber der Trockenheit wirklich wissenschaftlicher und nicht musikwissenschaftlicher Kenntnisse und wissenschaftlichen Kenntniserwerbs regelrecht erfrischend wirkt):

Bereits (sic!) um 900 begegnen jedoch die grundlegenden Termini, die auf die Räumlichkeit in der Musik abheben, und zwar in der ... „Musica enchiriadis“. Gewonnen wurden sie, wie jüngst (sic!) nachgewiesen wurde, aus einem Vergleich der Elemente von Sprache und Musik, wie er im 4. Jh. von Calcidius angestellt wurde. Grundelemente der Musik sind — ähnlich den Buchstaben für die Worte — die Töne („soni“), deren Erklärung und Erläuterung die gesamte Musiklehre ausmache. Der auch unter dem Raumaspekt wichtigste Satz lautet: „Ex sonorum copulationes diastemata, porro ex diastematibus concresecunt systemata.“ Erst durch die klangräumliche Festlegung der Töne sind die Voraussetzungen gegeben, daß zwischen solchen Tonarten ein räumlicher Abstand („diastema“) näher bestimmbar ist. Diese Gedankenfolge der „Musica enchiriadis“ zielt in der Stufenfolge der im Plural gebrauchten Begriffe soni-diaSTEMATA-systemata auf tonsystematisch näher definierte Einzelräumlichkeiten hin, die in ihrer Folge als Resultat den Klangraum

insgesamt ergeben.

Warum sozusagen *ex nihilo* die Ordnung der Skala eine *klangräumliche Festlegung der Töne* sein soll, woher hier *klangräumlich* herrühren soll, und was eigentlich *klangräumlich* rational bedeuten könnte, muß doch einen Musikwissenschaftler nicht erschüttern! Daß die drei Termini direkt der Aristoxenischen Theorie entstammen, bleibt Niemöller ebenso verborgen wie der Umstand, daß alles, was er hier an (bei sehr gutem Willen) rationalisierbar Verständlichem zu meinen scheint, genau auf das Aristoxenische Modell passen würde, wobei übrigens die Transpositionsskalen, auch so etwas völlig Unbekanntes im Denken von Niemöller, dadurch bestimmt sind, daß *zwischen* ihnen *ein räumlicher Abstand näher bestimmbar ist*, nämlich Intervalle, Mehrfache des Halbtons, wie man sie katalogmäßig und leicht stupid aufgezählt noch im Kompendium von Cassiodor finden kann; daß dazwischen *διαστήματα* liegen, gilt auch für die Oktavgattungen, ja für die Tetrachorde — nur hat Niemöller übersehen, was er denn eigentlich mit *räumlichen Abstand* genau meinen könnte.

Auch (oder *selbst?*) Musikwissenschaft sollte eine gewisse wissenschaftliche Logik zu beachten sich verpflichtet fühlen: Woher weiß Niemöller, daß der Ausdruck *διάστημα* nur *räumliche Abstände* bezeichnen kann, wenn z. B. auch Zeitabstände so benannt werden können? Etwas klarere Begriffsbildung sind auch von musikwissenschaftlicher Seite zu erwarten. Hinzu kommt, daß die Begriffsinterpretation der *Musica Enchiriadis* genau dem, was Niemöller behauptet, nicht entspricht, sondern widerspricht, wie er aus *Musik und Grammatik* leicht hätte erfahren können, wenn schon die Lektüre der Quellentexte gar zu mühsam ist. Warum der Plural hierfür so wichtig sein sollte, ist auch nicht einzusehen, denn natürlich findet der Autor der von Niemöller so mißdeuteten *Musica Enchiriadis* in jeder Melodie auch jeweils ein einzelnes *diastema*, aber das zu sehen, muß man den Text schon etwas weiter gelesen haben, und zwar den Text selbst, wenn eben die wissenschaftliche Fachliteratur zu schwierig zu verstehen ist.

Die Arbeit *Musik und Grammatik*, in der dieser Vergleich in seiner gesamten musikhistorischen und wissenschaftstraditionellen Dimension behandelt wird — nebst Nachweis des wesentlich höheren Alters — wurde 1977 publiziert, aber von Niemöller natürlich zugunsten leichter und angenehm lesbarer, feuilletonistischer Tertiärliteratur unbeachtet gelassen, was sich, und das ist schlimmer, verheerend für seine Vorstellung auswirkt.

Niemöllers Gebrauch des Wortes *Raum* erweist sich als so vage und unspezifisch, daß er damit letztlich alles fassen kann, in dem von dem Material der Melik gesprochen wird, irgendeine spezifische strukturelle Eingeschaft hat das von ihm mit Gebrauch dieses Wortes Gemeinte nichts zu tun²⁸⁸.

Der Terminus *διάστημα/intervallum* hat eben entgegen der Vorstellung von Niemöller nicht notwendig speziell und nur eine dezidiert räumliche Bedeutung — zusammengesetzt sein kann in der antiken Wissenschaft und Philosophie sehr Vieles, auch nicht-Räumliches²⁸⁹; auch die antike griechische und lateinische Sprache wa-

²⁸⁸Um nur einen Hinweis zu geben, wie räumliches Denken in Melik nun wirklich eindeutig ausgedrückt werden kann, sei auf den bekannten Roman eines ebenfalls bekannten Englischen Schriftstellers verwiesen, der Missis Guppy's Schimpfen treffend charakterisiert: ... *her voice rising a stair higher every time her figure got a stair lower*, ...: Hier ist wirklich klar, daß der Autor die melische Skala treppenartig, also als *scale* versteht.

Vergleichbar selbstverständlich, d. h. intuitiv, ohne einen Bezug zur Theorie, bedient sich Johannes Gerson dieser Analogie bei der Ausgestaltung des Topos des Gegensatzes von *psalterium et cithara* im *Tractatus de canticis*, I, 1, 20, ed. Fabre, S. 326, 281:

Hec autem est distantia psalterii cum cythara, quia psalterium sonat a superiori, procedens a gravioribus sonis ad acutiores descendendo ... Citharae vero formam ad psalterium videbis eversam, cuius sonitus a gravioribus deorsum ad acutiores sursum sonos tendit ...

Der — gelegentlich neuere Deuter etwas verwirrende in Hinblick auf entsprechende antike Angaben — Gegensatz der (topischen) real räumlichen Folge der Saiten und der analogen räumlichen Folge der Töne (bzw. deren Übereinstimmung) ist Grundlage der dann folgenden, topischen Instrumentenallegorie. Johannes Gerson ist nicht darin originell, vielleicht aber in der Gegenüberstellung der realen räumlichen Lage der Saiten und der darauf erzeugten Töne in der Skala: Die sich einbürgernden französischen Ausdrücke hindern Johannes Gerson also nicht, entsprechend raumanalog zu denken: Die Abhängigkeit des Denkens von der konventionellen Terminologie ist also nicht einfach vorauszusetzen.

²⁸⁹Auch hier zeigt sich exemplarisch einer der häufigsten Seltsamkeiten moderner, interpretierender Geisteswissenschaft, auf die Verf. in seinen neueren Arbeiten passim hinzuweisen gezwungen war: „Interpretiert“ wird kontextfrei ein einzelnes Wort, bzw. aus dem Auftreten eines einzigen Wortes wird ohne Beachtung des Kontexts, meist auch ohne Beachtung möglicher weiterer Bedeutungen, ein tiefer Schluß gezogen, der dann zur Basis noch tieferer, frei assoziierender „Erkenntnisse“ wird. Hier reicht das Auftreten des Wortes *intervallum* aus, um ohne jede Beachtung anderer Verwendungsmöglichkeiten des Wortes oder auch nur des spezifischen Kontexts, in dem man, dann auch noch ohne andere parallele Beispiele zu

ren fähig zur Abstraktion²⁹⁰. Daß man, um einigermaßen sinnvoll und adäquat von *Raum* — besser wäre *Raumanalogie* — in der Melik sprechen zu können, nicht einfach eine Grundbedeutung eines einzelnen Wortes, sondern gesamte Konzeptionen nachweisen müßte, ist Niemöller nicht eingefallen, er hätte aber erklären müssen, ob und inwieweit das Wort *σύστημα*, ob in der Einzahl der der Mehrzahl gebraucht, denn nun einen Bezug zu welchem Raumbegriff auch immer haben könnte, und was die Eigenschaft, sozusagen hierarchisch auf verschiedenen Ebenen zusammensetzbar zu sein, spezifisch mit raumanalogen Vorstellungen zu tun haben könnte. Muß man in solcher Weise nachweisen, daß zwischen Wissenschaft im normalen Sprachgebrauch und Musikwissenschaft grundsätzliche Unterschiede bestehen?

Insbesondere fällt die sofortige, voraussetzungslose Substitution eines „Raumgefühls“ oder irgendetwas *Raumklanglichen* auf, wenn man beachtet, daß das Wort *διάστημα* als Terminus natürlich bereits für die Pythagoräische Tradition gültig ist, so etwa ganz selbstverständlich in der Euklid zugeschriebenen Schrift verwendet wird, wie dies das Wissensrudiment, das in der letzten Anmerkung angesprochen wurde, zeigt; auch muß notwendig, vgl. ib., S. 704, beachtet werden, daß mit den Termini *acutus* und *gravis* eindeutig *keine* räumlichen Begriffe auftreten (ohne daß dies Aristoxenus daran gehindert hätte, eine Bewegungstheorie der melischen Fortschreitung in raumanalogen Sinne zu bilden) — die einfache Behauptung, aus der Verwendung des Wortes *διάστημα* folge einfach eine Räumlichkeit des Tonsystems, müßte sich schon auf der Oberfläche mit der geläufigen Terminologie auseinander-

beachten, das Wort gefunden hat, auf Raumvorstellungen in der Musik zu schließen.

²⁹⁰Was selbst Favonius Eulogius verstanden bzw. korrekt übernommen hat, *Disput. de Som. Scip.*, 25, 6: *Quae sunt intervalla? Quae, ut dixi, Graeci διαστήματα nominaverunt, non locorum, sed numerorum spatia, quae in mentis aures sensu metiuntur*. Obwohl Favonius Eulogius (natürlich) die sozusagen vulgär-Aristoxenische Theorie übernimmt, sogar bei der Beschreibung der Sphärenharmonie — *ille doctissimus Pythagoras ostendit, qui a terra usque ad illum verticem, qui dicitur aplanis, duodecim hemitonia patere cognovit ..., ita, ut sex tonis caelum distet a terra ... duodecim scl. hemitoniis ...*, *Disp.*, 25, 2 —, übernimmt er die Pythagoräische Theorie, daß der Unterschied zwischen Tonhöhen nichts mit dem Messen von räumlichen Abständen zu tun hat, ja daß hier ein innerer, spezieller Sinn des Hörens diese Abstände bestimmt, nicht durch einfaches räumliches Messen. Auch wenn die Beachtung solcher Autoren nicht zu dem gehört, was man als musikwissenschaftlicher Mediävist zu beachten für wert hält, sollte man doch dem lateinischen Sprachgebrauch eine gewisse Beachtung widmen.

setzen, ganz abgesehen, daß damit Proportionen, nicht aber räumliche Abstände bezeichnet werden. Methodisch hätte Niemöller zum Nachweis irgendeiner neuen mittelalterlichen Räumlichkeit der Melik zeigen müssen, daß hier ein neuartiger Begriff oder wenigstens eine neuartige Verwendung eines gegebenen Begriffes vorliegt, ein wirklich neues Konzept — das liegt vor, aber nicht hinsichtlich irgendeiner musikalischen *Klangräumlichkeit*, wenn man versucht diese Wortbildung rational zu rekonstruieren (aber, es klingt doch so schön). Bei der Komplexität der Theorie des Materials der Melik ist der Nachweis einer neuartigen ebenfalls umfassenden, also komplexen Konzeption eine methodische Notwendigkeit, die von Niemöller nicht gesehen wird²⁹¹.

²⁹¹Immerhin gibt es eine Stelle, in der als lateinische Entsprechung von *διάστημα* ein Wort verwendet wird, das absonderlich genug, in jedem Fall aber nicht in irgendeiner Weise *räumlich* verstanden worden sein kann. Von dem bereits zitierten Favonius Eulogius, der, von Niemöller natürlich ebenfalls unbemerkt²⁹², den auch bei Calcidius anzutreffenden Ton-Buchstaben-Vergleich Adrasts anführt, wird als Konstituens des *systema* ein recht auffallendes Wort angeführt, *Disput.*, 22, 1:

Sicut in arte grammatica articulatae vocis maximae ac principales partes edocentur nomina et verba, harum autem sunt sillabae partes ac litterae syllabarum, per quas in unum collectae significant aliquid et in eas rursus diductae solvuntur, ita canorae vocis ... principales portiones habet συστήματα. Systematum vero partes ex certo contractu pronuntiationis existunt, quae διάστηματα Graeci, nos intervalla nominamus. Diastematum vero partes sunt φθόγγοι, qui soni Latine dicuntur: hi soni quasi fundamentum sunt cantus.

Der Autor versucht eine Erklärung des ihm offenbar unverständlichen Begriffs *intervallum* durch *certus contractus pronuntiationis*, also etwa eine *bestimmte Zusammenziehung des Vortrags*; er meint (musiktheoretisch inadäquat!) also eine gewisse zeitliche Verbundenheit, sozusagen „Einzügigkeit“ im Vortrag, wie man, wenigstens ideell, Silben *uno tractu* vorträgt. Trotz des Begriffes *intervallum* setzt er also nicht einfach ein räumliches Verständnis voraus, sondern versucht eine abstrakte Bestimmung. Daß er das spezifisch Bezeichnete des musiktheoretischen Begriffs *διάστημα* verstanden haben könnte, ist ziemlich sicher auszuschließen, denn er gibt eben nicht an, wie diese Größen in Töne auflösbar sein könnten. Und genau dies zu verdeutlichen, ist Sinn des Vergleichs. Also kann auch die Verwendung des musiktheoretisch seltsamen, pronuntiatorisch aber durchaus passenden Wortes *contractus* zur Umschreibung des (musikalischen) *Intervalls* keine Basis für die Vermutung bieten, daß mit *intervallum* a priori mehr oder weniger plötzlich ein räumliches Denken in die Theorie

Und endlich hätte Niemöller bei seiner Undeutung der von ihm zitierten Stelle auch darüber nachdenken müssen, wie denn der Ton-Buchstaben-Vergleich, der, es sei wiederholt, auf Adrast zurückgeht, eigentlich mit etwas „Räumlichen“ verbunden werden kann: Ist für Niemöller die Zusammensetzung von Buchstaben zu Silben, von Silben zu Wörtern, von Wörtern zu Satzteilen, von Satzteilen zu Sätzen etc. — man muß das schon so wiederholen, wenn derartig Inadäquates vorgetragen wird — etwas „Räumliches“? Vom Atomismus, der, in sehr einfacher Ausprägung, diesem Vergleich auch, neben anderen Vergleichen nämlich, zugrunde liegt, hat Niemöller auch keine Ahnung — mit der Folge, derartige Absonderlichkeiten als Wissenschaft von sich zu geben bzw. geben zu müssen.

Nun bleibt Niemöller der Gegensatz zwischen den Aristoxenischen und Pythagoräischen Modellen der melischen Theorie ebenso unbekannt wie überhaupt die Existenz der antiken Musiktheorie in ihren verschiedenen Arten, sonst könnte er ja nicht antike inhaltliche wie terminologische Traditionen als mittelalterliche Neuschöpfungen darbieten, die dann irgend eine neue Räumlichkeit in der Vorstellung von der Natur des Materials oder des Wesens der Melik darstellen sollte: Die spezifischen Leistungen der mittelalterlichen, frühen Musiktheorie bei der Definition des Materials der Melik liegen auf ganz anderem Bereich — die Raumanalogie jedenfalls wird in der *κίνησις φωνῆς* von Aristoxenus, und daraus folgend graphisch, in der Gestalt der melischen Akzente (und daraus folgend in den „lateinischen“ Neumen) rationalisiert. Sich dem entsprechenden Wissen einfach zu versagen, trotz vorliegender Literatur ... scheint ein für Musikwissenschaftler gar nicht so fernliegendes Verfahren darzustellen; nur kommt dann leicht, mit Genehmigung H. Kohl zitierend, hinten nichts als Unsinn heraus.

Fragt man, was man bei wissenschaftlichem Vorgehen eigentlich tun sollte, vorgängig nach dem, was eigentlich einen Tonraum als *Raum* bestimmbar macht, so ist dies offensichtlich nicht primär der Umstand einer exakten Bestimmung von Intervallen und skalischen Relationen von Tönen bzw. ihrer Proportionen²⁹³, sondern

der Melik gelangt sei. Das kann man an ganz anderer Stelle nachweisen, die Niemöller ebenfalls, wie wohl alles betreffend Wichtige, unbekannt geblieben ist, nämlich in der schon antiken Ausdrucksweise von *altitudo soni* neben *acuitas* o. ä.

²⁹³Zur „tonräumlichen“ Aussage von skalischen Diagrammen, zu neuesten Erkenntnissen und zu Abstraktionsleistungen musikalischen Hörens Die von Hentschel, *Sinnlichkeit und Vernunft* aus irgendeinem Grunde in Nichtbeachtung ihrer Traditio-

nen betrachteten Diagramme von Intervallen zugeordneten Proportionen sowie Monochordmessungen vornehmlich in der Schrift von Johannes de Muris, *Musica speculativa*, werden von ihm auch noch mit Räumlichkeit in einem Niemöllerschen Sinne verbunden. Grundlage für diese Verbindung ist nicht etwa die Frage nach einer Reaktion solcher Diagramma und Schemata auf die Gegebenheit der raumanalogen Darstellungsmittel der gebräuchlichen Notation, sondern die etwas überraschende Frage, ob diese Diagramme vielleicht auch etwas *Sinnliches* darstellen könnten. Daß man das, was man als raumanaloge Abstraktion beim musikalischen Hören bezeichnen könnte, nicht einfach der von Hentschel höchst unpassend so genannten *Sinnlichkeit* zuordnen kann — es geht um den *sensus* und sein Urteil, was man mit *sinnlicher Wahrnehmung* richtig wiedergeben würde —, bleibt unbeachtet: Die rein sinnliche Wahrnehmung, also das Empfinden von Tonhöhen etc. kann gar keine *Räumlichkeit* besitzen, wie dies Theophrast klar genug gesagt hat, der sozusagen sinnliche Elementareindruck einer Tonhöhe ist eine Qualität, das, was wirklich und rational als *raumanalog* anzusprechen ist, beruht auf Abstraktion, also gerade nicht auf *Sinnlichkeit* — daß ein Mitarbeiter des Thomas-Instituts mit der Sprache derart sinnwidrig umgeht, wird nur noch durch seine strikte Nichtbeachtung der Aussagen Augustins und Boethii übertroffen, vgl. Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 113 ff. Auch hier erweist es sich als nicht ganz überflüssig, sich metaterminologisch eine, soweit möglich, objektive Basis zur Bewertung der dargestellten Sachverhalte zu verschaffen und einmal nach eventuell gegebenen Kriterien eines rationalen Raumbegriffes zu fragen. Die Frage ergibt sich aus dem Wunsch, unbedingt etwas zur Relation von *sensus* — von ihm irreführend als *Sinnlichkeit* bezeichnet — und *ratio* nun auch in derartigen Diagrammen wiederfinden zu wollen. Hentschel fragt nun, ib., S. 95 — was den Leser nun wieder fragen läßt, was denn eine *Klangqualität* der Konsonanz sein könnte —, *ob die figurae auch eine klangliche Eigenschaft abbilden. Da die Klangqualität als eigentliche sinnliche Eigenschaft der consonantiae jedoch weder objektivierbar noch darstellbar ist, läßt sich sinnvoll nur danach fragen, ob Räumlichkeit (Verweis auf Literatur zur Räumlichkeit in der Musikwahrnehmung) — gleichsam als zweitrangige, aber visuell darstellbare sinnliche Eigenschaft — abgebildet wird.* Schon die angegebene Literatur kann einen Grund für derartig selektive Problemsicht von Hentschel angeben: Handelt es sich bei der Wahrnehmung von Intervallen — und deren Eigenschaften wollen die Diagramme darstellen — wirklich um *Klangqualität* und *eigentliche sinnliche Eigenschaft*, wäre zunächst zu fragen, woran sich die Frage anschließen müßte, was denn die Diagramme eigentlich wiedergeben wollen.

Diese Antwort scheint leichter, denn alle von Hentschel in schwer bis nicht lesbaren Facsimilia angeführten Schemata in der Art der bekannten ineinander gesetzten Halbbögen über einer oder mehreren Linien geben die gegenseitigen Relationen von Intervallen an; Merkmale also wie die Aufteilung der Oktav in Quart und Quint, bzw. letzterer in Quart und Ganzton. Diagramme dieser Art sehen ihre Aufgabe also darin, gelegentlich unter Einbeziehung

der Angabe von zugeordneten Proportionen, die gegenseitigen Relationen von Intervallen hinsichtlich jeweiliger Zusammensetzung anzugeben, letztlich also darin, die Struktur der Skala aufzubauen, Oktav als Quint und Quart, Quint als Quart und Ganzton, Quart als zwei Ganztöne oder Ditonus und Halbton, und was man noch derartiges symbolisieren kann. Als adäquate Darstellung der Relation der Proportionen sind diese Schemata nicht adäquat, sie erhalten ihre Form essentiell wegen der Intervalle bzw. deren skalischer Relation wegen. Man sieht sofort, daß derartige Strukturen als Bezeichnetes von vornherein nichts mit irgendwelchen sinnlichen Klangeigenschaften zu tun haben können: Die Relationen der Skala, vgl. etwa, ohne Hinzufügung von Proportionen, S. v. Waesberghe, *Musikerziehung*, S. 158 ff., beruhen auf der Fähigkeit musikalischen Hörens zur Gestaltbildung auf elementarer Ebene, nämlich zur Bildung von Intervallen, bzw. analog formuliert zu Abständen bzw. Klassen von Tonpaaren, die in bestimmter Weise zusammengesetzt sind — hier könnte man eine Nähe zur monochordischen Generierung bzw. deren proportionaler Abstraktion sehen. Die „Visualisierung“ betrifft klar derartige Relationen, kann also irgendwelche Klanglichkeiten überhaupt nicht erfassen.

Was nun die erste Frage anbelangt, unterliegt Hentschel dem Irrtum, daß ausgerechnet die Raumanalogie, das Ergebnis der angesprochenen Fähigkeit zur melischen Gestaltbildung, die nämlich eine Abstraktions-, d. h. Klassenbildung, des musikalischen Hörens darstellt, eine, wenn auch nur *zweitrangige* (?), *aber visuell darstellbare sinnliche Eigenschaft* sein könne: Eine Abstraktion, die zudem noch durch mathematische Modelle repräsentierbar ist, kann also nicht *sinnlicher* Eindruck sein; dargestellt werden also diese mathematischen Modelle. Die von Hentschel aufgestellte merkwürdige Frage erweist sich also als Folge von Unkenntnissen.

Was diese bei Intervallen sind, kann man von Jacobus von Lüttich erfahren; dieser nennt, wie im zweiten Teil näher zu betrachten, als jeweils eigene Eigenschaften von Tonpaaren die *mixtio/mixtura* o. ä. Er meint damit auch die sinnliche Qualität, die z. B. vornehmlich der Zusammenklang eines solchen Tonpaares besitzt, also das spezielle Erleben der Wirkung eines Quart(zusammen)klangs; eines Ganzton(zusammen)klangs etc., also das *ἄρα χροῦσθα*. Dies aber kann nun trivialerweise nicht einfach mit irgendeiner *Räumlichkeit* gleichgesetzt werden; auch dazu bedarf es gewisser Differenzierungen: Wahr ist, daß das Konsonanzphänomen transpositionsinvariant ist, daß also die „Annehmlichkeit“ einer Terz — in den wahrnehmungsmäßigen Grenzen! — unberührt von der speziellen Tonhöhe erlebt werden kann, darauf beruhen wesentliche Strukturen der abendländischen Musik. Nur, als raumanaloges Erleben kann man die „Süßigkeit“ einer kleinen Terz nicht ohne weitere Überlegung ansetzen, die Raumanalogie hängt offensichtlich mit anderen Faktoren zusammen. Zwar ist das „Quartige“ einer Quart, wenn man so das Erleben eines Quartklangs oder eines Quartsprungs bezeichnen darf, ersichtlich transpositionsinvariant, wird also — in bestimmtem Rahmen — unabhängig von der Tonhöhe erlebt, aber das „Großterzige“ als

Erleben nicht angeben, wie die Terz in der Quart „steckt“, wie die Quint aus *ditonus*, *tonus* und bestimmtem *semitonium* zusammengesetzt ist.

Damit ist das jeweils „Intervallische“ zwar eine Voraussetzung oder ein Begleitumstand der Fähigkeit des musikalischen Hörens zur Gestaltbildung, d. h. elementar ausgedrückt zur Bildung von vergleichbaren Klassen von Tonpaaren, d. h. Intervallen, wozu als weitere Höreigenschaft noch die Verschmelzungsgrade etc. hinzukommen. Dies beruht auf einer Abstraktionsleistung des musikalischen Hörens, die ihre Entsprechung in der Transponierbarkeit eines Themas, eines Motivs, von Klangfolgen — z. B. Kadenzformeln — etc. hat. Auf elementarer Ebene wird diese Abstraktionsfähigkeit durch die Aufstellung von diskreten Intervallklassen deren skalischen Zuordnung rationalisiert (von *Intervallklassen* kann man sprechen, weil die Unabhängigkeit von Intonationsschwankungen — zwingend in gewissem Umfang —, das Erkennen von bestimmten Intervallen invariant gegen gewisse „Verzerrungen“ ebenfalls eine Abstraktionsleistung darstellt, und nicht eine elementare sinnliche Qualität; ersichtlich notwendig zum Erkennen melischer Gestaltbildungen).

Und genau das wird durch die raumanaloge Notation wiedergeben, die genau, schon von der *Musica Enchiridis* klar gesehen, das Transponieren von *neumae* durch den Raum, sei es diatonisch, sei es exakt (etwa im Abstand von *affinales*) wiedergeben kann: Die Intervallklassen haben ihre jeweilige Stellung zueinander im Rahmen der Skala. Daß dabei die vollständige Transponierbarkeit aller melischen Gestalten in identischer Form nicht möglich ist, folgt aus der Beschränkung auf das diatonische System, das antike mit seinen Transpositionsskalen leistet hier dasselbe wie das etwa des 18. Jh. Dies ist hier aber irrelevant.

Gibt also die Liniennotation genau diese Abstraktionsleistung wieder bzw. beruht auf ihr, so tun dies auch die angesprochenen Schemata, z. B. die Versuche einer graphischen Umsetzung der zur Skala führenden Manipulationen eines Monochords, wenn dabei eben die gegenseitigen Relationen, die oben angesprochenen „Zusammengesetztheiten“ wiedergegeben werden — das, was noch intuitiv die mittelbyzantinische Notation mit der Unterscheidung zwischen *πνεύματά τε καὶ σώματα* notiert. Mit einer *gleichsam zweitrangigen ... sinnlichen Eigenschaft* hat also das Ganze nichts anderes zu tun, als der grundsätzliche Verzicht auf eine wenigstens einigermaßen klare Bestimmung dessen, was man eigentlich als *Räumlichkeit* in der Melik verstehen will, also nichts Rationales: Was sollte man eigentlich unter einer *gleichsam zweitrangigen sinnlichen Eigenschaft* verstehen, ist etwa der Verschmelzungsgrad, den die antike Theorie den späten Zeugnissen zufolge wohl eingehend untersucht hat, eines Quintzusammenklangs etwas *sinnlich Zweitrangiges?* und wie soll man sich die Rangigkeit dabei vorstellen?

Selbst für Musikwissenschaft erweist sich die Setzung grundlegender Bezugsebenen im Sinne einer Metatheorie als nicht ganz überflüssig. Hier wird die gegenteilige Verfahrensweise von Niemöller zum Erkenntnishinderungsgrund. Hentschels Folgerung, daß in den Diagrammen *generell das zahlhafte Wesen der Konsonanz ganz im Vordergrund* stünde, *Konsonan-*

zen „als“ Zahlenverhältnisse begriffen und veranschaulicht werden, ib., S. 102, ist daher in zweifacher Weise zu differenzieren: Einmal erscheinen die Proportionszahlen nicht als Dargestelltes, sie werden hinzugeschrieben, zum andern aber finden sich genügend derartige Diagramme ohne Proportionsangaben; d. h. was dargestellt wird, sind die Zusammensetzungsstrukturen, das Prinzip der Skala, nichts anderes als schematische Darstellungen des Aristoxenischen Systems, wo eine Oktav aus sechs Ganztönen besteht. Um Proportionen als solche wiederzugeben, reichen solche Schemata nicht hin; allein Einteilungen des Monochords mit maßstabgerechten (natürlich nur relativen) Strecken- bzw. Längenangaben würden dies leisten, also Angaben, die bereits Euklid zur Verdeutlichung der betreffenden Sätze bzw. ihrer Beweise angibt — und, wie die *Musica Enchiriadis* angibt, ist das Wesen von Kon- und Dissonanz Gottes Geheimnis, also erst recht nicht graphisch darstellbar mit irgendwelchen Schemata!

Zu fragen wäre hier also allenfalls, was Hentschel nicht tut, ob und inwieweit etwa die zur Darstellung der intervallischen Strukturen der Skala notwendigen Manipulationen des Monochords, als zweidimensional abstrahierbare räumliche Verrichtungen mit dem Erfolg einer skalischen Anordnung der generierten Eckpunkte der konstituierenden Intervalle, also der Töne der Skala, zwar nicht zum raumanalogen Denken, wohl aber zu seiner Rationalisierung beigetragen haben könnten. In der Antike habe vergleichbare Diagramme offensichtlich keine entsprechende Wirkung gehabt, sie sind schematische Repräsentationen abstrakter Strukturen.

Skalische Darstellungen des Tonsystems — mit der x -Achse nicht als Zeitachse, sondern als Darstellungsmittel der angesprochenen intervallischen Relationen (großer Abstand – großes Intervall) — kann man z. B. bei Bryennius, und zwar unabhängig vom Monochord finden, z. B. ed. Jonker, S. 156 oder 184; daß diese nicht antiker Herkunft sein sollten, ist nicht ausgeschlossen, aber auch nicht wahrscheinlich. Eine skalische Anordnung der Töne des *σύστημα τέλειον* jedenfalls ist vorauszusetzen (man vergleiche auch die Darstellungen der Ptolemaeischen *τόνοι* in der Schrift von Boethius, die graphisch rein Aristoxenisch alle Halbtöne als identisch ansetzen muß). Folgen für die Notation hat diese Möglichkeit jedenfalls nicht.

Die bekannte Begründung der Liniennotation in der *Musica Enchiriadis* und bei Hucbald jedenfalls weist ebenfalls nicht auf das Monochord als Katalysator einer solchen Vorstellung hin, ja auch die Berufung auf die Saiten eines Zither-artigen Instruments wirkt bei Hucbald wie in der *Musica Enchiriadis* wie sekundäre Begründungen:

Was von Anfang an raumanalog notiert, ist die Neumenschrift; deren Raumanalogie relativ schnell vervollständigt wurde. Die Hinzufügung von Schlüsselbuchstaben und deren Linien bis hin zum „Terzenschematismus“ der Liniennotation beruht natürlich auf dem Rationalisierungsvorgang des gesamten Tonsystems, vielleicht auch auf seiner skalischen Darstellungsmöglichkeit. Allerdings ergibt sich bekanntlich die Liniennotation nicht aus dem Verfahren der *Musica Enchiriadis*, der Skala als Liniensystem, sondern aus der Kenn-

bestimmte Analogien zur Raumwahrnehmung: Die Vorstellung etwa, daß man beim Singen eine Strecke durchmißt, stehen bleiben kann oder auch weitergeht, also eine gewisse Analogie zum intuitiven, sozusagen alltäglichen Raumerleben, scheint hier doch wesentlich zu sein, da sonst natürlich jede Struktur, die mit Unterschieden und eventuell deren Kombination arbeitet, etwa im Sinne einer Gruppenstruktur, irgendwie als *Raum* bezeichnet werden könnte; nur daraus ist dann für die Melik nichts Spezifisches in Hinblick auf eine sinnvolle Anwendung des Begriffes *Raum* auf melisches und eventuell dann auch harmonisches Erleben abzuleiten: Eine bestimmbare Analogie zum „normalen“ Raumerleben ist schon notwendig, was bei einer Struktur wie einem *Hilbertraum* doch nur in sehr abstrahierender Weise der Fall ist. Man hat also nach anderen, „natürlicheren“ Merkmalen zu suchen, die dann aber rational vorzugeben.

In einem solchen ersten heuristischen Ansatz die gesamte Pythagoräische, durch Ptolemaeus erneuerte Theorie der Melik als irgendwie *räumlich* qualifizieren zu wollen, wäre absurd, was höchstens dann nicht auffällt, wenn man von vornherein überhaupt keine Definition dessen gibt, was man denn nun als *Raum* in der Melik bezeichnen will — wenn, wie angesprochen, Euklid oder Ptolemaeus, in ihr Modell passende graphische Erläuterungen einfügen, geht es um die Verdeutlichung der Proportionsrechnung an Paaren bzw. Dreieiten von Strecken, nicht etwa um

zeichnung der beiden wesentlichen Stellen, wo der diatonisch jeweilig kleinste Schritt ein Halbton ist; dies scheint der Weg zur Verwirklichung raumanaloger geistiger Repräsentation melischer Abläufe zu einem Notationssystem gewesen zu sein. Die skalischen Diagramme leisten zwar Gleichartiges, scheinen aber die Praxis nicht in der Weise beeinflußt zu haben, daß die Entwicklung der adiastematischen zur diastematischen Neumenschrift von solchen Möglichkeiten graphischer Darstellung in der Theorie direkt abhängig gewesen sein müßte. Auch hier ist also zu beobachten, daß insbesondere die Schemata in scholastischer Musiktheorie musikhistorisch irrelevante Übernahmen älterer Anregungen sind, hinsichtlich ihrer Erkenntnisleistung schon wegen dieser Traditionen musikhistorisch vernachlässigbar. *Sinnliches* wird also nicht repräsentiert, auch nicht Raumanaloges, sondern abstrakte Ordnungsstrukturen, die eine Rationalisierung, ein rationales Modell bestimmter Abstraktionsleistungen musikalischen Hörens sind, z. B. der Fähigkeit, die „Befolgung“ oder das Verlassen einer tonartlichen Ordnung „automatisch“ zu verstehen bzw. zu erleben: Ein solches Tonsystem ist als übergeordnete gemeinsame Struktur individueller, verschiedener Melodien eben gleicher Art anzusehen, was ebenfalls Abstraktion voraussetzt, nämlich von der individuellen Melodie zur einer gemeinsamen Ordnung!

irgendwelche Strecken an sich!

Zu was eine derartig naive, nämlich kontextfrei an das Einzelwort gebundene Interpretation führen würde, kann der Autor des *Fragmentum Censorino adscriptum* bzw. der *Epitoma* belegen, der, im Abschnitt XI, *de musica*, ed. Sallmann, S. 74, 3, nun auch im Rahmen der Rhythmi von *spatium* spricht, was übrigens keineswegs eine Marotte dieses Autors ist, 11, 3:

*rhythmos... nominatus ab eo, quod fluat seque ipse circumeat*²⁹⁴. *modus autem est lex quaedam et ordo vocalium intervallorum et differentia, velut Aristoxenus finit, non utcumque compositum vocalium temporum intervallum*²⁹⁵. *carmen est modus vocibus iunctus, cuius discrimina cantus, modus, motus. tempus est syllabae spatium, huius elementum brevis syllaba ...*

Wieder ist das Wesentliche der Hinweis auf die „atomistische“ Struktur: Die *syllaba brevis* ist das *elementum*, denn das *tempus* einer Silbe kann auch zwei *breves* dauern, also eine *longa syllaba* sein. Die Stelle sei auch auf die Gefahr hin zitiert, daß hiermit eine ganz neue Erklärung des Begriffs *modus* der *Modalnotation* „ermöglicht“ wird, nämlich durch Rückgriff auf den zitierten Anonymus, der *modus* ja im Sinne von Versfuß versteht, wie auch andere, worauf noch hinzuweisen ist²⁹⁶.

Wichtig in dem hier betrachteten Zusammenhang ist natürlich die Formulierung eines *ordo vocalium intervallorum*, was im Folgenden durch *vocalium temporum intervallum* und *tempus est syllabae spatium* ergänzt wird: *spatium* bzw. *intervallum* bedeutet hier nichts anderes als die (zeitliche) Quantität der Silben, deren Länge wesentlich durch ihre Vokale bestimmt wird — denn nur die Vokale können ent-

²⁹⁴ Also von ῥέω, nicht von *rhythmus* im Sinne von *numerus*.

²⁹⁵ Die rhythmische Entsprechung zum Kriterium ἐμμελές zu sein in der Melik.

²⁹⁶ Vgl. auch die Hinweise auf Flotzingers typische Assoziationen in Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 33 ff.: Es geht um absonderliche Deutungen von Musikerwähnungen mittellateinischer poetischer Texte und neueste Vorstellungen von Modalrhythmik, Johannes de Garlandia als Dichter und Musiktheoretiker, die Flotzinger ganz topisch vornimmt; und schon früher in Verf., *Musik als Unterhaltung*, Anmerkungsbd. zu Bd. IV, Kap. XI, *Zu einigen konkrete Musik und Dichtung betreffenden ästhetischen Kategorien und Formbegriffen in provenzalischen und altfranzösischen Texten insbesondere in Hinblick auf den Betriff motet als Quellen der wertungsgeschichtlichen Veränderung*, Anm. 260, S. 203 ff.

sprechend laut klingen, nämlich als Selbstlauter, dies gilt selbst bei Position. Der Unterschied der Verwendung von *intervallum* bzw. *spatium* zum melischen Wortgebrauch liegt darin, daß in der Melik jeweils zwei Tonpunkte das Intervall begrenzen. Im Übrigen läßt sich diese Verwendung einer Art Raumanalogie auch für die Quantitäten wohl schon auf Aristoxenus zurückführen; die entsprechende Ausdrucksweise ist normalsprachlich naheliegend.

Niemöller folgend, müßte man also auch hier, im „Raum“ der Rhythmik eben von einem so gemeinten *Raum* als Gemeintes oder Folge der Verwendung von *intervallum* oder gleichwertig *spatium*, sprechen. Nun natürlich gibt es ja den modernen Begriff eines *Zeitraums*, ja sogar eines vierdimensionalen Zeit-Raum Systems. Und sicher könnte man daraus und der antiken Vorgabe mit wenig Mühe einen *metrischen Raum* der Rhythmik, der musikalischen Zeit etc. machen, ja vielleicht sogar, noch darüber hinaus, was in einer Arbeit über Dufay geschehen ist, nicht nur ein ebenso tiefsinnig wie vage *neues*, sondern auch noch räumliches Zeitgefühl herausarbeiten und daraus wieder ebenso unverbindliche wie tiefst sinnige Formulierungen ersinnen. Was eben so alles in einer Disziplin wie *Musikwissenschaft* möglich ist, um bedeutend zu erscheinen.

Man kann aber auch etwas nüchterner vorgehend, die Bedeutung von *spatium/intervallum* im Sinne eben von *Unterschied*, *Abstand* in ganz abstrakter Weise heranziehen und feststellen, daß die zeitliche Erstreckung oder Quantität einer, metrisch bewerteten Silbe eben als *spatium* verschiedener Größe bezeichnet werden kann; es gibt elementare Zeitquantitäten, die *brevis*, es gibt „größere“ wie die *longa*, etc., und, wie man aus der rhythmischen Notation des Anonymus Bellermann leicht ersehen kann, hatte man in der Musik natürlich noch Bedarf für größere Zeitquantitäten, z. B. Dauern, die das Geschehen eines ganzen Versfußes als einheitliche Dauer erklingen lassen konnten²⁹⁷. Die rein formale Anlogisierung von Viertelton, *δίεσις*, und kleinster Zeitquantität läßt z. B. bei Martian entsprechend seiner Vorlage nur vier Zeitquantitäten insgesamt zu, ed. W.-I., S. 32, 27: *μέχρι γὰρ τετράδος προῆλθεν ὁ ῥυθμικός χρόνος. καὶ ἀναλογεῖ τῷ πλήθει τῶν τοῦ τόνου διέσεων καὶ πρὸς τὴν διαστηματικὴν φωνὴν ἐκ φύσεως ἔχει.*

²⁹⁷Die Theorie baut strikt auf der Kategorie einer kleinsten Zeiteinheit, eines *χρόνος πρώτος* auf; auf die Frage, ob und wieweit damit auch das Phänomen ornamentaler Zeitquantitäten erfaßt werden soll, wird noch kurz eingegangen.

Dies paraphrasiert Martianus, 971:

... aut quadruplum. eatenus enim tempus omne numeri proferetur. atque ei finis est, qui plene rationis est terminus, atque in hoc numerus toni similis invenitur; ut enim ille per quattuor species, hoc est diesis, dividitur, hic etiam quaternaria temporum modulatione concluditur.

Natürlich²⁹⁸ handelt es sich bei Martianus, aber auch schon bei Quintilian nicht mehr um auch konkret sinnvolle Begrenzungen, die Freude an der Zahlenassoziation, bei Martianus zusätzlich noch verstärkt durch die rein formale Mystik der Vierzahl, daß es sozusagen höhere Zeitquantitäten geben muß, ist aber auch noch in dieser formalistischen und mystischen Verunklärung klar²⁹⁹. In der nicht von

²⁹⁸Vgl. auch dazu wieder den Kommentar von Barker, *Greek Musical Writings* II, S. 436, Anm. 169; angesichts der Bedeutung, die für die kompilierenden Autoren Zahlenanalogien haben, ist klar, daß Aristides bei der von der metrischen Praxis her gesehen unbrauchbaren Begrenzung der Zeitquantitäten nicht etwa Aristoxenus mißversteht, sondern allein von der Möglichkeit der Analogie bestimmt ist. Wie man aus P. Maas, Varro bei Gellius, *Noctes Atticae* XVIII, 25, *Hermes* 48, 1913, S. 15 f., erfahren kann, übrigens trotz eines gravierenden Fehlers, ist die Analogisierung von Melik und Rhythmik Teil der Pythagoräischen Tradition, die hier in „reduktiv“ Aristoxenischer Weise verwirklicht wird: Der Bezug auf die *δίεσις* bot dazu natürlich hervorragend Gelegenheit.

²⁹⁹Und die theoretische Zusammenfassung von Versfüßen und auch noch größeren komplexen Dauern zu jeweils einer Maßgröße findet man geläufig, z. B. zur Erklärung von übergeordneten Proportionen zwischen verschiedenen Versfüßen. Es wäre übrigens nicht undenkbar, wenn auch rein hypothetisch, daß ein Bedarf an weit über die beiden in der Metrik allein gebrauchten Zeitquantitäten etwa in instrumentaler Begleitung, der *χροῦσις* entstehen konnte. Hinsichtlich der Theorie der antiken Metrik sollte man auch nicht übersehen, daß die Verwendung ausschließlich von zwei Zeiten, der *brevis* und der *longa* Ergebnis einer Theorie, nicht notwendig der Wirklichkeit ist: Die größeren Zeitdauern, also etwa dreizeitige Werte etc. sind ja als solche formulierbar, ihre Zerlegung in jeweils zwei oder drei bzw. mehr der allein als Elemente zugelassenen Größen ist als Ergebnis einer analytischen, vielleicht atomistischen Theorie kein Zeugnis gegen die musikalische Existenz solcher größerer Zeitquantitäten in der antiken Musik auch der Zeit vor Plato.

Sie ist eben auch Ergebnis der Theorie des Sprachklangs: Da findet sich tatsächlich nur eine zweiteilige Opposition, eben zwei Arten von Silbendauern; weil die Sprache aber lange Zeit einzige, dann in Tradition verbindliche, Rationalisierungsgrundlage der Metrik war, sind lange, durchgehend „ausgehaltene“ rhythmische Dauern, etwa einer *longa ultra mensuram* — mittelalterlich formuliert! — eben nicht rationalisierbar, ihre Dauer muß stets in der

derartigen Assoziationsmöglichkeiten bestimmten Darstellung wohl einer Art umgangsmäßigen Musiktheorie, beim Anonymus Bellermann begegnen dann Zeichen mit dem Bezeichneten einer Zeitquantität vom fünffachen Wert des *χρόνος πρώτος*³⁰⁰. Daß man dieser Bezeichnung wegen aber nun von einem so gemeinten *Raum* der Rhythmik in der antiken Musiktheorie oder einem irgendwie *räumlichen Gefühl* der Zeit im Rahmen antiker Metrik und Rhythmik sprechen sollte, wäre doch wohl etwas abgeschmackt.

Natürlich kann man in der jeweils geregelten Zusammensetzbarkeit von Zeitquantitäten, materialisiert in den jeweiligen Silben bzw. in Tönen, etwa bei der *χροῦσις*, ganz abstrakt von einem „Raum“ sprechen, insofern eben Teile, *spatia* zusammengesetzt werden können, nur ist damit natürlich kein Bezug zum intuitiven Raumerleben gegeben, d. h. keine Spezifik. Die entsprechende Abstraktionsfähig-

Art des Sprachklangs „analysiert“ werden — daß das die musikalische Wirklichkeit auch in reiner Instrumentalmusik gewesen sein müsse, mag behaupten, wer ideologische Vorurteile für die Wirklichkeit hält. Hier hat die Theorie des 13. Jh. einen echten Fortschritt erbracht, weil sie gewohnt war, die Wirklichkeit zu reflektieren! Allerdings widerspricht diese Deutung dem Mystizismus einer ursprünglichen Einheit von Musik und Sprache der Georgiadesepigonie, also einem wesentlichen Faktor deutscher Musikwissenschaft.

³⁰⁰Weil die so bezeichneten Zeitquantitäten in der Definition auf *Arsis* und *Thesis* bezogen werden, §1, ed. Najock, S. 66, 1, fällt auf, daß längere Werte keine Bezeichnung finden, also offenbar Töne, die z. B. über einen sechszeitigen Versfuß ausgehalten werden (können), kein Zeichen finden; weil es so lange Haltetöne nicht gibt, oder weil man die nicht bezeichnen muß, vielleicht durch ein Hyphen? Daran zu zweifeln, daß ein Bedürfnis an „längeren“ Zeitquantitäten musikalisch erst in später Zeit entstanden sein könnte, ist recht spekulativ. Zu bemerken ist, daß auch dieses Zeichensystem strikt von der Grundlage eines Elements, einer so gesetzten unteilbaren Grundzeit, eben der *brevis* ausgeht: Teilungen, wie z. B. dann die *semibrevis* wären also nur darstellbar durch „Verdoppelung“ der Grundwerte, d. h. der Darstellung eines Jambus durch *longa*, *quadruplum*. Der Rigorismus der Theorie, eben die Annahme eines kleinsten Zeitelements ist in seiner einschränkenden Wirkung für die Entwicklung eines Zeichensystems zu beachten: Bezeichnetes konnte nur das sein, was theoretisch formulierbar war. Insofern ist auch die Theorie der Rhythmik in den eher „praktischen“ Schriften wie den Anonymi Bellermann nicht notwendig direkte Wiedergabe der Wirklichkeit, d. h. des rhythmisch Gemeinten: *signum* sind die Zeichen, *designatum* die von der Theorie als Elemente „zugelassenen“ Größen, *intentum* ist aber das rhythmisch Gemeinte, das z. B. sehr wohl Betonung als rhythmischen Faktor kennen konnte — aber eben nicht als *designatum*.

keit ist beachtenswert und könnte am besten mit einer zyklischen Gruppenstruktur verglichen werden, da ja die kleinste Quantität, die *brevis* alle anderen Zeiten zusammensetzt. Über die Leistung dieser Abstraktion, die scheinbar freie „Zusammensetzbarkeit“ von Zeitquantitäten, die so ja auch entsprechende kompositorische Experimente zuläßt, z. B. Veränderung von Ablaufschemata, Zusammenfügung und „Abziehen“ von Zeitquantitäten zur Erstellung einer „Zeitgestalt“ aus Zeitquantitäten verschiedener Größe, die wieder zu höheren Einheiten zusammengesetzt werden können, wird natürlich nichts ausgesagt, wenn man einfach aus der Verwendung von *spatium/intervallum* einen wie auch immer zu definierenden *Raum* „folgert“.

Allerdings kann dieser Hinweis darauf verweisen, welche Spezifik musikalisches Hören in einer Gestaltbildungsfähigkeit sowohl eines gegliederten zeitlichen Ablaufs als auch der Melik besitzt. Von dieser, den Menschen als ganz spezifischen *Musterbildenden und Muster-erkennenden* „Automaten“ charakterisierenden, hochgradig nichttrivialen Leistung der Wahrnehmung läßt Niemöllers unreflektierte Verwendung des Wortes *Raum* in Bezug auf die Melik aber keine Andeutung erkennen³⁰¹:

³⁰¹**Systematisches und Antikes zur musikalischen Gestaltwahrnehmung** Und in den Rahmen dieser Wahrnehmungsleistung gehört auch, daß zeitlicher Ablauf gestaltemäßig als Folge von regelmäßigen Einheiten nicht nur geschrieben, sondern offensichtlich ja auch erlebt werden kann, ja muß, will man die mit Motiven arbeitende Musik des Abendlands nicht als wahrnehmungsmäßige Überforderung bewerten. Die Beschreibbarkeit bestimmter rhythmischer Erlebnisse durch Strukturen wie Taktschemata und deren rhythmische Füllung durch Muster von Zeitquantitäten, deren Wiederholung oder Veränderung erlebt werden kann, ist zusammen mit der — in bestimmten Grenzen — gegebenen Translationsinvarianz gegenüber Tempoverschiebungen eine vergleichbare Wahrnehmungsleistung wie die entsprechenden Charakteristika der Melik.

Und genau dieses Merkmal erfaßt Aristoxenus mit der von Psellus überlieferten Bemerkung, daß *der Rhythmus nicht aus einer Zeiteinheit besteht, sondern aus dem Früheren und dem Späteren erwächst*, Psellus 4, ed. Pighi, S. 15, 27, also aus einer Relation, die dann, und zwar analog zur Melik, nur durch Proportionen zu fassen ist, da ja etwa eine Silbe kürzer oder länger vorgetragen werden kann, also als Maß der Metrik völlig ungeeignet ist, was stets identisch bleibt, ist die Proportion zwischen den gemäß des *Später* und *Früher* aufeinanderfolgenden Zeitquantitäten. Hiermit wird ein Strukturmerkmal deutlich, das auch die Verwendbarkeit überhaupt des Pythagoräischen Modells für Melik und Rhythmik betrifft: Streng mathematisch war für die Antike das angesprochene Phänomen der Transpositionsinvarianz, in der Rhythmik also die Möglichkeit, verschieden schnell vorgetragene „gleiche“

rhythmische Gestalten als identisch verstehen zu können, nur durch den Begriff der Proportion zu fassen: Die Identität der Wahrnehmung *Quint* oder *Jambus* in Hinblick auf Tonlage bzw. Tempo des Vortrags kann nur durch die Proportion mathematisch exakt ausgedrückt werden (für antike Mathematik). Für die Rhythmik sagt dies Aristoxenus nach Psellus, 1, ed. Pearson, S. 20, 15: *Die Silben haben nicht immer die gleichen Zeitgrößen, aber freilich immer die gleiche Proportion der Zeiten; ... μεγέθη μὲν γὰρ χρόνων οὐκ αἰεὶ τὰ αὐτὰ κατέχουσιν αἱ συλλαβαί, λόγον μὲντοι τὸν αὐτὸν αἰεὶ τῶν μεγεθῶν, ἥμισυ μὲν γὰρ κατέχειν τὴν βραχείαν χρόνον, διπλάσιον δὲ τὴν μακράν.*, denn *die kurze Silbe hat immer die Hälfte, die lange immer die doppelte Zeit*. Was hier in konkretem Bezug zur falschen Vorstellung der Silbe als metrischem Zeitmesser gesagt wird — Rationalisierung bedeutet auch hier Befreiung —, bedeutet allgemein, daß rhythmische Gestalten unabhängig vom aktuellen Tempo nur durch Zuordnung der einzelnen Elemente zu Elementen von Proportionen formuliert werden können (deren intuitive Erfassung von der Unterscheidung zwischen ἄρσις καὶ θέσις abhängt, also von einer Taktfolge). Genau dies ist die Wiedergabe der angesprochenen Abstraktionsfähigkeit der rhythmischen Wahrnehmung: Klassen von Längen und Kürzen werden als Relationen, nicht absolute Zeiten gebildet.

Dies entspricht der Formulierung von Aristoxenus, daß jede Konsonanzgattung in einer bestimmten Tonhöhe, skalisch-systematisch rationalisiert als *τόνος*, auftreten muß, die Größe selbst ist, modern formuliert, transpositionsinvariant, ed. Macran, S. 100, 14. Daß diese Tonlagen, *τόνοι*, dann wieder selbst in Relation gesetzt werden können, entspricht genau der musikalischen Gestaltbildungsfähigkeit, z. B. bei der Transposition von Themen oder Motiven, auch da ist nicht nur die Leistung der Mustererkennung der gleichen Gestalt, sondern auch die Bestimmung der Relation des intervallischen Abstands wesentlich, auch für die ästhetische Erlebensfähigkeit. Von Interesse ist damit, daß zwar diese Fakten von der antiken Theorie formulierbar waren, die erhaltenen musikalischen Denkmäler offenbar nichts von einer kompositorischen Ausnutzung dieser Formulierung und der dahinter stehenden Mustererkennungsleistung des musikalischen Hörens in der Antike bezeugen. Im Gegensatz zur rein formalistischen, und inhaltlich auch noch falschen Parallelisierung der Elemente von Rhythmus und Melos kann die Aristoxenische Lehre auf tatsächlichen Parallelen der Musterbildungsfähigkeit in beiden Bereichen von Musik basieren.

Dabei ist zu beachten: Das Postulat eines jeweils kleinsten Elements ist für Aristoxenus in der Melik absolut gegeben, nämlich durch die Wahrnehmung und Produktion — wenigstens ideell und fiktiv eine absolute Grenze —, in der Rhythmik dagegen ist das kleinste Zeitmaß jeweils vom Tempo abhängig. Dies entspricht auch der Unterschiedlichkeit: Eine melodische Identität zu hören etwa bei jeweils „verdoppelten“ Intervallgrößen, ist zumindest höchstgradig eingeschränkt denkbar; d. h. bei der Melik ist die Tonlage, bei der Rhythmik das Tempo die konkrete Erscheinung, der gegenüber von Translationsinvarianz zu sprechen ist.

Die antike Systematisierung des rhythmischen Erlebens in Folgen von (taktisch) gleichartigen Gruppen von Zeitquantitäten, die bestimmte Versfüße und Versfußfolgen bilden, d. h. die Versfüße, deren Kombination nach bestimmten Ordnungen etc., kann z. B. adäquat durch die entsprechenden Schemata der zugeordneten Zeichen dargestellt oder, wie z. B. vorbildlich bei Augustin als sozusagen statisches Muster beschrieben werden — wie man sie aus einem Gedicht von Morgenstern erfahren kann, wenn man nicht gewohnt ist, antike Versmaße in „ihre“ Schemata umzusetzen, also einen Hexameter durch $-\cup\cup-\cup\cup- - - -\cup\cup \dots$ o. ä. darzustellen, um eins der einfachsten Versmaße vorzustellen (kompliziertere kann der Musikwissenschaftler bei Pindar finden).

Daß eine solche Beschreibung kein Unsinn ist, ergibt sich an der Brauchbarkeit als Voraussetzung der Modaltheorie, die z. B. Johannes de Garlandia die *modi* als (regelmäßige) Folge von Zeitquantitäten formulieren und ja auch, das ist eine wesentliche Voraussetzung, klassifizieren läßt: *Prima enim (maneries) procedit ex una longa et altera brevi et altera longa et sic usque in infinitum* (*De mensurabili musica*, ed. Reimer, S. 36, 10, wobei mit der letzten Qualifikation übrigens ein Bezug zur antiken Definition des *rhythmus* gegeben wäre, der aber die Selbständigkeit der Modaltheorie betrifft, worauf noch einzugehen ist: Im Gegensatz zum *metrum* ist der *rhythmus* unendlich gedacht, das *metrum* ist also eine Begrenzung auf faßbare Gruppen — wenn also Johannes de Garlandia diese eindeutige Unterscheidung, erlernbar z. B. von Augustin, für phänomenologisch vergleichbare begrenzte Gruppenbildungen gerade nicht verwendet, dürfte das, wem es denn überhaupt auffällt, nicht gerade ein Argument dafür sein, daß er sich darin und nicht nur in den elementaren Zeitquantitätsbegriffen, an der antike Metrik orientiert habe).

Daß von dieser, ganz auf der antiken Vorgabe von zwei metrischen Grundwerten basierenden, nicht aber die antiken Versfüße als Klassifikationsvorgabe benutzenden Theorie wahrscheinlich ein wesentlicher Wirkungsfaktor „übersehen“ worden ist, die Folge von rhythmischen Schwerpunkten, wie etwa im alternierenden Akzentrhythmus, ist Folge eben dieser Vorgabe, die zu einer konsistenten und umfassenden Definition des *ictus* o. ä. nicht vorgegangen ist. Dennoch hat sich diese Darstellungsweise, wie auch ihre notationstechnische und mathematische Systematisierung — z. B. Ausdehnung des Prinzips der *altera* Größe wie der *ultra mensuram* Größe etc. als Prinzip der Zwei- oder Dreiteiligkeit, die Ausbildung von klaren Einzelnotenzeichen — zeigt, als Planungsmittel von Kompositionen hervorragend bewährt; hat also gewisse Merkmale der Rhythmuswahrnehmung abstrahiert und verabsolutiert, ohne daß damit allerdings das rhythmisch Gemeinte, die konkreten rhythmischen Erlebnisfaktoren, also Betonungsalternationsschemata, ausgeschaltet worden sein muß: Die Unterscheidung von *intentum* und *designatum* ist auch hier, wie noch zu zeigen, essentiell. Daß die Systematik dann auch über die Wahrnehmungsfähigkeit hinausgegangen sein kann, ist hier nicht weiter von Interesse, diese Möglichkeit haben alle abstrakt definierbaren Strukturen, die Musterbildungen auch über die Wahrnehmung hinaus ermöglichen. Auch darauf

Das Wesen der melischen Raumanalogie, wie sie sich in der Linienschrift am deutlichsten ausprägt, liegt in der Transpositionsfähigkeit melischer Gestalten und der Relation dieser Fähigkeit überhaupt zur melischen und rhythmischen Gestaltbildung.

Einige Hinweise auf die Probleme des — melischen — Intervallbegriffs gibt Verf., *Ibn al-Munağğim*, ein Büchlein, das sich mit der Formalisierung dieses Phänomens durch die antike Musiktheorie befaßt, vgl. dazu auch Verf., *Über die babylonischen theoretischen Texte zur Musik*; in beiden Arbeiten wird auf das Fehlen des Intervallbegriffs in den nicht-antiken Ansätzen zur Reflektion musikalischer Strukturen hingewiesen. Die Problematik ist erheblich komplexer als Niemöllers unreflektierte Anwendung des Begriffes *Raum* nur aufgrund der Verwendung von *spatium/intervalum* ahnen läßt; schon in Hinblick auf die Betrachtung der Intervallkategorie

ist in Bezug auf die Entstehung der Theorie des modalen Rhythmus in Relation zur Rezeption antiker Metrik noch näher einzugehen.

Es scheint notwendig, auch auf diese Seite einer Korrelation von wahrnehmungsmäßiger Abstraktionsleistung und deren formaler Abstraktion in einem Zeichensystem hinzuweisen: Auch die rhythmische Wahrnehmung ist zur Ausbildung von Mustern, also rhythmischen Gestalten fähig, einschließlich gewisser Translationsinvarianzen — z. B. einschließlich der Erkennbarkeit einer rhythmischen Gestalt selbst bei starker agogischer „Verzerrung“ — daß es noch andere Möglichkeiten der Bildung von Äquivalenzklassen in der rhythmischen Wahrnehmung gibt, wird ebenfalls noch kurz angesprochen.

Vielleicht erfassen dieses Phänomen die Teile der Kategorie des *ῥυθμοειδές*, die sicher aus Aristoxenischer Tradition Aristides, ed. W.-I., S. 33, 1, und ihm folgend Martian, 972, überliefern, vgl. dazu Barker, *Greek Musical Writings* II, S. 437, Anm. 170. Man muß trivialer Weise auch bei der Rhythmik und Metrik zwischen der sich aktuell „erstreckenden“ Dauer, z. B. einer Tonhöhe bzw. der sequentieller Tondauern und den wahrnehmungsmäßig — sicher auch mit Hilfe von erlernten Konventionen — auf höherer Abstraktionsebene „hergestellten“ Mustern unterscheiden. Die Aristoxenische Theorie trifft diese Unterscheidung auf die genannte Weise, womit auch agogische „Verzerrungen“ als Veränderungen der absolut gesetzten Wertrelationen beschrieben werden müssen: Etwa daß Längen zu „kurz“ sind.

Die Geschlossenheit des zum System abstrahierten Bezeichneten auch der Rhythmik führt z. B. auch dazu, daß das Problem rhythmischer und allgemeiner musikalischer Bewegung nicht Thema der musiktheoretischen oder auch philosophischen Diskussion im Mittelalter werden mußte oder konnte: Die Notierung als statische Muster muß in einer bestimmten Weise der angesprochenen Abstraktionsleistung bei der Bildung rhythmischer Muster entsprechen. Auch das hat die antike Theorie rationalisiert!

in Verf., *Otfrid*, wäre eigentlich ein etwas höheres Diskussionsniveau zu erwarten gewesen, wenn man Musikwissenschaft als Wissenschaft verstehen will.

Und hier fällt nun der, in der Antike unüberwindbare, Niemöller unbekannt gebliebene Streit zwischen Aristoxenikern und „Pythagoräern“ auf, denn Aristoxenus, dessen erhaltene Schriften übrigens wie die der „Pythagoräer“ durch mehrfache Übersetzungen auch moderner Unbildung zugänglich wären, basiert seine Theorie tatsächlich auf einer für die Anwendung des Raumbegriffes der täglichen Erfahrung auf die Melik wesentlichen Kategorie, der der *Stimmbewegung*, die Strecken kontinuierlich oder diskret durchschreiten kann. Damit ist ersichtlich ein zentrales Bestimmungsmerkmal für eine Anwendung des Raumbegriffes in einem natürlichen Sinne formuliert; und es ist auch kein Zufall, daß, von Niemöller überhaupt nicht bemerkt, in der westlichen Neumenschrift ein Erbe dieser Aristoxenischen *Raumanalogie* erhalten ist: Die Akzentzeichen der griechischen Grammatik wurden als graphische Nachahmungen der entsprechenden Stimmbewegungen gestaltet, beim Hochton, *acutus*/*ὀξεῖα* eben ein Strichlein nach oben.

Da, wie das Beispiel Niemöllers exemplarisch belegt, vorliegende Literatur genau zu diesem Thema offenbar dezidiert nicht wahrgenommen wird — nicht gerade ein Zeichen wissenschaftlicher Ernsthaftigkeit bei der Bewältigung bestehender Probleme —, sollen die eben vorgetragenen Bemerkungen durch eine antike Quelle konkret belegt werden; eine Quelle, die auch an anderer Stelle zu zitieren ist, 3.2.1.1.1 auf Seite 1416: Deutlicher als da kann die Raumanalogie der Melik und melischer Bewegung als Grundlage der Neumenschrift nun wirklich nicht ausgedrückt werden. Bei Diskussion des Problems, daß eine bestimmte Art der graphischen Repräsentation melischer Abläufe besondere „Anschaulichkeit“ besitzt und daher Voraussetzung einer besonderen Entwicklungsmöglichkeit kompositorischer Planung und Ausweitung von möglichen musikalischen Erfahrungen werden konnte — Dimensionen, die den Autoren der angeführten Spezialschriften weitgehend unbekannt sind —, dürfte ein Beachtung solcher Quellen, zumal wenn in vorliegender Literatur auf die Wichtigkeit auch so „abgelegener“ Quellen in Bezug auf diese Problematik bereits hingewiesen wurde, nicht ganz ausgeschaltet werden (im Gegensatz zu M. Haas kann man diese Bezeichnung rational begründen, nämlich als Ausdruck der Raumanalogie der melischen Wahrnehmung, speziell eben deren Gestaltbildungsmöglichkeit, also die Bildung translationsinvarianter Muster oder Formen, vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil I, *Heidok* 2008, z. B. S. 215 ff. und passim).

Es braucht wohl nicht weiter betont zu werden, daß hier tatsächlich eine Raumanalogie erreicht wird, die aber die antike Musiktheorie für die Darstellung ihres Systems nicht durchgehend benötigt; die traditionellen Ausdrücke wie *acutus/gravis* etc. bleiben „in Kraft“. Und für die Pythagoräische, proportionale Theorie ist jede Einbringung raumanaloger Vorstellungen reiner Unsinn, wie man von Ptolemaeus am schnellsten erfahren kann, es sei denn, man gäbe notwendige Definitionen auf sehr abstrakter Ebene für das, was man eben als *Raum* verstehen will; wenn man aber nicht einmal an die der intuitiven Raumvorstellung immanente Bewegungs- oder abstrahiert Verknüpfungsstruktur denkt, sollt man lieber auf Verwendung des Wortes *Raum* in Zusammenhang mit der Melik verzichten, sonst wird die Unzulänglichkeit musikwissenschaftlichen Denkens in Hinblick auf abstrakte Strukturmerkmale zu deutlich erkennbar.

Der von Adrast, ausweislich der hier nicht zu bezweifelnden Auskunft von Theo Smyrnaeus, angestellte, formalistische Vergleich nun basiert auf einer Primitivisierung des Aristoxenischen Ansatzes; die Probleme, die sich aus der Elementdefinition des Tones in Hinblick auf die Größe eines kleinsten, alle anderen messenden Intervalls ergeben, bleiben ihm genau wie Niemöller vollständig verborgen; was für die Kompetenz des so viel später schreibenden Autors kaum eine Entschuldigung sein kann.

Man kann wohl davon ausgehen, daß eine Anwendung des *Raumbegriffes* auf die Theorie der Melik nur sinnvoll bei der Möglichkeit einer Analogie zur „normalen“, d. h. intuitiven Raumerfahrung sein kann, einfach die Existenz der rationalen Definition von Intervallen als Proportionen als *räumlich* zu qualifizieren, verlangt von der empirischen Raumwahrnehmung doch ein wenig zu viel: Wer erlebt eine Strecke zwischen zwei Raumpunkten als Proportion? Jedenfalls gibt Niemöller keinen Hinweis darauf, daß er dies so erlebt; einfach das Wort *διάστημα* nur im Sinne von *Abstand* zu verstehen, könnte nur unter der Voraussetzung geschehen, daß die antike griechische Sprache zur Abstraktion und Übertragung von Bedeutungen unfähig gewesen wäre — man kommt hier also besser mit der Bedeutung *Unterschied*, hier *zweier ungleicher Töne* zurecht.

Damit aber ist klar, daß gewisse Hinweise auf ein geistige Repräsentation melischer Vorgänge in raumanaloger Weise — vielleicht sogar wirklich ein Merkmal melischer Wahrnehmung — von der Terminologie zu erwarten sind; wenigstens in-

soweit als Terminologie nicht ausreichend ist, das jeweilige theoretische Modell der geistigen Repräsentation zu erklären, wohl aber bei Ersetzung einer bestehenden Terminologie, d. h. beim Auftreten von räumlichen Ausdrücken als neue Möglichkeit, z. B. einen *sonus acutus* als *hoch* zu bezeichnen; dies dürfte ja wohl ein Merkmal der Analogie zur Raumwahrnehmung sein. Noch andere Merkmale kommen dazu, die man aus der Theorie von Aristoteles über das *πρῶτον μέτρον* entnehmen kann, z. B. das, daß man eine Strecke zwischen zwei Raumpunkten letztlich beliebig, bei auf Sinneswahrnehmungen beruhenden Erscheinungen bis zur Wahrnehmungsgrenze beschränkt teilen kann (ohne daß die antike Mathematik ein ausreichend klares Modell des Kontinuums gehabt hätte!). Bei der Größe *Halbton* macht die Pythagoräische Theorie klar, daß in ihrem Modell eine solche Teilung nicht möglich ist, da hier *in der Hälfte teilen* die Quadratwurzel der Proportion bedeutet.

Die Aristoxenische Theorie kennt aber genau dieses Merkmal, das implizit übrigens einen homogenen Raum der Melik postuliert, nämlich den Umstand, daß an beliebiger Stelle des Raums die identischen Strecken angelegt werden können. Alle diese in der Antike angestellten Überlegungen beweisen, daß Niemöllers Ansatz ohne jedes Fundament ist, daß er nämlich von dem, was die Antike dem Mittelalter vorgab, nichts weiß; und dies, obwohl doch etwa in Vitruvs kurzem Referat der Aristoxenischen Harmonik ein sogar übersetzter Text vorliegt, s. o., 1.2.0.2 auf Seite 80, in dem zunächst klar die — Aristoxenische — Kategorie der Bewegung, *motus*, gebraucht wird, *De architectura* V, IV, 2, und dann noch mehrere Hinweise folgen, die z. B. von *intervalla media apparentia* oder von *per distantiam* als Charakterisierung der diastematischen melischen Stimmbewegung sprechen. Die Formulierung, daß bei der kontinuierlichen, sozusagen durchheulenden, Stimmbewegung die *intervalla media apparentia* sind, stellt eine sehr eingängige Beschreibung dieser speziellen Art der Bewegung dar: Die Intervalle erscheinen klanglich ganz konkret wie Strecken, also eben als hörbar „durchheult“, nicht wie mit dem Daumen über die weißen Tasten glissandiert, sondern real gedacht als kontinuierliches „Durchheulen“, wie man es etwa von Sirenen zum Fliegeralarm kennt bzw. kannte³⁰².

Daß damit übrigens eine von der antiken Diskussion der Theorie von Aristo-

³⁰²Und charakteristisch ist, daß Vitruv als Beispiele einsilbige Wörter anführt, die also ganz konkret verwirklicht- oder erfahrbar dieses „Durchheulen“ eines *accentus acutus* ansprechen können; die Wichtigkeit dieser Darstellung für die Erkenntnis der Natur der westlichen Neumenschrift sollte eigentlich beachtet werden.

xenus aufgenommene Aporie vorliegt sei nur erwähnt: Was passiert mit diesen Zwischenräumen bei der diastematischen Bewegung, man findet Hinweise auf diese Diskussion unter dem Stichwort *Säule* in Dürings Ausgabe des Kommentars von Porphyrius. Hier gerät die Raumanalogie melischer Bewegung an eine gewisse Grenze, man müßte unhörbar schnelle Stimmsprünge annehmen, um das Bild durchzuführen, vielleicht ein Grund dafür, daß Aristoxenus die Raumanalogie nicht sehr systematisch durchführt, sondern mehr auf dem Bewegungsbegriff axiomatisch basiert. Notwendig erscheint dieser Hinweis, um zu verdeutlichen, wo tatsächlich in der antiken Musiktheorie, die ja nun schließlich Voraussetzung der des Mittelalters ist, „räumliche“ Bezüge in der Theorie der Melik zu finden sind, bzw. daß es tatsächlich, dann aber spezifisch konkrete Raumanalogie als theoretisches Modell der Melik gibt; die Verwendung des Wortes *per distantiam* kann in diesem Kontext also durchaus als raumanalog bewertet werden. Vitruvs Text war in der Karolingerzeit nicht unbekannt, ob man direkte Spuren wiederfinden kann, wäre noch zu untersuchen.

Insgesamt jedoch ist zu beachten, daß sozusagen eingeschliffene terminologische Gewohnheiten nicht einfach als Zeichen der Art der geistigen Repräsentation anzusehen sind: Wenn Aristoxenus „noch“ die gängigen Ausdrücke *ἐπίτασις* und *ἄνεσις* zur Aufurufung der betreffenden Stimmbewegungen verwendet, ist damit nicht gesagt, daß seine spezifisch definierte, ja geradezu als Axiom aufgestellte Kategorie der *melischen Bewegung*, der *κίνησις φωνῆς* in irgendeiner Weise noch auf den Vorgang einer Anspannung oder Abspannung von Saiten bezogen wäre — und man sollte sich auch nicht so sicher sein, wie das in der von der Georgiadesepigonie bekannter Weise z. B. F. Zamminer im Artikel *Aristoxenus* im *Neuen Pauly* vorstellt, daß diese beiden Ausdrücke nur aus dem konkreten Vorgang des Stimmens abgeleitet sein müssen³⁰³; die Bedeutung *Nachlassen*, *Erschlaffung* o. ä. könnte sehr gut auch

³⁰³**Zamminer und Aristoxenus, oder die Erfindung der Raumanalogie melischer Bewegung ...** *Faßte Aristoxenus die Bewegung der Stimme ... als örtliches Phänomen auf ... Trotzdem beschrieb er deren Steigen und Fallen analog zur schwingenden Saite als Anspannung ἐπίτασις und Nachlassen ἄνεσις, wie überhaupt die Töne noch nicht mit Raumvorstellungen (hoch/tief) assoziiert erscheinen.* Von Laums Arbeit hat Zamminer natürlich keine Ahnung, denn es handelt sich um einen rationalen, wissenschaftlichen Beitrag, auf den Verf. mehrfach hingewiesen hat.

Methodisch ist dazu zu bemerken, daß die Verwendung von gegebenen Termini natürlich

keine *Beschreibung* bedeutet: An keiner Stelle *beschreibt* Aristoxenus die *κίνησις φωνῆς* in irgendeiner Weise *analog zur schwingenden Saite*: Die Formulierung Zaminers belegt nur, daß dieser den Text von Aristoxenus weder gelesen, noch gar verstanden haben kann, denn nichts in der gesamten Theorie der Melik von Aristoxenus kann *analog zur schwingenden Saite* verstanden werden, es handelt sich um die *κίνησις φωνῆς*. Was die schwingende Saite tut, ist mit diesem Bewegungsbegriff weder analogisierbar, noch assoziierbar, noch sonst irgendwie in Verbindung zu bringen; Zaminer erweist sich als unfähig, den Inhalt, das Gemeinte auch nur der Definitionen zu verstehen, er liest kontextfrei einzelne Wörter (was seine „Interpretation“ denn auch so typisch macht), um das mythisch mystische Raunen der Georgiadesideologie weitergeben zu können: Die Antike darf keine Notenschrift gehabt haben, denn die hat keine Raumanalogie der melischen Bewegung, nein, das darf sie nicht, denn die antike Notenschrift darf keine Notenschrift sein.

Einmal sagt Aristoxenus mehrfach klar, daß es ihm um die Erfassung dessen geht, was die Wahrnehmung empfindet, nämlich melische Bewegung — schon da ist kein Platz für rein physikalische Gegebenheiten wie eine *schwingende Saite*, nicht einmal die Grundlage Aristoxenenischen Denkens hat Zaminer verstanden, und das auch noch in einem als autoritativ verstandenen Beitrag!

Dann spricht Aristoxenus, nach der Kurzübersicht des Stoffes der Theorie der Melik, antike *ἀρμονική* genannt — nein, das ist gerade nicht etwas ganz, ganz Anderes als das, was wir heute unter Melik verstehen, das ist die Grundlage des modernen Denkens. Dies gilt dann auch für den Hinweis auf die Notwendigkeit, zwischen Tonhöhe und Weg zur Tonhöhe zu unterscheiden, ed. Macran, S. 103, 23: *σχεδὸν γὰρ οἱ γε πολλοὶ ἐπίτασιν μὲν ὀξύτητι τὰυτὸν λέγουσιν ἄνεσιν δὲ βαρύτητι*. Dummköpfe, die nicht klar denken können, unterscheiden nicht zwischen Höhe und Nach-Oben-Gehen der Stimme — genau dieses Durcheinander führt in der Grammatik zu einer gewissen Uklarheit, was denn die melischen Akzente eigentlich bezeichnen — von der Theorie von Aristoxenus her gesehen bezeichnen sie klar die jeweiligen Bewegungen der Stimme — das ergibt sich daraus, daß nach der Theorie von Aristoxenus die Sprachmelodie geradezu essentiell darauf basiert, niemals an einer Stelle, d. h. Tonhöhe merkbar „halt-zu-machen“, ihr Merkmal, das der *κίνησις φωνῆς συνεχῆς* — so erscheint es wenigstens der *αἴσθησις*, und die ist Grundlage der Theorie von Aristoxenus — ist die stetige, nicht stehenbleibende Bewegung, was Aristoxenus ed. Macran, S. 101, 20 so klar und eingehend darstellt, daß höchstens ein Zaminer nicht verstehen kann, daß hier für eine *Analogie zur schwingenden Saite* kein Platz ist. A propos *Platz*, die Bewegung ist ja wohl *κατὰ τόπον*. Die *κίνησις φωνῆς διαστηματική* wird dann mit gleicher Ausführlichkeit dargestellt.

Daraus müßte eigentlich jeder verstanden haben, daß Aristoxenus nicht imstande sein kann, die Stimmbewegung in *Analogie zur schwingenden Saite* zu *beschreiben*, ausgerechnet zu *beschreiben*! Man liest u. a. (ed. Macran, S. 103, 21): ... *ἐπειδὴ τὸν μὲν τοῦ διαστήματος*

τόπον ὃν διεξέρχεται ὅτε μὲν ἀνιεμένη ὅτε δ' ἐπιτεινομένη λανθάνειν αὐτὴν δεῖ διεξιούσαν, τοὺς δὲ ὀρίζοντας φθόγγους τὰ διαστήματα ἐναργεῖς τε καὶ ἐστηρότας ἀποδιδόναί ... Bei der Singstimme also — und deren Bewegung ist maßgeblich für die Wahrnehmungstheorie von Aristoxenus — durchläuft die Stimme den Raum der Intervalle, mal nach oben gehend, mal nach unten, um dabei die die Intervalle begrenzenden Töne klar und deutlich vorzutragen. Die Stimme „springt“ also diskret in begrenzten Räumen (Aristoxenus spricht von *Durchgehen*) — noch deutlicher kann man die zugrunde liegende Raumanalogie kaum beschreiben. Wo hier eine Analogie zur *schwingenden Saite* ihren Platz haben könnte, fragt sich der Leser des klar geschriebenen Textes von Aristoxenus nun wirklich — und muß höchlichst bedauern, daß in einem grundlegend gemeinten wissenschaftlichen Lexikon, dessen Vorläufer mit Recht wissenschaftlichen Rang beanspruchen kann, derart dilettantische, ideologische Vorstellungen geäußert werden können, d. h. daß nicht dann ein wirklicher Kenner der Texte wie A. Barker herangezogen worden ist.

Damit erweist sich das Vorgehen von Zamminer als eine unzulässige (wenn auch typische und daher, leider, zu beachtende) Identifizierung von möglichen Grundbedeutungen eines als Terminus verwandten, total vereinzelt, kontextfrei betrachteten Wortes mit dem in einem speziellen Kontext Gemeinten — natürlich kann nicht davon ausgegangen werden, daß einem durchschnittlichen Musikwissenschaftler wie F. Zamminer die Differenzierung von *signum*, *designatum* und *intentum* geläufig oder auch nur verständlich sein könnte; da herrscht unbeirrbar die Vorstellung der sprachmystischen Urbedeutungen: Die antike Philosophie und Wissenschaft muß immer schon so primitiv gewesen sein, zur abstrakten Verwendung von Wörtern, die auch umgangssprachlich vorkommen, als spezifische Termini unfähig zu sein.

Dieser Glaubenssatz heißt aber nicht, daß eine solche Differenzierung methodisch zur Deutung von Texten tatsächlich entbehrlich wäre: Das *intentum* ist bei Aristoxenus ganz klar die gerichtete Stimmbewegung, deren Ergebnis dann die diskrete Tonhöhe ist. Die Termini werden als *signum* verwendet. Hinzu kommt aber noch, wie im Folgenden angedeutet, die Möglichkeit, daß diese Termini auch in Bezug auf die Melik gar nicht von der *schwingenden Saite* her abgeleitet werden müssen.

Und schließlich wäre noch zu beachten, daß die rein melisch in Aristoxenischer Weise definierten Akzentzeichen auf dem Papier raumanalog geschrieben werden: Bewegung nach oben — im modernen Sinne —: Strichlein von unten nach oben „gezogen“. Auch wenn man die dazu vorliegende Literatur nicht beachten will, weil sie nicht aus der gleichen Epigonie-Tradition stammt, ist eine Beachtung der Schrift von B. Laum wie zu ersehen nicht ganz überflüssig (wie gut es doch ist, daß bewußtes Verschweigen vorliegender Forschungsergebnisse nicht als krimineller Akt verfolgt wird). Auch scheint der Autor solcher Qualifikation die Arbeit von Kaimio nicht zu beachten, die deutlich machen kann, daß auch die Bezeichnungen *ὄξύς* etc. nicht so alt sind, daß sie in irgendeiner Weise als eine Art Ausdruck

einfach und zwar in von der Grundbedeutung abgeleiteter Weise das Gefühl einer melischen Bewegung nach unten bedeuten, wie auch *Anspannung* in übertragenem Sinne sehr wohl das Gefühl ausdrücken könnte, daß die melische Bewegung nach oben eben eine Anspannung, das Gegenteil von *Erschlaffung* ist; dies wäre z. B. ein Gefühl, das gerade beim Singen, beim sozusagen reflexiven Fühlen des Singvorgangs sehr wohl passen würde. Auch hier empfiehlt es sich, Terminologie nicht einfach von Grundbedeutungen dogmatisch abzuleiten, sondern die Möglichkeit übertragener Bedeutungen zu beachten: Es besteht also nicht einmal von der methodisch recht fragwürdigen Absolutsetzung von Grundbedeutungen zur Deutung von Fachtermini her ein Grund dafür, eine Diskrepanz zwischen der Grundbedeutung der verwendeten Terminologie für melischen *Auf-* und *Abstieg* und der axiomatisch der Aristoxenischen Theorie zugrunde gelegten Kategorie der *κλίτησις φωνῆς* anzuneh-

einer wie auch immer ursprünglichen Vorstellung „der“ alten Griechen angesehen werden könnte. Die Versuche, aus Urgründen der Sprache irgendwelches kostbare Gestein zutage fördern zu wollen, ergeben sich in einigermaßen wissenschaftlichem Denken als höchstgradig unbrauchbar, so schön sie auch klingen mögen bei philosophischen, mehr mystischen als wissenschaftlich brauchbaren Disziplinen wie Hermeneutik.

Hinzu kommt noch ein weiterer Fehler: Daß Aristoxenus Melik raumanalog denkt, ist wohl auch Zamminer klar geworden, das ist zu deutlich — die Notation, die sich die Grammatik daraus geschaffen hat, wird automatisch raumanalog im modernen, Guidonischen Sinn: Die Bewegung nach oben ist, auf dem Papier, eine Bewegung nach oben, ein Strichlein nach oben — Aristoxenus verwendet keine raumanalogen Wörter für Tonhöhe, er nutzt unbeschwert die traditionelle Terminologie, was ihn gerade nicht hindert, ein stringent raumanaloges Modell der Melik zu schaffen — und was auch keinen Grammatiker daran gehindert hat, mit den Akzentzeichen genau diese Raumanalogie auch graphisch „modern“ wiederzugeben; die sich daraus zwangsläufig ergebenden Folgerungen bleiben Zamminer verborgen. Und daraus folgt nun wieder, daß man im Interesse der Sache, des nicht gerade trivialen und dazu noch erfolgreichen Versuchs einer Rationalisierung von melischen Wahrnehmungseindrücken, und nicht physikalischer Vorgaben, die musikhistorische Erkenntnisleistung total verunklaren lassen würde, wenn man nicht auf solche grundsätzlichen Fehler wie von Zamminer hinweist: So abstoßend auch die eingehende Befassung mit Derartigem ist, so notwendig ist sie aus wissenschaftlichem Ethos: Die großen Rationalisierungsleistungen können nicht von Derartigem einfach verdeckt gelassen werden — und viele werden das Zeug lesen, ohne verstehen zu können, daß ihnen die Leistung von Aristoxenus aus ideologischen Gründen verdeckt worden ist: Man muß nicht explizit *hoch/tief* zu Tonlagen sagen, um doch klar Melik raumanalog repräsentiert zu denken.

men, also eine von Aristoxenus (angeblich) selbst nicht bemerkte Widersprüchlichkeit verwendeter Bezeichnungen: Im Gegensatz dazu hätte der moderne Deuter die aus seiner Wortvereinzelung folgende „Unlogik“ bemerken müssen, Aristoxenus kann dagegen folgerichtig denken.

Die gleiche methodische Problematik findet sich auch in dem Beitrag von Ch. Berger, *Maß und Klang, Die Gestaltung des Tonraumes in der frühen abendländischen Mehrstimmigkeit*, in *Miscellanea mediaevalia* 25, S. 688 ff., der im Gegensatz zu Niemöller in dem anschließenden Beitrag, immerhin, bemerkt hat, daß die proportionale Pythagoräische Theorie nicht gerade dem intuitiven Raumgefühl entspricht, zumal Niemöller in bester musikwissenschaftlicher Manier für *Raum* keine grundsätzlichen Merkmale angibt. Andererseits verharret Berger in völliger Unkenntnis der zweiten wesentlichen Theorie der Melik in der Antike, der Aristoxenischen Lehre, die wie gesagt durch ihre axiomatische Begründung kein geringeres wissenschaftliches Niveau aufweist als die von „Pythagoras“, wie auch die geradezu systematische Unkenntnis oder, euphemistisch gesagt, Nichtbeachtung der mittelalterlichen „Frucht“ der Aristoxenischen Theorie, der Neumenschrift in seiner Paraphrasierung der Arbeit von L.-M. Duchez der historischen Wahrheit nicht gerade nahekommen imstande ist³⁰⁴.

Der Vorgang der Entstehung eines graphischen Schemas, das melodisches Fortschreiten als Zeit-Tonhöhen-Diagramm darstellen kann, ist also etwas komplexer, als Berger ihn vorstellt: *kurz, es wurde eine theoretische Konzeption entwickelt, die dann im 11. J. zur tonhöhenorientierten Linien-Notation führte.*, ib., S. 689. Es ist schwer zu verstehen, daß die Leistung eines der größten Musiktheoretiker, Ari-

³⁰⁴Diese Arbeit von Duchez wurde in Verf., *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie* wohl ausreichend genug charakterisiert, natürlich kann Berger das nicht argumentativ diskutieren, dann müßte er schon die musikhistorischen Tatsachen beachten; der verfehlt Ansatz von Zamminer, das antike Tonsystem von nur spätantiken Himmelsharmonie-Spekulationen ableiten zu wollen, wurde ebenfalls wohl ausreichend genug charakterisiert in Verf., *Zum Bezeichneten der Neumen* im Schlußabschnitt *Ein Kopfstand*; aber, man wird doch keine wissenschaftliche Diskussion oder Argumentation beginnen wollen, dann müßte man gar noch selbständig und logisch denken, wo käme denn dann die Musikwissenschaft hin? Auch würde die inhaltliche Beachtung „fremder“, vorliegender Argumentationen die Arbeitszeit so verlängern, daß dem Publikum viel zu lange so wertvolle „Ergebnisse“ verborgen bleiben müßten; das wäre ja schon wissenschaftliche Redlichkeit.

stoxenus, immer noch so im Verborgenen zu blühen verurteilt ist, die glänzenden Übersetzungen und Erläuterungen von A. Barker haben den Zugang so erleichtert, daß die Lektüre der Schriften von Aristoxenus und anderer griechischer Theoretiker eigentlich geläufig sein sollte.

Nach dieser notwendigen Darlegung der Basis des Niemöllerschen *Klangraum*-Konzepts, nämlich Unkenntnis der antiken Voraussetzungen, z. B. des Intervallbegriffs, sowie gänzlicher Verzicht auf Kennzeichnung dessen, was denn nun als *Klangraum* zu verstehen ist, kann auf die krasse Fehldeutung der Verwendung des Adrastschen Vergleichs in der *ME* eingegangen werden³⁰⁵. Es ist sicher nicht notwendig, als Musikwissenschaftler Hermann Weyls *Mathematische Analyse des Raumproblems* oder Max Jammers *Concepts of space* zu studieren, ein gänzlicher Verzicht auf die strukturellen Implikationen, die man mit der Verwendung des Begriffes *Raum* eigentlich verbindet, wäre für eine musikwissenschaftliche Betrachtung aber auch nicht sinnlos — immerhin sollte man doch beurteilen können, warum was denn als „Raumanzeige“ angesehen wird. Dabei ist zu beachten, daß natürlich die philosophische und physikalische Raumproblematik von der Verwendung des Wortes *Raum* zur Beschreibung oder auch Erfassung bestimmter Strukturmerkmale der Melik kaum betroffen ist; die Natur der Strukturmerkmale jedoch, die eine irgendwie sinnvolle Verwendung des Wortes *Raum* in dem genannten Teil der Musik bzw. Musiktheorie begründen können oder könnten, sollte doch explizit gemacht werden, schon um die Stellung dieses spezifischen Problems in dem Rahmen einer philosophischen Erörterung klar machen zu können.

Obwohl Verf. darauf bereits in *Otfrid* hingewiesen hat, und die Frage in *Zum Bezeichneten der Neumen, Ibn al-Munağğim* und schließlich in dem Schriftchen über *babylonische theoretische Texte zur Musik* anhand der Probleme der Entstehung und musiktheoretischen Bewältigung der Intervallkategorie betrachtet hat, sei hier ein weiterer kurzer Hinweis erlaubt, den man mit der Frage einleiten kann, was denn eigentlich die nun eindeutig raumanaloge Notenschrift der diastematischen Neumen von Musik wiedergibt oder wiederzugeben fähig ist. Daß es sich dabei um einen Graphen bzw. ein Diagramm, also eine Kurve im zweidimensionalen, Zeit-Tonhöhen-„Raum“ handelt, ist klar, weniger klar ist vielleicht, daß sich damit der „Raum“

³⁰⁵Von Interesse ist, daß die auch von Boethius überlieferte, ed. Friedlein, S. 195, 5, offenbar an keiner Stelle in den Vergleich hinein-„harmonisiert“ worden ist.

der Melik als eindimensionaler „Raum“ herausstellt. Damit aber ist zu fragen, was denn nun dieses als Kurve im zweidimensionalen Raum darstellbare Gebilde von oder an Musik repräsentiert³⁰⁶.

Wie näher in Verf., *Ibn al-Munağğim* und dem dort erwähnten glänzenden Beitrag von A. Barker dargelegt, würde Theophrast, einer der wenigen Philosophen, die sich mit einer zentralen Frage der geistigen Repräsentation von Musik befaßt haben, eine derartige Darstellung von Musik ablehnen müssen: Seiner Erfahrung nach stellen Töne Qualitäten dar, die nicht durch irgendwelche Proportionen oder

³⁰⁶Wie zu erwarten, leistet auch hier neues weibliches Wissenschaftsverständnis ganz neue Erkenntnisse, wenn es etwa von S. Zapke, *Das Antiphonar von Sta. Cruz ...*, S. 231, erhellend zur Aquitanischen Notation mit geritzter Linie heißt: *Die Melodik nimmt Bezug auf die Referenz der geritzten Linie, die zwischen zwei Textzeilen für diesen Zweck freigelassen wurde. Die Neumen sind um die geritzte Linie in Bezug auf den melodischen Ambitus verteilt ...*; eine wirklich erstaunliche Erkenntnis, daß die *Melodik Bezug auf die Referenz der ... Linie* nimmt, eine neue Art von Melodik wird hier entdeckt, die ausdrücklich Bezug auf die Notation nimmt, und zwar auch noch auf die *Referenz der geritzten Linie*: Nicht die Notation richtet sich nach der Melodik, sondern umgekehrt. Neuartig aber ist auch die Erkenntnis, daß die Neumen *um die geritzte Linie in Bezug auf den melodischen Ambitus verteilt* sind, wer hätte das gedacht, wo es um einen Graphen geht. Vielleicht handelt es sich ja aber auch um einen wissenschaftlichen Kalauer, der so neues Denken ermöglichen soll? Vielleicht sollte ja wenigstens formulatorisch etwas Neues zu dieser Notation gesagt werden?

Jedenfalls läßt die Arbeit von Zapke nicht erkennen, daß es ihr um musikwissenschaftlich einfache Erkenntnisse geht: Wenn man statt einer Übertragung unleserliche Faksimilia findet und auch nicht der geringste Ansatz gemacht wird, das eigentlich Interessante, die Melodien zu erfassen, darf man dem „Doktorvater“ C. Floros vielleicht noch dankbar sein, denn derartige Formulierungskünste nun auch noch auf die Melodien angewandt wären vielleicht doch etwas gewöhnungsbedürftig gewesen.

Etwas merkwürdig ist auch die Erklärung des Aquitanischen Quilismazeichen, ib., S. 233: *Das Quilisma der aquitanischen Notation verwendet das Fragezeichen, das Anfang des IX. Jh. in die karolingische Schrift eingeführt wurde.* Warum ausgerechnet das *Fragezeichen* das Bezeichnete *Quilisma* habe wiedergeben sollen, wo andere, ebenfalls und vielleicht noch stärker *karolingische* Notationen zu diesem Zweck das *Fragezeichen* nicht verwenden, oder ob nicht die Aquitanische Notierung eine Verkürzung der Schreibung des Quilisma in anderen Notationen durch Häkchen nebst anschließender *virga* sein könnte, bleibt unerörtert. Der Leser wird mit der sonderbaren Erkenntnis einfach konfrontiert, vielleicht eine neue Art, zum eigenen Denken aufzufordern, die M. Haas in so meisterhafter Weise vorführt?

gemessene Abstände erfaßt werden können: Jeder Ton ist eine, zudem noch aus der Seele stammende Qualität; und zwischen Qualitäten kann es keine quantitativen Abstände geben.

Was kann Theophrast entgegnet werden? Daß Töne, einzelne Töne oder auch Mischungen als Qualitäten, als direkte Träger der Empfindung etwa *angenehm* erlebt werden können, dürfte außer Zweifel stehen — damit aber ist jede Verbindung zu einer vernünftigen Anwendung des Wortes *Raum* ausgeschlossen. Nun gibt es aber ein Phänomen, daß sich sehr konkret ausdrücken läßt, und das Theophrast völlig unbeachtet läßt: Melodien können, sozusagen ohne Verlust ihrer Gestaltindividualität, transponiert werden — natürlich immer im Rahmen, hier kann man sich auf Aristoxenus stützen, menschlicher Hörmöglichkeit. Die genannte „Kurve“, das Diagramm, das Zeitpunkten jeweils bestimmte Tonhöhen zuordnet, die Veränderungen der Tonhöhe als Funktion der Zeit³⁰⁷, kann auf der Achse der Tonhöhen offensichtlich beliebig verschoben werden, ohne seine Gestalt zu verlieren; genau das aber entspricht der angesprochenen Transpositionsfähigkeit³⁰⁸. Die wiederum ist direkt mit der Fähigkeit des musikalischen Hörens verbunden, überhaupt „feste“ Melodiegestalten bilden zu können, Gestalten, die irgendwie als Einheit erlebt oder verstanden werden, die eine Individualität haben, und zwar unabhängig von der jeweiligen Tonhöhe oder Lage der Realisierung: Die Arie der Königen der Nacht wiedergegeben auf Baßlage macht, insbesondere im Wissen um die Veränderung, vielleicht einen anderen Eindruck, ihre Gestalt jedoch nicht wiederzuerkennen, bedeutete hochgradige Unmusikalität.

Nun ist eine Melodiegestalt wiederum ein komplexes Gebilde aus Tonhöhe und Rhythmus — wobei der rein rhythmischen Gestalt eine entsprechende Transpositionsinvarianz zukommt: Hier braucht nur auf die Schildkrötenmelodie im Tierkarneval eines Komponisten des 19. Jh. verwiesen zu werden³⁰⁹. Und hier ist nun die

³⁰⁷Natürlich, genau im Aristoxenischen Sinne, immer als diskreter Graph, stetige oder glatte Graphen wären aber mutatis mutandis nicht grundsätzlich verschieden: Die Noten als Tonpunkte, auch in Ligaturen natürlich, sind geradezu ideale Repräsentanten der *κίνησις φωνῆς διαστηματική*.

³⁰⁸Ganz praktisch gesehen, ist diese Fähigkeit unabdingbar schon für die sprachliche Verständigung: Das Verstehen von Wörtern und Sätzen darf ja nicht von der Stimmhöhe des Sprechers bzw. der Sprecherin abhängen.

³⁰⁹**Versfüße als Muster und ihre Wirkungsfaktoren** Dabei ist zu beachten, daß die

Mechanismen, mit denen Folgen von Zeitquantitäten als Muster, etwa als Versfüße erlebt und verstanden werden, nicht so einfach sind, wie die antike Lehre der Rhythmik vorstellt: Die Fähigkeit, etwa eine Zeitdauer als doppelt, dreifach o. ä. oder entsprechend als Drittel etc. einer jeweils vorangehenden oder folgenden Zeitdauer zu erleben, kann nicht in der Weise als gegeben angesehen werden, wie dies die axiomatische Aufstellung von je zwei Silbenwerten voraussetzt. Daß die antike griechische Sprache in normaler Aussprache tatsächlich alle Silben genau ihrer theoretisch gegebenen Quantität vorgetragen haben soll, mag behaupten, wer will. Mit der Wirklichkeit dürfte dies wenig zu tun haben, schon weil bestimmte Faktoren dann ja fehlen, die bestimmte Folgen von Quantitäten als rhythmische Muster verstehen, ausführen und hören lassen. Die Bedeutung des *ictus* für die Konstituierung von Versfüßen ist gegenüber der Vorstellung einer Fähigkeit des Hörens genau abgemessener Folgen von Zeitquantitäten an sich zu beachten.

Wenn Willamowitz feststellt, daß dem modernen Leser eine *ictus*-freie Aussprache nicht mehr möglich sei, kann dies nicht so aufgefaßt werden, daß der antike Vortragende auf keinen Fall vergleichbarer zusätzlicher Ordnungsfaktoren bedurft hätte, Versfüße und Versfüßfolgen als rhythmische Einheiten vortragen zu können und hören zu lassen. Die Vorstellung, daß allein schon die Folge von Zeitquantitäten metrisch exakt gehört werden könnte, und d. h. rhythmische Muster zu „erzeugen“ — beim Hören wie beim Vortragen — fähig wäre, erscheint angesichts der Rolle des *ictus* für die Konstituierung überhaupt von Versfüßen, ja von bestimmten Versfüßen aus Folgen, die bekanntlich durch verschiedene Setzung des *ictus* metrisch verschieden interpretiert werden können, von mystischer Ideologie gefärbt: Wer kann reine Zeitquantitätenfolgen ohne jeden anderen ordnenden Wirkungsfaktor zu Mustern von einfachen und doppelten Zeiten „machen“, sei es hörend oder gestaltend? Hier wären die Postulate der Georgiades-Schule doch auf „Machbarkeit“ zu überprüfen, zumal diese Tradition keine genügende Klarheit darüber hat, daß die Anordnung der Wortakzente nach taktischen Betonungssequenzen, Merkmal der rhythmischen Dichtung, nicht bedeutet, daß ein dazu unbrauchbarer vorwiegend melischer Akzent die Existenz eines vergleichbaren, vom Wortakzent unabhängigen, rein musikalischen Akzentfaktors ausschließt, daß also im Sprachklang wesentlich die Silbenlängen die Objekte rhythmischer Ordnungsfaktoren, wie z. B. Versfußgruppen, werden konnten, nicht aber der Wortakzent, wogegen die Versfußbildung von dem autonom klanglichen oder musikalischen *ictus* abhing, der aber wiederum nicht den Wortakzen als zu formendes Objekt hatte.

Da jedoch die antike Theorie des Rhythmus den *ictus*, also den Wirkungsfaktor des rhythmischen Akzents in dieser Eigenschaft nur wieder durch Proportionen der jeweils durch ihn bestimmten Zeitabschnitte bestimmen kann — wie wäre ein Akzentfaktor quantitativ exakt zu beschreiben gewesen? —, bleibt die Theorie fast restlos auf Proportionen von Zeitquantitäten beschränkt.

Dies ist die Voraussetzung, daß auch Augustin in seiner Rhythmuslehre von den, zwar

hinsichtlich absoluter Zeitdauer variablen, hinsichtlich Proportionen zwischen den Zeitelementen wie schon in der Theorie vom $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ $\pi\rho\tilde{\omega}\tau\omicron\varsigma$ von Aristoxenus festen Zeitquantitäten ausgehen kann: Die Frage, ob und wie man überhaupt reine Folgen von Zeitquantitäten zu Mustern formen — hörend wie gestaltend — kann, stellt sich nicht; die entsprechende Fähigkeit kann einfach vorausgesetzt werden: Das rhythmische Hören vergleicht Zeitquantitäten an sich. Daß dieses Modell der rhythmischen Abstraktionsfähigkeit wohl zu einfach ist, liegt auf der Hand: Das mit *ictus* bzw. entsprechend bezeichnete rhythmische Phänomen ist in der Antike nicht ausreichend rationalisiert, er begegnet wie gesagt eher indirekt, als Faktor, der Versfüße in zwei, nun nur als Zeitdauerfolgen bzw. Zeitdauergruppen gesehen strikt proportional, also rational vergleichbare Abschnitte zerlegt, selbst aber rational nicht greifbar ist (eine quantitativ eindeutige Repräsentation des Phänomens *betont – unbetont* — und vielleicht noch komplizierterer Muster³¹⁰ — dürfte auch heute nicht ganz einfach sein, denn einfach unterschiedliche Schalldrucke zu messen, wäre keine angemessene Darstellung dieses rhythmischen Gestaltfaktors — seine Existenz hat die Antike klar gesehen, ihn aber rational nicht als solchen ansprechen können, wohl aber indirekt, eben in der zweiteiligen Gestalt des Versfußes.

Zu beachten ist jedoch, daß mit diesem Modell ein im Gegensatz zur Melik wesentlich einfacherer „Beweis“ der Proportionalität von Musik möglich war: In der Melik — und zwar im Rahmen des Pythagoräischen Modells — mußte der Bezug von Tonhöhe zu Proportion erst durch die Entdeckung von Pythagoras und deren Bezug zur Kategorie des *motus* und seinen verschiedenen Geschwindigkeiten aufgestellt werden (was die Antike mathematisch exakt grundsätzlich nicht vermochte). Dabei ist, wie etwa bei Boethius, aufgenommen durch Johannes de Muris, s. o., Anm. 13 auf Seite 124, die Methode keineswegs einfach: Tonhöhen sind Folge von Schlägen, diese von Bewegungen, diese wieder haben verschiedene Geschwindigkeiten, die wieder proportional verglichen werden können. Das Ohr hört Konsonanzen, kann diese aber nicht exakt messen, weshalb Pythagoras seine Entdeckung machen „muß“: Konsonanzen lassen sich auf Proportionen beziehen, also müssen Töne im Abstand von Konsonanzen auf Geschwindigkeitsunterschiede in entsprechender Proportion zurückgeführt werden, was bei den Hämmern gar nicht so leicht vorstellbar ist.

Diesem „Umweg“ gegenüber macht das Postulat der absolut gegebenen Fähigkeit des Hörens reiner Zeitquantitäten an sich eine direkte Anwendung von Proportionen möglich: Man hört ja im Jambus eine Kürze, der die doppelte Zeitdauer folgt, wie dies wahrnehmungsmäßig überhaupt geschehen kann, wie eine entsprechende Messung überhaupt erfolgt, ist — schon abgesehen von der Unmöglichkeit einer physikalischen, objektiven Verifizierung für die Zeit — keine Frage. Insofern kann auch erklärt werden, daß Augustin bei einer vorausgesetzten Absicht einer umfassenden Musiktheorie seine Methode des direkten Ableitens der Gesetze aus der konkreten Wahrnehmung, etwa beim Vortrag von Versen, in der Theorie des Rhythmus ein sehr viel leichter zugängliches Objekt finden konnte, als bei der

Antwort auf Theophrasts Einwand gegen die Pythagoräische wie die Aristoxenische Theorie zu geben: Sicher kann jeder Ton als Qualität erlebt werden, das jeweilige wirkliche Tempo hat wie die jeweilige wirkliche Tonhöhe bzw. Lage natürlich eine Bedeutung für das Erleben; Carusos Ton hat eigene ästhetische Qualitäten, die aber die Erkennbarkeit einer Melodie nicht betreffen (sollten). Die genannte Transpositionsfähigkeit ist eine zusätzliche Abstraktionsleistung, die Parallelen in der Verwendung des Klanges in der Sprache besitzt, worauf hier aber nicht weiter eingegangen werden soll³¹¹. Über die reine Klangempfindung hinaus, mit all ihren ästhetischen Möglichkeiten, gibt es eine Fähigkeit der Invariantenbildung, nämlich die, melodische Gestalten zu bilden, aus Tonfolgen, die dann als solche individuelle Gestalten auf einer bestimmten Abstraktionsebene des musikalischen Hörens bilden bzw. erleben lassen. Man kann z. B. die Transposition eines Motivs, einer Melodie als solche erkennen, also den Umstand, daß das Motiv skalisch oder sprunghaft

Melik — der Weg vom sinnlich faßbaren Ereignis, Tonhöhe, zur Proportion ist wesentlich weniger einfach als bei der Rhythmik, wenigstens von der behaupteten Lehre her; außerdem ist mit der autoritativen literarischen Tradition jeder Versfuß und jedes *metrum* etc. wirklich konkret zu exemplifizieren — hier stellt das Kunstwerk in der Form jedes Verses auch das Objekt der sinnlichen Erfahrung dar. In der Melik ist dies erkennbar anders, denn da sind Ton, Konsonanz etc. zwar konkretes sinnliches bzw. zuerst von der sinnlichen Wahrnehmung zu beurteilendes Objekt; Kunstwerke stellen diese Größen jedoch nicht dar, vgl. auch o., 1.6.3 auf Seite 375. Hinzu kommt noch ein Problem: Eine ganze Melodie rein proportional zu beschreiben führt nicht nur leicht zu Kommata etc., sondern auch zu solchen Folgen von Proportionen, die zumindest nicht so direkt verständlich erscheinen wie Verse von Horaz (natürlich nur hinsichtlich ihres Metrums!), schon die notwendige Verwendung reziproker Proportionen, je nach der Richtung des Intervalls, macht die Melik wesentlich komplizierter, wenn überhaupt brauchbar für eine Darlegung wie in den ersten fünf Büchern von Augustins *De musica*.

Übrigens scheint keiner der antiken Theoretiker diesen grundsätzlichen Unterschied der Objekte von Rhythmik bzw. Melik explizit gemacht zu haben.

³¹¹Neben der bereits angesprochenen Notwendigkeit der Transpositionsinvarianz gesprochener Sätze — sonst wäre Sprachverstehen zwischen „Trägern“ verschiedener Stimmlage nicht möglich — wäre die Nutzung des Erkennens solcher Relationen z. B. auf der klanglichen Verwirklichung der Kundgabeebene auch nicht möglich, z. B. die Steigerung der Kundgabe der Intensität bei Wiederholungen von Ausrufen, steigende Stimmhöhe in Relation zur Empfindungsstärke, wozu natürlich auch die entsprechende Regelung des Schalldrucks kommt.

verschoben wird, obwohl die Invariantenbildung Voraussetzung dafür ist, daß die Melodie, das Motiv jeweils als gleiche melische Form erkannt wird, d. h. die Translationsinvarianz muß nicht die Wahrnehmung der Art der Transposition vernichten (genauso wie sie auch nicht das rein qualitative Erleben der Schönheit eines gesungenen Tons vernichtet), die Empfindung musikalischer Gestalt findet auf vielen Ebenen statt: Beim Ersteigen einer Leiter bleibt die Gestalt dieselbe, ihre räumliche Verschiebung ist aber ebenfalls, z. B. an anderen, äußeren Maßstäben, als solche zu registrieren.

Und was hat das mit dem intuitiven Raumempfinden zu tun? Auch da gibt es konstitutiv das Phänomen der räumlichen Verschiebung ohne Veränderung der Form; die gleiche Schachtel — nun im dreidimensionalen Raum — bleibt gleich, wo auch immer sie lagert bzw. hinbewegt wird. Die Gestalt ist translationsinvariant. Eben diese Translationsinvarianz ist die Fähigkeit zur Transposition im Bereich der Musik. Nun sind noch zwei Komplikationen zu beachten: Nicht alle musikalischen Erlebnismomente sind translationsinvariant, der Klang einer Oboe ist nicht in den einer Violine „transponierbar“, hier herrscht sozusagen das rein qualitative Erleben — und die Naivität neuerer Musik zu glauben, allein mit solchen rein qualitativen, höchstens durch Assoziationen „vergeistbarten“ Klangerscheinungen vergleichbar geistige Gebilde hervorbringen zu können wie die mit der Gestaltbildungsfähigkeit arbeitende Musik; das melische und rhythmische musikalische Hören ist nicht gleichwertig mit dem Hören von Klangfarben.

Nun hat die antike Musiktheorie mit ihrer Konzentration auf Melik und Rhythmik — und dies bedeutet die zweite Komplikation — genau die beiden Faktoren segmentiert, die in dem genannten Sinne translationsinvariante Musterbildungen denk- und erlebbar machen. Die strikte Trennung beider Faktoren hat sich als recht brauchbare Abstraktion vom musikalischen Hören erwiesen, worauf hier aber nur hingewiesen sein soll. Von Interesse für die hier angesprochene Problematik des Sinns einer Anwendung des Wortes *Raum* und seiner Derivate auf Musik, speziell die Melik, ist nun die Bewältigung dieser Fähigkeit der Transposition spezifisch auf die Melik bzw. ihr als solches abstrahiertes Material. Die „Antwort“ ist die Kategorie des Intervalls. Warum? das Intervall wird als Größe eingeführt, die absolut — übrigens nicht ganz in Übereinstimmung mit dem Hören als reinem Meßinstrument — unabhängig ist von der jeweiligen Tonhöhe, d. h. der Lage der konstituierenden zwei Töne. Damit ist also ein Merkmal intuitiver Raumvorstellung abstrahiert, in

einem abstrakten Abstandsbegriff, dem Unterschied zweier Töne. Dies entspricht der Wirklichkeit musikalischen Hörens z. B. hinsichtlich der Lageninvarianz der Konsonanzempfindung. Der Gestaltbildungsfähigkeit des musikalischen Hörens abstrahiert auf Melik und Rhythmik, wobei hier nur die Melik interessiert, entspricht die Abstraktion des Intervallbegriffs dadurch, daß mit einem solchen translationsinvarianten Abstandsbegriff etwas wie Klassen von Tonpaaren formuliert sind, was der räumlichen Vorstellung darin entspricht, daß jedes räumliche Gebilde aus meßbaren, z. B. hinsichtlich Länge oder Ausdehnung vergleichbaren Elementen zusammengesetzt werden kann.

Diese Zusammensetzung aber, ebenfalls ein wichtiger Faktor der intuitiven Raumvorstellung, hat ihre Entsprechung in der (analog zur Wirklichkeit) im abstrakten Modell möglichen „Zusammensetzung“ von Intervallen: Man kann z. B. von der Quint eine Quart „abziehen“, „um“ den Ganzton zu erhalten. Hinsichtlich der Fähigkeit zur musikalischen Gestaltbildung entspricht dem die Folge von Intervallen, konkret von Schritten verschiedener Größe und Richtung, die nun eine melische Gestalt — und um die geht es hier allein — „zusammensetzen“ bzw. konstituieren kann. Eine Quart nach oben, einen Unisonus, eine Terz nach unten etc. kann somit als direkte Entsprechung einer melischen Wendung verstanden werden, invariant gegenüber der konkreten Lage (alles ad usum Delphini formuliert).

Nun kommt noch eine weitere Komplikation hinzu: Wie die sprachliche Verwendung des (vokalen) Klangs zeigt, basiert die Bildung von kleinsten, sinntragenden Klangeinheiten auf der „Zusammensetzung“ eines diskreten Arsenal von Phonemen; nur eine begrenzte Zahl von etwa 24 Buchstaben als Entsprechungen der wirklich auftretenden Phoneme macht die elementaren Faktoren aus. Die melische Gestaltbildungsfähigkeit basiert offensichtlich auf der gleichen Voraussetzung, die sich in der Gegebenheit jeweils kleinster Intervalle, im Choral des Halbtons (Aristoxenisch erlebt, wie es eben die Wahrnehmung tut), also nicht des Kontinuum, aber auch bestimmter asymmetrischer Normal-Folgen als Grundlage von Konventionen der melischen Gestaltbildung historisch manifestieren.

Aristoxenus gibt dafür eine Erklärung, die die „asymmetrische“ Struktur der Skala als Ergebnis der Beschränktheit des menschlichen, musikalischen Hörens und Produzierens ergibt; eine brauchbare, wenn auch nicht korrekte, da nicht auf Konvention abhebende, Theorie, die die Skala als Auswahl aus dem Kontinuum for-

muliert. Auch darauf ist hier nur zu verweisen, nämlich auf den diskreten Charakter des „Tonraums“ als offenbar notwendige Voraussetzung zur entsprechenden Potenz zur melischen Musterbildung (daß auch hierfür eine Abstraktionsleistung musikalischen Hörens notwendig ist, wurde bereits bemerkt: Die diskreten Töne müssen in bestimmten Grenzen als Klassen gebildet werden, d. h. nicht durch kleine Intonationstrübungen beeinträchtigt werden, d. h. „gegen“ solche Trübungen als Repräsentant dieses oder dieses Tones verstanden werden).

Die „Zusammensetzung“ von Intervallen kann natürlich äquivalent als Bewegung zwischen gegebenen Tönen formuliert werden³¹², und zwar aus Tönen, die sich eben historisch als Material der Melik ergeben haben, wie in der Struktur der antiken Skala. Die an sich unbegrenzte „Zusammensetzbarkeit“ von Intervallen, die Gruppenstruktur der Raumbewegungen bzw. Raumstrecken, ist also durch die, von Aristoxenus als naturgegeben formulierte spezifische Form — auch dies ja eine Abstraktion aus den Bewegungsmöglichkeiten aller vorkommenden Melodien — des jeweiligen Tonsystems eingeschränkt: Der melische Raum ist also nicht nur diskret, sondern in Hinblick auf die Gruppenstruktur, die letztlich beliebig Halbtöne oder Ganztöne, Terzen etc. in jeder Richtung „zusammensetzen“ kann, auch wie angesprochen „assymmetrisch“, z. B. in der Verteilung der Halbtöne, der jeweils kleinsten Schritte.

Dieser Gegensatz wird von Aristoxenus klar formuliert: Zwar läßt sich jedes Intervall als durch Vierteltöne „zusammengesetzt“ verstehen, nur mehr als zwei Vierteltöne kann der Mensch nicht ausführen (so die Argumentation!). Der Raum der Melik besteht also aus einer Skala, die auch noch assymmetrisch ist. Bei Aristoxenus wird die Verknüpfung der Intervalle additiv, im Sinne einer kommutativen Gruppe gesehen, also durchaus als Bewegung in einem Raum, bei den Pythagoräern, die die gleichen Intervall-„Zusammensetzungen“ voraussetzen, durch die multiplikative Gruppe — eingeschränkt durch deren mathematische Erscheinung in der Antike (keine irrationalen Wurzeln, weshalb es kein kleinstes Intervall geben kann). Auch das Modell der Pythagoräer gibt also bestimmte Merkmale wieder, die als raum-analoge Faktoren in der geistigen Repräsentation melischer Vorgänge oder Abläufe

³¹²Wie dies exemplarisch ja auch Martianus Capella überliefert, bei der Beschreibung der *ἄνεσις τε καὶ ἐπίτασις*, 940, was, wie bereits oben angesprochen von Remy direkt übernommen und in Neumen umgesetzt werden kann; ein deutlicher Hinweis darauf, daß intuitiv das von Neumen ursprünglich Bezeichnete gerichtete Bewegungen waren, s. 1.5.1 auf Seite 74.

zu verstehen sind: Intervall„addition“ wird durch Multiplikation rationaler Zahlen, Intervall„subtraktion“ durch Division, die reziproke Operation durchgeführt, die Proportionen sind translationsinvariant in der Hinsicht, daß Schwingungen von 9.000 Hz zu 8.000 Hz als Proportion identisch sind mit Schwingungen von 9 Hz zu 8 Hz: Die unendlich vielen Repräsentanten bilden die Klasse der Proportion/rationalen Zahl $9/8$. Nur, das Pythagoräische Modell ist in seiner mathematischen Form so entfernt von der intuitiven Raumvorstellung, deren Streckenzusammensetzung als Analogie zur „Zusammensetzung“ von Intervallen der additiven Gruppenstruktur entspricht, daß von diesem Modell ein raumanaloges Modell für die antike und mittelalterliche Musiktheorie nicht abzuleiten war; anders ist dies bei dem Aristoxenischen Modell.

Nur unter Beachtung dieser hier nur kurz angesprochenen Merkmale, die sich aus einer Reflexion der musikalischen Wahrnehmung, hier also der Fähigkeit zur Transpositionsinvarianz des musikalischen Hörens wie oben angedeutet, ergeben, kann überhaupt sinnvoll von einer Raumanalogie der Melik gesprochen werden³¹³;

³¹³Dies wird geradezu exemplarisch deutlich, wenn man die Beschreibung einer diatonischen Verschiebung der „gleichen“ Melodie — *neuma* — in der *Musica Enchiriadis* betrachtet, „diatonisch“ soll hier eine Transposition benannt werden, die die gleiche melische Form nicht intervallisch identisch, sondern diatonisch auf der Skala verschiebt, also nicht $a b c d e$ als $h c d e f$, sondern $h c d e f$, es wird sozusagen die Kontur, aber nicht die intervallisch identische Form verschoben (man kennt dies von realer und tonaler Antwort). Die *Musica Enchiriadis* formuliert dabei den Zusammenhang von melischer Gestalt bzw. Form und Transpositionsfähigkeit so, ed. Schmid, S. 36, 23: *videbisque eandem melodiae formam in transpositione sua manere non posse, sed per epogdoi vel semitonii distantiam modum unumquemque in alium transmutari*, worauf das Beispiel der systematisch auf vier benachbarten Tonhöhen notierten gleichen melischen Gestalt des *Tu patris sempiternus es filius* folgt.

Der Autor verwendet in modernem Sinn, und ohne antike Vorgabe das Wort *transpositio*, offensichtlich direkt abgeleitet von der Anschaulichkeit der Notation, also von der Raumanalogie, in der ein bestimmter Linienzug, ein Graph, skalisch verschoben wird. Verdeutlichen will er dabei, daß seine Version der diatonischen Skala keine intervallisch identische, sondern nur eine diatonische Transposition erlaubt: Die Demonstration dient der Erkenntnis dieser Natur der Skala und der daraus abgeleiteten oder erklärten Natur der Tonarten! Die Melodie lautet auf dem ersten *tonus*: $D F G G G G A F E D$, auf dem zweiten folglich $E G a a a a h G F E$, was gleiche Kontur bei intervallischer Verschiedenheit bedeutet.

Warum Niemöller gerade diese Formulierung als zentralen Beleg einer raumanalogen

es ist unabdingbar, diese Merkmale herauszustellen, um überhaupt die Möglichkeit letztlich einer Liniennotation für Musik als ebenfalls sinnvolle Repräsentation verstehen zu können: Die musikalische Wahrnehmung besitzt Abstraktionsfähigkeiten, die tatsächlich Parallelen zur intuitiven Raumvorstellung aufweist. Nur unter Kennzeichnung dieser Abstraktionsleistung und ihrer Merkmale kann der Weg der Musiktheorie und notatorischen Praxis zur Heranziehung von Faktoren der intuitiven Raumvorstellung zur Repräsentation musikalischer Vorgänge bewertet werden. Daß sich diese Art der Repräsentation hervorragend „bewährt“ hat, solange die Gestaltbildungsfähigkeit, also die Fähigkeit zur Abstraktion als Teil des musikalischen Hörens für Musik wesentlich war, zeigt die abendländische Musikgeschichte.

Und natürlich gibt es auch genügend Belege dafür, daß der für eine raumanaloge Repräsentation des Materials der Melik in Aristoxenischer Sichtweise grundlegende Bewegungsbegriff, ein Rudiment der Aristoxenischen Kategorie der *κίνησις φωνῆς* noch in spätantiker Literatur genügend belegt ist, sowohl bei Martianus Capella selbst, s. auch 1.5.1 auf Seite 74, also in 940, im Kommentar von Remy, bei Guido von Arezzo, im, wohl von ihm neuformulierten Begriff des *motus vocum*, der natürlich nicht auf Aristoxenus direkt zurückgehen kann, etwa im 16. Kapitel des *Micrologus*, dessen Beachtung Niemöller gerade in Hinblick auf die Tradition der mittelalterlichen Umwandlung des Ton-Buchstaben-Vergleichs ein ganzes Arsenal von mittelalterlichen Möglichkeiten hätte zeigen können, Melodieverlauf als Folge von quasi räumlich gelagerten elementaren *motus*, also als wie Sprache — nur *wie*, dies sei betont — gegliederte Bewegung beschrieben wird.

Genau hier, und natürlich in den entsprechenden Vorlagen, die Guido benutzt

Denkweise nicht heranzieht, ist demnach unerfindlich. Es dürfte klar sein, daß hiermit, aber doch nicht ausgerechnet mit der Rezeption (und grundsätzlichen Veränderung!) des Buchstaben-Tonvergleichs eindeutig raumanaloges Denken die Musiktheorie bestimmt. Auch dürfte klar werden, wie intrikat der Autor der *Musica Enchiriadis* versucht, sämtliche in der Wirklichkeit der liturgischen Musik relevanten Merkmale wie Tonart und Struktur der Mehrstimmigkeit, Erscheinen der Konsonanzen etc., aus einer einzigen Struktur abzuleiten, nämlich der von ihm zu diesem Zweck — nur scheinbar — vereinfachten und symmetrisierten diatonischen Skala. Diese auch philosophisch zentrale Aufgabenstellung der *Musica Enchiriadis* nicht erkannt zu haben und statt dessen über die Auffassungsgabe der angeblichen Schüler und ihre Altersrelation zur Pubertät zu besprechen, muß als wirklich gelungene Leistung von Max Haas angesehen werden.

hat, wird die Raumanalogie in einer Weise virulent, die wesentliche Folgen für die abendländische Musik hatte, so etwa wenn ein *motus motui ... erit praepositus, i. e. in superioribus positus, tum suppositus, tum appositus ...*; es gibt sozusagen *motus* zwischen oder von *motus*, so wie bei Monty Bodkins *wheels within wheels*³¹⁴: Diese Ausdrucksweise, wie sie die Form von Musik bespricht, ist in ihrer genuinen, von der „in“ der Neumenschrift „enthaltenen“ Raumanalogie bedingten Weise klarer Ausdruck für die Geläufigkeit, ja Natürlichkeit einer genuin, wenn auch nicht direkt abhängigen Aristoxenischen, also raumanalogen Denkweise von Musik bzw. ihrem Verlauf. Hier wird die Raumanalogie essentiell, nicht im Pythagoräischen Intervallbegriff, der allerdings, was zu beachten ist, die gleiche vielleicht als intuitiv zu qualifizierende Wirklichkeit, z. B. die Vorstellung einer Intervallzusammensetzung bei Sprüngen, als mathematisches Modell faßt bzw. fassen will wie die Aristoxenische Theorie.

Die abstrakt gefaßten Intervalle, und zwar im Gegensatz zur absonderlichen Behauptung eines neueren, nach dem Zufallsprinzip bei der Belegauswahl vorgehenden Partial- und Einzelwortdeuters, alle Intervalle, nicht nur die bis zur Terz, werden in der aktuellen, konkreten, individuellen Melodie als *motus* gesehen, die anderen ent-

³¹⁴Man sollte sich die musikhistorische Bedeutung dieser Formulierungen Guidos nicht aufgrund ihrer scheinbaren Selbstverständlichkeit entgehen lassen: Melik erscheint aufgelöst in einzelne kleinste Einheiten, deren Sinn in ihrer Form liegt; Formen auf höherer Ebene werden vom Sinn der Relation, der Korrespondenz ihrer konstituierenden Formteile zueinander bestimmt. Darüber hinaus aber wird deutlich, daß Guido eine wesentliche Abstraktionsleistung musikalischen Hörens erfaßt hat: Melischer Verlauf kann als Folge von Gestalten gehört werden, eben raumanalog, daß ein Formteil zu einem anderen in der Qualifikation *suppositus* etc. erscheinen kann. Dies ist Voraussetzung für das, was man als motivisch thematische Arbeit bezeichnet. Z. B. ist die Transposition von Motiven essentielle Voraussetzung solcher Kompositionsweise; die Fähigkeit zur musikalischen Gestaltbildung, also die Möglichkeit, Ablauf nicht als Folge von klanglichen Reizen, sondern auch gestaltmäßig, d. h. im Sinne von räumlichen Formteilen hören zu können, hat Guido formuliert: Die Fähigkeit, den Anfang von Beethovens 5. Symphonie nicht nur als Folge von drei Tonrepetitionen nebst folgendem Tieftönen zu erleben, sondern, wie dies schon die erste Skizze zeigt, als Relation von zwei „räumlich“ verschobenen, sequenzierten, Gestalteinheiten, die die dann einsetzende regelmäßige Sequenzierung nicht als etwas völlig Neues, sondern als Beschleunigung erscheinen und verstehen läßt, diese Fähigkeit liegt hinter dem, was man auch als Raumanalogie bezeichnen kann.

sprechenden *motūs* direkt räumlich, nämlich hinsichtlich *hoch* und *tief*, genau wie die adiastematischen Neumen durch die Zusatzbuchstaben wie *e*, *l*, *s* etc. — lauter „räumliche“ Begriffe — raumanalog zugeordnet werden. Und wieder erweist sich, daß der Bewegungsbegriff wesentlich ist für die Konstituierung dieser Raumanalogie, die nun tatsächlich Strukturen der intuitiven Raumvorstellung aufweist. Man hat Hierarchien von Bewegungen, die die Form ausmachen.

Auf diese Weise führt Guido von Arezzo die abstrakt definierten Intervalle und die konkrete Melodiegestalt „zusammen“ — und die Abhängigkeit seines diesbezüglichen Denkens von der Neumenschrift ist eindeutig, für den, der entweder die vorliegende Literatur, allerdings originale Forschungsliteratur, oder doch wenigstens die relevanten Text beachtet: Die *motus*, die Bezeichnetes der ursprünglichen Neumenzeichen sind, werden selbst als elementare Bewegungsräume formuliert, die in einer übergeordneten Bewegung auf höherer Ebene wieder zusammengestellt werden können; eine erstaunliche, essentiell mit der Raumanalogie arbeitende Abstraktion. Die Nichtbeachtung der Charakteristika der Neumenschrift führt dazu, daß Niemöllers Beitrag von Deutungsfehlern ganz abgesehen, gar nicht fähig ist, das gestellte Thema überhaupt zu erfassen, obwohl, wie zu zeigen versucht, hier natürlich sehr klare mittelalterliche Belege für raumanaloges Denken melischer Gestalt und Abläufe vorhanden sind. Und natürlich kann und sollte man nach der Rolle dieser Raumanalogie verbunden mit einer Bewegungsvorstellung für die abendländische Musik insgesamt fragen; nur sollte dies dann aufgrund vorliegender expliziter Erörterungen erfolgen.

Mit den hier nur andeutungsweise und nicht streng systematisch vorgestellten Voraussetzungen einer „räumlichen“, „anschaulichen“ Darstellung von Musik — und die Qualität eines Tones, das Erleben seines Klangreizes o. ä. kann die raumanaloge Notation natürlich nicht wiedergeben, sie gibt die angesprochene Transpositionsinvarianz wieder — hat aber der Vergleich von Ton und Buchstabe etc. in seiner speziellen, neuartigen Form in der mittelalterlichen Musiktheorie nun überhaupt nichts zu tun.

Um das Strukturproblem der „emmelischen“ Skala im Sinne von Aristoxenus anschaulich zu machen könnte man an die Figur des *Springers* im Schachspiel denken, weil diese Figur auf einem diskreten, aber homogenen räumlichen Raster nur bestimmte Sprünge durchführen darf. Im antik aufgestellten Tonsystem stellt die

emmelische Bewegung sozusagen den Springer — nun als einzige Bewegungsart — dar, insofern als ein homogenes System, z. B. ein Raster, eine Skala von Vierteltönen, in den Transpositionsskalen ein Raster von Halbtönen konkret auftretend, bewußt ist, *emmelisch* aber darauf nur bestimmte Bewegungen möglich sind; die Praxis der Transpositionsskalen macht dabei deutlich, daß grundsätzlich eben doch der Halbton der elementare Abstand ist, nicht etwa der Viertelton; dennoch gibt es zwar die Möglichkeit sogar der Notation einer, im modernen Sinne, chromatischen Skala, *emmelisch* aber wäre eine solche Bewegungsart nicht. Aristoxenus erklärt diesen Umstand, daß eben nicht alle Intervalle hintereinander auch in Melodien vorkommen können, u. a. mit dem Hinweis auf die Sprache³¹⁵, in der auch nicht einfach alle Kombinationen von Phonemen gebräuchliche Silben ergeben. Der Vergleich ist nicht ganz adäquat, kann aber die Struktur und ihre Sichtweise bzw. Reflexion erläutern. Wahrscheinlich kann man hier eine Anregung zu dem nun wirklich nur noch formalen Vergleich von Adrast ziehen. Auf diese Probleme wird hier noch an anderer Stelle eingegangen.

Leider hat Niemöller — der hier leider als typischer Fachvertreter angesehen werden muß — dabei auch darauf verzichtet, zur Kenntnis zu nehmen, daß die *Musica Enchiriadis* den ursprünglich Adrastschen Vergleich eben in einer völlig neuen Form anwendet, weshalb hier trotz vorliegender, allerdings wissenschaftlicher Literatur näher auf das Problem einzugehen ist. Zunächst wird der Vergleich fast wörtlich übernommen und an den Anfang der Ausführungen gestellt; was man daraus erfährt, konnte man z. B. sogar von Martianus Capella erfahren, daß nämlich die *Grundelemente* der Musik die *soni* sind.

Niemöller verzichtet allerdings darauf — ebenfalls ganz typisch —, die Folge zu beachten, aus der deutlich wird, daß es sich um die musikalisch definierten Töne handelt, die hier, in Analogie zu entsprechenden Klassifizierungsübungen der lateinischen Grammatiker — in den Kapiteln *de voce* —, in Opposition zu anderen Klängen oder Tönen gesetzt werden (die betreffenden Quellen findet man in *Musik und Grammatik*). Niemöller unterläuft damit eine Unaufmerksamkeit, die immerhin nicht ganz unbeachtenswert ist: Die spezifisch musikalischen Töne werden hier zunächst nicht als *soni*, sondern dezidiert als *ptongi* eingeführt — eben, um sie ab-

³¹⁵Was auch in die mittelalterliche Literatur gelangen konnte, so z. B. in der in Zusammenhang mit Censorinus Geburtstagsbuch überlieferten *Epitoma*, s. o., 2.8.4 auf Seite 866.

setzen zu können von irgendwelchen anderen Tönen. Nur die, dann natürlich auch als *soni* erscheinenden Töne der Melik sind auch angeordnet.

Weil der Vergleich Adrastra direkt übernommen wird, und auch schon die antike Musik eine skalische Ordnung der Töne kennt, müßte Niemöller erst einmal nachweisen, warum das Auftreten des identischen Vergleichs nur und speziell hier räumliche Aspekte haben soll (wenn auch nicht hat): *Erst durch die klangräumliche Festlegung der Töne sind die Voraussetzungen gegeben, daß zwischen solchen Tonarten ein räumlicher Abstand ... näher bestimmbar ist.*

Wie schon Isidor bzw. dessen Vorlage scheint Niemöller Schwierigkeiten mit dem Begriff *systemata* zu haben; *Tonarten* bedeutet das Wort aber auf keinen Fall, es handelt sich um die bekannten Aristoxenischen Kategorien. Und daß man Intervalle, die zwei Töne als Grenzen — und hier wird es schon notwendig, einen Raumbegriff erst einmal einzuführen — „fordern“ als *aus Tönen bestehend* definieren kann, dürfte nicht sehr überraschend sein. Jedenfalls kann aus dieser Übernahme des Vergleichs gerade nicht auf eine *klangräumliche Festlegung der Töne* geschlossen werden, denn *bestehen aus* ist nicht identisch mit *Strecke oder Zwischenraum zwischen zwei Tönen*; auch sind Intervalle als Gattungen von Tonabständen — bzw. Proportionen von Tonzahlen — zunächst ja nicht einfach *räumliche Abstände*. Definiert sind die *διαστήματα* nun wirklich schon seit einer Zeit, die das Mittelalter als Urzeit empfinden konnte. Bis jetzt läßt Niemöller also jede Begründung vermischen, warum ausgerechnet der Vergleich von Ton und Buchstabe, Silbe und Intervall, Wort und System einen Tonraum, also eine Analogie von Raum und Tonhöhenordnung als Modell der geistigen Repräsentation melischer Strukturen denkbar machen könnte; es formuliert sich so schön daher, wie es eben, leider, so typisch ist.

Daß der Vergleich sozusagen unter Benutzung der Denkmöglichkeiten, die die Neumenschrift bereitstellte — wie gesagt letztlich ein Produkt Aristoxenischer Theorie der Stimmbewegung — auch die raumanaloge Denkweise zur Beschreibung von Melodieverläufen brauchbar machen konnte, nämlich als hierarchisch gegliederte Bewegung aus Bewegungen, zeigt Guido von Arezzo im 14., 15. und 16. Kapitel seines *Micrologus*, worauf oben bereits hingewiesen wurde — hingewiesen sei hier auch schon kurz darauf, daß die *Musica Enchiriadis* die Begriffe *diastema systemaque* in anderer Weise verwendet als die antike Theorie und Niemöller: Es handelt sich um Termini bzw. Bezeichnungen der Ambitus von Formteilen konkreter Melodien! es

handelt sich um Termini, die bezogen sind auf die Veränderung des Adrastschen Vergleichs von einem reinen Materialformalismus des „Zusammengesetztseins“ zu einer auf den Verlauf von Melodien als Folgen von Formteilen bezogenen Vergleich. Wenn man also schon systematisch die vorliegende, allerdings eben wissenschaftliche und daher nicht so leicht musikwissenschaftlich zu lesende Literatur vermeiden will, die Quellen sollte man doch lesen, bevor man losformulieren kann — man kann es aber doch, ganz anders.

Das Weiterleben der Aristoxenischen Theorie sowohl in einigen literarischen Rudimenten als auch essentiell für die Praxis in der Neumenschrift, muß bei einer Frage nach Herkunft oder Natur raumanalogen Denkens in der mittelalterlichen Musik und Musiktheorie beachtet werden; auch hierfür liegt Literatur vor, z. B. die endgültige Refutation des Treitlerschen Nichtverstehens der Grundlagen der Neumennotation in Verf., *Otfrid*, s. o., 2.8.4 auf Seite 892

Zu beachten ist aus Niemöllers oben, s. o., 2.8.4 auf Seite 855, zitierter Formulierung hier auch der Satz: *Diese Gedankenfolge der „Musica enchiriadis“ zielt in der Stufenfolge der im Plural gebrachten Begriffe soni-diastemata-systemata auf tonsystematisch näher definierte Einzelräumlichkeiten hin, die in ihrer Folge als Resultat den Klangraum insgesamt ergeben.* Schon beim Einzelton muß man fragen, was denn hier, im Vergleich mit dem Buchstaben, so essentiell und neuartig raumanalog sein könnte, abgesehen davon, daß Niemöller die Terminologie der *Musica Enchiriadis* völlig verfälscht: Es handelt sich um Form-bezogene Begriffe, nicht um *tonsystematisch näher definierte Einzelräumlichkeiten*, was das auch immer bedeuten könnte, ... gewöhnlich glaubt der Mensch, ... sagt Goethe; einen Vers, den der Leser leicht ergänzen kann.

Da der, es sei wiederholt, weil es offenbar so schwer zu verstehen ist, auf Adrast zurückgehende Vergleich auch „im Original“ zwangsläufig mit der Mehrzahl bzw. mit den Gattungen arbeiten muß, müßte natürlich erst bewiesen werden, daß die *ME* mit der Übernahme etwas anderes sagen will: Da es ja viele verschiedene Intervalle — genau: Intervallklassen — gibt, aber auch sehr verschiedene Silbenarten, z. B. die Silbe *Nie*, die Silbe *möl* etc., aber auch sehr verschiedene *systemata* und natürlich auch Wörter, ist beim besten Willen nicht einzusehen, warum hier der Singular hätte erscheinen können — methodisch ist es doch notwendig, nicht tiefsinnig-vage Assoziationen entstehen zu lassen, sondern nach Alternativen zu fragen: Hier gibt es für den Plural keine Alternative, weshalb weitere Folgerungen wenigstens

rationaler Begründung bedürfen.

Und bis zu ed. Schmid, S. 3, 7, findet sich im Text nichts anderes als der Vergleich, der von Anfang an die Analogie beinhaltet, daß Buchstaben Silben, Silben Wörter, Wörter Satzteile etc. zusammensetzen, und entsprechend Töne Intervalle, Intervalle Systeme. Dies ist ein reiner Formalismus der Parallelisierung zwischen zwei derartig auf hierarchisch zugeordneten Größen beruhenden Systemen, der zudem genau genommen Unsinn ist, da ein Intervall in anderer Relation zum Ton steht als eine Silbe zum Buchstabe (Phonem): Ein „Abstand“ — bitte immer daran denken, daß dieses Wort nur im Rahmen des Aristoxenischen Modells raumanalog verstanden werden kann, nicht im Rahmen des Pythagoräischen³¹⁶! —, bzw. ein Maß des Unterschieds zweier Töne ist nicht aus zwei Tönen „zusammengesetzt“ wie eine Silbe aus Buchstaben; auch hier wären strukturelle Überlegungen nicht ganz unsinnig gewesen, um nicht, wie Niemöller, auf den Vergleich Adrasts einfach naiv „hereinzufallen“, und nicht zu merken, daß erst die mittelalterliche Umdeutung Sinn in den Vergleich gebracht hat, Musik wird zum erstenmal explizit als Form, Folge von Formteilen verstanden — ist das nichts wirklich Aufregendes? Selbst zum Verstehen der Leistungen von Guido und seinen Vorgängern sind sie nicht fähig! reden aber über Alles.

Dabei könnte schon eine Formulierung von J. M. Miller, im *Siegwart* Bd. II, verdeutlichen, worin der Unterschied besteht, der auch die Definition des Phonems als kleinstes sinnunterscheidendes sprachklangliches Element gegenüber der Definition des Tons (d. h. in Musik natürlich der Tonhöhe als Klasse) betrifft, S. 628: ... *Auf einmal sank er, im Adagio, in den tiefsten Klage-ton herab. Seine Violine sprach; jeder Ton wurde eine Silbe. Sein ganzes Spiel ward die rührende Klage und das wehmütigste Selbstgespräch.* ...: Miller verwendet den Topos, daß die Musik *spricht* und zwar als Sprache des Innersten, der tiefsten Gefühle, die sich nicht durch die „normale“ Sprache ausdrücken lassen, originell ist das Bild des Selbstgesprächs sozusagen der Seele mit sich selbst (das hier aber doch wieder der topischen Funktion

³¹⁶Dies sollten die Adepten der Einzelwortdeutung beachten: Daß Proportionen keine raumanalogen Abstände sein können, dürfte, außer natürlich für gewisse Musikwissenschaftler, klar sein, „dennoch“ nutzt Euklid bzw. der Autor des betreffenden Traktats natürlich den Ausdruck *διάστημα*! Irgendeine, meist sorgfältig „herausgewählte“ Einzelbedeutung des „Grundwortes“ ist also nicht fähig, das Bezeichnete des darauf beruhenden Terminus zu erklären; das ist wissenschaftlicher Aberglaube.

von Musik dient, der Kundgabe des eigenen Seelenzustands, der Verliebtheit in *Marianne*). Das musikalische Sprechen der Violine wird konkretisiert: *Jeder Ton wurde eine Silbe*, nicht etwa ein Buchstabe/Phonem! Dies weist auf einen Unterschied der jeweiligen Elemente hin: Das kleinste sinnunterscheidende Merkmal der Sprache ist nicht die Silbe, sondern eben das Phonem/Buchstabe (um die mittelalterliche Gleichsetzung zu kennzeichnen), in der Musik läßt Miller dagegen den Ton zur Silbe werden, sieht also die Silbe als sprachliches Äquivalent zum Ton — damit hat er natürlich recht, denn es gibt keine Explosivlaute o. ä. in der Musik (der gestaltbildenden Musik der Zeit):

Alle musikalischen Tonhöhen haben eine bestimmte zeitliche Dauer, in der sie konkret erklingen, schon rein intuitiv meßbar, diese Fähigkeit zur zeitlichen Quantität aber kommt in der Sprache der Silbe zu. Trotzdem gilt, daß der Ton kleinstes gestaltunterscheidendes Merkmal der Musik, das Phonem aber kleinstes sinnunterscheidendes Element der Sprache ist (wobei der sozusagen funktionale Unterschied hier irrelevant ist, Musik ist auf ästhetische Wirkung gerichtet, Sprache auf Inhalts-wiedergabe); Elemente sind also beide, dennoch entspricht, wie Miller ganz richtig sieht der musikalische Ton der Silbe!

Das ist kein Dilemma, sondern eine zwangsläufige Folge der Unterschiedlichkeit beider „Medien“, bestünde die Sprache nur aus Vokalen, wäre der Vergleich einfach, weil dann alle einzelnen Phoneme auch „schon“ Silben wären, so aber gibt es die quasi zeitlosen (in der antiken Theorie modulo der *muta cum liquida*-Regel etc.) Konsonanten, wie eben Explosivlaute etc., so daß nur die Silbe Träger einer zeitlichen Quantität sein kann, im Gegensatz dazu muß der Ton ebenso zwangsläufig eine Zeitdauer tragen, in der konkreten musikalischen Gestalt. So funktioniert ja auch jede syllabische Vertonung, d. h. da wird die von Miller so klar gesehene Natur des Tons als Äquivalent eigentlich zum Selbstlauter hinsichtlich der notwendigen zeitlichen Quantität am deutlichsten erkennbar, nämlich als mögliche sinnvolle Vertonungsart (daß man auch mehrere Töne pro Silbe setzen kann, ist trivial, und bietet kein Problem, wenn man ein wenig rational und nicht ideologisch behindert nachdenkt).

Angesichts dessen, was Intervalle und Systeme innerhalb des gegebenen Tonsystems — und das konnte man als Schema aus der Schrift von Boethius übernehmen, wie dies Hucbald tut — sind, könnte man natürlich wie Niemöller als typischer

Musikwissenschaftler in sehr aufwendiger Sprache von *tonsystematisch näher definierten Einzelräumlichkeiten* sprechen, nur was ist damit eigentlich ausgesagt?

Daß Intervallfolgen, etwa *Ganzton, Ganzton, Halbton* — der „Pythagoräer“ müßte natürlich fragen: *Was für ein Halbton*, der Aristoxeniker aber nicht — ein System, nämlich eine der Quartgattungen ergeben, liegt auf der Hand, und sicher kann man dies als *tonsystematisch näher definierte Einzelräumlichkeit* nennen, in Wirklichkeit handelt es sich klar um Ausschnitte aus der vordefinierten Skala, an bestimmten Stellen dieser Skala finden sich solche Quarten; z. B. im *Dasia*-System die Quartgattung *Ganzton Halbton Ganzton* an sozusagen ausgezeichneter Stelle, womit dieses System eine bewußte Antwort auf das antike ist. Daraus aber ergibt sich auch, daß die Weiterführung von Niemöller, *die in ihrer Folge als Resultat den Klangraum insgesamt ergeben*, falsch ist: Der *Klangraum*, unter dem Niemöller wohl das Tonsystem versteht — die Unschärfe der verwendeten Bezeichnungen entspricht dem Fehlen jeder Strukturüberlegung —, wird nur und systematisch aus den symmetrischen Quarten zusammengesetzt, aus den als solche herausgehobenen konstitutiven Tetrachorden, genau wie dies die antike Theorie der Melik vorgibt, deren (melische) Materialordnung ja auch aus Tetrachorden regelrecht „zusammengesetzt“ ist; Oktavgattungen findet man aber an bestimmten Stellen dieses gegebenen *σύστημα τέλειον* — dessen Wesen zu beachten offensichtlich notwendig ist, um nicht mit reinen Wörtern inhaltslos daherzureden zu müssen.

Der Autor der *Musica Enchiriadis* war offenbar stolz auf seine Entdeckung, daß man ein Tonsystem ohne die beiden überlappenden Tetrachorde des *synemmenon* und *dizeugmenon* aufbauen kann — nur ist er dabei einem groben Irrtum aufgesessen, den zu finden dem Leser als Aufgabe überlassen sei (die Lösung von Ptolemaeus hat er nicht gesehen; die Lehre der Transpositionsskalen hat das Mittelalter nicht verstanden, die Renaissance aber auch nur ansatzweise).

Die *Musica Enchiriadis* spricht ganz klar davon, nicht daß irgendwelche — und der Gebrauch des Plurals weist ja darauf hin — Intervalle, auch noch als *Resultat* das Tonsystem ergeben, sondern

Ptongi autem non quicumque dicuntur soni, sed qui legitimis ab invicem spaciis melo sunt apti. Eorum quidem sic et intendendo et remittendo naturaliter³¹⁷ ordo continuatur, ut semper quattuor et quattuor eiusdem

³¹⁷Die Bedeutung des Begriffes *natura* bzw. von Derivaten in der *Musica Enchiriadis* wäre

condicionis sese consequantur. ...,

Ed. Schmid, S. 3, 7: *Eiusdem condicionis* schreibt der Autor ausdrücklich, und folgt damit dem Prinzip des antiken Tonsystem, mit der angedeuteten Verschiedenheit: Damit aber sind alle *διαστήματα* und alle *συστήματα* nur und dezidiert als Ausschnitte zu verstehen — übrigens ist die Formulierung wesensmäßig rein Aristoxenisch (natürlich nicht direkt von Aristoxenus beeinflusst).

Die Ausführungen von Niemöller haben also keine Relevanz in Bezug zum behandelten Text, aber auch nicht zum „Raumproblem“ in der Musik, denn die Verwendung der *Dasia*-Notation auf Linien läßt sich aus diesem Vergleich gerade nicht ableiten, wie die Notation etwa ed. Schmid, S. 12, eigentlich ausreichend deutlich kundtut. Auch führt die *Musica Enchiriadis* die Linienschemata bekanntlich (?) in ganz anderer Weise ein (übrigens wird damit erkennbar, daß Niemöller offensichtlich doch an einen melischen Raumbegriff denkt, der mit dem Liniensystem seine „anschaulichste“ Form gewonnen hat — dann muß man dies aber durchgehend beachten).

Die *Musica Enchiriadis* verweist amüsanterweise auf *cordae*, auf bzw. in denen *neuma quaelibet* dargestellt werden kann (ed. Schmid, S. 14). Da Intervalle schon lange, und zwar auch in der für die *Musica Enchiriadis* notwendigen Weise, nämlich implizit identisch und räumlich im Sinne einer Strecken analogie, durch Aristoxenus definiert sind, was man u. a. von Martianus Capella erfahren konnte, kann doch nicht der Vergleich von Buchstabe und Ton etc. nach Adrast der Grund oder Anlaß dieser speziellen Darstellungsart gewesen sein; zumindest müßte eine derartige

in Hinblick auf Philosophie der Zeit, also vor allem von Johannes Scottus noch näher zu untersuchen. Klar ist, daß für den Autor der *Musica Enchiriadis* diese *Natürlichkeit* durch die Gegebenheiten der musiktheoretischen Elementarstrukturen bestimmt ist, also die Konsonanzeigenschaft, die Struktur der *Dasia*-Skala, die Natur der Quart etc.

Hierin entspricht die Begründung der Theorie ganz der von Aristoxenus, der ebenfalls, besonders deutlich faßbar in der Diskussion von Vierteltönen, das formulierte Tonsystem absolut setzt und nicht als Konvention verstehen kann. Natürlich besteht hier kein direkter Zusammenhang. Die Bestimmung des Systems als *natürlich*, die sich auch auf die Begründung von Regeln der Mehrstimmigkeit erstreckt, ist wesentliche Grundlage auch der mittelalterlichen Musiktheorie: Der Autor der *Musica Enchiriadis* versteht das eindeutig artifiziell konstruierte, nämlich auf dem symmetrischen Tetrachord aufbauende Tonsystem als naturgegeben, d. h. seine Arbeit als Entdeckung dieser Natur; ein, wie die westliche Musikgeschichte zeigt, recht fruchtbarer (wenn auch nicht notwendig korrekter) Ansatz.

Behauptung Gründe dafür angeben, daß ausgerechnet die Konzeption des Tons als Element, des Tonpaars — in diesem Vergleich eben nicht als Element, sondern — als silbenartig, des *systema* als Wort etc. ein Denken von Melik als linienartiger Verlauf, ja als Graph verursacht haben kann und muß: Der Verzicht auf jede Beachtung — die Diskussion auch nur vorliegender Forschungsergebnisse kann natürlich nicht erwartet werden — sozusagen konkurrierender Erklärungsmöglichkeiten kann nicht als wissenschaftliche Methode akzeptiert werden.

Auch das Monochord erscheint nicht als ein potentiell geeigneter Entwicklungsfaktor einer solchen Erfindung. Es bleiben die, auffällig parallelen, Erklärungen von *Musica Enchiriadis* und Hucbald, nämlich die Anbindung der klar raumanalogen Darstellung an die *chordae* eines Instruments, in dem die Saiten wie bei einer Zither angeordnet sind, d. h. jede Saite einem Ton entspricht. Hucbald benutzt ein solches Instrument bei der Erklärung, was Halb- und Ganzton sind: Weil er — im Gegensatz zum späteren Guido, aber auch Oddo, parallel aber zur *Musica Enchiriadis* — auf jede proportionale Begründung der Intervalle verzichtet, bleibt ihm zur Erläuterung der antiken Intervallbegriffe und des Tonsystems, d. h. zur Verbindung von Begriff und Empirie, die ja die Leistung der mittelalterlichen Musiktheorie darstellt, nur einmal der Verweis auf individuelle Melodiegestalten, sicher der einfachste Weg der Rationalisierung, den dann Guido mit seinem Hinweis auf *Ut queant* systematisiert, zum anderen der Verweis auf Instrumente.

Bei der schon von Hucbald als zentral erkannten Unterscheidung zwischen Ganz- und Halbton tritt eine *cithara sex chordarum* auf, die mit dem späterem Hexachord die Symmetrie teilt, ed. Chartier, S. 160, 1 (das Notenbeispiel in der Ausgabe; es handelt sich um das, später so genannte *hexachordum durum* auf G): *Porro exemplum semitonii advertere potes in cithara .VI. chordarum, inter tertiam et quartam chordam, seu scandendo seu descendendo. Quarum modus sic se habet scandendo ut in antiphona Cum audisset populus ...* Auf die von strikt liturgischer Wertung her kaum ertragbare Parallelisierung von Instrument und liturgischer Melodie ist hier nicht weiter einzugehen, zumal solche wertungsgeschichtlichen Fragen für den normalen namhaften Fachgelehrten offenbar zu schwierig sind.

Man beachte, daß in dem obigen Zitat von *scandendo seu descendendo* gesprochen wird, um klarzustellen, daß, natürlich, die rein intervallisch skalische Struktur des, modern gesprochen!, Hexachords in beiden Bewegungsrichtungen so verläuft

(vielleicht ein Grund für die Bevorzugung „symmetrischer“ Tetra- und dann Hexachorde: Die sehen von oben wie von unten aus, was die Folge von Ganz- und Halbtönen anbelangt). Hucbald verwendet also die räumlichen Ausdrücke, die *Musica Enchiriadis* dagegen, an vergleichbarer Stelle, verwendet die traditionellen der Antike, *intendendo vel remittendo*, s. o. 2.8.4 auf Seite 900. Mit einem der musikwissenschaftlichen Tiefdenker müßte man hieraus folgern, daß die *Musica Enchiriadis* die raumanaloge Repräsentation von melischen Verläufen (noch?) nicht kennt, wohl aber (dann?) Hucbald — und käme damit in unauf lösbare Dilemmata, denn an anderer Stelle verwendet Hucbald trivial die klar, „ursprünglich“ nicht raumanalogen Bezeichnungen *acutus*, wie die *Musica Enchiriadis* natürlich auch raumanaloge Ausdrucksweisen kennt. Daraus folgt, daß man bei entsprechenden Interpretationen um Verständnis des jeweiligen gesamten Kontexts bemühen soll, und nicht einzelne Wörter zur kontextfreien, quasi mittelalterlich „etymologischen“ Deutung verwenden kann. Vielleicht ist aber auch diese Folgerung zu schwer zu verstehen.

Klar ist aber und vielleicht auch leicht verständlich, daß die Rationalisierung des Chorals, die konkrete und durchgehende Anwendung der Elemente antiker Musiktheorie auf die Melodien der Liturgie, das Hilfsmittel des Instruments benutzen mußte: Die antike Musiktheorie kann als Theorie sozusagen am Instrument gewertet werden (ohne daß sie damit ihre Abstraktheit aufgeben würde: Die Stimmung von Instrumenten ist aus der Definition des Tonsystems nicht abzuleiten; zu verifizieren, was denn eine Quart ist, sind aber „exakte“ Instrumente notwendig). Auch hier wird deutlich, daß die Anwendung auf den strikt vokalen Choral also zwangsläufig die Unterordnung des Chorals unter „das“ Instrument verlangt, jedenfalls jedes, das dazu brauchbar war (Schnarren u. dgl. scheiden natürlich aus). Dabei konnte eine gebräuchliche Stimmung als Demonstrationsmittel ohne weitere Frage eingesetzt werden: Die Elemente der antiken Musiktheorie sind abstrakte, d. h. nicht an die Art der Ausführung, vokal oder instrumental, gebundene Größen.

Auch wenn trotz dieser Formulierung und der parallelen der *Musica Enchiriadis*, auf die oben eingegangen wurde, Anm. 216 auf Seite 742 Herkunft des Prinzips der frühen Liniennotation von solchen Saiteninstrumenten nicht ausgeschlossen. Hucbald formuliert explizit, ed. Chartier, S. 160, 6: *Designentur quoque exempla tam toni quam semitonii in quolibet cantu cum diductione .VI. chordarum, quarum vicem lineae teneant, annotato semper inter chordas, ubi tonus, ubi semitonium contineat*

tur, worauf das auch von der „Partiturnotation“ der *Musica Enchiriadis* bekannte Schema einer Melodie auf einem Liniensystem folgt. Im Gegensatz zu deren Methode schreibt Hucbald nur die Intervallbezeichnungen auf — die im Gegensatz zum überlieferten Schema eigentlich zu Anfang zwischen den Linien und nicht auf diesen stehen müßten. Hier ist das Verfahren der *Musica Enchiriadis* korrekter, die die Dasia-Zeichen natürlich auf die Linien setzen kann — die Saiten entsprechen Tönen, nicht Intervallen.

Die Idee zu einem solchen Schema, das zum ersten Mal einen, allerdings diskreten, Ablauf in der Zeit in einem graphischen Schema darstellt, hier Tonhöhenwechsel abhängig von der Zeit, beruht also auf der raumanalogen Darstellung der elementaren, die Diatonik konstituierenden Intervallen bzw. den die betreffenden Töne (in der Formulierung) repräsentierenden Saiten; daß deren Ausdehnung natürlich nicht einfach als Repräsentierung der Zeitachse gesehen werden kann, wurde bereits oben angedeutet; hier ist eine vorgängige Abstraktion notwendig (man greift eben nicht in der Weise des Schemas eine Melodie „an der Saite entlang“³¹⁸).

³¹⁸Und die Erklärung in der *Musica Enchiriadis*, ed. Schmid, S. 13, 1, basiert auf derselben „Unmöglichkeit“, wenn auch nicht genau die Formulierung Hucbalds verwendet wird: ... *fit dispositio talis: Sternantur in ordine veluti quaedam cordae e sonorum notis singulis e regione positis procedentes. Sint autem cordae vocum vice, quas eae significant notae. Inter quas cordas exprimatur neuma quaelibet.* Die Betonung, *neuma quaelibet* entspricht aber ganz der entsprechenden All-Aussage Hucbalds. Der Bezug zu den Silben bzw. silbentragenden Vokalen als „Platzhalter“ der jeweiligen Töne einer *neuma* findet sich nur im Gebrauch, ist also selbstverständlich.

Bei der Nutzung dieser Notierungsweise zur Darlegung der diatonischen Transposition — gleiche Kontur auf verschiedenen Tönen — und damit der Unterschied der Kirchentönen spricht die *ME* auch von *descriptio cordarum*, wobei wie *prius ex sonorum signis e regione positis* die *progressio cordarum* geschieht, und zwar im Abstand einer Quint, *inter cordas diapente simphonia disponatur*, ed. Schmid, S. 35, 10: *Chorda* ist hier nicht konkret die Saite, sondern der Ton, die *progressio sonorum* ist also die Folge der Töne auf der Zeitachse : Dies aber zeigt, daß die *ME* die instrumentale Herkunft des Schemas nicht wirklich konkretisiert:// Während Hucbalds Beschreibung immerhin auf ein konkretes Instrument, eine „symmetrisch“ gestimmte sechssaitige *cithara*, formuliert die *Musica Enchiriadis* abstrakt, *veluti quaedam cordae* o. ä.; für die *ME* ist eine solche Art der Darstellung selbstverständlich, der Bezug auf *cordae* nicht mehr konkret, sondern eher literarisch, also übernommen (in den *Scolica Enchiriadis* wird das Schema ganz ohne jeden solchen Versuch einer Konkretisierung „im“ Instrument als selbstverständliche Darstellungsweise eingeführt, ed. Schmid,

Eine Darstellung der Zeitachse in diskreten „Stellen“ gibt aber die Buchstabenschrift vor, die, durch das alte³¹⁹ Prinzip der Vokalwiederholung, auch Melismen repräsentieren kann : Der den jeweiligen Ton tragende Vokal wird mit jedem Ton wiederholt. Insofern ist aber die Beschreibung einer Repräsentierung der Saiten durch *lineae* wie gesagt inadäquat. Um eine solche — natürlich zweidimensionale — raumanaloge Darstellung zu ersinnen, bedarf es also noch weiterer Faktoren.

Dazu könnte es nützlich sein, ein Merkmal zu beachten, das vor allem bei dem großen Organum-Beispiel (ed. Schmid, S. 210) auffällt, da dieses ohne Text geschrieben wird: Jeder Ton-Punkt wird durch ein Strichlein erreicht; und bei den Notierungen mit Text — auch bei Hucbald — ist die jeweilige Silbe Träger oder Repräsentant des betreffenden Tons, auf den sie gesungen wird oder werden soll. Fragt man, wo man ein solches, nun wirklich raumanaloges Notationssystem noch findet, so wird man auf die Neumenschrift gelenkt, wo prinzipiell auch, etwa in einem *circumflexus* oder *torculus* ein Strichlein nach oben, das folgende nach unten die jeweils gemeinten Töne verbindet; und um ligierte Einzeltöne handelt es sich bei dem Bezeichneten der Neumenschrift schon in der St. Galler Notation: Die Verwendung der Zeichen der Quantität macht die jeweilige Tonstelle einer Neume klar erkennbar — dies ist in den bekannten Paläofränkischen Neumenbildungen, z. B. der *virga* als Zeichen für — in der modernen Terminologie — zwei Töne, nicht der Fall, da ist das ursprünglich Bezeichnete genau das, was die *ὄξεία* der Grammatik (und übrigens auch noch der mittelbyzantinischen Notation) bezeichnet, der Schritt

S. 90. 17):

Vielleicht kann man dies als Hinweis auf höheres Alter der Schrift von Hucbald und eine Reaktion auf diese Schrift ansehen; tatsächlich erscheint eine primäre Übernahme antiker Strukturen und dann erst die Erfindung einer eigenen, genuin fränkischen Notationsart, verbunden mit einer „Patentlösung“ — Vermeidung der Kompliziertheit der Unterscheidung von *coniunctum* und *disiunctum* der Tetrachorde —, die inadäquat ist, als entwicklungsmäßig näherliegend. Daß damit die Bedeutung der Schrift Hucbalds als erster Beleg der Bewältigung der antiken Vorgabe noch größer würde, ist klar — es handelt sich um eine Hypothese, nicht um eine Behauptung!

³¹⁹Vgl. Verf., *Melismen und ungewöhnliche Vokal- und Silbenwiederholungen in sumerischen Kulttexten der Seleukidenzeit*, *Orientalia* 39, 1970; die mittelbyzantinischen Parallelen lassen sich am besten mit dem von E. Jammers eingeführten Begriff der *Quasisilbe* erfassen.

nach oben³²⁰.

Nur unter dieser Voraussetzung, der Geläufigkeit nämlich der Neumenschrift, die in den Komplexneumen melische Abläufe eindeutig raumanalog und zwangsläufig auf der Zeitachse notiert wiedergibt³²¹, kann eine solche Verwendung eines zitherartigen Instruments zur ersten vollständig³²² raumanalogen Darstellung einer melodischen Gestalt entwickelt werden. Hucbalds Verwendung des Begriffes *scala* für die Tonleiter — die Belege kann man sich leicht aus dem Index der neuen Ausgabe zusammenstellen — ist ein weiterer Hinweis darauf, wie geläufig raumanalogenes Denken der Zeit war: Wie bereits oben an der angegebenen Stelle angesprochen, kann somit der Verweis auf die Saiten als Grundlage der Schemata als sekundäre Begründung angesehen werden: Ein Instrument auch nach Art der Zither reicht nicht aus, diese Darstellung melischen Ablaufs als Diagramm zu erklären; damit wird hier aber nichts Neues gesagt, dazu gibt es Literatur.

Das raumanaloge Denken ist wie ein raumanalogenes Notationsprinzip also für die Zeit völlig geläufig, was die *Musica Enchiriadis* „dazu tut“, ist die Systematik der Schlüsselbuchstaben, eine tatsächlich geniale Erfindung, die aber die auf gleichem Prinzip funktionierende Neumenschrift nicht abgelöst hat, die wird bei Guido dann sozusagen klassisch formuliert. Was nun der Ton-Buchstaben Vergleich Adrasts mit dieser Raumanalogie zu tun haben könnte — wird auch durch die Ausführungen von Niemöller und seines Gewährsmannes nicht klar: Daß die von Hucbald ja geforderte — hier geht noch Oddo nicht über Hucbalds Ansatz hinaus — Notation in Tonbuchstaben nicht etwa automatisch zu einer Raumanalogie führen muß, entgeht Niemöller, obwohl man dazu nicht einmal ed. Chartier, S. 194, 18, zur *formula cordarum notulis consignata* beachten muß, sondern nur das schon lange leicht

³²⁰Die naive Verabsolutierung der antiken, d. h. auch der rationalen mittelalterlichen Musiktheorie hat die Musikwissenschaft diesen Sachverhalt nicht erkennen lassen; die Hinweise von Verf., *Otfrid*, waren offenbar zu wissenschaftlich, um gelesen werden zu können.

³²¹Man beachte, daß davon die Möglichkeit graphischer Kürzelbildungen oder federhaltungsabhängige Neigungen etc., wie es bei einigen Konventionen St. Gallischer Schreibung des, jedoch immer dreiteiligen *circumflexus/torculus* begegnet.

³²²Und man sollte die Formulierung *in quolibet cantu* nicht übersehen: Diese Darstellung ist allgemeingültig; jeder Gesang kann so repräsentiert werden. Dies ist die Konzeption des absoluten Tonsystems, das Hucbald von der Antike übernimmt, womit auch im westlichen Mittelalter überhaupt erst der Begriff und die Sache *Tonsystem* bewußt wird.

zugängliche Meßtonar von Montpellier anschauen bräuchte.

Gerade in der Notierbarkeit von Tönen durch Buchstaben liegt implizit der Grund für den Vergleich Adrasts: Es geht Adrast um die Verdeutlichung des Elementcharakters, was Niemöller (euphemistisch formuliert) ebenfalls für nicht beachtenswert hält. Zugestanden sei Niemöller allerdings, auch wenn er die Stelle natürlich, euphemistisch formuliert, unzitiert läßt, daß man auch (mit) Buchstaben raumanalog oder räumlich in irgendeinem Sinne notieren kann; in der allgemeinen Literatur ist dies aus *carmina figurata* bekannt, wo man z. B. durch das Mittel „buchstäblich“ verschieden langer Verse z. B. eine Orgel „malen“ kann, in der Musiktheorie aus Hucbalds Schrift, ed. Chartier, S. 200, wo man die vier *finales cum notulis paulo presenter positis annotatae* findet. Selbst ein so kavaliersmäßig über Texte und historische Sachverhalte hinwegschreibender Autor wie Niemöller wird einräumen müssen, daß eine solche (natürlich nicht beachtete) Schreibweise von Buchstaben nicht deren übliche Notierung darstellt: Hucbald notiert hier die Tonbuchstaben sozusagen in das durchgehend verwendete tonräumliche Darstellungsprinzip hinein, verwendet also ein zusätzliches Darstellungsmittel neben den *notulae*, den Tonbuchstaben — was im übrigen mit den hinzugefügten Neumen den Hintergrund und Ursprung des raumanalogen Schreibprinzips zusätzlich verdeutlichen kann; es handelt sich um drei unabhängige Notationsarten, die man, da alle nicht ausreichend sind, tatsächlich zusammenfügen kann³²³: Klar ist aber, daß

³²³Die Schematik der räumlichen Anordnung von Neumen gibt nicht die intervallisch genauen Abstände wieder, die Tonbuchstaben sind nicht anschaulich in dem Sinne der Raumanalogie der Notation — das Prinzip *Anschaulichkeit* hat seinen Sinn nur in dieser Hinsicht, die darauf zu beruhen scheint, daß melische Abläufe tatsächlich raumanalog repräsentiert werden können, daß also das Aristoxenische Modell der Art entspricht, in der, Augustins Begriff zu zitieren, die *memoria* melische Abläufe irgendwie raumanalog aufbewahrt, sodaß der, ebenfalls von Augustin geschilderte Vorgang des „Absingens“ aus der *memoria* iergendwie wie das Abgehen eines, bekannten, Weges erscheint. Hierzu werden sicher die Vertreter der neuesten Universalwissenschaft, der Hirnforschung, noch Relevanteres zu sagen haben, als die „Erkenntnis“, daß Schokoladessen und Musikhören nebst noch etwas anderem, alles in dem gleichen Hirnzentrum abliefe, also offenbar austauschbar sein müsse — wer das glauben kann?

Zu fragen bliebe — über die entsprechenden Hinweise von Hucbald hinaus, wie Gliederung, Liqueszenz etc. —, warum hier auch noch Neumen hinzunotiert werden, die ja nur eine melische Bewegung über einer Silbe tonräumlich darstellen können, nicht zwischen den Silben.

Diese Zeichen erscheinen entbehrlich. Wenn Hucbald sie trotzdem verwendet — wenn sie auf den Autor zurückgehen sollten —, ist zu schließen, daß sie für die Darstellung für nützlich gehalten wurden, offenbar als die geläufigen Zeichen für Töne, sie bezeichnen sozusagen das Objekt, das durch einen Tonbuchstaben skalisch rational bestimmt ist. Tatsächlich sind die Neumen ja translationsinvariant, gestalthafte Zeichen, die „identische“ gerichtete Tonbewegungen unabhängig von der Tonhöhe darstellen — ein grundlegender Unterschied zu den Tonbuchstaben, die Transpositionen nicht (oder bei Wiedergabe der Oktavidentität — *a*, *a'* etc. — nur sehr eingeschränkt) darstellen lassen. Somit sind sie für Hucbald und den vor allem an die *consuetudinariae* gewöhnten Leser eben die Zeichen, die den aktuellen Ton repräsentieren, wogegen der Tonbuchstabe seine skalische Lage bezeichnen. Daß solche Überlegungen nicht überflüssig sind, ergibt sich übrigens aus der „etymologischen“ Erklärung des Terminus *phthongus*, ed. Chartier, S. 152.

Übrigens ist bei den Schemata von Boethius, da wo er die *paginulae* einführt, ed. Friedlein, S. 343 f., *quas inter se rectus linearum ordo distinguit, aliae quidem habent notulas musicas, aliae vero minime. ... In hac intercapedine notularum tonus interesse monstratur. ...*, ebenfalls eine redundante Notierung erkennbar: Da die Zeichen die intervallischen Abstände implizieren, ist die Differenzierung durch Abstände eigentlich überflüssig; sie dient aber, wie jedermann leicht sieht, der Erleichterung der Lesbarkeit in einer solchen Weise, daß man auch hier von Anschaulichkeit sprechen muß: Räumlich verschieden große Abstände entsprechen den verschiedenen Größen der beiden elementaren Intervalle; und natürlich „addiert“ sich diese elementare Anschaulichkeit auch für die Darstellung größerer Intervalle.

Auch hier liegt also eine Raumanalogie vor (insofern müßte Sullivan, *Nota and Notula ...*, *Musica Disciplina* XLVII, S. 79, beachten, daß hier eigentlich zwei Arten von *notae* vorliegen, Boethius aber nur die traditionell vorgegebenen Notenzeichen auch so bezeichnet — ein deutlicher Hinweis, daß er für den Wortgebrauch keine tiefere Philosophie benötigt hat, sondern einfach die gegebene Existenz von Tonzeichen zu beachten war; es ist dazu kaum notwendig, zu erfahren, daß für Boethius in seiner philosophischen Beschäftigung mit dem Problem des Zeichens *the word nota has an important sense as the past participle of noscere, to get a knowledge of or to come to know*, wie dies Sullivan findet, *ib.*, S. 83 — daß die *notae* reine Zeichen einer bereits abstrakt *to know* formulierten Ordnungsstruktur sind, also nichts als Zeichen für ein vorgegebenes System, das *σύστημα τέλειον*, sind, kann durch so tiefe „Erkenntnisse“, daß *notus, a*, um eine Partizipialform von *noscere* ist, *Donnerwetter*, ist man versucht, zu sagen — vielleicht notwendig geworden für die neue Universität, die ihre Exzellenz darin zu sehen scheint, eitel auf Fächer wie *Lateinische Philologie des Mittelalters* ebenso radikal zu verzichten wie dies die derzeitige *Ordinaria* mit der früheren Forderung nach sog. *Großem Latinum* für das Studium von Musikwissenschaft in Heidelberg tut; ein weiteres typisches Beispiel solcher philosophischen Pseudovertiefung trivialer Aussagen findet sich *ib.*, S. 84, wenn *it is worth mentioning that the word significare is*

die Raumanalogie solcher Komplexnotation nicht von der Rationalisierung durch Tonbuchstaben, also auch nicht aus dem Ton-Buchstabenvergleich herrühren kann, sondern allein vom Prinzip der westlichen — nicht der byzantinischen³²⁴! — Solche Sachverhalte gilt es schon zu beachten, will man nur einigermaßen kompetent in einer Diskussion über *Tonraum* im Mittelalter mitwirken; allerdings, kann rationale Kompetenz wirklich Wille von Musikwissenschaft sein?

Es bleibt aber noch die Niemöller gänzlich unbekannt und daher für ihn auch unverstanden gebliebene zweite oder neue Art der Interpretation des Vergleichs, auf die bereits oben hingewiesen wurde; diese findet man ed. Schmid, S. 22 f. Es geht kurz gesagt darum, daß die Begriffe *diastema* und *sistema* in neuer Weise interpretiert werden, nämlich in Bezug auf Formeinheiten im Ablauf einer Melodie — Formeinheiten entsprechen dann, abstrakt, nicht generierend oder generiert, sprachlichen Sinneinheiten³²⁵, *diastema* ist somit die kleinste als solche segmentierbare Bewegungs- oder Gliederungseinheit einer Melodie; sozusagen im Umfang eines Intervalls: *Particulae sunt sua cantionis cola vel commata ... Sed cola fiunt coeuntibus apte commatibus duobus pluribusve, ... At ipsa commata per arsin et thesin fiunt, i. e. levationem et positionem. ... Discrimen autem inter summam et infimam vocem commatis appellatur diastema. Quae diastemata nunc quidem minora sunt ... nunc maiora ... Quae in colis vero spacia fuerint vel integro quolibet melo, sistemata nominamus. ...* (ed. Schmid, S. 22, 21. Die so benannten Sachverhalte bilden keine *Nebenräume* oder sonst irgendetwas, sie messen den Umfang von Formteilen der Melodie. Daß diese Definition nicht identisch mit dem antiken Begriff des *διάστημα* ist, dürfte klar sein.

Und hier nun wird klar (oder sollte wenigstens klar werden), daß der Vergleich

used only once in De institutione musica, in its substantive form, um dann zu erfahren, daß Boethius hier mit diesem Wort nichts anderes bezeichnen will als die Tatsache, daß *συναφή* lateinisch mit *coniunctio* übersetzt wird).

³²⁴Dieser grundlegende Sachverhalt, den C. Floros nicht verstanden, nicht einmal bemerkt hat, macht (s)eine „Universale Neumenkunde“ weitestgehend obsolet; wie seine neuesten Beiträge erkennen lassen, ist Floros auch nicht in der Lage, solche essentiellen Argumente auch nur zur Kenntnis zu nehmen.

³²⁵Der Sinn von Musik liegt in der Form und ihrer geistigen Wahrnehmung — kein Anachronismus, sondern Aussage von Guido, dessen Formtheorie auf der Vorgabe der *Musica Enchiridis* beruht.

in dieser neuen, auf Melodie als Verlauf bezogenen Form den Unsinn der Adrastischen Formulierung wirklich überwindet: Zwei aufeinanderfolgende Töne bilden die auf die melodische Kleinsteinheit *comma* bezogene Größe *diastema*, und sind so tatsächlich aus zwei (oder auch mehr, wie bei Silben) Tönen zusammengesetzt, es handelt sich um eine zeitliche Folge von Tönen, die eine Formeinheit einer Melodie bilden: Das neu definierte *diastema* bezeichnet den Gesamtumfang einer solchen melodischen kleinsten Formeinheit, ist also auf die Form der Melodie bezogen! Dafür gibt es kein Vorbild in antiker Musiktheorie (oder sonstwo).

Genau diese neue und sinnvolle, Melodie erstmals vergleichbar, aber nicht etwa identisch oder untrennbar damit verbunden, mit Sprachablauf in sprachlichen Einheiten, ablaufende, sinnvoll gegliederte Erscheinung formulierende Version des Vergleichs ist eine große Leistung der mittelalterlichen Musiktheorie. Selbst M. Haas bei seinem so bedeutsamen Überdenken der Alterstruktur bzw. der Beziehung zur Pubertät von, ja nur potentiell erfaßbaren, Adressaten der *Dasia*-Schriften geht davon aus, daß der Autor der *Musica Enchiriadis* einigermaßen konzis formuliert, daß also seine Schrift inhaltlich ohne zu große Brüche zusammenhängt, also keine parataktische Kompilation ist, wie dies für einige Teile der Schrift von Aurelianus gilt; inhaltlich besonders auffällig hinsichtlich der Parataxe von übernommenen antiken „Versatzstücken“ und der eigentlichen, die Tonarten betreffenden Fragen: Diese, noch nur parataktische Verbindung aber ist als die große Leistung Aurelianus anzusehen, als Programm- oder Rahmensetzung für die folgende dann rationale Musiktheorie.

Damit ist doch wohl zu vermuten, daß die zuletzt gegebene Deutung der Begriffe *diastema* und *sistema* — letztere Bezeichnung bei Boethius nicht zu finden — auch für den Anfang heranzuziehen ist, daß da also ganz einfach die entsprechenden, hierarchisch und konkret (ein Thema ist aus Motiven zusammengesetzt) Einheiten von Melodien gemeint sind. Und da erhält der Vergleich einen klaren Sinn, denn tatsächlich ist die Tonfolge des Anfangsmotivs von Beethovens fünfter Symphonie aus den betreffenden Tönen, *n a c h e i n a n d e r* genau wie eine Silbe oder ein Wort in der Sprache zusammengesetzt. Damit aber entfällt auch noch der Bezug zum Tonsystem, den Niemöller schon als angeblich Gemeintes des ursprünglichen, rein formalen, nur die Struktur der theoretisch definierten Größen betreffenden Vergleichs zu begründen nicht imstande war. Es bleibt einmal die Frage, warum Niemöller überhaupt an diese Stelle im Zusammenhang der Frage nach

Raum in der Melik geraten ist, vielleicht weil damit die *Musica Enchiridis* eröffnet wird, und warum es eigentlich notwendig erscheint, auf derartige von Quellen- wie Sachkenntnis kaum berührte Äußerungen einzugehen. Die Verwirrung, die durch solchen Verzicht auf Systematik und historisches Wissen gestiftet werden kann und die Symptomatik können wenigstens die letzte Frage beantworten helfen. Der Verf. bedauert außerordentlich, solche Beiträge beachten zu müssen.

2.8.5 Exkurs zur philosophischen Nutzung des Adrastschen Ton-Buchstaben-Vergleichs durch Johannes Scottus und neuere Fehltritte

Daß Johannes Scottus nicht einmal die Grundlagen der Theorie der Melik verstanden hat, zeigt auch sein Gebrauch des genannten Vergleichs als Beispiel für das bekannte grundlegende Modell seiner Philosophie, das Wiedereinmünden der Vielfalt der Welt in die Einheit, von der die Vielfalt in Harmonie ausgeht.

Glücklich, hier einmal eine scheinbar essentielle Verbindung zwischen Musiktheorie und Philosophie gefunden zu haben, schreibt hierzu K. W. Niemöller, *Die Musik im Weltbild des Johannes Scottus Eriugena*, in *Musik – und die Geschichte der Philosophie u. Naturwiss. i. Mittelalter*, hg. v. F. Hentschel, Leiden et al. 1998, S. 296: *Auch die Musik wird bei der Rückkehr zur Schöpfung, ähnlich wie unter den anderen disciplinae Arithmetik, auf die Zahl Eins, die Geometrie auf den Punkt, auf ihren Ursprung, den tonus, als eigentliche Wesenheit zurückgeführt. ...*, was sich auf die Formulierung in *Peri phys.* V, 869 B bezieht: *Quid de Musica? Nonne et ipsa a principio sui incipit, quod vocant tonum, et circa symphonias sive simplices, sive compositas, movetur, quas denuo resolvens, tonum sui, videlicet principium repetit, quoniam ipso ipsa tota vi?*

Die Verwendung des Wortes *tonus* erweist sich wieder als Beleg dafür, daß Johannes Scottus die von ihm angeführte musiktheoretische Terminologie nicht verstanden haben kann, die rationale Theorie gestattet keine Vermischung von *Ganztonintervall* und *Einzelton*! Und nur der *sonus* kann nach vulgärem spätantikem „Atomismus“ kleinstes Element der Melik sein³²⁶.

³²⁶Von Interesse ist hier die Formulierung von Abaëlard, der die bekannten atomistischen Vergleiche übernimmt, wo er die Idee der *unitas scl. elementum* konkret erläutern will: ...

Es ist ersichtlich nicht schwierig die Herkunft dieser charakteristischen und inhaltlich unbegreiflich absurden Verkürzung des Adrastschen Vergleichsschemas schon bei Martianus Capella zu finden — vorab sei schon bemerkt: Das Element ist nicht das, in das alles „zurückkehren“ kann, irgendeine mystische Eins oder ein mystischer, gar das Wesen der Geometrie ausmachender Punkt (es wäre nicht schlecht, wenn auch Musikwissenschaftler den Text von Euklid selbst lesen würden — sie können aber doch nicht!); dies ist eine hochgradig unsinnige Assoziation: Gottes Einheit, so kurz formuliert, ist doch nicht ein Element, aus dem sich alles andere zusammensetzt, auch gibt es nicht *den* elementaren Ton, sondern deren viele, also viele Einheiten Gottes: Johannes Scottus geht hier also wiedereinmal rein formalistisch vor; hier große philosophische Nutzung von „Musik“ zu sehen, verlangt schon ein Übermaß an betreffender Inkompetenz, Unverständnis und Unkenntnis der relevanten Texte und Sachverhalte³²⁷: Die Theorie der Elemente der jeweiligen

*id est tenor soni individuus, punctum, instans, hoc est praesens tempus indivisibile, simplex locus. ... Logica ingredientibus, Beitr. z. Gesch. d. Philos. u. Theol. 21, ed. B. Geyer, München 1919, S. 168, 34. Klar ist — im Rahmen der für die Zeit möglichen Exaktheit — die Bedeutung des *praesens tempus indivisibile*, klar auch die des *punctum*, obwohl der *simplex locus* eigentlich genau das *punctum* bedeuten müßte. Warum aber spricht Abaëlard nicht vom *sonus*, sondern vom *tenor soni individuus*? Meint er damit nur eine präzisere Formulierung von Tonhöhe, in dem Sinn, daß *sonus* allgemein den *Ton* bedeutet, der spezifiziert wird durch eine bestimmte, „individuelle“ Tonhöhe, dann würde also *tenor individuus soni* die jeweilige Tonhöhe bedeuten, oder meint Abaëlard mit *tenor* das, was Guido damit bezeichnet, die zeitliche Erstreckung — eine solche Lösung ist eher auszuschließen, weil etwas wie ein zeitliches *instantaneum momentum* explizit gemacht wird. Hier wird wieder das Problem erkennbar, daß es natürlich einen solchen elementaren „Zeitpunkt“ nur als solchen gibt, soviele es in der Geschichte der Welt auch sein mögen, auch das *punctum* ist an sich definiert — Tonhöhen gibt es jedoch viele; versucht also Abaëlard dieses Problem durch das Konzept von *sonus*, der als *tenor* eine jeweilige Individuation erfährt, zu lösen? Die Frage ist offensichtlich nicht trivial. Einen klaren Einblick in die demokritische Atomvorstellung bei Aristoteles konnte das christliche Abendland z. B. auch von Averroes erfahren, *Comm. med. in Aristotelis gen. et corr.* I, S. 155 v. b. erfahren.*

³²⁷**Zur Verwendung der „atomistischen“ Struktur der *artes* bei Johannes Scottus** Das „Ausgehen“ vom kleinsten Element ist zusammen mit der „Rückkehr“ zu diesem Element charakteristisch schon in der Formulierung Adrasts, bei Theo Smyrnaeus, *Expos. rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilium*, rec. Hiller, Lips. 1878, S. 49, 12: *καὶ γὰρ συνίσταται ὁ λόγος ἐκ πρώτων γραμμάτων καὶ εἰς ἔσχατα ταῦτα ἀναλύεται.* Auch

Niemöller beachtet diese Quelle nicht, wie so viele andere notwendige Quellen, was angesichts schon längere Zeit vorliegender Literatur eigentlich unverständlich wäre, wenn man ernsthafte wissenschaftliche Bemühung voraussetzen wollte. Er hätte dann vielleicht versucht zu denken, wie denn eigentlich das Zusammenkommen der Fülle der Dinge der „Welt“ in der Einheit Gottes ausgerechnet mit *καὶ εἰς ἕσχατα ταῦτα ἀναλύεται* hätte beschrieben werden können, *ἀναλύεται* ist da zu lesen, und natürlich besteht alles aus den Elementen bzw. dem Element, z. B. den *γράμματα* in der Grammatik bzw. Sprache, weshalb auch alles darin wieder „aufgelöst“ werden kann — nur, daß das Wesen der Grammatik in den Kapiteln *de voce* und *de littera* enthalten gewesen sein sollte, könnte höchstens Niemöller meinen, weil er von atomistischen Modellen in der Antike offenbar ebensowenig wie von den Inhalten der betreffenden antiken Wissenschaften auch nur etwas vernommen hat³²⁸ — das haben auch viele andere nicht, die allerdings auch nicht über entsprechende Dinge geredet haben.

Der dezidierte und systematische Verzicht auf Kenntnisnahme der betreffenden, vielleicht ja etwas schwieriger zu lesenden, vorliegenden wissenschaftlichen Literatur kann, um ein bekanntes Wort zu zitieren, dann eben auch vor Neuentdeckungen nicht schützen. In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, daß in dem zitierten Sammelband von verstreuten Aufsätzen zum Thema Musik und Philosophie im Mittelalter von der vorzüglichen Arbeit von M. Wittmann, *Vox atque sonus, Studien zur Rezeption der Aristotelischen Schrift „De anima“ und ihre Bedeutung für die Musiktheorie*, Pfaffenweiler 1987, keine Kenntnis genommen wird, obwohl hier eine der wenigen und grundlegenden seriösen Arbeiten gerade zu Themen des genannten Sammelbandes vorliegt; ein Lapsus, der äußerst schwer wiegt, aber charakteristisch für die Einstellung der meisten Beiträge ist (explizit ausgenommen werden kann der von Peden, s. u.).

Auch W. Beierwaltes erkennt nicht (vgl. auch o., Anm. 129 auf Seite 608) — obwohl dies nicht nur bei Wissen um den gemeinten Inhalt leicht zu erkennen gewesen wäre —, was bei diesem Modell des „Ausgehens“ von und „Zurückkehrens“ in eine kleinste Einheit und seiner Assoziation durch Johannes Scottus eigentlich an Unsinn formuliert wird, zumal wenn er hierzu gerade hymnisch statt rational formuliert: Man fragt sich, z. B. mit Augustin, der ja, wohl im Gegensatz zu Beierwaltes, Melodien aus der *memoria* selbst gesungen hat, was eigentlich eine Folge von Tongruppen sein soll, die die *Bestimmung von ‘musica’ suggeriert*, seit wann *suggeriert* eine, ja wohl antike oder mittelalterliche *Bestimmung von ‘musica’* etwas und definiert nicht klar, was jeweils gemeint ist? Tongruppen, ja sicher, die gibt es immer, nur Guidos Theorie, die in der *Musica Enchiridis* ihr Vorbild hat bzw. diese auch hierin „klassisch“ vollendet, kennt nicht irgendwelche *Tongruppen*, sondern klar Formeinheiten, von denen die kleinsten höhere bilden können, diese wieder höhere bis zur endgültigen Melodie, die dann in ihren vielfältig korrespondierenden Einzelformteilen eine vollendete musikalische (!) Sinneinheit bildet, *suggerieren* tut Guido, aber auch die *Musica Enchiria-*

dis mit ihrer Aufstellung von *cola et commata* gar nichts, die Autoren *bestimmen*, d. h. doch wohl auch für Beierwaltes, *definieren*; das so schöne *Modell, principum — medium — finis* bewegt sich, in einer Melodie, aus einem „*punktuellen*“, *mit sich einigen Anfang fort*, wo Beierwaltes wohl eine solche Definition bei den doch recht — und Gott sei Dank! — rationalen wesentlichen mittelalterlichen, lateinischen, Musiktheoretikern gefunden haben will, teilt er leider nicht mit; auch nicht, was wohl in einer Melodie ein „*punktuelles*“, *mit sich einiger Anfang* sein könnte? Gibt es auch *mit sich uneinige* „*punktuelle*“ *Anfänge*? Und was sollen eigentlich die Führungszeichen bei im Zusammenhang unverständlichen Wörtern *suggestieren*? Tiefsinn oder, wie seinerzeit als Refrain unter Schülern beliebt, Stumpsinn? Sicher, die Melodien sollen sich zu Anfang, vor allem aber am Ende, und so möglich, wenigstens als nur sehr selten erreichtes Ideal, darauf weist Aribo hin, nach der Tonalität richten, sollen also die *incisiones* möglichst tonal, d. h. final oder affinal schließen — und die Vorstellung, daß sich eine Melodie aus ihrem Anfang, einer Initialformel? einem tonalen Anfangston?, in „*Vielheit*“ *entfaltet*, aus dem Anfang? Auch hier darf, ja muß gefragt werden, wo Beierwaltes Derartiges bei einem mittelalterlichen Autor gefunden haben will — bei dem, der das Singen einer Melodie aus der *memoria* ausführlich und philosophisch theologisch im Gegensatz sachgemäß und sinnvoll, beschrieben hat, mit Sicherheit nicht. Und wenn sich bei Guido, der Augustins Schönheitsvorstellungen weit überwunden hat — darauf sollte der Philosophiehistoriker einmal reagieren! —, der Sinn einer Melodie erst am Schluß ergibt, nämlich aus dem Abschluß der Formen und Korrespondenzen zwischen den Formen der Einzelteile, dann ist das doch wohl kein Zusammenkommen in irgendeiner Einheit. Beierwaltes versucht ein vielleicht tief klingendes, hübsches Bild zu geben, mit mittelalterlichen Vorstellungen hat es nichts zu tun, und kann auch nichts zu tun haben, es wirkt daher nicht nur anachronistisch, sondern peinlich — wenn nunmehr glücklich emeritierte Heidelberger Historiker der Meinung waren und sind, daß die Ergebnisse von Musikwissenschaft eigentlich jeder Gebildete (wirklich? muß man da fragen) verstehen können soll, dann reagiert man als Fachvertreter amüsiert, wenn solcher Aberglaube dann zu Formulierungen wird, berührt dies eben peinlich —, wenn man lesen muß: ... *Eine Folge von Tongruppen, wie sie auch die Bestimmung von 'musica' suggeriert, die sich „nach dem Modell, principium — medium — finis“ aus einem „punktuellen“, mit sich einigem Anfang fortbewegt, sich aus ihm heraus in „Vielheit“ entfaltet. ...*, *Der Harmonie-Gedanke im frühen Mittelalter, Zeitschrift für Philosophische Forschung* 45, 1991, S. 20:

In dem von Johannes Scottus so mißverstandenen bzw. aus Nichtwissen bzw. aus Nichtinteressiertheit an wirklichem Inhalt entstellten, d. h. gerade nicht aus Wissen um seinen Inhalt assoziativ herangezogenen Modell geht es allein darum, daß der Ton das kleinste Element ist, aus dem höhere zusammengesetzt werden können, „höhere“ Elemente wie Intervall oder Systema, die dann, trivialerweise auch wieder darin analysiert werden können — man muß zumindest konstatieren, daß die Verwendung dieses atomistischen Modells durch Jo-

Johannes Scottus zum Zweck einer Verdeutlichung der Relation des alles umfassenden Einen mit dem Vielen und der eschatologischen „Heimkehr“ des Vielen in das Eine nicht gerade von Wissen um das Gemeinte bestimmt sein kann:

Johannes Scottus hat, hier vergleichbar Beierwaltes, den eigentlichen Inhalt überhaupt nicht zur Kenntnis genommen, denn das Eine ist nicht konstituierendes Element höherer Einheiten; also kann man auch aus solchen abwegigen assoziativen Exemplifizierungen nicht auf musiktheoretisches, ja nur Rudimente von atomistischem Fachwissen von Johannes Scottus schließen; das ist ausgeschlossen. Übrigens hätte für solche Vorstellungen, wie sie Beierwaltes hier darlegt, die Idee der *finalis* als Beispiel gar nicht so fern gelegen, denn von ihr geht die Tonart aus und zu ihr „kehrt“ sie „zurück“, wie dies seit der *Musica Enchiriadis* Funktion der *finalis* ist. Von diesem zentralen Element der Musiktheorie der *Musica Enchiriadis* hat Johannes Scottus ebensowenig Wissen wie von der Bedeutung „ihres“ Tetrachords — mit seinem Bezug beweist Johannes Scottus eindeutig, daß er die atomistische Grundlage des Adrastschen Ton-Buchstabenvergleichs geradezu systematisch nicht verstanden hat, bemerkenswert ist aber auch, daß das zentrale Element der Musiktheorie der Zeit, das System der vier *finale*s von Johannes Scottus an keiner Stelle exemplifizierend herangezogen wird; als Beweis für musiktheoretische Kenntnisse ist das auch nicht gerade brauchbar.

Auch von einer Bewegungsvorstellung, die dann sogar noch die Fortschreitung in der Mehrstimmigkeit des *organum* bedeuten soll, kann bei Johannes Scottus keine Rede sein. Ein topisches Modell für Einheit und daraus „entstehende“ Vielheit gibt es in der Musiktheorie, z. B. bei Hucbald, ed. Chartier, S. 144, 1: *In his igitur intervallorum species sollers quisque valet inspicere, quomodo aequalitate quasi fonte quodam materiaque proposita, omnis haec ab ea ratio inaequalitatis profluxerit ...* (schrittweise erweitert bis zur Grenze der menschlichen Stimme). Hucbald sieht dies als Erkenntnis an sich an! Warum sollte man solche Aussagen bzw. Möglichkeiten der Musiktheorie, die Johannes Scottus (natürlich) nicht gesehen hat, nicht berücksichtigen? Hätte Johannes Scottus den *unisonus* angeführt, statt des höchstgradig unpassenden Vergleichs von Adrast, hätte er wenigstens einen Topos musikspezifisch nutzen können, *unisonus* gibt es wirklich nur einen, *soni* dagegen viele, wer soll davon dann die *Einheit* sein? Auch mittelalterliche Texte sollte man inhaltlich lesen.

Wie angedeutet erscheint der Ton-Buchstabenvergleich als (ziemlich armseliges) Rudiment verschiedener atomistischer Ansätze wie bei Adrast (dessen Vorgabe, z. B. vermittelt durch Calcidius Beierwaltes natürlich unbeachtet läßt, obwohl hierfür Literatur vorliegt) in Bezug auch auf die Struktur der Sprache, die vom Buchstaben beginnt, manchmal aber ohne diesen Bezug, also nur hinsichtlich *sonus/tonus*, *monas* und *punctum*; genau dieses Problem ist an der erwähnten Stelle ja Grund überhaupt für die Erwähnung der *artes liberales*, und zwar dezidiert nur der, die die Natur betrachten, denn die beiden anderen, Grammatik und Rhetorik, werden nicht erwähnt, *quod non de verum natura tractare videntur, sed vel*

de regulis humanae vocis, quam non secundum naturam, sed secundum consuetudinem loquentium subsistere Aristoteles cum sui sectatoribus approbat ..., ib., V 869 D, was genau mit der Differenzierung zwischen Grammatik und Musik, die auch bei Johannes Scottus natürlich zu den Wissenschaften *de natura* gehört, in Augustins *De musica* übereinstimmt, I, 3, 5, sowie VI, 14, 47 — hier stimmen die beiden Bücher überein.

Obwohl auch Johannes Scottus natürlich die sozusagen atomistische Struktur der Grammatik kennt — die Auflösung in die *littera* war von der Grammatik vorgegeben —, kann er wohl aus diesem Grund nicht den Vergleich von Ton und Buchstabe verwenden, wenn er ihm überhaupt je begegnet sein sollte, *Hoc autem dico, non quod omnino Grammatica et Rhetorica suis veluti principiis caruerint, dum una ex littera, altera ex hypothesis, hoc est, finita quaestione incipiant, et in eadem resolvantur ...*, beide *artes humanis siquidem argumentationibus et bene scribendi et bene dicendi ars et facta et reperta est. ...*, ib., 870 B: Die *artes* konnten also insgesamt und an sich als Beispiel der abstrakten Struktur eines Ausgangs und einer Rückführung aller erfaßten Erscheinungen auf ein Grundprinzip verwendet werden. Daß bei der Musik ein falsches Element eingesetzt wird, zeigt, wie wenig Johannes Scottus an den konkreten Aussagen der *artes*, an einer durchdringenden Erarbeitung ihres Sinns interessiert war. Dies gilt aber auch für andere Wissenschaften, wie z. B. bei der absonderlichen Vorstellung, daß alles in der Geometrie der Punkt als das ganz allgemein und nicht als *Anfang* verstandene *principium* sei (auch so eine automatische Verallgemeinerung):

Schaut man sich einmal den Anfang des ersten Buches des mathematischen Werks von Euklid an, müßte jedem auffallen, daß neben dem Punkt auch die Gerade — und anderes — definiert wird, daß die Idee einer Art „Reduzierbarkeit“ der Geometrie letztlich auf die Größe des *punctum* für die antike Geometrie eine ebenso absurde Vorstellung ist, wie die analoge „Reduktion“ der Musik auf den *sonus/tonus*, denn auch da muß das Intervall als gleichwertige Größe definiert werden. Bei der *monas* wäre eine solche Reduktion leichter zu rechtfertigen, da die antike Mathematik von den ganzen Zahlen ausgeht und den Körper der rationalen Zahlen nur durch die Proportionen ansatzweise erfaßt; es sind also alle Zahlen Vielfache der Eins, und auch die, an sich recht absonderliche Klassifizierung der Proportionen nach epimoren etc. Klassen kann sich so auf Vielfache der Eins „berufen“. Dennoch ist mit den Mittelbildungen die einfache Elementdefinition der *Eins* auch nicht so ganz einfach durchzuhalten. Immerhin, man rechnet in Proportionen, nicht in rationalen Zahlen!

Wie läßt sich nun der Unsinn der Analogiebildungen bzw. die Entstehung solchen Unsinn rekonstruieren? Klar ist, daß hier die, inhaltlich sinnvoll beschränkte Aristotelische Theorie des *πρῶτον μέτρον*, in sinnwidriger Weise einfach auf andere Bereiche übertragen wird, in denen es ebenfalls etwas gibt, das als kleinstes Element angesehen werden kann. Wie gezeigt, führt dies bei Geometrie und Melik zu Unsinn, bzw. ist klarer Hinweis darauf, daß die Autoren solcher Analogien nichts mehr vom Inhalt der so in ein einheitliches Schema

gebrachten Wissenschaften wissen — von dem vorgenannten Unsinn ganz abgesehen, daß natürlich die Einheit der Welt gegenüber dem Vielen des körperlich etc. „Seienden“ nicht mit dem Element assoziiert werden kann.

Erst recht muß dies von Johannes Scottus Eriugena gelten, wenn er aus dieser topischen Analogiebildung auch noch ein Beispiel für seine transzendente Theorie der schließlich erreichten Umkehr des Vorgangs der Entstehung der Verschiedenheit, ja sogar Gegensätzlichkeit des Seiendem aus dem Nicht-Seienden entnehmen will. Die angesprochenen Analogien, die Johannes Scottus aus Martian entnommen hat, stellen zunächst ja nur formalistische Umschreibungen eines jeweils ersten Elements dar; bei Johannes Scottus wird daraus aber ein Beispiel für transzendente Vorgänge, was nur Verwirrung schafft — wenn man inhaltliches Wissen um die herangezogene Wissenschaft voraussetzt, wie dies offenbar auch Beierwaltes tut, wenn er auf die hier betrachtete Stelle, die dann von Niemöller nochmals erweitert ausgebreitet wird, in *ERIUGENA, Grundzüge seines Denkens*, Frankfurt a. M., 1994, S. 179, verweist, ohne jede Berücksichtigung der Herkunft und des Sinnes bzw. Unsinn der herangezogenen, hochgradig formalistischen Analogien, weshalb man seine „Deutung“ wie die von Niemöller dem total inkompetenten Verfahren von Johannes Scottus gleichsetzen kann oder muß.

Es scheint doch sehr viel leichter zu sein, in immer neuen Wendungen die Vorstellungen des Philosophen sozusagen auf höchster Ebene zu paraphrasieren, als sich um die mühsame Überprüfung der verwendeten Versatzstücke und konkreten Beispiele zu kümmern, was hiermit andeutungsweise nachgeholt sei, auch wenn Beierwaltes solche Arbeit als minderwertig, sicher eines so großen philosophischen Geistes unwürdig, abwertet, worauf oben hingewiesen wurde: Die Musikgeschichte des Mittelalters hat Bedeutung an sich genug, daß, weitestgehende ungedeckte Ramschanleihen bei der Philosophi zur Aufwertung des Objekts höchst überflüssig sind.

Zu beachten ist ja, daß Johannes Scottus in Wirklichkeit an der Natur der Ableitung jeder der *artes* bzw. ihres Stoffes aus einem kleinsten Element, aus einen μέτρον πρῶτον überhaupt nicht interessiert ist, sondern allein an dem Formalismus, daß Verschiedenheit aus einem Prinzip ableitbar ist und in dieses zurückgeführt werden kann. Von dem eigentlichen Sinn solcher sozusagen atomistischen Struktur hat er kein Wissen. Dies gilt ja auch deshalb, weil ein zentrales Problem in diesem Zusammenhang nicht einmal dieser Formalismus ist, sondern die Frage der Art der „Rückführung“: Die Frage, was die Auferstehung des Fleisches ist, wie da die *transmutatio* denkbar sein soll, fordert verschiedene Prinzipien; der Körper bzw. das *caro* kann unmöglich in die Seele als Prinzip zurückgeführt werden, also muß das Fleisch an sich in einer idealen, nicht von der Zeitlichkeit beschmutzten Form auferstehen, als Fleisch, als Mischung aus den vier Elementen zu seiner eigentlichen Natur, wie der Körper des Leprakranken zu seiner Form durch das entsprechende Wunder zurückgeführt wird.

artes findet man, worauf noch in Zusammenhang mit der Verballhornung antiker Rhythmustheorie durch Martianus Capella einzugehen ist, in 971, wo die jeweils kleinsten Elemente genannt werden, *punctum*, *monas*, *sonus* und *tempus*, was dann bei Johannes Scottus zu der leicht absurden Exemplifizierung des Zurückkommens der Vielfalt des Seienden in die Einheit des Nicht-Seienden durch eben dieses Modell der atomaren Struktur führt — *absurd* deshalb, weil auch das *punctum* in der Geometrie natürlich nicht als eine Art „Ureinheit“ angeführt werden kann; zumindest muß noch die Gerade als weitere Größe eingeführt werden (zumal die antike Mathematik nicht fähig war, eine Isomorphie zwischen den reellen Zahlen und der „kontinuierlichen“ Zahlengerade zu formulieren). Darauf ist noch in Hinblick auf weiter krasse Irrtümer von Beierwaltes und Niemöller näher einzugehen.

Die ursprünglich Aristoxenische Unterscheidung von zusammengesetzten und nicht-zusammengesetzten Intervallen findet man 949, allerdings, und hier ist Johannes Scottus tatsächlich eigenes Formulieren zuzuerkennen, in Hinblick auf die antike Theorie nicht ganz adäquat. Die Hierarchie der Größen, zu denen sich das Tonelement bei Adrast „zusammensetzt“ fehlt bei Johannes Scottus ganz, er kennt also nur die angegebenen Stellen bei Martianus, nicht Chalcidius und die anderen — potentiellen — Vorlagen des Adrastschen Vergleichs für das Mittelalter.

Statt der bei Martianus, 949, adäquat auftretenden allgemeinen Intervallkategorie als der Differenzierung durch *zusammengesetzt* bzw. *unzusammengesetzt* unterworfenen Größe führt Johannes Scottus nur die ihm natürlich wichtigeren Konso-

Genauso wird bei der letzten Rückführung das *caro* von seinen Entstellungen durch die Zeitlichkeit befreit. Hier liegt dann der Ansatz, der das Prinzip des Ausgehens von und Zurückkehrens zu einem *principium* mit der Kategorie der *harmonia* verbindet. Auch insofern muß gefolgert werden, daß für Johannes Scottus die Spezifik der „atomaren“ Struktur der *artes* ohne jedes Interesse sein muß; ein Versuch der Erkenntnis, was die einzelnen Wissenschaften wirklich sagen, wäre hier nur höchst hinderlich gewesen. Johannes Scottus enthält sich insbesondere in der *ars musica* des notwendigen Wissens; hierin modernen Philosophen vergleichbar, die sich anmaßen, über wissenschaftliche Erkenntnisse zu schreiben, von denen sie nichts verstehen, wie dies exemplarisch, wenn das Beispiel nochmals erwähnt werden darf, H. G. Gadamer in seinem Aufsatz zur Quantentheorie vorführt. Nur, Johannes Scottus hat das Eigentliche im Sinn, die Rückkehr des Vielen in das Eine, von dem das Viele ausgegangen ist; rein formal war hier die atomistische, zum Topos gewordene Formulierung von Adrast zu verwenden, inhaltlich ist sie Unsinn, das ist für Johannes Scottus aber gar nicht von Wichtigkeit!

nanzen an, womit klar wird, daß er die genannte Differenzierung formal benötigt als Hinweis auf sozusagen komplexere Harmonie-gebilde, die sich doch alle wieder in die *monas* „zurückziehen“ können. Zudem gebraucht er das einfachere Wort *simplex* — eine solche rein formulatorische „Korrektur“ der Vorgabe von Martian bedeutet ersichtlich kein sehr weit gehendes eigenes Denken, vor allem aber kein musiktheoretisches Denken.

Und hier wäre wieder zu fragen, was sich denn Johannes Scottus unter *einfachen* und *zusammengesetzten* Konsonanzen eigentlich vorgestellt haben könnte — ein Vorbild bei Martianus Capella gibt es nicht; aber auch Boethius benutzt diese Differenzierung nicht (etwa zu Differenzierung der Konsonanzen modulo Oktav). Weil Johannes Scottus die Unterscheidung späterer Schriften zur Mehrstimmigkeit nicht geläufig gewesen sein dürfte, wird erkennbar, daß er hier frei dem formalen Bedürfnis folgend, nicht aber musiktheoretisch spezifisch formuliert; die Anwendung der Differenzierung ist nicht mehr als eine formale Erweiterung, die vielleicht der Vorgabe der Zahlentheorie folgt, wo ja auch einfache und zusammengesetzte „Dinge“ zu finden sind. Nur einfache *symphoniae* sich wieder in die Einheit auflösen zu lassen, war offensichtlich etwas zu wenig gesagt, abgesehen davon, daß auch ein solcher Formalismus Unsinn ist, die Wesenheit *Konsonanz* (spezifisch in der Musik) ist nicht in den Ton aufzulösen. Dies aber bedeutet wieder, daß es Johannes Scottus hier gar nicht um spezifische musiktheoretische Größen ankommt, daß er deren fachterminologischen „Inhalt“ nicht kennt.

Schwerer noch — für die Beurteilung der Existenz musiktheoretischen Wissens bei Johannes Scottus — wiegt aber die Frage, was sich denn der Philosoph gedacht haben könnte, was den *tonus* mit der Einheit vergleichbar gemacht haben könnte, in die die Vielheit der Welt letztlich zurückkehren muß, und von der sie ja auch als Harmonie des Verschiedenen ausgegangen ist. Niemöller schreibt dazu, ib., *Eriugena verdeutlicht diese eschatologische Sicht der Harmonie durch eine Analogie zur Musik ...* Nur, wenn man danach fragt, was konkret, d. h. in den gebrauchten musiktheoretischen Begriffen wirklich dieser *eschatologischen Sicht der Harmonie* entsprochen haben könnte, wird die Sinnlosigkeit bzw. der reine Formalismus der „Argumentation“ von Johannes Scottus unübersehbar: Weder die Transpositionsskalen, noch Oktavgattungen noch der Ganzton könnte von irgendjemandem, der die Theorie der Melik verstanden hat, in einem solchen transzendenten Sinne auch noch zur Verdeutlichung der gemeinten Rückkehr der Vielfalt der, den Kriterien des

Seienden unterworfenen Dinge zur Einheit angeführt werden.

Es bleibt also die Bedeutung *tonus i. e. sonus*, also der Einzelton, wie dies dem ursprünglichen Vergleich ja auch entspricht — und man kann natürlich jede melische Gestalt wieder in ihre Töne „auflösen“, wenn man deren skalische Ordnung durch Intervalle oder Konsonanzen voraussetzt! Dies wird für die Neukonzeption von Musiktheorie im Mittelalter wesentlich.

Die letzte Komplikation braucht man für die Formulierung von Johannes Scottus aber gar nicht zu beachten: Natürlich basiert sie auf dem Formalismus, daß der *sonus* kleinster Teil der Melik ist; daß Johannes Scottus hier nicht noch die Rhythmik beachtet, ist zwar ein wissenschaftlicher Lapsus, kann aber übersehen werden, denn schon die nur die Melik berücksichtigende Formulierung ist als spezifisch inhaltliche Erläuterung musiktheoretisch gesehen nur wieder als absurd zu bewerten. Ein eschatologisches Auflösen der Konsonanzen in den auch noch den einzelnen *tonus* im Sinne der „Rückkehr“ der Fülle der Welt in das Eine ist hochgradiger Unsinn — wenn man musiktheoretisch denkt³²⁹.

³²⁹**Inhaltslose Formalismen in Texten des 13. Jh.** Auf eine amüsante Verwendung des ursprünglich Adrastschen Vergleichs weist W. Hirschmann, *Wissenschaftstheorie im pragmatischen Kontext*, in *Musik — und d. Gesch. d. Philsoph. und Naturwiss. ...* hg. von F. Hentschel, S. 239, hin (ohne allerdings die in der Literatur dargestellte gesamte Tradition zu beachten); es geht um einen weitgehend kompilatorischen, inhaltlich irrelevanten Text zur Musik von zwei Mönchen des Klosters Heilsbronn zu Ende des 13. Jh. Darin wird das Lernen aus der Gliederung des Stoffes abgeleitet und dazu der Vergleich von Musik und Grammatik verwendet, allerdings in einer Weise, die nur noch „etymologische“ Assoziation nutzt:

Quemadmodum puerulus rudimenta grammaticae recepturus docetur primo litteras cognoscere. Secundo easdem in sillabas conpingere. Tercio sillabas in dictiones formare. Quarto ex dictionibus orationem ordinare. Sic in proposito, qui se ad musice disciplinam aptare desiderat, oportet primo litteras alphabeti, quae sunt quasi quaedam signa sonorum ymaginacioni imprimere. Secundo his litteris quasdam sillabas quasi quaedam vocum sustentamenta coniungere. Tercio sonos ex his elicitos in consonancias distinguere. Quarto ... cantum cuiuslibet toni ordinabiliter resonare.

Schon die letzten zwei Aufgaben erweisen den Vergleich nicht als inhaltlich begründet, sondern ausschließlich formalistisch als Ergebnis der gesetzten Anzahl von Objekten. Diese inhaltlich geradezu völlige Inkongruenz zum traditionellen, mittelalterlichen Auftreten

des Vergleichs, fällt auf, weil Guido den Vergleich in sehr sinnvoller Weise von der *Musica Enchiriadis* übernimmt und erweiternd darstellt, nämlich auf den Melodieverlauf bezogen, wo tatsächlich ein Intervall als Einheit aus zwei Tönen „zusammengesetzt“, nämlich als Maß der Folge von Tönen verstanden wird, wozu noch die Begriffe der *neuma* und des *motus* hinzukommen. Die beiden Autoren haben offensichtlich erhebliche Mühe gehabt, sachgemäß darzustellen und auch die Lehre zu gliedern.

Ganz absurd wird aber der Vergleich zwischen der grammatischen Silbe und den hexachordalen *syllabae* der Musik, da letztere nur die aus der antiken Tetrachordstruktur entwickelte Symmetrie der Halbtonlage — zunächst in der *Musica Enchiriadis* die Wahl des symmetrischen Tetrachords *1, 1/2, 1*, statt des antiken *1/2, 1, 1* — erweitern, also nicht einmal etwas mit der von Adrast formulierten Relation von Ton zu Intervall zu tun hat. Auch hier handelt es sich um einen reinen, eben nur noch durch die gleiche Benennung „begründeten“ Formalismus, den der moderne Berichterstatter aber nicht bemerkt — dieser Text gehört also nicht in die Tradition der Versuche einer Erklärung musikalischer Strukturen durch Vergleich mit Sprache bzw. deren grammatischen Kategorien. Das Beispiel kann eher als abschreckendes Muster strukturell inhaltsloser, formalistischer Assoziationen dienen.

Das Gleiche läßt sich zu der „Nutzung“ des Vergleichs von Marchettus von Padua sagen, der einmal in absurder Weise den *tonus* als *κῶλον*, *latine membrum* bezeichnet, weil *tonus membrum omnium symphoniarum* sei, *Lucidarium*, II, III, worauf in der Literatur bereits verwiesen wurde. In der gleichen Schrift, IX, I, wo eine Intervallklassifizierung in gleichem Geist wie an der genannten Stelle erfolgt, die etwa Intervalle *semitonium, tonus, semiditonus et ditonus* als *syllabae* bezeichnet, *quae consonantiarum membra proprie nuncupantur*. Die Unbrauchbarkeit derartiger Benennungsargumentationen liegt auf der Hand.

Von gleichem Formalismus ist übrigens eine von A. M. Peden im gleichen Sammelband, *Music in medieval Comment. on Macrobius*, veröffentlichte Glosse zu Macrobius von Wilhelm von Conches, wenn, ib., S. 155, Anm. 17, der Begriff *antistropha* nur deshalb mit dem *organum* in Verbindung gebracht wird, weil das Wort wörtlich gedeutet wird als *contraria conversio*; in der Musik bietet sich, aber rein formal, hier geradezu natürlich die Gegenbewegungsregel an: *quia dum cantus extollitur, organum deprimitur et econverso*; ein recht sinnloser Formalismus insbesondere in Hinblick auf die Vorlage, s. auch u.

Wieder wird deutlich, daß von einem inhaltlichen Bemühen um Verstehen der Musik und der Struktur ihrer Theorie bei Philosophen nur selten gesprochen werden kann; der hier zu bemerkende Assoziations-Formalismus ist auch für mittelalterliches „Denken“ inadäquat, was Peden nicht explizit macht: Was den mittelalterlichen Philosophen allein interessiert, ist die Möglichkeit einer Anbindung konkreter, nämlich liturgischer, der einzig theoretisch geregelten, Musik der Zeit, an das Prinzip der Sphärenmusik, ohne daß daraus irgendwelche, wenigstens wertungsmäßig konkretisierbare Folgerungen gezogen werden könnten: Die konkreten Strukturen und deren Natur interessiert den Philosophen überhaupt nicht, hier

Genau dies aber tut Johannes Scottus eben nicht, er sieht eine Formulierung, die etwas wie eine Ableitung der Harmonie der Musik von einem Ursprung kennt, in den wieder alles „aufgelöst“ werden kann — dies entspricht auch dem ursprünglichen Vergleich bei Adrast —, und wendet dieses Schema rein formal auf seine Vorstellung an. Das Problem einer fachspezifischen Konkretisierung stellt sich ihm natürlich nicht, einmal, weil eine solche Frage gegenüber dem eigentlich zu Sagenen ohne jeden Belang ist, zum anderen aber, weil er die spezifische Bedeutung nicht kennt, ihm reicht die formale Parallelität. Dies aber ist ein methodischer Hinweis darauf, daß man nicht einfach Formulierungen paraphrasieren und sofort in die höhere Bedeutung „umwandeln“ darf, sondern nach der inhaltlichen Bedeutung bzw. Bedeutungsmöglichkeit einer solchen Formulierung fragen muß, um überhaupt einen Einblick in die Bedeutung von Musik für das Denken von Johannes Scottus zu gewinnen: Diese Bedeutung beruht allein auf der Vermittlung formaler Relationen, deren wirklicher, sachbezogener Sinn nicht (mehr bzw. noch nicht) interessiert. Johannes Scottus erweist auch hier, daß ihn die Fachwissenschaft *Musiktheorie* als solche nicht betrifft, sie ist „Lieferant“ für Relationen, z. B. zur „Begründung“ des Harmonie-Begriffes; wie das konkret begründet ist, ist ohne jede Relevanz. Hier genügt die Existenz einer Autorität.

Und genau hier ist zu erkennen, daß ein Philosoph wie Johannes Scottus letztlich von vornherein unfähig war, das zu leisten, was die „einfachen“ fränkischen Musiktheoretiker seiner Zeit geleistet haben: Die Schaffung einer praktisch anwendbaren Musiktheorie, einer Rationalisierung der Wirklichkeit, einer echten Abstrak-

reicht ihm die formale Assoziationsmöglichkeit. Hier ist die Einstellung von Wilhelm von Conches identisch mit der von Johannes Scottus. Bei aller Bewunderung für die Weltmodelle und Assoziationsfülle kann nicht einfach übersehen werden, daß die Verifizierbarkeit von Verweisen auf Musik, also auch die konkrete Begründung von übergeordneten, Musik-verwendenden philosophischen Konzepten oft keinen wirklichen Bezug zu Musik und ihrer Theorie besitzt — und damit letztlich auch irrelevant für die eigentliche Leistung der Musiktheorie bleibt. Der Verzicht neuerer Deutung auf entsprechende Wertung derartiger philosophischer Ansätze hinsichtlich ihrer strukturellen Verifizierbarkeit verhindert eine angemessene Bewertung; die Begeisterung des Glaubens oder eher Aberglaubens, endlich irgendetwas philosophisch „Tieferes“ in Bezug auf Musik gefunden zu haben, verdeckt dann die Frage, was denn an oder von Musik und Musiktheorie wirklich herangezogen wird; so gut wie immer handelt es sich um Formalismen ohne spezifisch musikalischen oder musiktheoretischen Sachverhalt.

tion. Johannes Scottus bleibt hierin ganz auf dem Niveau von Martianus Capella. Natürlich bedeutet dies keine Abwertung seiner philosophischen Arbeit als solche, die Forderung aber an den methodischen Umgang mit denen seiner Formulierungen, die musiktheoretische Begriffe verwenden, besteht in der durchgehenden Überprüfung ihrer Relation zum eigentlichen Inhalt der Theorie. Nur so ist es möglich, die ungeheure Leistung der genannten fränkischen Musiktheoretiker seit Aurelian historisch angemessen bewerten zu können — die Leistung, die Voraussetzung dafür geschaffen zu haben, daß auch Musik der Rationalität und Tiefe fähig wird, die anderen Kunstformen natürlicher gewesen zu sein schien. Niemöllers Paraphrasierung ist dazu nicht imstande, sie verhindert das Verständnis dieser mittelalterlichen Leistung ebenso wie ein adäquates Verständnis der philosophischen Aussagen von Johannes Scottus.

2.8.6 Exkurs: Musik und Grammatik in mittelalterlicher Theorie; ein bekanntes Thema in ganz neuer Darstellung

Angesichts des Umstands, daß die neueren Deuter des Themas der Verwendung von Kategorien der Grammatik in der mittelalterlichen Musiktheorie dezidiert auf Kenntnis verzichten einmal von den antiken Vorgaben, was angesichts mangelnder Wissensfähigkeit weniger erstaunlich ist, dann aber auch von den für das Mittelalter wesentlichen Veränderungen und der Tatsache, daß es dazu, ein allerdings nicht ganz in die Natur der üblichen feuilletonischen Gefälligkeitswissenschaft passendes Buch gibt³³⁰, machen ein paar Hinweise auf diese Relation offenbar nicht überflüssig. Besonders charakteristisch ist hier die Arbeit von Sr. Emmanuela Kohlhaas, *Musik und Sprache im Gregorianischen Choral*, die von der eigentlichen Bedeutung und Funktion des Vergleichs wie von vielem anderen wie ihr Doktorvater, der hier wohl eher ein Rabenvater war, ersichtlich nichts verstanden hat, auch nicht die Beziehungen zu antiken Vorgaben (vgl. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 783 ff.). Auch deshalb werden, leider, einige Hinweise notwendig, handelt es sich doch wieder um vermeidbare und erkenntnisschädliche Verhunzungen musikwissenschaftlicher Arbeitsweise und Verdeckung der musikhistorischen Sachverhalte; deren Bedeutung aber steht außer Frage.

³³⁰ *Musik und Grammatik*, München, Salzburg 1977, dessen Ergebnisse, zumindest was die Nachweise von quellenmäßigen Zusammenhängen allein schon durch einen Stellenindex anbelangt, schnell erfahrbar wären. Allerdings verlangt ein solcher Beitrag etwas mehr, als höchstens einen einzelnen Satz herauszuholen, den dann überhaupt nicht zu verstehen, auf jede Kenntnisnahme des Kontexts zu verzichten, um schneller selbst irgendetwas schreiben zu können, und Kenntnisse der Literatur vorzutäuschen, wie dies exemplarisch N. Phillips vorführt.

L. Finscher hat in einem, nicht mehr ganz neuen, Verweis auf die Situation von Musikwissenschaft in Deutschland den eher trivialen Hinweis darauf gegeben, daß man vorliegende Literatur nicht zugunsten schnellen eigenen Schreibens so systematisch nicht lesen sollte; Verf. hat sich dieses Postulat zu Herzen genommen, auch wenn er damit von Seiten radikaler Nichtleser aus den Gefilden der höheren Musikwissenschaft unerträglicher Polemik in charakteristischer Sachunbezogenheit geziehen worden ist — wie bereits schon einmal formuliert: Einen Augiasstall kann man kaum mit sanften Mitteln zu reinigen (wenigstens) versuchen; nein, Verf. ist nicht der Meinung, ein wissenschaftlicher Herkules zu sein, dafür ist schon der Verschmutzungsgrad viel zu hoch.

Daß das recht formalistische Schema von Adrast essentiell auf der Gliederung von Aristoxenus beruht, obwohl es dieser dann doch krass widerspricht, worauf noch in Zusammenhang mit dem rhythmisch kleinsten Element einzugehen ist, wird von E. Frank, *Plato und die sog. Pythagoräer*, Halle 1923, wie zu erwarten nicht bemerkt, weshalb seine Zuordnungen zu ganz anderen Beziehungen zwischen Musik und Sprache bei Plato nur als formalistisch assoziativ, aber nicht als sinngemäß zu bewerten sind. Daß L. Richter, *Zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Plato und Aristoteles*, Berlin 1961, S. 20 f., diese von vornherein absurden Vorstellungen von Frank nur referiert, entspricht der Tendenz der von Richter bevorzugten Methode eines Wissenschaftsstils der referierenden Bibliographie; ebensowenig läßt sich aus diesem formalistischen Vergleich von in den beiden *artes* zur Verfügung gestellten zusammengesetzten Größen ein Bezug zur bekannten Äußerung von Quintilian ziehen, daß Archytas et al. die Grammatik der Musik untergeordnet hätten. Eine auch nur ansatzweise eigenes, gar noch philosophisch geschultes Denken verratende Gliederung, die den Ton als elementares Konstituens des Intervalls verstehen kann, ist inhaltlich Unsinn: Ein Abstand zwischen zwei Größen, so das Aristoxenische Modell, bzw. eine Proportion zweier Zahlen kann nicht als „Zusammengesetztes“ aus den jeweiligen Größen verstanden werden: Der Abstand zwischen der Intelligenz von Adrast und der von Plato besteht nicht aus den beiden Intelligenzen, da der von Plato durch die von Adrast höchstens eine Nullmenge hinzugefügt werden könnte — die Systematik von Aristoxenus wird sogar verdorben, weshalb man hier assoziierend eigentlich von einer Menge negativen Maßes sprechen müßte.

Das Intervall zwischen G und d ist das Gleiche wie das zwischen c und g , weshalb es auch nicht aus zwei Tönen bestehen kann — um nur extrem offenkundige Beispiele für den inhaltlosen Schematismus von Adrast anzufügen, die Aristoxenus nicht unterlaufen konnten, vgl. *Elementa rhythmica* II, 275, ed. Pearson, S. 4, 27, und unten: Ein Abstand zwischen zwei Einheiten bzw. die Klasse von Tonpaaren, oder wie man noch das Intervall abstrakt definieren kann, ist nicht eine aus zwei Elementen bestehende Größe, so wie z. B. die Silbe, die gleichzeitig ein Wort ist, *Haas* aus vier Buchstaben bestehend einen bedeutenden musikwissenschaftlichen Sinn hat: Diese Silbe besteht aus den vier Buchstaben (sehr vereinfacht formuliert, aber für den Zweck ausreichend), weil diese sukzessive aufeinanderfolgend als (semantisch und klanglich) geschlossene Nachricht verstanden werden. Die Dis- oder Konsonanzempfindung besteht nicht aus zwei Tönen, genau wie die Empfindung

Aufschwungsquart nicht aus zwei Tönen bestehen kann.

Daß die Zeit danach, die Zeit des weitgehenden, verbreiteten wissenschaftlichen Verfalls solche Vergleiche begierig rezipieren konnte, genau wie im Referat von Richter ohne inhaltliche Kritik, verweist nur auf den Zustand der entsprechenden Fachbildung; und es ehrt Boethius, daß er diesen Vergleich nicht angeführt hat, ein klarer Beweis, daß Boethius denken konnte — auch deshalb ist es aber auffallend, daß Martianus Capella den Vergleich ebenfalls nicht verwendet, was auf eine nicht ganz „unwissende“ Vorlage deuten könnte; dies gilt auch für Aristides Quintilianus! Immerhin hat Martianus dann offenbar keine der Quellen von Adrasts Vergleich gekannt.

Daß schließlich die mittelalterliche Theorie aus diesem formalistischen Vergleich ein wesentliches Erkenntnisinstrument ziehen konnte, Musik als sinnvollen Verlauf zu verstehen, liegt an der, nicht nur hier bereits mehrfach, offenbar ohne Erfolg, bemerkten grundsätzlichen Umdeutung: Die jeweils verglichenen Elemente werden wie in der Grammatik, so auch in der Musik als Elemente des Verlaufs verstanden, also ein Intervall als Folge zweier Töne, womit natürlich ein Intervall, als sozusagen ausgeschrittener Abstand zwischen zwei Tönen mit einigem Recht als aus zwei konkreten Tönen bestehendes Element eines individuellen melischen Verlaufs verstanden werden konnte, weshalb Guido in den Vergleich auch den Begriff der/des *neuma* eingebracht hat; hinzu kommt sein Begriff des *motus*, womit einprägsam eben diese Bewegungskomponente, das Aufeinanderfolgen der zwei, natürlich irgendein Intervall „erfüllenden“ Töne beschrieben wird; ein Hinweis darauf, daß intuitiv Musik wie bei Aristoxenus, natürlich nicht direkt abhängig, als Bewegung verstanden wird — was übrigens kaum überrascht, die Bildung des Begriffes *motus* dagegen ist nicht trivial, stellt sie doch eine Rationalisierung dieser intuitiven geistigen Repräsentation dar, und zwar in Verbindung zum rein gestaltmäßig formulierten Element des Intervalls — man sollte schon einmal beachten, welche geistigen, und wirklichen, Erkenntnisse Guido und andere Musiktheoretiker des lateinischen Mittelalters geleistet haben, auch wenn es ein wenig eigenes Denken verlangt und die Philosophie der Zeit nicht als geistig bedeutsamer zu erkennen gibt.

Nur dezidierte Ignorierung der Aussagen von Quellen kann die historische Dimension dessen nicht verstehen, was eine Parallelisierung von Gliederungseinheiten des Verlaufs einer Melodie als *particulae* auf verschiedener Ebene mit den

particulae der Sprache, als da sind *cola et commata* für die ganz neuartige Verstehensmöglichkeit von Melodien als sinnvoll gegliederter Gestalten bedeutet: Da konnte tatsächlich der einzelne Ton als kleinstes Element verstanden werden, aus dem sich eine zweitönige *neuma* als nächsthöhere Gliederungseinheit im Ablauf eben konkret zusammensetzt: Zum erstenmal in der Reflexion über Musik wird ganz konkret Melodie als Gestalt verstanden, als Folge bestimmter, in ihrer jeweiligen gestaltmäßigen Relation zueinander ihren eigenen Sinn habenden Gestalteinheiten. Und da diese Gestalt in der Zeit erlebt wird — was Guido keineswegs davon abhält, gestaltmäßige Kategorien zur Beschreibung zu verwenden, wie etwa das *Spiegelbild* bei gleichartig entgegengesetzt verlaufenden Tonfolgen, wie *c d* zu *d c* —, ist die einzige sinnvolle Möglichkeit einer Erklärung dieser Art von Gestalten die Parallele zur Grammatik: Auch da ergeben sich — in dem einfachen semantischen Modell — Folgen von Einheiten, die Sinn in den jeweiligen Relationen zueinander, also etwa im Satz als Folge von Satzteilen, diese als Folge von Wörtern, etc. bis hin zu den die Silben konstituierenden Buchstaben³³¹ finden. Als Ablauf und Gestalt ist da der Buchstabe Konstituens der Silbe und diese wieder konstituiert das sinntragende Wort, etc. Die strukturelle gesehen Fehlerhaftigkeit des Vergleichs von Adrast hat hier immerhin die Formulierung eines wie gesagt in der Musikgeschichte erstmaligen Verständnisses der eigentlich ablaufenden Melodie als Gestalt ermöglicht. Zu solchem Denken war Adrast von vornherein unfähig: Die mittelalterliche Rezeption des Vergleichs bedeutet seine grundsätzliche Veränderung!

Von Interesse ist übrigens zu sehen, daß diese Neuerung der Betrachtungs- bzw. Anwendungsweise des Vergleichs auch neueren Autoren erhebliche Probleme bereitet: Das beweist in großer Klarheit A. Riethmüller in seinem Beitrag *Probleme der spekulativen Musiktheorie im Mittelalter*, S. 196 f., in *Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 3, *Rezeption des Antiken Fachs im Mittelalter*, Darmstadt, 1990, exemplarisch. Riethmüller, der auf die Beachtung der Tradition und der, schwieriger zu lesenden Literatur vollständig verzichtet, bemerkt, daß der Vergleich deshalb nicht zutreffend sei, weil in der Grammatik die Folge der Elemente zu höheren Einheiten eindimensional sei, in der Musik dagegen zwei Bereiche zu beachten wären, nämlich Zeit, bzw. Rhythmus und Melik; das eigentliche Problem des bei Adrast ausschließlich

³³¹Durchgehend wird hier der mittelalterlichen Vereinfachung folgend, Phonem und Buchstabe — sachlich natürlich unzutreffend — identifiziert.

auf das theoretisch definierte Material der Melik bezogenen Vergleichs, die Relation von Tonelement und Intervall als ebenfalls potentiell elementarer Größe — *δίησις* als kleinstes, alle anderen konstituierendes Element — wird dabei von Riethmüller nicht gesehen:

Daß übrigens auch *in der Grammatik* die Zeit eine Rolle spielt, kann das oben genannte Beispiel der Silbe *Haas* zeigen: Die zwei Buchstaben ergeben — deutsche Konvention — ein langes, sich also wohl zeitlich erstreckendes Klangelement, einen langen Vokal, wogegen das ebenfalls einsilbige Wort *Haß* in klarer rein zeitlicher Opposition zum erstgenannten Wort steht: Das *a*, der Vokal, ist hier kurz; außerdem ist Sprache als Nachrichtenvermittler bekanntlich eine Folge von kleinsten bedeutungsunterscheidenden artikulatorischen Merkmalen, also trivialerweise auch zeitlich — nur, genau dieses Merkmal hat Adrast und die, die nach ihm folgend diesen unsinnigen Vergleich übernommen haben, dezidiert nicht gemeint, sein Vergleich bezieht sich ausschließlich auf die theoretisch definierten Materialfaktoren, Ton, Intervall, Intervallkombination ..., also die Objekte der einzelnen Abteilungen in der Aufstellung von Aristoxenus (daß die grundlegende *κίνησις φωνῆς* fehlt, spricht für die Einfalt von Adrast).

Die zitierte Feststellung schließlich muß der bereits oben zitierten Aussage der von Riethmüller unbeachtet gelassenen *Musica Enchiriadis* natürlich widersprechen, daß nämlich *particulae sunt sua cantionis cola vel commata, quae suis finibus cantum distingunt. ... At ipsa commata per arsin et thesin fiunt, id est levationem et positionem ... Discrimen autem inter summam et infimam vocem commatis appellatur diastema. Quae diastemata nunc quidem minora sunt, ... nunc maiora ...*, womit der Vergleich grundsätzlich über die antike Vorlage erweitert wird: Als *intervallum* werden die entsprechenden Begriffe der rein theoretischen, sozusagen abstrakt nur gestalthaften Systematik bezeichnet, als *diastema* dagegen, wie bereits oben ausgeführt, der jeweils einen Abschnitt, eben ein *colon* etc. als Gesamtambitus bestimmender Tonabstand. Vollkommen klar ist auch, daß mit den jeweiligen *finis particularum* das angesprochen wird, was als Lehre der *affinales* und *finales* zu bezeichnen ist, die Anfänge der Tonalität (ed. Schmid, S. 22, 21).

Riethmüller läßt übrigens erwartungsgemäß auch außer Acht, was Guido aus dieser Vogabe gemacht hat, nämlich den Inhalt des 15. Kapitels des *Micrologus*. Es reicht jedoch, allein die Ausführungen der *Musica Enchiriadis* zu beachten, daß

Riethmüller bei seinen Ausführungen den eigentlichen Sinn der neuen Form des Vergleichs nicht verstanden hat, ja den Unterschied zwischen der Adrastschen und der mittelalterlichen Verwendung des Vergleichs nicht sehen kann; vielleicht unter dem Einfluß des Philosophen Lohmann.

Riethmüller kommt also zu dem Schluß, ib., in der für ihn so typisch vorrational assoziativ schillernden Ausdruckweise, daß die *Musica Enchiriadis* — daß die Metrik bzw. Rhythmik ein wesentlicher Gegenstand der *ars grammatica* war, daß keine Silbe ohne Quantität und melischen „Akzent“ auch nur gedacht werden kann, bleibt Riethmüller offenbar völlig verborgen — andererseits wüßte man natürlich gerne, wo der von ihm angesprochene Vergleich eigentlich „Rhythmisches“ mit eingezogen haben könnte, daß die antike Musiktheorie die essentielle Unterscheidung von Melik und Metrik macht und weitergibt, scheint Riethmüller bei seinem Formulieren auch nicht bewußt gewesen zu sein, was zu recht seltsamen, eben *schillenden* „Aussagen“ führt: *die alte Analogie zwischen grammatischen und musikalischen Elementen wieder aufgreift ..., indem der für die Sprechstimme (vox articulata) veranschlagte Dreischritt Buchstabe – Silbe – Wort/Name (schließlich – als Ganzes — Rede, „oratio“) mit dem für die Singstimme (vox canora) reklamierten Dreischritt Ton – Intervall – System (schließlich – wiederum als Ganzes – Melos) verglichen wird. Man kann sich dieses von der Singstimme gebildete Melos, um in der Sprache der Analogie zu bleiben, mit einer sehr viel später aufgekommenen Bezeichnung als „Klangrede“ vorstellen. Daß dies damals noch außerhalb des Horizonts hat liegen müssen, rührt nicht zuletzt daher, daß der Vergleich von Laut- und Tonlehre schillert, die Analogie eine Klippe aufweist. Was in der Grammatik durch Zusammensetzung vom einzelnen Buchstaben bis zur ganzen Rede eindimensional darstellbar ist, löst sich in der Musik in zwei ... Dimensionen auf, ... nämlich Tonhöhen- und Zeit- oder Tondauerordnung. Und die Analogie des Beginns der Musica Enchiriadis bezieht sich auf jene und nicht ... auf diese. Es werden also nicht sozusagen Grammatik und musikalische Grammatik im Sinne eines „musikalischen Satzbaus“ in Parallele gesetzt, sondern Sprechstimme und Singstimme, obwohl sich beide in der Zeit fortbewegen, werden in unterschiedliche Dimensionen hineingestellt und verfolgt. Die Vergleichung der Schritte vom Buchstaben zur Rede mit denen vom Ton zum Melos ist insofern nicht einfach, als für die Musik bzw. die Singstimme zusätzlich die Tonhöhendimension ... gewonnen werden muß, und darin liegt die vornehmste Aufgabe jener Analogie, durch die auch die Zahlen doppelt mitgesetzt sind. Zum einen*

nämlich sind sie durch das tonhöhenbestimmte Melos, zum anderen durch die Zeitbestimmte Rede impliziert, wenn auch in kaum vergleichbarer Weise. Denn *sonus* und *numerus* treffen sich nicht nur in der Dimension von Tonhöhe, Tonsystem und Harmonik, sondern auch im Rhythmischen. *Numerus* war sogar seit dem ersten vorchristlichen Jh. ein Substitut für den *Terminus rhythmus* ...

Die letzte „Erkenntnis“ ist atemberaubend, denn *numerus* ist die „wörtliche“ Übersetzung von $\rho\nu\theta\mu\acute{o}\varsigma$. Wie dankbar kann man dafür sein, daß Guido, Oddo, Hucbald und der Autor der *Musica Enchiriadis* nicht diesen Drang zum dahlhausierenden *Schillern* der Sprache gehabt haben, sondern rationale Inhalte rational wiedergegeben haben.

Auch wenn es kaum möglich erscheint, das Gemeinte eines so blumig-schillernden Stils rational zu rekonstruieren, so scheint doch der Anspruch eines ja wenigstens im Titel sich so verstehenden wissenschaftlichen oder wenigstens musikwissenschaftlichen Handbuchs den Versuch einer den Quellen adäquaten Kritik begründen zu können. Wie gesagt ist nicht zu erkennen, welche Alternative eine lateinische Übersetzung von $\rho\nu\theta\mu\acute{o}\varsigma$ eigentlich gehabt haben könnte als eben *numerus*. Mangels einer Alternative — und echte Latinisierungen dürften eine Intention von Varro gewesen sein, wie Übersetzungen bei Martian nahelegen — ist daraus also keine Aussage zu erhalten. Wenn sich *sonus* und Zahl irgendwo *treffen* sollten, kommt es auf das zugrunde liegende Modell an: Aristoxenisch gesehen *treffen* sich Zahl und Einzeltonbegriff an keiner Stelle, und daß der Buchstaben-Tonvergleich speziell Pythagoräische Züge haben sollte, wäre erst noch nachzuweisen; Quellen dafür werden nicht angegeben, die Niederungen der Sachkenntnis werden durch die Assoziationstiefe der Deutung ersetzt: Die Unterscheidung zwischen beiden antiken, gleich wissenschaftlichen Modellen ist aber unabdingbar, ehe man beliebig vermischt und sich mal da etwas, mal da etwas heraussucht und sinnwidrig zusammenfügt: Zahlen gibt es für das Aristoxenische Modell nur an ganz anderer Stelle, da kann nichts *zusammenkommen* in der von Riethmüller ahnungsvoll geraunten Weise.

Unverständlich ist auch die Behauptung, daß der Vergleich *nicht sozusagen Grammatik und musikalische Grammatik im Sinne eines „musikalischen Satzbaus“* ..., sondern *Sprechstimme und Singstimme, in Parallele gesetzt habe*. ...: Das ist sowohl in Hinblick auf Adrast als auch auf die *Musica Enchiriadis* geradezu absolut nicht der Fall: Bei seinem ersten Auftreten beim Peripatetiker, nicht Pythagoräer,

Adrast, geht es weder um Grammatik und musikalische Grammatik, noch um Sing- oder Sprechstimme, sondern ganz einfach um das Prinzip des (theoretisch definierten!) Elements, aus dem höhere Einheiten zusammengesetzt werden — trotz vorliegender Literatur hat Riethmüller offenbar noch nichts von Atomismus der Antike und seiner „Vulgarisierung“ in den ebenfalls „vulgarisierten“ *artes* — gehört oder begriffen — τὰ δὲ γράμματα φωναὶ πρῶταί εἰσι καὶ στοιχειώδεις καὶ ἀδιαίρετοι καὶ ἐλάχιστοι ..., Theo Smyrnaeus, ed. Hiller, S. 49, 30: Es geht also allein um eine, zugegebener Maßen nicht gerade strikt wissenschaftlich oder philosophisch durchdachte Erläuterung des Elementbegriffes, in oder auf den alle höheren Einheiten aufgelöst werden können, die sich aus ihm zusammensetzen; und daß die Idee des kleinsten Elements typisch Pythagoräisch sei, nun, auch dies müßte noch nachgewiesen werden; dafür gibt es genügend (nicht notwendig Pythagoräisch!) Schriften, z. B. mit dem Titel *Στοιχεῖον* — eine der elementaren Erkenntnisse der Pythagoräischen Theorie der Melik ist übrigens, daß es gerade kein kleinstes Intervall als Maß für alle anderen geben könnte, das Konzept des μέτρον πρῶτον, von dem in Vermischung mit Rudimenten atomistischer Vorstellungen der Vergleich Adrastrs herrührt, ist also dezidiert nicht „Pythagoräisch“, allerdings Aristotelisch und damit Aristoxenisch — ist das doch alles schwer zu begreifen, jedenfalls weist Riethmüllers Formulierung darauf hin.

Adrast scheint damit in einer für Laien — allerdings auch nur für diese, und natürlich spätantike wie neuere Autoren — leicht einsehbarer Weise das Atomprinzip, das Prinzip des *στοιχεῖον*, an leicht faßlichen Beispielen erläutern zu wollen — Theo spricht von einer gegenüber der klaren Theorie von Thrasyll *γνωριμώτερον* Darstellung, was nur seine Entfernung von wirklich wissenschaftlichem, rationalem Denken belegen kann, eine nicht zu unterschätzende Parallele zu neuester Zeit.

Es also geht um die Darlegung einer völlig abstrakten Relation, nämlich eben der von Element und (daraus) Zusammengesetztem. Daß dabei der Rhythmus überhaupt nichts zu suchen hat, ist offensichtlich, und aus der Literatur auch bekannt: Man könnte hier an den Elementbegriff denken, der bei ausreichender Anzahl von Buchstaben und ausreichender Zeit von zufälligen Zusammenstellungen irgendwann einmal eine Ilias hervorbringen wird: Es geht um die Darstellung des Prinzips der Relation von Atom zu höherer Einheit, um nichts anderes. Dabei spricht Adrast wenigstens in der Zusammenfassung von Theo adäquat die Komplementarität der Relation von Zusammensetzen und Zerlegen ausdrücklich an, was Calcidius kannte,

ed. Hiller, S. 49, 12: *Καὶ γὰρ συνίσταται ὁ λόγος ἐκ πρώτων γραμμάτων καὶ εἰς ἔσχατα ταῦτα ἀναλύεται* — Riethmüller gibt keine Erklärung, wie man sich das denn nun in Hinblick auf die Sprech- oder Singstimme vorstellen können sollte; er redet so, wie sich ihm die Gedanken — na ja — ohne Beeinträchtigung durch die eigentlichen Inhalte, auf die er sich seltsamerweise bezieht, so einstellen.

Insofern erweist sich die scheinbar so sorgfältige Erörterung des Unterschieds der dezidiert mit dem Element beginnenden Darstellung der *Musica Enchiridis* und ihrer Vorgabe bei Calcidius als schon in der Urform des Vergleichs vorgegebene Möglichkeit, die nichts zur Sache sagen kann. Auch K. J. Sachs beachtet die speziell mittelalterliche Weiterführung des Vergleichs nicht (vgl. *Gesch. der Musiktheorie*, Bd. 3, *Rezeption des antiken Faches im Mittelalter*, S. 109 ff.): Es ist schon erstaunlich, daß eine der großen Leistungen der lateinischen Musiktheorie des Mittelalters einfach nicht zur Kenntnis genommen wird, das Verständnis von Musik als gegliederte oder aus auf verschiedenen hierarchischen Ebenen verstandenen Formteilen bestehende Form, die als Ablauf und Gliederung der Sprache entspricht: Sinn der Sprache ist der jeweilige Inhalt des Satzes, Sinn der Musik ihr Formkomplex.

Daß im Übrigen die Sprache bzw. die Darstellung ihrer Systematik in der Grammatik das grundlegende Beispiel für die Erklärerung dieser Relation ist, wird schon aus der entsprechenden Bedeutung des Wortes *στοιχεῖον* erkennbar. Wie selbstverständlich der Aufbau der Sprache aus Elementen für die Grammatik ist, also bei allen als Bildung vorauszusetzen war, kann etwa die Formulierung eines Kommentars zur Grammatik von Dionys zeigen, die Becker in seinen *Anecdota*, S. 730, 8, ediert hat: Die Sprache ist das — für sehr einfaches Denken! — Grundbeispiel solcher Relation, *εἰ γὰρ ὅλη γραμματικῆς λέξις, αὕτη δὲ συνέστηκεν ἐκ συλλαβῶν, αἱ δὲ συλλαβαὶ ἀπὸ στοιχείων, τὰ δὲ στοιχεῖα ἢ πρώτη καὶ ἄτομος τοῦ ἀνθρώπου φωνῆ ὑπάρχει, ...* Man beachte, daß hier von ἤλη die Rede ist, nicht von irgendetwas, sondern von *silva* im scholastischen Sinne, also im Sinne von *materia*! Der Bezug ist also auf ein allgemeines Konzept.

Nun wird Riethmüller, um ein Wort des seeligen, wenn auch nicht oder nur höchst selten gerade fachlich und sachlich kompetenten Philosophen Lohmann erneut anzuwenden³³², offenbar von der Aufrufung von Grammatik und Musik

³³²Vgl. Verf., *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonik*, Heidelberg 1989, S. 287 ff.; man muß da schon von höherem Blödsinn sprechen.

verführt, darin keine allgemeine, sondern spezielle Bedeutung zu suchen. Sowohl Calcidius als auch der Autor der *Musica Enchiriadis* verwenden zur Aufrufung der beiden Beispiele die Begriffe der *vox articulata vel canora*. Dies geht direkt auf Adrast zurück, der hier von den Elementen τῆς ἐγγραμμάτου φωνῆς bzw. ἐμμελοῦς καὶ ἡρμσομένης φωνῆς spricht. Wenn man nun nicht die Ausführungen in *Musik und Grammatik* beachten will, wie dies auch Schwester Emmanuela Kohlhaas, *Musik und Sprache im Gregorianischen Choral* vorbildlich und mit den Folgen erstaunlicher Inkompetenz tut, kann man sich irgendeine der antiken Grammatiken heranziehen und das Kapitel *de voce* betrachten. Bei einiger Aufmerksamkeit wird man dort finden, daß die einzige Verbindung bzw. Berührungsmöglichkeit von Grammatik und Musik auf systematischer Basis unabdingbar die Kategorie der *vox/φωνή* sein konnte, so daß die Wortwahl zur Aufrufung der beiden Objekte, des Vergleichenen und des zu Vergleichenden, vorgegeben war. Beachtet man etwa das, was Marius Victorinus im Kapitel *de voce* seines 1. Buchs *Artis Grammaticae* sagt, ed. Keil, GL VI, S. 4, 12, so ist leicht einzusehen, was sozusagen ein äußerer Anlaß für Adrast gewesen sein kann:

Vocis formae sunt duae, articulata et confusa. articulata est, quae audita intellegitur et scribitur et ideo a plerisque explanata, a non nullis intelligibilis dicitur. hanc Graeci quid appellant? ἔναρθρον φωνήν. huius autem species quot sunt? duae. quae? nam aut musica est, quae tibiis vel tuba redditur, aut quolibet organo, aut communis, quae promiscue omnes utuntur. ...

Von Interesse ist hier höchstens, daß die betreffenden Blasinstrumente zuerst genannt sind, nicht, wie von der Theorie zu erwarten, die Saiteninstrumente. Musik und Sprache sind als *vox articulata* einer Klasse zuzuordnen. Natürlich waren solche Bestimmungen auch der mittelalterlichen Musiktheorie bekannt.

Nun findet man als weitere Folgerung von Riethmüllers Formulierung *der schilfernden Klippe*, daß nicht *sozusagen Grammatik und musikalische Grammatik im Sinne eines „musikalischen Satzbaus“ in Parallele gesetzt* werden. Dies stimmt natürlich für das von Adrast Gemeinte, aber gerade nicht für die neuartige Verwendung des Vergleichs im Mittelalter, begonnen von der *Musica Enchiriadis* — nur beides hat Riethmüller gar nicht gesehen; er ordnet weder Adrats wissenschaftlich eigentlich unbrauchbaren, noch den hochgradig brauchbaren Ansatz der *Musica*

Enchiriadis korrekt ein: Natürlich vergleicht die *Musica Enchiriadis* die Syntax der ablaufenden Sprache mit der Syntax der ablaufenden genuin musikalischen *cola et commata*, die nicht etwa durch Bezug auf vertonten Text definiert sind, sondern durch ihre musikalische Struktur, z. B. ihre *diastemata* bzw. *systemata*; was daraus bei Guido wird, sollte man übrigens auch nicht ganz unbeachtet lassen, wenn man auch nur ansatzweise Vernünftiges in dieser Sache von sich geben will — so groß scheint also das autonome musikhistorische Denkvermögen des zitierten Autors doch nicht zu sein, daß ihn die Beachtung sachspezifischer Literatur nicht nur vor *schillernden Klippen*, sondern vor falschen Annahmen, um nicht zu sagen vor Unsinn geschützt hätte.

Es bleibt andererseits die mittelalterliche Folgerung aus dem Vergleich, deren Verbindung mit dem Anfang der *Musica Enchiriadis* in der zu Anfang zitierten Textstelle klar aus der Terminologie, *diastema* etc. hervorgeht.

Da aber führt der Vergleich natürlich zu der Idee einer musikalischen Grammatik, nämlich einer Folge von Gliederungseinheiten; eine Lehre, deren klassischen Ausdruck Guido gefunden hat, im 15. Kapitel des *Micrologus*. Wesentlich ist dabei, daß damit der betreffende Vergleich Musik als Verlaufstruktur mit eigenem Sinn unabhängig von Sprache formuliert; wesentlich ist die Struktur der Sprache als Folge von Abschnitten verschiedener Hierarchie: Diese Eigenschaft ist Grundlage des Vergleichs im Mittelalter, nicht irgendeine Bindung von Musik an Sprache oder irgendetwas Rhetorisches — diese Autonomie der musikalischen Abschnitte wird deutlich für Deuter, die die inhaltlichen Bestimmungen zu mühsam zu lesen finden oder zu beschwerlich für große Gedankenflüge, daß die *Musica Enchiriadis* die Übereinstimmung von musikalischen und textlichen Abschnitten als Postulat, nicht als Trivialität aufstellt.

Was nun die von Riethmüller auch noch angesprochene, wohl als Ausprägung der Katalogfigur, Rhythmik als wesentlichen Unterschied zwischen Musik und Sprache betrifft, wird man auch ohne spezifische metrische Kenntnisse einfach aus der Beobachtung des von Adrast eigentlich Gesagten trivial erkennen, daß das von ihm Gemeinte mit Rhythmus auch noch als zweiter Dimension, und das noch gegenüber der Sprache, nichts zu tun haben kann: Gegenstände des Vergleichs sind strukturelle Größen, nämlich Intervalle, Systeme und eben als Element der Ton; es geht also um den Vergleich von hierarchischen Strukturen, in denen eine Größe als aus

der nächstkleineren bestehend angesehen werden kann.

Die Sprache und Musik auf der Basis des Verlaufs vergleichende Theorie von Aristoxenus kennt dagegen beide, Musik und Sprache, entweder als *species* des *ῥυθμιζόμενον* oder der Art der melischen Bewegung, als, in lateinischer Terminologie, *vox discreta vel continua*³³³; die sprachliche Klangmelodie ist von der der Musik grundsätzlich unterschieden, was in der Rhythmik nicht der Fall ist; und daß die Pythagoräer mit dem Vergleich nichts anfangen konnten, zeigt jedenfalls Ptolemaeus und auch Boethius. Adrasts Vergleich hat aber derartige Probleme gar nicht zum Thema, er vergleicht eben ausschließlich abstrakte Größen der beiden Systeme. Daß dabei ganz andere Probleme entstehen, als Riethmüller sie sehen kann, ergibt sich entweder aus der Lektüre des genannten Beitrags *Musik und Grammati* — daß darauf noch so oft verwiesen werden muß! daß Derartiges immer noch vorgetragen wird, auch noch ernst gemeint — oder aus dem Versuch, die Relation von Ton bzw. Tönen zu Intervall mit der von Buchstabe zu Silbe genau zu konkretisieren. Der Einfall von Riethmüller, ausgerechnet an dieser Stelle, die die Erklärung der Relationen von Element und Zusammengesetztem auf die von der Theorie, und zwar der von Aristoxenus, bestimmten Größen anwendet, auf den Rhythmus zu rekurrieren, ist daher abwegig.

2.8.7 Musik und Sprache außerhalb der mittelalterlichen Umwertung des Adrastschen Vergleichs

In besonderer Weise kontaminiert Johannes Cotto die Definitionen, indem er aus der Grammatik die schönen Beispiele für die *vox inarticulata*, nämlich Hundegebell etc. anführt, cap. IV, seiner Schrift zur Musik: *Naturalis autem sonus alius est discretus, alius indiscretus; discretus est, qui aliquas habet in se consonantias; indiscretus est, in quo nulla discerni potest consonantia, ut in risu vel gemitu hominum, et latratu canum, aut rugitu leonum. Simili modo discretum et indiscretum sonum in artificiali perpendere potes. Fistula namque illa, qua decipiuntur aviculae et ... indiscretum reddunt sonitum. ... Illum ergo sonum, quem indiscretum esse diximus, musica nequaquam recipit: solus autem discretus, qui etiam proprie*

³³³Man beachte aber, daß die eigentliche Theorie von Aristoxenus nicht gerade klar ins Mittelalter gelangen konnte, wenn man von Vitruv absieht, dessen Auskunft aber offenbar wenig genutzt wurde!

phongus vocatur, ad musicam pertinet: est enim musica nihil aliud, quam vocum congrua motio. ... Den Ausdruck des *discretus sonus* dürfte Johannes Cotto von Boethius (*Inst. Mus.*, V, 5, ed. Friedlein, S. 356 f., worauf näher im 2. Teil eingegangen wird) oder auch Hucbald übernommen haben, woraus sich dann die Opposition *indiscretus* leicht ableiten ließ.

Am Schluß wird klar, daß Johannes Cotto den Kontext nicht verstanden hat: Die *vocum congrua motio* stellt sich wie ein Jack in the box ein, parataktisch, inhaltlich ohne Begründung, vor allem aber ist sie nicht im Sinne des Modells von Aristoxenus zu verstehen, es geht wohl nur um die Feststellung, daß sich die Stimme in „harmonischer Bewegung“ ergeht; Johannes Cotto kann hier also nur auf die genannte Darstellung des Ptolemaeischen Modells durch Boethius bezogen werden, das offensichtlich etwas zu schwierig war: Daß eigentlich die zwei Arten der Stimmbewegung gemeint sind, eine kontinuierliche und eine diskrete, hat er nicht verstanden, für ihn dominiert die grammatische Differenzierung, die zwischen einer *vox articulata* und deren Gegenteil, „unartikulierte“ Klang unterscheidet (neben anderem). Daß spezifisch Kontinuität und diskrete Lage der Töne gemeint ist, sieht er nicht, weshalb ihm auch eine Harmonisierung der bei Boethius nicht nur „räumlich“ getrennten Modelle für den gleichen Unterschied, Aristoxenus und Ptolemaeus, überhaupt nicht einfallen kann.

Die Definition, *discretus ... qui aliquas consonantias in se habet*, wird man wohl in dem Sinne verstehen dürfen, daß damit nicht spezifisch die Konsonanz, sondern die Intervalle gemeint sind, also einen — inhaltlichen! — Bezug zum Begriff *διαστηματική* vermuten, sonst wäre die Definition inadäquat zum Terminus: Es gibt einen *sonus*, der Intervalle in sich hat — eine höchststradig unzulängliche „Erinnerung“ an die zitierten Stelle aus Boethii *Inst. mus.*! Auch die Opposition paßt nicht: Konsonanzen/Intervalle gegen Hundebellen, nicht etwa kontinuierliche Stimmbewegung! Man wird also das Hundebellen als nicht diastematisch interpretieren dürfen. Nur schreibt Johannes Cotto hier offensichtlich aus mangelhaftem Verstehen heraus: Das wichtigste Beispiel der nicht diastematischen *vox*, die Sprachmelodie, führt er nicht an. Da kommen ihm sozusagen die Definitionen der *vox articulata/φωνή ἐγγράμματος* etc. in die Quere, da paßt das Hundebellen hin. Eine adäquate Erfassung der von den Vorgaben gelieferten Klassifizierungen gelingt Johannes Cotto auch hier nicht; in Hinblick auf Hucbald, Oddo oder Guido von *quanto iuniores, tanto perspicaciores* kann man gerade bei diesem Autor nicht sprechen.

Wie beliebt diese bzw. eine mehr oder weniger exakt daraus abgeleitete Differenzierung war, zeigt auch der Anonymus Vivell, der rein formalistisch die Anzahl von Möglichkeiten von *motus*-Verbindungen ausgerechnet mit den vielen *vocis differentiae* parallelisiert, *articulata, inarticulata, literata, iliterata*; ed. S. v. W., S. 164, 1; man darf froh darüber sein, daß noch niemand aus diesem eigentlich absurden Formalismus einen der ganz tiefen Hinweise auf angebliche musikalische Rhetorik im Mittelalter abgeleitet hat. Zur Rezeption der Differenzierungen verschiedener Klänge s. auch u. (s. im Index zu Sedulius Scottus, *In Prisc.*). Hucbald z. B., ed. Chartier, S. 152, 1, z. B. gewinnt daraus seine Heraushebung des musikalischen Tons vor anderen Klängen, wobei er die Tradition der am Buchstaben exemplifizierten vereinfachten Atomtheorie mit der Differenzierung der *vox* in der Grammatik sinnvoll verbindet, und anschließend noch, recht parataktisch die bekannte Etymologie anführt (die Herkunft der Teile muß hier nicht weiter erörtert werden; dies wäre eigentlich Sache des Herausgebers gewesen):

Sonos, quibus per quedam veluti elementa ad musicam prisci estimaverunt ingrediendum. Greco nomine ptongos appellare voluerunt, i. e. non qualescumque sonos, utputa quarumlibet insensibilium rerum aut irrationabilium voces animalium, sed eos tantum, quos rationabili discretos ac determinatos quantitate, quique melodiae apti existerent (die Aristoxenische Kategorie des ἔμμελές, ipsi certissima totius cantilenae fundamenta iecerunt.

Die sozusagen didaktische Einführung entspricht der Verwendung des Wortes *elementum* in der Grammatik genau. Auch die Unterscheidung zu anderen Klängen, z. B. von toten Dingen, nimmt die beiden Möglichkeiten der Definition der verschiedenen Arten von Klang in der Grammatik auf: Klänge von Gegenständen und Klänge von irrationalen Lebewesen. Dies ist ersichtlich die Vorgabe der Grammatik. Übrigens ist dies ein Beweis dafür, daß Hucbald nicht einmal den Anfang von Augustins *De musica* gelesen haben kann: Da basiert die Argumentation ja darauf, daß sich menschliche und tierische, also vor allem in Hinblick auf Vögel, Musik gerade nicht unterscheidet, denn damit ist klar, daß der aktuell „Musik Machende“ nichts anderes tut als ein *animal irrationale*. Diese Argumentation wäre mit der der Grammatik entlehnten Formulierung nicht durchzuführen.

Die Parallele in der *Musica Enchiridis* weist übrigens auf gewisse Selbständig-

keiten, ed. Schmid, S. 3, 7, gerade bei Hucbald hin: *Ptongi autem non quicumque dicuntur soni, sed qui legitimis ab invicem spaciis melo sunt apti*. Hucbald fügt hier, eigentlich überflüssig, seine Kenntnisse der grammatischen Differenzierung ein, um die Besonderheit des Begriffs *phtongus* nachzuweisen. Man könnte von einer Art Glosse sprechen. Inhaltlich ist seine Qualifikation *rationabili discreti ac determinati quantitate* nichts anderes als eine Umschreibung von *legitima ab invicem spatia* der *Musica Enchiriadis*.

Das Wesen des musikalischen Tons in seiner *rationabilis quantitas* zu setzen, ist kaum als eigenständige Erkenntnis zu werten. Daß auch die *Musica Enchiriadis* entsprechende Differenzierungen kennt, beweist der Versuch, *sonus* von *ptongus* zu unterscheiden, ed. Schmid, S. 21, 6: *Sonus quarumque vocum generale est nomen, sed ptongos dicimus vocis canorae sonos*; auch hier liegt natürlich die Differenzierung der Grammatik zugrunde, also der Abschnitt, der die *vox articulata* etc. vor anderen klassifikatorisch heraushebt. Im Gegensatz zu Hucbald allerdings bleibt der Autor der *Musica Enchiriadis* enger im Bereich der *ars musica*, man könnte auch sagen, daß sie nicht ganz so glossierend bzw. wissenschaftlich enzyklopädisch vorgeht wie Hucbald, sondern konzis auf das eigentliche Thema beschränkt ist.

Anschließend folgt, ebenfalls eigenständig erweitert bzw. glossiert der Hinweis auf die Zusammensetzung, also der Vergleich mit dem *elementum*, dessen „populärster“ Repräsentant eben die *littera* der Sprache ist:

Unde et elementa vel ptongi eosdem nuncuparunt, quod scl. quemadmodum litterarum elementa sermonum cuncta multiplicitas coartatur, et quicquid dici potest, per eas digeritur, ita sollerti procuraverunt industria, ut immensitas cantilenarum quaedam haberet exordia, et ipsa certo moderamine comprehensa per quas quicquid canendum foret, sine ullo errore procederet, nihilque in eis esse, quod non omni prorsus rationabilitate vigeret.

Auf die Tradition der Relation von *immensitas cantilenarum* und begrenzter Zahl rational bestimmter Töne wurde bereits hingewiesen; wichtig ist hier für Hucbald die *rationabilitas*, die jeder Melodie zukommt, weil sie auf diese Töne, d. h. deren rationale Ordnung zurückzuführen ist, jede Melodie hat damit rationale Grundlagen — hier wäre vielleicht für die Philosophie von Johannes Scottus etwas Brauchbares gewesen, nur, wie zu erwarten, nutzt er gerade Möglichkeit nicht.

Auch hier läßt Hucbald allgemeinere Interessen bzw. die Auswirkung allgemeiner Bildungsfragen, nämlich die, die schon die antike Vorgabe auszeichnet, wirksam werden: Im Gegensatz zur *Musica Enchiriadis* ist für ihn an der Parallele zwischen Musik und Sprache ausschließlich die atomistische Struktur von Interesse (vgl. dazu *Musik und Grammatik*, S. 53 und 90, sowie passim zu den Traditionssträngen antiker Atomtheorie und deren „Vulgarisierungen“): Eine begrenzte Anzahl von Elementen konstituiert eine *immensitas cantilenarum*. Damit dürfte auch klar sein, daß Hucbald den Adrastschen Ansatz nicht verwendet, sondern nur die geläufige Parallelisierung der atomaren Struktur von Geometrie, Sprache und Musik. Insofern bleibt er im Rahmen der antiken Vorgaben, vor allem gelangt er nicht zu dem, was die *Musica Enchiriadis* aus der Verwendung des Adrastschen — nun wirklich kein Platoniker — Vergleichs ableitet: Die Formulierung von Musik als gegliederter Ablauf, mit eigenen, nicht von Sprache abhängigen, aber der Sprache bzw. den entsprechenden Größen parallelisierbaren Gliederungsteilen, die rein musikalischen Sinn haben — womit natürlich der Ansatz von Sr. Emmanuela Kohlhaas, die Ausführungen über diesen Vergleich in direktem Zusammenhang der Frage nach der Relation von Musik und Sprache zu stellen, inadäquat ist. Die Frage muß nach dieser Umbildung lauten: *Welche Angaben zur Relation die autonom definierten musikalischen Abschnittskategorien zu den Gliederungseinheiten der Sprache gibt es*. Die einfache Verbindung, weil hier ja auch von Musik und Sprache die Rede ist, ist naiv. Festzuhalten ist also, daß Hucbald gerade an dieser Stelle überhaupt nichts zu dem Adrastschen Vergleich und vor allem seiner spezifisch mittelalterlichen grundsätzlichen Umformung sagt, also auch nichts zur Relation von Musik und Sprache bei Vertonung: Der grundlegende Ansatz zu einer Formenlehre der Musik ist also Eigentum des Autors der *Musica Enchiriadis*, aber sicher nicht des *organum* wegen; hier liegt ein wesentlicher Unterschied zwischen Hucbalds Text und der *Musica Enchiriadis*.

Anschließend begegnet die aus Boethius, *Inst. mus.* I, 8 bekannte Etymologie, daß die *ptongi ΑΠΟ ΤΟΥ ΦΘΕΓΓΕΣΘΑΙ, quasi a similitudine loquendi, quod quemadmodum locutione intelligibilia verba redduntur, ita his (scil. phtongis) sub intellectum decidunt soni, etiam et ipsos interdum irrationabiles sonos, horum diiudicat exercitata sagacitas. ...*, worauf die Anführung der Aristoxenischen Definition folgt (Kategorie des *emmeles*). Daß hier ein Bezug zu *loqui* vorliegt, ergibt sich aus dem Text von Boethius, bei dem die Stellung etwas anders ist: ... *dictus a similitudine*

loquendi, i. e. φθέγγεσθαι. Die Glosse, die Hucbald hinzusetzt, ergibt sich aus seiner Darstellung der — durch die übernommene Etymologie notwendigen — Differenzierung zwischen *sonus* und *phtongus*: Die Etymologie wird auf die vorher angeführte Differenzierung zwischen *soni* und *phtongi* bezogen (was bei Boethius vorgegeben ist *sonum non vero generalem ...*), womit letztere sozusagen die rational definierten Tonhöhen bedeuten bzw. darstellen, die es dem *intellectus* erlauben, selbst bei irrationalen *soni* diese zu beurteilen: Die *phtongi*, die ja die Etymologie „hervorrufen“, wobei *φθέγγεσθαι* natürlich im Sinne von *Sprechen* gemeint ist, sind die Mittel, die die Erscheinung *sonus*, rational oder irrational, unter das Urteil des *intellectus* bringen können, natürlich unter Anwendung der *exercitata sagacitas*; eine Qualifikation, die gerne für die Leistung von Boethius gebraucht wird, z. B. im Pariser Traktat (ed. Schmid, S. 228, 149); ein Topos, der übrigens Parallelen besitzt, auf die hier nur verwiesen sei; auf das Problem, was denn eigentlich *irrationale Töne* sein könnten, wurde bereits eingegangen — um die Fähigkeit zur Bestimmung der „Töne“ irrationaler Herkunft als solche zu klassifizieren kann es wohl nicht gehen.

Durch die Etymologie ist natürlich die Sprache involviert: Wenn schon das Wort vom Sprechen abgeleitet wird, muß hier ein Sinn gefunden werden. Dieser ergibt sich daraus, daß der Sprachklang klar verständlich Wörter erzeugt, so ergibt der Musikklang klar verständliche Töne, nämlich die *φθόγγοι*, denn die entsprechen hinsichtlich der Möglichkeit der *intelligibilitas* natürlich den *verba*. Wörter werden verstanden, sind *intelligibilia*, Klänge werden verstehbar sozusagen durch die *φθόγγοι*, die klar definierten Tonhöhen. Hier liegt der Sinn der Erklärung bei Hucbald, d. h. auch der Anführung der *verba intelligibilia*: Da die exakt definierten Töne Objekt der Erklärung sind, ist von vornherein klar, daß es sich hier nicht um die Kategorie der sprachlichen Semantik handelt, die irgendwie auch auch Musik übertragen würde. Man sieht — wenigstens ist dies nach den vorangenden Ausführungen zu hoffen — auch, daß diese „etymologisch“ generierte Verbindung von Musik und Sprache nicht zur Aufstellung der Parallele von Musik und Sprache im Sinne der *Musica Enchiriadis* führen kann!

Was das *tertium comparationis* dieser — erzwungenen — Etymologie ist, ist klar: Die *intelligibilitas*, und diese liegt bei den Tönen in ihrer klaren, skalischen, sozusagen rational begründeten Klarheit. Hier verläßt Hucbald notwendig, abhängig übrigens von der topischen Etymologie, die bisher durchgehend verwendete Parallele: Hier geht es nicht mehr um die Tatsache der Auflösbarkeit, der Rückführung

aller möglicher Formen auf die jeweiligen Elemente, sondern die Etymologie muß erklärt werden. Da nun sind, ebenfalls nach grammatischer Tradition, die Wörter die kleinsten Elemente, die *intelligibilia* sind.

Um also die Etymologie anwenden zu können, müssen die etymologisch erklärten Elemente nun eben die *phtongi* sein, die dann vergleichbar den Wörtern den Klang dem *intellectus* unterwerfen lassen. Diese *intelligibilitas* ist aber nicht gleichzusetzen mit semantischer Bedeutung, wie sie die Sprache kennt: Da wäre eine Gleichsetzung von sprachlichen Wörtern und musikalischen Tönen, speziell eben den *phtongi*, die wie eine Art Maßstab funktionieren — es handelt sich nicht einfach um Töne, sondern um die im Tonsystem rational geordneten Töne! —, absurd. Dies konnte Hucbald ebenfalls den von ihm benutzten Grammatikern entnehmen: Eine *vox articulata* nebst ihrer Verbindung zum Sinn sind die musikalischen Töne natürlich nie. Man muß schon die jeweils gemeinten Aussagen benennen, um nicht aus modernem Bedürfnis nach einer musikalischen Semantik hier auf den absurden Gedanken zu kommen, Hucbald gehe es um eine Parallelisierung von Sprache und Musik hinsichtlich Semantik, schließlich wird anschließend ja erklärt, was nun ein musikalischer *sonus* ist, der hat *emmelisch* zu sein, und d. h. als *phtongus*, und d. h. nun wieder als ganz bestimmte Tonhöhe definiert werden zu können.

Bemerkenswert ist aber auch, daß bei anderen spätantiken Grammatikkompi-
latoren wie Diomedes im Rahmen einer Vermengung der Klassifikationsfaktoren *articulata/confusa/scriptibilis/inscriptibilis* explizit bemerkt wird, Keil, GL I, S. 426, 9 seq., daß *quidam etiam modulatum vocem addiderunt tibiae vel organi, quae, quamquam scribi non potest, habet tamen modulatum aliquam distinctionem*; das Problem einer adäquaten Qualifikation der Identifikation von *articulata* mit *scriptibilis* nach offensichtlichem Verlust der antiken Notenschrift war nicht mehr zu bewältigen. Für die Zeit von Adrast kann man solches Nichtwissen aber wohl noch nicht voraussetzen³³⁴.

³³⁴**Zu Schwester Emmanuelas Fehldeutung des Ton-Buchstaben-Vergleichs: Ein typischer Fall** Natürlich sieht Schwester Emmanuela Kohlhaas dies ganz anders, zumal sie die schon lange vorliegende, und in der von ihr verwendeten Übersetzung von Traub ja angesprochene Neuausgabe von Chartier nicht benutzt — von den klaren Hinweisen in *Musik und Grammatik* ganz abgesehen (die Stellen sind durch Stellenindex zu finden, wenn offenbar auch nicht für Sr. Emmanuela) —, sonst hätte sie nicht übersehen können, daß die Parallelisierung zwischen Musik und Sprache bei Hucbald zunächst ausschließlich auf die

Natur der Zusammensetzung aus klar definierten Elementen gerichtet ist. Sie hätte auch nicht übersehen müssen, daß Hucbald hier nun nicht von sich aus *Buchstaben und Töne* unterscheidet, sondern bekannte antike Aussage paraphrasiert und anwendet, aber gerade nicht den Vergleich von Adrast; ja sie hätte eigentlich fragen müssen, warum dies nicht der Fall ist — vielleicht hat Hucbald ja den strukturellen Unsinn bemerkt, ohne den „Ausweg“ zu sehen, den die *Musica Enchiriadis* daraus findet. Die Nichtbeachtung der geradezu formelhaften Vorgabe der Differenzierungskategorien der Grammatik, die Gegenüberstellung von *ratio* etc., ist allerdings nützlich, durch den Text und seine ältere Tradition unbehindert in ihn völlig anachronistische Vorstellungen einführen zu können. Nicht ganz überflüssig wäre es hier auch gewesen, einmal den Gebrauch von *ratio*, *rationabilis* in Hucbalds Text zu betrachten, daraus etwa zu erfahren, daß ab einer bestimmten Größe keine größeren Intervalle in einem *cantus rationabilis* denkbar sind, ed. Chartier, S. 144, 7, woraus, wie auch aus den anderen Stellen klar erkennbar wird, was *rationabilis* u. die weiteren Wörter dieses Stammes bedeuten. Man muß dazu nur die maßgebliche Neuausgabe benutzen. Die *phtongi* sind erfunden worden, von großen Denkern, damit alles, was gesungen wird, *sine ullo errore procederet, nihilque in eis esse, quod non omni prorsus rationabilitate vigeret. ...*, ed. Chartier, S. 152, 11. Die definierten Töne der Skala sind die Grundlage und Voraussetzung dafür, daß jede Melodie rational ist, daß sie eben auf rationale Elemente zurückgeführt werden kann — womit übrigens der folgende „etymologisch“ motivierte Verweis auf die Parallelität zur Sprache fragwürdig wird: Die Formen oder Qualitäten der Buchstaben sind nicht rational, sondern konventionell festgelegt. Es geht also allein um die Struktur der Auflösbarkeit in Elemente, die als solche auch, cum grano salis betrachtet, als Grundlagen verstanden werden können. Der Vorteil dieser Einschränkung des allgemeinen rudimentär atomistischen Vergleichs auf die Sprache, ergibt sich daraus, daß in beiden Erscheinungen mehrere und nicht nur ein Element auftreten: Der Punkt in der Geometrie ist „der“ Punkt, nicht die Fülle aller möglichen Punkte; vielleicht kann das den Unterschied deutlich machen. In dieser Hinsicht ist Hucbalds Vergleich sinnvoll (mit der Einschränkung, daß im Grunde auch dem Intervall elementare Bedeutung zukommt).

Unzutreffend ist etwa ihre seltsame Interpretation ib., S. 117 f., daß Hucbald in seiner Aussage *an eine andere Aussage* rühre, nämlich die, daß die Musik wie die Sprache „Sinnträger“ im doppelten Sinn von *sensibilis* und *rationabilis* sein soll, daß sie einen Inhalt zu vermitteln hat. Selbst wer *rationabiles phtongi* mit *vernunftbedingte Töne* übersetzt, dürfte eigentlich nicht zu solchen Seltsamkeiten gelangen, von denen nicht ein Wort im Text steht, bzw. sie auf den unverstanden gebliebenen Text überstülpen — der Nachweis des Gebrauchs des Wortes *sensibilis* bei Hucbald gelingt leicht durch Nutzung des dankenswerten und vorzüglichen Index von Chartier, dieser Nachweis liefert den Nachweis, daß das Wort von Hucbald in diesem Text nicht benutzt wird, S. Emmanuela hat also ihrer schöpferischen Phantasie freien Lauf gelassen — zur Interpretation mittelalterlicher Texte kann dies, wie

hier, ein großes Hindernis darstellen: Die *ratio* in diesem Zusammenhang bedeutet nichts anderes als die Rückführbarkeit jeder musikalischen, speziell melischen Erscheinung auf die rational definierten Töne, die endlich, wie man aus Boethius erfahren kann, auf den *rationes*, den Zahlenproportionen beruhen — dabei stellt, nach der Definition von *phtongus* die Verbindung *phtongus rationabilis* eine Parallele zum *weißen Schimmel* dar, den die Bedeutung von *phtongus* ist ja gerade ihre rationale Ordnung.

Völlig abwegig ist auch die Heranziehung des Wortes *sensibilis*, das offenbar aus den Klängen der *insensibilium rerum* neu erfunden wird (auch die Hinzufügung einer Anmerkung mit dem Inhalt *Mit den Sinnen erfassbar und sinn-voll*, ib., Anm. 66, trägt trotz des emphatisch-tief-sinnigen, modischen Bindestrichgebrauchs nichts zu einer größeren Nähe der Erläuterung zur Quellenaussage bei).

Daß es Klänge aus *unbeseelten* Dingen gibt, ist alte Tradition, und von der Grammatik klar überliefert; daraus aber zu folgern, Hucbald habe hier Musik irgendwie als „Sinnträger“, auch noch in einem doppelten Sinn gemeint, ist absurd: Man möchte erst einmal gerne wissen, wo eigentlich *sensible* Sinnträger bei Hucbald vorkommen können, wo in den Definitionen der Grammatik die Qualifikation *sensibilis* vorkommt, fragt Sr. Emmanuela gar nicht; das hat da aber seinen definierten Platz, nur verwendet Hucbald davon nun wirklich Nichts. Auch dies ist typisch für das Verfahren, daß moderne Begriffsbesetzungen einfach in lateinische Wörter „eingelezen“ werden, ohne auch nur zu beachten, daß es terminologisch klare Wortverwendungen gibt, die sich nicht mit vagen, anachronistischen, scheinbar tiefreichenden Assoziationen „erklären“ lassen: *vox articulata est aer percussus sensibilis auditu, quantum in ipso est*, die geläufige, topisch gewordene Definition, die sich selbst noch bei Cassiodor findet, *Institutiones*, ed. Mynors, S. 95, 1: Da wird das Wort terminologisch eindeutig verwendet; man kann also nicht einfach moderne Vorgaben in irgendwie passende lateinische Wörter umsetzen, um daraus passende Deutungen zu erhalten.

Es ist reine, sicher schöne Phantasie, daß Hucbald an der zitierten Stelle gesagt haben sollte, Musik solle ein *Sinnträger* sein. Die unzulässige Verallgemeinerung von Einzelwörtern durch Entnahme aus ihrem sonst unbeachtet gelassenen Kontext zusammen mit der Dominanz anachronistischer Vorstellungen über Musik läßt sich als Methode des Beitrags von Sr. Emmanuela interpretieren.

Ebenso bewundernswert ist auch der Gebrauch, den Schwester Emmanuela, ib., Anm. 65, hinsichtlich des Briefes von Paulus an die Korinther, I, XIV, 6 ff., von ihrer erprobten schöpferischen Phantasie macht: Diese Textstelle erscheint ihr doch tatsächlich als ein *Musikverständnis*, in dem die Musik ebenfalls als *Sinnträger* fungiert — ein *Musikverständnis* von oder bei Paulus!

νῦν δέ, ἀδελφοί, ἐὰν ἔλθω πρὸς ὑμᾶς γλώσσαις λαλῶν τί ὑμᾶς ὠφελήσω, ... ὅμως τὰ ἄψυχα φωνὴν διδόντα, εἴτε αὐλὸς εἴτε κιθάρᾳ, ἐὰν διαστολὴν τοῖς φθόγγοις

μη δ᾿ ὡς, πῶς γνωσθήσεται τὸ ἀυλούμενον ἢ τὸ κιθαριζόμενον· καὶ γὰρ ἐὰν ἄδηλον
 σάλπιγξ φωνήν δ᾿ ὡς, τίς παρασκευάσεται τὸ λαλούμενον· ἔσεσθε γὰρ εἰς ἀέρα
 λαλοῦντες. κτλ.

Die Argumentation besteht auf Verständlichkeit der Aussage, was gesagt wird, soll klar verstehbar sein. Beispiel dafür ist, daß selbst bei den unbeseelten Instrumenten — die Tradition dieser Qualifikation sollte klar sein — Klarheit, *distinctio sonituum* gefordert wird, denn sonst versteht man nichts, *nisi distinctionem sonituum dederint: Quomodo scietur id, quod canitur, aut quod citharizatur?*

Dies wird dann noch auf die bekannte semantische Tradition der *tuba* spezifiziert: Wer soll deren Signale verstehen, wenn sie eine *incerta vox* gibt; konkretisiert heißt dies, wer soll das Angriffssignal verstehen, wenn irgendein unklares Getute aus der Tuba kommt. Die eigentliche Funktion des Beispiels besteht darin, daß sogar bei den unbeseelten Instrumenten Klarheit des Tons gefordert ist, um zu wissen, was gespielt oder gesungen wird; dies kann ersichtlich nicht als Hinweis auf ein angeblich auch noch explizit geäußertes Verständnis von Musik als *Sinnträger* angesehen werden, man darf dann schon fragen und eine Antwort erwarten, was denn nun für Paulus der Sinn ausgerechnet von Instrumentalmusik gewesen sein sollte; eine Melodie zu verstehen heißt hier ja wohl nurmehr die Melodie zu erkennen, als Melodie — aber nicht einmal soweit geht Paulus, er verweist nur darauf, daß undeutliches Gezupfe keine Musik erkennen läßt.

Paulus geht es um Klarheit der Aussage gegenüber *Zungenreden*, d. h. antik korrekt formuliert, um Anwendung der *vox articulata* und nicht einer *vox confusa* o. ä. Die Verwendung von *scietur* läßt nicht erkennen, daß Musik Sinn trägt — vom semantisch exakt definierten Signal der *tuba* abgesehen, die sind quasi sprachlich —, sondern nur, daß der Klang von Instrumenten klar sein muß, sonst weiß man nicht, um was es sich handelt. Die Verwendung von *scietur* ist so allgemein, daß ein Rückschluß, das Hören von Musik habe *Wissen* in irgendeinem höheren Sinne impliziert, absurd wäre.

Darum geht es Paulus natürlich auch nicht, es geht darum, ein besonders abwegiges Beispiel anzuführen: Selbst bei unbelebten Instrumenten ..., ihr aber seid doch nicht unbelebt, redet aber *in linguis*.

Wenn Sr. Emmanuela hieraus noch schließt, daß *die Argumentation genau umgekehrt wie bei Hucbald* sei, ohne das zu erklären, wird die Absurdität nur noch dadurch übertroffen, daß sie ausgerechnet diese biblische Stelle als *wohl einen Grund für das verbreitete Vorkommen der Analogie im frühen Mittelalter* sein läßt: Die Verwendung der Parallele von Musik und Sprache in einigen mittelalterlichen Schriften — vielleicht ja auch bei Adrast? — hat also nicht ihren einzigen Grund in der antiken Vorgabe, der Brauchbarkeit im vulgarisierten atomistischen Modell, von dem Sr. Emmanuela natürlich noch nie etwas vernommen hat, sondern in dieser Stelle! Daß für derartige Behauptungen vielleicht auch Belege notwendig

wären, fällt ihr ebensowenig ein, wie die Aufgabe, den Sinn von Texten aus diesen selbst und ihrer Tradition abzuleiten.

Daß auch mittelalterliche Texte, genau wie antike, spezifische Aussagen haben können, wie der Vergleich von Adrast, der spezifisch das Prinzip des Aufbaus auf Elementen verdeutlichen will, scheint Sr. Emmanuela, offensichtlich aber auch ihrem Doktorvater, völlig unbegreiflich zu sein: Es reicht, wenn Sprache und Musik in irgendeiner Weise in einer Textstelle zusammenkommen, um sich nicht weiter um den eigentlichen Inhalt, die konkrete Aussage bemühen zu müssen. Und das tritt als deutsche Dissertation auf!

Gleichartig ist auch Schwester E. Kohlhaases Unwissen hinsichtlich des seit Aristoxenus, *Rhythmica*, 274, topischen Hinweises, daß Töne nicht irgendwie zusammengestellt werden können, sondern, wie bei den Buchstaben, nicht alle Kombinationen sprachlich zulässige Silben ergeben. Auf die Tradition wird im vorliegenden Buch mehrfach eingegangen. Dabei ist zu bemerken, daß die antike Tradition genau wie Adrast seinen Vergleich ausschließlich auf skalische bzw. systematische Ordnungsfaktoren bezieht, z. B. auf Konsonanz, auf zulässige Versfüße etc. In genau diesem Sinne nun verwendet auch die *Musica Enchiriadis* den Vergleich, nämlich in Bezug auf das Konsonanzphänomen.

Daß die betreffende Stelle aus Censorinus stammt, bleibt Schwester Kohlhaas, ib., S. 118, übrigens erwartungsgemäß auch verborgen, die Ausgabe von Schmid hat sie offensichtlich ebenfalls nicht der Benutzung für wert gehalten; es heißt da, ed. Schmid, S. 23, 1: *Praemissae voces non omnes aequae suaviter sibi miscentur nec quoquo modo iunctae concordabiles in cantu reddunt effectus. Ut litterae, si inter se passim iungantur, sepe nec verbis nec syllabis concordabunt copulandis, sic in musica quaedam certa sunt intervalla, quae symphonias possint efficere.* Sr. Emmanuela Kohlhaas „übersetzt“, ersichtlich wie so oft falsch: ... *mischen sich nicht alle auf die gleiche liebliche Weise, noch erzeugen sie, auf beliebige Weise zusammengefügt, einmütig [harmonisch] im Gesang die effectus*; man wird demgegenüber richtig *concordabiles* auf *effectus* beziehen, und wie dies Censorinus meint, sinngemäß modern formuliert, verstehen, daß nicht alle Intervalle *concordabiles effectus* ergeben. Daß das Wort *efficere* nochmals auftritt, und in genau diesem „einfachen“ Sinne — was interessiert das, wenn einem doch so viel Interessanteres aus seinem anachronistischen Denken einfällt! Es ist auch leicht erkennbar, wie eine solche unpassende, ja absurde Übersetzung zustande kommt: Nicht der Text und seine Bedeutung ist wesentlich, das deutungspotente Wort *effectus* fällt ins anachronistische Auge, denn daran können sich tiefe Assoziationen ansetzen. Der Text ist dazu da, Vorstellungen zu begründen, nicht um aus seinem Kontextbezug, seiner Herkunft und Funktion seine Bedeutung zu erlangen; und *Konsonanzwirkung* wäre doch gar zu einfältig als Deutung, wenn man irgendetwas „Ontologisches“ und „Rhetorisches“ finden will oder soll, wobei gerade der Vergleich zwischen Musik und Grammatik, speziell die Umwandlung der Adrastschen Vorlage nirgendwo mit *Rhetorik* zu verbinden ist, wenn man das Wort in seiner gut definierten Bedeutung der *ars rhetorica* versteht — auch hier

erweist sich der Reckowsche Ansatz als von anachronistischem Wunsch nach irgendeiner Vertiefung der Betrachtungsmöglichkeit mittelalterlicher Musik bestimmt unbrauchbar, die Textaussagen wirklich erfassen zu können: Wie gesagt, solche Begriffe sind klar definiert. Leider ist diese unpassende Einstellung charakteristisch für den Umgang mit Texten, wie schon der dezidierte Verzicht auf genaue Bestimmung möglichen Zitatcharakters einer be- oder eher mißhandelten Textstelle bezeugen kann.

Falsch ist übrigens auch die Feststellung von Kohlhaas, daß hier von der *frühen Mehrstimmigkeit die Rede* sei: Es geht um das Konsonanzphänomen. Insbesondere aber fragt sich der Leser, was diese Stelle mit der von Kohlhaas ja gemeinten Eigenschaft hat, daß Musik irgendwie *Sinnträger* wie Sprache sein soll oder dergleichen. Die Antwort auf dieses Erstaunen lautet — noch höheres Erstaunen, ja Ungläubigkeit, wenn man lesen muß, ib., daß *diese Aussage von grundsätzlicher Bedeutung* erscheint, *sagt sie doch, daß die Wirkungen (effectus) der Musik wie der Sinn der Worte von einer Ordnung abhängig sind. Somit wirkt „Musik“ ... durch eine spezielle Zusammensetzung („Komposition“) der Klänge. Auch wenn diese Ordnung an dieser Stelle mit keinem ... Hinweis an die konkrete Sprache der Textgrundlage gebunden wird, so vermittelt diese Aussage dennoch zwischen dem „ontologischen“ und dem „rhetorischen“ Verständnis der Musik.* Was das wohl für eine *Ordnung* sein soll, von der die *Wirkungen der (sic!) Musik wie der Sinn der Worte ... abhängig* sein sollen? Nichts anderes ist gesagt, als daß nicht alle Tonpaare konsonant sind, und daß nicht alle Buchstabenzusammensetzungen in der Sprache vorkommen.

Auch die vermehrte Anwendung von Anführungszeichen kann das Urteil nicht verhindern, daß hier Nichts zur Sache gesagt wird: Von „Ontologie“ und „Rhetorik“ ist nichts zu finden, es geht einfach um das Phänomen der Konsonanz, die bekanntlich nicht zwischen allen Zweitonzusammenstellungen zu finden ist, genau wie nicht alle Buchstabenfolgen Silbenbildend sind.

Wenn man das Buch *Musik und Grammatik*, wenigstens oberflächlich ansieht — und nicht, recht unredlich, einfach in der Bibliographie anführt —, hätte man z. B. die Tradition gefunden, daß man bei ausreichend langer Zeit Buchstaben zufällig zusammenwürfeln kann, einmal wird eine Ilias „herauskommen“: Diese Tradition sollte beachtet werden, bevor solche unwissenschaftlichen Vagheiten geäußert werden.

Es ist falsch und Beweis von geradezu hochgradigem Nichtverstehenkönnen der Textaussagen, alle Exemplifizierungen durch Merkmale der grammatisch definierten sozusagen atomaren Definition der Grammatik irgendwie als Hinweis auf eine musikalische „Rhetorik“, ob in Anführungszeichen oder nicht, verstehen zu wollen. Bei solch oberflächlichem Formalismus, der durch vage, hochtrabend klingende Assoziationen ja nur verdeckt wird, geht das Verständnis für die eigentliche Leistung völlig verloren: Deshalb passiert Sr. Emmanuela der schwere, und angesichts vorliegender Literatur unverzeihliche Fehler, daß auch sie gar nicht merkt, wo, wann und wie es der mittelalterlichen Theorie gelungen ist, Musik

2.8.8 Theorie der Himmelsharmonie und musiktheoretisches Wissen

2.8.8.1 Exkurs zu einer neueren Deutung von Martians Darstellung der Himmelsharmonie in Hinblick auch auf andere spätantike Quellen

Auch in der für ihre gesamte „Methode“ charakteristischen Reihung von oft unzutreffenden oder inadäquaten Kurzinhaltsangaben zur Sphärenharmonie finden sich in der zitierten Habilitationsschrift von Sabine Grebe auffallende Bemerkungen. Diese in ihrem üblichen Stil gehaltenen zusammenfassenden Sätze über die verschiedenen „Formen“, die die Lehre von der Sphärenharmonie bei den verschiedenen, vor allem lateinischen Kompilatoren annimmt, wäre vielleicht vermeidbar gewesen, wenn Grebe einfach auf den Beitrag von C. v. Jan, *Die Harmonie der Sphären*, *Philologus* 55, 1886, S. 13 ff. (über die auch neuere Darstellungen, etwa von L. Richter nicht grundsätzlich hinausgehende Erkenntnisse erkennen lassen), verwiesen hätte, denn schon v. Jan hatte bemerkt (bemerken müssen), daß es hier eben ganz verschiedene Traditionen gibt (auch Niemöller stützt sich in seinem Beitrag zu *Raum* etc. in der Musik auch hier natürlich nicht auf die eigentliche, wissenschaftliche Literatur mit den entsprechenden Folgen: Die Größe von autonomen Selbstdenkern — wenn man den zweiten Wortbestandteil hier brauchen darf — ergibt sich offenbar im Scheitern). Aber selbst der ihrer Arbeit eigene angenehme Konversationsstil des zusammenfassenden Überfliegens ist nicht ganz in der Lage, die „Aussagen“ von Sabine Grebe auch nur von recht auffälligen Fehlern frei zu halten:

So erfährt man, daß bei Macrobius *die Betrachtung der Sphärenharmonie ... mit der Angabe ihres Tongeschlechts* endet, *die Macrobius unter Berufung auf Plato als diatonisch klassifiziert*, ib., S. 749, was einmal falsch ist, weil Macrobius anschließend noch auf die für diese Vorstellung wichtige Begründung des Umstands eingeht,

als gegliederten und ihren Sinn aus der Gestalt und der Relation der Gestalten nehmenden Ablauf, vergleichbar, aber nicht identisch mit Sprache und ihrem Ablauf zu definieren. Dies geschieht durch die ihr wie dem Mentor Reckow unverständlich gebliebene grundsätzliche Umformung des Adrastschen Vergleichs. Auch hier hätte ein auch nur oberflächlicher Einblick in vorliegende Literatur, ja sogar in die Angaben der Ausgabe von Schmid vor unwissenschaftlichem Phantasieren, ja vor Mißdeutungen schwerster Art geschützt.

warum wir denn diesen Sphärenklang nicht hören können, zum andern aber eine Eigenständigkeit der musiktheoretischen Denkfähigkeit von Macrobius andeutet, die angesichts der Formulierung nun wirklich nicht gerechtfertigt erscheint — auch hier, und deshalb ist der Lapsus zu erwähnen, wird die Fähigkeit zum eigenen, inhaltlich begründeten *Klassifizieren* einem spätantiken Kompilator zugeschrieben, der dazu gar nicht in der Lage ist (*Comm.*, II, 4, 19, ed. Willis). Den Abschluß der zitierten Passage, ed. Jeauneau, zu Dick, 5, 8, bilden sozusagen trivialerweise die drei *genera* bzw. deren Namen und gewisse natürlich rein topische „inhaltliche“ Eigenschaften, deren Kenntnis bei Johannes Scottus nicht ein strukturelles Verstehen bedeuten muß:

Unde finem de hac tractatus parte faciemus adiecto uno quod scitu dignum putamus, quia cum sint melodiae³³⁵ musicae tria genera, enar-

³³⁵*Melodia bei Johannes Scottus* Angesichts einer so klaren terminologischen Tradition der Bedeutung des Wortes *melodia*, die auch den Autor der *Musica Enchiriadis* ganz selbstverständlich von *eadem melodiae forma* sprechen läßt, ed. Schmid, S. 36, 23, also die *melodia* als Träger der Form in Musik sehen kann, fällt die Verwendung des Wortes bei Johannes Scottus auf, der damit offensichtlich etwas wie *modulatio instrumentalis* bezeichnet (ed. Jeauneau, zu Dick, 5, 8):

Lirica vero carmina dicuntur ea carmina, quae cum melodia, i. e. cum modulatione canuntur.

Wäre diese Aussage noch in der „normalen“ Wortverwendung zu sehen, also als *sangbare Dichtung* wiederzugeben, so macht der anschließende Satz deutlich, daß Johannes Scottus *liricus* ganz richtig, nämlich sozusagen instrumental verstanden hat:

Aliud est enim carmen tantum voce cantare, aliud cum additur sonus cuiusdam melodiae, sive lyrae, sive tibiae, sive aliorum instrumentorum.

Melodia wird also in dem Sinne von *instrumentum* verstanden, wenn rein vokale *carmina* von einem instrumental begleitenden *sonus*, also unter Hinzufügung einer *melodia* vorgetragen werden. Die Absonderlichkeit dieser Wortverwendung, die nur für avanciertere Mehrstimmigkeit oder in Bezug auf Platos Verbot von selbständiger *χοῦσις* sinnvoll sein könnte, wird auch deutlich, wenn man exordialtopische Formulierungen wie bei Prudentius, (*Kathem.* IX, ed. Lavarenne, S. 49, 1), *Da puer plectrum* — was wieder an einen sächsischen Dichter denken läßt —, *choreis ut canam fidelibus Dulce carmen et melodiam gesta Christi insignia!*, beachtet. Da wird klar zwischen dem textlichen und musikalischen Element unterschieden; ob poetische Wendungen in westfränkischen Sequenzen wie Aufforderungen, die *fistula*, die *lyra*, *tibia* zu ergreifen, damit *cantica perstrepere* und schließlich *voce or-*

monicum, diatonicum et chromaticum, primum quidem propter nimiam sui difficultatem ab usu recessit, tertium vero est infame mollitie, unde medium, i. e. diatonicum mundanae musicae doctrina Platonis adscribitur.

Natürlich liegt keine echte *Klassifikation* vor, sondern ein primitiver Formalismus, der — und das wäre Aufgabe von Grebe gewesen, um das Weiterwirken solcher ethischen Qualifikationen zu erkennen — auf überkommenen Bewertungen der drei Genera beruht; natürlich bleibt das mittlere Genus übrig, *denn*, wie Macrobius formuliert, die beiden „extremen“ sind entweder zu schwierig für die Praxis oder zu weichlich — und eine solche „Beweisführung“ soll eine *Klassifizierung* auch noch unter Berufung auf Plato sein? Hier stellt eine einfach modernisierte Paraphrase des Textes, eine Schilderung mit eigenen Worten ein Hindernis für das Verstehen dar; die ethischen Qualifizierungen der Genera sind von Interesse als ein weiteres Beispiel für solche Wertungen in Hinblick auf die von Aristides Quintilianus und Gaudentius, dessen Wertung Martianus Capella übernimmt — und hier wäre natürlich auch zu fragen, warum Martianus keine Spur der Wertungskriterien von Macrobius erkennen läßt, worauf noch einzugehen ist.

Natürlich gibt auch Macrobius eine recht ausführliche proportionale Bestimmung der Sternabstände an, 2.3, 14, — angeblich! — nach Archimedes (daß Macrobius Archimedes hätte verstehen können, wäre eine hoffentlich auch von Sabine Grebe nicht zu akzeptierende Vorstellung); die Sonne steht von der Erde zweimal

ganica carmen melodia gesta psallere Davitica (AH XXVII, S. 283), etwa im Sinne der Wortverwendung von Johannes Scottus zu lesen sein könnten, ist angesichts der Freude an reiner Reihung „schöner“ Musik-bezogener Wörter nicht leicht zu beantworten — um nicht alberne Fehldeutungen vortragen zu können, seien insbesondere potentielle Leserinnen dieser Stelle, darauf hingewiesen, daß Verf. aus solchen exordialtopischen Instrumentenanrufen nicht etwa auf eine konkrete „Instrumentalisierung“ der liturgischen Musik schließt!

Auch hinsichtlich der Etymologie des Wortes ist die Wortverwendung bei Johannes Scottus absonderlich. Eine Erklärung für einen solchen Lapsus zu finden, ist Verf. bisher nicht gelungen. Auch musiktheoretische Schriften verwenden das Wort im üblichen Sinne, wie etwa Huchald, z. B. ed. Chartier, S. 152, 5, wo es um die Spezifizierung der für die *melodia* brauchbaren Klänge geht, also um oben zitiertedie Abgrenzung von Klängen *insensibilium rerum* oder *irrationabilium animalium*, wie es der Darlegung der Kategorie *vox* in der Tradition der Grammatik entspricht. Die Wortverwendung von Johannes Scottus erweist sich also als einmalig und erklärungsbedürftig.

die Entfernung Erde/Mond — diese bildet also die Einheit. Nach diesem Verfahren wird der relative Abstand bis zum Saturn angegeben, wie auch der kommentierte Text, ohne, was dem Stil Ciceros widersprechen würde, in die Einzelheiten einzugehen, natürlich auf *octo cursus* beruht, *in quibus eadem vis est duorum, septem efficiunt distinctos intervallis sonos, ...*, womit klar die proportionale Tradition der Sphärenharmonie vorausgesetzt wird: Der von Vergil auch als poetisch gültig bestärkte Topos der Siebenzahl wird sinngemäß angeführt, die Tonhöhen sind durch Intervalle gesondert; das konnte leicht verstanden und übernommen werden.

Deshalb muß der Anschluß, mit dem im nächsten hübschen Sätzchen Grebe zum nächsten Autor überleitet, überraschen, ib., S. 749: *Demgegenüber behandelt Favonius Eulogius ... die unterschiedlichen Tonhöhen der Himmelsmusik unter mathematischem Aspekt*. Daß dieser *mathematische Aspekt* bei Cicero und seinem Kommentator gefehlt hätte, ist nicht zu erkennen — dafür liegt aber ein hübscher Anschluß vor; außerdem erscheint die Bezeichnung *mathematischer Aspekt* doch zu sehr dem Bedürfnis nach Veränderung der Wortwahl bestimmt, es handelt sich konkret um die *proportionale Theorie* bzw. *Lehre*, die auch nicht gerade als *Aspekt* bezeichnet werden kann, es handelt sich um die Grundlage, denn, selbst Sabine Grebe wird es nicht gelingen, die Vorstellung von der Sphärenharmonie bei Aristoxenischen Theoretikern nachweisen zu können; nun, es muß die Plauderei aber doch ein bischen Abwechslung schaffen.

Noch erstaunter ist man über eine ganz neue Erkenntnis von Grebe zu Censorinus, wo es, ib. S. 751, heißt: *Censorinus sieht nicht nur die Verbindung zwischen Astronomie und Harmonik, sondern auch zwischen Sternenkunde und Rhythmik. Die sieben Planeten wandern nämlich in rhythmischer Bewegung*. Da eine solche Verbindung zwischen Rhythmus und Himmelsharmonie in Grebes Übersicht nur an dieser Stelle auftritt, hätte man einen Hinweis auf das sich durch diese Singularität deutlich bemerkbar machende Problem erwartet, Grebe aber wiederholt in ihrer Nacherzählung des Inhalts einfach; daß hier ein Problem gegeben wäre, kann sie in ihrer Nacherzählungsmethode nicht sehen — schließlich wäre man über entsprechende Hinweise, z. B. in Varros „Pythagoräischer“ Theorie der Versmaße (P. Maas, *Varro bei Gellius*), für eine Verbindung von Rhythmus und Weltenharmonie nicht undankbar. So absolut neue Erkenntnisse nähme man dankbar entgegen.

Eigentlich sind ja die Bewegungen der Sterne, soweit sie eben musikalisch, d.

h. klingend sind, in Pythagoräischem Sinne deshalb mit dieser Eigenschaft versehen, weil *motus* die Voraussetzung von Klang oder Ton ist; und was sich mehr als die Sterne in ihrem Umlauf in Bewegung befinden können sollte, wäre für antikes Denken noch zu erklären; für den Rhythmus, also Klangwechsel nach dann natürlich proportional geordneter Folge von Zeitquantitäten ist daher in diesem Modell zwangsläufig kein Platz, nicht einmal der mittelalterliche Philosoph, der, aus völlig unzulänglichem Wissen über antike astronomische Erkenntnisse, verschiedene Klänge einzelner Sterne postuliert, Johannes Scottus, wird damit zu einer Theorie der Rhythmik der Sternklänge veranlaßt (abgesehen davon, daß er dies zu leisten auch gar nicht imstande gewesen wäre).

Auch ein Zeuge wie Augustin, der die metaphysischen „Folgen“ des musikalischen Rhythmus zum Objekt der philosophisch theologischen Erklärung gemacht hat, sagt über Relationen zwischen Rhythmik bzw. Metrik und Himmelsharmonie einfach gar nichts, so daß man natürlich Sabine Grebes Erkenntnis zu Censorinus mit besonderem Interesse zur Kenntnis nimmt — um dann doch lieber noch einmal selbst diesen Autor zu befragen.

Ein Blick auf den Text ergibt, *De die natali* 13, ed. Sallmann, S. 22, 10; eine Stelle, die in ihrer Kürze die antike Lehre der direkten Abhängigkeit der Lage der einzelnen Sternbahnen — *in nuce* — wiedergibt, die Johannes Scottus so wagemutig unter Verwendung der falschen *tonus*-Definition von Martianus Capella durch eine ganz neue Theorie der wechselnden Tonhöhen ersetzen will (ohne, wie gesagt, diese Wechsel auch noch rhythmisch qualifizieren zu wollen — daß er die Metrik, wenn auch nicht so virtuos wie Boethius beherrscht hat, kann man voraussetzen):

Ad haec accedit, quod Pythagoras prodidit hunc totum mundum musica factum ratione, septemque stellas inter caelum et terrae vagas, quae mortalium geneses moderantur, motum habere ἔρρυθμον (in drei Hss.: εἴρρυθμον, was nicht Aristoxenischer Terminologie entspricht) et intervalla musicis diastematis congrua, sonitusque varios redere pro sua quasque altitudine ita concordēs, ut dulcissimam ... concinant melodiam, sed nobis inaudibilem.

Die den *septem discrimina vocum* entsprechenden sieben Sterne haben also eine *eu/enrhythmische Bewegung* und Intervalle, die mit den Intervallen der Musik übereinstimmen ... Der Sinn ist eindeutig, wenn man die zugrunde liegende, allen For-

men der Konkretisierung gemeinsame Theorie beachtet: Die Sphärenharmonie folgt aus den Bewegungen, denn Klang resultiert für die antike Theorie nun einmal aus Bewegung, das hat Archytas „klargemacht“. Schaut man nun noch in Sallmanns Apparat, findet man als Zusatz zum griechischen Wort *ἔρρυθμον* in einigen Hss. das Wort *numerabilem* — und „spätestens“ diese sachgemäße Erklärung hätte Sabine Grebe darüber aufklären müssen, daß hier nicht von *Rhythmus* im modernen bzw. Augustinisch antikem Sinne, sondern ganz einfach von *ῥυθμός* im Sinne von *numerus* gesprochen wird: Die Bewegung der Sterne geschieht in *schöner Zahlhaftigkeit* — was anderes sollte sie denn auch tun, um daraus dann die musikalischen Intervalle zu generieren? Aber, es kommt doch das Wort *ἔν/ἔρρυθμον* vor, also hat man etwas Anderes gefunden, und kann zierlich das Sätzchen über Censorinus mit einer hübschen Verschiedenheit bereichern — außerdem, eine latinistische Habilitation kann sich, besonders in der *ars musica* doch nicht um die terminologische Bedeutung griechischer Termini kümmern. Es läßt sich so schön daherreden, nur führt auch hier die Paraphrase mit eigenen Wörtern zu Unsinn.

Die Voraussetzung von Grebe, in Martianus Capella und den anderen spätantiken, lateinischen Autoren selbständige Denker auch im Gebiet der Musiktheorie sehen zu müssen ist ebenso unhaltbar wie die Meinung, man könnte eine ihrer so überraschenden Behauptungen einfach akzeptieren, und verhindert eine adäquate Einsicht in das Wesen dieser Texte. Der Grund dafür, daß Grebe die Widersprüche und Inkongruenzen in der Darstellung der *ars musica* durch Martianus Capella nicht sehen kann, werden durch solche Fehldeutungen leichter verständlich: Grebe umschreibt in dem ihr eigenen hübschen Stil die Texte, sozusagen wie sie dastehen. Der Zutritt zu den eigentlichen Inhalten und Bedeutungen bleibt ihr so gut wie immer verwehrt, nicht zuletzt durch den gewählten paraphrasierenden Stil der zusammenfassenden Nacherzählung eben *mit eigenen Worten* im Sinne *verständlicher Unterhaltungswissenschaft*, nur sind dazu die Sachverhalte doch etwas zu kompliziert.

Es ist äußerst bedauerlich, zur Äußerung solcher Urteile gezwungen zu sein, die Notwendigkeit einer adäquaten Bestimmung der Situation musiktheoretischen Wissens der Autoren, die das Mittelalter lesen konnte, läßt aber angesichts der musikhistorischen Bedeutung des Rationalisierungsvorgangs, die auch eine Überwindung der reinen Literarizität und inkompetenten, unvollständigen Kompilation

der Spätantike bedeutet, keine andere Wahl³³⁶: Ein inhaltliches Verstehen der Kategorien der antiken Musiktheorie ist bei Augustin hinsichtlich der Rhythmik und bei Boethius hinsichtlich der Melik festzustellen, wobei Boethius wohl nicht zu einer Anwendung auf Erscheinungen der Wirklichkeit fähig war, wohl aber die klare Darstellung der „originalen“ Autoren ebenso klar wiedergeben konnte (bis auf Stellen, an denen auch Boethius als spätantiker Rezeptor erkennbar wird, z. B. bei der Achtzahl der *τόνοι* und einigen „Berechnungen“).

Martianus Capella war dazu nicht fähig, auch wenn sein Text vor der Rezeption der Musikschrift von Boethius gelesen worden zu sein scheint (Johannes Scottus zeigt kein inhaltliches Wissen der Schrift von Boethius, auch nicht der von Augustin, kommentiert aber Martianus Capella). Notwendig ist eine Beurteilung der Arbeit von Grebe aber auch deshalb, weil die ihr immanenten, meist erstaunlich naiven Vorstellungen auch die Leistung der mittelalterlichen Musiktheorie verunklaren müssen: In deutlichem Gegensatz zu Autoren wie Martianus Capella wird hier, z. B. bei Hucbald, der eigentliche Sinn der antiken Begriffe, werden die rationalen Strukturen verstanden und konkret angewandt, was auch weit über die Vorgabe von Boethius hinausgeht. Mit der rein paraphrasierenden, auf die eigentlichen Bedeutungen der Begriffe und ihre Traditionen nicht eingehenden Methode — wenn man das so nennen soll — von Grebe wird eine Sicht auf die wirkliche historische Situation musiktheoretischen Denkens unmöglich gemacht; angesichts der Aussagefähigkeit der Schrift von Martian ist eine Gleichstellung mit der von Boethius nur als absurd oder Zeichen des grundsätzlichen Nichtverstehens der eigentlichen Sache, der *ars musica* und ihres Inhalts zu bewerten.

Ein charakteristisches Beispiel für die Art des Vorgehens von Grebe ist die hier angesprochene Fehldeutung des Wortes *ἐν/εὔρωθμος*, die aus Nichtbeach-

³³⁶Es dürfte kulturhistorisch doch wohl keine unbedeutende Erscheinung sein, daß spätestens mit Hucbald die totale Unfruchtbarkeit spätantiker Kompilatorik der *ars musica* gänzlich überwunden ist und mit den von „Pythagoras“ und Aristoxenus gelieferten Werkzeugen sogar ganz Neues geleistet wird, was man auf rein theoretischer Seite in der in Guidos melodischer Formenlehre kulminierenden Sichtmöglichkeit von Musik als Form erkennen kann, in der Praxis eben in der Rationalisierung vorher „vorrational“, intuitiv überlieferter und geistig nur in der *memoria* repräsentierten Musik. Ist es nicht eine musikhistorische Revolution, daß Hucbald die antike Notenschrift so klar verstanden hat, daß er eine eigene Notierung eigener Melodien ganz selbstverständlich denken konnte?

ten der grundlegenden Bewegungslehre resultiert — eine Beachtung der rationalstrukturellen Bedeutungen der Begriffe der antiken Musiktheorie, sozusagen eine stete Rückführung auf die eigentlichen Bedeutungen ist zu einem Verständnis auch der spätantiken, nur noch kompilatorisch-formal überliefernden Texte unabdingbar: Die antike Musiktheorie ist als Fachwissenschaft von einer Komplexität, die offensichtlich auch für die moderne Betrachterin nicht leicht genug zugänglich ist, was aufgrund der Arbeiten von A. Barker völlig unverständlich erscheint; die Arbeit von Sabine Grebe bedeutet hier einen erheblichen Rückschritt der wissenschaftlichen Arbeit an diesen Texten, ja bezeugt geradezu einen Verlust der Fähigkeit zu historisch und philologisch adäquater wissenschaftlicher Auseinandersetzung mit der Aussage der Texte, die der Stellung spätantiker Kompilatoren in der antiken Wissenschaftsgeschichte gleichkommt.

2.8.8.2 Die Darstellung der Sphärenharmonie bei Johannes Scottus als Quelle für die Beurteilung seines musiktheoretischen Wissens

Das musiktheoretische Wissen — wenn man von einem solchen Wissen überhaupt sprechen kann — von Johannes Scottus erweist sich wie oben angesprochen geringer als das von Aurelian, der immerhin fähig ist, den Begriff *diapente* irgendwie in aktueller Musik wiederzufinden (wenn auch mit erheblichen Schwierigkeiten und kaum im Sinne der späteren, wirklich rationalen Theorie). Johannes Scottus „verlängert“ damit den Wissensstand der Spätantike, also vor allem den von Martianus Capella; ein eher als *Nichtwissensstand* zu bezeichnender Bildungszustand, dessen hier kurz am Beispiel eines frühen mittelalterlichen Philosophen erläuterte Natur die Leistung der bis auf Aurelian unbekannt gebliebenen *cantores* verdeutlichen kann, die die antike Theorie in dem für ihre Bedürfnisse notwendigen Rahmen nicht nur wieder voll verfügbar, sondern auch ganz neu einsetzbar gemacht haben.

Dazu war ersichtlich ein Philosoph selbst vom Range von Johannes Scottus nicht fähig: Der Sinn des musikalischen Intervallbegriffs bleibt ihm verborgen, was eben die grundsätzliche Schwierigkeit dieses grundlegenden Konzepts der antiken Musiktheorie — und die Leistung der liturgischen *cantores* bis Hucbald und der *Musica Enchiridis* — belegt. Johannes Scottus kann die Relation zwischen musikalischem Intervall als Proportion und räumlicher Strecke nur formal, nicht inhaltlich erkennen, die Einsicht, daß auch in proportionalem Denken gemessene Strecken geeignet

sind, musikalische Intervalle proportional zu repräsentieren ist ihm fern, also kann er den Umgang mit dem Monochord nicht kennen³³⁷.

Zum Abschluß formuliert der Kommentator nochmals seine „Erkenntnis“ von der Unterschiedenheit von spezifisch musikalischen *toni* und räumlicher Anwendung des gleichen Terminus, wobei diesmal zur Abwechslung die Erfahrung oder wenigstens das Bild eines Chores verwendet wird, bei dem es für die jeweilige Tonhöhe ohne Interesse ist, wo der betreffende Sänger steht. Das Bild, das Johannes Scottus zu diesem Beispiel entwirft, scheint einem konkreten mehrstimmigen Chor zu entsprechen; es gibt einen Sänger, *qui gravissimam vocem emittit* .. und einen *qui acutissimam vocem profert*. Dies entspricht übrigens dem bekannten Gedicht von Venantius Fortunatus an den Pariser Clerus, dessen Beleg als einfache und reizvolle Übungsaufgabe dem Leser überlassen sei³³⁸. Auch da erscheint durch die Zuordnung verschiedener Instrumente und deren Charakteristika, die eben auch tonhöhenmäßig sein können, eine Art differenzierter Chor, den der große Dichter aber natürlich nicht gemeint hat. Wieder zeigt sich, daß der „Einsatz“ von Musik auch im philosophischen Werk von Johannes Scottus Eriugena eher von poetischer als von wissenschaftlich adäquater Art ist.

Auch Johannes Scottus „verrät“, daß er nicht an einen veritablen Chor mit verschiedenen Stimmgattungen denkt, weil er nur die beiden Extreme anführt³³⁹: Wie bei dem Dichter ist seine Konkretisierung nur scheinbar, zumal er nicht einmal an die natürliche Unterscheidung zwischen Männer- und Knabenstimmen denkt

³³⁷Und daraus geht hervor, daß die Glossen zur Musikschrift von Boethius entweder nicht in die Zeit des Kommentars Eriugenas zu Martian reichen, oder, was nicht leicht vorstellbar ist, an einer Bildungsstätte entstanden sind, die Johannes Scottus vollkommen unbekannt geblieben sein muß.

³³⁸Als Hinweis sei genannt, Verf., *Musik als Unterhaltung* II, S. 533 ff.

³³⁹Aurelian nimmt in vergleichbarer, nun aber auf konkrete Musik bezogener Situation die Namen der beiden extremen *toni* (aus der Aufzählung der Transpositionsskalen von Cassiodor), um die jeweils größte Tiefe oder größte Höhe benennen zu können, ohne damit etwa schon den rationalen Einzeltonbegriff zu begreifen — auch das scheint eine gewisse Verstehensschwierigkeit zu besitzen, daß eine für den modernen musikbezogenen Menschen triviale Rationalität nicht immer verfügbar gewesen sein soll, vgl. dazu, in Bezug zu Bernhard, Verf. *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik* ..., Teil I, *HeiDok* 2008, S. 15 f., und *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik* ..., Teil II, *HeiDok* 2010, S. 459 ff.

(womit Hucbald das *organum* verbindet³⁴⁰).

Als Vorstellung ist aber klar, daß die Sänger verschieden hoher Töne unabhängig von ihrer Stellung hoch oder tief singen, was ja auch nicht darauf verweist, daß die liturgische Praxis, denn nur bei dieser ist an einen Chor zu denken, etwa wie russischen Hornmusiken jedem Sänger nur bestimmte Tonhöhen zugewiesen hätte — was „durchschaut“, ist doch wieder die Vorstellung der Orgelpfeifen, also eine für einen Chor aus Menschenstimmen unpassende Erscheinung. natürlich geht es wieder darum, die große „Entdeckung“ von Johannes Scottus zu exemplifizieren, daß Tonhöhe nicht von der Stellung abhängt, ersichtlich ein ziemlicher Unsinn.

Im übrigen bezieht sich Johannes Scottus hier wieder direkt auf den kommentierten Text, in dem die Zweige des musikalischen Hains tatsächlich einzelnen Tonhöhen zugewiesen sind — was die Frage stellen läßt, ob sich Johannes Scottus eigentlich über die Natur der Choralpraxis überhaupt rational bewußt war; die absurde Formulierung einer *gravissima proportio*, die der *gravissima vox* entspricht, läßt nicht

³⁴⁰Z. B. in der Formulierung des Anhangs IX, ed. Chartier, S. 401, 3: *In his omnibus .V. tantum et septimus modus inter artis musica consonantiam reperiuntur. Haec est dyatesaron, q. e. sesquitertia, ac dyapente, q. e. sesquialtera. Et haec consonantiae fiunt, quando altrinsecus, virilis ac puerilis vox pariter sonuerit, vel potius eo cantandi grece quod consueve organizare.* Der Satzschluß ist verderbt. Hucbalds eigene Formulierung lautet, ... *consonantia ... ut fit, cum virilis et puerilis vox pariter sonuerint, vel etiam in eo quod consueve organizationem vocant.* ed. Chartier, S. 148, 5. Beide Formulierungen zeigen, daß *organum* nicht einfach ein Zusammensingen von *virilis et puerilis vox* bedeutet — wichtig ist die Gleichzeitigkeit. Es bleibt die Frage, ob etwa diese beiden Stimmsorten nicht nur in Oktavabständen, sondern auch in Quintabständen verlaufen sein könnten.

Das *organum* ist der gebräuchliche Name, Hucbald sagt damit nicht, daß es andere Bezeichnungen gegeben haben müsse, jedenfalls fehlt eine Gegenüberstellung wie sie bei der anderen Verwendung des Wortes *consueve* auftritt, die Neumenschrift versus die rationale Buchstabennotation. Ergänzen kann man im erstzitierten Text sicher *vocant* am Schluß; das „aufregende“ Wort *grece* — endlich einmal eine wichtige Praxis aus Byzanz! was hätte C. Floros daraus nich alles machen können (vgl. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos, HeiDok* 2007, S. 364 ff.) — wird man als Fehler ansehen müssen, mit *eo cantandi genere* hat man sicher die richtige Version gefunden, so bedauerlich dies auch sein mag; immerhin, nach Goethes Aussage, froh zu sein, wenn man wenigstens Regenwürmer findet: Für den Autor der Paraphrase ist *organum* ein *cantandi genus*, immerhin, eine eigenständige Art bzw. Gattung, die wie bei Hucbald aber auch eine übliche Erscheinung ist, die ja nur herangezogen wird, die Natur oder Existenz von Konsonanzen zu erläutern.

gerade darauf schließen, daß der Philosoph auch nur irgend eine klare Vorstellung von der Relation zwischen Tonhöhe und Proportion gehabt haben könnte, was bei seinem Nichtwissen um das von der antiken Theorie als Grund der Tonhöhen und ihrer Verschiedenheit bestimmte Prinzip des *motus* auch nicht verwunderlich ist. Aber auch Formulierungen wie die anschließende, rhetorisch etwas verändert, *ubicunque in choro sit, qui acutissimam vocem profert, necessario sonorum omnium acumen tenebit*. ..., stärken nicht gerade das Vertrauen in ein auch nur unterdurchschnittliches Wissen um die Begriffe der Musiktheorie, wo *vox* ein anderer Ausdruck für *sonus* ist, ed. Jeuneau, S. 129, 12: Der den höchsten Ton vorträgt, hält zwangsläufig die Höhe aller Töne, wäre eine musiktheoretisch sinngemäße Übersetzung, denn darauf zu rekurrieren, daß Johannes Scottus hier die Ausdrucksweise des *organum* verwenden könnte³⁴¹, ist nicht möglich: Gerade da, wo ein Verweis auf das *organum* oder eben den Unterschied zwischen *vox virilis et puerilis* im Chor unabdingbar gewesen wäre, da fehlt er, da sagt Johannes Scottus kein Wort vom *organum*, in dem doch die Verschiedenheit der Stimmen klar genug zu erleben ist, und zwar, genau wie dies Johannes Scottus glaubt, die Stimmhöhen verändern sich, nur der Abstand zwischen beiden bleibt — beim *Quartorganum cum grano salis!*

³⁴¹Die Terminologie ist nicht notwendig konzis, aber immer verständlich, ed. Schmid, S. 38, 11: ... *per diatessaron organici meli ... exemplum, utpote ... duobis sonis interpositis quarto loco in unum canendo vox voci respondeat...* Natürlich nicht zwei *toni*, sondern zwei „Zwischentöne“ auf der Skala charakterisieren den Quartabstand (das Zusammenkommen findet sich nur im Beispiel), damit *vox voci respondeat*, wird man wohl als *Stimmen* und nicht als *Töne* auffassen können, obwohl auch die „elementare“ Bedeutung nicht auszuschließen ist: Jeder gesungene Ton entspricht dem gleichzeitig erklingenden. Ein Bedeutungsunterschied findet sich kaum; beim verdoppelten *organum* heißt es, ib., S. 40, 15: ... *ut vox media inter duas ...* und weiter *Si voce virili organizetur simul cum voce puerili, sunt quidem hae duae voces sibi per diapason consonae; ...* Hier geht es also um die Stimmgattung, die aber einfach als *Stimme* in einem modernen Sinne verstanden werden kann (zum Problem kann man wieder Waeltner's auch heute noch beispielhafte Arbeit befragen). Die im ersten Zitat anzutreffende Unterscheidung zwischen „Zwischentönen“ als *soni* und *voces* als die gesungenen „Außenstimmen“ macht das Gemeinte klar genug; das eine sind die *ptongi* des Systems, das andere die sich sozusagen bewegenden *voces*, die das *organum* ausführen — einen vergleichbaren Grund für die Verwendung beider Wörter in der letztzitierten Textstelle von Johannes Scottus vorauszusetzen, ist ersichtlich ausgeschlossen. Er hat keine Ahnung von Strukturmerkmalen des *organum*.

— gleich. Johannes Scottus hat keine Möglichkeit, Eigenschaften des *organum* zur Exemplifizierung seiner Vorstellungen heranzuziehen, er bleibt bei der Bezeichnung *chorus*, für die er antike Vorgaben hat:

Utamur ergo exemplo quodam, quo manifestius appareat, quod conamur asserere. In choro, ubi multi simul cantantes consonant, non locus, in quo unusquisque constituitur, sed proportio suæ vocis consideratur.

In quocunque enim loco fuerit, qui gravissimam vocem emittit, necesse est, gravissimam vocum omnium proportionem optineat.

Eadem ratione, ubicunque in choro sit, qui acutissimam vocem profert, necessario sonorum omnium acumen tenebit.

De succinentibus similiter intelligendum, quorum non localis positio, sed proportionalis vociferatio in universitate modulaminis diiudicatur. Frustra igitur localium intervallorum rationibus cælestem musicam coartari arbitrantur. In quo nihil aliud conspicitur, nisi gravitatis et acuminis ascensus atque descensus. Ut enim ascendit gravitas in altitudinem decrescendo donec in acumine finem imponat, sic altitudo descendit similiter decrescendo quatenus in gravitatem terminum suum constituat.

Der Text weist einen Fehler auf: ... *ascendit gravitas in altitudinem decrescendo* ..., heißt es beim Aufstieg, ... *altitudo descendit similiter decrescendo* ..: Es kann nicht sein, daß beide klar gegensätzliche Vorgänge mit der gleichen Qualifikation versehen werden; man wird emendieren dürfen in dem Sinne, daß ein Abschreiber im ersten Fall ein einfaches *crescendo* um eine Vorsilbe erweitert hat. Klar ist auch, daß für Johannes Scottus die raumanaloge Sprache zur Beschreibung von Bewegungen im Aristoxenischen Sinne (natürlich Johannes Scottus nicht bekannt) selbstverständlich neben den anderen Termini gebraucht werden kann: *ascensus* und *gravitas*, *altitudo* und *descensus* u. ä.: Ein weiterer deutlicher Hinweis darauf, daß die tiefen Erkenntnisse über Denkvorgänge aus verwandten Termini nicht aus deren eventuellen Grundbedeutungen als Wörter der Umgangssprache eruiert werden können, es sei denn, man pflegt eher vagen Mystizismus als rationale Erkenntnisabsicht. Auch *crescere* wird man als raumanalog interpretieren dürfen — die Sprache von Johannes Scottus ist auch hier poetisch redundant. Eine weitere Erläuterung des gemeinten Sachverhalts findet sich nicht, der Text geht mit ganz anderen Dingen weiter.

Der Ausdruck *succinentes* ergibt sich aus der Formulierung des kommentierten Textes, in dem Martianus Capella das Wort *succinere* aber nicht terminologisch, sondern einfach im Sinne eines *Hinzusingens*, *Hinzukommens weiterer Töne* — zu den Konsonanzen der Extreme — verwendet. Angesichts gewisser Hinweise darauf, daß das Wort *succentor* in der frühen liturgischen Praxis vielleicht eine bestimmte Form des Singens bezeichnet haben könnte³⁴², ist zu bemerken, daß Johannes Scottus von einer solchen Spezialterminologie offensichtlich nichts weiß — weil er nichts vom liturgischen Gesang verstand, oder weil es eine solche spezielle Terminologie nicht gab? Seine Wortnutzung ergibt sich aus dem kommentierten Text.

Der Schluß dieser relativ ausgedehnten Passage über die Sphärenharmonie hat natürlich den Sinn, „nachzuweisen“, daß nicht feststehende Abstände, *intervalla localia*, die Musik des Himmels bestimmen. „Bewiesen“ wird dies mit dem Hinweis darauf, daß Höhe durch *Nach-Oben-Gehen*, Tiefe analog erreicht wird, daß also musikalische *intervalla* veränderbar sind, man kann nach oben und nach unten gehen — daß man auch räumliche Abstände verändern kann, ist hier unwichtig, bzw. wird nicht berücksichtigt. Damit erweist sich der „Beweis“ rational gesehen als unbrauchbar. Es bleibt die Frage, woher Johannes Scottus das „Wissen“ nimmt, daß es musikalische Bewegung in der beschriebenen Art gibt. Denkbar wäre, daß hier ein Rudiment Aristoxenischer Stimmbewegungskategorie vorliegt — natürlich in der „reduzierten“ Form bei Martianus —, so daß mit *proportionaliter* bei Johannes Scottus nicht eigentlich die Pythagoräische Theorie, sondern — auch — der Gegensatz zwischen diastematischer und kontinuierlicher Stimmbewegung wenigstens assoziiert sein könnte; nur bleibt die Frage, ob Johannes Scottus denn zu einem solchen Denken, das doch ein gewisses fachspezifisches, also konkretisierbares Wissen voraussetzt, überhaupt fähig war. Im Kommentar zu Dick, 500, 8, mißversteht Johannes Scottus nämlich sozusagen explizit die Aristoxenische Unterscheidung gründlich — eine unausweisliche Folge der zu kurzen Definition bei Martianus Capella, 937 —, wenn er die kontinuierliche Bewegung der Sprachmelodik im Sinne einer *frequens narratio ohne Punkt und Komma, quae neque per cola neque per commata periodosque distinguitur* erläutert, wozu in *Musik und Grammatik* Stellung genommen wird. Es wird auch hier eben nicht klar, wie sich Johannes Scottus die proportional geregelte Diastematie denken könnte — an solcher Reflexi-

³⁴²Vgl. die Hinweise in Verf., *Musik als Unterhaltung* II, Anmerkungsbd., S. 364 f.

on und Reflexionsmöglichkeit fehlt es eben gänzlich. Und weil Johannes Scottus an keiner Stelle auch nur einen Hinweis darauf geben kann, was denn nun „Objekt“ der *proportio* sein könnte, die die verschiedenen Tonhöhen „begründet“, er sich dann aber doch einer raumanalogen Sprache bedient, kann eigentlich nur ein vollständiges Nichtwissen der von seinen Formulierungen sozusagen betroffenen Strukturen der Melik vorausgesetzt werden³⁴³.

³⁴³**Zum Chor„begriff“ von Johannes Scottus** Vgl. bei M. Teeuwen, *Harmonie der hemelsferen*, S. 123, das sich aus den Angaben von Johannes Scottus ergebende Schema der Anordnung der Sterne und ihrer Töne. Die eigentliche Aussage soll ja die sein, daß der Ort des Sterns nicht Grund seiner spezifischen Tonhöhe(n) sein kann, wie ja auch bei der Orgel oder im Chor der Ort des betreffenden Singenden nicht Grund der jeweiligen Tonhöhe ist; wenn als eigentlicher Grund dann aber die *proportio* angeführt wird, ohne Angabe der „Träger“ einer solchen notwendig zweistelligen Relation, wird die Unfähigkeit des Philosophen zu einer Art musiktheoretischen Verifizierung seiner Aussage offenkundig. Natürlich ist auch für Mariken Teeuwen dieser Vergleich ein Beweis für gemeinte Mehrstimmigkeit, ib., S. 124 (die Arbeit von Waeltner bleibt ihr unbekannt, so daß als musikwissenschaftliche Literaturbeiträge nur die von Handschin und Wiora genannt werden). Diesen Schluß sollte eigentlich die Gleichsetzung von *Stimme im Chor* und *Pfeife in der Orgel* von vornherein widerlegen; soviel hätte einem Kenner der vokalen Mehrstimmigkeit des *organum* schon bekannt sein sollen, daß die jeweilige Pfeife nur einen Ton wiedergibt, also ein Vergleich mit der Stimme im Chor ausgeschlossen ist — das Beispiel von Venantii Fortunati Gedicht an den Pariser Clerus kann dagegen erläutern, wie der Topos *Chor* in solcher Weise die Harmonie des Verschiedenen, hier natürlich auch der verschiedenen Tonhöhe, traditionell ausdrücken lassen kann.

Johannes Scottus geht es ausschließlich um den „Nachweis“, daß der Ort des Klanges unabhängig von der Tonhöhe ist. Was er begriffen hat, ist, daß Proportion nicht einfach mit Ort im Raum identifiziert werden kann, was aber der Unterschied sein könnte, hat er nicht klar verstanden. Auf diesen Unterschied weist er mehrfach, hochgradig redundant hin, etwa ed. Jeauneau, S. 124, 9; 127, 22 — einen solchen absurden Vergleich hätte ein Musiktheoretiker niemals formulieren können; 129, 12, wo sich der Chorvergleich findet: ... *In choro, ubi multi simul cantantes consonant, non locus in quo unusquisque constituitur, sed proportio suae vocis consideratur. In quocunque enim loco fuerit, qui gravissimam vocem emittit, necesse est gravissimam vocum omnium proportionem optineat.* Die traditionelle Verwendung des Ausdrucks *chorus* zum, auch poetischen, Ausdruck der Harmonie des Verschiedenen wird hier ganz einfach auf die Tonhöhe als Verschiedenes übertragen, wie gesagt: Nicht einmal der Hinweis auf Knaben- und Männerstimme findet sich.

Natürlich kennt er den Ausdruck in Bezug zum *chorus* im liturgischen Gesang, wie im *Car-*

men 3, ed. Herren, S. 70, 65: *Dum memores cenam domini revocamus in annos Dum plures odas consonat ipse chorus*. Ob hier die *plures odae* in Bezug auf den Chor ein poetisch vager Hinweis auf mit dem Begriff *chorus* verbundene Harmonie des Verschiedenen ist, ist nicht zu sehen, natürlich auch nicht auszuschließen.

Ein anderer Beleg der Wortverwendung weist auf antiphonale Praxis hin, *Carmen* 5, ed. Herren, S. 78, 39: *Surrexit Christus: nostra hinc pia corde resultant, 'Alleluia' Deo orbis ubique canit. Inclite, qui regum te rex conservet in aevum, Prospera concedet, hinc super astra vehat, Qui sub honore sui humili cum corde canoros Alternos statuis, psallis et ipse choros*. Das eigene Singen im Kontext des Alleluias des ganzen *orbis* wird in den Zusammenhang mit der Anordnung zu *alterni canori chori* gesetzt. Hier bezieht sich der Ausdruck *chorus* eindeutig auf die liturgische Praxis.

Hätte Johannes Scottus, der nicht einmal den Begriff des *tonus* völlig verstanden haben kann, da er ihn im Sinne von *Abstand/Unterschied* versteht, ed. Jeauneau, S. 127, 15 (worauf oben hingewiesen wurde); hätte er vom konkreten *organum* — natürlich im Sinne von Mehrstimmigkeit —, d. h. dessen Struktur etwas verstanden, hätte er die variable Tonhöhen „singenden“ Sterne notwendig als Sänger in einem *organum* schildern müssen — aber nicht einmal das Problem, wie denn bei diesen variablen Tonhöhen die jeweiligen konsonanten Proportionen gewahrt bleiben, also die Himmelsharmonie, fällt ihm als solches auf.

Wenn er also wirklich *de harmonie van de kosmos illustreert aan de hand van een koor met zangers die verschillende toonhoogten voortbrengen*, (eine hochgradig aussageleose Formulierung: Wer bringt wie wann *verschillende toonhoogten* hervor?). und dies *een bewijs vor het bestaan van een meerstemmige muziekpraktijk in de tweede helft van de negende eeuw* sei, Mariken Teeuwen, ib., S. 125, so kann dazu nur festgestellt werden, daß der Philosoph bei solchem Wissen zwangsläufig das Phänomen des Zusammenklangs von Sternenstimmen jeweils variabler Tonhöhe hätte musiktheoretisch adäquat darstellen (können) müssen:

Wenigstens ein Wort zur dann notwendig immer gleichen Intervallstruktur zwischen den variabel klingenden Sternenstimmen müßte erwartet werden, „statt dessen“ findet sich ausschließlich der Verweis darauf, daß der verschiedene Ort nicht mit der verschiedenen Tonhöhe identifiziert werden darf, eine letztlich primitive Konkretisierung, weil wissenschaftlich Inkomparables gegenübergestellt wird — und Johannes Scottus bei der Begründung der Verschiedenheit dann doch die räumlich verschiedene Lage anführen muß. Auch gibt Johannes Scottus bei seinem Chorvergleich keinen Hinweis darauf, daß — im Gegensatz zu Orgelpfeifen — die einzelnen Stimmen auch verschiedene Tonhöhen hervorbringen können, so daß die Harmonie des Ganzen, die Mehrstimmigkeit nur in der Proportion der Stimmen zueinander, nicht in einer *tieftsten Proportion* liegen müßte. Was hätte er philosophisch aus der Theorie des *organum* ableiten können! Genau das tut er nicht, z. B. die zwei *voces*, die sogar in verschiedenem Abstand zueinander verlaufen, oktavierend vervielfacht werden können, etc.

Daß Johannes Scottus also die Differenzierung zwischen Stimmbewegung und erreichter Höhe irgendwie aus Vorgaben nach Aristoxenus erhalten haben könnte, ist auszuschließen, daß er von solchen Stimmbewegungen aus der Definition der melischen Akzenten erfahren haben mag, ist aber fast sicher anzunehmen. Auch hier findet man also keinen Beweis für etwas tiefere musiktheoretische Kenntnisse, er brauchte Definitionen der Grammatik anzuwenden, da wo es um die Sprachmelik geht, in den Kapiteln *De accentibus*, wo man entsprechende Darstellungen, d. h. Rudimente Aristoxenischer Bewegungstheorie der Melik erfahren konnte — übrigens ist auch das nicht gerade ein Hinweis auf Interesse scholastischer Philosophen konkret an Grundlagendefinitionen der Melik: Es gibt Angaben in der Grammatik, die mit denen der musiktheoretischen Tradition zu harmonisieren wären; das ist kein Vorwurf an scholastische Philosophie, die hat Wichtigeres im Sinn, höchstens ein Vorwurf an die, die in neuerer Zeit versuchen, irgendwelchen Tiefsinn aus philosophischen Erwähnungen von Musik zu ziehen, ohne Berücksichtigung der eigentlichen Konkretheit und Aktualität solcher Aussagen — Thomas z. B., sicher ein nicht unmaßgeblicher scholastischer Philosoph, kennt nicht einen der zeitgenössischen Entwicklungen, genau wie dies bei Albert zu finden ist — und die in der Zeit so auffallende Disposition und Stoff„aufbereitung“ von Johannes de Grocheio hat nichts mit scholastischer Philosophie zu tun, sondern mit der konkreten Entwicklung der zeitgenössischen Musik (und ihrer Theorie, die für ihn jedoch weniger relevant ist); daß er Vergleiche mit Aristotelischen Sätzen aufstellt, wie es üblich ist, die bestenfalls formalistisch zu bewerten sind, hat nichts mit dem Inhalt des Vergleichenen zu tun: Die Reduktion von Aussagen auf eine einzige, zu dem noch falsch verstandene Formulierung hat z. B. Dahlhaus zur absonderlichen Behauptung, zudem noch in einer Art Handbuch der Musikwissenschaft, geführt, daß Johannes de Grocheio die Kategorie der, musikalisch kompositorischen, Form nicht habe, was schon ausweislich Guidos Text nur Zeugnis totaler Unkenntnis des Textes durch den großen Deuter selbst ist³⁴⁴.

³⁴⁴Vgl. Verf., *Materia und forma bei Johannes de Grocheio*, *Die Musikforschung* Jg. 38, S. 257 ff., und *Hat Johannes de Grocheio eigentlich auch über Musik geschrieben?*, ib., Jg. 41, S. 144 ff.; vgl. auch *Musik als Unterhaltung*, Bd. IV, *Zu praxisbezogenen Zeugnissen der neuen weltlichen Wertung von Musik in literarischen Quellen, zu deren konkreten Entsprechungen und zu Voraussetzungen eventueller arabischer Einflüsse*, Kap. 13, *Staatsschrift und Indulgenz*, 5, *Johannes de Grocheio*, S. 453 ff. (insbesondere in Hinblick auf höchst merkwürdige

Die Ausführungen von Johannes Scottus zur Sphärenharmonie, in der er, seinem sehr niedrigen oder eher gar nicht bestehenden musiktheoretischen Wissensstand entsprechend, selbständig eine ganz neue Theorie entwirft, deren Wesensmerkmal die Unterscheidung von räumlicher Stellung und Tonhöhe der Sterne ist, sowie die Annahme einer, auch rein theoretisch im Rahmen des Pythagoräischen Modells der Melik nicht konkretisierbaren Variabilität der jeweiligen Tonhöhen, basieren terminologisch wesentlich auf der falschen Definition des Wortes *tonus* bei Martianus Capella. Johannes Scottus kann daraus auf zwei Bedeutungen schließen, einen übergeordneten, allgemeinen *tonus*-Begriff und einen speziell musikalischen, die miteinander inkompatibel sind, also auch die Unterscheidung des Kommentators (rein formalistisch) „beweisen“ können; die absonderliche Beweisführung für den Unterschied zwischen Stellung und Tonhöhen der Sterne in einer schwer oder nicht rationalisierbaren partiellen Übernahme der ursprünglich Aristoxenischen Axiomatik der melischen Bewegung „beweist“ diesen Unterschied durch Hinschreiben des Unterschieds zwischen — antik formuliert, *τάσις ἐπὶ μίαν φωνήν* o. ä. und *ἄνεσις* bzw. *ἐπίτασις*; von inhaltlichem Verständnis kann keine Rede sein.

Nicht nur die angesprochene spezielle Folge der „Definition“ von *tonus* bei Martianus Capella, deren Unsinn auch Cristante nicht bemerkt, sondern auch die notwendigen weiteren „Aussagen“ zu musiktheoretischen Begriffen beweisen, daß Johannes Scottus von dem Vorgang, den man als Rationalisierung des Chorals bezeichnen kann, weil eine Theorie spezifisch auf Wirklichkeit bezogen werden kann und daraus Regeln entwickelt werden³⁴⁵, sozusagen total entfernt sein muß:

Seine Ausführungen geben deutlich zu erkennen, daß er zu einer wie auch immer gearteten Konkretisierung der Begriffe, angefangen von der Relation von Proportion und musikalischem Intervall bzw. Einzelton, nicht fähig ist, wenn er von *tiefer Proportion* spricht, und damit das Wesen der Proportion nicht verstanden hat, die musikalische gesehen Translationsinvarianz der Intervallklassen; das ist keine *läßliche Sünde*, sondern eine Formulierung, die für einen Repräsentanten der genuin Pythagoräischen Himmelsharmonie ausgeschlossen sein muß.

„Deutungen“ durch Page) — allerdings, M. Haas kann so etwas nicht lesen, da reicht seine Verständnispotenz nicht für, traurig, wirklich; andererseits für die Erkenntnis der kulturhistorischen Vorgänge im Bereich mittelalterlicher Musik nicht gerade nachteilig.

³⁴⁵Und dies regelrecht zur „Verfertigung“ von Gütern, nämlich des „Gutes“ *korrekt ausgeführter Choral*.

So bedeutend und schöpferisch Johannes Scottus als Philosoph auch gewesen sein mag — das steht hier nicht zur Debatte! —, so sehr ist er ein typischer Repräsentant des fast völligen Niveauverfalls spezifisch musiktheoretischen Wissens in der Spätantike zum reinen Formalismus (unter Ausnahme immer von Augustin, der die Rhythmik selbständig und schöpferisch durchdenken kann, was auch einfacher war als im Fall der Melik); hier entspricht seine Stellung und Einstellung — Verzicht auf sorgfältige Bearbeitung der Vorgabe von Boethius — ganz der von Martianus Capella; insofern führt er in diesem Bereich dessen spätantike Tradition weiter.

Dies bedeutet aber auch, daß selbst eine sorgfältige Lektüre der Darstellung antiker Musiktheorie von Martianus Capella nicht zum Verständnis der dargestellten Theorie beitragen kann. Johannes Scottus bleibt musiktheoretisch daher auf dem Niveau der nur noch „literarisch“ kompilierenden Autoren, obwohl er sonst sehr wohl selbständig mit den gegebenen „Versatzstücken“ umgeht. Die Fehler, die ihm bei der Aufstellung einer eigenen Theorie der Sphärenharmonie unterlaufen, beweisen klar, daß er sich des eigentlichen Sinnes der antiken Musiktheorie nicht bewußt werden konnte, die kompilatorische Schrift von Martianus Capella entfaltet hier sozusagen exemplarisch ihre ganze inhaltlich spezifische Unbrauchbarkeit. Dabei ist die neue, einmalige Deutung des Wortes *tonus* durchaus originell, aber keineswegs in irgendeiner Hinsicht musiktheoretisch sinnvoll.

Die musikhistorisch wesentliche Frage nach der Zeit und der geistigen Situation, in der endlich ein Verstehen der wesentlichen Konstituenten der antiken Musiktheorie, vor allem der Melik, erreicht ist, kann durch diesen Text dahin beantwortet werden, daß um 850 Aurelians Stand das höchste erreichbare Niveau eines solchen Verstehens gewesen sein muß, also ein „Präwissen“, will man nicht Bildungszentren im Frankenreich voraussetzen, deren Denken Johannes Scottus — und auch Aurelian — völlig unbekannt geblieben sein müßten.

Die mangelnde Plausibilität einer solchen Annahme zwingt dazu, das Erreichen eines adäquaten Verständnisses antiker Musiktheorie lange nach 850 anzusetzen, was auch dadurch bestätigt wird, daß Regino noch nichts von den Begriffen der rationalen Musiktheorie verstanden hat, im Gegensatz zu Hucbald und der *Musica Enchiridis*. Frühdatierungen von eventuellen Vorformen der letztgenannten Schrift sind unhaltbar.

Klar gesagt werden kann aber, daß die schon bei Aurelian überraschend eindeu-

tige Willensäußerung, die Probleme der Choralpraxis, z. B. die „tonale“ Klassifizierung, auf die antike Musiktheorie irgendwie zurückführen zu wollen, im Rahmen eben dieser Choralpraxis entstanden ist: Der Wille zu einer Verbindung von liturgischem Gesang und seiner Praxis mit der überlieferten antiken Musiktheorie, der lange vor dem Erreichen des Verstehens dieser Musiktheorie geäußert wird, rührt nicht von der Philosophie der Zeit her, sondern von den wissenschaftlich gebildeten *cantores*, die *musici* und nicht nur *cantores* sein wollten — und zu einem solchen Wunsch wohl durch die Lektüre der Schrift von Boethius geführt worden sein dürften — etwa als Repräsentanten, die als *cantor* ausschließlich nach ihrem „Instrument“, nicht nach ihrer Rationalität benannt werden, eine solche Erweiterung der Wertungsvorgabe von Boethius ist durchaus denkbar³⁴⁶.

Die Leistung der Wiedererweckung und Anwendung der antiken Musiktheorie ist den Mönchen zu verdanken, deren Aufgabe die Choralpflege in besonderem Maße war. Von der Mühseligkeit, die antike Musiktheorie überhaupt verstehen zu können, kann der Text von Johannes Scottus zeugen; dessen Autor hat noch nichts verstanden³⁴⁷. Damit ist ein erster Abschluß erreicht hinsichtlich der Bestimmung von musiktheoretischen Fähigkeiten von Johannes Scottus, der allein die betref-

³⁴⁶Vgl. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 26; vgl. auch Verf., *Musik als Unterhaltung*, Anmerkungsbd. zu Teil II, Kap. *Gregor und die schola cantorum, Zeugnisse für Artifizialität, Eigenständigkeit und Authentizität des Chorals in Hinblick auf die Rezeption und Umgestaltung der ars musica zur Theorie des Chorals als Einschnitt in der liturgischen Epoche der Musikgeschichte*, S. 6 f. — Aurelian entzieht sich dem Problem etwas durch die charakteristische Veränderung der Dreiteilung der *musica* von Boethius, indem er die *musica humana* zur gesanglichen Musik macht; dazu ausführlicher Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil I, *HeiDok* 2008, S. 52 ff., S. 508 ff., und S. 1108 — daß die Rationalisierung des Chorals, die gleichzeitig von der antiken Vorgabe her notwendig eine Rationalisierung von Musik an sich sein mußte, ein eben auch wertungsgeschichtlich komplexer geistesgeschichtlicher Vorgang war, kann höchstens der leugnen, der kein Wissen oder keine Fähigkeit zum Verständnis der Texte besitzt, was natürlich kein Hinderungsgrund sein kann, über alles betreffende Mögliche tiefe Erkenntnisse von sich zu geben.

³⁴⁷Der hier betrachtete Kommentar zu Martianus Capella bestätigt damit die in der genannten Arbeit des Verf., *Musik als Unterhaltung* II, Kap. IV, erreichten Feststellungen, die zu verstehen allerdings nur denkfähigen Denkern über mittelalterliches Denken über Musik möglich sein dürfte.

fende Schrift von Martianus Capella gelesen und kommentiert hat; es kann wieder zurückgekehrt werden zu Martianus Capella selbst.

2.8.9 Zu weiteren Diskrepanzen der Intervallerklärung bei Martianus Capella

Der auf die wenig systematische Aufzählung von Merkmalen der Töne des Systems³⁴⁸ folgende, auch bei Aristides nur als reine Aufzählung möglicher Qualifikationen wirkende Katalog von Klassifikationsfaktoren der *species* — nicht von Martianus gebrauchter Terminus — *Intervall* beginnt bei Martianus Capella mit einer Umstellung, die gleichzeitig auch gegenüber Aristides' Fassung verändert ist: Letzterer beginnt mit der Klasse der zusammengesetzten Intervalle bzw. ihrem Gegenteil, Martiannus beginnt mit der Größe des Intervalls. Bei Aristides findet sich dagegen — nach der Nennung der bei Martianus an zweiter Stelle des Katalogs stehenden Kategorie der Zusammengesetztheit — eine Aufzählung jeweils kleinster Intervalle, und zwar ganz nach sehr vereinfachter Aristoxenischer Lehre: Die Logik der Anordnung ist klar, denn die Frage nach der Zusammengesetztheit eines Intervalls in der Interpretation von Aristides hängt natürlich von der Bestimmung kleinster Intervalle ab:

Ein *unzusammengesetztes*, ἀσύνθετον, Intervall erfaßt eigentlich ein melisches Kriterium, nämlich die Erscheinung als diatonisch-skalisch ausgefüllte Tonfolge bzw. im gegenteiligen Fall als Sprung (wie bereits angeführt ist hier die byzantinische Unterscheidung zwischen σώματα und πνεύματα anschaulich, auch wenn die erste Kategorie den Unterschied zwischen Halb- und Ganzton nicht kennt, d. h. beide unter dem Kriterium *elementarer Schritt* klassifiziert). Dies entspricht der Beschreibung melischer Bewegung beim Anonymus Bellermann, ed. Najock, §78, S. 132, 1, s. auch Anm. 78.1. Notwendig müssen dann Viertelton, Halbton, Ganzton und auch große und kleine Terz genannt werden (letztere, weil sie als elementare „Schritte“ im Chromatischen und Enharmonischen auftreten). Zu Gunsten eines formalistischen Verdoppelungsschematismus führt Aristides aber nur Viertelton, Halbton,

³⁴⁸948: ... *soni, quos consistere et perseverare necesse est, alii vero sunt vagi, ...*, die βαρύπυκνοι etc., παρυπατοειδείς ..., σύμφωνοι ...; ein ziemliches Durcheinander, das das systematische Nichtverstehen der jeweiligen Bedeutung der aufgezählten Bezeichnungen verdeutlicht.

Ganzton und große Terz an, ed. W.-I., S. 10, 23: *Kleinste Intervall ist die enharmonische Diese, dann — grob gesprochen — als größeres (kleinstes Intervall) deren Doppeltes, der Halbton, dann wieder dessen Doppeltes, der Ganzton und schließlich dessen Doppeltes, die große Terz.* Daß Aristides verstanden haben soll, was er hier anführt, erscheint nicht gerade wahrscheinlich: Unabdingbar wäre hier der Verweis, wo denn diese kleinsten Intervalle erscheinen, also der Verweis auf die Genera; Enharmonisch wird aber nur als Bestimmungskriterium des kleinsten Tones genannt, und der „Ausfall“ der kleinen Terz, Endintervall im chromatischen Tetrachord, nach oben gerechnet, läßt die Auswahl als reinen Schematismus erkennen, der die große Terz — Endintervall des Enharmonischen — nur als Verdoppelung anführen kann³⁴⁹. Da Aristides dann die Unterschiede *größer und kleiner, konsonant, dissonant ...* und erst danach die generischen Unterschiede, *Enharmonisch ...*, anführt, ist klar, daß er die strukturelle Aussage seiner Aufzählung kleinster Intervalle nicht verstanden hat, sondern einfach kompiliert.

Martianus Capella übernimmt diese Erklärung nicht, was verständlich ist, da er überhaupt keinen Sinn darin gesehen haben dürfte, sondern wendet recht primitiv einfach die Kategorie der Größe an, die ebenfalls mit dem enharmonischen Viertelton beginnen konnte. Hier könnte nun tatsächlich eine eigene „Leistung“ von Martianus erkannt werden: Das Wissen um das kleinste Intervall konnte direkt übernommen werden, das über das größte, die Doppeloktav, *quae per singulos tropos bis ex omnibus faciunt* — wobei *ex omnibus* terminologisch, *διὰ πασῶν*, zu verstehen ist — konnte leicht eingesetzt werden. Aber auch hier erscheint ein Problem: Die Doppeloktav stellt ein Intervall dar, das natürlich nicht von den Transpositionsska-

³⁴⁹Das Auslassen der verschiedenen Schattierungen von Vierteltonen bei Aristoxenus, auf das Barker, *Greek Musical Writings*: II, S. 410, Anm. 66, als Erklärung der Wendung *grob gesprochen* verweist, kann bei einer solchen Liste kaum als Grund angeführt werden: Die praktische Theorie dürfte solche spekulativen Intervalle sowieso nicht verwendet haben; und hier entspricht die Darstellung von Aristides eher der der Anonymi Bellermann als wirklich Aristoxenischer Theorie. Es handelt sich um eine primitive Aufzählung von Merkmalen. Da die kleine Terz dann als Intervall erscheint, das sowohl nichtzusammengesetzt als auch zusammengesetzt sein kann, ed. W.-I., S. 11, 14, ist der systematische Lapsus nicht ganz so groß. Korrekt wird die Aussage auch durch diesen, späteren und von Aristides auch nicht harmonisierten Zusatz: Auch die große Terz kann natürlich zusammengesetzt erscheinen, wie etwa zwischen diatonischer Hypate Hypaton und Hypate Meson, also etwa zwischen *C* und *E*.

len abhängig ist. Wahr ist, daß die Transpositionsskalen jeweils das ganze *σύστημα τέλειον* umfassen, also eine Doppeloktav (bzw. bei Ptolemaeus im Rahmen des einen festen Systems dann in der Unterscheidung zwischen *θέσις και δύναμις*):

Die Qualifikation der Intervalle aber muß daher trivialerweise unabhängig von jeder Verbindung mit Transpositionsskalen gesehen werden; Martianus Capella vermengt also wieder zwei Aussagen bzw. Strukturmerkmale, die „Einheitlichkeit“ des Intervallbegriffs, der gerade in diesem Abschnitt nur von einer Doppeloktav sprechen lassen kann, und den Transpositionsskalen, die den Raum einer Doppeloktav ausfüllen: Falsch ist in seiner Formulierung der Plural: *maiora vero sunt, quae per singulos tropos bis ex omnibus faciunt, quo nihil maius in tropis possumus invenire*, 948. Korrekt ist der Schlußsatz: Der Umfang einer Doppeloktav ist trivialerweise der Umfang jeder der identischen Transpositionsskalen, so daß sich darin kein größeres Intervall finden läßt. Es gibt aber keine verschiedenen Doppeloktaven, je nach Transpositionsskalen. Wer so formuliert, übernimmt eine Aussage über die Transpositionsskalen, ohne ihren eigentlichen Sinn verstanden zu haben: Die Existenz der Intervallgröße *Doppeloktav*.

Es lohnt sich nicht, nach der Quelle der Ausführungen zur Doppeloktav, also zum größten Intervall zu suchen, klar ist, daß er von einer entsprechenden Aussage über die Transpositionsskalen ausgeht, nur da scheint er die Kategorie des größten Intervalls gefunden zu haben, das er dann hier selbständig und fehlerhaft einsetzen konnte — zu einer selbständigen Erklärung, was denn eine Doppeloktav als eigenständige Intervallgröße, transpositionsinvariantes Maß darstellt, ist er unfähig; ein weiterer klarer Beweis für vollkommenes Nichtverstehen der musiktheoretischen Strukturelemente, deren Formulierungen er kompiliert. Dabei ist es angesichts der methodisch klaren Darlegungen des Materials etwa durch Aristoxenus, aber auch von späten, schöpferischen Autoren wie Ptolemaeus, sowie der „Befolgung“ dieser klaren Disposition durch die zusammenfassenden und nur noch zusammenstellenden Autoren wie Bacchius, Gaudentius und anderen nicht als eine auf eigenes Verstehen weisende Leistung anzusehen, daß Martianus, da wo er eine Vorlage übernehmen kann, der traditionellen Ordnung des Stoffes folgt — da, wo er dies nicht kann, resultieren die bemerkten Seltsamkeiten, wie zu Anfang der Ausführungen über die Theorie der Melik.

Eine kleine Differenz findet sich zwischen den beiden „Versionen“ bei der Er-

klärung der *zusammengesetzten* bzw. *unzusammengesetzten* Intervalle: Aristides, ed. W.-I., S. 10, 20, formuliert in wissenschaftlich korrekter Weise: *Unzusammengesetzte Intervalle sind die, die von skalisch aufeinanderfolgenden, ἐξῆς, Tönen begrenzt, περιεχόμενα, sind, zusammenhängende aber die von nicht aufeinanderfolgenden begrenzt sind.* Wenn sich daran die angesprochenen Ausführungen über die skalisch kleinsten Intervalle anschließen, ist eine ganz logische Folge zu erkennen: *Nicht zusammengesetzte* Intervalle können eben nur als Viertelton, Halbton, Ganzton, kl. Terz und gr. Terz erscheinen; nur diese bilden die Klasse *nicht zusammengesetzt*.

Martianus verkehrt wie gesagt diese logische Reihenfolge — Aufstellung der allgemeinen Klasse, dann Benennung der Repräsentanten —, indem er den Hinweis auf ein kleinstes Intervall als Verweis auf zwei Klassen, *kleinstes* und *größtes* Intervall mißversteht; dieses Nichtverstehen wird aber auch deutlich, wenn er die Klassen der *Zusammengesetztheit* erläutert, 949: *et composita sunt, quae per ordinem currunt, incomposita autem, quae ex diversis sibi invicem copulantur.* Ob die Verwirrung in einigen Hss., die *incomposita* und *composita* vertauschen mit absoluter Sicherheit nicht auf Martian zurückgehen kann, weil sonst noch größerer Unsinn dastehen würde, ist angesichts des Wissenstandes von Martian nicht so sicher; dies beweist auch die unsinnige Zusammenstellung von *disiuncta atque asyntheta*, was ersichtlich keine Opposition sein kann, vielleicht hat er ja etwas mit den alternativen Tetrachorden verwechselt (darauf jedenfalls verweise einige anonyme Glossen, s. u.).

Wie man leicht sieht, geht es im originalen Text aber gar nicht um die Intervalle in Reihenfolge: Was sollen denn eigentlich Intervalle sein, die *per ordinem currunt*, was für eine Ordnung könnte da gemeint sein — die griechische Vorgabe ist korrekt: Es geht, in korrekt Aristoxenischer Sichtweise, um die Bestimmung der in der Skala auftretenden Intervalle³⁵⁰. Cleonides, ed. Jan, S. 188, 3, gibt die gleiche

³⁵⁰Was letztlich der Inhalt des dritten Buchs der *Harmonik* von Aristoxenus gewesen zu sein scheint: Es geht darin um geradezu nach Art geometrischer Sätze zu leistenden Nachweise, welche Intervalle denn wo auf der Skala zu finden sind. Insofern stellt die Frage bzw. Klassifizierung von Intervallen nach ihrer Erscheinungsweise im System eine echt Aristoxenische Problemstellung dar: Der Intervallbegriff steht sozusagen neben dem der Skala, der skalischen Folge oder Anordnung von Tönen, deren jeweilige Abstände intervallisch zu bestimmen bzw. wiederaufzufinden sind; also etwa mit der Frage, wo im System gibt es Ganztöne, z. B. zwischen Proslambanomenos und Hypate Hypaton, etc., große Terzen z. B.

Formulierung wie Aristides, fügt dazu aber noch Beispiele aus der Skala an.

Diese für eine exakte Darstellung der konstituierenden Kategorien unabdingbare Differenzierung von Intervallgrößen als Größen an sich und ihrem jeweiligen, sozusagen konkreten skalischen Auftreten, d. h. zwischen ganz bestimmten Tönen, hat Martianus Capella sozusagen dezidiert nicht verstanden, er sieht einfach das Wort $\epsilon\tilde{\xi}\tilde{\eta}\zeta$ als einen Hinweis auf eine Reihenfolge, in der dann ebenso einfach eben die Intervalle aufeinanderfolgen bzw. nicht. Damit wird aber klar, daß Martianus Capella die essentielle Begriffsbildung der antiken Musiktheorie nicht verstanden hat: Was ein Intervall sein könnte, weiß er nicht; den Unterschied einer skalischen Anordnung von Tönen von der Erscheinungsart von Intervallen auf der Skala, zwischen bestimmten Tönen, Tonpunkten der Skala nämlich, versteht er nicht. Seine „Übersetzung“ führt zu Unsinn.

Sein geradezu vorbildliches Nicht-Verstehen geht noch über einen solchen Unsinn hinaus: Nimmt man die Überlieferung ernst, d. h. verwendet man nicht die Konjekturen von Dick, der die Überlieferung 1. der *composita* und dann 2. der *incomposita* vertauscht, d. h. 1. zu *incomposita*, 2. zu *composita* konjiziert, so wird der Grad der musiktheoretischen Ahnungslosigkeit von Martianus Capella noch deutlicher: Da Martianus von der Differenzierung, wie sie sich bei Aristides findet, ausweislich seines Auslassens der essentiellen Bestimmung der „beteiligten“ Töne nicht verstanden hat, mußte es für ihn natürlich ganz natürlich erscheinen, erst die „einfache“ Kategorie, die *composita* anzuführen, und dann erst auf die *incomposita* einzugehen — wenn die Anordnung einiger Hss., die *incomposita* zuerst setzen, nicht sogar auf Martian selbst zurückgeht, sein Nichtwissen ist zu groß für eine Voraussetzung des Inhalts als selbstverständlicher Kontrolle für die Emendierung der Überlieferung seines Textes: Er hat nicht verstanden, daß die auf der Skala einfach, elementar auftretenden Intervalle eben als *incomposita* qualifiziert werden müssen, weil er den Bezug zu den Tönen nicht verstanden hat. Martianus dagegen denkt an *zusammengesetzte Intervalle* in einem Sinne von *regelmäßig, gehörig geordnet* o. ä. — die deshalb auch an erster Stelle erscheinen müssen³⁵¹ —, was natürlich

gibt es wie gesagt in allen enharmonischen Tetrachorden.

³⁵¹Als Parallele für eine solche Anordnung konnte die Naivität von Martianus etwa die folgende Unterscheidung von *logica* und *alogica* vor Augen haben. Daß bei der Kategorie der *Zusammengesetztheit* die *nicht-zusammengesetzten* Intervalle die einfachere Klasse bilden, konnte Martianus ja nicht ahnen, weil er vom Sinn der Definitionen kein Wissen besaß, sich

nichts mit der Bedeutung der griechischen Vorlage zu tun hat. Dann aber müssen *incomposita* Intervalle eben das Gegenteil von *regelmäßig, geordnet* bedeuten, also die Intervalle, die *ex diversis sibi invicem copulantur*; das müssen Intervalle sein, die irgendwie keine Ordnung haben, die also aus *gegenseitig verschiedenen* Intervallen verbunden sind³⁵². Man sieht deutlich, daß eine solche Fehldeutung nur als Ver-

aber, typisch für spätantikes „Pseudoverstehen“ und Reduktion auf Formalismen und Assoziationen, auch nicht veranlaßt sieht, den Inhalt wirklich zu verstehen zu suchen; Parallelen zu neuerer Geisteswissenschaft sind ersichtlich nicht so fernliegend.

³⁵²**Die Reaktion der Glossen** Und natürlich übernimmt Johannes Scottus, ed. Lutz, zu Dick, 506, 17, genau das, was Martianus vorgibt: *COMPOSITA i. e. composita sunt, quae eodem ordine currunt, i. e. per aequalia spatia tonorum vel emitoniorum, INCOMPOSITO VERO, quae ex diversis spatiis copulantur*, was hinsichtlich des ersten Satzes im *Commentum* von Remy von Auxerre wörtlich übernommen wird, wogegen der zweite Satz, die „Erklärung“ der *incomposita* anders, aber ebenso falsch in Hinblick auf den eigentlichen Sachverhalt vorgetragen wird, ed. Lutz, zu Dick, 506, 18: *INCOMPOSITA VERO, QVAE EX DIVERSIS spatiis COPULANTUR, QVAE PER ORDINEM scilicet VOCIS, CURRUNT, QVAE EX DIVERSIS scilicet vocibus, SIBI INVICEM COPULANTUR*. Mit dem eigentlich gemeinten Sachverhalt — Differenzierung von skalisch sozusagen elementaren und nicht elementar zwischen zwei direkt benachbarten skalischen Tönen auftretenden Intervallen — hat das nichts mehr zu tun, wohl aber mit Martians Unfähigkeit, den Sinn der Begriffe zu verstehen — ohne den Text von Boethius wäre die musikhistorisch so essentielle Rezeption der antiken Musiktheorie im westlichen Mittelalter somit ausgeschlossen gewesen: Den Unfug, den Martianus weitergibt hätte man nicht benutzen können.

Cristante, ib., S. 316, hat nicht nur alle Belege der korrekten Erklärung dieses Sachverhalts zusammengestellt, sondern ihn auch noch korrekt verstanden — *e semplice o composto non in relazione alla sua grandezza, ma alla funzione delle note che lo contengono e alla scala della quale fa parte ...* —, nur hätten diese Belege, auch in ihrer Vielzahl zumindest zur Frage führen müssen, warum denn nur und ausgerechnet Martian selbst bei Annahme der Konjektur derartig widersinnige Formulierungen vorträgt. Die einfache Konstatierung, daß Marziano die *exemplificazione* ausgelassen hat, Cristante, ib., S. 315, reicht offenbar nicht aus, zumindest läßt sich eine plausible Erklärung geben, wenn man nicht als a priori Voraussetzung annimmt, ein spätantiker Kompilator wie Martian müsse sein Kompiliertes auch noch inhaltlich verstanden haben, wenn er dies nicht tut, ist die Anführung der korrekten antiken Quellen vor Martian überflüssig.

Wie unbrauchbar und verwirrend die Formulierung von Martian ist, so trivial sie in Hinblick auf das von der eigentlichen Theorie Gemeinte inhaltlich auch zu sein scheint, beweisen auch die anonymen Glossen, die Mariken Teeuwen ediert hat, *Harmony ...*, S. 515, bzw. S. 269, zu

Dick, S. 505, 18, und die diesmal weder von Remy noch von Johannes Scottus übernommen worden sind: *COMPOSITA Compositum est, quando multa spatia similiter iunguntur, nulla interposita corda. Adiunctum est, quod, quamvis videatur esse compositum, tamen videtur incompositum; interponuntur enim cordae. Unaquaque corda, quae cum alia iungitur, loica dicitur; quae non iungitur aloga.* Immerhin hat einer der Glossatoren korrekt übersetzt: *ASINTETA imcomposita.*

Zwei Merkmale werden angeführt, hinzu kommt die Einbringung eines Begriffes, der in Martians Text an der glossierten Stelle nicht auftritt, *adiunctum*. Was dieses Wort bei Martian bedeutet, kann man aus 943 f. ersehen, vgl. 2.2 auf Seite 450: Martian bezeichnet damit das *tetrachordum coniunctum*, wohl zum Beweis, daß der den Sachverhalt nicht verstanden hat. Für die Glosse heißt dies, daß deren Autor offenbar aus *disiuncta* sofort auf diesen Sachverhalt, der hier natürlich nicht hin gehört, geschlossen hat (daß die Glossen „gern“ an diese Bezeichnung denken, zeigt auch seine ebenfalls sinnwidrige Einbringung in den Zusammenhang der drei Genera, vgl. Mariken Teeuwen, *Harmony ...*, S. 285; ersetzt übrigens gelegentlich durch *adunatum*, von inhaltlichem Verstehen kann also nicht die Rede sein). Was er daraus ableitet, erscheint daher ebenfalls als Sinnlosigkeit — vom rationalen Standpunkt aus gesehen; aber auch dieser Unsinn hat die Bedeutung, daß er wieder das Fehlen inhaltlichen Verstehens der von Martian so inadäquat vorgetragenen Sachverhalte verdeutlicht.

Damit wird ansatzweise auch die Entstehung dieser Glosse erkennbar: Der Autor erinnert sich daran, daß beim disjunkten Tetrachord irgendwie eine *chorda* „eingeschoben“ wird (vgl. die Zusammenstellung der betreffenden anonymen Glossen durch Mariken Teeuwen, *Harmony ...*, S. 280 ff.), wogegen beim konjunkten das nicht der Fall ist — die Formulierung hat also nicht etwa den Sinn, daß *composita spatia* im Sinne von mittelbyzantinischen *πνεύματα*, also als Sprünge, „ohne“ dazwischen liegende Töne, gedacht wären, daß hier also eine Beziehung zur Praxis vorliegen könnte: Das ist nicht der Fall, es handelt sich um den Versuch, Unsinn irgendwie zu verstehen, wobei das inhaltliche Nichtverstehen des Glossators eben wieder zu Unsinn führen muß.

Die Bemerkungen über *logica/aloga intervalla*, zu Dick, S. 507, 2, sind wohl aus einem formalen Wissen abzuleiten, daß Proportionen nur zwischen zwei Größen möglich sind; musikbezogene Bedeutung kann auch der Glossator aus der Reihung von Bezeichnungen bei Martian nicht herauslesen.

Umso erstaunlicher ist es, daß wenigstens zwei Hss. dann doch zu *INCOMPOSITA AUTEM i. quando una corda non consequentis sed tertiae aut quartae coniungitur in sono*: Weil es sich teilweise um die gleichen Hss. handelt, die auch die erstzitierte Glosse überliefern, wird man es hier mit zwei Glossatoren zu tun haben: Wenigstens einer hat, was ja auch nicht ganz der antiken Vorgabe entspricht, immerhin eine schlüssige Interpretation gefunden, daß *unzusammengesetzte Intervalle* Sprünge seien.

such einer sekundären Erklärung der nichtverstandenen Vorlage abgeleitet werden kann: Martianus versteht nichts vom eigentlichen Sinn der Begriffe, er versucht, aus ihm geläufigen Wörtern, die in den Definitionen vorkommen, irgendwie eine „sinnvolle“ Formulierung zu finden. Da er den eigentlichen Sinn überhaupt nicht verstanden hat, bedeutet so krasser Unsinn für ihn auch kein Problem; er hat einen Satz gesagt, der an sich, ohne Bezug zum eigentlichen Inhalt ja seinen Sinn hat — eine Konjektur, wie sie Dick anführt, erweist sich so als sekundäre Einbringung des korrekten Wissens in den Text eines Autors, der dieses korrekte Wissen gar nicht gehabt hat: Die unreflektierte Voraussetzung, daß Martianus Capella den Sinn der von ihm kompilierten Aussagen verstanden haben „muß“, erweist sich als unbrauchbar, ja hochgradig schädlich für eine adäquate Bewertung dieses typischen spätantiken Textes³⁵³.

Als Opposition wird man also die Vorstellung von „ausgefüllten“ größeren Intervallen, etwa eine skalische „Darstellung“ eines Sprunges ansehen müssen, der dann ein *intervallum compositum* sein soll — mit dem rationalen Sinn der antiken Größe hat das nichts zu tun; hier allerdings könnte, schon weil die Erklärung von antiker Sicht her so merkwürdig ist, eigene Erfahrung Voraussetzung gewesen sein, daß man nämlich ein diatonisch „ausgeschrittenes“ größeres Intervall als „zusammengesetzt“, einen gleichgroßen Sprung aber als „unzusammengesetzt“ erleben kann. Das setzte nicht einmal rationales musiktheoretisches Wissen voraus. Es bleibt nur die Frage, ob eine solche Formulierung nur durch Erfahrung mit musikalischer Praxis gewonnen werden kann (daß man solche Erfahrung als gegeben ansehen kann, ergibt sich aus dem Unterricht der Geistlichkeit): Kann man also auf die Idee kommen, daß Sprünge *unzusammengesetzte* Intervalle sind, skalische „Ausfüllungen“ aber *zusammengesetzte* Intervalle bilden, selbst wenn man nur „auf dem Papier“ denkt? Eine Entscheidung ist kaum möglich; die „praktische“ Antwort auf diese Frage setzt immerhin nicht notwendig voraus, daß der Glossator schon die Vorstellung eines rationalisierten Chorals hat — man beachte, daß der erste Ansatz zu einer wirklichen Rationalisierung des Chorals über den Intervallbegriff versucht wird, im Rahmen der Pythagorastradition bei Aurelian; er denkt an etwas wie „Abschnittsambitus“, die den vier Grundintervallen zugeordnet werden, die erste Schicht der *Alia Musica* weitet diesen, unbrauchbaren, Ansatz aus. Man muß die Frage wohl offen lassen; wie Mariken Teeuwen in ihrer überzeugenden Art formuliert, *ib.*, S. 269: ... (*incomposita; intervals which run consecutively*) are more or less correctly interpreted

³⁵³Auch Cristante, *ib.*, S. 144, übernimmt die Konjektur von Dick, so unvorstellbar ist ihm offenbar der Umstand, daß Martianus nicht dem Sinn folgend kompiliert, bzw. daß er kompilieren könnte, ohne den Inhalt des Kompilierten zu verstehen; ein methodisch

Auch hier wird also deutlich, daß man nicht einfach die unzulänglichen Formulierungen von Martianus Capella unter stillschweigender Voraussetzung eines vollständigen Wissens um den Sinn der Musiktheorie zu sinnvollen Aussagen „ergänzen“ darf, ein solcher Ansatz verhindert jede Erkenntnismöglichkeit dessen, was Martianus wirklich aussagt bzw. aussagen kann: Seine Formulierungen sind ein regelrechtes Zerrbild, eine Entstellung bis zum Unsinn, der antiken Musiktheorie und nur scheinbar ein Hinweis auf Bekanntschaft mit dem Sinn dieser Theorie in der lateinischen Spätantike.

Zu fragen wäre allerdings, ob solcher Unsinn, wie er hier offenkundig wird, von einer vorliegenden Übersetzung stammen könnte, d. h. ob man solches Unwissen über Martianus Capella hinaus voraussetzen darf — dies wäre nämlich doch wieder ein Hinweis darauf, daß Martianus selbständig einen vorliegenden griechischen Text übersetzt haben könnte. Angesichts etwa der doch einigermaßen korrekten Ausführungen bei Censorinus, aber auch bei Chalcidius fällt die Annahme schwer, es könne noch einen derartigen Ignoranten gegeben haben wie Martianus Capella.

Typisch für das Nicht-Verstehen-Können von Martianus ist auch, daß er die Gesamtheit der konkreten Beispiele, die Aristides anfügt, ed. W.-I., 11, 5 seq., ausläßt, und damit wieder zeigt: Ein solches Nicht-Verstehen des Intervallbegriffs, wie oben dargelegt, wäre bei verständigem Lesen des ganzen Textes von Aristides ausgeschlossen gewesen. Die Vertauschung der Reihenfolge der Kriterien einer Klassifizierung von Intervallen bei Martianus gegenüber Aristides erweist sich somit als direkter Ausdruck inhaltlichen Nichtverstehens.

Es verwundert daher auch nicht, daß Martianus mit der Opposition $\acute{\alpha}\rho\alpha\iota\acute{\omicron}\nu$ und $\pi\upsilon\chi\lambda\acute{\omicron}\nu$ (skalenbezogene Kriterien von Tönen) nichts anfangen kann, zumal er $\pi\upsilon\chi\lambda\acute{\omicron}\nu$ auch noch mit *rariora* — wieder als Komperativ — „übersetzt“ und sozusagen zusätzlich auch noch den Chiasmus übersieht, den Aristides bei seiner Formulierung

gefährlicher Ansatz beim Umgang mit spätantiken Kompilatoren des geistigen Niveaus von Martianus Capella.

Wenn Cristante, ib., S. 314, zur gesamten Disposition der Klassifikationsmöglichkeiten von Intervallen schreibt: *Le prime cinque differenze sono aristosseniche e sono numerato dallo stesso tarantino in ordine parzialmente diverso da quello di Marziano*, so ist angesichts der systematischen Klarheit der Darstellung des Stoffes von Aristoxenus doch zu fragen, warum man bei Martianus derartige Veränderungen findet — insbesondere wenn sich keine inhaltliche Erklärung dafür geben läßt.

dieses Unterschieds anwendet, ed. W.-I., S. 11, 21:

ἔτι τῶν διαστημάτων ἃ μὲν ἐστὶν ἀραιὰ, ἃ δὲ τὰ πυκνά, πυκνὰ μὲν τὰ ἐλάχιστα, ὡς αἱ διέσεις, ἀραιὰ δὲ τὰ μέγιστα, ὡς τὸ διὰ τεσσάρων.

Dies wird bei Martianus Capella, 950:

deinde alia diastemata spissa, alia rariora. spissa sunt, quae per diesis colliguntur; rariora, quae tonis.

Wenn also hier *rariora* die *πυκνά* wiedergeben soll, was aus dem Einführungssatz zwingend folgt, so ist die anschließende Konkretisierung falsch: nicht die *spissa*, sondern die *πυκνά* haben einen Bezug zur *diesis*, d. h. umgekehrt können die *rariora*, *πυκνά* natürlich nichts mit dem Ganzton zu tun haben (daß Martianus kurz vorher, 945, *spissum* als *trium sonorum compositiva qualitas* „erklärt“ hat, interessiert ihn hier nicht mehr. Zu fragen bleibt allerdings, warum er hier das Beispiel der Quart bei Aristides nicht übernimmt, sondern statt dessen den Ganzton anführt. Daß er selbst aus inhaltlichen Überlegungen auf diese Idee geraten sein könnte, ist kaum vorstellbar: Inhaltlich ist nicht leicht zu erkennen, was die singuläre³⁵⁴ Formulierung von Aristides Quintilianus meinen könnte. Wenn als größtes Intervall die Quart angeführt wird, kann geschlossen werden, daß es sich um für die Struktur des Tonsystems wesentliche Begriffe handelt, also um Intervallgrößen, die „unterhalb“ der Oktav konstitutiv für die Skala sind, denn da ist tatsächlich der Viertelton das kleinste, die Quart das größte Intervall.

Warum Martianus die Exemplifizierung nicht übernimmt, erscheint nicht erklärbar, zumal er die Größenverweise, *ἐλάχιστον/μέγιστον*, ebenfalls ausläßt. Dies führt zur Frage, ob Martianus Capella nicht doch eine andere Vorlage hatte als den Text von Aristides Quintilianus: Die Gegenüberstellung von Ganzton und Viertelton ist, wie angesprochen, hinsichtlich skalisch elementarer Intervalle nicht zu brauchen, denkbar wäre also einmal, wenn man rationale Gründe voraussetzen will, daß der Autor dieser Exemplifizierung den Ganzton als elementar ansieht, der als größtes in dieser Weise elementares Intervall dem Viertelton gegenüber steht; kurz davor steht ja etwas davon, daß man den Ganzton in zwei Teile, zwei Halbtöne zerlegt, daß der Halbton wieder in zwei Vierteltöne zerlegt werden kann, hier also eine

³⁵⁴Vgl. dazu wieder Barker, *Greek Musical Writings*: II, S. 412, Anm. 74; es ist bedauerlich, aber voll gerechtfertigt, daß Barker auf die „Rezeption“ bzw. besser Verballhornung des Textes von Aristides durch Martianus nicht eingeht.

Zerlegungssystematik vorliegt, war vielleicht auch von einem Autor wie Martianus zu ersinnen. Klar wird allerdings die Bedeutung dieser Klassifizierungsmöglichkeit nicht³⁵⁵. Undenkbar ist aber auch nicht, daß Martianus Capella von einer Opposition *diesis* im Sinne von Halbton und *tonus*/Ganzton ausgehend, selbständig diese Opposition in die zwischen ebenfalls zwei Kriterien eingesetzt hat, natürlich ohne jedes Wissen um das eigentlich Gemeinte. Daß er das nicht verstanden haben kann, ergibt sich aus der „Übersetzung“ der Formulierung von Aristides.

Die anschließende Partie, 950 seq., wiederholt ausführlicher die Partie von 933 seq.; immerhin stimmt in 950 der Kontext einigermaßen³⁵⁶. Die Art der Darstel-

³⁵⁵Und der Abschlußsatz dieses Kapitels, 953, verweist auch auf eine Art „Wissen“ um die Konstitution des Ganztons aus Vierteltönen: *est autem tonus in epogdoi ratione, ubique diesin enarmonion debemus accipere, quae est in quarta particulatione*; abgesehen von dem offenbar zugrunde liegenden Unsinn in proportionaler Hinsicht — $8/9$ wird mit der Viertelbarkeit in Zusammenhang gebracht — ist ein solcher Zusammenhang geläufig.

Übriges findet man eine vergleichbar absonderliche Erwähnung des *epogdous* bei Favonius Eulogius, der das Wort wohl wegen *-ogdous* mit der Oktave in Zusammenhang bringt: *Quibus mixtis in ordinem atque compositis nascitur ea cantilena, quae diapason habetur, per epogdoun numerum, quia veteres musici octo tantum cordis utebantur ad circulatorum caelestium similitudinem referentes. ...*, *Disput.*22, 9. Auch wenn Favonius Eulogius korrekte Aussagen zur Musiktheorie vermittelt, so etwa die Grundlage von Intervallen, die verschiedene Tonhöhe, aber auch andeutungsweise, nicht ganz korrekt, die physikalischen Grundlagen erwähnt, *acutis soni vehementius et citius percusso aere excitantur ...*, 22, 4, oder auch die quasi experimentelle Anordnung, um die Konsonanzen mit zwei Saiten „herzustellen“, *ib.*, 22, 11, so kann doch nicht einfach eigenes Verstehen vorausgesetzt werden: In 23, 6, wird der Begriff des *epogdous* sogar einigermaßen korrekt erklärt: *Epogdous tunc esse dicitur numerus cum maior minorem summam octava parte minoris antevenit, ut sunt novem ad octo.* Nur, wenn der Autor einmal selbstständig mit den Begriffen umgeht und nicht nur einfach abschreibt, „gelingen“ nur noch rein formale Assoziationen, wie hier *Oktav* mit *epogdous*. Auch dies fordert von der Methode einer Deutung im Rahmen der antiken Theorietradition, daß das Auftreten korrekter Kompilationen nicht gleichzusetzen ist mit Verstehen des Inhalts des Kompilierten.

³⁵⁶Von auch terminologischem Interesse ist es, daß der von Sallmann in seiner Ausgabe des Geburtstagsbuchs von Censorinus hinzugefügte verfasserlos überlieferte Text *Anonymi cuiusdam epitoma* einmal das Wort *modus* als Bezeichnung für Intervall verwendet und zwar im Kontext der Darlegung der Zusammensetzung von größeren Intervallen, also im gleichen Kontext wie die Aufzählung der Anzahl von konstituierenden Ganz-, Halb- und schließlich Vierteltonintervallen, wobei der Anonymus letztere Künstlichkeit nicht durchführt, *Epi-*

lung ist charakteristisch für die Vermischung Aristoxenischer und proportionaler Definition der Konsonanzen auf der Ebene unwissenschaftlicher Theoriepraxis: Die Aufzählung der konstituierenden elementaren Intervalle ist (vulgär)Aristoxenisch, die Hinzufügung der Proportion stammt aus der Pythagoräischen Tradition. Daß man nicht mehr fähig war, diese beiden Theorien auseinanderzuhalten, ist klar, aber für diese Art rudimentärer Musiktheorie der Spätantike typisch. Immerhin konnte eine Theorie praktischer Musik mit solcher Vermischung „funktionieren“. Von größerer Bedeutung ist aber, daß Martianus auch die Aristoxenischen Kategorien nicht mehr verstanden hat, wie die obigen Ausführungen zeigen; er zeigt damit weit weniger Wissen als selbst die Anonymi Bellermann.

toma, ed. N. Sallmann, S. 76, 10: *Initium modi dicitur diesis, dimidium semitonium, totum tonos. toni duo et dimidium diatesseron nominantur, tres et dimidius diapente, sex diapason. ...*: Also eine vulgär Aristoxenische Aufzählung der Zusammensetzung der wesentlichen Intervalle.

Wenn der *Anfang* des *modus* der Viertelton ist, muß mit *modus* allgemein das Intervall gemeint sein. Zu fragen wäre übrigens in Hinblick auf die bekannte Behauptung von Aristoxenus, daß Theoretiker vor ihm sich nur um das Enharmonische bemüht hätten, ob die doch recht künstliche Berechnung konstituierender, skalisch aber gar nicht relevanter Vierteltonzahlen pro genannten Intervall wirklich auf Aristoxenische Theorie zurückgeführt werden muß; vielleicht liegen hier doch noch ältere Vorstellungen vor, wie sie auch in der Vierteltonnotation bei Aristides Quintilianus, ed. W.-I., S. 24 f., als Hinweis auf sehr alte Traditionen begegnen, Literaturverweise zu dieser Problematik s. bei Barker, *Greek Musical Writings*: II, S. 412, Anm. 80. Eine neuere Diskussion, insbesondere der Frage, ob hier eine Intervallnotation vorliegt, findet man in Verf., *Ibn al-Munağğim*, S. 263 ff.

Die Leistung von Aristoxenus scheint also nicht in einer Bestimmung der Größe von Intervallen als Folge von Vierteltönen gelegen zu haben, sondern auf der Erkenntnis, daß man von musikalischen Intervallen nur in Bezug auf die gegebene Skala, das Tonsystem sprechen kann: Folgen von mehr als höchstens zwei Vierteltönen gibt es da nicht, also bedeutet eine Berechnung der Quart in fünf Vierteltönen nur einen unbrauchbaren Schematismus: Wichtig ist die Bestimmung der Arten von Quarten, wie sie im *σύστημα τέλειον* auftreten, d. h. hinsichtlich ihrer jeweils konkret erklingenden intervallischen „Füllung“: Also etwa im enharmonischen Tetrachord von der Hypate Hypaton aus $1/4$, $1/4$, 2 , was im Diatonischen $1/2$, 1 , 1 entspricht (in Tönen etwa *H*, *C*, *D*, *E*).

Erst damit kann man von einer analytischen Bewertung der real auftretenden Intervalle sprechen, also einem anwendbaren Tonsystem. Bei Martianus Capella gibt es nur noch formale Rudimente dieser grundlegenden Theorie der Melik.

In Hinblick darauf, daß Martianus Capella — oder sein Gewährsmann — unpassend die Aristoxenische Darstellung der Tetra-, Penta- und Oktachorde nach der Anzahl konsistuerender Elementarintervalle in die Rubrik *Diastema* einfügt, fällt andererseits auf, daß er „stattdessen“ die für die Aristoxenische Theorie wesentlichen Bestimmungen der im Tonsystem möglichen Intervallsequenzen nicht übernimmt, die Aristides Quintilianus, ed. Winnington-Ingram, S. 11, 17 darlegt; dabei geht es um die Frage der *σύνθεσις*, also des Bezugs der erwähnten Intervalle, bei Aristides nur der elementaren, auf die Leiter; zwei Ganztöne können da vorkommen, aber niemals mehr, was nur in Bezug auf die Einheit des Tetrachords richtig ist (die *Diazeuxis* „verursacht“ einen Tritonus).

Das Prinzip, das dahinter steht, wird deutlich beim Blick auf das 3. Buch der Harmonik von Aristoxenus: Es geht in geradezu mathematischer Methode — natürlich nicht in proportionaler Weise — darum, die Intervalleinheit abstrakt, an sich aufzurufen und nach ihrem Auftreten im System zu fragen; die elementaren Einheiten oder Maße der Intervalle werden nach ihrer Definition als Teile des Tonsystems „geortet“³⁵⁷.

Wenn Martianus genau diese Diskussion ausläßt, stellt sich natürlich die Frage nach dem eventuellen Grund, will man nicht einfach ein durch den Zwang zur Kürze verursachtes Weglassen eben der Schlußpartien annehmen. Wahrscheinlich ist das die Lösung; das Problem, vom Intervall „an sich“ zu seiner Konkretisierung in den konstitutiven Einheiten der Skala zu gelangen, sieht er nicht.

2.9 Die Systeme

Daß Martianus Capella mit der Erklärung der Zusammensetzung der konsonanten Intervalle nach der Anzahl jeweils der *soni*, *spatia*, *toni*, *hemitonia* und *dieses*, 951, ein Merkmal von *συστήματα* inadäquat in Zusammenhang mit der Kategorie *Konsonanz* im Abschnitt über die Intervalle behandelt hatte, wurde bereits anläßlich der

³⁵⁷Übrigens ein Problem, dessen sich dann und ganz methodisch und didaktisch auch die *Musica Enchiriadis* widmet: Wo auf der Skala kommt welches Intervall vor — mit der für die Mehrstimmigkeitstheorie dieser Schrift so wesentlichen Erkenntnis, daß nicht zwischen allen jeweils vierten Tönen eine echte Quart auftritt: Die Systematik ist auch hier — natürlich ohne direkte Kenntnis — ganz Aristoxenisch.

Übernahme dieser seltsamen Zusammenstellung durch Johannes Scottus erwähnt³⁵⁸ s. o., 2.7.2 auf Seite 590.

In 954 findet sich ein Hinweis *tamen quia eadem et in diastematis*³⁵⁹ *memoravi, praetereo*, was sich auf die „Definition“ bezieht *systema est magnitudo vocis ex multis modis constans, quod licet multa divisionum genera recipit*. Die Definition erscheint so vage, daß die Frage nach dem Verstehen des Begriffs geradezu besonders berechtigt ist, zumal auch die Definition selbst bei Aristides Quintilianus nur dann klar verständlich sein dürfte, wenn man die Sache kennt, ed. W.-I., S. 13, 4, weil er von einem Umgrenztsein von mehr als zwei Intervallen spricht:

Σύστημα δέ ἐστὶν τὸ ὑπὸ πλειόνων ἢ δυεῖν διαστημάτων περιεχόμενον. τῶν δὲ συστημάτων διαφοραὶ αἱ μὲν ὅμοιαι ταῖς ἐπὶ τῶν διαστημάτων εἰρημέναις.

Ein *systema* ist also alles, was von mehr als zwei Intervallen umfaßt wird, wobei die Unterschiede die gleichen sind, wie sie bei den Intervallen genannt worden sind. Aristoxenus, auf den die stereotype Definition zurückgeht, spricht nicht von *περιεχόμενον*, sondern von *σύνθετον*. Wahrscheinlich wählt Aristides Quintilianus dieses Wort in Parallele zu dem von ihm gefundenen Wort *περιγεγραμμένον* bei der Definition des Intervalls (ed. Winnington-Ingram, S. 10, 19; Aristoxenus spricht an entsprechender Stelle von ... ὑπ' ἄλλο φθόγγων ὠρισμένον μὴ τὴν αὐτὴν τάσιν ἔχόντων, ed. Macran, S. 107, 25: Die Diskrepanz ergibt sich daraus, daß Aristides zunächst eine allgemeine Definition von *Intervall* gibt, also auch außerhalb der Melik, und

³⁵⁸Unter den griechischen Kompilatoren antiker Musiktheorie bemüht sich Gaudentius, ed. Jan, S. 330 f., den offenbar nicht ganz leicht verständlichen systematischen Unterschied von *διάστημα* und *σύστημα* zu erklären, was er in der für seine *Einführung* gebotenen Kürze auch sinngemäß unter Bezug auf das Kriterium des *zusammengesetzten* und *unzusammengesetzten Intervalls* erreicht: *Unzusammengesetzte Intervalle, sind die, bei denen kein emmelischer Ton zwischen und zu den umgebenden Grenzen entsprechend dem betreffenden Genus gesungen werden kann ...; zusammengesetzte Intervalle aber sind die, bei denen zwischen den Grenzen ein oder mehrere Töne gesungen werden können. Eben diese nennt man auch Systemata*. Hier ist Aristoxenisches Denken klar wiedergeben: Die Bestimmung als *zusammengesetzt* oder dem Gegenteil hängt vom Genus ab; und hier liegt die Verbindung zum System. Man vergleiche diese klare Bestimmung mit der Martianischen Umschreibung, um den Unterschied zwischen einem wenigstens formal korrekt verstehenden und einem davon „freien“ Kompilator zu erkennen, s. o., 2.8.9 auf Seite 969.

³⁵⁹Die Merkwürdigkeit des *casus* zwingt auch Remy von Auxerre zur Bemerkung, daß hier der Genetiv für den Ablativ gesetzt sei, den die Griechen nicht besäßen.

dabei das Wort *ὠρισμένον* bereits „ver“braucht hat, also bei der Spezifizierung auf die Melik ein neues, aufwendiges Wort wählen mußte. Bei der Beschreibung des *σύστημα* dagegen scheint er nicht mehr klar verstanden zu haben, um was es geht, er parallelisiert offenbar die Töne beim Intervall mit den Intervallen im System, das wird dann von mehr als zwei Intervallen *umgrenzt*, was natürlich auch für einen lateinischen Leser wie Martian auch nur ein intuitives Verstehen erheblich behindern bzw. unmöglich machen mußte.

Gerade der letzte, auf Aristoxenus zurückgehende Satz, von den für Intervall und Systema gleichartigen Kriterien³⁶⁰ erscheint insofern von Interesse, als er direkter Anlaß für den Rückverweis bei Martianus sein dürfte: Wenn es sich um die gleichen Einteilungskriterien handelt, dann sind sie ja bereits behandelt — was war dann aber der eigentliche Unterschied? wohl die (besondere) *magnitudo*. Mit dieser Erklärungsmöglichkeit aber ist es unnötig, von einem eigenständigen, auf Wissen solcher Gleichheit basierenden Strukturverweis Martiani auszugehen; wobei dann aber zu fragen ist: Was sollte man eigentlich als bereits getroffene Aussage über die Systemata im Abschnitt über die Intervalle ansehen?! „Brauchbar“ erscheinen hier allein die Aufzählungen der Einteilung der Konsonanzen, etwa der Quart als zwei Töne, einen Halbton, fünf Halbtöne und schließlich zehn Vierteltöne. Aber gerade das macht nicht das Merkmal von Systemen aus: Bei den Systemen handelt es sich um die Ausschnittmöglichkeiten wesentlich etwa der Konsonanzen aus der Skala: Was für Arten von Quarten gibt es auf der Skala, etwa des diatonischen Systems. Die Beantwortung ist trivial und auch abstrakt durchzuführen, nämlich die Struktur zu beschreiben, die die Folge $1, 1, 1/2$ in allen Permutationen haben kann; dies ergibt ersichtlich drei.

Martianus aber „verzichtet“ auf diese, in den Ausführungen über das Intervall gar nicht aufzufindenden Strukturklärungen vollständig. Dies ist nun nicht gerade ein Hinweis darauf, daß er den Sinn der Sache verstanden haben könnte³⁶¹.

³⁶⁰Da gibt es ein Merkmal, das nicht „übernommen“ werden kann, und zusätzliche Merkmale nur des *σύστημα*.

³⁶¹Die von Aristides nach Aristoxenus übermittelte Analogie hinsichtlich der „gleichen“ Einteilungskriterien bezieht sich natürlich auf ganz bestimmte, abstrahiert gedachte Merkmale, nicht auf die Struktur der Intervalle schlechthin. Die Differenzierung nach Genera z. B. macht derartige Parallelisierungen sinnvoll. Davon führt Martianus natürlich nichts an, das hat er, wahrscheinlich schon Aristides inhaltlich nicht verstanden.

Ersichtlich ist auch, daß die Definition des *systema* bei Aristides diese Gattungsstrukturen als Gemeintes der Klasse bzw. ihres Namens nicht gerade leicht verstehen läßt; ein Versuch von Martian, selbst irgendetwas zu formulieren, ist also nicht unvorstellbar.

Die Definition von Martian ist in Hinblick auf die des Intervalls als das von zwei Tönen Umgrenzte sehr abstrakt und nur auf ein einziges Merkmal bezogen. Es ist kaum erstaunlich, daß Johannes Scottus dies nicht verstanden haben kann, wenn er schon so vieles Einfachere (bzw. eigentlich alles) nicht verstanden hat — schließlich ist seine Aufgabe nicht der Nachweis musiktheoretischer Kenntnisse, die unbedingt voraussetzen eher ein Mißverstehen seiner eigentlichen Absicht und Leistung durch neuere Deuter bedeutet. Hier interessiert diese Frage wegen der Datierung und auch Bewertung des Vorgangs der Rationalisierung der Musik mithilfe antiker Musiktheorie.

Remy, ed. Cora E. Lutz, ad ed. Dick, 509, 6, S. 344, 16, scheint dagegen einen gewissen Teil des eigentlichen Sinn des Gemeinten selbst aus der vagen Erklärung von Martianus Capella heraus ansatzweise verstanden zu haben, obwohl Boethius den Begriff nicht verwendet; er erschließt sich die Bedeutung aber aus seinem musiktheoretischen Wissen. Remy erklärt zur „Definition“ von Martianus Capella: *SYSTEMA EST MAGNITUDO VOCIS i. e. magnum intervallum., EX MULTIS MODIS i. e. sonis, vel ex V et III, vel ex pluribus, CONSTANS EADEM, scl. genera, IN DIASTEMATIS i. e. spatiis minoribus.* Es mag sein, daß Remy hier nur an Systeme denkt die wirklich mit *ex V et III*, also der Oktav beginnen, daß er also nur an größere Intervalle denkt. Seine Erklärung der Genera der Systeme durch Verweis auf die kleineren Intervalle ist sinnvoll — obwohl der Satz bei Martianus, *quia eadem et in diastematis memoravi*, gar nicht zu dieser Deutung paßt: Offensichtlich wendet Remy hier vorhandenes Strukturwissen an; ein Verfahren, das den Rang des Denkens von Remy zeigt. Remy hat ersichtlich wesentlich höheres Wissen um Musiktheorie als Martianus Capella — welch ein Abstand zwischen Spätantike und Mittelalter! Remys Verwendung des Wortes *diastema* an dieser Stelle ist ausweislich seiner Erklärung der „Ausfüllung“ eines solchen *magnum diastema* offensichtlich korrekt, was umsomehr auffällt, als Isidor die falsche Definition des *Diastema* vorgibt, wenn er im Musikkapitel der *Etymologien* VI schreibt: *Diastema est vocis spatium ex duobus vel pluribus sonis aptatum*, und damit den Beweis dafür gibt, daß auch er — kaum überraschend — vom musiktheoretischen Intervallbegriff nichts mehr gewußt

haben kann. Aufgrund einer solchen Vorlage sind entsprechende Fehler auch bei späteren Autoren „erklärbar“ (entweder ist ein Intervall durch nur zwei Töne bestimmt, oder es muß klargelegt werden, daß ein „Intervall“ aus mehreren Tönen bestehend auf die Skala bezogen werden muß, d. h. eine Quint als *CDEFG* zu verstehen ist, nämlich als Quintgattung; daß Isidor ein Wissen der, antiken, melischen Skala gehabt haben könnte, ist auszuschließen³⁶²).

Gewisse Deutungsprobleme in diesem Zusammenhang zeigen sich allerdings dann doch auch in Remy's Kommentierung der im Rahmen der Aristoxenischen Systematik seltsamen Behauptung bei Martian, der hier auf Aristides zurückgeht, daß nämlich die kleinste Einheit in der Melik *per sonum aut spatium, quod fuerit singulare*, 971, geschähe — man muß *singulare* auf *spatium* beziehen. um von einem, etwas merkwürdig formulierten, kleinsten Intervall sprechen zu können.

Darauf ist noch in Zusammenhang mit der Darstellung der Rhythmik durch Martianus Capella einzugehen. Hier interessiert nur die Formulierung von Remy (ed. Lutz, zu Dick, 518, 11): *PER SONUM i. e. per tonum ipsum, AUT PER SPATIUM i. e. divisionem toni, QUOD FUERIT SINGULARE scl. INVENITUR i. e. indivisibile et unum. Maius spatium vocatur systema, minus diastema. ...*, worauf der Verweis auf die entsprechende Einheit in der Körperbewegung folgt. Martians Aussage ist, natürlich nur, wenn man ihren Inhalt schon vorher weiß, klar, daß nämlich neben dem *sonus* auch das einzelne Intervall die Idee des Atoms, der kleinsten Einheit repräsentieren kann (vgl. das Kapitel in v. Jans Ausgabe, *de diesi* in der Zusammenstellung von Zeugnissen aus Schriften von Aristoteles). Remy macht aus dem *sonus* in Entsprechung zu Johannes Scottus *tonus* und läßt dann *spatium* als dessen *divisiones* auftreten. Im Gegensatz zu den anderen von Martian genannten Beispielen, Punkt in der Geometrie, Einheit in der Arithmetik, Silbe in der *λέξις* und *schema in gestu* treten in der Melik zwei Repräsentanten des Elements auf

³⁶²Abgesehen natürlich von M. Huglo, der die Existenz der mit Guido endgültig erreichten Rationalität hinsichtlich skalisch bestimmtem Einzelton, Intervall etc. einfach voraussetzt; angesichts vorliegender Literatur nicht ganz unbegründet, auch nur die methodische Aufgabenstellung zu verstehen, sich darüber klar zu werden, was denn eigentlich Aurelians „Vorrationalität“ bedeuten muß, ist offenbar zu viel an Vermeidung von Anachronismen verlangt, vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil I, *HeiDok* 2008, S. 47 f., Anm. 25, nebst Hinweis auf ältere Literatur; auch rechnerisch ist die „Deutung“ von Huglo nicht so ganz überzeugend.

(was man beachten sollte, wenn man irgendetwas über die Termini *sonus*, *vox* etc. sagen will, wie C. M. Bower, *Sonus, vox, chorda, nota ...* in *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters* III, ed. Bernhard, S. 53 f.). Dies scheint Remy — sozusagen mit vollem logischen Recht — gestört zu haben, weshalb er als kleinste Einheit in der Melik zunächst den *tonus* und dann offenbar als alternative Möglichkeit dessen Einteilungen ansetzt. Daß diese Zuordnung sozusagen reiner Unsinn ist, sieht er nicht: Die *syllaba ... brevis aut longa* ist adäquater Träger der rhythmischen Form bzw. wird von ihr geordnet; daß aber Ganzton oder seine Teile dies wären, ist natürlich ausgeschlossen, Intervalle sind keine Äquivalente zu Silben, als Träger eben rhythmischer Form, weil hier Aristides Quintilianus und folglich auch Martianus Unsinn kompilieren ist Remy natürlich nicht zu tadeln: Er liest *numerus* offensichtlich im allgemeinen Sinn, bzw. wird dazu veranlaßt durch die Formulierung: Die Zahl findet man *in verbis*, eben in der Metrik, die Zahl findet man in der Melik, im Ganzton und in seinen Teilen³⁶³. Was die Körperbewegungen im Tanz betrifft, so ist Remys Interpretation, daß auch da die Zahl herrscht, an sich, aus dem Kontext gelöst, natürlich sinnvoll: Er deutet die Stelle also ganz einfach als den Satz, daß die *Zahl*, der *numerus* in Metrik, Melik und Tanz herrscht. Davon zu unterscheiden ist natürlich die Fehldeutung von *spatium* als Teil des Ganztonintervalls; dies tut er wegen des Elementcharakters.

Die direkte Vorgabe erhält er dabei von Martianus selbst und zwar der, fälschlich Ganzton und Intervall vermengenden Definition von 930, wo in der wie immer

³⁶³Daß Remy noch von sich aus die Erklärung von *systema et diastema* hinzufügt, ist als Hinweis zu fassen, daß für seine Zeit die Rationalisierung der Musik schon weit fortgeschritten war, der Intervallbegriff war offenbar schon verständlich, der des *systema* dagegen noch nicht; dies gilt auch für die *Musica Enchiriadis*, die die Begriffe *systema et diastema* ganz neuartig deutet, d. h. den Begriff *spatium* für Intervall nutzt, die griechischen Begriffe aber für Ambitusintervalle, *diastema* findet sich in *commata*, also kleinen Gliedern der musikalischen Form, *Quae in colis vero spacia fuerint, vel integro quolibet melo, sistemata nominamus.*, ed. Schmid, S. 23, 31: Remys Wortgebrauch ist mit dem der *Musica Enchiriadis* also insofern vereinbar, als auch die *Musica Enchiriadis* den „größeren“ Begriff, das Intervall des Ambitus größerer Formeinheiten bis zu dem des Gesamtambitus erwartungsgemäß dem *sistema* als Bezeichnetes zuweist. Auch die *Musica Enchiriadis* hat den antiken Sinn nicht verstanden — dafür aber einen für die Folgezeit geradezu revolutionär neuen gesetzt, den auf die Teile einer Melodie, also ihren Formverlauf bezogenen Sinn; damit wurde Guidos „klassische“ Formtheorie begründet.

auf Martian als Autor der Formulierung hinweisende Gebrauch des Wortes *legitimus* den Ton qualifizieren soll: *dico quicquid rite sonuerit, aut tonum esse, aut hemitonium aut quartam partem toni ... verum tonus est spatium cum legitima quantitate ... , hemitonium dicitur, quod toni medium tenet; dieseos vero distantia tres ...* Was also *rite* erklingt, ist entweder *tonus* oder dessen Teile. Die von Johannes Scottus, ed. Lutz, zu Dick, 518, 12, wohl nur rein formal gegebene, terminologisch falsche „Erklärung“ *SONUM i. e. tonum*, veranlaßt Remy also dazu, nach einer Lösung des Problems von zwei verschiedenen Elementen in der Melik zu suchen. Dies war möglich durch die zitierte Bestimmung des richtigen oder *legitimum* Elements in der Aufgabe der Harmonia. Remy kann nur durch eigene Interpretation dieser Vorgabe — *was richtig in der Musik erklingt, ist entweder Ton, Halbton oder Viertelton* — auf die Idee gekommen sein, daß hiermit die kleinsten selbständigen Elemente der Melik gemeint sind, was übrigens in Hinblick auf Aristoxenus gar nicht falsch war, da dessen Systematik die Kategorie des kleinsten, unzusammengesetzten Elements vom Kontext abhängig macht: In der Enharmonik kann der Halbton ein zusammengesetztes Intervall sein, eben das zu Anfang des Tetrachords, im Diatonischen können nur Halb- und Ganzton kleinste Intervalle sein, eben weil nur diese beiden Intervalle in der Funktion des elementaren Schrittes auftreten können. Darauf ist noch einzugehen.

Wenn Remy aus der eigentlich unbrauchbaren Angabe bei Martianus (und ebenso bei Aristides) in so selbständiger Weise eine immerhin musiktheoretisch nicht absurde Aussage ableiten kann, also ausschließlich elementare Intervallgrößen als Repräsentanten des *Kleinsten* in der Melik anführt, zeigt er, was musiktheoretisches Wissen und logisches Denken leisten können — und was Martianus Capella fehlt.

Wenn Remy mit der Zeitquantität entgegen weiteren spätantiken Vorgaben, die die in Hinblick auf die bestehende Systematik von Aristoxenus auch nicht durchdachte Adrastsche Lehre vom Ton-Buchstaben-Vergleich in ähnlich primitivisierter Weise weitergeben wie Aristides Quintilianus, ed. W.-I., S. 32, 11, nicht den Einzelton, sondern das ihm als elementar geltende Intervall des Tons oder dessen Teilintervalle vergleicht, kann man auf eine klare Vorstellung vom musiktheoretisch an dieser Stelle Gemeinten schließen. Damit wird allerdings zwangsläufig der Sinn des Vergleichs mit der *monas* oder dem *punctum* in den entsprechenden mathematischen Disziplinen aufgehoben: Der Punkt als Größe-lose Einheit ist am besten mit dem

sonus der Musiktheorie zu vergleichen — die *diese* dagegen hat eine Ausdehnung, sie ist kleinstes Maß zwischen zwei Tönen, vergleichbar dem *χρόνος πρώτος*, der auch kein *Zeitpunkt* ist. Der Ton aber ist also mit der ja meßbaren Zeitquantität eigentlich nicht vergleichbar, da er ebenfalls eine Art Größe, ein Skalar, also ohne jede Ausdehnung sein muß. Wenn Remy also hier die einfache Kommentierung von *sonus* zu *tonus* bei Johannes Scottus inhaltlich entwickelt, daß der Zeitquantität der Rhythmik in der Melik das elementare Intervall entspreche, beweist er klares Verstehen der musiktheoretischen Systematik, vornehmlich von Aristoxenus; und zwar aus eigenem Denken, nicht von anderen Vorlagen als höchstens Boethius.

Damit ist auch klar erkennbar, daß das Wissen von Remy als Musiktheoretiker weit über dem Inhalt des kommentierten Texts steht — dennoch bleibt auch Remy „Gefangener“ der Unklarheit der Vorgabe, da er den Kontext nicht korrekt verstanden hat und auch nicht korrekt verstehen konnte³⁶⁴.

Damit aber ist die Frage zu stellen, ob die anschließende, nicht direkt auf Martianus, aber zunächst — scheinbar — auch nicht auf das Problem der Einheit in der Melik gerichtete Formulierung *maius spatium vocatur systema, minus diastema* etwa doch auf ein Mißverstehen deutet; auf das Mißverstehen, daß der Unterschied von Intervall und System nicht in der Art der „Ausgefülltheit“ oder Zusammengesetztheit — Intervall als Abstand von zwei Tönen, Systema als Binnenstruktur zusammengesetzter Intervalle —, sondern nur von der Größe bestimmt sei.

Andererseits könnte hier ein Kurzfassung vorliegen, die das Prinzip der Zusammengesetztheit einfach mit dem *Größersein* mitmeint. Dies würde in dem angeführten Zusammenhang ersichtlich sehr passend das musiktheoretisch Gemeinte verdeutlichen. Eine sozusagen vollständig endgültige Entscheidung ist sicher nicht möglich, der Zusammenhang mit den anderen Stellen legt aber nahe, daß Remy doch die letztgenannte Vorstellung hatte: Wenn er schon, die aus der hier kommentierten Textstelle von Martianus nicht ableitbare Unterscheidung von *spatium* und

³⁶⁴Allerdings ist auch festzustellen, daß Remy den Kontext nicht verstanden hat, da konnte nämlich nur der Ton, *sonus/φθόγγος* angeführt werden: Es geht ja um die Parallele zur *syllaba* in der Melik, nicht um die Frage des Elements schlechthin, sondern um das Element, das wie die Silbe in der Musik fähig ist, die kleinste Zeit zu „tragen“: Die Darstellung bei Aristides wie bei Martianus ist hier so verkürzt, daß sie inhaltlich kaum noch verständlich bleibt; dies aufzulösen ist Remy nicht gelungen, was hier aber nicht weiter interessieren muß, s. u.

diastema anführt, und ersteres als *maius* qualifiziert, ist diese Exemplifizierung doch nur dann sinnvoll, wenn die Qualifikation des *maius* mit der Zusammengesetztheit identisch ist; nur die angeführten Intervalle, der *tonus* und seine Teilintervalle sind klar nicht-zusammengesetzt. Man kann also mit einiger Sicherheit voraussetzen, daß Remy die mit den Begriffen *spatium/diastema/intervallum* und *systema* gemeinten musiktheoretisch definierten Strukturen ansatzweise verstanden hat. Dies scheint bei seiner Autorität, Martianus Capella, jedoch nicht der Fall gewesen zu sein.

Die Frage ist also berechtigt, ob Martianus Capella etwa fähig gewesen sein könnte, seine Definition einer *magnitudo vocis* sozusagen ad hoc, ohne näheres Wissen über die gemeinte Struktur selbst zu erfinden — als Ausweg aus einem Nicht-Verstehen der Formulierung von Aristides? Letztlich ist also die Frage zu stellen, ob er überhaupt etwas definiert und nicht einfach feststellt: *Ein Systema ist ein großer Umfang der Stimme, die viele Arten beinhaltet. ...* Eine Diskussion der angesichts antiker Vorgaben absonderlich vagen Definition des *systema* durch Martianus Capella ist also begründet. Die aus den Ausführungen von Martianus Capella naheliegende Interpretation von *modus* als *sonus/φθόγγος* sowohl durch Remy als auch Johannes Scottus, ed. Lutz, jeweils zu Dick, 509, 7, muß also nicht korrekt sein.

Das Intervall definiert Martianus Capella als *spatium vocis* (abgesehen von der fehlerhaften, oben angesprochenen Einbringung des Begriffes *tonus* in den Zusammenhang der Definition des Intervalls!); wenn nun Aristides davon spricht, daß das Systema das ist, was von *mehr als zwei Tönen* umfaßt wird, so ist wie gesagt, ein Bezug zum Intervall gegeben, das der naive Leser oder gar Übersetzer vielleicht einfach in Bezug setzen konnte zur Kategorie der Größe, es handelt sich ja um mehr Töne als bei dem Intervall. Eine solche Ableitung des ersten Bestandteils der Definition wäre somit auch Martianus zuzutrauen, ohne daß damit irgendein Wissen um die Sache verbunden gewesen sein müßte; immerhin gibt es Vorgaben, die *σύστημα* als Begriff verstehen, der irgendwie einen Bezug zu größerem Umfang besitzt, vgl. Anm. 371 auf Seite 995, eine Abhängigkeit muß nicht bestehen, es ist denkbar, daß die, kaum oder nicht verstandene korrekte Vorgabe zu parallelen Vorstellungen geführt hat, die in beiden Fällen unabhängig voneinander entstanden zu denken sind: Die Idee von irgendetwas „Größeren“ gegenüber *διάστημα* liegt, bei Nichtverstehen, nahe: Mehr als zwei Intervalle, mehr als zwei Töne, also „groß“.

Die anschließende Erklärung *ex multis modis constans, quod licet multa divisionum genera*³⁶⁵ *recipiat* ließ sich ebenfalls direkt aus der entsprechenden Bemerkung von Aristides, daß nämlich die Systeme vergleichbare Einteilungen, Spezifizierungen haben können, wie die Intervalle (was der Aristoxenischen Vorgabe entspricht) ableiten: Das Grundprinzip der Dialektik, die Einteilung von Gattungen in *species* müßte Martianus geläufig sein; und so könnte er nichts anderes sagen, als daß das *systema* aus vielen Arten, *modi*, der Gattung *systema* besteht, da diese viele Arten der Einteilung zuläßt, sonst müßte man *modus* im Sinne von Intervall, oder gar *tonus* verstehen, um die Formulierung mit der gegebenen Definition der Musiktheorie kompatibel zu bekommen.

Eine weniger spezifische, weniger klare Definition wird man also kaum finden können — die griechischen Texte jedenfalls weisen keine Parallele auf; klar ist, daß sie formulierbar ist, ohne jedes Wissen um die eigentliche Struktur. Offensichtlich liest Martianus den Hinweis auf die Parallelität der Einteilungskriterien so, daß er diesen Begriff gar nicht mehr ausführlich behandeln muß, daß er also für sein Compendium auf die Beachtung der ausführlichen Beispiele bei Aristides Quintilianus verzichten kann: Der Umstand, daß Martianus hier zwar genau der — Aristoxenischen — Einteilung nach Aristides Quintilianus folgt, dessen genauere Erklärungen aber übergeht und auch darauf verzichtet, die Definition genau zu übersetzen, muß also nicht bedeuten, daß er hier, etwa auch noch selbständig auswählend, eine andere Vorlage einbringt; und der Bezug zu besondere „Größe“ des Begriffs *σύστημα* zu *διάστημα* liegt auch bei Nichtverstehen nahe: Ersteres hat viele, muß also etwas Größeres sein.

2.9.1 Zu neueren Deutungen der Systema-Definition von Martianus Capella

Natürlich gibt es Versuche neuerer Deutung, dennoch auch bei einer derart absonderlichen Definition Martians musiktheoretisches Wissen sozusagen gegen das Zeugnis seiner Formulierung zu retten. Eine Möglichkeit liegt erwartungsgemäß in der

³⁶⁵Die Möglichkeit, daß *genera* hier die drei *Gattungen, enharmonisch, chromatisch und diatonisch*, meint, ist angesichts *multa* unwahrscheinlich, denn die Dreizahl hätte sich Martian sicher nicht entgehen lassen; man muß wohl von einem allgemeinen Wortgebrauch sprechen.

Deutung von *modus* als *sonus*, worauf Cristante, l. c., S. 322, verweist (die Emendation des Textes von Aristides durch Deiters, der *διάστημα* in *φθόγγος* verändert, ist deshalb unhaltbar, weil die hier von Aristides befolgte Ordnung von Aristoxenus systematisch vorgeht, nämlich jede Kategorie der Ordnung auf die vorangehende „aufbaut“, und Elemente der Intervalle sind die Töne, konstitutive Elemente der Systeme die Intervalle, die ja auch direkt vorangehen).

Cristante versucht dagegen die „Rettung“ der Definition von Martianus Capella durch Verweis auf die Möglichkeit, *modus* als Bezeichnung von *diastema/spatium* zu verstehen, und verweist zu diesem Zweck auf Martianus selbst, der, 959, die Unterteilungen der Genera, also die *χροαί*, erklärt, wobei tatsächlich noch ein Rudiment „echten“ Aristoxenus' erscheint, wenn auch nur als Aufzählung³⁶⁶, die hier aber erst später zu betrachten ist. Es geht, nach Aristides Quintilianus, ed. W.-I., S. 17, 11, um eine Charakterisierung der die kleinsten Intervalle gebrauchenden

³⁶⁶Die knappen Angaben zu markanten Intervallen der Unterarten, *Τεταρτημορία διέσει* etc. sind ebenfalls nur Aufzählung. Immerhin hat der anonyme Glossator, den Mariken Teeuwen herausgegeben hat, *Harmony ...*, S. 292, bzw. S. 525, wenigstens die griechischen Bezeichnungen verstanden, also Viertelton, Dreiviertelton etc., was er sonst bemerkt, wäre für das proportionale Modell Unsinn, den er bei Kenntnis auch nur der Elemente des Pythagoräischen Modells nie hätte äußern können: *Est emiolium, cum tres integri toni ad duos proximos tonos comparantur. Est et emiolium, quando tres partes unius toni ad duas partes quaternas comparantur, de quo nunc loquitur dicendo: ipsum vero croma emiolium fit.* Daß Proportionen invariant gegen die sozusagen absolute Größe des Vergleichenen sind, hat der Glossator wohl verstanden, wenn er aber drei ganze Töne mit den zwei nächsten vergleicht, wird weder klar, ob er eigentlich *soni* meint, also deren Zahl oder tatsächlich Ganztöne, was musikalisch Unsinn ist, oder einfach Proportion von Anzahlen; diese Invarianz — rational: Die Möglichkeit des Kürzens von Brüchen — läßt sich dann auch auf die Teile eines Ganztons beziehen, was die drei Teile eines Ganztons auf die zwei Teile beziehen läßt, wobei *quaternas* vielleicht zu ersetzen wäre durch *quinternas*. Das Ganze macht deutlich, daß der Glossator von der rationalen Musiktheorie nichts verstanden hat, aber immerhin ad hoc mit Teilen umgehen kann, wobei fünf Ganztöne oder fünf Teile eines Ganztons zur Erläuterung des Wortes *emiolium* herangezogen werden. Musiktheoretischen Sinn hat das Ganze nicht. Das in den Glossen zu dieser Textstelle von Martian durchgehend herrschende Aristoxenische Modell ergibt sich aus dem Kontext der Sprache von Martian, nicht irgendeiner Beziehung zur Wirklichkeit, also zu konkreten Vorstellungen von Intervallen (Mariken Teeuwen scheint der Unterschied zwischen Aristoxenischem und proportionalem Modell nicht geläufig zu sein).

Färbungen/χροαί (auf die „Realität“ dieser *Schattierungen* wird unten noch kurz eingegangen) der betreffenden Genera (auch das *weiche Chroma* verwendet eine der möglichen Arten der *diesis*) — von Interesse ist an dieser Stelle also ausschließlich die jeweilige Art der *diesis*, echter Viertelton, Drittelton o. ä.!

Dies formuliert Martianus so: ... *et modos quidem accipit έναρμόνιον α τετρατημορία διέσει, i. e. toni parte quarta; illud vero, quod mollius diximus, per τριτημορίαν διέσιν copulatur* ... Das Gemeinte ist klar, es geht nicht um Intervalle schlechthin, sondern ausschließlich um die Relation von Arten der *diesis* zu den *χροαί*: Wo kommen welche Arten der *diesis* vor, ist die beantwortete Frage. Insofern kann kein Zweifel bestehen, daß *modos* hier im Sinne von *Arten*, also als Übersetzung des Aristidischen *χαρακτηρίζεται* bzw. ganz trivial als Übersetzung eben von *γένος*, wovon es drei gibt, entstanden zu denken ist; die Vorstellung, daß das Enharmonische *die Intervalle von der vierteltönigen Diese erhält*, ist mit dem Text in Bezug auf seine Vorlage unvereinbar. Als einziges Problem bleibt der Plural, da bekanntlich — weil es nach der Aristoxenischen Theorie emmelisch nur den Viertelton als konstitutives Elementarintervall, *τὸ πρῶτον μέτρον*, geben kann — das Enharmonische nur eine *χροά* kennen kann, was Martianus vorher auch korrekt übernimmt: Zwei Vierteltöne hintereinander zu singen ist das Äußerste, was emmelisch möglich ist. Die Lösung ist einfach, Martianus hat, wenn die Überlieferung zutrifft, in seiner paraphrasierenden Art die Fülle von vorangehenden Daten, die die sechs geläufigen *χροαί* betrifft, hier verallgemeinert und übersehen, daß das Enharmonische nur einen *modus* haben kann — er „übersieht“ entsprechend im Folgenden auch hinzuzufügen, daß die Qualifikation *mollis* nicht das Enharmonische, sondern das Chromatische betrifft. Als Beleg dafür, daß Martianus *modus* als *diastema* verstanden bzw. verwendet haben kann, taugt diese Stelle also überhaupt nicht.

Cristante führt aber noch eine weitere Stelle an: In 909 wird der wundersame *clupeus* geschildert, mit dem die *Armonia gestitabat* und *suis invicem complexibus modulatum ex illis fidibus circulatis omnium modorum concinentiam personabat*. Hier zu übersetzen, daß die *Harmonia aus diesen Saiten die Musik aller Intervalle erklingen ließ*, ist offensichtlich abwegig: Eine Musik, die alle Intervalle erklingen läßt, ist keine adäquate Qualifikation, die „Allaussage“ muß schon etwas weiter führen: ... *jede Art von Musik* erscheint als passende Wiedergabe des Gemeinten dieser poetischen Formulierung (die Annahme, daß dabei irgendwie die Transpositionsskalen, *modi*, erwähnt sein könnten, ist nicht auszuschließen, von klarem Wissen

kann nicht die Rede sein: Remy verweist hier auf die *XV toni*, ed. C. Lutz, zu Dick, 482, 17; Johannes Scottus fügt nur hinzu, ed. C. Lutz, zu Dick, 482, 10, *MODORUM, i. e. troporum*, woraus man auf Wissen nicht schließen kann³⁶⁷). Dieser Beleg für den Nachweis eines Gebrauchs des Wortes *modus* für *intervallum/διάστημα* bei Martianus Capella scheidet also aus.

Aber auch das letzte Beispiel, das Cristante anführt, ist nicht mehr geeignet, die Bedeutung *diastema/spatium* für *modus* als typisch und sicher anzusetzen. Der Anonymus Censorinus, ed. Sallmann, S. 74, 10, definiert die Musik als (von Fehlern emendiert) *modulatio est modorum prudens dispositio, eius tres species διάτονος, χρωμα, ἀρμονία. species carminum tredecim. ...* (die Anzahl der Transpositionsskalen ist also „noch“ genuin Aristoxenisch, die zeitgenössische — Alypius — Anzahl von fünfzehn kennt der Anonymus nicht). Die Formulierung macht gewisse Probleme, wenn entgegen der Tradition die drei *genera* ebenso als *species* auftreten wie die Transpositionsskalen. Dieser Widerspruch zur gegebenen Terminologie ist auch deshalb bemerkenswert, weil schon die Art der Gliederung absurd ist: Begonnen wird mit der Definition von *modulatio*, was sinnvoll sein kann, nur ist ein Beginn dieser Definition mit *modi*, nämlich daß Melodie eine kluge Ausbreitung der *modi* sei, inhaltlich kaum zu rechtfertigen; natürlich kann man an die Modulation, die *μεταβολή κατὰ τρόπον*, aber auch die (semantisch) adäquate Wahl des *τρόπος* denken, dennoch bleibt diese Art der Definition systemlos; man hat wohl eine rein „etymologische“ Verbindung zweier „musikalischer“ Begriffe vorauszusetzen, die auch den Gesamtkontext nicht beachtet. Auch die Deutung *modulatio ist die kluge Verbindung von Intervallen* ist nicht nur einmalig hinsichtlich ihres Bezuges auf Intervalle als „disponible“ Elemente³⁶⁸, sondern müßte eine entsprechende Definition voraussetzen; auch hier bleibt nur die Vermutung einer, schon Augustin anregenden, etymologischen Verbindung von *modulatio* mit *modus*.

Unter *modus* ist — hier — ausweislich der folgenden *species*, also der *genera* wohl die Transpositionsskala zu verstehen. Nur, daß der Autor noch verstanden haben

³⁶⁷Eine ausführliche Erläuterung zum Ganzen als Beschreibung der *musica caelestis*, die eben „rund“ ist, findet sich nur bei Remy.

³⁶⁸Plato jedenfalls sieht die Töne als dann gefügte Elemente, *Sophistes* 253^b: *Τὶ δὲ περὶ τοὺς τῶν ὀξέων καὶ βαρέων φθόγγους ἄρ' οὐχ οὕτως· ὁ μὲν τοὺς συγκεραννυμένους τε καὶ μὴ τέχνην ἔχων γινώσκειν μουσικός, ὁ δὲ μὴ συνίεις ἄμουσος*: Zusammengesetztes sind die Töne.

soll, was er da zusammenstellt, ist nicht anzunehmen! Hinsichtlich der Disposition des Stoffes ist auch zu beachten, daß mit der Anführung der *genera*, eben als *species*, eine sehr spezifische Kategorie angeführt wird, die das Tetrachord und das Tonsystem, und darin die Unterscheidung von *beweglichen* und *stehenden Tönen* voraussetzt. Wenn dann aber noch ebenso unmittelbar, und nun als *species modulationis* die dreizehn Transpositionsskalen angeschlossen werden, die *τόνοι*, dann erscheinen hier aus der Sicht der klaren Aristoxenischen Systematik Kraut und Rüben durcheinandergemischt, genau wie dies Krautkopf in Nestroys *Der Zerissene*, nun aber nicht von Elementen der Musiktheorie, sondern von veritablen Kraut und Rüben sagt: *An keine Ordnung g'wöhnt sich das Volk? Kraut und Ruben werfeten s' untereinander als wie Kraut und Ruben?*

Denn, daß der Anonymus Censorinus in seiner *Epitoma* aus eigenen, tiefsinnigen Gedanken über Musiktheorie auf eine so absonderliche Gliederung gekommen sein sollte, wird wohl niemand annehmen wollen. Was bleibt dann also zu Erklärung eines solchen Unsinn? Setzt man die traditionellen Begriffe ein, nämlich *genera* für die *genera*, ersetzt also die ersten *species* durch den korrekten Terminus — wobei immer noch die Seltsamkeit bleibt, die *τόνοι* als *species* zu bezeichnen —, so ergibt sich wenigstens eine plausible Rekonstruktion des „Denkens“ des Anonymus bei dieser absurden Gliederung: *Genera* sind die übergeordneten Größen, denen die *species* dialektisch als sozusagen „nächstkonkretere“ Größen folgen, also wird ohne jede Rücksicht auf den spezifisch musiktheoretischen Sinn die Einteilung der Tetrachorde vor den Transpositionsskalen angeführt, als ob es sich um eine derartige dialektische Einteilung handelte. Daß die davor genannten *modi*, als deren *species* die *genera* faktisch ja auch genannt werden können, bleibt dann unbeachtet; Hier reichte die formale Verbindung von *modulatio* und *modus* völlig aus.

Aber trotz solchen geradezu exemplarischen Nichtwissens um die eigentliche Ordnung der Musiktheorie kann auch die Definition nicht als Beweis für eine Interpretation von *modus* als *spatium vocis* angeführt werden: Wer hätte je *modulatio* als eine *kluge Ordnung von Intervallen* definiert, nicht Intervalle, Töne sind die Elemente der Musik, über die der Komponist verfügt — deshalb beginnt ja auch die Aristoxenische Systematik mit dem Ton und nicht mit dem Intervall (man kann als Zeugnis für diese triviale Konzeption des musikalischen Elementbegriffs etwa die zweite, spezifizierte Definition von *μέλος* bei Aristides anführen, ed. W.-I., S. 28, 9: *Μέλος δέ ἐστι ... ιδιαίτερον δέ, ὡς ἐν ἀρμονικῇ, πλοκῇ φθογγῶν ἀνομοίων ὀξύτητι καὶ*

βαρύτητι. ..., auch, um zu verstehen, wie absonderlich die „Definition“ von *modulatio* durch den zitierten Anonymus Censorinus ist: *Melos ist im eigentlichen Sinn, nämlich dem der Melik, ein Gewebe*³⁶⁹ *von Tönen, die hinsichtlich Höhe und Tiefe verschieden sind. ...*).

Auch dieses Zeugnis ist nicht geeignet, den „Rettungsversuch“ von Cristante zu begründen: Der Anonymus hat etwas von *modi* gelesen, außerdem, daß diese Größen drei Arten von Unterabteilungen haben, Diatonisch, Chromatisch und Enharmonisch. Außerdem gibt es eben noch die dreizehn Transpositionsskalen — einen inhaltlichen Zusammenhang zu erkennen, gelingt dem Anonymus jedoch nicht, darauf kommt es ihm auch nicht an, er weiß ja nicht, worüber er eigentlich redet, wenn er die Begriffe anführt — und Vorgaben auch noch verkürzt. Das Problem der Verwendung des Wortes *modus* — im Übrigen ohne jede definitorische „Vorberei-

³⁶⁹Welches Glück, daß von unseren großen Etymologikern dieser Ausdruck noch nicht „gefunden“ wurde: Was hätte man daraus nicht ableiten können, z. B. tiefsinnig feststellen, daß für die Antike eine Melodie nichts Fortschreitendes, sondern ein statisches Geflecht gewesen sei, daß der Antike die Vorstellung gefehlt habe, Musik sei ein *processus*, womit F. Reckow völlig abwegig den Ausdruck für den Herstellungsgang mit dem Konzept von Musik an sich vermengt hat, immerhin mit der Folge ganz tiefer Erkenntnisse über das Dynamische im Musikverständnis und ähnliche Merkwürdigkeiten großen allgemeinen, ja philosophischen Anspruchs, zu dem allerdings die notwendigen Voraussetzungen fehlen, vgl. Verf., *Zum Bezeichneten der Neumen ...*, Neckargemünd 1998, S. 271 ff. (Verf. darf sich glücklich schätzen, daß M. Haas von dieser Kritik etwas bemerkt zu haben scheint, vgl. seinen Beitrag in *MusikTheorie* 25, 2010): „Der“ alte Grieche erlebt Musik also als Gewebe, als Flechtmuster, wie Ornamente auf einem orientalischen Teppich, ... aber halt, die hat es ja noch gar nicht gegeben, also wie ein Ornament auf einer Vase, rundherumlaufend, immer sich wiederholend, im unendlichen Rapport, nicht dynamisch von Altem zu Neuem fortschreitend, die Vergangenheit von der Zukunft trennend im Augenblicklichen des erklingenden Tons ..., aber, wieder, halt, das denkt doch Augustin? Dann hat der eben ein ganz neues, dynamisches Musikerleben, das auf den Choral verweist, der so grundlegend andersartig ist, wesensunverwandt, als die antike Musik; hier kommt die neue eschatologische Sicht ins Spiel, der Ausblick auf die Gerichtszeit wird wesentlich, teleologisch wird die Musik im Choral ... dies alles und noch viel mehr, ja noch viel Größeres würden die viel Größeren der Denker des Denkens über Musik hier finden können.

Geht man etwas nüchterner vor, wird man finden, daß korrekt, wenn nur die Melik angesprochen wird, ein Gewebe von Tonhöhen vorliegt — die zeitliche „Dynamik“ ist Teil der Rhythmik, die Aufteilung ist strikt.

tung“ — in der Martianschen „Definition“ von *systema* ist durch die Verweise von Cristante nicht zu lösen.

Von Interesse für die Möglichkeit, überhaupt *sonus* mit *modus* zu übersetzen könnte hier ein Hinweis von R. Hildebrandt, *Rhetorische Hydraulik, Philologus* 65, 1906, S. 430 und 444, sein, wo es um die mögliche Benennung der „ihre“ Töne repräsentierenden Pfeifen durch *modus* geht. Allerdings ist auch daraus nicht zu schließen, daß der Anonymus Censorinus in seinem dezidierten Nichtwissen wirklich mit *modus* den musiktheoretisch klar definierten *sonus* oder das *intervallum*, die Klassen von Tonpaaren, habe ansprechen wollen oder können: Der etymologische Bezug von *modulatio* zu *modus* ist bekanntlich für Augustin — im 1. Buch *De musica* — Grundlage seiner neuen Definition von *musica*. Auch dem Anonymus Censorinus kann man eine solche Etymologie, aber nun nicht durch eigenes Denken zu einer eigenen Definition verwendet, sondern rein formal zutrauen: *modulatio* betrifft *modus*. Insofern kann seine Definition auch sehr gut rein formal bestimmter „Unsinn“ sein; und das ist in Hinblick auf seine Fehldeutung des Sinns von *genus* und *species* in der Musik auch die wahrscheinlichste Erklärung seiner „Definition“. Der angesprochene Deutungsversuch von Cristante ist damit unbrauchbar (und Cristante macht auch hier wieder den Fehler, Wissen bei einem spätantiken Autor einfach deshalb vorauszusetzen, weil dieser Begriffe kompiliert, die in früherer Zeit Teil einer wirklichen Wissenschaft waren).

Aber auch Sabine Grebe erkennt, daß die Definition Martians unklar ist, was ihre Formulierung, l. c., S. 697: *Immer wieder ist Capellas Streben nach abwechslungsreicher Schilderung zu spüren. Es gelingt ihm, zwei gerade für eine wissenschaftliche Darstellung wichtige Stilprinzipien miteinander zu verbinden: Klarheit und Abwechslung*, in besonderem Lichte erscheinen läßt (solche Formulierungen sind es ja auch, die den Vorwurf an Geisteswissenschaft so klar und abwechslungsreich widerlegen, bei deren Disziplinen handele es sich um „weiche“ Wissenschaft), denn wo Sabine Grebe bei Martianus *Klarheit* gefunden haben will, macht sie nicht plausibel, schlimmer noch, sie kann es gar nicht plausibel machen, weil die Definitionen oft genug abwegig oder sinnlos sind, aber ein schönes geläufiges Sätzchen kann die quisquilhaften Mühseeligkeiten der hier angedeuteten Untersuchung von vornherein überflüssig machen.

Wie gesagt stellt demgegenüber auch Grebe fest, l. c., S. 653: *Capellas Behand-*

lung des Systems weist ... Schwächen auf: Bereits die Definition läßt auf den ersten Blick Klarheit vermissen³⁷⁰. Der Widerspruch scheint sich also auflösen zu lassen, man muß nur den scharfen zweiten Blick tun, um *Klarheit* zu schaffen:

Sabine Grebe bemerkt, daß es bei sehr späten Autoren, die Rudimente der Aristoxenischen Einteilung weitergeben, auch die Definition des *σύστημα* durch die Anzahl von Tönen gibt; so in der wohl für Elementarschulgebrauch (musikbezogener Art) gedachten Schrift des *γέρων* Bacchius, der auch noch entgegen dem Sinn der Aristoxenischen Ordnung das *σύστημα* vor dem *διάστημα* bringt. Bei einer Umstellung wird der Grund für die Vereinfachung der Definition durch Bezug nur auf die Tonzahl aber erkennbar, ed. Jan, S. 292, 18 (hier in die richtige Reihenfolge gebracht):

Was ist Intervall? — Der Unterschied zweier Töne, die hinsichtlich Höhe bzw. Tiefe ungleich sind.

Was ist Systema? — Das, was mit mehr als zwei Tönen gesungen wird.

Es ist ersichtlich, daß hier zwar keine adäquate Erklärung des Systema-Begriffes vorliegt (wie wollte man daraus die ed. Jan, S. 304, 10, angegebene *μεταβολή συστηματική* verstehen?), aber doch eine, für den Gebrauch einer mit auswendig zu lernenden Sätzen verbundenen Lehre immerhin konsistente Vereinfachung³⁷¹:

³⁷⁰Warum Sabine Grebe die bereits von Cristante klar und exakt behandelte Diskussion der Literatur nochmals, allerdings sehr stark verkürzt und unvollständig „wiederholt“, ist nicht verständlich, es sei denn, dem Leser und der Leserin sollte auch hier die Lektüre angenehm gemacht werden, frei von Mühen der philologischen Kleinstarbeit.

³⁷¹In der kaum weniger „ad usum delphini“ verfaßten *Einführung* von Nikomachus findet man, ed. Jan, S. 180, 2, die ebenfalls zu stark vereinfachte Stereotypdefinition: *Σύστημα δέ ἐστὶν τὸ ἐκ πλειόνων ἢ ἑνὸς διαστήματος συγκεείμενον*; das wiederholt sich an noch zwei Stellen, die man aus dem Index der Ausgabe findet. Die Unzulänglichkeit dieser „Definition“ ergibt sich daraus, daß natürlich nicht irgendwelche Zusammensetzungen von Intervallen, sondern nur skalisch zusammenhängende *διαστήματα* ein *σύστημα* konstituieren — man könnte übrigens aus dieser Definitionstradition die Erklärung von Bacchius ableiten: Statt *Ton, Intervall, Intervallverbindung*, setzt man aus der Erkenntnis, daß ein Intervall definitivisch zwei Töne „beinhaltet“, alles auf die elementare Einheit *Ton: Ton, Tonpaar, größere Tonanzahlen, Tontripel, Tonquadrupel* etc. Darin liegt die oben angesprochene Konsistenz — sicher keine Erkenntnis mit tiefpseudophilosophischem Ausmaß, wohl aber notwendige Erklärungshypothese des Entstehens bestimmter Traditionen. Ja, Philologie ist auch bei musiktheoretischen Texten mühsam und muß höhere Erkenntnisse meist auf

Die Größe *Intervall* betrifft zwei Töne, die Größe *systema* aber mehr als zwei. Die Definitionen sind aufeinander angewiesen und nur in diesem Bezug überhaupt akzeptabel. Von einer wissenschaftlich brauchbaren Erklärung kann nicht gesprochen werden, beachtet wird ein sehr oberflächliches, rein formales Merkmal, das aber abstrahierbar ist (natürlich ist für das *systema*, die *species*, die intervallische Binnenstruktur wesentlich, nicht die Anzahl der Töne; man könnte aber als sozu-

„kleinen“ Dingen aufbauen.

Die Differenzierung zwischen *συστήματα συνεχή* und *ὑπερβατά* bei Aristides, ed. W.-I., S. 13, 7, die direkt auf Aristoxenus zurückgeht, ed. Macran, S. 109, 18, zeigt, daß es in der Wirklichkeit „Systeme“ gegeben haben muß, die skalische Töne ausgelassen haben, also Sprünge als wesentliche Bestandteile hatten, man könnte modern an Pentatonik denken, deren *σύστημα* der, hinsichtlich der skalischen Lokalisierung eigentlich beliebige, Ausschnitt *C D E G a* oder *C D F G a* sein kann, vgl. auch u., Anm. 412 auf Seite 1046; es ist bedauerlich, daß gerade die näheren Erläuterungen dieses Kriteriums der Einteilung von *συστήματα* nicht erhalten ist.

Bei Nicomachus findet sich noch eine Merkwürdigkeit, wenn er dem *διάστημα* zuordnet, daß keines seiner Töne zu dem benachbarten, *πρὸς τὸν συνεχῆ*, konsonant sei, wogegen bei Systemen die jeweilige Konsonanz bzw. Dissonanz abhängig sei von dem Abstand der begrenzenden Töne voneinander — damit sind Intervalle offenbar nur die elementaren Intervalle, eine Quart ist kein *διάστημα*, sondern immer ein *σύστημα*, was in Hinblick auf Aristoxenus natürlich Unsinn ist: Die Differenzierung der *συστήματα* nach Kon- und Dissonanz findet man, natürlich, ed. Macran, S. 109, 2; daß Intervalle kon- und dissonant sein können, etwa ib., S. 111, 18: Den spätantiken Kompilatoren war die Unterscheidung beider wesentlicher Größen offenbar unverständlich geworden, daß eine Quart System und Intervall sein kann, scheint zu schwierig zu verstehen gewesen zu sein, hat doch selbst ein so großer, sich von jeder sachlichen Diskussion befreit einschätzender Deuter wie F. Zamminer recht seltsame Vorstellungen von der musikhistorischen Bedeutung von Aristoxenus, führt er doch irgendwo tatsächlich die starke Fragmentiertheit der betreffenden Überlieferung auf die angebliche musikhistorische Unwichtigkeit seiner Theorie zurück — so kann es gehen, wenn epigonische Ideologie die Wirklichkeit nicht mehr sehen kann, *das Suchbild vernichtet das Merkbild*, wie sich v. Üxküll „klassisch“ ausgedrückt hat.

Immerhin ist damit die Charakterisierung von *σύστημα* durch (besondere) *magnitudo* bei griechischen Sekundär- oder eher Tertiärautoren ausreichend begründet, um die Formulierung von Martianus Capella in eine Tradition stellen zu lassen. Daß Martian die an die stereotype „Definition“ anschließenden Erläuterungen von Aristides Quintilianus (ed. Winnigton-Ingram, S. 13, 7 seq.), verstanden haben könnte, ist auszuschließen, schon deren Unklarheit wegen — für Leser, die den Zusammenhang nicht verstanden haben.

sagen einfachsten Unterschied tatsächlich die „betroffene“ Tonzahl anführen: Ein Intervall „hat“ immer nur zwei Töne, ein *σύστημα* aber mehrere; das ist eine richtige Aussage!). Natürlich findet sich bei Martianus Capella eine solche Systematik nicht, nicht einmal dazu ist er fähig.

Grebe hat aber nun noch eine Definition gefunden, in der nicht nur das *systema* als aus Intervallen Zusammengesetztes, sondern alternativ auch als aus mehreren Tönen Bestehendes definiert wird. Der Anonymus Bellermann definiert §23, ed. Najock, S. 82, 5, das *systema* nur durch die Tonzahl, §52, ed. Najock, S. 104, 5 aber parataktisch ergänzend durch Hinweis auf die Mehrzahl an „beteiligten“ *Intervallen*:

Σύστημα δέ ἐστὶ σύνταξις πλειόνων φθόγγων ἐν τῷ τῆς φωνῆς τόπῳ θέσιν
τινὰ ποιᾶν ἔχουσα
ἢ τὸ ἐκ πλειόνων ἢ ἐνὸς διαστήματος συνεστῶς
Systema aber ist die Zusammensetzung mehrerer Töne, die eine bestimmte Stellung im Stimmraum haben, oder das, was aus mehr als einem Intervall zusammengesetzt ist.

Die Definition durch die größere Anzahl von Tönen ist hier gegenüber der bei Bacchius in wesentlicher Weise „erweitert“, was sich aber den „originalen“ Angaben von Aristoxenus gegenüber als Verunklarung erweist³⁷²:

Der erste Definitionsbestandteil im Text des Anonymus Bellermann ist deshalb nur sehr eingeschränkt sachgemäß, weil er eine wesentliche Bestimmung von Aristoxenus ausläßt: Das Identischsein einer *species* in Hinblick auf den konkreten *τόπος φωνῆς*, ed. Macran, S. 100, 14: Natürlich wird jedes *σύστημα* auf einer bestimmten Tonlage verwirklicht, *καθ' αὐτὸ διαφορὰν οὐδεμίαν λαμβάνοντος αὐτοῦ*, wogegen das so gesungene Melos natürlich charakteristisch hinsichtlich seiner Tonlage ist — wohl ein Bezug auf Stimmlagen-Ethe. Aristoxenus formuliert damit die Relation von absoluter Tonhöhe als wesentliches Element konkreter Musik und Transpositionsinvarianz von Größen wie Intervall und System, eine zentrale Leistung der Klassenbildung musikalischen Hörens, das sich konkret darin äußert, daß man einmal translationsinvariante Muster, z. B. Themen und Motive bilden bzw. hören kann,

³⁷²Wenn Martianus Capella die Erklärung der Oktachorde, der Oktaveidē ebenso kennt wie der Anonymus Bellermann, aber dessen vereinfachte Systema-Definitionen nicht kennt, könnte dies ein Hinweis darauf sein, daß es zwei verschiedene Quellen für beide Autoren gibt.

gleichzeitig aber auch deren aktuelle Tonlage, zumindest in Bezug auf vorangehende und folgende beurteilen kann, beides als ästhetische Akte: Die Wirkung einer sich „nach oben schraubenden“ Sequenz hängt ab vom Motiv selbst und dann von der „Schraubung“, d. h. dem (auch ästhetischen und nicht nur gestaltmäßigen) Empfinden des übergeordneten Aufstiegs. Man sollte diese Erkenntnis von Aristoxenus nicht deshalb gering schätzen, weil man davon nichts versteht, wie der, der doch wirklich glaubt, daß die Raumanalogie der Melik ein *grammatikalischer Filter* gewesen sei, nicht ein Ergebnis der angesprochenen Klassifikationsleistung musikalischen Hörens.

Läßt man, wie der zitierte Anonymus Bellermann gerade diesen Bezug aus, entsteht Unsinn, denn als *σύστημα* kennt ein *σύστημα* natürlich keine Abhängigkeit von der Tonlage! Weil Martianus Capella, dankenswerterweise, dieses falsch herausge sonderte Merkmal nicht verwendet, braucht hier nicht weiter darauf eingegangen zu werden, klar ist nur, daß die Version des zitierten Anonymus nicht Vorlage von Martian gewesen sein kann. Deutlich wird auch, wie spätantike Kompilatoren vom eigentlichen Sinn des Ganzen kein Wissen mehr gehabt haben, was die Frage nach überhaupt bestehendem wirklichen Wissen „hinter“ den Formulierungen stellen läßt — allerdings war die Kraft der schöpferischen Theoretiker durchweg noch so groß, daß bis auf solche problematischen Verkürzungen die Wesensmerkmale der Theorie klar überliefert werden.

Daß Martianus Capella diesen Teil der Definition von Anonymus Bellerman paraphrasierte, ist also auszuschließen; man könnte vielleicht noch versucht sein, die *magnitudo vocis ex multis modis constans* als Entsprechung von *Zusammenstellung mehrerer Töne* bzw. eventuell *Intervalle* zu sehen (der Deutungsversuch von Cristante), das Fehlen des Rests der Definition bei Martian ist dann aber auch unerklärlich — setzt man inhaltliches Verstehen voraus! Zudem ist angesichts sonstiger Verwendungen des Wortes *magnitudo* in musiktheoretischem Zusammenhang nicht zu begründen, warum Martianus gerade hier eine doch recht gewundene Übersetzung versucht hätte. Wie die Formulierung des Anonymus Bellermann ausgerechnet zu ihrer, offenbar einmaligen und so unbrauchbaren Auswahl aus der viel größeren Anzahl von Kriterien von Aristoxenus gekommen sein kann, ist schwer rekonstruierbar, Einblick in das Aristoxenische „Original“ kann nicht vorausgesetzt werden, ein bewußter Auswahlakt ist also auszuschließen — warum gerade das Kriterium, eigentlich ja Nichtkriterium, des *τόπος φωνῆς* ausgewählt wird.

Von diesem für die wissenschaftliche Methodik der Aristoxenischen Systematik charakteristischen Aufbau von einfachsten Begriffen bzw. Strukturfaktoren zu höheren, jeweils darauf basierenden komplexeren Strukturen hat auch der Anonymus Bellermann offensichtlich nichts mehr verstanden, für ihn war wohl der Begriff des Einzeltons leichter verständlich, was dann auch für die Erklärung von Systema verwendet werden konnte, den Begriff *σύστημα* abstrakt zu verstehen, scheint den späteren Kompilatoren nicht mehr möglich gewesen zu sein³⁷³.

Wie bereits angemerkt kann man als stereotype Definition die nach der Vielzahl von Intervallen ansetzen, entsprechend der Vorgabe von Aristoxenus sind Konstituierende von *σύστημα* eben die Intervalle, wie bei Gaudentius, ed. Jan, S. 331, 2: *ἀπλῶς γὰρ σύστημα ἐστὶ τὸ ἐκ πλειόνων ἢ ἑνὸς διαστημάτων συγκείμενον διάστημα*. Ein System ist einfach ein aus mehr als einem Intervall zusammengesetztes „Intervall“, was auch nicht gerade klar das von der Aristoxenischen Systematik Gemeinte

³⁷³Keine Reaktion scheint die konsistente Definition von *σύστημα* von Ptolemaeus hervorgerufen zu haben: ... *σύστημα μὲν ἀπλῶς καλεῖται τὸ συγκείμενον μέγεθος ἐκ συμφωνιῶν, καθάπερ συμφωνία τὸ συγκείμενον μέγεθος ἐξ ἑμμελιῶν, καὶ ἔστιν ὥσπερ συμφωνία συμφωνιῶν τὸ σύστημα*. ..., ed, Düring, S. 50, 12: Die Quart kann hier kein *σύστημα* sein, sie ist zusammengesetzbar ausschließlich aus emmelischen Intervallen, dies gilt auch für die Quint, deren Zusammensetzung aus Quart und Ganzton eben nicht nur aus Konsonanzen besteht. Damit ist erst die Oktav ein *σύστημα*, diese läßt sich aus zwei Konsonanzen zusammensetzen, Systeme gibt es also nur als Oktav, Oktav nebst Quart, nebst Quint und Doppeloktav, denn diese Intervalle lassen sich aus Konsonanzen zusammensetzen, bzw. sie enthalten vollständige Konsonanzen. Originell ist die Exemplifizierung der Folge: Konsonanz besteht aus emmelischen Intervallen, das *σύστημα* aber aus Konsonanzen und ist demnach eine *Konsonanz der Konsonanzen*.

Diese Definition ist sinnvoll, auch in Bezug auf die Definition des *σύστημα τέλειον*, das die „Konsonanz“ aller vorkommenden Konsonanzen ist, es enthält von der Quart bis zur Doppeloktav alle „denkbaren“ und realen Konsonanzen; zudem natürlich auch alle verschiedenen *species*, also Gattungen, denn natürlich gibt die Definition in Bezug auf Konsonanzen nur den Rahmen, nicht die Art der diatonisch skalischen Ausfüllung.

Wie gut, daß Sabine Grebe die Verwendung des Wortes *μέγεθος* durch Ptolemaeus nicht bemerkt hat, sonst „müßte“ *modus* in der Formulierung von Martian wohl *Konsonanz* bedeuten (was man, so man die Kenntnisse haben sollte, dann auch noch wieder auf Augustins Erklärung von *modus* aus *modulatio* zurückführen könnte). Es gibt aber keine Verbindung dieser klaren und in sich logischen Definition zu den spätantiken, Martian eventuell verfügbaren Texten.

wiedergibt (*διάστημα* wird einmal terminologisch, dann aber eher im allgemeinen Sinne als *Abstand* verwandt). Klar ist aber, daß das Systema durch den Bezug auf das vorangehend definierte Diastema eine höhere, eben aus Diastemata zusammengesetzte, konstituierte Größe der Theorie der Melik ist³⁷⁴.

Deutlich wird auch hier, daß schon die sozusagen genuin antike Vorgabe dessen, was *σύστημα* bei Aristoxenus eigentlich war, erhebliche Probleme aufweist, das „Versagen“ von Martian erweist sich also als geradezu folgerichtig und unausweislich oder wenigstens als entschuldbar, was nichts daran ändert, daß seine „Definition“ keinen spezifischen Inhalt bzw. inhaltlichen Bezug zur antiken Theorie der Melik (mehr) hat.

Weil die skalisch definierten Töne ihre intervallische Umgebung sozusagen vollständig beinhalten — der intervallische Kontext der Mese ist eindeutig definiert —, kann man die Aristoxenische Kategorie des Systema tatsächlich auch durch Verweis auf die Töne in einer bestimmten Stellung im Tonsystem erfassen, nur genau die Angabe der Stellung der Töne im Tonsystem kann nicht ausgelassen werden; es ließe sich vermuten, daß hinter der zu sehr verkürzten Definition des Bellermannschen Anonymus eine musiktheoretisch korrekte Definition gestanden haben könnte, deren unabdingbare Kriterien die überlieferte Definition noch ganz klar rekonstruieren läßt, sie sind ihr Bestandteil. Die parataktisch angefügte Definition durch die Anzahl von Intervallen ist ersichtlich eine Ergänzung, die der Autor nicht mehr hat harmonisieren können oder wollen, die aber ebenfalls korrekt, wenn auch zu kurz ist. Die Definitionsbestandteile sind klar erkennbar — unterhaltsam ist aber auch, daß der Bellermannsche Anonymus der betreffenden Definition ein einziges Merk-

³⁷⁴Erinnert sei hier daran, daß der Autor der *Musica Enchiriadis*, ed. Schmid, S. 23, 32, die Unklarheit des Terminus *systema*, der bei Boethius nicht zu finden war, funktional in Beziehung zum Verständnis einer Melodie als syntaktisch gegliederte Gestalt „umdeutet“: *Systema* ist da definiert als der im Verlauf maximale Ambitus einer Melodie, also als Abstand des tiefsten vom höchsten Ton einer Melodie oder eines großen Melodieabschnitts, wogegen *diastema* — als einfache Bezeichnung der Intervallkategorie steht *spatium* oder terminologisch *intervallum* zur Verfügung — das Gleiche, aber bezogen auf kleinere syntaktische Einheiten einer Melodie bezeichnen soll. Auf die Stelle ist noch einmal unten in Hinblick auf die ebenfalls originelle Definition von *arsis et thesis* einzugehen; die Neu-deutung gegenüber allen antiken Vorgaben ist wohl Folge der dezidierten Unklarheit bei Martianus Capella.

mal von Aristoxenus genau an der Stelle — unsinnigerweise — verwendet, die in den erhaltenen Angaben von Aristoxenus nicht zu finden ist, nämlich der Bezug auf die „betroffene“ Tonzahl, könnte die damit auch auf Aristoxenus zurückgehen? Die Relationen der beiden Definitionen, über die Tonzahl oder/und über die Anzahl beteiligter Intervalle, sind also nicht klar.

Wie man aus der Vorgabe des Anonymus, von Nikomachus, Bacchius und aus den anderen zitierten griechischen Texten die total unklare „Definition“ von Martianus Capella „erklären“ kann, zeigt Grebe, wenn sie, l. c., S. 657 f., feststellt: *Die Erklärung des Aristoxenus und Bacchius vereinigt der Anonymus Bellermann, wenn er das System als Verbindung von mehreren Tönen oder Intervallen versteht. Nichts anderes tut Martianus, wenn auch in sehr verkürzter Weise: magnitudo vocis bezieht sich auf das spatium vocis, ein Ausdruck, mit dem unser Autor in 948 das Intervall definiert, modus kann ... den einzelnen Ton bedeuten.* Originell ist das schon, Aristoxenus äquivalent zu Bacchius zu setzen³⁷⁵, und den Anonymus Bellermann als selbständigen musiktheoretischen Denker beide zusammenfassen zu lassen, d; h. die Relationen so zu sehen, heißt die historische Wirklichkeit nicht sehen zu können.

Es geht auch nicht an, so einfach von einer *Verbindung von mehreren Tönen oder Intervallen* zu reden, denn selbst bei der angeführten Stelle des Anonymus Bellermann sind beide Definitionsarten deutlich getrennt; auch die einfache Behauptung, daß *modus den einzelnen Ton* bedeuten könne, wäre eines Beweises hochgradig bedürftig — daß es Gründe gibt, eine strukturelle Zurückführung auf das Grundelement zu versuchen, wie die Definition bei Bacchius vorstellt, wurde angesprochen, wenn auch nicht von Sabine Grebe; daß ausgerechnet Martianus aber — und das scheint der zweite, nun scharfe Blick von Sabine Grebe zu sein — beide Definitionen grundlos und ohne strukturelle Begründungen zusammenfaßt, also Zusammengesetztheit aus Tönen oder Intervallen, wie es dem Leser so paßt, gemeint haben sollte, wäre eine absurde Behauptung oder Deutung: Festzustellen ist, daß Martianus nicht irgendwie *in sehr verkürzter Weise* Unsinn produziert, sondern Unsinn an sich.

³⁷⁵Man beachte, daß Aristoxenus das Kriterium der *Zusammengesetztheit aus mehr als einem Intervall* sehr vorsichtig und unter Verweis auf Vorläufigkeit vorträgt, ed. Macran, S. 118, 6, seq.!

Sabine Grebe selbst dürfte nicht verstanden haben, was denn eigentlich die Bedeutung des Begriffs *σύστημα* bei Aristoxenus sein könnte. Eine, auch noch bewußte Kontamination von Ton oder/und Intervall als die große Verkürzungsleistung von Martian darzustellen, ist nur möglich, wenn man nicht einmal die einfachen Definitionen später Theoretiker ansatzweise verstanden hat: Intervalle sind mit Tönen nicht so einfach zu vereinen³⁷⁶, auch hier rächt sich, daß Sabine Grebe nicht einmal den Versuch macht, die Relation und den jeweiligen Sinn der beiden äquivalenten Definitionen zu verstehen, wohl weil ihr eben das Verstehen der Sache nicht möglich ist; und der Repräsentant der habilitierenden Instanz, vor allem wohl M. v. Albrecht, davon ebenfalls nichts verstanden haben kann, die Idee einer Kontamination von Intervall und Ton ist jedenfalls als Deutung einmalig unbrauchbar, was auch für die völlig willkürliche Bestimmung von *modus* als Ton — oder/und Intervall? — gilt (offensichtlich wurde Sabine Grebe erst durch die ausführliche Diskussion von Cristante darauf aufmerksam gemacht, daß hier eine Unklarheit, in Wirklichkeit eine „Not“formulierung aus Nichtverstehen, vorliegt).

Gerade jeder Verweis auf die bezogenen Elementen der Melik, jede Andeutung

³⁷⁶Dies begegnet nur sozusagen auf elementarer Ebene, wie Aristoteles formuliert, *De sensu*, 445^{b31}, ed. Jan, S. 15, 9: Der zehntausendste Teil eines Hirsekorns wird nicht gesehen, obwohl der Gesichtssinn dabei ist, entsprechend wird auch der Ton, *φθόγγος* nicht gehört, der in der *Diēse* enthalten ist, obwohl man die entsprechende Melik als Kontinuum hört: Das Intervall, das zwischen den beiden äußersten Grenzen der *Diēse* ist, bleibt verborgen. Dies hängt sicher zusammen mit einer von Plato an markanter Stelle geäußerten Kritik an Saitenquälern (vgl. 2.13.1 auf Seite 1301), die sich um die Bestimmung der Grenze des Hörens hinsichtlich Kleinheit von Intervallen bemühen.

Die Vorstellung eines solchen kleinsten Teils oder Abstands — der theoretisch natürlich weiter geteilt werden könnte —, der nicht mehr als etwas wahrgenommen werden kann, in dem noch Kleineres, z. B. ein begrenzter oder begrenzbarer Ton „steckt“, ist natürlich intuitiv und weit entfernt von der erst spät erreichten Rationalität des Grenzwerts; er läßt aber erkennen, daß der Unterschied zwischen Ton und Intervall in der Antike höchstens im „Mikrobereich“, im Bereich sozusagen der Quantenmechanik, nicht mehr gilt, sonst ist der Unterschied natürlich trivial: Die Vorstellung von Aristoteles ist rational rekonstruiert also die, daß das aller kleinste Intervall nicht mehr als Ausdehnung wahrgenommen werden kann, sondern als eine Art Punkt, genau wie der winzige Teil eines Hirsekorns, dieser Teil hat für die Wahrnehmung keine Ausdehnung mehr; darum geht es. Für die melisch verwendbaren Intervalle kann also eine „Verschmelzung“, wie sie Sabine Grebe als Interpretation der zitierten „Definition“ von *σύστημα* erfunden hat, niemals stattgefunden haben.

einer Beziehung zu Strukturmerkmalen fehlt der „Definition“ von Martianus Capella restlos. Hinzu kommt aber noch, daß seine „Definition“ eben nicht gleichwertig zwei Definitionsmöglichkeiten nebeneinanderstellt, die *modi* explizieren die anfängliche Definition durch *magnitudo vocis: systema est magnitudo vocis ex multis modis constans*. Martianus Capella tut also genau das nicht, was in der Definition bei Anonymus Bellermann zu finden ist: Klar zwei verschiedene Erklärungen durch Bezug auf verschiedene, aber äquivalente Begriffe vorzustellen.

Weiterhin wäre in Hinblick auf die Deutung von Sabine Grebe zu fragen, warum denn dann nicht von *spatium vocis* gesprochen wird, bzw. wie eigentlich ein Leser oder eben eine Leserin wissen sollte, daß *spatium* hier durch *magnitudo* wiedergegeben werden soll? Nur weil beide Begriffe durch den Genetiv *vocis* bestimmt sind? Eine solche „Erklärung“ dürfte nun wirklich nicht ausreichen, dies ist oberflächliche Assoziation! Und daß *modus* ausgerechnet hier nicht durch *sonus* wiedergegeben wird, durch den Begriff, der sonst ja den definierten Einzelton bedeutet, wäre ja auch erst zu begründen, ehe man einfach eine mögliche Bedeutung, auf die an keiner Stelle rekuriert wird, einsetzt — Einzelwortdeutungen, je nach der Möglichkeit, irgendeine Bedeutung einzusetzen sollte jedenfalls keine philologisch sinnvolle Methode zu sein.

Insofern ist also auch Grebes Interpretation der Stelle unbrauchbar, verstanden haben kann Martianus Capella bei dem vorliegenden Wortlaut der „Definition“ des *systema* jedenfalls nichts von dem, was Grebe als Gemeintes der Stelle erfunden hat: Jeder Bezug zu irgendeinem Strukturmerkmal fehlt, so daß die Deutung von Sabine Grebe hochgradig willkürlich wird, zumal auch sie nach der Relation von gemeinter Struktur und Ausdruck nicht fragt, sondern nur formal assoziiert. Insofern ist auch ihr assoziativer Ansatz nicht geeignet, die Unbrauchbarkeit der „Definition“ von *systema* durch Martianus Capella aufzuheben: Martianus Capella ist unfähig, mit seiner „Definition“ etwas spezifisch auf die Melik Bezogenes zu denken.

2.9.2 Zur Zahl Acht der Oktavgattungen

Zur Erläuterung dieses Problems ist also noch das zu betrachten, was Martianus Capella denn nun als Beispiel für *systema* anführt. Und auch da wird man sofort mit einem deutlichen Mißverständnis konfrontiert: Die Epitheta, die genuin zum Zweioktavsystem gehören, werden auf die Oktavgattungen angewendet; eigentlich ein Mißverständnis, das sich aber immerhin aus Vorgaben speziell des Textes bzw. im Text von Aristides Quintilianus ergibt, s. u., andererseits aber auch zeigt, daß Martianus keine andere musiktheoretische Literatur, in der das Zweioktavsystem als *σύστημα τέλειον* bezeichnet wird, kennt.

Hinzu kommt aber vor allem noch die Feststellung, daß es *octo absoluta et perfecta systemata* gäbe, die mit der traditionellen Musiktheorie völlig unvereinbar ist; da gibt es nur ein einziges solches System, das Doppeloktavsystem, in dem es dann aber wieder sieben Oktavgattungen gibt, und das auf verschiedenen Stufen, den Transpositionsskalen, *τόνοι*, realisiert werden kann. Das Neue an der Theorie von Ptolemaeus liegt bekanntlich darin, daß er diese Definition des *σύστημα τέλειον* ganz ernst nimmt und damit die fünfzehn (ursprünglich nur dreizehn) realen Transpositionsskalen der Aristoxenischen Tradition reduzieren muß, d. h. als Transpositionsskalen nur die anerkennen kann, die durch partielle, abschneidende bzw. anstückelnde Transposition — der thetischen zu dynamischen Tönen — in ein und dasselbe Doppeloktavsystem einzugliedern sind. Denn schon aufgrund seines Namens kann ja das *σύστημα τέλειον* der einzige Bewegungsraum der Melik sein, jede darüber hinausgehende Transposition, wie das die Aristoxenisch-Alypischen Transpositionsskalen zwangsläufig implizieren, kann ja nicht sein, dann wäre das Doppeloktavsystem ja gerade kein *σύστημα τέλειον*, es gäbe ein übergeordnetes System, diesmal aber nicht das Tonsystem, sondern eine chromatische Skala³⁷⁷.

Natürlich weiß Martianus Capella von derartigen Problemen der Musiktheorie nichts, die von ihm als eindrucksvolle rhetorische Wendung „verständene“ Formulierung eines *systema absolutum et perfectum*³⁷⁸ als lateinische Umsetzung eben des

³⁷⁷Hinweise auf den Kontext findet man etwa bei Verf., *Über die babylonischen theoretischen Texte zur Musik, zu den Grenzen der Anwendung des antiken Tonystems*, Neckargemünd 2001, S. 37 f.

³⁷⁸Dazu und zu dem gravierenden, und darin typischen Nichtverstehen von C. Dahlhaus vgl. Verf., *Hexachord und Semantik*, Neckargemünd 1999, S. 9 f.; allerdings kann Dahlhaus

σύστημα τέλειον, bezieht er auf die ja auch „perfekte“ Konsonanz der Oktav und folgt damit, allerdings eben in rhetorischer Erweiterung, der Vorgabe von Aristides Quintilianus. Darauf ist noch einzugehen, wenn es um die Erklärung der Besonderheit geht, daß Martianus Capella auf die systematische Darstellung von wenigstens drei Systemata verzichtet, also auch aus der Vorgabe eine strukturell inadäquate Auswahl trifft.

Eine direkte Rückführung der „Definition“ des *systema* als *magnitudo* ... bei Martianus Capella auf griechische Vorgaben scheint somit ausgeschlossen zu sein. Es ist also notwendig, auf andere Verwendungen des Wortes *magnitudo* zurückzugreifen.

Von *spatii magnitudo* spricht Martianus bei der Definition der, von ihm natürlich nicht verstandenen Kategorie der *Transpositionsskalen*: *Tonus est spatii magnitudo, qui ideo tonus dictus, quia per hoc spatium ante omnes prima vox, quae fuerit extenditur, hoc est de nota qualibet in notam, ut a media in paramesen*, 960. Das geradezu grundsätzliche Mißverstehen bzw. die totale Unkenntnis der von den Termini bezeichneten Sachverhalte müßte schon auf den ersten Blick klar sein: Geht man von einem inhaltlichen und nicht einfach nur formalen, an Wörtern orientierten Denken aus, ist Martianus Capella nicht in der Lage, Ganztonintervall von Transpositionsskala zu unterscheiden, für ihn ist hier *tonus* das elementare Intervall, das Intervall, das sozusagen ursprünglich den Schritt von einem Ton zu anderen, die Vermehrung eines Urtons zum nächsten ermöglicht hat. Derartige Mystifizierungen sind durchaus als eigenständige Leistungen von Martianus Capella vorauszusetzen: Der „Urton“ braucht ein „Urintervall“, um sich sozusagen zu vermehren. Darauf ist noch später einzugehen, eine überzeugenderer Beweis dafür, daß Martianus Capella von der von ihm ja referierten Systematik von Aristoxenus nichts verstanden hat, ist kaum konstruierbar. Hier ist aber von Interesse, daß diese Verwendung von *magnitudo* nicht zu der in der Definition des *systema* zu passen scheint.

Die Formulierung *μέγεθος ποιὸν φωνῆς* findet man bei Aristides Quintilianus W.-I., S. 20, 2, als eine der drei möglichen Bestimmungsmerkmale des Wortes *τόνος*, nämlich als Bezeichnung für den Überschuß der Quint über die Quart, also für den Ganzton — es ist angesichts der klaren Definition, daß der Abschnitt *περὶ τόνων* mit

höheren Tiefsinn folgern, nur schade, daß es sich um sinnlosen Tiefsinn handelt.

dieser Bedeutung nichts zu tun hat, unbegreiflich, wie Martianus Capella dann doch gerade diese Bedeutung „herausholt“ — und das, obwohl er den *tonus* vorher ja schon einigemale „definiert“ hat, zu irgendeiner inhaltlichen Harmonisierung ist er eben nicht fähig; er versteht von der antiken wissenschaftlichen Theorie der Melik sut wie nichts mehr.

Bei allem Nichtverstehen der Bedeutung aber kann vorausgesetzt werden, daß Martianus wenigstens die sozusagen wörtlichen, sprachlichen Bedeutungen der Termini als einfache Wörter der literarischen Sprache verstanden hat. Und von da aus gesehen, scheint die Bedeutung *magnitudo spatii* nicht einfach „übertragbar“ auf die Wendung von *magnitudo vocis*; bei Aristides Quintilianus kann man die Bedeutung von μέγεθος ποιὸν φωνῆς nur im Sinne einer *Größe der Stimmbewegung* deuten, nämlich als bestimmtes Intervallmaß, als bestimmte Intervallgröße, eine also etwas nachlässige, aber verständliche Formulierung, die in ihrem speziellen Kontext aber auch keine spezifische Bedeutung der Verwendung von *magnitudo vocis* ausgerechnet bei den Systemata zu erlauben scheint.

Offenbar muß man hier wirklich eigenes, wenn auch nicht sachbezogenes Denken von Martianus Capella voraussetzen. Offensichtlich hat er die Definition von Aristides Quintilianus nicht verstanden, also was ein Intervall aus Intervallen sein könnte, zumal wie angedeutet, und durch Aristides Quintilianus (in direkter Abhängigkeit von Aristoxenus) auch explizit formuliert, ja eine Ähnlichkeit von Systema und Intervall gegeben ist. Andererseits aber muß der Autorität der Vorlage entsprechend Systema etwas Eigenes sein, eben „irgendeine“ *magnitudo vocis*, womit die überhaupt mögliche allgemeinste Qualifikation genommen wird. Die wirklich eigenständige Leistung von Martian in diesem Falle stellt also letztlich eine in ihrer Vagheit aussagelose Formulierung dar, die, immerhin, wenn auch inhaltlich unpassend, auf eine griechische Wendung, μέγεθος φωνῆς „reagiert“; es handelt sich bei Systema eben um eine Größe der Melik, die viele *modi* beinhaltet. Um ein Verstehen des Sinns kann sich Martianus Capella also unmöglich bemüht haben, er „versteht“, daß hier eine Rubrik vorliegt, die ganz ähnlich den Intervallen ist, also eigentlich nicht mehr erklärt werden muß. Folglich greift er zu einer so allgemeinen „Definition“, daß nichts falsch sein kann. Anders ist der Denkvorgang von Martian hier, wo er wirklich einmal selbständig zusammenfasst, nicht zu erklären.

Es bleibt also zu betrachten, was er über das *systema* an Eigenständigem zu-

sammenstellen kann; und da handelt es sich um die Verwechslung des Terminus *σύστημα τέλειον*, in welchem Wort ja *systema* vorkommt, mit dem Rest, den die Exemplifizierung des Begriffes *systema* bei Aristides Quintilianus nach der Vermengung der Inhalte durch Martianus Capella noch übrigläßt. Wie oben angesprochen, zieht er unpassenderweise die Erklärung der Quarteidē in die Rubrik *diastema* vor — wogegen er dann die Pentachorde, die eigentlich unter die Systemata gehörten, nach den *Transpositionsskalen/toni* auftreten läßt; ganz klar, weil er hier eine andere Vorlage, einen Repräsentanten der Theorie von Adrast anführt; von strukturellen Zusammenhängen versteht der Kompilator Martianus Capella auch hier nichts.

Es bleibt also die Frage nach der Darlegung der Oktaveide, die Martianus sinnvollerweise unter der Rubrik *systemata* behandelt. Und hier ergibt sich ein gewisses Problem in Hinblick auf die sonst weitgehend direkt einsehbaren Abhängigkeiten der Ausführungen von Martianus im Bereich der Aristoxenischen Systematik vom Text von Aristides Quintilianus; eine Abhängigkeit, die, wie mehrfach angedeutet, nicht notwendig eine direkte Übersetzungsarbeit Martians aus diesem griechischen Text folgern lassen muß: Die Oktaveide, die Aristides Quintilianus in Übereinstimmung mit anderen griechischen Texten angibt, ed. W.-I., S. 15, 11, werden von Martianus auffälligerweise schon hinsichtlich der Anzahl, aber auch sonst anders dargestellt.

Bemerkenswert ist hier für die Voraussetzung einer direkten Abhängigkeit allein schon der Umstand, daß Martianus ausgerechnet den Verweis auf die Terminologie der *παλαιοί* ausgelassen haben sollte, also die Tradition, daß die Alten von *σύλλαβα*, für die Quart, von *δι' ὀξείαν* für die Quint³⁷⁹ gesprochen haben. Vor allem aber die Oktaveide werden von Aristides Quintilianus letztlich in diesem Rahmen einer

³⁷⁹Es ist bedauerlich, daß M. Haas so geringes Wissen von antiker griechischer Musiktheorie hat, nicht nur seines „arabischen“ Beitrags für Zaminers Handbuch wegen, das paßt in das Gesamtkonzept dieses Sammelwerks, sondern wegen seiner genialischen, wenn auch absonderlichen Erschaffung eines *grammatikalischen Wahrnehmungsfilters*, vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, *HeiDok* 2008, S. 271 ff.: Was hätte er nicht aus dieser Bezeichnung folgern können, *σύλλαβα* tritt ja auch als wichtiger Begriff in der Grammatik auf — und *δι' ὀξείαν*, das hat doch einen Bezug zum griechischen Namen des *accentus acutus*; also auch hier wieder ein *grammatikalischer Filter*? Abgesehen davon, daß nicht leicht, wenn überhaupt, rational rekonstruiert werden kann, was denn ein solcher *Filter* konkret gewesen sein könnte, wird man in *σύλλαβα* ein Rudiment der Spieltechnik, vielleicht auch des Stimmvorgangs sehen können — einen „Zusammengriff“ —, und in *δι' ὀξείαν* vielleicht

angeblich auf die Alten zurückführbaren Terminologie erwähnt. Es handelt sich um die ebenso angeblichen Vorläufer der Kirchentonarten, also die Verwendung der Namen der Transpositionsskalen für Oktavgattungen, wie *mixolydius* für die Gattung von der Hypate hypaton nach oben, also vom Ton *H*, etc.³⁸⁰. Es gibt also keine Oktavgattung vom Proslambanomenos aus, was der Darstellung von Martianus widerspricht. Hier kann keine direkte Übernahme erfolgt sein, bzw. muß er gerade hier selbständig vorgegangen sein, nicht nur, was die Auslassung der „gentilen“ Namen, *lydius* etc. anbelangt, sondern auch was die Anzahl und den Beginn der Aufzählung betrifft.

Demgegenüber entspricht die Reihenfolge der Aufstellung — nicht die Sache! — bei Boethius, III, 15, Friedlein, S. 342 ff. (s. auch u.) genau der bei Martianus, d. h. die Aufzählung der Transpositionsskalen — nicht der bei ihm erscheinenden Oktavgattungen! — beginnt mit dem Proslambanomenos als Ausgangston: Man könnte demnach versucht sein, hier ein eventuelles Vorbild (nebst Mißverständnis) für die Anordnung von Martianus zu vermuten. Aber auch auf einen solchen Text kann — von Zeitrelationen ganz abgesehen — Martians Darlegung nicht bezogen werden, weil auch Boethius in diesem Zusammenhang die Bezeichnungen der Transpositionsskalen anführt, und dann natürlich in anordnungsmäßig anderer Weise als Aristides Quintilianus, der ja die Oktavgattungen mit den „gentilen“ Bezeichnungen benennt, wozu hier nicht weiter Stellung zu nehmen ist; bemerkt sei nur, daß Aristides Quintilianus — wie alle betreffenden Texte — der Struktur entsprechend natürlich nur sieben Oktavgattungen kennt.

einen Bezug auf einen Eindruck des Quintsprungs nach oben; von Interesse ist, daß auch diese Terminologie der *παλαιοί* nicht homogen ist — die Merkmale also eher zufällig zu den frei verwendbaren Fachtermini geworden sein können.

³⁸⁰Dabei ist zu beachten, daß die sozusagen klassische Identifizierung der Kirchentonarten mit acht Oktavgattungen essentiell auf der *finalis*-Theorie beruht, die nun wieder sozusagen genuin unantik ist, allerdings natürlich das Verstehen der antiken Musiktheorie in bestimmten Umfang voraussetzt; die Schriften der *Musica Enchiriadis* sowie die Hucbald zugeschriebene Schrift dürften neben späteren Teilen der *Alia Musica* die ersten Zeugen dieser Theorie sein; es sei betont: Die *finalis*-Lehre ist älter als die der Zuordnung von Kirchentonarten zu Oktavgattungen, die nun wiederum ohne die *finalis*-Lehre nicht denkbar wäre! Auch hier wären Aussagen von Niemöller zu differenzieren, *Die Anwendung musiktheoretischer Demonstrationsmodelle auf die Praxis bei Engelbert von Admont, Miscellanea Mediaevalia VII, Methoden in Wissenschaft und Kunst des Mittelalters*, Berlin 1970, S. 206 ff., S. 215.

Boethius führt zunächst exakt die sieben Transpositionsskalen an, die Ptolemaeus aufgestellt hat, s. u., und zwar — und dies ist eben zu beachten — beginnend vom Proslambanomenos, also genau in der Folge, wie sie Martianus für seine Darstellung nun aber der Oktavgattungen anführt.

Warum übrigens die Darstellung der Oktavgattungen bei Aristides Quintilianus und auch bei dem Anonymus Bellermann nicht mit dem Proslambanomenos beginnt, sondern erst mit der Hypate Hypaton³⁸¹, ist aus der Bedeutung des Tetrachords als konstitutives Element des Tonsystems zu erklären: Der Proslambanomenos ist außerhalb der Tetrachordordnung, also kann eine Darstellung von auf der Skala möglichen Oktavgattungen unmöglich mit dem Proslambanomenos beginnen — wie noch zu sehen, ist diese Forderung nach Kompatibilität mit der Tetrachordstruktur auch maßgeblich für die wohl von Adrast stammende Bestimmung von Pentachorden.

Martianus Capella ist in seiner Ahnungslosigkeit musiktheoretischer Struktur-faktoren an solche Kompatibilitätsforderungen natürlich nicht gebunden und kann ganz einfach rein formal Töne bzw. Tonnamen auf der Skala abzählen. Die Darstellung der Transpositionsskalen ist demgegenüber unabhängig von der tetrachordalen Ordnung, weil sie ja von ihrer Charakteristik her über die Skala und deren Ordnung hinausgeht; da ist also ein Beginn der Aufzählung vom Proslambanomenos ganz natürlich. Dieser Unterschied ist zu beachten, auch um die „Leistung“ von Martianus einschätzen zu können.

Angesichts der Übereinstimmung nun der Anordnung der Transpositionsskalen mit der Anordnung der Oktavgattungen bei Martianus könnte also gefragt werden, ob hier Verbindungen bestehen könnten (unter Voraussetzung eines nicht ganz fernliegenden Verwechselns von Transpositionsskalen und Oktavgattungen). Die Namen, die Boethius anführt, hätte Martianus jedoch wie bereits bemerkt mit ziemlicher Sicherheit nicht ausgelassen, weshalb ein Bezug zu dieser Stelle des Texts von Boethius bzw. natürlich einer (auch) von Boethius verwendeten entsprechenden Vorlage zunächst schon aus diesem Grund mit großer Wahrscheinlichkeit auszuschließen ist. Auch die angedeutete Verwechslung von Oktavgattung und Transpositionsskala muß damit nicht vorausgesetzt werden: Bei Martianus ist der von einigen

³⁸¹Die mit dem Proslambanomenos beginnende Oktavgattung ist erst in ihrer „Wiederholung“ ab der Mese nach oben gerechnet kompatibel mit der Tetrachordordnung.

Theoretikern des Mittelalters gemachte Fehler nicht gegeben (und als Mißverstehen eigentlich auch nicht anzunehmen³⁸²).

Damit könnte eine Vorlage wahrscheinlich werden, die auch der Anonymus Bellermann verwendet hat, der ebenfalls, §62, Najock, S. 111, 7, die Oktavgattungen, aber ohne die Namen, die ihnen von Aristides Quintilianus gegeben werden, aufzählt. Und zwar von unten nach oben, jeweils in dem Schematismus: *vom Ton X bis zum Ton Y*, wie man ihn sowohl bei Boethius (IV, 17, ed. Friedlein, S. 347, 20), bei Aristides, W.-I., S. 15, 13 seq., und bei dem Anonymus Bellermann, bei Bryennius und den von Jonker nachgewiesenen Parallelen, S. 107 — abgesehen von den gewissen Diskrepanzen — findet. Soweit stellt auch die Anordnung kein Problem in Hinblick auf die parallele oder frühere Überlieferung dar: Der Sachverhalt der Oktavgattungen ist ein offenbar leicht verständlicher Teil der Musiktheorie gewesen.

Wie gesagt, ergibt sich das wesentliche Problem erst, wenn man die Nummerierung und damit zusammenhängend die Angabe der Anzahl vergleicht: Bei dem Anonymus Bellermann wie bei Aristides und den anderen Belegen beginnt die Reihe zwangsläufig, s. o., 2.8.9 auf Seite 969, mit der *Hypate Hypaton*, also mit der Oktavgattung — diatonisch gerechnet — $1/2, 1, 1, 1/2, 1, 1, 1$, dann die $1, 1, 1/2, 1, 1, 1, 1/2$ etc.; dies ist, wie Ptolemaeus zeigt, auch die einzig sinnvolle Folge — natürlich von der jeweils verwendeten Anordnung bzw. Richtung der Anordnung abgesehen —, da es eben nur sieben verschiedene solche Gattungen in der Oktav geben kann.

Martianus dagegen beginnt mit dem Proslambanomenos, also mit der Folge $1, 1/2, 1, 1, 1/2, 1, 1$, die sich naturgemäß von der Mese nach oben gerechnet als Struktur wiederholt. Damit erhält Martianus zwangsläufig acht Gattungen bzw. Oktavausschnitte, was aber trivialerweise den Strukturmöglichkeiten widerspricht (die Martian selbst auch gar nicht verstanden hat).

In der Beschreibung von Boethius werden ja zunächst die sieben Transpositionsskalen angeführt, und zwar unmißverständlich als Transpositionsgattungen formuliert³⁸³; die Stelle selbst war übrigens in der mittelalterlichen Musiktheorie bekannt

³⁸²Es handelt sich um die Benennung von Oktavgattungen durch die antiken Namen *Lydisch* etc. für die sog. Kirchentonarten.

³⁸³Was wohl die mittelalterliche Theorie nicht verstanden oder auch nicht benötigt hat.

— erwartungsgemäß, da sich hier Tabellen mit „merkwürdigen“ Zeichen finden —, wie die Belege über *paginulae* in der *Musica Enchiriadis* zeigen³⁸⁴ — nach Angabe des vollständigen Systems von Proslambanomenos bis zur Nete Hyperbolaion — (342, 17):

Si quis igitur proslambanomenon in acumen intendat tono hypatenque hypaton eodem tono adtenuet ceterasque omnes tono faciat acutiores, acutior totus ordo provenient, quam fuit priusquam toni susciperet intentionem. Erit igitur tota constitutio acutior effecta hypophrygius modus. ...

Daß es sich bei Boethius hier nur um Transpositionsskalen handeln kann, also um *toni*, macht die Formulierung eindeutig klar: Das gesamte System wird transponiert „wörtlich wiederholt“. Die Anordnung aber entspricht wie gesagt der, die Martianus Capella für seine Ordnung der Oktavgattungen verwendet, ist aber als eventuelles Vorbild aus dem genannten Grund — „gentile“ Namen — und des klaren Bezugs auf Oktavgattungen bei Martianus Capella auszuschließen; die entsprechende Verwechslung ist nicht antik.

Demgegenüber wird die Darstellung nun der Oktavgattungen nach Boethius, ed. Friedlein, S. 347 f. ganz anders abstrakt, von einer offenbar graphisch die Unterschiede von Ganz- und Halbton wiedergebenden Doppeloktavskala abgeleitet, die nicht einmal klar zu erkennen gibt, ob sie von oben nach unten — tonräumlich formuliert — oder umgekehrt zu lesen ist; das Zeichen *A* jedenfalls kann dem Schema entsprechend nicht etwa den Proslambanomenos angeben, sondern den Ton *C* — von unten aufsteigend — bzw. den Ton *E* — nach unten absteigend: Für Boethius, der nur den „Fehler“ macht, eine angeblich von Ptolemaeus hinzugefügte achte Oktavgattung anzusetzen³⁸⁵, hierin also mit Martianus Capella übereinstimmt,

³⁸⁴Zu den Belegen und zur Literatur vgl. auch Verf., *Musik als Unterhaltung* II, Anmerkungsband, S. 30 ff., u. o., 2.7.5.2 auf Seite 629

³⁸⁵Ed. Friedlein, S. 343, 17, IV, 17: *Septem quidem esse praediximus modos, sed nihil videatur incongruum, quod octavus super adnexus est.*, und 348, 2: *atque hic est octavus modus, quem Ptolemaeus superadnexuit. ...* Auf die Gründe dieser Absurdität ist hier nicht einzugehen; deutlich wird aber auch ein Symmetriebedürfnis — und nur dieses ist in Parallele zu der Darstellung bei Martianus zu setzen; vgl. auch Cristante, l. c., S. 322 f. Angesichts des klaren Unterschieds der Darstellung von Martianus und Boethius ist die Annahme hochgradig unwahrscheinlich, daß, ib., S. 323, *Boethius ... dove Marziano è fonte*

ist die Darstellung zur Gänze abstrakt, vor allem ist ein klarer Bezug zum Tonsystem nicht gegeben; die klare Zuweisung zu jeweiligen Anfangstönen bei Martianus Capella, die — mit den genannten Unterschieden — der von Aristides Quintilianus und des Anonymus Bellermann entspricht, ist eindeutig: Somit ist auch hier eine Verbindung von Martianus zum Text von Boethius mit Sicherheit auszuschließen (natürlich nur inhaltlich gemeint, nicht etwa zeitlich oder hinsichtlich Abhängigkeit!), obwohl Boethius einen vergleichbaren Fehler macht, wenn er, nun aber ausdrücklich, acht Oktavgattungen anführt; wohl aus Symmetriegründen und ohne Berücksichtigung der überhaupt möglichen intervallischen Strukturen einer Oktav im Doppeloctavsystem, das Boethius im 20. Kapitel des 1. Buches im Gegensatz zu Martianus Capella natürlich ausdrücklich formuliert und konstruiert. Boethius setzt „seine“ Oktavgattungen also entsprechend den Vorgaben von Ptolemaeus — abgesehen von dem genannten, eigentlich unverzeihlichen Fehler³⁸⁶ — korrekt in das Tonsystem.

Damit aber wäre zu fragen, ob Martianus Capella selbständig zur — strukturell unpassenden! — „Symmetrisierung“ durch Hinzufügung einer achten Oktavgattung fähig gewesen sein könnte, was wiederum voraussetzt, daß er wenigstens ein Schema der Skala gehabt hätte, auf dem er Oktaven abzuzählen imstande gewesen sein müßte; dies ist übrigens ganz formal sehr leicht möglich und setzt kein Verstehen der Struktur voraus: Man muß nicht einmal den konkreten Unterschied von Halb- und Ganzton kennen, um einfach jeweils acht Töne ausgehend von jedem Ton der Skala nach oben abzählen zu können. Das zu einer solchen „Symmetrisierung“ notwendige Wissen wäre also rein formalistisch (und muß es ja auch sein, da sonst

probabile, was wieder auf Chailleys Einleitung in seine Ausgabe der *Alia Musica* zurückgeht. Außer der gleichen, eigentlich „falschen“, Zahlangabe für die Oktavgattungen haben beide Autoren nichts gemein; dies sieht man schon daraus, daß Boethius die korrekte Lehre ja zuerst anspricht — modulo natürlich der unverständlichen Behauptung, daß ausgerechnet Ptolemaeus eine achte Größe hinzugefügt hätte.

Gemeinsam ist ein rein formales Symmetriebedürfnis, dessen Verwirklichung bei Boethius gewisse Probleme für die Bestimmung von dessen wirklichem, strukturellen musiktheoretischen Wissen stellt.

³⁸⁶Es handelt sich nicht um einen vernachlässigbaren Fehler, sondern um eine bewußte Veränderung des nicht von Ptolemaeus, sondern der Struktur der Skala vorgegebenen Merkmals: Die Achtzahl ist in diesem Zusammenhang nur als falsch zu qualifizieren, nur als strukturunabhängig entstandener reiner Zahlformalismus.

die Absurdität einer achten Oktavgattung sofort auffallen müßte). Man braucht nur so lange jeweils von skalisch aufsteigenden Tonnamen nach oben jeweils acht Namen abzuzählen, um im Doppeloktavsystem eben acht Möglichkeiten zu finden — und zu solchem Abzählen war selbst Martianus zweifellos imstande³⁸⁷.

Da, wie der Beitrag von O. Gombosi³⁸⁸ zeigt, die Achtzahl in Hinblick auf die Formulierung der acht Kirchentonarten bzw. ihrer Erfassung durch acht Oktavspecies eine erhebliche musikhistorische Wichtigkeit aufweist, kommt natürlich der expliziten Formulierung von acht Oktavgattungen, *systemata*, durch eine Autorität wie Martianus Capella ein gewisses, allerdings ausschließlich die Anzahl betreffendes Gewicht zu, auch wenn seine Formulierung der Anordnung, genauer ja nur der Bestimmung des Anfangstons der Aufzählung nur durch Nichtwissen der Tetrachord-Kompatibilität, die für den Beginn der Aufzählung der Oktavgattungen bei Aristides Quintilianus u. a. verantwortlich ist, s. o., 1.5.3 auf Seite 342, bestimmt ist. Die für die Rationalisierung der acht Kirchentonarten wesentliche *finalis*-Lehre konnte natürlich nichts aus den Angaben von Martianus entnehmen; was feststellbar war, war wie gesagt allein die Gleichheit der Anzahl.

Somit kann aus der Aufzählung von acht Oktavgattungen bei Martianus Capella erschlossen werden, daß er dem Text von Aristides Quintilianus in der Zuordnung der Bezeichnungen von Transpositionsskalen auf Oktavgattungen nicht folgt. Ange-

³⁸⁷Es ist übrigens von Interesse, daß Remy in seinem Kommentar die Aufgabe zu dieser Stelle darin sieht, die Namensübersetzungen von Martianus durch ihre sozusagen eigentlichen, eben griechischen Namen zu erläutern, ed. Lutz, zu Dick, 509.9; ausweislich der Bemerkung zu Dick, 509.12, könnte es sein, daß Remy nur die Oktavgattungen als *systemata* betrachtet, worauf die Darstellung von Martian ja auch — irrigerweise — führen kann. Diese Art der Erläuterung der Latinisierungsversuche Martians durch die ursprünglichen, griechischen Tonnamen weist darauf, daß Remy sich hier an Boethius orientiert (vgl. *Inst. mus.*, I, 26, ed. Friedlein, S. 218, zu *Albinus*), der auf derartige Übersetzungsversuche verzichtet und nur die Lehre adäquat wiederzugeben sucht. Man kann wohl vermuten, daß solche überflüssigen Latinisierungen eine der wenigen selbständigen „Leistungen“ eines Autors wie Martianus Capella im Umgang mit der antiken Wissenschaft darstellen. Somit konnte er wenigstens hier ein Gefühl eigenständiger Tätigkeit sozusagen am Stoff haben.

³⁸⁸*Studien zur Tonartenlehre des frühen Mittelalters*, *Acta musicol.* X f., 1938 ff.; vgl. dazu Verf., *Musik als Unterhaltung* II, S. 131 ff., und vor allem Anm. 226 aus dem Anmerkungsbd., S. 236 ff.; Gombosi irrt methodisch da, wo er die Fähigkeit zum rationalen musiktheoretischen Denken auch für spätantike Kompilatoren einfach voraussetzt.

sichts der rein formalen Auffälligkeit dieser Namensgebung gerade für einen Autor, der inhaltlich kaum noch Wissen besitzt, scheint es nicht sehr wahrscheinlich zu sein, daß Martianus Capella von sich aus gerade diese Namen ausgelassen haben sollte. Angesichts der Parallele ohne Angabe dieser Namen im Text des Anonymus Bellermand könnte gefolgert werden, daß Martianus Capella den Text von Aristides Quintilianus nicht direkt benutzt — oder eben als eigene Leistung eine „Verbesserung“ (aus Unverständnis) durchgeführt hat.

Vollkommene Sicherheit allerdings kommt auch einer solchen Folgerung nicht zu: Martianus Capella ist ohne Zweifel in der Lage, Zahlangaben als Größen zu fassen. Und da folgt er bei der Angabe der *tropi*, der Transpositionsskalen, 935, der üblichen Anzahl: *tropi vero sunt quindecim ...*, wogegen die *vollendeten Systemata* explizit als acht festgestellt werden. Denkbar wäre also, daß Martianus eine solche Doppelzuordnung der Namen nicht verstehen konnte und deshalb auf die Angabe der Namen nach Aristides Quintilianus lieber verzichtet hat; zu einer Konfrontation solcher Diskrepanzen war er nicht fähig, wohl aber zu formal so einfachen Zuordnungen: *Die Zahl Fünfzehn gehört zu den Namen Lydisch, etc., die Zahl Acht kann dann nicht auch zu den gleichen Namen gehören*, wäre somit sein „Denken“ zu beschreiben. Eine Entscheidung ist offensichtlich nicht möglich und auch nicht sehr wichtig. Die Bedeutung der Ausführungen über die Oktavgattungen liegt in der Betonung der Achtzahl, denn das könnte ja auf eigenständiges Denken hinweisen.

Die Nachweise für Parallelen findet man in der Ausgabe des Textes von Bryennius durch Jonker, S. 107, im Apparat (Gaudentius, Cleonides, Bacchius), die natürlich alle korrekt von sieben Oktavgattungen sprechen. In der zuletzt durch Bryennius überlieferten Fassung der Aufzählung der *εἰδη/systemata* findet sich außerdem die hinsichtlich der tetrachordalen Struktur des Tonsystems noch einigermaßen sinnvolle Angabe jeweils der tetrachordalen Lage der betreffenden Töne, also etwa des ersten Systems, das vom Pyknon aus beginnt (nämlich vom Anfangston eines Tetrachords, also von dem Ton aus, der im diatonischen *genus* einen Halbton über sich besitzt), Bryennius, ed. Jonker, S. 106, 27. Dieser jeweilige Hinweis belegt die strukturelle Bedeutung des Tetrachords zusätzlich.

Aristides Quintilianus läßt diese expliziten Hinweise fort³⁸⁹. Dies ist verständlich für eine Zusammenfassung, wenn dadurch auch der bei Bryennius klar erkennbare

³⁸⁹Ein Rudiment findet sich ed. W.-I., S. 14, 23.

Kontext verunklart wird, — die Hinweise auf die Benennung durch die *παλαιοί* allerdings übernimmt er, weshalb auch nicht verständlich wäre, daß Martianus Capella gerade diesen Hinweis auf „ursprüngliche“ Bezeichnungen ausgelassen haben sollte.

Als eigenständige Leistung dagegen, die aber wieder ein Nichtverstehen des Gemeinten anzeigt, ist das Fehlen von Hinweisen auf die anderen Arten von Systemen bzw. die hinsichtlich der Aristoxenisch bestimmten Stoffanordnung unpassend gesonderte Erwähnung von Pentachorden nach den Genera und sogar den *toni*, 962, in Martians Text zu bewerten. Dies läßt sich aus einer Bemerkung bei Aristides Quintilianus ableiten: Aristides formuliert bei der Zusammenstellung der verschiedenen Systeme, ed. W.-I., S. 14, 14:

καὶ ἃ μὲν οὖν ἐστὶ τέλεια, ἃ δὲ οὐ, ἀτελεῖ μὲν τετράχορδον πεντάχορδον, τέλειον δὲ ὀκτάχορδον, ἐπεὶ πᾶς ὁ μετ' αὐτὸ φθόγγος ὁμοῖος ἐστὶ πάντως ἐνὶ τῶν προηγεσαμένων.

Von den Systemen sind einige vollkommen, andere nicht, nicht-vollkommene sind Tetrachord und Pentachord, vollkommen ist das Oktachord, weil jeder Ton nach ihm identisch ist mit einem der vorangehenden.

Gemeint ist mit dieser etwas seltsamen Formulierung die Oktavidentität. Klar wird aus dieser für Aristides Quintilianus charakteristischen Bestimmung der Oktav³⁹⁰, warum Martianus Capella auf die Idee kommen konnte, daß er als Beispiel für *systemata* ausschließlich die Oktav anführt: Die war ja nach der Formulierung seiner Vorgabe das vollkommene System, die anderen sind unvollkommen, und wurden irgendwie ja bereits genannt. Damit war diese Verkürzung möglich. Übrigens weist diese Besonderheit der Qualifikation der Oktavgattung durch Aristides nun wieder auf eine direkte Benutzung seines Textes durch Martianus Capella hin, nach Barker scheint hier eine Besonderheit von Aristides vorzuliegen — nur ist nicht notwendig vorauszusetzen, daß Aristides selbst schöpferisch die Musiktheorie darstellen konnte: Andere Texte können natürlich bestanden haben.

Als weitere Eigenleistung von Martianus Capella bleibt also die „Vervollständigung“ der sieben Oktavgattungen, die alle Autoren eindeutig angeben — mit der genannten Ausnahme von Boethius —, auf acht, was den Beginn mit dem Proslambanomenos bedingt, da, nun in Kontrast zu Boethius, sonst genau die Darstellung

³⁹⁰Vgl. die Hinweise von A. Barker, *Greek Musical Writings* II, S. 415, Anm. 90.

der genannten parallelen Quellen beibehalten wird. Inhaltlich, vom Sinn des Begriffes des Oktavsystems gesehen, ist diese Hinzufügung ein Fehler, es kann keine acht Oktavgattungen geben. Formal aber liegt eine solche „Ergänzung“ nahe, da ja nur ein zusätzliches Oktavintervall anzugeben ist. Und es konnte, ja mußte jedem, der kein Wissen von der Struktur, wohl aber eine Tabelle der angeordneten Tonnamen, vielleicht sogar mit hinzugefügten Zeichen besaß, worauf die entsprechenden Verweise Martians hindeuten, auffallen, daß der Proslambanomenos als potentieller Anfangston nicht genannt wurde. Dies war leicht und auch nur auf rein formaler Ebene zu „verbessern“, eben durch Hinzufügung einer achten Oktavgattung.

Schon weil der Name des Anfangstons des ganzen Systems³⁹¹, des *proslambanomenos* auffällig ist, erscheint die Annahme natürlich, daß selbst Martianus Capella zu einer entsprechenden „Ergänzung“ von sich aus fähig war: Das Fehlen einer Oktavgattung, die mit dem Anfangston des gesamten Systems beginnt, mußte gerade dem als „Fehler“ oder Auslassung auffallen, der von der eigentlichen Bedeutung kein Wissen besaß. Hier kann also eine eigene „Leistung“ von Martianus Capella vorausgesetzt werden; eine Leistung, die allein eine rein formale Sichtweise benötigt. Sie stellt die notwendige Voraussetzung für eine strukturell so unsinnige Hinzufügung eines achten Oktavsystems dar.

Insofern kann also ohne Schwierigkeit, vor allem aber ohne Voraussetzung inhaltlichen Wissens eine selbständige, sozusagen ad hoc erfolgende eigene Entscheidung über eine solche „Ergänzung“ zur überlieferten Lehre als Möglichkeit durch Martianus Capella vorausgesetzt werden. Ein Wissen um strukturelle Bedeutungen der kompilierten Sätze bedingt, wie angedeutet, die selbständige Aufstellung von acht Oktavgattungen als wohl sozusagen spontane, d. h. nicht auf Wissen um die skalischen Strukturmerkmale erfolgende „Vervollständigung“ schon deshalb nicht, weil damit das Fehlen eines Wissens um die eigentliche Struktur von Oktavgattungen verbunden ist: Es kann keine acht Oktavgattungen geben. Auf die Folgerungen, die Atkinson anlässlich seiner Betrachtung von 935 hinsichtlich einer Vorgeschichte der Identifizierung von Kirchentonarten und Oktavgattungen zieht, wurde bereits oben eingegangen (s. o., 1.5.1.1 auf Seite 184)

³⁹¹Das Martianus Capella wie auch Aristides Quintilianus zwar implizit „kennen“, z. B. bei der Angabe der Anzahl aller Töne, aber nicht terminologisch explizit machen, was auch für Boethius charakteristisch zu sein scheint.

2.9.3 Exkurs: Zur Natur der Oktavgattungen und ihrer Relation zu *ἀρμονία* in Hinblick auf den Vorgang der Rationalisierung des antiken Tonsystems durch Aristoxenus

2.9.3.0.1 Zur skalischen Rationalität oder Vorrationalität der Vorläufer von Aristoxenus In diesem Zusammenhang ist auch die Interpretation der Nachrichten über die *ἀρμονία* von A. Barker, *Aristides Quintilianus and Constructions in Early Music Theory, Classical Quarterly* 32, 1982, S. 184 ff., zu bewerten: Die Identifizierung der sieben, nach Aristides traditionell mit den Gentilnamen versehenen Oktavgattungen mit dem, was Aristoxenus von seinen Vorgängern sagt, insbesondere von Eratokles, verlangt von vornherein die Formulierung des endgültigen Tonsystems, denn nur da können diese Gattungen gefunden werden, da sie durchgehend nach ihren jeweiligen — unteren — Anfangstönen bezeichnet werden also klar Ausschnitte aus der endgültigen Leiter darstellen, von Anfang an, d. h. von der Zeit an, die Aristides als alt bezeichnet, ed. W.-I., S. 15, 8; die von Barker erarbeitete Deutung der *καταπέκνωσις* erscheint dann allerdings als eine eigentlich überflüssige Darstellung, wenn die Intervallstrukturen auch als Ausschnitte einer definierten Leiter, eben des *σύστημα τέλειον* von vornherein klar sind, kann ihre Darlegung auf einer vierteltönig eingeteilten Skala keine zusätzliche Erkenntnis liefern. Auch hier ist also das Problem, daß alle Hinweise auf der Basis des endgültigen Systems gemacht sind, ein essentielles Problem für die Deutung. Man muß daher jede Aussage von Aristoxenus zu den Aussagen seiner Vorgänger, der *ἀρμονικοί*, beachten, daß sie in der Terminologie des endgültigen, mit Sicherheit von Aristoxenus formulierten Tonsystems geäußert sind, also nicht notwendig das von der Theorie seiner Vorgänger Bezeichnete genau erfassen müssen.

In Hinblick auf den musikhistorisch so wesentlichen Vorgang der mit Rationalisierung der Melik im Mittelalter nicht inadäquat bestimmt wird, erscheint ein kurzer Blick auf einen vergleichbaren Vorgang in der Antike nicht unpassend. Zu beachten ist hier zunächst der Unterschied: Die neue Theorie des Mittelalters — *neu* auch darin, daß überhaupt eine solche Theorie entsteht — konnte auf der Basis des antiken, abstrakt definierten Tonsystems rationalisieren, in der Antike mußte dieses Tonsystem erst formuliert werden. Demgegenüber hatte das Mittelalter das Problem, eine strikt vokale Musikpraxis überhaupt als Objekt einer Systematisierung zu verstehen, die auf das Hilfsmittel des Instruments nicht verzichten konnte;

eine geistige Leistung, die hinsichtlich der liturgisch theologischen Wertung der betreffenden Musik keine historische Trivialität ist³⁹². Der vergleichbare Vorgang in der Antike hatte dieses Problem nicht, die Theorie konnte von vornherein auf der wesentlich leichteren, sozusagen objektiven Wiederholbarkeit melischer sinnlicher Eindrücke wie Konsonanzen, Intervalle, durch das Instrument basieren: Die Einteilung einer Saite liefert immer dieselbe intervallische Relation. Daß damit jedoch eine Rationalisierung vorgegeben ist, beweist etwa der Text von Ibn al-Munağğim, der den Intervallbegriff nicht formulieren kann, also hinsichtlich instrumentaler Rationalisierung der Melik auf der Basis der Betrachtung von Griffolgen verharret, d. h. zwar skalische Strukturen formulieren kann, nicht aber als geordnetes Material der Melik konstituiert durch abstrakte Begriffe wie den des Intervalls, sondern nur als Materialisierung von Griffmöglichkeiten auf dem Instrument, speziell der Laute³⁹³. Gerade ein Blick auf die Deutungen dieses alten arabischen Textes zeigt auch, wie notwendig die Differenzierung zwischen moderner, d. h. Aristoxenischer, klassischer Terminologie und Systematik auf der Seite der modernen Beschreibung des Sachverhalte als Metasprache und auf der anderen Seite dem historisch gegebenen Denkmöglichen ist.

Als Beispiel sei hier nur verwiesen auf die Beschreibung einer von Aristoxenus angegebenen Erkenntnis seiner Vorgänger hinsichtlich der melischen Bewegungsmöglichkeiten nach einer Quart — ob als Sprung oder skalisch ausgefüllte Gattung wird nicht gesagt — in *Ἀρμονικῶν στοιχείων α'*, 5, ed. Macran, S. 98, 21: Es geht um die Darstellung der Intervalle und ihrer Zusammensetzung zu skalisch zulässigen Gattungen (*zulässig* bedeutet dabei die in der klassischen Skala überhaupt auftretenden Gattungen, z. B. wird man eine Oktavgattung $1/2$, $1/2$, 1 ... nicht finden). Von allen den dabei zu erörternden Problemen — die übrigens auch die mittelalterliche Theorie wieder als wesentlich angesehen hat, wie etwa Hermann

³⁹²Vgl. Verf., *Musik als Unterhaltung*, Bd. II, Kap. IV, *Gregor, die schola cantorum und die ars musica*, wo der Vorgang der Rationalisierung des Chorals, zunächst ja nur der Melik, mithilfe der Entdeckung der antiken Theorie in wertungsgeschichtlicher Hinsicht erörtert wird, was zu lesen ersichtlich nicht überflüssig ist.

³⁹³Vgl. Verf., *Ibn al-Munağğim*; ein Beitrag, dessen Fragestellung — die Relevanz des Intervallbegriffs für eine Theorie der Melik — offenbar einige Schwierigkeiten zu bieten scheint, wenn man die Einsichtsfähigkeit von Max Haas verallgemeinern darf, was aber vielleicht doch unzulässig sein könnte.

der Lahme zeigt³⁹⁴ — hat der neben Lasos genannte Vorgänger von Aristoxenus nur eine einzige Erkenntnis gefunden:

οἱ δὲ περὶ Ἐρατοκλέα τοσοῦτον εἰρήκασι μόνον ὅτι ἀπὸ τοῦ διὰ τεττάρων ἐφ' ἑκάτερα εἶθα σχίζεται τὸ μέλος, οὐδὲν οὔτ' εἰ ἀπὸ παντός τοῦ το γίγνεται διορίσαντες οὔτε διὰ τίνα αἰτίαν εἰπόντες ὁθ' ὑπὲρ τῶν ἄλλων διαστημάτων ἐπισκεψάμενοι τίνα πρὸς ἄλληλα συντίθενται τρόπον, καὶ πότερον παντός διαστήματος πρὸς πᾶν ὠρισμένος τίς ἐστὶ λόγος τῆς συνθέσεως καὶ πῶς μὲν ἐξ' αὐτῶν πῶς δ' οὐ γίγνεται συστήματα ἢ <εἰ> τοῦτο ἀόριστόν ἐστιν. ...

Was die Schule von Eratokles also gesagt hat, betrifft offenbar allein die Erkenntnis, daß das Melos nach einer Quart, also nach einem Quartsprung oder einer skalisch durchlaufenen Quart, in beiden Richtungen geteilt wird, daß also von einer so durchschrittenen Quart zwei melische Fortschreitungen möglich sind. Dies entspricht im klassischen System genau der Situation, in der sich eine Quart, ja ein Tetrachord, in Nachbarschaft der Diazeuxis bzw. ihres Gegenteils befindet: Man kann in der betreffenden Quart einmal einen Ganzton oder einen Halbton nach oben melisch fortschreiten, entsprechend dann in der anderen Richtung. In der Literatur wird dies durchgehend in der Weise gedeutet, daß Eratokles den Unterschied zwischen dem *tetrachordum disjunctum* und dem *conjunctum* bereits formuliert habe.

Genau dies ist aber, wie Aristoxenus so eindringlich erklärt, nicht der Fall: Was Eratokles bemerkt hat, ist nicht diese im klassischen Tonsystem strukturell gewordene Alternativität, *disjunkt/konjunkt*, modern *b molle/b durum*, sondern allein die Tatsache, daß man nach einer Quart in beide Richtungen nicht nur eine einzige Möglichkeit der, wie trivial vorauszusetzen, intervallisch stufenmäßigen Fortschreitung hat.

Irgendwelche skalisch-strukturelle Bestimmungen können bei Eratokles nicht vorausgesetzt werden: Dieser benennt sozusagen isoliert nur diese Erscheinung.

³⁹⁴Allerdings handelt es sich bei seiner Darstellung der Konsonanzgattungen nicht nur um Probleme der Strukturangabe, sondern um das konkrete Erlernen zum Zweck der Beherrschung der Choralausführung; der zentrale Unterschied zur antiken Musiktheorie, insbesondere natürlich der Spätantike, z. B. verlangt Boethius nicht, daß der Leser erst einmal die Intervalle konkret beherrschen müßte, und auch Augustin wählt den Schüler auch als Repräsentanten des sinnlichen Eindrucks, nicht der Fähigkeit, Verse korrekt herzustellen oder zu rezitieren, beides lehrt die Schrift nicht.

Und man kann sich leicht vorstellen, in Zusammenhang welcher übergeordneten Frage eine solche Feststellung oder Erkenntnis stehen kann: Die natürliche Folge der Intervalle scheint die Folge der Quint auf die Quart (in gleicher Richtung) zu sein, als der Ganzton nach der Quart; es gibt aber offensichtlich in der griechischen Melik, die Eratokles vorlag, Fortschreitungen, die nicht nach der Quart — in gleichgerichteter Bewegung, wie angesprochen — eine Quint zum Anfangston erklingen läßt, man kann nach einer Quart auch einen Tritonus finden, bzw. nicht nur den intervallischen Unterschied zwischen Quart und Quint, den Ganzton, sondern auch den Halbton — metasprachlich, d. h. im klassischen Tonsystem formuliert hieße dies eben die Alternativität von *b-durum* und *b-molle*! Eratokles hat nach der Angabe von Aristoxenus aber nur die Feststellung gemacht, daß nach einer Quart in beiden Richtungen zwei melische Fortschreitungen (in gleicher Richtung als Schritt, ist zu ergänzen) möglich sind. Es wäre also eine Fehldeutung der Aussage von Aristoxenus, sofort die klassische Theorie einzusetzen und in diesem Punkt als Eratokles bekannte Struktur vorauszusetzen! Sicher entspricht die Angabe der genannten alternativen Situation in Nachbarschaft zur Mese; nur Eratokles hat gerade das auf keinen Fall gesagt, er hat, wie man folgern muß, hierin nicht ein bestimmtes Merkmal der skalischen Struktur der antiken Melik gesehen oder formuliert.

Eratokles hat nur bemerkt, daß es nach einer Quart nicht nur eine Art der Fortschreitung geben kann — für Aristoxenus war das Problem natürlich völlig klar, seine Beschreibung dieser hochgradig unvollkommenen und unvollständigen Erkenntnis von Eratokles ist auf die klassische Struktur bezogen; daß diese aber schon Eratokles im Sinne einer rational durch Intervallstrukturen definierten, als allgemeingültig verstandenen Skala verstanden gewesen sein soll, kann man mit Sicherheit ausschließen. Davon wieder ist natürlich zu unterscheiden, daß die ihm bekannte Melik grundsätzlich eine dem klassischen Tonsystem sehr nahe kommende oder identische Materialstruktur besessen haben dürfte — nur, wie Aristoxenus so deutlich hervorhebt, fehlt jeder Ansatz einer entsprechenden Rationalität, der Aufstellung einer allgemein gültigen Skala. Eratokles und die Harmoniker haben also ausschließlich Intervallfolgen registriert, zur Formulierung einer als übergeordnet verstandenen skalischen Struktur als Ordnung des Materials der Melik schlechthin reicht dies natürlich bei weitem nicht aus.

Zu vermeiden ist also, wie dieses Beispiel zeigen kann, die sofortige Voraussetzung des klassischen Systems als den betreffenden Theoretikern bewußte und

geläufige Struktur: Das klassische System kann durchaus das System der melischen Wirklichkeit gewesen sein, rationalisiert war es, wenn Aristoxenus nicht eine völlig absurde Polemik durchführt, aber auf keinen Fall. Und diese Absurdität wäre so leicht zu bemerken gewesen, daß eine entsprechende Bewertung der Ausführungen von Aristoxenus absurd wäre. Aus dieser Stelle ist also zu folgern, daß Eratokles und vergleichbare Vorgänger von Aristoxenus unfähig waren, eine allgemeine skalische Struktur zu formulieren; daß die dazu notwendige Diskussion vollständig fehlt, sagt Aristoxenus so klar, daß sich jeder Einsatz des klassischen Tonsystems in der angesprochenen Weise als Deutung der theoretischen Leistungen von Aristoxenus verbietet.

Will man also die Leistung von Aristoxenus gegenüber seinen ja nicht gerade selten genannten Vorläufern qualifizieren, d. h. auf die Frage eingehen, wer das klassische Tonsystem, ja überhaupt die Idee eines absoluten, allgemeingültigen Tonsystems formuliert hat, sind die anderen Aussagen zu Fehlern der Vorläufer von Aristoxenus zu beachten. Genau dabei wird aber auch die Frage virulent, was denn diese Vorläufer unter Oktaven, Harmoniai, Anzahl von Oktaven etc. auch immer verstanden haben³⁹⁵.

Vor näherem Eingehen auf diese Frage sei kurz auf die betreffenden Stellen eingegangen, in denen Aristoxenus auf Vorläufer hinweist, und zwar allein unter der Problemstellung, was aus diesen Angaben eigentlich an skalischer Rationalität vor Aristoxenus vorausgesetzt werden kann. Den in der Schrift des Verf., *Ibn al-Munağğim*, als hochgradig nichttriviale Begriffsbildung erörterten Intervallbegriff kann man bei den Vorläufern eindeutig voraussetzen. Diese Rationalisierungsleistung haben sie benutzt, worauf ja auch schon das Fragment von Philolaos hinweist; wie in Verf., *Über die babylonischen Texte zur Musik, zu den Grenzen der Anwendung des antiken Tonsystems*, leicht zugänglich in *HeiDok*, erläutert wurde, reicht es nicht aus, die Existenz „des“ Instruments vorauszusetzen, wie auch der Text von Ibn al-Munağğim klar macht, der zwar die Lautenstimmung beschreibt,

³⁹⁵Und für das Verständnis, was diese so bezeichneten Strukturen eigentlich waren, ist auch nicht hilfreich, daß Pindar zu Anfang von *Olympia* I, 25 (Heynii), die *Δώρα φόρμιγξ* vom Nagel nimmt, zum Schluß aber, 133, *Αἰοληῖδι μολπᾶ χρῆ*: Daß er das nicht nur des „Reimes“ wegen tut, ist sicher nicht leicht zu beweisen. Die poetische Idee erscheint genau wie in den westfränkischen Sequenzen, wenn da poetisch zum Singen in bis zu so schönen Gebilden wie *hypermixolidius* aufgerufen wird; oder meint er eine veritable Modulation?

aber einen Intervallbegriff, den Begriff eines translationsinvarianten Maßes bzw. der entsprechenden Klasse von Tonpaaren dezidiert nicht kennt, d. h. über den Intervallbegriff nicht verfügt, was, wie M. Haas so klassisch belegt, offenbar nicht so leicht zu verstehen ist (vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil I, *HeiDok* 2008, z. B. S. 116 ff. — es ist immer schwer, sich von zu Selbstverständlichkeiten gewordenen Gewohnheiten freizumachen. wenn dann noch eine Phobie vor wissenschaftlicher Literatur hinzukommt, bleibt nur noch die Philosophifizierung der historisch so unzulänglichen, anachronistischen Denkmöglichkeiten).

Von Interesse sind hier etwa die recht ausführlichen Bemerkungen von Aristoxenus zu der Notenschrift, die offenbar die oder einige der Harmoniker auch verwendet haben. Hier ist nicht weiter auf die Frage der Natur dieser Notenschrift, ihrer Andersartigkeit zur klassischen Notation der Antike anzusprechen (die nur nach der Ideologie der Georgiades-Epigonie keine Notenschrift sein darf) — vgl. dazu auch die Hinweise in den anschließend zitierten Aufsätzen von Barker —, sondern allein das, was zur skalischen Rationalität dieser Notation gesagt wird. Aristoxenus vergleicht an der betreffenden Stelle, II, 39, die Rationalität dessen, der diese Notenschrift benutzt, mit einem, der ein spezielles Metrum notieren kann, also die Längen und Kürzen aus einer Vorlage oder einem Vortrag „ablesen“ kann: Von Metrik braucht derjenige³⁹⁶ nichts zu verstehen. Genau dasselbe gilt für denjenigen, der ein *φρύγιον μέλος* notieren kann, ed. Macran, S. 130, 10. Die Terminologie ist bemerkenswert, Aristoxenus spricht nicht von Oktavgattung, sondern von *μέλος* und meint damit wahrscheinlich eine, wie auch immer intervallisch zu interpretierende *ἄρμονία*. Der wesentliche anschließende Satz lautet: *Ὅτι δ' ἀληθῆ τὰ λεγόμενα καὶ ἔστιν ἀναγκαῖον τῷ παρασημαινομένῳ μόνον τὰ μεγάλα τῶν διαστημάτων διαισθάνεσθαι, φανερόν γένοιτ' ἂν ἐπισκοπουμένοις. ...*

Diese Notenschrift gibt also ausschließlich Intervallgrößen an, nicht aber die jeweilige skalische Ordnung bzw. Projektion der so bezeichneten Intervalle; dieser Schrift fehlt also gerade das für Aristoxenus und die Aufstellung eines Tonsystems Wesentliche. Rational an ihr ist nur die Angabe von Intervallgrößen. Der Vorwurf ist der gleiche wie bei der Fortschreitung nach einer Quart, die skalische Rationalität fehlt völlig; bis auf die in dieser antiken Schrift, sicher nicht der, die man

³⁹⁶Da es sich hier um abstrakte Sachverhalte handelt, ist die Verwendung des Maskulinum nicht als Antifeminismus abzuqualifizieren.

aus den überlieferten Denkmälern kennt³⁹⁷ eigenen Rationalität in der Angabe von Intervallgrößen könnte man sie mit der Notation von Byzanz vergleichen, auch diese gibt nur die Intervalle (modulo des Unterschieds zwischen Halb- und Ganzton) an (natürlich nebst Richtung der melischen Bewegung); die, nicht rationalisierte und auch nicht rationalisierbare tonale Zugehörigkeit von Melodien ergibt sich aus den Intonationsbuchstaben/Intonationsformeln, nur geben die einen Anhalt über die jeweilige Lage des Halbtons und damit der diatonischen Skala an sich nur unter der Hypothese der Gültigkeit des westlichen Tonalitätssystems, eine nicht notwendig sehr überzeugende, aber höchst bequeme Hypothese! Ein solcher Vergleich ist natürlich nur phänomenologisch, nicht etwa genetisch denkbar (damit Verf. nicht unterstellt wird, er habe eine genetische Abhängigkeit der nicht erhaltenen ältesten griechischen Notation mit der von oder in Byzanz behauptet).

Auch diese Kritik wird breiter ausgeführt: Die Kennzeichnung von Intervallabständen gibt keine Auskunft über den Ort, auf dem sich das so bezeichnete Intervall auf der Skala befindetet. Besonders deutlich wird dieser Mangel, also das völlige Fehlen eines Hinweises durch die Notation auf die skalische Struktur eines notierten Intervalls im Fall der Quart, die Angabe eines Quartintervalls läßt natürlich nicht erkennen, ob es sich in der betreffenden Melodie um eine chromatisch ausgefüllte Quart handelt, ob eine tetrachordale Quart vorliegt, welches Tetrachord etc., d. h. die jeweilige *δύναμις*, die skalische Natur der jeweils angegebenen Quart

³⁹⁷Was war doch das für eine Tiefsinnelei, als Georgiades und andere sich darüber ausließen, was ein musikalisches Denkmal, natürlich im emphatischen Sinne, sein dürfe und was nicht, vor allem natürlich, daß die antiken Musikdenkmäler keine Denkmäler sein dürften, obwohl noch Boethius klar den Denkmalscharakter von notierter Musik ausgedrückt hatte. Aber, was schert den großen Musikwissenschaftler das Geschwätz, das andere, dazu noch Zeitgenossen, von sich gegeben haben.

Erstaunlicherweise ist diese Art des Verständnisses von Musikwissenschaft als pseudowissenschaftliche Feuilletonistik ähnlich Bambus im Garten unausrottbar, vergleichbar langen Erörterungen, ob man im Mittelalter *das musikalische Werk* oder gar *die musikalische Komposition* gekannt habe, obwohl die Überlieferung ziemlich deutlich zeigt, daß es Kompositionen in dieser Zeit gab, die als solche gesammelt wurden, längere Zeit natürlich nur im Raum der Liturgie, und daß irgendjemand diese überlieferten Melodien ja gemacht haben muß, wenn man nicht mystische Schaffensvorgänge aus dem „Bauch“ bzw. kollektiven „Bäuchen“ irgendeiner *chant community* vage mystifizierend voraussetzen will, unbelastet von der Forderung nach historisch adäquater Verifizierbarkeit.

wird aus der Notation nicht klar; die Notation leistet keine Projektion einer Melodie auf die Skala; genau dies aber ist notwendige Voraussetzung einer rationalen Bestimmung³⁹⁸.

³⁹⁸**Musikalische Rationalität bei Plato** Und man muß beachten, daß die Kenntnis der einzelnen Töne auch (schon) zur Zeit von Plato eine Selbstverständlichkeit für musikalisches Wissen ist, *Theaitetos* 206 a:

ΣΩ. Ἐν δὲ καθαριστοῦ τελέως μεμαθεκέναι μῶν ἄλλο τι ἦν ἢ τὸ τῷ φθόγγῳ ἐκάστῳ δύνασθαι ἐπακολουθεῖν, ποίας χορδῆς εἶη: ἃ δὴ στοιχεῖα πᾶς ἂν ὁμολογήσειε μουσικῆς λέγεσθαι:

Diese rhetorische Frage von Sokrates steht im Kontext der Frage nach der Erkenntnis aus Elementen, dem Zusammengesetzten etc., was vorangehend die Relation von Silbe und *στοιχεῖα* betrifft. In der Musik kann man, unter gewissen Abstraktionen, die Töne wie die Buchstaben sehen — nur Plato führt die, formal, naheliegende Analogie nicht durch: Den höchst folgenreichen Unsinn des Peripatetikers Adrast, daß die Intervalle den Silben analog zu verstehen seien, wird man, im Gegensatz zu H. Möller, Plato nicht unterschieben können; der konnte hier vielleicht mehr denken, denn der Silbe einfach das Intervall zuzuordnen verlangt schon einiges an Verleugnung der Wirklichkeit (bekannt ist die vergleichbare Parallelisierung im *Sophistes*, 253^a); daß Modell von Elementpermutationen, deren reales, sinnvolles Erscheinen wie eine Auswahl durch *richtig* oder *falsch* o. ä. geregelt wird, hat eine so große Ähnlichkeit mit dem lexikographischen Verfahren im *Kitāb al-Ain*, daß eine griechische Beeinflussung anzunehmen doch nicht ganz fern liegt, vgl. S. Wild, *Das Kitāb al-Ain*, Wiesbaden 1965, bes. S. 37, zu den Begriffen *gebräuchlich* und *ungebräuchlich*, dazu auch F. Rundgren, *Über griechischen Einfluß auf die arabische Nationalgrammatik*, 1976; zur Atomvorstellung in der islamischen Geisteswelt, z. B. Kalām, s. noch S. Pines, *Beiträge zur Islamischen Atomenlehre*, Berlin 1936, der allerdings weniger auf Übertragungen des atomistischen Modells eingeht. Eine zum Problem der die Atomvorstellung auch in der Musik erst konkretisierenden Körperlichkeit von Elementen, insbesondere der *vox*, s. auch J. Horowitz, *Über den Einfluß des Stoicismus auf die Entwicklung der Philosophie bei den Arabern*, *Zeitschrift d. Deutsch-Morgenländischen Gesellschaft* 57, 1903, besonders S. 181 — es ist schon traurig, daß man auf solche Dinge hinweisen muß, nur weil M. Haas in seinem Beitrag über griechische Musiktheorie bei „den“ Arabern in Zaminers Sammelwerk, alle diese Dinge nicht anführt, und die von solchen, für das ihm aufgebene Thema wesentlichen Fragen trotz vorliegender auch musikwissenschaftlicher Literatur nie gelesen zu haben scheint.

Hier interessiert aber nicht der Kontext, sondern das Verständnis von Musik: Man muß jedem Ton folgen können und bestimmen, zu welcher Saite er gehört. Man könnte hieraus Folgerungen ziehen (wollen) hinsichtlich der Relation von Tönen und Saiten, insofern, ob

Saiten der Kithara mehrere Töne „beinhalten“ konten. Aber auch das interessiert hier nicht, obwohl man hier wenigstens einen Anhalt hat, daß das Tonsystem nicht immer so abstrakt und losgelöst von aktuellen, konkreten Instrumenten gedacht worden sein muß, wie das das Aristoxenus sozusagen klassisch abstrakt formuliert hat.

Hier interessiert die Formulierung *ἐπαχολουθέω/sequi*, denn man wird in natürlichem Verständnis daraus folgern können, daß Plato die vollendete Beherrschung der Kitharistik darin sieht, daß man jeden einzelnen Ton angeben kann, nämlich daß man diesem Ton folgen kann. Daß man mit einer Kithara in der Hand beim Greifen weiß, wo der betreffende Ton herkommt, von welcher Saite, wäre der Rede nicht wert. Man muß also voraussetzen, daß Plato auch hier vernünftig formuliert und meint, daß das betreffende Wissen oder Können darin beruht, daß man beim Spiel einer Melodie jeden einzelnen Ton hinsichtlich seiner Ordnung, seiner skalischen Stellung, repräsentiert durch die generierende Saite, kennen muß, sonst hat man dieses Wissen eben nicht. Musikalisches, hier repräsentiert durch kitharistisches, Wissen ist das Wissen um das einzelne Element, den einzelnen Ton. Damit aber interpretiert Plato dieses Wissen als Fähigkeit modern gesprochen des Musikdiktats, also jeden einzelnen Ton verfolgen zu können, was wie gesagt beim aktuellen Greifen eine Trivialität wäre.

Man muß aber doch fragen, ob damit zur Zeit von Plato die Rationalität, die viel später Guido vom Sänger verlangt, nämlich jederzeit zu wissen, wo in einer Melodie man sich hinsichtlich der skalischen Lage eines jeweils gesungenen Tons befindet, bereits zur Zeit Plato selbstverständliches Postulat musikalischen Wissens war.

Die Aussagen von Aristoxenus widersprechen der einfachen Voraussetzung, daß dieses Elementverständnis des Tons, repräsentiert durch seine Saite/den Ort auf der Saite, auch schon ein abstraktes Verständnis des Tonsystems beinhaltet haben muß. Es kann sich auch um das Stimmungssystem gehandelt haben; Platos Formulierung läßt also — von seiner Absicht her ganz natürlich — nicht mit ausreichender Klarheit erkennen, wieweit schon zu seiner Zeit das Tonsystem den Abstraktionsgrad besaß, wie ihn sich Aristoxenus als eigene Leistung vindiziert.

Eine bestimmte Art der Abstraktion, das Erkennen jedes Tons zumindest in Bezug auf die generierende Saite/Ort auf der Saite war also zur Zeit der Abstraktionsleistung von Aristoxenus trivial gegeben; die Frage, wieweit dabei das Tonsystem abstrakt bewußt war, muß sich auf die Angaben von Aristoxenus stützen, die auch nicht völlige Klarheit geben können, denn natürlich ist auch eine gewisse Heraushebung der eigenen, sicher unbestreitbaren Leistung als völlig neu zu erwarten.

Daß für eine solche Musikkultur eine Notenschrift geradezu selbstverständlich gewesen sein muß, jedenfalls keinen besonderen zusätzlichen Entwicklungsschritt bedeutet, dürfte klar sein. Damit aber kann man mit gutem Gewissen davon sprechen, daß mit Hucbald und der *Musica Enchiriadis*, noch nicht aber mit Aurelian, die Rationalität in der Musik wieder

Auch hier ergibt sich aus den Ausführungen von Aristoxenus klar, daß für die Erfinder und Benutzer der Notation die Idee des Tonsystems nicht bewußt ist, sonst könnte niemand der absurden Meinung sein, in der Notation könnte ein Ziel, ja auch nur ein Bestandteil der Aufgabe der Harmonik erfaßt werden. Auch hier fehlt das Bewußtsein eines rational definierten Tonsystems, das die Ordnung des Materials jeder überhaupt denkbaren Melodie darstellt.

Daß Lasos und Andere den Ton nicht adäquat definiert haben, daß sie nicht klar zwischen Bewegung nach einer Tonhöhe und dieser selbst unterschieden haben, I, 3, ed. Macran, S. 96, 18, insbesondere daß Lasos und andere dem Ton völlig unpassend eine Kategorie wie *πλάτος* zugeschrieben haben, ed. Macran, S. 97, 6, ist ein Hinweis darauf, daß die Definition des Tonbegriffes gewisse Probleme bereitet hat, wie auch die Definition als Körper nahelegt. Nur dürften dies weniger die Rationalität des Tonsystems bzw. überhaupt die Definition eines Tonsystems betroffen haben. Grundsätzliche Probleme mit der Relation von Ton und Intervall läßt auch Theophrast erkennen, der mit einigem Recht erkennt, daß das Phänomen des Erlebens eines Einzeltons grundsätzlich ein elementares, nicht meßbares, also qualitatives Erleben darstellt: Ein Ton ist ein primärer, auch als solcher ästhetisch erlebbarer Eindruck. Was Theophrast nicht sieht, ist die Leistung der musikalischen Wahrnehmung, über diese elementare ästhetische Qualität hinaus, noch Klassen von Tonrelationen bilden zu können, am einfachsten erkennbar in der weder von Klangfarbe noch Tonhöhe abhängigen Kategorie der Konsonanz. Daß damit die Fähigkeit des musikalischen Hörens, melische Gestalt zu bilden, Motive zu transponieren, zusammenhängt, sei hier nur angedeutet³⁹⁹. Natürlich handelt es sich hier um grundsätzliche, die Wahrnehmung betreffende Probleme. Ihre Bedeutung für die Frage nach der Art der skalischen Rationalität im Denken der Vorläufer von Aristoxenus ist aber offensichtlich vernachlässigbar.

Von viel größerem Interesse für diese Frage erscheinen die Ausführungen, die

erreicht ist, die ansatzweise schon für die Zeit Platos, und vor allem aber nach Aristoxenus für sehr lange Zeit, ganz natürlich war; nur, daß die Zeit Hucbalds es etwas weniger leicht hatte, denn ihre Musik, die der Liturgie, war ja strikt vokal — die Brauchbarkeit, ja Unabdingbarkeit des Musikinstruments muß erst erkannt werden, und dazu wieder konnte die Kategorie *musica instrumentalis* von Boethius eine Hilfe geben: Aurelian und noch Regino zeigen allerdings, daß diese Hilfe gar nicht so einfach zu begreifen war.

³⁹⁹Vgl. Verf., *Ibn al-Munaǧǧim*, S. 199 ff.

Aristoxenus zu den Diagrammen der Harmoniker sowie zu den Intervallgattungen macht, die sie allein behandelt hätten. Der überlieferte Text beginnt mit derartigen Hinweisen. Die Existenz von solchen Diagrammen, offensichtlich bestätigt durch die bekannten Angaben bei Aristides Quintilianus, belegt zunächst die Möglichkeit einer skalischen Projektion von konkreten Melodien; der Hinweis auf Oktavgattungen scheint auf ein Wissen um die klassische Skala zu deuten, denn Oktavgattungen können nach Aristoxenischer Theorie ja nur als Ausschnitte aus dem Tonsystem existieren. Folgerichtig schließt Barker daraus auch auf die Leistung einer Umdeutung von ursprünglich vielleicht sogar — im Sinne der klassischen Oktavgattungen — defizienten *ἁρμονίαι* zu Oktavgattungen schon bei den Harmonikern. Darauf ist noch kurz einzugehen.

Der erste Hinweis findet sich schon in I, 2, ed. Macran, S. 95, 16. Daraus geht einmal hervor, daß die Harmoniker nur die Enharmonik betrachtet hätten, was angesichts schon der Darlegung von Archytas äußerst schwierig zu erklären ist, zum anderen aber, daß sie in ihren Diagrammen nur *ὀκτάχορδα* betrachtet hätten, nicht aber eine der anderen Konsonanzgattungen. Auch diese Behauptung ist nicht leicht verstehbar, setzt man ein Wissen um das klassische Tonsystem oder eine Vorform voraus. Wie man die Oktavgattungen behandeln können soll, ohne deren konstituierende Konsonanzen, Quint und Quart zu beachten, bzw. was man eigentlich zu Oktavgattungen sagen soll, ohne Quarten und Quinten zu beachten, ist schon angesichts des Fragments von Philolaos unverständlich: Auch da „besteht“ die Oktav aus Quint und Quart; eine Erfahrung, die man wohl auf elementarerer Ebene beim Stimmen machen mußte.

Vielleicht noch auffälliger ist, daß die Diagramme eigentlich fähig gewesen wären, die Gesamtheit von Intervallen und Konsonanzgattungen darzustellen — wenn man das ausweislich der Kritik von Aristoxenus unterlassen hat, ist kaum einzusehen, daß die Autoren dieser Diagramme das endgültige Tonsystem rational definiert haben könnten.

Aristoxenus beginnt seine Kritik:

... σημείον δὲ τὰ γὰρ διαγράμματα αὐτοῖς τῶν ἐναρμονίων ἔκκειται μόνον συστημάτων, διατόνων δ' ἢ χρωματικῶν οὐδεὶς πάποθ' ἐώρακεν. καίτοι τὰ διαγράμματα γ' αὐτῶν ἐδήλου τὴν πᾶσαν τῆς μελωδίας τάξιν.

Den Harmonikern jedenfalls war offenbar überhaupt nicht bewußt, daß sie ja nur

ein — in der klassischen Terminologie — Genus dargestellt haben. Sie sagen davon nichts, man muß ihre Diagramme als Beweis heranziehen, um dies zu bemerken. Und dies, obwohl die Diagramme selbst offenbar durchaus fähig gewesen wären, die Ordnung der Melik insgesamt, also wohl alle Genera darzustellen. Für Theoretiker, denen das klassische Tonsystem wenigstens in einer Vorform bewußt gewesen sein soll, erscheint ein solches Nichtwissen unverständlich.

Barkers Erklärungsansatz, daß nämlich nur das Enharmonische eine eindeutige Intervallstruktur gehabt habe, während die anderen Gattungen durch die Aristoxenischen *χρόαι* sozusagen unklar gewesen seien, s. u., setzt die melische Korrektheit oder auch Wirklichkeit des Vierteltons und seiner jeweiligen Vielfachen, also eine klar durch Systematik von Anzahlen bestimmte Spekulation von Aristoxenus als real⁴⁰⁰ einfach voraus, beachtet aber die auffallende Einschränkung nicht, daß die Harmoniker offenbar selbst gar nicht gemerkt haben, daß sie ja nur ein Drittel des späteren Tonsystems behandelt haben. Nun ist angesichts der bekannte Stelle zu den *Saitenquälern* von Plato, deren Nachweis dem Leser überlassen sei⁴⁰¹, durchaus denkbar, daß sich die betreffenden Harmoniker hinsichtlich einer diagrammatischen Darstellung melischer Wirklichkeit darauf konzentriert haben, kleinste Intervalle zu finden, daß also nicht rationale Darstellung etwa von *ἀρμονία* eigentliche und wesentliche Aufgabenstellung war, sondern vor allem die, Strukturen zu formulieren oder zu finden, in denen dieses kleinste Intervall irgendwo vorkam. Auch diese Einschränkung weist nicht gerade daraufhin, daß die Harmoniker schon ein rationales

⁴⁰⁰Auch für Autoren wie A. Barker scheint bis jetzt die methodische Frage zu schwierig zu sein, daß bzw. ob auch ein antiker Theoretiker nicht ausschließlich von der Wirklichkeit bestimmt sein muß, sondern auch von abstrakten Ordnungs- bzw. Systemzwängen wesentlich beeinflusst sein kann: Wer die Darlegungen und das Schema in Verf., *Ibn al-Munaǧǧim*, s. die nächste Anmerkung, beachtet, wird deutlich sehen, daß sich die *χρόαι* von abstrakten Symmetrie- und Ordnungsschematismen ableiten lassen, nicht aber aus einer Wirklichkeit von Instrumenten wie den antiken Auloi und Kitharen abstammen müssen. Selbst die Frage, ob z. B. das Enharmonische nicht eher durch den Sprung der großen Terz als durch zwei Vierteltöne nacheinander bestimmt war, darf gefragt werden: Der Zwang, das Tetrachord immer mit der gleichen Anzahl von Tönen zu besetzen, klar ein Ordnungsprinzip, muß nicht der Wirklichkeit entsprochen haben, d. h. es könnte sehr gut sein, daß der eine „Viertelton“ theoretisch gesetzt war, eben auch aus abstrakten Vollständigkeitsgründen.

⁴⁰¹Vgl. auch Aristoteles, s. o., Anm. 376 auf Seite 1001; ein Text, den Barker in seine große Übersetzungssammlung nicht aufgenommen hat.

Wissen um die Natur des klassischen Tonsystems gehabt haben könnten.

Die Vierteltondiagramme, deren Widerschein man wohl bei Aristides Quintilianus finden kann, ed. W.-I., S. 12 f., jedenfalls wären durchaus fähig gewesen, alles darzustellen, was dann das *σύστημα τέλειον* darstellen kann, jedenfalls alle Konsonanzgattungen und alle Gattungen von Tetrachorden. Setzt man also als Sinn dieser Vierteltondiagramme die Projektion von Melodien auf eine solche Materialleiter voraus, ist diese Enthaltsamkeit unverständlich, auch die, übrigens als Ergebnisse einfachen Zählens, als rein formalistischen Prinzipien gehorchend restlos erklärbaren *χρόαι* hätten so ganz einfach dargestellt werden können, handelt es sich doch um jeweils einem einfachen Abzählschematismus folgende Intervalle ausgehend vom Viertelton, der als *μέτρον πρῶτον* konzipiert alle größeren Intervalle als Vielfache darstellen lassen muß⁴⁰². Offenbar ist also die Voraussetzung falsch,

⁴⁰²**Zur Wirklichkeit der Aristoxenischen *χρόαι*** Zu diesem reinen Zählformalismus, der Aristoxenus zu seiner Differenzierung von *χρόαι* bringt, vgl. Verf., *Ibn al-Munaǧǧim*, Anm. 46, S. 296 ff., insbesondere das Schema ib., S. 297, wenn dazu die Denkfähigkeit ausreichen sollte. Es handelt sich um den Versuch einer Aufstellung diskreter Größen im Kontinuum, das jeweils von der Wahrnehmung in Klassen, hier konkret die drei Genera klassifiziert wird. Diese selbst gestellte Aufgabe — Umwandlung des Kontinuum von Intervallgrößen im Raum des Pycnum in diskrete Größen — erledigt Aristoxenus ganz einfach durch Zählen. In diesen *Schattierungen* eine konkrete Erfassung der Wirklichkeit sehen zu wollen, erscheint schon angesichts der Leistungsfähigkeit antiker Instrumente hinsichtlich Stimmungsexaktheit und vor allem „Halten“ der Stimmung als zu weitgehende Annahme (die angesprochene Fähigkeit zur Musterbildung, d. h. zur Raumanalogie z. B. durch die Bildung translationsinvarianter Klassen von Tonabständen bzw. Tonpaaren, hängt offensichtlich ab von der Diskretheit der konstituierenden Klassen, so daß auch deren Bildung eine Abstraktion voraussetzt, d. h. konkret daß als Klasse *kleine Terz* — melisch — ein Kontinuum verschiedener „Realisierungen“ verwandt werden kann, d. h. die Klassenrepräsentanten bilden — im Rahmen der gehörmäßigen Trennschärfe — ein Kontinuum, das in bestimmter Weise von der Klasse *große Sekund* bzw. *große Terz* beim Hören abgegrenzt wird, schwer zu verstehen?, aber eigentlich trivial, wenn man „schluchzende“ Tenöre gehört hat, oder Intonationskurven von Oboentönen beachtet — auch die Phoneme bilden so ein System von diskreten Klassen von Artikulationen, deren Repräsentanten jeweils aus einem Kontinuum stammen — geläufig ist hier die Invarianz, in Grenzen, gegenüber individuellen und dialektischen Sprechweisen: Ab einem gewissen Ausmaß ist eine Klassenbildung nur noch schwer oder gar nicht möglich).

Die, aus den von Aristoxenus gegebenen Zahlen leicht als Ergebnis eines reinen Abzähl-

formalismus erkennbaren Terme auch noch mit Entsprechungen in neuerer, harmonischer Musik, Ausführungsanweisungen an eine Chorstimme, bestimmte Töne höher als „normal“ zu singen o. ä., parallelisieren zu wollen, überschätzt schon das Korrektheitsbedürfnis der vokalen Intonation für musikalisches Hören, das nicht identisch mit dem Differenzierungsvermögen des Gehörs hinsichtlich Frequenzunterschieden ist! Einfach vorauszusetzen, daß Aristoxenus nur auf Gegebenheiten der Wirklichkeit klassifizierend reagiert, dürfte gerade im Fall der *χρόαι* zu Irrtümern führen. Zu beachten ist auch, daß die von Aristoxenus als enharmonisch definierten Gattung nur deshalb keine weiteren *χρόαι* aufweisen kann, weil der Viertelton eben als kleinstes emmelisches Intervall angesetzt wird.

Daß die anderen Gattungen mehrere *χρόαι* haben müssen, ergibt sich aus dem Systemzwang der Annahme über das melische Kontinuum im Bereich der Intervalle, die kleiner als ein Halbton sind; die größeren Intervalle, d. h. die durch Vielfache von Halbtönen klassifizierbaren Tonabstände sind exakt durch die Konsonanzen definiert also diskret. Das Kontinuum, in dem eine Bestimmung nur durch Auswahl aus einer Unendlichkeit von Erscheinungen, d. h. Unterteilungen des Halbtons möglich ist, ist von vornherein nicht von dieser Diskretheit betroffen. Folglich kann Aristoxenus die *χρόαι* als eine Art Klassifikationsgrenzen bestimmen. Diese Größen ergeben sich also als Ergebnis der Systematik, als Diskretisierungen des Kontinuum in Relation zu der Beschreibung der Klassifikationsleistung der *αἰσθήσεως φαντασία*, die, ed. Macran, S. 139, 10, in bestimmten Rahmen beweglicher oder variabler Tongrenzen z. B. das Chromatische bestimmt, *ἕως ἄν τὸ χρωματικὸν ἦθος ἐμφανιῆται* etc. — als Versuch, diese Wahrnehmungsleistung einer Klassenbildung im Kontinuum der ganz kleinen Intervalle zu beschreiben, ist dies eine beachtenswerte Leistung; nur muß sie nicht Ergebnis der Wirklichkeit des Tonsystems gewesen sein, sie hat zuviel Raum für Spekulation.

Insofern als Aristoxenus ausdrücklich bemerkt, daß gewisse Vorgänger die *Unendlichkeit der Stellungen des Lichanus*, ed. Macran, S. 118, 3, nicht bemerkt haben, sondern, ed. Macran, S. 118, 7, *οἱ μὲν γὰρ ἄλλοι διαφέρονται περὶ τοῦ διαστήματος μόνον, οἷον πότερον δίτονός ἐστιν ἢ λίσχανος ἢ συντονωτέρα ὡς μιᾶς οὔσης ἐναρμονίου*, wogegen Aristoxenus gezeigt hat, daß es nicht nur viele Stellungen des Lichanus in jedem Genus gibt, sondern sogar unendlich viele (alles natürlich unter Beachtung der Unzulänglichkeit der Erfassung des *Kontinuum* für antikes Denken, die sich unterhaltsamerweise, in neuester Zeit nicht nur identisch, sondern eher noch gesteigert, wiederholt, vgl. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 257 ff., und *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil I, *HeiDok* 2008, S. 108 ff., unter besonderer Berücksichtigung der Erkenntnisse des großen Kontinuumforschers M. Haas, dessen aufregend unzutreffende Bahnbrechungen im Verständnis des 4. Anonymus ib., S. 693 ff., behandelt werden, weil M. Haas so gut wie alle zu diesem Thema relevanten Textstellen und Probleme unbekannt geblieben sind; nun, man kann doch nicht alles lesen). Und die Interpretation dieser Distanzierung von *οἱ ἄλλοι* in dem Sinne, daß diese *ἄλλοι*

daß die entsprechenden Diagrammatiker wirklich schon die Idee einer vollständigen Möglichkeit skalischer Analyse aller Melodien hatten, also ein Tonsystem formuliert haben.

Hinzu kommt aber noch die auffallende Partialität, daß von allen Konsonanzgattungen nur die Oktaven betrachtet worden seien, wie Aristoxenus anschließend formuliert:

ἐν οἷς περὶ συστημάτων ὀκταχόρδων ἐναρμονίων μόνον ἔλεγον. περὶ δὲ τῶν ἄλλων μεγεθῶν τε καὶ σχημάτων <τῶν> αὐτῶν τε τῷ γένει τούτῳ καὶ τοῖς λειποῖς οὐδ' ἐπεχείρει οὐδεὶς καταμαθάνειν. ἀλλ' ἀποτεμνόμενοι τῆς ὅλης μελωδίας τοῦ τρίτου μέρους ἔν τι [γένος] μέγεθος [δὲ], τὸ διὰ πασῶν, περὶ τούτου πᾶσαν πεποίηται πραγμάτειαν.

die Lichani ausschließlich von der Mese her bestimmt haben, scheint nicht unzulässig: Erst Aristoxenus hat mit dem Konzept des Kontinuums, das die Wahrnehmung in die drei Genera mit variablen Tonhöhen klassifizieren kann, diesen Ton in Hinblick eben auf dieses Kontinuum bestimmt. Die Definition des Diatonischen durch den Ganzton, des Chromatischen durch die kleine Terz und auch des Enharmonischen durch die große Terz — jeweils nach unten von der Mese gerechnet — ist faktisch eindeutig: Der wesentliche Unterschied zwischen den *genera* ist doch die Größe des jeweiligen Sprungs; und genau dies war offensichtlich die Ansicht der *ἄλλοι*, was eine Konkretisierung der Unterscheidungen in *χρόαι* durch Aristoxenus als Wiedergabe irgendeiner melischen Wirklichkeit zusätzlich fragwürdig macht: Aristoxenus stellt das Prinzip auf, daß die Tonanzahl im Tetrachord in allen Genera identisch gewesen sein müsse; daß dies nicht unbedingt die Wirklichkeit gewesen sein muß, ist wohl keine verbotene Frage.

Damit steht übrigens ein Versuch der Erklärung dafür, daß die Harmoniker nach Aristoxenus nur das enharmonische Genus beachtet hätten, weil es — im Aristoxenischen System! — allein im Enharmonischen keine *χρόαι* gegeben hätte, das Enharmonische also das einzig exakt definierte Genus sei, in Gegensatz zur Aussage von Aristoxenus: Die *χρόαι* sind Bildungen von Aristoxenus, die notwendig auf seiner Konzeption des kontinuierlich teilbaren jeweiligen „Bewegungsraums“ von betreffenden Lichanoi beruhen: Ein chromatischer Lichanos ist bei Aristoxenus beweglich in einem kleinen, aber unendlichen Teilraum des Pyknon — daß Aristoxenus zur korrekten Begriffsbildung die Formulierung des Kontinuum gefehlt hat, die Gerade der reellen Zahlen, ist vernachlässigbar. Seine Vorstellung ist die eines Kontinuum, in dem die kleinen Intervalle in gewissen Grenzen variabel sein müssen, denn sie können wahrnehmungsmäßig gar nicht festgelegt werden. Genau das scheinen aber die *ἄλλοι* behauptet zu haben, die also den Viertelton als absolutes Maß gesetzt haben, wie es dem Konzept des *μέτρον πρῶτον* genau entspricht.

Wie im ersten Abschnitt die Terminologie von Aristoxenus zwangsläufig den kritisierten Harmonikern die Auswahl zwischen den drei Genera zuschreiben muß, die deren Theorie aber offensichtlich gar nicht sehen konnte, so wird auch hier die Darstellung dieser Harmoniker im Licht der klassischen Theorie als unverständliche Beschränkung angesehen. Zu fragen wäre also, ob die kritisierten Autoren denn wirklich die Oktavgattungen in dem Sinn behandelt haben, behandeln wollten und behandeln konnten, wie dies die klassische Theorie voraussetzt. Nur dann kann man ja von einer völlig unverständlichen Einschränkung sprechen.

Man muß hier also wohl folgern, daß die betreffenden Autoren zwar Oktavstrukturen behandelt haben, nur daß dies die sieben Oktavgattungen der klassischen Theorie, also Ausschnitte aus dem *σύστημα ἀμετάβολον* gewesen sein müßten, kann nicht einfach vorausgesetzt werden⁴⁰³: Wenn diese Theoretiker irgendwelche verschiedenen Oktaven behandelt haben, muß weder deren Behandlung noch das Objekt mit dem Gegenstand *Oktavgattung*, d. h. Oktavausschnitt aus dem Tonsystem zusammengehangen haben. Die als Metasprache verwendete Terminologie von Aristoxenus zwingt diesen natürlich dazu, seine Begriffe zu verwenden. Und hinzu kommt noch, daß der Vorwurf der zahlenmäßigen Unzulänglichkeit — nur ein Drittel wird behandelt, und davon wieder nur ein Drittel, nämlich die Oktaven —

⁴⁰³Richter umschreibt die Thesen von Barker in seiner gewohnten Weise: *Offenbar war ... Eratokles ... entscheidend beteiligt, die irregulär enharmonischen Harmoniai durch zyklische Anordnung zu regulären Oktavgattungen mit den später gültigen Namen umzuordnen ... Pathos und Harmonía*, Frankfurt et al., 2000, S. 27. Daß die frühen *ἁρμονίαι* nur aus der Sicht der klassischen Theorie *irregulär* sein können, bleibt Richters offenbar rein formaler Inhaltsangabe ebenso verborgen wie der Umstand, daß man von *regulären* Oktavgattungen erst in Bezug auf dieses klassische Tonsystem sprechen kann. Die zu dessen Konstituierung unabdingbare Diskussion der Elemente aber hat bei Eratokles ausweislich der hier recht klaren Angaben von Aristoxenus jedoch vollkommen gefehlt. Barkers Identifikationsversuch ist nicht ohne die notwendige Diskussion einfach auf die Zeit von Eratokles zu übertragen: Es muß doch erst gezeigt werden, warum und wie Eratokles, der auf jede Erörterung der Struktur von Oktavgattungen im klassischen Sinne „verzichtet“ hat — so vom klassischen System aus zu formulieren — überhaupt auf die Idee gekommen sein soll, den nur für Barker so naheliegenden Wechsel der Schemata bei Aristides zu *regulären* Oktavgattungen durchzuführen, wenn er dieses System, in dem *reguläre* Oktavgattungen allein auftreten, noch nicht gekannt hat. Aristoxenus formuliert seine gesamte Kritik vom *σύστημα τέλειον* aus gesehen, das die Kritisierten aber noch gar nicht denken konnten.

schlagend sein mußte, also der Unsinn der Vorläufer von Aristoxenus bereits auf der untersten Ebene evident wird.

Natürlich kann man fragen, was denn an Oktaven behandelt werden könnte, wenn es sich nicht um Oktavgattungen gehandelt hat. Nun, man könnte z. B. eine Vervollständigung von die Oktav nicht ausfüllenden *ἀρμονίαι* annehmen, wie sie sich aus den Hinweisen bei Aristides Quintilianus auf defektive solche *ἀρμονίαι* fast natürlich ergeben kann, ed. W.-I., S. 18, 7; eine solche Ergänzung zu vollen Oktaven wäre angesichts der Bedeutung dieses Intervalls keine exotische Annahme, auch ergäbe eine solche Interpretation die Möglichkeit der selbständigen Existenz verschiedener *ὀκτάχορδοι* ohne Bezug zu Oktavgattungen, die eigentlich ja nur skalische Ausschnitte aus dem Tonsystem sind, nicht notwendig, ja nicht einmal wahrscheinlich konkret die Form von Melodien bestimmende Strukturfaktoren; man müßte also von unverbundenen, d. h. ohne Bezug auf ein gemeinsames, allgemeines Tonsystem nebeneinander existierenden Stimmungs- oder Griffschemasprechen, pentatonische, verschiedene heptatonische Systeme im Rahmen von Oktaven — ein gemeinsames Grundschema war noch nicht definiert, auch nicht gedacht. Dies wäre offensichtlich eine sinnvolle Interpretation des Tadels von Aristoxenus.

Nun geht Aristoxenus nochmals, und zwar unter ausdrücklichem Bezug auf Eratokles, auf diesen Problembereich ein. Dabei wird klar, daß die entsprechenden Untersuchungen die Siebenzahl von Oktavstrukturen ergeben haben. Wenn es nun im *σύστημα τέλειον* nur sieben Oktavgattungen geben kann, liegt die Voraussetzung nahe, daß Eratokles eben Oktavgattungen im Sinne der klassischen Theorie gemeint haben müsse, obwohl natürlich der Zahl *Sieben* auch rein formal ein gewisser Sinn zugekommen sein kann.

Daß dies in einem strikten Sinn ausgeschlossen ist, beweist der Kontext: Aristoxenus spricht da von dem völligen Fehlen jeder Diskussion zusammengesetzter Intervalle, der Art des skalischen Auftretens von Konsonanzgattungen, etc., also von allen den Strukturen, die zur Definition des klassischen Tonsystems unabdingbar sind. Wenn Eratokles bei seiner Betrachtung von Oktavstrukturen darauf „verzichtet“ hat, Ort und Art der Zusammensetzung in Hinblick auf konstituierende Konsonanzen, Quint- und Quartgattungen in der klassischen Skala anzugeben, so ist von vornherein klar, daß er sich nicht mit Oktavgattungen im klassischen Sinne befaßt haben kann. Irgendetwas muß also in seiner Behandlung davon verschieden

sein.

Ein wesentliches Merkmal der Theorie von Eratokles ist die, daß er kein Wort über zusammengesetzte und nicht-zusammengesetzte Intervalle, über die Relation von Intervallgrößen und Konsonanzgattungen gesagt hat. Immerhin ist er der einzige, der überhaupt versucht hat, irgendwie etwas aufzuzählen. Was das genau von den vorangehend genannten Größen, *σχῆμα, μέγεθος, σύνθεσις*, eigentlich ist, wird zunächst nicht gesagt, nur daß alles mit der *φαινόμενα τῆ αἰσθήσει* nichts zu tun hat, ed. Macran, S. 99, 18: *Ἐρατοκλῆς δ' ἐπεχείρησεν ἀναποδείκτως ἐξαριθμεῖν ἐπὶ τι μέρος*, was aber alles falsch und eben mit den Wahrnehmungserscheinungen nichts zu tun hat. Bemerkenswert ist, daß Eratokles ein Abzählen versucht hat. Aus dem Vorangehenden kann abgeleitet werden, daß es sich um Oktavstrukturen handelt, denn die allein haben ja die Vorläufer betrachtet. Wesentliche Aufgabenstellung war hier also das Zählen, was strukturell dann aber noch so falsch war, hat Aristoxenus an anderer Stelle behandelt:

Aristoxenus wiederholt den Vorwurf an Eratokles anschließend teilweise mit denselben Wörtern, gibt dabei aber eben noch einen strukturellen Hinweis. Bemerkenswert ist, daß auch in dieser zweiten Formulierung des gleichen Vorwurfs, nun konzentriert auf die Oktavstruktur die betreffende Leistung von Eratokles wieder als *abzählen* bezeichnet wird, ed. Macran, S. 99, 24, als Einschränkung der Behauptung, daß noch niemand sich mit den entsprechenden Fragen beschäftigt habe:

... ἐνὸς δὲ συστήματος Ἐρατοκλῆς ἐπεχείρησε καθ' ἐν γένος ἐξαριθμησαὶ τὰ σχήματα τοῦ διὰ πασῶν ἀναποδεικτικῶς τῆ περιφορᾶ τῶν διαστημάτων δεικνύς, οὐ καταμαθὼν ὅτι μὴ προαποδειχθέντων τῶν τε τοῦ διὰ πέντε σχημάτων καὶ τῶν τοῦ διὰ τεσσάρων πρὸς δὲ τούτοις καὶ τῆς συνεχέσεως αὐτῶν τίς ποτ' ἐστὶ καθ' ἣν ἐμμελῶς συντίθενται πολλαπλάσια τῶν ἐπιτὰ συμβαίνειν γίγνεσθαι δείκνυται. ...

Eratokles (die Übersetzungen von Macran oder Barker und anderen sind leicht verfügbar) hat also versucht, Oktavstrukturen, und zwar nur in dem einen Genus, also wohl dem Enharmonischen, abzuzählen nicht durch rationale Darlegung, sondern durch einen *Umlauf*, vielleicht *Kreislauf* von Intervallen. Kann man diese *περιφορὰ τῶν διαστημάτων* als einfaches, „zyklisches“ Abzählen von Oktavstrukturen etwa von jedem Ton einer *ἄρμονία* nach oben o. ä. aus interpretieren? Offenbar

kommt Eratokles, aber eher zufällig, auf die Zahl von sieben. Anders kann man den Hinweis von Aristoxenus nicht verstehen: Die Abzählweise von Eratokles läßt viel mehr als sieben Oktavgattungen zu. Waren das also überhaupt Oktavgattungen im Sinne des *σύστημα τέλειον*?

Der Vorwurf nun an Eratokles betrifft wieder den „Verzicht“ auf Beachtung der konstituierenden kleineren Gattungen, also von Quart- und Quintgattungen, deren Wert für die Definition von Oktavgattungen in ihrer skalisch sinnvollen, also emmellischen Zusammensetzung in Rücksicht auf ihre Lage im Tonsystem liegt. Genau dies hat Eratokles nicht getan, er hat nur abgezählt und dabei keinen Bezug zum Tonsystem hergestellt. Sein Ergebnis von sieben Oktavstrukturen, offensichtlich nur Oktavrahmen, deren Binnenstruktur er zumindest nicht in skalischer Hinsicht erläutert haben kann, ist daher zufällig. Der Vorwurf, daß ja so vielmehr als sieben Oktavgattungen zu finden seien, wäre absurd, wenn Eratokles seine Zählung auf das klassische Tonsystem begründet hätte, da kann man nur sieben verschiedene Oktavgattungen finden. Und so schließlich erscheint ja auch die nach-Aristoxenische Darstellung dieser Gattungen, nämlich in Bezug auf jeweilige Anfangstöne, wie dies auch Martian korrekt wiedergibt. Hier Aristoxenische Wurzeln zu vermuten, scheint nicht zu spekulativ zu sein: Ein Abzählen im Rahmen des klassischen Tonsystems ergibt — natürlich modulo der Tetrachordgattungen — nur sieben Oktavgattungen, mehr kann man nicht finden. Der Einwand von Aristoxenus, daß man mit der „Methode“ von Eratokles ja viel mehr Oktaven finden könnte, ist strukturell gesehen also unverständlich — allerdings nur wenn man Eratokles im klassischen System denken läßt! Also scheint doch diese Voraussetzung unhaltbar zu sein.

Nicht nur denkbar, sondern wahrscheinlich ist daher, daß Eratokles nicht von dem einen, absolut gesetzten klassischen Tonsystem ausgeht, sondern von irgendwelchen acht Töne enthaltenden Gebilden, also vielleicht von auf den Umfang der Oktav regulierten *ἀρμονίαι*; ja zu fragen ist, wenn Aristoxenus das reine Abzählen so betont, ob Eratokles nach Verschiedenheit der Oktavgattungen beim Abzählen in verschiedenen *ἀρμονίαι* gefragt hat, vielleicht hat er ja nur die Anzahl festgestellt, den Umstand, daß es in verschiedenen *ἀρμονίαι* mit Sicherheit verschiedene Arten von solchen jeweils sieben Oktavstrukturen gegeben hat, gar nicht beachtet oder für beachtenswert gehalten.

Dann erst wäre die Formulierung *πάντα ψευδῆ καὶ τῶν φαινομένων τῇ αἰσθήσει*

erst verständlich; so polemisch Aristoxenus auch seine eigene Leistung hervorheben mag, bei solchen Ausdrücken erwartet man auch entsprechende Sachverhalte — und, wie sein Verweis auf die Diagramme zeigt, sind die Schriften ja verfügbar. Aus diesem Text wird man also folgern müssen, daß Eratokles nicht von Oktavgattungen im Sinne der klassischen Theorie gesprochen haben kann, er hat abgezählt und offenbar in recht unzulänglicher Weise. Eratokles und allgemein den Harmonikern ein Wissen um Oktavgattungen zuzuschreiben, wie sie die klassische Theorie definiert, ist nach den bisher betrachteten Aussagen von Aristoxenus nicht möglich; dies stellte einen Anachronismus dar: Von einem Tonsystem im klassischen Sinne kann bei dem Vorgehen von Eratokles und „Kollegen“ nicht gesprochen werden.

Zu fragen ist aber, ob ein solches Urteil, daß den Vorläufern von Aristoxenus die skalische Rationalität des klassischen Tonsystems unbekannt gewesen sein muß, ja sozusagen überhaupt die Idee der Möglichkeit eines solchen Systems gefehlt hat, auch von anderen Aussagen über die Unzulänglichkeiten seiner Vorläufer bei Aristoxenus bestätigt wird.

Anzuführen ist hier etwa der Abschnitt in der Aufstellung der Bestandteile der Lehre in I, 7, wo es um die Kategorie der Tonlagen, systematisiert der Transpositionsskalen, der *τόνοι*, geht. Dieser Teil der Gliederung des Lehrstoffes folgt auf die Behandlung der *συστήματα*, also der Konsonanzgattungen. Klar ist, wie Aristoxenus ausdrücklich feststellt, daß jede dieser Gattungen in einer bestimmten Region der Stimme erscheint, wobei trivialer Weise — wenigstens in der klassischen Lehre — diese Struktur invariant gegenüber ihrer Lage ist; ein Tetrachord $1/2, 1, 1$ bleibt als Intervallstruktur dasselbe in jeder Lage, ed. Macran, S. 100, 14:

Die intervallische Struktur stellt eine Abstraktion gegenüber der konkreten Erscheinung dar. Damit hat Aristoxenus ein zentrales Phänomen des musikalischen Hörens erfaßt, das bereits grundsätzlich in der Kategorie des Intervalls deutlich wird; darauf wurde oben bereits mehrfach hingewiesen: Das musikalische Hören kann Strukturen bilden, im Fall des Intervalls etwas wie translationsinvariante Abstände, die von der aktuellen Tonhöhe nicht betroffen sind. Intervalle sind damit etwas wie elementare Motive, die ebenfalls gestaltbewahrend im Tonraum frei beweglich sind.

Daß Aristoxenus diese Leistung des musikalischen Hörens, die Raum- oder Gestaltbildung, beschreiben kann, dürfte einer seiner großen Erkenntnisbeiträge sein⁴⁰⁴,

⁴⁰⁴Ebenso beachtlich ist seine Leistung, die Fähigkeit zur Klassenbildung explizit anzuspre-

die Voraussetzung der Adäquatheit seines Tonsystems als Materialordnung als Ausdruck der Denkmöglichkeit melischer Klassenbildung ist: Die Brauchbarkeit der Idee des Tonsystems hat die entsprechende antike Strukturbildung durch ihre „Haltbarkeit“ in der Geschichte bis weit über das Mittelalter hinaus genügend bewiesen. Aristoxenus formuliert das so (die angemerkte Stelle, ed. Macran, S. 100, 14, ein Rudiment dieser Formulierung beim Anonymus Bellermand wurde oben zitiert, s. o., 2.9.1 auf Seite 996): *Ἐπεὶ δὲ τῶν συστημάτων ἕκαστον ἐν τόπῳ τινὶ τῆς φωνῆς τεθὲν μελωδεῖται καὶ, καθ’ αὐτὸ διαφορὰν οὐδεμίαν λαμβάνοντος αὐτοῦ, τὸ γινόμενον ἐν αὐτῷ μέρος οὐ τὴν τυχοῦσαν λαμβάνει διαφορὰν ἀλλὰ σχεδὸν τὴν μεγίστην, ...*, muß man auch über den *τόπος φωνῆς* in einer adäquaten Theorie der Melik sprechen. Wenn Aristoxenus als wesentliches Merkmal die jeweilige Tonlage anspricht, so bewertet er die aktuelle Erscheinungsform, den elementaren sinnlichen Eindruck als besonders groß; dies ist korrekt, schließlich ist die Lage das unterscheidende Merkmal gestaltmäßig identischer Motive. Aristoxenus zeigt damit, daß er im Gegensatz zu Theophrast die wesentliche Leistung des melischen Hörens erfaßt hat.

Insofern nun ist auch über die *μεταβολή* zu sprechen, die natürlich nie etwas wie eine *Modulation zwischen Konsonanzgattungen*⁴⁰⁵ sein kann, sondern, wie Aristoxenus klar formuliert, die Modulation zwischen Konsonanzgattungen in jeweils verschiedenen Tonlagen, systematisiert also *τόνοι*, bedeutet⁴⁰⁶. Dies ist angesichts

chen, etwa in II, 55, wo es darum geht, daß Konsonanzen (relativ) exakt, Dissonanzen aber graduell weniger leicht exakt erkennbar sind, was dann bei der Erörterung des Hörens der Unterschiede zwischen Enharmonisch und Chromatisch etc. explizit gemacht wird: Auch da sind die Klassenbildungsgrenzen, also die Grenzen zwischen den Genera und ihren *χρόαι* als weniger exakte Erkennungs- und d. h. Klassifizierungsleistung beschrieben, was auch damit zusammenhängt, daß, vgl. Macran, S. 247, und den Verweis auf Plutarch, *De musica*, 1145 B, man den Viertelton nicht durch das Verfahren, das im Quintenzirkel seine neuere Ausprägung gefunden hat, erzeugen kann. Bemerkenswert ist aber vor allem der Hinweis, daß das Kontinuum von Intervallgrößen durch die entsprechende Klassenbildungsfähigkeit des musikalischen Hörens diskret gemacht wird, ed. Macran, S. 117, 21, wo es um die Unendlichkeit der Stellungen des Lichanus geht, und vor allem bei der ausführlicheren Behandlung dieser Frage ed. Macran, S. 139, 4. worüber oben gesprochen wurde.

⁴⁰⁵Die Angaben von Barker, *Aristides Quintilianus and Constructions in Early Music Theory*, S. 192, differenzieren nicht ausreichend, jedenfalls vom klassischen Tonsystem her gesehen, das aber hier die einzige Bezugsbasis bilden muß.

⁴⁰⁶Die *μεταβολή συστηματική* von Bacchius erweist sich damit als eine terminologische

der vorliegenden Deutungen zu beachten: Die Modulation findet zwischen verschiedenen *τόνοι* statt, in denen aber natürlich die Melik in bestimmten Konsonanzgattungen erscheinen muß. Hier nun verweist Aristoxenus explizit auf eine Technik der Vorläufer, ed. Macran, S. 100, 22:

περὶ δὲ συστημάτων καὶ τόπων οἰκειότητος καὶ τῶν τόνων λεκτέον οὐ πρὸς τὴν καταπύκνωσιν βλέποντας καθάπερ οἱ ἁρμονικοὶ ἀλλὰ τὴν πρὸς ἄλληλα μελωδίαν τῶν συστημάτων οἷς ἐπὶ τίνων τόνων κειμένους μελωδεῖσθαι συμβαίνει πρὸς ἄλληλα.

Die *καταπύκνωσις*⁴⁰⁷, bzw. ihre Betrachtung stellt also das Gegenteil dessen dar, was man eigentlich tun muß, d. h. mit dieser Darstellungsmethode der Harmoniker kann man keine Erkenntnis erreichen: Konsonanzgattungen können in bestimmten, jeweiligen und verschiedenen Transpositionsskalen auftreten, deren Verhältnis ist zu bestimmen. Modern formuliert, wenn ein Motiv bestimmten Umfangs, ideal zu messen durch eine Konsonanzgattung, in Des-Dur auftritt, und anschließend ein anderes Motiv, gemessen vielleicht durch eine andere Konsonanzgattung in C-Dur wird man fragen müssen, ob hier vielleicht eine Neapolitanische Relation vorliegt. Wie Aristoxenus gesagt hat, muß jede Konsonanzgattung auf bestimmter Tonlage, d. h. systematisiert in einem bestimmten *τόνος* erscheinen, so daß bei Modulationen zwischen *τόνοι* die Relation dieser jeweiligen Konsonanzgattungen zu bestimmen ist,

Unklarheit: *Συστηματικὴ ποία ἐστίν*. — *Ὅταν ἐκ τοῦ ὑποκειμένου συστήματος εἰς ἕτερον σύστημα ἀναχωρήσῃ ἢ μελωδία ἐτέραν μέσῃν κατασκευάζουσα.*, ed. Jan, S. 304, 10; es ist klar, daß hier das *σύστημα τέλειον* gemeint ist, das natürlich eine *μέση* besitzt, nicht eine Modulation im Sinne eines Übergangs vom 1. plagalen zum 5. authentischen Modus o. ä. Das gleiche gilt für die parallele Erklärung bei Aristides Quintilianus, ed. W.-I., S. 32, 11, die unten zitiert wird.

Bei Cleonides dagegen dürfte die Aristoxenische Definition vorliegen, wenn es sich bei der betreffenden *μεταβολὴ συστηματικὴ* um den Wechsel zwischen, mittelalterlich formuliert, *b-molle* und *b-durum* handelt, ed. Jan, S. 205, 5.

⁴⁰⁷Die geistvolle Rekonstruktion der Bedeutung dieses Begriffs durch Macran, Kommentar zu seiner Ausgabe, S. 101, ist deshalb problematisch, weil sie wie auch andere Interpretationen die volle Rationalität des klassischen Tonsystems als Grundlage der Begriffsbildung einsetzen muß; dies könnte ein Anachronismus sein. Daß z. B. die Theorie von Eratokles mehr geleistet hat als eine intervallische Analyse der verschiedenen, zu *ὀκτάχορδα* ergänzten (?) voneinander unabhängigen, d. h. nicht auf das oder ein gemeinsames Grundsystem bezogenen Skalen, ist nicht ohne Weiteres vorauszusetzen.

nämlich durch Bezug auf die betreffenden *τόνοι*.

Die *καταπέκνωσις* jedenfalls stellt ein Verfahren dar, das dies nicht leisten kann, konkret also die Bestimmung der Relation von Transpositionsskalen, auf denen melodische in Relation stehende Konsonanzgattungen auftreten. In diesem Sinn ist auch die Verwendung von *οἰκειότης* für die Relation von Konsonanzgattung und Tonlage zu verstehen: Es handelt sich nicht um eine Verwandtschaft, daß Tonlage und Konsonanzgattung, *σύστημα*, das gleiche wären, sondern um eine „familiäre“ Beziehung, eben weil jede Konsonanzgattung auf einer Tonlage erscheinen muß, die dann durch die Kategorie der Transpositionsskala formalisiert wird.

Wenn die Vorläufer mit ihrer *καταπέκνωσις* genau dies nicht erreicht haben, ist anzunehmen, daß ihnen die Idee der Relation von identischen Tonsystemen auf verschiedener Tonhöhe nicht geläufig war; also weder der Begriff des Tonsystems, des *σύστημα τέλειον*, noch der der Relation von transponierten solchen Gesamtsystemen. Und natürlich ist auch jedes Gesamtsystem ein *σύστημα*, das zu anderen in Relation gesetzt werden muß, eben durch den Begriff der Transpositionsskala; und daß Aristoxenus hier mit *τόνοι* wie auch mit *σύστημα* nicht etwas wie die alten *ἄρμονίαι* meint, ist zu erwarten, er spricht über abstrakte Kategorien, wie eben Konsonanzgattungen.

Was die *καταπέκνωσις* genau ist, kann aus dieser Stelle offensichtlich nicht abgeleitet werden, der anschließende Satz könnte gewisse Hinweise geben, ed. Macran, S. 101, 3:

*περὶ τούτου δὲ τοῦ μέρους <ὅτι> ἐπὶ βραχὺ τῶν ἁρμονικῶν ἐνίοις
συμβέβηκεν εἰρηκέναι κατὰ τύχην, οὐ περὶ τούτου λέγουσιν ἀλλὰ κατα-
πεκνῶσαι βουλομένοις τὸ διάγραμμα, καθόλου δὲ οὐδενὶ σχεδὸν ἐν τοῖς
ἔμπροσθεν φανερόν γεγένηται τοῦθ' ἡμῖν.*

Man erfährt aus dieser Passage übrigens, daß Aristoxenus recht exakt auf seine Vorläufer eingeht, er polemisiert nicht einfach, sondern verweist sogar auf zufällig, sozusagen ungewollt erreichte Ergebnisse, Sachverhalte, die explizit nicht Thema der Theorie von Vorläufern war.

Es geht also nicht an, ihn einfach nichtssagender Polemik zu zeihen — er war sich der Möglichkeit von Einwänden offensichtlich stets bewußt. Gewußt haben diese Vorläufer nichts von der Sache, aber zufällig dazu etwas gesagt. Übrigens wäre auch die Frage zu stellen, ob der Begriff *καταπέκνωσις* von Aristoxenus geschaffen

worden, oder als Absicht der betreffenden Vorläufer anzusehen ist. Diese Frage ist deshalb von Interesse, weil sie klären könnte, ob diese Vorläufer wirklich an einer Zusammendrängung interessiert waren, ob das ihr wirkliches wissenschaftliches Ziel war, oder ob damit ein letztlich unpassender wissenschaftlicher Weg qualifiziert werden soll.

Klar ist nun auch, daß der so bezeichnete theoretische Ansatz mit den Vierteltondiagrammen zu tun haben dürfte. Wenn man, wie dies etwa Barker mit Recht tut⁴⁰⁸, das Verfahren der Harmoniker in diesen Schemata als Projektion jeder vorkommenden, wahrscheinlich auf Oktavstrukturen „vervollständigten“ bzw. normalisierten *ἀρμονία* auf die jeweils identische Vierteltonleiter versteht, bleibt die Frage, wie sie dann, auch nur zufällig, das Problem einer rationalen Bestimmung von verschiedenen Lagen im Sinne der klassischen Transpositionsskalen angesprochen haben könnten⁴⁰⁹.

⁴⁰⁸Vgl. die anschließend betrachteten Beiträge oder auch Anm. 34 in *Greek Musical writings* II, S. 131

⁴⁰⁹Barker, *Aristides Quintilianus and Constructions in Early Music Theory*, S. 192, vermischt die beiden Konzepte, die man so qualifizieren kann: *ἀρμονία* sind von ihrer Natur her Stimmungssysteme, also zwangsläufig im gleichen Rahmen verwirklicht, haben also nichts mit Transpositionen zu tun; Transpositionsskalen dagegen stellen transponierte identische Doppeloktavstrukturen dar. Die Vorstellung, daß verschiedene Stimmungssysteme, also *ἀρμονία*, die man, unter Voraussetzung, daß *finales* und andere funktional definierte Töne nicht nachgewiesen werden können, als modale Strukturen bezeichnen könnte, gleichzeitig auch Transpositionssysteme seien, müßte jedenfalls näher erklärt werden, abgesehen davon, daß die *ἀρμονία* nicht diatonisch bzw. im Sinne des klassischen Tonsystems miteinander verbunden werden konnten, wie dies für die von Aristides überlieferten Beispiele eindeutig gilt; diese stellen keine Oktavgattungen dar, was Barker aber von vornherein voraussetzt — als sicher kann man voraussetzen, daß den „Harmonikern“ das klassische Tonsystem unbekannt war, und daß sie folglich auch nicht in Transpositionsskalen gedacht haben können: ... *In practice, moving from the Dorian ἀρμονία based on a certain pitch to the Phrygian ἀρμονία based on the same pitch is equivalent to remaining in the Dorian arrangement of the octave and moving its starting point upwards through two tones. Thus a diagram which began all its ἀρμονία at the same pitch would satisfy the condition of saying something 'by chance' about modulation, and also fail to approach it in the way which Aristoxenus believes to be practically illuminating.*

Handelt es sich um Gebilde, wie sie Aristides überliefert, so wäre die Idee einer Verschiebung um bestimmte Tonabstände unerklärbar und hochgradig überflüssig: Stimmungssysteme

In ihrem Systematisierungsvorgehen jedenfalls hatten solche Fragen keinen Raum. Im Übrigen entspräche eine solche Darstellung als Projektion jeder *ἄρμονία* ganz dem, was man als ursprüngliche Bedeutung von *ἄρμονία* ansehen kann, als Umstimmungen, die die Saitennamen gleich lassen. Rational wäre dann nur die intervallisch eindeutige, auf Vierteltöne bezogene skalische Analyse. Es handelt sich dann natürlich nicht um Oktavgattungen, sondern um modale Gebilde, um Strukturen, die alle eine Mese etc. besitzen, was für Oktavgattungen im klassischen Sinne ja unmöglich ist. Die Frage ist deshalb von Interesse, weil eine neuere Deutung in Bezug auf den Hinweis von Aristides Quintilianus, daß man die Oktavgattungen auch alle von einem festen Ton aus beginnen lassen kann, unter Veränderung der *δυνάμεις φθόγγων*, ed. W.-I., S. 15, 15 — das Verfahren von Ptolemaeus —, den Begriff *καταπέκνωσις* als Beschreibung dieser Transposition ansieht, die von den Vorläufern von Aristoxenus geleistet worden sei, aus Gründen wohl der leichteren Vergleichbarkeit der intervallischen Strukturen. Damit aber müßten diese Vorläufer ja das klassische Tonsystem vollständig formuliert haben, denn sieben Oktavgattungen erhält man nur in Auswahl aus diesem System (den höchsten Ton könnte man auslassen). Damit wäre die hier gestellte Frage nach dem Rationalitätsgrad der Theorie der Harmoniker in Hinblick auf das Tonssystem aber erledigt. Aristoxenus könnte dann eigentlich nichts wesentlich Neues gesagt haben. Man kann natürlich diese Formulierung als sekundäre Rationalisierung vom Blick des *σύστημα τέλειον* aus bewerten, ja man muß dies wahrscheinlich tun.

Zu beachten ist allerdings, daß, wie gesagt, das Verfahren, das sich bei Aristides Quintilianus findet, wesentlich auf Ptolemaeus verweist, daß Oktavgattungen nicht einfach im Sinne von *ἄρμονίαι* verstanden werden können, Oktavgattungen haben keine Mesen⁴¹⁰ etc., und schließlich die Aussagen von Aristoxenus einer solchen Voraussetzung eindeutig widersprechen, worauf noch unten einzugehen ist.

müssen ja, bei Gebrauch der gleichen Saitennamen, im gleichen Grundrahmen erscheinen; Oktavgattungen dagegen müssen verschoben bzw. eben als Ausschnitte aus der Skala erscheinen, erst durch die Anwendung des Systems der Transpositionsskalen könnten sie auf die gleiche Tonhöhe transponiert werden, dies, ohne weitere Erklärung, leistet das Ptolemaeische System der Reduktion der 13 Aristoxenischen Transpositionsskalen auf 7. Dieses System, das ausweislich der Tabellen von Alypius ausschließlich auf der Theorie bzw. Konsequenz der Kategorie *σύστημα τέλειον* bei Ptolemaeus beruht, einfach für die Zeit vor Aristoxenus vorauszusetzen, erscheint etwas gewagt.

⁴¹⁰Nach der Meinung von Barker, *Music and Perception: A Study in Aristoxenus*, S. 14,

Eine *καταπύκνωσις* wäre übrigens sinnvoll auf das Verfahren von Ptolemaeus anzuwenden, daß man die dreizehn Transpositionsskalen aus ihrer „chromatisch“ (im modernen Sinn!) skalischen Ausdehnung alle in das eine Zweioktavsystem „zusammendrückt“ — damit wäre der Ausdruck eine sekundäre, interpretierende Umschreibung. Die von Aristoxenus inkriminierten Harmoniker hätten dann die *ἄρμονίαι* etwa der Stimmpraxis entsprechend alle in dem einen Rahmenintervall, den gegebenen Saiten, aufgestellt, was man sekundär dann als *καταπύκνωσις* bezeichnen konnte — die Aufstellung einer gemeinsamen und grundlegenden absoluten Skala hätte sie damit aber nicht aufstellen können.

Wem der Begriff der Transpositionsskala unbekannt war, wie kann der bei solchem Vorgehen etwas zur entsprechenden Sache sagen? Eine Antwort gibt vielleicht II, 37, wo sogar den Harmonikern ein Wissen über *τόνοι* zugeschrieben wird, das nur dadurch unbrauchbar sein soll, daß keine Klarheit über die jeweiligen intervallischen Abstände gegeben sei.

Dabei wird klar, daß diese *τόνοι*, die mit den gentilischen Namen bezeichnet werden, mit Instrumenten zusammenhängen, z. B. mit dem *ὑποφρύγιος αὐλός*. Und die Annahme ist ja auch natürlich, daß verschiedene Instrumentengrößen gleichsam zwangsläufig zu entsprechenden Transpositionsmöglichkeiten als Denkmöglichkeiten geführt haben: Ein großer Aulos klingt bei Bewahrung gleicher Intervallrelationen tiefer als ein kleiner. Hier hat man also eine genaue materiale Entsprechung zur Transpositionsskala. Man muß dann aber den betreffenden Vorläufern auch die sinngemäße Differenzierung zuerkennen, was der vorangehend zitierte Satz eigentlich ausschließt. Auch scheint ja unabdingbar zu sein, daß ein klares Wissen um die

haben die auf die Vierteltonleiter projizierten Oktavstrukturen *μέσαι standing at a distance of three dieses from its predecessor. This is what Aristoxenus means by καταπύκνωσις*. Dann sind natürlich *μεταβολαί* zwischen diesen Gebilden möglich und sinnvoll, was in der klassischen Theorie aber *μεταβολαί* zwischen Transpositionsskalen entspricht. Dann aber wäre gar kein Grund für ein so deutliche Kritik gegeben, denn die Oktaven der Harmoniker sind dann nur auf Oktav verkürzte Transpositionsskalen; so einfach dürfte die Lösung nicht sein, daß man einfach die Größen des klassischen Systems für alle Zeiten voraussetzt — selbst wenn es virulent gewesen sein sollte, es muß als solches nicht bewußt gewesen sein; Oktavgattungen haben keine *μέσαι*, *ἄρμονίαι* als Stimmungssysteme definiert haben natürlich *mesai*. Man muß sich methodisch immer bewußt sein, daß Aristoxenus die Angaben seiner Vorgänger durchgehend vom klassischen, endgültigen *σύστημα ἀμετάβολον* aus sieht, obwohl die Kritisierten über diese Rationalität noch gar nicht verfügten!

Sache *τόνος* die Formulierung des Tonsystems voraussetzt, sind doch die klassischen *τόνοι* nichts anderes als transponierte, intervallisch identische *συστήματα τέλεια*. Die Widersprüche sind deutlich.

Aristoxenus behauptet nun, daß noch niemand etwas zu den *τόνοι* hinsichtlich der Art ihrer Definition noch der Bestimmung ihrer Anzahl etwas gesagt habe. Dabei weist der Anschluß klar auf die zitierte Passage hin, daß nämlich die Systeme in konkreten Transpositionsskalen erscheinen müssen: Die Transpositionsskalen sind sozusagen die Rationalisierung der konkreten Tonhöhe, in der die Abstraktion der Intervallfolgen von *συστήματα* erscheinen, ed. Macran, S. 128, 6: ... *τὸ περὶ τοὺς τόνους ἐφ' ὧν τιθέμενα τὰ συστήματα μελωδεῖται*. Der Begriff dagegen scheint älter gewesen zu sein.

Dies läßt die Frage zu, ja zwingt, sie zu stellen, ob Aristoxenus hier wieder durch Einsetzen der klassischen Theorie als Metasprache einen Grad der tonsystematischen Rationalität verwendet, der der historischen Rationalität nicht ganz entspricht, auch wenn der gemeinte Sachverhalt der gleiche gewesen sein könnte: Der Gebrauch eines Tonsystems bzw. der Umstand, daß eine Musik sich auf ein Tonsystem zurückführen läßt, bedeutet ja noch nicht, daß dieses Tonssystem von den entsprechenden „Benutzern“ rationalisiert sein muß; der Spott von E. Th. A. Hoffmann über Sänger und natürlich Sängerinnen, denen die zu singenden Melodien nur durch langwieriges Vorspielen beizubringen waren, weist deutlich genug auf diesen Unterschied hin.

Die Vorwürfe dann betreffen einmal, daß keine Klarheit besteht, daß wie die regional verschiedene Bestimmung der Monatstage, also wohl auch der Monatsanfänge, auch die Bestimmung der gegenseitigen Lage der *τόνοι* nicht geregelt war, sondern hier ein Chaos herrschte — dieser Vorwurf betrifft, wenn die Sache klar gewesen sein sollte, ja eigentlich nur die Benennung; die Kritik wäre hier also nur formalistisch. Daß ihr auch strukturelle Merkmale zugrunde liegen, zeigt die Darlegung der Differenzen; die einen geben eine intervallische Folge an von $(1), 1/2, 1/2, 1, 1$, für die Folge (Hypophrygisch), Hypodorisch, Mixolydisch, Dorisch, Phrygisch und Lydisch (ed. Macran, S. 128, 12). Dies scheint nicht wesentlich verschieden von der klassischen Anordnung; nur, eine strukturelle Begründung für gerade diese Folge dürfte schwer zu erbringen sein. Andere, ed. Macran, S. 128, 16, aber, in Beachtung der Lochfolge auf Auloi, geben eine Folge an von $3/4, 3/4, 3/4, 1, 3/4$,

3/4 für entsprechende Namen.

Daß sich auch für derartige intervallische Strukturen keine sinnvolle Erklärung finden läßt, ist zu vermuten, jedenfalls basiert Aristoxenus hierauf seine Kritik, die mit dem abschließenden Satz hier wieder die *καταπύκνωσις* einführt — die nicht dasselbe bedeutet haben muß, wie bei Aristides Quintilianus! —, ed. Macran, S. 128, 25: *τί δέ ἐστίν ἡ καταπύκνωσις ἐκμελής καὶ πάντα τρόπον ἄχρηστος, φανερόν ἐπ' αὐτῆς ἔσται τῆς πραγματείας*. Wenn das Wort die Transposition von Oktavgattungen auf jeweils den identischen „Anfangs“ton bedeuten sollte, erscheint sein Gebrauch hier absurd, schließlich unterscheiden sich *τόνοι* eindeutig von Oktavgattungen. Beachtet man aber, daß die klassische Anordnung in Halbtönen verläuft, so wird der Anschluß an das zweite kritisierte Beispiel verständlich: Dreivierteltöne kann man nur in Vierteltonskalen aufstellen. Es liegt hier also nahe, unter *καταπύκνωσις* eben doch „nur“ das Prinzip der Darstellung jeder melischen Erscheinung in Vierteltonskalen zu verstehen. Damit aber erhebt sich die Frage, was dann dieses Merkmal hinsichtlich der anderen, oben angesprochenen Unfähigkeiten zu tun haben kann.

Zunächst aber wäre noch zu erörtern, wie es möglich sein könnte, den Begriff *τόνος* zu gebrauchen, ohne die Rationalisierung des klassischen Tonsystems des *σύστημα τέλειον* bzw. dessen Form als Grund- oder Ausgangssystem der Transpositionsskalen im Sinne von Ptolemaeus oder auch Aristoxenus zu besitzen. Eine Antwort ist nicht ausgeschlossen, wenn man an die angesprochene geradezu triviale Materialisierung der aktuellen Tonlage erinnert: Als instrumental definierte Größen konnten Tonlagen auch als Größen angesehen werden, die exakte Intervallrelationen untereinander aufweisen, ohne daß bereits das klassische Tonsystem formuliert gewesen sein muß. Daß eine solche Abstraktion schon auf der Ebene von Stimmungsarten, wohl des Ursprungs der *ἄρμονίαι* denkbar war, ist klar: Auf einem kurzen Aulos gespielt, klingt eine dorische *ἄρμονία* eben höher als auf einem längeren. Die jeweils tiefsten Töne dieser Auloi aber konnte man intervallisch exakt vergleichen. Damit ist — abgesehen von der skalischen Festlegung der Proslambanomenoi — die Kategorie der Klangregion instrumental geradezu zwangsläufig gegeben, es handelt sich damit um keine sehr weitreichende Abstraktion, diese durch Instrumente trivial materialisierte Eigenschaft, allgemein durch einen Namen zu bezeichnen.

Damit ist also auch die Existenz eines Tonsystems im Sinne der klassischen Theorie nicht notwendig Voraussetzung für einen in der Kategorie der klassischen

Transpositionsskala rationalisierten Begriff einer Klangregion. Der Anschluß des Hinweises auf die *καταπύκνωσις* an die Anordnung in Dreivierteltonen schließlich läßt vermuten, daß Aristoxenus damit die Tatsache überhaupt einer als abstrakte skalische, allgemeingültige Struktur verstandenen Vierteltonleiter meint, nur die kann so absonderliche Abstände formulieren lassen. Da die betreffenden Theoretiker über die Abstände der, zumindest in der klassischen Theorie dann so genannten *τόνοι* diskutiert haben, nicht aber über die Relation von Konsonanzgattungen in verschiedenen *τόνοι*, könnte man vom klassischen Standpunkt sicher auch ein sozusagen zufälliges Ansprechen, nicht Rationalisieren, solcher Probleme feststellen. Damit wäre die anfangs gestellte Frage als lösbar angesprochen.

Es bliebe also noch die Frage, was da die *καταπύκνωσις* geschadet haben kann, s. o., 2.9.3.0.1 auf Seite 1038. Barker wie Macran und andere haben den Begriff tonsystematisch-strukturell verstanden, daß damit also eine irgendwie „zusammengerückte“ Darstellung verschiedener Oktavgattungen, Transpositionsskalen o. ä. gemeint sei. Zu fragen wäre natürlich, ob der sprachliche Bezug zur Begriffsbildung des *πυκνόν*, als Bezeichnung nämlich im klassischen Tonsystem der Stelle, an der sich konkret das Prinzip der Vierteltonleiter manifestiert, nämlich die potentiellen Vierteltonen des klassischen enharmonischen Genus, nicht zur Erklärung seiner Verwendung bei Aristoxenus ausreichen könnte⁴¹¹. Das Prinzip der Diagramme, abstrakte Vierteltonleitern als Prinzip aufzustellen, wäre dann das eigentlich von Aristoxenus oder früheren Begriffsbildnern Gemeinte. Natürlich wäre damit eine zu besonderer Tiefsinnigkeit aufrufende Charakteristik von einer eher trivialen Begriffsbildung „ersetzt“; dies darf aber wohl kein Grund sein, eine solche einfache, ja triviale Erklärung von vornherein auszuschließen.

Es ist klar, daß der Unsinn — nach klassischer Theorie — von Dreivierteltonabständen zwischen aufeinanderfolgenden (klassischen) *τόνοι* nur in solchen Viertel-

⁴¹¹Die von Aristoxenus gegebene Definition, ed. Macran, 116, 1, ist allgemeiner, da sie, von der klassischen Systematik ausgehend korrekt die Quart als kleinsten Rahmen bestimmt, womit das Pyknum zu der variablen, funktional definierten Intervallgröße wird, die kleiner ist als die Hälfte einer Quart, deren Ergänzungsintervall zur Quart in jedem Fall größer ist, also $p < (4 - p)$, mit 4 als Quart und p als *pycnum*: Das *pycnum* muß kleiner sein als eine *Quart weniger das pycnum*, also kann eine kleine Terz kein *pycnum* sein, wohl aber ein Ganzton. Dies ist eine wissenschaftlich exakte Definition, die übrigens zeigt, wie Aristoxenus seine additive Systematik mathematisch exakt formalisieren will.

tonleitern überhaupt entstehen kann; hier wäre die einfache Begriffsdeutung brauchbar. Was aber gilt für den Fall der Gegenüberstellung des Harmonikers mit seiner *καταπέκνωσις* und dessen, der wirklich um die Bestimmung der Relation von Konsonanzgattungen und *τόνοι* bemüht ist, s. o., 2.9.3.0.1 auf Seite 1037. Aristoxenus behauptet da, ed. Macran, S. 100, 22, daß eine adäquate Betrachtung der Relation von Konsonanzgattungen in verschiedenen Transpositionsskalen bei denen, die auf die *καταπέκνωσις* blicken, ausgeschlossen ist. Dies kann einmal heißen, daß die Betreffenden sich um dieses Problem überhaupt nicht kümmern, daß solches von den „Katapyknotikern“ einfach als Problem nicht gesehen wird. Es kann aber auch heißen, daß das Verfahren in seiner Besonderheit keinen richtigen Blick auf das Problem erlaubt, daß also die Struktur der *καταπέκνωσις* die adäquate Erkenntnis sozusagen systematisch verhindert. Diese Voraussetzung würde aber wieder die eine Klärung erfordern, ob speziell die Vierteltonstruktur oder einfach die Art der da gebräuchlichen Darstellung melischer Grundgrößen hinderlich ist. Barkers Deutung, daß es sich um eine Transposition von Oktavskalen auf jeweils einen einzigen „Anfangs“ton handelt, müßte Aristoxenus einer haltlosen Polemik zeihen: Gerade eine solche Darstellung beinhaltet ja genau den Vergleich von Konsonanzgattungen in Hinblick auf ihre Lage in Transpositionsskalen.

In Hinblick auf die völlige Ablehnung der Notenschrift, weil sie nur Intervallgrößen angibt, wäre auch denkbar, daß in dem hier gefragten Fall die *καταπέκνωσις* sich damit begnügt, Konsonanzgattungen sozusagen an sich darzustellen, als Folgen von Intervallgrößen, daß also die betreffenden Benutzer solcher Diagramme es für ausreichend fanden, die Konsonanzgattungen eben als Folgen von Vielfachen von Vierteltönen darzustellen, z. B. jede der, wie auch immer zu Oktavstrukturen normalisierten *ἀρμονίαι*. Dann ist von vornherein jede Berücksichtigung der aktuellen Lage in einem jeweiligen *τόνος* von vornherein ausgeschlossen: Die Katapyknotiker hätten dann genau das vorweggenommen, was Ptolemaeus viel später als eigene Leistung darbietet. Eine solche Lösung des Problems ist demnach nicht möglich. Auch das System der *τόνοι*, deren Halbtonordnung, ist nicht schon dann formuliert, wenn in Bezug auf Instrumenten der spezifische Lagen bewußt sind.

Wenn die Harmoniker andererseits doch, wie im letzten Zitat ausdrücklich bemerkt, Abstände von Tonlagen intervallisch exakt angeben, und zwar mithilfe von für die klassische Theorie absonderlichen Intervallgrößen wie Dreivierteltönen, so wäre ganz konkret eben das zugrunde liegende Vierteltonprinzip das eigentliche

Hindernis: Die klassischen Strukturen, *σύστημα τέλειον* bzw. *τόνοι* wären so auf keinen Fall erkennbar oder formulierbar. Unklar muß bleiben, ob die Harmoniker über die Messung solcher Abstände letztlich ja zwischen verschiedenen Instrumentenambitus hinausgegangen sind, also dann auch die Folgerung gezogen haben, diese Abstände auf ganze Melodien zu beziehen, also Konsonanzgattungen in Bezug auf verschiedene Tonlagen zu vergleichen, das haben sie doch offensichtlich nicht getan.

Μεταβολή ist sinnvoll als melische Modulation zwischen *τόνοι*. wäre aber auch sinnvoll zwischen zwei Stimmungssystemen in tonhöhenmäßig gleichem Rahmen, also von Pentatonisch nach Heptatonisch, um dies mit modernen Beispielen zu verdeutlichen. Daß die Existenz der Begriffe und der hierarchischen Schematismen entsprechende Paarungen ohne wahren Sinn geschaffen haben kann (bzw. Rudimenten aus älterer Zeit vorliegen⁴¹²), eine *μεταβολή κατὰ σύστημα* — nicht auf die Lagen von *σύστημάτων τελείων*, also auf *τόνοι* bezogen! —, muß im klassischen System zunächst dem Systemzwang zugeschrieben, also als Formalismus bezeichnet werden, bis man irgendeinen Grund angeben kann, was eine *μεταβολή* zwischen Oktavgattungen in der Antike, eben im klassischen System, sein könnte⁴¹³: — nicht einmal für Kirchentöne wäre dies auf der Ebene von Konsonanzgattungen leicht durchzuführen bzw. zu denken, wobei da durch die funktionalen Töne, *finalis* etc., klare Modulationskriterien gegeben sind, die in der Antike fehlen.

Es ist klar, daß ein Messen von Abständen zwischen Instrumentenambitus — und Aristoxenus führt hier ja ausdrücklich das Instrument ein, das er als Erkenntnisgrundlage ausdrücklich ablehnt — nicht notwendig, insbesondere wenn die Idee

⁴¹² Zwischen Stimmungssystemen, *ἁρμονία* ist dies trivial — das könnte dann auch für Oktavgattungen beibehalten worden sein, obwohl es hier keinen natürlichen Sinn geben kann. Man sollte immer beachten, daß erst das klassische System Stimmungssysteme völlig ausgeschlossen hat (unter Beachtung, daß noch Aristoxenus *σύστηματα* zu kennen scheint, die nicht skalisch normal verlaufen!), daß echte Modulationen, ganz im modernen Sinn, von den *τόνοι* übernommen werden konnten; daß die Oktavgattungen wirklich direkte Erben der Stimmungssysteme waren, ist keineswegs sicher, vgl. auch o., Anm. 371 auf Seite 995.

⁴¹³ Es sei denn, es handele sich um *συστήματα*, die nicht „zusammenhängend“ sind, die also Sprünge, vom klassischen System her gesehen, aufweisen müssen: Eine Modulation von Pentatonik zu Heptatonik wäre denkbar — womit Verf. weder behauptet, daß es Derartiges gegeben habe, noch daß es Vergleichbares nicht gegeben haben könne; es handelt sich nur um ein Beispiel, denn klassische Oktavgattungen haben keine Mese, zwischen denen man modulieren könnte.

des Tonsystems im klassischen Sinne ganz fehlt, auch die Verallgemeinerung auf die Untersuchung der Relation von gleichen oder verschiedenen Konsonanzgattungen, die aktuell in verschiedenen Tonlagen erscheinen, erzwingen müßte. Daß die Frage gestellt worden sei, die Aristoxenus für betrachtensnotwendig hält, ist daher nicht einfach vorzusetzen.

Zu behaupten, daß hier eine eindeutige Entscheidung, d. h. Deutung möglich wäre, ist ersichtlich unmöglich. Wesentlich war hier der Nachweis, daß die angesprochene „einfache“ Interpretation von *καταπύκνωσις* keineswegs ausgeschlossen ist, sondern zur Erklärung der bisher betrachteten Charakterisierung des Unterschieds zwischen dem klassischen System und dem der Vorläufer ausreichen kann. Es sei erinnert, daß auch diese Frage hier nicht im Vordergrund steht, sondern als vorausgehendes Problem anzusprechen ist.

Die eigentliche Frage ist die nach der Art der Rationalität der Vorläufer von Aristoxenus. Haben diese schon die Mittel des klassischen Tonsystems besessen, so daß Aristoxenus vielleicht nur noch eine gewisse Systematisierung geleistet hat? Die bisherige Betrachtung konnte jedenfalls zeigen, daß dies keine notwendige Annahme ist; denkbar, ja wahrscheinlich ist, daß die Formulierung eines einheitlichen und dann natürlich absolut gesetzten Tonsystems, das alle melischen Erscheinungen einheitlich durch Bezug auf eine einzige übergeordnete Struktur⁴¹⁴ klassifizieren ließ, nämlich auf einen Ort oder Abstand oder Komplex als Ausschnitt aus dem Tonsystem und seiner systematischen Transposition, noch nicht bestanden hat. Die dafür unabdingbaren Diskussionen, z. B. der Relation von Konsonanzgattungen in verschiedenen *τόνοι* erklärt Aristoxenus ausdrücklich für nicht existent vor seiner Arbeit.

Die gleiche Kritik findet man auch bei der Erörterung der Konsonanzgattungen, ed. Macran, S. 127, 12, in der explizit auf zwei verschiedene Schulen von Theoretikern eingegangen wird. Die Aussage ist, daß Konsonanzgattungen nicht allein durch die sozusagen konstituierenden Intervalle, sondern auch durch Töne bestimmt werden müssen. Diese zunächst nicht triviale Behauptung wird klar, wenn man beachtet, daß die gleiche Gattung auf verschiedenen Stellen des klassischen Tonsystems

⁴¹⁴In Wirklichkeit handelt es sich um zwei Systeme, einmal das diatonische System, einschließlich des Unterschieds zwischen disjunktem und konjunktem System, zum anderen um die Halbtonskala der Transpositionsskalen.

auftreten kann, sogar die erste, tiefste Oktavgattung. Zu sehen ist dies auch an der Folge *CDEFG*, also der Quintgattung $1, 1, 1/2, 1$, die sich auf *Gahcd*, also $1, 1, 1/2, 1$, d. h. in der Diazeuxis identisch wiederfinden läßt. Genau dies haben die Vorläufer nicht beachtet, was nur so zu interpretieren ist, daß sie die Formulierung eines umfassenden, absoluten Tonsystems nicht besaßen. Sie haben einmal nicht untersucht, ob alle abstrakt möglichen Zusammensetzungen von Intervallen auch systematisch möglich sind, sie haben also weder die Zusammensetzungen überhaupt ausreichend beachtet, noch geprüft, welche davon emmelisch und welche ekmelisch sind.

Auch haben sie nicht, und dies muß sich auf den zweiten unabdingbaren Bestimmungsaspekt beziehen, alle Unterschiede der Systeme aufgezählt, also offenbar nicht die zwischen den Tönen des Tonsystems möglichen Konsonanzgattungen beachtet. Denn sie haben ja nie über die Kategorie des Emmelischen und Ekmelischen nachgedacht — zu folgern ist, sie haben keine Systematik der Konsonanzgattungen aufgestellt, sie haben also zwangsläufig das Tonsystem nicht formuliert. Diese Aussage scheint eindeutig.

Hinsichtlich der offenbar die Töne des Tonsystems betreffenden *διαφοραί* haben einige überhaupt nicht nachgedacht, und zwar die, die sich nur über die sieben Oktachorde — die keine Oktavgattungen im klassischen Sinn gewesen sein müssen! — Gedanken gemacht haben, Gebilde, die sie *Harmoniai* genannt haben, wogegen andere diese Frage zwar angegangen haben, sie also gestellt haben müssen, unter deren Ansatz aber *οὐδένα τρόπον ἐξαριθμοῦντο*. Deren Ansätze haben also überhaupt keine (ausreichende) Aufzählung, d. h. Erfassung gebracht. Auch hier erscheint es schwierig, das Wissen um das klassische Tonsystem bei diesen Theoretikern einfach vorauszusetzen: Die Definition dieses Systems verlangt eine solche Diskussion, da schließlich nur so die Struktur voll erkennbar ist; eine reine Intervallfolge ist das Tonsystem eben nicht, sondern eine komplexe Ordnungsstruktur. Zu schließen ist aus der gerügten Unvollständigkeit, die ja die vorangehende Behauptung nur expliziert, d. h. daß von einer adäquaten Beachtung der Relation von Konsonanzgattungen und Tönen des Tonsystems auch bei diesen Vorläufern nicht ausgegangen werden kann, auch hier auf eine höchstens unklare Vorform der Idee eines Tonsystems bei eben diesen Vorläufern.

Schematisch läßt sich die Stelle so zusammenfassen:

1. Konsonanzgattungen sind in Hinblick auf Anzahl und Art, *πόσα τ' καὶ ποία*,

sowie ihre Zusammensetzung sowohl durch Intervall(folgen) als auch durch Töne, *διαστήματα και φθόγγοι*, zu bestimmen.

2. Beide notwendigen Faktoren wurden von den Vorläufern nicht beachtet:
 - (a) Weder wurde beachtet, ob auf jede Weise, *πάντα τρόπον*, aus den Intervallen Konsonanzgattungen zusammengesetzt werden können, d. h. ergibt und ob es nicht Zusammensetzungen gibt, die wider die Natur sind, *παρά φύσιν*,
 - (b) noch wurden von irgendjemandem alle Unterschiede der Konsonanzgattungen, *ἅι διαφοραὶ πᾶσαι τῶν συστημάτων*, aufgezählt.
3. Denn niemand vor Aristoxenus hat über die Kategorie des Emmelischen und Ekmelischen im Allgemeinen, *ἅπλῶς*, nachgedacht.
 - (a) Die einen haben über die Unterschiede der Gattungen, *τῶν συστημάτων ἅι διαφοραὶ*, überhaupt keine Aufzählungen aufgestellt, denn sie haben nur die sieben Oktachorde einer Betrachtung unterzogen,
 - (b) bei den anderen aber, die so etwas versucht haben, wird überhaupt keine Aufzählung erreicht, *οὐδένα τρόπον ἐξαριθμοῦντο*.

Die Bestimmung von ekmelischen bzw. emmelischen Konsonanzgattungen stellt das wesentliche Element einer sinnvollen und dann notwendig vollständigen Bestimmung oder Aufzählung der Konsonanzgattungen dar, dies kann ausschließlich durch zwei Faktoren erreicht werden, einmal die Bestimmung der Zusammensetzungsarten aus Intervallfolgen, der sich die Bestimmung der jeweils konstituierenden Töne anschließen muß; denn schließlich wird nur durch Verweis auf die jeweiligen Töne des Tonsystems, „zwischen“ denen die betreffende Gattung liegt, eine Bestimmung von ekmelisch oder emmelisch getroffen werden. Eine Folge wie $1/2, 1/2, 1, 1 \dots$ stellt sicher ein denkbare Oktavgattung dar, die Überlegung, daß es eine solche Struktur an keiner Stelle des Systems geben kann, was dem entspricht, daß es an keiner Stelle des Systems eine Quartgattung oder eine Quintgattung gibt, die eine solche Gestalt erzeugen könnte, bestimmt sie dann eindeutig als ekmelisch.

Es ist also sehr wohl denkbar, daß die sieben *ὀκτάχορδα*, die die betreffenden Vorläufer, wohl die um Eratokles, allein einer Betrachtung unterzogen haben, ekmelische Gestalten enthalten haben. Hinsichtlich der Frage nach der Existenz eines

rational definierten Tonsystems vor Aristoxenus aber ist natürlich wesentlich, ob hiermit, wie die Zahl Sieben nahelegen könnte, doch die Existenz der im klassischen Tonsystem allein möglichen Oktavgattungen gemeint sein muß, wozu das Tonsystem selbst ja notwendige Voraussetzung wäre.

Die betreffenden Theoretiker haben diese *ὀκτάχορδα*⁴¹⁵ als *ἁρμονίαι* bezeichnet. Damit besteht natürlich die Möglichkeit, daß sie sieben Strukturen bestimmt haben, die als Normalisierungen der traditionellen *ἁρμονίαι* zu verstehen sind. Natürlich wäre es möglich, daß kein Bezug zu den „alten“ *ἁρμονίαι* besteht, sondern der Name allein in einer archaisierenden Weise von dem durch Philolaos belegten alten Namen der Oktav, *ἁρμονία* abgeleitet worden ist — nur würde dies dann die Beachtung der konstituierenden Quart und Quint verlangen.

Es bleibt also die Frage, ob damit bei den betreffenden Theoretikern eben doch das klassische Tonsystem als Begriff bzw. selbstverständliches Bezugssystem vorausgesetzt werden muß; das einfach zu tun, dürfte methodisch nicht gerechtfertigt sein, Aristoxenus macht darauf aufmerksam, daß alle für die Konstituierung eines allgemeinen, absoluten Tonsystems auf seine Theoriebildung zurückgehen, was man wohl zu Recht als Rationalisierungsvorgang ansehen muß. Die Siebenzahl kann natürlich Analogiebildung sein, rein formal, d. h. ohne strukturellen Bezug zu Oktavgattungen, Aristides nennt an der betreffenden Stelle nur sechs wirklich alte *ἁρμονίαι*, ed. W.-I., S. 19 f. Übrigens ist zu beachten, daß Aristoxenus hier keinen Hinweis darauf gibt, daß die betreffenden *ὀκτάχορδα* bzw. *ἑπτάχορδα* mit den Gentilnamen versehen waren, für die *τόνοι* gibt er das ganz klar an.

Die Frage läßt sich also so präzisieren: Sind diese sieben Oktachorde abstrakt die klassischen Oktavgattungen, sind sie normalisierte *ἁρμονίαι*, also Stimmungssysteme, oder in irgendeiner Weise diese *ἁρμονίαι* systematisiert als Oktavgattungen im klassischen Sinn. Im ersten und letzten Fall müßte man folgern, daß das klassische Tonsystem geläufig war, so daß eindeutig sieben Oktavgattungen abgeleitet werden konnten und mußten, denn mehr gibt es da nicht (was nun wieder Boethius nicht verstanden haben kann).

Eine Entscheidung ist ersichtlich unmöglich, wenn man nicht die frühere Kritik

⁴¹⁵Die überlieferte Form *ἑπτάχορδα* muß nicht viel bedeuten, es wäre nicht unverständlich, daß nur die verschiedenen Töne des Systems genannt werden sollten, die Oktavverdoppelung also selbstverständlich war.

an Eratokles hinzuzieht; und auf dessen Lehre scheint sich der erste Teil der getadelten Vorläufer zu beziehen. Dann aber ist es unmöglich, daß τὰ ἑπτὰ ὀκτάχορδα Oktavgattungen im klassischen Sinne sind, wie dies bereits dargelegt wurde. Angesichts des ausdrücklich bemerkten Fehlens des wesentlichen Kriteriums, das die Auswahl zwischen intervallisch möglichen und skalisch gültigen Konsonanzgattungen erst möglich macht, der Unterscheidung zwischen Ekmelisch und Emmelisch, ist ja nicht auszuschließen, daß diese sieben ὀκτάχορδα auch unzulässige, ekmelische Oktavstrukturen beinhalten. Zu deuten wäre die Stelle damit im Sinne von *diejenigen sieben Achtsaiter, die sie als ἀρμόιαι bezeichnet haben*. Wie bereits festgestellt wurde: Daß diese Gebilde ebenfalls die Gentilnamen wie Phrygisch etc. gehabt hätten, sagt Aristoxenus nicht, wogegen diese Namen im folgenden Abschnitt als gültige Bezeichnungen der τόνοι bzw. „Register“ oder Lagen auch bei den Vorläufern angegeben werden — die entsprechenden Strukturen müssen ja nicht als τόνοι im Sinne des rationalen Systems verstanden worden sein; Aristoxenus muß natürlich alle „früheren“ Strukturen im Sinne des σύστημα τέλειον interpretieren.

Damit aber bleibt nur die Siebenzahl als potentieller Hinweis darauf, daß es sich hier doch um die klassischen Oktavgattungen gehandelt haben könnte, denn daß Oktavstrukturen vorliegen, könnte sehr wohl Ergebnis einer Normalisierung älterer, partiell — im einem systematischen Sinne — defektiver ἀρμόιαι sein, ist nicht beweiskräftig genug zu widerlegen. Natürlich muß die Zahl *Sieben* in Bezug auf Oktavstrukturen nicht tonsystematischer Natur sein, sie könnte auch so etwas wie eine mythische Herkunft haben, wie bei den Sieben gegen Theben. Ein Bezug zur melisch maximalen Anzahl von Tönen in einer Oktav ist nicht auszuschließen, aber ist auch nicht notwendig ein zwingender Grund, in diesen sieben, Harmoniai genannten Oktachorden die klassischen Oktavgattungen vorauszusetzen, denn genau die für deren Konstituierung notwendige Diskussion hat nach der nicht zu bezweifelnden Aussage von Aristoxenus ja vollständig gefehlt, hat nicht existiert.

Auch wenn also eine ausreichend klare Rekonstruktion der Diagramme und der Schriften etwa des Kreises um Eratokles nicht mehr möglich sein dürfte, so gibt es andererseits keinen Grund, gegen die klaren Aussagen von Aristoxenus ein — tonsystematisch im klassischen Sinne — Wissen um Oktavgattungen und damit um das klassische oder überhaupt ein einheitliches und absolut gesetztes Tonsystem vorauszusetzen. Daß ein erster Rationalisierungsansatz bestehende — es handelt sich durchweg um Hypothesen! — Stimmungssysteme im Sinne des Bezugs auf einen

gemeinsamen Oktavrahmen normalisiert haben könnte, ist denkbar, ein allgemeines Tonsystem ist daraus nicht erwachsen, und hier muß man Aristoxenus folgen, das ist keine Hypothese.

Betrachtet man nun noch die Bedeutung, die dem offenbar für die Charakterisierung des tonsystematischen Rationalisierungsgrades der Harmoniker zu beachtenden Terminus *καταπύκνωσις* zugeschrieben wird, bleiben die Belege in Zusammenhang mit der Kategorie der kontinuierlichen Bewegung, des *συνεχές* in der Melik — es geht hier um das skalische Kontinuum, nicht um die *κίνησις φωνῆς*! Auch hier kann der höchst niedrige Stand der tonsystematischen Rationalität der byzantinischen Theorie einen Hinweis geben: Die Theorie, z. B. der *Papadike*, ist noch in der Lehre der mittelbyzantinischen Notenschrift nicht fähig, zwischen Ganz- und Halbton zu unterscheiden. Daß die Musik wesentlich diatonisch gewesen sein dürfte, hier also eine Parallele zur westlichen Gregorianik bestanden hat, ist wenigstens für die Annahme einer Übertragbarkeit dieser Notation unabdingbare Voraussetzung. Daß der Unterschied zwischen Halb- und Ganzton in der byzantinischen Kirchenmusik überhaupt bestanden hat, ist aber ohne weitere Begründung mit Sicherheit vorauszusetzen. Die „Theorie“ aber kennt als Bezeichnetes der elementaren Tonschritte in beide Richtungen bekanntlich nur eine einzige Größe, eben den einfachen Schritt — gegenüber den Sprüngen, den *πνεύματα*, wie die betreffenden Zeichen für melische Sprünge differenziert in beide Richtungen benannt werden.

Die Antwort, warum die byzantinische „Musiktheorie“ den betreffenden Unterschied nicht macht, kann nicht die sein, daß sie (bzw. natürlich der Sänger) den Unterschied eben nicht kannte; klar ist, daß die jeweilige Melodiegestalt und das intuitiv zugrunde liegende Tonsystem natürlich an jeder Stelle sozusagen garantiert hat, wo der elementare Schritt, die *φωνή*, eben ein Halb- und wo er ein Ganzton war: Die Melodiegestalt und die ihr zugrunde liegende tonsystematische Konvention legen fest, wo zwischen zwei Töne unmöglich noch ein anderer gesetzt werden kann, ob dies nun ein Halbton- oder ein Ganztonabstand war; in der dorischen Kirchentonart ist zwischem dem zweiten und dritten Ton von der *finalis* nach oben der elementare Schritt eben ein Halbton, zwischen dem vierten und fünften ein Ganzton etc. Die *finalis* ist das eigentliche Konzept, das solche Identifikation möglich macht (dies ist allerdings nur im Westen rationalisiert, im Osten aber, trivialerweise, nicht, denn zur Definition von *finalis* gehört wesentlich die rationale, theoretische Unterscheidung zwischen Ganz- und Halbton).

Dies auf die Frage nach melischer Kontinuität etwa im Diatonischen angewandt ergibt, daß eine diatonisch kontinuierliche Bewegung in eine Richtung von der intervallischen Analyse her eben nicht kontinuierlich ist, weil Halb- mit Ganztonintervallen „abwechseln“. Das Gefühl der Kontinuität ist hier nicht Folge einer Sequenz identischer, kleinster zulässiger Intervalle (in eine Richtung durchschritten). Melische Kontinuität ist etwas anderes als intervallische, wenn man *συνεχής* im Sinne einer Sequenz von identischen, kleinsten Abständen darstellen will, etwa Millimeter auf dem Zollstock oder andere Beispiele, die Aristoteles für das jeweils messende Kleinste angibt.

Dieses Phänomen läßt sich trivialerweise so beschreiben, daß die antike Melik ebenso wie die des westlichen Mittelalters (und hypothetisch vorausgesetzt, die des Ostens) keine sozusagen symmetrische elementare Intervallstruktur hat, wenn man so eine solche aus identischen Intervallen bestehende Struktur bezeichnen will, also die Unregelmäßigkeit etwa der diatonischen Skala, die Halb- und Ganztöne in ebenfalls unregelmäßigem Abstand als jeweils kleinste Schritte kennt. Insofern ist melische Kontinuität oder elementare, skalische Folge nicht adäquat durch eine Skala zu bestimmen, die aus den gleichen, kleinsten Intervallen besteht, man müßte denn die jeweiligen konkreten Skalen als Auswahlen bestimmen, z. B. die Dur-Tonleiter als bestimmte Auswahl aus der (im modernen Sinn) chromatischen Grundskala.

Sinnlos wäre eine solche Skala nicht, wie die Aristoxenische Anordnung der *τόνοι* zeigt⁴¹⁶ — in der mittelalterlichen Diatonik wäre eine entsprechende Verwendung des Halbtons theoretisch nicht undenkbar, die Möglichkeit hätte bestanden —, und wie Aristoxenus ausdrücklich bemerkt, s. o., 2.9.3.0.1 auf Seite 1026, da man auf ihr natürlich auch solche „Assymetrien“ messen kann, nur kann sie nicht beanspruchen, eine Darstellung des melischen kontinuierlichen Zusammenhangs zu sein (dabei ist wie gesagt *kontinuierlich* im Rahmen der von vornherein diskreten melischen *κίνησις φωνῆς* zu verstehen); vielleicht wäre der Ausdruck *unmittelbarer Zusammenhang* passender. Genau in diesem Zusammenhang verwendet denn Aristoxenus auch die *καταπέχνωσις*, ed. Macran, S. 119, 15, nachdem er das beliebte Beispiel für Zusammensetzungen generell, die Buchstabenstruktur der Sprache angeführt hat, wo ja auch nur ausgewählte Elemente aufeinanderfolgen können. Im

⁴¹⁶Deren Entbehrlichkeit im Sinne der Generierung aller ihrer Töne, modulo Oktavtransposition, durch diatonische Leitern in diatonischem Abstand Ptolemaeus zeigt.

Gegensatz dazu stehen die Harmoniker:

Ζητητέον δὲ τὸ συνεχές οὐ ὡς οἱ ἁρμονικοὶ ἐν ταῖς τῶν διαγραμμάτων καταπυκνώσεσιν ἀποδιδόναι πειρῶνται, τούτους ἀποφαίνοντες τῶν φθόγγων ἐξῆς ἀλλήλων κείσθαι οἷς συμβέβηκε τὸ ἐλάχιστον διάστημα διέχειν ἀφ' αὐτῶν. οὐ γὰρ ὅτι [μὴ] δυνατὸν διέσεις ὀκτώ καὶ εἴκοσιν ἐξῆς μελωδῆσαι τῇ φωνῇ ἐστίν, ἀλλὰ τὴν τρίτην διέσειν πάντα ποιῶσα οὐχ οἷα τέ ἐστι προστιθέναι, ἀλλ' ἐπὶ μὲν τὸ ὄξυ ἐλάχιστον μελωδεῖ τὸ λοιπὸν τοῦ διὰ τεσσάρων ...

Das *συνεχές*, melischen Zusammenhang, kann man nicht durch eine skalische Folge des kleinsten, melisch überhaupt auftretenden (so darf die Argumentation ergänzt werden) Intervalls, zu erfassen suchen. Denn die Stimme ist nicht fähig, nach zwei Vierteltönen etwas anderes als das Komplementärintervall (zu diesem Halbton) in der Quart zu singen. Barker kritisiert diese Behauptung recht ausführlich⁴¹⁷, was nicht adäquat scheint: Aristoxenus geht es um die Aufstellung eines Tonsystems, um ein solches aufstellen zu können, muß eine entsprechende skalische Ordnung des melischen Tonmaterials zwangsläufig verabsolutiert werden, ein Tonsystem muß als die Ordnungsstruktur verstanden werden, die die Gesamtheit melischer Möglichkeiten erfaßt. Gibt es also in der Melik nur zwei Vierteltöne, dann kann es keine Folge von drei Tönen, in gleicher Richtung, im Abstand von je drei Vierteltönen geben.

Daß Aristoxenus damit eine Konvention absolut setzt (und sich nicht der Methoden moderner historischer Wissenschaft bewußt ist, wie so viele moderne anachronistische „Deuter“), mag von den Möglichkeiten der Stimme her gesehen falsch sein, die Idee des Tonsystems läßt aber keine andere Wahl: Das erkannte bzw. so formulierte Tonsystem ist eine naturgegebene Ordnung, kann nicht anders verstanden werden: Die Natur der melischen Bewegungen aller Melodien zur Zeit und im Umkreis von Aristoxenus beruht auf einem absoluten Tonsystem — das formuliert zu haben, ist die große Rationalisierungsleistung von Aristoxenus! Barker hat diese Leistung offensichtlich unverstanden gelassen.

Ob die Beobachtung von zwei Vierteltönen als eine Möglichkeit in konkreten Melodien der Wirklichkeit entsprochen hat, ist dabei uninteressant, Aristoxenus stellt zwischen allen früher definierten *ἁρμονίαι*, allen Intervallen und allen Systemen, wie auch allen, von Instrumenten und wohl auch Stimmregistern definierten

⁴¹⁷ *Music and Perception: A study in Aristoxenus*, S. 14.

konkreten Lagen durch den Bezug auf die Struktur des *σύστημα τέλειον* und die der *τόνοι* eine rationale, nämlich intervallisch definierte Verbindung her, alle derartigen Erscheinungen lassen sich nun auf das eine Tonsystem, einschließlich seiner Variantenbildung, in *genera* und *disjunkt/konjunkt*, projizieren, das stellt eine grundlegende und für die Folgezeit, eben auch das Mittelalter und damit die abendländische Musikgeschichte zentrale Leistung der Ordnung des melischen Materials dar, die so zu verkennen nicht möglich sein sollte.

Und daraus ist zu schließen, daß die Harmoniker als *συνεχέες* in der Melik die Folge von Vierteltönen — über die angegebene Zahl ist hier nicht zu diskutieren —, eben die *αἱ τῶν διαγραμμάτων καταπύκνωσις*⁴¹⁸, ausgegeben haben. Dies ist ersichtlich falsch. Melisches Kontinuum, melischer Zusammenhang ist in der melischen Wirklichkeit wie oben angesprochen „asymmetrisch“ bzw. auch funktional, jeweils kleinster Schritt im Diatonisch kann der Halbton oder Ganzton sein, die erscheinen auf jeweils verschiedenen Stellen des, so gesetzten, absoluten Tonsystems.

Die Argumentation von Aristoxenus ist also zwingend; seine Begründung der Konvention des Tonsystems durch Naturgegebenheiten trifft natürlich nicht zu, ist aber sozusagen verzeihlich, da er zur Formulierung des Tonsystems unabdingbar dessen Absolutheit, also die Natürlichkeit benötigte. Der Sachverhalt ist trivial,

⁴¹⁸Die Behauptung von Barker, *Aristides Quintilianus and Constructions in Early Music Theory*, S. 194, daß es dann auch nicht „katapyknotische“ Vierteltondiagramme gegeben haben müsse, ist aus der Formulierung jedenfalls nicht abzuleiten *‘in the compression of their diagrams’ are phrases which suggest the existence of an uncompressed diagram*. Dies folgt nicht zwingend, zumal wenn man Barkers struktureller Begründung nicht folgen kann, d. h. nicht unreflektiert einfach das klassische Tonsystem voraussetzt, und außerdem beachtet, daß Aristoxenus natürlich auf dem Boden dieses Systems stehend, potentiell bei der Beurteilung der Vorgänger anachronistisch formuliert.

Der Plural ergibt sich ganz natürlich, wenn man eine unverbundene, d. h. eben nicht tonsystematisch vereinheitlichte Gesamtstruktur voraussetzende intervallische Analyse einzelner *ἀρμονίαι* als Leistung solcher Diagramme voraussetzt; deren Struktur aber war die *καταπύκνωσις*, das Vierteltonraster; man kann den Genetiv als subjectivus ansetzen, eben die *καταπύκνωσις* als Eigenschaft oder „Tätigkeit“ der Vierteltondiagramme. Und daß es sich um Vierteltonraster gehandelt haben muß, ist zumindest nicht zu bezweifeln. Hätten die Harmoniker schon ein umfassendes Gesamtsystem besessen, wäre die Polemik von Aristoxenus nicht nur absurd, sondern in ihrer Haltlosigkeit auch leicht widerlegbar. Daß Aristoxenus aber nicht so sorglos polemisiert, dürfte jedem Leser bewußt werden.

man kann ein abstraktes Raster⁴¹⁹ vorgeben, auf dem dann die Möglichkeiten als Auswahl erscheinen können, oder man formuliert ein Tonsystem, das von vornherein alle möglichen Erscheinungen melischer „Assymetrie“ in der genannten Weise einheitlich darstellen soll.

Wesentlich ist aber, daß das Verfahren der Harmoniker nach der klaren Angabe von Aristoxenus gerade nicht zur Formulierung eines Tonsystems führt. Das Vierteltonraster läßt offensichtlich jede, wahrscheinlich zu Oktavstrukturen ergänzte *ἀρμονία* als skalische Gestalt an sich, aber nicht als Teil eines nun alle *ἀρμονία* umfassenden allgemeinen Tonsystems erscheinen; hier liegt doch offenbar die eigentliche Leistung von Aristoxenus, nämlich in der Aufstellung eines einheitlichen Tonsystems für jede melische Gestalt.

Wenn Aristoxenus die *Wahrnehmung* als naturgegebenen Maßstab setzt, und nicht die musikhistorische Konvention, ist das objektiv zwar unzutreffend, von seiner musikalischen Umgebung her gesehen, aber sinnvoll — hätte Aristoxenus erst einmal alle „barbarischen“ Tonsysteme prüfen, Musikethnologie und historische Musikwissenschaft studieren sollen, um den Rahmen der wahrnehmungsmäßigen und historisch konventionellen Faktoren des antiken, wirklichen, Tonsystems zu bestimmen? Dazu hätte er wesentlich mehr als nur ein Jahrtausend überspringen müssen, um zu solchen Gedanken zu kommen. Seine Leistung der Formulierung eines absoluten Tonsystems war für Jahrtausende maßgeblich, und das ist doch auch etwas, nämlich eine schöpferische Leistung des Geistes, die der modernen Musikwissenschaft weitestgehend verschlossen ist, obwohl sie von dieser „Erfindung“ profitiert.

Die Bedeutung des Wortes *κατάπύκνωσις* in diesem Zusammenhang aber weist eindeutig auf die Vierteltonstruktur hin. Nur diese, nicht etwa eine Reihung von Transpositionsskalen, in denen die verschiedenen Oktavgattungen auf jeweils der gleichen Tonhöhe erscheinen, kann die Aussage von Aristoxenus erklären. Gerade solche Vierteltonraster als melische Kontinuität zu bezeichnen und zu glauben, damit das Wesentliche einer Analyse der melischen Ordnungsstrukturen erfaßt zu haben, ist Unsinn. Deshalb bezeichnet *κατάπύκνωσις* hier wie zu erwarten eben dieses Vierteltonraster als Darstellungsmittel (ein potentielles Rudiment solcher Leh-

⁴¹⁹Vgl. auch die Schilderung von Barker, *Aristides Quintilianus and Constructions in Early Music Theory*, S. 193. Er spricht in diesem Rahmen von *theoretical continuity*, die ausweislich der Aussagen von Aristoxenus nicht gegeben sein kann.

re könnte sich bei Martian erhalten haben, so unwahrscheinlich dies auch zu sein scheint, s. o., Anm. 90 auf Seite 170).

Daß sich somit auch die oben so genannte einfache Deutung des Begriffes *καταπέκνωσις* begründen läßt, die übrigens Platos Kritik an den Saitenquälern bestätigt, s. u., *Rep.* 531 a, wird auch von der fast wörtlichen Wiederholung der Argumente gegen das Vierteltonraster in ed. Macran, S. 143, 15, bestätigt, wo dargelegt wird, daß eine Definition des *συνεχές* in der Melik unmöglich durch das kleinste Intervall, aber auch nicht durch gleiche Intervalle (und auch nicht regelmäßig durch ungleiche) definiert werden kann: Der Umstand, daß im Diatonischen an bestimmten Stelle ein Halbton gesungen wird, bedeutet nicht, daß der Halbton melischen Zusammenhang des Diatonischen repräsentiert; das tut er nur an bestimmten Stellen. Die Eigenschaft, *kleinster Schritt* zu sein, ist funktional von der Stellung im Tonsystem abhängig; hat man ein solches nicht definiert, kann ein solcher Definitionsfehler entstehen:

ἀπλῶς μὲν οὖν εἰπεῖν κατὰ τὴν τοῦ μέλους φύσιν ζητητέον τὸ ἐξῆς καὶ οὐχ ὡς οἱ εἰς τὴν καταπέκνωσιν βλέποντες εἰώθησαν ἀποδιδόναι τὸ συνεχές. ἐκεῖνοι μὲν γὰρ ὀλιγωρεῖν φαίνονται τῆς τοῦ μέλους ἀγωγῆς: φανερόν δ' ἐκ τοῦ πλήθους τῶν ἐξῆς τιθεμένων διέσεων, ... ὥστ' εἶναι φανερόν ὅτι τὸ ἐξῆς οὐτ' ἐν τοῖς ἐλαχίστοις οὐτ' ἐν τοῖς ἀνίστοις οὐτ' ἐν <τοῖς> ἴσοις ἀεὶ ζητητέον διαστήμασιν, ἀλλ' ἀκολουθητέον τῇ φύσει.

Zwei Probleme — in Hinblick auf die melische Wirklichkeit — bietet ja das Verfahren des Vierteltonrasters als offenbar behauptete Wiedergabe des melisch *συνεχές*: Die Gleichheit der Intervalle und ihre Kleinheit. Hier geht es offensichtlich um dieses Merkmal der Diagramme von Harmonikern, nicht um irgendwelche tonsystematischen Strukturen. Damit aber scheint die gestellte Frage in soweit erledigt, als die Angaben von Aristoxenus die (unreflektiert gemachte) Voraussetzung eines Tonsystems auch nur von der Idee her vergleichbar mit dem klassischen Tonsystem für die Vorläufer von Aristoxenus sehr unwahrscheinlich macht.

Man muß im Gegensatz zu A. Barker, um dem Wort *καταπέκνωσις* einen Sinn geben zu können, offenbar nicht auf solche Strukturspielereien zu rekurrieren, wie sie die Transposition von Oktavgattungen auf die gleiche Tonhöhe bedeutet, also die Verwendung der „diatonisch“ brauchbaren Transpositionsskalen. Dies kann erst das Denken mühelos leisten, das durch die Selbstverständlichkeit des klassischen

Tonsystems bestimmt ist — wie dies Ptolemaeus vorstellt, der natürlich auf das in der Anzahl der *τόνοι* erweiterte Aristoxenische System reagiert.

Die Faszination solcher Transpositions- bzw. Permutationsübungen für neuere Interpreten wird auch erkennbar in der Deutung der babylonischen musiktheoretischen Texte, die Verf., *Über die babylonischen theoretischen Texte zur Musik, zu den Grenzen der Anwendung des antiken Tonsystems*, als anachronistisch bewertet. Auch da ist die Begeisterung für entsprechende Musterbildung im „asymmetrischen“ Tonsystem so groß, daß nach der historischen Bedingtheit dieses Systems nicht gefragt wird, seine Rationalität also für alle Zeiten vorausgesetzt wird.

2.9.3.0.2 Zu neueren Deutungen Angesichts der Schwierigkeit, wenn nicht Unmöglichkeit, die Formulierung des klassischen Tonsystems mit seiner Funktion der Erfassung jeder Art von melischen Strukturen bereits den Harmonikern zuzuordnen, bleibt natürlich die sozusagen umgekehrte Frage, welchen Rationalisierungsbeitrag die Harmoniker denn nun geleistet haben könnten. In seinem Beitrag *Hoi kaloumenoi harmonikoi* geht Barker auf dieses Problem unter anderem durch Verweis der Leistung, das kleinste, ja auch nach Aristoxenus nicht durch die Methode der Konsonanz, d. h. die Abstraktion von Stimmungsverfahren in Quarten und Quinten, zu definierende Intervall zu finden. Plato macht übrigens in seiner bekannten satirischen Bemerkung zu den *Saitenquälern*, *rep.* 531 a, deutlich, daß es sich hierbei um ein geradezu extrem empirisches Unterfangen bzw. dessen Ergebnis handeln muß:

... *Νῆ τοὺς θεοὺς, ἔφη, καὶ γελοίως γε, πυκνώματ' ἅττα ὀνομάζοντες, καὶ παραβάλλοντες τὰ ὄντα, οἷον ἐκ γειτόνων φωνῆν θηρευόμενοι, οἱ μὲν φασιν ἔτι κατακούειν ἐν μέσῳ τινὰ ἤχην καὶ σμικρότατον εἶναι τοῦτο διάστημα, ὡ μετρητέον, οἱ δὲ ἀμφισβητοῦντες ὡς ὅμοιον φθεγγομένων. ἀμφοτέροι ὄντα τοῦ νοῦ προστησάμενοι. Σὺ μὲν, ἦν δ' ἐγώ, τοὺς χρηστοὺς λέγεις τοὺς ταῖς χορδαῖς πράγματα παρέχοντας καὶ βασανίζοντας, ἐπὶ τῶν κολλόπων στρεβλοῦντας ...*

Natürlich steht hinter dieser für Plato lächerlichen Empirie — übrigens ein echtes Experiment — eine abstrakte Idee, nämlich die, auch in der Melik das kleinste, alle anderen messende Element zu finden. Wahrscheinlich verunklärt Plato die Terminologie bewußt ein wenig, wenn er den eventuell noch zu findenden Klang

einfach mit dem kleinsten Intervall identifiziert — ihm kann es hier ja nicht auf ein adäquates Eingehen auf die betreffenden *Saitenquäler* gehen, es handelt sich um ein Beispiel für Dummköpfe, die ein sinnliches Urteil als verlässlich, als Grundlage setzen wollen.

Es ist klar, daß ein kleineres Intervall nur gefunden werden kann, wenn man nachweisen kann, daß ein bestehendes Intervall „hörbar“ durch einen Mittelton in zwei Teile zerlegt werden kann. Interessant ist an der letzteren Formulierung übrigens auch, daß das Verfahren in seiner ganzen empirischen Unvollkommenheit und vor allem Subjektivität offenbar von einer Zweiteilung ausgeht, was Plato natürlich nicht explizit sagt, daß dieses Verfahren ein Echo bei Aristoteles gefunden haben dürfte, kann man o. nachprüfen, 376 auf Seite 1001.

Die Frage ist aber nun zu stellen, ob dieses so empirische Verfahren in der Bestimmung gerade des Viertels des Ganzton als kleinstes melisches Intervall — diesen Zusammenhang nennt Plato nicht — ebenfalls eine empirische Entsprechung hat, das sich, in Anschluß etwa an Barker als die Leistung charakterisieren läßt, die erkennt, daß dieses kleinste, empirisch festlegbare Intervall tatsächlich in vierundzwanzigfacher „Addition“ die Oktav ergibt.

Daß man empirisch sicher noch kleinere Intervalle feststellen konnte, dürfte nur ein Hinweis darauf sein, daß die von Plato geschilderte Tätigkeit der *Saitenquäler* nicht einfach zu identifizieren ist mit der Aufstellung von Vierteltonrastern. Insofern ist also von vornherein eine Abstraktionsleistung festzustellen: Die Harmoniker stellen Skalen auf, die sie durch das melische $\sigma\nu\nu\epsilon\chi\acute{\epsilon}\zeta$, den Viertelton definieren. Damit aber ist natürlich die empirische Grenze, die Unterscheidungsleistung des melischen Hörens, das man von der absoluten Differenzierungsmöglichkeit, sozusagen der Leistungsfähigkeit des *Ohres als Meßgerät* unterscheiden sollte⁴²⁰ nicht mehr gegeben, wie ungenau diese auch gewesen sein mag.

Es ist klar, daß man bei Systematisierung der ursprünglichen, auf Olympus zurückgehenden Enharmonik, die bekanntlich durch den Großterzsprung charakterisiert war, d. h. Anpassung an das klassische System, speziell bei der Durchsetzung

⁴²⁰Wobei noch an Abhängigkeiten von Lautstärke, Schalldruck, und Tonhöhe, Frequenz, zu denken ist. Ein Maß für die antiken Bestimmungsmöglichkeiten kann man aus E. Zwicker und H. Fastl, *Psychoacoustics, Facts and Models*, Berlin et al., 1990, S. 156 ff., Kap. 7, entnehmen.

des Tetrachordmodells mit strikt vier Tönen zwangsläufig den Viertelton erhält: Das Komplementärintervall zum Großterzsprung von Olympus ist eben der Halbton, will man diese Bewegungsform also auf vier konstituierende Töne aufteilen, erhält man zwangsläufig zwei halbe Halbtöne: Die absolute Sicherheit, daß das so schwer konkretisierbare klassische Enharmonische nicht auch Ergebnis von formalen, systematischen Erwägungen oder Zwängen ist, dürfte fehlen — wie sehr etwa die *ἀρμονίαι* von Aristides systematisiert worden sind, um als Vorläufer dienen zu können, ist kaum mit Sicherheit abzuschätzen. Auf solche Probleme soll hier aber nur hingewiesen werden.

Wesentlich für die Frage nach der Empirie der Vierteltöne ist aber die Lösung des Problems, ob eine exakte Bestimmung, wie sie Barker in dem genannten Beitrag recht anschaulich schildert, wirklich empirisch war — das Postulat einer rein empirischen Erkenntnis, daß 24 solche Abstände eine Oktav bilden, erscheint nicht gerade trivial —, also nicht etwa Ergebnis von formalen Systemzwängen sein kann (Barker jedenfalls stellt keinen entsprechenden Versuch an, bleibt also hierin ganz Platonisch). Immerhin fällt hier auf, daß der Halbton, die Hälfte eines Ganztons eine geläufige Konzeption zumindest bereits vor der Formulierung des klassischen Tonsystems gewesen sein dürfte.

Das Halbteilungsprinzip war also formal bzw. als Begriff bereits fest vorgegeben bzw. kann so vorausgesetzt werden: Dritteltonne jedenfalls — auf die *χρόαι* von Aristoxenus ist noch hinzuweisen — sind nicht geläufig, für die Melik war die Halbierung offenbar selbstverständlich, so daß die Idee einer entsprechenden Fortführung des Verfahrens, eben die Halbierung zum Viertelton auch formal nicht gerade fern gelegen haben dürfte. Im Text von Euklid jedenfalls erscheint der Halbton zum ersten Mal, ed. Jan, S. 161, 15. Satz, als Begriff an sich, nicht als erst zu definierende Größe! Vom mathematischen Verfahren ist dies ein Lapsus, von der Melik her aber war der Begriff so trivial, daß ein solcher Lapsus geschehen konnte (der Satz betrifft die Anzahl von Ganztönen in der Oktav). Anschließend folgt dann der Beweis, daß der Ganzton eben nicht halbiert werden kann, auch ein deutliches Anzeichen, daß in der Lehre der Melik diese Vorstellung geläufig war, in dieser Hinsicht müssen die Voränger von Aristoxenus also Aristoxenisch gewesen sein, dennoch zeigt ihr Vierteltonraster, daß sie von der eigentlichen Struktur des Tonsystems nichts gewußt haben, nach Aristoxenus also die musikalische Wahrnehmung nicht benutzt haben, die eben höchstens zwei Vierteltöne nacheinander hören kann (entsprechend

die Ausführung, die Leistung der *φωνή*.

Und schließlich wäre auf die Bemerkung von Aristoteles zu verweisen, ed. Jan, S. 16, 19, daß das der Zahl nach Kleinste, die Einheit, nicht immer das Maß darstellt, sondern wie in der Musik das Doppelte, zwei Vierteltöne, also der Halbton, der als eigentliches kleinstes Intervall wenigstens der Aristoteles geläufigen Tradition nach zu gelten hat. Auf weitere Implikationen dieser Aussage ist nicht weiter einzugehen, obwohl auch hier ein Grund zur Frage nach der Wirklichkeit der Vierteltöne gegeben sein dürfte, wesentlich ist die Selbstverständlichkeit des Halbteilungsprinzips. Aus diesen noch zu ergänzenden Hinweisen ergibt sich aber, daß die Annahme einer wirklich empirischen Entdeckung der Vierteltonnatur des in der Melik aktuell verwendeten kleinsten Intervalls zumindest nicht beweisbar ist, der rein formale Grund der Fortführung eben des Halbteilungsprinzips ist nicht nur möglich, sondern scheint auch natürlicher zu sein. Schließlich sagt ja auch Aristoxenus, daß die Bestimmung dieses Intervalls als Auswahl aus dem Kontinuum der nicht aus dem „Quintzirkelverfahren“ (II, 55), ableitbaren Intervallabstände, also von allem, was kleiner als ein Halbton ist, nie exakt sein kann.

Damit aber ist wahrscheinlich oder wenigstens nicht auszuschließen, daß die Idee der Vierteltonraaster für skalische Gebilde, also wohl zunächst *ἄρμονίαι*, auf dem abstrakten Programm des kleinsten Maßes beruht; und als solches wurde dem Halbteilungsprinzip folgend der Viertelton als dieses Maß, als die Einheit bestimmt. Grundlage des Verfahrens der Diagramme wie auch die Bestimmung des kleinsten Intervalls, der intervallischen Einheit, kann, ja dürfte mit einiger Wahrscheinlichkeit zwei abstrakte, formal zu verwirklichende Begriffsbildungen sein.

Damit wird die Leistung der abstrakten Intervallanalyse, und zwar als jeweils Vielfaches der Einheit verstanden, aber nicht verkleinert. Und dies haben die Harmoniker offensichtlich durchgeführt: Melodien werden auf ihre *ἄρμονίαι* zurückgeführt, was als Stimmungsverfahren eine gewisse Hilfe durch das Instrument besaß, und diese *ἄρμονίαι* als Auswahlen aus der als das melisch *Zusammenhängende* definierten Vierteltonskala analysiert. Es ist klar, daß mit der von Aristoxenus auch nicht bestrittenen, in Martianus Capella 933 f. zum *taedium* durchgeführten, Verwendbarkeit des Vierteltons als gemeinsame Einheit entsprechende Skalen bzw. Raster natürlich auch das klassische Tonsystem hätten darstellen können.

Gerade dies ist aber auwweislich der Aussage von Aristoxenus nicht getan worden. Was offenbar gefehlt hat, war der tonsystematische Vergleich, die Harmonisierung oder Projektion der Strukturen auf das eine, klassische Tonsystem. Wieweit und ob die anzunehmende bzw. zu erschließende Normalisierung der *ἄρμονίαι* zu Oktavstrukturen und vielleicht auch deren Beschränkung auf sieben bereits Vorläuferstrukturen geschaffen hat, derer sich die Formulierung des klassischen Tonsystems bedienen konnte, ist aus den Worten von Aristoxenus nicht zu erkennen — seine durchgehenden Verweise darauf, daß die zur Konstituierung dieses klassischen Tonsystems unabdingbare Diskussion von Relationen, Konsonanzgattungen etc. nicht geleistet worden sind, weist eher auf eine Art Nebeneinander der betreffenden Oktavstrukturen hin.

Klare Aussagemöglichkeiten sind hier nicht zu erwarten. Erkennbar wird aber, daß die Existenz des Instruments und darauf fest gegebener Strukturen, z. B. von Saitennamen und Stimmungsverfahren die Rationalisierung des Tonsystems gegenüber einer rein vokalen Musikkultur erheblich erleichtern mußte; das westliche Mittelalter konnte erst durch die „Unterwerfung“ der strikt rein vokalen Musik der Liturgie unter das Instrument, wie es die antike Theorie vorgab, zur Rationalisierung finden — mit einem Erfolg, der der antiken Vorgabe noch verwehrt gewesen ist.

A. Barker geht nun in seiner, von Richter in seinem Beitrag *Pathos und Harmonía*, Frankfurt et al., 2000, S. 24 ff., getreulich wiederholten, aber nicht kritisch beurteilten⁴²¹ Deutung bzw. Zusammenführung der drei Aussagen zu den *ἄρμονίαι* bei Aristides vor allem von einer Neuinterpretation der Aufzählung der Oktavgat-

⁴²¹**Neuere Vorstellungen zur Relation von τόνοι und Oktavgattungen** Geradezu absonderlich ist es, daß Richter, ib., S. 23, davon spricht, daß *Die beiden Darstellungsweisen, Oktavgattungen und Tonoι ... von Klaudios Ptolemaios ... verbunden* worden seien. Wer das leicht zu verstehende 3. Kapitel des 2. Buches betrachtet und dies mit der Aussage des 5. Kapitels vergleicht, kann nie auf den Gedanken kommen, daß für Ptolemaios Oktavgattungen und Transpositionsskalen in irgendeiner Weise verbunden gewesen sein könnten — von der Absonderlichkeit, Oktavgattungen und Tonoι als zwei *Darstellungsweisen* von was auch immer anzusehen, ganz abgesehen —: Die Gattungen der Konsonanzen werden, im 3. Kapitel, klar auf das *σύστημα τέλειον* bezogen, indem nämlich die jeweiligen Ausschnitte aus dem vollständigen System nach der Stellung des diazeuktischen Ganztons in ihnen gezählt wird — an sich ist die Anordnung ja ohne Interesse. Ptolemaeus wählt ausdrücklich die jeweilige Gattung als erste, die den diazeuktischen Ganzton oben — in

moderner Ausdrucksweise — hat (vgl. die Anordnung bei Cleonides, ed. Jan, S. 197, 5, ... οὐ πρῶτος ὁ τόνος ἐπὶ τὸ ὄξύ); er ist sich also völlig klar darüber, daß auch Oktavgattungen, von denen es sieben geben muß — διὸ καὶ τοσαῦτα ἐστὶν εἶδη καθ' ἕκαστον, ὅσοι καὶ τόποι τῶν λόγων, ed. Düring, S. 49, 17 — Ausschnitte aus dem σύστημα τέλειον sind.

Wer dann das folgende, 4. Kapitel des 2. Buches zur Kenntnis nimmt, erfährt nicht nur den Grund für die Bezeichnung τέλειον, sondern auch ganz klar, daß dieses Gesamtsystem, das Tonsystem, *sämtliche Konsonanzen nebst allen ihren Gattungen umfaßt*, transl. Düring, S. 65, τέλειον δὲ σύστημα λέγεται τὸ περιέχον πάσας τὰς συμφωνίας μετὰ τῶν καθ' ἑκάστην εἰδῶν, ed. Düring, S. 50, 15 (Ptolemaeus ist hier ganz Aristoxenisch). Die dann schließlich im 5. Kapitel erklärte Differenzierung zwischen den Tonnamen nach Dynamis und Thesis — die nicht einfach zu vermengen ist mit der Kategorie der δύναιμις bei Aristoxenus — schließlich läßt ebenfalls ganz klar erkennen, daß es sich hier um die Transpositionsskalen handelt, in denen die jeweiligen Gattungen, also auch die Oktavgattungen enthalten sind: Die Oktavgattungen sind immer zwischen den betreffenden dynamischen Tönen eingeschlossen, ed. Düring, S. 53, 17.; die erste Gattung also wird immer eingeschlossen von ὑπάτη ὑπάτων und παραμέση. Noch deutlicher kann man den grundsätzlichen Unterschied zwischen Oktavgattung und τόνος eigentlich nicht mehr verdeutlichen. Dies tut im übrigen ja auch schon die Terminologie, die von εἶδη, vielleicht auch σχήματα τῶν εἰδῶν bzw. von τόνοι spricht. Eigentlich sollte eine solche Verwirrung der Größen daher nicht mehr vorkommen: Die Oktavgattungen sind Teile des σύστημα τέλειον, dieses ist Teil des Systems der τόνοι!

Was Richter und seine Vorgabe vielleicht etwas verwirrt hat, dürfte der Inhalt von Kapitel 9 des gleichen Buches sein. Da geht es Ptolemaeus aber nicht um eine Gleichsetzung oder Verbindung von Oktavgattungen und Transpositionsskalen, sondern nur um die Erklärung, warum eigentlich nur sieben Transpositionsskalen vonnöten sind: Der Aristoxenische Schematismus, der sich allerdings in der Praxis durchgesetzt hat, also der Bezug auf eine abstrakte Halbtonskala erscheint Ptolemaeus deshalb als unpassend, weil damit dann ja Abstände formuliert sind, die in der Wirklichkeit des σύστημα τέλειον nicht zu finden sind: Im Grunde setzt Aristoxenus bzw. die auf ihn zurückgehende Theorie, die ja auch die notationsmäßige Wirklichkeit darstellt, das moderne Zwölftonsystem, auf dessen Grund dann die einzelnen Tonarten, d. h. Transpositionsskalen, die immer identische Struktur des οὐ σύστημα τέλειον genau in der Weise als Auswahl erscheinen wie die modernen Dur- und Moll-Modalitäten (genauer modulo dieses Unterschieds), ed. Düring, S. 60 ff. — erklärbar wird die Kritik von Ptolemaeus an dem für die Praxis genauso wie das Dur-Moll-System etwa in der Verwirklichung des *Wohltemperierten Klaviers* brauchbaren System von Aristoxenus aus seinem absoluten Verständnis des Begriffes σύστημα τέλειον: Eigentlich können nicht mehr Töne vorkommen, als dieses Grundsystem vorgibt, natürlich modulo chromatischer Verschiebungen der Tonlage.

tungen nebst ihren Gentilnamen aus. Aristides — dies wird sinnvoller Weise von Martian nicht aufgenommen, 954 — gibt nach der üblichen Aufzählung als Ausschnitte noch eine Möglichkeit der Charakterisierung dieser Gattungen dadurch an, daß man sie auf einen festen Ton bezieht, d. h. sozusagen von einem identischen Ton ausgehen läßt. Von den Genera spricht Aristides hier nicht, aber es ist klar, daß man, wenn man will, diese Aussage bei Voraussetzung des diatonischen Genus auf einer Halbtonskala durchführen kann, bei Voraussetzung des enharmonischen Genus aber eine Vierteltonskala bzw. ein Vierteltonraster benötigt.

In jedem Fall ist klar, daß die Oktavgattungen auf ein und denselben „Anfangston“ bezogen im einheitlich verstandenen *σύστημα τέλειον* nicht darstellbar wären: *D E F G a h c d* etwa auf *F* bezogen ergibt natürlich *F G As B c des es f*: Das von Aristides angegebene zweite Verfahren der Darstellung der Genera verlangt also essentiell die Transpositionsskalen, und zwar in der Form der einmaligen Darstellung bei Ptolemaeus, ed. W.-I., S. 15, 15:

Gegenüber dem für die Praxis offenbar hervorragend brauchbaren System von Aristoxenus läßt Ptolemaeus also nur die im Rahmen des Grundsystems verschiedenen Transpositionsskalen zu, also um einen modernen Vergleich durchzuführen, mit C-Dur als Grundtonart, D-Dur, E-Dur, F-Dur, etc., aber nicht *Cis-Dur*, weil dies ja nicht im Grundsystem vorhanden ist. Die Praxis sowohl der Antike als auch der neueren Harmonik hat den Wert der Ptolemaeischen Einschränkung ausreichend gezeigt. Einen Grund zur Verwechslung von Oktavgattung und Transpositionsskala gibt der Text von Ptolemaeus aber auch hier an keiner Stelle.

Er sagt sogar deutlich genug, daß seine Reduzierung — dies ist seine Kritik faktisch — von der Brauchbarkeit modulatorischer Beziehungen (mit)bestimmt ist, ed. Düring, S. 62, 13: ... *ὡς οὐχ οὕτως τῆς εἰς τοὺς ἐφεξῆς τόνους μεταβάσεως πρόσφορον ποιούσης τὴν μεταβολήν, ὡς τῆς εἰς τοὺς ταῖς πρώταις διαφέροντας συμφωνίας.*

Damit wären Modulationen zwischen C-Dur und Cis-Dur eben von vornherein unerträglich, während man angenehm von C-Dur nach G-Dur gehen kann; auch von C-Dur nach D-dur ist die Modulation noch natürlich. So kann man die Aussage von Ptolemaeus in modernem Sinn erklären: Die postulierte Gleichheit der Anzahl von Oktavgattungen und Transpositionsskalen setzt beide Größen nicht in strukturellen oder funktionalen Zusammenhang, sondern ergibt sich zwangsläufig aus der konsequenten Interpretation des Begriffs *σύστημα τέλειον*! Welche Modulationsabstände — z. B. durch die Abstände der jeweiligen *μέσαι* repräsentiert — üblich waren, findet man auch bei anderen Autoren, wenn man den Index von Jans Ausgabe zuhilfe nimmt.

... τὸ δ' ἀπὸ μέσης ὑποδώριον. ἐκ δὴ τούτου φανερόν ὡς καὶ ταῦτ' ὑποθεμένοις σημεῖον πρῶτον, ἄλλοτε ἄλλη δυνάμει φθόγγου κατονομαζόμενον, ἐκ τῆς τῶν ἐφεξῆς φθόγγων ἀκολουθίας τὴν τῆς ἀρμονίας ποιότητα φανεράν γενέσθαι συμβαίνει.

... *Das Hypodorische aber von der Mese nach oben. Daraus aber ist klar, wenn man diesen das gleiche Zeichen als erstes setzt, das jeweils nach der anderen Funktion des Tons anders zu benennen ist, aus der Folge der Töne die Art der jeweiligen Harmonia sichtbar wird.*

Der Anschluß ist merkwürdig, weil die Aufzählung der Ausschnitte ja kein Grund für die andere Darstellung ist; und die Annahme von Barker, daß eine solche Transposition den Vergleich der intervallischen Relationen wesentlich erleichtern würde, ist nicht überzeugend. Der Sachverhalt ist trivial: Man sucht nach der Transpositionsskala, in der die gewünschte Oktavgattung auf dem festgehaltenen Ton fällt (d. h. von ihm, in welcher Richtung auch immer ausgeht; genau wie es im vorangehenden „modernen“ Beispiel erläutert wurde). Dabei verweist die Verwendung des Wortes *σημεῖον* eigentlich auf die Notation; und gerade diese setzt ja die Transpositionsskalen der klassischen Theorie voraus.

Es ist also geradezu wahrscheinlich, daß hier eine Art Übung in der Notation zugrunde liegen könnte, weil eine Übung im Umgang mit Transpositionsskalen eigentlich dasselbe bedeutet: Die Verschiebung „so lange“, bis jeweils ein gleicher „Anfangs“ton erreicht ist — da Oktavgattungen per definitionem keine funktionalen Tonnamen besitzen, es handelt sich ja um Ausschnitte, kann man natürlich nicht etwa von entsprechend transponierten Mesen der Oktavgattungen sprechen, sondern nur von den entsprechend transponierten Mesen der die „gewünschte“ Oktavgattung umfassenden Transpositionsskalen. Und genau das leistet denn auch die klassische Notation, die aus Alypius bekannte Notation!

Bemerkenswert ist der Hinweis, daß der jeweilige, tonhöhenmäßig identische Anfangston — Aristides bzw. seine Quelle setzt Note mit Ton gleich — dann eine andere Dynamis bekommt: Oktavgattungen haben wie gesagt keine kennzeichnenden Tonnamen wie *προσλαμβανόμενος* etc., dies kommt dem *σύστημα τέλειον* zu. Also kann es auf dem Niveau der von Aristides rekapitulierten Theorie nur darum gehen, daß sich die vorher genannten „Anfangs“töne entsprechend verändern, dies aber setzt Transpositionsskalen voraus.

Der Ton *ὑπάτη μέσων*, der den Dorischen Oktavausschnitt charakterisiert, muß beim Hypolydischen zur Parhypate werden, dynamisch gesprochen. Dies aber ist keine Veränderung von irgendwelchen hypothetisch gesetzten Funktionstönen in Oktavgattungen, sondern ganz klar die von entsprechend gelagerten Transpositionsskalen. Die strukturelle Darstellung ist trivial: Man verwendet einfach diejenigen Transpositionsskalen, die im Abstand der (partiell natürlich notwendig „verschoben“) Töne des *σύστημα τέλειον* stehen, tut also genau das, was Ptolemaeus zur Reduktion der Transpositionsskalen auf die Anzahl der Oktavgattungen bewegt hat⁴²²; eine irgendwie gemeinte tiefere Verbindung von Oktavgattung und Transpositionsskala ist damit nicht geschaffen oder gemeint: Suche von C-dur aus die Transpositionsskala, die die Oktavgattung *D – d* auch *C* liefert, also *C D Es F G a b c*, welcher, modern gesprochen, „Tonart“, antik Transpositionsskala, das zugehört, ist leicht zu erkennen.

Die Frage nun aber ist, ob die Vorstellung einer *δύναμις φθόγγου* in dieser Weise tatsächlich auf die Zeit von Eratokles, dem von Aristoxenus an zwei Stellen namentlich genannten und negativ beurteilten Vorläufer bezogen werden kann, wobei eine gewisse Parallele zum Verfahren der Reduktion der Transpositionsskalen von Ptolemaeus zufällig sein kann: Die Aufgabe, die sieben Oktavgattungen so zu plazieren, daß ihre „Anfangs“töne auf identische Tonhöhe — von einer Anfangsoktavgattung ausgehend — fallen, bedeutet, daß man die entsprechenden Transpositionsskalen finden muß, also sieben, die dann auch entsprechend in — bei diatonischem Genus — diatonischem Abstand von einander stehen müssen. Die Verwandtschaft ergibt sich also zwangsläufig aus der Aufgabenstellung. Dennoch ist natürlich nicht auszuschließen, daß eine solche Aufgabenstellung bei Aristides Quintilianus überhaupt von Ptolemaeus und seiner Theorie angeregt worden sein könnte; für eine frühe Zeit, die vor Aristoxenus kann natürlich das Prinzip gleichgestimmter Rahmensaiten und verschiedener Binnenstimmung vorausgesetzt werden, also *ἁρμονίαι* verstanden als Stimmungen; da liegt ein solches festes Rahmenintervall bzw. Rahmentöne nahe.

⁴²²Denn es stünde in wesentlichem Gegensatz zur Bedeutung des Begriffs *σύστημα τέλειον*, wenn die Skala der Transpositionsskalen das von diesem System gegebene und absolute Arsenal an Tonabständen übertreffen würde. Das kann aufgrund des Namens nicht sein, ist es aber bei den Aristoxenischen 13 bzw. später 15 Transpositionsskalen: Da die Transpositionsskalen im Abstand von Halbtönen stehen, ist eine solche Auswahl trivialer Weise möglich.

Ein Tonsystem hat man damit noch nicht.

Die moderne Parallele als Metasprache benutzt bedeutet also wie angesprochen eine Transposition des 1. Kirchentons, die Oktavgattung auf *D* auf den Ton *C* nichts anderes als die Transposition der gesamten Skala von *C*-Dur auf *B*-Dur. Das Ganze ist sinnvoll also nur in Hinblick auf die sieben Transpositionsskalen von Ptolemaeus; hinzu kommt aber noch der Umstand, daß die antiken Oktavgattungen in keiner Weise mit den erst sekundär mit Oktavgattungen identifizierten Kirchentönen zusammenhängen. Wie gesagt, Oktavgattungen haben keine Mesen, erst recht keine *finales*. Dieser Unterschied ist unbedingt zu beachten, bevor man einfach und anachronistisch die klassischen Oktavgattungen der Antike als *modi* oder irgendwie modale Strukturen mißversteht.

Barkers These postuliert einen solchen Zusammenhang, also die Existenz nicht nur einer abstrakten Vierteltonleiter — die übrigens dem Denken von Aristoxenus nicht völlig widerspricht (vgl. etwa Martianus, 933) —, sondern eines Bewußtseins entsprechender dynamischer Funktionen und des Bezugs auf das vollständige Tonsystem und sogar noch der Transpositionsskalen, deren Bestimmung nach der Auskunft von Aristoxenus aber durch keinen der Harmoniker in der klassischen Weise getroffen worden ist, weshalb man auch nicht einfach das klassische Tonsystem als Bezugssystem von Eratokles und den Harmonikern überhaupt ansetzen kann.

Dadurch kann Barker auch — explizit gemacht in der Gegenüberstellung *Greek Musical Writings* I, S. 165 — die von Aristides als reguläre Oktavausschnitte aufgezählten Oktavgattungen als Rationalisierungen der von Aristides an anderer Stelle dargestellten vielleicht wirklich, wenigstens zum Teil, alten, teilweise hinsichtlich Oktavausdehnung „defektiven“ Harmoniai deuten, ed. W.-I., S. 18 ff. Wie oben bereits angesprochen setzt eine solche Deutung das Wissen um das *σύστημα τέλειον* zusammen mit der klassischen Formulierung der Transpositionsskalen, vielleicht sogar speziell der reduzierten Fassung von Ptolemaeus voraus, was aber ausweislich des Tadels von Aristoxenus ausgeschlossen ist.

Es ist auch nicht undenkbar, ja sehr wahrscheinlich, daß erst durch Ptolemaeus eine solche Differenzierung zwischen thetischen und dynamischen Tönen in die Theorie eingebracht worden ist — das von Aristides Gesagte jedenfalls läßt nur erkennen, daß die *Alten* die Oktavgattungen als *ἁρμονίαι* bezeichnet haben könnten; dies erscheint als Anschluß auf Rekapitulation der von Philolaos bekannten Termi-

nologie der Oktave als *ἄρμονία*, der Quint als *δι' ὀξείαν* und der Quart als *σύλλαβα*. Eine sekundäre Interpretation der Oktavgattungen unter Bezug auf die Transpositionsskalen, die bei Aristides ein Echo gefunden hätte, aber nicht so alt wie die Benennung der Oktavgattungen sein muß, ist also keineswegs ausgeschlossen.

Barker, *Classical Quarterly* 32, S. 189, jedenfalls setzt einfach voraus, daß die Oktavgattungen *mesai* gehabt hätten, also keine Ausschnitte, sondern irgendwie selbst Tonsysteme oder autonome Stimmungssysteme gewesen seien: ... *the mesai in the sense distinguished by Ptolemy as mesai κατὰ δύνανται*, was in der Formulierung, ib., S. 196, mündet, daß *the only systemata between which modulation ... is possible, are those whose mesai are separated by a semitone or a multiple of a semitone....*, was nun wieder allen Angaben zu zulässigen Modulationen zwischen *τόνοι* widerspricht: Einmal ist das Halbtonsystem Aristoxenisch, „widerlegt“ von Ptolemaeus, zum anderen können *systemata* nur dann *μέσαι* haben, wenn sie das immer identische *σύστημα τέλειον* sind; und allein die Transpositionsskalen haben in der Ptolemaeischen, von der Praxis der Notation wie auch der Aristoxenischen Tradition nicht beachtet, einmaligen eben Ptolemaeischen Darstellung der *τόνοι* die Differenzierung zwischen *θέσις* und *δύναμις*, die auf frühere Zeit unreflektiert einfach zu übertragen, vielleicht doch methodischen Bedenken begegnen muß.

Es bleibt also zu fragen, ob Barker hier nicht anachronistisch ein rein Ptolemaeisches Denkmodell einsetzt! Jedenfalls gibt es bei Ptolemaeus nur an zwei Stellen Relationen zwischen *τόνοι* im Abstand von einem Halbton, entsprechend der diatonischen Grundskala — und *Vielfache von Halbtönen* wird man bei Ptolemaeus erst recht nicht finden können, nicht einmal als Alptraum eines Pythagoräers. Daß aber das klassische Halbtonsystem der *τόνοι*, wie es noch Cassiodor korrekt, wenn auch von ihm mit Sicherheit nicht mehr verstanden, wiedergibt, schon den Harmonikern bekannt gewesen sein könnte, ist, wenn man die Angaben von Aristoxenus zu diesem Thema nicht einfach als Unsinn abtun will, ausgeschlossen, s. o., 2.9.3.0.1 auf Seite 1046.

Nach Barkers Interpretation erscheinen die, von Aristoxenus in seinem System klar als Gattungen, *εἴδη*, bestimmten *systemata* klar als verkürzte Transpositionsskalen, was nun wieder das Problem macht, wie es sich denn dann um Oktavgattungen gehandelt haben könnte: Soll man *ἄρμονίαι* jeweils auf verschiedenen Tonlagen vermuten? Das würde wiederum der plausiblen Deutung von *ἄρμονίαι* als Stim-

mungssystemen widersprechen, als Systeme, bei denen die Saiten gleich bleiben, nur deren „Binnenklang“ in bestimmten Grenzen variabel ist; und natürlich können die Instrumente von verschiedener Lage sein — aus allen diesen Phänomenen hat aber, Aristoxenus zufolge, vor ihm niemand ein Tonsystem gemacht.

Hinzu kommt noch: Die Darstellung nebst Reduktion der Transpositionsskalen bei Ptolemaeus hat ausschließlich hinsichtlich der Anzahl eine Beziehung zu Oktavgattungen; diese haben natürlich auch bei Ptolemaeus keine Mesen etc., diese dynamischen Töne sind allein Merkmal dessen, was in den verschiedenen Transpositionsskalen intervallisch identisch, aber auf verschiedenen Tonhöhen dargestellt wird; hier liegt offenbar eine erhebliche begriffliche Unklarheit der Argumentation von Barker vor.

Von vornherein bleibt für die These von Barker also die Frage, wie solche Gebilde dann auch noch als Oktavausschnitte hätten betrachtet werden können? Die beiden Terme — *τόνοι* und Oktavgattungen — schließen sich eindeutig aus! Oktavgattungen sind Strukturendes *σύστημα τέλειον*, die *τόνοι* aber die Transpositionen dieser Systeme im Halbtonabstand! Und gerade hier liegt das Problem der historischen Festlegung. Hinzu kommt aber noch: Das Verfahren, das Aristides Quintilianus als zweite Darstellungsmöglichkeit der Oktavgattungen, und zwar der Oktavgattungen des klassischen Systems, angibt, stellt genau das dar, was, wie oben angesprochen, 2.9.3.0.1 auf Seite 1037, für die Theoriebildung der Vorläufer von Aristoxenus ausdrücklich ausgeschlossen wird: Die Darstellung der Oktavgattungen auf einem identischen „Anfangs“ton — man kann hier einfach den jeweiligen tiefsten Ton nehmen — stellt einen Vergleich der Gattungen, hier jeweils der Oktavgattungen, in verschiedenen Transpositionsskalen dar: Die Oktavgattungen werden in den betreffenden Transpositionsskalen verglichen, in denen die jeweils verschiedenen Lagen auf demselben Ton „beginnen“.

Dies entspricht wie angesprochen strukturell zwangsläufig dem, was Ptolemaeus mit seiner Reduktion der Transpositionsskalen gewollt hat: Man verwendet, ja man darf nur verwenden die Transpositionsskalen, die ihre jeweiligen *προσλαμβανόμενοι* (oder *μέσαι* etc.) in diatonischen, bzw. genauer in durch sieben Quinten bzw. Quartgen generierbaren Abständen haben. Vergleichbare Überlegungen sind nach Aristoxenus aber für die Harmoniker absolut ausgeschlossen. Auch dies deutet darauf hin, daß Barkers Deutung nicht die historische Wirklichkeit zu erfassen geeignet ist,

was deshalb von besonderer Bedeutung ist, weil die Bestimmung der Rationalität vor-Aristoxenischer Meliktheorie durch eine solche Deutung nicht adäquat möglich erscheint.

Aristoxenus stellt auch explizit fest, daß die Musiktheoretiker vor ihm weder die Unterscheidung zwischen emmelisch und ekmelisch gemacht hätten, noch von den Systemata mehr betrachtet hätten als eine Siebenzahl von Oktavstrukturen, die sie, was Aristoxenus offenbar nicht als sinnvoll ansieht, *Harmoniai* genannt hätten: ἀλλὰ περὶ αὐτῶν μόνον τῶν ἑπτὰ ὀκταχόρδων ἃ ἐκάλουν ἁρμονίας τὴν ἐπίσκεψιν ἐποιοῦντο, ed. Macran, S. 127, 22⁴²³.

Beachtet man die Tradition, die in der zitierten Stelle von Aristides besonders deutlich wird, daß die Bezeichnung der Oktav als ἁρμονία besondere Ehrwürdigkeit hatte, so wäre natürlich auch denkbar, daß diese Vorläufer von Aristoxenus einfach die alte Bezeichnung für *Oktav*, ἁρμονία entsprechend der Anzahl der Gattungen oder sogar nur Oktavstrukturen angewandt haben, ohne damit direkt die alten Stimmungssysteme mitgemeint haben zu müssen, vgl. dazu oben, 2.9.3.0.1 auf Seite 1050.

Daß diese Oktavstrukturen der Vorläufer von Aristoxenus im klassischen Sinne keine Oktavgattungen gewesen sein können, sagt Aristoxenus aber ausführlich und mehrmals, insbesondere bei seiner Erwähnung von Eratokles, s. o., 2.9.3.0.1 auf Seite 1032. Es ist also keineswegs ausgeschlossen, ja eher wahrscheinlich, daß Aristoxenus zwar von *sieben Oktachorden* spricht, die betreffenden Strukturen aber bei den Harmonikern keineswegs in der Weise definiert waren, wie die klassischen Oktavgattungen; dies schließt Aristoxenus ja ausdrücklich aus: Die Harmoniker, vor allem Eratokles haben die Binnenstruktur, also die konstituierenden kleineren Konsonanzen, aber auch die Lage auf dem σύστημα τέλειον eben nie diskutiert, ja nie verstanden.

Nach Aristoxenus hat Eratokles ja auch nur Oktaven abgezählt, vielleicht durch skalische Abfolge der „Anfangs“töne, allerdings offensichtlich nicht in der Form

⁴²³Und die Terminologie von Aristoxenus ist nicht so klar, daß man in ed. Macran, S. 96, 3, notwendig von den klassischen Oktavgattungen ausgehen müßte: ... τὰ διαγράμματα ..., ἐν οἷς περὶ συστημάτων ὀκταχόρδων ... μόνον ἔλεγον. Hinzu kommt noch, daß Aristoxenus hier wie auch an anderen Stellen seiner Kritik vereinfachend, und damit wirksamer, auf eine einfach darzustellende Unzulänglichkeit basiert, und was sollte dazu besser zu gebrauchen sein, als die Angabe von fehlenden Größen.

von Ausschnitten aus dem klassischen System⁴²⁴; nur auf welchem System, sagt er nicht. Einfach das klassische System als rationalisierte Struktur stillschweigend vorauszusetzen, scheint also nicht gerechtfertigt. Wie oben angesprochen, ist nicht mit letzter Sicherheit auszuschließen, daß Eratokles die sieben Oktavstrukturen gar nicht in der Weise von Ausschnitten aus dem klassischen Tonsystem verstanden haben muß, er könnte auch einfach die Anzahl in jedem möglichen, auf acht Töne normalisierten Stimmungssystem abgezählt haben.

Die ursprünglichen *ἀρμονίαι* sind wohl als Stimmungssysteme anzusehen, d. h. als Umstimmungsmöglichkeiten — und Auswahlen — eines gegebenen Saitensystems, was bei Auloi etwa durch Auswahl von Grifföchern durchzuführen wäre. Diese Gebilde müssen nicht transponiert werden. Sie mit Oktavgattungen irgendwie zu identifizieren, setzt wie angedeutet, einmal das klassische System voraus, zum anderen überhaupt die Möglichkeit einer entsprechenden Idee: Zunächst müßte dafür eine *ἀρμονία* als Normalsystem bestimmt worden sein, dem alle anderen als Umstimmungen und Auslassungen gegenüberstehen. Davon gibt es offenbar keine Spur.

Auch sagt Aristoxenus nichts davon, daß diese Vorgänger diese Oktavstrukturen mit den Gentilnamen bezeichnet hätten, ed. Macran, S. 127, 22. Er könnte aber feststellen, daß die Art der Namensgebung ungewöhnlich ist. Dann aber wäre auch denkbar, daß diese Terminologie bei den Vorgängern aus anderer Etymologie entstanden — nämlich von der Bezeichnung *ἀρμονία* für *Oktav* — von diesen gar nicht mit den Gentilnamen versehen worden, also auch nicht als Rationalisierung der eigentlichen *ἀρμονίαι*, der Stimmungssysteme gemeint war. Die Namenszusammenführung könnte dann eine spätere Rekonstruktion sein — natürlich sind dies alles Hypothesenansätze, nur ist es notwendig auf solche Möglichkeiten hinzuweisen,

⁴²⁴Man könnte auch von *zyklisch* sprechen, wenn man die Wiederkehr der gleichen Oktavstruktur nach sieben Tönen als Zirkel fassen will. Bei den babylonischen Intervallsequenzen handelt es sich eindeutig um solche Zyklen, die sich auch graphisch als Zyklen darstellen lassen — nur ist zu beachten, daß dies die metaterminologische Beschreibung ist: „Die“ Babylonier oder Sumerer kennen den Intervallbegriff nicht, ihr textlich dargestellter Zyklus ist der eines schematisierten Greifens auf Saiten, wie man ihn beim Stimmvorgang voraussetzen muß. Das griechische System dagegen ist von Anfang an nicht mit Griffen „instrumental“ zu fixieren, es tritt auf, wann und wo es auftritt, als abstraktes, durch abstrakte Intervallklassen bestimmtes Ordnungssystem, dieser Unterschied ist von zentraler Bedeutung, auch wenn Barker ihn nicht zur Kenntnis nehmen will.

weil sonst der Unterschied zwischen einem rationalen Tonsystem und irgendwelchen Vorformen verunklart zu werden droht.

Auch andere Interpretationsmöglichkeiten des Sachverhalts als die von Barker erscheinen nicht als ausgeschlossen: Es muß ja schon als seltsam bewertet werden, daß in einer noch produktiven Musiktheorie zwei so verschiedene Dinge wie Oktavgattungen und Transpositionsskalen mit den gleichen Gentilnamen versehen worden sein sollten — und daß die Vorläufer von Aristoxenus Tonlagen mit den Gentilnamen bezeichnet haben, vielleicht abhängig von der entsprechenden Zuordnung von Instrumenten zu Tonlagen, bestätigt Aristoxenus ausdrücklich, s. o., 2.9.3.0.1 auf Seite 1042; in einer entstehenden Musiktheorie wäre eine solche Doppelbenennung kaum verständlich, wenn sie nicht schon, etwa von einer Art von intuitiver Lehre der Praxis vorgegeben wäre. Dann könnte man *ἀρμονίαι* mit Gentilnamen und dazu noch Instrumente bestimmter Lagen ebenfalls mit solchen Namen voraussetzen (nur *μικρολύδιον* findet sich nur im Rahmen der Oktavgattungen). Aristoxenus jedenfalls scheint diese Doppelbenennung nicht verwendet oder auch nur gekannt zu haben. Daß bei spätantiken Autoren solche Vermischungen gefunden werden können, überrascht nicht.

Denkbar wäre also, daß die Vorläufer von Aristoxenus, die Harmoniker, die alten, z. T. hinsichtlich der Verwendung von acht Tönen „defektiven“ *ἀρμονίαι* als *ὀκτάχορδα* normalisiert haben; dies liegt nahe, wenn man die ja stets gleichbleibenden Ton- oder Saitennamen beachtet, in denen die Stimmungssysteme verwirklicht werden müssen. Dies wäre bereits ein weitgehender Rationalisierungsvorgang. Wie weit dieser aber gegangen ist, ist kaum feststellbar, wie gesagt, müßte für die Formulierung von klassischen Oktavgattungen ja ein Stimmungssystem als Normalsystem angesetzt worden sein. Genau diese Voraussetzung gibt die Kritik von Aristoxenus aber nicht zu erkennen, die für die Konstituierung des klassischen Tonsystems unabdingbare Diskussion jedenfalls hat nach Aristoxenus bei den Harmonikern nicht stattgefunden. Deshalb ist eine Rekonstruktion ihrer Rationalisierungsleistung auch kaum möglich⁴²⁵.

⁴²⁵Es scheint sogar nicht ausgeschlossen, daß der Aufbau des Systems in Tetrachorde mit beweglichen und festen Tönen Ergebnis rationaler Konstruktion ist und nicht natürliches Ergebnis einer Ordnung von Saiten und ihren Stimmungen: Die Setzung des Tetrachords könnte auch formal erklärt werden, nämlich durch die Wahl des kleinsten Systems. In der mittelalterlichen Theorie ist dies mit Sicherheit anzunehmen, die Vorgabe der Antike

Man kann aufgrund der Angaben von Aristoxenus vielleicht so weit gehen, daß die Harmoniker, speziell Eratokles, ohne Definition eine bestimmte *ἄρμονία* als Ausgangsbasis gesetzt, dann deren sieben Töne abgezählt und Oktavstrukturen gebildet und diese mit *ἄρμονίαι* identifiziert haben könnten. Eine solche Identifizierung jedoch müßte als wesentlich auf Zählen, nicht auf wirklichen Strukturen beruhende Kategoriebildern angesehen werden; die von Aristides angegebenen *ἄρμονίαι* sind nicht einfach als Oktavgattungen anzusprechen.

Vor allem aber — und darauf kommt es an — ist klar, daß aus solchen, nur hypothetisch zu erwägenden möglichen Rationalisierungsversuchen kein Tonsystem abgeleitet worden ist; die dazu unabdingbare Diskussion etwa der Lage von Oktavgattungen in Relation zu konstituierenden Quint- und Quartgattungen als Ausschnitten im klassischen System fehlt, wenn man Aristoxenus nicht zum Lügner stempeln will. Dagegen spricht aber schon der Verweis von Aristoxenus auf die Diagramme und damit Texte seiner Vorläufer.

Auch bei der Kritik an Eratokles sagt Aristoxenus übrigens von eventuell bestehenden Gentilnamen nichts. Es geht um das Gleiche, daß nämlich auch dieser spezielle Vorgänger nichts über die Systeme insgesamt, also über die Konsonanzgattungen und ihre Relation zueinander gesagt hätte, ed. Macran, S. 99, 24:

... ἐνὸς δὲ συστήματος Ἐρατοκλῆς ἐπεξείρησε καθ' ἐν γένος ἐξαριθμῆσαι τὰ σχήματα τοῦ διὰ πασῶν ἀναποδεικτῶς τῇ περιφορᾷ τῶν διαστημάτων δεικνύς ...

... nur um eine Art von Gattung in einem Genus hat sich Eratokles bemüht, in dem er versuchte, die Formen der Oktav aufzuzählen ohne Beweis nach dem Umlauf der Intervalle. ...

Das könnte man übrigens auch so übersetzen, daß Eratokles die Formen der Oktav aufzuzählen versucht hat, ohne den Versuch eines Beweises durch den „Zyklus“ zu geben, d. h. durch das Fortschreiten, z. B. nach oben, auf der Skala, in der Art der Kirchentönen. Dann hätte Eratokles also genau das Merkmal nicht angewandt, das zur Bestimmung von Oktavgattungen nach klassischem Modell unabdingbar ist: Ein *σύστημα* ist ein Ausschnitt aus der diatonischen Leiter

und demgegenüber die Wahl des symmetrischen Tetrachords, $1, 1/2, 1$, jedenfalls ist ein deutlicher Hinweis auf eine formale Entstehung der Systematik der *finales*. Für die Antike sind entsprechende Erkenntnismöglichkeiten wohl ausgeschlossen.

(modulo der Varianten der *genera*)! Eratokles hätte also dieses Mittel nicht gekannt. Das wäre dann der letzte Beweis dafür, daß genau die Nichtverfügbarkeit über ein absolutes, allgemeingültiges Tonsystem bei den Vorgängern von Aristoxenus gefehlt hat. Warum man diese Deutung des Textes nicht anwenden sollte, ist nicht erkennbar.

Danach wird noch moniert, daß sich Eratokles nicht um die konstituierenden Gattungen der kleineren Konsonanzen gekümmert habe, so daß er mit seinem Verfahren des Intervallumlaufs auch viel mehr Oktavgattungen hätte bekommen können. Gerade dieser Vorwurf erschien, selbst bei Einräumung sehr unsachlicher Polemik durch Aristoxenus, seltsam, wenn Eratokles von der normalen Skala ausgehend die Oktavgattungen abgezählt hätte: Im System sind einfach nicht mehr Gattungen zu finden, und ihre Konstitution aus den Gattungen der kleineren Konsonanzen ist darauf trivial. Die von Macran im Kommentar wie von Barker in seinem zitierten Aufsatz angeführten Möglichkeiten⁴²⁶ findet man im klassischen System, aus der ja die Oktavausschnitte stammen sollen jedoch nicht, sonst gäbe es ja mehr als sieben.

Jedenfalls sind die für Eratokles oder irgendjemand der Vorgänger von Aristoxenus bei dem vorausgesetzten Verfahren gültigen oder gedachten Ausfüllungen des Oktavrahmens nicht notwendig identisch die im Sinne des klassischen Systems überhaupt denkbare Intervallfolgen; wenn aus dem klassischen System Oktavstrukturen abgezählt werden, modulo Oktavidentität, so gibt es eben nur sieben; Eratokles hätte, sein Abzählen auf das klassische System bezogen, also niemals mehr Oktavgattungen finden können, wie dies Aristoxenus aber ausdrücklich bemerkt — das Verfahren von Eratokles hat keine Begründung; eine solche Begründung aber wäre ausschließlich von der Grundstruktur des *σύστημα τέλειον* her möglich. Die Folgerung, daß genau diese Grundlage bei oder für Eratokles nicht verfügbar war, daß er

⁴²⁶Ib., S. 181; Barker gibt als Beispiele Folgen wie $1/4 \ 1/4 \ 1 \ 2 \ 1/4 \ 1/4 \ 2$ o. ä., wobei 2 die große Terz, zwei Ganztöne, 1 den Ganzton bedeutet. Es ist doch wohl nicht unwahrscheinlich, daß solche „springenden“ Skalen oder Stimmungssysteme in der Unterscheidung der *genera* ihren Ort im *σύστημα τέλειον* gefunden haben — ein Weg vom individuellen Stimmungssystem zu einer umfassenden, absoluten Grundskala, der an musikhistorischer Bedeutung der Rationalisierung der Musik im mittelalterlichen Westen nicht nachsteht, und den man als Grundlage der folgenden Entwicklungen nicht deshalb als beiläufig ansehen sollte, weil diese Struktur so selbstverständlich geworden ist wie Guidos Systematik.

das System nicht kannte, daß es noch nicht rational, explizit formuliert war, ist als sicher anzusehen. Und daraus wieder folgt, daß dieses System ursprünglich von Aristoxenus aufgestellt worden ist, durch „Beobachtung“, wahrscheinlich auch durch gewisse Einengungen, der skalischen Wirklichkeit seiner Zeit — und die Brauchbarkeit hat dieses System über Jahrtausende nachgewiesen, was die musikhistorische Bedeutung von Aristoxenus besonders hervorhebt.

Damit wird der Einwand von Aristoxenus zumindest merkwürdig, wollte man die Existenz des *σύστημα τέλειον* schon für Eratokles rationalisiert voraussetzen (es ist nicht undenkbar, daß die Rationalisierung von Aristoxenus ältere Strukturen „vernichtet“ hat). Sollte Eratokles von einer sozusagen zyklischen Permutation der jeweiligen „Anfänge“ von Oktavgattungen in einem der möglichen Stimmungssysteme, also der *ἁρμονίαι* ausgegangen sein, ohne aber zu beachten, daß es nur ein einziges festes Gesamttonsystem gibt? Jedenfalls würde dann der Vorwurf von Aristoxenus für jedermann plausibel, wogegen das Abzählen der Oktavgattungen an dem so formulierten *σύστημα τέλειον* zumindest nicht den Vorwurf erzeugen könnte, nach diesem Verfahren könnte man noch ganz andere Oktavgattungen erhalten. Mit geradezu an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit haben also die Vorläufer von Aristoxenus noch gar kein absolutes Gesamttonsystem als solches formuliert und formulieren können.

Undenkbar ist dies nach den Aussagen jedenfalls nicht. Und so ist die einfache Voraussetzung der Existenz sozusagen auch der formulierten Existenz des *σύστημα τέλειον* bei Eratokles zumindest zunächst nachweisbedürftig; und wie angesprochen, lassen sich offenbar Gegenargumente in ausreichender Plausibilität finden.

Zumindest ist die Frage somit sicher kaum von vornherein als beantwortet anzusehen, ob Eratokles bereits das endgültige Tonsystem, das *σύστημα τέλειον* nicht nur intuitiv genutzt, sondern als Tonsystem auch formuliert haben könnte und damit von vornherein bestehende, auch „defektive“ *ἁρμονίαι* vollständig durch Projektion auf dieses System rationalisiert verfügbar hatte, wahrscheinlich ist eine solche Voraussetzung eben nicht. Das Konzept von Oktavausschnitten im klassischen System und *ἁρμονίαι* im Sinne von Stimmungssystemen jedenfalls scheint nicht vereinbar: Sozusagen autonome Stimmungssysteme erscheinen ganz natürlich auf jeweils gleicher Tonhöhe, was dagegen für Oktavausschnitte, Oktavgattungen eher eine künstliche Darstellung bedeutet und vice versa.

Daß sieben Oktavgattungen älter sein dürften als die Theorie von Aristoxenus, ist möglich, aber unwahrscheinlich, denn ihre Existenz als Strukturen hängt ab von der Aufstellung eines allgemeingültigen, absoluten Tonsystems, vgl. Barker, *Classical Quarterly* 32, S. 187. Daß Aristoxenus nicht *much concerned with such constructions* gewesen sei, ist nicht erkennbar, denn die „Oktaven“ von Eratokles sind nach der Aussage von Aristoxenus nicht als Teile des übergeordneten klassischen Tonsystems gedacht worden, in dem die *συστήματα* einen genauen Ort haben, ja erst so definiert sind.

Das eigentliche Problem besteht aber in der Bestimmung dessen, auf welches übergeordnete Tonsystem diese alten „Oktaven“ bezogen gewesen sein könnten, und ob dieses Tonsystem überhaupt schon eine rationale, explizite geistige Existenz gehabt hat, das scheint doch nicht der Fall gewesen zu sein. Hier könnten nicht etwa nur ältere Ordnungen vorgelegen haben, die in irgendeiner Weise *conflict with his doctrines*, die Aristoxenus aus irgendeinem, nie ausdrücklich gemachten Grund nicht gefallen haben, es ist doch wesentlich wahrscheinlicher, daß Aristoxenus in den älteren Schriften gar kein solches Tonsystem finden konnte, weil es ein solches nicht gab — genau darauf verweist doch seine gesamte Kritik der Vorgänger!

Daß die Kritik von Aristoxenus nur durch bewußtes Falschverstehen herabsetzender Unsinn gewesen sein soll, ist weder nachweisbar, noch wahrscheinlich, weil eine Widerlegung zu leicht möglich gewesen wäre. Aristoxenus ist aber u. a. wesentlich *concerned* mit *constructions*, die die Relation von Konsonanzgattungen in verschiedenen *τόνοι* betreffen; erst hier wird das Prinzip der Modulation faßbar, nicht in einer chimärischen „Modulation“ zwischen Oktav- oder Konsonanzgattungen — einen irgendwie modulatorisch erlebbaren Übergang etwa von einem System, das aus Tetrachorden der Form $1/2, 1, 1$ gebaut war zu einem aus Tetrachorden der Form $1/1/2, 1$ — das mittelalterliche System — gibt es z. B. nicht (wogegen, um ein Extrem zu nennen, eine Rückung von C-dur nach Cis-Dur so auffällig ist, daß die Musikgeschichte dafür sogar einen Namen gefunden hat, verbunden mit einer bestimmten Akkordlage — daß eine entsprechende *μεταβολή κατὰ τόνον* auch für die „alten“ Griechen und „altjungen“ Griechinnen vergleichbar schockierend gewesen sein muß, zeigen die leicht zu findenden Bemerkungen von Theoretikern zu den üblichen, möglichen und seltenen oder gar nicht auftretenden *μεταβολαὶ κατὰ τόνον* zugenüge).

Aristoxenus stellt klar fest, daß die Systeme ihre intervallische Gestalt identisch auf jeder Tonlage behalten, daß aber natürlich diese aktuelle Tonlage, in der die jeweilige Melodie erscheint, ein wesentlicher Faktor der musikalischen Wirkung ist.

Die offenkundige Leistung von Aristoxenus ist doch wohl die, diesen Faktor der „absoluten“ Tonlage, in der eine Melodie erscheint, durch das System von *τόνοι* rationalisiert zu haben, und die Strukturen der Systeme, bis hin zum *σύστημα τέλειον* von der Lage ebenso rational getrennt zu haben, zu zwei unabhängigen Ordnungssystemen. Das ist doch die Leistung von Aristoxenus. Auch die Aufstellung der *γένη*, zwischen denen eine *μεταβολή* ganz natürlich erscheint, könnte eine Rationalisierungsleistung von Aristoxenus sein, nicht hinsichtlich einer Erfindung der Unterschiede, sondern ihrer „Lokalisierung“ in einer alternativen „Binnenstruktur“ des übergeordneten Tonsystems. Darum geht es doch; und insofern ist Aristoxenus natürlich in erheblichem Maße *concerned with such constructions*, er hat sie, und das wird doch deutlich erkennbar aus seiner Totalkritik an allen seinen Vorgängern, erst rational bewußt gemacht. Es ist deshalb gut möglich, daß die sieben Oktavgattungen, wie sie heute geläufig sind, nämlich als Unterstrukturen des absoluten Tonsystems vor Aristoxenus nicht bestanden haben.

Zu beachten wäre auch, daß eine Beurteilung der von Aristides genannten *ἁρμονίαι* als bestimmt durch *marked oddities*, Barker, *Classical Quarterly* 32, S. 184, ja nur von der Sichtweise des endgültigen Systems sinnvoll erscheinen kann. Barker ist zuzustimmen, wenn er sehr anschaulich auf ein Chaos hinweist, das vor der Formulierung des klassischen Systems geherrscht haben dürfte.

Andererseits ist zu beachten, daß ein System mit verschiedenen Stimmungssystemen, *ἁρμονίαι*, und — eventuell! — noch zusätzlich mit alternativen Spielweisen wie das ursprüngliche Enharmonische auch nicht inadäquat wäre — für die musikalische Praxis und eine darauf gerichtete Lehre wäre die rationale Aufstellung eines übergeordneten, absolut gesetzten Tonsystems nicht notwendig. Ein Gesamtsystem wäre dann sozusagen nur durch die Tonnamen, vielleicht Saiten geprägt bzw. repräsentiert, die variabel oder fest waren.

Die rationale Formulierung eines abstrakten Gesamtsystems begegnet aber eben nur in der Diskussion, die Aristoxenus durchgeführt haben muß, und zwar als Erster! Das ist die wesentliche Aussage seiner Kritik an Vorgängern, die deshalb allesamt eben keine wirklichen Vorgänger waren — darin nur Eigenlob von Aristoxenus zu

sehen, dürfte eine viel zu vereinfachende Sichtweise sein.

Damit aber erscheint eine wie auch immer begründete Gleichsetzung — und die Tabellen bei Barker, *Greek Musical Writings* I, S. 165, beweisen die grundsätzliche Inkompabilität — von Oktavgattungen und Stimmungssystemen als nur von der Warte vollständiger Verfügbarkeit über das endgültige System denkbar: Erst die Vorstellung eines homogenen, absoluten Tonsystems, das alle zulässigen melischen Strukturen messen kann, andere als absolut ekmelisch ausscheidet, könnte offenbar die Idee einer solchen Rationalisierung leisten.

Dabei ist zu beachten, daß Aristoxenus (bzw. Nachfolger, die aber sicher in seinem Sinne dachten) mit der Formulierung der 13 Transpositionsskalen noch eine zusätzliche Möglichkeit geschaffen hat, bestimmte melische Strukturen, z. B. Transpositionen fassen zu können: Die Transpositionsskalen mit ihrer abstrakten, praktisch aber offenbar notwendigen Halbtonleiter als Ordnung des Systems der Systeme sind Teil des Gesamtsystems! Die Formulierung eines Systems von Halbtonabständen zwischen den „Anfangstönen“ der Transpositionsskalen, d. h. des so transponierten *σύστημα τέλειον* entspricht als Idee der auch von Aristides exemplifizierten Vierteltonleiter der „Harmoniker“ vor Aristoxenus; nur als konkrete Struktur kann Aristoxenus die Anwendung einer Vierteltonskala auf die *τόνοι* als Absurdität bezeichnen (die Halbtonfolge der Transpositionsskalen ist eine abstrakte Ordnung, keine gesungene Struktur):

Dies ist übrigens ein deutlicher Hinweis, daß Halbtöne als Stukturefaktoren von Transpositionen vorkamen, und umgekehrt, daß Viertelöne keine solche strukturelle Bedeutung erlangt haben, jedenfalls Vierteltontranspositionen ausgeschlossen sind; dies sagt Aristoxenus bei seiner Verspottung des Durcheinanders der Bestimmungen von *τόνοι* ausreichend deutlich, worauf oben eingegangen wurde, 2.9.3.0.1 auf Seite 1046: Der Viertelton hat nicht die gleiche strukturelle Bedeutung wie der Halbton, was zur Frage Anlaß gibt, welche Bedeutung er in der Wirklichkeit gehabt haben mag, d. h. ob nicht die ursprüngliche Form des Enharmonischen auch die wesentliche Form war und die Ergänzung zumindest partiell — Anzahl der Töne — formale Züge besitzt.

Davon abgesehen, bleibt immer zu fragen, ob Eratokles und die Harmoniker wirklich schon in der Lage waren durch dieses abstrakte Vierteltonsystem alle melischen Strukturen homogen, d. h. als Ausschnitte oder Teile oder Transpositionen

des einen klassischen Tonsystems darzustellen; die Differenzierung, die das System von Aristoxenus gibt — *σύστημα τέλειον* zusammen mit seiner Transposition in *τόνοι* —, läßt nicht nur vermuten, daß dies nicht der Fall war, sondern läßt an der Bewertung von Aristoxenus als dem, der erstmalig das Tonsystem rationalisiert hat, wohl keine Zweifel.

Denn genau das ist auch das Objekt der Kritik in I, 28, ed. Macran, S. 119, 15, an den älteren Musiktheoretikern: Diese stellen als kontinuierliche Leiter das abstrakte Vierteltonsystem auf. Dies widerspricht aber schon empirisch dem, was in konkreter Melik als kontinuierliche Tonfolge überhaupt erscheinen kann. Die abstrakte, ja auch für Aristoxenus gültige Zusammensetzung der Intervalle aus Vierteltönen kann nicht als Skala im Sinne eines Tonsystems angewandt werden.

Damit aber ist wieder zu schließen, daß ein System wie das *σύστημα τέλειον* bei den kritisierten Vorläufern nicht existiert haben kann. Die Kritik, daß man keine 28 Diësen hintereinander singen kann, wäre zu lächerlich gewesen, zu leicht als sinnloser Formalismus zu widerlegen, als daß Aristoxenus so hätte argumentieren können, wenn so, wie er es als Möglichkeit ja auch formuliert, das klassische Tonsystem ausgedrückt worden wäre.

Insofern ist die Folgerung von Barker, *Classical Quarterly* 32, S. 193, vielleicht doch nicht ganz gerechtfertigt: Daß das Vierteltonsystem dazu dienen konnte, die Harmoniai in ihrer jeweiligen intervallischen Struktur klar darzustellen, durch Projektion, liegt nahe: Die Analyse aller Intervalle und anderen Strukturen durch das als *μέτρον πρώτον* erkannte oder gesetzte kleinste Intervall, den Viertelton, lag doch nach der Auskunft von Plato über die *Saitenquäler* nahe, konnte als echte abstrahierende Erkenntnis dienen — nur Strukturen eines bzw. des Tonsystems waren so nicht zu formulieren, darum geht es doch.

Nicht nahegelegt durch den Text von Aristoxenus wird aber auch, daß es noch andere Systeme gegeben habe, daß also die *καταπύκνωσις* nicht doch die Tatsache bezeichnen soll, daß hier Skalen aufgestellt werden, die aus Vierteltönen, aus *πυκνά* bestehen, wie dies auch oben angemerkt wurde, 2.9.3.0.1 auf Seite 1057.

Die Forderung von Aristoxenus, ed. Macran, S. 119, 15, dürfte doch wohl auf das kritisierte Verfahren der Vorläufer hinweisen⁴²⁷: *Οὐ δὴ προσεκτέον εἰ τὸ συνεχές ὅτε*

⁴²⁷Barker, *Greek Musical Writings* II, S. 146, Anm. 120, bezieht diese Kritik nicht auf die im Vorangehenden gemeinten Harmonici mit *αἱ τῶν διαγραμμάτων καταπύκνωσις*, sondern

μὲν ἐξ ἴσων ὅτε ἐξ ἀνίσων γίγνεται, ἀλλὰ πρὸς τὴν τῆς μελωδίας φύσιν πειρατέον βλέπειν κατανοεῖν τε προθυμόμενον τί μετὰ τί πέφυκεν ἡ φωνὴ διάστημα τιθέναι κατὰ μέλος.
 Das Kontinuum soll man nicht danach beurteilen, ob es bald aus gleichen oder bald aus ungleichen Intervallen entsteht, sondern man soll versuchen wie die Stimme in einer Melodie nach deren Natur das Intervall setzt. Und diese Natur ist eben die Struktur des Tonsystems, wie es Aristoxenus erkannt und rational definiert hat; sie ist „unsymmetrisch“ hinsichtlich der Verteilung von Ganz- und Halbtonintervallen (entsprechend im chromatischen und enharmonischen Genus).

Die Stelle macht deutlich, daß die Harmoniker das Wesen melischer Kontinuität, also das Wesen eines Tonsystems nicht verstanden haben können. Offenbar haben sie, was auch eine Antwort auf die Frage danach, warum sie nur das Enharmonische betrachtet hätten — so gesehen vom klassischen System aus, wo Vierteltöne eben das Enharmonische bestimmen! —, geben kann, nur danach gesucht, in welchen melodischen Strukturen das nach ihrem Begriff melische Kontinuum irgendwo auftrat.

Nur diese Strukturen waren nach ihrer Setzung dieses Begriffs offenbar zu analysieren, und dazu wohl noch die Angaben darüber, wieviele Vierteltöne etwa intervallische Sprünge enthalten konnten, also die Analyse der Anzahl von Vierteltönen im jeweiligen Intervall — damit wird alles zum „Sprung“, was größer ist als ein Viertelton, was ausweislich des klassischen Systems keine Beschreibung der melischen Wirklichkeit, d. h. auch des intuitiv zugrundeliegenden Tonsystems ist.

Aristoxenus dagegen bestimmt sinnvoll melische Kontinuität nur als das, was im Gesang auch nacheinander auftreten kann. Und da basiert Aristoxenus auf dem exakt definierten System, wie die Beispiele zeigen, die die Tonnamen anführen und deren Stellung absolut setzen (eine Mese hat eben eine bestimmte intervallische Umgebung, ein Proslambanomenos eine andere, obwohl es sich um den Oktavab-

auf die Verfahrensweisen des dritten Buchs, was nicht leicht nachzuvollziehen ist: Die Harmoniker bestimmen Melodien danach, wo das kleinste Intervall vorkommt, da ist dann die Melodie *kontinuierlich*; wo das nicht der Fall ist, ist sie das eben nicht, es tritt, wie Aristoxenus explizit am Beispiel des auf zwei Diäsen notwendig folgenden Komplementärintervalls innerhalb der Quart deutlich macht, ein Sprung auf, der an der betreffenden Stelle aber skalisch gerade kein Sprung ist, sondern tonsystematisch gesehen kontinuierliche melische Bewegung darstellt. Es ist nicht leicht einzusehen, daß der anschließende Satz nicht die Einwände gegen das Verfahren der Harmonici zusammenfassen soll.

stand handelt). Genau das aber scheint doch bei den Harmonikern gefehlt zu haben, die haben sich die Aufgabe gestellt, nach Vierteltönen und deren Vielfachen zu suchen, bzw. solche Strukturen zu behaupten, nicht aber ein absolut gültiges System aufzustellen, ein System, bei dem nach der Parhypate und dem dieser folgenden Lichanus eben nur noch eine Mese in entsprechendem intervallischen Abstand folgen kann (genau dieses Denken wird dann für den Autor der *Musica Enchiriadis* so bestimmend: Jeder Ton der Skala hat eine genaue intervallische Umgebung, andere Möglichkeiten gibt es nicht, Aristoxenus spricht hier von *emmelisch*): Das hat sich Aristoxenus als Aufgabe gestellt, und das scheint er bei seinen Vorgängern völlig vermißt zu haben — und warum sollte man ihm hierin nicht Glauben schenken?

Dies aber ist wieder ein deutliches Argument dafür, daß diese kein einheitliches System hatten, das modulo der Unterschiede von Genera als diatonisch, und (in allen Genera) im oben genannten Sinne (s. o., 2.9.3.0.1 auf Seite 1056) als asymmetrisch qualifiziert werden kann, sondern nur ein abstraktes System, das sozusagen Vierteltöne finden sollte bzw. Vielfache davon: Die reine Projektion etwa von Harmoniai auf eine abstrakte Maßskala von Vierteltönen, die ja als kleinste Einheiten definiert waren, erschafft noch kein Tonsystem!

Dies aber nun wieder läßt doch geradezu von vornherein die Frage stellen, ob die Kritisierten wirklich schon die Kategorie der Oktavgattung als Ausschnitte aus dem *σύστημα τέλειον* besessen haben könnten, oder ob der Vorwurf an Eratokles nicht doch gerechtfertigt war, daß er an irgendeiner Harmonia einfach Oktavstrukturen abgezählt, aber nicht in Hinblick auf ein absolut gesetztes Tonsystem diskutiert hat. So sehr auch *the excellence of fit between Aristides account of the seven octachords and Aristoxenus's remarks about katapyknosis ... too close sei, to be coincidental*, Barker, *Classical Quarterly* 32, S. 197, die Voraussetzung dieser *excellence* ist die Existenz des endgültigen Tonsystems bei den Harmonikern, nur dem widerspricht Aristoxenus eindeutig⁴²⁸.

Daß andere Deutungen, die solche, wahrscheinlich doch anachronistische Voraussetzungen letztlich des klassischen Systems überflüssig machen, möglich sind, war hier zu zeigen: Es spricht nichts dagegen, das Aristoxenus mit der Behauptung

⁴²⁸Und Harmonisierungen in Hinblick auf Anzahlen als sekundäre Vorgänge sind ja auch nicht von vornherein auszuschließen. Unfähig zu derartigen Harmonisierungen war auch die Spätantike nicht

tung recht hat, erst er habe die notwendigen Begriffe eingeführt; das klassische Tonsystem ist für seine Vorläufer jedenfalls nach seiner Aussage nicht einfach vorzusetzen, womit er die große Rationalisierungsleistung der Aufstellung des klassischen Tonsystems vollbracht haben dürfte, wenn solche Leistungen in dem oben genannten Lexikonbeitrag von F. Zamminer keine Erwähnung finden, ist dies nicht nur für die Auswahl der Beiträger von Interesse (ist also grundsätzlich uninteressant), also die Kompetenz bzw. deren Gegenteil der Herausgeber, bzw. der Anmaßung des Autors⁴²⁹, sondern auch Beweis für die Notwendigkeit, auf solche Sachverhalte hinzuweisen, selbst wenn dafür quisquilienhafte Betrachtungen von Texten notwendig sind, weil die großen geistvoll-irrelevanten Flügel des Über-Denkens von Über-Denkern über das musikalische Denken hier wie auch sonst so unbrauchbar sind.

2.9.4 Zu einer neueren Darstellung der Relation zwischen Einzelton, Konsonanz und skalischen Strukturen

Angesichts der Klarheit des Aristoxenischen, aber auch des Pythagoräischen Modells hinsichtlich der Relation der abstrakten Grundbegriffe wie *sonus*, *intervallum* etc. zur Skala, zum *σύστημα τέλειον*, das bei Ptolemaeus bekanntlich die Darstellung sogar der Transpositionsskalen und des Unterschieds zwischen *konjunktem* und *disjunktem* Tetrachord umfassen kann⁴³⁰, angesichts auch der Darstellung der — nicht völlig fiktiven — historischen Entwicklung des Tonsystems etwa bei Boethius überrascht die Charakterisierung Hucbalds durch Ch. Berger doch ein wenig, zumal ja Hucbald es ist, der dezidiert die antike Skala, z. B. in den als essentielle Verbesse-

⁴²⁹Angesichts wissenschaftlicher Konkurrenz wie z. B. von A. Barker erscheint Zamminers Unterfangen, allein von seinen Wissensvoraussetzungen gesehen, schon beachtenswert wagemutig.

⁴³⁰Das Mittelalter hat bekanntlich nur die diatonische Version des *σύστημα ἀμετάβολον*, das Ausgangs- oder Grundsystem übernommen, das System, das keine *μεταβολαί* enthält, also keine modern gesprochen chromatischen Töne: Ob aufgrund der Angaben von Boethius für die Ptolemaeische Version oder die Aristoxenische bei Cassiodor — eine Rekonstruktion des damit Gemeinten wäre nach Rationalisierung möglich gewesen: Wenn die so auffälligen Schemata im Werk von Boethius, die schon bei einfachem „Durchblättern“ bemerkt werden mußten, keine Reaktion im Mittelalter ausgelöst haben, könnte eine Dominanz der Diatonik im Choral der oder ein Grund sein; eine sichere Hypothese ist das jedoch nicht.

rung vorgeschlagenen Tonbuchstaben, die der Neumenschrift hinzuzufügen sind — mit der konkreten „Folge“ des Meßtonars von Montpellier — rezipiert und wieder versteht und als maßgeblich ansieht, und zwar auch für die Praxis, etwa ed. Chartier, S. 174 ff. (bis zum Schluß). Dabei muß Hucbald schon der damit gegebenen einzigen skalischen Stelle von „Chromatik“ wegen (den alternativen Verbindungen im Tetrachordsystem, also des *tetrachordum coniunctum* bzw. *disiunctum*) essentiell Wert auf die tetrachordale Struktur legen.

Aber auch die *Musica Enchiriadis* zeigt die Bedeutung des antiken Vorbilds in der Darstellung des gesamten Systems aus einer einheitlichen „kleineren“ Struktur wie dem Tetrachord, nur daß sie das symmetrische Tetrachord nimmt und — mit einer scheinbaren Patentlösung — die Kompliziertheit der alternativen Tetrachorde durch reine Diazeuxis ganz vermeidet, mit den bekannten Folgen übermäßiger Oktaven etc. Die Frage, ob die Wahl des symmetrischen Tetrachords, $1 \ 1/2 \ 1$, statt des antiken $1/2 \ 1 \ 1$, aus formalen oder irgendwie der choralischen Realität entstammenden Gründen erfolgt ist — Byzanz als „Ideengeber“ scheidet aus, weil man da den Unterschied zwischen Halb- und Ganzton theoretisch rational nicht kennt —, ist deshalb erlaubt, weil Hucbalds Anwendung der antiken Notation (die nur nach der Lehre der Georgiades-Epigonie keine Notation sein darf) zeigt, daß natürlich auch damit die Melik des Chorals darstellbar gewesen wäre. Offenbar handelt es sich also um den formalen Grund der Bevorzugung von Symmetrie — nein, der Einwand, daß die *inales* diese Ordnung ja vorgeben würden, verkennt, daß die *inales* erst nach bzw. mit der Rationalisierung überhaupt formulierbar waren.

Berger, *Maß und Klang ...*, in *Miscellanea mediaevalia* 25, S. 690, findet dagegen: *Zielpunkt der Darstellung* (scl. Hucbalds) *ist nicht der von den einfachen Konsonanzen aufgespannte Quart Rahmen des griechischen systema teleion, sondern der korrekt gemessene Einzelton in seiner skalaren Einbindung. Dieses Ziel läßt sich aber nur erreichen, wenn das kosmische System der nach einfachen Zahlen geordneten Konsonanzen aus den abstrakten Verhältnissen in einen imaginären Raum gerückt wird, in den Tonraum, der von der diatonischen Skala aufgespannt wird. ...*

Das *kosmische System* muß also *aus den abstrakten Verhältnissen in einen imaginären Raum gerückt* werden, eine beeindruckende musikwissenschaftliche Formulierung, sicher *tiefer als das Meer gedacht* — nur, wie man das wohl anstellen könnte?

Hucbald hat also das *Ziel*, den *korrekt gemessenen Einzelton* skalar einzubinden, was er nur erreichen kann, wenn er *das kosmische System der ... Konsonanzen aus den abstrakten Verhältnissen in einen imaginären Raum* rückt; die Kategorie *Emmelisch* hat den *unkorrekt (?) gemessenen*, oder gar nicht gemessenen *Einzelton* nicht skalar eingebunden; welche neuen Erkenntnisse; dazu mußte der so weitblickende Hucbald doch tatsächlich erst einmal die Konsonanzen irgendwie bei irgendeiner Beibehaltung des offenbar nicht imaginären *kosmischen Systems* rücken — das konnte ihm also die antike Vorgabe nicht geben? Die Konsonanzempfindung soll also bei Boethius also etwas *Kosmisches* sein, nicht — als Objekt der einzig erfahrbaren *musica instrumentalis* — ein Wert, den der *sensus* aufnimmt, um ihn damit der *ratio* zu ihrer korrekten Beurteilung vorzulegen, die dann von sich aus und auf ihrer Ebene, eventuelle, Verbindungen zur Erkenntnis der proportionalen Ordnung der Welt herstellen kann; als Gegenstand des *sensus* ist die Konsonanz aber alles andere als etwas *kosmisch Abstraktes*.

Daß bei dem Bewerten einer Konsonanz aber jedesmal eine *kosmische* Bindung hergestellt worden sei, sagt Boethius an keiner Stelle, für ihn sind Konsonanzen Strukturen des Systems emmelischer Töne, das gilt, seit es antike Musiktheorie gibt — oder hat Berger etwa ganz neue Text entdeckt, von Aristoxenus? die dem Mittelalter bekannt waren?

Man sollte, aus eigener Sichtmöglichkeit, die Autoren doch nicht für so primitiv halten, daß sie die Ordnung der Welt einfach durch die Tonleiter und Tetrachorde oder musikalische Konsonanzen ausgedrückt gedacht haben könnten, so ganz naiv wie Nikomachus war z. B. Augustin nicht; natürlich gibt es die porportionale Ordnung, die auch die Schönheiten der Versmaße begründen kann, darum geht es aber gar nicht, es geht Augustin wesentlich um die Frage, wie kann der Mensch, dem die *ratio* gegeben ist, aus den *artes*, speziell der *ars musica* die Erkenntnis nehmen, daß sinnliche Erscheinungen und ihre genuine Schönheit weit unter ihm stehen, und daß er mit Seele und ihrer *ratio* ausgestattet erfahren kann, daß es eine übergeordnete, wirkliche Schönheit gibt — was im 6. Buch dann auch der reine Glaube an die *autoritas Dei* leisten kann, der Intellektuelle hat die erweiterte Aufgabe, sich klar zu werden, daß sinnliche Eindrücke nur den Körper betreffen, nicht aber die Seele affizieren können, also das Wesentliche des Menschen, und daß die, an sich verständliche Liebe zur Schönheit auch in den „unteren“ Dingen die Seele verleiten kann, ihrer eigentlichen Stellung im *ordo* zu vergessen.

Welches Versmaß den Umlauf des Mondes, welches den des Saturn beschreibt, und weitere derartige Formalismen stellt Augustin an keiner Stelle auf, er spricht nicht einmal von dem Gemeintem der *musica mundana* — und Boethius? der macht klar, daß die einzige Art, in der man die Existenz von Proportionen als allgemeinen Ordnungsfaktoren erfahren kann, die Vorgabe des *sensus*, dessen (vorläufiges) Urteil über musikalische „Ereignisse“ ist — nur ist das, was hier als *musikalisches Ereignis* umschrieben wird, nichts anderes als die sinnlich erfahrbaren Elemente der Melik, Töne, Konsonanzen, Intervalle etc. Die musikalische Form als wesentliches geistiges Erleben, und das noch gegen Augustins Vorgabe der proportionalen Begründung des ästhetisch Schönen (natürlich nicht einer Identität!), hat erst Guido von Arezzo formuliert, an einer Stelle, auf die Verf. schon mehrfach hingewiesen hat, weil sie, geradezu revolutionär, die strikte Gültigkeit der proportionalen Ordnung aufhebt, und diese freiere Form in ihrem Erleben doch dem Geist zuordnet, aber von solchen, wirklich aufregenden Neuformulierungen haben doch die guten Neudeuter mittelalterlicher Musik und Musiktheorie nicht die geringste Ahnung, warum auch, es liest ja doch niemand ihr Produkt? Es ist doch erschütternd, Derartiges beachten zu müssen. Was ist denn das für eine, wissenschaftliche!, Disziplin! Schreibt Boethius in den bekannten Versen über die Ordnung, in der Gott die Welt regiert, etwa über die Tonleiter, über Konsonanzen und sonstiges Konkretes als „kosmisch“? Boethius' *Tröstungen* sind lesenswert, nicht nur, wenn man über mittelalterliche musikalische Kosmologie schreiben will; es lohnt sich aber zu beachten, daß das dritte Buch der Schrift von Ptolemaeus in dem erhaltenen Text von Boethius fehlt, wahrscheinlich verloren ist.

Die wirkliche Neuerung — neben dem Verständnis von Musik als von Formteilen auf verschiedenen, hierarchischen Ebenen gegliederte Form⁴³¹, die die lateinische mittelalterliche Musiktheorie leistete, läßt sich auf solche Weise ersichtlich nicht beschreiben, denn da geht es um die konkrete Erscheinung der „erneuerten“ Musiktheorie, was allerdings doch etwas mühsamer zu erkennen ist. Literatur scheint Berger strikt nicht zur Kenntnis genommen zu haben. Eine Aufhebung der Vor-

⁴³¹Und natürlich bleiben solcher Nichtbeachtung der Literatur und ihrer Ergebnisse wie auch der Quellen gerade die zentralen Leistungen mittelalterlicher Musiktheorie total verborgen, offenbar die notwendige Voraussetzung, dann unhaltbare, zudem noch höchstgradig unpräzise, vage Dinge zu „entdecken“, die es nie gegeben hat, vielleicht ist das aber echte Schöpferleistung.

stellungen der, auch nach Boethius vom Menschen nicht direkt faßbaren, anderen Kategorien von *musica* jedenfalls leistet Hucbald auch nicht, er verweist im Proemium deutlich auf die „höhere“ *ars musica*.

Bis auf die Erwähnung der *diatonischen Skala*, die allein vom Mittelalter übernommen wird, was aber strukturell keine *kosmische* Bedeutung hat, sondern einfach eine Auswahl bedeutet, trifft von dieser Aussage nichts zu, wobei der Versuch einer rationalen Rekonstruktion des in solchen tiefen Worten Gesagten sehr schnell an die Grenzen des irrationalen Wortschwalls stößt; es sei dennoch versucht, diese Wendung eines deutschen Ordinarius für Musikwissenschaft zu verstehen und in den Kontext der Quellaussagen zu stellen: Der *korrekt gemessene* Einzelton ist natürlich auch Wesensmerkmal der Darstellungen des *σύστημα ἀμετάβολον*: Wie man sowohl noch an Hucbalds Darstellung als auch an der der *Musica Enchiriadis* bemerken kann, ist die Gliederbarkeit der Skala ganz in antiker Manier essentiell für die Formulierung überhaupt einer Skala. ihr Aufbau aus einen „kleineren“ Baustein⁴³². Hier ist also gerade kein Unterschied zwischen antiker Vorgabe und mittelalterlicher Rezeption zu erkennen.

Sozusagen noch schlimmer wird die Gegenüberstellung von *korrekt gemessenem Einzelton in seiner skalaren Einbindung* mit dem *von den einfachen Konsonanzen aufgespannte Quart Rahmen*, wenn man die antiken Quellen beachtet — der Freiburger Ordinarius hat offenbar von dem Vergleich von Adrast noch nichts gehört oder gar gelesen, obwohl hier die Bestimmung des *sonus* als Element der Musik die Anwendung der Atomtheorie — in, es sei eingeräumt, höchst primitiver Form — stattfindet (und *korrekt gemessen* muß er immer sein, das verlangt schon das Kriterium des *ἔμμελές*!). Welche *einfachen Konsonanzen* wohl den *Quart Rahmen des griechischen systema teleion aufspannen*, wüßte man auch ganz gerne, erstens hat dieses System den Rahmen einer Doppeloktav, zweitens ist das Tetrachord eine ganz bestimmte Quartgattung, neben der es, übrigens wie alle anderen *συστήματα*, noch andere im *σύστημα τέλειον* gibt: Die Formulierung von Berger könnte man geradezu als unpräzisen Unsinn bewerten, wenn es sich nicht um die Äußerung eben eines Ordinarius handelte:

⁴³²Berger hat selbst ja die wenigstens theoretisch kasuistische Bedeutung des symmetrischen Hexachords behandelt, die ist aber nur eine Erweiterung des symmetrischen Tetrachords, vgl. Verf., *Hexachord und Semantik*, wo auf die tiefen semantischen Folgerungen Bergers eingegangen wird.

Die Bedeutung des *Quart Rahmens*, was man wohl rational rekonstruieren muß eben als die Tetrachordstruktur, liegt darin, daß auf dieser Ebene, in diesem bestimmten *σύστημα δια τεσσάρων*, die Alternative *Chromatisch*, *Diatonisch* und *Enharmonisch* liegt, diese dreiteilige Alternative ist, wie auch die antike Notenschrift erkennen läßt, auf dieser Ebene anzutreffen. Wenn das lateinische Mittelalter diese Differenzierung, trotz klaren Wissens⁴³³ nicht übernimmt, ist ersichtlich die Quartstruktur von der musikalischen Notwendigkeit her, um zu Dählhausieren, obsolet, nämlich überflüssig.

Dennoch behält das lateinische Mittelalter die Quartstruktur bei, nun neu durch die entsprechende Ordnung der *finales* (erweitert durch die *affinales*) mit einer neuen Funktion versehen, und „symmetrisiert“ — wie oben angesprochen, für die Notation oder rationale Darstellung des mittelalterlichen Tonsystems wäre auch die antike Tetrachordordnung oder deren Nichtbeachtung brauchbar gewesen, nein, vor allem die *Musica Enchiriadis* konzentriert das Tonsystem dezidiert auf die Quart, auf den *Quart Rahmen* von Berger.

Und daß der Einzelton, rational bestimmt, im antiken System, wie auch immer, das muß im irrational Vagen verharren, keine Selbständigkeit gehabt hätte, sondern, wie auch immer man sich das rational rekonstruieren könnte, in der Quart, nein im *Quart Rahmen* aufgehen würde, ist schon angesichts der antiken Notation nur noch als ... Verf. besitzt von W. Pauli einen kleinen Zettel zu Tagungen in Oberwolfach, worauf handschriftlich zu lesen ist: *Süß wie Honig tropft der Humbug von den Lippen der Experten*, vielleicht darf Verf. hier, mit gleicher Funktion ein Plagiat begehen, allerdings mit der wesentlichen Einschränkung der Anwendung der Bezeichnung *Experten*, für Musikwissenschaftler scheint eher das „Unexpertensein“ typisch zu sein.

Und dann noch wird *das kosmische System der nach einfachen Zahlen geordneten Konsonanzen aus den abstrakten Verhältnissen in einen imaginären Raum gerückt ...*, in den *Tonraum*, der nun auf einmal *von der diatonischen Skala aufgespannt wird*, als ob letztere im *σύστημα τέλειον* nicht existiert hätte. Die antike Musik kennt also Konsonanzen nur in *abstrakten Verhältnissen*, keinen *Tonraum*?

⁴³³Natürlich n a c h der Rationalisierung; Schemata wie die in Gerberts Ausgabe zu Hucbald edierten, zeigen, daß das lateinische Mittelalter diese Alternativen sehen und nachrechnen konnte.

Das Mittelalter kennt dagegen ein ge- oder verrücktes *kosmisches System der nach einfachen Zahlen geordneten Konsonanzen*? Erschütternde Erkenntnisse, vor allem, wenn der *Tonraum* gar noch zum *imaginären Raum* wird — als ob die Transpositionsinvarianz von Intervallen, und darin natürlich auch Konsonanzen, das wesentliche Merkmal einer raumanalogen Struktur der Antike unbekannt geblieben wäre, und als ob nicht das lateinische Mittelalter genau alle diese Größen direkt aus der antiken Theorietradition übernommen hätte. Die Transpositions-, oder eben allgemeiner ausgedrückt, die Translationsinvarianz des Intervalls kann man explizit beim Anonymus La Fage lesen; das war in dem antiken wie dem mittelalterlichen Tonsystem grundlegende Eigenschaft, nicht *imaginär*, sondern ganz konkret, von der *Musica Enchiriadis* in der Verschiebung von *neumae* oder der Transposition von organalen oder prinzipalen Stimmen bei Verdoppelungen trivial genutzt — und das ist das Merkmal, das einen Tonraum ausmacht⁴³⁴; nur die Texte wie die dazu „gehörige“ Literatur scheint Berger unbekannt geblieben zu sein; sicher, damit kann man viel „ungenierter“ große Erkenntnisse von sich zu geben scheinen, die dann von fachfremden Mediävisten ohne weitere Überprüfung angehört, vielleicht ja sogar angestaunt, und dann auch noch veröffentlicht, nicht aber kritisiert werden können

⁴³⁴Wie bei Niemöller — wie sich die Geister doch gleichen — ist auch Berger nicht fähig, klare Kriterien aufzustellen, was denn nun eigentlich einen *Tonraum* ausmacht, dazu gibt es in der Literatur ausreichende, und zwar ganz rationale Hinweise. Statt sich um klare Definitionen zu bemühen, wird dann, typisch, irgendein Epitheton ornans mit möglichst tiefstsinngem Klang dazugesetzt, und schon hat man etwas allen möglichen Assoziationen Offenes gesagt, wenn auch nichts Rationales; aber, Musik ist doch Kunst und daher irrational — daß die Wissenschaft über Musik das dann auch sein soll, dürfte ein Irrtum sein: Unbeschreibbar und rational unfaßbar ist die Wirkung von Musik, die nur durch Hinweise und Nacherleben vermittelt werden kann — oder auch nicht; damit ist aber die Wissenschaft nicht notwendig selbst irrational: Es ist doch erschütternd, daß trotz Vorliegens mehrerer leicht lesbarer und kurzer Bücher über „Raum“, z. B. von M. Jammer, Ordinarien für Musikwissenschaft nicht fähig sind, die von ihnen verwandten, ahnungsvoll ausgesprochenen Wörter zu klar definierten Begriffen zu machen, und die Gestaltbildungsfähigkeit des musikalischen Hörens läßt sich rational beschreiben, schon die Notenschrift zeigt das. So kann eigentlich nur gefolgert werden, daß mit dem Wort *Tonraum* nichts Rationales verbunden wird, was für ein als wissenschaftliche Disziplin auftretendes Universitätsfach vielleicht doch etwas anachronistisch ist.

Fatal scheint hier auch der Irrtum von Zaminer zu werden, vgl. Verf., *Zum Bezeichneten der Neumen*, Kap. V, letzter Abschnitt, *Ein Kopfstand*, daß das antike Tonsystem irgendwie direkt mit der Himmelsharmonie verbunden gewesen sei, ja daß, was kein Leser von Euklid, Aristoxenus, Gaudentius, Ptolemaeus, Bacchius oder Alypius und anderen verstehen könnte, die *abstrakten Verhältnisse* in der antiken Vorgabe, die wie gesagt, Hucbald identisch übernimmt — modulo der *genera* — nicht in einen *Tonraum gerückt* würden, der durch seine ganz konkrete Darstellung etwa bei Euklid keineswegs irgendwie *imaginär* erscheint, sondern konkret als Schema, und schließlich als Notationssystem (sogar „vervielfacht“ in den fünfzehn — oder in der Theorie von Ptolemaeus in sieben — Transpositionsskalen), was sollte da kein *Tonraum* sein, in dem frei jede mögliche melische Bewegung, *κλίσεις φωνῆς*!, darstellbar ist, im Aristoxenischen Modell klar streckenmäßig repräsentiert.

Und sicher, es gibt antike, vor allem spätantike Sekundärtheoretiker — weder Archytas, noch Aristoxenus, noch Eratokles, noch Euklid lassen irgendwelche derartigen Verbindungen erkennen — wie Nicomachus, die den umlaufenden Sternen Töne zuordnen, mal von unten nach oben, mal andersherum, wie es eben so paßt, was schon in der Antike selbst bemerkt wurde. Nur, dann handelt es sich nicht um *Quart Rahmen*, sondern um Einzeltöne, wie gesagt, sollte man vielleicht auch einmal die Texte zur Kenntnis nehmen, wenn man dazu fähig sein sollte, um zu erkennen, daß das lateinische Mittelalter von Boethius ganz rational die Entstehung des endgültigen Tonsystems aus der Hinzufügung von *korrekt gemessenen Einzeltönen*, trivialerweise *in ihrer skalaren Einbindung* — wie anders sollte das Kriterium *ἐμμελές* denn eigentlich definiert sein! —, erfahren konnte, Ton für Ton, resp., in der rationalisierenden Entstehungsdeutung, Saite für Saite — und wer könnte, nach der Lektüre der Harmonik von Aristoxenus oder der Teilung des Monochords von Euklid, ja nur nach Lesen der ad usum Delphini gedachten Schrift von Bacchius auf die absonderliche Idee geraten, daß das antike System den „unkorrekt ungemessenen Nichteinzelton“ gekannt haben könnte, was auch immer die Opposition von Bergers Charakterisierung des Gegensatzes von Mittelalter und Antike auf dem Gebiet des Tonsystems sein soll.

Da die Gegensätze, die Berger erstellt, nicht zutreffen — der Quartaufbau widerspricht nicht dem skalisch definierten Einzelton, die abstrakten Verhältnisse nicht der Aufstellung einer Skala —, wäre vielleicht zunächst zu fragen, welche Kriterien sich aus den Andeutungen von Berger vielleicht rational rekonstruieren ließen: Klar

ist, daß in beiden antiken Modellen einmal das Prinzip der freien Verknüpfung der Intervallgrößen besteht, als Multiplikation von Brüchen — in moderner Sprechweise — im Pythagoräischen Modell, als Addition von Strecken im Aristoxenischen; beiden Modellen ist also eine Gruppenstruktur eigen, die im Aristoxenischen Fall zyklisch ist, d. h. von einem einzigen Intervall, dem Viertelton, erzeugt wird, im Pythagoräischen Fall aber strikt nicht-zyklisch ist, da es — Nicht-Halbbierbarkeit des Ganztons — eben kein kleinstes Element gibt, keine „kleinste“ Wurzel von Brüchen der Form $n+1/n$.

Natürlich kann man auch im Pythagoräischen Modell sechs Ganztöne „zusammensetzen“ — um dann beweisen zu müssen oder zu können, daß $(9/8)^6 \neq 2/1$: Die unausweislichen Kommata machen im Pythagoräischen System die Relation von melischen Größen wie *Ganzton*, *Halbton* und „Vielfachen“ problematisch, fordern z. B. beim Ganzton die Existenz von zwei Halbtönen und analog von zwei Vierteltonen etc., den Beweis hat das lateinische Mittelalter, soweit es rechnen konnte, sehr bald verstanden, ja verstehen müssen, dennoch wurde natürlich in der Praxis Aristoxenisch oder wahrnehmungsmäßig gedacht.

Diese Probleme brauchen hier nicht weiter beachtet zu werden, selbst wenn sie noch neueren Deutern unverständlich sind (mehr als ein Jahrhundert nach Cauchy!) — zu beachten ist allerdings, daß die sozusagen umgangsmäßige Sprache von Elementen der Melik wie den Intervallen durchweg Aristoxenisch ist, auch im Mittelalter, wo etwa die Mehrstimmigkeitstheorie des 13. und 14. Jh. ihre neue Konsonanzbestimmung natürlich mit absoluten, Aristoxenischen Begriffen wie kl. Terz etc. bestreitet.

Dieser freien Zusammensetzbarkeit von Intervallen aber steht sowohl im Aristoxenischen als auch im Pythagoräischen Modell die Struktur des *σύστημα τέλειον* als ganz spezifische Form, als Auswahl aus allen Möglichkeiten gegenüber: Genau das ist die Leistung, die sich Aristoxenus zuschreibt, die Erkenntnis, daß das Tonsystem eine „asymmetrische“ Folge von Tönen darstellt, reduziert auf das diatonische System, daß also Halb- und Ganztonintervalle nicht symmetrisch einander abwechseln — das symmetrische Tetrachord, später das Hexachord, versucht sozusagen, dennoch eine solche Symmetrie einzubringen.

Explizit führt diese Leistung das dritte — soweit überliefert — Buch der Harmonik von Aristoxenus in rational wissenschaftlicher, quasi mathematischer Systematik

vor Augen.

Im Euklidischen Text wird entsprechend knapp einfach die Einteilung des Kanons *κατὰ τὸ καλούμενον ἀμετάβολον σύστημα* eingeführt, Überschrift zu Kap. 19. Wie bereits gesagt, wird durchaus auch die historische Seite der Konvention dieses spezifischen Systems behandelt, sehr ausführlich z. B. bei Boethius⁴³⁵, also dem Mittelalter in der Form der Hinzufügung neuer Töne bekannt, weshalb auch die Hinzufügung des *F* keine begrifflichen Probleme machen mußte.

Insofern aber ist natürlich auch der antiken Theorie und ihrer spätantiken Nachfolge, vielleicht selbst Martianus Capella geläufig, daß zwischen den sozusagen absoluten Größen und deren skalischer Bindung ein Unterschied besteht, z. B. faßbar in der topischen, ursprünglich wohl auf Aristoxenus zurückzuführen, Formulierung, daß es unendlich viele Töne gibt, musikalisch aber nur bestimmte verwendbar sind, etwa *De nupt.*, 940, und vergleichbar, die Bemerkung nach Aufzählung der Tonnamen, *hi sunt igitur soni, qui modulationem apte et cum ratione componunt. ...*, 931. Natürlich ist daher im antiken System, in beiden Modellen, ein ganz bestimmtes Tonsystem als solches den partiell generierenden, absoluten Intervallgrößen gegenübergestellt.

Eine andere Frage dagegen ist die nach der bestehenden Analogie zu einem intuitiven Raumempfinden. Hier können antike Wurzeln nur im Aristoxenischen System, im Begriff der Stimmbewegung, der *κίνησις φωνῆς*, die untrennbar mit einem Streckenmodell, und das heißt einem raumanalogen Modell zusammenhängt, gefunden werden. Wie die antike Notenschrift scheint aber auch Aristoxenus — der damit nicht in Verbindung mit dieser Schrift gestellt werden soll — kein Bedürfnis zu einer nun systematisch als raumanalog verstandenen Darstellung des Tonsystems dezidiert als Leiter gehabt zu haben; offenbar wurden die bestehenden Begriffe in ihrer eher abstrakten Art als ausreichend verstanden, die Konvention zu verändern wurde nicht als notwendig empfunden, denn sie hat natürlich alle Zwecke erfüllen können und die Aufstellung eines raumanalogen Bewegungsbegriffs der Melik auch

⁴³⁵Wobei zu beachten ist, daß Boethius die Transpositionsskalen nicht in der Form von Ptolemaeus wiedergibt, sondern als echte, transponierte Skalen, wie das bekannte Schema erkennen läßt — die etwas komplizierte Unterscheidung von *δύναμις* und *θέσις* in der Theorie von Ptolemaeus läßt Boethius aus, obwohl der Sachverhalt eigentlich trivial ist. Weil das Mittelalter aber nur das *σύστημα ἀμετάβολον*, das ohne „Modulationen“ übernommen hat, bleibt dieser Unterschied bis zu Johannes Gallicus irrelevant.

nicht behindert, was man auch beachten sollte — Aristoxenus spricht nicht von *Hoch* oder *Tief*, ihm „reichen“ die traditionellen Begriffe: Es kommt doch auf das Gemeinte und die Definition des Bezeichneten an, nicht auf die Zeichen, selbst wenn das für Musikwissenschaftler zu schwierig zu verstehen sein sollte.

Dieses Beharrungsvermögen der Tradition der Bezeichnungen (nicht des Bezeichneten!) hat aber ebenfalls nicht verhindert, daß die Grammatiker sozusagen automatisch ihre graphische Darstellung der melischen Bewegung des Sprachklangs als Eigenschaft der jeweiligen Silbe raumanalog gestaltet haben (Näheres findet man bei B. Laum, und den Hinweisen des Verf.): Nämlich der Hochton, genauer das melische „Nach-Oben-Gehen“, wie die Wortbetonung in der griechischen Sprache formalisiert wurde, wird als Strichlein nach oben auf dem Papier notiert. Verfasser hat dazu nun schon so viel geschrieben, daß selbst ein deutscher Ordinarius der Musikwissenschaft davon gehört haben könnte — wenn er denn zu *Tonraum* wirklich etwas sagen will.

Hier ist tatsächlich ein eher graduelle Unterschied zwischen Antike und Mittelalter zu sehen: Im — westlichen — Mittelalter führt die Weiterentwicklung dieses Notationsprinzips in den Neumen ebenfalls geradezu automatisch zu einer nun konkret raumanalogen Darstellung melischer Verläufe in der Musik, nicht nur für die melische Stimmbewegung des Sprachklangs. Und, wie die Zeugnisse der Neumenschrift etwa der Aquitanischen oder der Italienischen Tradition, ansatzweise auch der bretonischen, belegen, kann natürlich nicht Guido von Arezzo als der *Erfinder unseres heutigen Liniensystems* angesehen werden, sondern „nur“ als dessen erster Rationalisierer (vgl. Berger, *ib.*, S. 691), womit seine Leistung nicht eingeschränkt wird: Guido ist in jeder Hinsicht eine so zentrale Gestalt der Musikgeschichte, daß jeder Musikwissenschaftler ihm ein Denkmal errichten und davor Opfergaben bringen sollte (wenn wir noch im Zeitalter der entsprechenden Verehrung von Göttern und Heroen wären — in der Antike wäre Guido sicherlich in den Olymp aufgestiegen); das Prinzip, die vorgegebenen Linien auch für die musikalische Notation nutzbar zu machen, nämlich zur Kennzeichnung der Lage der wesentlichen Halbtöne, ist um einige Zeit älter.

Es verlangte von den Vorgaben der „alten“ Neumenschriften einmal die Übertragung des raumanalogen Prinzips über die Silben und Neumen hinweg, also die graphisch analoge Notierung dessen, was St. Gallische Tonbuchstaben wie *e* zwi-

schen den silbischen Neumengruppen bezeichnen, und zum anderen, daß nicht nur die Richtung nebst Richtungswechseln, sondern auch das Ausmaß der melischen Bewegung graphisch adäquat, d. h. raumanalog wiedergegeben wurde; eigentlich liegen beiden Prinzipien recht nahe.

Deshalb ist auch festzuhalten, daß diese Erweiterung des raumanalogen Notationsprinzips nicht im Rahmen der Theorie, sondern der Praxis, eben der Neumenschrift erfolgt ist. Dann allerdings — mit ersten „Folgen“ im Liniensystem von Hucbald und der *Musica Enchiriadis* — kann sinnvoll von einer Erweiterung gegenüber der antiken Vorgabe gesprochen werden, tatsächlich von einer nun auch graphischen Repräsentation des *Tonraums*, nimmt man das intuitive Raumempfinden als Maßstab für eine spezifische Anwendbarkeit des Begriffes *Raum* auf die Anordnung des Materials der Melik (wobei dann noch zu beachten ist, daß es sich um einen diskreten Raum handelt, d. h. um eine diskrete Gruppenstruktur — bei Aristoxenus aus der Empirie von Grenzen der Hörbarkeit, aber auch der Produzierbarkeit abgeleitet, im Pythagoräischen Modell nicht so klar, aber durch die zwangsläufige Begrenzung auf Proportionen als Abbild der Wirklichkeit faktisch durch die Begriffe gegeben — Proportionen können natürlich beliebig verkleinert werden, modern formuliert liegt der Körper der rationalen Zahlen dicht im Körper der reellen Zahlen: Jede reelle Zahl ist beliebig genau approximierbar durch rationale Zahlen). Ein spezifischer Raumbegriff aber hat mit der speziellen Struktur des Systems oder den Intervallen als Größen an sich nichts zu tun; mit dem Begriff der *κίνησις φωνῆς* jedenfalls ist die Raumanalogie der Melik ausdrücklich formuliert worden: Das lateinische Mittelalter hat diese Raumanalogie auch, und zwar in Weiterführung einer antiken Vorgabe, graphisch als Zeichen zur Darstellung melischer Bewegung genutzt. Dazu mußte nichts *gerückt* werden, auch nicht in etwas *Imaginäres*.

Auch von anderer Sicht her ist der Gegensatz, den Berger zwischen *abstrakten* Konsonanzen und skalischer Struktur des Tonsystems aufzustellen versucht, nicht brauchbar⁴³⁶: Die antiken und von da weitergegebenen — etwa von Hermann dem

⁴³⁶Wie auch andere Darlegungen, vgl. z. B. Verf., *Musik als Unterhaltung*, Anmerkungsband zu IV, *Zu einigen konkrete Musik und Dichtung betreffenden ästhetischen Kategorien und Formbegriffen in provenzalischen und altfranzösischen Texten, insbesondere in Hinblick auf den Begriff motet als Quellen der wertungsgeschichtlichen Veränderung*, Anm. 136, *Zu einer neueren semantischen Deutung einer Motette der Ars antiqua*, S. 125 ff. in dem da betrachteten Beitrag breitet Ch. Berger seine neue formunabhängige und den Entste-

Lahmen als Voraussetzung zur Gehörübung angewandt — Konsonanzgattungen, am bekanntesten die Oktavgattungen, deren Konstitution dann gerne mit den Gattungen der sie jeweils konstituierenden Quinten und Quartan zusammengeführt wird — sind von vornherein Faktoren der skalischen Struktur, etwa als Antwort auf die Frage, wo im System gibt es Quartan, und wie lassen die sich klassifizieren. Dies führt wie gesagt Aristoxenus im 3. Buch geradezu in Form mathematischer Sätze vor. Insofern ist auch die Formulierung von Berger zur frühen Mehrstimmigkeit, ib., S. 692, nicht leicht rational zu rekonstruieren: *Anders als die Einstimmigkeit des Chorals ist sie auf die perfekten Konsonanzen ... angewiesen. Sie kann geradezu als ein Erzeugnis jener mathematischen Grundlegung der Musik angesehen werden, die sich auch in der Bezeichnung „organum“ widerspiegelt*⁴³⁷. *Aber auch hier läßt sich in der kompositorischen Praxis beobachten, wie der Raum, der mit diesen perfekten Konsonanzen aufgespannt wird, immer auch als skalare Einheit konzipiert ist.* Was ist wohl ein *Raum* als eine *skalare Einheit*, fragt der Leser unwillkürlich, unter der absonderlichen Voraussetzung, wenn man schon mathematisch oder auch nur wissenschaftlich klingende Wörter verwendet, sollte man sie definieren, um sich dann aber etwas Besseren zu belehren, solche Aussagen sind nicht aus inhaltlichen Gründen gemacht, sondern zum Lesegenuß⁴³⁸.

hungsprozeß für irrelevant erklärende Semantik mittelalterlicher Musik beispielhaft aus. Die grundsätzlichen Parallelen zu seiner ebenfalls so neuen Deutung des Tonsystems in Antike und Mittelalter sind frappierend.

⁴³⁷Man wüßte schon ganz gerne, wo in der *Musica Enchiriadis* die *mathematische Grundlegung der Musik* angesprochen wird, und wie Berger es schaffen könnte, die Regeln des abschnittsbildenden, „schweifenden“ *organum* auf die *mathematischen Grundlagen* zurückzuführen, das dürfte auch einem Freund des Rechnens nicht leicht fallen: Wie eigentlich soll die spezielle Gestalt des *Dasia*-Systems von den *mathematischen Grundlegungen* der Musik aufgebaut werden, wie schließlich sollte die Abweichung, das Zusammenkommen des *schweifenden organums* im Einklang *mathematisch* grundgelegt werden? Nun, wahrscheinlich ist es unfair gegenüber so topisch wohlklingender Unzutreffenheit auf einem konkreten Sinn des Gesagten zu beharren; solche Worte müssen wohl genossen werden wie Musik, nur, hört man da dann meistens wirkliche Experten.

⁴³⁸Daß dieser Genuß, wenn er denn einer sein soll(te), zwangsläufig zu Unklarheiten und unbedachten sprachlichen Wendungen führt, zeigt auch die Formulierung *mathematische Grundlagen der Musik*: Die Grundlage der Melik bei Boethius ist nicht die Mathematik — sowieso für die musiktheoretischen Problemchen ein zu weit gefaßter Terminus —, sondern das Urteil des *sensus*, auf einkommende Signale (metasprachlich modern ausgedrückt), al-

Die, offenbar ein schönes Wort, „Aufspannung“ eines Raumes aus den *perfekten Konsonanzen*⁴³⁹ — sind die Sekunden auch *perfekte Konsonanzen*, deren sich das *schweifende organum* bedient? gilt trivialerweise auch für die essentiell „einstimmi-

so die sinnliche Erscheinung, weshalb der betreffende Teil von Musik zwangsläufig *musica instrumentalis* heißt, die in Instrumenten konkret erzeugte und hörbare Musik. Die „Mathematik“ — bis auf die paar Euklidischen Beweise z. B. das $\frac{9}{8} \neq \frac{a^2}{b}$, $a \in \mathbb{N}, b \in \mathbb{N}$, die von den spätantiken Überlieferern bestimmt niemand mehr inhaltlich verstanden hat — wird also von der *ratio* als Grund von Schönheit entdeckt, sie steht als allgemeine(re)s Prinzip natürlich über der Musik; dies gilt genau für Augustins Ansatz in *De musica* — dabei ist zu beachten, daß eine echte Auseinandersetzung zwischen den beiden Modellen (proportional und streckenanalog) ausgeschlossen war, weil beide (für die Antike) unvereinbare Voraussetzungen haben; das Nebeneinander beider Modelle ist zwar für schnelle Verständigung und dann die Praxis unabdingbar (niemand berechnet für eine Gregorianische Melodie durchgehend die Folgen von Proportionen, oder setzt rechnerisch fest, wo welche Art von Halbton auftritt).

Wie oben gezeigt, gibt es dafür als Grundlage sozusagen das Zugeständnis des proportionalen Systems, daß die Wahrnehmung irren kann, z. B. hinsichtlich der Notwendigkeit, zwei verschiedene Halbtöne vorauszusetzen. Die Wahrnehmung, die als *Sinnlichkeit* zu bezeichnen höchstens mangelhafte Deutschkenntnisse bedeutet, also der *sensus* ist aber, nach Boethius wie Augustin Voraussetzung jeden musikalischen Erlebens, das erst die *ratio* nach höheren, allgemeineren, d. h. nicht etwa nur Musik betreffenden, eben den proportionalen Prinzipien überprüfen kann.

Nun kann man natürlich, elliptisch diese Art der Verbindung von Musik und „Zahlen“ im proportionalen Modell als *mathematische Grundlagen* bezeichnen wollen, und ganz außer acht lassen, daß es ja noch ein zweites Modell der Antike gibt, das sehr lebendig weiterwirkt, wenn auch Berger unbekannt geblieben, weil er nicht auf die Literatur achten kann.

Bei grundsätzlichen Behauptungen aber, wie der angesichts der Theorie — wo führt Guido die Proportionen als Grundlage des *organum* an? wie könnte er das überhaupt tun? — absurden Vorstellung einer *mathematischen Grundlage des organum*, ist es für wissenschaftlich gemeinte Beiträge aber unabdingbar, exakt und sogar rational zu formulieren, sonst entsteht zu leicht derartige Merkwürdigkeit (euphemistisch formuliert), die nur als Nichtbeherrschung des Stoffes, über den geschrieben wird, zu qualifizieren ist.

⁴³⁹Man kann da ja auf das *Aufspannen* eines Regenschirms oder überhaupt eines Schirmes gegen Rationalität denken — sollte aber nicht ganz übersehen, daß es hierzu, in der *linearen Algebra* einen exakten Begriff des *Aufspannens* gibt, den man, wenn man ihn schon übertragen will, dann auch exakt erklären müßte — aber, wer wird denn so genau sein wollen, in Musikwissenschaft.

ge“ antike Musik und ihre Theorie: Die Konsonanzen werden schon immer für die Konstruktion des Systems benötigt, eine, allerdings totale Abstraktion wohl vom Stimmvorgang, nichts anderes. Die Unhaltbarkeit der Reckowschen „organischen“ Interpretation des Wortes *organum* ergibt sich schon aus dem Gebrauch des Wortes *organicus* bei Martianus Capella, aber auch der *Musica Enchiriadis*, s. auch o., Anm. 214 auf Seite 739.

Und als *Erzeugnis jener mathematischen Grundlegung der Musik* kann die Mehrstimmigkeit schon deshalb nicht verstanden werden, weil hier von vornherein das Problem der Kommata entsteht — wenn man nicht strikt Aristoxenisch denkt, wie dies die *Musica Enchiriadis* exemplarisch vorführt, und zwar gerade bei der Darstellung des *schweifenden organums*! Die entsprechende Leistung der *Musica Enchiriadis* beruht in der Nutzung von Linien zur Darstellung von Verschiebungen von *neumae* gleicher Kontur im graphischen Tonraum, nicht in der Aufstellung einer Skala (natürlich modulo der besonderen Form des Bezeichneten der *Dasia*-Notation, oder in einer Auffassung von Konsonanzen, die irgendwie in einen, auch noch *imaginären* Tonraum entrückt worden sind: Der war, übrigens seit Varro auch mit tonräumlichen, friedlich neben anderen für *Hoch* und *Tief* in der Melik auftretenden Bezeichnungen, Merkmal des antiken Tonsystems seit seiner Darstellung durch Aristoxenus.

Wie man aus Guidos Schriften ersehen kann, hängt die Verifizierung des Tonsystems wesentlich und durchgehend von einer passablen, d. h. einigermaßen bequem durchzuführenden *sectio canonis*, also von den perfekten Konsonanzen ab, anders war eine Verifizierung des Tonsystems nicht möglich. Und daß die perfekten Konsonanzen wesentliche Elemente der Theorie der Einstimmigkeit, z. B. der *finales*- und *affinales*-Lehre, sind, kann von allen Theoretikern der Zeit erfahren werden. Natürlich ist die Konsonanz für das Quartorganum wesentlich, aber doch nicht irgendwie als *Erzeugnis* der Mathematik, sondern der Natur des Intervalls, eben der entsprechenden Konsonanzempfindung: Kein Theoretiker versucht je eine vollständige Berechnung der jeweils sukzessiv auftretenden Quartabstände oder gar der beim Zusammenkommen der Stimmen auftretenden Dissonanzen, das *organum* wird in der *Musica Enchiriadis* rein Aristoxenisch formuliert. Auch ergibt sich die *superficies* — vorletztes Kapitel der *Musica Enchiriadis* —, die die *ars musica pro ornatu ecclesiasticorum carminum* bereitstellt, also das sinnlich, real erscheinende Schöne, das die liturgischen Lieder ausschmückt, aus dem Auftreten von Konsonan-

zen auf der Skala. Hierin liegt ja gerade die Idee, auf die der Autor der *ME* so großen Wert legt. Warum die Konsonanzen schön klingen und warum es auf dem Tonsystem nicht auf jedem Ton eine Entsprechung in der Quart gibt, ist unerfindliche Erscheinung, Gegebenheit der Natur, also Geheimnis Gottes.

Insofern erscheint auch die Charakterisierung des abschnittbildenden *organum* der *Musica Enchiriadis* bei Berger durch einen nicht existierenden Gegensatz beeinträchtigt, ib., S. 693: *Aber in der Ausführung ist die Quarte in dem skalaren Aufbau des Systems eingegliedert und durch die Strategie, den Tritonus vermeiden zu müssen, untrennbar mit ihm verwoben.* ... Auch dies klingt wunderbar, die *Quarte*, die *in der Ausführung in dem skalaren Aufbau des Systems eingegliedert* ist — das trifft nicht zu, denn im Quartorganum, d. h. so lange das *schweifende organum* keine Einklänge bildet, kommen Quartgattungen vor, die das *Dasia*-System gerade nicht konstituieren, konstitutiv ist — und hier liegt der Gegensatz zur Antike — nur das symmetrische Tetrachord für das System der *Musica Enchiriadis* und infolge bei allen Theoretikern; außerdem betrifft die Darlegung der *Musica Enchiriadis*, d. h. ihre Erklärung, nicht die Ausführung, sondern die Struktur — kleine Unterschiede, aber notwendig zu unterscheiden.

Und *die Strategie, den Tritonus vermeiden zu müssen*, beweist auch wieder nur, daß es Berger mit den Textaussagen nicht allzu genau nimmt, was soll hier eine *Strategie* sein? Angesichts des Umstands, daß mehrere Arten der Darstellung des *schweifenden organum* erhalten sind, einschließlich der von Guido, handelt es sich bei der Anführung des Tritonus in der *Musica Enchiriadis* als Grund der Notwendigkeit gelegentlichen Zusammenkommens der Stimmen nicht um eine *Strategie* — wofür? —, sondern um den (letztlich gescheiterten) Versuch einer absoluten, rationalen Begründung aus dem Tonsystem! Um das einsehen zu können, sollte man den immer noch vorbildlichen Beitrag von Waeltner gelesen haben.

Und daß die *Quarte* durch den Tritonus *untrennbar verwoben* sei mit *dem skalaren Aufbau des Systems*, gibt nochmals, abgesehen von der Schönheit der Formulierung Fragen auf: Was ist ein *skalarer Aufbau des Systems*? Das System ist die diatonische Skala, *aufgebaut* wird das System durch Quinten und Quarten bzw. Folgen von, symmetrischen, Tetrachorden, es ist eine Skala, aber nicht *skalar*, außerdem ist diese Eigenschaft einer Skala seit Aristoxenus trivial, das ist der Sinn von *ἐμμελές*, daß nämlich die Töne sich in ungleichen Stufen aufeinanderfolgen.

Aber wie schön klingt doch *verwoben*, nur, ist das allein die Quart? dies sind die Konsonanzgattungen seit antiken Zeiten, die haben ihre Existenz allein im Ton-system; hier besteht kein Gegensatz zwischen den Konsonanzen und der Skala und ihrer intervallischen Struktur. Die von der *Musica Enchiriadis* ja wohl nur rationalisierte Praxis einer bestehenden Mehrstimmigkeit kann nicht aus irgendwelchen proportionalen Vorstellungen abgeleitet werden.

Die Leistung der Konzeption der *Musica Enchiriadis* ist es, die Besonderheit des abschnittbildenden *organum* systemimmanent als notwendig nachweisen zu wollen, was durch die erlernte Suche nach den Gattungen auf der Skala, und wohl auch eine spezielle, scheinbar der antiken Konzeption überlegene, Strukturgebung der konstituierenden Tetrachorde erreicht werden soll.

Es ist daher auch nicht zu erkennen, daß das ganz Neue, das das *organum purum* der sog. Nôtre Dâme-Schule ausmacht, so zu charakterisieren wäre, ib., S. 697: *Es geht also ... nicht um eine Konkretisierung abstrakter Zahlenverhältnisse — das schweifende organum der Musica Enchiriadis als Konkretisierung abstrakter Zahlenverhältnisse! —, sondern um die sinnliche Vergegenwärtigung eines imaginären Tonraums, der über dem vorgegebenen Cantus-Ton als eine besondere Form der Ausschmückung jeweils neu errichtet wird.* Daß etwa ausgerechnet die Autoren der sog. Winchester-Organa bzw. die Notatoren eine *Konkretisierung abstrakter Zahlenverhältnisse* beabsichtigt haben könnten, ist nicht einzusehen: Konsonanzen klingen schön, die entsprechenden abschnittbildenden *organa* sind als *superficies* eben ein schöner *Schmuck*; dies dürfte als Grund ihrer liturgischen Praxis ja wohl reichen. Und die *sinnliche Vergegenwärtigung eines imaginären Tonraums* — als Absicht der *organum purum*-Stellen im Nôtre Dâme Organum?

Was soll der Hörer mit einer solchen *Vergegenwärtigung* eigentlich anstellen, was soll er daran erleben, fühlen oder hören? Und *vergegenwärtigen* die Darstellungen der *Musica Enchiriadis* über die Vervielfältigung der Stimmen durch Oktavverdopplungen im *schweifenden organum* etwa nicht den *Tonraum*, auch wenn er damit gar nicht *imaginär*, sondern auch noch graphisch klar als solcher repräsentierbar ist? Mit derartig primitiven Gegenüberstellungen ist Musikgeschichte, insbesondere die Frage, *was brachte die Nôtre Dâme Schule Neues* natürlich nicht zu fassen, die Formulierung macht eher, wie Mephisto der *casus*, lachen. Der Tonraum und die melische Bewegung der Stimme in ihm ist nicht vom Organum abhängig, und

Mehrstimmigkeit ist nicht eine *Vergegenwärtigung eines*, zudem noch *imaginären Tonraums*.

Denn die Ästhetik der *organa pura*-Partien kann doch nicht eine *Vergegenwärtigung eines imaginären Tonraums* sein, der zudem ganz konkret erscheint. Betrachtet man einmal die Melodieführung einer Gregorianischen Melodie, wird deutlich, daß das Erleben sozusagen der Dynamik der Bewegung, z. B. des Aufschwungs zu einen Höhepunkt, dessen Einmaligkeit wie auch Verlassen, also das Erleben der melischen Bewegung zwischen Gerüsttönen, die Ausgleichsmelodik u. ä. wesentlicher ästhetischer Faktor gewesen sein dürfte — und die vorgegebene Gerüststruktur ist ja auch in den aufwendigen Melodieformen eindeutig.

Ein willkürlich ausgewähltes Beispiel sei zur Verdeutlichung angeführt, die Mitte des 2. Vers des Tract. *Qui confidunt*:



in cir-cu-i-tu e-ius:

Man beachte, wie die *tuba c* als Maßstab den Abstieg, aber auch den einmaligen Höchstton erleben läßt: Das Erreichen des Höchsttons nach Initium und Rezitation geschieht durch Nutzung des sonst im bisherigen Verlauf fehlenden Tons *h*, der nicht nur den Aufschwung durch vorausgehende Abwärtsbewegung vorbereitet, sozusagen ein Schwungholen, sondern auch „tonal“ eine Ausnahme im bisherigen Verlauf darstellt. Der sofort anschließende Abstieg zur Halbkadenz geschieht in zwei Neumengruppen, die erste führt bis *G*, erst die zweite dann zum Subton der *finalis*: Der zweimalige Terzsprung nach unten wird weitergeführt durch Sekundgang nach unten, also eine Verkürzung, in der zweiten Neume bildet wieder *c* den Maßstab des Ausmaßes der melischen Bewegung, noch einmal der Sprung *ca*, dann aber erweitert der Quartsprung *cG*, dem sich dann, wieder ein Sekundgang, eine Art Spannungsreduktion, zur *finalis* anschließt — so kann und muß man die tonräumliche Bewegungsdynamik der Gregorianik umschreiben (AR hat seinen melischen Höhepunkt schon zu Anfang des Zitats), um deutlich machen zu können, daß gerade hier ein *Tonraum aufgespannt* wird, nicht durch mathematische Größen oder Ähnliches, sondern durch die Aufstellung von Tonlagen als, auch funktional in Bezug auf die syntaktische Struktur des Textes, Teilabschnitte, zwischen denen ein Wechsel stattfindet, dessen ästhetische Wirkung wesentlich auf den angedeuteten

Faktoren des Erlebens der jeweils erreichten bzw. zu erreichenden neuen Lagen beruht. Hier von einem Bewegungsraum zu sprechen, dürfte angemessen sein; gerade der Gregorianische Choral ist hierfür, z. B. durch das Prinzip der Ökonomie im Einsatz von Extremen, charakteristisch (wie die dabei verwandten „Zierneumen“ diese tonräumliche Dynamik zusätzlich formuliert haben, ist natürlich nicht mehr rekonstruierbar; vielleicht für Semiologen).

Die Ästhetik des Gregorianischen Chorals ist natürlich auch von, häufiger als man oft denkt, auftretenden Formprinzipien, wie des musikalischen „Reims“, der musikalischen „Assonanz“, von Motivwiederholungen u. ä. bestimmt, wesentlich aber dürfte das Erleben der Dynamik der Bewegung im Tonraum, ganz konkret das Aufsteigen, in mehrfachen Aufschwüngen, gelegentlich verstärkt durch vorheriges Ausschwingen in Gegenrichtung, das Erleben der durch die jeweils erreichte Tonlage charakterisierten Abschnitts der Melodie im allgemeinen psalmodischen Rahmen sein; gerade der Choral macht durch die klare Disposition tonräumlicher Lagen als Ziele und als Formfaktoren von tonräumlicher Bewegung ästhetisch wesentlichen Gebrauch — und das nicht einmal als *Konkretisierung abstrakter Zahlenverhältnisse*, wie so etwa auch immer zu denken sein sollte, sondern als Musik, genau so, wie der Autor der *Musica Enchiriadis* das *schweifende organum* als *ornatus* des Gesangs der Liturgie verstanden hat, die, natürlich, über sich hinausschauen läßt, eben, wenn man die *ratio* in der von Gott gesetzten Einschränkung einsetzt. Allgemeines Reden über *Konkretisierung abstrakter Zahlenverhältnisse* ist in solchem Zusammenhang höchst unbrauchbar, ja irreführend.

Das sozusagen zusätzliche Auftreten eines Haltetons macht solche Bewegungen natürlich noch intensiver erlebbar, da sozusagen das Abstandsgefühl explizit durch die auftretenden Klänge erscheint⁴⁴⁰. Die, wenn auch später, aus Byzanz überlieferte Praxis des *Ison*-Singens hat offenbar vergleichbare Wirkungen, so daß ein Bezug zu einem speziell „mehrstimmigen“ Tonraum natürlich keine Neuerung des *organum purum* ist.

⁴⁴⁰Zu beachten wären hier übrigens auch die besonders für den Gregorianischen Choral typischen Passagen „übergeordneter Mehrstimmigkeit“, also Melodieführungen, die einen Ab- oder Aufstieg sozusagen unter Bezug auf einen immer wieder erreichten Halteton als Maßstab aufweisen; Näheres kann man unter Nutzung der Suchfunktion in den betreffenden Beiträgen des Verf. in *HeiDok* erfahren, wenn man den Choral nicht kennt und doch irgendetwas über so tiefe Themen von sich geben will.

Bergers so wunderschön, wenn auch (noch) nicht ganz wie Dahlhaus klingende Formulierungen — ... *wenn er nur Wörter hört* ... — basieren nicht etwa nur auf unklaren, sondern gar keinen Vorstellungen über die Natur des antiken, vom westlichen Mittelalter aufgenommenen Tonsystems, es werden vage Assoziationen an einzelne Wörter zu scheinbaren, viel zu primitiven Unterscheidungen in Rede gesetzt, die von einer wissenschaftliche Fragestellung her zu beachten, sich eigentlich verbieten müßte. Weil in der Formulierung einer skalischen Ordnung des Materials der Melik, der Formulierung eines Tonsystems, eine der wesentlichen Leistungen der antiken Musiktheorie, insbesondere von Aristoxenus, aber auch der rezipierenden mittelalterlichen *cantores musici* (nein, kein mittelalterlicher Begriff, sondern ein Neologismus des Verf.) liegt, war hier dennoch auf diese Merkwürdigkeiten einzugehen:

Die von Berger aufgestellten Gegensätze existieren nicht und sind in ihrer viel zu weitreichenden Vereinfachung *verwoben* mit Vagheit der Wortverwendung erst recht unbrauchbar, musikästhetische Gegebenheiten erkennen zu lassen.

2.10 Die Genera und Transpositionsgattungen der antiken Musiktheorie in der Version von Martianus Capella

2.10.1 Absonderlichkeiten bei der Darstellung der Konsonanzgattungen und ihre Rezeption bei den Kommentatoren

Bei der Behandlung der *γένη* folgt Martianus Capella zunächst genau der Vorgabe von Aristides Quintilianus. Die kleine Ergänzung, die sich zu Anfang findet, ergibt sich daraus, daß Aristides zunächst definiert: *Γένος δὲ ἐστὶ ποιὰ τετραχόρδου διαίρεσις. γένη δὲ μελωδίας γ: ...*, ed. W.-I., S. 15, 21, also erst als Einteilung des Tetrachords, dann zur Aufzählung der Namen als „Art der Melodie“. Die fast wörtliche Parallele bei Gaudentius⁴⁴¹ legt nahe, daß man hier eine Ausschmückung von Aristides Quintilianus sehen kann, also statt der einfachen Weiterführung: ... *gibt es drei Arten, ... gibt es drei Arten der Melodie*.

⁴⁴¹Ed. Jan, S. 331, 7, fügt *διαίρεσις* pleonastisch *καὶ διάθεσις* hinzu, sozusagen stattdessen fehlt bei Gaudentius der Zusatz *μελωδίας* im anschließenden Satz.

Ersichtlich ist dies eine rein stilistische Erscheinung. Martianus Capella macht daraus in der Definition, 955: ... *genera tetrachordorum modulandique discurrant. <genus> est chordarum IIII cum certa qualitate divisio. ...*, wobei die wörtliche Übersetzung von τετράχορδον durch *chordarum IIII* unpassend ist, da es sich hier um einen Fachterminus handelt, der nicht einfach durch die Angabe nur der Saitenzahl ersetzt werden kann: Die Neigung zur wörtlichen Übersetzung führt Martianus hier weg vom Sinn; ein Hinweis darauf, daß er nicht verstanden hat, was denn ein Tetrachord eigentlich ist.

Daß er nichts verstanden hat, beweist er aber noch deutlicher nicht nur damit, daß er die wesentliche Aussage bei Aristides Quintilianus, daß nämlich die Unterschiede der Genera durch die Enge oder Weite der Intervalle bestimmt werden ausläßt⁴⁴², sondern auch und vor allem, wie er die Definition des Enharmonischen übersetzt — bei Martianus Capella führt die Formulierung von Aristides doch tatsächlich zur Behauptung einer größeren Zahl von Intervallen im (enharmonischen) Tetrachord. Aristides formuliert, klar als Spezifizierung der von Martianus weggelassenen Passage, W.-I., S. 15, 24: ἀρμονία μὲν οὖν καλεῖται τὸ τοῖς μικροτάτοις πλεονάσαν διαστήμασιν ἀπὸ τοῦ συνηρημόσθαι, διάτονον δὲ τὸ τοῖς τόνοις πλεονάζον, ἐπειδὴ σφοδρότερον ἢ φωνὴ κατ' αὐτὸ διατείνεται, ..., *Enharmonisch aber wird das genannt, das an kleinsten Intervallen Überfluß hat, und zwar vom „verbunden werden“. Diatonisch aber das Genus, das an Ganztönen Überfluß besitzt, weil sich die Stimme dabei heftiger ausdehnt, ...*

Martianus übersetzt und paraphrasiert diese klare Aussage, 955, so: ... *harmonia quidem dicitur, quod pluribus spatiis et angustioribus separatur, diatonon, vero, quod tonis*⁴⁴³ *copiosum. ...; reich an Ganztönen* erscheint angesichts der Folge *s t t*, von unten, auch nicht gerade als passende Erklärung; die Frage, ob Martian die Struktureigenschaften verstanden hat, ist damit durchaus begründet! Die klare Feststellung von Boethius, ed. Friedlein, S. 213, 11: *Tota enim diatessaron consonantia duorum tonorum est ac semitonii, sed non pleni. ...*, „fehlt“ bei Martian, wodurch seine Formulierungen so merkwürdig unklar werden — daß man eine solche notwendige Klarstellung Martians Text einfach unterlegt, ist methodisch nicht gerechtfertigt, sondern eher ein Anachronismus.

⁴⁴² ... ἐκ τῆς τῶν διαστημάτων ἐγγύτητος ἢ μακρότητος λαμβάνοντα τὰς διαφοράς. ...

⁴⁴³ Es sie die „ketzerische“ Frage erlaubt, ob Martianus wirklich gewußt hat, daß *tonus* hier *Ganzton* und nicht etwa *sonus* bedeutet!

Zunächst ist die Aussage über das Enharmonische Unsinn, da der Sinn des Begriffes *tetrachordon* natürlich in der stets gleichen Anzahl der Intervalle (bzw. natürlich Tönen) gegenüber deren Unterschieden hinsichtlich Größe liegt (die „Erklärung“ von *διάτονον* ist natürlich reine Etymologie im spätantiken Sinne). Wenn Martianus Capella auch nur eine Ahnung von der Charakteristik des Tetrachords gehabt hätte (vgl. auch o., 1.5.3 auf Seite 342), wäre also eine solche „Übersetzung“ ausgeschlossen.

Dick geht in Hinblick auf die von ihm als wesentlich bewerteten Hss. von einem sozusagen noch größeren Unsinn aus, wenn er als gemeinten Text ... *et angustioribus proportionibus* wählt; Remys Kommentar, ed. Lutz, zu Dick, 510, 3, kennt die Wendung mit *proportionibus*, die also immerhin den Vorzug vor anderen späteren Überlieferungen hat, ins 9. Jh. zu reichen. Remy gerät durch Wissen und die Art der Vorlage des kommentierten Textes auch sofort auf eine (vom Text von Martian her gesehen) Fehlinterpretation: *DICITUR QUOD PLURIBUS i. e. maioribus, SPATIIS ET ANGUSTIORIBUS i. e. minoribus, PROPORCIONIBUS, dieses videlicet, SEPARATUR i. e. distinguitur*. Remy weiß offenbar, daß sich die Tetrachorde aller Genera aus Intervallen verschiedener Größe konstituieren, womit die Reihung Martians zu einer durchaus sinnvollen, wenn auch den Sinn von *pluribus* etwas vergewaltigenden Deutung wird: Das Enharmonische setzt sich aus größeren und kleineren Intervallen, letztere den Diesen, zusammen; die Ersetzung des im Kontext höchst unpassenden *proportiones* durch den konkreten Intervallnamen macht den betreffenden Fehler von Martian wieder gut.

Remy zeigt damit, daß der Text von Martian mit seiner Reihung im Licht der Strukturkenntnis anders als von der Vorgabe von Aristides bzw. der von Martian benutzten Vorlage her gelesen werden muß, will man überhaupt einen Sinn erhalten, was Remy durch die „Deutung“ von *plures* durch *maiores* tut: Durch den Text von Martian kann man die Vorlage, z. B. von Aristides, nicht mehr rekonstruieren: Martian formuliert Unsinn, dies wenigstens sollte der moderne, nicht durch die *auctoritas* des „antiken“ Textes befangene Leser erkennen.

Johannes Scottus, ed. Lutz, zu Dick, 510, 5, erklärt korrekt *ANGUSTIORIBUS i. e. diesis*, woraus aber nicht abzuleiten ist, wie seine Vorlage formulierte — daß es sich bei den *engeren Intervallen* um die *dieses* handeln mußte, war aufgrund deren Auftreten im Text nicht mißzuverstehen. Ob die von Dick herangezogenen Hss. in

diesem Fall unzutreffende Ergänzungen gemacht haben, kann hier nicht entschieden werden — inhaltlich wäre die Anführung der *proportiones* in Hinblick auf die griechische Vorlage nicht zu erklären und verlangte von Martianus eine eigentlich nicht zu erwartende Selbständigkeit — wenn man entsprechendes Denken überhaupt erwarten könnte — nur, was wären dann *angustiores proportiones*? mathematisch gedacht! Um einen mathematischen Fachausdruck handelt es sich ja wohl nicht — auch dies ist ein Hinweis darauf, daß Martianus bzw. der entsprechende Glossator, vom eigentlichen Sinn von *proportio* nichts verstanden haben kann, sondern das Wort hier einfach für *Intervall* setzt.

Andererseits wäre aber eine rein stilistische Ergänzung der einfachen Wendung *pluribus spatiis et angustioribus* durch *proportionibus*, also die Bildung dieser Wendung insgesamt nicht gerade untypisch für die inhaltlich ungebundene Stilistik von Martianus; solche rein stilistisch verstandenen Ergänzungen sind für ihn eben charakteristisch. Klar ist aber, daß auch im Fall einer — so in der Bewertung von Willis und Cristante — sekundären Ergänzung der ursprüngliche Text tatsächlich in der zitierten Fassung, also mit *et* zwischen *pluribus spatiis* und *angustioribus*, zu lesen ist: Die Ergänzung von *proportionibus* erscheint dann als allein stilistisch „notwendige“, inhaltlich falsche, „Symmetrisierung“. Und daß *proportio* als andere Bezeichnung für *spatium* angesehen werden konnte, bedarf keiner besonderen geistigen Durchdringung des Stoffes, das war rein formal zu leisten.

Natürlich haben auch die neueren Interpreten, wenn auch nicht Interpretinnen, den logischen Lapsus bemerkt: Cristante, l. c., S. 325, bemerkt einmal in Folge von Willis, daß *la lezione proportionibus non c'è negli altri codici e non la accolgo nel testo sulla scorta di Petersen, 36.* Aber, wie angedeutet, ist damit noch nicht der Verstoß gegen die Logik der Struktur des antiken Tonsystems ausgemerzt, denn *et* ist durch die Überlieferung eindeutig belegt — und daß Martianus fähig ist zu derartigem Unsinn, ist schon aus seinen anderen entsprechenden *lapsus* verständlich.

Für Willis ergibt sich aus der Diskrepanz zwischen Text und eigentlichem Inhalt — faßbar bei den anderen Autoren — die Notwendigkeit, Martianus zu einem von schlechtem Sehvermögen geplagten Alten ohne Brille, vor allem aber ohne (vor)lesekundige Diener zu machen, der beim Lesen der kleingeschriebenen griechischen Minuskel einfach nicht mehr zwischen *πλείοσιν* und *πλεονάσων* unterscheiden konnte, so daß ihm ein solcher Lapsus einfach durch wörtliches, gedankenloses Ab-

schreiben, positiv durch Treue zu seiner Quelle passieren mußte oder konnte. Auch bei dieser wirklich anrührenden Deutung bleibt natürlich nicht nur trübfäugige Sehschwäche, sondern auch hochgradige Denkschwäche, denn einen solchen Unsinn hätte man nicht schreiben dürfen oder können — wenn man den Sachverhalt auch nur ansatzweise verstanden hätte: Wer den Sachverhalt der *genera* der Tetrachorde kennt, kann so etwas nicht formulieren; einem Leser des Textes von Aristides, der die Strukturmerkmale kennt, ist ein solcher Fehler nicht möglich.

Warum dann an anderen Stellen der trübsichtige Greis offenbar ganz korrekt übersetzen, und das heißt doch auch lesen konnte, läßt die Theorie von Willis, vgl. Cristante, l. c., S. 325, übrigens offen.

Es scheint daher der Wirklichkeit eher angemessen, die auch an anderer Stelle, ja sogar hier direkt erkennbare Neigung von Martian als Übersetzer, bzw. seiner Vorlage, wenn schon nicht zu geistigen, so doch zur stilistischen „Verschönerung“ der griechischen Vorgabe heranzuziehen, wie dies anschließend angesprochen wird: Martianus übersetzt das Verb *πλεονάζειν* in einer für ihn stilistisch sinnvollen Weise als *pluribus ... separari*, er macht aus *im Überfluß haben/sein* einfach eine adjektivi-sche Bestimmung des Objekts. Auf diese stilistischen Umgestaltungen weist ja auch die inhaltlich unpassende Übersetzung des Superlativs *μικρότατος* durch *angustior*, worauf auch Cristante, ib., verweist:

In einer durch klar definierte Strukturmerkmale bestimmten Wissenschaft meint *kleinstes* in Bezug auf Intervalle die *diesis*. Die für Martian natürlich nur stilistisch schönere Ersetzung von *angustissimus* — statt eigentlich *parvissimus*, wohl nach der generellen Aussage bei Aristides von der *ἐγγύτης*, W.-I., S. 15, 23 — ist daher unangebrachte Dominanz der Stilistik über die Definition; auch ein deutlicher Hinweis darauf, daß Martianus Capella nicht fähig war, einer klar definierten Wissenschaftssprache zu folgen.

Weil natürlich auch bei der Annahme altersbedingter Sehschwäche Martians eine wohl dann nicht einfach ebenfalls durch hohes Alter „erklärbare“ Wissens- bzw. Denkschwäche des lateinischen Autors bleibt, aber doch nicht sein kann, was nicht sein darf, greift Cristante, ib., zum Radikalmittel: Gegen alle Hss. wird eben das Wort *et* gestrichen, es bleibt eine Übersetzung von *πλεονάσαν μικροτάτοις διαστήμασιν* durch *pluribus angustioribus spatiis separatur*. Sicher käme eine derartige, stilistisch allerdings auffallende — s. o. z. B. *absoluta et perfecta* —, einfache Rei-

hung von qualifizierenden Adjektiven dem Sinn der Formulierung von Aristides näher, daß nämlich das Enharmonische durch *Überfluß an den kleinsten Intervallen* charakterisiert ist. Martianus würde dann formulieren, *durch mehrere engere Intervalle*, was die als Abstraktion gemeinte Formulierung bei Aristides weitgehend unverständlich macht: Gemeint ist doch, daß das Enharmonische am meisten die kleinsten Intervalle besitzt, nicht irgendwelche *engeren* in irgendeiner größeren Anzahl: Selbst mit diesem Eingriff in die Überlieferung entsteht immer noch kein richtiger Sinn!

Zu fragen ist aber auch, wie in Hinblick auf den Ablativ der *pauciores spatia ... etc. separari* zu verstehen ist: Naheliegend ist eine Interpretation im Sinne, daß sich das Enharmonische von den anderen Genera durch die größere Anzahl der engeren Intervall unterscheidet, was aber weder in der griechischen Vorlage noch in der Darstellung der beiden anderen Genera eine Entsprechung findet; diese erscheinen in Martians Formulierung einfach durch ihre Relation zu den jeweiligen „Hauptintervallen“ charakterisiert, auch fehlt jeder Bezug zu den eventuellen Vergleichsobjekten⁴⁴⁴.

Somit wird man *separatur* hier im Sinne der *Einteilung* lesen können, also als einer stilistischen Variation der vorangehenden abstrakten Formulierung, daß das *genus* eine *divisio cum certa qualitate* von vier Tönen ist. Die *qualitas* der vier Töne im Falle des Enharmonischen ist also die Art der Intervalle. Daß diese Formulierungen notwendig nur durch die beabsichtigte Kürze, und nicht durch nur noch formales „Verstehen“ des Inhalts der Vorlage erklärbar wären, ist nicht leicht vorzustellen — wenn man nicht ein solches inhaltliches Verstehen als fraglos gegeben unterstellen will. Dagegen sprechen aber nicht die bereits angeführten Eigenheiten der „Übersetzungen“ Martians, sondern eben auch hier das zweifellos korrekt überlieferte *et*, das die Dominanz der Stilistik über den Sinn belegt.

Aber auch weiterhin verdirbt Martianus den ganzen Sinn der Stelle: Bei Aristides wie auch in der Fassung von Bryennius, ed. Jonker, S. 112, 17, wird zunächst die Charakteristik angeführt, nämlich die Größe der konstitutiven Intervalle, danach folgt die Erklärung des Terminus durch Etymologie, beim Enharmonischen vom *verbunden sein/sυννηρόσθαι*, was sich natürlich auf die „enge“ Verbindung der kleinsten Intervalle bezieht, wogegen Diatonisch mit einer *Ausdehnung/διατείνειν*

⁴⁴⁴Remy versteht adäquat in seinem Kommentar *SEPARATUR i. e. distinguitur*.

der Stimme verbunden wird. Das Chromatische, das etymologisch in so einfacher Weise unerklärbar ist, kann dann durch Verweis auf die Aristotelische Farbtheorie, nämlich als Mittelglied zwischen den Extremen *Schwarz und Weiß*, hier analog den Extremen *kleinste/größte Intervalle* dann doch noch ebenfalls „erklärt“ werden (irgendetwas fällt natürlich immer ein; hier ist auch die Spätantike noch fruchtbar).

Eine andere Möglichkeit, diesen „schwierigen“ Namen zu erklären, findet man beim Anonymus Bellerman, §26, ... *χρῶμα δὲ ἦτοι παρὰ τὸ τετράφθαι πως ἐκ τοῦ διατονικοῦ ἢ παρὰ τὸ χρώζειν μὲν αὐτὸ τὰ ἄλλα συστήματα, αὐτὸ δὲ μὴ δεῖσθαι τινος ἐκῶνων* — die Parallele zur zweiten „Etymologie“ bei Aristides, ed. W.-I., S. 92, 24, belegt, daß Martianus zu einer vollständigen Lektüre der Schrift von Aristides nicht fähig war, daß ihm nur ein Auszug des Anfangs bekannt war, o. ä. Harmonisierungen oder Zusammenfassungen sind ihm selbst hinsichtlich der „Etymologie“ nicht möglich. Diese zweite „Ableitung“ ist in der Übersetzung nicht wiederzugeben: ... *oder die Bezeichnung wird abgeleitet vom Berühren/Farbe Geben der/an die anderen Intervalle*⁴⁴⁵ (*chrozein*), *ohne daß das Chromatische der anderen bedürftig ware*. Der Bezug auf die, übrigen, Intervalle muß so etwas wie Mittellage bedeuten; von mehr als formalem Interesse sind solche Ableitungen nicht, die ihnen zugrundeliegenden Strukturen sind klar.

Die erste „Etymologie“ ist noch weniger verständlich: *Chroma* (wird abgeleitet) *entsprechend dem irgendwie vom Diatonischen abgewandelt werden*, vielleicht vom phraseologischen Ausdruck *Farbe wechseln*. Derartiges verdeutlicht nur das Problem für die spätantiken „Etymologen“, was auch für die „Erklärung“ — als erster Kolorit — bei Boethius, ed. Friedlein, S. 213, 8, gilt: ... *Chroma autem, quod dicitur color, quasi iam ab huiusmodi intentione prima mutatio ...*, *die erste Veränderung/Färbung vom Diatonischen* Auch diese „Erklärung“ ist inhaltlich ohne Interesse, sie wird kurz danach etwas erweitert, ed. Friedlein, S. 213, 12: *Tractum est autem ... chroma, a superficiebus, quae cum permutantur, in alium transeunt colorem. ...*, es geht um changierende Oberflächen — nur ist das *genus chroma* in der Musik nicht *changierend*, sondern eindeutig abgegrenzt: Die Etymo-

⁴⁴⁵Hinsichtlich des Nichtverstehens des Unterschieds zwischen *σύστημα* und *διάστημα* ist von Interesse, daß Aristides hier das zweite Wort, der Anonymus Bellerman jedoch das erste verwendet; bei Aristides heißt die Wendung *τὸ χρώζειν αὐτὸ δὲ λοιπὰ διαστήματα*; solche „wandernden“ und dann noch veränderten Partikel sind nicht ohne philologische Bedeutung, vielleicht lassen sich durch sorgfältigen Vergleich Relationen bestimmen.

logie vernichtet die Strukturbeachtung, könnte man hier sagen⁴⁴⁶.

Die „inhomogene“ Namensgebung hat bei dem einer anderen Wahrnehmung entstammenden Begriff insbesondere in der Spätzeit zu „Problemen“ geführt. Natürlich sind diese Erklärungen durch Etymologie nicht korrekt, das gesamte Dreierschema hat aber sinnvollen Aufbau in Bezug auf die so bezeichneten Strukturen⁴⁴⁷.

Martianus Capella nun läßt die „Etymologien“, also die eigentlichen Erklärungen einfach aus und setzt stattdessen die Definitionen als Gründe der Benennung an. Wahrscheinlich ist der Grund dafür, daß er höchstens für *diatonus* in Hinblick auf *tonus* eine Art auch lateinischer „Etymologie“ finden konnte — für *armonia* lag eine „Etymologie“ nahe⁴⁴⁸; damit aber wird seine Wiedergabe des Schemas sinnlos: Die Definitionen sind eben nicht direkter Grund der Benennung (ganz abgesehen von der Unsinnigkeit der oben angesprochenen „Übersetzung“ durch Pleonasmus für das Enharmonische: *pluribus spatiis et angustioribus separatur*).

Wenn er folglich nur Definition und Erklärung des Chromatischen korrekt wiedergibt⁴⁴⁹, hat er das ursprüngliche Schema in höchst unpassender Weise zerstört,

⁴⁴⁶Und was hätten hier die angesprochenen neomedievalen Etymologen nicht alles herauszuholen, nämlich aus den Urgründen der Sprache zur Vorstellung von Farbwechseln! Traurig, daß sie selbst auf ihrem „eigensten“ Gebiet so unwissend sind.

⁴⁴⁷Eine vergleichbare Inhomogenität — von den Grundbedeutungen der Wörter, die dann als Termini verwandt werden — findet man, wie angesprochen, auch in der Opposition von *ὄξεῖα* und *βαρεῖα*, was moderne neomittelalterliche Etymologen verwirren müßte; hier handelt es sich also um *enharmonisch*, *diatonisch* und *chromatisch* — was hier wohl solche Etymologen herausbekommen würden, daß „die“ alten Griechen bei dem Kleinterzsprung des *Chromatischen* eine Farbassoziation hatten? nur welche, an Farben an sich, wogegen *Enharmonisch* eher weiße, oder schwarze Gefühle ausgelöst hat? was könnte man da im Sinne von Gadamer und Georgiades nicht an kostbarem Gestein aus den Urgründen der Sprache zutage fördern, zumindest die Aufnahme in den *pour le mérite*, wo sich jeder Fachmann fragen muß, warum, wegen Verdiensten um die Wissenschaft aber doch sicher nicht.

⁴⁴⁸Remy von Auxerre interpretiert passend *inadunatum* und kommt damit auf die Boethianische Verwendung des Wortes *adunatio* für *harmonia* zurück, s. o., Anm. 53 auf Seite 496, ed. Lutz, zu Dick, 510, 3.

⁴⁴⁹Auf den hochgradig unpassenden Gebrauch dieses Vergleichs bei Aristides Quintilianus im Zusammenhang mit der Aufzählung der Tonnamen und Tetrachorde des *systema teleion* durch Martianus Capella wurde bereits oben hingewiesen, vgl. o., 2.9.2 auf Seite 1008: Bei dieser, auf Martianus selbst — bzw. seine Vorgabe — zurückzuführenden Verwendung

also nur formalistisch übersetzt. Offenbar hat er nicht einmal die logische Struktur des Dreierschemas verstanden, bzw. er verändert es in einer Weise, die sein Nichtverstehen besonders deutlich hervorhebt.

Auch im Folgenden begegnen Seltsamkeiten, die nicht gerade Verstehen des Sachverhalts andeuten, vielleicht aber auch aus fehlerhafter Überlieferung herrühren: Daß korrekt das Enharmonische von unten durch Viertelton, Viertelton, Ditonus verläuft, konnte übernommen werden, daß in umgekehrter Richtung aber, 957, *in gravem vero sonum e contrario modulatio tota submittitur* erscheint unverständlich, zumal aus Aristides (bzw. des gemeinsamen Textes) nur ein *ἐναντίως* zu übernehmen gewesen wäre, was Martianus bei den anderen Genera korrekt durch *ex diverso* oder *per contrarium ordinem* wiedergibt. Auch hier kann, ja muß die für Martians „Denken“ typische nur stilistisch erklärbare Erweiterung der vorgegebenen griechischen Formulierung, *ἐπὶ δὲ τὸ βαρὺ ἐναντίως* als Erklärung einer so unklaren Formulierung angenommen werden.

Dabei tritt wieder ein in spezifisch musiktheoretischem Zusammenhang unpassender allgemeiner Gebrauch von *sonus* ein, wenn *ἐπὶ δὲ τὸ βαρὺ* einfach durch *sonus* „ergänzt“ wird; natürlich nur, weil Martianus *sonus*, wie an anderer Stelle *vox*, als allgemeine Bezeichnung verwendet, als *tiefen Klang*, denn daß hier der spezifische musiktheoretische Terminus *φθόγγος*/*sonus* gemeint gewesen sein sollte, wird ja wohl niemand voraussetzen wollen. Auch hier ist also die Dominanz der Stilistik wirksam, der rhetorischen Aufwendigkeit, wie zu erwarten an einer Stelle, an der sie nichts zu suchen hat; auch die *tota modulatio*, durch die die für Martianus Capella offensichtlich zu „dürre“ reine Strukturbeschreibung sozusagen lesbar gemacht wird, hat mit dem gemeinten Sinn nichts zu tun.

Methodisch wäre es verhängnisvoll, derartige Unklarheiten stillschweigend aus der ursprünglich von den Begriffen gemeinten Struktur zu ergänzen und dieses eigentlich Bezeichnete der Begriffe als auch von Martian eigentlich Gemeintes vorzusetzen: Solcher Unsinn ist ein schlüssiger Beweis für mangelndes Verständnis der Strukturen durch Martianus. Zudem belegt er mit seinen wirklich eigenen

der Erklärung von *χρῶμα* fehlt ein konkreter Bezug zu Extremen und deren Mitte ganz; Martianus Capella ist also nicht einmal fähig, den Sinn dieser Erklärung zu verstehen — der hier als Fehler durch Auslassung erkennbare Mangel an Verstehen Martians wird durch die betreffende Stelle bestätigt. S. dort auch zu allgemeinen Fragen dieses Vergleichs, d. h. seiner ursprünglichen Bedeutung für die Klangtheorie von Aristoteles.

Formulierungen, daß von einer Theorie vom wissenschaftlichen Niveau der antiken Musiktheorie ein entsprechender Stil, d. h. Klarheit des Ausdrucks gefordert wird.

Merkwürdig erscheint auch, daß die Bestimmung für den *ditonus* des Enharmonischen bei Aristides Quintilianus, ed. W.-I., S. 16, 5, nämlich ἀσύντεθος/*incompositus* zu sein, sich dann im Gegensatz zur griechischen Vorgabe bei Martianus bei der Bestimmung des Chromatischen wiederfindet, *hemitonium*, *hemitonium*, *et tria hemitonia*, *quae incomposita provenient*, was nun wieder eine seltsame Qualifizierung eines *zusammenhängenden* Sprunges einer kleinen Terz, d. h. dreier „ungetrennter“ *hemitonia*⁴⁵⁰: Diese ist *unzusammengesetzt*, doch nicht die *tria hemitonia*. Da jedoch Martianus τριημιτόνιον durch den Plural *tria hemitonia* wiedergibt, dürfte auch hier ein Nichtverstehen vorliegen, was kaum überrascht; immerhin könnte man ihm hier auch nur eine inadäquate Formulierung „unterschieben“, daß er also etwas wie einen *semiditonus incompositus*, *ex tribus hemitoniis* habe sagen wollen, die Formulierung eines *ditonos incompositus*, die davor das Enharmonische qualifiziert, ist ersichtlich nicht mit den drei Diesen vergleichbar!

In Hinblick auf die Relation des Textes von Martianus zu dem von Aristides ist bemerkenswert, daß Martianus eine Eigenschaft anführt, die sich nicht bei Aristides findet. Dies ist deshalb von Interesse, weil diese Bemerkung wenigstens partiell korrekt ist, 957: *et harmonia quidem, cum ab immutabilibus sonis cingitur, modulatione oboediet ...*, worauf die Angabe der charakteristischen Intervalle, genau wie bei Aristides Quintilianus folgt — und da konnte selbst Martianus Capella nichts falsch machen.

Der Hinweis auf die *φθόγγοι ἐστῶτες*⁴⁵¹ nur bei dem Enharmonischen ist natürlich unpassend, wie auch die Anbindung mit *cum* nicht ganz klar ist⁴⁵². Andererseits ist trivialerweise für die Genera charakteristisch, daß sie durch die bewegli-

⁴⁵⁰Boethius spricht von ... *cantatur per semitonium, semitonium et tria semitonia*, ed. Friedlein, S. 213, 10, was auch nicht ganz klar ist, aber doch wenigstens nicht von *incomposita semitonia* spricht.

⁴⁵¹Diese Bestimmung übersetzt Martian ersichtlich nicht, er wendet die sprachlich homogene Opposition zu *κινούμενοι* an, wie auch an anderen Stellen.

⁴⁵²Remy versteht diesen Zusatz Martians auch prompt falsch, wenn er erklärt, *IMMUTABILIBUS, i. e. gravioribus*, ed. Lutz, zu Dick, 510, 9 ().

Dies stimmt überein mit der „Erklärung“ von Johannes Scottus in seinem Kommentar, wo auch die zunächst verwunderliche „Erklärung“ ableitbar wird, s. Anm. 459 auf Seite 1116).

chen, die *κινούμενοι* Töne bestimmt werden; insofern ist die Bemerkung korrekt; eine Bemerkung, die sich aber nicht bei Aristides findet. Auch bei der durch Einbindung anderer Quellen, z. B. von Ptolemaeus, erheblich erweiterten Fassung von Bryennius, ed. Jonker, S. 112 ff., ist nur am Schluß unter der Rubrik eines *κοινὸν γένος* ein Hinweis auf den Unterschied von *stehenden* und *veränderlichen* Tönen zu finden, also in einer Form, die sich von der bei Martianus erheblich unterscheidet, ja unterscheiden muß, da er ja die Struktur nicht verstanden hat, wenn er die Qualifikation der *stehenden Töne* nur auf das Enharmonische bezieht — nein, solche „Kleinigkeiten“ kann man nicht einfach übersehen, stellt man die Frage, in welchem Umfang oder ob überhaupt ein spätantiker Kompilator von seinem Kompilierten noch etwas verstanden haben kann!

Gegen die etwaige Folgerung, daß Martianus hier vielleicht doch selbständig Dinge zusammenführen könnte, wenn auch nicht ganz richtig, spricht jedoch bereits die unpassende Verbindung dieser Unterscheidung von beweglichen und stehenden Tönen nur und direkt mit dem Enharmonischen; eine solche Verbindung ist für wirkliches musiktheoretisches Wissen auszuschließen.

Hinzu kommt noch, daß Martianus Capella an der Stelle, an der er unmittelbar aus dem Text von Aristides Quintilianus die Terminologie der *φθόγγοι ἐστῶτες καὶ κινούμενοι* (seltener als *φερόμενοι* bezeichnet, wie bei Bacchius, ed. Jan, S. 299, 14, oder Aristides, ed. W.-I., S. 14, 14) übernimmt, nämlich bei der Aufzählung der verschiedenen Arten, die Töne zu qualifizieren — mehr leistet ja auch Aristides nicht⁴⁵³ —, ed. W.-I., S. 9, 13 — *Τούτων δὴ τῶν φθόγγων οἱ μὲν εἰσι ἐστῶτες, οἱ δ' φερόμενοι, ...*, worauf andere Qualifizierungen folgen — also 945, den Unterschied als *sonorum ... sint alii, quos consistere et perseverare*⁴⁵⁴ *necesse est, alii vero sunt vagi*, paraphrasiert. Daß diese aufwendige Umschreibung auf mangelndes Verstehen der gemeinten Struktur hinweist — *necesse est*, ist hochgradig ungeeignet, das gemeinte Strukturmerkmal zu bestimmen —, liegt auf der Hand; wieder kann man von der typischen Überwältigung des Inhalts durch die Stilistik sprechen. Auffällig ist eben auch das Nichtdurchhalten einer einheitlichen Terminologie — ein nicht

⁴⁵³Klarer ist hier etwa Nicomachus, ed. Jan, S. 263, 12.

⁴⁵⁴Wieder ist eine Wendung von zwei Wörtern „notwendig“, den bei Aristides nur mit einem Wort aufgerufenen Umstand der „Unbeweglichkeit“ zu umschreiben — der Stiltzwang dominiert bei Martian alles, in ihm zeigt sich das selbständige Denken, zu dem Martian fähig war.

einfach unbeachtlicher Hinweis darauf, daß Martian möglicherweise keine inhaltliche Verbindung geschafft hat, sondern einzelne Stellen, also sozusagen stückweise „übersetzt“ (natürlich ist stets die Frage zu stellen, ob Martian im Einzelfall eine ältere lateinische Terminologie nutzt, bei solchen Figuren des *Hendiadyoin* allerdings kann man wohl jeweils eigene Lösungen voraussetzen; vielleicht ist *mutabilis* eine ältere Terminologie⁴⁵⁵, für ... *κινουμένων, ἵνα ποιῶσιν ἀνίσους τὰς τῶν ἐν αὐτῷ φθόγγων ὑπεροχάς*. ... , erscheint merkwürdig, denn es geht um die Abstände der Töne im Tetrachord, die diese *beweglichen* Töne ungleich machen — *ungleich* muß dann auf Tetrachord bezogen werden, also ungleich im Tetrachord; Düring übersetzt *καλοῦσιν* mit *wir nennen* ..., was wohl nicht zutrifft, gemeint sind die Aristoxeniker, deren „Unsinnnachzuweisen, natürlich die eigentliche Aufgabe darstellt, die sich Ptolemaeus gestellt hat. Man könnte die „Erklärung“ von Ptolemaeus als weiteren etymologischen Versuch verstehen. Natürlich sind im proportionalen Modell alle Annahmen von Aristoxenus reiner Unsinn.).

Hier interessiert, daß Martianus Capella bei seiner unpassenden Verbindung dieser Opposition nur mit dem Enharmonischen die Wendung *immutabiles soni* verwendet, durch die das Enharmonische *genus cingitur*, 957. Die sprachlich „natürliche“ Opposition ist als *mutabiles soni* zu rekonstruieren — auch diese Übersetzung entspricht nicht ganz der griechischen, üblichen Terminologie, die, bemerkenswert genug, die Opposition eben nicht „homogen“ durch negierendes Präfix, also etwa *οὐ ἐστῶτες φθόγγοι*, formuliert⁴⁵⁶.

⁴⁵⁵Von Interesse ist, daß Boethius bei seiner ersten Vorstellung der *genera* gar keine entsprechende Terminologie benötigt, sondern einfach die intervallische Struktur der jeweiligen Tetrachorde anführt, unter ausdrücklichem Hinweis, daß diese Unterschiede der *genera* in allen Tetrachorden in der Skala auftreten, ed. Friedlein, S. 212 f. Dies könnte auf den Hinweis von Ptolemaeus zurückgehen, der diese terminologische Opposition ausdrücklich als Aristoxenisch erklärt, ed. Düring, S. 28, 23; die Übersetzung von Solomon, S. 39, ... „fixed“, the two notes in between are called „movable“ since they make the diatessaron’s remaining notes unequal. ...

⁴⁵⁶Zu der Terminologie vgl. man auch hier natürlich den Beitrag von Michaelides, auf den nicht weiter verwiesen wird.

Genau hier darf man wohl einen Hinweis auf eine ursprünglich dem Instrument verpflichtete Wortbildung sehen, deren Alter natürlich nicht leicht zu eruieren ist, da es sich um Fachsprache handelt: Die fest, „stehenden“ Saiten von den beweglichen zu unterscheiden, scheint gerade für ein Saiteninstrument passend — nur keiner der theoretischen Texte gibt einen An-

Außerdem ist noch zu bemerken, daß Martianus die Verwendung der Opposition von *beweglichen/φερόμενοι* und *stehenden* Tönen, die Aristides zur Bestimmung von Systemen, *συστήματα*, durch ihre Begrenzung durch die im Tonsystem entsprechend verschieden bestimmte Töne anwendet, ed. W.-I., S. 14, 12 — als Unterschied *κατ' εἶδος διαφορά* gibt es Systeme, die von beweglichen, oder von stehenden Tönen begrenzt sind —, natürlich ein reine Formalismus, nicht übernimmt, was sich aber aus seiner Reduktion dieses Teils der Aristoxenischen Systematik auf die Oktavgattungen und deren einfachen Bezug auf Tonnamen der Skala erklären läßt; hier muß nicht Nichtwissen der Grund des Auslassen gewesen sein.

Die ganz verschiedene Terminologie der Opposition von *stehenden* und *beweglichen Tönen*, *vagi aut mutabiles* für *κινούμενοι ἢ φερόμενοι* bei Martianus Capella ist ein deutlicher Hinweis darauf, daß er den Sachverhalt nicht identifizieren konnte, hinzu kommt aber noch, daß er in Zusammenhang mit dem Genus *Enharmonisch* nur die *stehenden/immutablees* Töne erwähnt, d. h. darüber nichts zu wissen scheint, was denn dann die *mutabiles soni* sein könnten, und genau diese sind ja Gegenstand der Unterscheidung der Genera, was man aus den Angaben von Martianus nun wirklich nicht erkennen kann: Martianus führt hier nicht nur irrig die *stehenden* Töne allein für das Enharmonische an⁴⁵⁷, er „vergißt“ auch die unabdingbare Angabe der

halt für eine solche Deutung, diese sind tonsystematisch-abstrakt. Die hier von Martianus Capella — bzw. seiner Vorlage — gewählte Wiedergabe von *veränderlichen* und *unveränderlichen* Tönen scheint vom Standpunkt des abstrakten Tonsystems mit seiner diesbezüglich ja nur noch terminologisch-funktionalen Unterscheidung der betreffenden Töne natürlicher. Wenn also die originale Terminologie „inhomogen“ zwei eigenständige Wörter verwendet, ist ein Schluß auf eine Herkunft aus spieltechnisch-instrumentaler Fachsprache naheliegend — nur, in der terminologischen Verwendung der erhaltenen Texte handelt es sich wie bemerkt um abstrakte, strukturell definierte, nicht durch Saiteninstrumente und eventuelle Umstimmungen bestimmte, Merkmale; dieser Unterschied ist von zentraler Bedeutung: Die babylonischen Texte sind nur verständlich unter Bezug auf ein konkretes Instrument, die Harfe und ihre Stimmung, weiß man diese nicht, sind die Angaben nur unter der Hypothese, daß auch babylonische oder schon sumerische Ohren auch von den „modernen“ Konsonanzgrößen bestimmt waren und unter deren Verwendung ihre Saiteninstrumente gestimmt haben — abstrakte Größen, wie das Intervall kennen diese Texte nicht, was offenbar sehr schwer zu verstehen ist.

⁴⁵⁷Und die Begründung ist kaum zu verstehen, vielleicht entstanden aus der Vorstellung einer *Unveränderlichkeit* der *harmonia*: Eingeleitet wird die „Erklärung“ ja durch *cum*, also

Opposition, nämlich der die jeweiligen Genera ausmachenden *beweglichen* Töne. Auch dies bestätigt wieder den bis zum Überdruß zu wiederholenden Schluß, daß Martianus nichts von der Struktur des antiken Tonsystems verstanden haben kann.

In Hinblick auf die Frage einer unmittelbaren Benutzung des Textes von Aristides aber weist dieser Fehler daraufhin, daß Martianus diesen Text eigentlich nicht direkt benutzt haben kann: Bei Aristides fehlt der entsprechende Hinweis, wie auch die vergleichbare, in der Vereinzelung ihres Auftretens unsinnige Wendung beim Diatonischen, *ipsis contentum sonis* zu sein, ohne daß vorher irgend ein Hinweis auf *soni* zu finden wäre⁴⁵⁸. Genau wie bei dem Enharmonischen erscheint eine Bestimmung, losgelöst von jedem strukturellen Zusammenhang einfach formal als Zusatz, sozusagen ohne weitere Bedeutung.

Da im Text von Martian selbst an der „eigentlichen“ Stelle der Erwähnung der Opposition von *stehenden* und *beweglichen Tönen* eine völlig andere Terminologie erscheint, ist klar, daß er nun hier eine andere, wohl lateinische Vorlage verballhornend verkürzt, wohl aus einer der angedeuteten „etymologischen“ Deutungen

eine Art „etymologische“ Begründung der Bezeichnung *enharmonisch*!

⁴⁵⁸Aus diesem Grund erscheint auch die von Cristante, zu 957, angeführte Erklärung von Kopp schon als methodisch charakteristischer Lapsus der Interpretation von Martianus Capella: *sensus est, sonis non variatis vel fractis, sed naturalibus uti diatonon*; dies ist einmal von vornherein nicht mit der terminologischen Opposition von *beweglichen* und *stehenden Tönen* vereinbar, die gerade keine solche offensichtlich an moderner Chromatik als *Veränderung natürlicher Töne* orientierte Differenzierung kennt — und diese Terminologie hat nichts mit der Bewertung des Diatonischen als besonders einfach zu tun; diese beiden Bereiche dürfen methodisch nicht einfach zusammengeführt werden: Wenn von *sonis* die Rede ist, handelt es sich um die skalisch bestimmten Töne, und da sind, ausweislich der terminologischen Opposition alle *beweglichen* Töne als solche bestimmt, egal ob diatonisch oder enharmonisch oder chromatisch.

Zum Zweiten ist diese Art der Interpretation des Textes von Martianus deshalb charakteristisch, weil sofort Wissen aus anderen Texten zur Deutung herangezogen wird: Zunächst muß aber konstatiert werden, daß diese Wendung an dieser Stelle hochgradig unverständlich ist; ein Autor, der die Struktur klar kennt und seine Formulierungen auf sie bezieht, kann nicht ohne weitere Erklärung plötzlich *soni* anführen, von denen vorher nichts gesagt wurde. Hier wird doch klar ein vorgegebener Text verkürzt wiedergegeben und zwar in einer solchen Weise, die den eigentlichen Sinn nicht mehr versteht, sondern Einzelwendungen wiedergibt, sich aber nicht um Erklärung bemüht, welcher Leser sollte denn verstehen, um was es hier plötzlich geht?

abzuleitenden Verkürzung eines etwas ausführlicheren Textes, der hier nicht der von Aristides Quintilianus gewesen sein kann, was wieder die Vermutung stützt, daß auch das „Auslassen“ der Benennungen der Oktavgattungen in der Version von Martian auf eine andere Quelle verweist.

Die Frage nun, ob die bei Martianus Capella — ebenfalls in Kontrast zum Text von Aristides — auftretende direkte und ausschließliche Koppelung der *stehenden* Töne mit dem Enharmonischen auf Vorgaben beruhen könnte, ist für die Form bei Martianus auszuschließen, so unklar schreibt keiner der bekannten griechischen Texte. Es bleibt die Frage — wenigstens zu formulieren —, ob sich eine Textstelle finden läßt, die als Vorlage der offensichtlich durch sinnwidrige Verkürzung entstandenen Formulierung von Martianus gedient haben bzw. wenigstens einen Hinweis auf eine solche mögliche Vorgabe geben könnte. Der Text von Aristides scheidet aus.

Natürlich nicht die Vorlage, aber wenigstens eine — partielle — Parallele findet man bei Nicomachus, ed. Jan, S. 263, 11, weil dieser die Genera direkt (und inhaltlich korrekt) mit der Funktion der Töne verbindet. Auch hat seine Anordnung die gleiche Reihenfolge, beginnt also mit dem Enharmonischen:

οἱ μὲν οὖν τοῦ τετραχόρδου ἄκροι ἐστῶτες φθόγγοι λέγονται, οὐ γὰρ μεταπίπτουσιν ἐν οὐδενὶ τῶν γενῶν: οἱ δὲ μέσοι κινούμενοι: ἔν γε τῷ ἐναρμονίῳ. ἐν δὲ τῷ χρώματι ὁ δεύτερος κινούμενός τε καὶ οὐ κινούμενος: πρὸς μὲν γὰρ τὸ διάτονον οὐ μεταπίπτει, πρὸς δὲ τὸ ἐναρμόνιον μεταπίπτει. Die Endpunkte des Tetrachords werden stehende Töne genannt, denn sie verändern sich in keinem der Genera, die mittleren werden beweglich genannt. Nämlich im Enharmonischen. Im Chromatischen ist der zweite beweglich und unbewegt: Denn er unterscheidet sich nicht vom Diatonischen, dies tut er aber gegenüber dem Enharmonischen.

Zu beachten ist hierbei, daß Nicomachus wenigstens einmal die Opposition in der Art formuliert wie Martianus, er spricht sprachlich homogen von *κινούμενός τε καὶ οὐ κινούμενος*. Natürlich ergibt sich dies aus dem spezifischen Kontext, es zeigt aber, daß auch griechische Texte diese Art homogener Terminologie verwenden konnten. Der Text macht auch klar, daß eine Erwähnung der *immutabiles soni* nur Sinn haben kann, wenn man die *mutabiles* ebenfalls erwähnt — und man darf fragen,

warum nicht von *soni mobiles* gesprochen wird, hat das etwa Varro vorgegeben⁴⁵⁹.

Und hier begegnet das Enharmonische ohne jede weitere Qualifikation — natürlich auf die *beweglichen* Töne bezogen! Dies ergibt sich trivialerweise daraus, daß Chromatisch und Diatonisch einen *beweglichen* Ton gemeinsam aufweisen, wogegen das Enharmonische dadurch herausgehoben ist, daß seine *mittleren* Töne

⁴⁵⁹Und wie zu erwarten sieht sich Johannes Scottus gezwungen, aus dieser vereinzelt Nennung eines Oppositionsteils einen Sinn „herauszudeuten“, was er so tut (worin ihm wie gezeigt Remy folgt, s. o., Anm. 452 auf Seite 1110): *AB IMMUTABILIBUS i. e. gravioribus. Sic enim surgit tonus tonus diesis diesis*. Die Assoziation, die ihn dazu führt, ergibt sich wohl aus der Sphärenharmonie, wo allerdings nur der Weg nach unten zu den tieferen Tönen führt, da die *immutabilis terra* ja ohne Klang sein muß. *ditonus* liest Johannes Scottus offenbar als Folge von *tonus tonus* — und beweist damit, daß man aus dem Text von Martianus nicht erfahren konnte, was denn eigentlich ein Tetrachord sein könnte, aber auch, daß er erhebliche Schwierigkeiten hatte, musiktheoretische Begriffe zu verstehen, was einem Leser von Boethius' Text nicht hätte passieren können — auch wenn Beierwaltes solche Betrachtungen als lächerlich qualifizieren sollte, sie sind notwendige Voraussetzung, um entscheiden zu können, ob Johannes Scottus aus Irland überhaupt fähig gewesen sein kann, das musiktheoretische Modell der organalen Praxis inhaltlich strukturell sinngemäß „anzuwenden“; ehe man Waeltner disqualifizieren will, sollte man schon solche Untersuchungen gemacht haben, was natürlich für wirklich große Denker außerhalb ihrer Intentionen liegen muß, überlassen wir das also den kleinen Denkern, die aber, wie Waeltner die Sachverhalte dann doch kennen.

Immerhin scheint seine Erklärung des Terminus *DIATONOS, i. e. per tonos, δὲ per incompositum, i. e. quia duo toni in una regione fiunt.*, in etwas seltsamer Formulierung — natürlich in falschem Zusammenhang — das Gemeinte eines Intervallsprunges wiederzugeben, jedenfalls wenn man die Übernahme dieser Wendung durch Remy schon auf Johannes Scottus übertragen darf; daß dieser, ed. Lutz, zu Dick, 510, 9 seq., den Sachverhalt verstanden haben muß, ergibt sich aus seinem Verweis auf Boethius (der nun wieder bei Johannes Scottus „fehlt“): *Hoc totum clare patet in paginis Boetii de Musica*, zu Dick, 510, 13, womit Remy bezeugt, daß ein klares Verstehen der Strukturen der antiken Musiktheorie ausschließlich durch Boethius, nicht aber durch Martianus Capella möglich war.

Johannes Scottus geht dabei zurück auf die von Mariken Teeuwen veröffentlichten anonymen Glossen, *Harmony ...*, S. 291, bzw. S. 523, *Quia simul sunt duo toni. Si fuerint duo toni in uno spatio, incompositum est. Quicquid vero ex diversis colligitur, compositum est, quicquid per se est in uno spatio, incompositum est*. Es fällt nicht leicht, diese Erklärung rein „literarisch“ entstanden zu erklären: ... *duo toni simul ... in uno spatio* müßte dann vom Glossator aus Martians *incompositum* abgeleitet sein.

ausschließlich *beweglich* sind (in Relation zu den beiden anderen Genera); und eine solche Verbindung dürfte auch hinter der rätselhaften Formulierung Martians *ipsis contentum sonis* stehen: Drei Töne sind mit dem Chromatischen gemein, nur einer der vier ist verschieden, also wirklich *beweglich*.

Wie bei Martianus steht also das Enharmonische sozusagen allein. Läßt man somit die Bestimmung der *beweglichen* aus und „verkürzt“ auf die einleitende Erklärung, ergibt sich eine parallele Situation zum Text von Martian. Natürlich könnte eine solche Verkürzung nur von völligem Nichtwissen bestimmt sein. Daß Martianus die von Nicomachus gemeinte Struktur verstanden haben könnte, ist mit Sicherheit auszuschließen: Dann hätte er unbedingt die Relation der Opposition erklären oder „anwenden“ müssen. Da Martianus offenbar an eine Art von erklärender Ableitung der Bezeichnung *harmonia* von *immutabiles soni* „denkt“, wäre eine Verkürzung der angedeuteten Art nicht von vornherein als unmöglich anzusehen. Dabei ist natürlich nicht vorauszusetzen, daß Martianus Capella den Text von Nicomachus gelesen hat. Denkbar wäre aber, daß er eine Fassung des auch von Aristides überlieferten Textes (bzw. eine Übersetzung) verwendet hat, die hier in Abweichung vom Text von Aristides einen Hinweis auf die Opposition von *stehenden* und *beweglichen* Tönen verwendet hat.

Über solche, selbstverständlich sehr vagen und nicht beweiskräftigen Andeutungen wird man zur Erklärung der genannten Zusätze — zum Text von Aristides — bei Martian kaum hinausgelangen können. Immerhin kann wenigstens die Möglichkeit festgestellt werden, daß auch für diese absonderliche Erwähnung der *immutabiles soni* und des *ipsis sonis contentum diatonum* bei Martianus eine sinnwidrige Verkürzung einer Vogabe die Begründung liefern könnte.

In Hinblick auf die Relation des Martianschen Textes zu dem von Aristides ist wieder von Interesse, daß die ausführliche Bewertung der sozusagen artifiziellen Bedeutung der Genera im Text von Aristides und parallel von Bryennius, ed. W.-I., S. 16, 10, bzw. ed. Jonker, S. 112, 22, nicht als Vorlage für die entsprechende kurze Angabe bei Martianus angesetzt werden kann. Martianus bemerkt nur *sed nunc maxime diatono utimur.*, 957, was sich bei Aristides nicht findet:

Von diesen Genera ist das Natürlichere das Diatonische (denn es kann jederzeit von allen, auch unerzogenen gesungen werden). Kunstmäßig aufwendiger ist das Chromatische (denn es wird nur bei den Erzogenen

gesungen). Noch aufwendiger ist das Enharmonische: Denn es wird nur bei denen Verwendung haben, die die höchste Einsicht in Musik haben, für die Masse ist es unmöglich. Deshalb erkennen auch einige die Vierteltonmelodik nicht an; sie sind nämlich der Meinung, daß dieses Intervall völlig unsingbar sei, weil sie selbst nicht fähig sind. ...

Die Stelle ist von Interesse für die — beschränkten — Möglichkeiten der antiken Musiktheorie, überhaupt stilistisch-artifizielle Unterschiede in Musik zu erfassen: Dies gelingt nicht durch Form- oder Stilangaben, sondern nur sozusagen skalisch-strukturell durch Verweis auf bestimmte Merkmale des Tonsystems allgemein. Von Interesse ist hier aber, daß die kurze Anmerkung von Martianus die zentrale Kategorie der Bestimmung von Aristides nicht kennt, den Bezug auf die Natürlichkeit bzw. Artifizialität, also auf zeitlose Kategorien, wogegen vergleichbare Kriterien bei Macrobius, s. o. 2.8.8.1 auf Seite 949, doch immerhin zur Formulierung führen, daß das Enharmonische *propter nimiam sui difficultatem ab usu recesserit*; eine Art der „Aktualisierung“, die aber wieder durch den Verweis auf das allein brauchbare Diatonische als das Geschlecht, das angeblich *mondanae musicae doctrina Platonis adscribitur*: offensichtlich liegt eine nicht harmonisierte Kompilation verschiedener Kriterien vor.

Bei Martianus findet man eine ausschließlich sozusagen historische Bestimmung. Daß er durch eigene Beobachtung betreffender konkreter Formen der Musik zu diesem Urteil eigenständig gekommen sein sollte, ist angesichts des strukturellen Unsinn, den er schreibt, von vornherein nicht vorauszusetzen. Es ist also zu fragen, ob er aber eventuell aus dem oben angeführten Text von Aristides eine entsprechende Kurzfassung zu bilden imstande gewesen sein könnte; auch diese Frage läßt sich eindeutig beantworten:

Bekannt ist die zum Text von Martianus parallele Formulierung von Gaudentius, ed. Jan, S. 331, 27, wo es heißt, daß das Diatonische das

allein von den drei Genera überhaupt jetzt noch gesungene Genus sei, da der Gebrauch der beiden anderen sich verloren habe.

τοῦτο δὲ μόνον τῶν τριῶν γενῶν ἐπίπαν ἐστὶ τὸ νυνὶ μελωδοούμενον. τῶν δὲ λοιπῶν δυοῖν ἢ χρῆσις ἐλελλοιπένας κινδινεύει.

Daß dies die Vorlage von Martianus Capella gewesen sein muß, zumal auch die Stellung zur Beschreibung der Intervallstrukturen identisch ist, kann nicht bestrit-

ten werden. Damit aber dürfte klar sein, daß der Text von Aristides nicht Vorlage gewesen sein kann. Die Verkürzung der Formulierung bei Gaudentius ergibt sich dagegen rein formal geradezu als Notwendigkeit: Der zweite Satz ist eine reine Wiederholung des ersten (sozusagen: „Mit anderen Worten“); stilistische Fähigkeiten besitzt Martianus in hohem Maße!

Die Formulierung bei Aristides dagegen konnte so nicht verkürzt oder gar selbständig umgewandelt werden; auch hier findet sich also trivialerweise keine eigene Beobachtung realer Musik durch Martianus Capella.

Dagegen führt Remy eine „Beobachtung“ an, die vielleicht von Boethius angeregt worden ist, wenn er in seinem Kommentar als Erläuterung zum Diatonischen die traditionelle „gentile“ Verbindung verwendet, ed. Lutz, zu Dick, 510, 3: *DIATONON genus duobus tonis et semitonio constat, quod genus est durissimum atque minutissimum, licet diversis gentibus conveniat, sicut Gothis, qui minutissime canunt, Teodisci altisone, Uvinedi et Hebrei cum murmure.*

Die *Getae* führt, als Beispiel für das Zusammenpassen von *asperiores gentes* zu *duriores modi* der Musik, Boethius in seiner Musikschrift an, ed. Friedlein, S. 181, 5. Dazu mußte Remy also einen Text kennen, in dem das Diatonische als *durum* qualifiziert wird. Auch dazu bietet sich die Qualifizierung bei Boethius an, ed. Friedlein, S. 212, 26, wo; von *aliquanto durius et naturalius* gesprochen wird. Woher dann noch die Koppelung mit *minutissimus* stammt, wäre noch zu untersuchen, wie auch die Herkunft der anderen angeführten Völker: Die *Gothi* sind vorgegeben, die anderen Völker wären auf ihre „Herkunft“ ebenfalls noch zu prüfen. Bemerkenswert ist auch, daß Remy zu den anderen Genera keine solchen „gentilen“ Beispiele anführt.

Die Ausführungen über melische Grundbewegungsformen entsprechen bei Martianus, 958, weitgehend dem Text von Aristides Quintilianus. Daß die Übersetzung von *πλοκή*, die als *διὰ τῶν καὶ θ' ὑπέρβασιν λαμβανομένων.*, ed. W.-I., S. 16, 20, lateinisch als *cum diversa sociamus* ohne Wissen um die griechische Vorgabe nicht ganz leicht zu verstehen ist — *diversa* als Opposition zu *ordo* —, muß nicht bedeuten, daß Martianus hier schon eine lateinische Vorlage gehabt haben müsse. Bemerkenswert ist aber, daß sein Text die Inkongruenz des Textes von Aristides hinsichtlich *περιφερής* vermeidet: Die beiden vorangehenden melischen Bewegungsformen, von unten nach oben und vice versa, betreffen einfach Grundbewegungen. Die letzte

Form aber wird bei Aristides nicht ganz kompatibel zum Gesamtkontext zusätzlich noch durch Bezug auf das Tetrachord beschrieben, ed. W.-I., S. 17, 1, entsprechend bei Bryennius, ed. Jonker, S. 360 f.: *Peripheres ist die wechselnde, wie, wenn man ein Tetrachord hinsichtlich der Synaphe nach oben geht, aber nach unten entsprechend der Diazeuxis*. Dazu braucht man natürlich zwei Tetrachorde, und dazu nicht beliebige.

Von vornherein ist zu fragen, warum eigentlich in Zusammenhang der Besprechung der Genera, also eines Strukturmerkmals der Skala, plötzlich ausgerechnet allgemeine Bewegungsbegriffe erscheinen, die man nebst Notenbeispielen — nicht das *περιφερές*! — auch aus dem Text des Anonymus Bellermann kennt⁴⁶⁰.

Angesichts dessen, was die Beschreibung der *peripheres* Bewegung, der *Kreisbewegung*, sagt, ist nicht undenkbar, daß es entsprechende Klassifikationen melischer Bewegungen spezifisch in Hinblick auf Eigenschaften der tetrachordalen Ordnung gab (abgesehen von der *μεταβολή κατὰ τὸ γένος*). Dabei fällt in Hinblick auf die hier eigentlich gemeinte Diskussion der Genera, also des Unterschieds von Chromatisch etc., auch die *Kreisbewegung* aus dem Rahmen: Die Angabe betrifft die Bewegung über die Grenzen je eines Tetrachords hinaus und hat überhaupt nichts mit den Genera zu tun.

Hier scheint also eindeutig ein Textstück an die falsche Stelle geraten zu sein; ein Vorgang, der sich aber in Hinblick auf die Bedeutung der zur *Kreisbewegung* angeführten Besonderheit durch eventuelle spezifische Beziehung der Termini auf die Stelle der Synaphe bzw. Diazeuxis erklären ließe: Gemeint sind Bewegungen wie *(a) h c d e // d c b a* bzw. umgekehrt; es handelt sich also genau um die Stelle des späteren *b-molle* bzw. *b durum*; tatsächlich ein Merkmal, das eigener Betrachtung wert war (übrigens auch von den *Scolica enchiriadis* vorgestellt wird, natürlich ohne Bezug auf antike Vorgaben, etwa ed. Schmid, S. 68), und natürlich auch rein auf- bzw. absteigende Bewegungen betreffen mußte, soweit sie an der betreffenden Stelle der *mese* über ein Tetrachord hinausreichten.

Martianus bzw. seine Vorlage läßt genau diese zum Kontext der Betrachtung der Tetrachordgattungen „inkompatible“ Erklärung aus, indem er, in Bezug auf das Bezeichnete hochgradig unklar, ja unverständlich, nur, wenn überhaupt, die melische

⁴⁶⁰Vgl. die Bemerkung von Barker, *Greek Musical Writings* II, S. 418, 107, der wieder das Wesentliche heraushebt.

Eigenschaft anführt: *περιφερῆς, quae ad utramque aut commodatur aut servit. ...* — übrigens wieder mit zwei, im Zusammenhang eher nichtssagenden Verben statt dem einen der Vorlage. Daß Martianus ihm unverständliche Erläuterungen ausläßt, ist auch an anderen Stellen zu sehen, also nicht besonders bemerkenswert; eine bewußte sozusagen strukturell sinnvolle Auslassung kann nicht vorausgesetzt werden, aus der Formulierung wird niemand, also auch Martian selbst nicht, herausbekommen, was der Terminus ursprünglich gemeint hat⁴⁶¹.

Von größerem Gewicht in Bezug auf die Frage nach der Möglichkeit einer direkten Benutzung des Textes von Aristides durch Martianus ist dagegen die Bemerkung, mit der, 959, die Einteilungen des Pyknon — hier natürlich auf das Tetrachord bezogen — eingeführt werden. Martianus formuliert in reiner Aufzählung, die immerhin noch ein echt Aristoxenisches Rudiment erkennen läßt (wenn man die Herkunft weiß); bemerkenswert ist hier die „wörtliche“ Übersetzung von *tetrachordon: ... sed cum tetrachordorum, quos quadrifidos appellamus, divisiones innumerabiles sint, sex sunt notae. ...*, worauf der Verweis auf die Aristoxenischen *χροαί* folgt⁴⁶². Den grundsätzlichen Hinweis auf die Unendlichkeit der Einteilungsmöglichkeit des Pyknon vermißt man aber bei Aristides, ed. W.-I., S. 17, 2, wo nur festgestellt wird, daß einige der drei Genera weiter eingeteilt werden können, andere nicht⁴⁶³. Dies könnte also einmal eine eigenständige Übertragung der traditionellen Aussage zur Unendlichkeit der Töne an sich gegenüber der Begrenztheit der Tonzahl in der Musik durch Martian, Nachweis doch eigenen musiktheoretischen Denkens sein.

Angesichts dessen, daß hier ein ganz zentrales Problem der Aristoxenischen Theorie betroffen ist — die Idee des Pyknons als Kontinuum mit unendlicher Einteilungsmöglichkeit⁴⁶⁴ —, ist dieser Unterschied bemerkenswert, wenn auch nicht für Grebe. Auf das betreffende Problem kommt Aristoxenus nochmals in Zusam-

⁴⁶¹Vgl. Cristante, l. c., S. 327 f., der das Problem in der Vorlage in Gegensatz zu Barker nicht bemerkt.

⁴⁶²Vgl. Cristante, l. c., S. 328 f. Daß übrigens die Festlegung der *χροαί* in der überlieferten, sicher auf Aristoxenus rückzuführenden Weise durch rechnerische Systematik zustande kommt, kann aus Verf., *Ibn al-Munağğim*, S. 296 ff., entnommen werden.

⁴⁶³Vgl. wieder zum Kontext Barker, *Greek Musical Writings* II, S. 418, Anm. 108.

⁴⁶⁴Natürlich kann hier nicht einfach ein moderner Kontinuum-Begriff eingesetzt werden, da der Antike die Mächtigkeit der reellen Zahlen gegenüber den rationalen nur ansatzweise dadurch bekannt war, daß die nicht-rationalen Zahlen wenigstens als Phänomen bewußt waren, z. B. die Nichtproportionalität von Diagonalen im Quadrat der Seitenlänge 1.

menhang mit der Größe des χρόνος πρώτος zu sprechen, worauf unten eingegangen wird. Hier sei nur verwiesen auf die kurzen Angaben zur Relation von Kontinuum und Pyknon bei Aristoxenus wie angemerkt in Verf., *Ibn al-Munağğim*, u. a., S. 298 ff. Natürlich spielt das Kontinuum der melischen Bewegung bzw. des melischen Bewegungsraumes auch eine Rolle bei der Differenzierung der beiden melischen Bewegungsmöglichkeiten, intervallisch, d. h. diskret, oder kontinuierlich, wie in der Sprachmelodik, was hier jedoch nicht interessiert, hier geht es um die Frage, daß innerhalb des Pyknon eigentlich ein Kontinuum der Tonhöhen liegt, die Wahrnehmung sich daraus aber bestimmte Tonpunkte auswählt, ein echtes Problem der Aristoxenischen Theorie der Melik.

Von Interesse für die angesprochene Frage ist die Stelle deshalb, weil Martianus ein solches Wissen um das Problem der beliebigen Teilbarkeit des Pyknon als Grundlage der ebenfalls eigentlich beliebigen bzw. idealen Teilung bei Aristoxenus selbst nicht gehabt haben kann, sonst hätte er eine zusätzliche Bemerkung zu dem Problem formulieren müssen, so wird wieder ein Stück Wissensrudiment als solches rein kompilatorisch und ohne notwendigen Bezug, sozusagen kontextfrei weitergegeben. Daß er hier eine andere, und zwar lateinische Quelle benutzt haben dürfte, ergibt sich aus der Übersetzung von Tetrachord, die er sonst nicht verwendet: Auch hier ist er zu eigentlichen Harmonisierungen seiner Terminologie nicht fähig, er sieht auch nicht die Notwendigkeit.

An dieser Stelle wird also die Annahme, daß Martianus nicht selbst aus dem griechischen Text, gar von Aristides übersetzt hat, sondern eine lateinische Quelle ausgeschrieben hat, recht wahrscheinlich — er selbst hat gar keine Ahnung, welche Bedeutung die Kontinuum-Frage gehabt hat. Er kann natürlich nicht erklären, wie die dann berichteten Einteilungen zu beurteilen sind, d. h. die „Veränderung“ gegenüber dem Text von Aristides muß übernommen sein, und zwar mit höchster Wahrscheinlichkeit — der lateinischen Übersetzung von *tetrachord* wegen — aus einer lateinischen Vorlage. Deshalb ist aber generell zu fragen, welche Gründe beweisen können, daß Martianus Capella überhaupt einen griechischen Text selbst übersetzt haben sollte.

Der Rest des Abschnitts über die *genera* kann als einfacher Auszug bewertet werden; bemerkenswert ist vielleicht noch, daß der lateinische Text bzw. die lateinische Version den Satz, ed. W.-I., S. 17, 2, über die generellen Einteilungsmöglichkeiten

der *genera* — einige werden unterteilt, andere nicht — nicht aufnimmt, obwohl es sich um einen der rein formalen, inhaltlich leeren Gliederungshinweise handelt, die eigentlich Martians Gefallen hätten finden können. Dennoch könnte hier seine Vorlage ersichtlich Überflüssiges weggelassen haben. Daß die im Text von Aristides folgenden ausführlicheren Begründungen der jeweiligen Einteilungen in der lateinischen Version nicht erscheinen, ist für eine Zusammenfassung adäquat, zumal die kurze, wenn auch allein stehend ohne weiteres Wissen kaum klar verständliche Beschreibung der Typen der Arten von Diësen, ed. W.-I., S. 17, 11, übernommen wird, also die Bestimmung der *Färbungen* der Genera durch jeweilige Größe der auftretenden Intervalle, die kleiner als ein Halbton sind (Enharmonisch durch Viertelton, *weiches Chromatisch* durch *τριτημοριαία διέσει ...*, etc., was natürlich die originale Einteilung verunklart).

Auf die Absurdität der Definition des *tonus*, also der Transpositionsskala durch Martian, dessen Text hier nicht dem von Aristides folgt — obwohl natürlich die Aristoxenische Ordnung und Reihenfolge bewahrt ist —, wurde bereits hingewiesen, s. o., 2.9.2 auf Seite 1004. Während in 935 mit *tropi* eindeutig die Transpositionsskalen bezeichnet werden, d. h. besser gesagt, die Aufzählung der Transpositionsskalen — entsprechend der Terminologie von Bacchius, wie in den Ausgaben angegeben —, müßte in 960 der Aristoxenischen Ordnung folgend die Transpositionsskala erwähnt werden, allerdings unter der Bezeichnung *tonus*.

Dabei ist übrigens die Aufzählung in 965 ohne jeden Wert für das Verstehen der Strukturen: Nicht einmal die noch von Cassiodor, *Institutiones*, II, V, 8, ed. Mynors, S. 145, 20, mitgegebenen jeweiligen Abstände bzw. Halbton-skalischen Relationen der betreffenden *προσλαμβανόμενοι* teilt Martianus mit; für ihn bzw. seine Quelle ist natürlich das Interesse auf die Bezeichnungen gerichtet, speziell darauf, daß es jeweils drei Bezeichnungen gibt, wie zum *Lydischen* noch *Hypo-* und *Hyper-Lydisch*. Ein Verständnis, wie die Relationen dieser, von Cassiodor in Aristoxenischer Weise korrekt als *toni* bezeichneten Transpositionsskalen intervallisch sein könnten, fehlt Martian ausweislich des Fehlens irgendeines betreffenden Hinweises völlig⁴⁶⁵.

⁴⁶⁵Dieses Nichtwissen bzw. Desinteresse bekundet sich auch darin, daß Martian nur mitteilt, daß gewisse der *tropi* — d. h. Aristoxenisch *toni* — *sibi invicem germani sunt*, und dazu nur die Namen aufgezählt werden; daß hier strukturell-intervallische Gründe bestehen, dürfte Martianus Capella gar nicht interessiert haben: Wichtig ist aber die Feststellung, daß gewisse Beziehungen bestehen, gleichsam geheimnisvolle *convenientes aptaeque responsio-*

Martianus Capella war natürlich nicht imstande, die Identität der beiden Termini für das Bezeichnete *Transpositionsskala* zu verstehen. Man kann aber als Erklärung für den Unsinn der 960 begegnenden Definition von *tonus* mithilfe des Ganztonbegriffs anführen, daß es Martianus auffallen mußte, daß er die notwendig unter diesem Begriff folgende Aufzählung der Namen ja bereits unter der Bezeichnung *tropus* außerhalb der Kompilation der Aristoxenischen Ordnung angeführt hat. Also versucht er einen Ausweg in einer unpassenden Definition von *tonus*. Daß dies die passende Erklärung ist, ergibt sich schon daraus, daß sein Text mit der Wendung *verum quia hemitonia διέσειςque que vel quantae qualesque sint, docui, troporum etiam nomina numerumque monstravi*. Was die Ausführungen über den Ganzton, die Halb- und Vierteltöne mit den *tropi*, den Transpositionsskalen zu tun haben könnten, bleibt Martianus verborgen, er geht nach den Bezeichnungen und erkennt, daß er unter der Bezeichnung *tropi* die in der Vorlage hier notwendig enthaltene Namensliste ja schon einmal genannt hat.

Auch nur einen Gedanken darüber anzustellen, was denn inhaltlich hier die Folge *Ganz-, Halb-, Viertelton* und *tropus* miteinander zu tun haben könnten, was zur Erkenntnis hätte führen müssen, daß in der ersten Quelle *tropus* das gleiche bezeichnet, was im Aristoxenischen Schema der zweiten Quelle *tonus* bedeutet, fällt Martianus nicht ein; er kompiliert nach Bezeichnungen.

Und daß er hier korrekt „versteht“, daß *tropi* Transpositionsskalen bedeuten, zeigt sich in der Aufzählung der Tetrachorde als Gemeinsames aller *tropi*, d. h. *Transpositionsskalen: nam singuli tropi tetrachorda quina custodiunt*. Diese Bemerkung hat natürlich ihren eigentlichen Platz bei der Erörterung des *σύστημα τέλειον*, das aber bei Martianus „ausgefallen“ ist. Immerhin übernimmt er hier eine Quelle, die korrekt die skalische Identität aller *Transpositionsskalen*, also auch die Identität der tetrachordalen Ordnung festsetzt. Inhaltliches Verstehen fehlt vollständig, wenn auch die Anzahl der Tetrachorde korrekt nachgeschrieben ist — allerdings macht die Formulierung nicht sicher, ob Martianus verstanden hat, daß es sich durchgehend um dieselben Tetrachorde und nicht nur die gleiche Anzahl handelt — man kann solches Wissen nicht einfach substituieren, wenn solche Fehler auftreten wie bei der

nes, denn so läßt sich die *ars musica* als durch zahllose solche *responsiones* durchdrungene Erscheinung „verstehen“, wie diese *responsiones* konkret zustande kommen, interessiert nicht, das wird durch die Autorität vorgegeben.

„Verwechslung“ von *tonus/tropus* und *Ganzton*.

Was hier eigentlich abgehandelt wird, wird deutlich durch den folgenden Paragraphen, die Behandlung der Pentachorde, aber auch, wenn man den Text von Aristides beachtet: Hier geht es um die an der Tetrachordeinteilung ausgerichtete Strukturlehre des Anlegens der intervallisch identischen Quart- und Quintgattungen, möglicherweise Adrastscher Herkunft. Die tetrachordale Ordnung, das von unten „gezählte“ diatonische Tetrachord, $1/2 1 1$, etwa $a b c d$, kann als ursprünglich, d. h. nicht weiter diskutierbar angesehen werden, eine analoge Ordnung in Pentachorde ist aber überflüssig, was nichts daran ändert, daß man auch diese anstellen kann.

Diese Ordnung ist also zu unterscheiden von den jeweiligen Intervallgattungen, also den $\epsilon\acute{\iota}\delta\eta$, also dem, was im Rahmen der Oktav die späteren abstrakten Oktavausschnitte der Kirchentonarten bilden. Dementsprechend lassen sich natürlich auch verschiedene Quart- und Quint*species* bilden, wie man sie etwa in der Musikschrift von Hermannus Contractus systematisch dargestellt findet.

In der Darstellung des Stoffes im Text von Aristides wäre der passende Raum die Abhandlung über die *Systeme* gewesen, findet sich da doch auch die Aufzählung der fünf Tetrachorde pro System, ed. W.-I., S. 15, 2. Auch der Abschnitt im Text von Aristides ist nicht gerade klar hinsichtlich der Unterscheidung zwischen den Konsonanzgattungen, der $\epsilon\acute{\iota}\delta\eta$ und der als intervallisch identisch gedachten Tetrachorde und Pentachorde. Weil man hier wieder alles Notwendige in den Fußnoten von Barker zu seiner Übersetzung des Textes von Aristides Quintilianus finden kann, *Greek Musical Writings* II, S. 416, insbes. Anm. 97, braucht hier nicht weiter auf den Inhalt eingegangen zu werden.

Wesentlich für die hier gestellte Frage sozusagen nach dem Grad musiktheoretischen Wissens in der kompilierenden Spätantike ist nur die Feststellung, daß Martianus Capella noch weniger fähig ist, das von ihm kompilierte Thema adäquat in die vorgegebene Aristoxenische Ordnung einzufügen als Aristides Quintilianus. Zu fragen wäre nur nach dem Grund, der Martianus gerade unter der Rubrik *tonus* im Sinne von *Transpositionsskala*, von Martian mit *tonus* im Sinne von *Ganzton* „kontaminiert“, die Lehre von den Tetra- und Pentachorden einfügen läßt, woran sich dann wieder der Aristoxenischen Ordnung folgend der Abschnitt über die $\mu\epsilon\tau\alpha\beta\omicron\lambda\eta$ anschließt. Dies ist natürlich gleichbedeutend mit der Frage, warum Mar-

tianus diese Lehre nicht schon im Rahmen der *systemata*, also 954, anführt, obwohl doch dies im Rahmen des Textes von Aristides möglich gewesen wäre, der allerdings die wohl Adrastsche Lehre der Pentachorde nicht darstellt bzw. hochgradig unverständlich nur andeutet.

Eine Antwort, natürlich nicht eine inhaltliche Begründung, findet sich im Satz: ... *troporum etiam nomina numerumque monstravi, nunc de tetrachordis eloquimur*, die ein gewisses sozusagen selbstreflexives Ansprechen des eigenen Vorgehens ausdrückt, allerdings nicht verhindert, daß Martianus inhaltliche oder terminologische Einheitlichkeit nicht leistet, wie charakteristisch im Fall der Bedeutungen des Wortes *tonus*. Der Abschnitt über die *toni* war für Martianus „leer“, denn die Namen der *toni* hatte er schon unter der Bezeichnung *tropi*, also außerhalb des hier kompilierten Aristoxenischen Systems abgehandelt, und den Ganzton hatte er eigentlich ebenfalls schon definiert⁴⁶⁶.

Die Lehre von den den Tetrachorden parallelen Pentachorden kann nicht aus einer strikt Aristoxenisch ausgerichteten Vorlage stammen, war aber sicher von Interesse, weil hier etwas aufgezählt wird, was der Aufzählung der Namen der *Transpositionsskalen* formal entsprechen konnte. Dann konnte in dem scheinbar „leeren“ Kapitel über die von vornherein nicht verstandenen *toni* doch noch etwas „untergebracht“ werden, wenn auch etwas aufgezählt wird.

Eine inhaltliche Begründung der Behandlung der Tetra- und Pentachordlehre gerade an dieser, inhaltlich unpassenden Stelle läßt sich, wie gezeigt, also nicht geben; es bleibt allein der Verweis auf mögliche Formalismen, auch wenn hier Martianus' Gedankengänge auch nicht endgültig rekonstruierbar sind, wesentlich bleibt die Erkenntnis, daß er nicht etwa einfach ein partiell nur noch rudimentäres Wissen

⁴⁶⁶Zu den Problemen mit *tropus*, *tonus* etc., vgl. die Ausführungen von Cristante, l. c., S. 281 ff, zu 931. Grundsätzlich ist dazu zu bemerken, daß es kaum auf die jeweilige Terminologie ankommt, sondern auf das, was jeweils an strukturellen Eigenschaften verstanden wird: Der Unterschied zwischen Transpositionsskala und Oktavgattung z. B. ist so groß, daß es nur auf klare Unterscheidung der betreffenden Eigenschaften ankommt, nicht auf die jeweils gebrauchte Terminologie. Martianus beweist mit der unsinnigen „Einsetzung“ der Ganztondefinition in den Abschnitt, der den Transpositionsskalen gewidmet sein müßte, und die er als *tropi* von seiner Quelle übernimmt, nur, daß er die Strukturen nicht verstanden hat, und hier der vergleichbare Unklarheit im Alkuin zugeschriebenen Text nähersteht als der antiken Theorie.

um den Inhalt der Musiktheorie gehabt, sondern davon gar nichts verstanden haben kann, sonst hätte ihm auffallen müssen, daß das, was er unter den *toni* behandelt, da nicht hingehört, sondern in den Abschnitt der *systemata* zu rubrizieren ist.

2.10.2 Die Pentachordlehre von Adrast bei Martianus Capella

Die Pentachorde als Entsprechungen der Tetrachorde werden korrekt mit den jeweiligen Extremtönen aufgerufen⁴⁶⁷; es handelt sich, wie bereits bemerkt, um die feste Intervallfolge $1, 1/2, 1, 1$, was sich im diatonischen System auf $A - E$ und $G - d$ sowie $D - a$ (nebst möglichen Oktavtranspositionen) wiederfindet, wobei das mittlere genannte Pentachord seine Struktur nur in den konjunkten Tetrachorden findet — dem entspricht auch, daß Aristides Quintilianus, ed. W.-I., S. 15, 4, davon spricht, daß es fünf Tetrachorde im System, aber nur drei Pentachorde gibt:

Τετράχορδα μὲν οὖν ἐν ἑκάστῳ τόνῳ τυγχάνει κατὰ διαίρεσιν θεωρούμενα πέντε, ..., πεντάχορδα δὲ σύμφωνα τρία, μέσων συνημμένων διεζυγμένων, ὀκτάχορδα δὲ δύο, συνημμένων τε καὶ διεζυγμένων· εἶδη δὲ αὐτῶν πλεόνα, καθ' ἑκάστου φθόγγου παραύξησιν λαμβανόμενα.

Tetrachorde aber gibt es in jeder Transpositionsskala fünf, ..., symphone Pentachorde aber drei, eines der Mesoi, eines der Synhemmenoi und

⁴⁶⁷Zu fragen wäre, ob Marsilius Ficinus, der in seinem Kommentar zum *Philebus* die Verwendung der Musik als Beispiel für die Notwendigkeit der Einsetzung von *species* zum Verstehen eines unbestimmten Gattungsbegriffs erläutert (Marsilio Ficino, *Com. in Philebum Platonis, M. F., The Philebus Commentary* ed. M. J. B. Allen, Berkeley et al., 1975, S. 267), hierin von Martianus Capella bestimmt war, wenn er, übrigens gegenüber Martianus strukturell korrekt, nach der Erklärung der verschiedenen Intervalle als Proportionen — in direkter Ausrichtung am *Timaeus* — die *compositiones vero intervallorum* als *tetrachorda vel pentachorda vel octachorda et similes chordarum ordines* definiert. Natürlich ließe sich eine solche Reihe einfach aus einer Analogie zur Folge der Konsonanzen „von selbst“ ableiten; die Nähe zu Martianus, der als einziger lateinischer „Theoretiker“ diese wohl Adrastsche Begriffsbildung weitergibt, weist aber eher auf entsprechenden Einfluß hin. Auch die Verwendung griechischer Begriffe — und das Auslassen des für die Theorie der Zeit viel geläufigeren Hexachords — zeigt, daß Marsilius hier auf antike Quellen zurückgreift. wie bei ihm überhaupt eine Rezeption der Situation der eigenen Musik kaum stattzufinden scheint — hierin besteht kein merklicher Unterschied zu den scholastischen Philosophen.

eines der Diezeugmenoi, Oktachorde aber zwei, eines der Synhemmenoi und eines der Diezeugmenoi. Gattungen von diesen gibt es mehrere, wenn man sie hinsichtlich des Aufstiegs der Töne nimmt.

Die letzte Bemerkung scheint nicht ganz zum Vorangehenden zu passen, worauf noch einzugehen ist; was hier gemeint ist, sind nicht die Gattungen, sondern sozusagen konstituierende Konsonanzgattungen, also die, die aneinandergereiht das *σύστημα τέλειον* ergeben (man kann also, nicht funktional oder genetisch!, das Pentachord, wie auch das Tetrachord mit dem Hexachord vergleichen, eine fest gegebene Intervallfolge, nicht eine Gesamtheit von Quint- oder Quartgattungen).

Es trifft damit übrigens nicht zu, daß allein bei Martianus Capella eine Lehre von Pentachorden zu finden ist⁴⁶⁸ — die zitierten Hinweise bei Aristides Quintilianus entsprechen denen bei Martianus vollständig (modulo Oktavtransposition)⁴⁶⁹. Strukturell für die Darstellung des Tonsystems ist dieses „Anlegen“ der betreffenden Quintstruktur, Tetrachord mit unten vorangehendem Ganzton, weder erhellend noch sinnvoll; die eigentliche Struktur wird durch das Tetrachord und die Art der Verbindungen, diazeuktisch oder konjunkt, vollständig erfüllt⁴⁷⁰, wie auch die Qualifikation nach der Art der betroffenen Tetrachorde in der Darstellung bei Aristides

⁴⁶⁸Was auch Sabine Grebe behauptet, l. c., S. 656, der man aber eine hübsch tabellarische Darstellung der hier nun einmal skalisch ganz klaren Angaben von Martianus verdankt.

⁴⁶⁹Weshalb auch die Ausführungen von A. Barker, *Greek Musical Writings: II*, S. 416, Anm. 97, zu differenzieren sind — Barker beachtet, wie die gesamte Literatur, die Parallele zu Martianus Capella nicht, der die Lage der gemeinten Pentachorde, d. h. in Wirklichkeit ja nur einer einzigen Pentachordstruktur, durch Angabe der „betroffenen“ Töne klar erkennen läßt. Allerdings in einer Art der Formulierung, die wieder an einem inhaltlichen Verständnis durch den Überlieferer zweifeln läßt.

⁴⁷⁰Auch hier wird man annehmen können, daß der Ursprung einer solchen Ordnung in Merkmalen eines Instruments, seiner Stimmung oder seiner Spielweise liegt — die antike Musiktheorie tritt jedoch durchgehend auf einer so abstrakten Ebene auf, daß Rekonstruktionsversuche nur spekulativ sein können; wie angesprochen liegt hier der zentrale Beitrag der Antike, was man, wenn man wirklich an der Relation arabischer und antiker Musiktheorie interessiert sein und die notwendigen Kenntnisse haben sollte, leicht an dem einzigen erhaltenen genuin arabischen Musiktraktat, dem des Ibn al-Munağğim sehen kann, der kein Tonsystem aufstellt, sondern ein Stimmungssystem — die dieses konstituierenden Intervalle sind nicht abstrahiert, ihre Rekonstruktion muß hypothetisch bleiben bzw. aus späteren Texten rekonstruiert werden. Diese sind dann von der griechischen Abstraktheit beeinflusst, die die arabischen Theoretiker — anders als Martianus — offenbar sehr

Quintilianus zeigt, z. B. *Pentachord der Synhemmenoi* — die Pentachorde bringen keine eigene Struktur hervor.

Auch hier, wie schon 943 kennt Martianus eine Note, das *iota rectum* für die *media*; da auch Boethius bekanntlich die Notenzeichen nur für die lydische Transpositionsskala angibt, besteht hier offensichtlich eine lateinische Tradition bzw. Auswahl oder Vereinfachung — in der theoretischen Überlieferung (das Fehlen von Notenzeichen zu lateinischen Texten kann bei der Frage überhaupt einer westlichen, „lateinischen“, praktischen Kenntnis der Notenzeichen nicht ganz übersehen werden). Wenn übrigens die *Musica Enchiriadis* das Zeichen der lydischen Mese als Grundzeichen für das zentrale Merkmal des Halbtons in der Mitte des mittelalterlichen Tetrachords, des Tetrachords der *finales* wählt, das einfachste Zeichen also als Tonzeichen direkt „über“ dem Halbton, so scheint eine direkte Übernahme aus Martianus Capella nicht vorzuliegen, da Martianus von *iota rectum*, die *Musica Enchiriadis* von *iota simplex et inclinum* spricht, z. B. ed. Schmid, S. 6, 6. Boethius nennt einfach den Namen *iota*, wie leicht im Index der Ausgabe von Friedlein zu sehen. Denkbar ist aber, daß die sozusagen prononcierte Stellung dieses Zeichens als Zeichen für *media* bei Martianus Capella — als *iota directum* in 980 — den Autor der *Musica Enchiriadis* zur Wahl des Zeichens veranlaßt hat: Jedesmal war sozusagen eine wesentliche „Mittenstellung“ zu beachten; die spezifische Struktur des antiken Tetrachordsystem verläßt die *Musica Enchiriadis* zugunsten des *finales*-System gänzlich, d. h. eine sozusagen gesamthafte *media* ist nicht mehr sinnvoll, worauf hier aber nur hinzuweisen ist.

schnell verstanden und auf die eigenen Grundlagen der Musik übertragen haben. Es ist sehr bedauerlich, wenn derartige, die musikhistorische Bedeutung der antiken Musiktheorie erklärende Sachverhalte in eigentlich fachspezifisch gemeinten Beiträgen wie dem in Zamirners Musiktheoriegeschichte der Relation arabischer und antiker Musiktheorie gewidmeten aus schwer tragbarer Unkenntnis und emotionalem Resentiment, um nicht zu sagen nicht mehr zügelbaren Haßgefühlen des Beitragere keine Beachtung finden können — es mutet auch etwas merkwürdig an, wenn der entsprechende Autor selbst arabische Texte nicht lesen zu können scheint.

Die angesprochene sozusagen totale Abstraktheit der theoretischen Konzeption des Tonsystems, einschließlich der grundlegenden elementaren Größen wie Intervall, rationaler Einzelton, Intervallgattungen etc., ist die Voraussetzung seiner Anwendungsmöglichkeit auf so verschiedene Arten von Musik wie eben der mittelalterlichen Arabischen und des Chorals, ja auch der antik nicht „voraussehbaren“ Mehrstimmigkeit.

Daß es andere Sorten von Quintausschnitten geben könnte, wird von der Musik bei Martianus Capella ausdrücklich erwähnt (963), daß nämlich Pentachorde auch von dem Halbton anfangen könnten — dieser Aussage dürfte auch die abschließende Bemerkung bei Aristides Quintilianus entsprechen, ed. W.-I., S. 15, 6, daß die genannten Klassen *mehrere Gattungen aufweisen, jeweils von der Vermehrung des jeweiligen einzelnen Tones genommen*; mit der letzten Qualifikation ist ersichtlich gemeint, daß man jeweils skalisch die Töne fortschreitend andere Gattungen von Pentachorden, Oktachorden und wohl auch Tetrachorden erhält, was aber nicht mit dem ursprünglichen, eigentlichen Konzept von Pentachorden zusammenstimmt! Hier findet, schon bei Aristides eine Kontamination statt.

Weil es sich bei den angegebenen Klassen jeweils um feste Strukturen handelt⁴⁷¹, ist es nicht zutreffend, von $\epsilon\acute{\iota}\delta\eta$ in Relation zu den skalisch folgenden Anfangstönen zu sprechen: Die Darstellung von Aristides Quintilianus verwechselt hier die Sache *Quintgattung* mit dem — s. u. — Adrastschen *Pentachord*, was nicht ganz unwichtig ist für den Text von Martianus.

Der bei Martianus Capella anschließende Satz läßt auch noch einen Sinn erkennen, wenn der Text davon spricht, daß der *adquisitus in omnibus aliis collocari, in his autem, quae non per sonos fiunt, in tetrachordis fieri non posse. In his enim semper ab hemitonii principia ducuntur. ...*: Die gemeinte Opposition scheint doch die zwischen *hemitonia* und *per sonos* zu bestehen. Daß diese Formulierung auf klarem Wissen des „mitgeteilten“ Sachverhalts beruhen könnte, ist ausgeschlossen. Gemeint ist offensichtlich, daß es sich um eine Sorte Pentachord handeln soll, die den Proslambanomenos einschließen kann — und da gibt es eben nur den, der mit dem Ganzton beginnt (ganz offensichtlich wird hier von unten gezählt), wogegen die üblichen Tetrachorde nur mit dem Halbton beginnen können (natürlich diatonisch gerechnet) — und daß es sich da um die eine feste Pentachordstruktur handelt, ist triviale Voraussetzung, die beim Pentachord, wie die Formulierung von Aristides Quintilianus zeigt, zusätzlich zu qualifizieren ist, nämlich durch *sympho-*

⁴⁷¹Die zwei Oktachorde, die es nach dieser Feststellung geben kann — was ersichtlich der Tatsache von sieben verschiedenen Oktavgattungen z. B. im Diatonischen widerspricht —, lassen sich in Hinblick auf die gemeinte Pentachordstruktur sinnvoll so rekonstruieren: $A - H C D - E - F G a$ und $G - a b c - d - e f g$ — es geht also darum, die intervallische Struktur $1\ 1/2\ 1, 1\ 1/2\ 1\ 1$ irgendwo anzulegen, da die Struktur von $A - a$ sich in der zweiten Oktav nur wiederholt, wird sie bei Aristides Quintilianus auch nicht mehr genannt.

nes Pentachord: Es soll sich um Entsprechungen der Tetrachorde handeln, das ist in der Lehre der Pentachorde gemeint; und wie die Beispiele zeigen, muß dieses (feste) Pentachord sozusagen skalenkompatibel jeweils mit einem Ganzton beginnen. Denkbar ist, daß Martianus hier eine Vorlage „zusammenfaßt“, in der *per sonos* etwas wie *in skalischer Reihenfolge* bedeutet hat, daneben aber von *Ganzton* gesprochen wird, nämlich in Bezug auf den Anfang des gemeinten, „skalischen“ — *modulationi subjecta?* — Pentachords, dessen Merkmal eben der Anfang mit Ganzton (von unten) ist: Klar ist, daß Martian auch an dieser Stelle und dem ersichtlich wenigstens partiell falschen Gebrauch von *sonus* im Sinne von *Ganztonintervall* sein Nichtwissen um die eigentliche musiktheoretische Terminologie zeigt.

Soweit ist also mit dem Pentachord eine Struktur gegeben, die auch den Proslambanomenos einschließt — sinnvoll scheint dieses System aber nicht zu sein, da seine Folgen in den jeweiligen Schlußtönen (von unten gesehen) überlappen müssen, also $A - E, D - a, G - d, a - e, d - a'$; immerhin geschieht das in systematischer Weise (wie gesagt zeigt das Pentachord $G - d$ ganz klar, daß das Tetrachordsystem vorgängig ist). Das Ganze ist überflüssig, aber es läßt sich machen, d. h. man kann entsprechende Parallelbildungen zu Tetrachord bilden und aufzählen — und gerade das ist wohl Grund für Martian bzw. dessen Vorlage, genau diese Überflüssigkeit zu übernehmen.

Es läßt sich aber über die Forderung nach einem *σύστημα*, das auch den Proslambanomenos einschließt, hinaus noch ein Sinn erkennen, der die Wahl gerade dieser Pentachorde „rechtfertigen“ konnte: Alle „Schlußtöne“ (von unten gezählt) sind Endtöne eines der konstituierenden Tetrachorde! Sicher ein Formalismus, aber immerhin ein mit der Struktur des Systems zusammenstimmender bzw. aus ihm abgeleiteter Gestalt des gewählten *σύστημα*! Das Prinzip der Auswahl gerade dieses Pentachords, das das Tetrachord um einen Ganzton nach unten übertrifft, ergibt sich daraus, daß die Tetrachordstruktur beibehalten wird, wobei die jeweiligen Schulstöne in der Skala für wesentlich gehalten werden⁴⁷².

⁴⁷²Auch hier kann man natürlich tiefste Erörterungen über das so total andere Musikverständnis „der“ Griechen anstellen — und wie wunderbar anschauernd wirkt es doch, emphatisch *mousikē* zu schreiben, anstatt *Musik*, denn „die“ Griechen ... alles total anders, nur, ihr Tonsystem hat die offenbar durch Lurendreiklänge und Instrumentismus geschehene „Aufordnung“ der Musik durch die Germanenwanderung recht gut überstanden —, die statt von unten nach oben, von oben nach unten, oder, wenn es gefällt, genauso gut auch

Absonderlich aber wird die Formulierung *in his autem, quae non per sonos fiunt*, ... Hier wird wie angesprochen vom „verantwortlichen“ Überlieferer wieder einmal *sonus* mit *tonus* verwechselt (wie 960 *tonus* im Sinne von Transpositionsskala nicht verstanden wird). Remy von Auxerre hat in seinem Kommentar zu Dick, S. 514, 5, den Sachverhalt trotz der Seltsamkeit korrekt verstanden — er bestätigt aber auch die terminologisch absonderliche Formulierung mit *soni*, versteht sie aber falsch, da er den Gesamtanteil von *toni* liest: PER SONOS CONSTARE, *id est per duos tonos*, was angesichts der inhaltlichen Verderbtheit der Stelle ein Zeichen eines Verständnisses der Struktur des Tetrachords sein dürfte, das eben zwei Ganztöne (neben einem Halbton) umfaßt⁴⁷³, nur eben nicht zu dem vom Text von Martian Gemeinten

umgekehrt, denken, also nicht dem dann abendländischen, vielleicht christlichen, vielleicht auch germanisch nordischen Empfinden von Melik ent-, sondern ihm widersprechen — das kann man sicherlich, solange man nicht beachtet, daß die Struktur des Tonsystems bei „den“, zudem noch alten, Griechen abstrakt ist, und aus dieser Abstraktheit kein Hinweis auf die Wirklichkeit griechischer Melodiebildung zu ziehen ist; für „den“ Griechen ist der melische Weg von Tief, *schwer*, nach Oben, *spitz* leicht, wogegen „der“ Germane nordisch, wie er nun einmal ist, wenn er nicht als Langobarde zum Italiener, oder wie Gelimer zum Afrikaner wurde, den Anstieg als schwer empfindet, genau wie das der Gregorianische Choral tut — nein, lieber nicht weiter phantasieren, sonst wird noch der Gregorianische Choral zum Urausdruck nordischen, in Luren zu Bronze gewordenen Gesangsempfinden nach von Fickerscher Art.

Schade nur, daß der Urheber oder Vater aller Georgiades Epigonie niemals antike Melodien mit der Weihe seiner sprachmusikalischen Analysen nobilitiert hat, so steht man immer noch vor ihnen, und muß fragen, ob das denn überhaupt Melodien gewesen sein dürfen und damit, ein klassisches Diktum aufnehmend, können, in denen — man stelle sich vor, daß hier Boethius ganz richtig formuliert — Text und Musik mit ihren jeweils eigenen Notationssystemen, also unabhängig, notiert und überliefert werden; aber ach, man darf doch nicht dem Irrtum unterliegen, die so erhaltenen und ja wohl auch überlieferten Melodien seien Musik oder gar als solche überlieferte musikalische Denkmäler, da muß sich Boethius geirrt haben. Oder man verzichtet lieber auf derartige Mystizismen und überläßt sie der so großen musikwissenschaftlichen Mystagogie.

⁴⁷³Diese Erklärung geht zurück auf Johannes Scottus in seinem Kommentar, zu Dick, 514, 9: PER SONOS CONSTARE *i. e. per duos tonos*, wobei zu beachten ist, daß der Kommentator damit nicht etwa die unkorrekte Verwendung von *sonus* für *tonus* richtigstellen will. Er erläutert nur das vermeintlich Gemeinte: Welche *soni* sind von *per sonos constare* gemeint; die Betonung liegt ersichtlich auf *duo*, das soll die Erklärung sein (vgl. dazu oben zum Mißverstehen von *tonus* durch Johannes Scottus).

paßt; da geht es um den Unterschied der „neuen“, nicht skalischen, Pentachorde, die eben nicht mit einem Halbton beginnen können, sondern mit einem Ganzton, dem Ganzton, der den Proslambanomenos vom Anfangston des ersten Tetrachords trennt.

An dieser Stelle, 963 Schluß, wird — vom anzunehmenden „Urtext“ — denn auch gesagt, daß der *adquisitus*, der *in his, quae non per sonos/tonos fiant, in tetrachordis, fieri non posse*: Das ist klar die Aussage, daß der Proslambanomenos ein *hinzugefügter* Ton ist, eben der, der außerhalb der Tetrachordordnung bleiben muß, den dann aber das Pentachord erfassen kann.

Bei den anderen aber, *quae pentachorda nominantur ... apponitur*, eben der Proslambanomenos, was das, was als Pentachord bezeichnet wird, dann charakterisieren läßt als das, was *nec tamen modulationi subiciuntur, ut per sonos/tonos constare videantur*; eine nicht ganz leicht zu verstehende Aussage: Klar dürfte sein, daß *per sonos constare* bedeutet, daß diese Art von Pentachord, das *symphone* nach Aristides Quintilianus — da alle Quinten konsonant sind, muß hier eine spezifische Bedeutung der Benennung vorliegen —, eben mit dem Ganzton beginnt. Was aber dann sein soll, daß sie *nec modulationi subiciuntur* heißt, ist nicht ganz leicht zu verstehen.

Cristante, *ib.*, S. 332, meint, daß die Pentachorde nach der Angabe von Martianus *non possono determinare il genere melodico, anzi nel nostro caso il genere diatonico*. Denn kurz zuvor stellt die *Harmonia* fest, daß sie sehr wohl weiß, daß es auch gewisse Pentachorde gäbe, die ihren Anfang von Halbtönen nehmen könnten, was in dem diatonischen Geschlecht der Fall sei — diese Bemerkung ist trivial, da man sonst mit Vierteltönen beginnen müßte. Daß grundsätzlich die Pentachorde nicht fähig seien, die Genera darzustellen, ist aus strukturellen Gründen nicht zutreffend, da es sich um Binnengliederungen handelt, die in Pentachorden genauso gut auftreten können, wie in Tetrachorden, da handelt es sich doch um Rahmenintervalle mit bestimmter, je nach dem Genus alternativer skalischer Ausfüllung (was wieder nicht das ursprüngliche Konzept von Pentachord etc. gewesen ist).

Was der der Formulierung von Martianus Capella zugrunde liegende Text meint, ist nichts anderes als der Umstand, daß er mit der Hervorhebung des Halbtons als Anfang von Tetrachorden und potentiell auch bestimmter, aber in der Theorie der Pentachorde ausgeschlossener Pentachorde sich natürlich auf das diatonische Genus

beschränkt — sonst hätte er immer alternativ Anfänge des jeweils gleichen Tetra- oder Pentachords in Halb- und Vierteltönen ansprechen müssen, eine ersichtlich hochgradig ineffektive Redundanz.

Was der Text von Martianus mit der Bemerkung wiedergibt, daß die *Harmonia* sehr wohl wisse, daß es — im diatonischen Geschlecht — auch Pentachorde gäbe, die mit dem Halbton anfangen, ist nichts anderes als das, was Aristides Quintilianus mit der — inhaltlich — deplazierten Bemerkung tut, daß es verschiedene Gattungen von Pentachorden etc. gäbe. Man hat hier eine nicht mehr ganz verstandene definitorische Abgrenzung des gemeinten *symphonen Pentachord*-Begriffes gegenüber dem bekannteren der Quintgattung zu erkennen: Quintgattungen können natürlich mit dem Halbton beginnen, das wohl Adrastsche Pentachord, die Erweiterung des bekannten Tetrachords aber ist durch den Beginn mit *proslambanomenos* bestimmt:

Um die Begründung der Wahl dieses spezifischen Pentachord geht es in der anschließenden Passage: Das gemeinte, *symphone* Pentachord hat die Eigenschaft, den Proslambanomenos einzubeziehen, und genau das läßt das Tetrachord definieren als die Struktur, die nicht mit dem Ganzton anfängt. Das gemeinte Pentachord tut dies aber.

Wie man sieht, wird das Verständnis des Gemeinten, dessen Grundzüge längst bekannt sind, wie Cristante, *ib.*, S. 332, zeigt, erheblich dadurch gestört, daß immer von Pentachorden gesprochen wird: Was sich dahinter verbirgt, ist das Konzept des als intervallische Gattung festbestimmten *Pentachord* und seiner Projektion auf die Leiter, also die Beantwortung der Frage, *wo auf der Leiter findet sich das Pentachord mit Ganzton als — von unten gerechnet — Anfangsintervall und sonst der Intervallfolge des üblichen Tetrachords*: Die Antwort ist, wie gezeigt, Pentachord vom Proslambanomenos aus, vom Subton des Synhemmenon-Tetrachords und vom letzten Ton des Hypaton-Tetrachords, also die oben genannten Pentachorde *A – E*, *D – a*, *G – g* (unter Verwendung des Synhemmenon-Tones *b*, in mittelalterlicher Bezeichnung). Auch die Namen werden verständlich: Sie stammen von den jeweiligen Schlußtönen (beim Synhemmenon notwendig unter Beachtung, daß da *d* Tetrachordschlußton ist). Hier handelt es sich wirklich um von der Lage auf der Skala verschiedene Pentachorde bzw. verschiedene Stellen, an denen sich das *symphone Pentachord* finden läßt (die Ausführungen von Cristante, *ib.*, daß hier eine Polemik ihren letzten Ausdruck finde, ist deshalb zu korrigieren: Der „Urautor“,

wohl Adrast, setzt nur sein Pentachord von der Kategorie der Quintgattung ab⁴⁷⁴).

Was aber soll nun *neque tamen modulationi subiciuntur* heißen, wenn die Behauptung nicht zutrifft, daß das Pentachord bzw. seine Stellen auf der Skala unfähig seien, die Genera wiederzugeben? Folgt man Cristante wenigstens soweit, daß man *modulatione diatonico* ergänzt, so läßt sich der Text etwa so übersetzen: ... *die Pentachorde genannt werden, aber nicht dem diatonischen Geschlecht unterworfen sind, damit sie auf Ganztonintervallen zu bestehen scheinen*. In diesem Merkmal, nämlich ein Ganztonintervall als unterstes, als Anfangsintervall — diese Ausschnitte werden von unten nach oben „gerechnet“; eine reine Anordnungsfrage — zu haben, sind die Pentachorde dem diatonischen Geschlecht nicht unterworfen, das in seiner tetrachordalen Natur eben durch den Halbtonanfang charakterisiert ist.

Die Formulierung ist eher sinnwidrig, im gemeinten Kontext aber vielleicht verständlich zu machen (die Formulierung von Martian ist wieder, es wiederholt sich wie bei einer Litanei, Beweis dafür, daß er den Inhalt des von ihm Gesagten nicht verstanden haben kann) — der Autor der zugrunde liegenden Formulierungen sieht sich sozusagen mehrfach gezwungen, seine ganz bestimmte Form des Pentachords zu begründen und zwar nicht als Quintgattung, sondern ausschließlich als Gegenstück zum üblichen Tetrachord. Das „neue“ Pentachord soll dem Tetrachord zur Seite treten, um auch den Proslambanomenos einbeziehen zu können. Sicher eine eher belanglose Eigenschaft, die aber durch die „ Fassungen“ von Martianus Capella, aber auch von Aristides Quintilianus geradezu zum kryptischen Text geworden ist — verstanden haben wohl beide Autoren nicht mehr, um was es eigentlich geht. Daß hiermit das Gemeinte erkannt sein dürfte⁴⁷⁵, zeigt auch der anschließende Zusatz:

⁴⁷⁴Es wäre schon seltsam, ausgerechnet von einem reinen Kompilator wie Martianus Capella auch noch echte *polemica in materia musicale* zu erwarten, l. c., S. 332; Martianus wehrt hier nicht etwa eine ihm überflüssig erscheinende weitere „Einteilungsart“ ab, er, d. h. natürlich der Autor des von ihm wiedergegebenen Textes, weist nur daraufhin, daß es natürlich auch Quintgattungen gibt. Unzutreffend ist auch Cristantes Verweis auf Macrobius, *In som.* II, 4, 11: Wenn Macrobius bemerkt, daß die angeführten *subtilia*, zu denen neben den Tonnamen für ihn auch der Adrastsche Ton-Buchstaben-Vergleich gehört, *ostentantis est, non docentis*, so meint dies mit einer gewissen Berechtigung, daß solche Strukturen einer graphischen und hinweisenden Darlegung bedürfen, nicht daß sie negativ zu bewerten wären; *subtilia* bedürfen eingehender Darlegung.

⁴⁷⁵An solchen Stellen sind die Formulierungen Martians so unverständlich, daß nur hypothetische Verweise auf mögliches ursprünglich Gemeintes denkbar sind.

secundum enim in his hemitonium possumus ponere.

Den Halbton — des diatonischen Tetrachords — findet man beim neuen Pentachord an der zweiten Stelle, gezählt wird also wie immer von unten. Die Aussage, daß das gewählte Pentachord durch Hinzufügung eines Ganztons von unten aus dem Tetrachord abgeleitet werden kann, wäre jedenfalls sehr viel einfacher zu beschreiben, die Frage nach dem Autor nicht der Strukturlehre, sondern der unzulänglichen Formulierung stellt sich: Wieweit war Martianus Capella durch seine unzulänglichen Formulierungsversuche daran beteiligt.

Offenbar kann sich Martianus selbst gar nicht vorstellen, was eigentlich hier die *toni/soni* sollen, wo sie „angesetzt“ werden. Ein Nachweis für irgendein strukturelles Verstehen des Mitgeteilten läßt also auch diese Passage nicht erkennen — ihr Wert liegt darin, daß die Hinweise auf die Existenz von Pentachorden in der Theorie von Adrast hiermit bestätigt werden, als eine Lehre, die sozusagen einen strukturell-funktional dem Tetrachord parallelen Skalenausschnitt bestimmen will, der den Proslambanomenos einbeziehen kann. Dazu war die Quint in der Lage, da das Intervall zwischen dem Proslambanomenos und dem Schlußton — von unten gerechnet — des ersten Tetrachords eben eine Quinte beträgt:

Damit aber wird auch bestätigt, zu welcher unfruchtbaren Strukturspielerei in der gegebenen skalischen Struktur die Zeit schon von Adrast „fähig“ war. Einen Wert hat der Text von Martianus Capella auch darin, daß er die noch knapperen Aussagen von Aristides Quintilianus problemlos rekonstruieren läßt — der Unterschied, daß bei Martianus Capella alle möglichen skalischen Stellen eines solchen Pentachords angegeben sind, bei Aristides die Oktavwiederholungen fortgelassen werden, läßt sich leicht erklären aus einer Verschiedenheit des Grades an formalistischen Denken: Eine Wiederholung in der Oktav ist strukturell völlig bedeutungslos.

Der Text bei Martianus Capella ist aber auch deshalb von Interesse, weil er wieder bestätigt, daß er keinesfalls direkt aus dem Buch von Aristides Quintilianus geschöpft haben kann: Man muß auch hier von einer beiden gemeinsamen Quelle oder auch einem lateinischen Auszug aus Aristides ausgehen. Daß ausgerechnet Martianus Capella selbständig zur Ergänzung der Hinweise bei Aristides Quintilianus fähig gewesen sein soll — dagegen dürfte schon die Art der Formulierung ein ausreichendes Argument bieten! So willkommen vielleicht der Nachweis eines weiteren Elements der Adrastschen Musiktheorie auch sein mag, von wirklich schöpferi-

schem Denken kann auch da nicht mehr die Rede sein: Schon mit Adrast haben die Strukturspielereien mit der Skala eingesetzt, die aus den gegebenen Assymmetrien bis hin zu modernen Tiefsinnigkeiten der Darstellungsmöglichkeiten von Chromatik durch Anlegen des symmetrischen Hexachords reichen. Inhaltlich sind solche Strukturspielereien belanglos. Während die Ableitbarkeit des ja sekundär erfundenen Pentachords aus dem Tetrachord leichtfällt, bleibt natürlich die Frage, warum das antike Tetrachord die „assymmetrische“ Form, von unten gerechnet, $1/2\ 1\ 1$, gehabt hat — die Vermutung instrumentenspezifischer Herkunft liegt nahe, nur faßbar ist sie in keiner Darstellung des Systems; warum dann das mittelalterliche System das symmetrische Tetrachord gewählt hat, ist wieder formal erklärbar; vielleicht lugt hier aber auch germanischer Luren- bzw. Instrumentalgeist aus dieser Form heraus?

2.11 Differenzen zur griechischen Tradition der μεταβολή in der Darstellung von Martian

Selbst der anschließende kurze Abschnitt über die μεταβολή wirft gewisse Probleme auf, ja liefert sogar eine im musiktheoretischen Schrifttum der Antike einmalige Bestimmung, obwohl der Textinhalt eigentlich genau den Vorbildern entspricht, deren „ Fassungen“ man in der Bryennius-Ausgabe von Jonker, S. 121, nachgewiesen finden kann: Zunächst fällt auf, daß im Text von Martian, 964, nur der zweite Teil der üblichen allgemeinen, die reine Aufzählung einleitenden Definitionen aufzutreten scheint, so bei Aristides, ed. W.-I., S. 32, 11 *Μεταβολή δέ ἐστὶν ἀλλοίωσις τοῦ ὑποκειμένου συστήματος καὶ τοῦ τῆς φωνῆς χαρακτῆρος*. ..., oder bei Bryennius, ed. Jonker, S. 120, 5: *μεταβολή τοίνυν ἐστὶν ὁμοίου τινὸς εἰς ἀνόμοιον τόπον μετάθεσις* — das ist klar die Modulation von „G-dur“ z. B. nach H-dur, also die zwischen verschiedenen Tonlagen, den τόνοι — ἢ ἀλλοίωσις τοῦ ὑποκειμένου συστήματος καὶ τοῦ τῆς φωνῆς χαρακτῆρος, wozu man noch die anderen Belege anführen kann (vgl. o., 406 auf Seite 1037; natürlich ist auch hier der Wechsel der jeweiligen συστήματα τέλεια gemeint, die Modulation zwischen den vollständigen Systemen, also die der τόνοι bzw. die zwischen den beiden Sorten, disjunkt und konjunkt, zwei Modulationen, die sich, wie Ptolemaeus zeigt, auch zwischen τόνοι ausdrücken ließen, was hier aber irrelevant ist): Die Definition ist durchweg zweiteilig, auch in der Formulierung

identisch aber nur in seinem zweiten Bestandteil. Nur diese letzte, immer identische Definition scheint Martianus zu verwenden: *transitus est alienatio vocis in figuram alteram soni*, wobei schon die Wortwahl *transitus* für *μεταβολή* bemerkenswert ist; bei näherem Hinsehen ergibt sich aber ein wesentlicher Unterschied:

Das Wort *alienatio* weist auf die Vorgabe, die Wendung *in figuram alteram soni* aber ist eine unpassende Spezifizierung, weil unvermittelt die Notenschrift angesprochen wird, was angesichts der bei den Autoren, auch Martian, folgenden Spezifizierungen, der geforderten Abstraktion einer übergeordneten Definition nicht entspricht: Gemeint ist offenbar ein Wechsel zwischen den Tonzeichen jeweiliger Funktion, also etwa des Zeichens einer Mese im Hyperlydischen, Z, auf die *Nete diez.* im Lydischen, /, — oder ein Funktionsveränderung beim gleich„bleibenden“ Zeichen, wie von der *Mese* des Hyperlydischen Z auf die *Trite hyperbol.* Z (nicht ganz undenkbar wäre natürlich auch eine Veränderung in den Tönen, in denen das disjunkte und das konjunkte Tetrachord identisch sind, aber das wäre wohl eine zu spezifische Deutung).

Es handelt sich also um eine Definition auf höchst primitiven, formalistischen Niveau, allein auf die Zeichen bezogen (die Martian, anders als Boethius aber gar nicht systematisch mitteilt) — jedenfalls ist das das, was hinter Martianus Formulierung steht.

Von Interesse ist darüber hinaus, daß Martianus offenbar ein Text vorgelegen hat, demgegenüber alle anderen nicht einfach Erweiterungen darstellen, sondern die anders und sinngemäß allgemein (wenn auch nicht notwendig leicht verständlich) formulieren, d. h. aber wieder, daß er nicht aus dem Text von Aristides — gar noch selbständig — ausgewählt haben dürfte, sondern daß ihm eben ein anderer Text vorlag, der nicht nur die angesprochenen allgemeinen Formulierungen nicht kannte, sondern offenbar zu einer vergleichbaren Abstraktion unfähig war, woraus dann der vom eigentlich Gemeinten her gesehen von einem damit nicht Vertrauten kaum mehr verständliche Text von Martian herrührt — wer wollte beim Lesen dieser Textstelle verstehen, was eine *μεταβολή* eindeutig *κατὰ τόνον* sein könnte? Andererseits ist klar, daß das Martian ersichtlich nicht kannte, sozusagen hinter seinem Text Stehende natürlich diese Art der *μεταβολή* bezeichnet!

Von weiterem Interesse ist, daß sich bei den nachfolgenden Spezifizierungen sozusagen der Anwendbarkeit des Begriffs *μεταβολή* allein bei Martianus ein Zusatz

zur *alienatio per systema* findet (964) — *vel per systema, ut a principali principalium si forte in subprincipalem aut in aliud forte systematum, aut cum de coniunctis ad divisas transitum facimus* —, die in allen anderen Quellen klar als Wechsel zwischen — mittelalterlich gesprochen — *b-molle* zu *b-durum* bzw. vice versa gemeint ist, also als der Wechsel, der auch die *περιφερῆς* betrifft, s. o., 2.10.1 auf Seite 1121, der Wechsel von Konjunktem zu Disjunktem System, wobei mit *System* klar das *σύστημα ἀμετάβολον* gemeint ist, das Zweioktavsystem, das keine — modern formuliert — chromatischen Töne aus den (bei Ptolemaeus, zurechtgeschnittenen) Transpositionsskalen beinhaltet, vgl. die Unterscheidung von *σύστημα ἀμετάβολον καὶ ἐμμετάβολον*, ed. v. Jan, S. 201, 14. Da Martian dieses nie definiert, ist nicht erstaunlich, daß er diese Bedeutung, zu der in dem Abschnitt *de genere modulandi* noch eine weitere kommt, nicht verstanden hat.

Martians Spezifizierungen, die hinsichtlich *per genus* korrekt sind, erklären dann die zitierte nach *systemata*, wonach, was der Aristoxenischen Systematik entspricht, die *per tonum*, z. B. *a Lydio vel in Phrygium ...* und schließlich *per modulationem, cum ex alia specie modulandi in alium desilimus, vel cum a virili cantilena transitus in femineos modos fit*. Man sieht sofort, daß hier — von dem, was Aristides hierzu sagt, gesehen, einige Verwirrung herrscht: Die *modulatio* betrifft das, was Aristides als die drei vokalen Stimmlagen bezeichnet, wo ein Wechsel, im abstrakten System gesehen, eine *μεταβολή κατὰ τόνον* ist; die Modulation zwischen Lydisch und Phrygisch ist der normale Wechsel, der Wechsel aber zwischen der *principalis principalium* zur *subprincipalis* ist im antiken Sinne nur als Modulation *κατὰ τόνον* im Abstand eines Halbttons (ed. W.-I., S. 22, 15) anzusprechen: *μεταβολαὶ δὲ ἐν τοῖς τόνοις γίνονται ποικίλαι καθ' ἕκαστον τῶν διαστημάτων ...*, wobei natürlich die quint- oder quartverwandten Modulationen die natürlichen, schönen sind, die *χαριέστεραι*: Wenn Martian einfach den jeweiligen Anfangston von Oktavgattungen angeben will, ist das keine *μεταβολή* (natürlich hätte die Formulierung einen Sinn, wenn man einen Wechsel von *inales* kennt, nur diese Vorstellung fehlt der antiken Theorie vollständig; es bleibt nur die Vermutung eben einer Verwirrung, vielleicht erzeugt durch die Verwendung des zu allgemeinen Wortes *transitus*:

Martian scheint also alles durcheinander zu bringen, von der strukturellen Bedeutung hat er kein Wissen, er kompiliert, und dazu noch unklar; wenn nur sein Text über das Bezeichnete der *μεταβολαὶ* erhalten wäre, wüßten wir kaum etwas über die Natur der antiken Modulation, deren Sinn wäre nicht rekonstruierbar —

nicht gerade ein Zeichen für Beherrschung des Stoffes durch Martian.

Man kann aber auch zunächst versuchen, hier eine eigene interpretatorische Leistung der musiktheoretischen Kompetenz Martians zu sehen, wie dies Cristante, l. c., zu 964, mit Verweis auf eine, angebliche, tatsächliche *modulazione per «specie de ottava»* ausgerechnet bei Ptolemaeus tut — ohne allerdings zu fragen, was denn dann eigentlich die Zusammenstellung mit der sonst allein überlieferten *alienatio per systema*, dem Wechsel zwischen *b-molle* und *b-durum* bedeuten könnte, außer einem weiteren Beweis für die Unfähigkeit Martians dem Inhalt entsprechend sinnvoll zusammenzustellen; seine Zusammenfügung wirkt dann notwendig wie Kraut und Rüben durcheinander geschüttet. Auch wäre ja zu fragen, ob Martianus ausgerechnet an derartigen Stellen eine Lektüre von Ptolemaei Schrift zur Musik anbringen könnte — nur, warum dann gerade nur hier? Außerdem sagt Ptolemaeus wie andere Theoretiker natürlich nichts zu einer chimärischen Modulation zwischen Oktavgattungen, was selbst mittelalterliche, lateinische Autoren nicht tun, wenn sie feststellen, daß man die Tonart aus dem Verlauf allein, d. h. aus der diatonischen Folge der Melodietöne nicht bestimmen könne, sondern nur in Bezug auf den Schlußton⁴⁷⁶.

⁴⁷⁶Natürlich kann ein Gregorianiker aus Formeln, modulo „wandernder Formeln“, und Typen die Tonart erschließen; man sollte aber beachten, daß die Rationalisierung der Tonartenordnung durch die Aufstellung der *finalis*-Lehre eine Art Aufklärung bedeutet, nämlich die vollständige Befreiung oder Lösung der Tonartbegriffs von melodischen Formeln zugunsten rein skalischer Ordnungsstruktur!

Wie die *Scolica Enchiriadis*, aber auch die *Musica Enchiriadis* angeben, kann dann, d. h. nach der Rationalisierung des Tonartbegriffs durch die *inales*, in Bezug auf eben die jeweilige *finalis* eine Modulation zwischen Tonarten, nicht aber zwischen Oktavgattungen, gedacht werden, nämlich als hinsichtlich des korrekten intervallischen Kontextes einer *finalis* im skalischen System auftretender Fehler, als an der betreffenden Stelle skalisch falsches Intervall: *DEFGa* gegenüber *DEFisGa*: Damit wird die *finalis D* zur *finalis G*. Ohne dieses Bezug zur *finalis* ist nicht zu erkennen, was eigentlich eine Modulation zwischen Oktavgattungen sein könnte. Auch die erhaltenen Denkmäler lassen zwar zahlreiche *μεταβολαὶ κατὰ τόνον* erkennen, wie man eine nach Oktavgattungen überhaupt erkennen sollte, ist dagegen auch aus den Beispielen unerfindlich.

Die mittelbyzantinischen *MeSi*, die innerhalb von notierten Melodien auftretenden *μαρτύρια* dürften solche Veränderungen anzeigen, wobei zu beachten ist, daß die rationale Formulierung einer *finalis* in keiner der byzantinischen, musik„theoretischen“ Schriften zu finden ist — was natürlich nicht heißt, daß es ein entsprechendes Prinzip konkret, wie auch immer

Beachten sollte man angesichts solcher klarer Aussagen einer Zeit, die die Oktavgattung als formale und historisch sekundäre skalische Interpretation der *finalis*-Lehre definiert hat, daß, wie in der vorangehenden Anmerkung konkret angedeutet, eine Modulation nach Oktavgattungen ohne jeden Bezug zu einem Funktionston wie eben der *finalis* — klar kein aus der antiken Theorie rezipierter Begriff! — keinen strukturellen Sinn haben kann; Aristoxenus meint damit denn auch anderes, er scheint, wie oben angedeutet, unter *σύστημα* mehr als nur die Gattungen zu verstehen, denn es gibt nicht skalisch zusammenhängende *συστήματα*! Davon weiß Martianus aber nichts. Es gibt nicht eine antike Quelle, die darauf hinweist, daß spezifische Oktavgattungen melodisch relevante Strukturelemente dargestellt hätten (was eben strukturell auch nicht leicht vorstellbar ist).

Das Problem in Martians Aufzählung, deren „Unordnung“ man am bestem in Vergleich mit der kurzen Darlegung bei Cleonides erkennt, ed. Jan, S. 204 f., ist also der sonst unauffindbare *transitus ... vel per systema, ut a principali principium si forte in subprincipalem aut in aliud forte systematum*, der von Cristante als Beschreibung einer „Modulation“ zwischen der Oktavgattung auf *H* zu der auf *C* interpretiert wird, wogegen der zweite, *aut cum de coniunctis ad divisas transitum facimus. ...*, der den Parallelen entspricht, trivial ist (wie noch anzusprechen, bekanntlich auch im Choral zu finden, ohne daß übrigens die mittelalterliche Theorie die betreffende Terminologie bzw. Systematik übernommen hat).

Will man, was von Seiten der Kirchentönen — allerdings anachronistisch — sinnvoll scheinen könnte, im ersten Teil eine „Modulation“ zwischen Oktavgattungen sehen⁴⁷⁷, wie dies Cristante tut, stellt sich zunächst eben die Frage, was das dann mit der „Modulation“ zwischen einem System mit dis- und einem mit kon-

intuitiv verankert nicht gegeben haben könne! Natürlich wird die moderne Deutung die Rationalität der westlichen, lateinischen Musiktheorie zur Deutung ebenso einfach voraussetzen, wie auch für die Übertragung der mittelbyzantinischen Noten. J. Raasted muß in seinem Beitrag, *Intonation Formulas ...*, natürlich die rationale Skala voraussetzen zusammen mit dem System der, nur im Westen rational definierten *finales*. Man sollte sich aber durchweg bewußt sein, daß dies eine recht weitreichende Hypothese bedeutet; ein Vergleich mit gelegentlicher *μεταβολή κατὰ σύστημα* in Gregorianik, also Wechsel zwischen *b* und *h* ist damit also nicht zu vergleichen, vgl. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 332 f., und 372 f., oder auch *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil II, *HeiDok* 2010, S. 718, 742, 747, und 828.

⁴⁷⁷Das ist nur dann eine Modulation, wenn eine gleiche *neuma*, also eine gleiche Kontur auf

junkten Tetrachord zu tun haben könnte, warum also Martian überhaupt, d. h. in irgendeinem strukturell inhaltlich begründeten Sinne auf eine solche Zusammenstellung kommen konnte — wenn schon vorausgesetzt wird, daß er wirklich die in dem von ihm kompilierten Text gemeinten Strukturen verstanden hat (natürlich könnte und sollte man nicht übersehen, daß ein Wechsel vom Ton *H* zum Ton *C* natürlich auch als *transitus* beschrieben werden kann: Undenkbar ist nicht, daß Martian wieder einmal Dinge zusammenstellt, die nicht zusammengehören; dies sei hier aber nur angedeutet, zunächst muß Cristantes Vorstellung im Gesamtkontext bewertet werden).

Die explizite Erwähnung dieser Art von *μεταβολή* in der Aufzählung der Objekte der melischen *alienatio* — in Transpositionsskalen beschrieben, der Wechsel zwischen der von *C-dur* und *F-dur* — gibt übrigens Grund für die Vermutung, daß die Bedeutung der entsprechenden „Modulation“ im Gregorianischen Choral nicht erst mittelalterliche Wurzeln haben muß: Es ist denkbar, daß die von vornherein nicht triviale „Bevorzugung“ allein des diatonischen Systems einschließlich dieser Art der „Modulation“ als Grundlage der vielleicht seit 830 einsetzenden, erst in der *Musica Enchiriadis*, vor allem aber in Hucbalds Schrift erreichten, Rationalisierung des Chorals auf ein entsprechendes Tonsystem der Praxis zurückgehen könnte.

Denkbar wird dadurch also, daß grundsätzlich schon einer älteren, nur die Grundlage des mittelalterlichen Chorals bildenden Praxis des liturgischen Gesangs im Westen das Tonsystem, das etwa Hucbald formuliert, zugrunde lag, daß hier also doch eine antike Tradition des Tonmaterials weiterbestand. Hucbald z. B. erläutert zunächst ausführlich die Struktur des diazeuktischen Systems, weil diese offenbar als einfacher verstanden wurde, wohl wegen der disjunkten Trennung der beiden Oktaven, ed. Chartier, S. 172, 1, §30. Danach folgt die bekannte Äußerung, daß das *sinemenon tetrachordum* in den *ydraulia vel organalia minime admissum* sei, weshalb — und dadurch scheint das Problem besonders bewußt worden zu sein — die *organalia in pluribus frequenter cantibus modulari facultate deficiunt*, ib., §34, ed. Chartier, S. 178, 3: Es gibt also Gesänge, bei denen die „Anwendung“ der Orgel Probleme bietet, d. h. die Orgeln waren offenbar vorwiegend mit dem diazeuktischen System „ausgerüstet“, es gab bei ihrer Anwendung auf die Chormelodien

der Skala diatonisch verschoben wird, dann verändert sich aber wieder nur der intervallische Kontext in Bezug auf die jeweilige *finalis*!

das Problem, daß das von ihnen bereitgestellte Tonsystem nicht paßte; ein deutlicher Hinweis auf die rasche rein musikalische Funktionalisierung der Orgel, die jeden Bezug zu Kaiserkult o. ä. verliert und zum Musikinstrument wird. Dies wird dann zunächst abstrakt exemplifiziert, wobei klar unterschieden wird zwischen tetrachordaler Struktur und skalischem Ort des „resultierenden“ anderen Halbtons, der nämlich, als — später so genanntes — *b-molle*, nach dem achten Ton von unten an gerechnet auftritt: *et ideo post octavam (scl. vocem) semitonium fiet, cum tonus in superioribus accederet.*

Der Bezug zur antiken *μεταβολή κατὰ σύστημα* in der Bedeutung bei Cleonides, ed. Jan, S. 205, 5 (s. o., 2.9.3.0.1 auf Seite 1036), wird im folgenden Paragraphen sichtbar, §35, ed. Chartier, S. 180, wenn er nämlich formuliert, daß *interdum quidem uno eorum per se melos complente, aliquando ab uno in alterum vicissim reflexo, ut cum forte hic fuerit sinemenon, mox ab ipso in diezeugmenon, vel cum hic diezeugmenon in sinemenon relabatur.* Es gibt also Melodien, die nur eine der beiden möglichen Tonsysteme fordern, es gibt aber auch solche, die genau im Sinne der antiken Definition „modulieren“, so die typische Melodie des Introitus der 1. Tonart *Statuit ei Dominus.* Während die Psalmodie das „Problem“ Halbton oder Ganzton durch Terzsprung „vermeidet“, verwendet die Introitus-Melodie zu Anfang das symmenon Tetrachord, also *b-molle*, zum Ende aber das *b-durum*, also das disjunkte Tetrachord — übrigens wird hier der essentielle Unterschied der Konzeption mittelalterlicher (westlicher) Musiktheorie sozusagen *in nuce* erkennbar: Die mittelalterliche „Version“ der antiken Theorie ist konkret, auf die musikalische Wirklichkeit, natürlich nur der einzig relevanten liturgischen Musik bezogen. Daß hier etwas wie eine „Modulation“ stattfindet, eine Veränderung des normalen, d. h. im Verlauf zur Konvention gewordenen diatonischen Ablaufs, ist klar. Somit entspricht Hucbalds Beschreibung genau dem, was die antiken Quellen mit dieser *μεταβολή κατὰ σύστημα* bezeichnen. Und zwar ist dies eine Eigenschaft des Systems, wie dies auch Hucbald formuliert, wenn er anschließend darauf hinweist, daß *Cuius tetrachordi exempla cum per omnes modos vel tonos se frequenter offerant, tamen praecipue in autentico triti vel plagis eius, ita ubique perspicui possunt, ut vix aliquod melum in eis absque horum permixtione tetrachordorum, sinemenon scl. et diezeugmenon repperiatur.*

Ist damit also die von Cristante bei seiner Deutung unerklärt gelassene Verbindung zwischen — angeblichen — „Modulationen“ zwischen Oktavgattungen und der angesprochenen „Modulation“ erfaßt? Hat etwa Martianus Capella als einziger

der antiken und spätantiken, lateinischen Musiktheoretiker schon die *finalis*-Lehre des Mittelalters erfaßt, die jedoch nicht mit der antiken, sondern der symmetrischen mittelalterlichen Tetrachordordnung zusammenhängt? Dies, wie überhaupt den Vorgang der Rationalisierung der Melik und die Bestimmung von Tonarten durch *finalis*, also skalische Repräsentanten, die unabhängig sind von der individuellen Melodiegestalt, als Emanzipation der Rationalität auch in der Musik zu verstehen, vor allem bei nicht ausreichender Quellenkenntnis und mangelndem Einsehungsvermögen in die Ergebnisse der Literatur, scheint auch in neuerer Zeit recht schwierig zu sein⁴⁷⁸.

⁴⁷⁸**Zu einer neueren Gegenüberstellung von Monochord und Formelhaftigkeit Gregorianischer Melodien; ein Beispiel exemplarischer Ignoranz mittelalterlicher Musiktheorie** Ein charakteristisches Zeugnis für diese Schwierigkeit kann die Darlegung von K. W. Niemöller geben, *Die Anwendung musiktheoretischer Demonstrationsmodelle auf die Praxis bei Engelbert von Admont, Miscellanea Mediaevalia VII, Methoden in Wissenschaft und Kunst des Mittelalters*, Berlin 1970, S. 206 ff. Sein Versuch, die völlig unbrauchbare Unterscheidung Gurlitts zwischen *Musicus* und *Cantor* sozusagen inhaltlich zu prolongieren, kann sich Verf. nur erklären durch die Voraussetzung krasser Unkenntnis oder Fehldeutung der Texte und ihrer Geschichte sowie der wesentlichen Literatur: Niemöller stellt die Hexachordlehre als genuine Theorie ausgerechnet des *Tonsystems* des Gregorianischen Chorals der mit diesem — nach seiner Vorstellung — eigentlich nicht zu verbindenden antiken Lehre gegenüber, womit die Schrift Hucbalds als dezidiert ungregorianisch zu qualifizieren wäre.

Schon der Umstand, daß die zentrale Bedeutung der *finalis*-Lehre von Niemöller dabei völlig unbemerkt bleibt, ist für diese schwer als These zu bezeichnende Vorstellung fatal. Allein hinsichtlich der historischen Reihenfolge erweist sich Niemöllers Vorstellungen als falsch, denn Guidos Verwendung des Hymnus *Ut queant ...* als eine Art geistiges Taschenklavier, als Hilfsmittel, um ohne andere Hilfsmittel auskommen zu können, beruht natürlich nicht auf einer Selbständigkeit des Hexachordsystems, sondern auf dessen Eigenschaft, gestaltmäßig charakteristischer Ausschnitt des vollständigen Tonsystems zu sein: Ein Hexachord ist eine intervallisch definierte Größe, nämlich ein *systema* bzw. eine *species*, ein Ausschnitt aus der Leiter wie Tetrachorde etc., ohne Wissen um das, was eine solche *species* ist, ohne klares Wissen um die Struktur der diatonischen Skala, also der verschiedenen Lage von Ganz- und Halbton, wäre eine solche Begriffsbildung von vornherein unmöglich.

Wie alle Intervallgattungen ist auch das Hexachord charakterisiert, daß es einen an verschiedenen Stellen der Skala „anlegbaren“ Ausschnitt darstellt. Ohne Kenntnis der Skala ist also die Definition des Hexachords ausgeschlossen. Was das Hexachord unter den Gattungen auszeichnet, ist, wie schon mehrfach gesagt, seine vom „mittelalterlichen“ Tetrachord ererbte

intervallische Symmetrie; nicht einmal diese Beziehung hat Niemöller verstanden: Das Hexachord ist die einzig mögliche symmetrische Erweiterung des ebenso einzigen symmetrischen Tetrachords — würde man Heptachorde auswählen wollen, wird man zu Assymmetrie gezwungen. Der Tiefsinn, der mit dem Hexachord von neueren Deutern getrieben wird, löst sich also auf, wenn man nur die, eben charakteristische intervallische Struktur beachtet, wozu man sie natürlich erst einmal bemerken muß, was kaum große Denkschwierigkeiten machen sollte, sondern trivial ist: Die einzigen Ausschnitte aus der Leiter, die hinsichtlich der Lage des Halbtons innert Ganztönen symmetrisch symmetrisch sind, ist das symmetrische Tetrachord und das symmetrische Hexachord, umfangreichere Ausschnitte müssen zwei Halbtöne bewältigen, die Pentachorde können trivialerweise nicht symmetrisch sein. Offenbar hat noch niemand der so mystisch tiefsinnelnden Deuter gesehen, daß der Umgang mit dem Hexachord eine einfache Fortführung des von der *Musica Enchiriadis* aufgestellten Systems des symmetrischen Tetrachords ist — man sollte nicht ganz übersehen, was hochfliegende Denkerstirnen natürlich weit unter sich lassen, daß Guidos Schrift wesentlich auf der *Musica Enchiriadis* beruht, geradezu eine rationalisierende Antwort auf diesen Traktat darstellt.

Ob diese Symmetrie tatsächlich ein didaktisches Hilfsmittel darstellt, ist hier nicht zu ergründen, jedenfalls hat das Mittelalter in dieser Symmetrie das wesentliche Merkmal erblickt, gerade mithilfe dieses Ausschnitts aus der Leiter ihre Gesamtheit leichter darstellbar zu machen, und darum geht es seit Hucbald allen Theoretikern des Chorals, um die Fähigkeit, jede Melodie und jeden Melodieausschnitt rational auf die Leiter projizieren zu können, d. h. fähig zu sein, rational die Natur der Töne einer Melodie zu erkennen — auch das sollte man nicht übersehen: Das symmetrische Tetrachord genau wie das davon abgeleitete symmetrische Hexachord ist doch kein Selbstzweck, keine an sich seiende tiefsinnige Entität — das konnte sie nicht einmal in scholastisch formalistischer Zeit werden —, sondern Hilfsmittel, die Struktur der gegebenen Skala leichter einsehen zu können; kein Theoretiker will doch wohl, daß die auf Rationalität verpflichteten, „neuen“ *cantores* intervallische Strukturen nur jeweils im Hexachordumfang rational denken können, es geht trivialerweise um die exakte Lokalisierung jeden Tons einer Melodie auf der Skala, allein darum geht es, um die praktische Verfügbarkeit über die Leister als Ordnungsstruktur der in den Melodien verwandten Töne — und dieses betreffende Tonsystem ist eben nichts anderes als das von der Antike übernommene *σύστημα τέλειον* im *γένος διάτονον*, das ist so, auch wenn Niemöller davon nichts zu wissen scheint. Daß sich daraus auch formalistische Kasuistik entwickeln konnte, zeigt nicht nur die Darstellung von Chromatik mit diesem Mittel, sondern vor allem der unausrottbare Mystizismus, in dem diese Struktur von neueren Deutern gesehen wird. Das Vorgehen von Niemöller ist als typisch zu klassifizieren: Ein sehr leicht verständliches Merkmalspaar wird ohne weitere Untersuchung seiner jeweiligen Bedeutung im gesamten Kontext verabsolutiert, um daraus dann ganze Epochen zu „unterscheiden“: Das Tetrachord

ist antik, rechnerisch und sonst noch etwas, das Hexachord ist mittelalterlich, praktisch und Gregorianisch — so einfach ist die Unterscheidung von Antike und Mittelalter in der Musik! eine überwältigende Patentlösung, wie sie so beliebt sind: Zwei Epochen mit zwei Wörtern charakterisieren, wer kann das noch, außer Musikwissenschaftlern?

Exemplarisches Beispiel für solches, vielleicht doch nicht so ganz als wissenschaftlich zu interpretierendes Vorgehen liefert erwartungsgemäß C. Dahlhaus mit seiner unter gewaltigem Wortschwall hervorgebrachten Behauptung eines, angeblichen, Merkmals des Unterschieds zwischen Mittelalter und Neuzeit in der Musik: Im Mittelalter war die Formulierung *perfectum et absolutum* auf die Tonleiter bezogen, weil, ausgerechnet, Martianus Capella diese Formulierung als Übersetzung des *σύστημα τέλειον* gewählt hat (oder ein Vorgänger)! Wenn dann die gleiche Qualifikation in Bezug auf *opus* bei einem sonst höchst uninteressanten Theoretiker der Renaissance zu finden ist, folgert der große musikwissenschaftliche Vordenker ganz ungeniert, daß „das“ Mittelalter unfähig war, den Werkgedanken im emphatischen Sinne zu begreifen, denn das, was in der Musik *absolutum perfectumque* ist, war im Mittelalter die Tonleiter, was in der Renaissance in der Musik *absolutum et perfectum* ist, ist dann das *Werk* im emphatisch Dahlhausierenden Sinne, weshalb Machaut und vorher schon Adam de la Hale, ja die Kompilatoren der bekannten Nôtre Dame Handschriften ganz gegen ihre Bestimmung durch Dahlhaus nichts anderes getan haben, als ihre Werke, oder auch die von anderen, der Werke wegen, zu sammeln; eine übrigens menschlich durchaus verständliche Erscheinung, die schon Seikilos oder Mesomedes bestimmt haben dürfte, vielleicht ja auch *Ἀθηνᾶϊος* vom Athenerschatzhaus — auf Stein verewigt zu werden, ist für eine Melodie doch schon ein ganz hübscher Denkmal- und Werkeffekt. Nein, das gibt es ebensowenig wie den Stolz, den zumindest Heloise auf das musikalische, von ihr auch noch dem philosophischen gleichgestellte Werk Abaelards hatte; das ist doch eine Erkenntnis: Was schert uns das dumme Geschwätz von Autoren lang vergangener Zeiten, die selbst nicht wissen konnten, was sie wußten! Damit weiß man endlich, was musikhistorisch das Mittelalter von der Neuzeit so wesentlich unterscheidet! Nicht *in nuce*, sondern in zwei Wörtern hat man alles erfaßt! Grandios, kann man nur staunen.

Hätte Dahlhaus allerdings beachtet, daß es sich hier um eine phraseologische Wendung handelt, die stilistisch für alles verwendet wird, das in irgendeiner Hinsicht als *perfekt* oder *vollendet* verstanden wird, dann hätte er bemerken müssen, daß die Anwendung eben dieser phraseologischen Wendung nicht etwa eine Äquivalenz des damit attributiv Qualifizierten bedeutet, daß seine Deutung also Unsinn ist: Natürlich war auch im Mittelalter die Skala nicht das, was in der Musik *perfectum* ist; daß der Wert der Komposition als Werk, als geschaffene Leistung mit denkmalswürdigem Range verstanden wurde, konnte das lateinische Mittelalter schon von Boethius erfahren, wurde von Hucbald exemplarisch formuliert, und wirkt bis hin zu Johannes de Grocheio, der die großen Werke von Tassin heraushebt, ja wirkt in die literarische Darstellung von Musik hinein, wo einzelne Werke als kostbare, auf

den Autor bezogene Entitäten gepriesen werden — um die Nachweise zu finden, braucht man nur die Kapitel 8 und 9 im 3. Bd. von Verf., *Musik als Unterhaltung* zur Kenntnis zu nehmen (wenn man zu solcher Lektüre die geistigen und wissensmäßigen Voraussetzungen mitbringen sollte), oder sich vor der Verkündung solch tiefer Erkenntnisse um die musikhistorische Wirklichkeit zu bemühen, z. B. den *Ritter Horn* zu lesen.

Aber natürlich wird die Erkenntnis von Dahlhaus schon wegen ihrer Unbrauchbarkeit forzeugend neue gleichwertige tiefe Erkenntnisse gebären, und das für die Erkenntnis der musikhistorischen Situation so unfruchtbare Thema von Werk und Komposition im Mittelalter oder sonstwo immer wieder in den Mittelpunkt musikwissenschaftlicher Tiefsinnsäußerungen stellen. Für diese Leistung, vor allem aber die so mustergültige Aufstellung der entsprechenden musikwissenschaftlichen Methodik muß man Dahlhaus dankbar sein.

Nun ist der Beitrag von Niemöller durch weitere Irrtümer charakterisiert, daß eine nähere Betrachtung seines Textes nicht als überflüssig erscheint; zunächst seien also seine Worte zitiert, ib., S. 220: *Die Systeme der beiden Demonstrationsmodelle, das hexachordale und das tetrachordale* (erwartungsgemäß verzichtet Niemöller auf eine Angabe, welches Tetrachord er denn hier meint), *haben zwar die Diatonik und die Oktavidentität (präsentiert durch sieben Tonbuchstaben) gemeinsam, jedoch symbolisieren die beiden Demonstrationsmodelle zwei verschiedene historische Tonysteme, denen zudem verschiedene Anschauungen der Musik zugrunde liegen. Das System der „manus musicalis“, das sich mit dem Namen Guidos von Arezzo ... verbindet, ist das Tonsystem des Mittelalters. Es geht von den präexistenten Gregorianischen Gesängen aus, für die das Hexachordsystem entwickelt wurde. Die Musik erscheint hier als eine „ars recte canendi“.*

Das vom Monochord repräsentierte Tonsystem der Antike, das — zwar verändert (auch hier bleibt der große Gedankengang des großen Kenners antiker Musiktheorie höchstgradig unbestimmt) — im Prinzip des Tetrachordaufbaus von Boethius ... richtig überliefert wurde. Es hat die Intervallmessungen an dem Monochord mit Hilfe arithmetischer Proportionen zur Grundlage. Hier ist der „numerus“ die Basis der Musik als einer „scientia de numero sonoro“ (die tetrachordale Struktur ist kein Ergebnis arithmetischer Proportionen, sondern ein davon unabhängiger Ordnungsfaktor der berechenbaren Skala — unberechenbar wurde genau dieselbe Struktur (modulo natürlich der Genera) im Mittelalter ja wohl nicht, die hexachordale Struktur hat genauso wenig mit arithmetischen Berechnungen zu tun wie die des Tetrachords, ob symmetrisch oder nicht; jedenfalls bleibt Niemöller bei seinem Reden den Nachweis schuldig, daß gerade das antike asymmetrische Tetrachord Zeugnis der arithmetischen Berechenbarkeit sei, das symmetrische des Mittelalters aber dezidiert nicht; es fällt schwer, hier nicht Unsinn zu sehen vgl. auch 518 auf Seite 1211).

Schon Guido hatte als Theoretiker des Kirchengesangs dem Monochord nur bedingten Wert beigemessen⁸. Er bezeichnet das Monochord als „bonum quidem incipientibus, malum autem perserverantibus“, da es eng mit der von Boethius repräsentierte mathematisch-

spekulativen Musikauffassung zusammenhängt, die nicht für den „Cantor“, sondern für den „Philosophen“ geschrieben sei.

Die letzte Bemerkung ist unerklärbar, jedenfalls aus dem Text und Guidos Verständnis der Rolle des Monochords her, denn der begründet doch nicht die geforderte Entbehrlichkeit der Nutzung des Monochords durch den ausgebildeten *cantor*, weil das Monochord auch von Boethius genutzt wurde! Der Grund ist doch wohl der, daß der *cantor* Melodien ohne jede instrumentale Hilfe singen können soll — übrigens auch ohne Hilfe eines Lehrers; hier könnte man schon an absurde Wissenschaft als neues Konzept der Geisteswissenschaften denken.

Auf was sich die *Veränderung* des antiken Tonsystems beziehen soll, bleibt unerklärt, eine kaum zu rechtfertigende Vagheit, denn gerade die Töne des antiken Tonsystems werden ja nicht verändert (und Hucbald kennt beide Tetrachorde nebeneinander, ohne daß hier Mittelalter und Antike in unlösbaren Konflikt geraten würden), bleiben verbindlich (natürlich ohne die Unterscheidung der Genera); was geschieht, ist die allmähliche Erweiterung wie z. B. das wohluntersuchte Γ , das übrigens ohne jedes Hexa- oder Tetrachord einfach als Hinzufügung ganz nach der Manier, in der Boethius die Entstehung des antiken Tonsystems schildert, geschieht. Die Textstelle (auf die Niemöller in Anm. 8 verweist) aus der *Epistola de ignoto cantu* lautet vollständig (und so sollte man Zitate aus mittelalterlichen Texten auch berücksichtigen!):

Prima et vulgaris regula haec est, si litteras, quas quaelibet neuma habuerit, atque ab ipso audiens tamquam ab homine magistro discere poteris. Sed puerulis ista est regula, et bona quidem incipientibus, pessima autem perseverantibus. Vidi enim multos acutissimos philosophos, qui pro studio huius artis non solum Italos, sed etiam Gallos atque Germanos, ipsosque etiam Graecos quaesivere magistros; sed quia in hac sola regula consisti sunt, non dico musici, sed neque cantores umquam fieri, vel nostros psalmistas puerulos imitari poterunt. Non ergo debemus semper pro ignoto cantu vocem hominis vel alicuius instrumenti quaerere, ut quasi caeci videamur numquam sine ductore procedere; sed singulorum sonorum, omniumque depositionum et elevationum diversitates proprietatesque altae memoriae commendare. ...

Es geht also um die für Niemöller sicher nicht leicht vorstellbare Fähigkeit von *cantores*, Intervalle jederzeit korrekt aus der *memoria* singen zu können, ohne sich dazu jeweils vorher eines Hilfsmittels bedienen zu müssen — auf die diese Unfähigkeit literarisch besonders eindringlich beschreibende entsprechende Schilderung in einer Novelle von E. Th. A. Hoffmann hat Verf. schon hingewiesen, so daß eine Quellenangabe wohl überflüssig ist, die betreffende literarische Bildung schadet auch einem Musikwissenschaftler nicht.

Niemöllers Verkürzung führt also zu einer vollständigen Irreführung hinsichtlich des von

Guido Gemeinten: Es geht doch nicht um irgendeine Unzulänglichkeit des Monochords in Hinblick auf die Choralpraxis oder gar eine Gegenüberstellung von *philosophi*, *musici* oder *cantores*, sondern ausschließlich darum, daß man als wirklicher Musiker das können muß, um eines solchen Namens würdig zu sein, was die *pueruli* in Guidos Lehre selbstverständlich beherrschen, nämlich, modern formuliert, vom Blatt singen — dazu sollen die Lernenden das Monochord oder einen vorsingenden Lehrer benutzen, sie sollen aber ja nicht davon abhängig bleiben, und, modern formuliert, bei jeder unbekanntem Melodie erst einmal das Klavier benutzen müssen, sie sollen Notenlesen können — ist das tatsächlich so schwer zu verstehen, wie Niemöllers Fehldeutung so nahelegt?

Es geht also um die ausreichende Absolvierung der Disziplin *Gehörübung*; man soll doch nicht immer auf einen Menschen oder ein Instrument angewiesen sein, um eine Melodie ab-singen zu können (natürlich handelt es sich um dem Sänger bisher unbekannte Melodien). Nur das ist gemeint, und da, etwas vulgär formuliert, kennt Guido genügend bedeutsame Fachvertreter, die als *philosophi* auftreten, sozusagen als sich selbst als hochgelehrt (miß)verstehende Musikwissenschaftler, die ohne Instrument oder Vorsänger aber unfähig sind, eine Melodie abzusingen — sich dann noch als *musicus* bezeichnen zu wollen, ist angesichts der entsprechenden Fähigkeit schon von *pueruli* absurd, die betreffenden blamieren sich restlos; ein Vorwurf, der übrigens gar nicht so zeitgebunden ist. Guido braucht hier das Wort *philosophi* nur zu dem Zweck, um die Aufgeblasenheit zu verdeutlichen: Wer das nicht kann, was mit der Lehrmethode Guido bereits die Kleinen können, der kann doch als Musiker nicht ernstgenommen werden: Ein Musiker muß eine Melodie vom Blatt singen können, selbst wenn er sich als Musikwissenschaftler fühlt.

Niemöller übersieht seltsamer Weise auch den Umstand, daß Guido in seinem Hauptwerk ja zwei Einteilungen des Monochords mitteilt — und unbeachtet läßt Niemöller auch, wie man denn eigentlich ohne Monochord oder andere Instrumente eine Rationalisierung des Chorals überhaupt hätte leisten können; durch den Hexachordalgorithmus? Wie angesprochen, bedarf man auch dazu genauer Kenntnis, was ein Halb- und was ein Ganzton ist; so trivial solches Wissen auch anmuten mag, Aurelian konnte so noch nicht urteilen, erst mußte also das Tonsystem rationalisiert werden, und das konnte nur aufgrund der Berechnungen, die die antike Vorgabe verfügbar machte, geschehen.

Auch die unreflektierte Zusammenstellung, also Parataxe von völlig disparaten Größen ist bemerkenswert: Die Tetrachordordnung hat nichts zu tun mit der *Intervallmessung ... mit Hilfe arithmetischer Proportionen*; und daß das Tonsystem etwas anderes ist als das System der Tonarten, aber auch das der „angelegten“ Hexachorde, dürfte klar sein. Gerade das System der Tonarten basiert essentiell auf dem Tetrachord, wie man aus der Lektüre der *Musica Enchiriadis* aber auch von Hucbalds musiktheoretischem Werk weiß; allerdings handelt es sich um die nicht antike symmetrische Form des Tetrachords, das Bestandteil des symmetrischen Hexachords ist.

Ohne eine vernünftige, d. h. leicht anwendbare Monochordeinteilung wäre die Forderung Guidos in der zitierten Passage abwegig: Wie sollte man denn die Skala wissen; Niemöller kontaminiert den bekannten Verweis auf den Text von Boethius als weniger für die Praxis als für die Spekulation geeignet im *Micrologus* mit der zitierten klaren Forderung Guidos, daß jeder Musiker, und natürlich jeder *cantor* vom Blatt singen können muß; und was heißt dies anderes als, daß er die Ordnung des Monochords, das *Demonstrationsmodell* im Kopf haben soll, nicht immer nur „im“ Monochord: Für jede unbekannte Melodie ein Monochord benutzen müssen (modern: Ein Klavier), das ist Zeichen von musikalischer Unfähigkeit — oder sollte Niemöller tatsächlich gemeint haben, daß arithmetische Berechnungen nur für *parvuli* seien? Guido setzt an keiner Stelle die Bedeutung der *arithmetischen* Berechnungen herab, wer sich allerdings *musicus* nennen will, der muß dann auch Melodien vom Blatt singen können, intervallisch korrekt, der muß wissen, was eine kleine Terz ist u. dgl. Genau das ist auch die Grundlage der Schrift von Hucbald. Und selbst ein so großer Kenner mediävistischer Musikwissenschaft wie Niemöller müßte eigentlich wissen, daß das auch von Hermann gelehrt wird, ohne jeden Bezug zum Hexachord. Daß Hermann aber den Choral nicht gekannt haben könnte, wird man ja wohl nicht voraussetzen: Das Hexachordkalkül kommt also viel zu spät auf, als Ergebnis der Rationalisierung, nicht als deren generierender Faktor, um Niemöllers Behauptung einer genuinen „Abstammung“ des Hexachords aus dem Gregorianischen Choral auch nur als Hypothese einfallen lassen zu können; Niemöller scheint auch hier aus dem schier unerschöpflichen Born des Hexachordmystizismus zu schöpfen; was aber da zu schöpfen ist, ist keine Wissenschaft, nicht einmal Musikwissenschaft.

Was das Hexachordsystem bei Guido betrifft, handelt es sich um eine Art Eselsbrücke: Wie kann man unbekannte Melodien klar bestimmen, nämlich nach den vorkommenden Intervallen bzw. durch Projektion auf die rational bestimmte Skala; dazu hat sich in der Unterrichtsmethode Guido der angesprochene Hymnus als nützlich erwiesen: Mit seiner Hilfe, durch Wissen einer bestimmten melodischen Gestalt, und zwar einer ganz besonderen Gestalt, kann man die Skala gestaltmäßig beherrschen und damit auf neue Melodien „anwenden“: Das Hexachord ist ein Hilfsmittel der Praxis, doch kein Tonsystem.

Und wie schließlich die *vorgegebenen* Gregorianischen Melodien unmittelbar zum Hexachord hätten führen können, läßt Niemöller ebenfalls offen — schon Hucbald hat die Melodien grundsätzlich rational bestimmt, ohne jeden Bezug zu Hexachorden. Daß eine spätere Zeit aus dieser Vorgabe eine Kasuistik entwickelt hat, die wahrscheinlich einer erheblichen theoretisch spekulativen Tendenz zur Verselbständigung unterlag, kann man in Verf., *Hexachord und Semantik* angedeutet finden, nur auch da bleibt, wie die großen Schemata zeigen oder Ausdrücke wie *C fa ut* die Hilfsfunktion des Hexachords trivialerweise erhalten: Das Tonsystem wird dargestellt durch ein kleineres *σύστημα*, durch einen echten Ausschnitt, und dessen Zusammensetzungsintervalle — dazu wäre jedes *σύστημα* brauchbar. Niemöllers Gegenüberstellung erweist sich somit als, auch noch typisches völliges Nichtverstehen der

historischen Wirklichkeit, vor allem aber der Bedeutung des Rationalisierungsvorgangs.

Daß Niemöller diesen musikhistorisch so bedeutenden Vorgang nicht adäquat einschätzen kann, zeigt auch seine Ausführung zu den Oktavgattungen, ib., S. 228, *Die aus der Gleichsetzung von Oktavgattungen und modalen Kirchentönen resultierende Diskrepanz, die die ganze mittelalterliche Musiktheorie durchzieht, spiegeln auch seine (scl. Engelberts) beiden Definitionen der Kirchentöne wieder, die nach Boethius auf die intervallische Struktur der Oktavgattungen bezogene und die nach Odo von St. Maur ... auf die formelhafte Melodiegestalt und den Zentralton bezogene*. Formelhaftigkeit und Zentralton — Welch schöner Ausdruck für *finalis*! — sind damit irgendwie identisch, aus den Quellen ist das nicht ableitbar.

Daß ein *Bezug auf den Zentralton*, also die *finalis* ohne klare Definition des Tonsystems, ja gar nur durch Formelhaftigkeit der Melodiegestalt denkbar gewesen sein könnte, beweist Niemöller nicht, er hat die Bedeutung des Rationalisierungsvorgangs nicht verstanden — das klare Zeugnis von Aurelian hätte hier Klarheit bringen können, wenn man schon die Literatur nicht zur Kenntnis nehmen möchte, weil das geistige Anstrengungen verlangte, sollte man wenigstens die Texte kennen und sogar verstehen.

Auch hier erweist sich der Textverweis von Niemöller als hochgradig unzulänglich, wenn Oddo schreibt, GS I, S. 257 b *M. Tonus vel modus est regula, quae de omni cantu in fine diiudicat. Nam nisi scieris finem, non poteris cognoscere, ubi incipi, vel quantum elevari vel deponi debeat cantus. ... Omne principium secundum praedictas sex consonantias suo fini concordare debet. Nulla vox potest incipere cantum, nisi ipsa vel finalis sit, vel consonet finali per aliquam de sex consonantiis. ...* Natürlich kann die Tonartenlehre nur durch die rational definierte Intervalkategorie überhaupt rational bestimmt werden, wie dies ja auch die später angeführten *formae toni* zeigen, die klar die Projektion auf die Skala als Voraussetzung einer solchen Bestimmung erkennen lassen, GS I, S. 259, z. B. 259 b: *Secundus autem tonus similiter finitur in eandem vocem D. Et ascendit cum eo usque ad nonam primam b. ad decimam vero vel undecimam non pervenit. Deponitur vero a fine tono Et semitonio Et tono usque ad primam A. aliquando autem, sed raro, Et alio tono usque ad Γ, Et fiunt chordæ decem ...* Wer wollte in solchen Zitaten einen Zusammenhang von Formeln und *finalis* erkennen können? Der Text gerade von Oddos *Dialogus* macht klar, wie die Abstraktion von der Formelbindung geschehen ist, durch die Lehre von den *finales* — auch Oktavgattungen sind für diese Abstraktion überflüssig wie das Hexachord.

Die *Gleichsetzung von Oktavgattung und modalen Kirchentönen* ist eine Folge der bereits erreichten, d. h. natürlich vorängigen Rationalisierung der *finales* als Töne der diatonischen Skala, die man vorher verstanden haben muß. Die Formulierung der *finalis*-Lehre stellt also die Voraussetzung einer solchen Identifizierung dar; von einem Gegensatz kann überhaupt nicht die Rede sein; vor allem nicht davon, daß das Konzept von Tonart unterscheidenden *finales* irgendetwas mit der Formelhaftigkeit von Melodien zu tun haben könnte. Im Gegen-

Offensichtlich wäre eine solche Weitsicht über etwa vier Jahrhunderte hinweg

teil: Diese Lehre leistet ja gerade die Unabhängigkeit des Tonartbegriffes von bestimmten Formelarsenalen. Weder bei Oddo, noch bei anderen Theoretikern ist daher auch nur eine Spur eines Hinweises auf Formeln zu finden, gar als Konstituenten von Tonarten. Daß nach der Aufstellung der *finalis*-Lehre der Versuch einer Bestimmung der Tonarten als Oktavgattungen erfolgte, ja geradezu erfolgen mußte, ergibt sich schon rein formal aus der Anzahl.

Mit der ursprünglichen Rationalisierungsleistung hat diese spätere, weiter ausgebaute Kasuistik nichts zu tun, sie ist eine, naheliegende Folge, die gerade Oddo deutlich vorbereitet: *Primus tonus finitur in voce quarta, proceditque in undecimam, in qua est eadem littera d. per tonos et semitonia ita: post finem primo tonus occurrit, deinde semitonium, et duo toni ac iterum semitonium, et duo toni ...*: Von Oktavgattungen ist auch hier nicht die Rede, sondern von intervallischen Umgebungen der *inales*! Die Festlegung von *inales* im symmetrischen Tetrachord auf der Skala — die ist das mittelalterliche Tonsystem — erzwingt eine Charakterisierung durch die diatonische Umgebung des Finaltons zusammen mit Angaben über Ambitus und eventuelle noch *affinales* Anfangsmöglichkeiten, möglicherweise auch noch Binnentöne u. ä.; eine intervallische Charakterisierung, wie man sie bereits aus der *Musica Enchiriadis* kennt, wo gerade die Idee des Tetrachords zum partiellen Verlassen der antiken Vorgabe geführt hat, mit den bekannten desaströsen, von der Zeit natürlich bemerkten, Folgen. Aus der Festlegung solcher Kontextbedingungen — die *finalis* des ersten Tons hat über sich einen Ganz-, anschließend einen Halbton etc. — folgt eine historisch dann sekundäre Bestimmung durch Oktavgattungen somit fast zwingend (größere *συστήματα* als die Oktav erscheinen nicht sinnvoll).

Auch wenn Niemöller an dieser Stelle seines Beitrags ganz überraschend auf einmal das Hexachord nicht mehr erwähnt (weil Oddo dies auch nicht tut — die notwendigen Folgerungen für seine oben zitierte Koppelung zieht Niemöller nicht), die musikhistorisch gesehen geradezu absurde Gegenüberstellung einer rationalen Theorie von Tonarten als abstrakt durch Oktavgattungen repräsentierter Größen und andererseits durch *inales* und Formelhaftigkeit bestimmte Kategorien ist nur geeignet, die eigentliche Leistung der Rationalisierung der Melik zu verunklaren: Die *finalis*-Lehre ist wesentlich durch die Rationalisierung bestimmt, die wieder nur durch das Monochord zu leisten war: Diese Weiterführung der Gurlittschen Gegenüberstellung von *Musicus* und *Cantor* ist unbrauchbar, andererseits muß ein solches Urteil begründet werden, zumal es sich doch um die Äußerung eines deutschen Ordinarius handelt, und dann noch vor einem Forum von Mediävisten, die die Veröffentlichung derartiger Fehl- oder besser Antideutung nicht verhindern konnten. Auch hier sollte offenbar der Beweis für die neue Bewertung deutscher Musikwissenschaft durch L. Finscher erbracht werden — nur ist das unbedingt notwendig auf dem Gebiet der musikwissenschaftlichen Mediävistik?

zumindest ein Mirakel. Betrachtet man den Text von Hucbald, wird aber auch deutlich, daß er an keiner Stelle etwas wie eine „Modulation“ zwischen Oktavgattungen kennt, er formuliert nur die Erkenntnis, daß die „Modulation“ zwischen *b-molle* und *b-durum* in allen Kirchentonarten begegnet, am häufigsten, geradezu als Merkmal dieser Tonart, in der auf *f* — was leicht erklärbar ist, da hier ja bei strikter Anwendung des disjunkten Tetrachords nur der Tritonus über der *finalis* auftritt — und dies ist wieder ein deutlicher Hinweis auf die *finalis*-Lehre, die der Antike jedoch vollkommen unbekannt ist.

Es ist daher auch nicht leicht vorzustellen, wie man sich eine „Modulation“ entsprechend der Oktavgattungen in der Antike, insbesondere in der endgültigen Systematik von Aristoxenus denken soll: Innerhalb einer Melodie ist der Wechsel von einem Ton zu irgendeinem anderen kaum als „Modulation“ zu sehen; derartige Schritte in dieser Weise zu sehen, bedarf es notwendig des Bezugs zu bestimmten funktionalen Haupt- bzw. Bezugstönen, etwa den jeweiligen *finale*s oder *cofinale*s: Nur in Relation zu solchen Tönen könnte überhaupt von derartigen „Modulationen“ gesprochen werden, was auch in der mittelalterlichen Musiktheorie höchstens in Bezug auf Schlußtöne geschieht; Binnenschlüsse im Choral lassen sich tonal nicht durchgehend eindeutig festlegen, wobei *tonal* im Sinne der Kirchentonarten zu verstehen ist.

Nun gibt Cristante einige Stellen an, in denen in antiker Theorie von entsprechenden „Modulationen“ zwischen Oktavgattungen gesprochen zu werden scheint, darunter fällt eine der ganz wenigen Hinweise auf konkrete Melodien auf, nämlich in Plutarchs Beschreibung bestimmter Merkmale einer Melodie von Olympus, also eines Komponisten — und so wird er im Text auch verstanden⁴⁷⁹ —, der also

⁴⁷⁹Schon der Ausdruck *μελοποιός*, auf Melanippides angewandt, dürfte die Frage, ob man in solcher Zeit, also der Antike, den Komponisten überhaupt habe denken können, als wissenschaftlich höchst überflüssige, wenn auch sicher Tiefstsinns-anzeigende Unfrage zu bewerten zwingen. Es ist das *ἔργον τοῦ τεχνίτης* zu beurteilen, wie passend etwa die Wahl eines Genus für ein *πεποιημένον μέλος* ist, wie die Wirkung dieser Melodie dann ist; das ist nicht Sache des Musiktheoretikers, sondern allein Sache der *μελοποιία*, der Entscheidung über die Wahl des Rhythmus etc., auch die Mischung oder Modulation an ganz bestimmter Stelle der Melodie ist Sache des Komponisten. Dieser beurteilt die *οἰκειότης* der verwandten Mittel einer Melodie, edd. Ziegler-Pohlenz, S. 28 f.: Die Ausdrücke sind so eindeutig, daß eine Melodie etwas von bestimmten Menschen Gemachtes ist — eigentlich ja eine Trivia-

noch nicht der Theorie der Transpositionsskalen und den anderen Konstituenten der Aristoxenischen Theorie entsprechend komponiert haben kann. Man kann bei den Kompositionen von Olympus die Bedeutung der *ἄρμονίαι* voraussetzen, die aber nicht als Oktavgattungen erscheinen⁴⁸⁰.

Gerade der unter Plutarchs Namen überlieferte Text zur Musik ist schon aufgrund verschiedener Herkunft seiner Bestandteile kein guter Zeuge für konsistente terminologische Probleme. An der betreffenden Stelle geht es um das — übrigens, wie in der letzten Anmerkung angedeutet in Hinblick auf die Stellung des Komponisten nicht ganz uninteressante — Problem, was musiktheoretisch erfaßbar ist, und

lität, die dies auch für Plato ist —, daß die Frage nach der Seins- oder Nichtseinsweise des Komponisten in der Antike eigentlich als Unfug angesehen werden sollte — Klassifikationen der melodischen Merkmale antiker Melodien wären hier wesentlich hilfreicher, andererseits macht das auch viel mehr Mühe bei unsicherem „Ausgang“.

Die Formulierung *τοῦ τὴν μελωδίαν συνθῆντος ποιητοῦ*, *Leges* 812 D, müßte eigentlich auch den nach dem größten Effekt bei geringster Quellenbeachtung suchenden Frager nach der geistigen wie konkreten Existenz oder Nichtexistenz des Komponisten in Musik früherer Zeiten mit einer gewissen Skepsis versehen, ob seine topische Fragestellung wirklich einen Sinn haben kann: Daß nicht die Dichtung, sondern die Melodie gemeint ist, macht nicht nur die Wortwahl der Formulierung, sondern vor allem auch der Kontext klar genug: Es geht um die von *ἔτεροφωνία* freie Erscheinung der vom Komponisten geschaffenen Melodie; und daß eine konkrete Melodie nicht aus einem Gemeinschaftsherz oder Kollektivbauch einer *chant community* alias *Autorenkollektiv* quillen oder aufwallen kann, war jedenfalls Plato ebenso klar wie den Repräsentanten der arabisch islamischen Oberschicht, wenn sie Kompositionen von Iskhāq ibn Ibrāhīm aus Mossul mit hohen Preisen zu bezahlen bereit war; bei einer Art Gemeinschaftsempfang von Seiten etwa der Musen oder wem sonst noch hervorgebrachte Melodien scheinen beide Kulturen nicht zu kennen. womit die Möglichkeit mehr oder weniger freier Improvisation nicht bestritten wird; nur, die Selbstäußerungen von Ibn Ibrāhīm beweisen, daß er nicht von frei veränderbaren Improvisationsvorlagen redet, die sein kompositorisches Selbstbewußtsein ausmachen, sondern von individuellen, in Mühe erarbeiteten Melodien, gegen deren eventuelle „Verschlimmbesserung“ durch Verzierungen der Komponist äußerst scharf reagiert — natürlich kann man solche Sachverhalte nur erfahren, wenn man die Quellen beachtet, oder einmal in Beiträge wie das letzte Kapitel im 4. Bd. von Verf., *Musik als Unterhaltung* hineinschaut; aber, wieviel bequemer und so assoziativ vage tiefsinnelnd ist es doch, ausgetretene Pfade, trostlose Topoi immer wieder neu zu umschreiben, und das dann als wirkliche, nämlich mystische Wissenschaft anzupreisen.

⁴⁸⁰Vgl. die Belege in Barker, *Greek Musical Writings* I, im Index s. v. *melodic form, scale, system of tuning*.

was nicht. Denn die Entscheidung über eingesetzte Wirkungen, z. B. Modulation zwischen den Genera, ist die Leistung des Künstlers, des Komponisten. Konkretisiert wird dies am Beispiel wohl eines Dithyrambus, in dem der Komponist den Ὑποδῶριον τόνον ἐπὶ τὴν ἀρχὴν ἢ τὸν Μιξολύδιον τε καὶ Δῶριον ἐπὶ τὴν ἔχβασιν ἢ τὸν Ὑποφρύγιον τε καὶ Φρύγιον ἐπὶ τὸ μέσον gesetzt hat, §33, ed. Ziegler-Pohlenz, S. 28, 15⁴⁸¹. Diese Entscheidungen für die Zusammenstellungen verschiedener τόνοι in einer Komposition zu bewerten, also die ästhetische Qualifikation ihres Effekts zu beurteilen, ist nicht Sache der Musiktheorie, was ästhetisch passend ist, kann die Musiktheorie nicht wissen — ἡ τῆς οὐκείτης δύνανται ἀγνοεῖ..., sie kann allein die Strukturen feststellen. Insofern ist denn auch — und diese Bewertung der individuellen kompositorischen Leistung auch durch die antike Musiktheorie ist von einiger Bedeutung — neben der ästhetischen auch die ethische Wirkung letztlich nicht Eigenschaft der musiktheoretisch festgestellten Strukturen, sondern der Entscheidung des τεχνίτης. Soweit die knappen Bemerkungen erkennen lassen, scheint dies auf die Existenz einer musikalischen Wirkungstheorie zu verweisen, die in Veränderungen, also den genannten „Modulationen“ zwischen τόνοι die wirklichen Gründe von musikalischer Wirkung gesehen haben könnte. Denkbar ist also, daß der Bestimmung solcher „Modulationen“ auf den verschiedenen Ebenen daher auch besonderer Wert zukam.

Die konkret angesprochenen Veränderungen sind also als solche κατὰ τόνον formuliert, also soweit wirklich rekonstruierbar im Sinne von Modulation im modernen Sinn, d. h. als Wechsel der Transpositionsskalen zu verstehen. Abschließend zu dieser Objektbestimmung der Theorie der Melik bzw. des Ausschlusses der Melopoiie als Leistung des Komponisten, des τεχνίτης⁴⁸², der als solcher eben wegen seiner

⁴⁸¹Vgl. auch dazu den wie immer hervorragenden Kommentar von Barker, *Greek Musical Writings* I, S. 240, Anm. 216 — es ist übrigens schon bemerkenswert, daß man für den *Neuen Pauly* nicht A. Barker zur Mitarbeit hinsichtlich der antiken Musik gebeten hat. Das Merkmal der wirklichen Sachkenntnis scheint hier wie auch für Zaminers Beitrag zur Geschichte der Musiktheorie nicht an erster Stelle gestanden zu haben.

⁴⁸²**Komponist im Mittelalter — eine sinnlose Frage?** Natürlich weiß Verf., daß er sich mit der Verwendung dieses Begriffs nicht im Rahmen der modischen, nun auch den mediävistischen Bereich durchseuchenden *musicological correctness* bewegt, wie sie aus der einfalls- wie bedingungslos gläubigen Übernahme bzw. Weiterführung der so angenehm im Vagen verankerten *oral tradition* Vagheitslehre, den nach der üblichen Keimruhe wieder erstehenden Vorstellungen über das *Werk* in der Musik, in mehr oder weniger emphatischer

Hinsicht, und ähnlichen wissenschaftlichen individuellen Unfruchtbarkeitsüberwindungsversuchen ergibt.

Schon ein Gutachter seiner Habilitationsschrift (dessen mittelalterkundliche Beiträge nach Auskunft einer wissenschaftlich arbeitenden Kunsthistorikerin wissenschaftlich nicht ernstzunehmen seien) hat sich darüber empört, daß man, was auch immer die Quellen sagen, doch nicht von einer Komposition oder gar einem musikalischen Werk sprechen dürfe oder könne, wenn man darauf hinweist, daß Ishāq ibn Ibrāhīm aus Mossul seine Melodien als Werk verstanden haben muß, die ihm erhebliche kompositorische Mühe gemacht haben, oder wenn anekdotisch, deshalb nicht weniger historisch zuverlässig, davon berichtet wird, daß der gleiche arabische Komponist sich lange um die ihm ästhetisch adäquat erscheinende Gestalt einer zu komponierenden Melodi bemüht und dabei eine herbeigerufene Sklavin vergessen hatte — die dann, gegen seinen Willen, hinter der Tür stehend, die neuentstehende Melodie auswendig lernen konnte. Dies wiederum hat den Komponisten zunächst recht erbost, bis er sich ins Unvermeidliche — das Eigentum an einer neuen Melodie war nun auch der Sklavin gegeben, die selbst keine Melodien schaffen konnte, solche Unterschiede hat es sogar schon im Mittelalter gegeben — gefunden hat: Solche ausführlichen Hinweise, zu denen noch die Preise neugeschaffener Melodien kommen, können doch nicht als Belege für die Existenz eines kompositorischen Bewußtseins, oder gar von der Vorstellung eines musikalischen Werkes in der arabischen Musikkultur des Mittelalters verstanden werden, denn, man staunt, *musikalisches Werk* kann es doch nur in der Mehrstimmigkeit geben; sicher, man kann alle möglichen Merkmale zu einer Begriffsdefinition aufstellen, eine gewisse Kompatibilität mit den Quellen und vernünftigen Denken würde man schon erwarten dürfen, wenn auch, vielleicht nicht, von Vertretern des Faches *Musikwissenschaft*: Die Selbstbewertung einer vergangenen Kultur sind kaum danach zu beurteilen, was diese Kultur nicht kennen konnte — objektiv von heute aus gesehen, bedeutet tatsächlich die Mehrstimmigkeit eine derartige Steigerung kompositorischer Möglichkeiten, daß die „vorangehende“ Einstimmigkeit auch im westlichen Mittelalter leicht etwas armselig erscheinen kann; dieser Umstand kann aber doch nicht das Urteil von Rigmel bewerten, *faut de mieux il couche avec sa femme*, heißt das bekannte Sprichwort, das man analog auch auf Kulturen der Vergangenheit anwenden muß: Hätte Rigmel die Iupitersymphonie hören können, hätte Ritter Horn mit seiner Melodie sicher keinen großen Eindruck gemacht, muß man derartige Trivialitäten auch noch formulieren? in Musikwissenschaft offenbar.

Über diese Stelle und andere betreffende hat Verf. nicht unausführlich im letzten Kapitel von *Musik als Unterhaltung* Bd. IV, S. 532 ff., gehandelt, Kapitel 14, *Arabische Beispiele* — einem potentiell wissenschaftlich interessierten musikwissenschaftlichen Leser, wenn das nicht eine *contradictio in adjecto* sein sollte, dürfte es ganz nützlich sein, die betreffende Stelle in dem genannten Beitrag des Verf. selbst aufzusuchen.

Was dieser Hinweis hier bedeuten soll? daß sich ein mittelalterlicher, arabischer Melodieer-

Leistung natürlich anerkannt wird und zwar auf offenbar nicht niedrigerem Niveau als der Vertreter der *ars musica*, der „harmonischen“ Theorie⁴⁸³, formuliert der Text

finder natürlich als Komponist, als ein mit Mühe neue Melodien komponierender Virtuose einschätzt, und daß diese Einschätzung als genialer Komponist von den Zeitgenossen akzeptiert worden sein muß, sonst wären die angegebenen Preise für die entsprechende Ware *neue, individuelle Melodie* nicht so hoch gestiegen, wie sie angegeben werden (und daß dahinter nicht nur Phantasiesummen stehen, wird dadurch erkennbar, daß der Besitz des Virtuosen in Baghdad bemerkenswert war).

Um die Vergleichbarkeit der Situation mit neueren Erscheinungen zu verdeutlichen, sei hier Bismarck zitiert, der von einem Kompositionsvorgang von Meyerbeer berichtet, wo die Schilderung des immer wieder neuen Ansatzens bis zur befriedigenden Lösung geradezu wörtlich der der angesprochenen Stelle in abū al-Faraǧs großem *Liederbuch* zu entsprechen scheint: *Ueber mir componirt Meierbeer eben, spielt 10 oder 12 Tacte kranke wüthende Musik, wiederholt sie mit Abweichungen einzelner Töne, dann Schweigen, dann wieder andere Sätze, manchen 10 Mal ehe er ihm recht ist. Ich soll Dich von vielen Leuten grüßen. ...*, Brief an die Frau vom 17.02.1857 — genauso ist auch Ishāq ibn Ibrāhīm aus Mossul vorgegangen, und da soll man nicht von einer vergleichbaren Situation des Komponierens sprechen, nur, daß der arabische mittelalterliche Komponist nicht den bei Meyerbeer vorauszusetzenden Flügel, sondern die Laute zum Komponieren — und wie anders sollte man die als mühsam verstandene Schöpfung von Melodien bezeichnen? — verwandt hat.

So unfruchtbar für die wissenschaftliche Erkenntnis und so beliebt auch neuerdings wieder tiefsinnelnde Beiträge zur Frage des Komponistens im Mittelalter sind — die Herstellungsweise von Musik der Fertigungsgang jedenfalls, der zu den heute recht eindeutig überlieferten Melodien geführt hat, darf in aller Ruhe als Komponieren qualifiziert werden —, es kommt schließlich, ein Wort eines bekannten deutschen Politikers anzuwenden, auf das an, was (nicht notwendig nur *hinten*), herauskommt, hier die Melodien, und da sind die des Chorals ja wohl klare und ästhetisch gesehen oft genug musikalische Schöpfungen. Allerdings ist der Versuch ästhetisch analytischer Arbeit an diesen Melodien um einiges mühsamer als das Reden über so unfruchtbare Fragen wie die nach der Existenz „des“ Komponisten im Mittelalter — Melodien jedenfalls sind auch im Mittelalter höchst selten, wenn auch nicht gar nicht, vom Himmel „gefallen“; auch das gab es, es war aber nicht die Regel. Davon kann nicht erst Johannes Cotto Zeugnis ablegen, das gabs nicht nur einmal, das gabs schon viel früher. Und damit erlaubt sich Verf., auch weiterhin von Komponisten zu sprechen, auch und gerade im Mittelalter und auch die Melodien als geschaffene musikalische Werke zu erleben und zu werten.

⁴⁸³Hier liegt, wie auch aus Ausführungen von Speusipp erkennbar, ein wesentlicher Unterschied zur Wertung in der Spätantike, was man aus Verf., *Speusipp und Augustin, Bemerkungen zur Relation von διάνοια/ratio und sensus/ἄνοη in der Musik*, *HeiDok* 2010, etwas

dann grundsätzlich, wobei das Wort *σύστημα* verwendet wird, ed. Ziegler-Pohlenz, S. 28, 23: *So ist offenkundig, daß der Klang des Systems etwas anderes ist als die in diesem System bereitete Komposition; letzteres zu beurteilen ist nicht Sache der melischen Theorie. φανερόν δὴ ὅτι ἐτέρα τοῦ συστήματος ἡ φωνὴ τῆς ἐν τῷ συστήματι κατασκευασθείσης μελοποιίας, περὶ ἧς οὐκ ἔστι θεωρῆσαι τῆς ἀρμονικῆς πραγματείας.*

Wenn — wohl doch von Aristoxenus — hier vom *Klang des Systems* gesprochen wird, obwohl es sich bei *σύστημα* zunächst um einen Begriff der Theorie handelt, der selbst so wenig Wirklichkeit besitzt wie das grammatische Geschlecht eines Wortes diesem konkret geschlechtliche Eigenschaften verleiht, so ergibt sich diese Formulierung aus den vorangehenden Beispielen: Nicht der Klang des Phrygischen ist es, sondern dessen spezifische Anwendung an einer bestimmten Stelle in Hinblick auf andere Stellen, die den Wert einer Komposition ausmacht. Insofern kann sinnvollerweise von dem *Klang des Systems* gesprochen werden. Da hier eine Abschlußformulierung vorliegt — der nächste Satz betrifft das Gleiche nun für den Rhythmus — ist kaum anzunehmen, daß Aristoxenus hier speziell Intervallgattungen, Quart-, Quint- oder Oktavgattungen hat herausheben wollen: Was sollte hier als Abschluß eine so spezielle Angabe, zumal diese Gattungen bei Aristoxenus nur den Wert skalarischer Ordnungsstrukturen haben, also auch nicht mit den gentilen Namen, wie Phrygisch o. ä. ausgestattet erscheinen.

Die Annahme ist also gerechtfertigt, daß Aristoxenus hier die Gesamtheit melischer Bedingungen meint, soweit sie theoretisch in Begriffe bzw. Strukturen der Melik abstrahiert sind. *Σύστημα* müßte so in einem allgemeinen Sinn erscheinen, zusammenfassend als die Gesamtheit eben der abstrahierbaren Strukturen. Aristoxenus erwähnt als konkrete Beispiele vorher *τόνος* und *γένος*; beide könnten unter virtuellem Einschluß weiterer Faktoren unter *σύστημα* zusammengefaßt sein.

Hinsichtlich der Bestimmung einer „Modulation“ entsprechend Oktavgattungen wäre also auszuschließen, daß hier abschließend einfach ein weiteres konkretes Beispiel einer ganz bestimmten theoretischen Ordnungsstruktur angeführt werden soll, in der eine Komposition verlaufen soll, das wäre vom Kontext her gesehen, eine viel zu weitgehende Spezifizierung, die Aristoxenus an gerade dieser Stelle nicht meinen kann; als Beweis für die Existenz einer *Modulation nach Oktavsystem* kann diese Stelle also nicht verwandt werden.

ausführlicher erfahren kann.

Nun findet man — und darauf verweist Cristante — eine weitere Stelle, in der gezeigt werden soll, daß man ausschließlich durch marginale Veränderungen des Rhythmus, d. h. ausdrücklich bei gleichbleibender Melik wirkungsmäßig wesentliche Veränderungen erreichen kann, 33, ed. Ziegler-Pohlenz, S. 29, 10: *Nein, sowohl das Enharmonische als auch die Phrygische Transpositionsskala und darüber hinaus das ganze System bleiben in der Komposition identisch, dennoch erfährt das Ethos eine sehr große Veränderung* (bei Veränderung nur des Rhythmus) *ἀλλὰ μὴν καὶ τοῦ ἑναρμονίου γένους καὶ τοῦ Φρυγίου τόνου διαμενόντων καὶ πρὸς τούτοις τοῦ συστήματος παντός, μεγάλην ἀλλοίωσιν ἔσχηκε τὸ ἦχος.*

Zu fragen ist also, was *das ganze System*/τὸ πᾶν σύστημα zusätzlich zu den beiden vorgenannten Begriffen — *γένος τε καὶ τόνος* — heißen kann, ob hiermit eine kompositorische Enthaltsamkeit speziell gegenüber Veränderungen der Oktavgattung in der Melodie gemeint sein müsse. Hinsichtlich der Aristoxenischen Systematik, *διάστημα, σύστημα, τόνος*, wäre die Reihenfolge also falsch, das untergeordnete System wäre nach dem übergeordneten — *συστήματα* gibt es identisch in jedem *τόνος* — angeführt. Schon das erweckt Zweifel daran, daß ausgerechnet hier *σύστημα* die Bedeutung *Oktavgattung* haben solle. Gemeint ist ja, daß weder ein Wechsel im Genus, noch im Tonus vorliegt, aber auch nicht im ganzen *System*. Was kann also verändert werden, wenn Transpositionsskala und Genus bereits unverändert sind; die Antwort ist notwendig die Art der Tetrachordverbindung, also, mittelalterlich formuliert, *b-durum/b-molle*.

Den Begriff *σύστημα* verwendet Aristoxenus natürlich auch im Sinne des gesamten Systems, des *σύστημα τέλειον*, wie z. B. ed. Macran, S. 117, 08: *Τὰ δὲ τοιαῦτα ἀμελώδητά ἐστιν, ἀμελώδητον γὰρ λέγομεν ὃ μὴ τάττεται καθ' ἑαυτὸ ἐν συστήματι* — es geht um kleinste Intervalle, und generell um Intervallfolgen, die im System nicht auftreten können. Dieser Textstelle entsprechend wäre ein Wechsel des *ganzen Systems* im Sinne von *b molle/b-durum* oder auch im Sinne von *τόνος* zu deuten, denn da handelt es sich ja um Veränderungen des jeweils *ganzen Systems*, es wird ein neues gewählt. Ein Beweis für die Existenz von Modulationen hinsichtlich der Oktavgattung ist also auch aus diesem Wortgebrauch nicht zu entnehmen.

Angesichts des Alters des angeführten Stückes wäre im Falle eines Gemeinten *Oktavgattung* eher der Begriff *ἁρμονία* passend — weil diese offensichtlich nicht einfach als verschiedene Ausschnitte aus der Skala auftraten, sondern als Stimmungs-

systeme und eventuell auch mit verschiedenen intervallischen Strukturen, nämlich „Sprüngen“ an bestimmten Stellen, zu verstehen sind, wäre da eine Modulation natürlich denkbar und sinnvoll.

Den Begriff *ἄρμονία* aus der älteren Terminologie deutet Aristoxenus in seinem System bekanntlich durch *ὀκτάχορδον* um, *Harmonika* II, 36, ed. Macran, S. 127, 22⁴⁸⁴, wobei angesichts der bekannten Beispiele für die älteren *ἄρμονίαι* bei Aristides Quintilianus doch zu fragen ist, ob hier nicht eine erhebliche Umdeutung auch der Struktur vorliegt, also eine „Umdeutung“ in das Prokrustesbett Aristoxenischer Systematik. Dies interessiert an dieser Stelle nicht weiter, vgl. o., 2.9.3.0.1 auf Seite 1016; von Interesse ist allein, daß in korrekt Aristoxenischer Terminologie eine potentielle „Modulation“ speziell in bzw. zwischen Oktavgattungen eher durch *κατὰ ὀκτάχορδον*, eher nicht durch *κατὰ συστήματα* aufzurufen gewesen wäre!

Damit aber ist die Anführung der mit größter Wahrscheinlichkeit auf Aristoxenus zurückzuführenden Passage aus der Plutarch zugeschriebenen Schrift von vornherein ebenfalls kein zu erwartendes Zeugnis für die Möglichkeit der Vorstellung einer „Modulation“ zwischen Oktavgattungen, zumal wie angedeutet andere Deutungsmöglichkeiten ganz natürlich scheinen. Schließlich ist die Frage zu stellen — nach Gombosis Schrift eigentlich nicht mehr —, ob die antike griechische Musik überhaupt etwas wie „Modulation“ zwischen Oktavgattungen gekannt haben kann.

Beachtet man, was bei Aristoxenus an, potentiell einer *μεταβολή*-fähigen Merkmalen von *systemata* bekannt ist, so findet man, *Harmonica* I, 17, ed. Macran, S. 109, 1, einmal die Unterschiede, die sich auch bei Intervallen finden, also Größe, Kon- oder Dissonanz der Grenztöne, oder die Unterschiede nach *genus* etc., natürlich ist die Klassifizierung nach *einfach* oder *zusammengesetzt* beim *σύστημα* nicht sinnvoll anzuwenden. Die Differenzierung nach *Rationalität* oder *Irrationalität* „zwischen“ den Grenztönen kann ebenfalls für die Differenzierung von Systemen benutzt werden — alle diese Merkmale sind aber entweder, wie die Bestimmung nach dem *genus*, Objekt einer spezifischen *μεταβολή* oder kompositorisch dazu unbrauchbar, denn wie sollte ein solcher Wechsel gedacht werden, eine Bewegung im begrenzten Rahmen einer Oktavgattung, der dann eine Bewegung in einer anderen angefügt wird, ist konkret nicht vorstellbar, weil im, notwendig, überlappenden Bereich keine Entscheidung möglich ist. Denkbar bleibt natürlich immer ein Wechsel zwischen Bewegungsarten, also verschiedenen Sprungarten, ein Wechsel zwischen

⁴⁸⁴ ... ἀλλὰ περὶ αὐτῶν μόνον τῶν ἐπὶ ὀκτάχορδων ἃ ἐχάλουν ἄρμονίας τὴν ἐπισκεψὶν ἐποιοῦντο ...

diatonischer Kontinuität bzw. skalischer Folge zu einer Bewegung mit Sprüngen, wie man das im Choral kennt, allerdings durchweg im Rahmen der Auslassung oder Verwendung von *b-molle/b-durum*: Es gibt genügend Beispiele dafür, daß eine Gregorianische Melodie längere Zeit den Ton *h/b* vermeidet, d. h. durchweg mit dem Sprung *a – c* singt, „um dann“ die auffällige Wirkung eines eintretenden *h/b* einzuführen, wie dies ein willkürlich ins Auge gefallenes Beispiel aus dem Anfang des Off. *Populum humilem* andeuten kann, wo auch ein Wechsel zwischen *b/h* zu finden ist (die *clivis* auf *facies* ist lang; die Interpretation der adiastematischen Neumen auf superborum ist hypothetisch, aber begründbar!):

Po- pu- lum hu- mi- lem sal-vum fa- ci- es,

Do- mi- ne, et o- cu- los su- per- bo- rum

Man könnte dies als einen Wechsel zwischen einer quasi pentatonischen Bewegung, *D F G a c*, also ohne *h/b*, und einer quasi heptatonischen *D F G a h/b c* bewerten (der Ton *E* begegnet übrigens im Melodieverlauf später zusammen mit *D*).

Daß vergleichbare „Aussparungen“ schon in antiker Melodik begegnen, zeigt der Paean von Athenaios, Sohn des Athenaios — der ja „eigentlich“ kein Komponist gewesen sein kann, es aber ist, sogar verewigt in Stein, als musikalisches Denkmal (einige Altphilologen haben viel daran gedacht) —, wo im Phrygischen Tonus, bei *μεταβολή κατὰ σύστημα*, nämlich disjunkt und konjunkt, die Töne *Es G as c d/des es f g as* begegnen — der tiefste Ton *Es* kommt so oft vor, daß das Fehlen von *F*, des Lichanos des *tetrachordon hypaton* auch deshalb bemerkenswert ist, weil, und das fällt in der Melodie besonders auf, der *lichanos meson* ebenfalls durchweg fehlt; ob man das als *archaic pentatonic effect* bewerten soll, d. h., ob der Komponist dieses Merkmal so gesehen hat (edd. et comm. Pöhlmann et West, S. 73, zu S. 65), muß offenbleiben, klar ist, daß hier eine Bewegung mit Sprung regulär ist, was mit einem bestimmten, eben nicht „kontinuierlichen“ *σύστημα* kompatibel erscheint — entsprechende *μεταβολαὶ κατὰ σύστημα* sind also sinnvoll denkbar.

Trivial ist aber eben auch eine Differenzierung aller größeren *systemata* nach

Auftreten von kon- oder disjunkter Tetrachordverbindung bzw. einer Mischung aus beiden. Von den anschließenden Differenzierungsmöglichkeiten von *συστήματα* sind nur diatonisch-skalisch gegenüber sprunghaft als denkbare „Modulation“ zu bewerten, einfach oder vielfach, z. B. zwei Oktaven etc., sind ersichtlich keine geeigneten Objekte für eine ja auf Strukturmerkmale der Theorie bezogene „Modulation“. Damit aber wird erkennbar, daß die einzigen Merkmale, nach denen im endgültigen rationalen System der antiken Theorie *systemata* der *μεταβολή* unterworfen werden können (d. h. bei rein als Ausschnitten definierten *συστήματα*), die der Dis- bzw. Konjunktion sind, zumal auch deren Mischung, sozusagen der mittlere Term, natürlich auch noch explizit erwähnt wird. Die Tradition aller betreffenden Texte ist also Aristoxenisch; allein der Text von Martian hat an dieser Stelle die bemerkte Sonderheit, bei sonst völliger Übereinstimmung — ersichtlich ein Grund für eine gewisse Skepsis, ob sich in dieser Sonderheit notwendig eine spezifische Art der *μεταβολή* nur bei Martianus (964) erhalten haben sollte⁴⁸⁵. Aristoxenisch jedenfalls kann eine „Modulation“ in Oktavgattungen nicht gewesen sein, schon weil damit kein melisches Formkriterium gefunden werden kann.

Dieser Befund wird bestärkt durch das Wenige, was in der fragmentarisch überlieferten Schrift über die Harmonik zur *μεταβολή* zu finden ist, *Harmonica* II, 38, ed. Macran, S. 129, 3. Da wird zunächst die Grundopposition erwähnt, *einfach* und *verändert*. Der einzige konkrete Hinweis, wodurch oder wo melische „Modulationen“ entstehen können, ist der auf Intervalle, nämlich bei *wievielen Intervallen* sie geschehen kann.

Bei einer angeblichen „Modulation“ zwischen Oktavgattungen wäre dies eine seltsame Ausdrucksweise, wenn es nicht eine Kategorie wie die *finales* gibt, die aber findet sich in der antiken Musiktheorie nicht. Angesichts der in den erhaltenen Denkmälern belegten *μεταβολαί* und auch der betreffenden Aussagen von Theoretikern ist es aber sinnvoll von Intervallen bei „Modulationen“ zu sprechen, wenn man die *μεταβολή* auf die *τόνοι* bezieht: So sind z. B. die Grund-Transpositionsskalen mit ihren Hyper- und Hypo-Entsprechungen offenbar natürlicher verbunden, was

⁴⁸⁵Oder handelt es sich um eine rein formalistische Reihung, die nichts anderes beschreibt als die Folge der Oktavgattungen; daß das dann aber mit den üblichen *μεταβολαί* nichts zu tun hat, ist auch klar — von inhaltlichem Verstehen kann man bei Martian auch da nicht sprechen, weil der Zusammenhang mit dem *b/h*-Wechsel mit einem solchen Formalismus nicht zu verbinden ist.

in der modernen Theorie leicht nachzubilden ist: Der Schritt von der Transpositionsskala von *C*-Dur bzw. *a*-Moll — nur dieser Unterschied ist noch modal, also rudimentär „kirchentönig“ — zu der etwa von *Fis*-Dur bzw. *dis*-Moll erscheint weniger natürlich als der zur Transpositionsskala von *G*-Dur bzw. *e*-Moll. Und daß man hier passenderweise von Intervallabständen spricht, liegt auf der Hand, und zwar ohne jeden Bezug auf irgendwelche *inales*-artigen Funktionstöne; und genau so beschreibt auch Ptolemaeus (der allerdings auf einer Generierung der Transpositionsskalen durch Konsonanzen beharrt) die *μεταβολή*, wie noch anzusprechen ist. Ob man die Intervallabstände der *Proslambanomenoi* oder anderer Töne nimmt, ist völlig irrelevant. Auch hier dürfte die Anzahl der jeweils übereinstimmenden Töne⁴⁸⁶ — trivialerweise nicht funktional, sondern rein skalisch-materialmäßig⁴⁸⁷ — die Modulationsmöglichkeiten bzw. Konventionen zwischen den *τόνοι* bestimmt haben. Dies kann aber nicht das sein, was der einzigartige Zusatz bei Martianus Capella meint, da die Modulation zwischen Transpositionsskalen ja eine eigene Rubrik der *μεταβολή* ist.

Wenn die Theorie der Wirkung von Musik in der Plutarch zugeschriebenen Schrift wohl nach Aristoxenus nicht dem einzelnen Strukturmerkmal an sich, also dem einzelnen *γένος* o. ä., die ästhetische und ethische Wirkung zuschreibt, sondern der Mischung und Zusammenstellung⁴⁸⁸, ist dies als Annäherung an die Wirklich-

⁴⁸⁶Vgl. Bryennius, *Harmonica*, I, 10, ed. Jonker, S. 120, 18.

⁴⁸⁷Die Transpositionsskala von *G-dur* hat mit der von *C-dur* eben nur einen Ton nicht gemein, *fis/f*. Auch die alten Griechen empfanden derartige Modulationen als angenehmer.

⁴⁸⁸Und dies ist die Aussage *τούτου δέ φαμεν αίτιαν είναι σύνθεσίν τινα ή μίξιν ή άμφοτέρα. οϊον Όλύμπου τὸ έναρμόνιον γένος επί Φρυγίου τόνου τεθέν παιώνι έπιβατῶ μιχθέν; Grund aber — für die ästhetische, *οικειότης*, und ethische Wirkung — ist eine Zusammenstellung und Mischung oder beides. Wie von Olympus das Enharmonische in die Phrygische Transpositionsskala gestellt und mit dem Paion epibatos gemischt wurde..., 1143 A/B, ed. Ziegler-Pohlenz, S. 29, 3. Man kann hier die Zusammenstellung ersichtlich als Kombination von melischen Faktoren und *Mischung* als deren Verbindung mit bestimmten rhythmischen Elementen verstehen, vgl. die betreffende Anmerkung von Barker, *Greek Musical Writings* I, S. 240, Anm. 219.*

Ob Aristoxenus über diese „Zusammensetzungstheorie“ der musikalischen Wirkung und über diese hinsichtlich der Bestimmung abstrakter Faktoren als Objekte der Zusammenstellung hinaus dem Komponisten explizit noch weitere Formmöglichkeiten „zugestanden“ hat, ist aus dem Text nicht ersichtlich; angesichts der melischen Formbegriffe wie *πλοκή*

keit anzusehen: Als Beweis für diese Aussage wird wie bereits oben zitiert, 2.8.4 auf Seite 1159, im Bereich des Rhythmus angeführt, daß der Komponist des Athena-Nomos die besondere, individuelle ethische Wirkung des Anfangs dieses Nomos eben durch die Zusammenstellung des Enharmonischen mit der Phrygischen Transpositionsskala und dem *Paion epibatos* nur durch eine leichte Veränderung im Rhythmus bewirkt, wodurch der Paion zum Trochaeus wurde. Also nur die Veränderung eines einzigen Elements bestimmt die Wirkung, wobei die Gleichheit der Melik sozusagen katalogmäßig nochmals bekräftigt wird, 1143 B, ed. Ziegler-Pohlenz, S. 29, 10:

Daß hier τὸ σύστημα πᾶν ausgerechnet die „Modulation“ hinsichtlich der Oktavgattungen bedeuten soll, ist, wie oben gezeigt, auszuschließen, schon die Formulierung *das ganze System*, nämlich *der Melik*, *bleibt zusätzlich unverändert* weist darauf hin, daß hier auch die Gesamtheit aller melischen Faktoren über τόνος und Genus als unverändert allgemein aufgerufen werden soll. Spezifizieren läßt sich die Aussage höchstens darin, daß auch die anfänglich getroffene Wahl des Systema mit dis- oder konjunktem Tetrachord beibehalten wird. Cristantes Hinweis, daß hier eine Parallele zu der ausschließlich bei Martianus zu findenden und von Cristante als „Modulation“ der Oktavgattungen bestimmte zusätzliche Wendung zur „Modulation“ hinsichtlich des Systema zu finden sei, Martians einzigartige Formulierung also einen strukturellen Sinn haben könne, ist unhaltbar, zumal ganz sporadisch, sozusagen plötzlich auftretende eigenständige Reminiszenzen an Aristoxenus in einer spätantiken Kompilation wie der von Martian auszuschließen sind — ein strukturelles Verstehen vorauszusetzen verbietet sich als a priori Annahme schon wegen des umfangreichen Unsinn, den Martian sonst formuliert.

Es bleiben also noch die Verweise von Cristante auf Ptolemaeus und Porphyrius (der übrigens ein Beispiel für einigermaßen eigenes Denken auch als reiner Kompilator geben kann) als Zeugnisse für eine „Modulation“ der Oktavgattung. Auch hier, findet sich, wie bereits angedeutet, vgl. auch o., Anm. 421 auf Seite 1062 nicht ein einziger Hinweis darauf, daß es eine solche Art der „Modulation“, also eine kirchentonale „Modulation“ gegeben haben könne. Natürlich spricht auch Ptolemaeus von σύστημα, da aber ganz im Sinne von Aristoxenus, nämlich in Bezug auf das

etc., wie sie bei dem Anonymus Bellermann mit Notenbeispielen versehen und bei Aristides Quintilianus in Beschreibung erscheinen, ist dies aber nicht unwahrscheinlich. Damit besteht also eine antike Theorie der Musik, die den einzelnen Komponisten als Schöpfer, Erfinder und „Ursache“ spezifischer Wirkungen durchaus hoch werten kann.

σύστημα τέλειον, das abgeschlossene Zweioktavsystem.

Dabei reduziert das Anliegen der Formulierungen von Ptolemaeus, deren Aufwendigkeit die Bedeutung der Erfindung einer leicht lesbaren, „anschaulichen“ Notation im Mittelalter bekräftigt, letztlich darauf, nachzuweisen, daß die offensichtlich Aristoxenische „Modulation“ hinsichtlich des Systemas, also die Differenzierung zwischen dem Zweioktavsystem nach Kon- oder Disjunktion der betreffenden Tetrachorde überflüssig ist, zumal diese Differenzierungsmöglichkeit ja auch der Bezeichnung *σύστημα τέλειον* grundsätzlich widerspricht; auch hier liegt eigentlich ein „etymologischer“ Formalismus vor.

Mit dem — in Liniennotation geradezu trivialen — Beweis, daß die genannte Differenzierung des Zweioktavsystems überflüssig ist, weil sie durch die *μεταβολή κατὰ τόνον* geleistet werden kann⁴⁸⁹, ist aber eine neue Betrachtung der Transpositionsskalen verbunden, die nicht nur die grundsätzliche Übereinstimmung des antiken Systems von *toni* mit dem modernen der Transpositionen über das System der zwölf Halbtöne zeigt, sondern auch klar belegt, daß Ptolemaeus an eine „Modulation“ zwischen Oktavgattungen nicht gedacht haben kann. Wie sollte man dies in Praxis und Theorie denn eigentlich auch tun: Die Töne bleiben immer dieselben, bei Modulationen zwischen Transpositionsskalen dagegen gibt es immer chromatische, gegenüber der „verlassenen“ Transpositionsskala neue Töne!

Der Beweis der Überflüssigkeit der Aristoxenischen *μεταβολή κατὰ σύστημα* wird in II, Kap. 6, durchgeführt, wesentlich ed. Düring, S. 56 f.. Der recht umständliche Beweis läßt sich schematisch so darstellen: Notiert werden je drei Zweioktavsysteme im Abstand je einer Quart und zwar in disjunkter Form; darüber werden die Töne des jeweiligen konjunkten Tetrachords notiert. Man kann dann leicht erkennen, daß die nur den jeweils konjunkten Tetrachorden angehörigen Töne von den eine Quart höheren Transpositionsskalen „geliefert“ werden, also gibt es keinen Grund für eine Unterscheidung von Doppeloktavsystemen mit disjunkten und konjunkten Tetrachorden an der jeweiligen Mese. Die disjunkte Form reicht aus, die durch das konjunkte Tetrachord zu erhaltenden Töne kann man genauso gut durch *μεταβολή κατὰ τόνον* erhalten, wie dies in dem folgenden Schema leicht zu sehen ist

⁴⁸⁹Der Wechsel von *C-dur* nach *F-dur* kann durch den Wechsel zwischen kon- und disjunktem Tetrachord geleistet werden, ebenso aber durch die Wechsel der Transpositionsskala im Abstand der Quart.

(die fettgesetzten Töne sind die jeweiligen *μέσαι*, die Strichlein geben jeweils die gemeinsamen Töne der „normalen“ konjunkten Tetrachorde an bzw. die Disjunktion der *προσλαμβανόμενοι*). Evident ist, daß Ptolemaeus grundsätzlich hier das moderne Tonsystem formuliert hat, in dem die zwei Möglichkeiten nach bzw. über der *mese* überflüssig geworden sind (von der Frage der Realität oder Irrealität der Vierteltöne abgesehen; darauf geht Verf. in *Ibn al-Munağğim* ein).

Zu beachten ist, daß die mittelalterliche Rezeption ausschließlich des diatonischen Systems zusammen mit der Differenzierung — mittelalterlich gesprochen — nach *b-molle* und *b-durum* und der ebenfalls mittelalterlichen Fassung des Unterschieds dieser beiden Tetrachorde durch die drei Hexachorde, die ja zu nichts anderem dienen, als zur theoretisch korrekten Verschiebung der einmaligen chromatischen Situation von *a*, *b-molle*, *b-durum* auf der Leiter, einen erheblichen Umweg bedeutet hat. Die freie Verwendung von Chromatik ist in der Praxis schon wesentlich länger als in der Theorie vorauszusetzen, d. h. ohne jeweils vorgängig erst die zugehörigen Hexachorde „anzulegen“, um die gewünschte chromatische Situation zu erzielen; hier war die Praxis der Theorie überlegen in Hinblick auf Vereinfachung durch die einfache Voraussetzung der entsprechenden chromatischen (metaterminologisch!) Verschiebung von Tönen, wie sie z. B. für die Tabulaturen unabdingbar ist; man kann auch die entsprechende Bezeichnungspraxis heranziehen, die sich in den Ligaturen ausprägt, *f/fis* etc. (vgl. Verf., *Hexachord und Semantik*).

Weil noch bis in die Fugentechnik des 17. Jh. die Transpositionsfähigkeit eines Themas im Verlauf der Fuge eingeschränkt ist, ist klar, daß auch die Praxis der theoretischen Fundierung durch Aufstellung von Transpositionsskalen bedurft hätte, was nicht einmal Zarlino geleistet hat. Zwischen einem Verständnis von Chromatik nur als gelegentliche Veränderung, z. B. zur Schaffung einer Kadenzwendung an Stellen, wo die Diatonik keine große Terz bzw. den Leitton aufweist, und der systematischen Verfügung über Gestalttranspositionen in jedem Intervall von einer Anfangslage ist ein nicht trivialer Abstand, der anstelle der Absolutsetzung der Hexachordlehre als musikhistorischer Faktor der Relation zwischen Formulierung des Tonsystems und der Praxis chromatischen Satzes zu beachten ist. Zu fragen wäre z. B., warum auch in der Renaissance die Anwendung des Systems der Transpositionsskalen auf die oder in der Praxis nicht so schnell vor sich ging, wie das aus neuerer Sicht eigentlich sinnvoll wäre — die Transposition von Motiven, Themen und ganzen Ritornellteilen jedenfalls ist als kompositorisches Verfahren ja nicht unbekannt.

<i>coniunctum</i>	E	Fis	G	A	H	C	D	e	f	g	a	c	d	e'					
<i>disiunctum</i>								e	fis	g	a	h	c	d					
<i>coniunctum</i>				A	H	C	D	e	f	g	a	b	c	d	e'	f'	g'	a'	
<i>disiunctum</i>											a	h	c	d					
<i>coniunctum</i>							D	e	f	g	a	b	c	d	es'	f''	g'	h'	c'
<i>disiunctum</i>														d	e'	f'	g'	h'	c'

Schematische Darstellung der „Überflüssigkeit“ des *tetrachordon coniunctum* bzw. seiner Ersetzbarkeit durch *μεταβολή* κατά τόνον nach Ptolemaeus, *Harmonica*, ed. Düring, S. 55 f.

Der Ton *es*, als konjunkter Ton der Transpositionsskala auf *D* kann dann generiert werden durch die disjunkte Form der Transpositionsskala auf *G*; so läßt sich das Schema fortsetzen (das Schema dient der Verdeutlichung des von Ptolemaeus Gesagten, ist also keine Wiedergabe eines Schemas von Ptolemaeus!)

Ein Blick auf dieses Schema zeigt, daß Ptolemaeus hier von vornherein nicht von etwas wie „Modulationen“ zwischen Oktavgattungen sprechen kann. Wenn hier also von *systema* gesprochen wird, handelt es sich um die Bestimmung des *σύστημα ἀμετάβολον* bzw. *τέλειον* und natürlich nicht um irgend eine „Modulation“ zwischen als Kirchentönen verstandenen Oktavgattungen: Was sollte in einem solchen System, das keine *finales* kennt, sondern nur skalisch funktionale Töne wie die *mese*, die in jedem *systema* natürlich die identische Funktion besitzen muß, eine solche „Modulation“ zwischen Oktavgattungen? Jede melische Bewegung findet im *systema* statt, wo sollte man überhaupt ein theoretisches Merkmal finden, das skalische Schritte oder Sprünge als Wechsel der Oktavgattung typisieren ließe?

Was nun die andere, strukturell interessantere Frage nach dem Sinn der „Modulation“ nach Transpositionsskalen betrifft, die Ptolemaeus ausführlich behandelt, ed. Düring, S. 54, 12, so geht es hier um die Differenzierung zwischen reiner Transposition, die an einer Melodie selbst ja nichts ändert (bis natürlich auf die Tonhöhe) und der effektiven Wirkung einer solchen Transposition; auch hier erweisen sich die Darlegungen von Barker, *Greek Musical Writings* II, S. 331 ff., insbesondere Anm. 60, als hervorragende Problem Darstellungen. Man kann diese Differenzierung auf die von Ptolemaeus auf das Zweioktavsystem etwas formalistisch, grundsätzlich aber adäquat, gegründete Beschränkung jedes Musikinstruments bzw. überhaupt des musikalisch brauchbaren Tonraums begründen: Wird sozusagen ein absolut gesetzter Ambitus des verwendeten Tonraums festgehalten, wie z. B. der Ambitus des Klaviers, so kann das diatonische System natürlich nicht beliebig transponiert werden, weil absolute Grenzen bestehen (und daß hier das menschliche Hören wie Produktionsvermögen Grenzen eines ideell unendlichen Ambitus setzt, ist seit Aristoxenus geläufig).

Dennoch sind auch in solcher Beschränkung natürlich verschiedene Transpositionsskalen verwirklicht, nämlich mit der Folge von chromatischen Tonverschiebungen im modernen Sinne: Das Nebeneinander der Skala von *C-Dur* bzw. *a-moll* und der von *Cis-dur* bzw. *ais-moll*, die beide in ihrer intervallischen Binnenstruktur

diatonisch identisch sind, liefert verschiedene Töne, also neben dem Ton *C* auch den Ton *Cis* etc. Schließlich ergibt sich noch, daß die Menge aller chromatischen Töne schon durch Transpositionsskalen im Abstand von diatonischen Intervallen geliefert werden. Beginnt man also eine Melodie in der Transpositionsskala von *C*-Dur und verwendet ab einer bestimmten Stelle — von der bisherigen Erwartung her gesehen — „unpassende“, chromatische Schritte, so geht man in eine andere Transpositionsskala. Dies ist die Theorie von Ptolemaeus, die alle „Modulationen“ auf die zwischen Transpositionsskalen und die zwischen den Genera zurückführt, bis auf letztere also ganz in modernem Sinne. Die musikalische Wirklichkeit hat dagegen, wie die Notation zeigt, die schon am Athenerschatzhaus selbstverständlich gebraucht wird, im Gegensatz zu Ptolemaeus an der Ordnung von Aristoxenus festgehalten, für die Praxis war sie offenbar leichter zu verwenden oder natürlicher, obwohl sie einen zusätzlichen Ordnungsfaktor benötigt, den einer Halbton„skala“ für die jeweiligen Abstände der Transpositionsskalen, die Ptolemaeus allein durch sieben sozusagen nur diatonisch verschobene Transpositionsskalen darstellt: Er hat gesehen, daß man — modulo natürlich des realen Gesamtumfangs des verfügbaren Tonraums — alle in dieser Weise durch Halbtonverschiebung generierbare Töne durch eben nur diese sieben Transpositionsskalen erzeugen kann; eigentlich eine Trivialität: Das Ptolemaeische und das Aristoxenische System sind äquivalent, was die verfügbaren Töne anbetrifft!

Die Wirkung einer solchen „modulierenden“ Fortschreitung, also wenn an einer Stelle, an der in „Normalbewegung“ immer ein Ganzton zu erwarten ist, plötzlich ein Halbtonschritt auftritt, beschreibt Ptolemaeus sehr anschaulich, z. B. in Hinblick darauf, daß bei dem Wechsel zwischen diazeuktischem System zum synemmenischen eine Quint durch eine Quart „ersetzt“ wird, was er aber als „Modulation“ zur quartversetzten Transpositionsskala erklären kann. Wenn solches geschieht (ed. Düring, S. 55, 20) (vgl. u., 2.11.1.1 auf Seite 1177, wo ein Teil des Textes zitiert ist), *entsteht eine Veränderung und Verwirrung der Wahrnehmungen hinsichtlich dessen, was geschieht gegenüber dem, was erwartet wurde, und zwar als angenehme Empfindung, wenn die Verbindung, συναίρεσις, im Maß, σύμμετρος, und emmelisch, als nicht angenehme, wenn sie dies nicht ist.*, worauf die Erklärung der „Modulation“ um eine Quarte durchgeführt wird, entsprechend dem obigen Schema, s. o., 2.8.4 auf Seite 1165.

Hinzu kommt noch, wie bereits angesprochen, daß Ptolemaeus im diazeuktischen

Ganztonintervall, das in allen Genera identisch ist, ein wesentliches Merkmal angenehmer Modulation sieht, ed. Düring, S. 55, als erstes emmelisches Intervall ist also der Ganzton auch in Hinblick auf diese Eigenschaft, in der Diazeuxis zu erscheinen, Modulationsschritt. Gemeint ist offensichtlich, daß man durch Veränderung der Lage dieses Ganztons passend modulieren kann, was natürlich nur zwischen den dazu „erfundenen“ Transpositionsskalen geschehen kann (auf die neuerliche Verwechslung der Struktur und der Funktion von Oktavgattungen und *τόνοι* des jüngsten Literatur-Berichts bzw. -Auszugs von L. Richter, *Pathos und Harmonía* wird noch an anderer Stelle eingegangen; das Aristoxenische Prinzip scheint tatsächlich für manche neuere Deuter, eigentlich unerwarteterweise nicht leicht verständlich zu sein, obwohl doch auch Ptolemaeus den Unterschied bzw. die Unmöglichkeit einer Verwechslung der beiden Größen im 3. und den folgenden Kapiteln des 2. Buchs seiner Harmonik klar genug gemacht haben dürfte).

Angesichts dieses Inhalts der Ptolemaeischen Lehre von der — melischen — *μεταβολή* kann also keine Rede davon sein, daß Ptolemaeus irgendeine Vorstellung einer „Modulation“ zwischen Oktavgattungen hatte, solche „Modulationen“ wären sinnlos. Insofern läßt sich also auch aus der Musikschrift von Ptolemaeus keine Vorgabe für die einmalige Seltsamkeit der „Erklärung“ von *transitus modulationis per systema* bei Martianus Capella anführen: Auch diese Quelle läßt nicht den geringsten Anhalt für diese Seltsamkeit erkennen. Dasselbe gilt natürlich auch für den kommentierenden Text von Porphyrius, der, ed. Düring, S. 169, 30 seq., ohne die eigentliche Theorie von Ptolemaeus wirklich zu verstehen, wenn er die *ἐξαλλαγή ταῖς αἰσθήσεσι* paraphrasiert. Davor unterscheidet Porphyrius zwischen einer *μεταβολή τοῦ τόνου* und einer *τοῦ μέλους*, ed. Düring, S. 169, 9; die vorher angesprochenen *μεταβολαί* betreffen die nach Genus und den möglichen beiden Tetrachorden:

Es gibt darin, aber in anderer Art, noch eine grundlegende Unterscheidung der „Modulationen“. In der einen wird das Ethos und die Gestalt der Melodien erhalten, indem man eine Melodie nach oben oder unten verschiebt, die zweite, bei der zusammen mit einer Verschiebung auch teilweise die Melodie geändert wird.

εἰσὶ δὲ καὶ κατ' ἄλλον τρόπον ἐν τούτοις δύο διαφοραὶ τῶν μεταβολῶν καὶ πρῶται, μία μὲν, καθ' ἣν τὸ τῆς μελωδίας ἦχος καὶ τὴν ἀπήχησιν τηροῦμεν, εἰς ὀξύτεραν δ' ἢ βαρύτεραν τάσιν μεταφέρομεν τὸ τοιοῦτον μέλος, δευτέρα

δέ, καθ' ἣν συνάμα τῆ τάσει ἐξαλλάσσεται ἐκ μέρους καὶ τὸ μέλος.

Porphyrus zählt zu Ende des erhaltenen Kommentarteils nochmals die möglichen „Modulationen“ auf, es gibt solche *κατὰ τὸ γένος, κατὰ τὸ μέλος* und schließlich *κατὰ τοὺς τόνους*, ed. Düring, S. 173, 15. Aus der ersten Stelle wird klar, daß Porphyrius damit nichts anderes umschreibt, als was Ptolemaeus zu Ende II, Kap. 7, ed. Düring, S. 58, 7, bemerkt, daß nämlich die reine Transposition einer Melodie etwas anderes ist als die „Modulation“, in der eine Melodie durch Verwendung des Tonmaterials einer anderen Transpositionsskala neue, unerwartete Intervalle bzw. Fortschreitungen bringen kann (rein diatonisch gesehen, handelt es sich um Verschiebungen der gleichen *neuma*, wie sie die *Musica Enchiriadis* kennt, nur kann man natürlich auch chromatisch — moderne Terminologie — verschieben). Dies wurde oben beschrieben, s. o., 2.8.4 auf Seite 1169. Auch hieraus läßt sich also kein Grund für die Annahme ableiten, daß Martianus Capella seine absonderliche zusätzliche und einmalige „Erklärung“ der Kategorie des *transitus per systema* aus irgendeinem formulierten Strukturmerkmal der *μεταβολή* in der griechischen Musiktheorie hätte ableiten können.

Die Formulierung *vel per systema, ut a principali principalium si forte in sub-principalem aut in aliud forte systematum, aut cum de coniunctis ad divisas transitum facium*, 964, weist schon durch die Parataxe der üblichen, der Erkenntnis von Ptolemaeus nach als *μεταβολή κατὰ τόνον* zu fassenden „Modulation“ hinsichtlich Kon- oder Disjunktion, die es wirklich und mit einiger musikhistorischer Bedeutung gegeben hat (s. u., 2.8.4 auf Seite 1175) mit der vorangehenden Aufzählung von Tonnamen eindeutig darauf hin, daß Martianus sich keine Rechenschaft gegeben haben kann von dem, was er hier sagt: Wie sollten denn unter der einen Rubrik zwei ersichtlich verschiedene Dinge unverbunden nebeneinandergestellt werden können.

Die einzig mögliche Erklärung dieses Widerspruchs gegen die *gesamte*, und hier klar bis auf Aristoxenus zurückführbare Tradition der Bestimmung der *μεταβολή κατὰ σύστημα* weist daraufhin, daß Martianus hier tatsächlich einmal selbst „gedacht“, und aus eigenem Wissen etwas hinzuzufügen für passend gehalten hat: In 954 zählt er die acht Oktavgattungen als einzige Beispiele für die Klasse *systemata* auf (die Pentachorde von Adrast sind etwas anderes, wenn natürlich auch ein Pentachord eine bestimmte Quintgattung ist!) — eine wirkliche Betrachtung des *systema*-Begriffes sucht man bei Martianus natürlich vergebens; nicht einmal das

Prinzip der Bestimmung der Gattungen durch die diatonische Intervallfolge kann er formulieren; er kann „dafür“ aber die reine Aufzählung übernehmen, die zudem natürlich noch strukturell fälschlich zu acht Oktavgattungen führt.

Genau diese Freude an Aufzählungen, hier die Folge der Grenztöne der acht Oktaven im Zweioktavsystem⁴⁹⁰, könnte ihn da, wo noch einmal von *systema* gesprochen wird, verführt haben, an diese Aufzählung zu erinnern, denn die aufeinanderfolgenden Tonnamen sind ja auch ein *transitus* — und was der *transitus* nach Dis- und Konjunktion bedeutet, hat er offenbar von vornherein nicht verstanden, sonst wäre ihm die Seltsamkeit einer solchen Koppelung bewußt geworden. Die so auffällige, einmalige, der Tradition der Theorie widersprechende Seltsamkeit einer zweiten Bestimmung des *transitus per systema* bei Martianus Capella erweist sich damit nicht etwa als mysteriöse Vorwegnahme der viel späteren und von der Kategorie der *finalis* unabdingbar abhängigen Lehre der Kirchentonarten, sondern als Ergebnis rein formaler Kombination:

Hier wird ja auch der Begriff *systema* verwendet, also, kann man versuchen, das „Denken“ Martians zu rekonstruieren, wird hier auf das erste Auftreten dieses Begriffes verwiesen, zumal es sich da ja auch um sieben/acht *transitus* handelt, ganz formal von einem Tonnamen zum anderen — und so könnte Martianus eine Hinzufügung ganz aus eigenem „Denken“ gelungen sein, denn was *systema* mit Kon- bzw. Disjunktion zu tun haben könnte, hat er nicht verstanden, konnte er nicht verstehen, weil er schon den Begriff des *systema teleion* nicht verstanden hat; was das *σύστημα ἀμετάβολον* war, kann er schon von vornherein nicht verstanden haben: Von dem eigentlichen Sinn der *μεταβολαὶ κατὰ τόνον* hat Martianus keine Ahnung — und auch das sollte man nicht einfach übersehen (man sollte auch bei Cassiodor nicht voraussetzen, daß dieser den Sinn der aufgezählten *τόνοι* inhaltlich verstanden haben könne).

Der Versuch einer „Rettung“ der so einmaligen Eigentümlichkeit einer zweiten Bestimmung des *transitus per systema* durch Cristante kann also restlos ersetzt werden durch Hinweis, daß es eine „Modulation“ in Oktavgattungen nicht gibt, und auch Martian an solche strukturellen Möglichkeiten nie gedacht hat, wenn er schon „denkt“, verrät sich nur sein Unwissen. Die stillschweigende Voraussetzung,

⁴⁹⁰Nicht einmal das Problem des Unterschieds zwischen Dis- und Konjunktion fällt Martianus hier auf oder ein.

daß Martian wirklich hätte im Sinne antiker Musiktheorie denken können, wird auch hier als methodisch unhaltbar erkennbar, weil ihm die Erwähnung von Dis- und Konjunktion in Hinblick auf *systema* als Problem hätte unbedingt auffallen müssen; statt hier eine Erörterung zu leisten, schreibt er ab und fügt, so die hier angedeutete Hypothese, aus eigenem „Wissen“ bzw. „Denken“ hinzu, woraus nur Unsinn herrühren kann (natürlich kann das auch auf einen vorangehenden Autor zurückgehen).

Wieder wird eindringlich verdeutlicht, daß die Vorstellung eigener musiktheoretischer Verstehens- oder gar Denkfähigkeit bei einem Autor wie Martianus Capella eine adäquate Bewertung seines Textes nicht nur behindert, sondern ausschließt und zu den „Ergebnissen“ führt, die man bei Sabine Grebe anstaunen darf, die zu diesem speziellen Problem auch und geradezu dezidiert inhaltlich nichts zu sagen hat, obwohl hier wesentliche Probleme zur Beurteilung der Verstehensfähigkeit von Martian liegen.

Die anschließende Doppelterminologie, ... *per tonum*, ... *vel in alium tropum cantilena transducitur*. ..., 964, ist deshalb nicht geeignet, auf eine selbständige Terminologie bei Martianus hinzuweisen, weil die Aufzählung von Namen wie *Phrygius* in der griechischen Vorlage (z. B. erhalten bei Bryennius, I, 10) die Identifizierung des in der Vorlage erscheinenden *tonus* mit dem, was bei Martian unter *tropus* als Bestandteil einer reinen Namensliste erfaßt ist, kein inhaltlich strukturelles, sondern nur assoziatives Denken verlangt, wenn man hierfür die Bezeichnung *Denken* anwenden will.

Die Absonderlichkeit einer solchen Unbekümmertheit der terminologischen Variantenbildung innerhalb eines wissenschaftlichen Textes kann Martianus offensichtlich nicht erkennen — Boethius klärt explizit auf, daß hier drei Bezeichnungen gleichwertig existieren, das ist ein wesentlicher Unterschied zu Martian! — er „addiert“ einfach entsprechende Teile der Tradition: Hier „funktioniert“ dieses „additive Denken“ so, daß unter der Bezeichnung *tonus* die Namen auftreten, die Martian an anderer Stelle unter *tropus* aufgezählt hat — und zwar außerhalb seiner Verkürzung der Aristoxenischen Tradition, 931, in der absurden Gleichsetzung von *tonus*, *sonus* und *tropus* —, also ist die *μεταβολή κατὰ τόνον* die *Modlation* z. B. zwischen Lydisch und Phrygisch, die ja *tropi* heißen. Was mit *tonus* oder *tropus* gemeint sein könnte, weiß Martianus nicht, ihn interessiert auch nicht die Verschiedenheit

der hier direkt nebeneinander auftretenden Termini, er stellt sich nicht die Frage, *warum heißt ein transitus per tonos so, wenn es sich doch um den Wechsel zwischen tropi handelt?* Martianus ist einzig zur „Harmonisierung“ in rein formalem Sinne fähig, die von dieser „Modulation“ betroffenen Konkreta heißen *tropi*⁴⁹¹. Es scheint deshalb auch methodisch unpassend, danach zu fragen, was bei Martianus Capella *tropus* o. andere Termini *bedeuten* könnten, diese Frage ist allein gerechtfertigt in Hinblick auf eventuelle zu identifizierende Vorlagen, von denen terminologische Eindeutigkeit erwartet werden kann⁴⁹².

Eigenes Denken kann man aber voraussetzen, wenn der *transitus per modulationem*, der in der Vorlage als *μεταβολή κατὰ μελοποιίαν* erscheint (Bryennius, *Harmonica*, I, 10, ed. Jonker, S. 122, 2): Auch diese Übersetzung ist nicht ganz korrekt. Erläutert wird durch *cum a virili cantilena transitus in femineos modos fit*, dafür gibt es keine Vorlage (die Bestimmung von drei Arten der Transpositionsskalen, die vokaler Natur sind, wogegen die Fülle der anderen *μᾶλλον ἐν ταῖς ὀργανικαῖς θεωροῦνται συνθέσεσιν. ...*, ed. W.-I., S. 23, 4, setzt drei vokale Lagen voraus, spricht aber nicht von Weiblich und Männlich, es geht um die *μεταβολή κατὰ τόνον*)⁴⁹³. Genau eine solche Exemplifizierung von gegensätzlichen Melodiestilen durch Verweis auf den Gegensatz von männlich und weiblich ist Martianus

⁴⁹¹Remy „erklärt“ typisch mittelalterlich: ... *Tonum pro tropo ponit, quia tropi ex tonis constant, ...*, zu Dick, 514, 18; zum oben angesprochenen Problem, Dick, 514, 15, haben die Kommentatoren nichts zu sagen.

⁴⁹²Die genannte Frage nach der Terminologie von Martian stellt konkret Cristante, l. c., S. 334 ff.

Auch Cristante setzt durchgehend vollständige Beherrschung des Stoffes durch Martianus Capella voraus, obwohl gerade eine solche Voraussetzung erst zu beweisen, zunächst als Deutungsproblem zu erkennen und zu formulieren wäre. Gerade hier erweist sich die „Methode“ der stillschweigenden Ergänzung aus den eigentlichen Quellen antiker Musiktheorie als Erkenntnis-verhindernd, weil auf diese Weise Martianus einfach ein Wissen „unterstellt“ wird, das aus seinen Formulierungen allein einfach nicht abzuleiten ist — sie wären ohne stillschweigende Einbringung der eigentlichen Quellen und ihrer Aussagen unverständlich, was zahlreiche Glossen demonstrieren: Man sollte methodisch schon einen Unterschied zwischen der Autoritätsgläubigkeit des Mittelalters, das dennoch schöpferisch gerade auch in der Musiktheorie war, und der modernen Deutung eines solchen Textes machen!

⁴⁹³Die von Cristante zu dieser Stelle angeführte Quelle trifft nicht das Wesentliche, weil die einfache Gleichsetzung von Hoch und Tief hier nicht gemeint ist, sondern eine sozusagen stilistische Aussage gemacht wird.

aber ohne weiteres zuzutrauen, wobei er nicht verstanden haben muß, was eine solche *Veränderung der Melodieherstellung/Komponierens* konkret meinen könnte, sondern nur — schon aufgrund der nicht ganz korrekten Übersetzung —, daß es Veränderungen der *Melodie* gibt; daß da die Grundopposition einfallen kann, ist zu erwarten; natürlich ist ein Bezug zu Tonlagen denkbar, aber nicht einmal hier ist eine klare Aussage zu finden.

Wenn Martianus davor schreibt, *cum ex alia specie modulandi in aliam desilimus*, kann auch das als eine der ohne weitere Kenntnis zu „erfindenden“ beliebigen Formulierung angesehen werden. Weitere Folgerungen in Bezug auf die Verwendung des Wortes *species* an anderen Stellen aufzustellen, wird dadurch ausgeschlossen, *species* tritt hier in allgemeinem Sinne auf — der Grad an Sachwissen, das Martianus besitzt, kennt keine konsequente Terminologie, er ist Kompilator ohne die geistige Kapazität zum Verstehen des Kompilierten!

Immerhin läßt der Verweis auf konkrete Beispiele, auf den Gegensatz von *Weiblich* und *Männlich* erkennen, daß Martianus diese Aussage formal verstanden hat: Es handelt sich um verschiedene „Gattungen“ von *melos*, zwischen denen gewechselt werden kann. Nur war eine solche Charakterisierung geradezu trivial, kann also nicht auf strukturelles musiktheoretisches Wissen bei Martianus weisen; ja es muß sich bei dieser vielleicht einmal eigenständigen Konkretisierung nicht einmal um eine Konkretisierung in Hinblick auf verschiedene Lage bzw. Tonhöhe handeln, es kann sich auch einfach um die Anführung sozusagen der grundsätzlichen Differenzierung menschlicher Dinge handeln, um die beiden Prinzipien. Das Fehlen jeder weiteren Konkretisierung läßt keine Schlüsse zu.

In den noch kurz zu betrachtenden Ausführungen von Ptolemaeus zur Modulation hinsichtlich konjunktem oder disjunktem System ist zu beachten, daß dies, abgesehen von der Erkenntnis, daß dabei eigentlich eine Skalentransposition vorliegt, s. o., 2.8.4 auf Seite 1167, tatsächlich ein gängiges Mittel der kompositorischen Praxis gewesen zu sein scheint. Dies geht daraus hervor, daß Cleonides explizit nach der *μεταβολή κατὰ γένος* die *μεταβολή κατὰ σύστημα/τρόπον* anführt, natürlich auch nicht als Modulation zwischen Konsonanzgattungen, sondern klar als *ὅταν ἐκ συναφῆς εἰς διάζευξιν ἢ ἀνάπαλιν μεταβολή γένηται*, ed. v. Jan, S. 205, . Dies entspricht der Formulierung von Martianus, der hier also einmal etwas korrekt wiedergibt, ohne allerdings, wie angesprochen zu einer notwendigen Klarheit im Ausdruck fähig zu

sein. Wenn auch Ptolemaeus, ed. Düring, S. 654 ff., diese Art der *μεταβολή* als für die „ethische“ Wirkung charakteristische Möglichkeit anspricht, wird man darin tatsächlich ein wichtiges kompositorisches Gestaltungsmittel sehen müssen. Damit aber wird immerhin ein Charakteristikum auch der Gregorianischen, wie auch der Altrömischen Melodik als Parallele zur antiken Praxis erkennbar, die Möglichkeit des Wechsels zwischen *b-molle* und *b-durum*. Gefragt werden darf damit also, ob das „unreflektierte“, „vorrationalere“, intuitiv befolgte Tonsystem der westlichen liturgischen Melodik vielleicht doch direkt von dem antiken *σύστημα τέλειον* abstammt.

Ob man damit auch die ja gelegentlich noch nachweisbaren Chromatismen als Reste der Praxis der *μεταβολαὶ κατὰ τόνον* ansehen darf, einschließlich der Frage, ob die nach Jacobsthal von vornherein nicht mehr erkennbaren, aber denkbaren Chromatismen — dieses Wort im modernen Sinne metasprachlich gebraucht — vielleicht doch auch kaum relevant waren, ist natürlich unentscheidbar; die Möglichkeit, daß in den nachweisbaren Chromatismen noch Reste einer auf die beiden Quintmodulationen beschränkten Modulation dieser Art zurückzuführen sind, ist aber auch nicht von vornherein widerlegbar. Es besteht also doch die Möglichkeit, daß die Karolingischen *magistri cantilenae*, die, die dann die Rationalisierung durchführten, eine gewisse Hilfe darin finden konnten, daß das zugrunde liegende Tonsystem eben doch weitgehend dem der Antike entsprochen haben mag. Das Tonsystem der liturgischen Melodien im Westen — wie das im Osten gewesen sein kann, ist hier nicht zu erörtern — könnte also sehr wohl ein Erbe der Antike, und die Rezeption der Römischen Melodien im Frankenreich eine indirekte, unbewußte Rezeption auch des antiken Tonsystems beinhaltet haben. Dies ist keine tiefe Erkenntnis, läßt aber doch eine Erklärung erkennen, warum die Rationalisierung, also die Anwendung des in der Theorie überlieferten Tonsystems auf die rezipierten Melodien offenbar ohne große Probleme von Seiten des, intuitiv, zu Grunde liegenden Tonsystems möglich gewesen sein konnte.

2.11.1 Exkurs: Zu einigen Problemen bei der Deutung von Transpositionsskalen

2.11.1.1 Zu den Aussagen über Transpositionsskalen bei Cleonides, Aristides Quintilianus und Ptolemaeus; ein Beitrag zur Gestaltbildungsfähigkeit musikalischen Hörens in ihrer antiken Abstraktion

Bei der Bewertung, wie die Transpositionsskalen bei den einzelnen Theoretikern definiert sind, sollte man eigentlich stets den Umstand beachten — wenn überhaupt möglich —, was die nun wirklich bezeugte, in Notation repräsentierte musikalische Praxis mit diesen Größen eigentlich tut. Und dafür gibt sowohl Alypius als auch der winzige Überrest von notierter Musik eine so klare Auskunft, daß alle Aussagen von Theoretikern notwendig an dieser Wirklichkeit zu messen sind. Macht man diese Voraussetzung, wird klar, daß allein die 13 (bzw. ihre endgültige Fassung in 15) aktuell transponierten Skalen diese Wirklichkeit bestimmt hat: Es handelt sich klar um ein System von (strukturell immer gleichen) Systemen, wobei die systematische Ordnung des übergeordneten Systems der Halbtonabstand, die des untergeordneten Systems eben das *σύστημα τέλειον* ist: Das übergeordnete System folgt der Reihung „identischer“ Halbtöne — ein Aristoxenisches Prinzip, das ja auch von Ptolemaeus getadelt wird —, das Grundsystem ist diatonisch; d. h., das Ordnungsprinzip der Transpositionsskalen ist nicht vergleichbar mit dem des *σύστημα τέλειον*. Und genau das findet sich als Prinzip des *Wohltemperierten Klaviers* kompositorisch am ausdrucksvollsten dargestellt: Offenbar ist die Wirkung eines Wechsels, einer Modulation zwischen den verschiedenen Lagen der Transpositionsskalen, konkret der Eintritt von gegenüber der „verlassenen“ Skalenlage alterierten, neuen Tönen ein besonders eindrucksvolles Erleben, wenn es sich zwischen diatonischen, gegenseitig verschobenen gleichen Systemen abspielt — und offenbar unabhängig von transponierten musikalischen Gestalten, wie Motiven: Das „Gefühl“ der richtigen, oder eben alterierten Fortschreitung, des Auftretens eines „falschen“ Intervalls scheint wie schon die Bildung eines Maßstabs für richtige, normale melische Fortschreitungen unabhängig von transponierten Gestalteinheiten zu funktionieren, eben als Klassenbildung musikalischen Hörens.

Das Verlassen der Tonfolgen einer sozusagen im Verlauf zur Norm gewordenen

diatonischen Bewegung, also das Eintreten alterierter, eigentlich „falscher“ Töne scheint, wie die hier auffällige Übereinstimmung antiker und neuerer Musik zeigt, einen besonderen Eindruckswert zu haben — die Bewältigung dieser Abstraktionsleistung, der Aufstellung eines normalen melischen Fortgangs und das Bemerkens eines „falschen“ Fortgangs an bestimmter Stelle durch die Idee der Transpositionsskala ist natürlich auch eine Rationalisierungsleistung⁴⁹⁴. Daß auch die von

⁴⁹⁴In etwas allgemeinerer Form sagt dies wie oben kurz angeführt (vgl. auch o., 2.8.4 auf Seite 1169) Ptolemaeus für wirkliche μεταβολαί ganz klar, im Zusammenhang mit der Erörterung der Bedeutung des konjunkten Tetrachords, ed. Düring, S. 55, 9, gemeint ist die μεταβολή: αὕτη δὲ ὡσπερ ἐκπίπτειν αὐτὴν ποιεῖ τοῦ συνήθους καὶ προσδοκωμένου μέλους, ὅταν ἐπὶ πλέον μὲν συνείρηται τὸ ἀκόλουθον, μεταβαίνει δὲ πρὸς ἕτερον εἶδος ἤτοι κατὰ γένος ἢ κατὰ τὴν τάσιν, οἷον ὅταν ἀπὸ διατονικοῦ συνεχοῦς ἀποκλίνει πρὸς τὸ γένος ἐπὶ χρωματικόν, ἢ ὅταν ἀπὸ μέλους ἐπὶ τοὺς διὰ πέντε συμφώνους εὐθότος ποιεῖσθαι τὰ μεταβάσεις ἐπὶ τοὺς διὰ τεσσάρων γένηται τις ἐκτροπή, καθάπερ ἐπὶ τῶν ἐκκειμένων συστημάτων. ...

Die Modulation also läßt die Vorstellung (φαντασία) geradezu herausfallen aus dem gewohnten und erwarteten Melos, solange sie für längere Zeit ununterbrochen den gleichen Weg geht, dann aber irgendwie übergeht zu einer anderen Art, sei es nach dem Genus, sei es nach der Stellung, so z. B. nach dem Genus, wenn die Melodie aus einem diatonischen Zusammenhang irgendwie das Genus zum Chromatischen wechselt.

Als weiteres Beispiel folgt die Beschreibung einer Melodie, die statt wie gewohnt symphone Übergänge in der Quinte zu machen, eine Ausweichung macht in Quartübergänge.

Was im letzten Fall gemeint ist, ist der Ptolemaeus im Zusammenhang interessierende Unterschied zwischen disjunktem und konjunktem System, was er durch das folgende Beispiel völlig klar macht (s. dazu o., 2.8.4 auf Seite 1167). Es geht wie angesprochen darum, welchen Schritt man von der Mese aus nach oben macht, ob man eben einen Ganzton und damit eine Quinte, oder ein konjunktes Tetrachord mit den folgenden Tönen macht, so daß eben nur ein Quartabstand vorliegt.

Daß das Beispiel von Ptolemaeus zunächst nicht gerade klar formuliert ist, ist hier weniger von Interesse — der Ton *b* (modern bzw. mittelalterlich formuliert) ist ja das eigentliche Merkmal einer Modulation, denn die anschließende Beschreibung ist klar genug (hierzu findet sich eine sehr umständliche und hübsche Darstellung von A. Barker, *Scientific Method in Ptolemy's Harmonics*, S. 169 ff., wobei allerdings nicht ganz klar wird, ob Barker das von Ptolemaeus in ed. Düring, S. 54 ff. formulierte Problem, ausreichend klar darstellt bzw. verstanden hat: Es geht hier zunächst ja um die Modulation nicht generell κατὰ τόνον, sondern die des *transitus* hinsichtlich der beiden alternativen Tetrachorde! Barkers Beispiel, ib., S. 171, ist demnach zum Kontext der von ihm zuerst zitierten Stelle, ed. Düring, S. 54, 12, nicht ganz kompatibel: Ptolemaeus will hier das Allgemeine zu dem speziellen Problem

Ptolemaeus geforderte Beschränkung der Anzahl auf sieben Transpositionsskalen durch deren Generierung nicht durch intervallische Sequenz, sondern Quinttransposition hinsichtlich der „geforderten“ Chromatik das gleiche leistet, ist klar — ausgenommen natürlich der Unterschied, daß das Aristoxenische Modell in das Pythagoräische übersetzt, mit $\sqrt{9/8}$ bzw., korrekt, mit Potenzen bzw. mit den Vielfachen des Logarithmus von $\sqrt[12]{2}$ arbeiten kann (in moderner Terminologie!), das Pythagoräische Modell aber, wie Ptolemaeus zeigt, nur mit einer für die Praxis wenig sinnvollen und kaum brauchbaren Fülle an Proportionen für „gleiche“ Intervalle, wie z. B. die Anzahl der Proportionen für den Ganzton zeigt, der natürlich an verschiedenen Stellen des Systems auch verschiedene Proportion aufweisen muß, um die Gesamtberechnung zu erlauben — Euklid hatte nur das einfache *σύστημα τέλειον* berechnet, Ptolemaeus berechnet auch die Transpositionsskalen⁴⁹⁵; die antike Notationspraxis wie die Verwendung des gleichen Prinzips seit dem Barock zeigt aber klar, daß die Halbtonreihung offensichtlich der rationalen geistigen Repräsentation des damit tonräumlich effektiv Bewirkten besser angemessen ist. Es scheint dieses Konzept von Transpositionsskalen der Intuition von auftretender Chromatik irgendwie natürlich zu sein.

Solche *μεταβολαί* geschehen zwischen Transpositionsskalen wie zwischen *Cis-Dur* und *F-Dur*, natürlich nicht zwischen Oktavgattungen, denn deren Verwendung in vergleichbarer Funktion würde unbedingt die Theorie und das dieser zugrunde liegende Gefühl der *finales* voraussetzen, wie sollte man sonst überhaupt merken, daß man von einer Oktavgattung zu irgendeiner anderen geschritten sein könnte? Man müßte denn die Melodie strikt im jeweiligen Oktavraum halten, die Überlappungen aber, vor allem noch modulo Oktavtransposition, lassen an der jeweiligen Stelle ei-

der beiden alternativen Systeme sagen).

Hier geht es um das Problem, was eine eigentliche Modulation, *μεταβολή*, bewirkt, eine Art Ruck — und genau das ist das, was die Vermehrung des verfügbaren diatonischen (chromatischen oder enharmonischen) Tonsystems um die Töne ausmacht, die aus dem dem System der Systeme eigenen Ordnungsprinzip stammen: Dies läßt die Aufstellung der übergeordneten Ordnung in Halbtönen als sinnvolles und adäquates Modell bewerten.

⁴⁹⁵Daß die Rechnung wirklich „aufgeht“, also die Anzahl der jeweiligen Proportionen pro Intervall ausreicht zu einer vollständigen, geschlossenen proportionalen Darstellung des von Ptolemaeus gemeinten Tonsystems sollte als rechnerische Leistung Beachtung finden. Als proportionale Repräsentanten des Ganztons treten auf: $7/6$, $8/7$, $9/8$ und auch $12/11$; daß das nur rechnerische Bedeutung hat, ist klar.

ner Melodie keine Möglichkeit der Entscheidung, in welcher Oktavgattung sich der betreffende Ton den befinden könnte.

Ein Problem bei der Bestimmung der Natur und Herkunft bzw. Ableitung der Transpositionsskalen ist die z. B. von Cleonides überlieferte Benennung nicht nur der Transpositionsskalen, sondern auch der Oktavgattungen (in der üblichen Reihenfolge) mit den entsprechenden „gentilen“ Namen; der Herausgeber, C. v. Jan, hat in seiner Ausgabe die nützliche Übertragung in moderne Tonbuchstaben geleistet, S. 197, bzw. zu den Transpositionsskalen, S. 203. C. V. Palisca z. B. sieht in dieser parallelen Verwendung eine Begründung für die — scheinbar — etwas verwirrende Aussage von Boethius⁴⁹⁶, daß die Transpositionsskalen, die als Gemeintes durch die Tabellen eindeutig sind, von Oktavgattungen begründet seien, ed. Friedlein, S. 341, 19: *Ex diapason igitur consonantiae speciebus existunt, qui appellantur modi ... Sunt autem tropi constitutiones in totis vocum ordinibus vel gravitate vel acumine differentes* – Boethius hätte hier hinzufügen müssen, ... *differentes, sed in dispositione tonorum et semitoniorum pares*, o. ä. Man kann für diese von der Natur der Transpositionsskalen, die Boethius in seinen Schemata angibt⁴⁹⁷ wirklich merkwürdige Formulierung allerdings Ptolemaeus anführen, der ja ausdrücklich für das Problem der Bestimmung der Anzahl von Transpositionsskalen die Anzahl der Oktavgattungen anführt, was für seine Darstellung der Transpositionsskalen trivial ist: Es gibt nur sieben Töne in der diatonischen Leiter pro Oktav; eine Verkürzung zumal bei nicht ausreichendem Verstehen kann dann sehr leicht zu der Formulierung von Boethius geführt haben — auch bei Ptolemaeus gehen die Oktavgattungen als „Begründung“, wenn auch nur für die Bestimmung der Anzahl, der Darstellung bzw. Generierung der Transpositionsskalen voraus!

Da die Generierung der dann als sieben erkannten Transpositionsskalen bei Ptolemaeus trivial ist, nämlich durch (auf sieben Töne) beschränkten Quintenzirkel (d. h. dieser reicht aus für die Bereitstellung aller notwendigen Töne der, modern formuliert, chromatischen Anordnung der Töne), und die Wirklichkeit, die durch die Notationstabellen von Alypius repräsentiert wird⁴⁹⁸, ebenfalls keinen Grund für eine

⁴⁹⁶ *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, S. 46.

⁴⁹⁷ Man beachte, daß sie nicht auf eine Doppeloktav beschränkt sind, wie dies für den Dogmatismus des *σύστημα τέλειον* von Ptolemaeus unausweislich ist — im Widerspruch zu allen praktischen Zeugnissen.

⁴⁹⁸ Und daß die Notenzeichen einfach unbegründet so vollständig erfunden worden sein

sollten, ist ja wohl nicht anzunehmen. Man kann und muß daraus folgern, daß die Praxis diesen Umfang benötigt hat, also die fünfzehn bzw. vorher dreizehn Skalentranspositionen. Insofern kann hier A. Barker nicht gefolgt werden, der in *Greek Musical Writings: II*, S. 25 (wie auch davor), die dreizehnte und erst recht die weiteren Ergänzungen mit den Wörtern, *but there is no case for a thirteenth tonos at all, beyond a misguided notion of neatness, if the tonoi are merely keys*. Dem ist ausweislich der Schrift eben nicht so: Wie konnte der antike, musiktheoretisch nicht ungebildete Nutzer des Aristoxenischen Systems den Umfang des gesamten Systems vergrößern? Zunächst darf wohl bemerkt werden, daß es für ein solches Bedürfnis einer Vergrößerung des theoretisch rational verfügbaren Tonraums ja wohl gute Gründe gegeben haben kann, warum z. B. sollten nicht mehrfache Oktavierungen verwendet worden sein, warum sollten nicht verschiedene Klassen von Instrumenten in der Nutzung nach größerem Tonraum als z. B. nur mit drei Oktaven, wie bei Boethius, gerufen haben? Wie die instrumentale Notation klar zeigt, hat ein solches Bedürfnis bestanden und ist befriedigt worden.

Und wie sollte man diese Erweiterung eigentlich durchführen, wenn man der antiken grundlegenden Kategorie des *σύστημα τέλειον* folgend, auch ohne so einem praxisfremdem Dogmatismus verpflichtet zu sein wie Ptolemaeus, dieses System als Grundlage verwendete? Die moderne Klaviertastatur als wohl beste „Verkörperung“ des klassischen Tonsystems weist den Weg, den die Geschichte der westlichen Melik gegangen ist: Vergrößerung des diatonischen Tonraums, angefangen vom als notwendig empfundenen *Γ*, letztlich beliebig, und dann sekundär seine Chromatisierung, die, so im Prinzip oder der Möglichkeit des *Wohltemperierten Klaviers*, sich dann aber genauso äußert wie das antike System von Transpositionsskalen, nur daß eben die Skala, die chromatisch — im modernen Sinn! — transponiert wird, gedanklich nicht durch die Doppeloktavgrenze, sondern durch virtuelle Unendlichkeit ausgezeichnet ist: Der Gesamttraum des Klaviers reicht weitgehend aus.

Der antike Musiker, der, wie gesagt, theoretisch geschult, seinen Tonraum korrekt ausweiten wollte, der mußte dagegen auf der Basis der bestehenden Theorie unabdingbar mit Doppeloktaven arbeiten, vergleichbar (aber nicht als identisch zu verstehen!) der Zusammensetzung des *σύστημα τέλειον* aus Quartan, Tetrachorden eines ganz bestimmten Aufbaus. Damit aber entfällt offensichtlich jeder Grund, die Oktavwiederholungen von bereits geschehenen Skalentranspositionen als irgendwie rein theoretisch formale Systemzwänge anzusehen: Es gab für die so aufgebaute Theorie nun eben keine andere Möglichkeit, als die Erweiterung des Tonraums mit der Hilfe der Weiterführung der Transpositionen der Doppeloktave durchzuführen bzw. zu formulieren. Und daß sich die antike Musik — die auch Baker wohl als etwas umfangreicher ansehen wird, als dies die Reste der heutigen Überlieferung auch nur ahnen lassen — immer nur auf zwei Oktaven, wie dies Ptolemaeus postuliert, beschränkt haben könnte, das wird ja wohl niemand behaupten wollen.

Etwas Anderes ist natürlich, daß beide Notationen hinsichtlich der zeichenmäßigen „Ab-

Ableitung des Ordnungssystems dieser Skalen aus Oktavgattungen erlaubt, scheint die Frage nach der Generierung ausgerechnet durch Oktavgattungen geradezu sinnlos (von den Ausführungen von Gombosi ganz abgesehen). Aber, Cleonides gibt hier ja eine Parallele. Zu fragen ist allerdings, wie man diese begründen kann oder auch muß: Die systematische Verschiebung der identischen diatonischen Skala und die Permutation der Oktavausschnitte⁴⁹⁹ haben grundsätzlich miteinander nichts zu tun, sie sind aber natürlich systematisch mit einander verbunden, zumal wenn man die auf Diatonik reduzierte Folge bei Ptolemaeus beachtet: Da wird das (identische) *σύστημα τέλειον* diatonisch in der Folge (von unten) $1\ 1\ 1/2\ 1\ 1\ 1/2$ verschoben, wogegen die Oktavausschnitte ebenfalls diatonisch permutiert werden, systematisch von der *hypate hypaton* nach oben gehen. Man kann also einmal beide Schemata zusammen zu sehen versuchen. Dabei wird man zuerst beachten müssen, daß die Ptolemaeische Auswahl einen Ton in allen Transpositionen gleich sein lassen muß, denn wenn man sieben Töne durch Quinten (modulo Oktavrücktransposition) generiert, wird man sechs Alterationszeichen benötigen, ein Ton bleibt immer gleich bzw. modern formuliert, unalteriert — und man sollte doch einmal beachten, wie gut, natürlich modulo der in der antiken Notation sowieso nicht bezeichneten „En-

deckung“ des von Alypius dargestellten Gesamtumfangs wahrscheinlich historische Entwicklungsschichten erkennen lassen, wie z. B. die Benutzung von „apostrophierten“ Zeichen für die letzten, höchsten sechs Stufen (in Pöhlmanns Ausgabe, die Tonnummern 52 – 67, *Denkmäler Altgriechischer Musik*, Nürnberg, 1970, S. 144), wogegen „darunter“ Oktavwiederholungen auf der graphischen Ebene keine Entsprechungen finden. Man könnte daraus schließen, daß der ursprüngliche Gesamtambitus zwei Oktaven nebst großer Terz war. Daß aber auch dieser benötigt wurde, beweist seine notationsmäßige Erfassung. Ehe man also die Ptolemaeische „Dogmatik“ deuten will, muß man doch wohl die zeitgenössische Wirklichkeit beachten, denn die, die ja nicht ohne Theorie funktioniert haben kann, ist zumindest ein Ausgangspunkt seiner Überlegungen: Überflüssig waren also die Erweiterungen der Lydischen Skalentransposition zu einer Hyperlydischen sicher nicht; und daß sie einen eigenen Namen erhielt, also nicht einfach als Erweiterung des *lydius* angesehen werden konnte, ergibt sich wie angesprochen zwangsläufig aus dem zugrunde liegenden System.

⁴⁹⁹Die „Assymmetrie“ des *σύστημα τέλειον*, diatonisch also die ungleichmäßige Verteilung von Halb- und Ganztönen, also von zwei Elementen in einem System von sieben Tönen, erlaubt natürlich keine freie Permutation, wie die Folge $1/2\ 1/2\ 1\ 1\ 1\ \dots$ o. ä., sondern nur die, die die jeweiligen Abstände fest lassen, d. h. zwischen den Halbtönen muß immer die gleiche Anzahl von Ganztönen stehen; der Begriff *Permutation* ist also immer modulo dieser Einschränkung zu verwenden.

harmonik“, das moderne Tonsystem das antike wiedergeben kann. Dies kann man in folgendem Schema sehen — als Anfangs- bzw. Ausgangston wurde, anders als dies C. v. Jan tut, der Ton *A* gewählt; die jeweiligen *προσλαμβανόμενοι* liegen damit auf *A H Cis D E Fis G*. Die Frage, ob und wo man diese Intervallfolge auch innerhalb des unalterierten, diatonischen Gesamtsystems findet, kann man beantworten durch die Angabe *a G F E D C H*, allerdings, wie man sieht, von oben nach unten, quasi spiegelbildlich; dies möge man im Gedächtnis behalten: Natürlich ließe sich hierfür auch von unten nach oben die Folge *G a h c d e f* angeben, was zur Erklärung der Merkwürdigkeit bei Cleonides aber nichts leisten kann (notiert wird, Ptolemaeus folgend, nur die diazeuktische Form; die Tabelle entspricht funktional genau der von Boethius, ed. Friedlein, *Descriptio I. pag. 343 addenda*; trivialerweise erscheint die gesamte chromatische — moderne Terminologie — Skala, d. h. Ptolemaeus zeigt, daß zur Generierung aller chromatischen Töne die sieben Transpositionsskalen, eine Grundskala, sechs Transpositionen, natürlich ausreichend sind — von da gesehen, sind die 13 bzw. 15 der Aristoxenische Ordnung überflüssig, modulo natürlich Oktavidentität):

	Hypdor.	Hypophryg.	Hypolyd.	Dor.	Phryg.	Lyd.	Mixol.
Proslamb.	A	H	Cis	D	E	Fis	G
Hyp. hypat.	H	Cis	Dis	E	Fis	Gis	a
Parhyp. hypat.	C	D	E	F	G	a	b
Lich. hypat.	D	E	Fis	G	a	h	c
Hyp. mes.	E	Fis	Gis	a	h	cis	d
Parhyp. mes	F	G	a	b	c	d	es
Lich. mes.	G	a	h	c	d	e	f
Mese	a	h	cis	d	e	fis	g
Paramese	h	cis	dis	e	fis	gis	a'
Trite diez.	c	d	e	f	g	a'	h'
Paran. diez.	d	e	fis	g	a'	h'	c'
Nete diez.	e	fis	gis	a'	h'	cis'	d'
Trite hyperb.	f	g	a'	b'	c'	d'	e'
Paran. hyperb.	g	a'	h'	c'	d'	e'	f'
Nete hyperb.	a'	h'	cis'	d'	e'	fis'	g'

Die identischen Skalen laufen also von den jeweiligen *προσλαμβανόμενοι* — graphisch! — nach unten. Der Ton *a* bzw. *a'* ist hier derjenige, der insgesamt, d. h. in allen Transpositionen des gleichen Systems notwendig unalteriert bleibt; eben weil sieben Stufen einer solchen Transposition sechs Vorzeichen — modern, als Metaterminologie, formuliert — benötigen, so daß ein Ton zwangsläufig ohne Alterierung bleiben muß. Dieser also schiebt sich bei der stufenweisen Verschiebung der, als System jeweils identischen Skalen nach oben zwangsläufig innerhalb dieser verschobenen nach unten (Achtung! die graphische „Richtung“ ist hier spiegelbildlich zur tonräumlichen — ohne daß hieraus tiefste Erkenntnisse zum antiken Denken von Tonleitern gezogen werden sollen!): Er muß in jeder Skala ja um eine Stufe nach unten rücken, muß also von einer Mese zum *lichanos meson*, dann zur *parhypate meson* etc. sukzessive absteigen bzw. werden, d. h. mit Ptolemaeus gesprochen dynamisch jeweils um einen Schritt im diatonischen Gesamtsystem hinabsteigen⁵⁰⁰.

Und da, wie oben angesprochen, die Folge von *a* (tonräumlich) nach unten intervallisch identisch ist mit der Folge der Verschiebungen der Skala (tonräumlich) nach oben, nämlich um jeweils $1\ 1\ 1/2\ 1\ 1\ 1/2$, muß zwangsläufig von ihm auch die entsprechende Oktavgattung (innerhalb jeder einzelnen Skala, also graphisch nach unten zu rechnen) ausgehen: Die Oktavgattungen werden dargestellt als sukzessiv im *σύστημα τέλειον* aufsteigende Oktavausschnitte. Also muß man den ersten Oktavausschnitt, den tiefsten da finden, wo der Ton *a* in der betreffenden Skala (tonräumlich) am tiefsten steht, d. h. *hypate hypaton* ist, und sukzessive so weiter: Die (tonräumlich) tiefste, erste Oktavgattung findet sich zwangsläufig also in der *mixolydischen* Transpositionsskala als *a b c d e s f g a* (d. h. natürlich transponiert, nicht diatonisch); man findet also, und zwar als zwangsläufige Folge der Anordnung der Transpositionsskalen bzw. der diatonischen Transposition der einen, identischen Skala in der Folge $1\ 1\ 1/2\ 1\ 1\ 1/2$, sukzessive die Oktavausschnitte von rechts oben nach unten links gehend immer auf dem Ton *a* (graphisch nach unten zählend = tonräumlich nach oben), d. h. dem Ton, der zwangsläufig unalteriert bzw. in allen Skalentranspositionen gleich bleiben muß: Die „gesuchten“ Oktavgattungen ergeben sich in der obigen Tabelle also genau dann, wenn man die Töne von den jeweiligen

⁵⁰⁰Man hätte in dem obigen Schema natürlich genauso gut das Aufsteigen der Transpositionsskalen graphisch darstellen können, dann wäre der Ausgangston, der zwangsläufig keine Alterierung erhält, eben immer in der gleichen Reihe geblieben; die Darstellungen sind äquivalent.

a 's beginnend nach unten betrachtet.

Es ist damit wohl eindeutig und leicht einzusehen (und gegenüber Gombosi nicht etwa eine tiefe Neuerkenntnis!), daß die von Cleonides angegebene Benennung der Oktavgattungen nach Transpositionsskalen⁵⁰¹ ihren strukturellen Sinn hat, hier aber kein tiefes Geheimnis, sondern, es sei wiederholt, eine zwangsläufige, triviale Folge der Relation von Anordnung der Transpositionen, $1\ 1\ 1/2\ 1\ 1\ 1/2$, der Anzahl von sieben Transpositionen und schließlich der diatonischen Gestalt des *σύστημα τέλειον* (hier allein in seiner diatonischen Form von Interesse⁵⁰²) vorliegt.

Damit dürfte klar sein, daß solche zwangsläufigen Zusammenhänge als solche zu beachten sind, und die angesprochene Einfachheit und quellenmäßig ja klar belegte Generierung der Transpositionsskalen, d. h. der Anordnung der Transpositionen, die entsprechende Lokalisierung der Oktavausschnitte zur zwangsläufigen Folge hat; daß man bei solcher Zwangsläufigkeit bei der systematischen Transposition und Permutation⁵⁰³ der Oktavgattungen und der Gesamtskala natürlich auch eine Generierung von den Oktavgattungen her denken kann, ist trivial; nur besteht dafür in keiner Textquelle auch nur ein einziger Hinweis; außerdem muß man be-

⁵⁰¹Und man sollte sich klar darüber sein, daß das wesentliche Merkmal der übergeordneten Ordnung eben die Transpositionsfolge ist; der Ausdruck *Transpositionsskala* ist etwas irreführend, denn eigentlich geht es um die Benennung von Skalentranspositionen. Damit wird auch klar, was z. B. Zarlino so verwirrt hat, daß nicht einfach eine Wiederholung der identischen Skala vorliegt, sondern mit deren, auf ein einheitliches Tonmaterial zu beziehenden Transposition ein zusätzlicher Ordnungsfaktor geschaffen wird, eben ein System von Systemen! In der Notation ist dieses einheitliche Tonmaterial die Folge von Tönen in Halbtonfolge. Nur Ptolemaeus kompliziert das ganze — scheinbar! — weil er als *einheitliches Tonmaterial* eben nur das *σύστημα τέλειον* erlauben will, die Halbtonfolge „gibt es ja nicht“, sie ist ein zusätzliches, nicht aus dem *σύστημα τέλειον* ableitbares System!

⁵⁰²Zieht man das chromatisch Genus heran, ergeben sich natürlich, im Aristoxenischen System trivial, mehr Töne im Grundsystem, die von den Transpositionsskalen genutzt werden können.

⁵⁰³Man kann ja die Oktavgattungen in diatonischer Folge auch als Umlegung des jeweils beginnenden Intervalls nach oben sehen, also $1/2\ 1\ 1\ 1/2\ 1\ 1\ 1$ wird zu $1\ 1\ 1/2\ 1\ 1\ 1/2$ etc. Daran ist nichts Tiefsinniges, sondern es handelt sich um Zwangsläufigkeiten, die sich bei verschiedener Betrachtung der Permutationsmöglichkeiten (unter der genannten Voraussetzung immer gleicher Relationen, z. B. der Folge von drei Ganztönen nach Halbton etc.) der asymmetrischen Skala ergeben: Hier sind viele Möglichkeiten der permutativen Musterbildung möglich, die auch Anlaß zu weniger tiefen Erörterungen gegeben haben.

achten, daß die Generierung der Transpositionsskalen in der „reduzierten“ Form von Ptolemaeus wesentlich leichter denkbar und durchführbar erscheint als der Versuch, von den Oktavgattungen aus die Transpositionsskalen generieren zu wollen: Zur Generierung der Transpositionsskalen nach Ptolemaeus braucht man nur die Quinttransposition, und die Folge der Oktavgattungen ergibt sich von selbst.

Umgekehrt, müßte man auf den nicht gerade naheliegenden Gedanken kommen, die Oktavgattungen jeweils auf einen festen Ton rückzutransponieren, also zunächst als Ausschnitte aus dem *σύστημα τέλειον* zu generieren (und dabei natürlich zu chromatisieren, im modernen Sinn, wie dies im Schema zu sehen ist), und schließlich jede einzelne dann zu vollen *συστήματα τέλεια* zu ergänzen. Wer sollte auf eine so aufwendige Konstruktionsidee geraten, wo es „andersherum“ so viel einfacher und natürlicher geht? Jedenfalls geben die Quellen eine so eindeutige Antwort, daß man hier wohl nicht weiter fragen muß. Man muß auch hier die Zwangsläufigkeiten bei Permutationen der genannten Art beachten, um nicht zu tiefen Folgerungen zu gelangen! Aus dem oben angeführten Schema kann man die Zusammenhänge leicht erkennen: Transponiert bzw. diatonisch verschoben wird die Skala, mit den entsprechenden Folgen einmal der Generierung aller chromatischen (moderne Terminologie) Töne, zum anderen der Generierung der Oktavgattungen alle vom gleichen Ton aus, als zwangsläufige Folge!

Das Problem der Benennung der Oktavgattungen bei Cleonides ist damit insoweit erklärt, als sie als Folgerung aus der angeführten trivialen Folge der Generierung der sieben Transpositionsskalen naheliegt, ja erzwingt, wenn man derartige Namensgebungen für wichtig hält.

Wer diese, nicht gerade nutzbringende oder sinnvolle Erkenntnis, d. h. Strukturbeobachtung geleistet hat, ist nicht zu bestimmen, Ptolemaeus jedenfalls hat sich mit derartigen Dingen nicht aufgehalten; verständlich ist allerdings auch, daß Cleonides, vielleicht durch Fehlen einer Tabelle, nur noch die Namen, nicht aber den damit erfaßten Sachverhalt sehen konnte; großes Alter jedenfalls kann diese Benennung nicht gehabt haben, sie ist Folge der Transpositionsordnung der Skala bzw. (identischen) Skalen. Die Musterbildung durch Verschiebungen der diatonischen Struktur ist zwar vielfältig, aber doch relativ leicht hinsichtlich Vorgabe und Folge zu übersehen. Damit aber ist auch die oben angeführte Erklärung der Formulierung von Boethius allein aus Ptolemaeus — oder natürlich einer eventuellen,

kaum wahrscheinlichen Zwischenquelle — gerechtfertigt.

Klar dürfte aber auch sein, daß zwischen den Oktaveiden als Objekt musiktheoretischer Klassifikationslust und den Transpositionsskalen grundsätzliche Unterschiede bestehen: Weder Boethius noch Ptolemaeus noch sonst jemand führt die Oktavgattungen nicht ein als Untersysteme des *e i n e n* diatonischen Grundsystems, so daß sie allein als Ausschnitte aus diesem verstanden werden (auf die chromatischen oder enharmonischen Varianten kommt es hier nicht an, weil diese Merkmale bereits in der „niedrigeren“ Größe des Tetrachords „bewältigt“ sind)!

Niemand aber führt sie ein als Bestandteile einer doppelten Verschiebung, nämlich als Oktavausschnitte aus den (sukzessive in der Folge zwischen Proslambanomenus bis Mese) transponierten Skalen; daß man das *a u c h* so darstellen *k a n n*, wie dies die obige Tabelle zeigt, ist zwangsläufige Folge der Transposition der Grundskala; daß einer der Theoretiker auch diese zwangsläufige Folge bemerkt hat, zeigt Cleonides — nur, auch er beschreibt die Oktavgattungen in der gleichen Weise wie die Quint- und Quartgattungen, als Ausschnitte aus dem *e i n e n* und als einheitlich verstandenen Grundsystems. Und genau so führt ja auch Aristoxenus die Gattungen ein. Man sollte dies nicht kontaminieren.

Daß man bei rigoroser Beschränkung des theoretisch „erlaubten“ melischen Gesamttraums auf die Doppeloktav, also durch Rücktransposition der jeweils „über“- oder „unter“-schüssigen Abschnitte der transponierten Skalen wieder Oktavgattungen erhält, ist ebenfalls zwangsläufige Folge des angewandten Musters und seiner Manipulation durch Transpositionen bzw. Verschiebungen⁵⁰⁴:

Als transponiertes, identisches diatonisches System bleibt jedes entsprechend abgeschnittene und rücktransponierte System natürlich ein diatonisches System, also eine (Doppel-)Oktavgattung, was sollte sich denn sonst ergeben? Nur, mit der üblichen Bestimmung der Oktavgattungen von der *Hypate hypaton* nach oben schreitend hat diese Ordnung nichts zu tun, bei keinen Autor.

Auch hier, also vor allem bei Ptolemaeus, sollte man Folgen und Ursachen un-

⁵⁰⁴Ptolemaeus verschiebt die Transpositionsskalen diatonisch, mit der Folge, daß — in modernem Sinne — chromatische Töne entstehen, die Skalen selbst bleiben natürlich diatonisch. Ersichtlich ist also das System von Ptolemaeus hinsichtlich Übersichtlichkeit dem Aristoxenischen unterlegen, natürlich sind strukturell beide Systematiken äquivalent, was die generierte Vollchromatik anbelangt.

terscheiden: Die Verabsolutierung des *σύστημα τέλειον* als absolutes Maß theoretisch denkbaren melischen Raumes zwingt dazu, bis auf die eine unveränderte Skalentransposition, die Ausgangslage nämlich, jeweils bei Überschreiten oben abzuschneiden und unten oktaviert anzusetzen; ein trivialer Vorgang, der jedoch die an sich gesehen hochgradig absonderliche Differenzierung von dynamischen und thetischen Mesen und jeden anderen Tons verlangt⁵⁰⁵ — wie gesagt hat Ptolemaeus das (aus der diatonischen Struktur der Skala zwangsläufig folgende) „Glück“, daß sieben Lagen, eine Ausgangslage und sechs Skalentranspositionen, modern formuliert, nur sechs Alterationen mit sich bringen können, ein Ton findet sich in allen Lagen wieder. Warum diese Zwangsläufigkeit der Siebenzahl und ihrer skalischen Ordnung ein „Glück“ für die Systematik von Ptolemaeus ist? Die Antwort liegt auf der Hand: Ptolemaeus hatte damit wenigstens einen festen Rahmen, er konnte alle Skalentranspositionen in diesem Rahmen unterbringen, wenigstens der jeweilige Endton war für alle „abgeschnittenen“ und „angestückelten“ Skalentranspositionen gleich. Hätte er mehr Transpositionen zugelassen, wäre dies nicht mehr möglich gewesen, dann hätte er eben auch die Rahmentöne alterierten Variationen unterwerfen müssen.

Und daß es ein Grundsystem gibt, ist wie ebenfalls gezeigt, trivial: Es gibt ja eine Ausgangslage, die untransponiert ist, wie anders sollte dies sonst funktionieren? Man wird also auch hier eine gewisse Skepsis den Meinungen gegenüber haben dürfen, die, wie auch die von Barker, irgendwelche „modalen“ Aspekte der Transpositionsskalen, also die Tatsache, daß die sieben Lagen in einem Zweioktavraum untergebracht werden können, für gleichwertige Aspekte der Bildung von Transpositionsskalen halten; es handelt sich, wie oben angedeutet um zwangsläufig

⁵⁰⁵Man hat die Grundskala als festes Gerüst, in dem aber einmal Töne chromatisch (modern) verschoben werden müssen, zum anderen die Funktionsnamen wie im oben angeführten Schema verschoben werden müssen — wenn man nach oben zählt, wird die Hypate Hypaton der Grundskala zum Proslambanomenos der nächsthöheren etc., der Proslambanomenos des Grundsystems, des Rahmens verändert also seine Funktion, was mit allen Tönen geschehen muß, hinzu kommt, wie gesagt, die dabei auftretende Chromatik: *A HCDE EFGa ...* wird *AH CisDEFis FisGah ...*, das Verfahren schematisch dargestellt! Für Ptolemaeus waren natürlich die jeweils berechneten Proportionen das Wesentliche, wie natürlich auch die Verkürzung des Aristoxenischen Systems; die Folge ist nicht gerade größere Übersichtlichkeit.

gegebene Strukturmerkmale, nicht um eine irgendwie „vorkirchentonale“ Rolle der Oktavgattungen — was nach Gombosi eigentlich klar sein sollte.

Damit ist die historische Entstehung natürlich noch nicht erfaßt, wohl aber die Charakteristik, die man auch beachten sollte — welche musikalische Wirklichkeit, nach den klaren Zeugnissen der betreffenden Theoretiker doch wohl Aristoxenus dazu gebracht haben kann, Transpositionsskalen zu ersinnen, wird nicht so ganz leicht zu rekonstruieren sein; auch hier hat man das „Ärgernis“, daß das System in seiner vollendeten Form erkennbar ist, nicht aber in einer Art der Formulierung, die seine Entstehung leicht erkennen ließe: Einen Hinweis, daß oder wie Aristoxenus auf instrumentale Gegebenheiten reagiert haben könnte bei dem Entwurf überhaupt von Transpositionsskalen fidet man nicht, das System ist sofort abstraktes Tonsystem in sozusagen zwei Ebenen, das *σύστημα τέλειον*, Träger der Unterschiede des Genus, und das System der Transpositionsskalen, ihre Transposition um jeweils einen Halbton; das, wie auch die neuere Entwicklung zeigt, offenbar einzige praktisch sinnvolle, d. h. dem Erleben von Chromatik (im modernen Sinn) adäquate Abstraktion.

Man sollte sich klar sein, was man eigentlich will, wenn man, völlig unpassend Transpositionsskalen und „modale Strukturen“ zusammenbringt: Modale Strukturen, wie z. B. große und kleine Terzsprünge in einer Leiter, wie die *ἀρμονίαι* bei Aristides nahelegen könnten, und einige Hinweise auf nicht aus Unkenntnis „fehlende“ Töne in älterer Musik, könnten auch durch die Genera erfaßt worden sein, so daß die Möglichkeit der Annahme echter Transpositionsskalen als schon sehr frühes musikalisch melisches Ausdrucksmittel gar nicht so abwegig erscheint. Ein Bezug ausgerechnet auf Kirchentonarten scheidet von vornherein aus, s. auch u., so daß man Barkers Formulierungen eher auf Unkenntnis zurückführen müßte (eigentlich hat hier Gombosi das Ausreichende gesagt).

Modale Strukturen wie die Kirchentonarten setzen den Begriff der *finalis* voraus, der der antiken Theorie fremd ist. Man muß die strukturellen Zwänge beachten, die die Asymmetrie der Verteilung von Halb- und Ganztönen in der Oktav im diatonischen Teil des *σύστημα τέλειον* mit sich bringen, und das verbinden mit den Zwangsläufigkeiten, die die Reduktion der Transpositionen der einen Skala auf den Umfang des Zweioktavsystems mit sich bringt. Das System jedenfalls von Aristoxenus erweist sich als wesentlich einfacher und leichter verständlich, weshalb es sich auch durchgesetzt hat, sozusagen zweimal, einmal in der antiken Notenschrift, dann

in der Idee des *Wohltemperierten Klaviers*; damit sind nicht konkrete Stimmungsfragen gemeint, sondern die Verfügbarkeit der Transpositionen auf zwölf Stufen (die natürlich modern nicht mehr durch einen Zweioktavrahmen beschränkt sind, der ausweislich der 15 Skalen ja auch nur eine Setzung von Ptolemaeus ist).

Und auch hier sollte man beachten: Nimmt man Ptolemaeus ernst und liest die dynamischen Mesen eben als Mesen — und entsprechend die anderen Töne —, dann kann man eben nicht von Oktavgattungen sprechen, die irgendwie die Eigenschaft der Transpositionsskalen repräsentieren könnten oder sollten. Warum dies unmöglich ist? Weil Modulationen zwischen Oktavgattungen ja nur dann modale Wirkung haben können, wenn irgendwo etwas wie *finales* gegeben sind, denn wie anders sollte man eigentlich das Gefühl haben, daß die melische Bewegung, in der man sich gerade befindet, der oder einer anderen Oktavgattung angehört? Dies geht doch nur dann, wenn man die unterschiedlichen Halb- und Ganztonrelationen eben auf eine *finalis*, einen tonalen Hauptton — und *affinales* — beziehen kann, also sich singend und hörend, wie beim Unterschied von Dur- und Moll, bewußt ist, intuitiv natürlich, in welcher Entfernung und diatonisch spezifischen Intervallstruktur man sich gerade in Relation zur *finalis* befindet — genau das sagen zahlreiche mittelalterliche Theoretiker klar genug, die Stellen lassen sich leicht finden. Außerdem haben Oktavgattungen keine Mesen, sie sind Ausschnitt aus dem einen Grundsystem, Transpositionsskalen aber haben per definitionem Mesen etc. Ptolemaeus hat offenbar immer noch die Kraft, moderne Deuter zu verwirren.

Daß die Annahme der Existenz oder Wirksamkeit einer *finalis* Struktur in der antiken Musik nicht nachweisbar ist, sollte eigentlich bekannt sein. Wenn man aber die systematischen Hinweise auf die *mese* in den Aristotelischen Problemen doch und wider besseres Wissen im Sinne von *finales* deuten wollte (was Barker nicht tut), dann muß man die melischen Bewegungen ja auf die Mesen beziehen, und hat auch in der Systematik von Ptolemaeus keine andere Möglichkeit, als die *dynamischen Mesen* (etc.) ernst zu nehmen, nämlich als *finales* — und dann ist, wie die Dichotomie von plagalen und authentischen Formen mit gleicher *finalis* im Mittelalter zeigt, völlig gleichgültig, wo man sich beim Singen gerade in Bezug auf die *finalis* befindet, das *finale* Gefühl ist natürlich immer auf diesen Ton bezogen, ob man unter ihm oder über ihm singt. Die Relation von *dynamischer Mese* — wider die Vernunft und die Quellen als antike *finalis* verstanden — und der gerade gesun-

genen Melodie wird durch Abschneiden und Anstückeln der Skala nicht betroffen⁵⁰⁶, ja man erkennt, daß man sich hinsichtlich jeder *dynamischen Mese* immer in derselben Art von Oktavgattung befindet, man hätte also nichts anderes als ein System von sechs differenzierten plagalen und einer authentischen Tonart (außerdem dürfte klar sein, daß mit Ptolemaeus ein Tonartensystem von acht Stück ausgeschlossen sein muß). Ersichtlich sind solche Überlegungen absurd, denn wenn man dann die *μέση* wechselt, wechselt man nicht von einer Oktavgattung zur anderen, sondern moduliert hinsichtlich der *μέση* bzw. aller Töne, führt also eine Transposition der — angeblich so vorgestellten — funktionalen Haupttöne durch⁵⁰⁷.

⁵⁰⁶In Wirklichkeit, d. h. strukturell handelt es sich um nichts anderes als einen Ausschnitt; wie der aussieht, kann man sich an Hand der angegebenen Tabelle von Boethius leicht erklären: Da sind, wie oben angesprochen, die *τόνοι* stufenweise aufsteigend angeordnet, zusätzlich noch mit Angabe der Halb- oder Ganztonabstände, so daß man einfach nur den Ausschnitt aus der Tabelle ed. Friedlein, *descriptio II. pag. 343 addenda* entsprechend ausschneiden und Überstände nach beiden Seiten jeweils oktavierieren muß. Beachtet man die davor gegebene Tabelle, wird klar, daß diese Oktavierungen nur der Tabelle wegen notwendig sind: Die notwendigen Notenzeichen bestehen ja so, daß man das insgesamt benötigte System von 37 Tönen im Halbtonabstand ebenfalls vollständig als „Block“ notieren könnte („leere“ Halbtöne begegnen nur ganz zu Anfang und zu Ende.)

⁵⁰⁷Und auch die Vorstellung, daß es sich hier um ein dann ja chromatisches Stimmungssystem handeln könnte, weil Instrumente wie Singstimmen ambitusmäßig eben begrenzt sind, ist als Grundlage der Theorie nicht zu erkennen — wenn über Oktavgattungen gesprochen wird, auch im Falle von Cleonides, handelt es sich um die entsprechenden, stufenweise aufsteigend nummeriert, Ausschnitte aus einem *σύστημα τέλειον*. Die Theorie jedenfalls kann, wie auch die Begriffsbildung der dynamischen Tonnamen zeigt, gar nicht anders, denn *τόνοι* als Skalentranspositionen zu bewerten. Und dies muß man doch wohl ernst nehmen. Was dem Konzept von Transpositionsskalen ursprünglich in der Wirklichkeit zugrunde gelegen haben mag, ist wohl kaum noch zu rekonstruieren, vielleicht ja doch Instrumente gleicher „Intervallstruktur“ auf verschiedener Tonhöhe, was man dann wie Aristoxenus vervollständigen konnte. Daß es es sich bei den *ἁρμονίαι* ursprünglich um irgendwelche, vornehmlich durch „Defektivität“ an bestimmten Stellen der Skala ausgezeichnete Strukturen handeln könnte (was die drei Genera „erledigen“, wo z. B. im Chromatischen eben ein Kleinterzsprung erscheint), erscheint nicht möglich, wie auch, daß es partielle Umstimmungen gegeben hat, im gleichen Rahmen. Aber auch diese möglichen, vielleicht von Aristides mitgeteilten ursprünglichen Arten von *ἁρμονίαι*⁵⁰⁸, ed. W.-I., S. 19 f., die recht merkwürdige Formen annehmen können, haben nichts mit den anzahl- wie ambitusmäßig gegenüber dem Aristoxenischen System reduzierten Transpositionsskalen von Ptolemaeus zu tun, denn

Damit dürfte also klar genug sein, daß auch die Darstellung der *τόνοι* durch Ptolemaeus essentiell und ausschließlich nur die Transpositionsskalen betreffen kann, die mit Oktavgattungen per se nichts zu tun haben können, nur daß er den Begriff *σύστημα τέλειον* sozusagen absolut setzt⁵⁰⁹, also die Transpositionsskalen nicht anders denn als jeweils versetzte, zu chromatischen Tönen — in modernem Verständnis — führende Umstimmungen des Ausgangs- oder Grundsystems, des *σύστημα ἀμετάβολον*, notieren und sogar berechnen kann — und diese vollständige Berechnung kann als die eigentliche Leistung von Ptolemaeus angesehen werden; sie verlangt, wie oben gezeigt, natürlich die Verwendung von wesentlich mehr elementaren Proportionen, etwa der verschiedenen Proportionen für das Bezeichnete *Ganzton* als die einfache Berechnung nur des einen *σύστημα τέλειον*.

Hinsichtlich der Praxis allerdings erscheint die von Ptolemaeus durchgeführte Reduktion der Betrachtung von *μεταβολαὶ κατὰ τὸν τόνον*, wie Notenschrift und die Aristoxenische Theorie zeigen, als hochgradig überflüssiges Unterfangen, das nur theoretisch begründbar ist, denn betrachtet man die Tabellen von Alypius, wird man unschwer feststellen können, daß die Systematik von Ptolemaeus ja nichts anderes

daß diese ihre jeweiligen *μέσαι* und alle anderen Töne entsprechend dem hier klaren Modell von Ptolemaeus an immer anderen Stellen gehabt haben sollten, wäre nicht leicht vorstellbar; man darf doch wohl voraussetzen, daß diese, eventuellen!, Stimmungen etc. immer im gleichen Rahmen geblieben sind, also nur das kannten, was dann im rationalen System von Aristoxenus, die *κινούμενοι φθόγγοι* „erleiden“, nämlich partielle Umstimmungen. Das sind dann aber gerade keine Funktionswechsel, d. h. der Proslambanomenos bleibt immer derselbe, auch als *φθόγγος ἐστῶς*

⁵⁰⁹Dies bemerkt auch A. Barker, *Scientific Method in Ptolemy's Harmonics*, Cambridge 2000, S. 164; er beachtet allerdings weniger bzw. nicht ausreichend den Umstand, daß dies angesichts der aus der aktuellen Notation erkennbaren Bedürfnisse der Praxis eine hochgradig unzureichende, „dogmatische“ Reduktion darstellt. Boethius geht hier sinnvoller vor, wenn er die, ebenfalls nur sieben bzw. acht Skalen als wirkliche Transpositionen darstellt, skalisch in ihren jeweiligen Anfangstönen aufsteigend. Hier könnte man natürlich fragen, ob diese Darstellung von Boethius stammen kann, ob er die notwendigen Kenntnisse gehabt hat, aus den vor allem „gerechneten“ Skalen im Werk von Ptolemaeus seine eigentlich rein Aristoxenischen Tabellen zu machen; das ist keine triviale oder rhetorische Frage! Schon die fatale irrtümliche Behauptung, daß acht Transpositionsskalen eine Erfindung von Ptolemaeus seien, läßt die Frage stellen, ob Boethius wirklich den Text von Ptolemaeus gelesen hat und nicht doch eine daraus abgeleitete Vereinfachung. Das ist, entgegen der Bewertung von Beierwaltes, keine methodisch irrelevante Frage.

ist als ein Ausschnitt des verfügbaren größeren Tonraums, den die Praxis nun einmal benötigt zu haben scheint: Die Notenschrift ist höchstens für die Georgiadesepigonie keine Notenschrift, sie ist ausweislich der Denkmalüberlieferung — die „Verewigung“ auf Stein, immerhin weit über 2.000 Jahre erhalten, liefert ein Denkmal, was sonst — die Notation der musikalischen Praxis, also ist sie auch hinsichtlich des dadurch dargestellten Gesamtambitus als Entsprechung ebene dieser Praxis zu sehen.

Klar ist aber, daß auch Ptolemaeus als einzigen Effekt einer wirklichen *μεταβολή* auf der Ebene der *τόνοι* nur den Wechsel ansehen kann, der in dem Verlassen einer durch den vorangehenden melischen Verlauf etablierten diatonischen Regelmäßigkeit durch einen neuen, alterierten, also noch nicht dagewesenen chromatischen — in moderner Formulierung — Ton und dessen neue Einordnung in ein transponiertes diatonisches System besteht.

Hier liegt die große Leistung der klaren Überlieferung nach der Aristoxenischen Theorie: Sie erfaßt die Gestaltbildungsfähigkeit musikalischen Hörens auf der Ebene des Tonsystems, nämlich einmal bestimmte Intervallfolgen als normal zu erleben, intuitiv als normativ einzuordnen, und daraus dann Transpositionen bilden zu können, in denen beim Hören die (bisherige) Normalität gestört wird, die gleichzeitig aber auch als Ausgangsbasis der Bildung einer neuen, d. h. transponierten gleichen Normalität dienen kann. Das musikalische Hören erlaubt also die Bildung von Ordnungsmustern von Ordnungsmustern nach bestimmten Regeln, nämlich denen der Transposition. Und daß die von Aristoxenus abstrahierte und systematisierte Musik nicht genau diese Fähigkeit des musikalischen Hörens bereits genutzt haben sollte, ist doch nicht zu beweisen, warum sollte nicht die von Athenaeus beschriebene dreiteilige Kithara genau diesen Effekten gedient haben:

Daß das Erleben einer plötzlichen Transposition affektisch gedeutet werden kann, sozusagen der Einbruch „falscher“ Töne in eine normale diatonische Umgebung, die dann als Transposition des ganzen gestaltmäßig verstanden und erlebt werden kann, zeigen wenigstens einige der überlieferten Notendenkmäler⁵¹⁰.

Damit aber ist natürlich die Frage zu stellen, ob man den eindeutig reagie-

⁵¹⁰Und damit dürfte auch die Frage erledigt sein, warum sich das Dorische durchgesetzt haben könnte — man kann an den Anfang eine Vorform des üblichen *σύστημα τέλειον* setzen, die modale Besonderheiten eben im Bau der verschiedenen Tetrachorde erfaßt hat — nämlich „fehlende“ Töne bzw. Sprünge.

Weder Aristoxenus noch Euklid lassen erkennen, daß es irgendwann verschiedene *συστήματα*

renden, in Sinne der eigenen theoretischen „Dogmatik“ regulierenden Ansatz von Ptolemaeus wirklich verallgemeinern kann — es sei nochmals daran erinnert, daß Boethius in der auch für das Mittelalter faszinierenden Tabelle die Skalentranspositionen als solche aufzeigt, als Stufendiagramm, als auch graphisch klare „Treppe“, nicht in der eingezwängten Form von Ptolemaeus! Dessen Darstellung mit dynamischer und thetischer Mese etc. ist Ergebnis eines theoretischen „Dogmas“, eben der Allgültigkeit des *σύστημα τέλειον*, doch nicht ursprünglicher Teil der Praxis; das zeigt die Notenschrift eindeutig, und die ist die Notation der Praxis.

Aber da könnte man ja noch andere Stellen anführen. So ist z. B. Aristides Quintilianus zu Ende seiner Ausführungen über die *τόνοι* so unklar, behauptet partiell Unsinn, daß man nun doch wieder zweifeln könnte, ob er nicht doch vielleicht eine, was auch immer das sein könnte, *modale* Vorstellung der Transpositionsskalen hat. Zunächst darf man natürlich fragen, ob Aristides Quintilianus wirklich alles inhaltlich genau verstanden hat, was er da kompilierend zusammenfügt, ob er also wirklich dazu fähig gewesen sein könnte, aus den von ihm benutzten Vorlagen konsistente Folgerungen zu ziehen und dann auch zu formulieren, oder ob nicht auch bei ihm die Möglichkeit kompilierender, aber nicht verstehender Reihung von Verschiedenem gegeben sein könnte.

Dies wird hier deshalb gefragt⁵¹¹, weil zu Anfang seiner Ausführungen, nach dem allgemeinen Erörtern der Bedeutungen von *τόνος* die gebräuchlichen Namen aufgezählt werden, unter dem üblichen Verweis auf Aristoxenus. Der in Cassiodors Darstellung etwas vernünftiger Zusammenhang einer Darstellung der intervallischen Abstände direkt mit den Namen wird bei Aristides Quintilianus als Abschluß *τέλεια* gegeben habe. Somit wird man am besten tun, die Quellen ernst zu nehmen, und chromatische — modern formuliert — Töne als Ergebnis der oben angesprochenen Transpositionsfähigkeit des musikalischen Hörens zu interpretieren. Die Ptolemaeischen Bildungen sind so eindeutig sekundär, reagierend, die Polemik ist so eindeutig zu fassen, und zwar als Beweggrund seiner neuen Systematik, die eben nur in der Einzwängung besteht, daß man aus den sich zwangsläufig ergebenden Oktavgattungen — mit chromatischen Tönen, also als Oktavgattungen gar nicht auf einander beziehbar — nicht einfach ursprüngliche „urchromatische“ *ἀρμονίαι* erschließen sollte (*chromatisch* wird auch hier metasprachlich, also im modernen Sinne gebraucht, das ist berechtigt, wenn man den Sachverhalt beschreiben will)

⁵¹¹Man vergleiche zu allem, was hier gesagt wird, die Kommentare von A. Barker zu seiner Übersetzung des Textes.

zusammenfassend formuliert, ed. Winnigton-Ingram, S. 21, 4: *ἕκαστος δ' ἂν αὐτῶν ἡμιτονίῳ μὲν ὑπερέξει τοῦ προτέρου ...* und vice versa. Die Angabe des Gesamtumfangs beträgt also eine Oktav nebst Ganzton — auf die *προσλαμβανόμενοι* bezogen, wie dies Aristides auch hinsichtlich der Stellung adäquat formuliert. Auch die Hinzufügung, daß man diese Skalentranspositionen auf diese Weise, also durch Setzung des Halbtonabstands als Ordnungsfaktor des Systems der Systeme, aber auch durch die Konsonanzen bilden kann, daß man bei der Anwendung von *ποικίλα διαστήματα*⁵¹² in entsprechendem Rahmen in beiden Richtungen auf irgendeinen der *προσλαμβανόμενοι* trifft, ist in jedem Fall richtig, nämlich trivial. Könnte hier eine Zusammenfassung verschiedener Dinge vorliegen?

Erst danach folgt eine Passage — oder auch mehrere —, die durch die Angabe von Einschränkungen bestimmt ist; zunächst wird, ed. W.-I., S. 21, 12, festgestellt, daß von diesen *τόνοι* einige ganz und einige nicht vollständig gesungen würden, *τούτων δὲ οἱ μὲν μελωδοῦνται διόλου, οἱ δὲ οὐχί*. Daß hier eine Beschränkung durch den Ambitus der Singstimme vorläge, ist des Verbs wegen nicht wahrscheinlich. Es steht also nicht da, daß nur ein einziger vollständig „melodiert“ würde; es gibt offenbar nicht nur einen! Warum man diese Aussage nicht ernstnehmen soll oder darf, ist nicht einzusehen, auch wenn man für das Folgende die Darstellungsweise von Ptolemaeus absolut gültig setzt und dazu noch von unzutreffenden Behauptungen absieht.

Setzt man also das „Dogma“ von Ptolemaeus, die absolute Beschränkung jeder Diskussion des Tonsystems auf das eine *σύστημα τέλειον*, so muß dieser Rahmen natürlich der sein, der als Dorische Transpositionsskale die Grundstellung innehat, also die Ausgangslage der anderen Transpositionen bedeutet. Nur entsteht dann natürlich die Frage, was die Behauptung soll, daß es *τόνοι* gäbe, die nicht vollständig gesungen werden können — wie ein Blick auf das obige Schema oder auf die Tabellen bei Ptolemaeus zeigt, lassen sich natürlich alle Töne einer Skalentransposition auch in der Darstellung von Ptolemaeus finden; was sollten sonst eigentlich die *dynamischen* Töne? Man müßte also nicht nur den Plural in der oben zitierten Aussage zur vollständigen oder nicht vollständigen Sangbarkeit bestimmter *τόνοι*

⁵¹²Barker beschränkt diese auf Konsonanzen und bezieht sich auf die Generierung von Abständen durch Konsonanzen; bei einer chromatischen — modern formuliert — zwölf-tönigen Skala bedeutet dies allerdings auch zwölf Quintschritte pro Oktav (nebst Oktavierung) — ob dies Aristoxenus wirklich gemeint haben kann?

für irrelevant erklären, sondern auch die Theorie von Ptolemaeus, wenn man die Stelle in angeblich Ptolemaeischen Sinne verstehen will.

Zunächst wird nach der Aussage, daß es gewisse *τόνοι* gibt, die vollständig gesungen werden können, der *δώριος τόνος* genannt, der nämlich *σύμπαρ* gesungen werden könne, ed. W.-I., S. 21, 13: *ὁ μὲν οὖν δώριος σύμπαρ μελωδεῖται διὰ τὸ μέχρι τῶν ἰβ τόνων τὴν φωνὴν ἡμῖν ὑπηρετεῖσθαι καὶ διὰ τὸ μέσον αὐτοῦ τὸν προσλαμβανόμενον τοῦ διὰ πασῶν εἶναι ὑποδωρίου*. Man kann also annehmen, daß hier der Dorische *τόνος* einer der Skalentranspositionen ist, die ganz gesungen werden können. Die Begründung einmal, daß er 12 Ganztöne umfasse, also sangbar sei, zeugt einmal für Aristoxenisches Denken, denn Ptolemaeus hätte eine solche Aussage — zwölf Ganztöne in der Doppeloktav! — nie zulassen können, sorgt zum anderen aber für Probleme, denn schließlich hat jeder *τόνος* diesen Umfang. Es muß also auf die Kombination mit der folgenden Eigenschaft ankommen, und die ist ersichtlich falsch, und ist als Begründung auch von vornherein unverständlich: Einmal ist die Mese des Dorischen nicht der Proslambanomenos des Hypodorischen, auch nicht in der Darstellung von Ptolemaeus — sonst müßte das Hypodorische die Oktav des Dorischen sein, was in keiner Systematik der Fall ist, so daß man *τὸ μέσον* nun eben nicht einfach mit der Mese identifizieren darf — nur, welche andere *Mitte* kann eigentlich das *σύστημα τέλειον* haben als die *mese*? Also muß man den Text schon hier anders lesen und von einer vagen allgemeinen *Mitte* sprechen. Außerdem muß man den Text offenbar nochmals anders lesen, daß nämlich der Proslambanomenos des Dorischen die *Mitte* nicht des Hypodorischen *τόνος*, sondern der *Oktave* des Hypodorischen sei — nur, von einer solchen Oktave war vorher noch nicht die Rede gewesen; was auch nicht gerade eine sehr klare Aussage ist, denn man kann doch leicht sagen, daß der Proslambanomenos des Dorischen eine Quart von dem des Hypodorischen entfernt ist. Die Formulierung, *ὁ ... δώριος ... τὸ μέσον αὐτοῦ τὸν προσλαμβανόμενον τοῦ διὰ πασῶν εἶναι ὑποδωρίου*, muß man also lesen, daß der Proslambanomenos des Dorischen die *Mitte* der Hypodorischen Oktav sei; Aristides Quintilianus scheint sich hier also eine besonderen Art der Wortstellung zu bedienen.

Und wie kann ein zweifellos in Aristoxenischer Tradition stehender Text — zwölf Ganztöne — einen derartig vagen Ausdruck wählen, wie die *Mitte einer Oktav*, schließlich dürfte eine der wesentlichen Erkenntnisse jeder Schule antiker Musiktheorie darin bestehen, daß die Oktav aus zwei verschiedenen Konsonanzen zusammen-

gesetzt ist, und daß hier an den Tritonus hätte gedacht werden können, wird man nun auch nicht annehmen wollen. Der Text ist also hochgradig merkwürdig.

Bryennius hat eine etwas andere Form, die von μέση αὐτοῦ spricht, und diese mit der προσλαμβανομένη ὑπερφρυγίου gleichsetzt; er wäre korrekt, wenn man statt δώριος τόνος den ὑποδώριος setzte! Damit stimmt auch überein, daß er korrekt noch ὑπερμιξολύδιος als alternativen Namen ansetzt. Daß Bryennius hier direkt aus Aristides Quintilianus schöpft, ist kaum mit Sicherheit zu bestreiten, aber angesichts der Korrektheit weniger wahrscheinlich — natürlich war ein derartiger Fehler auch allein aus den Tabellen abzuleiten; klar ist, daß die Stelle in der Fassung von Aristides eine gewisse Skepsis an der Korrektheit der Überlieferung wecken kann. Inhaltlich und syntaktisch ist der Satz merkwürdig.

Schließlich wüßte man auch gerne, warum gerade eine Lage in der *Mitte* der *hypodorischen Oktav* — darf man hier wirklich sofort folgern, daß die tiefere Oktav gemeint sein muß, weil sonst reiner Unsinn dasteht? — die gute Sangbarkeit bedingt: Jeder wißbegierige Leser würde doch erwarten, vorher etwas darüber gesagt zu bekommen, daß die Lage des Hypodorischen zu tief zum Singen ist, nur instrumental Sinn hat oder sonst irgendetwas dieser Art. So erfährt man eine Charakteristik zum ersten Mal und dann auch noch in hochgradig merkwürdiger Formulierung. Vielleicht ist an diesem Satz ja doch etwas falsch. Schließlich ist zu fragen, ob Bryennius von sich aus in der Lage gewesen sein könnte, so zu „verbessern“, wie man dies in seiner Formulierung findet, die im Grunde keiner Emendierung bedürfte. Könnte Bryennius wirklich von sich aus eine solche Veränderung eines Textes vorgenommen haben, wie er durch Aristides überliefert ist?

So klar ist also dieser Satz nicht überliefert, daß man aus ihm wirklich klare Aussagen entnehmen könnte: Klar ist, daß das Dorische einer, es sei betont, einer der τόνοι ist, die vollständig gesungen werden können — und dabei muß man natürlich, wie oben bemerkt, auch fragen, ob hier μελωδεῖται etwa nur das Singen bedeutet.

Besonders unterhaltsam erscheint nun aber, daß der folgende Satz gänzlich verderbt ist, offensichtlich eine Lücke enthält, deren Ergänzung durch Bellermand akzeptiert ist, weil sie die Ptolemaeische Sichtweise, jedenfalls in ihrer neueren Interpretation, als Referenz setzt: Alle (!) anderen τόνοι müssen wie in der Darstellung von Ptolemaeus angestückelt bzw. abgeschnitten werden — nur, wo hat Aristides

eigentlich vorher von einer solchen Beschränkung gesprochen? Die Theorie von Ptolemaeus ist klar erklärt, die Deutung der Formulierungen von Aristides dagegen kann sich auf keine vorangehende klare Aussage stützen — und daß Aristides hier nicht von vornherein Ptolemaeisch denken kann, ist klar einmal durch die Namen der *τόνοι*, zum anderen durch die zwölf Ganztöne in der Doppeloktav. Die Stelle lautet, ed. W.-I., S. 21, 16: *Von den übrigen tonoi die zwar, die tiefer sind als das Dorisch bis zu dem zusammenklingenden Ton ... der nete hyperbolaion*, τῶν δὲ λοιπῶν οἱ μὲν βαρύτεροι τοῦ δωρίου μέχρι τοῦ συμφωνοῦντος φθόγγου ... τῆ νήτῃ τῶν ὑπερβολαίων. Nach der akzeptierten Deutung von Bellermann heißt dies, daß die tieferen nur bis zur Proslambanomenos des Dorischen gesungen werden können, die höheren nur bis zu seiner Nete hyperbolaion, wobei natürlich, wie auch Barker bemerkt, die Verwendung des Wortes *συμφωνέω* in der Bellermannschen Ergänzung, τῶ Δωρίῳ προσλαμβανομένῳ, οἱ δ' ὀξύτεροι μέχρι τοῦ συμφωνοῦντος φθόγγου ..., ebenfalls Probleme bereitet, denn wörtlich wäre dies zu übersetzen: *bis zu dem Ton, der mit dem Dorischen Proslambanomenos in Konsonanz steht* Nun gibt es aber zahlreiche Konsonanzen, mindestens nämlich drei, die Oktav, die Quart und die Quint; für den Einklang wäre, ausweislich ed. W.-I., S. 10, 5, das Wort *ὁμόφωνος* bzw. das verbale „Derivat“ zu erwarten! Raum nach unten gibt es jedoch nur im Rahmen der Quart. Auch hier besteht also ein erhebliches, für die vorausgesetzte Deutung, daß Aristides sich hier auf den Ausschnitt der Doppeloktav aus dem Gesamtsystem der *τόνοι* beschränken wollte! Und, es bleibt zu fragen, warum er überhaupt auf diese Idee gekommen sein sollte, denn die sicherlich gemeinte Einschränkung muß sich ja nicht auf eine Doppeloktav beschränkt haben⁵¹³.

Grundlage dieser Ergänzung ist wie gesagt, die Vorstellung, daß Aristides Quintilianus sich hier widerspricht, weil er oben ja von *οἱ μὲν* ..., die vollständig gesungen werden können, spricht, und alles auf das Dorische als untransponierte Doppeloktav bezogen sein müsse — Voraussetzungen für diese Deutung fehlen im Text vollständig, denn an keiner Stelle sagt Aristides, daß der Gesamtumfang aller Melik nur die Doppeloktav sein kann, ja er sagt auch nicht, daß das Dorische diese Grunddoppeloktav sei, daß also alle anderen *τόνοι* durch Transposition vom Dorischen abgeleitet seien, dies muß sich der Leser alles selbst denken.

⁵¹³Und daß die Vokalnotation zunächst einen sehr kleinen Umfang bezeichnet haben könnte, ist für die Frage irrelevant.

Wie wäre es, wenn man sich von dieser Vorstellung einmal frei macht und überlegt, ob die von Aristides so unvollständig überlieferte Vorlage vielleicht gesagt hat, daß um die Dorische Skalentransposition, d. h. diese Lage, vielleicht noch je zwei andere nach unten oder nach oben auch noch vollständig sangbar waren, die andern aber nur instrumental. Dabei könnte natürlich das Messen der tiefer gelegenen ja auch vom Hypodorischen her genommen werden, daß der höheren von der Nete hyperb. des Dorischen. Man muß doch eigentlich beachten, daß Aristides bisher ausschließlich über echte Transpositionsskalen zu sprechen scheint, nicht über deren „Einklemmung“ in eine Doppeloktav — was ja auch nichts anderes ist, als die Darstellung als Ausschnitt, in der obigen Tabelle also in dem Sinne, daß man die *a*'s auf eine Linie schreibt, und „dafür“ die Anfangstöne der *τόνοι* sich treppenförmig abwärts bewegen läßt: Die Darstellungsweisen sind völlig äquivalent, keine bedeutet etwas anderes als die andere.

Denn der Unsinn geht ja weiter, da wird doch im Folgenden eine Methode geschildert, wie man, nicht etwa die *finalis*, sondern, den jeweiligen *τόνος* finden kann, durch so langes Hinuntergehen, bis man nicht mehr „kann“, der Abstand dieses so erreichten tiefsten, „absolut“ tiefsten, Tons zum tiefsten der betreffenden Melodie ist dann der Abstand der betreffenden Proslambanomenoi — und hier wird nun mit *ῥῥαί τε καὶ κῶλα* eindeutig instrumentale und vokale Musik gemeint, so daß man natürlich auch den tiefsten Ton erreichen kann. Hier nun findet sich der bemerkenswerte Satz, daß der *erste hörbare Ton der Proslambanomenos des Dorischen* sei, ed. W.-I., S. 21, 23, daß der tiefste *τόνος δῶριος ἔσται διὰ τὸ τὸν πρῶτον ἀκουστὸν φθόγγον δωρίου προσλαβαμνομένῳ ὀρίσθαι*. Das ist Unsinn, denn, wie die Aufzählung zuvor angegeben hat, ist das Hypodorische der tiefste *τόνος* und damit der tiefste Ton dessen Anfangston, von unten gerechnet. Wie soll man derartige Merkwürdigkeiten als Hinweis auf ein klares, durchgehendes inhaltliches Verstehen, eine konzise Gesamtdarstellung der *τόνοι* sehen können? Könnte es nicht sein, daß Aristides hier gewisse Kontaminationen unterlaufen, daß er hier also einen Text einbringt, der von vornherein vom Hypodorischen als Maßstab ausging? Daß hier also eine Kontamination vorliegt, einmal weil Aristides Quintilianus zuvor etwas über das Dorische gesagt hat, das aber keineswegs in einem Zusammenhang gestanden haben muß, zum anderen, weil er, worauf Barker hinweist, in ganz anderem Kontext, nämlich dem der drei Lagen und ihrem Ethos, ed. W.-I., S. 81, 18, das Dorische als tiefen, dem Männlichen zugeordneten *τόνος* kennt? Natürlich ist

faktisch in der Darstellung von Ptolemaeus der thetische Proslambanomenos der tiefste Ton — nur, auch Ptolemaeus weiß, daß es stimm- und instrumentengerecht verschiedene Lagen gibt; den tiefsten hörbaren Ton wird auch Ptolemaeus nicht als dorisch bezeichnen, davon ganz abgesehen, daß eine entsprechende Bezeichnung für ihn gar nicht existieren kann: Die Theorie der Melik bewegt sich im Rahmen der Doppeloktav, nicht aber die wirkliche Melik!

Warum eigentlich soll man alle diese Ungereimtheiten hinnehmen, nur um eine, weder inhaltlich noch vom Gesamtkontext auch nur nahegelegte Verbindung zur Systematik von Ptolemaeus herstellen zu können — und es sei nochmals gesagt, daß Ptolemaeus zwar die Nichtübereinstimmung von Ende von Melodien und Doppeloktavsystem sagen kann, nicht aber, daß gewisse *τόνοι* nicht vollständig gesungen werden könnten; für das Modell von Ptolemaeus wäre eine solche Aussage eine Absurdität, denn es treten als dynamische Töne ja alle vorkommenden Töne der berücksichtigten *τόνοι* auf!

Nicht nur textlich, sondern auch inhaltlich bietet der Text solche Brüche — übrigens, ab dem Abschnitt zur Bestimmung der Transpositionslage wird das Wort *τρόπος* verwendet, vorher war es *τόνος* —, daß die Vorstellung, Aristides habe hier eine das gesamte Kapitel umfassende konzise Darstellung des von ihm vollständig verstandenen Stoffes bieten können, und nicht einfach Stellen verschiedener Herkunft kompiliert (bzw. selbst übernommen), nicht so überzeugend ist, daß man die akzeptierte Deutung einfach akzeptieren muß.

Bei der an sich so einfachen Methode, die Transpositionsskala dadurch bestimmen zu lernen, daß man durch Vergleich des sozusagen absolut tiefsten Ton mit dem jeweils in der betreffenden Melodie tiefsten Ton die Lage erkennen könne, begegnet, wie auch Barker bemerkt, aber noch eine problematische Wendung, nämlich die Darstellung der Bestimmung des *τόνος*, wenn der betreffende Proslambanomenos eine Oktave „zu hoch“ steht, soll man zunächst eine Oktav nach unten transponieren und dann nach der angesprochenen Methode die Tonart bestimmen. Gemeint sein kann eigentlich nur der Abstand vom dorischen Proslambanomenos; nur — von der Bestimmung von C. v. Jan ausgehend — steht die höchste Transpositionsskala, der Hyperlydius, eben keine Oktav „mehr“ über dem Dorischen Proslambanomenos. Die Aussage ist also Unsinn — wenn man darauf beharrt, daß sich der Text wirklich auf den Proslambanomenos des dorischen und nicht des Hypodorischen

beziehen muß, sonst löst sich auch dieses Problem von selbst auf.

Kann man also mit der notwendigen Sicherheit voraussetzen, daß Aristides, im Gegensatz übrigens zu Bryennius, der an einer Stelle eigentlich sinnvoller Weise den Hypodorischen $\tau\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ anführt, hier nicht Dorisch mit Hypodorisch verwechselt, und daß er hier Stellen verschiedener Herkunft kontaminiert haben könnte? Sicher ist eine endgültige Entscheidung ausgeschlossen, die zahlreichen Widersprüche, die besonders krass sind, wenn man am Dorischen $\tau\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ als Maß aller Melik festhält, weisen aber daraufhin, daß Folgerungen, wie auf eine von Aristides gemeinte *modale* Natur der $\tau\acute{o}\nu\omicron\iota$ nicht angenommen werden können oder müssen; ganz abgesehen davon, daß die $\tau\acute{o}\nu\omicron\iota$ auch in „abgeschnittener“ Darstellung nicht als Oktavskalen mißverstanden werden können; und als *modi* mit dann notwendig *dynamischen mesai* etc. sind sie dann eben wieder nur Skalentranspositionen im Ausschnitt.

Deren Verständnis aber nur als Stimmungen, was ja möglich wäre, und dann die Frage auslösen kann, warum sich denn ausgerechnet das Dorisch durchgesetzt habe, was wieder der Notation nicht so ganz entspricht, die Boethius bzw. seine Vorlage ja gerade nicht zu den Zeichen der Dorischen Transpositionsskala greifen läßt, müßte seinerseits die Frage beantworten, warum dann eigentlich die Unterschiede als Transpositionen in einem konsequenten Quintenzirkel geschehen. Wer sollte wie auf die Idee gelangt sein, verschiedene Stimmungen erst als Skalentranspositionen herzustellen, und dann als Stimmungen ein und desselben Doppeloktavausschnitts anzusehen; das wäre doch eine recht seltsame Art der Generierung. Modale Aspekte der Skalentranspositionen sollte man also als Chimäre die Existenz aller Chimären — in ihrem modernen Sinne! — führen lassen und wenigstens hier O. Gombosi folgen.

Vielleicht könnte man nicht nur, sondern sollte auch fragen, warum sich bei Bryennius zwischen dem Schluß des 10. Kapitels und dem Anfang des 11. des 1. Buches eine kurze Bemerkung findet, die bei Aristides Quintilianus fehlt, die aber eine Erklärung liefern könnte, warum in der vorangehenden, beiden Autoren gemeinsamen Abhandlung zur Auffindung der Transpositionslage nur noch das Dorische als tiefste Lage auftritt, was ausweislich der angemerkten Widersprüche schwer verständlich ist. Bei Bryennius, ed. Jonker, S. 118, 20, findet sich der Hinweis, daß die drei ältesten $\tau\acute{o}\nu\omicron\iota$, wie zu erwarten, die drei reinen „Gentil“-Namen ohne Vorsilbe, nach ihren allgemeinen Lagen beschrieben werden, wobei natürlich $\acute{o}\ \mu\acute{\epsilon}\nu\ \delta\acute{\omega}\rho\iota\omicron\varsigma$

πρὸς τὰ βαρύτερα τῆς φωνῆς ἐνεργήματα χρήσιμος ist; bei Aristides findet sich diese Bemerkung erst nach der Diskussion der intervallischen Möglichkeiten von *μεταβολαι κατὰ τόνον*, und zwar an einer Stelle, die inhaltlich nicht passend ist: Nach der regelrechten Erklärung der Modulation in der von der Halbtonordnung bestimmten Ordnung des Systems der Systeme, also des Systems der fünfzehn Transpositionsskale, ist die Anfängen, ed. W.-I., S. 23, 1: *Εἰσὶ δὲ τῷ γένει τόνοι γ: κτλ.*

Bryennius fügt wenigstens hinzu, *τόνοι αρχαιότατοι*, und scheint damit einen passenderen Anschluß zu finden. Dieser könnte aber auch in dem beiden Autoren gemeinsamen Abschluß dieser Passage enthalten sein: *οἱ δὲ λοιποὶ μᾶλλον ἐν ταῖς ὀργανικαῖς θεωροῦνται συνθέσεσιν· ἐκεῖνα γὰρ ἐν μηκίστοις ἐξείργασται συστήμασιν.* Danach folgt bei Aristides, ed. W.-I., S. 23, 6 eine Aufzählung der Tonbuchstaben hinsichtlich der *τόνοι*.

Zunächst wird man bemerken können, daß hier drei *τόνοι* offensichtlich ganz gesungen werden; und warum sollten das nicht die *οἱ* sein, die die, ed. W.-I., S. 21, 13, vollständig gesungen worden sind? Auch ist ja bemerkenswert, daß die anderen des sehr großen Umfangs der instrumentalen Musik wegen genutzt werden. Einen Sinn hat diese Bemerkung nur, wenn man die Gesamtheit des mit den 15 *τόνοι* erschlossenen Gesamtraums in Betracht zieht, und dann bietet sich natürlich an, die Hypo- und Hyperskalen zusammenzufassen, als möglicher instrumentaler Bewegungsraum. Insofern ist diese Feststellung⁵¹⁴ ein weiterer deutlicher Hinweis darauf, daß die „überflüssigen“ *τόνοι* nicht überflüssig sind.

Daß der Ort der Erwähnung dieser eher vokalen drei *τόνοι* bei Aristides unpassend ist, liegt auf der Hand, eigentlich gehört diese Bemerkung in den Abschnitt über die *τόνοι* an sich. Fragen müßte man also, ob Aristides oder Bryennius die Stelle aus vergleichbarer Quelle jeweils selbständig eingeordnet haben. Sie gibt aber gleichzeitig einen deutlichen Hinweis darauf, daß man von Aristides kein klares Darstellungskonzept erwarten kann; der methodische Ansatz, mit allen Mitteln eine Harmonisierung des Gemeinten der einzelnen Kapitel zu erreichen, dürfte somit

⁵¹⁴Zu Parallelen vgl. Barker, *ib.*, S. 425, 130; mit *τῷ γένει* dürften die drei ursprünglichen Lagen als Charaktere gemeint sein. Daß Aristides hier eine andere Quelle zitiert, ist nicht nur wahrscheinlich, sondern angesichts der etwas anderen Plazierung bei Bryennius sicher. Gerade die kleinen Unterschiede, auch hinsichtlich der Disposition von bestimmten Aussagen sind vielleicht nicht ganz ohne Interesse für die Beurteilung der Kompilation von Aristides.

auch für das 10. Kapitel nicht über jeden Zweifel erhaben sein. Es ist also durchaus denkbar, ja angesichts der Widersprüche sogar wahrscheinlich, daß Aristides auch im 10. Kapitel Dinge zusammenstellt, die er, bzw. seine Vorlage, aus verschiedenen Vorgaben kompiliert hat; was eben zu *τόνος* paßt.

Man hat also zunächst die klare Aufzählung der fünfzehn der Aristoxenischen Tradition entstammenden *τόνοι* nebst einigen entbehrlichen Bemerkungen über deren intervallische Relation — entbehrlich insofern, als mit der Angabe der Halbtonordnung ja alles gesagt ist. Danach würde man eigentlich die Information über die Art erwarten können, wie denn nun für Melodien der jeweiligen *τόνος* zu bestimmen sei. Dies funktionierte am besten, wenn man den Proslambanomenos als Maßstab setzt. Würde man die entsprechende Stelle in dieser Weise lesen, ergeben sich keine Widersprüche, die bei Absolutsetzung des Dorisch unaufhebbar den Text von Aristides eben widersprüchlich machen.

Daß diese Angabe zur „Tonartbestimmung“ mit der über die Beschränkung der vollständigen Ausführung der *τόνοι* nicht zusammenpassen kann, ergibt sich schon daraus, daß man bei der „Tonartbestimmung“ bis zum tiefsten hörbaren Ton herabsteigen soll; der findet sich nicht im Dorischen, sondern, wenn man die minutiösen Erörterungen über Hör- und Sangbarkeitsgrenzen von Aristoxenus außer Acht läßt, im Hypodorischen Proslambanomenos. Denn, wenn schon die instrumentale Musik größeren Umfang hat als die vokale, dann wird man ja nicht behaupten wollen oder können, daß der Dorische Proslambanomenos der tiefste hörbare Ton sei. Das wäre Unsinn. Dennoch, dieser Unsinn steht im Text, sowohl von Aristides als auch von Bryennius! Soll man ihn deshalb einfach so akzeptieren, als korrekte Überlieferung eines ursprünglich vielleicht korrekten Textes? Eines Textes, der die drei „grundlegenden“ *τόνοι* kannte.

Paßt also, wenn man sich erlauben darf, inhaltliche Zusammenhänge herzustellen — bewußt natürlich der Gefahren solcher Rekonstruktionsversuche aus dem Sinn! —, die Darlegung der *τόνοι* und die Darlegung der „Tonartbestimmung“, die Bestimmung der Skalenlage, in der man singt oder spielt, hervorragend zusammen, so würde man Erörterungen darüber, welche *τόνοι* ausführungsmäßigen Beschränkungen unterliegen, eigentlich, nämlich als Einschränkung der allgemeinen Definitionen, als anschließendes Thema erwarten, eventuell in Bezug auf die Differenzierung des Tonraums nach instrumentalen und vokalen Möglichkeiten (etwas

Vergleichbares kennt die lateinische Theorie des 13. Jh., wenn sie die Schnelligkeit als Maßstab zwischen Instrument und Singstimme setzt.

Denkbar ist nun, daß die Ausführungen zum ja praktischen Auffinden der Skalenlage nicht einer streng theoretischen Quelle entstammen, sondern vielleicht eine Herkunft in Schriften wie der der Anonymi Bellermann haben könnten. Dann aber erscheint eine direkte Anbindung der Einschränkungen an die generelle Definition der *τόνοι* nicht abwegig. Und der Rekurs auf die drei Ur- oder Haupttranspositionsskalen stellt ja eine solche Einschränkung dar. Warum darf oder soll man diese nicht mit der Bemerkung über das Dorische etc. in Verbindung setzen? Wenigstens inhaltlich ist klar, daß in dem alten oder „generischen“ System von drei *τόνοι*, das übrigens schon aufgrund der Namen jederzeit leicht zu postulieren war, das Dorische das Tiefste ist, das für Männerstimmen oder für männlichen Affekt. Daß eine solche, eventuell ursprüngliche Bedeutung nicht in das rationale System Aristoxenischer Tradition paßt, kann man erwarten. Insofern können hier Gegensätze entstehen. Und es ist auch denkbar, daß gewisse Harmonisierungsversuche bestehen, z. B. in einem „vokalen“ Verständnis dieser drei vom Namen her ja auch einfachen *τόνοι*. Daß hier Kontaminationen entstanden sein können, also ein Text über die Einschränkung vokaler *τόνοι* innerhalb des Gesamtsystems, ist ebenso denkbar wie eine irrtümliche Weiterführung dann des Dorischen als tiefster *τόνος* in einen unpassenden Zusammenhang, denn es dürfte doch klar sein, daß damit, daß *ῥῶδαι καὶ κῶλα* angesprochen sind, in dem Textabschnitt, der sich mit der Bestimmung der „Tonart“ befaßt, notwendig der gesamte Umfang gemeint ist, also das gesamte System der Systeme.

Der methodische Ansatz, die Widersprüche und logischen Löcher, die der Wortlaut von Aristides bietet — nebst den Widersprüchen des Auftretens bestimmter Textstellen bei Bryennius und Aristides⁵¹⁵ —, unter Inkaufnahme von Unverständlichkeiten auf alle Fälle mit der Darstellung von Ptolemaeus zu harmonisieren, was ja auch Widersprüche hervorbringt, erscheint keine geeignete Lösung, nur um die vielleicht doch verschiedene Herkunft von aneinandergereihten Textstellen als konzise einheitliche Darstellung interpretieren zu können, hierzu muß dem Text zuviel

⁵¹⁵Und daß Bryennius wirklich zu einem Verständnis der Inhalte und eigenständigen Umstellungen in der Lage gewesen sein soll, müßte erst noch genauer bewiesen werden: Er ist, wie Verf. an anderer Stelle gezeigt hat — und wie man sehr leicht selbst sehen kann —, unfähig, die Theorie der acht *ῥῆχοι* rational mit den antiken Kategorien zu erfassen.

Gewalt angetant werden.

Beachtet man die Darstellung von Boethius, so wird deutlich, daß er zwar die beschränkte Anzahl von Transpositionsskalen in der gleichen Anordnung wie Ptolemaeus kennt, nicht aber dessen Einschränkung auf ein einziges *σύστημα τέλειον* übernimmt, schließlich übernimmt er ja auch nicht einen Gedanken der doch ziemlich ausführlichen Erörterungen von Ptolemaeus zu Anzahl, gegenseitiger Relation und Relation der extremen *τόνοι*. Auch nur den kleinsten Hinweis auf diese Gedanken, wenigstens auf die Fragestellung, vermißt man bei Aristides Quintilianus genau so wie bei Boethius; ja, im Gegensatz zu dessen Beschränkung auf sieben, bzw. fälschlich auf acht *toni, modi, tropi*, beginnt Aristides seine Darstellung mit den fünfzehn, was für Ptolemaeus absolut undenkbar ist. Auch ist bei Ptolemaeus nicht erkennbar, daß etwa das Dorische in irgendeiner Weise hervorgehoben sein sollte: Die *τόνοι* werden bei ihm ja an sich dargestellt (ed. Düring, S. 63 ff., wo auch die Generierung der Ptolemaeischen *τόνοι* durch Quintzirkel deutlich wird⁵¹⁶; die

⁵¹⁶An der gleichen Stelle, ed. Düring, S. 63, 7, ... τῶ μὲν ὑπὸ καταχρησάμενοι πρὸς τὴν ἐπὶ τὰ βαρύτερον ἔνδειξιν — τῶ ὑπὲρ πρὸς τὴν ἐπὶ τὸ ὀξύτερον. ..., bemängelt Ptolemaeus die raumanaloge Terminologie der Aristoxeniker und damit der Praxis; direkt davor spricht er von einer Benennung ἀπὸ τοῦ συμβεβηκότος. Daß Ptolemaeus auch darin eine ungerechtfertigt zufällige Terminologie sehen muß, ergibt sich trivial daraus, daß er jede Art von Streckenassoziation verurteilen muß! Proportionen können keine Strecken sein — auch hier wird die Unvereinbarkeit der beiden Modelle offenkundig: Für das Pythagoräische Modell sind Töne Äquivalente von Strecken/Saitenlängen, Intervalle von Proportionen, für das Aristoxenische Modell können Töne nicht Strecken äquivalent sein, sondern nur die Intervalle; rational rekonstruieren läßt sich das jeweils Gemeinte wie bereits mehrfach gesagt durch Verweis auf die multiplikative Gruppe des rationalen Zahlkörpers bzw. den Logarithmus des daraus erweiterten reellen Zahlkörpers: Aristoxenus rechnet mit Intervallen als Strecken, Tönen als Punkten, das Pythagoräische Modell rechnet in der multiplikativen Gruppe, das Aristoxenische aber in der additiven Gruppe (hinzu kommt eben die intuitiv erreichte Erweiterung des Zahlkörpers, die Teilung der Oktav in sechs Ganztöne ist hier trivial, für das Pythagoräische Modell aber ausgeschlossen).

In Proportionen aber kann es deshalb natürlich kein *Oben* oder *Unten* geben, eine solche Terminologie wäre von der Wortgrundbedeutung sinnwidrig (natürlich stellen jeweils „umgekehrte“ Proportionen die jeweiligen Inversen dar, es geht um die Richtungs- und Bewegungsanalogie). Wer also aus solcher Kritik Honig saugen möchte zur tief raunenden Behauptung, daß die Antike Musik ganz anders gehört hat als dies der heutige Mensch tue oder das Mittelalter, der sollte beachten, in welchem abstrakten Kontext das Ganze steht,

„Natürlichkeit“ der Dorischen Transpositionsskala folgt sekundär, Ptolemaeus geht ja von einer höchsten Skala aus zur Generierung der anderen sechs, und das ganz abstrakt, nur durch Buchstabenbezeichnungen (nicht in antiken Notenzeichen)!

Es besteht also kein Grund, zwischen der Darstellung von Ptolemaeus, die in der theoretisch geordneten Praxis ja keine Spuren hinterlassen hat — die antike Notation und damit das ihr zugrunde liegende Modell ist viel einfacher zu gebrauchen —, und den widersprüchlichen und verderbten Ausführungen zu Grenzen bei Aristides auch nur irgendeinen Zusammenhang herzustellen. Wenn übrigens Ptolemaeus seine Generierung und seine Darstellung aus älterer Zeit übernommen haben sollte (Barker, *Greek Musical Writings* II, S. 21), dann könnte man nicht ausschließlich Polemik gegen ältere erwarten; er ist sich bewußt, hiermit eine eigene Theorie aufzustellen, deren Grundlage ebenfalls klar erkennbar ist, nämlich die Absolutsetzung des Begriffs *σύστημα τέλειον*; seine Darstellung der *τόνοι* ist äquivalent mit der der Praxis, es handelt sich nicht um „modale“ Strukturen, also irgendwie mit Oktavgattungen verbandelte Entitäten, sondern um nichts anderes als die auf den absolut gesetzten Gesamtraum von zwei Oktaven beschränkte Projektion der „normalen“ *τόνοι* — warum das zu verstehen, solche Schwierigkeiten macht, ist unerfindlich; zu irgendwelchen archaischen Stimmungssystemen besteht kein Bezug; man kann die Theorie restlos aus dieser Absolutsetzung des Zweioktavsystems und der Vorgabe der Praxis bzw. von Aristoxenus ableiten. Es besteht daher kein Grund oder Anlaß, die Ausführungen von Aristides Quintilianus zu den *τόνοι* nicht durchweg als Ausführungen zu Transpositionsskalen im Sinne Aristoxenischer Tradition bzw. der Tradition der Notenschrift zu sehen, zumal die Verbindungen zur Praxis ja erkennbar sind.

Wenn oben das Gesamtsystem der Aristoxenischen Tradition⁵¹⁷ als System der

d. h. auf welchen wissenschaftlichen Prämissen die jeweiligen Modelle basieren: Die Praxis kann offensichtlich ohne Probleme mit einem solchen Nebeneinander leben und benötigt dazu weder die ingeniosen, M. Haasschen *grammatikalischen Filter* (vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 271 ff, aber auch noch passim), noch Zaminersche astrische Herkünfte des Tonsystems (vgl. Verf., *Zum Bezeichneten der Neumen ...*, Neckargemünd 1999, 5.5, *Ein Kopfstand?*, S. 448 ff.

⁵¹⁷Und die Möglichkeit, daß die Ergänzung eines, eventuell auf Quintenfolgen basierenden Systems wie das der sieben *τόνοι* schon von Aristoxenus auf ein vollchromatisches — in modernem Sinne — System der Systeme ergänzt wurde, vgl. Aristides Quintilianus, ed.

Systeme bezeichnet wurde, und die Ordnungsfaktoren der beiden Systemebenen unterschieden werden müssen, einmal das total chromatische System als Prinzip der Anordnung, zum anderen das der Diatonik (modulo der Unterschiede der Genera), so ist damit nicht nur eine formale Beschreibung der Ordnungen gegeben, sondern auch eine wesentliche Potenz der Fähigkeit zur musikalischen Gestaltbildung angesprochen: Das musikalische Hören erlaubt nicht einfach nur die Konstatierung, daß eine Melodiegestalt auf verschiedenen Tonhöhen vorgetragen oder wahrgenommen als Gestalt identisch ist, sondern auch das Messen des Abstands selbst als gestalthaf-

W.-I., S. 20, 9 (vgl. auch die Darlegungen von Barker in der Einleitung seines monumentalen Werkes, *Greek Musical Writings II*), wird einmal durch die doppelten Bezeichnungen von jeweils zwei *hypophrygii*, *hypolydii*, *phrygii* etc. nahegelegt, zum andern aber wird auch das Verfahren aus den Namen erkennbar: Der *dorius tonus* hat einen Halbton unter sich (in der Reihenfolge von unten gerechnet, also $1\ 1\ 1/2\ 1\ 1\ 1/2$), der *hypodorius* hat als tiefste Lage ebenfalls weder Halbton noch sonst etwas unter sich; diese beiden Namen werden nicht „verdoppelt“ (*tieferes* und *höheres*). *phrygius* und *lydius tonus* haben beide einen Ganzton unter sich, können und müssen also „verdoppelt“ werden wie auch ihre *hypo*-Entsprechungen. Der *mixolydius tonus* hat einen Halbton unter sich, durfte also nicht „verdoppelt“ werden; er hat jedoch einen Halbton über sich, so daß die Systematik umgekehrt wird, denn den betreffenden Ton — von *a* aus wäre dies *gis*’ — gibt es in dem einfachen System nicht. Die Ergänzung zur Oktav, also auf acht *τόνοι*, fordert dann einen neuen Namen, der wohl Anlaß zur Bildung der *ὑπέρ*-Transpositionslagen gegeben hat. Die Frage wäre, auch in Hinblick auf Barkers Rekonstruktionsversuch der Entstehung des vollchromatischen (ib., S. 421 f.) — in modernem Sinne — Systems der Systeme, ob, wie oben vorausgesetzt, die abstrakte Systematik der chromatischen Ausfüllung als Grundlage der Formulierung angesehen werden kann, oder ob hier praktische Stimmungsvorgänge wesentlich waren. Wie oben angemerkt, entspricht das totale Halbtonsystem als Ordnungsprinzip des Systems der Systeme den Vierteltönen der *Harmoniker*, die Aristoxenus anspricht. Da jedoch Vierteltöne ausdrücklich nicht in beliebiger Anzahl sukzessive hintereinander gesungen werden können, mußte dieses Prinzip natürlich ausscheiden. Es ist daher aber nicht ausgeschlossen, daß Aristoxenus diese abstrakte Ordnung im Rahmen des Halbtons als Ordnungsprinzip übertragen und dann angewandt hat. Daß systematische Grundsätze Voraussetzung waren, dürfte angesichts der Vervollständigung nicht zweifelhaft sein. Was Aristoxenus hier als Wirklichkeit voraussetzen konnte und was er dann in ein abstraktes Ordnungssystem übertragen hat, ist kaum rekonstruierbar; auch hier hat die Erscheinungsweise des antiken Tonsystems in Aristoxenischer Tradition eine gewisse Ähnlichkeit mit der Geburt von Athene; aus ihrer sofort vollendet auftretenden Gestalt ist nur sehr schwer oder gar nicht auf ihre Entstehung zu schließen.

tes Merkmal. Auch das musikalische Hören erlaubt also die Bildung von Gestalten aus Gestalten, die Abstände zwischen transponierten Motiven können selbst wieder gestalthaft verstanden werden, also einen Raum sozusagen zweiter Ordnung bilden, der aber mit den gleichen Intervallen arbeitet wie der der jeweiligen Motive; die Musterbildung ist homogen auch bei der Bildung von Mustern von Mustern.

Dies mag kompliziert erscheinen, ist jedoch ein wesentlicher Faktor der Raum-analogie oder Gestaltbildungsfähigkeit musikalischen Hörens, die besonders dann deutlich wird, wenn man Musik z. B. von H. Schütz betrachtet, wie z. B. aus SWV 314 T. 103:

The musical score consists of three staves. The top staff is the Soprano line, the middle is the Alto line, and the bottom is the Bass line. The lyrics 'Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja' are written below the notes. The bass line includes figured bass notation: #, #, #, #, 6.

Die musikalische Formbildung nutzt — wie in Quintrelationen typisch schon die Imitationstechnik — hier in noch einfacher Weise die Möglichkeit, identische musikalische Gestalten, Motive oder *soggetti*, intervallisch identisch in der diatonischen Grundskala zu transponieren, was in der zweiten Stimme besonders gut zu sehen, zu einer durchgehenden Chromatik im Quartumfang führt. Da die diatonische Grundskala, das *σύστημα τέλειον*, allerdings in der Erweiterung, die es seit dem Mittelalter erfahren hatte, die Halbtöne nur sporadisch, nämlich zweimal kennt, zieht fast jede solche Transposition *musica ficta* nach sich, transponiert man *c h c* in die Tonlage *g* so ergibt sich zwingend die Tonfolge *g fis g*, also ein in der Grundskala nicht vorhandener Ton. Das musikalische Hören erlebt also nicht nur die Gleichheit, sondern, durch Bezug auf das „bisherige“ System, auch den „Verstoß“ gegen die vorangehende Diatonik. Dieses übergeordnete Empfinden nun kann durch die Ordnung des Systems der Systeme, den skuzessiven Halbtonabstand abstrahiert werden. Und daß dies bereits die Antike geleistet hat, erscheint angesichts der Schwierigkeiten noch Zarlinos, die Funktion dieses übergeordneten Prinzips zu verstehen, als eine

der grundlegenden Erkenntnisleistungen antiker Wissenschaft.

2.11.1.2 Exkurs: Zu Zarlinos Problem mit den antiken Transpositionsskalen

Daß trotz dieser Natürlichkeit des Transponierens von Motiven nicht erst im frühen Barock auch noch die Renaissance erhebliche Probleme mit dem Verstehen der Transpositionsskalen hatte, kann man an Zarlinos Problem mit den antiken Transpositionsskalen als Exkurs erläutern: Zarlino ist, geprägt von den Kirchentönen, darüber erstaunt, daß die von Boethius dargestellten *τόνοι* auf jeder Transpositionsstufe die identische intervallische Struktur, nämlich die des einen, nicht etwa „urdorischen“, *σύστημα τέλειον* aufweisen, *Istitutioni* IV, 8:

... et benche Franchino Gaffuro nella sua Theorica tenga un'altr' ordine, nel porre li Modi l'uno più acuto, o più grave dell' altro; tuttavia non pone gli intervalli di uno Modo differenti da quelli di un' altro: ma solamente pone gli stessi più acuti, hora di un Tuono, hora di un Semituono; & non varia altra mente la modulatione. Questo hò voluto dire, non gia per parlare contra alcuno degli Antichi, ne delli moderni Scrittori, alli quali hò sempre portato & porterò somma riverenza; ma accioche i Lettori siano avertiti, & considerino bene tale cosa non ogni diligenza, & possono far giudicio & conoscere sempre il buono dal tristo, & il vero dal falso, nelle cose della Musica. Ne credo che sarebbe grande inconviente, quando alcuno volesse dire, che se bene Boetio sia stato dottissimo delle cose speculative della Musica; e che poteva essere, che delle cose della pratica non fusse così bene intelligente ...

Gemeint ist die von Gaffurio korrekt wiedergebene Anordnung der sieben bzw. acht Transpositionsskalen, in der Folge der Generierung durch Quinten (modulo notwendiger Oktavierungen), also $1\ 1\ 1/2$, $1\ 1\ 1/2$. Zarlinos Problem, wie das auch vieler anderer neuerer Deuter, besteht darin, daß eine einfache Transposition des intervallisch immer identischen Tonsystems sozusagen eigentlich keinen musikalischen Mehrwert schaffen kann — hier wird erkennbar, daß auch das System der Systeme in seiner eigenen Ordnung auf Leistungen des musikalischen Hörens beruht: Der Wechsel von einer Transpositionsskala zur anderen, nicht die Identität ist das Wesentliche:

Was Zarlino und seine modernen Deuterkollegen nicht sehen, ist der Umstand, daß hier eben doch eine zusätzliche Ordnungsstruktur hinzu kommt, die genau darin liegt, daß das gesamte Tonmaterial erweitert wird, z. B. durch die chromatischen (moderner Sinn) Töne, die das Erleben einer Transposition zweier identischer, diatonischer Skalen als Modulation erlauben — in zwei verschiedenen Stücken bedeutet die Existenz solcher Transpositionsskalen natürlich nichts, da wird, wie dies auch Ptolemaeus sehen muß, gar nichts verändert: Ob man *La Paloma* mit Baßtuba oder Piccoloflöte vorträgt, ändert nichts an der Gestalt der Melodie. Wenn eine solche Veränderung, nun aber durch Modulation (oder auch Ausweitung, wenn man so differenzieren will), d. h. durch den Wechsel zu einer anderen Lage des gleichen diatonischen Systems in einem zusammenhängenden musikalischen Ablauf erfolgt, dann erfolgt, wie im angeführten Beispiel von Schütz sofort zu sehen, eine eigene musikalische Wirkung, beschreibbar etwa als Kontrast des ursprünglichen, diatonischen Bewegungsraums mit einem anderen, denn man merkt bei einer Modulation z. B. im Quart- oder Quintabstand als plötzlichen Effekt das Auftreten eines „falschen“ Halbtons, z. B. *fis* in *G*-Dur, wenn man von *C*-Dur, bzw. natürlich der zugrunde liegenden diatonischen Skala ausgeht — das Transponieren führt hier zu einem eigenen, innerhalb des einen Systems eben nicht möglichen zusätzlichen Effekts. Das sollte man auch bedenken, ehe man die Transpositionsskalen auch in der reduzierten Gestalt des Systems der Systeme von Ptolemaeus einfach als (angeblich) wertvolles Zeichen ursprünglicher Stimmungen oder gar *ἀρμονίαι* ansehen will: Die *μεταβολή κατὰ τόνον* ist eine reale Wirkung!

Man wird eher bemerken, daß für die Praxis tatsächlich das Aristoxenische, auf fünfzehn Skalentranspositionen ausgedehnte System der Systeme wesentlich war, die Einschränkung, die Ptolemaeus aus rein „dogmatischen“ Gründen durchführt, zeigt nur, daß er den eigentlichen Sinn nicht recht verstanden hat, die Möglichkeit jede Art von chromatischer Veränderung zu jedem Ton durchführen zu können. Die Ordnung des Systems der Systeme bei Ptolemaeus ist willkürlich, die von Aristoxenus mit der strikten Anwendung des Halbtonabstands ist dagegen adäquat als Rationalisierung der oben beschriebenen Empfindung der Modulation innert einer Melodie.

Sicher ist es nicht einfach, insbesondere für reine Philologen, den Sinn der Transpositionsskalen zu verstehen; man sollte aber doch so weit sein, über Zarlino hinaus zu kommen: Das Erleben einer solchen „Rückung“ — den speziellen Begriff der Harmonielehre verallgemeinert —, eines Verlassens des innerhalb eines Ablaufs sozu-

sagen als normale melische Bewegungsstruktur gewohnten Tonmaterials zugunsten einer Transposition ist ein zusätzlicher Faktor musikalischer Empfindungsmöglichkeit. Daher ist es auch notwendig, von einem System der Systeme zu sprechen, weil dadurch deutlich wird, daß die Ordnungsfaktoren des Systems der Systeme selbständige Wirkungsfaktoren sind. Das musikalische Hören bzw. die Fähigkeit zur musikalischen Gestaltbildung ermöglicht eben auch das Wahrnehmen der Art einer Transposition, z. B. als Auftreten diatonisch „falscher“ — *musica ficta* — chromatischer (in neuerem Sinne) Töne im Ablauf ein und derselben Komposition.

Daß der griechischen Musiktheorie, also wohl doch Aristoxenus gelungen ist, diese Möglichkeit zur Gestaltbildung aus Gestalten, Bemerkten des Abstands von transponierten Systemen als zusätzliches, auch ästhetisch selbständiges Merkmal einer Gestalt von Gestalten, rational zu systematisieren, dürfte eine der ganz großen Abstraktionsleistungen dieser Musiktheorie sein — hinter den meisten musiktheoretischen Erkenntnissen der Antike stehen konkrete Abstraktionsleistungen des musikalischen Gehörs. Das zu beachten scheint nicht ganz unwichtig zu sein.

Dabei hätte Zarlino die Verwendungsmöglichkeit für die eigene Musik eigentlich auffallen können, wenn er z. B. *Istitutioni* III, 25, zu den „chromatischen“ Zeichen spricht: Daß bei der Chromatik — in moderner Terminologie — in der Vokalpolyphonie ja immer eine Transposition von *mi/fa* bzw. *synemmenon/diazeugmenon* vorliegt, ist geläufig, daß die generelle Verfügbarkeit von Chromatik — im modernen Sinne — nicht nur durch Transposition der Hexachorde, *coniunctae* etc. geleistet oder dargestellt werden kann, sondern ebenso gut, ja systematisch besser durch die Transposition des gesamten Systems fällt ihm nicht ein. Dazu ist er zu stark an die Vorstellung eines einheitlichen Systems gebunden, das nicht noch innerhalb eines Systems von Systemen eingebunden ist, also zusätzliche Ordnungsfaktoren beinhaltet. Chromatik ist immer nur partielle Veränderung der speziellen Situation um den Ort der betreffenden Transposition der beiden Tetrachordverbindungen, *conjunctum/disjunctum*⁵¹⁸, es handelt sich um eine äquivalente Repräsentation des gleichen

⁵¹⁸ Auch hier wird klar, daß die oben, leider, anzusprechende unbrauchbare Gegenüberstellung von Tetrachord als antik und Hexachord als mittelalterlich durch Niemöller mit den Tatsachen nichts zu tun hat: Ob die alternativen Tetrachorde transponiert werden, oder die Hexachorde: Man könnte von einer gewissen Vereinfachung durch das Hexachord sprechen, weil da keine Alternative, sondern nur die eine Form verschoben werden muß, also die Lage des Halbtons als Symmetrieachse im Hexachord fest ist. Eine leichtere Denk-

Vorgangs. Hier war offenbar kein Ausweg möglich. Das eigentliche Problem für Zarlinos Darstellung der Chromatik — in modernem Sinne — ist die Frage, welche Art Halbton jeweils durch die Zeichen angezeigt wird, ob kleiner oder größer; aus dem einem System des Mittelalters kommt er trotz antiker Vorgabe nicht hinaus: Die Möglichkeit, sich mit antiker Hilfe aus diesem engen System zu befreien — eine Erweiterung des musikalischen Materials, wie das jetzt so drollig heißt —, und damit die Möglichkeit, kompositorische Möglichkeiten wie in O. di Lassos *Prophetiae Sibyllarum*, rational zu fassen, war offenbar nicht denkbar.

Hier war das Prinzip der Alteration, das die Antike schon aufgrund ihrer Notation nicht kennen konnte, dominant, die Veränderung des jeweiligen Tons — und wie unten zu sehen, scheinen antike Komponisten auch nicht immer jeweils durchgehende *μεταβολαι κατὰ τόνον* durchgeführt zu haben, sondern jeweils einzelne chromatische (moderner Sinn) Töne mit dem jeweils greifbaren Zeichen eingeführt zu haben. Man beachte, daß das Prinzip der Alteration als auch das des Wechsels der Transpositionsskalen äquivalent sind: Jede Alteration verändert, lang- oder kurzfristig, die Transpositionsskala, jede Verwendung eines Zeichens aus einer anderen Transpositionsskala bedeutet eine Alteration. Glücklicherweise sind diese Zusammenhänge zu schwierig zu verstehen, sonst hätte man von Seiten der großen Deuter grundsätzlicher Gegebenheiten sicher schon tiefst sinnige Erörterungen über den Un-

barkeit „falscher“ Chromatik, im modernen Sinn, ist durch das Hexachord aber auch nicht gegeben, wie schon die Entwicklung der betreffenden Alterationszeichen beweist, wo *h/b* eben zu allgemeinen Zeichen geworden sind, d. h. selbstverständlich Alterationen nicht nur graphisch — z. B. in Orgeltabulaturen —, sondern auch inhaltlich strukturell an sich gedacht werden konnten, wie Verf. *Hexachord und Semantik*, wenn auch anand der Quellen belegt hat.

Andererseits läßt die Hexachordkasuistik so großartige und ahistorische und geradezu zum Stil der absurden Literatur führende Deutungen zu, daß ein Verzicht darauf fast schon als Einspruch gegen die Existenz und den Sinn von Musikwissenschaft bedeuten würde — dann müßten die musikalischen Quellen, die erhaltenen musikalischen Werke erst einmal als Musik an sich verstanden werden, welche Zumutung, welche Verarmung und Erschwerung musikwissenschaftlichen Schreibens das bedeuten würde, wo doch ein wesentlicher Teil der betreffenden Arbeit darum geht, Musik nicht als sie selbst, sondern als Symbol, als semantische Verkündung, als Notentext gewordene Zahlenmystik und als was sonst noch alles Außermusikalisches zu deuten. Deutung, nicht Verstehen, darum geht es, sonst müßte man gar noch musikalische Qualifikation erwerben, welch ein Abstieg wäre das für das Fach!

terschied antiker und neuerer Musik zu ertragen — ohne zu bedenken, daß die antike Notenschrift als Zeichensystem, modulo Fehler und Abweichungen in erhaltenen Denkmälern durch die Linienschrift identisch widerzugeben ist (unter Beachtung des Umstands, daß diese Schrift, deren Alter nicht erst in späthellenistische Zeit reicht, keinen Unterschied von Enharmonisch und Chromatisch — antiker Sinn — macht, und deshalb auch nicht so zu lesen ist; entsprechende Übertragungen mit Vierteltönen widersprechen dem Zeichensystem grundsätzlich und sind daher reine, meist ideologische Willkür!).

2.11.1.3 Antike Äußerungen zu Transposition in Bezug auf Modulation

Auffällig ist bei diesem musikalisch eigentlich trivialen Phänomen, daß die überlieferten Reste antiker Melodien zwar entsprechende Modulationen kennen, Hinweise auf die Existenz von Motivtranspositionen im Sinne der Formtechnik z. B. von H. Schütz bereits in der Antike so gut wie ganz fehlen; strenge Sequenzen o. ä. scheinen jedenfalls in der greifbaren Musik der Antike selten zu sein (natürlich finden sich in den Darlegungen „des“ Anonymus Bellermann Beispiele für Sequenzen, die auch als typische Melodiebewegungen für das elementare Glied einen Namen tragen — zu fragen bleibt also, ob hier didaktische Erklärungen oder Beispiele „richtiger“ Musik vorliegen).

Wenn dennoch die Aristoxenische Theorie das Bestehen bzw. die Möglichkeit des Bestehens⁵¹⁹ eines Ordnungsprinzips des Systems der Systeme aufstellt, die Halbtonordnung der fünfzehn *τόνοι*, dann beruht dies auf einer erstaunlichen Einsicht in die Grundlagen der Gestaltbildungsfähigkeit musikalischen Hörens und adäquate Abstraktion.

Daß auch die Antike sich der Gründe der Bildung eines solchen Systems der Systeme bewußt war, zeigt die Darlegung von Ptolemaeus, wenn er das Transponieren ein und derselben Melodiegestalt in ein und derselben Stimmlage, d. h.

⁵¹⁹Serielle und andere modernere Musik verzichtet ja dezidiert auf die Nutzung dieser Gestaltbildungsfähigkeit zugunsten des an sich wirkenden Wechels von Klängen, Geräuschen oder was sonst immer verwendet wird, übergeordnete Gestaltbildung findet nicht statt bzw. wird „ersetzt“ durch programmatische, symbolische oder allegorische Bedeutungsgebungen; eine sehr erleichternde Arbeitsteilung; eine Reduktion der Ansprüche an die Abstraktionsleistungen musikalischen Hörens.

abstrakt formuliert und gedacht in ein und demselben *σύστημα τέλειον* bzw. wenigstens seinem Umfang, zum Ausgangspunkt seiner Theorie der *τόνοι* macht, die grundsätzlich von der Aristoxenischen Tradition nicht unterschieden ist; der wesentliche Unterschied liegt darin, daß Ptolemaeus den Begriff des *σύστημα τέλειον* ernst nimmt, also den Ambitus der Doppeloktav als verbindlich auch für die Darstellung der *τόνοι* ansieht. Daß das Wesentliche die bei Transpositionen der identischen, genauer hinsichtlich der intervallischen Relationen identischen Melodie, entstehenden chromatischen — in moderem Sinn — Rückungen sind, sieht Ptolemaeus klar, bleibt allerdings im Ausdruck etwas ungenau, weil er das Abschneiden und Ansetzen, also den Ausschnittcharakter des strikten Doppeloktavsystems etwas zu sehr in den Vordergrund stellt, was für seinen methodischen Ansatz verständlich ist; die Abhängigkeit der ganzen Systematik der *τόνοι* von der — intervallisch — identischen Transposition (diatonischer) Melodien bemerkt er korrekt, und formuliert damit die Grundlage.

Ptolemaeus bemerkt zuerst, ed. Düring, S. 58, 7, daß es nicht um die einfache Tatsache verschiedener Stimmlagen geht, also darum, daß eine Melodie an sich auf verschiedener Tonhöhe ausgeführt werden kann — und immer dieselbe bleibt. Was Ptolemaeus sagen will, ist der oben angesprochene Umstand einer Ordnung des Systems der Systeme, also, daß eine diatonische Skala in einem zusammenhängenden Ablauf modulatorisch zu einer ihrer möglichen Transpositionen verlassen werden kann; natürlich nicht als Skala, sondern als diese Skala benutzende bzw. auf ihr basierende Melodie. Allerdings zeigt sich hier die Unzulänglichkeit der Beschreibung des gemeinten Sachverhalts durch Ptolemaeus: Wie das Beispiel von Schütz zeigt, muß für eine Modulation, d. h. *μεταβολή κατὰ τὸν τόνον*, wie dies in Aristoxenischer Tradition heißt, ja nicht immer eine den gesamten Zweioktavraum ausschöpfende Melodie verantwortlich sein; es reichen auch sehr viel kleinere Partikel!

Hier ist Ptolemaeus zu sehr von der Vorgabe, alles in den Rahmen eines einzigen Zweioktavsystems zu setzen bestimmt. Wie er ja auch explizit sagt, hält er einen eigenen Ordnungsfaktor des Systems der Systeme, also die strikte Halbtonfolge, für der Sache nicht angemessen, obwohl sie dies ist. Daher aber können transponierte Gesamtskalen eben nur durch Abschneiden und Hinzufügen bestimmt gedacht werden — und hier liegt ja tatsächlich der eigentliche, ja einzige Gegensatz, allerdings nur der Darstellung, zwischen Ptolemaeus und der Aristoxenischen Tradition (von den proportionalen Berechnungen etc. natürlich abgesehen).

Daß die musikalische Wirklichkeit ansatzweise in solcher Art funktioniert haben mag, insofern als die Ambitus von Instrumenten vielleicht sogar auch geringeren Umfang als zwei Oktaven gehabt haben können, dennoch aber die Möglichkeit bieten, in bestimmtem Rahmen, Modulationen der genannten Art darzustellen, ist keine inhaltliche Rechtfertigung für die Reduktion, die Ptolemaeus zugrunde legt; gedacht werden die Transpositionsskalen eben als solche, als Skalentranspositionen, real und differenziert auch im Tonraum. Davon geht auch Ptolemaeus nicht ab, wie z. B. auch seine Ersetzung des überflüssigen *τετραχόρδον συνήμμενον* erkennen läßt, s. o., 2.8.4 auf Seite 1167.

Daß letztlich die Entscheidung für eine Ausgangslage die Differenzierung zwischen *thetischen* und *dynamischen* Tönen in einer gewissen Beliebigkeit hervorruft, ist Folge der Absolutsetzung des Doppeloktavsystems, aber strukturell eigentlich weniger wichtig. Für Ptolemaeus wird aber das durch die Beschränkung des gegebenen Ambitus unausweisliche Abschneiden und Ansetzen der jeweiligen „Überschüsse“ zu einer zu sehr betonten Bedingung der Systematik:

οὐδὲ γὰρ ἔνεκεν τῶν ὀξυτέρων ἢ βαρυτέρων φωνῶν εὐροιμεν ἂν τὴν σύστασιν τῆς κατὰ τὸν τόνον μεταβολῆς γεγενημένην
 — ὁπότε πρὸς τὴν τοιαύτην διαφορὰν ἢ τῶν ὀργάνων ὅλων ἐπίτασις ἢ πάλιν ἄνεσις ἀπαρκεῖ, μηδεμιᾶς γε παραλλαγῆς περὶ τὸ μέλος ἀποτελουμένης, ὅταν ὅλον ὁμοίως ὑπὸ τῶν βαρυφωνοτέρων ἢ τῶν ὀξυφωνοτέρων ἀγομιστῶν διαπεραίνηται —
 ἀλλ' ἔνεκα τοῦ κατὰ τὴν μίαν φωνὴν τὸ αὐτὸ μέλος ποτὲ μὲν ἀπὸ τῶν ὀξυτέρων τόπων ἀρχόμενον, ποτὲ μὲν ἀπὸ τῶν ὀξυτέρων, τροπὴν τινα τοῦ ἡθους ἀποτελεῖν, τῷ μηκέτι πρὸς ἑκάτερα τὰ πέρατα τοῦ μέλους συναπαρτίζεσθαι τὰ τῆς φωνῆς ἐν ταῖς τῶν τόνων ἐναλλαγαῖς,
 ἀλλ' αἰεὶ προκταταλήγειν
 ἐπὶ μὲν θάτερα τὸ τῆς φωνῆς πέρασ τοῦ τοῦ μέλους,
 ἐπὶ δὲ τὰ ἐναντία τοῦ μέλους πέρασ τοῦ τῆς φωνῆς,
 ὥστε τὸ ἐξαρχῆς ἐφαρμόσαν τῇ διαστάσει τῆς φωνῆς, πῆ μὲν ἀπολείπον ἐν ταῖς μεταβολαῖς, πῆ δὲ ἐπιλαμβάνον,
 ἐτέρου ἡθους φαντασίαν περιέχειν ταῖς ἀχοαῖς.

Ptolemaeus sagt also einmal, daß das Wesen der Modulation (hinsichtlich der Transpositionsskalen) wegen der höheren und tieferen Stimmlagen an sich erfunden wor-

den sein könne. Für diesen Unterschied reicht eine jeweilige „Erhöhung“ bzw. „Vertiefung“ des gesamten Instruments aus; niemals geschieht dabei eine Veränderung des Melos, wenn es gleichförmig von Musikern ausgeführt wird, die höhere oder tiefere Stimmlage aufweisen.

Erfunden worden ist diese Art der Modulation hingegen, um eine Veränderung der Wirkung zu erreichen, und zwar wenn das (intervallisch) identische Melos in ein und derselben Stimmlage mal von höheren, mal von tieferen Stellen beginnt.

Was Ptolemaeus damit meint, ist klar, nämlich die intervallisch identische Transposition, die sich dadurch ergibt, daß man eine Melodie, ein Motiv, von einem anderen Tonort innerhalb aber des Umfangs einer Doppeloktav singen kann. Dabei ergibt sich zwangsläufig aber ein Problem: Wenn Ptolemaeus von *κατὰ μίαν φωνήν* spricht, kann er *n i c h t* das absolut gesetzte *σύστημα τέλειον* meinen. Warum nicht?

Die Antwort erhält man, wenn man das Beispiel von Schütz betrachtet: Wenn die Transpositionen intervallisch identischer Melodiewendungen innerhalb des gegebenen *σύστημα τέλειον* geschehen sollte, müßte jeder Anfangston ja ein nicht alterierter Ton sein — die moderne Terminologie wird hier als Metasprache verwendet —, das ist in dem angeführten Beispiel auch der Fall. Ptolemaeus kann das aber nicht meinen, denn mindestens zwei der Skalentranspositionen beginnen mit Mese/Proslambanomenos auf alteriertem Ton, wenn man die Generierung der sieben Transpositionen wie Ptolemaeus durch Quintzirkel vornimmt: Die Formulierung von Ptolemaeus ist also nicht zu verstehen, wenn man *κατὰ μίαν φωνήν* nicht allgemein „nur“ im Sinne des Ambitus von zwei Oktaven und, was hier nicht explizit gemacht wird, aber in der Differenzierung von *dynamischen* und *thetischen* Tönen klar erkennbares Prinzip ist, der Anzahl der jeweils verwendeten Töne — das ist an sich trivial, denn es wird ja die eine diatonische Skala transponiert, von einer Grundstellung ausgehend. Jede hat sieben Töne in der Oktav, also kann sie auch in „abgeschnittener“ und „angesetzter“ Form nicht mehr haben; die *dynamischen* Töne lassen sich also einmal von der immer gegebenen Nähe zu einem der Töne der Ausgangslage, zum anderen aber von der Zahl immer auf die Töne dieser Basisskala, der unalterierten Struktur, beziehen. Auch hier sieht man, wie trivial der ganze Vorgang ist: Es liegt ein Ausschnitt aus dem totalen System der Aristoxenischen Tradition vor.⁵²⁰

⁵²⁰Was man sich leicht mit Hilfe des obigen Schemas erläutern kann: Man schneide einfach

Der Fehler in der Darstellung bzw. Formulierung von Ptolemaeus in der anschließenden Passage des Zitats liegt nun darin, daß er nur das „Abschneiden“ und „Ansetzen“ als Strukturmerkmale explizit anführt, nicht aber die Chromatisierung, d. h. die Verschiebung der μέσαι (und damit aller Töne des Systems), sondern nur sozusagen ihre Natur als „dynamische“ Mesen (und entsprechend für alle anderen Töne, die somit also „Verstimmungen“ oder Umstimmungen der Töne des Ausgangssystems, des σύστημα ἀμετάβολον auftreten müssen). Dies aber ist natürlich keine ausreichende Beschreibung der Wirkung dieser Art von Modulation. Das, was den Effekt, das ἤθος ausmacht, ist das Auftreten „leiterfremder“ Töne, nicht der Umstand des Ausschnitts. Ptolemaeus sieht das Phänomen — nur an dieser Stelle! — also zu einseitig, wenn er anschließend formuliert: Die jeweiligen „Enden“ der Stimmlage, also deren Ambitus und Lage, und der zugrunde gelegten Doppeloktav können — trivialer Weise — nicht übereinstimmen; verschiebt man nämlich die Mese und damit jeden Ton z. B. um einen Ganzton nach unten, muß natürlich der Anfangston, der betreffende Proslambanomenos zu tief für das Grundsystem werden: Wähle ich also von der Anfangslage auf *a* als Mese ausgehende, die neue Mese auf *G*, fehlt dieser Ton trivialer Weise unten, er muß also nach oben oktaviert werden.

Wenn dieser, eigentlich ja nur den Umstand, daß nur ein endlicher Ambitus verfügbar ist, bezeichnende Sachverhalt von Ptolemaeus so hervorgehoben wird, ist erkennbar, daß hier vor allem die Aristoxenische Tradition widerlegt werden soll: Die Wirkung einer Melodie ändert sich, auch und gerade bei Ptolemaeus, durch eine Oktavversetzung im Innern so gut wie nicht. Die wirkliche Wirkung der betreffenden Modulationen liegt im Auftreten von alterierten, chromatischen Tönen.

Der Schluß des zitierten Abschnitts läßt also gewisse Wirkungsfaktoren ganz außer Acht, obwohl natürlich das von Ptolemaeus Gemeinte völlig eindeutig zu erkennen ist, nämlich aus den Tabellen und der Differenzierung zwischen *dynamischen* und *thetischen* Tönen: Das, was zu Anfang an Übereinstimmung von Stimmbitus und Doppeloktavumfang bestand, wird bei solchen Modulationen teils weggenommen, teils hinzugefügt, so daß daraus für das Hören die Vorstellung einer

entlang der *a*'s und ihrer Oktavierungen aus, und erhält das entsprechende 1. Schema von Boethius.

anderen Wirkung entsteht. Daß dies sicher nicht Folge nur der „Ausschneidung“ ist, also der Reduktion des verfügbaren gesamten Tonraums auf eine Doppeloktav, dürfte nach dem Gesagten klar sein: Wesentlich ist die jeweils neue Chromatik, also der Umstand, daß man bei Quinttransposition nicht mehr einfach die unalterierten Töne, sondern eben alterierte, chromatische bzw. *dynamische*, also jeweils für jede Transposition oder Verschiebung zusätzliche Töne ausführt. Hier erweist sich die Formulierung von Ptolemaeus als zu einseitig und daher unzureichend. Weil die folgenden Tabellen wie auch die anschließende Erörterung der Struktur dieser Darstellung der Modulationen das von Ptolemaeus Gemeinte klar genug erkennen lassen, ist es überhaupt möglich, die hier zitierte Formulierung daran auch zu messen.

Ptolemaeus stellt den Sachverhalt natürlich im Folgenden ganz klar dar, die Unterscheidung zwischen dynamischen und thetischen Tönen allerdings verdeckt ein wenig die eigentliche Äquivalenz, die darin beruht, daß das Grund- oder Ausgangssystem ja ebenfalls nur eine Version der auf den Zweioktavumfang reduzierten Skalentranspositionen darstellt — in der Aristoxenischen Tradition erscheint dieser Sachverhalt wesentlich sinnvoller, nämlich genau wie in der praktisch gebrauchten Notation; und daß diese zumindest für die Zeit von Ptolemaeus als Ausgangsbasis jeder Betrachtung der Aussage von Theoretikern, wenn sie die Wirklichkeit des Tonsystems erfassen wollen, dienen muß, dürfte klar sein. Hier ist die Terminologie von Cleonides wesentlich hilfreicher, wenn er das *σύστημα ἀμετάβολον* von dem *ἐμμετάβολον* unterscheidet, denn gerade hierin liegt der Unterschied für die Praxis, sozusagen die Frage, wieviele Mesen (entsprechend andere Töne der Skala) denn nun in einem Stück gebraucht werden, ed. C. v. Jan, S. 201, 14:

Τῆ δὲ τοῦ ἀμεταβόλου καὶ ἐμμεταβόλου διοίσει, καθ' ἣν διαφέρει τὰ ἀπλᾶ συστήματα τῶν μὴ ἀπλῶν. ἀπλᾶ μὲν οὖν ἐστὶ τὰ πρὸς μίαν μέσην ἡρμοσμένα, διπλᾶ δὲ τὰ πρὸς δύο, τριπλᾶ δὲ τὰ πρὸς τρεῖς, πολλαπλάσια δὲ πρὸς πλείονας.

Dies ist ersichtlich eine für die Praxis relevante bzw. diese relevante Differenzierungen terminologisch erfassende Unterscheidung: Es gibt einfache Melodien, die nicht modulieren und solche, die offenbar als die chromatischen — im modernen Sinne — Töne aus mehr als drei Skalentranspositionen verwenden. Das ist offensichtlich eine für die Praxis wesentliche Betrachtungsweise, sozusagen die Frage, wieviele —

im modernen Sinne — chromatische Töne in einer Melodie auftreten, denn nur in Bezug auf eine musikalisch als Einheit verstandene Erscheinung hat eine solche Differenzierung einen Sinn (as ist nicht zu verwechseln mit den einfachen Vorzeichen z. B. von *es-moll*! Es geht um die Anzahl von Alterationszeichen, die nicht in der Ausgangstranspositionsskala vorgegeben sind). Wie oft wird in dieser Melodie moduliert? Das ist die Frage, die der Terminologie hier unterliegt. Dabei ist ersichtlich völlig irrelevant, ob die jeweilige Melodie, deren Struktur entsprechend bestimmt wird, in Lydischer, Dorischer oder sonst welcher Ausgangslage gesungen wird.

Ptolemaeus interessiert dies natürlich nicht, der Begriff *ἐμμετάβολον* scheint, ausweislich des Index in Dürings Ausgabe nicht verwendet zu werden⁵²¹.

Damit aber wird die Darstellung wesentlich von der Frage eines Ausgangssystems und dessen „dynamischer“ Chromatisierungen — in modernem Sinne verstanden — an sich bestimmt; ob und wie eine „Gleichzeitigkeit“, d. h. ein Auftreten von mehreren, verschiedenen solchen Skalentranspositionen stattfindet, ist irrelevant. Damit aber dürfte man wohl schließen, daß der Begriff des *σύστημα ἀμετάβολον* auch in der Aristoxenischen Tradition seinen Ort haben kann, und da das normale Tonsystem meint, nicht etwa ein aus wundersamen Gründen sich durchgesetzt habendes Urdorisch — Aristoxenus dürfte die Unterschiede der *ἁρμονίαι* durch die drei Genera erfaßt haben, nicht durch eine künstliche Reduktion aller Skalentranspositionen auf eine einzige Doppeloktav; auf eine so absonderliche Idee kann er gar nicht geraten sein — und das wiederum läßt zusätzlich daran zweifeln, daß die Darstellung der Skalentranspositionen, die man nur bei Ptolemaeus,

⁵²¹ Angesichts anderer Belege und der Wendung von Ptolemaeus, ed. Düring, S. 52, 11, τὸ καλούμενον ἀμετάβολον σύστημα, erscheint es doch fraglich, ob *Ptolemy calls the double octave ... the 'unmodulated' (ametabolon) sustēma*, Barker, *Scientific Method*, S. 105, so akzeptiert werden kann: Ptolemaeus könnte hier doch offensichtlich einen bestehenden Begriff übernehmen, den er zudem noch anders anwendet, z. B. durch „Verzicht“ auf die terminologische Opposition, als andere Zeugnisse: Ptolemaeus verwendet das gleiche Ausgangssystem, das übliche Zweioktavsystem (modulo des Nachweises der Überflüssigkeit von *b/h* als Alternative), und muß dann die sich aus seinem Ausschnitt ergebenden intervallischen Verschiebungen nicht direkt als Ergebnisse der Transposition (und Oktavierungen), sondern als andere diatonische Intervallfolgen im identischen Ambitusrahmen definieren, ohne klar darauf hinzuweisen, daß es sich hier einfach um einen Ausschnitt handelt, die verschiedenen Beschreibungen also äquivalent sind. Man darf dies wohl als wissenschaftliches Desiderat im Denken von Ptolemaeus ansehen.

nicht einmal bei Boethius, in dieser Reduktion finden kann, irgendeinen Bezug auf ursprüngliche Stimmungssysteme haben könnte.

Die Idee der Differenzierung zwischen *thetischen* und *dynamischen* Benennungen der skalischen Töne — was, wie gezeigt, deshalb funktioniert, weil bei sieben Skalentranspositionen eben ein Ton als fester Rahmen bleiben kann — bedeutet ja nichts anderes als die Feststellung, daß die Transpositionen die jeweiligen Töne der Skala alle verschieben, nur eben reduziert auf eine einzige Doppeloktav, also auf einen Ausschnitt. Und da wirkt nun die Motivierung dieser Unterscheidung, ihre Einführung kaum natürlich, ed. Düring, S. 52, 14:

Τὸν γὰρ ἕτερον τῶν ἐν τῷ δις διὰ πασῶν δύο τόνων ἀπὸ τῆς θέσει μέσης ἐκλαβόντες καὶ παραθέντες αὐτῷ καθ' ἑκάτερον μέρος δύο τετράχορδα συνημμένα τῶν ἐν τῷ ὅλῳ τεσσάρων, εἶτα τὸν ἕτερον τόνον τῷ λοιπῷ καὶ βαρυτάτῳ τῶν διαστημάτων ἀποδόντες, μέσῃ μὲν τῇ ὀξυτέρας διαζεύξεως, καὶ παραμέσῃ τὸν ὀξύτερον, προσλαμβάνομενον δὲ καὶ νήτην ὑπερβολαίων τὸν βαρύτερον τῆς βαρυτέρας διαζεύξεως, ...

Die Beschreibung des gemeinten Sachverhalts erscheint etwas kompliziert, betrifft aber eigentlich nur eine Trivialität. Ptolemaeus nimmt als wesentliches Merkmal des Ausgangssystems die beiden diazeuktischen Töne, also das Intervall zwischen Mese und Paramese und Proslambanomenos und Hypate Hypaton; davon nimmt man eines, verabsolutiert es sozusagen, setzt die zwei konjunkten Tetrachorde nach oben bzw. nach unten an dieses Intervall an und verfügt dann über die zweite Diazeuxis nach der Maßgabe der normalen Relationen des *σύστημα τέλειον*, das ja nur eine bestimmte Folge von konjunkten Tetrachorden und Ganztönen kennt. Daß die Beschreibung klar wäre, wird man kaum behaupten können, daß sie notwendig ist, ergibt sich aus dem Verzicht von Ptolemaeus auf die Eigenschaft des Aristoxenischen bzw. eben auch der Praxis eigenen Gesangsystems, ein System der Systeme zu sein, das seine eigene Ordnung hat, im Fall des endgültigen Systems der Systeme eben den Halbtonabstand. Da kann man einfach feststellen, daß die Mesen um so viele Halbtöne verschoben sind, wie jeweils konkret gemeint. Dieses Prinzip wäre aber auch, wie dies das klare Schema von Boethius zeigt, bei einer beschränkten Anzahl von Skalentranspositionen brauchbar, man nimmt dann eben als Ordnungssystem die (von unten gerechnet) Folge von $1\ 1\ 1/2\ 1\ 1\ 1/2$ als Ordnung des Systems der Systeme, die zwangsläufig eine Vermehrung der verfügbaren Töne mit sich bringt —

man benötigt dazu ja wohl nicht die etwas umständlichen Erklärungen von Barker, *Ptolemy's Harmonica*, S. 170 f. Man hat, nun sozusagen diatonisch reduziert, eine Folge von Transpositionsskalen, leichter verständlich und darstellbar als das Modell von Ptolemaeus.

Was Ptolemaeus in dem obigen Zitat tut, ist also nichts anderes als eine abstrakte Beschreibung der Ordnung des *σύστημα τέλειον* sozusagen als Struktur an sich, als Intervallfolge, die, was er aber nicht klar genug formuliert, auch jeweils partiell oktaviert, bzw. dem Ausschnitt einer Doppeloktav angepaßt werden kann. Natürlich ist das gemeint, was Barker, *ib.*, S. 166, oder Düring in seiner Übersetzung bzw. seinem Kommentar, S. 228, darstellt, die zyklische Vertauschung der Ton- bzw. Saitennahmen; nur, Ptolemaeus sagt dies an der zitierten Stelle nicht; und für die Bewertung seiner wissenschaftlichen Fähigkeit ist ja nicht eine einfache Substitution des Gemeinten — das ist trivial —, sondern seiner Darstellung wesentlich; so sehr auch Barker, *ib.*, S. 107 ff., diese Darstellung als klar und konzis bewertet, ebenso klar ist, daß es auch für die Antike eine Möglichkeit der Strukturbeschreibung hätte geben können, die das Gemeinte sehr viel einfacher erkennen läßt: Man hätte z. B. die graphische Darstellung von oder bei Boethius, ed. Friedlein, *Descriptio II. pag. 343 addenda*, nutzen können, um daraus ein Zweioktavsystem auszuschneiden bzw. das reduzierte System von Ptolemaeus als Ausschnitt aus diesem größeren zu erklären. Das tut Ptolemaeus nicht — eben aus der hier zu weit reichenden „Dogmatik“ der Absolutsetzung des Ambitus von zwei Oktaven.

Diese bedeutet allerdings auch eine Erkenntnis, die alle anderen Quellen zur *μεταβολή κατὰ τόνον* nur implizit enthalten: Die wesentliche Leistung dieser Modulationen besteht nicht in der tonräumlich verschobenen Wiederholung des Gleichen, nämlich des Grundsystems, sondern darin, daß diese Verschiebungen zusätzliche Töne generieren, also das vorher diatonische (chromatische/enharmonische) Arsenal von Tönen chromatisierend — im modernen Sinne — bereichern, also, wie gesagt, einen eigenen Sinn haben, die Ordnungsfaktoren des Systems der Systeme. Daß Ptolemaeus diesen Sachverhalt verstanden hat, ist klar, er rationalisiert ihn auch adäquat, seine Formulierungen allerdings sind nicht klar genug — ein Blick etwa auf das 2. betreffende Schema von oder bei Boethius läßt durch die klare graphische Darstellung der jeweiligen intervallischen Abstände, Halb- oder Ganzton, und die notierten Tonbuchstaben eindeutig erkennen, was hier an zusätzlichen Tönen generiert wird, daß also jede Transposition jeweils chromatische — in modernem Sinne

— Töne hinzufügt, die auch konkret, eben durch die Notationsbuchstaben als reale, ausführbare Töne zu erkennen sind.

Warum Zarlino den Sinn dieser Modulation nicht verstanden hat, ist angesichts dieser Tabelle eigentlich unverständlich, sie gibt klar zu erkennen, daß für alle chromatischen — in modernem Sinne — Töne jeweils ein eigenes Tonzeichen existiert, was durch die graphische Kennzeichnung der Halb- und Ganztonunterschiede noch verdeutlicht wird; klar wird auch, welche solchen Töne jede Transposition hinzufügt, und daß von diesen Hinzufügungen der gesamte verfügbare Tonraum betroffen ist, die Tonzeichen gehen durch! Gegenüber der Potenz dieses Schemas erscheinen die Formulierungen von Ptolemaeus dann doch etwas sehr umständlich und nicht immer klar. Es sei aber festgehalten, daß Ptolemaeus mit seiner expliziten Unterscheidung der identischen Transposition und dem eigentlichen Sinn der Modulation *κατὰ τόνον* diesen als einziger erfaßt und rationalisiert hat. Da kommt es auf gewisse Unklarheiten in der Formulierung sicher nicht mehr an — und Mittelalter wie Renaissance hätten aufgrund des Schemas von Boethius und der Ausführungen und Schemata von Ptolemaeus eigentlich begreifen müssen, was der Sinn dieses Systems der Systeme eigentlich ist; dazu hätte schon das Schema bei Cassiodor ausreichen können, ja müssen, erst recht, nachdem man über die antiken Texte verfügte.

Wer eigentlich auf die Idee gekommen sein sollte, diese Art von *σύστηματα* so zu deuten: *to distinguish systēmata ... for instance by their relative pitches, is bound to appear misguided, since from Ptolemy's perspective he will be treating systēmata as different when they are 'really' just the same, merely located in different parts of the system ...*, wie Barker den trivialen Sachverhalt umschreibt, daß *σύστηματα* von Aristoxenus an klar als komplexe Intervallkombinationen anzusehen sind, die sich durch die Verschiedenheit ihrer konstituierenden elementaren Intervalle unterscheiden, wie eben die Oktavgattungen, die bei Aristoxenus auf jeweils verschiedenen Stufen der Skala verwirklicht sind (was natürlich auch, im Rahmen der Möglichkeiten der Aristoxenischen Transpositionsskalen, chromatisch, in modernem Sinne, repräsentierbar ist, wie in dem oben angeführten Schema alle Oktavgattungen auf jeweils einen festen Ton rücktransponiert erscheinen müssen); wogegen die Ptolemaeischen Systeme in dem betreffenden Zusammenhang natürlich unveränderbare Systeme, d. h. deren Darstellung durch, z. T. zwangsläufig chromatisch verschobenen Stufen der Grundskala bedeuten, wie dies am oben notieren Schema leicht zu sehen ist.

Offensichtlich beachtet auch Barker nicht, daß das Wesentliche des Aristoxenischen Systems der Transpositionsskalen darin besteht, daß es sich um ein System von Systemen handelt, daß also durch die Skalentranspositionen mehr Töne verfügbar sind — und genau darauf verweist ja auch die zitierte Differenzierung von Cleonides: Mit zwei, drei oder noch mehr Modulationen in einer Melodie hat man einfach mehr Töne verfügbar als ohne Modulation — genau diese Töne kann man aber auch durch nur sieben Transpositionen des einen *σύστημα τέλειον* erhalten, das ist die Erkenntnis von Ptolemaeus, der, vergleichbar offenbar Barker, nicht sieht, daß der Praxis mit sich oktavierend wiederholenden Transpositionsskalen besser gedient ist.

Das, die Verfügbarmachung von mehr Tönen, die dennoch jeweils in diatonischen — modulo (antiker) Chromatik bzw. Enharmonik — Grundskalen geordnet sind⁵²². Was man allerdings beachten sollte, ist der Umstand, es sei nochmals wiederholt, daß nicht einmal Boethius die umständliche Methode des Ausschneidens als Darstellungsmittel der Transpositionsskalen, die in Wirklichkeit nur Skalentranspositionen sind, Transpositionen der identischen Skala, von Ptolemaeus übernimmt, was wie bereits angesprochen, nicht darauf verweist, daß Boethius nicht doch auch „Zwischentexte“ und nicht nur den Originaltext von Ptolemaeus benutzt haben könnte, bzw. daß man eine Nutzung des Ptolemaeischen Originals nachweisen müßte: Die Darstellung von oder bei Boethius jedenfalls ist wesentlich leichter zu verstehen als

⁵²²Prinzipien wie die der Tonalität sind übrigens hier nicht so einfach einzusetzen, diese Terminologie leitet sich ab aus der Konzeption der Kirchentöne, für die Sachverhalte wie *finales* etc. Das sollte man beachten, ehe man wie Barker, ib., S. 167, diese Bezeichnungen zur Verdeutlichung der *dynamischen* Namen anwenden will: Weil die Töne des *σύστημα τέλειον* klar gegeben sind, würde es keinerlei Erleichterung des Verstehens von Skalentransposition bedeuten, würde man die Töne einfach abzählen; was eine Mese ist, ist trivial, nämlich ein Ton, der ganz bestimmte skalische Kontextbedingungen besitzt; und da alle Töne der Grundskala in solcher Ordnung stehen, kann und muß man sie trivialer Weise alle auch in *dynamischem* Sinne verwenden, wenn man die Transpositionen so wie Ptolemaeus darstellen will. Mit *finales*, die ja funktionale Repräsentanten einer Tonart sein sollen, hat das nichts zu tun, die Stellung eines jeden Tons im *σύστημα τέλειον* ist vom intervallischen Kontext, sowie der Stellung in oder zu einem der Tetrachorde fest gegeben, melodische Funktionalität wie eine Tonika oder *finalis* kommt diesen Tönen gerade nicht zu, wenigstens in der Theorie. Und der Versuch eines Nachweises, daß auch die antike Melodik etwas wie *finales* kannte, dürfte angesichts der erhaltenen Denkmäler gewisse Probleme bereiten!

die von Ptolemaeus, aber natürlich äquivalent, sie stellt nichts anderes dar als eine Auswahl aus dem System der Systeme nach Aristoxenus.

2.11.1.4 Beispiele von leiterfremden Tönen und verschiedenen μεταβολαι in den musikalischen Denkmälern

Wenn hier von *musikalischen Denkmälern* der Antike gesprochen wird, wie dies für alle Kenner selbstverständlich ist, so leitet sich die Berechtigung zum Gebrauch dieser Bezeichnung (wie auch die des Komponisten für den *μελοποιός*) aber nicht nur aus der Natur der Sache, sondern auch dem eindeutigen Zeugnis von Boethius ab, das die *Schule von Georgiades* wie nicht wenige Quellenaussagen so strikt vernachlässigt. Weil man zangsläufig die musikalische Wirklichkeit, hier die Frage der Nutzung der Transpositionsskalen in der überlieferten Musik als Maßstab der Beurteilung des vornehmlich von Ptolemaeus Gemeinten und der Formulierung dieses Gemeinten nehmen muß, wird man die Erscheinung „leiterfremder“ Töne in der Notation der musikalischen Denkmäler betrachten müssen.

Hier nun ergeben sich gewisse Schwierigkeiten, weil hinsichtlich der klaren Systematik des antiken Notationssystems mit seinen jeweils drei Zeichen für einen bestimmten intervallischen Kontext nicht alle erhaltenen Beispiele entsprechend klar interpretiert werden können. Zunächst ist das Faktum zu beachten, daß die Notation nur zwischen Diatonisch und Chromatisch, nicht aber zwischen Chromatisch und Enharmonisch unterscheidet; daß Alypius auch für letzteres eigene Tabellen angibt, ließe sich aus der späten Zeit auch als eigene, sekundäre und vor allem formalistische Vervollständigung erklären, denn die Zeichen haben den Unterschied zwischen Chromatisch und Diatonisch, nicht aber den von Chromatisch und Enharmonisch als Bezeichnetes.

Als Beweis dafür, daß das Enharmonische in den Formen, wie es die Theorie überliefert, wirklich bestanden hat, kann dieser Mangel einer Differenzierung des Unterschieds von Enharmonisch und Chromatisch in der Notation ja wohl kaum angeführt werden. Zu beachten ist hier auch, daß das wesentliche Merkmal des Unterschieds zwischen Enharmonisch und Chromatisch, wie es schon Spataro gesehen hat, vielleicht nicht in dem so „aufregenden“ Nebeneinander von Halbton- und Viertelton-*πύχνον* gelegen haben muß, sondern in dem Kontrast zwischen kleinem und großem Terzsprung; der aber war auch allein im Chromatischen darstellbar —

daß die Theorie unter dem Systemzwang der Vollständigkeit die jeweils identische Anzahl von Tönen im Tetrachord behauptet haben könnte, ist jedenfalls auch angesichts der, vielleicht, alten *ἀρμονίαι* bei Aristides Quintilianus keine so absurde Annahme, wie dies für die heutige Vorstellung erscheinen muß: Die Schilderung des Scheiterns des Versuchs von Vicentino und seiner Schüler bei V. Gallilei jedenfalls ist nicht gerade geeignet, die Existenz von Vierteltönen als korrekt gemessenen skalisch klar definierten Bildungen in der antiken Praxis zu beweisen; schließlich berichtet Gallilei ja von ausführlichen Versuchen, diese Vierteltöne wirklich zu konkretisieren.

Wenn diese Skepsis zu ketzerisch erscheinen sollte, dann sollte beachtet werden, daß sich die verschiedenen *Färbungen* der drei Gattungen des Pyknon bei Aristoxenus restlos aus Zwängen der Vollständigkeit einer Zahlenreihe erklären lassen, also aus übergeordneten, abstrakten, nicht notwendig von der Praxis vorgegebenen Prinzipien, also von etwas wie Systemzwang, hier der Vollständigkeit einer Zahlenfolge — daß auch die antike Musiktheorie, selbst die von Aristoxenus in erheblichem Maße von solchen abstrakten Kriterien abhängig ist, also nicht jede angegebene Struktur notwendig die musikalische Wirklichkeit repräsentieren, d. h. von ihr abgeleitet worden sein muß, können auch die Berechnungen der verschiedenen Sorten des Diatonischen von Ptolemaeus eigentlich nahelegen — sicher kann man an sich die Unterschiede der vielen „Ganztöne“ hören, die Frage ist nur, ob man daraus eine musikalische Praxis ableiten kann. Die Unterscheidung leistet das Ohr als physikalisches Meßinstrument, hier der Differenzierung von Tonhöhenunterschieden, was nicht gleichzusetzen ist mit seiner Fähigkeit zum musikalischen Hören, also musikalischer Gestaltbildung⁵²³: Ob also die Erörterungen von Gallilei über die korrek-

⁵²³Wie bereits an anderer Stelle bemerkt, arbeitet auch die Sprache als Nachrichtenträger mit einem System sozusagen sehr diskreter Klangmerkmale, mit Phonemen als Klassen mit einer großen Fülle an Repräsentanten, aber auch deutlich „getrennten“ Merkmalen, wesentlich ist die Existenz leicht faßbarer Merkmale, d. h. ein ausreichender Grad an Diskretheit der elementaren Klangfaktoren. Genauso kann das diskrete Tonsystem als Voraussetzung der in der westlichen Musik kompositorisch so weitreichend ausgenutzten Fähigkeit zur musikalischen Gestaltbildung gesehen werden. Ob und wie weit vergleichbar komplexe Gestaltbildung auf verschiedenen hierarchischen Ebenen auch mit kontinuierlich variablen Tonhöhenfolgen möglich ist, wäre also zu überprüfen, was hier nicht interessiert: Die Diskretheit der Tonhöhenklassen als Äquivalenten der Phonemklassen ist in der klassischen westlichen Musik die Grundlage aller Gestaltbildung; vgl. auch Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil I, *HeiDok* 2008, S. 135 ff., wo es um die der Georgiades-Epigonie

te Berechnung des modernen Diatonischen und der sich aus der Mehrstimmigkeit zwangsläufig ergebenden Fülle von verschiedenen Ganztönen wirklich die musikalische Praxis in irgendeiner Weise betroffen haben könnten, sollte wenigstens nicht einfach als so sicher angenommen werden, wie dies z. B. Pöhlmann-West, *Documents of Ancient Greek Music*, S. 38, zur Erklärung von „unregelmäßigen“ Zeichen tun.

Auch hier gibt es ja nicht den geringsten Hinweis darauf, daß diese vielen Arten des Diatonischen nicht eine, eben systemgezeugte, Erfindung von Aristoxenus sind, dem hier Ptolemaeus natürlich durch „Berechnungen“ folgen muß — nur, wo sagt Ptolemaeus eigentlich, wo er in der Wirklichkeit der aktuell erklingenden Musik sechs verschiedene Arten des Diatonischen gehört haben könnte: Das ist keine methodisch absurde Forderung, sondern nur ein Hinweis darauf, daß auch dafür eine notationsmäßig klare Bezeichnung nicht gegeben ist, also gefragt werden muß, ob eine Notation, die von ihrer, leicht verständlichen Systematik her, von vornherein nur diatonisch und chromatisch bezeichnet, nachträglich enharmonisch „interpretiert“ werden kann. Darauf ist noch einzugehen.

Aus diesen hier nur angedeuteten, wie gesagt sicher etwas ketzerischen Gründen wird im Folgenden strikt den Angaben der Notation gefolgt, also die Voraussetzung gemacht, daß die Notation nur zwischen Diatonisch und Chromatisch unterscheidet, und daß das Auftreten von systematisch nicht leicht oder gar nicht verständlichen Notenzeichen, d. h. z. B. Noten außerhalb ihres korrekten Kontexts in einem der *τόνοι* nicht sofort als Hinweis auf besondere Viertel-, Dreiviertel- und sonstige solche Töne verstanden werden kann, sondern daß sich aus solchen Sachverhalten vielleicht die Notwendigkeit ergibt, nach mit der Systematik vereinbaren Gründen zu fragen. Hinzu kommt noch die Beachtung einer trivialen Beobachtung: Die Notation ist zwar kompatibel mit den *τόνοι*, aber nicht von dieser ableitbar, ihre Systematik ist anders, wie Verf. an anderer Stelle klargestellt hat, *Ibn al-Munaǧǧim*, S. 250 ff. (die spezielle, musikwissenschaftliche Version des Drei-Affen-Prinzips, *Nichts Sachbezogenes hören, Nichts Sachbezogenes lesen, Nichts Sachbezogenes sagen*, verbaut

so teure, geradezu den Rang eines ewig gültigen Glaubenssatzes repräsentierende „grundlegende“ Unterscheidung zwischen südlich vokal heulend und nordisch instrumental diskret geht. Für Th. Mann muß also das südlich, vokal heulende Prinzip teuflisch gewesen sein, eine interessante Beziehung zwischen dem Träger des Pour le mérite Georgiades und dem Nobelpreisträger Th. Mann, die noch der Erforschung durch Gläubige erwartet.

dem betreffenden Beitrag zu Zaminers Musiktheoriegeschichte den Zugang zu Problemerkörnungen so verbaut, daß darin zu eben den betreffenden Problemen der Relation der ursprünglichen arabischen Musiktheorie, also vor griechischem Einfluß, und der antiken Musiktheorie so gar nichts gesagt wird, z. B. auch dazu, was und ob von der Theorie von Aristoxenus bei „den“ Arabern rezipiert worden sein könnte, stattdessen muß man Falsches über die mit antiker Musiktheorie unverbundenen „großen Liederbücher lesen; wenn aber Unkenntnis der betreffenden Literatur in beiden Sprachen und der betreffenden Literatur mit der Verweigerung der Kenntnisnahme eigentlicher, allerdings schwieriger echter Probleme zusammenkommen, muß man doch wieder nur Ergebnisse der mediävistischen Musikwissenschaft der Zukunft voraussetzen müssen, also keine; vgl. die Erörterung der so revolutionär bahnbrechend wegweisenden Ansätze zu einer totalen Neukonzeption mediävistischer Musikwissenschaft in Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 42 ff.).

Dies ist jedoch nur die Angabe der notwendigen Voraussetzungen, was hier eigentlich gefragt werden soll, ist, ob und inwieweit das, was man als jeweils *leiterfremde* Töne bezeichnen kann, immer nur und ausschließlich durch *τόνοι*, also *μεταβολή κατὰ τόνον* erklärbar ist — abzusehen ist dabei natürlich von *μεταβολαὶ κατὰ γένος*, denn auch diese kann in bestimmten Umfang chromatische — in modernem Sinne — Töne liefern (für die Wiedergabe in modernen Tonbuchstaben wird der Ansatz von C. v. Jan verwendet; ebenso wird zur Kennzeichnung der Alternative eines im Tetrachord chromatischen bzw. eines diatonischen Tons für den ersteren die runde, für den diatonischen die eckige Klammer verwendet; unterstrichene Töne sind *ἑστῶτες*; Tonbuchstaben ohne Zusatzzeichen bedeuten Töne, die für Chromatisch und Diatonisch gleich sind, nicht aber für Enharmonisch).

Hier nun leistet die zitierte Ausgabe hervorragende Dienste. Im Fragment aus Euripides' *Orest*, ib., Nr. 3 (wo allerdings enharmonisch übertragen wird, denn das „muß“ des Alters wegen ja so sein — das ist aus der Notation gerade nicht abzuleiten! —, was den Sänger zur Ausführung einer enharmonisch verminderten Quint zwingt; ein Intervall, das von Aristoxenus her zu begründen wohl nicht ganz leicht fallen würde, und dem im Verlauf dann noch ein Tritonus folgt!), finden sich die Zeichen der mittleren, diazeuktisch verbundenen Tetrachorde des lydischen *τόνος*, also *[G] a b (h) d — e f (fis)*; in der Instrumentalnotation begegnen als zusammenhängende Tonfolgen noch die Töne *(Fis) (h)*.

Das vorherrschende Genus ist also Chromatisch, nur der tiefste Ton der vokalen Notation bringt einen diatonischen Ton hinzu, wogegen die instrumentale zweitönige Wendung auch bei diesem Ton die chromatische Alternative bringt: Der ja nur im Fragment den tiefsten Vokalton darstellende Ton *G* ist also eine „Alterierung“ durch *μεταβολή κατὰ τὸ γένος*, wie es in der Theorie auch ausdrücklich angeführt wird, z. B. auch bei Ptolemaeus. Daß man deshalb an eine der von Aristides Quintilianus angeführten *ἄρμονίαι* denken müsse, erscheint keine notwendige Annahme; wesentlich ist der Umstand, daß dezidiert die kleine Terz verwandt wird, allerdings mit einem alterierten Einschubton, so daß die Tonfolge *Fis G a b h d e f fis* belegt ist; man wird nichts anderes folgern können, als daß schon durch diese Art der *μεταβολή* die Anzahl der Töne vermehrt werden kann, und daß ein kompositorischer Effekt darin beruht, daß durch den — vom herrschenden chromatischen Genus her gesehen! — alterierten, diatonischen Ton, *G*, die Mese eine Unterquint erhält (was sie im Chromatischen Genus nicht hat).

Setzt man den Ton *Fis* voraus, der instrumental ja erhalten ist, könnte man diese Bildung als Verschränkung zweier chromatischer Tetrachorde beschreiben: $\langle F \rangle$ *Fis G, b, h d*, eines Dorischen und eben des Lydischen. Da hier aber eine Modulation nach dem Genus vorliegt, benötigt man eine solche Erklärung nicht (natürlich kann man alle chromatischen — moderne Terminologie — Töne durch *μεταβολή κατὰ τόνον* erklären, z. B. wie Ptolemaeus auch *b/h*).

Wesentlich komplizierter erscheint das Auftreten eines vom *τόνος* her gesehen unpassenden Zeichens im Nr. 5 der angeführten Ausgabe, wo die Töne *As (a) [b] c des (d) f* — Vokalnotation — erscheinen, also die beiden chromatischen oberen Tetrachorde des Hypodorischen Systems nebst einer Anreicherung durch den diatonischen Ton *b*. Den Anfangston *G* kann man sicher voraussetzen. Damit aber nicht genug tritt noch das Zeichen *N* auf (sogar sehr häufig), das als oberstes Zeichen einer Dreiergruppe — $O \Xi N$, der man sukzessive etwa im *Ionius* als Zeichen von *mese*, *trite* und *paranete* des *tetrachordum coniunctum* begegnet, also nach Jan, *h c (cis)*⁵²⁴ — zwei Bedeutungen haben kann, nämlich *c* oder *cis* (letzteres z. B.

⁵²⁴Die Zählung der Töne in jeweils einer Dreiergruppe wird, abgeleitet von der parallelen Instrumentalnotation, tonräumlich von unten nach oben gerechnet. Die vokale Notation geht formalistisch die andere Richtung. Man sollte beachten, daß beide Notationen das identische Bezeichnete haben, also ausschließlich graphisch verschiedene Zeichen des gleichen Bezeichneten sind. Tiefe Erörterungen darüber, daß „die“ alten Griechen Vokal- und

als *paranete synemmenon* des *Dorius*); und das außerdem im Hypodorischen nicht enthalten ist. Der Ton *c* ist vorhanden, die Entsprechung — und die Notation muß man so sehen — von *cis* ist mit *des* ebenfalls vorhanden⁵²⁵, so daß die eigentliche Bedeutung des Tonzeichens hier nicht anwendbar zu sein scheint. Naheliegend ist von der Tonfolge her, daß man die Tonfolge *As a b c* — im modernen Sinne verstanden — vollständig chromatisieren wollte, also die Folge *As a b h c* haben wollte.

Nur, genau das leistet das zusätzlich verwendete Zeichen im Rahmen der Systematik der Notation nicht. Pöhlmann-West folgern daraus einfach, *ib.*, S. 25, *this is symptomatic of the inadaequacy of handbook theory to accomodate the modal variety of actual music ...*, was angesichts der Systematik des Bezeichneten und der Eindeutigkeit der Zuordnung der Zeichen zu dem Bezeichneten unhaltbar erscheint: Man kann nicht auf dieser Systematik basieren, um dann, wenn Verstöße dagegen auftreten, die Unzulänglichkeit dieser Systematik behaupten — denn wer sollte eigentlich wissen, was die Zeichen bedeuten, wenn man nach Belieben irgendwelche Zeichen in irgendwelcher Bedeutung einfügen kann: Das System der antiken

Instrumentalmusik nicht als das Gleiche sehen, bzw. hören konnten, sind also unangebracht, zumal die Theorie dem identischen Bezeichneten beider Notationen entsprechend natürlich nur eine Tonleiter, nur Intervalle an sich etc. kennt. Jedenfalls scheint nicht einmal der Georgiadesianer Morent zu postulieren, daß die Vokalnotation vielleicht im Sinne eines jeweiligen „Ein-öder auch „Ausheulens“ des betreffend vokal notierten Tons bedeuten würde, sozusagen eine Spezialnotation für „schluchzende“ Tenöre; zu was diese offenbar heilige Schulmeinung führt, kann man in Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, 1.3, *Neuestes zu DAS INSTRUMENTALE und DAS VOKALE*, S. 125 ff. Was Musikwissenschaft doch alles sein kann — außer Wissenschaft!

⁵²⁵Natürlich ist die Notation wie auch die Theorie von Aristoxenus nicht rational „wohltemperiert“ im Sinne der berechneten gleichschwebenden Stimmung — Aristoxenus konnte an die dazu notwendige Voraussetzung $\sqrt[12]{2}$ in seinem Modell gar nicht denken, weil er strikt voraussetzt, daß die Wahrnehmung von Intervallen nichts mit Proportionen zu tun haben kann, was ja auch zutrifft.

Implizit ist die Theorie wie auch die Notenschrift aber natürlich gleichschwebend temperiert, sechs Töne ergeben eine Oktav, zwölf Halbtöne ebenfalls — eine solche Aussage ist im Pythagoräischen Modell falsch, im Aristoxenischen jedoch selbstverständlich; aber genau das ist die Formulierung der gleichschwebenden Stimmung, die eben „nur“ in mathematische Formulierung umzusetzen ist — und genau das, es sei wiederholt, konnte Aristoxenus nicht tun.

Notenzeichen ist ein eindeutiges und klares System, das nicht der Pedanterie eines Handbuchs entspringt, sondern dem System des Bezeichneten, und das kann nicht einfach verändert werden, weil es dann zerstört wird.

Zunächst muß man doch wohl fragen: Was sollte man machen, wenn man tatsächlich hier den Ton *h* haben wollte, den es im Hypodorischen nicht gibt? Gibt es ein Zeichen für diesen Ton? Ja, das gibt es, nämlich das Zeichen O, das zudem noch als erster Ton einer Dreiergruppe unveränderbar den Ton *h* bezeichnet (wie in der oben angegebenen Dreiergruppe).

Es bestand also überhaupt kein Grund, nicht dieses Zeichen zu wählen, wenn man orthographisch korrekt an der genannten Stelle einen Halbton haben wollte.

Warum greift der Notator dann aber — wenn man, was plausibel ist, als Bezeichnetes den Ton *h* annimmt — zum dem systematisch gesehen eindeutig falschen Zeichen N, einem Zeichen, das der gleichen Dreiergruppe wie O angehört, nämlich als drittes Zeichen. Tut er dies wirklich nur, um dem Handbuch zu widersprechen; eine etwas absurde Vorstellung. Denkbar wäre dagegen, daß der Notator die Notation nicht ausreichend beherrscht hat und zu dem Zeichen greift, das auch im Alphabet direkt unter, d. h. tonräumlich, dem Zeichen (und damit Ton von) M aus der Dreiergruppe M \wedge K, *C Cis D*, nämlich dem *stehenden* Ton *c* steht? Die Vokalnotation bildet also die Folge O Ξ N, M \wedge K, aufsteigend notiert, also für *h c cis, c cis d*, modulo der generischen Bedeutung: Dabei folgen diese sechs Zeichen in einem *τόνος* nie hintereinander, die zweite Dreiergruppe begegnet etwa im *Phrygius*: N M kann daher als Folge in keinem *τόνος* begegnen. Als Modulation im *tonus* hat eine solche Folge aber auch keinen Sinn,

Das antike Notensystem ist partiell kontextabhängig, wie bei den jeweils dritten Zeichen einer Dreiergruppe, partiell aber genau wie das mittelalterliche System der Tonbuchstaben exakt geregelt. Aber auch die kontextabhängigen Zeichen können nur im Raum des jeweiligen Pyknon variabel sein, also ein variables Bezeichnetes haben, etwa einen Ganzton unter der Tonstufe des 1. Zeichens seiner Dreiergruppe kann ein jeweils drittes Zeichen ebensowenig bezeichnen wie einen Ton, der weiter als einen Ganzton über dem vom jeweils 1. Zeichen bezeichneten Ton gerechnet steht. Würde man für jedes Zeichen, das in einer Quelle nicht in dieses Schema paßt, Sonderbedeutungen erfinden (wollen), würde man nicht nur ein wie gesagt hinsichtlich des Systems des Bezeichneten völlig klares und nicht variables Zeichensystem

zerstören, sondern vor allem letztlich jede Übertragungsmöglichkeit vernichten.

Wie soll man so eindeutig festgelegte Zeichen plötzlich irgendwie variabel deuten können, und wer soll dann wissen, was eigentlich gemeint sein könnte? Man wird also in dem betrachteten Fall zwangsläufig von einem Fehler des Notators sprechen müssen, von einem Fehler, der sich aber aus einer nicht korrekten Interpretation der Zeichen sozusagen aus seiner Gestalt heraus erklären ließe, wenn man nicht noch eine andere Möglichkeit der Erklärung finden kann. Und hier ist eine Schwäche des Systems der Vokalnotation zu konstatieren, die klare Gliederung in Dreiergruppen ist in der Vokalnotation kaum zu erkennen — daß aber das System des Bezeichneten essentiell auf diesen Dreiergruppen basiert, läßt die Instrumentalnotation nicht zu einer Marotte eines Handbuchs werden, der eine irgendwie höher zu wertende freie kompositorische Wirklichkeit gegenüberstünde, sondern zu einer graphisch adäquaten Entsprechung des Bezeichneten (bei Zeichensystemen solcher Klarheit muß man leider gewisse Fachterminologie gebrauchen — die Arbeit des Verf. *Ibn al-Mungağğim* gibt hier die ausreichenden Informationen). Ein solcher Irrtum ist also wenn auch nicht entschuldbar, so doch erklärbar. Notationsmäßig liegt klar ein Fehler vor. Daß noch eine andere Erklärung denkbar ist, wird unten gezeigt.

Wieder ein anderes Problem hinsichtlich einer nicht korrekten Nutzung der Zeichen ergibt sich aus den in Nr. 6 der genannten Ausgabe verwendeten Zeichen; auch darin gibt es Zeichen, die nicht in den dem überwiegenden Teil der Zeichen zuzuordnenden *τόνος* passen. Insbesondere fällt dabei auf, daß die Zeichenbedeutung offenbar nicht alle verfügbaren Zeichen in dem betreffenden *τόνος* verwendet, sondern offenbar Zeichen aus anderen Skalentranspositionsreihen verwendet; ein Ersatz, der zwar nicht ausgeschlossen ist, aber auffällt. Da die meisten Zeichen der Folge des Hypodorischen entsprechen, nämlich als Gruppe, wird man anders als Pöhlmann-West, *ib.*, S. 39, *We should attempt to evaluate the music on its own terms, without assuming that the choice of notation-key is more than arbitrary*, die Grundlage in einem *τόνος* suchen müssen, denn wie anders soll man eigentlich die Zeichen übertragen? Man wird also für die Folge Υ (T) [Π] M Λ Γ folgern müssen, daß die Grundlage der Melodie das Hypodorische ist.

Damit hat man eine *μεταβολή κατὰ γένος*, nämlich die Töne *As (a) [b] c des f*; für eine — in modernem Sinne — vollchromatische Skala fehlt zunächst wie im vorangehenden Beispiel der Ton *h*. Dieser scheint wieder durch N angegeben zu sein

— daß dies falsch ist, wurde bereits bemerkt, d. h. einen Beweis dafür, daß das Zeichen in dieser falschen Weise eingesetzt wird, die in keiner Weise von der nun einmal festgelegten systematischen Bedeutung abgeleitet werden kann — N kann nur *c* oder *cis* bedeuten — kann man nicht finden: Die Vorstellung, daß das Notationssystem etwa eine vorgängige, andere Struktur beinhalten könnte, die eventuell gelegentlich rudimentär noch durchscheinen könnte, ist deshalb unbrauchbar, weil das System der Dreiergruppen nur so funktioniert, wie seine Ordnung erkennen läßt, Raum für Rudimente einer andere Systematik gibt es nicht.

Man wird hier einen Fehler konstatieren müssen, der durch Häufigkeit in einer Gruppe von Beispielen nicht aufhebbar ist, wenn auch erklärbar, aber eben nur durch Unkenntnis und freie Phantasie des Notators — es sei nochmals betont, daß der wahrscheinlich gewünschte Ton *h* mit dem Zeichen O eindeutig hätte notiert werden können. Und daß man plötzlich in dieser Zeichengruppe ein Fehlen gerade dieses Zeichen annehmen könnte, ist ausgeschlossen, die Systematik des Zeichensystems ist eindeutig (man kann, auch in der vokalen Notation nicht postulieren, daß in der klar alphabetischen, formalistisch angewandten Zeichenfolge irgendwelche Zeichen fehlen könnten, das wäre absurd). Daß auch noch eine andere Erklärung möglich wäre, zeigt das folgende Beispiel.

Zu diesem Ärgernis kommt nun aber noch hinzu, daß noch zwei weitere Töne kommen, die nicht in der Notation des $\tau\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ stehen. Das 1. auftretende Zeichen Δ kann nur *f* oder *fis* bedeuten, nicht aber *e*, denn dafür stehen andere Zeichen zur Verfügung, z. B. Z . Immerhin könnte man folgern, daß eine Verschiebung von N um einen Halbton nach unten, also von seiner (tiefsten) Bedeutung *c* nach *h* natürlich auch eine entsprechende Verschiebung von Z nach sich ziehen könnte, ja müßte, denn N und Δ kommen z. B. zusammen im Hypoäolischen vor, dazu noch Φ , also alle drei, finden sich im Hypolydischen (als chromatische Alternativen), d. h. im Zeichenarsenal jeweils eines $\tau\acute{o}\nu\omicron\varsigma$.

Will man also, was ja nicht unvernünftig erscheint, die beiden dem Hypodorischen fremden Zeichen, als Mittel zur Ausfüllung „fehlender“ Halbtöne interpretieren, dann müßte man folgern, daß der Notator sich um einen Halbton versehen hat, daß er also z. B. die Zeichenfolge des Hypolydischen statt — nach der Festlegung von C. v. Jan — auf *Gis* auf *G* „gelesen“ hat. Ist ein solches Versehen ausgeschlossen? Offenbar ja nicht, z. B. wenn man nicht die schöne Tabelle von C. v. Jan vor sich

hat, in der die Tabellen von Alypius zusammengefaßt sind. Es reicht ein einfacher Abzählfehler. Dann aber wäre klar erkennbar, daß der Notator bzw. Komponist nichts anderes getan hat, also eben fehlende Chromatik — in modernem Sinn — aus dem Zeichenarsenal eines anderen $\tau\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ zu entnehmen.

Läßt sich dies also erklären, so sind damit die Probleme dieser Beispiele noch nicht erledigt. Daß das Zeichen K, und zwar als chromatischer (in antikem Sinne) Alternativton nicht auftritt, also d , kann an der doch sehr weitgehenden Fragmenthaftigkeit der Zeichen liegen. Damit hätte man mit der Zeichenfolge $\Psi \text{ T } \Pi \text{ N } \text{ M } \Lambda \Delta \Gamma$ die Halbtonfolge $As a b h c des d e f$ — d wie gesagt findet sich in den Fragmenten nicht, kann aber wohl ergänzt werden, ohne zu weitgehende Hypothese.

Es fehlt also noch der Ton es , um die Chromatik — in modernem Sinne — vollständig zu machen. Und hier nun begegnet ein Problem: Ein Zeichen für diesen Ton ist verfügbar, und zwar bei Heranziehung der diatonischen Alternative, nämlich [H]. Offenbar statt dessen findet sich das Zeichen Θ , das man z. B. im Hypophrygius als Triten hyperbolaion findet. Im Gegensatz zu H, das ein drittes Zeichen einer Dreiergruppe darstellt, ist Θ das zweite Zeichen eben dieser Gruppe, $\mid \Theta \text{ H}$ (als konkrete Dreierfolge im chromatischen Phrygischen zu finden), steht also — trivialer Weise — dem alternativen Zeichen sozusagen rein räumlich sehr nahe. Könnte also nicht auch hier ein Fehler durch Versehen vorliegen? Auszuschließen ist dies nicht, zumal hier nun die Bedeutung nicht verändert werden muß, das Bezeichnete dieses Zeichens als *Dis/Es* ist absolut gegeben.

Man kann natürlich auch viel tiefersinnige Erklärungen geben, wie Pöhlmann-West, *ib.*, S. 38: *The Θ in place of H must represent a slightly flattened note, giving an interval above Λ of something like three-quarters of a tone instead of a full tone. ... This arrangement of intervals ... $1/2 + 1/2 + 11/4$ tones, is one recognized by Aristoxenus, who calls it 'soft diatonic' ...* Daß ein Zeichensystem, das durchweg enharmonische Intervallgrößen nicht bezeichnet, plötzlich dann doch *must represent a slightly flattened note. ...* bedürfte vielleicht doch einer weitergehenden Begründung als den Verweis auf eine wie bewiesen allein aus Gründen der Zählordnung formulierte *Einfärbung* des Diatonischen (oder bei Ptolemaeus des Chromatischen) — wer kann, ausgerechnet auch noch in einem Zeichensystem, dessen Bezeichnetes zwangsläufig die, in modernem Sinne, enharmonische Verwechslung voraussetzt, eigentlich nachweisen, daß diese Schattierungen der Genera eine

Entsprechung in der musikalischen Wirklichkeit hatten: Ein Zeichen erscheint systematisch gesehen eindeutig falsch, widerspricht der eindeutigen Systematik des Zeichensystems und der davon bezeichneten Struktur, dann muß es eben Enharmonik, und zwar noch die absurde einer bestimmten *Färbung* bezeichnen, wer aber sollte daraus erfahren oder ablesen können, welche *Färbung* denn schließlich gemeint sein könnte, wobei Aristoxenus als Zeugnis für Bezeichnetes der späteren Notenschrift heranzuziehen, vielleicht doch nicht ganz sinngemäß ist. Die entsprechende Deutung von Pöhlmann-West hebt die durch die Tabellen und ihre eindeutige und leicht erkennbare Systematik völlig auf, sie führt zu einer Willkürlichkeit, die dann, wenn es paßt, die Notenzeichen exakt wie im System liest, wenn das einmal nicht zu gehen scheint, kommen willkürliche Deutungen hinzu.

Hinzu kommt noch, daß auch Aristoxenus nicht der reine Empiriker war, als den man ihn gerne verstehen möchte. Auch das sollte eigentlich klar sein. Zumindest nach Barkers Arbeit über den Aufbau der erhaltenen Reste des dritten Buchs der Harmonik und den Anmerkungen des Verf., ist an der Abhängigkeit von Systemzwängen auch von Aristoxenus nicht zu zweifeln. Vor allem aber gilt es zu beachten, daß das System der Tonzeichen sich gerade dadurch auszeichnet, daß es keinen Hinweis auf Enharmonik erlaubt, genauer, daß es keinen zeichenmäßigen Hinweis auf einen Unterschied zwischen Chromatik und Enharmonik in der Notation gibt, daß allerdings das Wesensmerkmal der Enharmonik, die große Terz, ohne Schwierigkeit durch die Noten wiedergegeben werden kann.

Daß das System der Zeichen und damit des Bezeichneten jemals etwas wie Vierteltöne enthalten haben soll, ist nicht zu erkennen. Insofern erscheint es doch als eine sehr gewagte Hypothese, bei gewissen Widersprüchen der Zeichenverwendung in praktischen Quellen zur grundlegenden Systematik der Zeichen, sofort und ohne weitere Reflexion der überhaupt gegebenen Möglichkeit eines solchen Bezeichneten, gerade einfallende Viertel- oder Dreivierteltöne u. dgl. als ebenso systemwidrig Bezeichnetes zu erfinden. Wer sollte das beim Ablesen eigentlich verstehen können? Dann müßte ein Sondersystem bestanden haben, daß die Zeichen, ihre Bedeutung, also auch das System des Bezeichneten mal gebraucht haben, mal aber nicht. Mit der Annahme von Versehen kommt man offensichtlich sehr viel weiter — mit dem Vorteil, ganz im System bleiben zu können, und nicht völlig willkürlich irgendwelche Zusatzbedeutungen hinzuerfinden zu müssen.

Man könnte natürlich auch fragen, ob die in der, plausiblen Deutung einer Nutzung der Zeichen zur Bezeichnung eines Halbtons tiefer als ihr eigentliches Bezeichnete liegende Annahme richtig sein muß: Setzt man strikt die normale Bedeutung ein, ergibt sich eine Verdoppelung der für eine Tonhöhe gebrauchten Zeichen in jeweils einer Komposition. Wäre dies sinnvoll, wenn der melische Kontext, die Art der Bewegung eine Rolle spielte, daß verschiedene Noten für die gleiche Tonhöhe verwandt worden sein könnten? Gerade die zitierten Beispiele sind so fragmentarisch überliefert, daß man eine derartige Frage wohl nicht beantworten kann. Im erstgenannten Fall ist außerdem zu bemerken, daß $\Psi \dots N$ in keinem $\tau\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ zusammen auftreten können ($\Psi \dots M \Lambda$ kommen dagegen regelmäßig zusammen vor), und daß in korrekter Systematik N die Bedeutung von M oder Λ hat. Die Lösung des Problems aus diesem Ansatz erscheint also schon wegen der Unklarheit nicht möglich. Die vorgestellte Deutung, daß ein fehlendes h einfach durch das Zeichen ausgedrückt werden sollte, das dem einen Halbton höheren Ton M am nächsten steht, ist also nicht völlig abwegig — ein Fehler (das dritte statt des ersten Zeichens der Dreiergruppe zu nehmen, also N statt eigentlich O aus der Dreierfolge $O \Xi N$), der aber eine gewisse Logik im Umgang mit den Zeichen hat.

Für die hier eigentlich gestellte Frage ergibt sich, daß hier wohl keine deutlichen Modulationen beabsichtigt sind, also längere „Ausweichungen“ der melischen Bewegung von einem gegebenen zu einem anderen $\tau\acute{o}\nu\omicron\varsigma$, sondern eher kurzfristige Chromatismen (im modernen Wortsinn), also Halbtöne an Stellen gewollt sind, wo sie in einem $\tau\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ nebst $\mu\epsilon\tau\alpha\beta\omicron\lambda\eta \kappa\alpha\tau\grave{\alpha} \gamma\acute{\epsilon}\nu\omicron\varsigma$ fehlen. Dies aber könnte einen Hinweis darauf geben, ob die Systematik der 15 Skalentranspositionen ein Versuch ist, solche Chromatik systematisch zu rationalisieren, und nicht — nur — eine Vervollständigung ursprünglicher Lageunterscheidungen.

Vergleichbare Probleme stellen sich bei Nr. 8 der Ausgabe, der Notation aus dem sog. Papyrus *Zenon*, wo die Ton- bzw. Notenreihe Υ (T) [Π] $M \Lambda$ (K) aus der Hypodorischen Skalentransposition auftritt, die allerdings auch im Phrygischen vorkommt; auch hier begegnet also die $\mu\epsilon\tau\alpha\beta\omicron\lambda\eta \kappa\alpha\tau\grave{\alpha} \gamma\acute{\epsilon}\nu\omicron\varsigma$, und zwar direkt nebeneinander, so daß auch hier von einer Ursprünglichkeit sozusagen des Willens zur Chromatik (in modernem Sinne), also der Verfügbarkeit aller möglichen Halbtonschritte gesprochen werden muß.

Soweit erscheint das Beispiel normal notiert. Daneben treten aber noch andere

Tonzeichen auf, z. B. das Zeichen ι , das als erstes einer Dreiergruppe mit dem Ton d fest verbunden ist. Daß der Wunsch nach Chromatik (in modernem Sinn) auch den Ton d wollte, also die Folge c des d , ist verständlich, was jedoch (wieder) unverständlich scheint, ist der Umstand, daß in dem offenbar gewählten $\tau\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ mit (K) ja bereits ein Zeichen für d vorhanden ist, und außerdem die beiden Zeichen auch noch direkt aufeinanderfolgen.

Hier nun erscheint die Einordnung in das Hypodorischen fragwürdig zu werden, das Pöhlmann-West gegenüber der alten Ausgabe von Pöhlmann neu einführen. Angesichts des Umstands, daß auch Θ in der Zeichenreihe auftritt, und genau diese Folge auch im Phrygischen, wird die Bestimmung des $\tau\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ in Pöhlmann-West unverständlich, denn die auftretenden Zeichen Ψ (Υ) [Π] M Λ (K) ι Θ finden sich, wie dies Pöhlmann in seiner ursprünglichen Ausgabe bemerkt, *sämtlich im Phrygischen*, und zwar wie Pöhlmann ebenfalls korrekt in Bezug auf den ursprünglichen Herausgeber bemerkt, wird hier das Nebeneinander verschiedener Zeichen für den gleichen Ton völlig verständlich: Die beiden Zeichen entstammen den alternativen Tetrachorden, dem *coniunctum* bzw. *discretum*. Und daß es eine *μεταβολή κατὰ σύστημα* gegeben hat, wie sie im Gregorianischen Choral geradezu Standard ist, dessen antike Herkunft, wenigstens was das Tonsystem anbelangt, ja nicht einfach zu negieren ist, ist aus der Theorie geläufig⁵²⁶.

⁵²⁶Wahrscheinliche Beispiele für einheitlich konjunkt-diatonische Melodien findet man auch, z. B. in Nr. 60, S. 195, der genannten Ausgabe. Dies hat wie zu erwarten auch Parallelen im Choral, d. h. wenn etwa wie im Int. *Gaudete in Domino* nur die konjunkte Form des Systems auftritt (im ersten Ton — die einheitlich diatonische Form ist trivial): In die Gesamtform der Melodie fällt auf, wie der Ton b (das *synemmenon*) als oberer Grenzton betont wird, bis nur ein einziges Mal auch c als *bivirga* auftritt (AR notiert nur h , was nichts bedeuten muß, und singt c immerhin zweimal); c wird dabei nicht „über“ b erreicht, sondern von a als Terzsprung also.

Damit soll nicht etwa behauptet werden, das, zunächst ja nur intuitiv in der so beliebten *oral tradition* existierende Tonsystem des Chorals müsse dasselbe gewesen sein wie das der antiken Notation; klar ist aber, daß keine grundsätzlichen Unterschiede bestanden haben müssen: Die *τρίτη συνημμένων* ist hier oberer Extremton. Man könnte hier übrigens die Frage stellen, ob im bekannten Repräsentanten dieser Tonart, im Int. *Rorate caeli desuper Dominica quarta Adventus*, das nur als Quilisma einmal auftretende b *durum* vielleicht nebst b *molle* in dieser, ja auch schon antik belegten (Fulgentius), Zierwendung „enthalten“ war. Ein Beispiel für eine echte *μεταβολή κατὰ σύστημα* findet man z. B. in der Comm. *Quis dabit*

Angesichts der Überlieferung bleibt die Interpretation des betreffenden Zeichens als K, zumal es nur einmal auftritt, nicht so eindeutig, wie man dies gerne haben möchte. Davon abgesehen, sei hier die Richtigkeit der Konjektur aber vorausgesetzt: Warum erscheint eine solche Lösung des Nebeneinanders gleichbedeutender Zeichen als weniger passend? Die beiden alternativen Tetrachorde des *σύστημα τέλειον* unterscheiden sich nur in einem einzigen Ton, so daß bis eben auf diesen Ton alle Tonfolgen in beiden Tetrachorden notierbar sind, mit einer gewissen eher orthographischen Ausnahme abgesehen: Von der Mese M, c, ausgehend, kann im *symmemnon* Tetrachord die Tonfolge c (des) [d] es f ersichtlich nur durch Nebeneinander der beiden alternativen Genera notiert werden, nimmt man dagegen die Möglichkeiten des disjunkten Tetrachords hinzu, hat man zwei feste, d. h. Chromatisch und Diatonisch gemeinsame Töne, d es, also | Θ, will man also voll chromatisch — im modernen Sinne — notieren, kann man sich wenigstens ein Nebeneinander der eigentlich alternativen Genera ersparen — orthographisch! —: M Λ | Θ, c des d es; und warum sollte man dann für eine Tonfolge wie es d d (des) c sich nicht des notatorischen Mittels bedienen, die die Notation eben bietet, im Moment, in dem der Ton d von der *paramese diezeugmenon* zur chromatischen Paranete des *tetrachordon symmemnon* wird, wird eben auch entsprechend orthographisch ganz korrekt notiert.

Warum sollte eine solche orthographisch korrekte Notierung eigentlich ausgeschlossen sein, zumal wenn dann — nicht direkt anschließend — die Folge M l, also die diazeuktische Tonfolge, anzutreffen ist⁵²⁷? Man beachte: Im tieferen Tetrachor-

ex Sion. Wenn hier die Gregorianische Überlieferung angesprochen wird, heißt dies nicht, daß die Altrömische jünger sein müsse, wie dies in neuerer Literatur ohne wirklich überzeugende Argumente behauptet wird; die Altrömische Überlieferung ist hinsichtlich solcher Fragen aber nicht als ausreichend anzusehen: Seine Erscheinungsweise entspricht der einer nicht genuin von musiktheoretischer Normierung begleiteten mündlichen Überlieferung in nicht immer adäquat korrekter Notierungsweise (vgl. dazu Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 2, *HeiDok* 2010).

⁵²⁷Man wird auch das Nebeneinander der Zeichen Ξ und M im Hypolydischen in Nr. 56, S. 184, der genannten Ausgabe in dieser Weise erklären können, also das Nebeneinander von Zeichen für gleiche Tonhöhen, hier den Ton c: Wenn die beiden alternativen Tetrachorde des *σύστημα τέλειον* eben drei Tonhöhen miteinander gemein haben, davon zwei nach dem Genus verschieden, ergibt das Notensystem eben auch zwei verschiedene Zeichen mit gleicher Tonhöhenbedeutung. Dabei kann die Zeichenfolge M Z Z Ξ Ξ | | — das unklare Zeichen

don meson gibt es eine solche Möglichkeit nicht; und man beachte weiter, daß die Notation diese Differenzierung ja anbietet, das liegt auch in ihrer Systematik, klar und nicht variabel. Gerade eine Tonrepetition wie hier ist geradezu zwingend auf die Nutzung der Notation angewiesen, schließlich hat man ja nicht nur als Spekulation, sondern als absolut klares System auch der Zeichen das Nebeneinander der beiden alternativen Tetrachordanbindungen nach der Mese (nach oben), warum also sollte man diese Möglichkeit nicht nutzen, nur, um hier Dreivierteltöne hineinlesen zu können?

Wenn damit aber dem so klaren System der antiken Notenzeichen ein Bezeichnetes unterschoben werden soll, das ohne die vorherige Lektüre des Kommentars von Pöhlmann-West niemand verstehen könnte, dann erscheint eine solche Prämisse zur Deutung doch etwas wenig überzeugend. Zu verstehen ist aber auch nicht, warum Pöhlmann in seiner älteren Ausgabe, S. 111, in Bezug auf das direkte Nacheinander von I K, schreibt: *Doch darf man nicht der Theorie zuliebe emendieren*, wenn hier gerade die Systematik des Systems geradezu pedantisch erfüllt wird.

Zu fragen wäre auch, was eigentlich die Vorstellung einer *Theorie* bedeuten soll, der *zuliebe* man irgendetwas tun oder nicht tun soll — Alypius ist kein Theoretiker, sondern der Verf. einer Systematik, die in sich total schlüssig ist, die keine Ausnahmen kennt, sondern klar die Dreiergruppen durchgehend beibehält; dieser „Theorie“ so mal nicht zu folgen wäre vergleichbar, in der Linienschrift einfach mal anders zu lesen: Die Systems sind gleichwertig exakt, die Notenzeichen müssen so, wie sie Alypius darstellt, gelesen werden; wenn dan Verstöße auftreten, sind die zu interpretieren, unter Umständen eben auch als Fehler oder Verstöße.

Die gleiche Tendenz einer unsystematischen Leseweise der Systematik der antiken Notenschrift findet sich auch in der neuen Ausgabe; zu beachten aber ist eben doch, daß die Notation nun wirklich keine spekulative Theorie darstellt, sondern ein Mittel der musikalischen Praxis ist, und daß deren Systematik wie auch die des ja offensichtlich verwendeten Tonsystems nicht von der Theorie als irgendetwas mit der Praxis nicht Kompatiblen, ja durch eigene Einfälle Veränderbares anzusehen ist. Die Notenschrift ist in ihrer Systematik abgeschlossen und verbindlich, nicht irgendeine pedantische Spekulation der Theorie, denn, die Wertung jeder musikalischen

nicht registriert — natürlich auch auf eine *μεταβολή κατὰ σύστημα* weisen: Das „fehlende“ Anschlußzeichen nach dem letzten I kann ja ein O gewesen sein (zu Zeile 4 des Fragments).

Notation durch Aristoxenus ist ebenso bekannt wie die Nichtnutzung der Notation durch Ptolemaeus. Die Vorstellung einer spekulativen, der Praxis fernen Theorie kann sich allerdings durchaus stellen, betrachtet man die zahlreichen Unterarten von Diatonik und deren Berechnungen bei Ptolemaeus.

Es bleibt bei diesem Beispiel aber noch ein Problem, die Hinzufügung von Querstrichen, wie *longae*, zu gewissen Notenzeichen, was in Pöhlmann-West, ib., S. 43 begegnet; daß dies nicht mit dem zusätzlichen Hilfsmittel der Beifügung eines Strichleins zu den chromatischen (im antiken Sinne) Tonzeichen zu tun haben kann, ist klar, die stellen auch nur graphische Hilfsmittel dar, die Aussage der Tonbuchstaben allein reicht völlig aus! Daß hiermit keine melischen Zusatzbedeutungen gemeint sein dürften, ist ebenfalls anzunehmen, so daß neben rhythmischen nur noch phrasierungsmäßige Bezeichnungen denkbar sind, was hier aber nicht weiter zu betrachten ist.

Was sich nun für die gestellte Frage ergibt, ist, daß man die Möglichkeiten zur Darstellung chromatischer — in modernem Sinne — Folgen nützt, wie sie schon aus den zwei alternativen Tetrachorden in jeweils einem *τόνος* bzw. eben im *σύστημα τέλειον* gegeben sind, die Alternative von Chromatik (im antiken Sinne) und Diatonik, sowie die der alternativen Tetrachorde im Gesamtsystem. Daß diese gleichzeitig die Nutzung einer Transposition darstellt, wie Ptolemaeus bemerkt, ist für die Beurteilung der Praxis irrelevant. Man wird auch hier eine Vorrangigkeit der Chromatik (in modernem Sinne) sehen können, die nicht notwendig eine als solche gewollte *μεταβολή κατὰ τόνον* impliziert, d. h. Chromatik (moderner Sinn) kann auch als die vorübergehende Ausweichung entsprechend nutzbare Zeichen verwenden, ohne daß gleich eine *μεταβολή κατὰ τόνον* stattfinden muß (daß jede solche Chromatik — im modernen Sinn — auch als entsprechende (sehr „schnelle“) Transposition gedeutet werden kann, ist trivial).

Denkmal Nr. 9 der Ausgabe von Pöhlmann-West enthält mit den Zeichen R [Φ] C R [M] | (H), also *F G a b c d e*, ein Arsenal, das vollständig im Lydischen wiederzufinden ist, nicht aber im Hypophrygischen, wo sich das Zeichen R nicht findet, sondern statt dessen das hinsichtlich der Tonhöhe gleichbedeutende Zeichen [Ω]; man wird also annehmen können, daß die Skala Lydisch gemeint war, wobei das Zeichen (H) den chromatischen Ton des konjunkten Tetrachords bedeutet: Man hätte also eine *μεταβολή κατὰ τὸ γένος*, aber eben nur im *synemmenon* Tetrachord.

Ausgeschlossen ist das nicht — wie West ausdrücklich bemerkt, ist die Lesung des Zeichen, alternativ als M/H jedoch nicht so klar, um eine endgültige Entscheidung zuzulassen.

Von größerem Interesse für die hier gestellte Frage ist aber die Einfügung des Wortes *φρυγίστι* an einer Stelle, nach der mit den Zeichen R M H, und weiter entfernt R [Φ] C Π [M], keine weiteren Zeichen folgen, die nicht (auch) im Lydischen vorhanden sind. Sollte mit diesem, in die Notenzeile hineingeschriebenen Namen eines *τόνος* eioe entsprechende Modulation gemeint gewesen sein, ist ein Grund in der Notation nicht zu erkennen, hinzu kommt aber noch das Problem, daß das Zeichen R im *φρυγίστι* nicht vorkommt, für den gleichen Ton wird da [Π] notiert. Was das Phrygische zum Lydischen hinzufügen könnte, wären die Töne *Es As Des* nebst Oktavierungen (*Des* durch konjunktes Tetrachord), wobei jedoch *es* bereits durch bzw. in der Konjunktion gegeben ist, Θ.

Die entsprechenden Zeichen, F bzw. Υ und Λ treten aber nicht auf, ja „statt“ eines solchen Zeichens begegnet H, also ein Ton, der in beiden Skalentranspositionen vorkommt. Der Fall ist offenbar nicht zu entscheiden: Man könnte vermuten, daß der „ausgefallene“ Ton, in Zeile 6 auf *βᾶθος* ein *des*, also Λ gewesen sein müßte (das M ist auch im Phrygischen enthalten; auch der folgende Ton bzw. das folgende Zeichen, H kommt phrygisch vor), nur d a n n hätte eine solche Angabe einen Sinn, denn diesen Ton hat man im Lydischen nicht (und natürlich auch nicht im Hypolydischen). Was man aber nicht weiß und nicht wissen kann, muß wohl unentschieden bleiben, so daß die nur vom entsprechenden Texteintrag des Wortes *φρυγίστι* weder als Fehler noch sonst wie zu erklären ist — eine Lösung ist nur durch Konjekturen denkbar, aber eben nicht beweisbar.

Rein strukturell gesehen leistet eine Modulation der genannten Art, also um einen Ganzton, die Hinzugewinnung von zwei tiefalterierten Tönen, was angesichts von übereinstimmenden Tönen nicht auffällig wäre.

Beispiel Nr. 10 der genannten Ausgabe, ib., S. 48 f., das ebenfalls einen fragmentarischen, aber aus dem Arsenal von Notenzeichen rekonstruierbaren Hinweis auf *μεταβολή κατὰ τόνον* kennt⁵²⁸, läßt sehr schön erkennen, warum eine Modulation

⁵²⁸Bei korrekter Verwendung der Notenzeichen erscheint ein solcher zusätzlicher Hinweis als redundant; daß er aber nützlich ist, sofort den neuen Kontext zu erkennen, wird man nicht leugnen können — auch solche, sehr nützliche und z. B. für ein Absingen bzw. eine

zwischen einfach bezeichneter Transpositionsskala und ihrer Hypoform sinnvoll sein kann: Der Ausgangstόνος ist Lydisch mit den Noten Φ C P Π , $[G] a b (h)$, mit a als Hypate Meson; als Zeichen im Hypolydischen τόνος finden sich dann $[\Phi]$ C O Ξ (N) Z, also $G a h c cis e$: Mit einer μεταβολή κατὰ γένος könnte man $a b h$ auch Lydisch notieren, der Ton *cis* jedoch ist in diesem τόνος nicht greifbar — und genau läßt natürlich einige Fragen entstehen: In diesem Fragment könnte die Modulation als solche gewollt sein, nämlich in Bezug auf die Gesamtgliederung.

Man könnte aber auch fragen, ob und inwieweit ein kompositorischer Wille zum Ton *cis* — wie anders sollte man eigentlich die Entscheidung des μελοποιός zu diesem Ton bewerten? es handelt sich hier auch noch dezidiert um nicht *oral tradition*, sondern um mit Notation überlieferte Komposition — in diesem Abschnitt die orthographisch natürlich korrekte Notierung des gesamten Kontexts in Zeichen aus diesem τόνος gefordert haben könnte, bzw. umgekehrt, ob und inwieweit es möglich gewesen sein könnte, jeweils nur ein einziges leiterfremdes Zeichen mit der entsprechenden Bedeutung zu nutzen. Die von diesem Fragment gegebene Antwort ist klar: Von den Zeichen, die den Ton *cis* bedeuten können, wird das gewählt, was in Zusammenhang mit dem hypolydischen *tonus* steht, der dann als Gesamtheit die Wahl der Notenzeichen für den entsprechenden Abschnitt bestimmt; hier geht es kompositorisch ersichtlich um eine echte Modulation im Quartabstand (nach unten)⁵²⁹.

Vorbereitung zur Ausführung willkommene zusätzliche Hinweise kann man in der Weise interpretieren, daß die antike Notation natürlich eine konkret musikalisch genutzte Notation war, was im Rahmen der Georgiades Epigonie seltsamer Weise immer noch geleugnet wird; und das auch noch bis in ein *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, bei dem vielleicht das Adjektiv vor *Musikwissenschaft* stehen sollte?

⁵²⁹Die auch noch auftretende Zeichenfolge $[\Phi]$ C M Θ $[\Gamma]$, $G a c e s f$, interpretieren Pöhlmann-West als Hypophrygisch; weil man die gleichen Zeichen aber auch im Lydischen, konjunkt, finden kann, ist diese Interpretation unnötig, es kann sich um eine μεταβολή κατὰ σύστημα handeln (man sollte immer die „niederere“ Stufe verwenden) — die, wie schon Ptolemaeus sieht, natürlich identisch ist mit einer Transposition um eine Quinte nach unten. Wollte man also hier den diese Passage abschließenden Zusatz ... *ιστι* als Hinweis auf eine echte Modulation interpretieren, was ja angemessen erscheint, wird man als im Fragment verlorenes Zeichen Υ vermuten müssen, denn das ist der einzige Ton, der im entsprechenden Ausschnitt im Lydischen nicht notierbar ist. Oder man müßte hier einen Repräsentanten der Ptolemaeischen Erkenntnis der Überflüssigkeit des *tetrachordum coniunctum* sehen, was wenig wahrscheinlich ist.

In diesem Beispiel wird man also von einer Dominanz der echten Modulation sprechen können, die für die Wahl der Notenzeichen bestimmend ist. Orthographie und kompositorisch Gemeintes stimmen hier restlos überein.

Wie bereits mehrfach beobachtet, gibt es Töne, die trotz durchgehender Nutzung von *μεταβολή κατὰ γένος καὶ κατὰ σύστημα* fehlen; so ist es im Hyperaeolischen unmöglich, den Ton *f* zu notieren, weil sich dieser unter der Mese finden müßte, wo man mit Diatonisch aber als höchsten Ton nur *e* findet. Wenn ein Komponist diesen Ton in einer hypoeolischen Umgebung haben wollte, müßte er also zu einem leiterfremden Zeichen greifen.

Und genau das scheint der Autor des Fragments Nr. 17 der zitierten Ausgabe, ib., S. 56 f., zu tun, wenn er neben den regulär hyperaeolischen Zeichen, [O] K l A, *h cis d fis*, noch das Zeichen E verwendet, z. B. in der Verbindung A E l, was man aus den Tabellen nicht anders denn als *fis f d* lesen muß, oder *I K E I K*, was nach Alypius und C. v. Jan *d cis f d cis* bedeutet. Ob in der Melodie insgesamt vielleicht noch die Töne *g gis* vorgekommen sein können, ist nicht erkennbar, immerhin tritt E einmal als lokales Maximum auf. Die Tonfolge *fis f d cis h*, mit *cis* als Hypate meson (bzw. wenn die zugesetzten Oktavstrichlein ursprünglich sind, als Nete Diezeugmenon⁵³⁰) ist ersichtlich mit irgendeiner der regelmäßigen Strukturen nicht darzustellen. Allerdings wird die Grundstruktur nicht so verändert, daß im Tetrachord durch den leiterfremden Ton mehr als vier Töne im Tetrachord aufträten; soweit aus dem Fragment zu ersehen, tritt der leitereigene, diatonische Ton Z, *e*, nicht auf, er muß natürlich auch nicht auftreten — das hängt vom Willen des *μελοποιός* ab, wie man aus dem Traktat von Plutarch erfahren kann; die diesbezügliche Aussage beweist übrigens zusätzlich eindeutig, daß von einer (angeblichen) Minderwertigkeit des mit dem Ausdruck *τεχνίτης* verbundenen Standes, z. B. als Komponist höchstens Unkenntnis antiker Musikkultur schwatzen kann. Daß es Philosophenschulen mit solchen Vorstellungen gibt, ist klar, die stellen aber nicht die musikhistorische Wirklichkeit dar, sowenig nicht nur einige aktuelle Musikwissenschaftler nicht etwa den wahren Stand musikwissenschaftlicher Forschung repräsentieren.

Damit kann man hier tatsächlich von einer *special modal scale* sprechen (ib.,

⁵³⁰Und daß man auch E in einem solchen Kontext analog kennzeichnet, ist kaum überraschend, „denkt“ die Notation doch wenigstens hier exakt oktavierend.

S. 59), wenn man beachtet, daß die „Leiterfremdheit“ ja nur dieses Tetrachord betrifft, immerhin tritt ja noch der Ton *h* auf, der zum tieferen Tetrachord gehört — die in den Melodien der Fragmente auftretenden Begrenzungen durch jeweilige Binnentöne eines Tetrachords läßt übrigens die Frage stellen, wie verbindlich die Tetrachordordnung für die Komposition gewesen sein mag, und zwar in den jeweiligen Epochen, aus denen Notationsbeispiele überliefert sind.

Die Tonfolge — Aristoxenisch die Halbtöne gezählt! —: $1/2\ 3/2\ 1/2$ (also mit $3/2$ als kl. Terz) ist bemerkenswert, von der üblichen Struktur der Grundskala aus gesehen; warum sie jedoch nicht möglich, d. h. kompositorisch nicht denkbar gewesen sein solle, und warum die Ungewöhnlichkeit unbedingt wieder auf einen Viertelton verweisen soll, ist angesichts der absoluten Klarheit der Aussage der Zeichen nicht einzusehen (hier kann der Deutung der Ausgabe also auch nicht gefolgt werden, ib., S. 59): Warum soll ein Komponist nicht einmal den Effekt ausprobieren, die kleine Terz der Diatonik einmal in die Mitte statt ans Ende des Tetrachords zu stellen, bzw. kompositorisch so zu denken?

Einer solchen leiterfremden kl. Terz sozusagen a priori den musikalischen Sinn absprechen zu wollen, und deshalb unbedingt wieder Vierteltonangaben von einem eindeutig auf ein solches Bezeichnetes nicht bezogenen Zeichensystem zu erwarten, ist schon deshalb nicht akzeptierbar, weil ja auch der zeitgenössische Leser nicht wissen konnte, was denn nun eigentlich gemeint wäre, wo das Zeichen klar und eindeutig genug — es handelt sich um ein zweites Zeichen einer Dreiergruppe — den Ton *f* bezeichnet. Warum der ja interessante melodische Effekt nicht ausreichen soll, die Wahl dieses Zeichens an dieser Stelle zu erklären, ist nicht erkennbar, ja man kann hier nur von einer ideologisch bestimmten Vergewaltigung des überlieferten Musikdenkmals sprechen (und ein *Musikdenkmal* ist das Beispiel nicht nur, weil darüber heute noch nachgedacht wird, das Wort also als Imperativ verstanden wird, sondern weil es sich um ein Zeugnis antiker Komposition, um ein, nach Boethius, Denkmal handelt — wer solche albernem Bemerkungen hochgradig albern findet, hat völlig recht, muß sich jedoch mit entsprechenden musikwissenschaftlichen Tiefenleien auseinandersetzen, wo Leute, die nicht ein antikes Notenzeichen hätten übertragen können, bedeutsam am *Denkmalcharakter* antiker Notenüberlieferung gezweifelt haben, ohne jeden Protest von Fachkollegen).

Für die oben gestellte Frage gilt hier nun klar genug: Bei Bedarf konnte man

offenbar Zeichen aus dem Gesamtarsenal, in modernem Sinne frei chromatisch einsetzen, wenn man eben eine entsprechende Wendung wollte; immerhin ist wenigstens hier diese Freiheit vielleicht doch nicht so groß, daß man etwa eine fünftönige chromatische Quart erfinden konnte, wie dies dann für Sweelinck möglich war (wobei man den Ursprung dieser Quart wohl im konstruktiv antikisierenden Gerüst, nicht in der threnodischen Semantik sehen muß: Sweelincks chromatische Fantasie ist nicht durch besondere Traurigkeit herausgehoben von anderen, wohl aber durch stimmungsmäßigen Problemen). Wenigstens hier ist die Tonzahl im Tetrachord offenbar noch verbindlich.

In der Notation des *Papyrus Zenon*, Nr. 8 der hier zitierten, sehr dankenswerten und vorbildlichen Ausgabe — die nur bedauern läßt, daß die Überlieferung so fragmentarisch ist —, ib., S. 41 f., tritt mit der konkret angewandten Tonfolge M Π T Υ immerhin ein direktes Nacheinandern von eigentlich alternativen Tönen, chromatisch/diatonisch, auf, *c b a As*, weil der untere Grenzton dieses Tetrachords, Φ, *G* aber nicht auftritt, kann nicht gesagt werden, ob hier ein fünftöniges Tetrachord begegnet oder gemeint sein könnte — die Fragmentarität des Beispiels läßt auch nicht erkennen, ob die untere Grenze der Melodie etwa auch diesen Grenzton des Tetrachords nicht erreicht hat, also eine Antwort auf die Frage, ob und inwieweit die Tetrachordordnung kompositorische Bedeutung oder Verbindlichkeit gehabt hat — daß sie auch für das Funktionieren der Notenschrift wichtig ist, ist klar, man sollte sich aber immer bewußt sein, daß die Systematik Dreiergruppen bildet, worauf Verf. *Ibn al-Munaǧǧim* näher eingeht.

Ein wirkliches Problem dagegen stellt sich, betrachtet man die Notenzeichen des Beispiels Nr. 18 der genannten Ausgabe, ib., S. 56 ff.; es handelt sich um die Zeichenfolge Υ T [O] K | A (modulo Oktavstrichlein); bis auf das Zeichen für den ersten Ton dieser Folge finden sich alle im Hyperaeolischen, so daß man, auch in Übereinstimmung mit dem vorangehenden Fragment, in der zitierten Ausgabe Nr. 17, wohl diesen τόνος als Grundlage annehmen darf. Die betreffenden Töne sind in der Zuordnung von C. v. Jan als *Gis h cis d fis* zu lesen, es fehlen also die Zeichen für *a* und *e*. Das Zeichen Υ hat als zweites der Folge Φ Υ T (z. B. im konjunkten Hypophrygischen) immer die Bedeutung von *As*, Damit wird aber sein Einsatz in einem sonst vollständig hyperaeolischen τόνος ersichtlich zum Problem: Will man, entgegen Aristoxenischer Denkweise kleine und große Halbtöne einführen und damit die — modern formuliert — enharmonische Verwechslung als nicht gegeben voraus-

setzen, kommt man mit dem ganzen System in Konflikt, will man das aber nicht tun, wird die Formulierung orthographischer Unsinn, wenn auch das Gemeinte klar sein kann. Pöhlmann liest in seiner älteren Ausgabe das Zeichen Υ als X , was musikalisch sinnvoll ist, denn damit wird der tiefste Ton der Transpositionsskala notiert, *Fis*; in der neuen Ausgabe wird, wie angegeben Υ gelesen, und als *G* übertragen, eine Bedeutung, die das Zeichen Υ jedoch nicht haben kann:

Wer von potentiellen antiken Lesern oder Ausführenden⁵³¹ hätte wissen können, warum man hier das Zeichen plötzlich anders, um einen Halbton nach unten verschoben lesen sollte — und nicht etwa einen Halbton nach oben, als *a* —, ist natürlich nicht erklärbar. $\top \Upsilon \top$ findet sich nach der neuen Ausgabe in der Melodie, was man sich darunter jedoch vorstellen sollte, eine dreifache Tonrepetition mit irgendeiner unerfindlichen „Färbung“, eine Wechselnoten nach irgendeiner Seite, wobei eben nicht erkennbar ist, nach welcher Richtung, o. ä., ist unerfindlich. Im Hyperphrygischen begegnet diese Tonfolge aber klar zwischen Parhypate Hypaton und chromatischen Lichanos.

Wenn man, was im Hyperaeolischen tatsächlich unmöglich ist, den Ton *G* haben wollte, wäre die Wahl des Zeichens Υ absurd, denn es steht ja genau zu diesem Zweck das Zeichen Φ aus dem Hyperphrygischen zur Verfügung! Die Übertragung in der neuen Ausgabe erscheint also von der von ihr vorausgesetzten Lesung der Zeichen her unbegreiflich, rein musikalisch dagegen denkbar, zumal man ei-

⁵³¹Hier wäre ja wieder einmal einer der so tiefsinnigen Diskussionen anzubringen, ob die antike Notation eine *Nachschrift*, *Vorschrift* oder sonst irgend so etwas sein soll — in der höchsten Unterhaltsamkeit, die nur durch Quellen- und Literaturabstinenz erreichbar ist, entwickelt diese Art von Reden Flotzinger in seinem neuesten, von der Forschungsgemeinschaft, also vom deutschen Steuerzahler bezahlten Werk zu Leonin und was nicht noch alles, vgl. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, Anm. 75, *Neuestes zu Komponieren und musikalischem Werk im Mittelalter in Relation zur Neumenschrift*, S. 147 ff. —; in Wirklichkeit handelt es sich um eine Notation, mit der Musik notiert wird, damit, wie Boethius klar genug sagt — übrigens auch kein Ptolemaeischer Zug seines Werkes —, die Musik wie der Text als Denkmal erhalten bleibt, ob für analysierende Musikwissenschaftler nach mehr als zweitausend Jahren, ob für zeitgenössische Interpreten oder wegen Eitelkeit des Komponisten o. dgl. ist völlig uninteressant, die antike Notation notiert Musik abstrakt an sich. Und, wie „der“ Anonymus Bellermann zeigt, wurde diese Notenschrift auch in der Praxis gelehrt; diese Befunde sollten eigentlich reichen.

ne Art melismatische Synkope hat (und ohne jede Vierteltönigkeit⁵³²), erscheint:



Man wird der Möglichkeit des Einsetzens eigenen musikalischen Empfindens als heuristisches Mittel auch bei antiker Melodik nicht ganz entraten können, so

⁵³²Die Zeichenfolge für Nr. 17 der Ausgabe, O K I E A ist, wie die Herausgeber bemerken bis auf E hyperaeolisch, die gemeinten Töne sind damit — ohne E — *h cis d fis*, als „Fülltöne“ nach *d* sind, je nach Genus, *dis* oder *e* möglich. Wenn der Komponist also etwa statt *e*, diatonisch, den Ton *f* haben wollte, mußte er nach einem passenden anderen *τόνος* greifen, dann hatte er die Auswahl zwischen der *τρίτη συνημέννων* des Hyperjonischen, E, oder Γ der *νήτη συνημέννων* des Phrygischen — beide Zeichen sind fest (das eine erster Ton einer Gruppe, E zweiter Ton einer Dreiergruppe, beide Töne sind *ἑστῶτες*), also besteht eine echte Alternative; das Zeichen Δ dagegen als drittes einer Dreiergruppe ist nicht eindeutig, kann je nach Kontext, d. h. Genus variieren.

Angeichts dieser klaren Situation — das Bestehen von alternativen Zeichen für gleiche Töne ist im Notationssystem unausweislich — ist nicht ganz zu verstehen, warum die Herausgeber E ausgerechnet vierteltönig übertragen wollen, ib., S. 57, und 59: Weder steht für den Ton *f* das Zeichen Δ bereit, sein Bezeichnetes ist ein *κινούμενος* Ton des Systems, noch ist zu erkennen, warum eine eindeutige Bedeutung eines Zeichen aus irgendwelchen eher ideologischen Gründen ausgerechnet ein Viertelton sein soll: Die Zeichen sind gerade hier so eindeutig und musikalische auch passend — keine „Verdoppelung“ einer in der gleichen Melodie mit anderem Zeichen bezeichneten Tonhöhe —, daß diese Übertragung der Herausgeber nur als falsch zu bewerten ist. Man kann allein fragen, warum der Notator/Komponist die *τρίτη* des konjunkten und nicht die *νήτη* des konjunkten Tetrachords verwandelt hat, sich also für das Zeichen aus dem Hyperjonischen, und nicht dem Phrygischen entschieden hat — solche Frage der Orthographie zu entscheiden, dürfte die Überlieferung zu gering sein.

Klar ist, daß auch hier für einen kompositorisch benötigten Halbtonschritt eben einfach ein passendes Zeichen ausgewählt worden ist. Auch hier wird der der Notation der Transpositionsskala des Hyperaeolischen eigene Ton H offenbar nicht verwandt, d. h. auch dieses veränderte Tetrachord bleibt viertönig, der „normale“ Ton wird ersetzt — wobei man sich schon terminologisch darüber klar sein muß, daß die antike Musik keine Alteration notiert, die Tonzeichen sind absolut — die Idee der Alteration ist Ergebnis mittelalterlicher Beschränkung auf das Grundsystem in diatonischer Form.

problematisch natürlich ein solches Vorgehen auch sein muß: Daß der leiterfremde Ton zu Anfang als eine Art Synkope herausgehoben bewußt gesetzt sein kann, ist nicht auszuschließen, daß hier also der Effekt einer solchen Übertragung gewollt ist — natürlich könnte auch der Ton *Fis* stehen (die Melodie ist natürlich eine Oktav tiefer zu lesen), also das von X Bezeichnete; der leiterfremde Halbton allerdings erscheint effektvoller.

Dann aber müßte man annehmen, daß der Notator hier versehentlich den zweiten statt den ersten Ton der Gruppe „erwischt“ hat — und daß solche Fehler nicht ausgeschlossen werden können, dürfte zu erwarten sein. In jedem Fall ist das Auftreten des eindeutig auf *As* — *φθόγγος ἑστῶς* — festgelegten Zeichens Υ unerklärbar, so daß, auch für die ästhetisch vertretbare Art der Übertragung der neuen Ausgabe, ein Fehler angenommen werden muß. Allerdings ist zu beachten, daß man es bei den Beispielen musikalischer Denkmäler der Antike, wie hier, mit Originalen zu tun haben kann; ob es sich um Teile größerer Denkmalsammlungen von Musik handelt, ist nicht leicht zu entscheiden, die spätere Nutzung als Papier zu prosaischen Zwecken läßt aber eben nicht ausschließen, daß es sich um Originale handeln könnte, womit natürlich das Problem der Möglichkeit von Fehlern und damit Konjekturen anders zu beurteilen ist als bei späteren Abschriften.

Damit wird die Verwendbarkeit des Beispiels für die hier gestellte Frage nach der Freiheit des Einsatzes leiterfremder Töne natürlich erheblich eingeschränkt — trifft die Übertragung das kompositorisch Gemeinte hätte man allerdings ein Beispiel für völlig freie Nutzung der Leistungen des Systems der Systeme, Halbtöne an allen Stellen verfügbar machen zu können, und zwar nicht notwendig an echte und weiterreichende *μεταβολαὶ κατὰ τόνον* gebunden.

Daß die Tonzeichen, im gegebenen Rahmen, frei eingesetzt werden konnten, d. h. die Verwendung leiterfremder Töne ohne wirkliche Modulation nach einem anderen *τόνος* selbstverständlich war, zeigt der Páan von Athenaeus, Nr. 20, S. 62 ff., vom Schatzhaus der Athener im Heiligtum des Gottes, der Sokrates zum weisesten der Griechen erklärt hat, mit der Folge seiner Ermordung durch eine diese Weisheit zu fassen unfähige Gesellschaft; immerhin, zum Schirlingtrinken wird man in vergleichbaren Fällen jetzt nicht mehr verurteilt, die Zeit ist etwas subtiler geworden, welch' ein Fortschritt.

Im ersten Teil wird die Möglichkeit der Alternative von konjunktem und dis-

junktem *σύστημα τέλειον* genutzt, allerdings klar abschnittsweise differenziert. Im zweiten Teil dagegen findet sich ein Zeichen, das, wie der damit bezeichnete Ton, im Ausgangs-*τόνος* nicht enthalten ist, und zwar zur Ausdehnung von Chromatik — in modernem wie antikem Sinne: Verwendet wird einmal die Folge $K \wedge M$, *d des c*, die die Möglichkeiten der chromatischen Variante des konjunkten Tetrachords nutzt — M/c ist Mese —, zum anderen aber reicht dem Komponisten diese Halbtonfülle nicht, er sucht noch einen weiteren Halbtontschritt nach unten, nämlich *h*. Diesen aber gibt es im zugrunde liegenden Phrygischen nicht, es handelt sich um einen leiterfremden Ton; um diesen notieren zu können, muß also das für *h* wesentliche Zeichen gewählt werden, was dann mit dem den Anfang einer Dreiergruppe darstellenden Θ geleistet werden kann: Dieses Zeichen bzw. sein bezeichneter Ton werden also als Hauptvertreter dieses Tons angesehen (alternativ hätte noch (Π) , drittes Zeichen der, von unten, vorangehenden Dreiergruppe, zur Verfügung gestanden, das allerdings diese Bedeutung nur aus dem Kontext erfahren kann, hier also nicht brauchbar gewesen wäre); zur Literatur und allgemein vgl. den Kommentar der Ausgabe, S. 71.

Wenn der Abschnitt sogar mit diesem Zusatzton abschließen kann, und eindeutig über diese „Ausweichung“ keine wirkliche Skalentransposition stattfindet, muß geschlossen werden, daß die Chromatik — in modernem Sinne — frei verfügbar war, also nach kompositorischem Gutdünken an jeder Stelle einer Melodie gedacht bzw. komponiert werden konnte. Zu beachten ist allerdings, daß diese Verfügbarkeit hier nicht einmal zu einer „vollständig“ chromatischen Quart (in modernem) Sinn führt, längere chromatische Passagen sind kompositorisch nicht gewünscht — hier bildet sogar der Kontrast *d des c h As h/c ...* den melischen Reiz des Abschnitts. Die Eingeschränktheit der Nutzung vollständiger Chromatik — in modernem Sinne — ist offensichtlich stilistischer Natur, nicht von der Notation her bestimmt. In Hinblick auf die Frage nach einer Übereinstimmung von Tonsystem des Chorals, das natürlich greifbar ist fast nur in der mittelalterlichen Rationalisierung, und der antiken Musik wäre für den Choral festzuhalten, daß solche freie Chromatik offenbar vermieden wurde, denn zwar existieren ja wenigstens die Töne *c h b a* nebeneinander als Möglichkeit, aber nur regional getrennt, d. h. nicht direkt nebeneinander, die *μεταβολή κατὰ σύστημα* scheint im Choral ausschließlich als jeweils echte, sozusagen weiträumig funktionierende Modulation aufzutreten. Und auch die aus der Verschiedenheit der Methoden, Chromatik — im modernen Sinne — auszumerzen,

erkennbaren „falschen“ Chromatismen scheinen insgesamt von dieser Art zu sein, also nicht auf direkte chromatische Folgen zurückzuführen zu sein.

Ob man daraus, wie auch aus dem dezidierten Verzicht auf die antike Chromatik (im Sinne der *μεταβολή κατὰ τόνον*, also moderne Terminologie) im Choral bewußte stilistische Absichten der für die Melodik Verantwortlichen ablesen darf oder kann, ist natürlich nicht zu entscheiden, aber auch nicht auszuschließen⁵³³.

Wie gesagt, fällt die bis auf die von Jacobsthal erstmalig systematisch behandelte chromatische Alteration im Choral wohl ohne größere strukturelle Probleme — die methodischen des Verstehens der Grundlagen der Theorie sind etwas anderes — durchgeführte Rückführung aller Melodien auf die antike Diatonik doch auf; ob und inwieweit diese Rationalisierung die Choralmelodien auch hinsichtlich des zugrunde liegenden Tonsystems wirklich grundsätzlich umgeformt haben könnte, ist natürlich nicht ganz leicht zu entscheiden. Die Angaben von Aurelian von Reomé jedenfalls, der ja vor der erfolgreichen Durchführung seines Programms schreibt, lassen nicht erkennen, daß die Melodien grundsätzlich andere Gestalt gehabt haben müßten — der „Irrationalität“ seiner Darstellung von Melodiegestalten wegen ist aber auch hier kein endgültiges Urteil oder auch nur ein Ansatz dazu möglich.

Der erhaltene christliche Hymnus, in der zitierten Ausgabe Nr. 59, S. 190 ff., der übrigens aufweist, daß eine direkte Weiterführung antiker Rationalität des musikalischen Denkens und Komponierens in das christliche Mittelalter grundsätzlich nicht unmöglich gewesen sein mußte, jedenfalls unterscheidet sich zwar stilistisch nicht von heidnischen Parallelen; immerhin — aber auch das ist kein grundsätzlicher Un-

⁵³³Man könnte hier ja auf die Ablehnung besonders theatralisch affektischer Musik durch die Väter hinweisen — nur, ist Chromatik, im modernen Sinne, wirklich *luxurians* in einem Übermaß, das den Vätern mißfallen mußte? Wie gesagt, ist, wenigstens für die rationalisierte Fassung des choralischen Tonsystems das *γένος χρωματικόν*, die Chromatik im antiken Sinn ausgeschlossen, Folgen wie *a b h d* kann es dem Prinzip der längeren zeitlichen Trennung der alternativen Tetrachorde entsprechend nicht geben — den charakteristischen Kleinterzsprung allerdings kann man im Choral häufig finden, allerdings, rationalisiert!, nicht auf der antik korrekten Tonlage, *a c* findet sich oft — z. B. zu Anfang des Off. *Ave Maria*, auch längere Zeit durchgehalten, *h d* als längere Folge dagegen zumindest wesentlich seltener! Ob sich also im Choral Rudimente es antiken chromatischen Genus gehalten haben könnten, wird man nicht beurteilen können; andererseits müssen solche Sprünge nicht unbedingt als Zeugnisse archaischer oder gar als nordisch, von v. Fickerschem Lurentuten beeinflusster Stil (miß)verstanden werden.

terschied! — ist die Melodie durchgehend diatonisch und begnügt sich mit den Zeichen/Tönen eines einzigen *τόνος*. Ganz auszuschließen wäre es also nicht, daß man eine christliche Musik auf die einfachsten Strukturen des antiken Tonsystem beschränkt haben wollte. Auch dieses Beispiel, das ja in das Tonsystem des Chorals — modulo der beiden Fassungen — paßt, läßt natürlich die Vermutung zu, daß zwar die alte hymnische antike Tradition aufgegeben wurde, das Tonsystem jedoch vielleicht weitergelebt hat, also gerade nicht irgendwelche orientalischen Wurzeln gehabt haben muß (es handelt sich hier ausschließlich um hypothetische Erörterungen!).

Von Interesse für die Nutzung der *μεταβολή κατὰ σύστημα* ist der Paian von Limenius, in der zeiterten Ausgabe Nr. 21, S. 74 ff., wo der Wechsel zwischen disjunktem und konjunktem Tonsystem wohl über einen der gemeinsamen Töne der beiden betreffenden Tetrachorde geht, nämlich *G*, das Schlußton des konjunkten Tetrachords im Lydischen wie diatonische Alternative im disjunkten Tetrachord ist.

Somit kann der dadurch gegene Wechsel, ib., S. 74, 3. Zeile, als echte Modulation verstanden werden, vergleichbar dem Verfahren des Chorals; in Zeile 6 scheint die gleiche Modulation ebenfalls mit bzw. in dem den beiden Tetrachorden gemeinsamen Ton *G* zu verlaufen.

Ein Problem aber stört die Regelmäßigkeit: Wenigstens an einer Stelle tritt offenbar mit Sicherheit das Zeichen **N** — in Instrumentalnotation — auf, das als erstes Zeichen einer Dreiergruppe durchweg nur als *F* auftreten kann. Für diese Tonhöhe aber gibt es im Hypolydischen schon ein eigenens Zeichen, nämlich \sqcup .

Die anschließenden Zeichen weisen klar auf das diazeuktische Tetrachord und das der Hyberbolaioi hin. Davor fehlen sechs Töne, nur unmittelbar vor dem merkwürdigen Zeichen findet sich ein überraschender Tiefton, Γ/E , die Hypate meson, die zu einem Sprung *E f* führt, wenn man **N** genau nach seiner Bedeutung liest. Allerdings ist damit der tetrachordale Kontext so verlassen, daß dieser Tiefton zur Gesamtumgebung eigentlich nichts sagen kann. Die hier zitierte Ausgabe interpretiert **N** als *fis*, und widerspricht damit dem Zeichensystem zweimal, das ja den Ton *fis* als Ton des entsprechenden chromatischen Tetrachords kennt, ib., S. 84: *We cannot suppose that the composer intended it to signify the same note for which he otherwise (at least fifty times) correctly wrote \sqcup . He must be using it for the chromatic degree .. i. e. f^\sharp* Nur, wer von Ausführenden oder Lesern sollte auf

diese Idee geraten, wenn er die Notation kennt? Ein sozusagen doppelter Verstoß gegen das System und die durch die Funktion des Zeichens **N** als erstes Zeichen einer Dreiergruppe eindeutige Bedeutung *f* ist schwer vorstellbar, vor allem aber für jeden Leser unvorhersehbar. Zu beachten ist, daß der Ton *Es* im Hypolydischen nicht notierbar ist.

Es ist ebenso schwer verständlich, daß der Notator/Komponist (ib., S. 80, Zeile 22/23) aus Unterhaltung mal ein anderes Zeichen mit gleicher Bedeutung setzt. Denkbar wäre allerdings, wenn der Notator hier vorangehend eine *μεταβολή κατά σύστημα* hätte korrekt notieren wollen, also die verlorenen Zeichen in das konjunkte Tetrachord des Lydischen gehört haben sollten, also die Folge *D Es F G* hätten angeben sollen; dann wäre eine solche Doppelnotation nicht auszuschließen; die entsprechende Modulation würde also nach dem Zeichen **N** einsetzen, wenn statt des zu erwartenden *Es* der Ton *E* folgt.

Im zweiten, nicht ganz sicheren Fall des Auftretens von **N** (ib., Zeile 27) allerdings erscheint zunächst eine solche Deutung ausgeschlossen, denn es fehlt nur ein Zeichen; und der Anschluß ist klar; die erhaltene Tonfolge ist: *c [d] f ? f d e*, wobei das erste *f* dem *τόνος* entsprechend normal, das zweite aber nur im *lydius* normal, nämlich als diatonische Alternative des lydischen konjunkten Tetrachords als oder durch **N** notiert ist: Wollte man nämlich für den fehlenden Ton *?* den Ton *es* einsetzen, was ja nicht ausgeschlossen ist, dann würde man eigentlich erwarten, daß das *f* vor diesem *es*, und nicht das *f* danach modulationsadäquat notiert würde (und umgekehrt). Absolut ausgeschlossen ist eine solche Notierung allerdings auch nicht, also daß der Notator die *μεταβολή κατά σύστημα* erst mit dem Eintreten des, hypothetisch angenommenen!, „neuen“ Tons beachtet, so daß die Willkürlichkeit, einfach eine Bedeutung einzusetzen, die das instrumentale Zeichen **N** nicht bezeichnen kann — das Bezeichnete der antiken Notenschrift ist auch vom System her eindeutig: Die Alternativität der *κινούμενοι φθόγγοι* bzw. der jeweils dritten Töne einer Dreiergruppe (von unten gerechnet) ist Teil dieser Systematik! —, vielleicht doch nicht unaufhebbar sein muß. Es besteht also die Möglichkeit, daß der Notator dieser Melodie eine *μεταβολή κατά σύστημα* zusammen mit einer *κατά τόνον* — Hypolydisch nach Lydisch bzw. wieder zurück — selbst bei sehr kurzer Dauer besonders korrekt notieren wollte.

Freien chromatischen Einsatz eines leiterfremden Zeichens findet man bei Me-

somedes, ed. Pöhlmann-West, S. 92 ff., als Nr. 24, wo in einem sonst vollständig und klaren lydischen Kontext ein *cis* verlangt wird, das es im Lydischen nicht geben kann, weil der Ton *c* hier ein Lichanos ist, also höchstens eben bis *c* reichen kann. Im Hypolydischen dagegen kann oder muß der Ton *cis* verfügbar sein, denn da ist er bzw. sein Platz der Ton nach der Triten (nach oben), also chromatisch — in antikem (und modernem) Sinn — (N) (ein drittes Zeichen der betreffenden Dreiergruppe, das in diesem Zusammenhang aber natürlich nur *cis* bedeuten kann). Weil die entsprechende Partie der Melodie auch Hypolydisch verstanden werden könnte — vom tetrachordalen Aufbau her erscheint Lydisch angemessen —, kann man nicht von einer sehr weitreichenden Modulation sprechen. Als Folgerung aus den bisherigen Beispielen des konkreten Auftretens leiterfremder Töne⁵³⁴ ergibt sich, daß die kompositorische Freiheit offensichtlich seit Nutzung der Notation sich solcher leiterfremden Töne frei bedienen konnte, also nicht notwendig nur und immer im Sinne von Skalentranspositionen, die regional abgegrenzte Gültigkeit haben — daß es das, z. B. in Übereinstimmung mit übergeordneter Gliederung geben kann, ist geläufig; die Bindung an die Tonzahl im Tetrachord allerdings scheint fest zu sein, wie bereits oben bemerkt, sind, notationsmäßig natürlich denkbare, mehr als viertönige Tetrachorde offenbar ausgeschlossen, also Folgen wie *c h b a as G*; hier scheint die moderne Chromatik mehr kompositorische Freiheit zu lassen, als echte Erweiterung des musikalischen Materials.

Der Befund gibt wieder der Frage Berechtigung, ob das System der *τόνοι* ein Versuch der Theorie war, Chromatik — in modernem Sinne — dieser Art systematisch zu bewältigen, oder ob die kompositorische Chromatik auf die Möglichkeiten der Theorie zurückzuführen sein sollte, wenn eine solche Differenzierung überhaupt sinnvoll ist.

Erhebliche Probleme finden sich wieder in Nr. 39, S. 124 ff., der genannten

⁵³⁴Dieser Ausdruck ist angebracht, weil ja das immer gleiche System transponiert wird, weshalb, wie gesagt, der Ausdruck *Transpositionsskalen* dazu geeignet ist, übersehen zu lassen, daß es sich eher um Skalentranspositionen handelt, die jede einen eigenen Namen erhält — nur *Cis*-Dur ist ja auch ein Name, der die Skalentransposition von jeder anderen unterscheidet, aber gleichzeitig die Eigenschaft des Systems der Systeme deutlich macht, zusätzliche Ordnungsfaktoren, konkret eben leiterfremde Töne zu schaffen. Und daß diese Ordnung die schematische Halbtonfolge ist, läßt auch die Verwendung des Wortes *chromatisch* in modernem Sinne nicht inadäquat erscheinen!

Ausgabe. Genutzt werden die Zeichen $[\Gamma] \times \Phi (\Upsilon) [C] O \Xi \Lambda K | [Z]$, die bis auf Λ sämtlich im Zeichenarsenal des Hypolydischen zu finden sind. Warum man die Zeichen $\Upsilon C O K$ unbedingt in das Hypoionische, und die Zeichenfolge $O \Xi | Z$ in das Hyperionische setzen soll, wie dies die Ausgabe in ihrem Kommentar tut, ib., S. 129, ist nicht leicht zu verstehen; denn die Möglichkeit der direkten Folge eigentlich, d. h. in der Theorie, nur alternativ „denkbarer“ Töne, wie des chromatischen und diatonischen Tons eines Tetrachords ist ja, wie frühere Beispiele zeigen, nicht ausgeschlossen. Aber natürlich kann man nach einem theoretisch korrekten Tetrachord suchen — allerdings ohne andere Tonhöhen zu erhalten; dies ist im Fall der Folge $\Upsilon C [O] K$ leicht zu finden, im Fall der Folge $O \Xi [|] Z$ (Hyperionisch, *tetrachordon meson diat.*) allerdings ist nicht zu erkennen, warum man nicht das diatonische konjunkte Tetrachord des Ionischen nehmen sollte.

Ob man im ersten Fall also eine *μεταβολή κατὰ σύστημα* oder *κατὰ τόνον* annehmen will, ist unentscheidbar: Wie Ptolemaeus zeigt, wird das konjunkte Tetrachord auch durch Skalentransposition des diazeuktischen Systems generiert, was für den Theoretiker natürlich ein Grund für die Ausmerzung der Alternativen Tetrachordverbindungen bedeuten mußte⁵³⁵ (aus diesem Grund erscheint es auch nicht notwendig, in Nr. 54, S. 180 f., der genannten Ausgabe, das Auftreten von Ξ und K , also *c* und *cis* nicht als *μεταβολή κατὰ σύστημα* in einem einheitlichen Jonischen, sondern als Modulation zum Hyperionischen anzusehen, ib., S. 181; das Gleiche gilt auch für die Bestimmung der Zeichen von Nr. 55, ib., S. 182 f.: Die *μεταβολή κατὰ σύστημα* ist in keinem Fall auszuschließen)⁵³⁶; man wird wohl am besten freien Gebrauch

⁵³⁵Die antike Notation wie auch das mittelalterliche westliche, rationalisierte Tonsystem haben die Praxistauglichkeit der alternativen Tetrachorde „gegen“ Ptolemaeus bewiesen.

⁵³⁶Man muß natürlich die Frage stellen, warum die Praxis dann doch — auch ausweislich des Chorals — durchgehend diese systemimmanente Form der Alternative bewahrt hat; denkbar ist, daß es sich hier nur um die Macht der Gewohnheit gehandelt hat. Bezieht man diese Art der *μεταβολή κατὰ σύστημα* ein, kann man die (fragmentarische) Zeichenfolge $C O \Xi [M] | Z$, im Nr. 49, S. 164, der zitierten Ausgabe nicht notwendig anders denn als Hypolydisch bezeichnen.

Angesichts der sicher großen Fülle von Fragmenten, die gleichzeitig aber auch in Hinweis auf das Ausmaß anzunehmender Verluste bedeutet, scheint es nicht ganz gerechtfertigt, über das Auftreten von *τόνοι* statistische Aussagen machen zu wollen, vgl. ib., S. 165, und S. 187: Ob Hypoionisch wirklich selten war, dürfte sich anhand der doch nur minimalen Überlieferung aus dem anzunehmenden Repertoire kaum erschließen lassen. Übrigens dürfte auch die

der — in modernem Sinne — Chromatik annehmen dürfen. Aus der Struktur der Melodie heraus jedenfalls läßt sich nicht ablesen, daß die Tetrachordstruktur der Skalentheorie hier für die Gestaltbildung unabdingbar gewesen sein müßte.

Das Auftreten des Zeichens Λ in der Gruppe Jonischer $\tauόνοι$, wo es nicht leitereigen ist, erscheint deshalb so auffällig, weil es einmal als 2. Zeichen einer Dreiergruppe nur den Ton *Des* — in C. v. Jans Zuordnung — bezeichnen kann, desse Entsprechung, *Cis* im Jonischen vorkommt, als K, zum anderen dieses Zeichen immer als *stehender* Ton erscheint — die von Liebhabern der Mikrintervalle bei solchen Problemen ebenso beliebte, wie angesichts der klaren Bedeutung der Zeichen willkürliche, Interpretation als Zeichen für einen Ton, der zu irgendeinem anderen, hier am nächstliegenden K, in einem Vierteltonabstand steht, führt also zu erheblichen Problemen überhaupt des Funktionierens des Zeichensystems:

Entweder liest man die Zeichen, wie ihre Bedeutung ist, oder man interpretiert sie je nach „Leiterfremdheit“ einfach als Zeichen für irgendwelche Vierteltöne; welche das dann gewesen sein sollen, was der Komponist gewollt haben könnte, das muß sich der Interpret nach Gutdünken irgendwie, rational nicht begründbar, aussuchen. In dem hier betrachteten Fall kommt noch dazu, daß das Auftreten eines einzigen „Vierteltons“ angesichts des Tonsystems mehr als merkwürdig wäre; auch von da her gesehen wird eine solche Deutung zur Caprice.

Daß es auch bei häufigerem Auftreten eines Zeichens Fehler geben könnte, sozusagen Fehlgriffe bei der Wahl eines leiterfremden Zeichens, sollte man im Übrigen nicht ganz ausschließen. Zunächst wäre es methodisch nicht unangebracht, danach zu suchen, welche Töne im Jonischen eigentlich fehlen; und da findet man die Töne

Verwendung des Wortes *tonic* vielleicht doch als Anachronismus zu relativieren sein: Das Prinzip der oder von *finales* kennt die antike Theorie nicht, ob die Praxis so etwas kannte, ist der geringen Anzahl von vollständigen Melodien wegen nicht beweiskräftig festzustellen. Die Tonfolge bietet aber ein Problem, daß nämlich Ξ als Nete im diazeuktischen Tetrachord den Ton *C* bezeichnet, das Zeichen M aber als *παρὰνήτη συνημμένων* ebenfalls den Ton *C*: Man wird also, wie bereits oben angedeutet, dieses von der reinen Tonhöhe her nicht gerechtfertigte „Doppelzeichen“ für den gleichen Ton als Folge einer, nicht mehr rekonstruierbaren *μεταβολή κατὰ σύστημα* verstehen müssen: Hier gibt es eine entsprechende Orthographie, die auch belegt, daß diese Art der „Modulation“ nicht nur durch Modulation in die Hypothonart notiert wurde: Die *μεταβολή κατὰ σύστημα* ist damit in der Praxis erwiesen.

b es f (bzw. natürlich deren enharmonische — in modernem Sinne — Entsprechungen), die man alle aus den zugeordneten Hypo- bzw. Hyperparallelen entnehmen könnte, wenn eben der kompositorische Bedarf besteht. Die Folge z. B. T C (Π) K würde den fehlenden Ton *b/ais* einführen lassen, zudem noch in einem ganz ordentlichen chromatischen Tetrachord (konjunkt im Hypoaeolischen).

Die Verbindungen (T) Λ ... oder K Λ K bzw. K O Λ O (T), interpretiert nach dem fehlenden, leiterfremden Ton *ais* (also das leiterfremde Λ als Zeichen dieses Tons verstanden) ergibt Bildungen wie *Gis ais ais ...*, *Cis h ais h Gis* bzw. *cis ais cis*. Diese wären ersichtlich nicht unsinnig, jedenfalls weniger seltsam als die Versuche mit Vierteltönen.

Nur, ist die Methode, zunächst vom Bezeichneten auszugehen, nach einem leiterfremden, fehlenden Ton zu fragen, um daraus dann eine eventuelle, falsche, Bedeutung des leiterfremden Zeichens zu rekonstruieren, erlaubt oder sinnvoll? Das Zeichen, das eigentlich verlangt würde, nämlich für *ais*, wäre korrekt Π, also ein Zeichen, das man schwer mit Λ verwechseln kann, wenn auch hinsichtlich sozusagen der übergeordneten Form eine gewisse Gleichheit besteht.

Das Problem ist also: Es existiert ein einziges leiterfremdes Zeichen⁵³⁷, die Bedeutung dieses Zeichens im System der Notenzeichen ist unbrauchbar, der Einsatz des Zeichens ist falsch. Und die absonderliche Vorstellung, das System der Zeichen könne man in solchen Fällen irgendwie als beliebig ansehen, übersieht die grundsätzliche Natur der antiken Notenzeichen: Diese bilden ein klares System, dessen Dreiergruppen auf das rationale Tonsystem eindeutig bezogen sind, und die keine Unterscheidung zwischen Chromatisch und Enharmonisch machen; ein System, dessen jeweils Bezeichnetes vom jeweiligen Kontext abhängig ist, man kann nicht einfach ein Zeichen herausnehmen und beliebig deuten; wo sollte man da anfangen oder aufhören?

Insofern bleibt bei dem angesprochenen Problem nur die Lösung, daß der Notator ein falsches Zeichen gewählt hat, daß der Komponist aber im Rahmen dessen geblieben sein dürfte, was ihm das Tonsystem, und zwar das gesamte, zur Verfügung gestellt hat. Und das zeigt klar: Es gibt an der betreffenden Stelle einen einzigen

⁵³⁷Man kann so gar von einem potenziert leiterfremden Zeichen — nicht Ton! — sprechen, weil er weder in der Hyper- noch in der Hypoparallele enthalten ist, also in einem weiter als Quint-/Quartverwandtschaft stehendem Abstand.

leiterfremden Ton, nämlich *ais/b*; alle anderen chromatischen — in modernem Sinne — Töne gibt es bereits in der gewählten Grundtonart. Wenn dieser, wie gesagt einzige, leiterfremde Ton an den betreffenden Stellen melodisch gut paßt, jedenfalls nicht seltsame Sprünge auftreten, darf man mit einigem Recht vermuten, daß ein an entsprechenden Kontexten auftretendes leiterfremdes Zeichen gerade diesen leiterfremden Ton bezeichnen könnte bzw. sollte.

Dann aber muß man einen Fehlgriff wenigstens des „letzten“ Notators, vielleicht ja auch des Komponisten, annehmen: Ein Fehler ist eindeutig, denn für den betreffenden leiterfremden Ton gibt es natürlich ein „korrektes“ Notenzeichen. Man könnte also noch zu erklären versuchen, ob es vielleicht Gründe für einen solchen Fehlgriff geben könnte. Ein Fehllesen von Λ für Π ist von den gedruckten Zeichenformen her aber schwer vorstellbar (was Spezialisten entscheiden müssen).

Das Zeichen Λ steht zwangsläufig auch in keiner Skalentransposition an vergleichbarer Stelle; was das Problem noch schwieriger macht, ist, wie bemerkt, der Umstand, daß der betreffende leiterfremde Ton in den beiden Paralleltonarten zu finden ist. Auch von hier erscheint eine Verwechslung der Zeichen geradezu ausgeschlossen. Die Vermutung, daß Λ im Alphabet direkt hinter K steht, ist als möglicher Erklärungsgrund auch nicht brauchbar, weil in der Melodie ja auch die Folge $K O \Lambda O T, T \Lambda$ aufzutreten scheint. Das Problem ist somit unlösbar, will man die Systematik der Zeichen insgesamt nicht von vornherein für unverbindlich halten; man muß einen Fehler konstatieren, dessen Zustandekommen unerklärlich ist. Zu verstehen, was der Komponist gemeint haben könnte, erscheint jedoch nur über den genannten Weg sinnvoll, denn der Lösungsversuch, daß der Notator hier die eine kurzfristige *μεταβολή κατά σύστημα*, also eine chromatische — modern verstanden — „Tiefalteration“ von *cis/K* gemeint haben könnte, hat einmal mit dem Problem zu tun, daß Λ als zweites Zeichen einer Dreiergruppe!, die Bedeutung *c* an keiner Stelle haben kann, und daß eine solche *μεταβολή*, also die Verwendung des Zeichens Ξ zum gleichen Zweck, für *c*, ja nicht ausgeschlossen ist⁵³⁸.

Die in der zitierten Edition anschließend, als Nr. 40, S. 131 ff., herausgegebenen

⁵³⁸Warum das Auftreten des Zeichens E , also des Zeichens für die Triten synem., in einem eindeutig Hyperionischen Zeichenarsenal in Nr. 44, S. 148 ff., der angegebenen Ausgabe, ein *exharmonic* Zeichen sein sollte, ib., S. 150, ist nicht zu verstehen, zumal in dem recht „gerupften“ Fragment der alternative diazeuktische Ton des Zeichens A nicht auftritt; denkbar wäre also, daß das ganze Stück im konjunkter Form der Skala komponiert war.

Fragmente belegen sozusagen die Natürlichkeit der oben angeführten Argumentation: Die Zeichenfolge ist die des Lydischen, von der Hypate Hypaton bis zur Paramese, jeweils die diatonische Variante; ob vielleicht noch chromatische Töne auftraten, also *μεταβολή κατὰ γένος*, ist angesichts der Fragmentenhaftigkeit nicht zu entscheiden⁵³⁹.

An der Stelle, an der auch die Alternativtöne nicht die kompositorisch gewünschte Chromatik — in modernem Sinne — liefern, findet sich ein leiterfremdes Zeichen, diesmal jedoch korrekt und hinsichtlich des Modulationsabstands auch regulär, der gewünschte Ton, *h/O*, findet sich in der Hypoparallele. Hinsichtlich des Kontexts, in dem das leiterfremde Zeichen auftritt, kann man nicht von einer weitreichenden Modulation sprechen: Obwohl die Zeichen auch im Hypolydischen auftreten, müßte man bei einer entsprechenden Deutung einen Wechsel zwischen diazeuktischem und konjunktem Tetrachord in nur einem einzigen Ton annehmen, wogegen im Lydischen eben nur der eine leiterfremde Ton auftritt.

Auch hier kann man, wie bei dem gemeinten Fall des vorangehenden Beispiels, also von frei brauchbarer Chromatik — in modernem Sinne — sprechen. Und diese Freiheit kann man vielleicht doch als einen Hinweis darauf verstehen, ob und inwieweit die Existenz einer Notation in der Antike durch die damit gegebene abstrakte Planbarkeit von Musik die Möglichkeit gegeben hat, kompositorisch Verläufe zu erdenken und zu überprüfen, die als Steigerung der kompositorischen Mittel gegenüber rein mündlicher Überlieferungsweise bzw. rein geistig konkret-ausprobierender Komposition von Melodien angesehen werden können⁵⁴⁰ (womit eigentlich

⁵³⁹Daß man eine solche *μεταβολή* auch nicht als notwendige Voraussetzung der Möglichkeit entsprechender Chromatik (in modernem Sinne) bei den Komponisten voraussetzen muß, also die Verwendung einer entsprechenden Folge von Halbtönen, wird in Nr. 41, S. 134 ff., der zitierten Ausgabe deutlich: Die Zeichenfolge [C] O O , (T) Φ Ξ [C], also im Jonischen *a h h — Gis G Fis a* (— bedeutet *Pause*) läßt erkennen, daß man zwischen chromatischem und diatonischem *genus* in fast direkter Tonfolge wechseln konnte, also wohl nur die entsprechenden skalischen Tonhöhen verwenden konnte; man hat auch hier eine freie Chromatik (in modernem Sinne) als Möglichkeit der Komposition.

⁵⁴⁰Wenn hier den ebenso tiefst sinnigen wie vagen Andeutungen der *oral tradition* Lehre nicht gefolgt, sondern auch in dieser Situation von *Komposition* gesprochen wird, ergibt sich dies aus der Kenntnis der arabischen Quellen zu solchen Fragen, was man im letzten Kapitel von Verf. *Musik als Unterhaltung* näher nachlesen kann, wenn man denn an Quellenaussagen interessiert sein sollte, selbst wenn diese eingeschliffenen Ideologemen widersprechen

ein fünftöniges Tetrachord entsteht!). Die Frage nach der Leistung einer rationalen Notation für die kompositorischen Denkmöglichkeiten ist natürlich begründet durch die historische Erfahrung mit der westlichen Linienschrift. Darauf sei hier aber nur verwiesen.

Wie frei die Verfügbarkeit von leiterfremden Tönen gehen kann, zeigt die bereits angesprochene Melodie von Nr. 41, der Ausgabe: Die Mehrheit der Zeichen weist klar auf Jonisch als Grundskala hin; an einer Stelle, Zeile 4, S. 134 der Ausgabe, aber reichen die Zeichen nicht aus, und zwar nicht hinsichtlich leiterfremder Halbtonabstände, sondern hinsichtlich des Ambitus nach unten: Um noch die große Terz unter dem Proslambanomenos des Jonischen, *a*, zu erreichen, muß der Komponist zwangsläufig Zeichen nicht nur des Hypojonischen, sondern auch des Hypophrygischen und offenbar auch des Hypodorischen verwenden.

Und genau das wird getan, womit der Komponist die Töne *a G Fis F* notieren kann⁵⁴¹. Daß hier jeweils wirkliche *μεταβολαὶ κατὰ τόνον* die Grundlage für diese Möglichkeit gewesen sein sollten, wird man angesichts der Folge dieser Zeichen nicht annehmen können. Verfügbar ist also das, was die Zeichen verfügbar machen, die Modulation erscheint als Voraussetzung solcher Freiheit beim Komponieren überflüssig. Das Zeichensystem ist in dieser Hinsicht als modern zu bewerten.

Warum in Nr. 61, S. 196, der genannten Ausgabe nicht die ersten zwei Zeilen ganz im Hypolydischen Zeichensystem sein sollen, ist nicht ganz verständlich, die Zeichen treten durchweg und nur mit *μεταβολή κατὰ σύστημα* im Hypolydischen auf — wie bemerkt kann man, wenn man sich strikt Ptolemaeisch (und gegen die gewohnten Arten der *μεταβολαί*) ausrichten will, natürlich auf den Standpunkt stellen, daß es nur disjunkte Systeme geben darf, und daher der wesentliche Ton der konjunkten Fassung eben aus einer anderen Transpositionsskala stammen müsse —

sollten, wie sie im *Werkbegriff im emphatischen Sinne*, in der „Unmöglichkeit“, „Macher“ von Melodien als *Komponisten* zu bezeichnen — man beachte aber das heutige Urheberrecht, das sich auf Melodien erstreckt! — oder gar des Fehlers, Gregorianische Melodien als *Kompositionen* zu verstehen, und damit Hucbald als denkfähig zu qualifizieren, weil der deutende Musikwissenschaftler natürlich die Zeit viel besser versteht, als diese sich selbst, und was derartige attraktive Pseudowissenschaft noch hervorbringt.

⁵⁴¹Die Melodien auch in der neuen Ausgabe sind den Angaben zum verfügbaren Tonraum von Aristides Quintilianus zufolge eher wie bei C. v. Jan, also jeweils eine Oktav tiefer zu lesen.

nur, wie gesagt, das entspricht nicht der Systematik der überlieferten Zeichen.

Daß in der folgenden, 4. Zeile, wirklich eine Modulation stattfindet, erweist nicht nur das Auftreten des im Hypolydischen fehlenden Tons *es*, sondern auch der Umstand, daß der im Abstand von drei Tönen folgende Ton *f* durch das Zeichen im konjunkten Tetrachord des Lydischen bezeichnet wird, obwohl dieser Ton im Hypolydischen, als Trite Hyperbolaeon, ein eigenes Zeichen hat, das denn auch vier Töne nach diesem „modulierten“ *f*, wieder hypolydisch notiert wird: Hier also wird für eine vielleicht kurze modulatorische „Ausweichung“ orthographisch korrekt notiert: Es geht nicht einfach nur um den leiterfremden Ton *es*, zumindest wird hier als echte *μεταβολή κατὰ τόνον* notiert. Wahrscheinlich fühlte sich der Notator oder Komponist an die Tetrachordstruktur gebunden.

Die gleiche Korrektheit der Orthographie findet sich in der letzten, 5. Zeile, wo nur der gewünschte Schlußton, *Es*, im Hypolydischen nicht zu bezeichnen ist: Mit dem Erreichen des Grenzttons, Mese, des Tetrachords wird korrekt Hypophrygisch notiert, obwohl eben nur der Schlußton, *Es*, im Hypolydischen nicht darstellbar ist, die anderen Töne, *a G F*, findet sich auch im Hypolydischen. Zeichenmäßig bedeutsam wird dies natürlich erst vom Ton *F* an (weil die Zeichen für *a* und *G* beiden *τόνοι*, d. h. ihrem Zeichenarsenal in gleicher Bedeutung gemein sind).

Der Notator dieser, ziemlich spät überlieferten Melodie notiert also durchgehend völlig korrekt, indem er zusätzlich gewollte Chromatik (in modernem Sinne), also leiterfremde Halbtonschritte, nicht vereinzelt, sondern als echte *μεταβολαὶ κατὰ τόνον* in ihrem jeweiligen Tetrachordzusammenhang schreibt (was im Schema der Ausgabe nicht ausreichend klar wird). Vielleicht hatte er aus Alypius' Werk gelernt. Daß solche Korrektheit nicht die Regel sein mußte, zeigen andere erwähnte Beispiele.

Aber auch in diesem Beispiel einer orthographisch korrekten Lösung — leiterfremde Töne werden jeweils innerhalb ihres *κατὰ τόνον* adäquaten Tetrachords notiert — geht es ersichtlich nicht um wirkliche Modulationen, sondern offenbar, wie die Kürze der betreffenden Abschnitte zeigt, um die Nutzung eben eines leiterfremden Tons. Die Nutzung von *μεταβολαὶ κατὰ τόνον* in der musikalischen Gliederung ist geläufig. Geläufig ist, wie angesprochen, auch die gelegentliche Verwendung leiterfremder Töne (bzw. Zeichen⁵⁴²) ohne echte Modulation. Man

⁵⁴²Grundsätzlich ist hier natürlich zu differenzieren, da ja gleiche Tonhöhen je nach Kon-

kann dann wie im letztgenannten Beispiel orthographisch korrekt notieren, konnte aber auch, und zwar wohl schon früh, sich sozusagen das Zeichen nehmen, das verfügbar war, ob aus einer *μεταβολή κατὰ σύστημα*, die nur in diesem einzigen Ton bemerkbar wird, oder durch Modulation im modernen Sinne, d. h. *μεταβολή κατὰ τόνον*, war dabei irrelevant.

Modulationen in der Art, daß z. B. ein ganzer Teil innerhalb eines zusammenhängenden Abschnitts skalisch identisch transponiert wird, also die leiterfremden Töne sich zwangsläufig aus eben dieser Transposition ergeben, finden sich dagegen in den erhaltenen Beispielen nicht — was natürlich keine statistisch haltbaren Folgerungen zuläßt, also etwa die Folgerung, daß die antike Musik das Prinzip der Modulation als theoretischen Ansatz klar kannte, kompositorisch aber nicht in dieser Weise, also als echte Gestalttransposition, sozusagen im Kleinen als Sequenz, umgesetzt hat — die Anzahl von Beispielen reicht hierfür ersichtlich nicht aus.

Dann wäre das Prinzip der Transpositionsskalen eine Folge des Bedarfs an leiterfremden Tönen — ein Ausdruck, den z. B. Ptolemaeus nicht kennt, obwohl er den Sachverhalt ausführlich darstellt, wenn er die Töne hinsichtlich *δύναμις* und *θέσις* unterscheidet. Seine oben teilweise zitierte Unterscheidung zwischen echter, identischer Transposition der gleichen melodischen Gestalt und einer sozusagen partiellen Verschiebung von Tönen im Sinne der *μεταβολή κατὰ τόνον* läßt nicht erkennen, daß er den Sachverhalt wirklich verstanden hätte: Durch die identische Transposition einer Melodigestalt ergeben sich — bei hier vorauszusetzendem tonräumlichem Ambitus⁵⁴³ — auf die ursprüngliche Skala bezogen trivialer Weise neue Töne.

Diese nun als zusätzliche, kompositorisch zusammen mit den anderen benutzbaren Töne und damit die Entstehung eines zweiten, reicheren Systems der Systeme mit eigenen intervallischen Ordnungsfaktoren, sehen zu können, formuliert Ptolemaeus nicht klar genug, um eine entsprechende rationale Rekonstruktion des von ihm damit Gemeinten sicher behaupten zu können.

Daß sich durch eine identische Transposition⁵⁴⁴ einer Melodigestalt, wenn man

text mit verschiedenen Zeichen wiedergegeben werden können. So differenzierende Ausdrucksweise ist hier aber nicht notwendig.

⁵⁴³Einen Ganzton (bzw. ein Motiv mit einem entsprechenden Umfang wie etwa das von einem *torculus* Bezeichnete), kann man natürlich mehrfach transponieren, ohne zu leiterfremden Tönen zu gelangen.

⁵⁴⁴Diese Formulierung soll die Transposition solcher Art von der innerhalb des diatonischen

den intervallischen Abstand der Transposition registriert und als eigene Größe erkennt oder festhält (abgesehen natürlich von Oktavtranspositionen), (bei ausreichendem Ambitus) leiterfremde Töne ergeben müssen (wie es kompositionstechnisch z. B. bei Fugenthemen mit dem Unterschied von tonaler und realer Beantwortung begegnet), daß also die Unterscheidung, die Ptolemaeus zwischen zwei Arten der Modulation herstellt, nicht ausreichend begründet sein kann, ist ein Fehler seiner Theorie gegenüber der Wirklichkeit des Aristoxenischen Systems der Systeme, wie es auch der Notation zugrunde liegt: Die *dynamischen* Systeme bzw. Töne, die Ptolemaeus aufstellt, sind ja nichts anderes als Ausschnitte aus einem letztlich unbegrenzten System von transponierten identischen Skalen⁵⁴⁵. Hier macht sich zusätzlich seine strikte Begrenzung des verfügbaren Tonmaterials auf den Umfang der Doppeloktav störend, d. h. das Verstehen der eigentlichen Struktur behindernd⁵⁴⁶ bemerkbar.

Die Unzulänglichkeit einer strukturell nicht gerechtfertigten Unterscheidung bleibt in der Theorie von Ptolemaeus, schon in Hinblick auf das Funktionieren der Notenschrift. Andererseits könnte seine Theoriebildung, die sich in der Unterscheidung von *dynamischen* und *thetischen* Tönen innerhalb des einen, festen Zweiok-

Systems unterscheiden, wie sie die *Musica Enchiriadis* zur Darstellung der Kirchentöne benutzt.

⁵⁴⁵Die intervallisch identische Transposition einer diatonischen Skala etwa um einen Ganzton nach oben erzwingt trivialerweise gegenüber dem untransponierten System leiterfremde Töne — diese werden virulent, wenn eine solche Transposition in einem einheitlichen musikalischen Zusammenhang begegnet, sonst sind solche Transpositionen irrelevant, weil es nur um die Lage des Vortrags einer Melodie geht. Kompositorisch interessant wird diese Möglichkeit der Klassenbildung, die das musikalische Hören leistet, also erst in Fällen wie der oben zitierten Komposition von H. Schütz.

Wenn nun in den überlieferten antiken Melodien entsprechende, notationsmäßig und vom System her natürlich denkbaren Transpositionen innerhalb eines Stückes zu fehlen scheinen, aber sehr wohl viele *μεταβολαι κατά τόνον* begegnen — das, was modern als Modulation bezeichnet wird —, kann man folgern, daß die Transpositionsskalen vor allem zur Verfügbarmachung von leiterfremden Tönen gedient haben. Der Choral kennt übrigens Motivtranspositionen, offenbar aber nur im Sinne diatonischer Verschiebungen, wie sie die *Musica Enchiriadis* vorführt.

⁵⁴⁶Das beweist ja auch die Tendenz neuerer Deuter, die Transpositionsskalen in der Darstellung von Ptolemaeus als irgendwie mit „modalen“ Strukturen oder mit Oktavgattungen verbunden falsch zu verstehen.

tavsystems⁵⁴⁷ ausdrücken darf, durch das Fehlen entsprechender kompositorischer Techniken, wie eben das identische Transponieren von Melodieteilen innerhalb eines einheitlichen Melodieabschnitts erklärt werden. Hinsichtlich einer musikalischen Praxis, die konkret von den notwendigen Umstimmungen eines und desselben Saiteninstruments ausgehen könnte, erscheint die Theorie von Ptolemaeus weniger abstrakt als die von Aristoxenus bzw. die der in der Praxis verwandten Notation. Man sollte aber auch bei derartigen Rechtfertigungsversuchen des Ansatzes von Ptolemaeus — der, es sei wiederholt, äquivalent mit dem von Aristoxenus ist, es kommen dieselben Töne „heraus“ — nicht übersehen, daß die Darstellung durch die Theorie rein abstrakt auftritt, ohne jeden Bezug auf instrumentale, konkrete Bedingtheiten, d. h. wie die Notation angibt, macht schon das Zeichensystem die kompositorisch freie Verfügbarkeit über alle Töne, die im „System der Systeme“ auftreten, eine Anbindung an instrumentale Bedingungen völlig überflüssig bzw. läßt eine eventuelle solche Anbindung nicht mehr erkennen, auch nicht bei Ptolemaeus: Die antike Theorie ist Theorie, diesem Prinzip folgt auch die Notation, die keine Griffschrift ist und auch nicht (mehr?) auf eine solche zurückgeführt werden kann; sie ist eindeutig, und hat eine eigene, abstrakte anordnungsmäßige Struktur. nämlich die der Dreiergruppen, die wieder eindeutig auf die Struktur des *σύστημα τέλειον* bezogen ist. Der Versuch einer Begründung des Theoriemodells von Ptolemaeus, das, es sei wiederholt, äquivalent mit dem von Aristoxenus ist, durch die Praxis, also, wie angedeutet, durch Verweis auf ein Saiteninstrument mit festen Rahmentönen im Abstand einer Doppeloktav, das dann entsprechend verstimmt wird, also der Versuch, sein System durch eine Praxis des Umstimmens zu erklären, widerspricht nicht nur der Tatsache der Notation, sondern findet auch in seiner eigenen Darstellung keine Begründung. Hinzu kommt noch, daß wie im oben angeführten Schema zu sehen, nur ein Ton festbleibt, nicht etwa zwei Rahmentöne. Zu bemerken ist auch, daß die angedeuteten Beispiele für konkrete Modulation in den überlieferten Denkmälern antiker Musik eine Umstimmung ausschließen.

Damit ist der, nur andeutungsweise Ausflug in die konkrete Erscheinungsweise

⁵⁴⁷Von *System* kann und muß man sprechen, weil Ptolemaeus ja die Tonzahl jeweils gleichhält, also nur Verschiebungen der Tonörter stattfinden — direktes Nebeneinander von leitereigenen und leiterfremden Tönen ist kein Gegenstand der Theorie, die Entscheidung für einen solchen leiterfremden Ton, also für eine der möglichen Arten von *μεταβολαί* ist allein Sache des Komponisten.

se der antiken *Modulation/σύστημα τέλειον* zu beenden, und der nächste Teil der Aristoxenischen Disposition in ihrer „Umformung“ bei oder durch Martianus Capella wieder anzugehen. Daß Martian von dem Wesen der verschiedenen *μεταβολαί* mehr als nur die Namen gewußt haben könnte, kann nur eine sozusagen absolut naive Interpretation seines wirren Textes behaupten, d. h. die Naivität, daß ein, zudem spätantiker Autor alles das verstanden haben muß, das er, wie auch immer, kompiliert.

2.12 Melos und Melopoia bei Martianus

Im folgenden, die Melik abschließenden Abschnitt (965) fällt nicht nur eine falsche Übersetzung bei der Bestimmung der *μελοποιία* auf, sondern auch noch die Hinzufügung eines dritten Terms; neben *μέλος* und dem vorgenannten Wort findet sich noch eine Definition von *modulatio*; ein Wort, das eigentlich *μέλος* übersetzt. Zunächst fällt jedoch auf, daß Martians Fassung die allgemeine Definition von *μέλος* bei Aristoxenus nicht übernimmt und zudem die Reihenfolge durcheinanderbringt, was natürlich auch eine Störung der klaren Abhängigkeit bedeutet: *Μέλος* ist ein allgemeinerer Begriff als *μελοποιία*, was in der griechischen Vorlage auch deutlich wird, wenn letzterer Begriff adäquat nach dem *melos* definiert wird. Martians Fassung weist also eine Verwirrung der Anordnung und einen Verzicht auf eine allgemeine Definition auf. Diese bestimmt nach Aristides, ed. W.-I., S. 28, 8 das *μέλος* als das, was *aus Harmonie, Rhythmus und Sprache, ἀρμονίας τε καὶ ῥυθμοῦ καὶ λέξεως συνεστηκός* ist. Denkbar ist, daß Martian — bzw. seine eventuelle Vorlage — diese eigentlich interessante Definition ausläßt, weil sich eine, bei Aristides explizit als *eigentlicher/ἰδιαίτερον*, nämlich ausschließlich im melischen Sinne gemeinte Definition anschließt⁵⁴⁸. Dies entspräche der Durchsetzung einer klaren Differenzierung, die Martian hier leicht leisten konnte, weil in der Vorlage ja direkt auf diese Möglichkeit einer spezifischen Definition hingewiesen wird (*ὡς ἐν ἀρμονικῇ*). Von einer eigenen Denkleistung durch selbständiges Auslassen kann und muß also auch hier nicht gesprochen werden.

Dies aber kann getan werden, wenn man die Verwirrung der Reihenfolge der

⁵⁴⁸Zu einer rührend tief sinnigen Deutung der allgemeinen Definition vgl. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 909 ff., insbesondere S. 921 ff.

Definitionen bei Martianus betrachtet: Statt wenigstens die spezielle Definition des *melos* zuerst anzuführen, wird die des größeren Wortes an den Anfang gesetzt: *melopoieia est habitus modulationis effectae*. Es ist nicht anzunehmen, daß Martianus verstanden haben könnte, um was es hier eigentlich geht, wenn er so *δύναμις κατασκευαστική μέλους* übersetzt, also *κατασκευαστική* durch *effecta* falsch übersetzt. Jeder, der das griechische Wort sieht, muß aus seiner Form auf die richtige Bedeutung schließen. Daher kann nicht einfach von einer falschen Übersetzung gesprochen werden, der Sinn ist nicht verstanden, statt von einer *kompositorischen Fähigkeit*, ein *Melos zu schaffen*, zu sprechen, erscheint ein *habitus effectae modulationis*, also wenn überhaupt etwas gemeint ist — und *μέλος* wird hier mit *modulatio* übersetzt —, handelt es sich um die *Art einer gemachten Melodie*, offensichtlich etwas ganz anderes.

Im Gegensatz zu Martianus versteht Remy von Auxerre (zu Dick, 515, 2) die Bedeutung des Wortes korrekt: *MELOPEIA i. e. melorum factura, EST HABITUS i. e. dispositio ut habeatur, MODULATIONIS AFFECTAE i. e. aptatae*; die letztere Erklärung des auch überlieferten *affectae* ist als Versuch einer Sinngebung eines unverständlichen Attributs zu sehen.

Was *Melopoia* ist, nämlich eine *factura melorum* ergab sich Remy wohl direkt aus der Bedeutung des griechischen Wortes — weshalb er mit der Definition Martianus gewisse Schwierigkeiten bekommen mußte: Der *habitus* wird zur *dispositio ut habeatur*, also zur *Anordnung, wie die Melodie sich zu verhalten habe*, was auch nicht sehr klar, sondern „etymologisch“ erzwungen ist. Dennoch wird klar, daß Remy die Melodie als Ergebnis einer Schöpfung, einer *dispositio* ansieht, also natürlich das Komponieren von Melodien selbstverständlich mit dem Wort *μελοποιία* in Verbindung bringen kann — und Hucbald führt ja explizit den Komponisten an, und das auch noch in direktem Bezug zum Gregorianischen Choral, d. h. auch noch ohne den „Mythos“ eines entsprechenden Schaffens ausgerechnet von Papst Gregor. Remy reagiert somit ganz natürlich auf das griechische Wort — es ist nicht auszuschließen, ja wahrscheinlich, daß Martianus nicht einmal mehr diesen Zusammenhang verstanden hat, also daß ihm das Verfertigen von Melodien als Gemeintes von *melopoieia* nicht sofort eingefallen ist. Man kann also nicht einfach bei auftretenden Seltsamkeiten immer nur eine Fehlerhaftigkeit der Überlieferung oder zu weitgehende Verkürzung im Rahmen des Kompilierens heranziehen, und „automatisch“ das von den originalen Texten Gemeinte als auch beim Kompilator bewußtes Wis-

sen voraussetzen: Offenbar weist Martian durchgehend eine geradezu frappierende Unfähigkeit zu einem adäquaten Verstehen der Begriffe auf.

Und darauf deutet ja auch die Verwirrung der Anordnung, die übrigens schon rein formal unpassend ist: *Melos* ist als „Bestandteil“ des „zusammengesetzten“ Begriffes *melopoieia* natürlich zuerst zu definieren⁵⁴⁹; Martianus Capella setzt einfach das größere Wort an den Anfang, formal vielleicht „verständlich“, inhaltlich Unsinn. Die Definition von *melos* wird korrekt übernommen, wenn auch die Wiedergabe von *πλοκή* durch *actus* nicht gerade passend erscheint, da das griechische Wort das *Gewebe* der Töne meint⁵⁵⁰, ja zu fragen ist, warum die lateinische „Version“ eine solche Übersetzung wählt: Mit *πλοκή* ist offensichtlich die Gestalt gemeint, in Bezug auf das Herstellen der Melodie, das *Gewebe*, oder auch aktiv, das *Weben* selbst.

Die lateinische Entsprechung läßt dieses sozusagen „gestaltende“ Moment außer Acht und setzt dafür einen Bewegungsbegriff ein; nicht die Gestalt, sondern die melische Bewegung scheint somit als Merkmal angesehen zu sein. Dies wäre sicher ein Anlaß zu mehr oder weniger tiefsinnigen Erörterungen über ein Verständnis von Melik als Bewegung, nur ist zu fragen, ob Martianus hier wirklich musikalisch Denkbare oder Gedachte wiedergibt; eine solche Frage stellt sich bei einem genaueren Vergleich mit der griechischen Vorlage. Das *melos* wäre damit einfach die Bewegung zwischen hohen und tiefen Tönen, ja sogar der hohen und tiefen Töne selbst, da die offenbar als Genetivus subjectivus auftreten: *Actus acuti aut gravioris soni*, von melischer Gestalt ist eindeutig nicht die Rede! Zu fragen bleibt auch, was Martian hier mit unter dem Wort *sonus* verstanden haben könnte: Die Bedeutung *Einzelton* dürfte selbst für Martian unpassend gewesen sein; er scheint also mit *sonus* etwas Anderes, vielleicht *Melodie* zu meinen, auch nicht gerade ein Beweis für sein inhaltliches Verstehen der ursprünglich gemeinten Sachverhalte.

⁵⁴⁹Dies wird übrigens deutlich aus der Einleitung von Bryennius zur entsprechenden Passage: ἀλλ' ἐπεὶ περὶ μελοποιίας τὸν λόγον ποιεῖσθαι μέλλομεν, χρὴ πρότερον μὲν περὶ μέλους βραχέα διαλαβεῖν (ed. Jonker, S. 358, 12); auch wenn Bryennius sich als nicht fähig erweist, die eigene liturgische Musik mit den antiken Kategorien zu rationalisieren, so sieht er doch klar die logische Notwendigkeit vor einer Erklärung des „zusammengesetzten“ Wortes *μελοποιία* den Bestandteil *μέλος* zu definieren. Selbst zu solcher Erkenntnis erweist sich Martianus als unfähig.

⁵⁵⁰Übrigens auch nicht ganz korrekt, da die Formulierung die Möglichkeit der Tonwiederholung nicht erwähnt; dies ist aber erklärbar aus dem Bedürfnis zur „klaren“ Opposition.

Vergleicht man nun die griechische Formulierung, ed. W.-I., S. 28, 8, so fällt der Numerus auf. Der griechische Text, den auch Bryennius mit einigen nicht uninteressanten Hinzufügungen⁵⁵¹ übermittelt: *Melos ist ein Gewebe aus Tönen, die hinsichtlich Höhe und Tiefe ungleich sind.* Die Formulierung ist klar: Das Gewebe besteht aus unterschiedlichen Tönen.

Bei Martianus „wird daraus“ ein *actus acuti aut gravioris soni*, was wie gesagt hinsichtlich des Numerus Unsinn ist: Will man von einem dezidiert so verstandenen melischen Bewegungsbegriff, *actus*, ausgehen, so muß man *sonorum* erwarten. Auch die Verwendung von *aut*, nicht *vel*, also der ausschließenden Alternative fällt hier auf; brauchbar wäre allein *vel*, da es sich natürlich jeweils um verschieden „hohe“ Töne handeln muß, die ein *melos* konstituieren. Der Übersetzer verzichtet zunächst auf die Klassifizierung der Ungleichheit, wohl weil Tiefe und Höhe von vornherein verschieden sind. Die „Assymetrie“ der Formulierung dieser Ungleichheit, *acutus aut gravior sonus* fällt ebenfalls auf, kann aber wahrscheinlich als Stilmittel angesehen werden.

Wenn aber statt der vom Gemeinten der griechischen Definition her notwendige *sonorum* — ein Melos als *Gewebe* von natürlich vielen Tönen — einfach *sonus* erscheint, muß nach dem Verstehen der Terminologie gefragt werden; was Martians Text aussagt, ist, daß der Begriff *melos* eine *Bewegung eines hohen oder tieferen Klanges ist.* Es wird nicht einmal klar, ob Martianus bzw. der Autor des Satzes hier an eine Folge von verschieden „hohen“ Tönen denkt oder einfach an das, was später erklärt wird, nämlich die *tres species melopoieiae*, nämlich die — erwartungsgemäß — drei Lagen, deren Relation zu den von Aristides angegebenen ebenfalls drei Tonlagen, ed. W.-I., S. 23, 1, nur terminologisch klar ist: Die drei grundlegenden Lagen werden durch die betreffenden drei *τόνοι* aufgerufen, die hier gemeinten Lagen

⁵⁵¹Die erste, allgemeine Definition wird so durch ihre jeweils als Elemente verstandenen Oppositionen aufgerufen, die *ἀρμονία* wie zu erwarten durch *ὀξύτης καὶ βαρύτης*, die abschließende *λέξις* durch *μακρότης καὶ βραχύτης*, also offenbar durch die Silbenquantitäten, „dafür“ wird dem mittleren *ῥυθμός* *Schnelligkeit und Langsamkeit/τάχυτης καὶ βραδύτης*, zugeordnet, also eigentlich das, was durch die *ἀγωγή* erfaßt wird; die *λέξις* wird somit im Sinne von Metrik verstanden; zu fragen ist, ob die nicht adäquate „Konkretisierung“ des Rhythmus eine aus der Notwendigkeit geborene ad hoc-Erfindung von Bryennius ist, ed. Jonker, S. 360, 1; inhaltlich sinnvoll ist sie nicht, denn Aristoxenus hat klar *ῥυθμιζόμενον* von *ῥυθμός* unterschieden.

werden aber durch Bezeichnungen benannt, die aus dem Raum des *σύστημα τέλειον* stammen könnten, nämlich *ὑπατοειδής, μεσοειδής*⁵⁵² *τε καὶ νητοειδής* (ed. W.-I., S. 28, 11; natürlich stellt sich die Frage, ob hier wirklich unterschiedliche Dinge gemeint sind, also ob die letztgenannten Lagen auf einen Umkreis der betreffend bezeichneten Tetrachorde beschränkt gedacht sind — was nicht gerade als sinnvolle Voraussetzung erscheint, selbst Seikilos singt seine Melodie im Oktavambitus —, oder ob hier zwei historisch verschiedene Bezeichnungen des gleichen Bezeichneten vorliegen, also kein direkter Zusammenhang mit der entsprechenden Bezeichnung der Tetrachorde im Gesamtsystem. Für Martian hat das natürlich keine Bedeutung; die Frage könnte aber einen Blick auf Zeiten erlauben, in denen das Prinzip der *τόνοι* vielleicht noch nicht geläufig war.

Die Frage, ob Martian überhaupt etwas von der griechischen Definition verstanden hat, ist also gerechtfertigt, ja sie drängt sich auf — wie auch die Antwort: Martianus ist die Vorstellung einer Melodie in strikt harmonischem Sinne als Folge oder *πλοχή* von Tönen verschiedener Tonhöhe nicht geläufig. Wahrscheinlich ist auch hier *sonus* ein Wort, das Martianus nur im Sinne von *Klang* oder auch *Melodie* insgesamt geläufig ist.

Remy von Auxerre nun gelingt es, aus dieser kaum verständlichen Formulierung eigentlich recht einfallsreich doch noch einen Sinn zu schaffen. Er geht dabei offensichtlich von der eigenen Erfahrung mit liturgischem Singen aus; er „mischt“ dabei *aut* mit *vel* (ed. Lutz, zu Dick, 515, 2):

*MELOS AUTEM EST ACTUS ACUTI AUT GRAVIORIS SONI i. e. ipse
cantus, cum agitur vel acutus aut gravis sonus*

Das *melos* ist der *cantus*, also die Melodie selbst, und zwar in der Ausführung sozusagen elementar formuliert, nämlich wenn ein hoher oder tiefer Ton ausgeführt wird. Diese „etymologische“ Umsetzung des an sich unverständlichen *actus* bei

⁵⁵²Die nur von Johannes Scottus, nicht aber von Remy verwandte Sonderversion der Stelle, Dick, S. 515, 7, *LIPARAN IAMBICA, i. e. pinguis iambica, quae non sunt graves sicut ὑπατοειδής, nec sunt acutae sicut νητοειδής* zeigt, daß solche formalen Dreierschemata auch bei völlig absurden Termini — die Herkunft solchen terminologischen Unsinnus wirft Fragen auf — korrekt verstanden werden: Zwischen Hoch und Tief muß es ein Mittleres geben, „selbst wenn“ das einen völlig unbrauchbaren Namen hat. Johannes Scottus bewegt sich hier ganz im Rahmen der antiken Ausdrucksweise für Tonhöhe; an anderer Stelle verwenden beide Autoren gleichwertig Termini wie *altus*.

Martian wird durch Bezug auf die Ausführung eines *cantus* sinnvoll, da natürlich der *cantus* durch die Ausführung der hohen und tiefen Töne vorgetragen wird. Der zwangsläufig beizubehaltende Singular ist durch die Vorstellung einer Art von Atomisierung der Ausführung, eben die Ausführung des hohen oder tiefen Tones — in Folge, wäre hinzuzufügen —, der *cantus* besteht aus den einzelnen Tönen als Elementen. Diese, zu Anfang der *Musica Enchiridis* ja mithilfe des Adrastschen Vergleichs explizit gemachte Denkweise kann bei Remy vorausgesetzt werden, schon weil die von ihm verwendete Neumenschrift bereits das Stadium der klaren Einzeltonangabe⁵⁵³, die sozusagen analytische Form voraussetzt.

Es wird aber deutlich, daß Remy Martians Definition neu interpretieren, d. h. einen Sinn hineinführen muß. Daß Martian mit seiner Version der griechischen, klaren Definition ein Verstehen von deren Inhalt gehabt haben sollte, ist aber angesichts der Seltsamkeit seiner Formulierung nicht anzunehmen. Im Gegensatz zu Martian hat Remy eigene Erfahrung mit der Relation der übernommenen Begriffe der Musiktheorie zur Praxis, zur Wirklichkeit eines *cantus*.

Die folgende Definition des Wortes *modulatio*, deren Sinn in der Hierarchie der Begriffe nicht einsehbar ist, erweist sich als so allgemeine Formulierung, daß sie als Erfindung von Martian denkbar ist: *Modulatio est soni multiplicis expressio*. Zunächst ist zu fragen, warum überhaupt, nach *melos* noch eine Erklärung von *modulatio* folgt. Als Grund könnte höchstens angeführt werden, daß hier ein geläufiges lateinisches Wort vorliegt, das eine eigene Definition fordern konnte. Einen inhaltlichen Sinn zu erkennen, ist nicht möglich. Was eine *soni multiplicis expressio* konkret oder speziell bedeuten könnte, ist in Hinblick auf die vorangehenden Begriffe, wenn man logische und inhaltliche Relationen erwartet, ebenfalls nicht leicht zu erkennen. Wieder erscheint das wesentliche Wort im Singular, *sonus*, noch dazu qualifiziert durch *multiplex*. Wenn Martianus im Sinne des musiktheoretischen *sonus*-Begriffes denken sollte, ist die Formulierung absonderlich: Es gibt viele *Töne/φθόγγοι*, nicht aber einen *vielfachen Ton*. Musiktheoretisch korrekt kann die Terminologie also

⁵⁵³Natürlich nicht im Sinne eines diastematisch klar skalisch definierten und so auch erkennbaren Einzeltons, wohl aber darin, daß nicht Bewegungen wie in der paläofränkischen Notation etwa die Bewegung nach oben durch den *ὀξεία*-Strich angegeben werden, sondern sei es durch Einzelzeichen, d. h. „Zerlegung“, oder durch Richtungsumkehr, also „Knicke“ in dem graphischen Zug einer Komplexneume „zusammengesetzt“ werden; Näheres hierzu kann man aus Verf., *Otfrid* erfahren.

nicht sein. Näher liegt also wieder eine Interpretation von *sonus* im Sinne von *Melodie*, dann bekäme die Definition von *modulatio* immerhin den Sinn der *Ausführung* oder *Ausdruck* — in welchem Sinne auch immer — *vielfältiger Melodie*. Der Singular wäre durch die Annahme eines Gattungsbegriffes begründbar, wobei wieder zu fragen wäre, ob nun von jeweils, wie wahrscheinlich *einer vielfältigen Melodie* oder eben von *vielfacher Melodie*, also im Sinne von *vielen Melodien* zu sprechen wäre; sehr klar ist auch diese Definition, ganz abgesehen von ihrer musiktheoretischen „Unspezifik“, nicht.

Auch wenn *expressio* im Sinne von *Ausführung einer Melodie* nicht gerade geläufig zu sein scheint — die Analogie zu *verba exprimere* ist aber naheliegend —, dürfte dies doch die einfachste Interpretation darstellen. Und eine solche Erklärung scheint auch Martian als „Eigenleistung“ zuzutrauen. Ein gewisses Problem bietet diese Interpretation der Definition von *modulatio* dennoch: Im Text von Aristides Quintilianus begegnet eine vergleichbare Differenzierung zwischen Ausführung und geschaffener Melodie unter den Begriffen *μελοποιία* und *μελωδία* (ed. W.-I., S. 29, 21: *διαφέρει δὲ μελοποιία μελωδίας: ἡ μὲν γὰρ ἀπαγγελία μέλους ἐστίν, ἡ δὲ ἕξις ποιητικῆ*). Melopoiie ist also eine schöpferische Erscheinung, Melodie dagegen die Ausführung eines Melos.

Hier wäre also eine Entsprechung von *expressio* im genannten Sinne zu finden, nur fehlt bei Martian völlig jeder Hinweis auf die Relationen, die sind aber zum Verstehen unabdingbar. Besonders fällt auf, daß in der Definition von *modulatio* das Wort *melos* nicht mehr auftritt.

Wie das Folgende zeigt, läßt Martianus alle Erörterungen über die Natur der *μελοποιία*, wie sie sich im griechischen Text findet aus, um direkt zur Verbindung von Melodiestil und Tonlage zu kommen, ed. W.-I., S. 30, 3. Natürlich ist nicht undenkbar, daß er die Anregung für seine Definition von *modulatio* — hypothetisch — als Entsprechung zu *μελωδία* aus der zitierten Stelle entnommen hat, nur ist die Formulierung gegenüber der klaren Aussage bei Aristides so unklar und unspezifisch, daß eine solche Verbindung eher unwahrscheinlich ist, d. h. daß die Annahme wahrscheinlicher ist, Martianus habe hier doch, und dann in der üblichen Unklarheit, eine eigene Definition versucht, motiviert durch die Geläufigkeit des Wortes *modulatio*. Man wird also schließen müssen, daß die Kompilation einfach die et-

was komplizierteren Ausführungen von Aristides Quintilianus zur Melopoiie⁵⁵⁴ fast vollständig (s. u. zum Schluß von 966) ausgelassen hat und direkt zu der durch Dreizahl und Wiederholung vorher genannter Merkmalsklassen auffälligen Stelle gesprungen ist, also zur Identifizierung von ὑπατοεἶδης mit dem τραγικός Stil — übrigens formuliert Aristides die beiden Aufzählungen, einmal W.-I., S. 28, 12, nur die Tonlagen, dann, W.-I., S. 30, 2, zusammen mit den Stilen, nicht in gleicher Reihenfolge⁵⁵⁵, was Martianus tun muß, da er die beiden Stellen einfach verbindet und damit den Text der Vorlage dazwischen überspringt.

Remy versucht auch hier, einen Sinn in die Definition hineinzulesen, wenn er *modulatio* offensichtlich im Sinne von *Melodie* versteht: *MODULATIO EST SONI MULTIPLICIS i. e. varii, EXPRESSIO quia non fit cum una voce, sed ex multis et diversis, gravibus videlicet et acutis*, ed. Lutz, zu Dick, 515, 15. Remy denkt also korrekt im Sinne der Musiktheorie und „übersieht“ den Singular einfach, *sonus* bedeutet für ihn der musiktheoretisch definierte Einzelton; und *multiplex* ist er

⁵⁵⁴Die Schematisierung des kompositorischen Aktes ausgehend von einer Entscheidung für die Tonlage ist sicher viel zu formalistisch, bestimmt durch eine Parallelisierung eines Weges vom Abstrakteren zum Konkreteren, ist aber doch auch als Modell des Kompositionsvorgangs bemerkenswert, natürlich war auch für die antike Musiktheorie mit dem Begriff *μελωποιία* die Notwendigkeit einer systematischen Erfassung des Komponierens gegeben; nur bleibt die Bindung an die gegebenen Begriffe der Theorie zu eng, um etwa wie im Mittelalter bei Guido Musik als sinnvollen Verlauf, nämlich als Folge von Gestaltungseinheiten auf verschiedener Hierarchieebene formulieren zu können. Auch läßt die Natur der verfügbaren Begriffe der Musiktheorie das Problem bzw. die Kategorie der Form nicht deutlich werden. Wie man von der unter Plutarchs Namen überlieferten Schrift weiß, ist die Betrachtung musikalischer Form dezidiert nicht Sache der Theorie — hier liegt ein wesentlicher Unterschied zwischen antiker und, lateinischer, mittelalterlicher Musiktheorie, man muß nur die Texte lesen, wenn man die Literatur zu diesen Fragen für zu schwierig zu bewältigen hält (wobei man allerdings beachten sollte, daß geistige Übung nicht nur für Greise wie Kaden nützlich sein soll).

⁵⁵⁵Remy erklärt, was Martian einfach ausläßt und was wiederum Zweifel an dessen wirklichen inhaltlichen Verstehen erwecken muß, die Formulierung (Lutz, zu Dick, 515, 4) *NHTO-EIΔHΣ, i. e. ultima et acuta. Haec in minoribus chordis fit*. Man kann also „Versuche“ an vielsaitigen Instrumenten voraussetzen: Die Erben der Arbeit karolingischer *cantores* haben also den Sinn des melischen Systems voll verstanden. Amüsant ist die Erklärung der Zuordnung von tiefer, *gravis* Lage zum Tragischen: ... *propter graves sonos, nam tragicum carmen grave semper est.*, zu 515, 5.

in der Martianschen Bestimmung eben weil eine Melodie aus verschiedenen, nicht aus einem Ton besteht; dies ist, wie inhaltlich naheliegend, eigentlich der Sinn der Definition von *melos*.

Obwohl also Martian unfähig ist, klar zu definieren — und er bewegt sich hier ja im Rahmen der Musiktheorie —, gelingt es Remy von wirklichem Verstehen der Theorie (aus anderen Quellen) wie auch der Gesangspraxis her, in die zumindest hochgradig unverständlichen Formulierungen Martians einen Sinn zu bekommen, einfach dadurch, daß er sein musiktheoretisches Wissen im Sinne des Kontexts einsetzt, also so interpretiert, wie es der musiktheoretische Zusammenhang fordert. Martianus Capella ist dazu nicht fähig, ein deutlicher Hinweis auf den Fortschritt, der schon im 9. gegenüber dem 4. Jh. hinsichtlich des Verstehens der antiken Musiktheorie geschehen ist.

Auf den anschließenden „Sprung“ hinsichtlich der griechischen Vorlage wurde bereits hingewiesen. Er ist inhaltlich gerechtfertigt, da eine mehrfache Erwähnung der gleichen Begriffe natürlich zu einer Zusammenfassung Anlaß geben kann, insofern hat die mit dem erwähnten „Sprung“ verbundene Umordnung tatsächlich einen Sinn, der allerdings auch formal begründet ist, eben durch Auftreten der gleichen Begriffe. Hier war eine zusammenfassende Umordnung einfach. In der Aufzählung der *species* der Melopoïie folgt Martian ganz der Vorlage, Genera, *species* in speziellem Sinn, nämlich — nochmals — die Tonlage und schließlich die *τόνοι*. Hier handelt es sich um eine einfache Aufzählung, die offenbar gern übernommen wurde.

Bemerkenswert ist nur noch, daß Martian zum Schluß doch noch eine gewisse Notwendigkeit verspürt, wenigstens einen Hinweis auf die eigentlichen Faktoren der Komposition zu geben, was zur Formulierung einer Art Anweisung führt: *Omnis tamen, qui melos inchoat ...*, 966; eine Formulierung, die an vergleichbare Anfänge von Discanttraktaten erinnert: *Quiconques veut deschanter ...*, womit aber keine Verbindung behauptet werden soll.

Der Inhalt ist dürftig und in Hinblick auf die Vorlage auch nicht adäquat: *prae cunctis systema debet advertere, dehinc sonos miscere atque componere* (966) — die Formulierung muß man sicher wieder aus dem stilistischen Zwang zu zwei Wörtern, hier den Verben *miscere atque componere* ableiten — klar wird aber auch hier, daß die Vorstellung eines Komponierens durch „Mischen“ von Tönen für die Zeit trivial vorausgesetzt werden kann, so daß Hucbalds Nutzung des Wortes *componere*

nicht einmal von der literarischen Tradition her irgendetwas Auffälliges an sich hat, außer natürlich für tiefst sinnige oder höchstgeistige erneute, ja sich immer wieder rejuvenierende Erörterungen der so großen wie zur musikhistorischen Erkenntnis so unbrauchbaren Frage, ob das Mittelalter „den“ Komponisten kannte; nein, natürlich kannte es nur den Improvisator, den Sänger aus dem Gefühl des Herzens heraus, unfähig zur kompositorisch eindeutigen Form, ja ohne jeden Formwillen, die die überlieferten Gestalten der Gregorianik hervorgebracht hat, besonders dann, wenn ein Komponist wie Leonin die Tradition eines Buches mehrstimmiger Musik begründet parallel zum Gradualbuch und Antiphonar, wo ja auch die darin überlieferten Melodien alle improvisiert erscheinen, aber, das ist ja auch nicht der Fall, also lassen wir lieber die Quellen und tiefsinneln musikwissenschaftelnd weiter zum Ergötzen der Fachleute, vgl. etwa Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, Anm. 75, S. 147 ff.: Man möchte schon gerne sagen, *der casus macht mich lachen*, man könnte angesichts derartigen Austretens der bekannten wie unzutreffenden Gemeinplätze allerdings auch das große Heulen bekommen.

Als *systemata* erscheinen, ed. W.-I., S. 30, 10, nochmals, zum dritten Mal, die drei Tonlagen. Allein diese Häufigkeit dürfte Grund für die Heraushebung in Martians Text gewesen sein; daß hier die Anwendung des Wortes *σύστημα* bei Aristides seltsam ist, bemerkt Barker, *Greek Musical Writings* II, S. 432, Anm. 149 (man könnte einmal daran denken, daß die Wahl konjunkt oder disjunkt gemeint sein könnte, was zu speziell erscheint, so daß zum anderen die Verwendung von *τόνος* hier allein sinnvoll erscheint — denkbar ist, daß die von Aristides verwandte Quelle hier die Wahl eines jeweiligen, als *τόνος* lagemäßig bestimmten *σύστημα* meint). Man muß daher, auch weil die Folge im griechischen Text entsprechend ist, Martians Verwendung von *systema* an dieser Stelle als reine Übernahme interpretieren. Die anschließende Formulierung erweist sich als trivial, und daher auch Martianus als „Eigenleistung“ zuzutrauen.

Sogar im letzten Kapitel der Melik erweist sich Martian als unfähig, selbst klare Definitionen klar zu übernehmen. Aus offensichtlich formalen Gründen wird, in Hinblick auf die Struktur der griechischen Vorlage, sogar in der Anordnung eine Unfähigkeit zum Verstehen erkennbar. Daß schließlich *melopoieia* aus *sonos miscere et componere* besteht, dürfte kaum als Aussage zu werten sein, insbesondere in Hinblick auf die Vorlage. Die Ausführungen können auch hier nur als hinsichtlich des eigentlichen Inhalts inadäquat oder eben nur kompiliert bewertet werden.

section[„Konkrete“ Raumanalogie]Melische Raumanalogie im musikalischen Hain und in Sphärenharmonie In Hinblick auf die bekannte „Verteilung“ von hohen, tiefen und mittleren Tönen auf Bäume bzw. den entsprechenden Lagen auf Bäumen bzw. Baumzweigen stellt sich trivialerweise, so auch schon J. Handschin die Frage nach einer „schon“ spätantiken Natürlichkeit dieser Denkweise geradezu in einem Wort, wenn man die Deutung von D. Shanzer, s. 1.1.2 auf Seite 26, S. 89, berücksichtigt. Der in der Erfindung eines Bildes auch hier wieder schöpferische Autor, I, 11, ordnet die jeweiligen Töne wie zu erwarten drei Lagen von Tonhöhen zu, und zwar in sozusagen moderner Weise, daß also die höchsten Wipfel die höchsten Töne, die tiefsten Töne aber die bodennahen Stellen ertönen lassen; zu fragen bleibt jedoch, ob sich das Bild in den jeweiligen Ästen oder Zweigen jedes Baumes ausdrückt — sicher ist es unpassend, bei poetischen Bildern nach der genauen Bedeutung zu fragen, zumal in der Spätantike, ganz überflüssig ist aber auch hier ein Verweis auf inhaltliche Probleme nicht — und daß raumanaloge Vorstellungen melischer Bewegung schon älter sind als Martians Text, ergibt sich trivial aus Aristoxenus' Bewegungsaxiom wie auch der Erfindung der Gestalten der melischen Akzentzeichen:

quicquid vero terrae confine ac propinquum ramis acclinibus fuerat, gravitas rauca qatiebat.

Was also mit (zur Erde) geneigten Zweigen der Erde benachbart und nahe war, läßt tiefe Töne erklingen. In Hinblick auf die *culmina arborum* können also auch niedrige, kleine Bäume gemeint sein, die den Gipfeln der Bäume, also den höchsten, längsten Bäumen als Extrem entsprechen. Dies nun wieder zwänge zur etwas absonderlichen Folgerung, daß ausgerechnet die höchsten Bäume die höchsten Töne erzeugten. Das Bild einer Verteilung von hohen und tiefen Tönen jeweils auf hohe und tiefe Zweige würde wenigstens der physikalischen Theorie der Antike besser entsprechen.

Es bleibt aber der Umstand, daß Martianus die Zweige nicht als Generatoren der Töne anführt, sondern ein *quicquid*. Dies wiederum könnte bedeuten, daß er eben doch nicht und etwa noch spontan einer raumanalogen Vorstellung Ausdruck verleiht, sondern einfach der entsprechenden, von tiefen zu hohen Tönen von der untersten Sphäre aus angeordneten Harmonie der Sphären⁵⁵⁶ folgt: Dann können

⁵⁵⁶Deren *einfache mathematische Verhältnisse* nach Ch. Berger, Pythagoras *im Bau des Kosmos entdeckt* hat, wobei er sich wohl an „altorientalische Vorbilder angeschlossen hat“

einfach die Gipfel mit den hohen Tönen identifiziert werden. Die sozusagen raum-analoge Realistik des Bildes ist also keineswegs sicher (worüber bereits Handschin gehandelt hat), ganz anders als bei den in dieser Diskussion weitgehend unbenutzt gebliebenen Äußerungen Varros, griechischer Grammatiker, in den von der Treitlerschen „Schule“ oder eher Epigonie so dezidiert ausgeschlossenen Zeugnisse der Akzentzeichen und schließlich der Arbeit von Laum und ihrer musikwissenschaftlichen Fortführung in Verf., *Otfrid* und folgenden Beiträgen — offenbar gibt es das für die sog. kritische Frankfurter Schule Typische, daß gegenteilige oder „nur“ andere Meinungen nicht zur Kenntnis genommen werden dürfen, obwohl sie auf, hier musikhistorischen, Tatsachen beruhen, die Großdenkern wie Treitler schon der Sprachkenntnis a priori wegen nicht zugänglich sind (es dürfte auch eine rechte, aber für das Wissenschaftsverständnis des Faches typische, Seltsamkeit sein,

— an die überlieferten Texte sicher nicht, an was dann aber, darf gefragt werden —, *Maß und Klang*, in *Miscellanea mediaevalia* 25, S. 687. Welche Beobachtungen und Beobachtungsmöglichkeiten wohl ausgerechnet die spätantiken Konkretisierungen der Sphärenharmonie haben entdecken lassen, welche Beobachtungen im *Bau des Kosmos* für Pythagoras die Proportion der Oktav möglich gemacht haben sollen, möchte man hier fragen. Beobachtungen der *motus*, d. h. der Geschwindigkeiten der Sternumläufe ja wohl kaum; spätestens seit Archytas beruht aber die Pythagoräische Theorie auf einem, wenn auch nicht in modernem Sinne rationalen, Bewegungsbegriff — so sollte man über bedeutende wissenschaftliche Erkenntnisse der Antike nicht daherreden, zumal hier ja einiges an Literatur vorliegt: Die Erfahrung der „einfachen“ Proportionen findet man schon im sicher nicht unechten Fragment von Philolaos, der sie ohne jede Anbindung an Sternumläufe anführt — so schwierig, wie dies modernen, dem einfachsten Rechnen, erst recht aber Mathematik abholden Musikwissenschaftlern so vorkommen mag, ist die Entdeckung nicht, daß die Teilung der Saite in $1/2$ etc. bestimmte Tonrelationen hervorbringt. Und wenn Berger genau aufgepaßt hätte, hätte sich ihm wenigstens das Problem stellen müssen, daß die „babylonischen“ Texte zu Musik„theorie“ keine Berührung mit Sternumläufen oder dergleichen haben, sondern eindeutig auf Saiten und deren Stimmung bezogen sind (die Unhaltbarkeit der, natürlich, allgemein akzeptierten Deutung durch einen englischen Musiker, wird in Verf., *Über die babylonischen Texte zur Musik*, jetzt leicht greifbar in *HeiDok* als *Postscript*-Datei (lesbar mit *Ghostwrite*), zu zeigen versucht; aber auch Wulstans aus modernem Geiste geschaffene Deutung läßt keine Bergersche Verbindung zu Sternumläufen erkennen, die fehlen in den Texten, weil es sie nicht gibt — und, es sei wiederholt: Wie man in der Zeit von Pythagoras oder des alten Orients aus Sternumläufen die Proportionen der „einfachen“ Intervalle herausbeobachten konnte, müßte erst noch gezeigt werden.).

daß in Zaminers Muiktheoriegeschichte Autoren mit Beiträgen betraut werden, denen die betreffenden Sprachen höchstens in Übersetzungen „zugänglich“ sind; nicht auf A. Barker, sondern auf F. Zamminer für den Beitrag zur antiken Musiktheorie zu setzen, stellt allerdings fast einen Skandal dar). Das Zeugnis für raumanaloge Repräsentation melischer Bewegung bei bzw. von Martianus Capella ist also weder „notwendig“, noch ein eindeutiger Beleg für entsprechendes Denken, denn die Assoziation kann auch rein schematisch erfolgt sein, klar formuliert ist sie gerade nicht. Wenn, was wahrscheinlich ist, das Bild von Martianus Capella selbst stammt, wird man höchstens von einer durch die bereits geläufige Ausdrucksweise motivierten Auswirkung raumanaloger Vorstellung von Melik sprechen können — ob Martian selbst überhaupt Melodieverläufe so zur Kenntnis genommen haben könnte, wie dies eine eigenständige Anwendung geläufiger Ausdrucksweise fordert, ist nicht beweisbar; wie konkret denkt Martian überhaupt „Musik“, das ist eine nicht triviale Frage, die im Folgenden kurz zu bewerten ist.

2.12.1 Raumanalogie und Sphärenharmonie bei Martian

Angesichts der Bedeutung, die der raumanalogen Darstellung von Tonhöhen für die weitere Entwicklung der Musik zukommt — hängt doch daran die Entwicklung auf der Ebene der Gestaltbildung abstrakter Planungsmöglichkeit von Musik —, ist also gerade die Frage nicht ohne Interesse, ob Martianus Capella in der schöpferischen Selbständigkeit der Erfindung dieses Bildes direkt von eigenen Vorstellungen der Melik ausgeht oder doch nur abhängig ist von gegebenen skalischen Anordnungen der Töne in moderner Weise, wie sie sich in einer der beiden Anordnungen der Sphärenharmonien findet — von der Beantwortung dieser Frage hängt natürlich auch die wesentliche Frage ab, ob Martianus Capella wenigstens bei der Erfindung von Bildern überhaupt fähig ist, eigene Vorstellungen zur gemeinten Sache einzuführen. Daß dies nicht selbstverständlich ist, wird zwar in der Literatur kaum beachtet, obwohl Stahl darauf ausdrücklich hinweist, ist aber dennoch oder gerade deshalb zu beachten.

Auf die Frage der beiden Möglichkeiten der Anordnung der Töne der Sphären ist hier nicht weiter einzugehen⁵⁵⁷, es reicht der Hinweis darauf, daß eine entsprechende Anordnung der Töne — Erde Ruhe, Mond tiefster Ton etc. — vorliegt, die

⁵⁵⁷Hier dürfte die Darstellung von C. v. Jan, *Die Harmonie der Sphären*, *Philologus* 52,

mit Sicherheit nicht direkt mit einer entsprechenden raumanalogen Repräsentation „hoher“ und „tiefer“ Töne zusammenhängt, sondern leicht von dem Modell abzuleiten war, daß die Sterne der äußeren Umlaufbahnen notwendig schneller laufen müssen, was wohl schon auf Archytas zurückgeht⁵⁵⁸.

Es ist also zur Beantwortung der gestellten Frage, zunächst notwendig, eine Antwort auf die Frage zu finden, ob diese Anordnung von Martianus Capella direkt aus der entsprechend angeordneten Disposition der Spährentöne abzuleiten ist oder ob doch das Bild aus einer Vorstellung über eine sozusagen natürliche tonräumliche Analogie etwa der Skala, also aus einer eigenen Vorstellung melischer Vorgänge bei Martianus Capella abgeleitet werden kann.

Für Shanzer, s. o., 1.1.2 auf Seite 26, ist der Bezug der Disposition des harmonischen Hains bzw. der Zweige seiner Bäume als Tonerzeuger (mit Hilfe des Windes) zu der Sphärenanordnung klar, ib., S. 85 ff., insbesondere S. 87. Eine direkte Gleichsetzung macht Martianus allerdings nicht explizit, die Harmonie des Hains steht in seiner Formulierung neben der *musica mundana*, wenn hier eine Formulierung von Boethius verwendet werden darf (I, 11 seq.):

... ita fiebat, ut nemus illud harmoniam totam superumque carmen modulationum congruentia personaret. quod quidem exponente Cyllenio Virtus edidicit etiam in caelo orbes parili ratione aut concentus edere aut succentibus convenire. nec mirum, quod Apollinis silva ita rata modificatione congrueret, cum caeli quoque orbes idem Delius moduletur in sole, ...

1894, S. 13 ff., ausreichen, weil dazu von einer wesentlich späteren Darstellung des Gleichen durch L. Richter nichts erkennbar Neues hinzugefügt werden kann. Für die geistige Verfallszeit und deren Weiterführung der Tradition liefert W. Burkert, *Hellenistische Pseudopythagorica*, *Philologus* 105, 1963, S. 32 ff., die notwendige Darstellung, die von Shanzer, 1.1.2 auf Seite 26, zwar zitiert, aber offenbar nicht gelesen wurde.

⁵⁵⁸Vgl. etwa die Zusammenfassung von Boethius, *Inst. mus.* I, 27, ed. Friedlein, S. 219, 12; darauf wird näher in der Schrift des Verf. über *Ibn al-Munağğim* näher eingegangen, Anm. 24, S. 50 f. Im Gegensatz zum wohl speziell gedachten Beitrag von M. Haas, wird hier tatsächlich einiges zur Relation genuin, also vor griechischem Einfluß entstandener arabischer und antiker Musiktheorie dargelegt (obwohl der Autor den griechischen Einfluß, recht formal an der Anzahl der Töne orientiert, bereits kennt, seine Arbeit bestand in der Wahrung des Vergangenen, der traditionellen Lehre); allerdings ist dazu Quellenbeachtung notwendig, nicht die modischer Trendliteratur.

Natürlich handelt es sich um die gleiche *harmonia*, die beiden „Harmonieträger“ sind aber offensichtlich etwas Verschiedenes, weshalb auch die Anordnung beider nicht von vornherein zu identifizieren ist. Man könnte die Stelle so interpretieren, daß der harmonische Hain Apolls die Harmonie der *orbes* sozusagen auf engerem Raume zusammenfaßt — schon angesichts der Gegebenheiten der skalischen Ordnung der Töne kann es übrigens eigentlich auch keine verschiedenen *harmoniae* geben. Das Systems ist fest; nur, ist zu fragen, wieweit denkt Martianus konkret und korrekt in diesem System?

Nun führt Shanzer noch ein weiteres Argument ein, die Interpretation nämlich des Wortes *distenta culmina*, was sie mit einer Wortverwendung bei Favonius Eulogius in Zusammenhang bringt, wo *distentus* die Anspannung der Saiten bezeichnen soll (22, 13). Damit rufe die Verwendung des gleichen Wortes bei Martianus auch das gleiche Bild auf: *The word is used of lyre-string by, f. e. Favonius Eulogius, 22.12. It naturally suggests the traditional metaphor of the universe as harp, planetary spheres as strings, and the earth as sounding box. Martianus may be suggesting that the tops of the highest trees are stretched tighter in proportion to their height, to explain the high frequency of the sound emitted.* Abgesehen davon, daß dieses Bild — die Erde als Resonanzkörper! — innerhalb der Traditionen der Sphärenharmonie keineswegs selbstverständlich ist, verlangt die Interpretation von Shanzer, s. o. 1.1.2 auf Seite 26, eine derartige Abstraktheit und Assoziativität des von Martianus Capella gewählten Bildes, daß man geradezu von einem logischen Zeugma ausgehen muß: Wie soll man sich besonders *gespannte* hohe Zweige als vom Autor gemeintes Bild vorstellen, zumal gar nicht von Zweigen, sondern von *culmina arborum* gesprochen wird und Zweige auch nicht so ganz gut zur Funktion und Gestalt einer Saite passen? Von irgendwelchen instrumentenbezogenen Gegebenheiten ist das Bild also nicht abzuleiten.

Hinzu kommt die Beobachtung, daß Martianus die folgenden Ausführungen über die Erzeugung der tieferen Töne durch tiefere „Stellen“ ohne jede solche Assoziation gibt, die bildlich auch kaum ertragbar erscheinen — und gerade die Erfindung des Bildes kann als die eigentliche Leistung von Martianus angesehen werden. Mittlere Töne gibt es dann sozusagen nur indirekt, aufgerufen durch die Intervalle, die die Extremtöne bzw. ihr, nun wieder nicht explizit gemachtes Intervall ausfüllen, und zwar nicht in irgendeiner sinnvollen, auf die Skala bezogenen Ordnung, sondern nur absteigend nach der Größe der Intervalle.

Ganz einfach ist das Bild von Martianus also gerade nicht zu erklären, will man nicht eine hinsichtlich der Bildlichkeit etwas mißlungene Darstellung annehmen, was wiederum durch Unverständnis der eigentlichen musiktheoretischen Begriffe zu erklären wäre; und es dürfte naiv sein, von Martian in diesem Bild konkretisierbare Bezüge über ganz allgemeine Verbindungen hinaus zu erwarten. Was Martian sagen will, ist nichts als eben ein musikalischer, klingender Hain, den auszugestalten natürlich irgendwelche Bezüge zwischen nicht notwendig wirklich verstandenen musikterminologischen Wörtern und Merkmalen eben dieses Hains völlig ausreichen.

Das zu Grunde liegende raumanaloge Bild scheint jedoch klar zu sein — wenigstens hinsichtlich der beiden Extreme! Ob Martian sich wirklich darüber klar war, was Intervalle sind, darf angesichts der Merkwürdigkeiten seiner Darstellung der Musiktheorie bezweifelt werden, bzw. es kann nicht einfach vorausgesetzt werden, daß er alles im eigentlichen Sinne verstanden hat.

Es bleibt damit weiterhin die Frage nach der Deutung von *distenta culmina*, die in Shanzer's, s. o., 1.1.2 auf Seite 26, Deutung nicht raumanalog zu verstehen, sondern plötzlich auf Saitenspannung, nicht einmal auf Saitenlängen zu beziehen wären.

Zunächst ist hierzu festzustellen, daß sowohl Chalcidius als auch Favonius Eulogius die oben angesprochene Kontamination von Lautstärke und Tonhöhe, also Schalldruck und Frequenz, von Archytas weiter überliefern, wobei allerdings wieder Termini verwendet werden, die auf raumanaloge Denkweisen verweisen könnten. Chalcidius schreibt an der betreffenden Stelle, ed. Waszink, 92, 19:

Est autem in sonis differentia iuxta chordarum intentionem siquidem, acuti soni vehementer e citius percusso aere excitantur.

Dies ist die Lehre von Archytas in einfachster Form, die angesprochene Verwechslung ist klar: Die durch schnellere Luftbewegung erzeugten hohen Töne sind gleichzeitig *vehementes*, also doch wohl lautstark. Die Differenzierung zwischen Schalldruck und Frequenz ist aufgehoben bzw. wird nicht verstanden, obwohl Pythagoräische Erkenntnisse, die Schnelligkeit als Grund für höhere Tonlage, verwandt werden. Der Text geht weiter:

graviore autem quotiens leniores et tardiores pulsu erunt, et accentus quidem existunt ex nimio incitatoque pulsu, succentus vero leni et tardiore. ...

Daß zwei Begriffe, *lenior et tardior* zur Frage nach Bildungen wie *vehementior ac tardior* etc. führen müßten, wären die spätantiken Kompilatoren noch selbständig denkende Literaten, ist klar; man muß nicht bewußte Falschüberlieferung annehmen, es reicht aus, daß einmal der stilistische Zwang zur „duoverbalen“ Bezeichnung einfacher Sachverhalte, feiner formuliert *hen dia dyoin* besteht, und damit *tarde* als *lene* erscheinen muß. Wissenschaftsgeschichtlich befindet man sich auf extrem niedrigen Niveau. Die beiden Tonlagen, Höhe und Tiefe von Tönen als Opposition, wird durch *accentus* und *succentus* erfaßt — auch das kann auf eigener, freier Assoziation aus Grundbedeutungen der Wörter beruhen, *sub-* muß doch *tief* bedeuten —, was bei Favonius Eulogius, XXII, 4 inhaltlich identisch als *accentio* und *succentio* erscheint (die Parallelität zeigt, daß weder Favonius Eulogius noch Calcidius selbständig zu einer solchen Formulierung gefunden haben, auch diese Formulierung müssen sie aus einer vom wissenschaftlichen Niveau her vergleichbaren Vorlage kompiliert haben:

Et acuti quidem soni vehementius et citius percusso aere excitantur, graviores autem quotiens lenius tardiusque pulsantur, et ubi nimius incitatorque pulsus est, accentio vocitatur, succentio verum, cum lenior tardiorque pulsatio est. Ex accentionibus <et succentionibus> ratione musicae cantio temperata symphonia dicitur, ...

Daß diese beiden Texte auf eine identische Quelle zurückgehen, ist offensichtlich, was die Frage nach der Allgemeinverbindlichkeit der beiden Bezeichnungen stellen läßt: Sicher steht *ad* semantisch nicht in klarer raumbezogener Opposition zu *sub*; letzteres Wort aber scheint so eindeutig räumlich zu verstehen zu sein, daß eine andere als eben eine raumanaloge Deutung kaum möglich erscheint; dies wäre in dem Sinne zu sehen, daß der üblichen Bedeutung, die man in den Lexika nachschlagen kann, in der spezifischen Verwendung zur Bezeichnung von Höhe und Tiefe in der Melik eine raumanaloge Bedeutung zuerteilt wurde. Denkbar wäre natürlich auch, daß mit der Bildung *accentus* eine besondere Intensität zuerteilt wird, zu der *succentus* als tiefere Lage in Opposition steht. Auch hieraus könnte eine gewisse Natürlichkeit raumanaloger Sichtweise von Melik gefolgert werden.

Für Martianus Capella scheint diese Bedeutung nicht zu gelten, da er diesen Begriff den Tönen mittlerer Lage zuweist — auf diese Textstelle ist noch einzugehen:

at media ratis per annexa succentibus duplis ac sequialteris ...

Gemeint sind die die Töne verbindenden Intervalle, repräsentiert durch die Pro-

portionen — was natürlich musikalisch gesehen nicht sinnvoll ist: Die Extreme der Bäume erzeugen tiefe und hohe Töne (die Wurzeln sind glücklicherweise nicht einbezogen), die Mitte dagegen Intervalle; hier liegt sicher eine auf Unwissenheit beruhende Assoziation vor: Intervalle liegen „in der Mitte“ zweier Töne, also sind die „Töne“ der Mitte der Bäume eben Intervalle/Proportionen; die inhaltliche „Logik“ ist hier schon unterhaltsam. In Bezug auf die Extreme, die durch die Wipfel und die Boden-nahen Teile der Bäume angegeben werden, kann man diese Stelle so deuten, daß die Extreme eben das vollständige System, hier wohl die Oktav, wiedergeben, die durch die als Proportionen angegebenen Intervalle ausgefüllt werden — nur hat die Anordnung der Intervalle, von dem größten, *[ratio] dupla, sesquialtera, sesquitertia* etc. bis zum *λεῖμμα*, das offensichtlich als kleinstes Intervall interpretiert wird, keinen eigentlichen Bezug zu der raumanalogen Darstellung der Extreme; es handelt sich um eine trivialen Katalog ohne Bezug zum angeführten Bild: Wie diese Intervalle als *media* „untergebracht“ sind, läßt Martian offen, d. h. er führt nur einen Intervall- bzw. Proportionskatalog an. Eine solche Vorstellung verlangt keine weitgehenden, ja überhaupt keine musiktheoretischen Kenntnisse, Assoziationen der Wörter reichen hier aus. Damit aber ist klar, daß Martianus Capella *succentus* im Sinne solcher Ausfüllung, als eine Art abstraktes Mitklingen meint:

Die Oktav „besteht“ aus den *septem discrimina vocum*, wird also ausgefüllt durch die Intervalle bzw. Proportionen, die diese Harmonie bilden. Von einer klaren bildhaft verdichteten Konzeption dieser Zerlegung der Oktavharmonie bei Martianus muß nicht ausgegangen werden: Die Charakterisierung der Oktav durch die sie konstituierenden Intervalle wird nicht konkret als Bild des gleichzeitigen Erklingens der betreffenden Töne formuliert.

Ein solcher „Binnenraum“ der Extreme ist verbunden bzw. repräsentiert durch die hinzuklingenden Intervalle⁵⁵⁹. Die Vorstellung einer Zusammensetzung des Extremintervalls durch die kleineren Intervalle, bis zu den *limmata*, ist so selbstverständlich, daß eine entsprechende Verwendung in dem gewählten Bild nicht mehr erklärt werden muß. „Erklingen“ muß ja die *harmonia tota*, also alle Intervalle in

⁵⁵⁹Somit ist der Verweis von Shanzer, s. o., 1.1.2 auf Seite 26, ib., S. 90, auf den zitierten Wortgebrauch von *succentus* bzw. *succentio* bei Favonius Eulogius und Chalcidius nicht zu halten: Das Wesentliche dieser spezifischen Bildung, die Opposition fehlt bei Martianus; es ist auch nicht zu erkennen, wo es an dieser Stelle denn vorkommen könnte: Als *succentus* wird das *Bestehen aus ...* poetisch ausgedrückt.

der Oktav — die Frage, ob Martianus voll verstanden hat, daß eigentlich keine Intervalle, sondern nur die intervallisch unterschiedenen Töne erklingen können, erscheint angesichts seines Bildes bzw. seiner Formulierung nicht als abwegig, ja man kann sie damit beantworten, daß Martian diesen grundlegenden Unterschied nicht verstanden haben kann; eigentlich bleibt nur die Frage, was sich Martian unter den verschiedenen musikbezogenen Wörtern gedacht haben könnte.

2.12.2 Zur den Intervallen und ihrer Anordnung im musikalischen Hain

Hinsichtlich der Frage nach einem eigenständigen Denken melischer Strukturen bei Martianus Capella aber bringt das Auftreten dieser „Zerlegung“ der Oktav — *ratio dupla* ist das größte vorkommende Intervall — einige Schwierigkeiten. Der „Verzicht“ auf eine angemessene Anordnung der aufgezählten Intervalle etwa im Sinne einer Skala, die das Bild konsistent machen könnte, in dem Sinne, daß eben die Zweige aufsteigend oder absteigend Intervallen zugeordnet würden, macht nicht erkennbar, ob Martianus hier etwa nur eine Darstellung der Oktav abschreibt, ohne sie wirklich zu verstehen. Man findet etwa in den Ausführungen von Boethius die gleiche Disposition, aber nicht als einfachen, formalen Katalog formuliert, der zunächst rein wahrnehmungsmäßig, d. h. Aristoxenisch beginnt, dann aber die Pythagoräische Grunderkenntnis einbringt:

Diapason consonantia constat ex quinque tonis et duobus semitoniis, ... Quoniam enim monstratum est, diapason ex diatessaron et diapente consistere, diatessaron vero probata est ex duobus tonis semitonioque constare, diapente ex tribus tonis ac semitonio, simul iuncta efficiunt quinque tonos. Sed quoniam duo illa semitonia non erant integrae medietates, eorum coniunctio ad plenum usque non pervenit, sed medietatem quidem superat, ab integritate relinquitur. Estque diapason secundum hanc rationem ex quinque tonis et duobus semitoniis, quae sicut ad integrum tonum non aspirant, ita ultra integrum semitonium prodeunt.

...

Die Darstellung von Boethius hat allerdings eine klare Funktion, nämlich den Beweis, daß es zwei verschiedene Halbtöne gibt, deren Natur die Oktav nicht aus sechs

Ganztönen bestehen läßt, was exemplarisch als Satz in dem unter dem Namen Euklids überlieferten Text bewiesen wird (14, ed. Jan, S. 160, 20); darauf wurde bereits oben eingegangen, s. 2.6.1.1 auf Seite 507).

Abgesehen von dieser klaren Funktion der Darlegung in seiner Abhandlung ist die Disposition aber die gleiche: Die konstituierenden Intervalle sind die gleichen — allerdings der proportionalen Lehre entsprechend einschließlich des kleineren Halbtons. Solche Darstellungen sind also vorauszusetzen, womit die Leistung von Martian bei der Erfindung seines Bildes allein die Verteilung der Extrema wäre, der Grenztöne auf Wipfel und unterste Zweigregion. Wie eigenständig ist dann aber noch der sozusagen raumanaloge Faktor, wenn Martianus hier letztlich nur einen Katalog der eine Oktav bildenden Intervalle zitiert, muß gefragt werden.

Die Anlage des Bildes von Martianus läßt sich also so fassen: Die Extreme werden als solche lokalisiert, das, was den Unterschied der Extreme konstituiert, wird als *media* wohl der Bäume klassifiziert, ohne daß dabei aber eine skalische Struktur erkennbar würde, die in das Bild paßte. Der Umschlag von den klar durch *acutus sonitus* bzw. *gravitas rauca* als Töne, als „Stellen“ bezeichneten Extremen zu den Intervallen, die diese Extreme ausfüllen, läßt bezweifeln, ob Martianus die musikalische Seite, die Skala, seines Bildes überhaupt verstanden hat: widersprüchliche Disposition als Ergebnis poetischer Darstellung verstanden werden? Jedenfalls wird as Bild durch diese Disposition nicht gerade sinnfälliger!

Die, nicht in der Disposition, sondern dem Inhalt nach, parallele Stelle in der Schrift von Boethius kann übrigens noch zwei von Martianus verwendete Begriffe klären helfen: An der betrachteten Stelle spricht Martian weder von Tetrachorden noch irgendeiner skalaren Struktur, dennoch führt Shanzer, s. o., 1.1.2 auf Seite 26, in ihrer Deutung der Stelle die *μέση* ein, führt also ganz von sich aus das von Martianus wie auch von Boethius nicht angesprochene *σύστημα* ein, die Skala, offenbar deshalb, weil an anderer Stelle die bekannte Tradition der sphärischen Skala herangezogen wird — nur, Martianus selbst leistet keine solche Verknüpfung, sondern zitiert hier eindeutig einen Katalog der Intervalle, die die Oktav konstituieren bzw., die sich in der Oktav finden; es fragt sich also, ob man so frei mit den Texten umgehen kann, wie dies Shanzer für selbstverständlich hält. Dabei begegnet die bezeichnende Diskrepanz, daß die vier essentiellen Intervalle durch ihre Proportion aufgerufen werden, der Halbton aber durch das *λεῖμμα*, worauf noch einzugehen

ist — offenbar war hier die Angabe der Proportion zu kompliziert. Klar ist aber, daß Martian hier nicht Aristoxenische Theorie (wie später in der fachspezifischen systematischen Darstellung), sondern Pythagoräische Theorie „zitiert“.

Boethius spricht von den *simul iuncta* Intervallen (Quart und Quint), erfaßt also deren Umfang, wenn sie als zusammengesetzte Reihe von Intervallen verstanden werden. Ein Intervall, wenn es sozusagen als unzusammengesetzte Größe, konkret als *Sprung* verstanden wird⁵⁶⁰, kann als *iunctum* bezeichnet werden, eben als Verbindung aller konstituierenden Intervalle.

Diese Wortverwendung kann einen Hinweis darauf geben, wie der Text von Martianus inhaltlich zu verstehen ist. Es erweist sich als überflüssig, ausgerechnet einen ja gar nicht angesprochenen skalisch-systematischen Begriff einzuführen, nämlich die Konjunktion von Tetrachorden, die Martianus als solche offenbar nicht verstanden hat. Die Deutung des offensichtlich verderbten Satzes läßt allerdings zwei Möglichkeiten zu, zunächst läßt sich das etwas rätselhafte (etwas umgestellt) *concinabant media ratis succentibus duplis ac sequialteris nec non etiam sesquitertiis, sesquioctavis etiam sine discretione iuncturis* in dem Sinne verstehen, daß *iuncturis* sich auf alle angeführten Proportionen bezieht, angefangen von der Oktav: *ratis* bezieht sich natürlich auf die Intervallproportionen, die als *rati succentus*⁵⁶¹ poetisch

⁵⁶⁰Vergleichbar der ohne den Intervallbegriff auskommenden Kategorie der *πνεύματα* bei den byzantinischen melischen Zeichen bzw. natürlich ihres Bezeichneten, jedem melischen Sprung, der mehr als einen elementaren Schritt, *φωνή*, umfaßt, invariant gegenüber Richtung und spezifischem Ausmaß.

⁵⁶¹Die im Folgenden begegnende Paarbildung, *concentus, succentus*, I, 12:

... *etiam in caelo orbes parili ratione aut concentus edere aut succentibus convenire. ...*,

belegt ebenfalls, daß Martianus das Wort nicht in dem Sinne von Chalcidius gebraucht, sondern — vielleicht! — im Sinne einer Art Mehrstimmigkeit, die das Zusammenklingen der Sphärentöne als Melodie, *concentus*, und „begleitende“ Antwort, bzw. eben als Begleitung, *succentus* formuliert: *Concentus edere* bedeutet klar, *Melodien singen*, die Formulierung ist nicht spezifisch, das Verb des zweiten Wortes dagegen ist nicht trivial: *Succentibus convenire*; *mit succentus dazukommen*: *Convenire* ist kein beliebiger Ausdruck für *singen* o. ä. Hier könnte also ein konkreter Bezug liegen, auf eine Praxis, die allerdings natürlich nicht mehrstimmig sein muß, sondern auch irgendwie antiphonisch sein könnte. Denkbar ist aber, daß Martian hier Termini verwendet, deren sozusagen praktische Bedeutung er verstanden hat.

wiedergegeben werden, als *Zusammenklang in rationalen Intervallen*.

Die *sine discretione iuncturae* wären zu lesen als *sine discretione iunctae*, also einfach als *zusammengesetzte Intervalle*⁵⁶², womit auch ein sinnvoller syntaktischer Anschluß gewonnen wäre. Und genau dieser Sachverhalt ist ja auch das Gemeinte: Die durch die Extreme umfaßte Oktav wird aus allen diesen Intervallen zusammengesetzt, wenn man sie eben nicht unterscheidet, d. h. wie dies Boethius tut, einfach summiert — nur dadurch, daß Martianus diesen Sinn der von ihm sicher übernommenen Stelle offenbar nicht ganz verstanden hat, oder vielleicht eine sehr poetische Elliptik anwendet, scheint die Stelle mystisch zu werden

Eine andere Möglichkeit bestünde darin, daß *iuncturae sine discretione* nur auf das Ganztonintervall bezogen wäre; dessen Besonderheit als erstes, aber hinsichtlich der Generierung elementares Intervall ergibt sich daraus, daß der Ganzton direkt von den elementaren Konsonanzen abgeleitet werden kann, als Unterschied von Quart und Quint, ein den beiden antiken Modellen der Melik gemeinsames Generierungsmittel des Ganztons. Der Halbton dagegen kann nicht so direkt, aber natürlich proportional auf dem Monochord abgeleitet werden. Zu beobachten ist auch, daß dem Ganztonintervall mit der Bezeichnung $\tau\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ ebenfalls etwas wie eine elementare Bedeutung zuerteilt werden kann, zumal seine Proportion auch die „kleinste“ ist, die noch im Sinne der Proportion $(n+1)/n$ notiert werden kann, worauf hier nicht näher einzugehen ist⁵⁶³.

Die Deutung von Shanzer, 1.1.2 auf Seite 26, ib., S. 93, *CONCENTUS EDERE*: „sang in unison“; *SUCCENTIBUS CONVENIRE*: *Match the lower voices*, ist zu konkret: Gemeint ist doch eine Bedeutung wie *Singen und Zusammensingen*.

⁵⁶²Wenn man nicht *iunctae* — für *iuncturae* — nur auf *duplis* beziehen wollte, womit dann eben die Oktav aus diesen Intervallen „verbunden“ wäre.

⁵⁶³**Halbton, Ganzton und iunctura** Vgl. Verf., *Ibn al-Munajjim ...*, Neckargemünd 1999, S. 281 f., Anm. 261. Dieses elementare Intervall als *iunctura* zu bezeichnen, wäre nicht abwegig. Damit zusammenpassend wäre dann auch die Einführung der *limmata*: *licet intervenirent limmata, ... die Ganztöne, die unzusammengesetzten Verbindungen, wenn auch natürlich noch die Halbtöne hinzukommen*, wäre etwa zu paraphrasieren: Der Sinn ist klar, das letzte „einfach“ generierbare Intervall, das selbst keine Konsonanz ist, wird als Einheit verstanden, die dann aber doch selbst wieder zerlegt werden kann, eben durch Auftreten des Halbtons.

Da aber natürlich die Einführung der *limmata* auch in Kontrast zu allen vorher genannten Intervallen gesehen werden kann — wie gesagt, sind dies die „einfach“ generierbaren Inter-

valle —, ist auch die zuerst genannte Interpretation von *iuncturae* sinnvoll.

Und weiterhin ist zu beachten, daß es für die noch wissenschaftliche Zeit der reinen proportionalen Theorie der Melik eben gar keinen *Halbton* als einheitliche Größe geben kann, was durch die Kontamination der beiden Theorien und der Existenz einer einheitlichen Bezeichnung, *δίεσις*, *λείμμα* oder eben *ἡμιτόνιον*, was wohl aus der Praxis und deren Rationalisierung, der Aristoxenischen Theorie stammen dürfte, unklar gemacht worden ist. Damit wird es für die einigermaßen wissenschaftlich gebildeten Autoren notwendig, Formulierungen zu finden, wie *es gibt zwei Halbtöne* etc., was im Mittelalter, z. B. bei Hucbald, dazu führt, daß man eigentlich Aristoxenisch denkt, aber — wenigstens streng theoretisch — eben mit zwei Halbtönen statt mit einem Halbton: Jacobus v. Lüttich gelingt es daraus dann wieder, drei Arten des Ganztons abzuleiten; ersichtlich hat man eben zwei elementare Intervallgrößen, mit denen man ganz einfach Aristoxenisch „rechnet“.

Beiden angegebenen Deutungen ist gemeinsam, daß man in der Systematik des Kontext bleibt, und der spricht eben von Intervallen durch Aufzählung von deren Proportionen, von nichts anderem, so daß man gezwungen ist, auch *iunctura* in diesem Sinne zu verstehen, also als Qualifikation von Intervallen. Daß dies möglich ist, wurde oben versucht, anzudeuten.

Im Gegensatz zur Deutung von Shanzer, s. o. 1.1.2 auf Seite 26, die zunächst *iuncturae* ausgerechnet als *chords*, als mehrstimmige Klänge, als Akkorde interpretiert, dann aber korrekt darauf verweist, daß die Antike solche Klänge nicht zu kennen scheint — mit Sicherheit nicht die von ihr sofort angeführten Töne der Sphären, also die mögliche Pandissonanz in der diatonischen Oktav —, kommt sie auf die andere Idee, daß mit *iuncturae*, die dann „natürlich“ zu *iunctura* emendiert werden müssen, das Wort *ἀρμολογή* gemeint sein müsse — eine solche Übersetzung ist von den Wortbedeutungen her sinnvoll —, weil in einer Glosse, offenbar zu Varros *Ὀνομα λύρας*, fr. 351, das Wort *ἀρμολογή* durch *iunctura* erklärt wird, ib., S. 90, Kommentar zu 7.2 – 3 (ed. Willis; da die Herausgeberin der mittelalterlichen Kommentare sich auf die Ausgabe von Dick bezieht, scheint es brauchbarer, danach zu zitieren, wie dies in den Schriften des Verfassers bisher geübt wurde; hier werden als Kompromis nun die Paragraphen verwendet).

Varro schreibt *Quam mobilem divum lyram sol harmoge Quadam gubernans motibus diis reget.*, was sich vielleicht auf die *μέση* beziehen ließe, ohne daß das Wort *ἀρμολογή* in der griechischen Fachterminologie belegbar wäre; klar ist, daß die Sonne als *gubernator* angesehen wird, wie dies ja auch Martianus Capella tut, s. u., und daß die Sonne den göttlichen Bewegungen befehlend die betreffende Lyra in oder mit eben einer *ἀρμολογή* beherrscht (griechisch müßte man wohl *ἀρμολογή τινι* lesen): Mit einer *Verbindung, Fuge, Ordnung* o. ä., also der Grundbedeutung ergibt sich kein Sinn, es liegt also doch näher, *ἀρμολογή* im Sinne von *ἀρμονία* zu lesen, ein Wort, das allerdings drei Silben besitzt, also an dieser Stelle nicht brauchbar gewesen wäre. Warum Varro hier überhaupt ein griechisches Wort verwendet, muß die Altphilologie klären, vielleicht ist ja auch die Silbenzahl verantwortlich — daß eine

Nur findet sich davon überhaupt nichts in der zitierten Textstelle bei Martianus Capella⁵⁶⁴.

Nun macht Shanzer noch auf ein weiteres Problem aufmerksam und bietet dazu wieder eine Deutung an, deren Sonderbarkeit allerdings nur dann erkennbar wird, wenn man den gesamten Kontext beachtet: Die Handschriften überliefern die Stelle, an der in einem entsprechenden Katalog notwendig der Ganzton erscheinen muß, nicht durchgehend *sesquioctavis*, sondern fast durchweg *octavis*. Shanzer erklärt dies dadurch, daß hier eine Glosse zu *duplis* in den Text geraten sein muß, natürlich an der falschen Stelle, und führt als weitere Begründung an, daß die drei Anfangsintervalle ja im letzten Term abschließend durch *nec non etiam* zusammengefaßt würden, offenbar also kein Raum mehr für weitere Terme bestünde. Warum dann ausgerechnet noch das $\lambda\epsilon\tilde{\iota}\mu\mu\alpha$ auftritt, das die Liste der Intervalle abschließt, läßt Shanzer, 1.1.2 auf Seite 26, unbeachtet, wohl weil nach ihrer Deutung (im Kommentar zur Stelle, ib., S. 90, 74; eine nicht gerade kompetente Formulierung) das *lemma* ein *irrational* Intervall gewesen sei, was auch immer man sich darunter vorstellen

Glosse dann nicht inhaltlich sinnvoll, sondern „wörtlich“ übersetzt, ist zu erwarten — und bedeutet für die Interpretation des Wortes *iuncturae* bei Martian überhaupt nichts, ja die Glosse hat nicht einmal irgendeinen Sinn für die Bedeutung des Verses von Varro. Shanzers hübscher Fund reduziert sich damit auf einen reinen Wortbeleg, der mit der Wortverwendung von Martian nichts zu tun hat.

Die auch noch nicht undenkbare Bedeutung $\mu\acute{\epsilon}\sigma\eta$ würde auf ein ziemlich tiefes Wissen griechischer Musiktheorie, vor allem der Pseudoaristotelischen Probleme weisen; die *mese* hat rein theoretisch abstrakt die Funktion eines Orientierungstons o. ä.: Die entsprechende Bedeutung der $\mu\acute{\epsilon}\sigma\eta$ ist bekannt, vgl. die oben angeführte Schrift von Burkert, Anm. 557 auf Seite 1276. Daß Varro allerdings diese, zudem sehr spezielle Wortbedeutung gemeint und dann auch noch so „unterterminologisch“ angesprochen haben sollte, erscheint doch recht unwahrscheinlich, allein schon deshalb, weil die übliche Bedeutung des Wortes *harmonia* am besten paßt; und das Argument der Silbenzahl geradezu zwingend erscheint.

⁵⁶⁴Der Versuch einer noch weitergehenden Mystifizierung der Stelle in dem Sinne, daß im Klang des magischen Hains die Größe der Magie eben eine Oktav habe erklingen lassen *even without a separate joining point*, was auch immer das sein soll, den Shanzer, ib., 1.1.2 auf Seite 26, zu 7, 2 – 3, unternimmt, ist von vornherein unbrauchbar. Schon deshalb, weil ja überhaupt kein Grund besteht, eine solche offenbar widernatürliche, eben magische Oktavausfüllung zu behaupten, schließlich liegt in der skalisch-systematischen Ausfüllung der Oktav das Gemeinte, nämlich die Harmonie. Was sollte daran noch zusätzlich magifiziert werden? Shanzers Hypermystifizierung ist ersichtlich überflüssig.

soll — was soll das Auftreten des Halbtons, wenn vorher der Ganzton fehlt?

Nun trifft es zu, daß mit *nec non etiam* drei Terme zusammengefaßt werden, damit ist aber nicht ausgeschlossen, daß noch weitere folgen können; hinzu kommt noch, daß die drei so zusammengefaßten Terme als die drei Grundkonsonanzen auch von allen anderen Intervallen abgesetzt sind.

Wie oben angemerkt, ist der Ganzton die erste, aber noch „einfache“ Dissonanz, der Halbton ist noch kleiner, wenn auch, proportional und hinsichtlich der Generierung durch Saitenteilung, nicht mehr „einfach“, elementar aber ist er, wie Martian selbst darstellt, wenn er die Intervallgrößen nach enthaltenen Halbtönen angibt. Damit ist also die in allen Ausgaben wie auch in der Hs. λ gemachte Konjekture *sesquioctavis* für *octavis* begründet und gerechtfertigt.

Daß Martianus bewußt gewesen sein sollte, daß hier der gleiche Ganzton gemeint sein sollte, wie der, den er, 108, aus *novem vero ad octo ἐπογδόου numeri efficiunt iunctionem, tantumque pensat in numeris, quantum symphonia diapason in melicis, quae tonon facit, qui est consonae unitatis continua modulatio. ...*, bestehen läßt, ist ja wohl kaum anzunehmen, denn Martianus behauptet hier Unsinn, der besonders deutlich erkennbar wird, wenn man Remys Kommentar zu der Stelle heranzieht. Der Unsinn ist aber auch kommentarlos klar: Die Proportion $9/8$ soll in *numeris* das gleiche Gewicht haben wie die Oktav in der Musik, die Oktav, die den Ganzton „macht“, der nun wieder die *continua modulatio consonae unitatis* sein soll. *Iunctio* bedeutet hier Proportion oder, vielleicht, Intervall, wahrscheinlich aber nur ganz allgemein eine *Verbindung*, ohne daß Martian ganz klar ist, was denn eine Proportion ist und in welchem Verhältnis sie zu „ihrem“ Intervall steht, denn daß Martian selbst jemals ein Monochord angewandt haben könnte, wäre eine viel zu optimistische Annahme.

Daß der *tonus* irgendwie als *unitas* angesehen wird, ist verständlich (wenn auch nicht Aristoxenisch), schon deshalb, weil das kleinere Intervall, *semitonium* sprachlich ein Derivat des Wortes *tonus* ist; ein solcher formaler Grund mag für Martian ausgereicht haben. Hinzukommt natürlich, daß der Ganzton sozusagen die direkt aus den Konsonanzen — Unterschied von Quart und Quint — ableitbare kleinste Größe ist, was bei solcher Bewertung nachgewirkt haben dürfte, aber auch rein melisch ist natürlich der Ganztonschritt ein, im diskreten System, „stetiges“ Intervall, kein Sprung; so denkt die byzantinische Terminologie, die $\varphi\omega\nu\eta$ invariant gegenüber

Richtung und dem Unterschied von Halb- und Ganztonschritt setzt.

Seltsam ist aber die Formulierung, daß nicht der Ganzton die Einheit der *modulatio continua* sein soll, sondern umgekehrt, die *modulatio continua* der *harmonischen Einheit*. Daß *continuus* hier nicht im Sinne der Aristoxenischen melischen Bewegungstheorie zu verstehen ist, wohl aber innerhalb der musikalischen Melik, denn da ist *συνεχές* auch für Aristoxenus natürlich die skalische Tonfolge (also Diatonik ohne Sprünge), ist klar. Gerade das dürfte Martian aber nicht bekannt gewesen sein, wenn er natürlich eine entsprechende Formulierung übernommen haben kann, von welcher Seite auch immer.

Weil *tonus* und *diapason* rein musikalische und nicht allgemeine oder arithmetische Begriffe sind, kann Martian auch nicht angeblich tiefsinnig den *tonus* als *modulatio* eines allgemeinen Einheitsbegriffes gemeint haben — er formuliert rein stilistisch, d. h. stellt Wörter zusammen ohne inhaltliches Verstehen⁵⁶⁵.

⁵⁶⁵Dies beweist auch die Fortführung, direkt anschließend,

ex quo nihil est, quod discrepet aut resultet in medio, consentaneaue congruit iugitate

Ex quo kann sich vom Genus her nur auf *tonon* beziehen; daß nichts *discrepet* ist da aber unpassend für eine Dissonanz, daß *nihil ... resultet in medio* wäre für ein „kontinuierliches“ Intervall eine verständliche Qualifizierung, daß da, wo skalisch Ganztöne auftreten eben keine Töne dazwischen auftreten. Die *übereinstimmende Fortdauer* dagegen erscheint wieder als merkwürdige Formulierung, wenn man nicht *iugitas* irgendwie auf *iunctura* bezieht, auf *iugis*, also *Verbindung*, womit ein *Zusammenhang*, also der Ganzton als *iunctura* gemeint sein dürfte. Auch das würde passen zum Vorhergesagten. Daß in dieser idealen *iunctura nihil discrepet* wäre eine dazu passende, nicht mit der Musiktheorie übereinstimmende, Ausweitung, die Martian leicht selbst, also rein „verbal“ hätte herstellen können.

Remy deutet anders, und zwar sinnvoll rekonstruierend, wenn auch sicher nicht im Sinne von Martians Text, wenn man von *Sinn* überhaupt reden kann, ed. C. Lutz, zu Dick, 46, 5: *EX QUO, i. e. ex qua ratione numerorum, NIHIL EST QUOD DISCREPET i. e. discordet, AUT RESULTET, i. e. contradicat vel resistat, IN MEDIO. Nullus enim medius numerus est inter ternarium et quaternarium sicut neque inter octonarium et novenarium,*

Rechnerisch sind das Trivialbehauptungen zu den ganzen Zahlen, daß zwischen den eine Proportion $n+1/n$ konstituierenden Zahlen keine natürliche Zahl „eingeschoben“ werden kann; musikalisch ist diese Kommentierung ohne Interesse, Remy gelingt immerhin eine Aussage, weil er den Satz sozusagen in die Proportionen wendet.

Johannes Scottus, auf den der „mathematische“ Teil zurückgeht, fügt noch recht merkwürdi-

Offensichtlich entwickelt Martian hier ein „mathematisches“ Wissen, das dem des Autors der ersten Schicht der *Alia Musica* oder dem Wissen von Ethicus cosmographus entspricht: Die Acht kommt in $9/8$ vor, dasselbe tut sie in der Oktav, also ist $9/8$ in der Arithmetik „dasselbe“ wie die Oktav in der Musik. Der Unsinn, daß die *symphonia diapason tonon facit*, könnte man auf eine Verwechslung von *tonus* als Oktavgattung und Ganztonintervall zurückführen. Daß so unglaubliches Nichtwissen Martian zuzutrauen ist, ist wie gezeigt nicht abwegig.

So absonderlich ein solches Mißverstehen auch ist, Notker fühlt sich gezwungen, diesen Unsinn zu übersetzen (ed. J. C. King, S. 98, 11), übernimmt aber doch von Remy den Hinweis, daß es sich um die Oktav handeln muß, die den *Ganzton* „macht“, also nicht um irgendeine andere Oktav:

TANTUMQUE PENSAT IN NUMERIS. s. epogdous. QUANTUM SYMPHONIA DIAPASON IN MELICIS QUAE TONON FACIT

Vnde álso filo gemág superoctavus in arithmetica. sô díu diapason symphonia gemág in musica. díu tonum máchot. Táz íst álso er échert châde. sô filo tonus kemág in musica. ...

Da „höchstens“ Quint und Quart in der Zusammensetzung zur Oktav den Ganzton *máchon*, ist für den Fehler von Martian auch keine elliptische Ausdrucksweise, also die Voraussetzung einer implizit mitgedachten Theorie einzubringen. Remy muß denn auch ausdrücklich eine Einschränkung anführen, die zwar den Text nicht verbessern kann, aber doch die Mühe zeigt, die es kostet, eine Autorität wie Martian so zu interpretieren, daß irgendwie doch noch Sinn entsteht (Remy, ed. Lutz, zu Dick, 46, 4, vgl. ed. J. C. King, *Notkers Werke, Notker latinus: Martianus Capella*, Tübingen, 1986, S. 144 f.):

QUAE subaudis diapason, TONUM FACIT QUI EST CONTINUA MODULATIO CONSONAE UNITATIS hoc est perfectae armoniae. Ex tonis enim et semitoniis constat omnis musica. Notandum autem quia non de omni diapason hoc dicit. sed de illa quae tonum facit et octo cordis vel vocibus constat.

Sciendum autem quia sunt symphonie in musicis consonae et disso-

ge assoziativ philosophische Formulierungen über Quaternarius als *longitudo* etc. an, die ebenfalls musikhistorisch ohne jeden Belang sind: Der Text von Martian war auch hier nicht verständlich. was sich in die Kommentare sozusagen fortpflanzt.

*nae*⁵⁶⁶.

Consonae sunt cum uno eodemque spatio toni separantur. ut est in symphonia diapason.

Dissonae vero sunt cum separantur autem hemitonio aut tritemoria. hoc est tertia parte toni. aut tetramoria. hoc est diesis. quarta scilicet parte toni quae spatia sunt in diatessaron et diapente.

Quint und Quaft sind „dissonant“, weil sie getrennt sind durch Halb-, Drittel- oder Viertelton, konsonant die Oktav, weil offenbar die konstituierenden Intervalle alle gleich sind, nämlich einen Ganzton betragen. Die Aussage scheint reiner Unsinn zu sein, was zu akzeptieren doch einige Mühe macht.

Um die Aussage Martians nicht als Unsinn erscheinen zu lassen, scheint ein ziemlicher Aufwand getrieben werden zu müssen: Nicht für alle, sondern nur für die Oktav, die den Ganzton *macht*, und die aus acht Tönen besteht, soll die Aussage gelten. Was Remy für andere Oktaven kennen könnte, bleibt notwendig ungesagt, denn es handelt sich auch hier offensichtlich um eine ad-hoc-Erklärung, die nur solche Oktaven „zulassen“ kann, die Ganztöne irgendwie haben, und das sind — „ausgerechnet“ möchte man sagen — die aus acht Tönen bestehen: Martians Text gibt hier Unsinn vor, der sozusagen Böses fort und fortzeugend weiterlebt.

Nach solchen weitreichenden Fehlern noch davon ausgehen zu wollen, daß Martian irgendetwas von der Struktur des von der griechischen Musiktheorie Gemeinten verstanden haben soll, fällt zumindest äußerst schwer: Es gibt Fehler, die als Denkfehler einfach unerträglich sind, setzt man ein Verstehen der Sachverhalte zunächst heuristisch voraus: Der Fehler von Martianus ist mit einem solchen Verstehen nicht zu vereinbaren.

Deutlich wird aber auch, daß der Leser des Textes von Martian daraus den Sinn der Begriffe der Musiktheorie nicht erfahren konnte, was Rückschlüsse auf das Wissen des Kommentators zuläßt: Remy weiß — von Johannes Scottus —, daß die ganze Musik aus Halb- und Ganztönen besteht; eine für das diatonische Genus korrekte Formulierung. Die Hervorhebung des Ganztons bei Martian und die Vorgabe von Johannes Scottus, ed. Lutz, zur gleichen Stelle, daß Musik aus Ganz- und Halbtönen bestehe, führt Remy offenbar zu dem Schluß, daß die perfekte *har-*

⁵⁶⁶Natürlich kennt Remy die korrekte Etymologie, s. z. B. ed. Lutz, zu Dick, S. 45, 7. Solche Stellen lassen erkennen, daß an der zitierten Stelle eine ad hoc-Lösung vorliegt.

monia die ist, die nur mit Ganztönen verbunden ist. Also müssen hier besondere Oktaven gemeint sein — daß Aristoxenisch gesehen die Oktav aus sechs Ganztönen besteht, erwähnt er aber nicht, dürfte davon aber bestimmt sein: Remys auffallend seltsame Kommentierung könnte man also durch Verweis auf eine grundlegende Behauptung des Aristoxenischen Modells erklären: Die Oktav besteht aus sechs Ganztönen, Quart und Quint aber haben jeweils einen Halbton unter den konstituierenden Intervallen, die noch kleineren Intervalle kann man nur erklären, wenn man die Genera heranzieht, sie sind also, in dieser Sicht zwingend, nicht konsonant. Auch dieser Deutungsversuch muß Hypothese bleiben, er ist aber die einzige Möglichkeit, doch noch einen Sinn „herauslesen“ zu können: Welches Glück, daß mit der Schrift von Boethius eine fast durchgehend klare und korrekte Darstellung antiker Musiktheorie an das lateinische Mittelalter weitergegeben wurde!

Nur das kann die Erklärung für die Remy vorausgehende anonyme Glosse sein, die von Remy nur etwas erweitert wird, ihm sonst aber so bedeutsam erschienen sein muß, daß er ihren Unsinn mit einiger Mühe sinnvoll zu machen versucht. Die auch von Mariken Teeuwen angesprochene Problematik einer anonymen Glosse, *Harmony ...*, S. 267, bzw. 385, zu Dick, S. 46, 1, beweist — und hier gibt es die klaren Beweise für Verstehen nicht, die man an anderer Stelle in Remys Kommentar findet, so daß der Autor von der eigentlichen Bedeutung nichts verstanden haben muß — was die Frage stellt, was er bei „literarisch“ bzw. kompiliert richtigen Aussagen verstanden haben kann: *Sunt in melicis consonae et dissonae. Dissonae vero sunt, cum a se separantur aut emitonio aut tritemoria i. tertia parte toni aut tetratemoria i. diesi, quarta scl. parte toni, quae spatia sunt in diatesseron et diapente. Consonae vero voces sunt, cum uno eodemque spatio toni separantur, ut est in simphonia diapason.* Zunächst kann man tatsächlich aus Martians Text, der hier aber nur *consona unitas* erwähnt, heraus- bzw. eher in ihn hineinlesen, daß *dissonae* alles ist, was kleiner ist als ein Ganzton — verstanden hat der Glossator immerhin, daß *dissonae* zwei voneinander abstehende Töne sind. Unklar bleibt ihm offenbar auch, wie er denn *voces* mit *symphoniae* zusammenbringen will, was sind *consonae voces*. wen nicht die im Abstand einer Oktav, einer Quint oder Quart!

Nicht verstanden hat er, daß es sich um ein Zusammenklangsphänomen handelt, erst recht nicht, um welches: Quart und Quint bestehen (irgendwie) aus den kleinen Intervallen, offenbar in dem Sinne, daß diese Intervalle nicht aus gleichmäßig von einander abstehenden Tönen gebildet werden — warum kann man das dann von

der Oktav behaupten, die ja als Gegensatz aufgerufen wird? Wahrscheinlich, weil er sich daran erinnert, daß irgendwo bei Martian die Oktav aus sechs Ganztönen besteht; also die Aristoxenische Tradition wirksam ist (was er natürlich nicht wissen kann):

Der Unsinn erscheint ungeheuerlich, dürfte aber, will man dem Glossator nicht völlige Unfähigkeit zu denken, attestieren, die Wirklichkeit treffen. Diese bedeutet dann aber, daß der Glossator wirklich kein inhaltliches Wissen hat — obwohl er sich hinsichtlich des fehlerhaft zwischen *ἐπογδόου/numeri* und *tonon* eingeschlichenen *diapason* durchaus selbständig denkend verhält, nur eben nicht auf der Basis eines Verstehens der Skala und der Intervalle!

Übrigens lassen sich noch einige vergleichbar krasse Hinweise auf Nichtverstehen der Struktur des Tonsystems und seiner Elemente bei den anonym gebliebenen Glossatoren finden. So absonderlich solche Stellen auch erscheinen, sie können, in Zusammenhang mit dem gesamten Kontext, doch Hinweise darauf geben, wie wenig selbstverständlich ein inhaltliches Verstehen der literarischen Vorgaben spätantiker Kompilation von Musiktheorie auch für Glossatoren war: Es darf die Frage gestellt werden, ob nicht etwa erst und allein die Anwendung auf den Choral wirkliches Verstehenkönnen erlaubt und geschaffen hat! Erkennbar wird auch, welche Leistung Hucbald und der Autor der *Musica Enchiriadis* vollbracht haben; eine Leistung, die aufgrund nur der Vorgabe von Martianus nie zu erreichen gewesen wäre!

Damit ist immerhin Remys Vorgehen erklärbar, weniger erklärbar bleibt, warum er, der die Musiktheorie verstanden hat — er führt ja Choralbeispiele nebst Neumen an —, dann doch dieser Autorität der Glossen gefolgt ist. Die Folge ist zwangsläufig, daß er bzw. eben seine Vorgabe eine völlig absonderliche Einteilung der *symphoniae* in *consonae et dissonae* einführt. Sozusagen wirklich konsonant können dann nur die sein, in denen *uno eodem spatio toni separantur*, womit wieder ein terminologisches oder interpretatorisches Problem entsteht, da ja nicht gemeint sein kann, daß über die Intervalle zwischen Ganztonintervallen gesprochen wird, d. h. *toni* müßte, will man die Glosse ernstnehmen, hier im Sinne von *soni* gelesen werden, schon um Bezugspunkte für die *spatia* und ein (inhaltlich sinnvolles) Subjekt für *separantur* zu erhalten, andererseits kann natürlich *uno eodem spatio toni* auch das *Intervall des Ganztons* meinen; nur, wer wird dann *getrennt*? Sind es die *consonae voces*? Nur dann kann ja nicht die Oktav gemeint sein: Die Deutung bleibt also höchstgradig

schwierig, weil die Vorgabe solchen Unsinn vorgibt.

Der Gedankengang Remys wird vielleicht verständlicher, wenn man den Schluß betrachtet: Quart und Quint sind *symphoniae*, die aus Ganztönen und Halbton bestehen (müssen), womit sie eigentlich dissonant sein müssen, was der Kommentar ja auch, entgegen jeder antiken Vorgabe, auch behauptet.

Allerdings übernimmt Remy auch hier wieder Begriffe, die bei der Definition von diesen Konsonanzen nichts zu suchen haben, wenn er nämlich *a se separantur aut hemitonio aut tritemoria ... aut tetratemoria, hoc est diesi, ...* einführt. Daß Quart und Quint durch Ganztöne und je einen Halbton charakterisiert sind, ist triviales Wissen; daß nach dem Halbton auch noch Drittel- und Vierteltöne angeführt werden, ist seltsam, erklärt sich aber wohl, wie bereits angedeutet, als Katalog, also auch aus rein formalen Gründen und aus der Aufzählung der vorkommenden kleinen Intervallgrößen — eine trivial Aristoxenische Erklärung — in den Konsonanzintervallen. Vielleicht läßt sich aber eben als struktureller Grund auch anführen, daß das Tetrachord in seinen verschiedenen Genera solche Kleinstintervalle aufweist, was Remy hier eingebracht haben könnte — nur ist natürlich auch die Oktav dieser Differenzierung unterworfen; Klarheit vom musiktheoretischen Inhalt her ist jedenfalls höchstes sehr schwer zu erlangen.

Seine Kommentierung des absurden Textes von Martian läßt sich also so rekonstruieren: Die Oktav, und zwar die, die Martian hier meinen muß, ist die, in der die konstituierenden Töne nur durch Ganztonintervalle getrennt sind, was angesichts der genannten Aristoxenischen Definition, die Martian ja weitergibt, nicht völlig absurd wäre — nur ist natürlich von Remy keine Konkretisierung zu erwarten, d. h. etwa die Leiter *C D E Fis Gis B c*: Remy bzw. seine Vorgabe, bleibt ganz formal, also wohl Aristoxenisch, kann den Unsinn, den er von Martian erhält — übrigens ein Hinweis darauf, daß die vielleicht „falsche“ *diapason* zur Zeit der Glossen im Text Martians enthalten war —, gar nicht konkretisieren.

Damit aber läßt sich eine Unterscheidung von Quint und Quart einerseits von der Oktav, als *symphonia consona* treffen. Kaum denkbar wäre, daß sich hier noch ein Rest antiker Differenzierung der Oktav eigentlich als Unisonus und Quint und Quart als eigentlicher Konsonanzen wiederfindet. Nur ist Remy nicht fähig, aus dem Unsinn von Martian zur korrekten Anwendung der Begriffe zu finden. So bleibt sein Kommentar immerhin ein wenigstens formal verstehbarer Versuch,

aus Martians Vorgabe irgendwie eine „logische“ Aussage zu machen; hier ist die *auctoritas* des kommentierten Textes zu groß und das musiktheoretische Wissen vielleicht doch noch zu klein, um eine auch strukturell und inhaltlich sinnvolle Aussage formulieren oder auf Martian hier die Wendung des angeblich gelegentlich schlafenden Homers anwenden zu lassen. Dies ist immerhin ein Hinweis darauf, wie groß die Entfernung zur Beherrschung des antiken musiktheoretischen Wissens für Remy und seinen Wissensstand noch ist; für den Urheber des Unsinnns kann ein Verstehen der Theorie nicht angenommen werden.

Von größerem Interesse sozusagen als die Aufzeigung eines weiteren deutlichen Belegs dafür, daß Martianus Capella von der *ars musica*, vor allem dem Bereich der Melik inhaltlich kaum etwas, eher doch wohl nichts verstanden hat — und die Anzahl von Intervallen seiner Sphärenharmonie trägt auch nicht gerade zur Berechtigung der Voraussetzung von Verstehensfähigkeiten bei —, ist der Versuch des Kommentators der „Begründung“ einer Relation von Oktav zum Ganzton. Eine besondere Bedeutung bzw. Herausgehobenheit der Oktav vor den anderen beiden Grundkonsonanzen kennt zwar auch Boethius, nach Nicomachus, ed. Friedlein, S. 251 ff., die Differenzierung der drei Grundkonsonanzen nach Kon- und Dissonanz in Relation dazu, daß die Oktaven unterschieden sind nach einem Ganzton, Quinten und Quarten aber nach Halb-, Drittel- und Vierteltönen, ist originell und erklärungsbedürftig, denn die gelegentliche Differenzierung zwischen homophonen und symphonen Intervallen — wobei etwa bei Gaudentius, ed. Jan, S. 338, 15, auch die Oktav zu den *συμφωνίαι* gehört — in der antiken Theorie kann auf Remy nicht eingewirkt haben, sie fehlt auch bei ihm.

2.13 Zum Ganztonintervall und seinen Bezeichnungen bei Martian in Bezug zur Geschichte der Genera in der antiken Musiktheorie

2.13.1 Zur Bezeichnung von *tonus als productio*

Übrigens könnte auch in der Darstellung der gleichen Proportion in der Arithmetik von Boethius (vgl. Anm. 563 auf Seite 1284), nahekommenen Formulierung der *consonae unitatis continua modulatio* ein Rudiment einer ursprünglichen (oder

sozusagen vulgären) — also schon für Martians Gewährsmann „ursprünglichen“ — Wertung des Ganztons als elementares Intervall sichtbar sein, was man angesichts gewisser rechnerischer Schwierigkeiten mit dem Halbton in Bezug auf eine Tetraktys auch als Teil Pythagoräischen Denkens ansehen kann. Auf eine ähnlich elementare Bedeutung des *tonus* könnte auch eine Bemerkung bei Theo Smyrnaeus weisen, wobei allerdings stets zu bedenken ist, daß auch antikes Denken entsprechende „Rekonstruktionen“ gekannt hat, ed. Hiller, S. 66, 14:

Οἱ δὲ παλαιοὶ πρῶτον διάστημα τῆς φωνῆς ἔλαβον τὸν τόνον, ἡμιτόνιον δὲ καὶ δίεσιν οὐχ ἠγοῦντο. ...,

was seine Entsprechung in ed. Hiller, S. 53, 1, besitzt:

τοῦ δὲ λεγομένου τόπου τῆς φωνῆς καὶ παντὸς τοῦ ἐν τοῦ τῶ διαστήματος γνωριμώτατον μέρος τε καὶ μέτρον ἐστὶ τὸ καλούμενον τονιαῖον διάστημα, καθάπερ ὁ πῆχυς τοῦ κυρίως τοπικοῦ διαστήματος ὃ φερόμενα τὰ σώματα διέξεισιν.

Das, was Aristoteles der Diëse zuschreibt, kleinstes, messendes Element der melischen Abstände zu sein, wird hier dem Ganzton zugeschrieben; eine angesichts der Unentbehrlichkeit des Halbtons auffällige Behauptung. Bemerkenswert ist auch die Gegenüberstellung von melischem und räumlichem *διάστημα* im Vergleich mit der Elle. Als Antwort auf die Definition von Aristoteles, vgl. die Stellen *De diesi* in der Ausgabe von v. Jan, scheint daher diese Feststellung unerklärbar. Vielleicht könnte man darin sogar ein Rudiment einer Zeit sehen, die den Unterschied von Ganzton und Halbton ähnlich wie die Byzantiner nicht rationalisiert hatte; es ist von Interesse, daß Johannes Scottus gerade diese Bestimmung aus der Arithmetik von Boethius übernimmt, *legitima quantitas est ratio epogdoi, quae totam metitur musicam*; ed. Lutz, zu Dick, 494, 16.

Auch die Bezeichnung des *tonus* als *productio*, ebenfalls eine Art „elementares“ Wort, das sozusagen von vornherein nicht auf die Möglichkeit einer Halbierung seines Bezeichneten verweist, 933, könnte auf eine Bezeichnungstradition weisen, die den Ganzton als eine Art Element ansah, und die hier bei Martianus Capella auch terminologisch explizit überliefert sein könnte, wenn nicht *productio* einfach als Übersetzung von *τόνος* gemeint gewesen sein sollte (s. anschließend und o., Anm. 25 auf Seite 453).

Auch Notker formuliert anschaulich den *tonus* als das Intervall, *neuma*⁵⁶⁷, das am *emsigste* sei (ed. King, S. 98, 15): *Dér réhte sanges émezigosto númo íst* (der Ganzton) *Tonus lútet tíchor án demo sänge. dánne semitonium. áldo dehín ánder enché dunga.*; daß der Ganzton *dicker*, der Halbton *dünn* sei, ist Notkers eigene Erläuterung, das *dickere* Intervall ist das häufigste Intervall, was der diatonischen Wirklichkeit genau entspricht: Der Halbton nimmt eine Sonderrolle ein, die sich auch in den frühen Wegen zur Liniennotation äußert. Ob Notker hier terminologisch

⁵⁶⁷Ein klarer Beweis dafür, daß das Wort *neuma* nicht etwa von Byzantinischem *πνεῦμα* für melischen Sprung, abzuleiten ist; die terminologische Herkunft ist nicht klar (auf eine das Denkvermögen des Philosophen (?) Lohmann, wie zu erwarten eines „Spezi“ von H. H. Eggebrecht, exemplarisch charakterisierende absurde „Etymologie“ von *νεῦμα* von arabisch *naghma* wird in Verf., *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie*, Heidelberg 1989, Anm. 173, S. 287 f., näher eingegangen, weil der schon von E. Koschmieder treffend charakterisierte Udenker es da gewagt hat, Verf. Dumheiten zu unterschieben, auf die nur er selbst, schon mangelnder Sprachkenntnisse wegen, gekommen sein kann — weder Philosophie noch Musikwissenschaft müssen unsachlich, vag und grundsätzlich unwissenschaftlich sein, um so schlimmer, wenn sie es, unter dem Beifall der Menge dann doch sind): Die, rein klanglich sicher naheliegende, Ableitung eben von *νεῦμα*, *Wink*, mit Kopf, Augen, *Beifall*, bietet nicht nur deshalb Probleme, weil hierfür ein lateinisches Wort nicht verfügbar ist, für ein solches „normales“ Wort aber kein Grund einer griechischen Herkunft erkennbar ist. Zum anderen wäre es höchst absonderlich, das Bezeichnete *Melodieteil an sich*, vielleicht sogar eine *ganze Melodie* ausgerechnet von *Winken* abzuleiten — die naive quasi volksetymologische Ableitung davon, daß Neumen „gewunkene“ Zeichen in der Luft gewesen seien, kann man sich heute wohl ersparen; die Akzentzeichen jedenfalls waren notiert, aber nicht „gewunken“ (was beim *punctum* auch gewisse Konkretisierungsschwierigkeiten macht — und ganz besonders bei den zusammengesetzten Zeichen mittelbyzantinischer Notation offenbar „Winken“ gleich mit zwei Händen verlangen würde, ja bei der *χαμηλή* mit einer anderen Neume für ein *σῶμα* verbunden geradezu drei Hände zum Winken erfordern würde).

Πνεῦμα dagegen hat einmal weit- oder tiefreichende Tradition in christlichem Latein, zum anderen wäre hier eine Opposition des reinen Atems gegenüber dem mit der *φωνῆ ἔναρ-θηρος* verbundenen Singen nicht unsinnig — was aber höchstens als Hypothesenansatz, nicht etwa eine Herkunftserklärung gegeben sein soll, die man dann auch noch mit dem *iubilus* verbinden könnte — eine entsprechende Verbindung scheint eben nicht belegt zu sein. Das von Guido mit der Bezeichnung *neuma* Gemeinte jedenfalls ist eindeutig, wie auch der Wortgebrauch bei anderen Theoretikern; die „Anwendung“ auf die Neumenzeichen dagegen ist offenbar nicht so alt, daß man daraus Herkunftshinweise nehmen könnte (hierzu hat Bernhardt eine Studie vorgelegt).

zwischen *núuma* eher als Bewegung — im Sinne von Guidos *motus* — und dem sonst von ihm in diesem Sinne verwendeten Wort *únderlāz* als *Intervall* unterscheidet, ist kaum zu entscheiden (die Belege zu *núuma* vgl. bei Glauch, *Die Martianus-Capella-Bearbeitung ...*, II, S. 360 f.). Übrigens wird auch hier, offensichtlich unabhängig von Aristoxeni Kategorie der *κίνησις φωνῆς* Melodie bewegungsmäßig erlebt bzw. geistig repräsentiert⁵⁶⁸.

Auf Martianus Capella bzw. seinen Gewährsmann könnte die Formulierung *nam sonum id est tonum* zurückgehen, die nur bei Voraussetzung einer dem Autor inhaltlich völlig klaren Terminologie verwundern könnte — er macht ja auch später bei der Darlegung der wohl Adrastschen Pentachord-Lehre denselben „unterminologischen“ Gebrauch des Wortes, wenn er von denen spricht, *quae non per sonos fiant*, worunter die Tetrachorde verstanden sein sollen, die nicht mit einem Ganzton anfangen können; eine solche Terminologie an dieser Stelle, 963, kann nur Martianus

⁵⁶⁸Das Problem der Bedeutung der jeweiligen Verwendung des Wortes *neuma* ist offenbar nur in Bezug auf jeweilige Verwendungen, also im konkreten Fall zu lösen (die Ausführungen von Nancy Phillips in ihrem Beitrag zu Zaminers Geschichte der Musiktheorie bringen keine neuen Erkenntnisse; insbesondere sind bei der Erörterung betreffender Fragen Griechischkenntnisse nicht völlig abwegig). Zwischen der Bezeichnung *neuma triplex* und *neuma* im vorliegenden Text eine Verbindung herzustellen, gelingt wohl nur unter der Voraussetzung, daß damit eine abgeschlossene Einheit melischen Ablaufs, letztlich in jeder Größe, gemeint sein kann; dies entspricht etwa dem Wortgebrauch von Guido. Wesentlich ist offenbar der Bezug zur Melodie an sich, also etwa eine Opposition zu Melodie mit Text, womit auch der Bezug zu *Melisma* gegeben ist, vgl. auch den Wortgebrauch der *Musica Enchiriadis*, s. o., 2.8.4 auf Seite 901; allerdings ist dies der Gebrauch der Musiktheorie, der spezifisch auf musikalische Strukturen gerichteten literarisch wissenschaftlichen Betrachtungsweise von Musik, die aber mit dem Gebrauch eines solchen Wortes nicht auf antiker Theorietradition beruht, also neue, vielleicht dem Fachjargon der *cantores* entstammenden Bezeichnungen verwendet.

Die Verwendung des Wortes *neuma* in einem Text, in dem nach Art von Amalar, der zu Recht von Agobard kritisiert worden ist, das Off. *Vir erat* assoziativ zu deuten versucht, und in dem das Resp. *In medio ecclesiae* als Beispiel angeführt wird, bezieht sich offenbar auf einen diesem Resp. eigenen angehängten Jubilus, auf den W. Apel aufmerksam macht. Auf die Stelle wird im Anhang zu Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 806 ff., näher und in Bezug auf die höchst seltsamen Deutungen von Sr. Emmanuela Kohlhaas eingegangen — die allerdings weniger ihr selbst als der fachlichen Unbedarftheit ihres „Doktorvaters“, der hier offenbar die Rolle eines Rabenvaters gespielt hat, zuzuordnen sind.

Capella „passieren“.

Die Definition in 960 selbst weist auf eine Vorstellung der Elementhaftigkeit des Tonbegriffes hin:

... ideo tonus dictus, quia per hoc spatium ante omnes prima vox, quae fuerit, extenditur; hoc est de nota qualibet in notam⁵⁶⁹, ut a media in paramesen ...

⁵⁶⁹Daß hier einmal der Terminus für das Zeichen die Intervallstruktur aufrufen soll, ist kaum als *ambiguous* zu qualifizieren, wie dies Sullivan, *Nota and Notula ...*, *Musica Disciplina* XLVII, 1993, S. 76, tut, denn die Behauptung *it is not clear whether nota refers to a musical tone itself or to its written representation*, ist nicht korrekt, abgesehen davon, daß Sullivan mit dem Gebrauch des Wortes *musical tone itself* statt *sound* oder *pitch* terminologisch auch nicht gerade strikt handelt, also zeigt, daß der Kontext selbstverständlich den Sinn von Wörtern klar macht, wenigstens in seinen Formulierungen, dies ist aber keine wissenschaftliche Präzision.

Gemeint ist — abgesehen von den Denkfehlern — der Intervallabstand eines Ganztons, dieser findet sich zwischen zwei Tönen der Skala. Diese werden repräsentiert durch die Notenzeichen. Insofern kann und muß man die Ausdrucksweise Martians klar als aus dem Kontext eindeutig zu verstehende Aussage bewerten. Daß Remy dies nochmals kommentiert, ... *NOTAM, i. e. de chorda in chordam. Singulae enim chordae habent suas notulas sicut habetur in Boetio*. ist eher als Hinweis darauf zu verstehen, daß für die Zeit von Remy Notenzeichen noch keine triviale Erscheinung waren als darauf, daß Remy das von Sullivan aufgestellte Problem für bedeutsam gehalten hätte. Natürlich hätte auch Remy sagen müssen, *i. e. de sono a sono, qui de chorda ad chordam producuntur* o. ä. — nur hätte er dies sagen müssen: Es geht um das Intervall, und das besteht zwischen Tönen genauso wie, abstrakt, z. B. als Proportion der Längen, zwischen Saiten. Die von Sullivan aufgestellte Forderung nach exakter Ausdrucksweise, d. h. klare Differenzierung von *nota* als Zeichen und *sonus/chorda/vox* etc. als klingendem Ton ist für das hier Gemeinte irrelevant; außerdem läßt Sullivan unbeachtet, daß genau hier eine dreifache Differenzierung notwendig wäre: Erklingender *sonus*, Element einer Melodiegestalt wie skalisch definierte Tonhöhe, und schließlich dem Element der Generierung: Die Saiten, die die Mese und die Paramese erklingen lassen können, deren Länge steht ja auch in der Proportion eines Ganztons. Was der Gebrauch von Boethius anbelangt, so handelt es sich bei den meisten Fällen seiner Verwendung des Wortes um die notwendige Kennzeichnung von Stellen auf dem Monochord, womit klar ist, daß der Wortgebrauch konsistent sein muß, denn, derartige Stellen durch den generierten Ton anzugeben, dürfte nicht ganz leicht fallen. Auch hier ist eine philosophische Begründung des Wortgebrauchs eher eine Überdeutung.

Angegeben wird das Ganztonintervall, etwa von a zu h ; das Ganztonintervall ist die erste Art von Intervallen; wahrscheinlich geht die Formulierung *prima vox ... extenditur*, von der Vorstellung einer Stimmbewegung aus, was Aristoxenisches Denken zu Grunde legen muß. Ob man diese Erklärung aber als Nachweis einer noch „vorrationalen“ Vorstellung der elementaren Struktur melischer Bildungen sehen darf, wie noch in der mittelbyzantinischen Notation der Unterschied von Halb- und Ganzton nicht bezeichnet wird bzw. bezeichnet werden kann, ist natürlich nicht mit Sicherheit zu behaupten. Zunächst ist aber kurz das gemeinte, vorauszusetzende Phänomen anzusprechen:

Das byzantinische Denken geht offensichtlich von der an der betreffenden Melodiestelle jeweils elementaren Größe eines Schrittes aus; die Natur dieses elementaren Schrittes, also eines Schrittes, der nach der melischen Konvention an der betreffenden Stelle nicht in kleinere zerlegt werden kann, läßt fast automatisch den Unterschied von Ganz- und Halbton als irrelevant erscheinen — wobei korrekte Wiedergabe bzw. überhaupt diatonische Struktur natürlich vorauszusetzen ist; die Kategorie *kleinster Schritt* aber muß nicht rational — wohl aber aufführungsmäßig — zwischen Halb- und Ganztonschritt unterscheiden: Wer die jeweilige Melodie gelernt hat, wird korrekt und ohne tiefere Reflexion an der „richtigen“ Stelle Halb- oder Ganzton singen, so hat er eben die Melodie gelernt.

Die Abstraktion, die noch die mittelbyzantinische Notation leistet, schafft zwar etwas wie eine skalische Struktur, wo auf dieser aber Ganz- oder Halbton liegen, ergibt sich von selbst beim Singen der betreffenden Melodie. Die Abstraktion leistet also nur „*kleinster, elementarer Schritt*“ für die elementaren $\varphi\omega\nu\alpha\acute{\iota}$, also für das—melische! — Bezeichnete der Zeichen $\acute{\omicron}\xi\epsilon\acute{\iota}\alpha$, $\pi\epsilon\tau\alpha\sigma\tau\acute{\eta}$, $\beta\alpha\rho\epsilon\acute{\iota}\alpha$, $\acute{\omicron}\lambda\iota\gamma\omicron\nu$, $\delta\acute{\upsilon}\omicron\kappa\epsilon\nu\tau\acute{\eta}\mu\alpha\tau\alpha$ etc.

Größere Intervalle, also von der Ausführung einer melischen Gestalt her gesprochen, von Sprüngen konnte man in diesem Stadium der ansatzweisen Abstraktion eben durch das Gestaltgefühl, daß statt eines solchen Sprungs auch kleinere Intervalle melodisch denkbar sind, empfinden — ein erster Ansatz, Melodien verschiedener Form als irgendwie „tonal“ gleichartig klassifizieren zu können, weil damit ein erster Schritt zur Abstraktion getan ist, der von der konkreten Gestalt, also Sprünge in einer Melodie, elementare Schritte in einer anderen, aber an „skalisch“ gleicher Stelle, zu einer allgemeineren Klassifikation von Melodien führen konnte; entspre-

chende Intuition erlaubt dann auch das Bemerkn „falscher“ Schritte, z. B. falscher Halbtöne, wo eigentlich ein Ganzton sein sollte, bei Modulationen, ohne rationalisierte Tonleiter — und deren Rationalisierung ist in Byzanz auch im 13. Jh. noch nicht gegeben, also einfach als natürlich vorauszusetzen.

Daß eine solche Vorstellung die geistige Repräsentation des Tonsystems in „vorrationaler“ Zeit der antiken griechischen Musik bestimmt haben könnte, könnte die Bezeichnung *τόνος* belegen — eine Rationalisierung des Unterschieds, d. h. auch der Aufstellung abstrakter Intervallgrößen als Maßgrößen an sich, unabhängig von Melodiegestalt oder „vorrationaler“ Abstraktion wie im angesprochenen byzantinischen Fall, könnte erstmalig mit den von Aristoxenus angesprochenen *Harmonikern* erfolgt sein, in einer Zeit, die die von Aristoteles zusammenfassend formulierte Erscheinung eines *kleinsten Maßes, das alle anderen mißt*, auf die Musik angewandt hat. Von dieser Arbeit gibt Plato in seinem bekannten — wissenschaftlich gesehen unpassenden — Spott über die Saitenquäler ein Zeugnis (s. u., 2.13.1 auf der nächsten Seite), die durch Hören festzustellen versuchen, ob ein Intervall vielleicht noch zwei kleinere Intervalle enthalten könnte, d. h. ob zwischen zwei melodisch sehr „engen“ Tönen noch ein Ton gehört werden könnte, oder ob eine solche Zerlegung unmöglich ist (methodisch wird hier der Fehler begangen, daß die Unterscheidungsfähigkeit des Ohres, sozusagen als Meßinstrument für Tonhöhenunterschiede mit den musikalisch brauchbaren, viel größeren Abständen von Tonhöhen gleichgesetzt wird — genau diesen Fehler bemerkt auch Aristoxenus, wenn er die reine Vierteltonskala als nicht musikbezogen verurteilt).

Der Nachweis der betreffenden Stellen, die leicht gefunden werden können (wenn man nicht zu denkfaul sein sollte, s. etwa die Diskussion des antiken Intervallbegriffes in Verf., *Ibn al-Munağğim*), sei dem Leser als leichte Übungsaufgabe überlassen, z. B. durch einfaches Weiterlesen (Hinweis: Die Ausführungen von D. Najock in seiner Ausgabe des Anon. Bellermaun, S. 81, Anm. 21, 3, zur Formulierung des *φθόγγος* als *πάντα μετρῶν*: „mißt“ bedeutet „begrenzt“, nicht als *Maßeinheit*, ist inhaltlich natürlich korrekt, was der Anonymus vorbringt, ist aber eine Verwechslung: Das Problem des Tones als Element der Musik ist kontaminiert mit der bereits oben mehrfach angesprochenen Formulierung des kleinsten, alles messenden Maßes etwa bei Aristoteles, *Anal. post.*, 84 b 37, vgl. ed. Jan, S. 15, 1. Daß eine solche, inhaltlich natürlich absurde Verwechslung zustande kommen konnte, ist vielleicht nicht nur der dezidierten spezifischen Unbildung der späten Autoren zuzuschreiben, sondern

eventuell auch Formulierungen wie etwa bei Aristoteles, *De sensu*, 445 b 31, wo vom *μυριστομόριον* gesprochen wird als einem Beispiel eines solchen kleinsten Elements, das selbst als solches gar nicht recht gesehen werden kann.

In der Melik ergibt sich daraus (ganz in Übereinstimmung mit der geradezu berühmten Platonischen Verurteilung der *Saitenquäler*, *Staat*, 531 A): *καὶ ὁ ἐν τῇ διέσει φθόγγος λανθάνει, καίτοι συνεχοῦς ὄντος ἀκούει τοῦ μέλους παντός: τὸ δὲ διάστημα τὸ τοῦ μεταξύ πρὸς τοὺς ἐσχάτους λανθάνει. ...*, wie dies auch bei anderen Wahrnehmungen der Fall sei. Aristoteles spricht also von einem *Ton*, der in der Diése verborgen sei, obwohl (das Ohr) das kontinuierlich zusammenhängende Melos als Ganzes hört, weil nämlich das Intervall, das zwischen den Extremen steht, verborgen bleibt. Der Ton „in“ der Diése existiert zwar, wird aber nicht als solcher gehört, man hört ein Kontinuum. Damit war aber eine Art „kleistes“ Element gegeben, das als *φθόγγος* manifest ist, wenn auch nicht für das Gehör — wie alle Ausführungen zum Kontinuum in der Antike ist auch diese nicht leicht rational zu rekonstruieren, wenn dies überhaupt möglich wäre wissenschaftlich existiert das Kontinuum vor Cauchy nicht).

Hier interessiert nur, daß damit ein — im Sinne der rationalen Musiktheorie — Mißverstehen der Bedeutung von *φθόγγος* nicht ganz undenkbar ist. Wahrscheinlich aber verwechselt der betreffende Anonymus das Modell von Adrast, Ton als Element, mit dem Modell eines kleinsten, alle anderen messenden, also ebenfalls elementaren Intervalls.

Wie der anschließende Satz im zitierten Text von Aristoteles zeigt, ist gemeint, daß dieses kleinste Intervall selbst als Abstand eigentlich verborgen bleibt, und dies, obwohl es elementares Konstituens der kontinuierlichen Melodie ist (was an Aristoxenus erinnert, wenn er feststellt, daß mehr als zwei Vierteltöne hintereinander nicht gesungen werden könnten, natürlich ein Axiom; zu den Bemerkungen zum melischen Kontinuum von Aristoxenus kann man Verf. *Ibn al-Munağğim*, S. 298 ff., vergleichen). Um die Interpretation dieser Aussage geht es hier nicht, was hier zu beachten ist, ist die vage bleibende Benennung dessen, was denn nun eigentlich in diesem Intervall als *φθόγγος* auftritt. Da eindeutig nicht gemeint ist, daß etwa noch ein Ton mehr zwischen die Extreme dieses Intervalls gesetzt werden kann, muß man von einer unspezifischen Verwendung des Wortes *φθόγγος* ausgehen. Solche — von späterer musiktheoretischer terminologischen Klarheit noch zu unterschei-

dende — Formulierungen können die Verwechslung in Texten wie dem Anonymus Bellermann hervorgerufen haben.

Die entsprechende Etymologie bei Martianus Capella könnte nun ein nur spät erhaltenes Zeugnis eines solchen Stadiums auch in der antiken Musik sein — gerade die Natur der Erklärung als Etymologie kann aber, wie auch die Verwendung des Wortes *productio* für *τόνος* im Sinne von Ganztonintervall, auch sekundäre Rekonstruktion sein. Der Gegensatz der Termini *τόνος* und *ἡμιτόνιον*, aber auch *δίεσις* könnte natürlich einen etymologisch nur einigermaßen denkenden Theoretiker ganz leicht auf den entsprechenden Gedanken gebracht haben, daß der Ganzton eben seiner Benennung wegen das ursprünglich elementare Intervall gewesen sein müßte⁵⁷⁰.

⁵⁷⁰Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang eine Boethiusglosse, die auch C. M. Bower, *Karolingische Rezeption der „Institutio musica“*, in *Musik — und die Gesch. d. Philosophie u. Naturwiss. ...*, hg. von F. Hentschel, S. 180, anführt, wo der *epogdous*, ohne daß er als Intervall genannt wird, als *specialiter inter symphonias non connumeratur; ex ea namque ceterae componuntur. Est enim communis omnium mensura*, was Pythagoräisch gedacht natürlich Unsinn ist: Daß es keine *communis mensura* der Konsonanzen geben kann, beweist z. B. der Satz über die „Nicht-Halbierbarkeit“ des Ganztons; eine *communis mensura* müßte ein gemeinsame Wurzel sein; aber auch Aristoxenisch kann der Ganzton trivialer Weise nicht die *communis mensura* sein: Die Quart „benötigt“ zur Zusammensetzung den Halbton. Wie Bower nicht bemerkt, hat der Glossator also mathematisch nichts verstanden. Dies weist darauf hin, daß er hier eine andere Quelle haben muß als Boethius, eventuell Martianus Capella, wo etwa 930, der *tonus est spatium cum legitima quantitate* „definiert“ wird; eine Kontamination der Definition des Intervallbegriffs und des Ganztons, worauf bereits hingewiesen wurde. s. o. 2.5.1 auf Seite 475.

Daß Martianus hier inhaltlich verstanden hätte, was ein Ganzton ist, daß also *legitima quantitas*, wie das auch spätere Glossatoren, wie z. B. Johannes Scottus Eriugena richtig einsetzen, eindeutig nur das mit $9/8$ im proportionalen Modell Gemeinte gewußt habe, erscheint doch als höchst mutige Hypothese — ist eine Quart kein Abstand zwischen zwei Tönen, *cum legitima quantitate*, darf und muß man fragen, zumal ein Hinweis auf das Auftreten des Ganztons im Tonsystem auch nicht zu finden ist; es liegt doch wohl eine Übersetzung von Aristides Quint., ed. Winnigton-Ingram, S. 10, 18, vor: *γίνεται διάστημα μέγεθος φωνῆς ὑπὸ δυεῖν φθόγγων περιγεγραμμένον*. Wie an anderer Stelle „ergänzt“ Martianus oder seine Vorgabe *μέγεθος* zu *legitima quantitate* (geläufig ist auch die entsprechende „Ergänzung“ von *σύστημα τέλειον*!); denn daß er keine Ahnung von *quantitas* als Proportion hat, sollte man beachten!

Was er hier allgemein abschreibt, ist die Aristoxenische Theorie, und die kennt bekanntlich

Der Unterschied zur oben skizzierten Hypothese liegt darin, daß bei einer solchen etymologischen Erklärung die Sache *Ganztonintervall* absolut gesetzt wird: Wenn diese Sache einen so elementaren Namen besitzt, „müssen“ die Alten eben zuerst nur den Ganzton gekannt haben. Solche „Erklärungen“ sind für die Antike bekanntlich nicht auszuschließen. Deshalb aber ist die Beweiskraft der angeführten Stelle als Nachweis einer entsprechenden „vorrationalen“ Vorstellung vom elementaren Schritt nicht allzu hoch einzusetzen, was andererseits aber nichts gegen die These besagt, daß auch der Begriff *Intervall* ebenso wie die Unterscheidung von elementaren Schritten verschiedener Größe vielleicht doch erst durch die Harmoniker, die Vierteltonanalytiker, formuliert worden sein könnte — vielleicht durch die Abstraktion der allgemeinen Kategorie *kleinstes Maß*, aus dem sich alles andere zusammensetzt.

halbe Ganztöne, insofern ist Atkinsons Bemerkung, *Martianus does not say that the tone cannot be divided into two equal halves ...* die Konstatierung einer Trivialität, Martianus kann das an dieser Stelle gar nicht sagen; *Tonus in the Carolingian Era: A Terminological Spannungsfeld*, in *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters II*, München 2001, S. 26 — im Übrigen geben die jeweiligen Kontexte doch fast immer klare Auskunft darüber, welche Bedeutung von *tonus* nun gemeint ist; nur völliges Nichtwissen verbunden mit rein „etymologischer“ Methode und Verstehen des Katalogs als wissenschaftliche Methode wie bei Cassiodor kann zu den bekannten Kontaminationen führen, ib., S. 27 (vgl. dazu auch Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 2, *HeiDok* 2010, S. 1239 ff.: Es ist schon etwas ermüdend, immer wieder auf gleiche Fehler hinweisen zu müssen: Die unter Alkuins Namen überlieferte Schrift führt diese katalogmäßige Parataxe gänzlich inkompatibler Bedeutungen des gleichen Wortes exemplarisch vor, was deshalb möglich war, weil der Autor nicht die geringste Ahnung von den jeweiligen terminologischen Bedeutungen besaß — so etwas gibt es, das gab's nicht nur einmal, das kommt oft wieder, auch noch heute, als Wissenschaft verbrämt).

Denkbar ist aber auch, daß das Ganztonintervall einfach als „kleinstes“ Intervall, das noch mit einigermaßen „überschaubaren“ Zahlen auftritt, und zudem noch einen einfachen Namen trug, so verstanden wurde: Auch das *semitonium* ist etymologisch ja vom *tonus* abgeleitet, was angesichts der Pythagoräischen Vorgabe der Nichtexistenz eines echten *semitonium* bekanntlich zu einigen Diskussionen geführt hat, ja in neuerer Zeit die mathematische Totalunbildung eines neueren Autors über Musik in scholastischer Philosophie kundgetan hat, worauf eben im 2. Teil einzugehen ist.

2.13.2 Zur Etymologie von *διάτονον* hinsichtlich *τόνος*

In diesem Zusammenhang ist übrigens auch das Problem der Terminologie von *διάτονος* zu sehen: In der Opposition der drei Begriffe *ἐναρμόνιον*, *χρωματικόν* und *διάτονον* stellt letzteres das einzige *γένος* dar, das nach der Struktur benannt zu sein scheint; also danach, daß in diesem Genus eben der Ganzton das Wesentliche ist: Im Enharmonischen finden sich zwei Vierteltöne (bzw., vielleicht wichtiger, ein Sprung einer großen Terz), im Chromatischen zwei Halbtöne (bzw. der Sprung einer kleinen Terz), und im Diatonischen eben zwei Ganztöne; die Systematik ist rein formal so einfach, daß weniger die Benennung *διάτονος*, sondern eher die der beiden anderen Faktoren der dreiteiligen Opposition Fragen aufgibt: Versteht man die Namen der Genera als Zeichen, so ist festzustellen, daß die Zeichen keine homogene Systematik aufweisen; das Bezeichnete, die Genera sind als Klassifikationsmerkmale des Tetrachords gleichwertig, die Namen sind es nicht, insbesondere wenn man beachtet, daß die substantivische Form des Enharmonischen oft einfach als *ἄρμονία* auftritt, also offenbar mit einer Grundbezeichnung der Melik, ja der Musik schlechthin aufgerufen wird — ein Beweis dafür, daß dieses *genus* besonders alt und ursprünglich ist?

Natürlich ist der Versuch, inhaltliche Fragen durch die Terminologie oder auch Diskrepanzen hinsichtlich Systematik der Zeichen zu erklären oder historisch zu bestimmen, von vornherein mit einiger Skepsis zu betrachten. Hier fällt vor allem auf, daß gerade die Gattung, die keine eigenen Notenzeichen erhält, und deren Entstehung Aristoxenus durch Verweis auf Olympus nicht gerade unwahrscheinlich als neuere Gattung bestimmt, und die ausführungsmässig sicher einige Kompliziertheit enthält — ihr frühzeitiges „Aussterben“ ist ja ausreichend bezeugt⁵⁷¹ —, mit einem solchen Namen versehen wird. Angesichts der angesprochenen Systematik der jeweils an einer Gattung „beteiligten“ Hauptintervalle — also zwei Viertel-, zwei

⁵⁷¹Vgl. die Verweise von Barker, *Greek Musical Writings* I, S. 245, Anm. 242, zu Plutarch, *De musica* 38, 1145 A, ed. Ziegler-Pohlenz, S. 33, 6. Danach scheint es ja nicht nur ein „Aussterben“, sondern sogar eine Ablehnung oder Ridikülisierung eines enharmonischen Genus gegeben zu haben. Auch dies ist nicht gerade ein Beweis dafür, daß die Hochwertung des *genus* nicht essentiell theoretisch und formal, aber weniger — abgesehen vom Großterzsprung — durch eine Praxis begründet gewesen sein könnte, daß also die Wirklichkeit des Vierteltons nicht so ausgedehnt gewesen sein muß, wie die Systematik von, natürlich, drei Genera und deren Bewertung in der Theorie anzuzeigen scheint.

Halb- und zwei Ganztöne — erscheint die Ableitung des enharmonischen Genus durch Aristoxenus, in der Plutarch zugeschriebenen Schrift *De musica* 11, *Moralia* 1134 F, edd. Ziegler et Pohlenz, S. 9, 17, eben nicht als so unwahrscheinlich, daß man einfach ein besonders hohes Alter des Enharmonischen voraussetzen könnte:

Das von Aristoxenus an der betreffenden Stelle hervorgehobene Merkmal des Sprunges über eine große Terz als Vorform des Enharmonischen, des *σπονδεῖον*, $1/4$, $1/4$, $3+$, wird, worauf auch Barker, *Greek Musical Writings* I, S. 216, Anm. 81 und *Appendix B*, ib., S. 255 f., hinweist, führt er in seinem die Struktur des Materials der Melik betreffenden Werk ebenfalls an, *Harm.* I, 23, ed. Macran, S. 114, 19: Ὅτι δ' ἔστι τις μελοποιία διτόνου λιχανοῦ δεομένη καὶ οὐχ ἡ φαυλοτάτη γε ἀλλὰ σχεδὸν ἡ καλλίστη, ..., daß also eine bestimmte Art der Melodik besteht, in der der Lichanus eben eine große Terz absteht von der Mese (dies ergibt sich zwangsläufig aus dem skalischen Kontext und dem Konzept der *beweglichen* Töne in dieser Skala). Daß gerade diesem Sprung — anders formuliert, dem Auslassen von Zwischentönen — besondere Wichtigkeit zuerteilt wird, ergibt sich aus dem Folgenden, das die moderne Praxis, solche Sprünge zu vermeiden bzw. zu verkürzen, der Tendenz nach besonderer Süßigkeit wegen erfolge, weshalb bei den modernen Musikern also nur höher liegende Lichani verwendet werden, ib., S. 115, 3; eine ja beliebte Stelle für moderne Deutung.

Die offensichtlich für die Zeit von Aristoxenus bestehende Außergewöhnlichkeit einer solchen „defektiven“ skalischen Struktur — eben Sprung statt Schritt —, die Aristoxenus offensichtlich aus älteren Melodien kennt, muß dann natürlich auch den Wert des besonders alten, und damit auch schönsten Genus erhalten. Daß diese Bewertung ein Hinweis auf entsprechend besonders hohes Alter sein müsse, kann der naheliegenden Verknüpfung wegen nicht einfach vorausgesetzt werden.

Der angesprochene Formalismus der Definition der *genera* sowie der Hinweis von Aristoxenus auf die Art der Erfindung des Enharmonischen durch Olympus als auch die soeben angesprochene Betonung des Sprunges von einer großen Terz als das von den Neueren nicht mehr verstandene eigentliche Merkmal des ehrwürdigen Enharmonischen können als Hinweis darauf verstanden werden, daß letztlich die „Auffüllung“ durch zwei Vierteltöne vor allem ein Ergebnis der Systematisierung vielleicht erst durch Aristoxenus sein könnte. Diese sicher sehr ketzerische Vorstellung als Arbeitshypothese von vornherein zu verwerfen, scheint jedenfalls nicht

gerechtfertigt. Olympus entdeckt τὸ καλὸς τοῦ ἤχους, Plutarch⁵⁷², ib., 1134 F, edd. Ziegler-Pohlenz, S. 9, 25, durch ein Auslassen bzw. eben Springen im Diatonischen: ... ἐν τῷ διατόνῳ καὶ διαβιβάζοντα τὸ μέλος πολλάκις ἐπὶ τὴν διάτονον παρυπάτην, τοτὲ μὲν ἀπὸ τῆς παραμέσης, τοτὲ δ' ἀπὸ τῆς μέσης, καὶ παραβαίνοντα τὴν λίχανον, ...; Olympus hat also die Schönheit der Wirkung sozusagen des Protoenharmonischen dadurch erfahren, daß er im Diatonischen manchmal von der Paramese, manchmal von der Mese zur diatonische Parhypate, und zwar unter Auslassung des Lichanos gesprungen ist, was in modernen Tonbuchstaben — mit der Mese als *a* — Sprünge von *h* – *F* oder *a* – *F* bedeutet; ausgelassen wird der Ton *G*⁵⁷³. Auf die Problematik des anschließend betrachteten σπονδειασμός συντονώτερος ist in diesem Zusammenhang nicht weiter einzugehen.

Ein Problem bleibt, daß einmal von einem Ton bzw. Intervall gesprochen wird, der bzw. das *um einen Viertelton kleiner ist als der Ganzton bei der Mese*, zum anderen aber von zwei Ditoni, also zwei großen Terzen, die, eine unzusammengesetzt, die andere zusammengesetzt, aneinandergereiht wären, würde man diesen „Stil“ als diatonisch klassifizieren. Wie Barker klar darlegt, Appendix B, kann dies eigentlich nur etwas wie die Folge *E F a h cis (d e)* bedeuten; nur, wo bleibt hier der um einen Viertelton kleinere Ganzton, sollte etwa statt *h* ein Ton *h₋*, also ein um einen Viertelton tieferes *h* gemeint sein, was wie der Ton *cis* in einem gewissen Widerspruch zur Struktur des endgültigen Tonsystems steht.

Von Interesse ist dabei allerdings, daß eine solche wohl aus älterer Musik abgeleitete bzw. abstrahierte Struktur Bestimmungsprobleme bietet: Und tatsächlich bestehen ja auch Diskrepanzen zwischen dem endgültigen System und solchen Strukturen! Damit ist immerhin ein Hinweis darauf gegeben, daß dieses endgültige System wie auch überhaupt sein Aufbau keineswegs direkt der melischen Struktur überlieferter Musik entsprochen haben muß, sondern sehr wohl, einschließlich der Tetrachordordnung auch ein Ergebnis abstrakter und abstrahierender Systematik gewesen sein kann:

Die Skalen, die Aristides Quintilianus als uralte qualifiziert, ed. W.-I., S. 19 f., angibt, lassen sich nicht ohne Weiteres auf das endgültige σύστημα τέλειον projizie-

⁵⁷²Der Einfachheit halber wird im Folgenden so statt korrekt *Ps.-Plutarch* geschrieben.

⁵⁷³Auch hierzu ist grundsätzlich wie immer Barker, *Greek Musical Writing I*, S. 216, Anm. 79, zu vergleichen.

ren, was schon ihre bemerkenswerte Notation bezeugt, wo etwa im *δωριστί* entgegen der normalen Notationspraxis die drei Formen eines Zeichens nacheinander folgen, z. B. 28, 29, 30, in dem Schema von E. Pöhlmanns Ausgabe⁵⁷⁴ — darstellbar sind natürlich alle solche Strukturen, die mit Intervallen gestaltet sind, die Vielfache von Halbtönen (unter Einbeziehung des Enharmonischen natürlich auch Vierteltönen) sind; nur ist die Darstellung dann nicht notwendig im Sinne der Struktur des *σύστημα τέλειον*, sondern benötigt die Transpositionsskalen.

Diese Schemata bei Aristides aber sind nicht nur trivial inkompatibel mit dem *σύστημα ἀμετάβολον*, sondern auch nicht mit dessen strukturell konstituierenden Elementen erfaßbar. Damit aber ist die Frage zu stellen, ob der tetrachordale Aufbau des Systems wie auch die Einteilung der Tetrachorde in drei, dann wieder übrigens in rein formal-rechnerisch erklärable „Spezies“ unterteilte⁵⁷⁵, Genera wirklich einfach auf die ältere Musik und ihre Struktur übertragbar sein kann: Die Frage, ob nicht diese ganzen Ordnungsfaktoren des endgültigen Tonsystems, also nicht nur dieses System selbst, ganz abgesehen von den Transpositionsskalen, sondern auch dessen wesentliche Strukturelemente, die Tetrachorde wie auch deren Klassifizierung in Genera und schließlich damit verbunden auch die Differenzierung zwischen beweglichen und festen Tönen erst Ergebnis einer, die skalische Wirklichkeit zumindest partiell umformenden Systematik einer selbständig wirksamen Abstraktion sein können. Man kann die Frage auch so formulieren: Könnte das endgültige System nicht doch ein — geglückter — Versuch der Systematisierung von Merkmalen sein, die sich aus einer nach modalen Strukturen, wie sie die angesprochenen *ἀρμονίαι* bei Aristides zeigen, geordneten Musik ableiten und abstrahieren ließen. Kann also konkret formuliert überhaupt von Enharmonik etc. vor Aristoxenus gesprochen werden, und zwar in dem Sinn, den das doch offensichtlich von ihm formulierte endgültige System beinhaltet⁵⁷⁶.

⁵⁷⁴ *Denkmäler Altgriechischer Musik*, Nürnberg, 1970, S. 144; eine sehr nützliche Darstellung.

⁵⁷⁵ Daß sich die weitere Einteilung der Genera in Abschattierungen wie das *σύντονον διάτονον* etc. rein rechnerisch erklären läßt, d. h. allein durch ein Bedürfnis der Vollständigkeit einer Zahlenreihe, kann leicht gesehen werden in Verf., *Ibn al-Munağğim*, S. 296 f., vor allem in der kleinen Tabelle ib., S. 297. Daraus geht deutlich hervor, daß auch das Vorgehen von Aristoxenus von Zählen und Rechnen bestimmt war, nicht nur von wirklichen Gegebenheiten.

⁵⁷⁶ Die Euklid zugeschriebene Berechnung kann sehr wohl eine Pythagoräische Reaktion

Diese Frage, ob die Musik vor Aristoxenus wirklich einen Rationalitätsgrad hatte, der aus jeder Melodie eine skalische Struktur abstrahieren ließ, also jede Melodie auf die eine Skala des *σύστημα τέλειον* projiziert denken und daraus die Struktur ihre melischen Materials bestimmen ließ, ist ersichtlich nicht trivial. Die Angaben über melische Strukturen — und um diese geht es hier — von Melodien aus der Zeit vor Aristoxenus, wie der geschilderten Erfindung von Olympus werden von dieser, endgültigen Systematik her bestimmt; alle, seltsamer Weise offenbar unvermeidlichen Versuche, etwa die Melodien für den Vortrag von Homers Epik, die Melik der Tragödie⁵⁷⁷ vor Euripides o. ä., zu rekonstruieren, s. auch o., Anm. 163 auf Seite 306, müssen zwangsläufig auf Angaben beruhen, die insgesamt auf dem Rationalitätsniveau der Struktur des *σύστημα τέλειον* in Aristoxenischer Formulierung basieren.

Sicher sind die Angaben nicht von vornherein falsch, insbesondere, wenn sie wie bei der Erfindung von Olympus und den *ἁρμονίαι* bei Aristides nicht restlos in das endgültige System passen, allerdings beruhen auch diese Angaben auf der Existenz eines Maßstabs, eben des rational definierten Tonsystems und seiner konstituierenden Elemente angefangen von den Intervallen. Man muß sich daher der Problematik bewußt sein, die eine Übertragung der Metasprache der modernen, d. h. Aristoxenischen Musiktheorie auf Strukturen älterer Musik bedeutet, der Unterschied der beschriebenen Strukturen zur Reflexionshöhe der beschreibenden Theorie ist zu beachten. Dies bedeutet aber auch, daß für die Zeit Platos nicht einfach musiktheoretische Kategorien vorauszusetzen sind, die in seinem Werk nicht auftreten.

Welche dieser konstituierenden Elemente der Aristoxenischen Systematik nun wirklich alt sind, ist selbst bei der Differenzierung der Töne des Tetrachords in bewegliche und feste aus älteren Quellen nicht abzuleiten, also auch nicht einfach als gültig vorauszusetzen: Es ist durchaus nicht undenkbar, daß die zuletzt genannte Differenzierung nicht auf Spielpraktiken — feste „leere“ Saiten und „bewegliche“

auf dieses System gewesen sein.

⁵⁷⁷Und jeder Leser der Tragödien darf mit Dankbarkeit den Hinweis von L. Richter aufnehmen, daß eine Autorität wie Karl Marx ihnen zugesteht, auch für uns noch Kunstgenuß zu gewähren, *Pathos und Harmonía, Melodisch-tonale Aspekte der attischen Tragödie*, Frankfurt a. M. et al., 2000, S. 1 (ein Buch, dessen Ausstattung nicht gerade für den Verlag spricht). Was Karl Marx uns nicht alles sagen kann — Karl May hat dagegen Einiges zu sagen, wie Verf. nun an mehreren Stellen nachweisen konnte.

Griffe o. ä. — zurückgeht, sondern ein Versuch der Systematisierung der Fülle von verschiedenen intervallischen Strukturen modaler *ἄρμονία* sein kann. Der Ausdruck *χρῶμα* z. B. wird von Plato nicht im Sinne des tetrachordalen Genus gebraucht — ist dies ein Beweis dafür, daß zu seiner Zeit die entsprechende Differenzierung bereits geläufig gewesen sein müßte?

Nun besteht natürlich das Zeugnis von Aristoxenus selbst, daß seine Vorläufer, *ἄρμονικοί* genannt, nur das enharmonische Genus betrachtet hätten, die anderen beiden jedoch nicht, *Harm.* I, 2, ed. Macran, S. 95, 16. Eine solche Behauptung ist ersichtlich erstaunlich, da für eine solche Beschränkung von der Sicht des endgültigen Systems kein Grund gegeben werden kann. Daß Aristoxenus hier verzerrende Polemik ausführt, daß er also falsche Behauptungen aufstellt, scheint trotz der nicht gerade seriösen Gleichsetzung von *ἄρμονικοί* mit *ἐναρμονιχόν* unwahrscheinlich.

Ohne daß hier die Diskussion dieser Art von Vorgängern durch Barker⁵⁷⁸ unbeachtet gelassen werden soll, ist doch nicht undenkbar, daß Aristoxenus hier vor allem auf ein Merkmal abhebt, daß dann für die gesamte Charakterisierung verantwortlich ist: Ausweislich Aristides Quintilianus' Darstellung, ed. W.-I., S. 24, ist nicht auszuschließen, daß die Hauptarbeit der *ἄρμονικοί* darin bestand, das kleinste Intervall zu suchen und daraus eine Skala zu bilden — damit wäre in einem ersten Ansatz eine elementare Erfassung aller melischen Strukturmöglichkeiten der vornehmlich von Aristoxenus beschriebenen älteren Musik erfaßbar; zu fragen bleibt allerdings, ob die *ἄρμονικοί* diese Erfassung wirklich und konkret durchgeführt haben, vor allem also Skalen aufgestellt haben, die zusammen ein einheitliches System bilden, oder ob nicht die maximale Leistung darin gelegen haben könnte, Skalen für die *ἄρμονίαι* aufzustellen, wie sie ebenfalls Aristides überliefert (s. o.). Auf dieses Problem der Rationalität des Tonsystems vor Aristoxenus wird noch näher in Bezug auf Deutungen von A. Barker in 2.7.2.1 eingegangen.

Daß überhaupt nach kleinsten Intervallen gesucht wurde, und eine musiktheoretische Richtung darin eine wesentliche Aufgabe gesehen hat, belegt Platos Spott über *Saitenquäler*, s. o., 2.13.1 auf Seite 1301: Das Suchen nach einem alle anderen messenden Intervalle als wissenschaftliche Aufgabe hat schließlich seine Folgen auch bei Aristoteles hinterlassen — die Aufstellung schließlich des Vierteltons als

⁵⁷⁸ *Hoi kaloumenoi harmonikoi: the predecessors of Aristoxenus, Proceedings of the Cambridge Philological Society* n. s. 24, 1978, S. 1 ff.

kleinstes Intervalls, und zwar im Aristotelischen Sinne, also dezidiert nicht Pythagoräisch (die Entdeckung des Irrationalen ist älter), und entsprechender Versuche, alle Intervalle nach Anzahl der konstituierenden Vierteltöne zu messen, kann dann zur einfachen, aber nicht korrekten, Identifizierung dieser Ansätze mit dem *γένος ἐναρμονικόν* geführt haben, denn nur da kommen, von der Theorie her, ebenfalls Vierteltöne vor: Erst Aristoxenus hat dann ja — und warum sollte man ihm hier nicht vertrauen! — deutlich gemacht, daß er es war, der die wirklichen Strukturen der Skala, also wie bereits erwähnt, die Unsingbarkeit von mehr als zwei Vierteltönen in gleicher Richtung nacheinander, oder eben die festen intervallischen Relationen zwischen den *φθόγγοι ἐστῶτες* etc. als Axiom aufstellt⁵⁷⁹ — Aristoxenus hat gezeigt, daß es Stellen im System gibt, an denen niemals ein Viertelton auftreten kann, z. B. im Enharmonischen der Großerzprung. Das erkannt und formuliert zu haben, ist nach den eigenen Angabe die große Leistung von Aristoxenus, und das wird sie wohl auch sein: Aristoxenus dürfte sozusagen der Vater des modernen Tonsystem sein.

Von der entwickelten Theorie her, also dem *σύστημα τέλειον* her gesehen, das durch Merkmale bestimmt ist, wie das, daß nicht mehr als zwei Vierteltöne direkt nacheinander gesungen werden können (natürlich in jeweils einer Richtung), mußte ein solcher Rationalisierungsansatz als hochgradig inadäquat erscheinen und konnte durchaus passend als Reduzierung auf Enharmonisch „denunziert“ werden, da als Struktur ja nur der Viertelton verwendet wurde, sonst aber keine wirklich Zusammenfassung, kein allgemeingültiges, abstrakt definiertes Tonsystem formuliert war.

Daß die als strikte „Enharmoniker“ ja nicht einmal dieses Genus adäquat — natürlich im Sinne des endgültigen Tonsystems — erfaßt haben, gibt Aristoxenus selbst an, *Harm.* I, 2, ed. Macran, S. 96, 4: *περὶ δὲ τῶν ἄλλων μεγεθῶν τε καὶ σχημάτων <τῶν> ἐν αὐτῷ τε τῷ γένει τούτῳ καὶ τοῖς λοιποῖς οὐδ' ἐπεχείρει οὐδεὶς καταμανθάνειν ...* Angesprochen sind die Intervalle und Systeme, also Quarten und Quartgattungen etc. Von den auftretenden Intervallen werden erfaßt also nur die Vierteltöne — aus dem Kontext zu erschließen — und die Oktavgrenze. Ihre *Diagramme* entsprechen also denen von Aristides. Daß offenbar erst Aristoxenus die

⁵⁷⁹ Daß auch hier die eigentlich *θέσει* gesetzte Konvention der historischen und partiell wohl auch theoretisch „erfundenen“ Skala als *φύσει* gesetzt erscheint, ist hier unwichtig.

Tetrachordgenera definiert, sagt er *Harm.* II, 35, ed. Macran, S. 126, 17, ausdrücklich.

Und schließlich betont Aristoxenus durchgehend seine eigene Leistung als Bestimmung nicht nur von Intervallen, sondern sozusagen deren skalischer Lage im Tonsystem. Geradezu mit geometrischer Strenge wird dieses Programm durchgeführt im erhaltenen 3. Buch der Harmonik: Das Tonsystem ist keine homogene⁵⁸⁰) Skala, sondern, und das ist offensichtlich die Leistung, die Aristoxenus sich zuschreibt, ein inhomogen strukturiertes Gebilde, das nicht überall Schritte gleicher Größe zuläßt, also von der Mese abwärts nicht mehrere Vierteltöne, zwei große Terzen etc.

Damit aber⁵⁸¹ kann nicht einfach angenommen werden, daß die Musiktheorie vor Aristoxenus, vor allem also die *ἄρμονιοί* wirklich die Struktur betrachtet haben, die im endgültigen System so benannt wurde — und die „Etymologie“ des Namens ist schließlich eine satirische Verbindung von Aristoxenus. Das heißt aber auch, daß die einfache Annahme, diese Gattung habe vor Aristoxenus in einer vergleichbaren Struktur existiert, wie man sie aus der Struktur des *σύστημα τέλειον* kennt, zumindest bezweifelt werden darf. Damit ist die Existenz von Melik mit sozusagen systematischem Sprung einer großen Terz natürlich nicht verneint, nicht einmal die Verwendung von Vierteltönen, obwohl diese natürlich Ergebnis der Systematik der *ἄρμονιοί* gewesen sein können — wenigstens was die genaue Bestimmung als solches Intervall anbelangt.

Dies heißt aber wiederum, daß wahrscheinlich Aristoxenus die Formulierung des endgültigen Systems, des bis in die Neuzeit verbindlichen Tonsystems nicht als einfache isodiastematische Skala, sondern als grundlegend diatonisches(modulo der drei Genera) System formuliert hat, wie es der Natur des antiken und neuzeitlichen Tonsystems entspricht. Wie die Differenzierung der in einer Sprache verwendeten Phoneme als diskrete Auswahl aus einem Kontinuum arbeitet auch die melische Gestaltbildung mit einem diskreten Tonmaterial, das in eben dieser Diskretheit erst melische Mustererkennung und natürlich Musterbildung möglich macht. Dies

⁵⁸⁰Im Sinne einer Folge von identischen Intervallen — die Anzahl von sechs Ganztönen in der Oktav ist daher bei Aristoxenus nur eine theoretische Feststellung, die Wirklichkeit kennt nur die zwei Halbtöne an den dafür „vorgesehenen“ Stellen.

⁵⁸¹Vgl. auch die treffenden Hinweise von Barker, *Greek Musical Writings* II, S. 126, Anm. 5.

sei aber nur als Hinweis auf systematische Grundlagenfragen erwähnt; Aristoxenus scheint dieses System zuerst und zugleich endgültig formuliert und abstrahiert zu haben.

Damit aber ist die Frage zu stellen, wie Hinweise auf ältere Formen von Enharmonik aufzufassen sind, bzw. ob solche Hinweise wirklich älter als Aristoxenus sein können. Die endgültige Definition der tetrachordalen Genera ist eindeutig erst seit Aristoxenus belegbar, so daß nicht klar ist, ob entsprechend bezeichnete ältere „Objekte“ überhaupt durch diese Systematik erfaßbar sind, ob überhaupt vergleichbare Strukturen denkbar waren; schließlich geht es auch um die angesprochene Frage nach der Inhomogenität der Namen der Genera: Wenn ein entsprechendes Bezeichnetes nicht einfach vorauszusetzen ist, kann aus Namen nicht einfach gefolgert werden, daß man dieses Bezeichnete, hier die tetrachordalen Genera, einfach voraussetzen darf.

Daß Aristoxenus der war, der ein Denken in *ἀρμονίαι* durch ein Denken in einem Tonsystem ersetzt haben könnte, wird nahegelegt durch Aristoteles, *Prob.* XIX, 15. Darin geht es um die Verschiedenheit von Chormusik, vornehmlich strophischer Form, und solistischem, agonalem Gesang, nämlich um die triviale Feststellung, daß ein Chor von vielen Sänger weniger leicht als ein solistischer Sänger, z. B. im Dithyrambus, kompliziert singen wird. Als ein Beispiel dafür wird angeführt, daß *ἀγωνιστικῶς ἄδειν χαλεπὸν ἦν, ὥστε ἐν μιᾷ ἀρμονίᾳ μέλη ἐνήδον. μεταβάλλειν γὰρ πολλὰς μεταβολὰς τῷ ἐνὶ ῥᾶον ἢ τοῖς πολλοῖς καὶ τῷ ἀγωνιστῆ ἢ τοῖς τὸ ἦχος φυλάττουσιν, διὰ ἀπλούστερα ἐποιοῦν αὐτοῖς τὰ μέλη.* Weil also das agonistische Singen schwieriger ist, bleibt die Chormusik in einer Harmonia — dabei ist die Anzahlangabe adäquate Konjektur des Herausgebers, v. Jan, S. 86, 11. Denn viele Modulationen zu machen, ist für den einzelnen leichter als für Viele, und somit für den Solisten als für die, die das Ethos einer Melodie durchhalten müssen, der frei vortragende, und die Nachahmung sozusagen dynamisch und dramatisch durchführende professionelle Solist muß zwangsläufig Modulationen durchführen. Die Formulierung *ἐν μιᾷ ἀρμονίᾳ* — das *μιᾷ* ergänzt — lautet in zwei Hss.: *ἐν ἀρμονίᾳ*, in einer Hs.: *ἐναρμόνια μέλη*. Daß damit eine nur enharmonische Melodie für grundsätzlich alle strophischen Chorgesänge gedacht wäre, ist angesichts des Kontexts hochgradig unwahrscheinlich — betont werden soll doch, daß im Gegensatz dazu die solistische Musik *μεταβολαί* kennt, also die Fülle des Wechsels. Dabei aber wird nicht auf die Genera hingewiesen, zumal dann auch zu erwarten wäre, daß nicht einfach

das enharmonische Genus, sondern eine Qualifikation, *nur*, *μόνον*, o. ä. zusätzlich erscheint; ohne einen solchen Zusatz ist der Satz unverständlich hinsichtlich des folgenden *γάρ*. Die Deutung von Jan ist also plausibel⁵⁸².

Damit also ist auch vereinbar, daß erst die Theorie von Aristoxenus die endgültige Form des Tonsystems, ja überhaupt erst ein Tonsystem und darin die drei tetrachordalen Genera geschaffen hat: Davor waren offensichtlich Modulationen zwischen *ἄρμονίαι*, also etwas wie modale Modulationen geläufig. Wollte man diesen Begriff auch in der endgültigen Systematik beibehalten, müßte er auf alle Bestandteile angewandt werden, was im Grunde ja ein seltsames Denken der Komponisten voraussetzen würde: Eine kompositorische Praxis des Wechsels zwischen *ἄρμονίαι* erscheint natürlicher als ein Komplex an *modulationes*, deren jeweils der theoretischen Systematik folgende Objekte auch aus Martians Text geläufig sind. In diesem Sinne wird der Begriff auch in Plutarchs *De musica* verwendet, wo, 18, ed. Ziegler-Pohlenz, S. 14, 24, daraufhingewiesen wird, daß die Älteren alle nur einige der *ἄρμονίαι* verwendeten. Dies bedeutet, daß zunächst in diesen modalen Strukturen⁵⁸³ eine Vermehrung eingesetzt hat, deren Unübersichtlichkeit durch die Theorie

⁵⁸²Etwas anders s. Barker, *Greek Musical Writings* I, S. 193, Anm. 21, der nicht auf die Konjektur von v. Jan eingeht, aber auf etwas anderem Weg zur gleichen Deutung gelangt; die Annahme von M. West, dies sei ein zusätzlicher Beleg für den ausschließlichen Gebrauch des Enharmonischen in älterer Musik insgesamt berücksichtigt diesen Kontext nicht, *The Singing of Homer and the modes of early Greek music, Journal of Hellenic Studies*, 101, 1981, S. 117. Da das Problem danach direkt auf die Tragödie eingeht, und da den gleichen Unterschied feststellt — einfache, strophische (bzw. *antistropische*) Musik für den Chor, komplizierte für den ja agonalen „Solisten“ — ist auch die topische Nachricht über die Herrschaft des Enharmonischen in der Tragödie zu relativieren: Für den Verfasser der Probleme jedenfalls kann der solistische Sänger in keinem Fall auf ein einziges Genus beschränkt gewesen sein. Aus einem schwer ersichtlichen Grund wird das Enharmonische in neueren Deutungen so gerne als irgendwie uralte etc. nobilitiert; vielleicht weil seine Existenz so merkwürdig erscheint und in der Notenschrift nicht als Bezeichnetes existiert?

⁵⁸³Als „modal“ sollen hier nicht kirchentonale Strukturen ausgerichtet auf *finales*, sondern Melodien, die auf bestimmte skalisch angeordnete Tonfolgen projizierbar sind, also wäre die diatonischen Leister eine solche modale Struktur, die pentatonische, oder die von Aristides angegebenen, vielleicht ja wirklich, uralten *ἄρμονίαι* — mit den Kirchentonarten, in sekundärer Deutung als Oktavgattungen haben diese Strukturen gemein, daß bestimmte Intervallfolgen wesentlich sind, die *finalis*-Funktion gehört nicht dazu! Die ist für die antike Musik nicht nachzuweisen, weshalb sie auch nicht existiert haben muß.

von Aristoxenus aufgehoben wurde, wahrscheinlich nicht ohne Verlust auch gewisser modaler Strukturen, wie es der angesprochene *σπονδειασμός συντονώτερος* nahelegt (mit oberem *cis*, nach Barkers plausibler Rekonstruktion).

Damit aber ist die Annahme kompatibel, daß die wesentlichen Kategorien rationaler Ordnung im Raum des Tonsystems vor Aristoxenus die *ἄρμονίαι* waren, modale Strukturen, die Träger ethischer Unterschiede waren, nicht aber abstrakte Ordnungsgrößen des Aristoxenischen Systems — und von ihm ist schließlich die erste vollständige Darstellung dieses Systems erhalten, das er auch als eigenste Leistung behauptet. Warum soll man ihm da nicht trauen? Es ist doch nicht undenkbar, daß Aristoxenus tatsächlich der erste war, der das Prinzip des Tonsystems formuliert hat, nämlich eines angeordneten Materials der gesamten Melik, und zwar eines elementar definierten Materials, nämlich der intervallisch angeordneten Töne.

Angesichts auch der — vom Standpunkt des endgültigen Systems her gesehen — Defektivität älterer Melodien, die Plutarch, *De musica*, 18, 1137 A, edd. Ziegler-Pohlenz, S. 14, 24, erwähnt und als bewußte Auslassung, nicht etwa wirkliche Defizienz zu begründen sucht⁵⁸⁴, läßt ebenfalls die Frage nicht ganz absonderlich erscheinen, ob Angaben wie die, daß *ἐπὶ τῶν τραγῳδίας ποιητῶν* das Gleiche gälte, weil in der Tragödie bis heute das chromatische Genus und der x-Rhythmus nicht verwendet würden, die übrigens auch sekundäre Deutungen sein können⁵⁸⁵, in dem Plutarch zugeschriebenen Text, 20, edd. Ziegler-Pohlenz, S. 16, 10, wirklich die Struktur der betreffenden älteren Melodien vollständig zu erfassen überhaupt in der Lage sind; denkbar ist doch, daß die durch die Aufstellung des endgültigen Systems notwendigen Reduktionen nur bestimmte Merkmale durch die neue Metasprache — wenn überhaupt — erfassen können bzw. konnten⁵⁸⁶.

⁵⁸⁴Durch Verweis auf das Vorkommen der Töne in der Begleitung; vgl. dazu die klaren Erklärungen von Barker, *Greek Musical Writings* I, S. 223, Anm. 124, und folgende; insbesondere die Hinweise auf wohl „defiziente“ Tetrachorde. Ob die Identifizierung von *ἄρμονίαι* mit Oktavausschnitten wirklich das ursprünglich Gemeinte, die entsprechenden Stimmungen erfaßt, wäre zu fragen, insbesondere in Hinblick auf die „seltsamen“ Strukturen, die Aristides Quintilianus angibt, Barker, *ib.*, S. 224, Anm. 130; auch hier wäre die Angemessenheit der Anwendung des endgültigen Systems methodisch zu prüfen.

⁵⁸⁵Vgl. die Diskussion der *crux* bei Barker, *Greek Musical Writings* I, S. 225, Anm. 131, und die Angaben bei Ziegler-Pohlenz, *ad loc.*

⁵⁸⁶Wenn West, *The Singing of Homer ...*, *Journal of Hellenic Studies* 101, 1981, S. 117,

Wieweit die Identifizierung von ursprünglichen *ἄρμονίαι* durch Oktavgattungen schon bei Aristoxenus erfolgt sein könnte, ist nicht gerade wahrscheinlich, somit bleibt zur Erfassung von Strukturen älterer Musik, ja des archaischen Stils, den Plutarch erwähnt, ed. Ziegler-Pohlenz, S. 16, 25, überhaupt, wohl nur die Zuordnung zu den drei absolut gesetzten Genera: *Ἀρμονίαι* konnten als individuelle, zumindest nicht rational auf ein absolutes Tonsystem bezogene Strukturen, wohl Stimmungssysteme, die sozusagen in sich begründet waren, in das Aristoxenische System als Ordnungsgrößen nicht einbezogen werden — abgesehen von anzunehmenden „Irregularitäten“, die im System gar nicht auftreten konnten. Somit bleiben als Mittel der Klassifizierung nur die Faktoren dieses Systems, also die Metasprache der Theorie des *σύστημα τέλειον*! Damit aber wieder wird fraglich, in wieweit überhaupt die wirklichen Merkmale erfaßt werden konnten. Und die Absolutsetzung der Kategorien des endgültigen Systems formuliert Plutarch, also wohl Aristoxenus, auch ausdrücklich und deutlich genug, um klar zu machen, daß die Verwendung anderer, auch älterer Ordnungsprinzipien, wie eben der *ἄρμονίαι* ausgeschlossen war — von der Konzeption des Tonsystems her, deren Aufstellung eine kaum zu überbewerten-

diese und andere Stellen als Beweis dafür anführt, daß das Enharmonische die älteste Gattung gewesen sein müsse, nicht nur für Tragödie, sondern für die gesamte ältere Musik, also natürlich auch für Homer, der dann ebenso natürlich in der Jonischen *ἄρμονίᾳ* „gesungen“ haben muß. und zwar, natürlich, im enharmonischen Genus — ein geographischer Bezug, den Latacz als Beweis für besonders enge Bindungen der Dichtkunst Homers zu Mykene interpretieren eigentlich gelegen kommen müßte —, kann nicht einfach unterschlagen werden, daß Plutarch anschließend darauf verweist, daß *τὸ δὲ χρώμα ὅτι πρεσβύτερόν ἐστι τῆς ἄρμονίας, σαφές...*, ib., 20, ed. Ziegler-Pohlenz, S. 16, 14: Daß damit das Enharmonische als älter angesehen werden müsse, folgt doch wohl nicht. Nicht gerade erfreuliche Konsequenzen hat diese so beliebte Festlegung, wenn daraus dann auch noch die Übertragungen bestimmt werden, obwohl die Notenschrift das Enharmonische nicht wiedergibt, aber immerhin Notenbeispiele bis zur Zeit von Euripides reichen können, was dann übrigens eine Lebensdauer dieser Notation von fast tausend Jahren bedeuten würde, nicht viel weniger als die der Linienschrift, deren Bedeutung erst der zertrümmernde Geist von M. Haas aus Basel so radikal relativiert, weil er die Bedeutung der Gestaltbildungsfaktoren von Musik, hier nicht dem anderen Basler Großgeist Nietzsche — der nach dem Zeugnis von Willamowitz so total unfähig in Mathematik war, daß er eigentlich das Abitur nicht hätte machen dürfen oder können — gleichkommend, sondern Kant entsprechend, vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, , S. 218 ff., 229 ff., 239 ff., nicht verstanden hat, was solchen großen Zertrümmerern nicht selten passiert.

de Leistung wohl von Aristoxenus für die Musik der folgenden Zeit war. Plutarch bemerkt hinsichtlich der Anwendung der Kategorie *historisch* auf die tetrachordalen Gattungen, *De musica* 20, 1137 E, ed. Ziegler-Pohlenz, S. 16, 15:

δεῖ γὰρ δηλονότι κατὰ τὴν τῆς ἀνθρωπίνης φύσεως ἔντευξιν καὶ χρῆσιν
τὸ πρῶτον λέγειν: κατὰ γὰρ αὐτὴν τὴν τῶν γενῶν φύσιν οὐκ ἔστιν
ἕτερον ἑτέρου πρῶτον. ...

Man kann also nur in Bezug auf das Finden und Gebrauchen durch die menschliche Natur von *Früher* sprechen, denn hinsichtlich der Natur der Genera selbst, gibt es kein gegenseitiges *Früher*. Aristoxenus hat das Tonsystem schlechthin gefunden bzw. formuliert, nicht erfunden, dieses ist *φύσει* so, nicht *θέσει* gesetzt, jedenfalls nach seiner Überzeugung! Wahrscheinlich nur durch eine solche Voraussetzung konnte Aristoxenus überhaupt das Konzept *Tonsystem* formulieren, er hat darin die absolute Ordnung der Melik gefunden. In der Menschheitsgeschichte dagegen hat die Auffindung der Möglichkeiten eine historische Ort, die skalische Konvention, intuitiv in der Gestalt der Melodien bewahrt, ist für Aristoxenus die absolute Gegebenheit menschlicher Natur — was natürlich eigene Hinzufügungen, „Zwangsausübungen“ o. ä. von vornherein nicht als solche erkennen ließ, was auch für den heutigen Interpreten gilt: Das System ist fertig da; Aristoxenus hat, nach seiner Vorstellung, „nur“ die Rationalisierung geleistet, das Tonsystem selbst ist ebenfalls modern formuliert eine anthropologische Konstante (immerhin, sein System hat doch mehrere Jahrtausende wenig verändert „funktioniert“, fast schon eine historische Konstanten).

A. Barker verweist⁵⁸⁷ auf die, allerdings nicht ganz so deutlich formulierte, Parallelstelle in *Harmonica* I, 19, ed. Macran, S. 111, 7 seq., die durch die Notwendigkeit einer Emendierung gewisse Deutungsschwierigkeiten macht. Der Sinn aber ist klar, wie auch der anschließende kurze historische Abriß, der die menschliche Entwicklung in Hinblick auf die Entdeckung der *genera* zusammenfassen soll⁵⁸⁸.

Aristoxenus hat sein System, nicht viel anders als in neuerer Zeit Riemann die Vierhebigkeit, also verabsolutiert, was aus seiner Klassifikations- und Abstrak-

⁵⁸⁷ *Greek Musical Writings* I, S. 225, Anm. 133.

⁵⁸⁸ Natürlich ist die Begründung nicht historisch zu setzen, zu beachten ist aber auch, daß die Kategorie *γένος* selbst nicht historisch „korrekt“ sein dürfte, sondern ein Ausdrucksmittel des absolut gesetzten *σύστημα τέλειον*!

tionsleistung auch verständlich wird. Damit aber sollte man beachten, daß seine Begriffe nicht notwendig historisch angemessen sind (für ältere Musik). Unter dieser Voraussetzung bleibt natürlich die Aufgabe, vielleicht frühere Verwendungen, hier speziell der Namen der Genera, hinsichtlich der These zu überprüfen, daß die vor Aristoxenus zu datierenden vergleichbaren melischen Ordnungsprinzipien vornehmlich die *ἀρμονίαι* waren, also modale Strukturen, die mit Stimmungskonventionen zu erklären wären (natürlich muß es noch andere Begriffe geben, wie etwa die der Tonnamen; auch ein intuitiver Intervallbegriff dürfte schon vor der Rationalisierung des endgültigen Systems bestanden haben, das zeigen schon die Ansätze bei Philolaos).

Abgesehen also von dem angedeuteten Umstand, daß die Kategorien *diatonisch* etc. des endgültigen Tonsystems keineswegs ohne weiteres identisch auf die Strukturen von Musik, also auch die theoretische oder rationale Konzeption entsprechender Terme vor Aristoxenus zu beziehen sind, ist auch fraglich, ob entsprechende Wertungen z. B. des Enharmonischen als besonders feierliche, heilige o. ä. tetrachordale Gattung auf objektiven Voraussetzungen und nicht Wertungsmodellen der Theoretiker beruhen müssen:

Οἱ δὲ νῦν τὸ μὲν κάλλιστον τῶν γενῶν, ὅπερ μάλιστα διὰ σεμνότητα παρὰ τοῖς ἀρχαίοις ἐσπουδάζετο, παντελῶς παρητήσαντο, ὥστε μηδὲ τὴν τυχοῦσαν ἀντίληψιν τῶν ἐναρμονίων διαστημάτων τοῖς πολλοῖς ὑπάρχειν. οὕτως δ' ἀργῶς διάκεινται καὶ ῥαθυμῶς, ὥστε μηδ' ἔμφασιν νομίζειν παρέχειν καθ' ὅλου τῶν ὑπὸ τὴν αἴσθησιν πιπτόντων τὴν ἐναρμονίον δίεσιν, ἐξορίζειν δ' αὐτὴν ἐκ τῶν μελωδημάτων: πεφλυαρηκένοι γὰρ τοὺς <δι>δαξαντάς τι περὶ τούτου καὶ τῷ γένει τούτῳ κεχρημένους.

Die, natürlich von solcher Sichtweise her immer im Sinne eines Verfalls zu bewertenden, heutigen Hörer und Musiker, weisen nach Plutarch, *De musica* 37, 1145 A, ed. Ziegler-Pohlentz, S. 33, 6, also das schönste der Genera, das wegen seiner Heiligkeit von den Alten am meisten verwendet wurde, restlos ab⁵⁸⁹. Dies geht soweit, daß den meisten heute die Erfassung enharmonischer Intervalle⁵⁹⁰ unmöglich ist. Sie sind so oberflächlich und leichtsinnig, daß sie nicht glauben, daß unter den überhaupt wahrgenommenen Intervallen die enharmonische Diëse irgend einen Eindruck

⁵⁸⁹ Auf die Parallele zur Deutung des Spartanischen Edikts gegen Thimotheus wurde bereits hingewiesen, s. o., Anm. 42 auf Seite 77.

⁵⁹⁰ Nicht notwendig nur der Vierteltöne!

machen könne, weshalb sie sie auch aus den Gesängen ausgrenzen, ja sogar die, die etwas davon lehren oder dieses Genus verwenden, der Tollerei bezichtigen — und wann das alles idealisierende Erfindung sein sollte, die *σεμνότης* etc. eingeschlossen?

Wenn die von der Systematik geforderte Identität der sozusagen aktiven Töne in allen drei Arten von Tetrachorden vor allem ein Produkt der Theorie gewesen sein sollte, könnte die Wirklichkeit von der Theorie her kaum anders bewertet werden, zieht man noch die betreffenden Wertungstopoi hinzu. Damit aber kann die Stelle kaum als sicherer Beweis für besonderes Alter des Enharmonischen, ja als Beweis für ihre Existenz in der Praxis insbesondere der praktischen Kitharastimmung angeführt werden — als „schwierigstes“ Genus, vgl. Aristoxenus, *Harmonica* I, 19, ed. Macran, S. 111, 24, mußte das Enharmonische natürlich auch von der Masse der modernen Musiker und Hörer unbemerkt bleiben. In ihrer Ablehnung einer derartigen Struktur beweisen sie nur ihre Charakteristik als Ochlos, der nur dem Vergnügen, der nur (*ῥαθυμῶς*, also auch in der Musik nicht dem Ernst und dem Mühevollen Nachlaufenden. Jedenfalls ist klar, daß eine Erklärung der betreffenden Bewertung des Enharmonischen und seines besonderen Alters nach dieser Quelle rein literarisch, theoretisch denkbar ist.

Betrachtet man nun noch die Beweisführung von Aristoxenus im anschließenden Passus, wird die Brauchbarkeit seiner Behauptung als Maßstab der Wirklichkeit noch schwieriger zu akzeptieren: Diese Dummen, die nur der Schwäche ihrer Wahrnehmung folgen — seit wann war Musik eigentlich nur für speziell Feinsthörige, wie Platos *Saitenquäler* bestimmt? —, übersehen völlig, daß sie mit der Ablehnung des Vierteltons als musikalisch, melisch wirklicher Erscheinung ja alle ungeraden Vielfachen des Vierteltons ablehnen müssen. Daraus folgt, daß diese Menschen schwacher Wahrnehmung und zu großer Bequemlichkeit nur den Halbton zulassen, also geradzählige Vielfache von Vierteltonen, und das dann auch noch damit begründeten, daß nur solche Intervalle durch Konsonanzen „generiert“ werden können; diese Bemerkung, ed. Ziegler-Pohlenz, S. 33, 25, könnte auf Pythagoräische Vorstellungen deuten (obwohl diese, wie schon Archytas zeigt, ja auch recht seltsame Intervallproportionen erfinden, wenn sie denn wirklich auf ihn zurückgehen — es ist nicht gesagt, daß das Konzept *tetrachordum* nicht die Anzahl von vier Tönen systematisch erzwungen haben könnte, also auch „defektive“ Melodiewendungen mit Grobterzsprung, wie oben angesprochen, jeweils zu vier Tönen mit zwei Vierteltonen ergänzt werden „mußten“, eben aus dem Systemzwang von vier Tönen — hiermit soll nicht

das *heilige* Enharmonische grundsätzlich abgelehnt werden, wohl aber auf gewisse Probleme hingewiesen werden, worunter auch die Frage der Rationalität der Bestimmung von wirklichen Vierteltönen in der Melik zu sehen ist). Schließlich wäre dann ja nur das *διάτονον σύντονον* und das *χρῶμα τονιαῖον* melische relevant — was ja schon deshalb nicht „sein kann“, weil Aristoxenus aus Vollständigkeitsgründen des Zählens noch weitere Unterteilungen der Genera erfunden hat (vgl. Verf., *Ibn al-Munağğim*, S. 296 f.)⁵⁹¹.

Daß die Beweisführung von Aristoxenus tautologisch, also unsinnig ist, ist klar. Daß Aristoxenus dies nicht merkt, ist aber ebenfalls bemerkenswert: Wer das als solches gesetzte — wohl schon durch Platos *Saitenquäler* — kleinste Intervall nicht anerkennt, muß doch größere anerkennen, die nicht so „winzig“ sind; größere Intervalle sind der Theorie des kleinsten Maßes entsprechend das, was in der Melik durch die *diēse* repräsentiert wird (ed. Jan, S. 15 ff.), eben Vielfache dieses messenden Kleinsten, der *ἀρχή* des *πρῶτον μέτρον*; aufgrund der Theorie gibt es keine andere Möglichkeit. Also kann der Einwand, daß das Intervall des Vierteltons zu klein sei, leicht widerlegt werden: Es gibt ja Vielfache, die trivialerweise größer sind; die Argumentation der Gegner gilt also nicht. Wenn sie aber gälte, wären alle ungeradzahligen Vielfachen ausgeschlossen — und das kann doch unmöglich zutreffen. Die Behauptung ist, daß die Argumentation der Gegner die wäre: Halbtöne sind die kleinsten melisch brauchbaren oder hörbaren Intervalle; insofern kann alles, was nicht durch den Halbton gemessen werden kann, melisch auch nicht angewandt werden; also ein Halbton + Viertelton, obwohl eindeutig größer als ein Viertelton, ist kein melisch brauchbares Intervall.

Aristoxenus setzt also einmal den „Lehrsatz“ vom *πρῶτον μέτρον* absolut; daraus folgt aber, daß doch nicht einfach alle ungeradzahligen Vielfachen unbrauchbar sein können, wo sollte ein systematischer Grund sein, die ungeraden Zahlen auszuschließen; das ist unmöglich. Daß damit der Einwand der Gegner nicht getroffen wird, sieht Aristoxenus nicht bzw. will es nicht sehen. Nur ist damit seine Beweisführung Unsinn. Es soll hier nicht auf die Frage nach der historischen Wirklichkeit des Enharmonischen eingegangen werden, die Frage erscheint so wichtig wie die nach der Realität der *Schattierungen* der Genera. Zu zeigen ist jedoch, daß die einfache

⁵⁹¹Auch hier sind wieder die Erklärungen von Barker, *Greek Musical Writings* I, S. 245, Anm. 244 f., vorbildlich.

Behauptung des besonders großen Alters, ja der Dominanz in ältester Zeit, ebenso wenig historisch bewiesen werden kann, wie der Umstand auszumerzen ist, daß die Argumentation von Aristoxenus zur „Rettung“ des Enharmonischen rein formale, theoretische Gründe haben könnte.

Zu beachten ist auch, daß die Gegner der Verwendbarkeit des Vierteltons in der Melik ja nicht abgeleugnet haben können, wenn, wie Aristoxenus bei Plutarch ja auch behauptet, die Tragödie und andere ältere Gattungen auch noch ausschließlich enharmonisch gewesen wären — natürlich kann man nicht auf einem eigenen Gefühl des musikalisch Sinnvollen basierend überlieferte antike Melodien beurteilen, die manchmal für z. B. am Choral orientiertes Hören recht merkwürdige Tonfolgen kennen. wie z. B. selbst in einem an sich einfachen Melodieverlauf wie dem Paean von Athenaeus, dem Sohn von Athenaeus, die Folgen *F hc F d c des d des c*, oder auch seltsame Sprünge, wie ed. Pöhlmann-West, S. 135, 4, *as G*. Dennoch erscheint eine totale Beschränkung der melischen Bewegungsmöglichkeit in der Melodik der Tragödie immer nur mit Grobterzsprung als eine schwer verständliche Monotonie, um diese behauptete Bindung als der Wahrheit entsprechend akzeptieren zu können⁵⁹².

Daß sie historische Fakten einfach geläugnet hätten, sagt Aristoxenus ebensowenig wie er gegen sie eben diese historischen Fakten einsetzt. Insbesondere ist nicht zu erwarten, daß die von Aristoxenus konkret berichtete Erfindung von Olympus (welcher wirkliche Autor auch immer), also der melisch regelmäßige Grobterzsprung allen anderen Hörern unbekannt geblieben sein muß; dieses Merkmal, das ja auch Aristoxenus in seiner Harmonik als das wesentliche erkennen läßt (II, 46, ed. Ma-

⁵⁹²Ein typisches Beispiel der totalen Akzeptanz dieser Bindung findet man in der zitierten Ausgabe, S. 16, die Bemerkung zum Euripides-Fragment mit Noten die Formulierung: *The notation does not reveal whether the fragment is to be read enharmonically or chromatically. If the setting is assumed to be Euripides' own, the enharmonic interpretation is to be preferred. ...* In der Übertragung allerdings sollte man die Notenbedeutungen transliterieren, nicht die eigene enharmonische Interpretation einfach einfügen. Außerdem beweist die Notwendigkeit der Annahme einer *μεταβολή κατὰ τόνον*, um einen im sonst klar angezeigten Chromatischen fehlenden, aber kompositorisch für notwendig gehaltenen Ton, daß von einer solchen Einschränkung nicht die Rede sein kann — selbst ein so erbärmlich erhaltenes Fragment fordert mehr Notenzeichen als die einer chromatischen Skala! Wer kann übrigens mit Sicherheit nachweisen, wie alt die Notenschrift eigentlich ist — die zentrale Frage ist die, ob diese Notenschrift ohne das System von Aristoxenus funktionieren konnte.

cran, S. 137, 1), dürften und müßten auch die gehört haben, die einen musikalischen Gebrauch des Vierteltons als Unsinn oder Hirngespinnst beurteilen. Insoweit aber ist vorwegzunehmen, daß Merkmale, die zur Benennung der drei *γένη* geführt haben, im Fall des Enharmonischen sehr wohl nicht notwendig etwas mit der Vierteltonstruktur zu tun haben müssen, daß also der, besonders, alte Griechen den Sinn von Musik, *ἄρμονία* im Viertelton gehört haben müsse.

Ein Nachweis einer frühen, auch noch bis Homer und seinem angeblich gemeinten melodischen Vortrag seiner Epik reichenden Wirklichkeit des Enharmonischen bedarf anderer Belege.

Diese nun scheint die *Hibeh*-Rede liefern zu können. Nach West, *The Singing of Homer ...*, *Journal of Hellenic Studies* 101, 1981, S. 117 f., daß das Diatonische in älterer Zeit, also vor Aristoxenus nur als Teil des Chromatischen klassifiziert werden konnte, also von vornherein kein altes Genus sein kann, wie ja auch die Bezeichnung *Enharmonisch* geradezu den Namen des Grundworts von Musik überhaupt, *ἄρμονία*, übernehme, was angesichts der übrigens mit der Grundbedeutung des Wortes gut passenden Bedeutung der *ἄρμονίαι*, modaler Strukturen, Stimmungskonventionen nicht ganz zusammenpaßt. Die Abhandlung über Musik verwendet die Namen der drei Genera in einem Zusammenhang, der mehrere Probleme aufweist, setzt man die Bedeutung der Bezeichnungen in der Weise des endgültigen Systems voraus. Dies erklärt die These von West durch die historische Bestimmung des Textes vor Aristoxenus, was aus dem Gesagten übrigens ebensowenig ableitbar ist wie aus der Paleographie. Daß es sich um einen ironischen oder satirischen Text handelt, wird auch von der neuesten Neudeutung, daß es sich nämlich um einen Text zum Tanz handele, nicht bestritten. Die bekämpften *ἄρμονικοί* werden schließlich so lächerlich gemacht, daß von einer adäquaten Auseinandersetzung nicht zu sprechen ist, also auch nicht notwendig zu erwarten ist, daß musiktheoretische Termini wirklich korrekt, d. h. in spezifischem Sinne gebraucht werden, Absicht bleibt ja, die „Gegner“ lächerlich zu machen, nicht einem fachlich gar nicht geschulten Publikum oder Leser musiktheoretische Spezifika zu erläutern. Insofern ist zu fragen, ob tatsächlich bei jedem gebrauchten Wort auch sofort die gesamte Bedeutung des fachspezifischen, d. h. musiktheoretischen Terminus angewendet werden kann.

Die betreffende Stelle handelt von der Verrücktheit der angegriffenen, *ἄλλοτρίαι ἐπιδείξεις* treibenden *ἄρμονικοί*, wenn sie behaupten, Melodien hätten ethische Wir-

kungen, könnten also enthaltsam, weise, gerecht, feige oder mannhaft machen⁵⁹³. Als Beweis für die Absurdität solcher Behauptungen werden dann etwas überraschend⁵⁹⁴ die Namen von Genera angeführt (Zeile 15), (*τῶν μέλων*):

... τὰ δὲ ἀνδρείους, τὰ δὲ δειλοὺς ποιεῖ, κακῶς εἰδότες, ὅτι
οὔτε χρωμα δειλοῦς, οὔτε ἀρμονία ἀν ἀνδρείους
ποιήσειεν τούτους αὐτῆ χρωμένους. ...

Nach dieser Exposition behaupten also die angegriffenen Harmoniker, daß Melodien irgendwelche Zustände erzeugen. Dafür werden einige Beispiele angeführt, zuletzt eine Opposition, die nur zur Konkretisierung der Lächerlichkeit solcher Behauptung angeführt werden kann, nämlich *tapfer* und *feige*. Nun wäre zunächst zu fragen, ob es dem Autor tatsächlich auf genaue musikterminologische Sprache ankommt: Er spricht ja offensichtlich nicht einen Kongreß von Musiktheoretikern an, sondern wohl ein „normales“ Publikum, dem man mit ein paar Schlagwörtern, die um ihre Funktion zu erfüllen, nicht terminologisch korrekt gewußt werden müssen.

Nach Plato wäre also zu erwarten, daß der Autor die *ἀρμονίαι* als Beispiele für den Unsinn anführt, stattdessen erscheinen die Genera. Sind die *ἀρμονίαι* nicht mehr so geläufig, oder kann man die Namen der Genera als etwas voraussetzen, von dem jedermann irgendwie einmal gehört haben mag. Ja vielleicht ist nicht einmal das notwendig, eigentlich reicht es, daß jeder Hörer — um so den Rezipienten zu bezeichnen — weiß, daß es sich hierbei um in Opposition stehende musikalische, vielleicht auch melische Termini handelt: Es wäre nicht notwendig, genau zu wissen, was der Unterschied von *Dur* und *Moll* ist, um die Behauptung verstehen zu können, daß diese beiden Modalitäten doch nicht Zustände auslösen können — natürlich, wenn eine entsprechende Exemplifizierung folgt, wie *Moll macht traurig*, *Dur fröhlich*.

Und die folgt ja nun auch, und zwar wieder in etwas überraschender Weise, Zeilen 17 ff. (*Hibeh I*, 13):

τίς γὰρ οὐκ οἶδεν

⁵⁹³Zitiert wird nach der neuerlichen Ausgabe von G. Avezzi, *Papyrus Hibeh I, 13*, «*Anonymi Fragmentum*» *de musica*, in *Istoria e Musica*, S. 113.

⁵⁹⁴Nämlich angesichts des von Barker, *Greek Musical Writings I*, S. 184, Anm. 8, bemerkten Umstands, daß klare ethische Bestimmungen der Genera nicht vor Aristoxenus belegbar sind.

*Αἰ]τωλοὺς καὶ Δόλοπας καὶ πάντας τοὺς Θ[ρᾶϊκας οὐ δειλοὺς
 ὄντας] K[α]ἰ, διατόνω μὲν τῇ μουσικῇ χρω[μένους,
 πολ'] δὲ τῶν τραγωδῶν ὄντας ἀνδρειο[τέρους τῶν διὰ
 παν]τὸς εἰωθότων ἐφ' ἀρμονίας ᾄδειν· [ὥστε δῆλον ὅτι
 οὔτε] χρωμα δειλοὺς οὔτε ἀρμονία ἂν [ἀνδρείους ποιήσειεν.*

...

So sehr vielleicht auch noch die Einzelergänzung diskussionswürdig sein könnte, klar ist, daß als Beispiel dafür, daß Melodien nicht solche Wirkungen haben könnten, drei exemplarisch „wilde“, also kriegerische Völker angeführt werden, die diatonisch singen⁵⁹⁵, wogegen doch die Tragöden immer enharmonisch singen. Und es ist ganz offensichtlich, daß die nicht tapferer sind als die genannten „Wilden“. Man kann sich bei Hörern hier sehr gut Gelächter vorstellen, da die Konfrontation von wirklich kriegerischen Gattungen von Menschen — auch das natürlich topisch — und Tragöden hinsichtlich Tapferkeit eher erheiternde und damit auch beweiskräftige Bedeutung haben muß.

Neben der Seltsamkeit, daß entgegen Platos „Vorgabe“ nicht *ἀρμονίαι* als Träger ethischer Wirkungen genannt werden, begegnet hier noch eine Merkwürdigkeit, geradezu ein Dreiecksverhältnis: Als Beweis dafür, daß weder Enharmonisch tapfer, noch chromatisch feige machen könne, wird ein diatonisches Singen angeführt: Chromatisch macht nicht feige, Enharmonisch nicht tapfer, denn tapfere diatonisch Singende werden an Tapferkeit nicht von den Enharmonisch singenden Tragödiensängern erreicht. Also kann Enharmonisch nicht tapfer, und Chromatisch nicht feige machen. Die Argumentation scheint absonderlich — warum werden die Tapferen nicht durch Chromatisch charakterisiert? Daß das aufgrund der Wirklichkeit nicht der Fall gewesen sein sollte, wird doch wohl niemand behaupten wollen; die Behauptungen sind topisch und letztlich ja auch beliebig, da es allein auf den Effekt ankommt. Oder soll man schließen, daß für den Autor Diatonisch einfach irgendwie unter Chromatisch subsummiert wurde, also gar kein selbständiges Genus war? Diese Antwort gibt West⁵⁹⁶.

⁵⁹⁵Daß die Genera die Träger der bestrittenen ethischen Wirkung sein sollen, ist klar, auch wenn man als Gemeintes nicht Gesänge, sondern, wie Walter Lapini, Tänze als Konkreta behaupten will, *Istoria e Musica*, ..., S. 139 ff.

⁵⁹⁶*The Singing of Homer ...*, *Journal of Hellenic Studies*, 101, 1981, S. 117, als Beweis, daß Enharmonisch entgegen den Angaben von Aristoxenus bei Plutarch die älteste, also auch

Andererseits wird auch bei wörtlicher Übersetzung die Argumentation nicht falsch; setzt man zur Unterhaltung einmal formale Darstellung an:

Enharmonisch = \mathfrak{A} , *Tapfer* = A , *Chromatisch* = \mathfrak{B} , *Feige* = $\neg A$, „*Wilde*“ = x , *Tragöden* = y und *Diatonisch* = \mathfrak{C} , so kann man sich das logische Schema zur reinen Unterhaltung so verdeutlichen:

Behauptung ist: $\mathfrak{A} = A$ und $\mathfrak{B} = \neg A$.

$\exists x \in A$ und $x \in \mathfrak{C}$ und $\mathfrak{C} \wedge \mathfrak{A} = \emptyset \implies x \notin \mathfrak{A}$, und $\exists y \in \mathfrak{A}$ und $y \notin A \implies \mathfrak{A} \neq A \implies \mathfrak{B} \neq \neg A$.

Die Behauptung ist also: *Tapfer ist Enharmonisch* und *Feige ist Chromatisch*; es gibt aber *tapfer ist Diatonisch*, wobei *Diatonisch ist nicht Enharmonisch*, daraus folgt, nicht alles *tapfere ist Enharmonisch*, auch *nicht-tapfer ist Enharmonisch*, also folgt, daß auch *Enharmonisch nicht Tapfer* sein kann, also auch *Chromatisch nicht Feige*.

Die Argumentation ist logisch also einigermaßen sinnvoll, wenn es sicher auch leichter gewesen wäre, nur von Chromatisch und Enharmonisch zu sprechen. Der Autor hatte eine Opposition von drei Größen von Genera, aber eine Opposition von nur zwei ethischen Größen. Daß die „Auskleidung“ seiner Argumentation damit bunter wird, und die Lächerlichkeit der Behauptung noch besser herausstellen kann, liegt auf der Hand: Konkret gibt es tapfere Leute, die diatonisch, also nicht enharmonisch singen, daher eindeutig „weniger“ tapfere, die enharmonisch singen, damit ist aber notwendig die aufgestellte identische Zuordnung Unsinn. Warum sollte so nicht argumentiert worden sein? Man wird eher von einem diskursiven Kunstgriff und argumentativer Geschicklichkeit sprechen müssen, als einfach eine Kontamination von Chromatisch und Diatonisch vorauszusetzen, die ja im Text unerklärt bleiben müßte (nur damit es ins Vorurteil paßt): Die Deutung ist daher wesentlich leichter auf die genannte Weise durchzuführen: Die, topisch, wirklich tapferen Völker singen weder chromatisch, noch enharmonisch, die singen diatonisch, also ist die ganze Behauptung absurd — soll man wirklich ernstnehmen, daß die betreffenden Stämme nur diatonisch gesungen haben?

für Homer vorauszusetzende melische Gattung gewesen sein müsse, angesichts des obligaten Großterzsprung eine etwas seltsame Vorstellung, die also diatonische Bewegungen für später entstanden halten muß!

Damit aber ist die Frage, warum der Autor nicht auf die *ἀρμονίαι* zurückgreift, bei denen er ja sogar Völkernamen vorgegeben bekäme, eigentlich schon beantwortet: Es ist klar, daß die Argumentation dann kaum so schlagend und „*breath taking*“ sein könnte, wenn mehrere *ἀρμονίαι* angeführt werden müßten. Es reicht aus, schon eine (alternative) Opposition von zwei Wirkungen anzuführen, auf die dem Namen nach sicher als Begriffe der Theorie der Melik, nicht notwendig als Inhalt — der Autor schreibt keine musiktheoretische Abhandlung! —, bekannten drei Generanamen zu beziehen, und der Beweis ist erbracht: Melische Merkmale haben keinen Bezug zu ethischen Wirkungen; schon da wird ein Widerspruch erkennbar. Ist es aber möglich, in der Art der Argumentation Sinn zu erkennen, ist nicht zu erkennen, warum man diesen Sinn nicht als Gemeintes ansetzen sollte. Damit aber bleibt zu fragen, warum ausgerechnet eine deutliche Distanz zu Platos Bestimmung der *ἀρμονίαι* als Träger der ethischen Wirkung und die Tatsache, daß die Aufstellung der Genera essentieller Teil erst des Systems von Aristoxenus ist, also vor ihm nicht gegolten haben muß, den Text vor die Zeit von Aristoxenus bestimmen lassen sollte, was nur Barker, wie immer mit besten Gründen, anzweifelt (in der Einleitung seiner Übersetzung, *Greek Musical Writings* I, S. 183 f.).

Es bleibt als Grund für eine so frühe, wohl noch auf Damon bezogene Datierung, die Ernstnahme der Behauptung von Aristoxenus, daß zu seiner Zeit das Enharmische nicht mehr gebraucht worden sei, zusammen natürlich mit den Topoi der nicht mehr ernsten, heiligen etc. Musik der Gegenwart. Daß die Enharmonik der Tragödie ein Topos ist, belegen die Beispiele, die West, *ib.*, S. 117, anführt. Nicht auszuschließen ist also, daß auch der Autor der *Hibeh*-Rede diesen Topos anführt, der schon ausweislich des Aristotelischen Problems XIX, 15, nicht zutrifft: Nur die als strophische Formen gebundenen Chorlieder sind auch melisch gebunden, die solistischen Lieder benutzen reichhaltig Modulationen. Hinzu kommt, wie oben gezeigt, daß die Differenzierung von drei Genera im System von Aristoxenus, also im endgültigen Tonsystem identisch gewesen sein muß mit dem, was Aristoxenus an älterer Musik entsprechend bezeichnet hat: Es ist nicht nachweisbar, daß vor Aristoxenus andere Differenzierungen als die von verschiedenen *ἀρμονίαι* existiert haben, also daß bereits ein vollständiges und absolut gesetztes Tonsystem überhaupt gedacht wurde: Daß er sich dieser, musikhistorisch ungeheuren, Formulierung rühmt, wenn die Struktur schon längst vorhanden, d. h. gedacht und als abstraktes System existiert hätte, hätte entsprechende Reaktionen bei den Gegnern hervorgerufen; hier

wäre Aristoxenus leicht als Lügner zu entlarven gewesen — was aber offensichtlich nicht möglich war. Deshalb ist man offensichtlich berechtigt, die wesentlichen Bestimmungsstücke des Systems nicht einfach als schon für Plato und seine Zeit gültige Ordnungssystematik des Materials der Melik vorzusetzen.

Nimmt man diese, quellenmäßig also gut begründbare Hypothese an, so folgt daraus übrigens auch, welchen Sinn die Vierteltonskalen der Vorläufer von Aristoxenus gehabt haben könnten: Ein System von verschiedenen Stimmungen, die uns aber nur durch die Denkweise des endgültigen Systems bzw. von konstituierenden Elementen erhalten sind, also von verschiedenen *ἀρμονίαι* schafft von sich aus kein absolutes, einheitliches, homogenes Tonsystem. Eine Möglichkeit einer Verbindung kann ersichtlich aber die Hypothese eines kleinsten Intervalls schaffen, irgendwie können darauf auch diatonisch/chromatisch inkompatible *ἀρμονίαι* bezogen werden. Dies ist aber keine Lösung, weil an keiner Stelle, also in keiner konkreten *ἀρμονία* — theoretisch! — mehr als zwei Vierteltöne aufeinanderfolgen können: Nimmt man die oben angesprochene Erfindung des Enharmonischen durch Olympus als korrekt an (wenigstens hinsichtlich des Umstands seiner Erfindung), so können, auch wenn sie gar nicht existiert haben sollten, an keiner Stelle theoretisch mehr als zwei Vierteltöne aufeinanderfolgen; das erzwingt das Konzept des Tetrachords dann systematisch.

Erst Aristoxenus gelingt dann wie angedeutet die geistige Konzeption eines Tonsystems, das nämlich nur alle konkret auftretenden Intervallfolgen anzeigt. Dies aber leistet nur das endgültige System — wieviel seine Formulierung an der Fülle von Möglichkeiten der alten *ἀρμονίαι* vernichtet hat, ist höchstens andeutungsweise in den Beispielen von Aristides Quintilianus zu sehen, die aber auch schon Folge der neuen Denkweise sein dürften, vielleicht sogar einen Weg aufzeigen, auf dem Aristoxenus zu seiner so grundlegenden Formulierung gelangt ist.

Daraus aber folgt, daß die, der Absicht des Redners entsprechend pauschale Zuordnung von Enharmonisch zu Tragödie Folge der betreffenden Behauptung von Aristoxenus sein kann. Die Datierung des Textes davon abhängig zu machen, daß nach der oben betrachteten Aussage von Aristoxenus in der Jetztzeit das Enharmonische nicht mehr verwendet würde (s. o., Anm. 571 auf Seite 1304), macht drei Voraussetzungen, einmal, daß die Bedeutung *Enharmonisch* schon immer, also auch vor und bei Plato, identisch mit der im Aristoxenischen System gewesen sein

müsse, ja überhaupt existiert habe, zum anderen daß die Aussage von Aristoxenus zum Aussterben des Enharmonischen korrekt sein müsse, obwohl die „beteiligte“ ethische und historische Topik deutlich ist, und schließlich daß es dem Redner und seinem Publikum wirklich um die eindeutigen Begriffe gegangen sei, letztlich also, daß jeder Rezipient des Textes genau gewußt habe und gewußt haben müsse, was enharmonisch bestimmte Melik sei.

Letzteres ist von der Absicht her überflüssig, da allein schon ein bestehender Topos als Beispiel ausreichen konnte. Die Behauptung, daß einige Zeitgenossen, die Enharmonik und vor allem Bemühungen darum als lächerlich ansehen, ist jedenfalls nicht als Beweis dafür anzusehen, daß dieses Genus, zudem noch in der Aristoxenischen Bedeutung, in älterer Musik wirklich vorhanden gewesen sein sollte. Zu beachten wäre auch, daß Aristoxenus zwar den Erfinder einer Melodik mit Grobterzprung erwähnt, nicht aber den der zwei Vierteltöne. Die Sicherheit einer Datierung der *Hibeh*-Rede zur Musik in die Zeit vor Plato aufgrund des Bedauerns von Aristoxenus über das Aussterben des Enharmonischen in der von Sucht zur Süße bestimmten Musik der eigenen Zeit ist also nicht akzeptabel.

Als Problem bleibt also nur noch die Inhomogenität der Namen der Genera, insbesondere die Benennung des *Diatonischen* allein offenbar nach strukturellen, skalischen Merkmalen, nämlich nach dem Hauptintervall, dem Ganzton. Weder *Enharmonisch* noch *Chromatisch* lassen als Namen einen Bezug zur Struktur des Bezeichneten erkennen. Wenn also erst Aristoxenus die spezifischen Strukturen der Genera formuliert haben sollte, worauf einige Aussagen weisen, stellt sich natürlich die Frage, warum er dann nicht auch homogene Namen, und zwar aus der bezeichneten Struktur heraus, gewählt oder erfunden hat, z. B. für das *Enharmonische* den Namen *diadiësisch* bzw. nach dem Sprungintervall *ditonisch* oder für das *Chromatische* den Namen *diahemitonisch* o. ä. Hier also ist die oben gestellte Frage nach der Bedeutung der Bezeichnung *tonos* als „primitive“ Bezeichnung betroffen. Eine Notwendigkeit für differenzierende Bezeichnung besteht trivialerweise erst bei der Notwendigkeit, die Verschiedenheit der Sachverhalte zu bezeichnen.

Die Vorstellung allerdings, daß die Bezeichnung *ἐναρμόνιον* deshalb ursprünglich sein müsse, weil damit ein Bezug zum „Grundwort“ aller Musik gegeben sei, ist angesichts der speziellen Bedeutung von *ἁρμονία*, im Sinne einer Art modalen Skala, natürlich von vornherein unbrauchbar: Auch die Reduktion des Adjek-

tivs *ἐναρμόνιον* im Substantiv *ἄρμονία* kann nicht einfach als Beweis für besondere Ehrwürdigkeit und besonderes Alter des damit bezeichneten *Genus* angeführt werden; der Grund für solche Verkürzung kann nicht einfach als Hinweis auf eine direkte Beziehung zwischen dem doch recht speziell durch *ἐναρμόνιον* Bezeichneten und dem Grundwort aller Harmonie verwendet werden, d. h. als Beweis für eine Sichtweise, die im Enharmonischen Melik überhaupt sehen mußte oder konnte. Gegen alle solche Ableitungsversuche sprechen die Fakten der Strukturgeschichte, wie sie oben angedeutet wurden.

Weil aber die Etymologie der Namen der drei Genera nicht klar ist, d. h. weil keine Belege etwa für eine entsprechende Wortwahl von Aristoxenus erhalten sind⁵⁹⁷, muß es ausreichen, gegen solche Argumentation aus der Etymologie der Namen — fast immer ein unmöglicher Versuch bei Fachtermini — Möglichkeiten anderer Benennungsgründe anzuführen. Eine endgültige Entscheidung für die Wahrheit solcher Vorschläge scheint nicht möglich. Damit aber reicht für die Argumentation die Aufstellung überhaupt von anderen Möglichkeiten. Die Geschichte des bezeichneten Sachverhalts dagegen ist ziemlich klar (ohne daß hier Freunden der Enharmonik widersprochen werden soll — einen endgültigen Beweis für die Existenz aus den Quellen abzuleiten, scheint nicht möglich; dagegen können Gegenargumente gefunden werden; der stärkste ist der, daß die Notenschrift Enharmonisch als Bezeichnetes nicht kennt, obwohl das sehr leicht zu kennzeichnen gewesen wäre — zumal theo-

⁵⁹⁷Die Hoffnung, daß im Text von Martian hierzu ein Hinweis erhalten sein könnte, wenn er, 955, zur Begründung angibt: ... *et harmonia quidem dicitur, quod pluribus spatiis et angustioribus proportionibus separatur* ..., ist zumindest nicht verifizierbar, da hier ein Fehler vorliegen muß, vgl. o., 2.10.1 auf Seite 1103, der ein eventuell ursprünglich Gemeintes kaum erschließen läßt. Hinzu kommt, daß derartige „etymologische“ Erklärungen von Martian selbst stammen können, auch wenn ein Sinn nicht zu erfassen ist — *meherere Intervalle* und *engere Proportionen* — kein sehr sinnvoller proportionaler Ausdruck — gibt es in jedem Genus; und was soll konkret heißen *separatur*? Das könnte nur für die konstituierenden Einzeltöne gelten. Mit Sicherheit auszuschließen, daß hier ein Rudiment älterer Begründung zu fassen sei, ist natürlich auch nicht möglich. Es bliebe dann nur die Vermutung, daß die Eigenschaft des *πυχνόν*, wie auch immer, zur Benennung geführt haben müsse. Martian kann aber auch einfach den gegebenen Namen mit dem wesentlichen Merkmal verbunden haben: Die darauf „erklärten“ Genera sind durch die wesentlichen Intervalle bestimmt, also das Chromatische durch den Halbton; auch da ist die Etymologie nicht verständlich, trotz großen Erklärungsaufwands von Martian.

retisch das Enharmonische eindeutig definiert ist). Daß gar nicht die Merkmale, zur Benennung der Genera geführt haben müssen, die, vor allem für den modernen Betrachter, die entsprechende Strukturdefinition im System von Aristoxenus bestimmen, wurde bereits oben angesprochen, s. o., 2.13.2 auf Seite 1321.

Nach Aristoxenus ist das älteste Genus das Diatonische; diese Angabe einfach zu bezweifeln, nur des Namens wegen scheint nicht gerechtfertigt, da Aristoxenus kaum wirklich sehr alte Musik gekannt haben mag, ist aber denkbar, daß zu dieser Behauptung nichts anderes als eine Normalität des Diatonischen Grund war. Dann aber wäre vorstellbar, daß nur dieses Genus bzw. eine entsprechende melische Bewegungsart, s. u., keinen besonderen Namen hatte oder brauchte, sondern nur die zwei besonderen, die davon abweichen. Erst die Notwendigkeit, die die Aufstellung von drei äquivalenten, alternativen, höchstens durch spezifische *μεταβολή* verbundenen Gattungen des Tetrachords als theoretische Kategorie erfordert, kann daher zu einer entsprechenden Benennung des Diatonischen geführt haben: Seine Benennung offensichtlich aus der Struktur, also wohl aus Gesichtspunkten des endgültigen Systems muß demnach nicht auf ein spätes Alter dieses Genus verweisen; eine späte, nämlich von der theoretischen Systematik abgeleitete Benennung muß nicht auf ein spätes Auftreten dieses Genus weisen: Dieser Sachverhalt ist nicht notwendig inkompatibel mit der Aussage von Aristoxenus.

Mit dieser Lösung kompatibel scheint aber zunächst nicht zu sein, daß die drei Genera nach allen Belegen erst ein Faktor des endgültigen Systems sind, also daß sehr viel dafür spricht, ihre Formulierung sei Teil der Theorie von Aristoxenus. Daß Träger der ethischen Wirkungen vor Aristoxenus, also bei Plato und auch Aristoteles nicht die Genera, sondern die *ἁρμονίαι* waren, sagt auch Barker, *Greek Musical Writings* I, S. 184, Anm. 8, und macht damit auf einen für die Frage zentralen Sachverhalt hin. Dennoch ist nicht auszuschließen, daß bestimmte melische Bewegungsarten, die eine gewissen Konventionalität erreicht haben, wie z. B. der melische *σπονδειασμός*, auch Benennungen erhalten haben⁵⁹⁸. Der Sprung von Großterz,

⁵⁹⁸Auf andere Bedeutungen des Wortes *χρῶμα* und daraus abgeleitet eventuell von *ἐναρμόνιον* weist Barker ib., hin, wobei auch er den Text der *Hibeh*-Rede so versteht, daß hier *διάτονος* eine Abteilung des *Chromatischen* bzw. des mit *Chromatisch* hier Gemeinten sei. Daß dies nicht notwendig ist, wurde oben angedeutet: Der Autor hat eine Opposition von zwei grundlegenden Gegensätzen auf der Seite der Wirkungen, *feig* und *tapfer*, dem stehen drei Genera gegenüber, was die Gültigkeit der uneindeutigen Zuordnung zwischen

aber auch von Kleinterz als Charakteristikum sozusagen an sich bestimmter melischer Bewegungen kann sehr wohl als gegenüber einer als normal empfundenen diatonischen, aber unbenannten Bewegungsart in solcher Weise benannt worden sein (also in einer gegenüber Platos Gebrauch von *χρῶμα* spezifischen Bedeutung); ja, eine solche Hypothese würde sogar einen Grund dafür geben können, daß Aristoxenus überhaupt auf die Idee gekommen sein mag, die drei Genera als Größen an sich zu formulieren.

Und hier ist zu beachten, daß der Bericht über die Erfindung des „Protoenharmonischen“ durch Olympus, Plutarch, *De musica* 11, 1134 F, ausdrücklich feststellt, diese Erfindung bzw. die Entdeckung der besonderen und schönen Wirkung solcher Bewegungsart habe er *ἐπὶ τοῦ Δωρίου τόνου* gemacht, ed. Ziegler-Pohlenz, S. 9, 27, . Daß in diesem Zusammenhang nicht einfach die moderne Bedeutung von *τόνος*, *Transpositionsskala* eingesetzt werden kann, liegt nahe. Viel eher denkbar ist, daß hier eine bezeichnungsmäßige Verwechslung mit dem sonst von *ἀρμονία* Gemeinten vorliegt, was für einen späten Text nicht von vornherein auszuschließen ist — und daß der Wortlaut von Aristoxenus immer wörtlich übernommen worden sein muß, ist auch nicht nachweisbar. Jedenfalls ergibt diese Aussage die Möglichkeit, daß melische Bewegungsarten unabhängig von der speziellen gewählten *ἀρμονία*, dem Stimmungssystem, Konvention und auch benannt worden sein können.

Natürlich handelt es sich bei dieser vorgetragenen Lösung um eine Hypothese, die aber eher plausibel erscheint als die genannte über die Begründung der Ursprünglichkeit des Enharmonischen wegen seines Namens: Hier läßt sich eine späte Benennung des Diatonischen, des Normalen, nach strukturellen, systematischen Gründen gegenüber dem Paar der jedenfalls nicht strukturell benannten, und hierin homogenen Benennungen *χρῶμα καὶ ἐναρμόνιον* begründen. Dabei könnte *ἐναρμόνιον* nach der engen *Fuge* vor dem Großterzsprung — von unten gerechnet — und die *Färbung* als Abweichung des Normalen so bezeichnet worden sein, wenn man unbedingt solche Erklärungsversuche aufstellen möchte: Weniger fragwürdig als die These von West ist eine solche Ableitung der Namen nicht⁵⁹⁹.

Damit aber ist eine durchgehende Alternative gegenüber dieser Erklärung ge-
Genus und einer bestimmten Wirkung bereits aufhebt.

⁵⁹⁹Daß Systemzwänge bestehen können, die auch die Relation von Theoriebildung und Wirklichkeit beeinflussen, ist selbst bei Aristoxenus zu beachten eine methodische Notwendigkeit: Schon die Anzahl von drei *genera* kann hier nicht unbeachtet bleiben.

leistet, die kompatibel mit den angeführten Quellen ist. Die Vorstellung einer Ursprünglichkeit des Enharmonischen muß oder müßte also mit weiteren Quellen bewiesen werden. Damit aber läßt sich die Bezeichnung *διάτονον* einfach durch die Bedeutung des Ganztons für dieses Genus erklären, nämlich dem Auftreten von zwei Ganztönen, gegenüber dem von zwei Halb- und zwei Vierteltönen in den beiden anderen Genera, die aber, durch die jeweils charakteristischen Sprünge schon vorher und zwar mit nicht strukturellen Namen versehen worden waren. Zur Frage nach der möglichen Bedeutung der Verwendung des „unzusammengesetzten“ Namens *τόνος* für das Ganztonintervall kann der Namen *διάτονος* also offensichtlich nichts beitragen; ein vielleicht enttäuschendes Ergebnis der angestellten Betrachtung, das aber doch einige Einsicht in die Probleme der Genera gebracht haben kann, also gewisse Nebenprodukte vielleicht nicht ganz ohne Wert.

2.13.3 Zur weiteren „Verwechslung“ von Ganzton und Oktav bei Martian

Daß Martian von den Problemen, die sich aus den Formulierungen von 12 und 108 nicht nur für die mittelalterlichen Kommentatoren ergeben, etwas verstanden haben soll, erweist eben schon die Art der Formulierung als hochgradig unwahrscheinliche Annahme. Harmonisierungen kann man daher von vornherein nicht erwarten: Die Behauptung, daß die Proportion $9/8$ die gleiche *unctio* in den Zahlen — an die Spezialbedeutung *rhythmus* ist hier natürlich nicht zu denken — bedeute wie die Oktav *in melicis*, ist so absurd, daß sich nur die Frage stellt, was Martianus zu derartigem Unsinn geführt haben mag; natürlich ist immer die Behauptung eines Überlieferungsfehlers denkbar, nur fragt sich dann, wie dieses Wort in den Text hineinkommen konnte, so daß man doch fragen muß, ob es vielleicht doch Gründe für einen entsprechenden „genuinen“ Fehler geben könnte; das „bose“ Wort einfach emendieren muß nicht die richtige Lösung sein.

Die Erklärung des *tonos* — wenn nicht *tonus* verwendet wird, weist dies höchstens auf Exzerpt aus einer so formulierenden Quelle, nicht notwendig auf Lektüre eines griechischen Textes — als *consonae unitatis continua modulatio* weist, wie bereits mehrfach angeführt, wohl auf die angesprochene Bedeutung der Kategorie *τόνος* als elementares Intervall, also eine Art vor-Aristoxenischer oder sogar vor-Harmonischer Denkweise (im Sinne der von Aristoxenus verurteilten Vorgänger,

die offenbar einfach Vierteltonskalen aufgestellt haben, ohne nach der Wirklichkeit der gebräuchlichen Skalenstruktur zu fragen). Damit ist aber die Assoziation zur Oktav, *δια πασῶν*, nicht erklärt. Denkbar ist deren Ableitung aus dem letztgenannten Zahlwort, *octo*, was jedoch einen solchen Lapsus bedeutete, daß man vielleicht auch Martian von einem solchen Unsinn freisprechen kann, zumal er kurz zuvor die Verbindung von *diplasion* und *diapason* korrekt angeführt hat (andererseits gilt, daß er zu Harmonisierungen über gewisse „Abstände“ unfähig ist, er kompiliert parataktisch); völlig auszuschließen ist jedoch nicht, daß der *quaternarius per διπλάσιον geminatus octo reddit*, also eine „Verdoppelung“ die Absurdität generiert hat.

Es bleibt aber noch eine weitere Lösungsmöglichkeit, wenn man beachtet, daß Boethius, *Inst. mus.*, IV, 15, ed. Friedlein, S. 341, 20 die Oktavgattungen einführt als *qui appellantur modi, quos eisdem tropos vel tonos nominant*. Zu fragen wäre also, ob bei der ja eindeutigen Zuordnung von *ἐπόγδοος* und *τόνος* Martianus diese Bezeichnung des Ganztons irgendwo — vielleicht bei einer Erklärung der Bedeutungen von *τόνος* — in Zusammenhang mit einer entsprechenden Bezeichnung der Oktavgattungen gesehen haben könnte. Allerdings findet sich in den griechischen Quellen, Cleonides, *Harmonica* 12, ed. Jan, S. 202 f., bzw. Bacchius, *Introductio* 77, ed. Jan, S. 308, 17, die Bezeichnung *τόνος* für die *εἶδη τοῦ δὲ διὰ πασῶν* gerade nicht, wogegen die Transpositionsskalen, die *τόνοι* natürlich nicht mit dem Oktavintervall verbunden sind.

Daß Martianus zu solchen Verbindungen selbständig hätte kommen können, daß er also um die Natur von Oktavgattungen inhaltlich gewußt hätte, setzt die genannte Absonderlichkeit zwar nicht voraus, wohl aber das Wissen, daß sie mit der Oktav essentiell etwas zu tun haben und den Namen *tonus* tragen. Will man selbst ein solches, literarisch nur bei Boethius, und da auch nur als Bezeichnungsmöglichkeit belegtes „Wissen“ nicht voraussetzen, bleibt nur die oben angeführte „Lösung“. In jedem Fall der eigentlich uninteressanten Frage bleibt nur die vielleicht interessante Feststellung, daß Martianus Capella auch hier bedeutendes Nichtwissen verrät, obwohl der Sachverhalt geradezu trivial zu sein scheint: Gemeint ist der Ganzton, dessen einziger „Bezug“ zur Oktav nur die Zahl *acht* sein könnte.

Lösbar scheint die Frage nicht zu sein, warum Martianus einen solchen „Bezug“ herstellt: Die Anordnung der Intervalle, sowie das Auftreten des Halbtons

als Abschluß erzwingen geradezu das Auftreten des Ganztons; der von Shanzer, s. o., 2.12.2 auf Seite 1286, vorgeschlagene Auswahlkatalog von Intervallen ist unbrauchbar. Es bleibt vielleicht noch die Frage, warum die ersten vier Intervalle durch ihre Proportionen aufgerufen werden, der Halbton aber durch *λείμμα*. Auch hier liegt die Antwort auf der Hand: Als Proportion war der Halbton viel „schwerer“ schreibbar, kann man *sesquioctavis* noch gut sagen, so wird dies für die den Halbton repräsentierenden Proportionen ziemlich schwierig. Die Wahl eines durch ehrwürdiges Alter „geheiligten“ Terminus liegt dann ebenfalls nahe, zumal *ἡμιτόνιον* nun tatsächlich ein so stark an der Aristoxenischen, dezidiert nicht-proportionalen Theorie „ausgerichtetes“ Wort ist, daß in einem proportionalen Zusammenhang eine andere Wortwahl kaum denkbar ist⁶⁰⁰. Damit erweist sich, daß die zitierte Stelle aus der Schrift von Martianus Capella bis auf die Erfindung des Bildes eines tönenden Hains nebst einer Zuteilung des *acutus sonitus* zu den Wipfeln, der *gravitas rauca* auf die der Erde nächsten Zweige⁶⁰¹ eigentlich musikhistorisch keinen Wert besitzt als eben den der Bildung eines Bildes aus offensichtlich unverstandenen Ver-

⁶⁰⁰*Δίεσις* war für den ursprünglichen Autor der Stelle wohl schon zu stark durch die — ebenfalls Aristoxenische — Bedeutungsgebung des „Vierteltons“ besetzt.

⁶⁰¹Und es ist von Interesse, daß offensichtlich die Erde nicht erklingt, weil damit ja das ursprüngliche Bild der Verteilung von Tönen auf die *orbes* erhalten zu sein scheint, in dem bekanntlich, s. die o. zitierte Schrift von Burkert, Anm. 557 auf Seite 1276, die Erde nicht klingt, womit dann auch ein klar erkennbarer Oktavausschnitt aus dem *σύστημα ἀμετάβολον* bzw. *τέλειον*, nämlich die beiden disjunkten Tetrachorde „um“ die *μέση*, seinen Widerhall in der himmlischen Harmonie findet (die Vorstellung, daß umgekehrt, die *μέση* und die Struktur des *σύστημα τέλειον* direkt von Sternenumläufen abgeleitet werden könnte, sei dem betreffenden Artikel im *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* überlassen; auch hier macht sich höchst störend bemerkbar, daß die Herausgeber nicht auf wirkliche Fachleute, wie A. Barker, zurückgreifen wollten; eine etwas seltsame national beschränkte Denkweise). Weil entsprechend der Formulierung bei Plinius, das System, dem Martianus im zweiten Buch anlässlich des wirklichen Ganges der *Philologia* durch die Sphären folgt, ebenfalls — bis auf den Fehler beim Schritt von Sonne zu Mars — korrekt ist, wäre zu fragen, ob diese Korrektheit, die sich bei Plinius findet, nur Zufallsergebnis sein kann (Burkert, ib., S. 43): Es ist zu auffällig, daß gerade zwei Autoren, deren musiktheoretische Bildung als mangelhaft zu qualifizieren ist, doch die einzig mögliche korrekte skalische Folge angeben: Natürlich fällt Martian nicht auf, daß er dann die Erde stumm sein lassen muß, wie überhaupt irgendwelche echten Kenntnisse bei Martianus vorauszusetzen, ja nur die Fähigkeit, verschiedene Aussagen harmonisieren zu können, zu „mutig“ wäre s. auch u.

satzstücken der Musiktheorie. Aber, wie angedeutet, auch das Bild „leidet“ unter dieser Unkenntnis, wenn es Martianus nicht einmal gelingt, die Erklärung der Oktav als Intervall, das Quint, Quart, Ganzton und schließlich auch Halbton enthält, adäquat durch sein Bild zu erfassen, etwa dadurch, daß er die mittleren, durch diese Intervalle bestimmten Töne den mittleren Zweigen zuteilt; er kann nur das bekannte Dreierschema formal anwenden — mit dem unerträglichen Lapsus, daß auch die *ratio dupla* den *media* zugeteilt wird —, und so die übernommene Textstelle, die nur die Intervalle innerhalb der Oktav katalogisiert, in sein Bild einbringen.

Auch in Hinblick auf die im zweiten Buch folgenden Identifizierungen der bei dem Weg zwischen den Sphären zu durchschreitenden Intervalle kann nur festgestellt werden, daß Martianus hier keine Verbindung herstellt, die eindeutig erkennen ließe — abgesehen davon, daß seine Folge auch noch über die in der Oktav mögliche Ganztonzahl hinausgeht (s. u.) —, daß er die hier angesprochene Füllung der Oktav mit einem Proportionskatalog konkret auf die skalische Folge der Sphärentöne hätte beziehen können. Hier zitiert er eine Stelle, die abstrakt die Intervalle aufzählt, die in einer Oktav gefunden werden können — und zwar die elementaren Intervalle. Eine rein formale Bindung war leicht herzustellen, auch ohne inhaltliches Verständnis, wenn man einfach die Oktav und ihre Intervalle als Merkmal der beiden als Zitate vorauszusetzenden Stellen ansieht. In der hier in Bezug auf raumanaloges Denken betrachteten Stelle wird nichts über die skalare Struktur gesagt.

Davon wird aber auch die Frage nach der Bedeutung von *distenta eminentiora prolixarum arborum culmina* berührt: Die Bestimmung hoher Töne durch etwas wie *Spannung* ist nicht von vornherein mit der raumanalogen Darstellung zu vereinen, bzw. fordert vom Autor entsprechende Kenntnisse der Relationen. Auch wenn die neuere Forschung selbstverständlich davon ausgeht, daß Autoren wie Martianus Capella alles verstanden haben, was sie über die Stoffe der *artes* schreiben, scheint diese Selbstverständlichkeit nun doch nicht so selbstverständlich, daß sie nicht erst bewiesen werden müßte: Die Schlüssigkeit der jeweils zitierten Einzelstellen als solche und kompilierter Einzelaussagen ist kein Beweis dafür, daß der Kompilator entsprechend denken konnte, d. h. den Inhalt des Kompilierten auch verstanden hat.

Shanzer, s. 1.1.2 auf Seite 26, nimmt ihre Begründung (ib., S. 89) dafür, daß Martianus mit *distenta* an die Spannung der Saiten denke, die bei höheren Tönen

eben höher ist, aus dem Gebrauch des gleichen Wortes bei Favonius Eulogius, XXII, 11. Dieser gibt an der betreffenden Stelle die Generierung eines Zusammenklangs, einer Konsonanz an, nachdem er vorher dem Stoff adäquat von der Manipulation einer Saite ausgegangen ist:

Nam si unam cordam ut libet intentam semel aut iterum verberas, sonabit quidem vel grave vel acutum, consonantiam tamen habere non poterit, quae dicitur symphonia.

Huic corda si alteram iungis diversa ratione distentam, quae tamen diversitas analogiae congruentiam haberet, sonabunt non irritum aut simplex, sed quod et aures oblectet et ratione, de qua loquimur, rite conveniat.

Tendamus igitur primam cordam momentis sex, alteram vero octo; comparatio istrarum cordarum symphoniam efficit diatessaron. ...

Ob sich Favonius Eulogius vorstellen konnte, wie man konkret die angegebenen *momenta* zu bestimmen bzw. bewirken habe, kann offenbleiben — konkrete proportionale Spannungsmessung war höchstens durch angehängte Gewichte „denkbar“ —, was er sagt, ist klar: Bei einer Saite kann man nur Höhe oder Tiefe, aber keine Konsonanz erzeugen; erst wenn man eine zweite Saite nimmt, deren Spannungsunterschied eine *analogiae congruentia* besitzt, wird eine Konsonanz erzeugbar, die Sinn wie Verstand erfreut⁶⁰². Daß die zweite Saite, die *distenta* ist, eine höhere Spannung habe, also höher klinge als die erste, sagt Favonius Eulogius sozusagen ausdrücklich nicht, da ja die erste Saite hoch oder tief sein kann. Damit wird aber klar, daß die Gegenüberstellung von *intenta* für die Spannung der ersten und *distenta* für die Spannung der zweiten Saite keinen Bezug zu besonderer Tonhöhe oder Anspannung hat, sondern allein stilistisch bestimmt ist: Die erste Saite erscheint als *intenta*, die zweite „zeigt“ sozusagen auch in der Wortwahl, daß sie eine „andere“, eben zweite Spannung hat, ob tiefer oder höher interessiert nicht, wesentlich ist eine „harmonische“ *diversitas*. Diese Stelle ist also gerade nicht zur Deutung von

⁶⁰²Eine Harmonisierung der beiden „Empfänger“ der Wirkung von Musik — sinnliche Wahrnehmung, primär, und Verstand, sekundär — die antik, nicht aber christlich-spätantik ist: Für Boethius wie noch deutlicher für Augustin steht das aktuelle Hören einer Konsonanz auf unvergleichlich niedrigerer Stufe menschlichen Seins als die geistige Erfahrung der rationalen Prinzipien der Konsonanz.

Martianus Capella heranzuziehen — sie ist originell in der Formulierung⁶⁰³.

Damit kann aber auch diese Qualifikation klar der raumanalogen Ausdrucksweise zugeordnet werden; die herausstrebenden Wipfel der herausragenden Bäume sind somit weit vom Boden entfernt; die Begründung, daß diese hohen Wipfel der herausragenden Bäume unter besonderer Anspannung stehen, erscheint aber auch von vornherein so seltsam, daß sie auch vom Sinn her unbrauchbar ist. Gemeint ist, daß die besonders *ausgedehnten culmina* eben die höheren Töne ergeben. Die raumanaloge Zuordnung ist nicht physikalisch begründet, sondern sozusagen parataktisch: Die am weitesten von der Erde entfernten Baumteile⁶⁰⁴ erzeugen die höchsten Töne, wie die am nächsten der Erde stehenden Teile eben tiefe Töne generieren.

Damit entspricht die Anordnung ganz der Anordnung der Töne, die die höchsten Töne den zum schnellsten Umlauf gezwungenen *orbes* zuordnet, also denen die am weitesten von der Erde entfernt sind. Die Zuordnung der Extreme auf Bäume bzw. deren Zweige, die eigentliche Leistung von Martianus Capella, verlangt also unter Voraussetzung der angesprochenen Anordnung nur die entsprechende Zuordnung in dem Sinne, daß die Töne der *orbes* einem ganzen Hain von Bäumen zuzuordnen sind, wobei der Autor wie angesprochen, s. o., 2.12.1 auf Seite 1280, die mittleren Töne durch einen Intervallkatalog nur indirekt anspricht, der keine Beziehung zu irgendeinem raumanalogen Denken besitzen kann, weil in ihm die Intervalle nach Größe angeordnet sind. Zur Erfindung seines Bildes⁶⁰⁵, das das

⁶⁰³Die Bedingung das die betreffenden Töne, um eine Symphonia (oder auch deren Gegenteil) zu bilden, *ἀμα κρουσθέντες ἢ ὁμῶς ποτὲ ἠχῆσαντες* sein müßten, ist geläufig, z. B. Nicomachus, *Enchiridion*, ed. Jan, S. 262, 2; andererseits wird aus solchen inhaltlichen Parallelen eine gewisse extreme Einfachheit der Argumentation deutlich — daß eine einzelnen Saite nur Tonhöhen, zwei Saiten aber Zusammenklänge erzeugen können, ist trivial.

⁶⁰⁴Man kann das Bild wohl so ausführen, daß sowohl die einzelnen Bäume als auch ihre Teile zu der Harmonie beitragen, obwohl diese Konkreta von Martianus Capella offen gelassen werden, die hohen Bäume erzeugen somit besonders hohe Töne, aber wohl auch die tiefen Bäume in ihren Wipfeln — daß Martianus hier eine Versinnbildlichung von Harmonie hätte ausmalen können, zeigt die Tradition musikalischer Wunderhaine, Vogelkonzerte etc.: Martian ist dazu aber ersichtlich nicht fähig, die Konkretisierungsmöglichkeit fehlt ihm, d. h. sein Bild arbeitet mit höchst primitiven Versatzstücken der Theorie des Materials der Melik, ist nicht Ergebnis der Einsicht in die betreffende Strukturen.

⁶⁰⁵Der Verweis auf Cicero, *De nat. Deorum* 2, 22, den Shanzer gibt, ib., S. 85, ist nicht zu verwenden, da etwas völlig anderes gesagt wird. Da geht es um einen „Beweis“ der Gött-

lichkeit des *mundus*, der dann noch inhaltlich höchst unpassend mit einem musikalischen Beispiel exemplifiziert wird — die „Beweisführung“ ist unterträglich inadäquat, *De natura deorum*, 2, 22:

“*Quod ratione utitur, id melius quam id, quod ratione non utitur; nihil autem mundo melius, ratione igitur mundus utitur*”, *similiter effici potest sapientem esse mundum, similiter beatum, similiter autem aeternum: Omnia enim haec meliora sunt, quam ea, quae sunt his carentia, nec mundo quicquam melius, ex quo efficitur esse mundum deum*”.

22 *Idemque hoc modo: “Nullus sensu carentis pars aliqua potest esse sentiens, mundi autem partes sentientes sunt; non igitur caret sensu mundus*”. *Pergit idem et arguet angustius: “Nihil”, inquit, “quod animi quoque rationis est expertus, id generare ex se potest animantem compositumque rationis; mundus autem generat animantes compositumque rationis, animus est igitur mundus compositumque rationis*”.

Idemque similitudine, ut saepe solet, rationem conclusit hoc modo: “Si ex oliva modulate canentes tibiae nascerentur, num dubitare, quin inesset in oliva tibiicini quadam scientia? quid si platani fidiculas ferrant numerose sonantes. idem scilicet censes in platanis inesse musica erigitur. mundus non animans sapiensqua iudicetur, cum ex se procreet animantes atque sapientes?”

Die Unzulässigkeit des Vergleichs ergibt sich daraus, daß bei einem Rohr für eine *tibia* in ein totes Material durch einen *ratio* besitzenden Hersteller eine *forma* eingeführt wird. Die *fidiculae* aus Platanen gemacht, sind sicher interessant, fallen als Vergleich aber unter das gleiche Verdikt, was hier alles nicht interessiert, klar ist nur, daß ein Bezug zum Bild des musikalischen Hains nicht gegeben ist.

Damit der höchst eventuelle Leser aber nicht ganz enttäuscht ist, sei eine Stelle aus Ciceros Text kurz davor zitiert: ... *haec ita fieri omnibus inter se concinentibus mundi partibus profecto non possent, nisi ea uno divino et continuato spiritu continerentur*. Das ist das Modell der nur durch göttliche Vorgabe und dauernde, d. h. nicht nur durch einmaligen „Anstoß“ geschehende, Leitung möglichen Harmonie der Welt, das was Boethius im *Trost der Philosophie* kennt, und was V. Hugo in *Ce qu'on entend sur la montagne* in seiner krassen Gegensätzlichkeit zum Elend der Menschheit besingt, dem Liszt dann doch wieder, gegen den Dichter, den Choral einfügt als Ausdruck der Verheißung — nur davon haben weder Dahlhaus noch sein germanistischer Kollege das Geringste verstanden, von der transzendenten Tragödie (der Germanist mit Vornamen Norbert schreibt dazu dann noch endloses Zeug vom Bergsteigen und Bergerlebnis in der Literatur, von Obermann und sonstigen Plattitüden, nein, von Liszts und Hugos, von Boethii furchtbarer Frage haben solche geistige Seichtigkeit aber auch gar nichts bemerkt — und das schreibt dann auch

einzig Individuelle der Stelle ausmacht, reicht also die Vorgabe der beiden Endtöne einer Oktav als Extreme⁶⁰⁶ und deren Verständnis als *tief* bzw. *hoch* — in moderner Weise gedacht. Eine solche Vorgabe aber ist angesichts des angesprochenen Modells der Töne der *orbes* geradezu trivial, zumal ja die Klänge des Hains die der *orbes* wiedergeben.

Ein Hain in der Umgebung von Apoll erscheint auch nicht so fernliegend, daß hier mehr als seine Musikalisierung, die in der mittelalterlichen Dichtung einige Folgen gehabt hat, und Analogisierung zur Sphärenharmonie nicht als individuelle Leistung von Martianus Capella angesehen werden kann. Damit aber wird die Vermutung, Martian habe die raumanaloge Darstellung aus eigener Intuition entwickelt, als Ausdruck eines natürlichen Verständnisses von Tonhöhen, zumindest unbeweisbar: Martianus brauchte nur vorhandene Versatzstücke in das Bild eines Hains einzusetzen, wie die räumliche Ordnung zu geschehen hatte, wird aus der Vorgabe ersichtlich. Als Zeugnis eigener Reflexion über melische Vorgänge durch oder bei Martianus Capella kann diese Stelle also auch nicht verwendet werden.

Selbst die Frage nach der, vielleicht in dieser Disposition erreichten raumanalogen Ordnung der Töne im Sinne einer von unten „gezählten“ Skala als geistige Repräsentation von melischen Richtungen kann nicht eindeutig beantwortet werden: Wie angesprochen, 2.12.1 auf Seite 1276, läßt sich diese Anordnung als Folge eines physikalischen Modells verstehen (Relation hoher Töne zu schnellen Bewegungen, schnelle Bewegung der äußeren *orbes*). Von einer Natürlichkeit raumanaloger Zuordnung von Tonhöhen bereits in der Antike können also nur die Zeichen für die klar melisch verstandenen und definierten Sprachakzente der antiken Grammatik zeugen (einschließlich ihrer Vorgabe, der Aristoxenischen axiomatischen Unterschei-

noch über Beethovens Musik).

⁶⁰⁶Und natürlich eines Katalogs der konstituierenden, also als *mittlere* verstehbaren Intervalle. Dabei ist die Zuordnung dieser eigentlich andersartigen Kategorie *Intervall* — Extreme = Töne, *media* = Intervalle — zur Mitte ebenfalls rein formal erklärbar: Mit den beiden Extremen war ein Zweiersystem gegeben, das alles „Übrige“ eben als *Mittleres* verstehen konnte, wie man die aus *accentus acutus* und *gravis* zusammengesetzte *περισπωμένη* ja auch als *προσῳδία μέση* „klassifizieren“ konnte: Die Dominanz des Dreierschematismus kann kaum hoch genug eingeschätzt werden, so daß entsprechende klassifikatorische Nivelierung essentieller Unterschiede der klassifizierten Terme eben durch Systemzwang nicht auszuschließen sind.

dung zweier Bewegungen der Stimme).

Besondere Bedeutung kommt der hier angeführten Textstelle also höchstens deshalb zu, weil sie durch eine neuere Dissertation auffällig inadäquat gedeutet wurde; so emendationsbedürftig auch gewisse Paraphrasen und Deutungen von Stahl sein mögen, s. o., Anm. 62 auf Seite 122, seiner Wertung, daß die sozusagen auf vereinzelte Betrachtung von einzelnen Stellen derartiger Texte leicht die partiell totale Ignoranz der Autoren vergessen lassen kann, ist gerade in Hinblick auf neuere Deutungen beizupflichten, ja es ist eher auffällig, daß diese klaren Warnungen nicht (mehr) beachtet werden, ein klarer Fall von Rückschritt in der Wissenschaft, wie sie für Musikwissenschaft typisch ist, für Altphilologie jedoch nicht vorbildlich sein sollte.

Diese Ignoranz erweist sich besonders deutlich bei der Betrachtung der Diskrepanz zwischen der Angabe von Ganztönen als „Inhalt“ der Oktav und dem dann beim tatsächlichen Lauf durch die Gestirne erreichten sechseinhalb Ganztönen. Eigentlich hat Burkert, s. o., Anm. 557 auf Seite 1276, hierzu alles Notwendige gesagt⁶⁰⁷.

Es ist aber noch eine weitere Deutung möglich, die Plinius auch ohne diese Annahme nicht reinen Unsinn schreiben ließe — man sollte vor allem seine Bewertung des

⁶⁰⁷Daß die musiktheoretische Bildung von Plinius als *non ens* diesen Namen nicht verdient, ist zu erwarten; zu fragen wäre aber doch, ob seine Behauptung, daß *septem tonis ... diapason* bestehe, ein so hochgradiger Unsinn ist, wie dies bei der Voraussetzung einer terminologisch korrekten Verwendung des Wortes *tonus/Ganzton* unabdingbar ist. Zu fragen wäre z. B., ob Plinius überhaupt terminologisch inhaltlich *Ganztonintervall* von *Ton* unterscheiden kann, d. h. ob ihm dieser Unterschied überhaupt bewußt sein kann, bzw. eher, ob ihn ein solcher Unterschied überhaupt interessiert haben könnte: Für den musiktheoretisch einigermaßen Gebildeten erscheint ein entsprechendes Nichtwissen als absurd, nur wäre zu beachten, daß an der bereits zitierten Stelle Cleonides ausdrücklich formuliert, *Τόνοϛ δὲ λέγεται τετραχῶϛ: καὶ γὰρ ὡϛ φθόγγοϛ καὶ ὡϛ διάστημα καὶ ὡϛ τόποϛ φωνῆϛ καὶ ὡϛ τάσιϛ.*, daß also das Wort *tonus* vier Bedeutungen hat, Einzelton, Intervall, Transpositionsskala und Lage. Warum sollte nun Plinius nicht einfach die erste Bedeutung angenommen haben; dann sind die Möglichkeiten, daß er irgendwo von sieben Einheiten in der Oktav gehört hat, etwa über die Geschichte der Saitenzahlvermehrung oder über die *ἑπτατόνοϛ φόρμιγξ* (anschließend bei Cleonides), ausreichend vielfältig für die Annahme, er habe von einem Zusammenhang von etwas wie *septem discrimina vocum* und der Oktav gelesen (ohne inhaltlich etwas davon verstehen zu wollen), vgl. Burkert, *ib.*, S. 34.

Sache am Schluß seines kurzen Kapitelchens beachten, *Nat. hist.* I, 20:

Sed Pythagoras interdum et musica ratione appellat tonum quantum absit a terra luna, ab ea ad Mercurium dimidium spatii, et ab eo ad Veneris, a quo ad solem sescuplum, a sole ad Martem tonum [i. e. quantum ad lunam a terra], a eo ad Iovem dimidium et ab eo ad Saturni, et inde sescuplum ad signiferum, ita septem tonis effici quam διὰ πᾶσῶν ἄρμονίᾳ Δίος vocant, hoc est universitatem concentus, in ea Saturnum Dorio moveri phtongo, Iovem Phrygio et in reliquis similia, iucunda magis quam necessaria subtilitate.

Schon die Ausdrucksweise *dimidium spatii* weist nicht gerade darauf, daß Plinius an korrekter Terminologie für *Halbton* interessiert gewesen sein könnte. Die Formulierung enthält weitere Auffälligkeiten: Der Saturn bewegt sich nicht etwa im *Torio tono*, sondern, ausgerechnet, *in Dorio phtongo*: Daß es das nicht gibt, sagt die Musiktheorie eindeutig, sodaß neben der Annahme eines durch grundsätzliches Desinteresse an genauer Terminologie auch noch denkbar wäre, daß, bei wem auch immer, *tonus* mit *phtongus* vertauscht worden sind, denn *septem phtongi* in der Oktav ist eine sinnvolle, d. h. mit der Theorie kompatible Formulierung. Wie der Schlußsatz zeigt, der Plinius' Wissenschaftlichkeit in sehr gutem Licht erscheinen läßt, bewertet er das Pythagoräische Modell als unterhaltsame, nicht aber für Erkenntnis notwendige Feinsinnigkeit — dieses Urteil sagt über das Interesse von Plinius an korrekter Terminologie eigentlich von vornherein alles aus.

Eine nützliche Tabelle findet sich bei Shanzer, *ib.*, S. 91, aus der man die Erkenntnis von Burkert, *s. o.*, 557 auf Seite 1276, *ib.*, S. 38 ff., u. ä., leicht ablesen kann, daß die absurde sphärische Leiter, die von Favonius Eulogius und anderen derartigen Autoren weitergegeben wird, aus dem Mißverständnis abzuleiten ist, daß die einstmals „stumme“ Erde in das System einbezogen worden ist, womit man einen Abstand zu viel eingebracht hatte — immerhin muß man dem Autor dieses Unsinn zugestehen, daß er, im Gegensatz zu Martianus Capella, wenigstens so weit denken konnte, daß man durch Zusammenzählen von Halbönen insgesamt auf die Zahl von sechs Ganztönen kommen muß.

Daß der ganze pseudo-Pythagoräische Unsinn noch unsinniger wird, weil er das additive Modell der Melik von Aristoxenus voraussetzt, hat Burkert ausreichend deutlich gemacht: Die hinsichtlich des antiken Tonsystems absurde skalische Struktur $1, 1/2, 1/2, 1+1/2, 1, 1/2, 1/2, 1/2$ zeigt den Lapsus, der mit der Einbeziehung

der Erde geschehen war, wogegen die korrekte und wohl ursprüngliche Skala mit $0, 1/2, 1/2, 1+1/2, 1, 1/2, 1/2, 1+1/2$ genau zwei disjunkte Tetrachorde aufeinanderfolgen läßt, wie das antike Tonsystem es vorschreibt (sollte das irgendjemand aus Beobachtung von Sternumläufen abgeleitet haben?!): Die Verschlimmbesserer haben davon kein Wissen mehr, wenigstens addieren können sie (noch), wie sie auch verstanden haben, daß zwei Halbtöne ein Ganzton sind — das war schließlich aus der Bezeichnung abzuleiten. Hier ist dem Urteil von Burkert, *ib.*, S. 43, nur zuzustimmen: *Wissenschaftlicher Geist ist in diesem System des Pythagoras nicht zu finden* — hinzufügen muß man: Bei Martianus erst recht nicht.

Wenn nun Martianus zum Abschluß der Wanderung durch die Sphären und ihre Harmonie formuliert (II, 198 seq.):

sicque sex tonorum conscensionibus et stadiorum defecta lassitudine fatigati cum diapason symphoniam quicquid emensi erant adverterent consonare perfectione absolutae modulationis, post labores maximos recreati paululum conquierunt. ...

die Philologie jedoch in den einzelnen Schritten mehr als sechs Ganztöne hat überwinden lassen, besteht kein Grund, daraus zu Textemendationen zu schreiten, vgl. Shanzer, 1.1.2 auf Seite 26, *ib.*, S. 91 ff., oder sonstige Erklärungen zu suchen, es reicht aus, auf den Umstand des reinen Zitierens zu verweisen. Auch von einer Verbesserung *aus musiktheoretischem Wissen gegenüber Plinius* zu sprechen (Burkert, *ib.*, 557 auf Seite 1276, S. 35), fordert zu viel an inhaltlichem Verstehen: Martianus schreibt eine skalische Ordnung der Sphären ab, bzw. fügt diese in seine Bilder ein; dazu übernimmt er die Feststellung, daß es sich um eine Oktav handelt. Daß diese zu sechs Ganztönen bestimmt wird, kann er aus anderen Quellen ablesen. Fraglich wird dadurch nur, ob er, auch noch selbständig, wirklich Plinius benutzt hat. Die Möglichkeit, daß eine andere Anordnung die korrekte skalische Struktur überliefert, die er verwendet, kann nicht ausgeschlossen werden — nur zu einer adäquaten Harmonisierung ist er eben nicht im Stande, sonst hätte er wenigstens merken müssen, daß auch seine Skala, die von der Erde zum Mond einen Ganzton zu setzen scheint, mit der Wirklichkeit der Skala nichts zu tun hat, die unteren Tetrachorde sind konjunkt: *H C D E F G a h c d e f ...*⁶⁰⁸.

⁶⁰⁸Auch insofern ist die Vorstellung einer konjunkten Mese bei Shanzer zumindest rechtfertigungsbedürftig.

Wie schon die „Kollegen“ von Martianus etwa Favonius Eulogius und andere dieser wissenschaftsgeschichtlich kaum anders denn als Zeugnisse eines Verfallsstadiums zu bezeichnenden Autoren zeigen, kümmert sich keiner von ihnen, was bei der von ihnen überlieferten Sphärenskala eigentlich „herauskommt“, welche musikalische Realität das Gebilde eigentlich gehabt haben sollte — einfach, weil der Zwang wissenschaftlichen Denkens, das zur Harmonisierung der Strukturen führen müßte, restlos fehlt, es wird abgeschrieben. Wenn Martianus eine andere Skala verwendet, also abschreibt, und dann ebenfalls nicht versucht, die Relation zum *σύστημα ἀμετάβολον* wenigstens herzustellen, folgt in gleicher Weise für ihn, daß er einfach keine Theorie mehr leisten kann; er verwendet für seine Bilder Einzelteile, deren Sinn nur noch formal, etwa durch Abzählen oder Zuordnungen, verständlich ist. Wenn dabei verschiedene Vorgaben Verschiedenes aussagen, wird dies hingenommen. Warum sollte er denn eigentlich die beiden nicht zusammenpassenden Zahlen harmonisieren, sie stehen doch jeweils in Verbindung mit den jeweils zitierten oder exzerpierten Stellen, nicht in einem einheitlichen, als Einheit zu kompilierenden Gesamtzusammenhang.

So natürlich nun auch die Darstellung der skalischen Folge der sphärischen Klänge bzw. Töne als nach oben zu durchschreitender Weg für den modernen Leser erscheinen mag, die Folgerung, daß Martianus damit konkret eine raumanalog-skalische Vorstellung melischer Abläufe verbunden habe, daß sein Bild Ausdruck einer solchen geistigen Repräsentation des Tonsystems gewesen sein könnte, ist deshalb äußerst unwahrscheinlich. Martianus bringt eine Folge von Intervallen zwischen Stationen in ein Bild eines Weges ein bzw. erfindet auf Grund einer solchen Vorgabe. Raumanalog ist die Richtung, die war in dem pseudopythagoräischen System vorgegeben. Das Durchschreiten der Wege zwischen den Sphären nach oben ist ebenfalls Folge eines entsprechenden Weltmodells. Daß Martianus nun aber konkret den — für den musiktheoretisch einigermaßen Gebildeten trivialen — Bezug zum *σύστημα* der Oktav mit der *μέση* in der Mitte herstellen würde, ist nicht nachweisbar, ja auf Grund des Gesagten auszuschließen. So trivial dieser Schritt auch zu sein scheint, Martianus Capella versucht gerade nicht, eine Harmonisierung herzustellen, er übernimmt, wie dies auch Burkert, *ib.*, angemessen formuliert, Versatzstücke, deren gegenseitiger Bezug ausschließlich in gleichen Begriffen besteht. Jede bei der Lektüre hergestellte Harmonisierung ist daher ein Anachronismus: Zu fragen ist doch, was macht er mit diesen Versatzstücken? Die Antwort ist eben, er

stellt sie nebeneinander, ohne die eigentliche Bedeutung verstanden zu haben.

Auch die Frage nach Zeugnissen eigenen, sachbezogenen Denkens in den so modern erscheinenden Stellen, die raumanaloge Strukturen zu beinhalten scheinen, ist negativ zu beantworten: Martianus drückt keine eigenen Vorstellungen in Bildern aus, da er die bezogenen Strukturen wie die skalische Aufteilung der Oktav nicht konkret verstanden hat und auch nicht zu verstehen sucht. Die „philosophische“ Aussage ist wesentlich, die Teilstücke aus der Theorie geben Anlaß für die Ausgestaltung von Bildern, sind quasi mystischer Schmuck, dessen Unverständlichkeit in Hinblick auf konkrete Sachverhalte der Theorie seinen Reiz noch zu steigern scheint.

Anders ist eben nicht zu erklären, daß Martianus nicht wenigstens bei der krasen Diskrepanz der Zahl von Schritten bzw. Intervallen, die bei einem Aufstieg durch die *orbes* zu durchschreiten sind, auch nur einen Hinweis auf den Versuch einer Harmonisierung gibt. Die kompilierten Teile werden parataktisch gereiht, als Schmuckstück an seinem passenden Ort, wobei dieses „Passen“ durch einfache, formale Assoziationen oder gleiche Termini begründet ist. Auch die angesprochenen Stellen aus der Schrift von Martianus Capella sind ein klares Zeugnis für einen totalen Verfall musiktheoretischen Wissens, dessen Begriffe und partiell damit zusammenhängende Strukturen zu reinen Formulierungen ohne konkreten Bezug geworden sind — daß dies nicht unausweislich (mit Wittgenstein) der Fall war, beweist die Schrift von Boethius, der schließlich wie auch Cassiodor beweist, daß ältere Quellschriften noch vorhanden waren; nur, wenn niemand davon wissen will oder gar die Aussagen überprüft, bleiben solche Quellen und Möglichkeiten tot.

2.14 Die Akzentzeichen in der Darstellung von Martian und eine neuere Rezeption der Definition Martians

Wie bereits angesprochen drückt sich die Raumanalogie in der geistigen Repräsentation melischer Abläufe bzw. Gestalten in der Antike am deutlichsten in der Bewegungstheorie von Aristoxenus und dem daraus erwachsenen, natürlich hinsichtlich dieser Theorie radikal vereinfachten System der melischen Akzentzeichen und ihres Bezeichneten aus. Auch hier kann man also fragen, ob und wieweit Martianus

in seiner Darstellung dieser Zeichen — natürlich innerhalb der *ars grammatica* — dieses Merkmal nutzt, weshalb hier kurz auch auf dieses Gebiet einzugehen ist.

Martianus Capella selbst hat einige Schwierigkeiten, den „rund“ gewordenen Zirkumflex, d. h. das entsprechende Zeichen, zu beschreiben, 273, *acutus accentus notatur virgula a sinistra parte in dexteram ascendente I, gravis autem a sinistra ad dexteram descendens ...*

Inflexi signum est sigma super ipsas litteras deversum. ...accentus partim fastigia vocamus, quod litterarum capitibus apponantur, partim cacumina, tonos vel sonos, Graeci prosodias.

Selbst ein so einfallsreicher Anwender aller möglichen Zeichentheorien wie L. Treitler wird nicht auf den Einfall kommen wollen, daß Martianus mit seiner Beschreibung des letzten, zusammengesetzten Zeichens, also des Zirkumflexes eine völlig andere Art von Zeichengebung meinen könnte: Die Schreibung als „verkehrtes“ rundes Sigma bzw. *C* — ein Bezug zu den Notenzeichen (vgl. Pöhlmann, *Denkmäler*, S. 144, Nr. 28, 29, 30) besteht natürlich nicht — ergibt sich ganz einfach als Folge der Schreibung, die eine Rundung angenehmer fand als eine Spitze, zusammengesetzt als *virga* nach oben und *virga* nach unten ist auch dieser „runde“ Zirkumflex, wie ein einfacher Blick auf das Bezeichnete erläutern kann, auch wenn dies aus Mangel an Kenntnissen antiker Texte Vertretern der „Schule“ von Treitler verborgen bleiben muß, vgl. etwa Verf., *Otfrid*, S. 36 ff.

Daß Martianus hier ausschließlich die Zeichen beschreibt, die graphischen Formen der *fastigia* bzw. der anderen beiden Akzente, zeigt der Kontext. Dabei wird allerdings wie zu erwarten nicht klar zwischen Zeichen und Bezeichnetem unterschieden: Wenn von *modulatio ex fastigiis vocum gravitateque componitur* gesprochen wird, bedeutet *fastigium* dasselbe wie *Tonhöhe*, die Bezeichnung des Inhalts als *de fastigio ... qui locus apud Graecos περί προσοδίας appellatur*, weist auf die Bedeutung *accentus*, wovon es aber drei gibt, und schließlich 273, *accentus partim fastigia vocamus, quod litterarum capitibus apponantur*, benennt mit *fastigium* das jeweilige graphische Zeichen (was mit Varros Wortgebrauch übereinstimmt). Das Gemeinte wird aber immer aus dem Zusammenhang klar, nur Martians Terminologie nicht imstande.

In den Beschreibungen der Zeichen hätte die neuere Neumenforschung also ganz leicht das Vorbild der runden oder auch eckigen Schreibung des Torculus finden

können, der dann wieder — je nach Einbindung rhythmischer Bedeutungen — den Porrectus und andere Kompositneumen bestimmen konnte. Das von Verf., *Otfrid*, längst erledigte Problem der „Dreitönigkeit“ des paläofränkischen runden Torculus bzw. der entsprechenden, scheinbar als *clivis* erscheinenden Zeichens, das graphisch und vom Bezeichneten her identisch mit der *flexa* der Grammatik ist, z. B. hätte wenigstens durch Beachtung der Quellen auch amerikanischen Fachvertretern auffallen können und müssen, wenn schon deutsche Fachliteratur nicht zur Kenntnis genommen wird (vgl. dazu auch Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 819 ff.).

Auch eine jüngere Ausführung von Ch. M. Atkinson über dieses Thema, eine Sammlung von letztlich eben hinsichtlich der Erfindung der westlichen Neumen doch sehr wenig aussagekräftigen Kommentarstellen bzw. Glossen⁶⁰⁹ zu den betreffenden

⁶⁰⁹ **Antike Theorie und Neumenschrift, ein Kontrast** Zu beachten wäre auch, daß die Glossen wahrscheinlich insgesamt zu spät liegen, um die Erfindung der Neumenschrift widerspiegeln zu können — sie lassen nur erkennen, entweder daß die Neumen bereits geläufig waren, oder es besteht kein Bezug. Die Frage, warum diese musikhistorisch so wesentliche Erfindung keine literarischen Spuren hinterlassen zu haben scheint, liegt wohl daran, daß *Musik* zur Zeit der Erfindung der Neumenschrift noch nicht — wieder — als Objekt von literarischer Arbeit verstanden worden ist, also vor der Zeit von Aurelian und einer inhaltlichen Rezeption der Aussagen von Boethius — die betreffenden antiken Schriften konnten aber allein das Fachgebiet der *ars musica* als solches übermitteln, nicht aber dessen Anwendung auf den Choral: Hier liegt ein zweiter, gesondert zu beachtender Faktor der musikalischen Wertungsgeschichte vor; selbst die Rezeption der Schrift von Boethius mußte nicht zu einer Anwendung im Sinne von Aurelian — als Programm — oder Hucbald führen! Dazu mußte, und das hat Aurelian ganz selbstverständlich geleistet, der Choral und seine Praxis (doch, das muß man unterscheiden) als Teil der *ars musica* verstanden worden sein; eine Begründung dafür wird man aber in keiner betreffenden spätantiken Schrift finden können. Daß es sich bei der Erfindung der Neumenschrift um eine *Erfindung* — oder *Neuerfindung* nach formalem byzantinischem Einfluß — handeln könnte, daß man so qualifizieren muß, ist eine einsichtige Qualifikation, wenn man beachtet, daß die (melischen) Akzente zwar eine direkte Beziehung zu Musik bzw. Melik in musiktheoretischer, nämlich Aristoxenischer Darstellung hatten, was auch weitergegeben wird, daß aber die Idee zur Verwendung dieser speziellen Zeichen zur Wiedergabe nun spezifisch musikalischer Melodik keineswegs zwingend ist, ja daß sie in eindeutigen Gegensatz zur theoretischen Grundlage steht:

Die in den melischen Akzentzeichen reduzierte und silbisch segmentierte Vorstellung einer *κίνησις φωνῆς συνεχῆς*, *vox continua* steht ja in Opposition zur *κίνησις φωνῆς διαστηματική*

Äußerungen von Martian u. a. läßt keine ausreichende Klarheit über die eigentliche Geschichte der Zeichen und ihre letztlich zwangsläufig musikalischen, melischen Bedeutungstradition erkennen.

Atkinson, *Glosses on Music and Grammar and the Advent of Music Writing in the West* — was angesichts der antiken Notenschrift und der Weitergabe ihres Prinzips durch Boethius ein nicht ganz passender Titel ist —, in *Western Plainchant in the First Millenium* ed. by S. Gallagher et al., 2003, S. 199 ff., erschließt nun z. B. aus der Bemerkung Martians, 273, hinsichtlich der Möglichkeit eines Auftretens aller drei Akzentarten in einem Wort ganz neue Entwicklungen offenbar hinsichtlich des Gebrauchs und Sinns dieser Zeichen — die, es sei betont, inhaltlich ganz anders zu interpretieren sind als die letztlich absonderlichen Regeln des post Hero-

der Musik! Und daß die Sänger des Chorals nicht „durchheulend“ (vgl. eine andere, aus der Tradition von Georgiades/v. Ficker stammende Vorstellung, in Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 135 ff.: hier fällt nur die Qualifikation *un- ausrottbar* ein), sondern musikalisch — im Sinne der entsprechenden Stimmbewegung im Modell von Aristoxenus — gesungen haben, darf man wohl annehmen, z. B. nahegelegt durch die offenbar selbstverständliche Anwendung der antiken Musiktheorie, die ja den Ton als Element kennt — sobald man Boethius hier verstanden hatte (dazu muß man noch nicht die gesamte antike Systematik der Melik verstanden haben).

Eine Verwendung der Akzentzeichen zur Notation von Musik widerspricht damit auch den Vorgaben von Boethius, der sehr klar den Unterschied aussagt, und die musikalische Notation ja auch ebenso klar angibt, als Notation von Tönen. Das heißt, daß die Erfindung der Neumenschrift aus den melischen Akzentzeichen nicht einfach nur eine Weiterführung antiker Vorgabe, sondern auch eine Veränderung des Sinnes der Zeichensystematik in Kontrast zur antiken Theorie darstellt!

Man wird also, was keine große Erkenntnis darstellt, schließen können, daß die Neumenschrift erfunden wurde — vielleicht ja aus Byzantinischen Hinweisen — vor einer Rezeption des Sinnes antiker Musiktheorie, also von Boethius, obwohl diese Erfindung auf antiker Vorgabe beruht! Und man wird eine gewisse Naivität bei der Erfindung nicht ausschließen können: Wie die ältesten Zeugnisse nahelegen können, ist die Hypothese, daß die Zeichen im poetischen Unterricht, im Unterricht in Metrik und eventuellem gesanglichen Vortrag bzw. Lernen von Versmaßen eine musikalische Bedeutung erhalten haben, nicht von vornherein als Unsinn anzusehen — es bleibt auch dann noch ein weiterer Schritt, nämlich der zur Übertragung auf liturgische Melodien und überhaupt dem Willen einer Notation solcher Musik; alles wertungsgeschichtlich ebensowenig trivial wie die Aufstellung eines „Dogmas“ von acht Tonarten bzw. Melodieklassen.

dianischen, Byzantinischen Akzentsystems (was z. B. Willamowitz davon gehalten hat, sollte man beachten)!

Abgesehen davon, daß die Vorstellung, Martian habe inhaltlich bzw. wissenschaftlich irgendwie etwas Neues sagen können, von vornherein unhaltbar ist, erweist sich Atkinsons Folgerung als Folge mangelnder Vertrautheit mit dem Wesen der melischen Akzente und der Funktion überhaupt des Wortakzents. Um was geht es? Nun, Martian erklärt an der betreffenden Stelle, nach den Ausführungen zu den *fastigia* und der „Etymologie“ dieses Wortes daß es auch Wörter gäbe, in denen alle drei Akzente zusammen auftreten können: *Sciendum etiam uni vocabulo accidere omnes tres accentus posse, ut est Árgilêtùm*; eine ohne nähere Erklärung völlig unsinnige Behauptung. Atkinson sieht darin einen ganz wesentlichen Entwicklungsschritt, merkwürdigerweise, speziell gegenüber Donats klarer Feststellung, daß *Gravis poni in eadem dictione vel cum acuto vel cum circumflexo potest, et hoc illi non est communis cum ceteris ...*, s. *Glosses on Music and Grammar and the Advent of Music Writing in the West*, S. 201 und S. 206: Dem *accentus gravis* ist eine Eigenschaft eigen, die die beiden anderen Akzente nicht haben, nämlich jeweils in einem Wort zusammen mit einem der beiden anderen Akzenten auftreten zu können — eine etwas aufwendig umständlich formulierte Trivialität, die nicht die melische Natur von Akzenten, sondern ausschließlich die Natur des Lateinischen wie des Griechischen, des Deutschen und Englischen Wortakzents — da meist als Druckakzent, aber mit gleicher Funktion wie der Griechische melische Akzent — betrifft bzw. auf ihr gründet: Den Betonungsakzent gibt es in jedem Wort nur einmal, die Unbetonungsakzente aber so viele, wie es unbetonte Silben im betreffenden Wort hat; das sagt auch Dionys v. Halikarnaß, in *De comp. verb.*, ed. Usener-Radermacher, S. 41, 9: ... καὶ ταῖς δισυλλάβοις οὐδὲν τὸ διὰ μέσου ξωρίον βαρύτητος τε καὶ ὀξύτητος· ταῖς δὲ πολυσυλλάβοις, ἥλικαι ποτ' ἄν ᾧσιν, ἢ τὸν ὀξὺν τόνον ἔχουσα μία ἐν πολλαῖς ταῖς ἄλλαις βαρεῖαις ἔνεστιν. ... Die triviale Aussage lautet, daß zweisilbige Wörter tiefen und hohen Akzent haben, die mehrsilbigen aber dadurch charakterisiert sind, daß nur eine Silbe den Akzent, d. h. sein Zeichen, die melodische Hochlage bzw. das melodische *Nach-Oben-Gehen* — die Aristoxenisch korrekte Definition — trägt, alle anderen aber, so viele es auch sein mögen, aber den *accentus gravis* tragen; die Trivialität ist ersichtlich, denn sie beschreibt nur das Phänomen eben des Wortakzents als zusätzliches klangliches Zeichen für die Wort-einheit. Nach Aristoxenus ergibt sich daraus natürlich ein, für die Grammatik aber

weniger wichtiges Problem: Die dem Sprachklang eigene *κίνησις φωνῆς συνεχῆς* ist ihrer Bezeichnung nach dadurch gekennzeichnet, daß sie nur in Bewegung ist, nie stehenbleibt — was passiert hier also bei den vielen Nichtakzentsilben? Gehen die immer tiefer, oder bleiben sie doch *ἐπὶ μίαν τάσιν* stehen? Ob Aristoxenus selbst diese Problematik seines Modells gesehen und darauf reagiert hat, ist nicht mehr rekonstruierbar; für die Grammatiker waren natürlich solche Probleme irrelevant, sie benötigten eine zweiteilige Opposition, *Betont/Unbetont*, die dann eben raum-analog das melische Bezeichnete der melischen Akzentzeichen und deren graphische Gestalt bestimmt hat.

Zunächst ist also zu fragen, ob hier wirklich ein wesentlicher, ja überhaupt ein Unterschied der Aussagen von Martian und Donat, bzw. irgendeinem der anderen Grammatiker, die die Lehre von den *τόνοι* etc. ausreichend ausführlich behandeln, vorliegen kann: Donat stellt klar, wenn auch in der Formulierung wie gesagt etwas umständlich bzw. formalistisch, fest, daß nur der *accentus gravis* in jeweils einem Wort mit einem der beiden anderen Akzente zusammen auftreten kann, diese können — so ist der Satz zu deuten — nicht in einem Wort zusammen auftreten. Nun, Donat geht es, wie allen Lateinischen Grammatikern wesentlich um das, was man mit *Pänultimaregel* umschreiben kann, um die Relation zwischen metrischer Prosodie und Lage des Wortakzents; der ist für die Grammatik interessant, ja vielleicht nicht einmal der Akzent selbst, was seine Natur, seine klanglichen Merkmale anbelangt, sondern seine Lage im Wort, denn das festzulegen ist Aufgabe der Grammatik, wie schon Augustin an bekannter Stelle in *De musica* formuliert. Die Frage, die die Grammatik zu beantworten hat, lautet also: *Wie, d. h. auf welcher Silbe des Wortes betone ich das Wort argiletum?*

Die entsprechenden Ausführungen beruhen auf einer Eigenschaft der indogermanischen und auch semitischen Sprachen: Jedes Wort hat einen Wortakzent (abgesehen von Enklitika etc., die mit einem vorangehenden Wort eine eigene, neue Worteinheit bilden können). Das normale Wort, vor allem in der Lateinischen Sprache, die sich nicht der Zusammensetzung wie Deutsch und Griechisch bedient, hat einen einzigen Wortakzent; dessen Lage hängt von der metrischen Prosodie ab, ist also im Gegensatz zum Russischen recht leicht zu erlernen.

Diese sprachklangliche Gegebenheit und die Theorie der sprachklanglichen Melodik bedingt nichts anderes, als daß alle nicht betonten Silben eben nicht betonte

Silben sind, d. h. nach der Theorie der melodischen Natur des Akzents eben *graves*, tiefe Silbenklänge (bzw. nach unten gehende Melodik) aufweisen, zeichenmäßig also durch *accentus gravis* zu notieren sind. Damit ist die Feststellung sozusagen einer Verträglichkeit des *gravis* — strikt alternativ — mit den beiden anderen Akzenten in jeweils einem Wort trivial: Jedes mehrsilbige Wort hat eben einen Akzent, und je nach Anzahl der Silben, viele *graves* bzw. mit *gravis* zu bezeichnende Nichtbetonungen. Und der „Sonderfall“ der *περισπωμένη* bedeutet nichts anderes, als daß auf e i n e r, langen Silbe der Akzent und anschließend der Nichtakzent liegen muß, was man graphisch sozusagen direkt beim Buchstaben/Phonem $\tilde{\omega}$ sehen kann: Erster Teil, erste Quasisilbe, erstes *o*, nach oben, zweiter Teil, zweites „kleines“ *o*, nach unten.

Also, *βασιλεῖα* und *βασίλεια* sind durch die Lage des Akzents semantisch unterschieden; man kann sie auch notieren durch *βᾶσίλεια* bzw. *βᾶσιλειᾶ* o. ä. Wie das? Nun ganz einfach, wie in Jammers' *Tafeln zur Neumenschrift* ganz zu Anfang zu finden (vgl. Anm. 33 auf Seite 1415): Natürlich kann man die Stelle des Akzents auch dadurch angeben, daß man nur die Nichtbetonungen, durch *graves*, durch Häufung von *βαρεῖαι* notiert — ob man nur die betonte Silbe oder (nur) die unbetonten Silben (vor ihr) angibt, das ist zeichenmäßig äquivalent⁶¹⁰.

Grundlage dieser Möglichkeit ist aber die Vereinfachung der Theorie über die Melik des Sprachklangs von Aristoxenus — die Grammatik ist natürlich nicht interessiert⁶¹¹, wie diese Melodik wirklich verläuft, ob z. B. alle unbetonten Silben

⁶¹⁰Dabei ist natürlich aus ökonomischen Gründen eine Häufung n a c h der betonten Silbe durch weitere Häufung von *βαρεῖαι* überflüssig: Man liest von vorn, so lang, bis die unbetonten Silben aufhören — danach folgt der Akzent, und danach wieder kann es eben keinen Akzent geben. Trivial, nicht wahr!

⁶¹¹Leider formuliert Dionys von Halikarnass an der betreffenden Stelle nicht gerade klar; klar ist aber, daß die Betrachtung der Sprachmelodie, die für die Griechische Sprache ja bedeutsam gewesen sein muß, nicht als wesentliche Aufgabe der Grammatik verstanden wurden, sonst hätte auch die Lateinische Grammatik sehr viel deutlicher formulieren können und müssen, daß der Lateinische Wortakzent mit der Griechischen Lehre nicht ganz kompatibel ist. Statt dessen, statt einer fruchtbaren Auseinandersetzung mit der Griechischen Tradition wird die verkürzte Theorie von Aristoxenus, der die Theorie der Akzente zugrunde liegt, fast unverändert weitergegeben. Glücklicher Weise, weil damit, wie bereits an anderer Stelle gesagt, ein Zeichensystem und sein Bezeichnetes, Zeichen für melische Bewegungsrichtung, sozusagen arbeitslos waren und damit für neue Aufgaben, für ein neues

gleich tief vorgetragen werden, oder wie die nach Aristoxenus *κίνησις φωνῆς συνεχῆς*, der *motus vocis continuus*, wirklich verläuft, das interessiert keinen der durch seine Schriften bekannt gewordenen Grammatiker, da reicht eben die Unterscheidung zwischen *betont* — *unbetont*. Von der musikalischen Theorie her bleibt in der grammatischen Lehre von den *toni/τόνοι* nur noch einmal die Erklärung, daß jede Silbe einen *τόνος* aufweist, ob betont oder unbetont — unbetonte Silben haben natürlich nicht etwa keinen *τόνος/tonus*, sondern „nur“ einen tieferen⁶¹², zum

Gemeintes verfügbar waren — für die Theorie der Grammatik war die Griechische Theorie der Akzente in Karolingischer Zeit nun wirklich nicht mehr brauchbar: Ihre „Entfernung“ aus der Lehre der Grammatik konnte keine Lücke erzeugen.

Natürlich darf und muß man annehmen, daß die Griechische Sprache zur Zeit der Formulierung der Theorie über die beiden Arten der Stimmbewegung, die im Sprachklang und die in der Musik, also zur Zeit von Aristoxenus den Wortakzent wesentlich durch das melische Merkmal der höheren Frequenz bestimmt war. Daß dies später nicht mehr galt, daß sich somit wohl schon bestehende Faktoren des erhöhten Schalldrucks durchgesetzt haben, kann ja auch als Grundlage der von der Theorie her absurden Systematik der heute noch gebräuchlichen Akzentzeichen für die (Alt)Griechische Sprache angesehen werden: Welcher auch nur einigermaßen bei Sinnen seiende Phonetiker hätte eine den Akzent tragende Silbe mit einer *προσῳδία βαρεῖα* versehen können, nur weil ein Wort folgt? Eine betonte Silbe kann ja nach der alten Theorie melisch nur nach oben gehen. Mit einem alleinigen Verständnis der Akzente durch den Faktor *Schalldruck* und dem Verständnis eines entsprechenden Zusatzzeichens als Hinweis auf diesen Druckakzent bestand für die *gravis* keine Notwendigkeit mehr — hier ist die Opposition sozusagen privativ, Betonung – keine Betonung; das ist keine Äquivalenz wie *tief/hoch* in der Melik! Nur die Rolle des *accentus circumflexus* konnte weiterwirken, als Zeichen eben für einen „langen“ Akzent, also semantisch auch verändert. Diese Traditionsveränderungen der Akzentsetzung muß man beachten: Die ursprüngliche Theorie, die die Lateinischen Grammatiker, wenn sie darauf eingehen, getreu weiterreichen, ist melodischer Natur, das Bezeichnete der Zeichen ist die Melik, das Gemeinte, wie angezeigt, ist die Kennzeichnung der Lage des Wortakzents.

⁶¹²Daß in der Neumenschrift „dann“ jede Silbe Zeichen für das auf ihr stattfindende Segment der Melodie bekommt, ist also, entgegen der Vorstellung von Atkinson, gerade keine Neuerung (vgl. auch o. Anm. 32 auf Seite 1414: Eine bestimmte melische Eigenschaft hat jede Silbe, denn die *κίνησις φωνῆς συνεχῆς* kann, übrigens ausdrücklich in der Definition, weitergegeben durch Boethius, erst dann aufhören, wenn der Satz zuende ist, also bei einer Atempause (wie auch immer man diese Vorgabe konkretisieren will — das Modell ist keineswegs notwendig natürlich!). Die Silbensegmentierung der Melik — in Melismen Gruppen von, um den Terminus von E. Jammers aufzugreifen, Quasisilben — stammt genuin aus der

anderen daß eine betonte lange, also sozusagen doppelte Silbe, wie Silben mit $\sigma\lambda\omega$, eben zwangsläufig (wenn betont!) zu Anfang eine Betonung, zum Schluß, der zweite Silbenteil, eine Nichtbetonung hat.

Daraus resultiert die Ligatur der beiden gerichteten Strichlein, gern als Bogen notiert (was leichter zu schreiben war, mit bestimmten Federn) — natürlich kann man fragen, warum bei betonten langen Silben denn immer nur die erste Hälfte den Akzent tragen soll, warum also keine sozusagen auftaktigen Betonungen langer Silben möglich sind, also melisch das Bezeichnete eines *porrectus* vorliegt. Ob das in der Natur des altgriechischen Wortakzents so gegeben ist, oder ob hier eine Setzung der oder durch Theorie vorliegt, ist wohl nicht zu entscheiden, ist hier aber auch ohne Interesse.

Insofern also sagt Donat die Selbstverständlichkeit der Eigenschaft des lateinischen Wortakzents in der Sprache der rudimentären Aristoxenischen Theorie der Sprachmelodik, jedes Wort hat nur einen Akzent (*Akzent* hier natürlich im modernen Sinne verstanden!), also nur eine Wortbetonung. Das heißt aber, die Idee, daß jede Silbe eigentlich das ihr zugehörige melische Zeichen, das Zeichen ihres jeweiligen $\tauόνος$ tragen kann, daß jede Silbe eine melische Natur hat, ist Teil dieser Theorie, und muß natürlich nicht erst für die Erfindung der Neumenschrift entwickelt werden: Jede Silbe hat ihren $\tauόνος$ /*tonus*.

Und was sagt nun Martian? Nun der scheint eine Ausnahme anzuführen, ein Wort, das alle drei Akzentarten aufweist. Ist das wirklich ein Unterschied zur Aussage von Donat? Nun, fragen wir einmal Priscian, der am Beispiel von Vergil zunächst die Trennung von eigentlich eine Worteinheit bildenden Wörtern erläutert,

Vorlage der melischen Akzentzeichen der Grammatik — daher rührt auch der Mangel dieser Notation, daß zunächst das melische Geschehen zwischen zwei Silben, also der Abstand, in den Neumen nicht bezeichnet werden kann: Der Aufstieg um eine Sekund — rational formuliert — auf einer Silbe wird durch einen *pes* adäquat wiedergegeben, der Aufstieg um eine Sekund zwischen zwei Silben kann durch Neumen nicht wiedergegeben werden, vor allem St. Gallen muß zu entsprechenden Angaben *Romanus*-Buchstaben verwenden: Das ist keine Selbstverständlichkeit oder nicht reflexionswerte Trivialität, sondern Erbe der grammatischen Nutzung der Akzentzeichen, ob melisch oder metrisch.

In der Entwicklung zu diastematischen Neumen war also auch eine Überwindung dieser silbischen Beschränkung notwendig, was ja auch geschieht: Auf dem Liniensystem sind alle Intervalle erkennbar, ob zwischen zwei Silben oder auf einer Silbe.

Inst. XVII, 9, Keil, *GL II*, S. 113, 9, um dann auf das Umgekehrte zu verweisen, die Zusammenfügung von zwei eigentlich getrennten Wörtern: ... *septem subiecta trioni. Pro 'septemtrioni subiecta'. Etiam divisa possunt coniungi ut 'malefida, argiletum, huiusmodi, malesana'*. Also, es gibt eben auch das Gegenteil, daß nämlich eigentlich getrennte Wörter zusammengeschrieben werden. Und als Beispiel dafür wird u. a. *argiletum*, ein Wort, das, wie auch Georges *Ausführliches Wörterbuch* sagt, als aus *letum Argi* zusammengesetzt verstanden wurde: Neu scheint also bei Martianus Capella nicht einmal das Beispiel zu sein, ist es dann der Inhalt der Aussage? Das ist ersichtlich auch nicht der Fall, denn Martian gibt nur an, welches Betonungsschema die beiden Wörter unzusammengesetzt besitzen.

Damit aber wird die Formulierung Martians zur Trivialität, zu einer, für ihn wieder typisch unklar reduzierten Feststellung, daß dieses Wort eigentlich aus zwei Wörtern besteht, zwei Wörter, die natürlich jeweils ihren Akzent besitzen; es handelt sich um einen der im Lateinischen recht seltenen Fälle⁶¹³. Seine Aussage, daß es bestimmte Wörter gäbe, die zwangsläufig zwei Betonungen besitzen, und, im Fall, daß einer davon auf lange Silbe fällt, natürlich Zirkumflex und *accentus acutus*, also alle drei Akzentzeichen angewandt werden müssen, ist natürlich, und hier formuliert Martianus sinngemäß, keine allgemeine Aussage zur Akzentsetzung überhaupt, wie dies Atkinson mißversteht, unverständlicherweise, denn nicht nur liegt ein zusammengesetztes Wort vor, also ein im Lateinischen nicht sehr häufig auftretender Sonderfall, sondern Martian sagt auch klar, daß es sich etwa nicht um alle Wörter handelt, in denen derartige Doppelbetonung begegnet (daß mindestens eine *βαρεῖα* vorliegen muß, ist trivial, man muß kaum weiter darüber nachdenken, wenn man an Wortzusammensetzungen denkt — *etsi* hat nicht etwa zwei Akzente und keine *Bareia*.).

Martian behauptet partiell wieder einmal Unsinn, weil er nicht klar die eigentliche Aussage vermittelt, sondern wie so häufig, nur ein partielles Merkmal heranzieht, wichtige andere Kriterien aber einfache ausläßt. Man kann und braucht also im Gegensatz zu Atkinson aus Martians Aussage keinen wesentlichen Fortschritt zur Neumenschrift herauszulesen, die von Atkinson hergestellte Gegensätzlichkeit

⁶¹³Wogegen man bei *Καλοκαγαθία* oder *Geldüberweisungsformularantrag, Eisenbahnschrankenwärterswitwe* sicher die Frage stellen darf, ob in solchen Wörtern nicht vielleicht mehrere Akzente wirksam sein könnten — nur, hier ist allein die Lateinische Theorie von Bedeutung, so daß auf diese Frage nicht weiter einzugehen ist.

der Aussagen beruht auf Martians Unfähigkeit zur klaren und vollständigen Formulierung und einer Unklarheit über die Natur der Akzentzeichen, ihrer Anwendung in der Grammatik bzw. der prosodischen Bezeichnung von Hss. und einem Fehlen des Wissens über die Natur des Wortakzents als klangliches Zeichen für die Segmentierung einer Worteinheit beim Deuter Atkinson⁶¹⁴.

Die raumanaloge — natürlich im melischen Sinne — Natur der Neumenzeichen steht damit von Anfang an fest: Sie ist Charakteristikum schon der Akzentzeichen der Grammatik und ihres Bezeichneten (das Gemeinte ist natürlich der jeweilige Wortakzent). Der Zusammenhang zwischen Musik, d. h. speziell der Melik als Bezeichnetes der Akzentzeichen konnte vom mittelalterlichen Leser zudem noch ganz klar aus der Einführung zu diesem Thema abgeleitet werden, in 268, wird klar gesagt, daß der *accentus* nach der Meinung einiger, die aber für erwähnenswert gehalten wird, eben *anima vocis et seminarium musices* sei. Auch hier liegt eine Tradition vor; zunächst sei aber zur Abwechslung auf eine neuere Rezeption dieser Aussage Martians hingewiesen⁶¹⁵.

⁶¹⁴Atkinson schreibt, ib., S. 206: *Apart from the presence or absence of the accent signs, however, there is a more substantive feature that distinguishes Martianus' text from that of Donatus. The latter author had stated that the grave accent could be placed in a single word together with one of the other accents, but that it could not appear with both of the others. But after describing the notae for the acute, grave, and 'inflexus' accents ..., Martian states: ... Thus according to Martianus at least the syllabic inflections of a single word could be represented through the use of all three accent signs ... With all three accents over its syllables the word Argiletum thus encapsulates a significant change in the theory of prosodic accents. ...*

Dies ist gerade nicht der Fall, Atkinson hat die generelle Theorie und den speziellen Fall eines zusammengesetzten Wortes nicht verstanden; man muß die Sonderrolle des Beispiels beachten; und daß die Natur des Lateinischen wie Griechischen einheitlichen Wortes kein Nebeneinander von ὄξεῖα und περισπωμένη kennen kann, nun das war auch Martian bekannt, denn er hat ja Latein gelernt. Anders ist dies bei einer Zusammensetzung von Wörtern. Nur hat Martian das aus seiner Quelle nur unvollständig übernommen, weil er wieder nur völlig formalistisch vorgeht, und die Natur des Beispielwortes nicht zuerst klärend mitteilt; vielleicht ja auch, weil dies für ihn trivial war. Priscian klärt ja klar darüber auf.

⁶¹⁵Für die Geschichte der Neumenschrift bedauerlich ist, daß wenigstens in den Ausgaben von C. E. Lutz die Kommentare von Johannes Scottus und Remy gerade hier eine Lücke, von etwa 14 Seiten der Ausgabe von Dick, aufweisen. Ein inhaltlicher Grund für eine solche Unterbrechung des Kommentars ist nicht zu erkennen.

Es ist nämlich unterhaltsam zu sehen, daß Diderot für seine Ausfüllung der ästhetischen Nachahmungstheorie ausgerechnet Martianus Capella als Zeuge anführt, nämlich die eben zitierte Stelle, an der Martianus, 268, feststellt, daß nach der Meinung einiger der *accentus anima vocis et seminarium musices* sei, *quod omnis modulatio ex fastigiis vocum gravitateque componitur, ideoque accentus quasi adcantus dictus est*. Weil jede Musik aus Höhe und Tiefe der Töne besteht, die Grundelemente der griechischen Akzenttheorie aber als Merkmal der sprachklanglichen Wirklichkeit eben Höhe und Tiefe von *voces* setzt, ist die Folgerung naheliegend, ja geradezu zwingend. Daß von hier der Weg zu einer essentiell musikalischen Verwendung dieser Akzentzeichen ebenso zwangsläufig war — wenn man die antike Notation nicht mehr kannte —, kann höchstens L. Treitler und seinen Epigonen verborgen bleiben.

Diderot — *Rameaus Neffe*, hier nach Goethes Übersetzung zitiert —, der an solchen Fragen erwartungsgemäß nicht interessiert ist, stellt die Forderung auf, daß jede Kunst nachahmt, was auf die Musik spezifiziert zur Frage führt:

ICH. Alles Nachgeahmte hat sein Muster in der Natur. Was ist das Muster des Tonkünstlers, wenn er einen Gesang hervorbringt?

ER. Warum nehmt Ihr die Sache nicht höher? Was ist denn ein Gesang?

ICH. Gesteh' ich Euch, diese Frage geht über meine Kräfte. ...

ER. Der Gesang ist eine Nachahmung durch Töne einer durch Kunst erfundenen oder, wenn es Euch beliebt, durch Natur eingegebenen Tonleiter ... Nun, auf Eure Frage zu kommen: was ist das Muster des Musikers oder des Gesanges? es ist die Deklamation, wenn das Muster lebendig und empfindend ist; ... Man muß die Deklamation wie eine Linie ansehen, und den Gesang wie eine andre Linie, die sich um die erste herschlängelt. ...

und es ist nichts Wahres als folgende Stelle, die ich irgendwo gelesen habe: Musices seminarium accentus, der Akzent ist die Pflanzschule der Melodie. ...

Natürlich meint das die Formulierung von Martianus nicht; die Möglichkeit, sie zu dem Zweck des Nachweises, daß die Musik ihren Sinn aus der Nachahmung der phonetischen Seite der sprachlichen Leistungsebene der Kundgabe bezieht, kann sich

aber aufdrängen: Musik ist nichts anderes als die Nachahmung der entsprechenden Satzmodulationen etc. einer ausdrucksvollen Aussprache in den reinen Tönen der Tonleiter. Die Formulierung bei Martianus meint natürlich nur die Tatsache, daß der modulatorisch definierte Akzent der griechischen Sprache die Grundbewegungsmöglichkeit der musikalischen Melodik „enthält“, nämlich hohe und tiefe Töne bzw. in der korrekten Theorie von Aristoxenus formuliert, die jeweils zu Höhe oder Tiefe führenden Stimmbewegungen, die erste, nichtmusikalische, sprachklangliche Art der *κίνησις φωνῆς*, die als nie anhaltend natürlich nur immer in alternativer Bewegung nach oben oder unten ist. Martians Formulierung ist also ganz formal. Diderot aber entnimmt ihr eine sozusagen inhaltliche Bedeutung (die, natürlich ohne direkten Bezug, der Vorstellung von Theophrast nahe zu stehen scheint).

Wie angemerkt ist die Erklärung bei Martianus Capella nicht mit der exakten Erklärung der beiden Arten der Stimmbewegung bei Aristoxenus vereinbar: Aristoxenus differenziert zwischen einer kontinuierlichen, die Intervalle „durchheulenden“, und einer diskreten, eben der mit bestimmten Intervallen arbeitenden musikalischen Bewegung; eine Definition, die Martianus Capella, 937, wenn auch nicht gerade sehr verständig, rezipiert — zu einer Harmonisierung der beiden Stellen reicht sein Wissen und seine Denkfähigkeit ersichtlich nicht aus: Die einfache Gleichsetzung des Bezeichneten der Akzentzeichen der Phonetik mit den melischen Modulationselementen wäre zumindest einer Erklärung bedürftig, wenn Martianus überhaupt zu solchen Verbindungen fähig gewesen wäre: Die in 937 zitierte Definition von bzw. nach Aristoxenus schließt eine einfache Gleichsetzung kategorisch aus. Diderots Interpretation bzw. besser Usurpierung der Definition konnte diese Unterschiede außer Acht lassen.

Die oben, 3.2.1.1.1 auf Seite 1410, zitierte Formulierung von Varro — ... *acuta exilior et brevior et omni modo minor est quam gravis, ut est facile ex musica cognoscere, cuius imago prosodia* ... — zeigt übrigens ganz klar, daß man diese Stelle nicht als Beweis für die Verbindlichkeit einer Kompositionsweise anführen kann, die Akzente durch hohe bzw. höhere — als nachfolgende — Töne setzt⁶¹⁶. Die Prosodie ist *imago musicae*, nicht umgekehrt, das zu Definierende wird durch ein Bekanntes beschrieben: Akzente haben mit Tonhöhe zu tun; die Qualifikation des *accentus*

⁶¹⁶Vgl. etwa E. Pöhlmann and M. L. West, *Documents of Ancient Greek Music*, Oxford 2001, S. 17, Anm. 5.

acutus mit *exilis et brevis* ist deshalb möglich, weil man dafür die physikalisch akustischen Gründe in der Musiktheorie suchen kann⁶¹⁷. Daß die Sprache, die Melodie der Wortakzente die melische Linie einer Melodie vorgeben, also ein kompositorischer Faktor der Melik sein soll, kann aus dieser ja rein formalen „Erklärung“ nicht abgeleitet werden, lediglich das bekannte Faktum, daß die Wortakzente im älteren Griechischen eben melisch waren, und daß dieses Merkmal von der Grammatik als Bezeichnetes der Akzentzeichen bestimmt wurde. Daß sich Komponisten von Vokalmelodien auch nach diesem Prinzip richten (wenn es von der Gesamtform denn eben geht, Parallele Strophengebilden lassen das nicht zu), ist eine kompositorische Konvention, nichts anderes.

Dies gilt auch für die *Scholia Londinensia ... in artis Dionysianae* §2, *Grammatici Graeci* I, 3, S. 474, 14, wenn es heißt:

κατὰ προσωδία] ἔστι προσωδία τόνος φωνῆς κατὰ διάλεκτον ἢ κατὰ ἀναλογίαν κατορθούμενος ὡς ὅταν «λέγωμεν, ὅτι» τὸ ὅμοιος ἢ μὲν ἀναλογία προπερισπᾶ, οἱ δὲ Ἄττικοι προπαροξύνουσιν. Εἴρηται δὲ προσωδία παρὰ τὸ ἐγγυὲς εἶναι τῆ ᾠδῆ: ἢ γὰρ <πρός> δηλοῖ καὶ πλησιασμόν, οἷον <πρὸς τῆ ἀγορᾶ>, ᾠδὴν δὲ ὀρίζουσι λέξιν ἔμμετρον ἢ εὐρυθμον καὶ μετὰ μέλους ἐκφερομένην: διὰ καὶ οἱ περὶ Ἀθηνόδωρον τῷ μέλει παρεικάζουσι τὴν προσωδίαν: εἰ γὰρ ἐκ φθόγγων ποσῶν καὶ ποσίων συγκειμένων μέλος εἶναί φασι, φθόγγοι δὲ οἱ μὲν ὄξεις, οἱ δὲ βαρεῖς, δῆλον ὡς καὶ ἡ προσωδία ἐκ τούτων συνεστῶσα τῷ μέλει πλησιάζει.

Athenodorus behauptet also nicht etwa eine Anhängigkeit der Komposition von der Prosodie in der aus den Liedern mit Noten bekannten Art⁶¹⁸, sondern bestimmt die Prosodie durch Verweis auf Melik: Diese verwendet hohe und tiefe Töne

⁶¹⁷Zu den tiefen Assoziationsbildungen von M. Haas als Physiker aus dieser Stelle wird zusammenfassend im 2. Teil eingegangen; für die wissenschaftliche Diskussion der Stelle auch in Hinblick auf die Neumenschrift und ihre Herkunft erscheinen sie eher als entbehrlich.

⁶¹⁸Die Behauptung übrigens von Dionys v. Halikarnaß, daß τὰς τε λέξεις τοῖς μέλεσιν ὑποτάττειν ἀξιόσται καὶ οὐ τὰ μέλη ταῖς λέξεσιν, *De compositione verborum*, 63, edd. H. Usener et L. Radermacher, S. 41, 18, hat eine Entsprechung in der oft genug noch im Mittelalter kolportierten Wendung: *Musica non subiacet regulis Donati, sicut nec Divina Scriptura*, z. B. in den *Instituta patrum de modo psallendi sive cantandi*, Gerbert, *Scriptores* I, S. 6 b, ed. M. Bernhard, *Clavis Gerberti, Eine Revision von M. G.s Scriptores ...*, Teil I, S. 6, 14; ein Beleg, der nicht ganz zur in Pöhlmann-West, *Documents of Ancient Greek Music*, S. 17, geäußerten These paßt, daß alle Grammatiker die Abhängigkeit der Melodieführung von

in bestimmter Weise, genau das tut auch die Prosodie, die Folge der Silbentöne zusammen mit ihrer jeweiligen Quantität, so daß die Natur der Prosodie durch den Vergleich mit Musik erkannt werden kann. Dies ist eine abstrakte Wesensbestimmung durch Vergleich, kein Hinweis auf kompositorische Praxis — die mit dieser Bemerkung nicht gelegnet werden soll; nur die Grammatiker sagen dies nicht, wie auch Cicero nicht⁶¹⁹: die Texte sagen geradezu, daß die Melik etwas Anderes ist als

den Sprachakzenten behaupteten.

Die Diskrepanz zwischen der Wirklichkeit der Akzentbeachtung in den später überlieferten Melodien, also einer zu Zeiten von Dionys gängigen Kompositionspraxis und der allgemein formulierten Behauptung von Dionys, vgl. auch *ib.*, S. 10, könnte natürlich so gelöst werden, daß die, in strophischer Dichtung zwangsläufige Nichtbeachtung des Akzents die Möglichkeit einer melischen Beachtung nicht ausschließt, aber auch nicht die Regel sein läßt. Damit wäre die Aussage von Dionys gerechtfertigt: Es gibt keine absolute Regel der melischen Akzentbeachtung. Vielleicht wäre aber auch zu bedenken, daß hier eine sehr gelehrte, antikisierende Musik in besonderer Häufung erhalten ist, daß also die Auswahl des Erhaltenen keine statistisch ausreichende Begründung für den Grad der Gültigkeit der Behauptung von Dionys geben könnte.

Die Beschreibung der Melodie von Euripides durch Dionys übrigens ist ausschließlich auf die Feststellung des Gegensatzes von melischer Tonhöhe und Akzent gerichtet, nicht auf eine genaue Angabe der Melodie, die zu beschreiben hat sich Dionys nicht als Aufgabe gestellt, z. B.: *bei τῖθετε ist die erste Silbe tief, die beiden Silben nach ihr sind hoch und auf gleicher Tonhöhe.* Ob daraus mit Sicherheit zu folgern ist, Dionys habe kein notiertes Exemplar besessen, ist kaum endgültig zu entscheiden; ebensowenig wie auf Noten, deren Beherrschung ja nicht auszuschließen ist, verweist er auf die Erfahrung mit Aufführungen, seine Darlegungen sind abstrakt und auf die Frage konzentriert, auch in der Darstellung.

⁶¹⁹Der auch für die Auffassung der Aufgabe von Musik z. B. bei G. Mei nicht unwichtige Text, *Orator* 57, ed. Westman, S. 65, 21 Es geht um die Ausdrucksfähigkeit der Stimme, d. h. der sprachklanglichen Erscheinungsweise der Leistungsebene der Kundgabe, also die Möglichkeit, *inflexa voce videri miserabilis*. Daß die Aufrufung dieser Möglichkeiten an drei Beispielen, sozusagen Grundaffekten, dargestellt wird, ist zu erwarten. Da die Dreizahl aber auch in den drei Akzenten, zurückgeführt auf drei Tonlagen des Sprachklangs wiederzufinden ist, sind die entsprechenden Folgerungen Ciceros ebenfalls zu erwarten: *mira est enim quaedam natura vocis, cuius quidem e tribus omnino sonis, inflexo, acuto, gravi, tanta sit et tam suavis varietas perfecta in cantibus. est autem etiam in dicendo quidam cantus obscurior.* ..., was natürlich nicht die Art der Phrygischen und Karischen, geradezu gesangshaften Rhetorik meinen soll.

Was damit ausgesagt wird, ist eigentlich klar: Die wunderbaren Wirkungen der *vox*, hier

die Prosodie, die ja nicht durch etwas Gleiches charakterisiert werden kann.

Natürlich fällt auch anderen Grammatikern die Etymologie auf; sie ist sozusagen unübersehbar. An anderer Stelle der gleichen Scholien wird im Rahmen mehrerer angeführter Definitionen auch eine Etymologie gegeben, *Scholia in artis Dionysiae* §1, *Gramm. Graec.* I, III, S. 454, 9:

προσῳδία δέ ἐστι τόνος πρὸς ὃν ᾄδομεν καὶ τὴν φωνὴν εὐρυτέραν ποιοῦμεν. ὁ τόνος φωνῆς κατὰ διάλεκτον ἢ κατὰ ἀναλογίαν κατορθούμενος. ἢ προσῳδία ἐστὶ ποιά σημείωσις ἀδιαστρόφου φωνῆς λεκτικῆς καὶ ἐμμέτρου. λέγεται δὲ προσῳδία παρὰ τὸ προσάδειν ἢ γοῦν ἀρμονίζεσθαι τῇ ὑποκειμένη λέξει.

Daß die Prosodie *ein tonus ist, dem entsprechend wir singen und die Stimme breiter oder weiter machen*, ist nur hinsichtlich der letzten Bestimmung bemerkenswert,

nun gesänglich gemeint, kommen aus nur drei *varietates*, nämlich *inflexo, acuto, gravi sono*: Mit sowenig Teilen wird in den Melodien eine solche *suavis varietas* erzeugt. Auch in der Sprache ist eine Art verborgener Gesang.

Die letztere Bemerkung dürfte schon angesichts der Theorie von Aristoxenus kaum erstaunen — man wird diese Aussage wohl auch auf den Klang moderner Sprachen anwenden können, denn auch mit Schalldruck arbeitende Wortkazentypen haben wohl immer gewisse melische Zusatzfaktoren. Cicero sagt also nur aus, einmal, daß — auch — mit dem Stimmklang verschiedene Affekte zu erregen sind, die Ausdrucksweise Meis zu verwenden, daß die Musik mit drei *varietates* auskommt, und daß auch der Stimmklang, der ja ebenfalls nur drei melisch definierten Typen des Akzents, also der Stimmbewegung kennt, ebenfalls eine Art verborgener Gesang ist. Man hat also die *inflexio vocis* zu beachten, auch beim Sprechen. Daß Cicero hier an Anweisungen zur korrekten Vertonung von Texten, von Liedtexten entsprechend des Wortakzents denken könnte, wäre ein unbrauchbare Interpretation. Cicero denkt nicht an solche Zusammenhänge, er denkt nur daran, daß die Stimme in ihrer Bewegung zu erstaunlichen „affektischem“ Ausdruck fähig ist, und zwar drei, daß die Musik ja auch drei Lagen aufweist, die Sprache ebenfalls eine gewisse Melodik hat bzw. Musik ist, also ist die Beachtung der — von Cicero hier so nicht bezeichneten — *inflexio vocis* beim oratorischen Sprechen zu vergleichbaren Effekten fähig; dieser Teil der Sprache ist für den Redner höchst beachtenswert. Daß Cicero hier nicht auf terminologisch korrekte, wissenschaftlich klare Ausführungen bedacht ist, dürfte klar sein: Er gibt hier nicht etwa Aristoxenisches Denken wieder, darauf kommt es ihm hier verständlicher Weise überhaupt nicht an. Ihm geht es um die Aufrufung einer bekannten Erscheinung, in der trivialer Weise Musik und Sprache gewisse Parallelen aufweisen, nämlich die Lagen.

denn daß ein *breiterer Stimmklang* die lange Quantität bezeichnen sollte ist ausgeschlossen, somit bleibt wahrscheinlich, daß die Tonstärke gemeint, genau das, was der — melische — Akzent eigentlich nicht ist. Bei Voraussetzung einer geschehenen Verstärkung des betonungsmäßigen Anteils am Akzent wäre die Bemerkung aber nicht falsch, wenn auch hier irrig, da die *προσωδία* ja alle *accentus* meint, auch den *gravis* und die Mischung aus beiden. Zu fragen bleibt, ob die Annahme Wests in der ersten Formulierung gemeint sein könnte. Dazu wäre aber zu zeigen, daß die Bemerkung spezifisch ist und nicht einfach den Umstand meint, daß die Silbe mit ihrem jeweiligen *accentus* eben auch die Einheit ist, die allein melisch vorgetragen werden kann, wobei auch noch das *πρὸς ὃν ᾗδομεν* ja nichts anderes sein dürfte, also eine etymologische Erklärung der Art wie man sie von einem der als groß angesehenen deutschen Philosophen tatsächlich hören konnte: *Gegenwart ist das, was uns entgegenwartet*, wobei natürlich Heidegger mit dem *was uns* noch eine besonders tiefersinnige philosophische Erkenntnis liefert. Die folgenden Qualifikationen sind Allgemeingut. Damit ist aber doch sehr fraglich, ob man diese Etymologie nicht zwangsläufig nur als eine Art ad hoc-Bildung, die das Wort mit *προσᾶδειν* ansehen darf; denn daß wirklich inhaltlich an eine Verbindung von Melodie bzw. Singen und *unterliegendem Text* gedacht worden sei, erscheint mehr als fragwürdig. Erkenntnisse über die Vokalkomposition kann man daraus kaum ziehen.

In gleicher, ebenfalls doch recht unbeholfener Art erklärt auch der Autor der *Scholia Marciana*, ib., S. 305, 30: *λέγεται δὲ προσωδία ἀπὸ τοῦς πρὸς αὐτὴν ᾗδεσθαι τὴν φωνήν: ᾧδᾶς δὲ ἔλεγον οἱ ἀρχαῖοι τὰ ποιήματα, καὶ ἀοιδούς τοὺς ποιήτας*. Auch hier liegt eine rein formale Etymologie vor, die nichts als die beteiligten Wörter „aussagt“. So wertlos die Beispiele auch zu sein scheinen, sie weisen darauf hin, daß eine geläufige und aussagekräftige Wortdeutung wenigstens ihnen nicht vorlag. Die einzige wenigstens theoretisch sinnvolle Worterklärung ist also die von Athenodorus, die aber nichts über kompositorische Regeln der melischen Reaktion auf Akzente aussagt.

Die Formulierung von Martianus Capella ist hier offenbar einzigartig, bzw. überliefert als einzige eine hinsichtlich einer eventuellen Vorstellung über die Ableitung von Musik aus dem Sprachklang schon bemerkenswerte Theorie⁶²⁰, wenn er sozu-

⁶²⁰Wie zu erwarten gibt die Habilitationsschrift von Sabine Grebe auch dazu kaum Auskunft, wie man darin auch einen Hinweis auf die terminologischen Schwierigkeiten Martians

sagen umgekehrt nach Darlegung des Prinzips, daß jede Silbe einen der Akzente tragen muß, wie keine Silbe ohne Vokal ist, feststellt, *et est accentus ... anima vocis et seminarium musices, quod omnis modulatio ex fastigiis vocum gravitateque componitur ideoque accentus quasi adcantus dictus est. ...* (ob *fastigium* eine Varrosche Übersetzung von ὄζυς sein könnte? was hätte M. Haas hier nicht noch für weitere Metaphoriken aufbauen können! bedauerlich, daß er auch diese Terminologie nicht kennt).

Natürlich legt schon die Etymologie des Wortes *accentus* wie auch das griechische Original eine solche Behauptung, d. h. eine Verbindung zwischen Musik und Akzenten nahe. Zunächst fällt die Terminologie auf, die durchgehend von *vox* spricht, wo man inhaltlich *syllaba* erwarten müßte, so oben, daß *nulla vox sine vocali* und entsprechend auch *nulla vox sine accentu*. Dies kann ausschließlich die Silbe betreffen, wogegen die anschließende Feststellung nur sinnvoll ist, wenn man *vox* als *Wort* interpretiert, *omnis igitur vox latine simplex sive composita habe unum sonum aut acutum aut circumflexum; duos acutos aut inflexos habere numquam potest, graves vero saepe* (worauf die Anwendung auf die prosodische, metrische Quantitätenfolge eines Wortes folgt — auch diese Aussage scheint Atkinson unbeachtet zu lassen, sie entspricht genau dem, was andere Grammatiker zur Anzahl und Art von Akzenten im einzelnen Wort sagen). Dieser Teil der Ausführungen über die Akzente meint also die triviale Feststellung, daß ein Wort nur einen Akzent, genauer einen *accentus acutus* bzw. dessen Äquivalent für lange Silbe, den *circumflexus* haben kann.

Diese Terminologie aber scheint für die Formulierung der *anima vocis* nicht zu gelten, denn hier erscheint eine Deutung im Sinne der für Martian und andere typischen tautologischen Wiederholungen adäquat: *Anima vocis* bedeutet das Gleiche wie *seminarium musices*. Gemeint ist offensichtlich, daß der Wortakzent, die Wortmelodik, Ursprung der Musik, d. h. der Melodie ist.

Dies ist ersichtlich eine Umkehrung der genannten Ausführungen anderer Grammatiker. Hintergrund muß eine Vorstellung sein, die die Melik grundsätzlich aus mit dem Wort *fastigium* vergeblich sucht. Auch hier herrscht das Prinzip, eine Inhaltsangabe in möglichst kurzen Sätzen vorzutragen als Königsweg zur wissenschaftlichen Erkenntnis, ib., S. 76 ff. Der einzige Hinweis auf die Verbindung von προσῳδία und *Gesang*, also die triviale Etymologie, betrifft die Angabe von Diomedes, die ersichtlich rein formal ist. Eine Frage nach der Besonderheit der Martianschen Formulierung fehlt. Daß hier eine systematische Nachsuche notwendig wäre, wird in der genannten Habilitationsschrift nicht gesehen.

der Sprache, speziell der Sprachmelodik ableiten will — daß auch hier eine nicht einmal terminologisch bewältigte Zusammenstellung vorgegebener Aussagen vorliegen muß, ist klar. Der hier betrachtete „Kernsatz“ scheint dagegen geschlossen. Zu fragen bleibt aber auch dann noch, ob damit ein entsprechender Kompositionsstil gemeint ist: Als allgemeine Aussage basiert der Satz wieder auf der Vorgabe, daß die drei Akzentarten jede melodische Bewegung umfassen, weil jede Melodie hoch oder hinuntergeht. Damit aber handelt es sich um eine allgemeine Aussage ohne Spezifik: In den Akzenten liegt die Grundlage aller melischen Bewegung, also ist der Akzent Ursprung der *modulatio* schlechthin — weil es auch in der Melik hoch und tief gibt! Die „Logik“ ist offenkundig: Die Etymologie, die mit der Aussage kompatibel ist, *accentus quasi adcantus dictus est. ...*, könnte man in dem Sinne verestehen, daß aus dem *accentus* der *cantus* folgt. Ob dies aber wieder eine allgemeine oder eine spezifische Aussage ist, sagt die Formulierung nicht. Es scheint also nicht angemessen, diese Aussagen zur Relation letztlich nicht von Sprachklang und Komposition, sondern Sprachklang und Melik schlechthin, als spezifischen Beweis für ein entsprechendes kompositorisches Postulat anzuführen.

Zu beachten wäre auch, daß die Aufgabe des Prinzips einer melischen Akzentbeachtung für strophische Formen offenbar ohne Schwierigkeit möglich war — und daß die Überlieferung von strophischen Liedern eben extrem gering ist, so daß das Bild sozusagen statistisch nicht stimmt. Daß der Akzent melische Beachtung finden konnte, belegen die erhaltenen Beispiele zur Genüge, aber auch der Choral, der allerdings die Akzentbeachtung durch die Melodie syntaktisch funktionalisiert, nämlich im einfachsten Fall zur Angabe oder Auslösung einer mit der Syntax verbundenen aufwendigeren melodischen Bewegung, z. B. an Satzschlüssen von psalmodischen und noch mit dem Rezitativ verbundenen Stilen; ein Hinweis auf eine Tradition der rhetorischen Akzentbeachtung bei Schlüssen? Daß jedoch der Choral eine durchgehende Beachtung des Wortakzents durch entsprechenden Verlauf der Melodik, also melischen Aufstieg, kenne oder kompositorisch praktiziere, wäre eine Falschaussage, vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 2, *HeiDok* 2010, S. 509 ff. (man kann auch die Suchfunktion mit *Wortakzent* füttern, und das Ergebnis abwarten).

3

Zur Version der antiken Rhythmuslehre bei Martianus Capella

3.1 Zu den zwei Definitionen und ihren, auch melischen Implikationen

In Hinblick auf die Frage nach der Bestimmung der Art von Vorlagen, die Martianus Capella benutzt haben kann und nach der Art seines Umgangs, vor allem den Möglichkeiten selbständigen Formulierens ist die Bestimmung von Übersetzungen und Veränderungen an eindeutig bekannten Definitionen und Zitaten, die er aneinanderreicht von methodisch wesentlicher Bedeutung, werden so doch vor allem die Grenzen seines Wissens bzw. eher Nichtwissens faßbar. Etwas anders kann das Interesse bei den Stellen sein, die vermutlich auf in Originalquellen nicht überlieferte Definitionen und Sätze zurückgehen. So erweist sich etwa die Definition der Pentachorde als Rudiment einer anderswo nicht mehr faßbaren Lehre bzw. Systematik, was auch dadurch erkennbar ist, daß Martianus wie schon zu Anfang der Ausführungen der *Armonia* unfähig ist, dieses nicht aus der Hauptvorgabe entnommene „Wissen“ adäquat in die Aristoxenische Ordnung einzureihen: Die Pentachorde stehen völlig sinnlos nach der Behandlung der *τόνοι*, bzw. dessen, was Martianus davon versteh, und das ist inhaltlich ersichtlich Nichts.

Ist somit bei dem Begriff *pentachordum* klar, daß Martianus nur parataktisch aneinanderreihen kann, also offensichtlich Textquellen benutzt, die von sich aus keine sinngemäße Gliederung vorgeben, bzw. eben verschiedene Textstellen zusammen-

stellt, die trivialerweise keine inhaltliche Harmonisierung vorgeben, so stellt sich bei anderen Formulierungen die Frage nach der Relation seines Textes zur Hauptquelle: Wie oben mehrfach angedeutet, finden sich oft genug Stellen innerhalb des auf Aristides Quintilianus rückführbaren Textes, die aus dessen Vorgabe aber nicht ableitbar sind. Weil, wie nun zur Genüge dargelegt, eigenständige Zusätze von Martianus Capella nur in rein formaler Hinsicht, also keine inhaltlich-strukturellen Ergänzungen, vorausgesetzt werden können, bleibt nur die Annahme der Existenz einer anderen Vorgabe, also einer mit dem Text bei Aristides Quintilianus sehr eng verbundenen, manchmal aber leicht veränderten Fassung, die z. B. die „gentilen“ Namen der Oktavgattung nicht kannte.

Angesichts dieser zwei Erscheinungen, der „unverbundenen“ Zusätze und der innerhalb des von Aristides bekannten Textes auftretenden sozusagen beiläufigen Zusätze (abgesehen von der nicht harmonisierten Relation zwischen Anfang der theoretischen Erörterungen und dem dann plötzlichen Auftreten der Aristoxenischen Stoffanordnung nach Aristides, die zu so widersprüchlichen Wiederholungen führt) wäre also letztlich die Frage zu stellen, was für eine Art von Text Martianus Capella eigentlich ausgeschrieben und ausgezogen haben kann — wobei, es sei eingeräumt, musikhistorisch Martians „Aussagen“ höchstens darin von Interesse sein kann, was das Mittelalter daraus gemacht hat, speziell wäre also von musikhistorischer Relevanz die Frage, was die Antikenrezeption des (lateinischen) Mittelalters im Bereich der Musiktheorie ohne Martians Text denn nun nicht verstanden haben könnte, angesichts der Kommentare scheint das nicht viel, d. h. eher nichts, gewesen zu sein (ein deutlicher Unterschied zum Text von Boethius): Deren rationale Interpretationen jedenfalls stammen nicht aus dem kommentierten Text.

Hinsichtlich der antiken Musiktheorie ist eindeutig, daß der Text Martians für deren Verständnis überflüssig ist; es sei denn, daß hier ein gewisser Einfluß genuin Aristoxenischen Denkens weitergegeben worden sein könnte, daß also Text wie die *Musica Enchiriadis* und der von Hucbald in ihrem Verzicht auf Angabe von Proportionen in Martians Text ein Vorbild sehen konnten, wenn sie z. B. die Intervalle als Größen an sich behandeln, d. h. nicht nur durch Proportionen generiert:

Die Terminologie und Vorgehensweise beider Schriften ist rein Aristoxenisch, wobei Hucbald wenigstens das¹ Problem von zwei verschiedenenen Halbtönen explizit

¹**Halbton und** *semitonium* Was für das Mittelalter ein Faszinosum darstellt: *Semi* heißt

hier nicht *halb*. Auch Hucbald kennt diesen Sachverhalt, das Schema allerdings, mit dem dieser dargestellt werden soll, läßt daran zweifeln, daß Hucbald die Berechnungen verstanden hat, die zur Aufstellung von zwei verschiedenen Halbtönen führen, ed. Chartier, S. 156, 09, wo darauf verwiesen wird, daß *diligentiorum probabile reddiderunt ingenia*, nämlich die Nichthalbierbarkeit des Ganztons — daß es sich hier um rein formales „Wissen“, d. h. einfach um die Übernahme sozusagen nur des Ergebnisses, nicht aber seiner Begründung handelt, ist die wahrscheinlichste Annahme.

Die weiteren Definitionen basieren dann zwangsläufig auf dieser, offenbar nur formalen, Vorgabe, ed. Chartier, S. 158, 6:

Semitonium vero est, cum sibi duae voces brevissimo valde iunguntur spatio, ut vis aliquando discrimen inter eas sentiri possit. „Aliquando“ autem dictum propter minus semitonium. Maius etenim, quamvis et ipsum valde sibi propinquas habeat voces, aliquantulum tamen distinctius inter eas percipitur intervallum. Hoc nihilominus hic observato, ut non voces ipsae, sed spatium earum semitonium sit. Igitur semitonia duo, tonus non nisi unus habetur. Quantumcumque enim sublimi vel depresso promatur sono, nec plus, nec minus spatii continebit, ideoque unus idemque erit.

Man wird diese Beschreibung der Wahrnehmungsgröße, die Unterscheidung zwischen fast nicht mehr unterscheidbar und etwas besser unterscheidbar als Erfüllung der formalen Vorgabe ansehen dürfen — daß Hucbalds Ohr im Choral jeweils kleine und große Halbtonklassen gehört haben könne, wäre eine ersichtlich absurde Voraussetzung (das ist von der sozusagen meßtechnischen Differenzierungsfähigkeit von unterschiedlichen Tonhöhen des Ohres zu unterscheiden!). Die einzige Definition, die Hucbald gibt, ist aber wahrnehmungsmäßig. Der Hinweis darauf, daß der Begriff Halbton nicht etwa Töne bezeichnet, sondern Tonabstände, findet sich auch sonst noch, offenbar lag hier eine gewisse Schwierigkeit für das zeitgenössische Denken über die Relation von Intervall und Tonhöhe, wobei die Ausführungen von Hucbald belegen, daß ihm das Prinzip der Translationsinvarianz, d. h. die Natur der Intervallklassen als Abstand bewußt war; das wird klar bei der Formulierung der Identität des Ganztonintervalls in allen Tonlagen.

Merkwürdig ist die Unterscheidung von Ganz- und Halbton hinsichtlich der Existenz von zwei verschiedenen Repräsentanten beim Halbton als Unterscheidungsmerkmal, das Wort *igitur* beruht nicht auf einem aus dem Inhalt folgenden Schluß; der Ganzton ist einer, „der“ Halbton dagegen nicht. Auch ist ja nicht gesagt worden, daß die beiden Versionen „des“ Halbtons nicht auch in allen Tonlagen jeweils mit sich identisch sind. Der Gedankengang macht hier Schwierigkeiten, weil eine innere Logik fehlt. Offensichtlich sieht Hucbald die Verschiedenheit „des“ Halbtons, die er selbst nicht verstanden zu haben scheint, gegenüber der Identität des Ganztons als grundsätzlichen Unterschied, der den Ganzton vom Halbton

macht, natürlich ohne Berechnung, gebraucht die *Musica Enchiriadis* den Terminus als Bezeichnung eben des Halbtons — eine Glosse erläutert sogar die Textstelle, ed. Schmid, S. 21, 16: *Semitonium non plenum toni intervallum.*, durch den Zusatz: *i. e. medietas*: Das bedeutet, daß die Aristoxenische Vorstellung eines halben Ganztons eben doch denkbar war und für normales Denken melischer Abläufe auch konkret Aristoxenisch gewesen sein muß²:

abhebt: Der Ganzton ist ein identisches Maß, „der“ Halbton irgendwie eine weniger klare Erscheinung.

Die Betonung, daß nicht die Töne, sondern das Intervall, der Abstand die Eigenschaft hat, findet sich bei Hucbald auch an anderer Stelle: Die Differenzierung zwischen Einzelton und Intervall könnte für ein geistiges Modell von Melik, das wesentlich bewegungsmäßiger Natur gewesen sein kann, gewisse Schwierigkeiten bereitet haben — noch Guidos Aufstellung eines *motus*-Begriffs scheint auf solches Denken von Melik zu verweisen. Aus den schematischen Darstellungen skalisch diatonischer Strukturen und seinen sonstigen Darlegungen wird übrigens klar, daß Hucbald außerhalb der speziellen Definition eben doch einen einzigen Halbton voraussetzt: Die Hereinnahme der Pythagoräischen Grunderkenntnis der fehlenden rationalen Quadratwurzel von $9/8$ in seine *Musica* bleibt formal und sozusagen strikt regional

²**Die Bezeichnung *punctum* für elementaren Schritt bei Hucbald** Dabei ist von Interesse, wie Hucbald den Ganzton einführt, nämlich in einer Weise, die nicht antik ist, sondern auf sozusagen melische Intuition, auf das Abstandsgefühl rekurriert, erst recht ist der Ganzton nicht der Unterschied zwischen Quart und Quint, sondern eine eigene Art von Empfindungsgröße, ed. Chartier, S. 154, 21: *Est ergo tonus, cum vox ab alio, seu gravi seu acuto sono, modico deflectitur aut erigitur intervallo, velut unius puncti diremptione, ita ut omnino divisionem facile auditus advertat.* Der Ganzton ist also ein *intervallum modicum*, ein Unterschied, den das Gehör leicht bemerken kann. Hucbald verzichtet hier auf den Vergleich mit dem Element, also in dem Sinne, daß der Ganzton eine Art elementares Intervall ist — da, wo kein Halbton von der musikalischen Form gefordert wird —, weil schon der Adrastsche Vergleich dem Einzelton den Elementcharakter zugewiesen hat; auch hier wird erkennbar, daß der Adrastsche Vergleich gewisse Denkbehinderungen mit sich bringt, das Aristotelische Verständnis eines kleinsten Intervalls als Element kann nicht übernommen werden, wobei zu fragen wäre, ob dieser Aristotelische Ansatz überhaupt in der Karolingerzeit und kurz danach rezipiert worden ist. Andererseits zeigt der in der vorangehenden Anmerkung erwähnte Sachverhalt, daß Hucbald im Ganzton doch etwas wie ein elementares Intervall sieht, das gegenüber dem Halbton irgendwie „grundlegender“ ist. Die Aristoxenische Konstruktion alle größeren Intervalle aus Halbtönen bzw. sogar Vierteltönen, die Martian ja überliefert, findet hier bemerkenswerterweise keine Folge.

Schwierigkeiten bereitet die Qualifikation *velut unius puncti diremptio*, der *Unterschied eines Punktes* — Chartier bezieht dies auf das weiter vorne im Text stehende Schema einer Tonfolge, nur findet sich da kein einziger Hinweis auf Punkte, es scheinen auch graphisch keine Punkte zu finden zu sein. Man muß also im Text suchen, ob es weitere Verwendungen dieses Wortes gibt:

Geometrisch findet sich die Bezeichnung bei der Erklärung des *circuitus*, also der Kreisbewegung, wo man zum gleichen Punkt zurückkehrt. Diese Wortverwendung ist nicht zu gebrauchen, ed. Chartier, 140, 7 (zum Kontext vgl. o., 1.4.2 auf Seite 159; vgl. auch die Bemerkungen zu Reckows Deutung in Zusammenhang mit dem Wort *organum* in der Wendung *organicis circis* bei Martianus Capella, Verf., *Musik als Unterhaltung*, Kap. 4, Anmerkungsbd. II, Anm. 234, S. 252 ff., besonders S. 253, und ib., Anm. 346, S. 368).

Eine andere Stelle im Text von Hucbald liefert einen deutlichen Hinweis, ed. Chartier, S. 194, 13 — es geht um die Unzulänglichkeit der adiastematischen Neumenschrift: ... *quonammodo id facias, utrum videlicet uno vel duobus aut forte tribus ab ea elongari debeat punctis, nisi auditu de alio recipias, nullatenus, sicut a compositore statuta est, pernoscere potes*. ... Wenn man also die Melodieform nicht von einem anderen gehört hat, kann man aus der adiastematischen Neumenschrift nicht ablesen, ob der Komponist an der betreffenden Stelle den Abstand zwischen erster und zweiter Neume, einem *pes*, einen, zwei oder vielleicht auch drei *puncta* nach unten (*pressior*) als Intervall haben wollte. Tatsächlich steht doch da, *sicut a compositore statuta est*, was hier aber nicht weiter interessiert, weil Verf. darauf bereits früher eingehende hingewiesen hat (R. Flotzinger, in seinem Beitrag zur Festschrift für K.-J. Sachs, s. Anm. 74 auf Seite 147, S. 197 ff., kennt solche Hinweise natürlich nicht, wenn er in rührend naiver „etymologischer“ Methode nach Beispielen für *Zusammensetzen* in Bezug auf Musik sucht, und, man staunt, in Kranz-Diels fündig wird, um unmittelbar danach im Mittelalter zu sein — (mehr als) tausend Jahre sind wie ein Tag? ein Blick auf Platos *Phaedrus*, 360 B oder *Leges* VII, 812 C, wäre hier erheblich sinnvoller gewesen, z. B. um sich als kundigen Gräzisten darstellen zu können, denn ausgerechnet die vielleicht Heraklitische Passage aus Aristoteles *de mundo*, Kranz-Diels, I, S. 153, 5 als Beispiel für das *componere* im Sinne von Komponieren anzuführen, kann nur Flotzingers Großzügigkeit gegenüber den wirklichen Bedeutungen von ihm zitierter Textstellen einfallen:

Das in dem griechischen Text gestellte Problem ist das der *harmonia oppositorum*, was doch dazu führt, daß der Autor die Vereinigung des ἄρρεν mit dem θῆλυ, aber nicht die von Dingen jeweils πρὸς τὸ ὁμόφυλον für natürlich halten muß.

Vergleichbar sei die Vermischung, ἐγκεράννυμι, von „gegensätzlichen“ Farben wie Weiß und Schwarz oder Gelb und Rot zur Erzielung der Übereinstimmung, σύμφωνία — die Zeit konnte doch tatsächlich abstrakt denken, nicht einmal Flotzinger gerät hier auf die Idee von einer antiken Vorstellung, in der die Farben *zusammensingen* —, der Bilder mit der

μουσική δὲ ὀξεῖς ἄμα καὶ βαρεῖς, μακροὺς τε καὶ βραχεῖς φθόγγους μείζασα
ἐν διαφόροις φωναῖς μίαν ἀπετέλεσεν ἁρμονίαν, ...

Das wird dann fortgesetzt, noch weniger konkretisierbar, im Beispiel der Sprache, daß die Grammatik Vokale und Konsonanten — also „gegensätzliche“ Laute — zusammensetzt, *κρᾶσις*, um die vollständige *τέχνη* zu erreichen:

Hoch und Tief, Kurz und Lang sind ersichtlich musikunspezifische — da gibt es Graduierungen z. B. der Skala — Gegensätze: Deren Mischung also führt zur (musikalischen) Harmonie: Daß damit etwa eine „zusammensetzende“ Tätigkeit des *τεχνίτης*, z. B. von Polumnaest, wenn er *νόμους ἐποίησεν*, konkret angesprochen worden sei, wäre eine völlige Fehldeutung des Gemeinten des Zitats, es geht ganz abstrakt, nicht um das „Zusammensetzen“ von Tönen oder sonst etwas zu Melodien, sondern um die Vereinigung von Gegensätzen, die sich in einer Melodie als abstrakte Struktur finden.

Natürlich hat der Autor nicht Melodiemachen als zeitlich sukzessives „Zusammensetzen“ von Tönen gemeint: Muß Musikwissenschaft eigentlich so dominant Textinhalte unverstanden lassen — solche Texte dann aber doch zitieren, um den so leicht als Anmaßung zu entlarvenden Anschein klassischer Bildung zu erwecken?

Hätte Flotzinger Hucbalds Text einmal beachtet, oder, gar, die dazu bestehende Literatur, hätte er bemerken können, daß im Moment der Verwendung des Wortstamms, z. B. eben *compositor* zur Bezeichnung des *Verfassers* trivialerweise diese Bedeutung geläufig war und ohne Mühe auf die Musik übertragen werden konnte, wofür man Beispiele schon im Wörterbuch von Georges finden kann; Hucbald ist hiermit nur ein Zeuge für das Weiterleben dieser übertragenen Semantik des Wortes; wenn dann noch hinzukommt, daß Flotzinger nicht verstanden hat, was *iungere* und Derivate in der Formentheorie von Guido bedeuten, nämlich der Zusammenhang von aufeinander bezogenen Teile und Teilchen, deren Gestalt mit ihrem gegenseitigen gestaltmäßigen Bezug den Sinn musikalischer Form für Guido ausmacht, wird man nur noch höchstens erfreut werden können von der Kunst seiner Formulierungen: *Selbst konkretere, zum Beispiel die Bindung an den Text ansprechende Autoren wie Guido von Arezzo ... oder Johannes Affligemensisa ...* — Flotzinger hat immer noch nicht bemerkt, daß die Versuche von Smits van Waesberghe, alle besseren Theoretiker unbekannter Provenienz in seine Heimat zu verfrachten, heute gewisser Skepsis begegnen — *enttäuschen vorerst: Guido verweist hinsichtlich der analogen*

Vorgabe, der Natur. Man wird hierin ja wohl kaum eine adäquate Beschreibung des Herstellungsverfahrens von Bildern sehen können, es geht abstrakt um *ἁρμονία* als Harmonie des Gegensätzlichen, weshalb es dann auch zur Musik heißt, übrigens natürlich nicht mit *συνίστημι*, sondern *μίγνυμι*

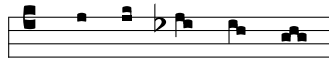
Herstellung von Gedichten und Gesängen weiterhin (?) nur (sic!) auf die Entsprechungen von Versfüßen und Tonwendungen,...; Tonwendungen ist sicher ein sehr hübsches Wort, daß hier eine revolutionäre Formtheorie der Musik formuliert wird, hat Flotzinger offenbar bis heute nicht verstehen können — der strikte Verzicht auf Kenntnisnahme relevanter Literatur erweist sich wieder einmal als erkenntnisverhindernd, nicht nur erkenntnisbehindernd — entschädigt wird man aber durch einen *konkreteren Autor*; Flotzinger beweist auch hier sein striktes inhaltliches Desinteresse an genau dem Stoff, den er deuten will).

Hier geht es um die Beschreibung des Intervalls, das der Komponist (wie anders soll man jemand nennen, den Hucbald als *compositor* bezeichnet?) gewollt hat, das wird durch die Anzahl von *puncta* beschrieben — man wird hier nicht anders können, denn *punctum*, hier, als elementaren Abstand, als elementaren *Schritt* etwa im Sinne des Bezeichneten des mittelbyzantinischen $\sigma\acute{\omega}\mu\alpha$ zu verstehen. Damit wäre der zuerst zitierte Text einfach eine Aufrufung des Abstands eines *punctum*, eines elementaren Intervalls, was mit der Bedeutung von *Ganztonintervall* zusammenpaßt: Ein Ganzton ist das, was der *Unterschied eines punctum* ausmacht, ein elementarer Schritt, der auch den Halbton umfassen muß.

Dazu würde auch der Wortgebrauch der Textstelle passen, in der Hucbald kurz sein bisher Gesagtes zusammenfaßt, ed. Chartier, S. 200, 3: *Spatiis quoque vocum primo punctorum discrimine, post tetracordorum, dehinc ipsarum chordarum nominibus, postremo notis earumdem ad purum dispositis ...* Zuerst geht es um die Intervalle der Töne, nach um den Unterschied der *puncta*, dann nach dem Unterschied der Tetrachorde, etc. Um die Töne als *puncta* kann es nicht gehen, ersichtlich ist gemeint, daß die zu Anfang behandelten Intervalle nach Größe unterschieden werden, nach dem Unterschied der Anzahl innerer elementarer Konstituenten, also der Schritte. Auch diese Stelle dürfte kompatibel sein mit der zuerst angeführten. Damit scheint das Problem gelöst, es gibt aber noch weitere Stellen, in denen das Wort *punctum* angeführt wird, die nicht leicht mit dieser Bedeutung zu vereinen sind.

Weniger leicht zu verstehen ist die Stelle, in der am konkreten Beispiel einer Melodie das Auftreten von *b/synemmenon* beschrieben wird, ed. Chartier, S. 180, 9: *In quo usque ad id, quod canitur: ex stirpe, per diezeugmenon omnino procedit. At in tertio puncto sillabae, quae est .pe., qui sic annotatur ... in synemenon inferius reducitur, ...* Die Metzger Neumen sind: *tractulus, tractulus* — das zweite etwas auffällig quasi liqueszent geschrieben (was aber vom Text her nicht paßt) — und *torculus*, für die Tonfolge (*c cdc b*) *b a GaG* für die letzte Silbe des Zitats: Was heißt hier *tertio*, wenn die Überlieferung so vertont, wie dies Chartier angibt (wobei in der Wiedergabe hier, anders als in den angegebenen Neumen, die ganze Flexa

auf die letzte Silbe verteilt wird):



ex stir- pe

Daß *punctum* hier den Einzelton bezeichnen könnte, ist auszuschließen, denn der dritte Ton ist *d*, der dritte Ton von *stirpe* ist mit Sicherheit nicht das erste *b*, auch kennt Hucbald diesen Ausdruck nicht, der dann in *contrapunctus* virulent wird. Nicht der Ton ist gemeint, sondern die ganze Melodie, die in *symenemon inferius reducitur*, es handelt sich natürlich nicht um ein *tiefes symemmenon*, sondern darum, daß die Melodie in *b*, statt vorher *h*, *inferius* geführt wird, *b* ist tiefer als *h*.

Die Silbenzuordnung wurde hier gegenüber Chartier in der Weise verändert, daß das gesamte Schlußmelisma, also vom Ton *c* ab als Melisma auf *stirpe* gesetzt wurde — damit erhält man „wenigstens“ eine dritte Neume, die nach *b* führt. Methodisch einfach auf die überlieferte Melodiegestalt zu verzichten, um leichter eine Lösung zu erhalten, scheint auch nicht ganz sinnvoll zu sein. Darf man lesen: *Im dritten punctum, nämlich dem der Silbe pe ...*, denn sonst hat man überhaupt keinen Sinn; so stimmt es, daß die dritte Neume den Ton *b* einführt. Dann würde man *punctum* im Sinne des Bezeichneten *Neume* verstehen müssen — und Hucbald unterscheidet natürlich klar zwischen Zeichen und Bezeichnetem, *quae sic annotatur*, es geht also nicht einfach um *Neume*! Betrachtet man die Melodieform, wird deutlich, daß hier drei Ganztöne hintereinander auftreten, der dritte findet sich von *c - b*, wie angegeben: *c - d, d - c, c - b*, diese Interpretation der Textstelle würde also genau passen, *punctum* als Bezeichnung für den elementaren Schritt (wohl modulo Halb-Ganztonunterschied).

Man wird also auch hier den Ausdruck *punctum* in dem Sinne verstehen können, daß er ganz allgemein die elementare melische Bewegung meint, also die Bedeutung *elementarer Schritt*. Die Wortverwendungen wären also kompatibel zu erklären.

Eine weitere Wortverwendung begegnet in dem Abschnitt, in dem Hucbald die antiken Tonzeichen einführt, ed. Chartier, S. 194, 1:

Ut autem plenaria eorum series ad cognitionem facilius veniat, iam nunc cunctarum nomina ex ordine chordarum sunt apponenda, quarum procul dubio sonos puncta in superioribus iam distinctim locata, ordinibus ad purum reddere comprobantur. Primus tamen ordo, qui scl. per semi-

*tonium, tonum, tonum progreditur, huic dispositioni proprie aptabitur.
Sic enim a viro clarissimo BOETIO rata eorum contextitur modulatio.*

...

Neu ist an dem betreffenden Schema also die Hinzufügung der antiken Notenzeichen bzw. *nomina*. In *superioribus* bezieht sich natürlich nicht auf ein intrinsisches Merkmal, sondern auf die Diagramme, die Hucbald zuvor angegeben hat, deren Merkmal es ist, daß die antiken Tonnamen nicht beigeschrieben sind. Ihre Ordnung ist trotzdem natürlich korrekt, es ist die Ordnung der skalisch diatonischen Folge der Töne.

Was aber gibt in diesem Schemata die gegebene Ordnung *ad purum* wieder, was ordnet sozusagen diese Töne? Das sind die *puncta* — nur findet man graphische Punkte gerade in den meisten vorangehenden Diagrammata nicht:

Graphische Punkte begegnen etwa ed. Chartier, S. 162, wo über den Kästchen mit *S* oben und unten je zwei Punkte, über denen mit *To* aber jeweils ein Punkt notiert ist — ob die Punktzeichen original sind, ist natürlich nicht zu sagen; vor allem aber ist ein Bezug zur zitierten Aussage schon deshalb nicht möglich, weil die Anzahl von *puncta* ja die Größe des Intervalls angibt, im zitierten Schema aber stellen sie eine Art graphischer Heraushebung des „Sonderfalls“ *semitonium* mit jeweils zwei Punktzeichen für das kleinere Intervall dar. Das paßt nicht zusammen mit der Aussage von Hucbald. Die Punktzeichen sind außerdem für das Bezeichnete überflüssig. Die gleiche totale Überflüssigkeit zeichnet auch das Schema aus, das Chartier aus nur einer Hs., S. 177, [Fig. 123 cod. A] seiner Ausgabe wiedergibt, da scheinen die graphischen Punkte ebenfalls und zwar in Zusammenhang mit Quasineumenzeichen nur ein graphisches Mittel, die Tetrachordstruktur anschaulich zu machen: Für den jeweils ersten Ton steht ein *pes*, für die folgenden jeweils ein *punctum*, abgeschlossen wird jeweils ein Tetrachord durch den Buchstaben *a* (vielleicht für *altissimus*). Eine Auskunft über die diatonische Anordnung geben diese *puncta*, die in ihrem graphischen Gesamtzusammenhang zu sehen sind, nicht. Eine parallele graphische Kennzeichnung findet man aus dem gleichen Kodex, ed. Chartier, S. 178, [Fig. 13 cod. A]: Es geht wieder nur um die graphische Verdeutlichung der Tetrachordstruktur.

Fragt man aber nach dem, was den *ordo ad purum* angibt, so findet man durchgehend die Kennzeichnung von Halb- bzw. Ganztonschritt, eben durch die betreffenden Buchstaben, *S* aut *T*. Diese geben die skalische Struktur genauso klar an

wie die antiken Tonbuchstaben (weshalb Hermannus Contractus auch auf die zur Hinzufügung von Tonbuchstaben äquivalente Idee der Hinzufügung von Intervallangaben kommen konnte — natürlich nicht in Anlehnung an die mittelbyzantinische Neumenschrift, denn, natürlich, Hermann geht es um die rationale Klarheit der Unterscheidung zwischen Halb- und Ganzton, die die *Παπαδίχη* eben nicht kennt).

Damit aber folgt, daß die Verwendung der Bezeichnung *punctum* in Hucbalds Text sinnvoll ist, nach ihr bezeichnet *punctum* eine elementare melische Bewegung, einen Schritt, rational gemessen notwendig unterschieden in Halb- und Ganzton. Von Interesse ist dabei, daß Hucbald diesen Begriff einfach verwendet, aber nicht definiert, wogegen er sich sonst mit Begriffserklärungen große Mühe gibt.

Man muß also weiter folgern, daß der Gebrauch von *punctum* für elementare melische Bewegung — nicht etwa für Neumenzeichen! — geläufig war, sozusagen in die eigene musikalische Kultur gehört haben muß. Man könnte also vermuten, daß Hucbald hier eine Bezeichnung erhalten hat, mit der die *valentes cantores sed non musici* (wo ist denn das zu finden? Aufgabe für den Leser, den es sicher gar nicht gibt) eine Entsprechung von dem bezeichnet haben, das Hucbald rational damit bezeichnet.

Daß diese Terminologie nicht mit dem Rationalisierungsvorgang kompatibel ist, wird daraus erkennbar, daß der ja häufig genug, z. B. zu Anfang der *Musica Enchirriadis* übernommene Vergleich des Einzeltons mit Elementen in anderen Bereichen, wie gerade dem Punkt in der Geometrie, der Eins in der Arithmetik etc., eine Verwendung von *punctum* für *elementare Bewegung, elementarer Schritt* in diesen Zusammenhang nicht paßt.

Hucbald scheint also (mit großer Wahrscheinlichkeit) hier einen Begriff der vorrationalen Praxis des Gregorianischen Chorals beiläufig, aber doch an wesentlichen Stellen genutzt, weiterzugeben bzw. weiter zu benutzen. Es bleibt noch die Frage, warum ausgerechnet — und in so deutlichem Widerspruch zur rationalen „atomistischen“ Theorie des Tons als Element der Melik — *punctum* eine solche Bedeutung erhalten konnte. Die Bezeichnung eines *kleinsten Abschnitts* o. ä. liegt aber vom antiken Wortgebrauch her nahe, so daß nur die angesprochene Rezeption von recht primitiven Rudimenten der Atomtheorie in Anwendung auf das Element der Melik (im Sinne auch des Vergleichs von Adrast) im Vorgang der Rationalisierung des Chorals hier ein Problem sehen muß: Man hat offensichtlich in der von Hucbald überlieferten Bedeutung von *punctum* in Bezug auf die Melik einen Rest von

Fachsprache der *cantores, sed non musici* der ein intuitiven Zeit bzw. Praxis des Chorals, das auch zwischen Ganz- und Halbton nicht unterschieden hat, d. h. ein Begriff eben für den elementaren Schritt war, wie er von der diatonischen Natur der jeweiligen Melodiegestalt vorgegeben wurde, also eine Entsprechung zum mittelbyzantinischen Terminus $\varphi\omega\nu\eta$, die mit *Ton* zu übersetzen nur dezidiertes Nichtwissen der Grundlagen der Rationalisierung der Melik und Nichtbeachtung eindeutiger Quellenaussagen behaupten kann (was, natürlich wie zu erwarten, dennoch in der wissenschaftlichen — ? — Wirklichkeit vorkommt): Ein weiterer Beleg dafür, daß Byzanz die Rationalität der lateinischen mittelalterlichen Musiktheorie noch im 13. Jh. nicht erreichen konnte, und daß die Annahme entsprechender Einflüsse ausgerechnet aus Byzanz, wie sie C. Floros aus verständlichem Herkunftsstolz so gerne haben möchte, musikhistorisch unzutreffend sind (vgl. die Hinweise auf die Irrtümer von Floros in Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, unter Benutzung der Suchfunktion leicht zu finden, oder auch die entsprechenden Verweise in Verf. *Zum Bezeichneten der Neumen ...*).

Rein überlieferungsgeschichtlich — in Hinblick auf die Weiterexistenz antiker Musiktheorie in der Spätantike — bleibt die Frage, ob wirklich anzunehmen ist, daß Martian, auch noch selbständig mehrere originale Abhandlungen benutzt hat, oder ob es wahrscheinlicher ist, daß ihm bereits eine Kompilation von teils kürzeren, teils auch umfänglicheren Textstellen vorlag, also eine Art Wissenschaftskompendium, vielleicht partiell angeordnet nur nach Begriffen. Eine endgültige Antwort ist sicher nicht zu geben, man sollte aber die Möglichkeit solcher Art von Vorlagen, natürlich auch aus beiden Extremen gemischt, in Betracht ziehen:

Die Annahme fällt schwer, daß Martianus Capella tatsächlich einen die Systematiken vollständig und einigermaßen korrekt wiedergebenden Text wie den von Aristides Quintilianus unmittelbar, sozusagen in eigener Arbeit an diesem Text zur Vorlage gehabt habe, dann aber doch einen solchen Unsinn schreiben konnte: Die Lektüre der Schrift von Boethius z. B. hat sogar schon im ersten Stadium einer noch hochgradig unvollkommenen Verstehensmöglichkeit, bei Aurelian³, zu gewissen Erkenntnissen geführt, etwa was die vier „Grundintervalle“ anbetrifft: Was Quart, Quint, Oktav und Ganzton waren, hat Aurelian vielleicht ansatzweise konkretisieren können. Es wäre also nur aus einer besonderen Situation des Nichtwissens und

³Worunter natürlich auch immer eventuelle Vorlagen und deren Autoren gemeint sind.

Nichtverstehen-Könnens der Spätantike möglich, die Situation von Martianus zu beurteilen, eben wenn er tatsächlich eine vollständige Vorlage wie den Text von Aristides Quintilianus verfügbar gehabt hätte. Auf diese Fragen ist hier aber nur grundsätzlich hinzuweisen, da die einfache Voraussetzung, Martianus habe in jedem Fall inhaltlich die angeführten Begriffe und ihr Bezeichnetes, die konstituierenden Elemente der Musik verstanden, unhaltbar ist.

Auch im Rahmen der Rhythmik kann bereits in der einleitenden Definition ein Beispiel angeführt werden, das u. a. auch dadurch von Interesse ist, weil Remy von Auxerre in seinem Kommentar den gleichen, bei ihm aber kaum gleichwertig unerträglichen Interpretationsfehler macht wie die auch hier leider wieder anzusprechende neuere Habilitationsschrift. Deren Nichtverstehen der Probleme des Textes ist allerdings schwerer tragbar, da eine ansatzweise auf die korrekte Deutung hinweisende Erklärung in einem, auch zitierten, früheren Werk, dem von Cristante, das im Gegensatz zu der angesprochenen Habilitationsschrift aber wissenschaftlichen Rang beanspruchen kann, bereits formuliert ist — Remy hatte hier dagegen keine wissenschaftliche Literatur, die er hätte übernehmen können⁴.

⁴Auffällig ist seine falsche Interpretation des Paares *rhythmus et melos* in 930, womit die *Harmonia* ihre Darlegung der *ars* beginnt. Remy — nicht Johannes Scottus — interpretiert *QUAE RITHMICIS i. e. quae pertinent ad humanam vocem, ET MELICIS i. e. quae pertinent ad cytharam et ad lyram et ad cetera musicorum genera. ...*, ed. Lutz, zu Dick, 494, 11. Auch aus der merkwürdigen Benennung von drei Instrumentengattungen bei Isidor kann diese Zuordnung nicht bestimmt worden sein, da Isidor gerade die *rhythmica divisio* den Saiteninstrumenten zuweist. Martian formuliert hier inhaltlich korrekt.

Im Kommentar zu Dick, S. 516, 6, also zu 966 Ende, versteht Remy den erstgenannten Terminus korrekt. Eine Erklärung des zitierten terminologischen Irrtums an dieser Stelle — und die Definition speziell mittelalterlich von *rhythmus* bei Beda kennt auch Aurelian, sie kann vorausgesetzt werden, was für Augustins Definition von *rhythmus* und *metrum* nicht ganz so klar sein dürfte — wäre also höchstens durch eine Zuordnung von *melicus* zu einer mit Saiteninstrument ausgeführten Musik o. ä. denkbar; denkbar wäre vielleicht auch, das Remy die Rhythmik allein der Sprache zuordnen will, also nur dem Menschen; nur wäre eine solche Deutung zu elliptisch formuliert. Vielleicht dachte Remy, daß hier zunächst ja nur die Theorie der Melik angeführt wird, so daß er den Sinn der Aufrufung des Ganzen nicht verstanden haben kann. Warum er überhaupt zu einer solchen Opposition gelangt, ist nicht leicht zu erklären. Auch der Kontext bei Martianus gibt keinen Anlaß für die Opposition *vox humana versus instrumenta*. Daß Remy etwa so denkt: *Rhythmus i. e. numerus* betrifft nur die menschliche Musik, nicht die der Instrumente, erscheint auch

3.1.1 Zur Parallelddefinition des Rhythmus bei Aristides Quintilianus

Daß Martianus Capella bei der vorauszusetzenden Absicht einer Kürzung seiner Vorlage auf die Hinweise auf die allgemeine Anwendbarkeit des Wortes verzichtet⁵, ist zu verstehen, bei der Behandlung der *harmonia* sind Angaben zur Verwendung des Wortes *rhythmus* in Bezug auf die Schönheit von Statuen etc. verzichtbar; immerhin ist in Hinblick auf die Annahme einer direkten Benutzung der Schrift von Aristides Quintilianus durch Martianus Capella zu beachten, daß Hinweise auf solche — aus der Sicht des spezifisch musiktheoretischen Terminus — übertragenen Verwendungen des Wortes *rhythmus* auch bei Autoren zu finden sind, die vergleichbar eigentlich nicht an einer Ausweitung des Themas interessiert sein können:

Man findet entsprechende Hinweise in den *Inst. gramm.* von Charisius, Keil, GL I, S. 289, 5 oder bei Attilius Fortunatianus, Keil, GL VI, S. 282, 16. Ein Verzicht auf wenigstens einen einsätzigen Hinweis auf solche Wortverwendungen, die ja im Sinne der etwa von Grebe aus der Bezeichnung *de armonia* abgeleiteten angeblichen Tief Sinnigkeit der Fülle des Harmoniebegriffs als Gemeintes der Ausführungen Martians recht brauchbar, ja unverzichtbar gewesen sein müßten, kann jedenfalls nicht als Argument für eine direkte Verwendung und auch noch eigenständige Überarbeitung des Textes von Aristides angeführt werden, sondern bestärkt eine entsprechende

zu „konstruiert“, zumal wenn Hucbald „das“ Instrument ganz selbstverständlich auf die liturgische Musik anwendet, auch eine solche Bedeutung wäre zu elliptisch formuliert.

⁵Ed. W.-I., S. 31, 3: *Ῥυθμός τοίνυν καλεῖται τριχῶς: λέγεται γάρ ἐπί τε τῶν ἀκινήτων σωμάτων, ὡς φαμεν εὐρυθμον ἀνδριάντα, καὶ πᾶντων τῶν κινουμένων, οὕτως γάρ φαμεν εὐρύθμως τινὰ βαδίζειν, καὶ ἰδίως ἐπὶ φωνῆς: περὶ οὗ νῦν πρόκειται λέγειν.* Man spricht von Rhythmus also auch in Bezug auf unbewegte Körpergestalt, wie von einem eurhythmischen Standbild, von Bewegung allgemein, wie von einem, der eurhythmisch schreitet, und schließlich in Bezug auf den Ton, worum es in der Musiktheorie geht: Man darf große Dankbarkeit darüber empfinden, daß diese Zusammenstellung nicht einen der großen Deuter des so emphatisch anderen Begriffs *Musik*, den dann dezidierte Sprachkenntnis so gerne tief sinnelnd als *Mousikē* schreibt, in der griechischen Antike — als ob Tanzen nicht auch noch jetzt Teil der Musik wäre — dazu gebracht hat, die Musik der Standbilder als Zeichen der so ungeheuren, absoluten Andersartigkeit, der Alterität der Antike hinsichtlich dessen, was die Musiktheorie behandelt, mißzuverstehen — oder aus Goethes geläufiger Formulierung vom klingenden Tempel folgert, daß Goethes Musikverständnis irgendwie noch antik war.

Skepsis⁶.

Daß er die Harmonia den *rhythmus* als ihr Gebiet reklamieren läßt, könnte eine gewisse Bedeutung haben, nämlich als Begründung dafür, daß er die Metrik nicht im Laufe der Darlegungen der Grammatik anführt. Neuartig ist eine solche Bestimmung jedoch nicht, da hier im Verständnis aller die Grammatik ein letztlich der *ars musica* zugehöriges Gebiet anspricht bzw. ansprechen muß; wie Augustins Schrift beweist, ist das Gebiet von Rhythmik und Metrik selbstverständlich Teil der *musica disciplina*. Insofern ist die einleitende Bemerkung doch nur als sozusagen szenisch notwendige Floskel anzusehen.

Martianus formuliert in seiner ersten Definition nun klar verständlich, 967:

rhythmus igitur est compositio quaedam ex sensibilibus collata temporibus ad aliquem habitum ordinemque conexas.

Diese Definition stimmt an einer bemerkenswerten Stelle nicht mit der von Aristides Quintilianus (XIII, ed. Winnigton-Ingram, S. 31, 8) überein, wenn auch die Aussage gleich erscheint:

Ῥυθμὸς τοίνυν ἐστὶ σύστημα ἐκ χρόνων κατὰ τινὰ τάξιν συγκειμένων. καὶ τὰ τούτων πάθη καλοῦμενα ἄρσιν καὶ θέσιν, ψόφον καὶ ἡρεμίαν.

Der Rhythmus wird also als System definiert, das aus nach bestimmter Ordnung zusammengesetzten Zeiten besteht; deren Eigenschaften werden Arsis und Thesis genannt, Laut und Pause ... Die Zusammenstellung der beiden Paare ist inhaltlich nicht sinnvoll, weil es sich nicht um äquivalente Größen handelt; Aristides kompiliert und stellt Wörter, Bezeichnungen oder eben Paare von Begriffen zusammen,

⁶Seltsamerweise begegnet ein Hinweis auf eine allgemeinere Bedeutung von *rhythmus* auch bei Martianus, allerdings erst an einer Stelle, die in einem systematischen Ablauf hochgradig unpassend ist: Nach der mit Aristides übereinstimmenden Erklärung der drei vom Rhythmus betroffenen Wahrnehmungen formuliert er die allgemeine Definition, an die sich der im überlieferten Text (oder auch von Martianus selbst her) unerfüllt bleibende Verweis auf die Klärung des Unterschiedes von *metrum* und *rhythmus* anschließt, *rhythmicæ est ars omnis in numeris, quæ numeros quosdam propriae conversionis accipiat ...* (569); Remy hat diese Verallgemeinerung nicht verstanden, ed. Lutz, zu Dick, 517, 4, Johannes Scottus verwendet falsche Überlieferung, wenn er die Verballhornung *retozite* (statt *rhitmice*) als *i. e. numeri inquisitio* „deutet“, aber immerhin die Allgemeinheit versteht — durch implizite Korrektur des falschen Wortes? Auf diese Stelle ist noch einzugehen, da Stellung und Herkunft sowie Art der Formulierung Probleme bietet.

was hier zum Katalog führt. Das ist keine sinnvolle Darstellung bzw. Definition, weil die Relation zu diesen *πάθη* aus dieser Definition nicht zu verstehen ist. Martian verzichtet völlig auf solche Merkmale, und formuliert so abstrakt, daß nur der Verweis auf *habitus ordinemque* auf gestaltmäßige Bestimmtheit schließen läßt — zu beachten ist der Bezug zur Wahrnehmung, der bei Aristides fehlt, für eine Aristoxenische Tradition aber grundlegend ist, es geht um „wahrnehmbare“ Zeitgrößen. Die „Doppelung“ *ad aliquem habitum collata ordinemque conexa* für *kat'antina t'axin sugkeim'ewn* kann man als stilistische Eigenart qualifizieren. Ein Bezug auf die *πάθη* fehlt ganz — das könnte man als eigene Kürzungsleistung verstehen. Zur Definition von Aristides hätte Martianus also selbständig für *ἐκ χρόνων* mit *ex sensibilibus temporibus* formuliert. Man wird diesen Zusatz als Hinzufügung von Martian verstehen dürfen, hierfür gibt die Grammatik Vorgaben (s. anschließend). Daß die Metrik besser verstanden wurde als die Melik ist angesichts ihrer auch grammatischen und rhetorischen „Nutzung“ vorauszusetzen. Hier kann man also Martians Formulierung, trotz der angedeuteten Unterschiede, direkt auf Aristides zurückführen.

Diese Definition stimmt partiell mit einer von Aristoxenus überlieferten überein, wobei jedoch Unterschiede zu beachten sind, Psellus, 8, ed. Pearson, S. 22, 26⁷:

... καὶ ἔστι ῥυθμὸς μὲν ὡςπερ εἴρηται σύστημα τί συγκείμενον ἐκ τῶν ποδικῶν χρόνων ὧν ὁ μὲν ἄρσεως, ὁ δὲ βάσεως, ὁ δὲ ὅλον ποδός. ...

Nach Aristoxenus ist also der Rhythmus ein System, das zusammengesetzt ist aus den Zeitquantitäten der Versfüße, deren Teile Arsis und Basis sind, das Ganze aber eben ein Fuß. ... Diese Definition ist ersichtlich sinnvoll, „vermeidet“ den inhaltlich falschen Katalog.

Darauf folgt direkt anschließend die Definition der *ῥυθμοποιία*. Daß die Definitionen zusammenhängen, ist klar. Der Unterschied liegt in dem Bezug der Aristoxenischen Definition auf die *ποδικοὶ χρόνοι*, die Zeiten, die versfußmäßig geordnet sind. Demgegenüber stellt die von Aristides überlieferte „Version“ klar eine Abstraktion dar, die jedoch so allgemein ist, daß eine Spezifik zur musikalischen Rhythmik

⁷Hinsichtlich der Übersetzung von Martian fällt auf, daß die Zusammenfügung von *χρόνοι* ... *συγκείμενοι* bei Aristides gegenüber dem sinnvolleren *σύστημα* ... *συγκείμενον* ein direktes Vorbild bei Aristoxenus besitzt. Die Formulierung von Martian, *compositio* ... *collata* entspricht der von Aristoxenus.

eigentlich nicht besteht — letztlich kann eine solche Definition leicht selbständig auch von (inhaltlich) reinen Kompilatoren geleistet werden, da sie als einzige Bestimmung den Bezug zu *Zeiten* hat; im Grunde liegt also keine echte Abstraktion vor, sondern eine sprachlich-formal leicht zu formulierende allgemeine Definition, *Zeiten*, deren Zusammensetzung, es gibt als Einteilung die *Arsis* und *Thesis*, Klang oder Pause.

Während die anschließenden Hinweise auf die drei Möglichkeiten der *χρόνοι* in der von Psellus überlieferten Aristoxenischen Fassung die ganz spezifischen Träger angeben, also die Definition ausfüllen, werden in der Aristidischen Fassung parataktisch letztlich nicht verständlich die genannten *πάθη* angefügt — eine formalistische Parataxe.

Klar ist, daß bei Aristoxenus/Psellus eine sozusagen sekundäre Definition vorliegt, die in Bezug auf die *ῥυθμοποιία* zu sehen ist, d. h. die Natur der relevanten *Zeiten*, die durch *Basis* und *Thesis* geregelten „Systeme“, also der Relationen wie auch deren Summen, also die Dauer des ganzen Fußes, als das vom (musikalischen) Rhythmus Gemeinte vorausgesetzt werden kann. Klar ist damit aber auch, welche Bedeutung die Bindung an die konstituierenden Faktoren, *βάσις τε και θέσις* oder *τὸ κάτω τε και ἄνω* — in der von Aristoxenus bevorzugten Terminologie —, für die Definition des musikalischen Rhythmus für Aristoxenus besitzt: Diese Faktoren sind unabdingbar für die Definition, für die Bestimmung des Wesens der musikalischen Rhythmik⁸.

⁸Vgl. etwa in Pearsons Ausgabe 16., S. 16, 21: *ὥ δὲ σημαίνόμεθα τὸν ῥυθμὸν και γνῶριμον ποιούμεν τῆ αἰσθήσει, πούς ἐστιν εἷς ἢ πλείους ἑνός*: Erst durch die Einheit des Versfußes kann die Wahrnehmung Rhythmus verstehen, nur durch die Folge von *κάτω τε και ἄνω* wird eine Zahlenrelation erzeugt, nämlich die der Zeitquantitäten in *ἄρσει* und der in *θέσει*, womit der *iambus* eben die Relation der Oktav bekommt: Zur rhythmischen Gestaltbildung — was auch unter dem Aristoxenischen Begriff der *Wahrnehmung* zu subsumieren ist — sind Ordnungsfaktoren unabdingbar, hier also die Rationalität der Proportionen der Zeitdauern zwischen *ἄρσις και θέσις*. Rhythmische Muster können nur gebildet werden, wenn (einfache) Zeitdauerrelationen auftreten, bzw. nur mit solchen komplexen Bildungen kann die Wahrnehmung rhythmische Muster bilden bzw. wahrnehmen.

Dabei ist zu beachten, daß die solche Proportionen wahrnehmungsmäßig erst ermöglichende Folge von offensichtlichen Betonungsfaktoren, die Folge von Betonungsereignissen in jeweils gleichbleibenden Zeitabständen, selbst für die Antike nicht rationalisierbar war, denn schon eine rationale Skala von Schalldrücken war nicht möglich. Hinzu kommt, daß die

Die Definition bei Aristides erscheint also zwar allgemeiner, also abstrahiert, läßt aber damit die eigentliche Spezifik vermissen: Es ist somit denkbar, daß solche Abstraktionen in der Zeit nach Aristoxenus geleistet wurden, sozusagen aus seinen Definitionen heraus, ohne daß diese Verallgemeinerungen aber wirkliche Erkenntnis bringen können, da ihre Allgemeinheit eher sprachlich-formalistisch als inhaltlich gerechtfertigt ist: Zu wirklicher Spezifizierung, die eine weitergehende Abstraktion begründen würde, sind die „Erfinder“ solcher Abstraktion eben nicht fähig, es fehlt ihnen die Einsicht, daß eine so allgemeine Definition dann auf Musik spezifiziert werden muß.

Aristoxenus erklärt in seiner Definition das, was die Wahrnehmung erst zum musikalischen Zeiterleben fähig macht: Die eigentlich notwendige Darstellung der Art von Spezifizierungen, also, wo denn nun in der so allgemeinen Definition eines Systems von Zeiten die Faktoren Arsis und Thesis zur Kennzeichnung der musikalischen Rhythmik einzuordnen sind, wird in der Kompilatorenzeit durch Parataxe „ersetzt“ — zudem ist bemerkenswert, daß die ja unabdingbare Erwähnung des $\pi\omicron\upsilon\zeta$ in der Definition bei Aristides wie bei Martianus ganz fehlt:

Eine wirkliche Vorstellung vom Sinn der Definitionen hat man eben nicht, Abstraktionen werden höchstens noch rein formal „geleistet“. Mit diesem Versuch einer grundsätzlichen Bewertung der beiden hier interessierenden Versionen der Rhythmusdefinition bei Aristides und Martianus Capella in Hinblick auf die Vorgabe der Theorie von Aristoxenus aber kann auf weitere Verweise auf ältere Vorgaben verzichtet werden. Die beiden Versionen können für die weitere Betrachtung als gegeben vorausgesetzt werden, d. h. es ist nur nach der Relation von griechischem, Aristidischen, vermutlichem Original und lateinischer Übersetzung zu fragen.

wahrnehmungsmäßige Musterbildung von Betonungsfolgen offenbar nicht, auf tatsächliche Folgen von Schalldruckunterschieden angewiesen ist, sondern solche regelmäßigen Folgen auch selbst bilden kann (aus welchen konkreten Phänomenen auch immer): Insofern ist von vornherein nicht zu erwarten, daß die antike Theorie außer letztlich axiomatisch gesetzten Phänomenen und eher intuitiven Umschreibungen wie eben $\tau\acute{o}$ $\kappa\acute{\alpha}\tau\omega$ $\kappa\alpha\acute{\iota}$ τ' $\acute{\alpha}\nu\omega$ u. ä. keine wirklich rationale Begründung geben kann — die Zeitdauern jeweils von $\acute{\alpha}\rho\sigma\iota\varsigma$ $\tau\epsilon$ $\kappa\alpha\acute{\iota}$ $\theta\acute{\epsilon}\sigma\iota\varsigma$ dagegen sind rational, nämlich proportional geradezu trivial faßbar.

Der Begriff der musikalischen, hier rhythmischen Wahrnehmung von Aristoxenus ist also sinnvoll — die hier zitierten spätantiken Autoren haben davon, also vom Wesentlichen, kein Wissen mehr.

Wie angesprochen, muß man die Formulierung *ad aliquem habitum ordinemque conexa* als rein rhetorische Ausweitung der Definition *κατά τινα τάξιν συγχειμένων* ... interpretieren. Immerhin fällt auf, daß keine direkte Entsprechung vorliegt, die Idee, *τάξις* mit *ordo* und *habitus* wiederzugeben, ist daher unter der Rubrik der typischen rhetorischen Ausweitung zu sehen, die Martian leicht zu überflüssiger Wortverdoppelung führt, aber inhaltlich keine Bedeutung hat; ein Charakteristikum dessen, was man als Eigenständigkeit Martians bestimmen kann.

Wie ebenfalls angesprochen, ist dagegen die „Hinzufügung“ zu den *tempora, compositio/σύστημα ex sensibilibus temporibus* zu beachten. Daß Aristides gerade diese Qualifikation, die auf Aristoxenus zurückzuführen nicht schwerfällt, und die auch bei Aristides Quintilianus wie zu erwarten etwas später — und diese Inkongruenz ist zu beachten, da die Bestimmung eigentlich in die Definition gehört — sinngemäß auftritt (ib., 18): *Πᾶς μὲν οὖν ῥύθμος τρισὶ τούτοις αἰσθητηρίοις νοεῖται· ὄψει, ... ἀκοῇ, ..., ἀφ᾽ ἧς, ...*, was Martian ja auch aufnimmt, 968, s. u; sein Zusatz in der Definition ist aber nicht notwendig in diesem Sinne zu verstehen, d. h. im Katalog der von rhythmischen Faktoren betroffenen Sinneswahrnehmungen! Der Bezug auf die Wahrnehmung, die übrigens auch Remy sofort zur Differenzierung von *numeri* im Sinne von Augustin, *De musica* VI, führt, s. u., läßt sich natürlich direkt auf Aristoxenus zurückführen: *Ὅτι μὲν οὖν περὶ τοὺς χρόνους ἐστὶ καὶ τὴν τούτων αἴσθησιν*, daß also die Rhythmik die Zeiten betrifft und deren Wahrnehmung (*Elementa rhythmica*, ed. Pearson, Oxford 1990, 2, 5, 2; vgl. auch 288, ed. Pearson, S. 10, 21).

Martianus hat den Text von Aristoxenus trivialerweise nie benutzt, wahrscheinlich hätte er von dessen Denken auch gar nichts verstanden; denkbar ist aber auch, daß nicht er selbständig die angesprochene Qualifikation hinzugefügt hat, sondern daß es doch eine Fassung der auch bei Aristides überlieferten Definition gegeben hat, in der ein Verweis auf die *αἴσθησις* enthalten war, so daß sich auch hier die Voraussetzung einer direkten Benutzung des Textes von Aristides durch Martianus zumindest nicht von vornherein beweisen läßt.

Deutlich ist aber, daß die Darstellung bei Aristides Quintilianus auf einer klaren Disposition des Stoffes beruht, zunächst die abstrakte Definition sozusagen einer Folge von Zeiten, danach anschließend deren *πάθη*, und schließlich die jeweiligen konkreten Bereiche bzw. Objekte, Sehen, im Tanz, Hören, in der Melodie und Fühlen,

im Pulsschlag; drei sinnliche Erscheinungen sind dem Prinzip des Rhythmus unterworfen. Auf die Natur und den Sinn dieser Definition in Hinblick auf das, was Martianus daraus „macht“, ist noch einzugehen⁹. Damit ist das Auftreten einer eingeschobenen zweiten Definition des Rhythmus, die zudem noch Elemente der Weiterführung bei Aristides anspricht, von vornherein ein Zeichen dafür, daß Martianus Capella die Systematik und deren Sinn bei Aristides nicht verstanden hat, sondern von der Freude der nur anhäufenden Kompilation bestimmt war.

Die Definition durch den Zusatz zu *tempus sensibile* entspricht, wie bereits angedeutet, der geläufigen Definition der *vox* bzw. *vox articulata*, wie sie auch die Grammatik verwendet, z. B. sogar in einem so elementaren Buch wie den *Institutiones* von Cassiodor, II, I, 2, ed. Mynors, S. 95, 1: *vox articulata est aer percussus sensibilis auditu, quantum in ipso est. ...*, wo also noch explizit die Dauer der Einwirkung angesprochen wird, der Bezug zum *sensus* also nicht nur hergestellt, sondern auch noch adäquat spezifiziert wird¹⁰.

Diese Definition ist so geläufig, daß man sie als allgemein bekannt voraussetzen kann, d. h. daß Martianus diese Qualifikation auch selbständig einzusetzen in der Lage gewesen sein kann. Er verzichtet übrigens bei seiner Darstellung der Grammatik auf das sonst bei den lateinischen Grammatikern übliche Kapitel über die *vox*; hier könnte man Eigenständigkeit annehmen: Obwohl er dann in dem Buch über Musiktheorie *vox* ebenfalls nicht definiert¹¹, wird *vox* so allgemein als musika-

⁹Vgl. etwa die Hinweise auf Quellen zu diesem in Bezug auf den *sensus* definierten Rhythmusbegriffs in der Übersetzung von A. Barker, *Greek Musical Writings: II, Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge et al., 1989, S. 433 f.

¹⁰Was in Bezug etwa auf die Fragestellungen von Augustin in *De musica* VI, auch tiefergehende Hintergründe besitzt: Wirkung von *sensuales* oder *corporales numeri*, die doch nur so lange existieren und somit im *sensus* wirken, als sie noch nicht verklungen sind — und auch die *numeri memoriales* sind nicht unvergänglich, was selbst die Zeit betrifft, die als geschaffene Eigenschaft der Welt mit dieser endet, aber nicht die Proportionen. Man kann für diese Definition und vielleicht auch die damit bei Augustin angeregten Problemstellungen wohl auch stoische Definitionen als Quelle voraussetzen.

¹¹Die Wiedergabe der Aristoxenischen Theorie der beiden Arten von Bewegung in der *vox* entbehrt eben der Definition der *vox*, sie setzt diese sozusagen voraus: Die unten noch zu betrachtenden Beispiele der *vox*-Definition in der Grammatik können in der Zeit Martians für die Deutung seines Textes nicht einfach „ausgelassen“ werden: Martianus denkt nicht, sondern kompiliert parataktisch, wobei inhaltliche Kenntnisse der Grammatik und Rhetorik

lischer Begriff verwendet, daß ein Verzicht auf die grammatische Definition selbst Martianus zuzutrauen wäre.

Allerdings ist auch hier zu beachten, wie die Grundlagen der Grammatik definiert werden: Der Bezug zur von den Grammatikern überlieferten offensichtlich Stoischen Definition der *vox* ist eindeutig, weshalb das „Vergessen“ dieser grundlegenden Definition durch Martianus Capella allerdings zu inhaltlichen Problemen führt, wenn er, 231, mit der geradezu eine *figura etymologica* bildenden Wortreihung, *litterae, litteratura, litteratus, litterate* eine ausreichende Darlegung der Grundlagen der Grammatik zu sehen scheint, was angesichts des Gewichts, das der Definition der *vox* von den Grammatikern gegeben wird, auffällt: Denkbar ist, daß er hier tatsächlich die Bereiche von Grammatik und Musik strikt trennen will, dabei aber nicht bemerkt, daß die Erwähnung der *vox* auch für die Grammatik essentiell ist.

Die oben sozusagen in der Normalfassung bei Cassiodor angeführte Stoische Definition der *vox*¹² findet man etwa bei Probus, ed. Keil, IV, S. 47, 3, womit eine noch etwas ausführlichere Version dieser Definition belegt werden soll:

Vox sive sonus est aer ictus, i. e. percussus, sensibilis auditu, quantum in ipso est, hoc est, quamdiu resonat.

Die *geschlagene Luft* stammt aus dem Pythagoräischen Modell, das damit den Bewegungsbegriff — in der bekannten Einleitung zur Musikschrift von Euklid — mit der Tonhöhe verknüpft; dies ist einer der grundlegenden Unterschiede beider antiker Modelle der Melik: Der Begriff der *κίνησις* hat in beiden Modellen unvereinbar verschiedenen Sinn. Wenn nun die Definition der *vox* von so grundlegender Bedeutung für die Grundlegung des Elements der — gesprochenen — Sprache wie der Musik ist und in der grammatischen *ars*, also einem Wissensgebiet, das weitverbreitet gewesen sein dürfte als das der Musiktheorie, an so — trivialerweise — hervorgehobener Stelle erscheint, diese Tradition bei Martianus aber keine Spuren hinterlassen hat, kann gefolgert werden, daß die angesprochene Qualifikation der *tempora sensibilia* doch nicht leicht als eigenständige Übertragung aus dieser Definition in die der Elemente des Rhythmus interpretiert werden kann. Man muß also doch mit größerer

leichter vorauszusetzen sind, als die der anderen Fächer!

¹²Vgl. Dahlmann, *Zur Ars Grammatica des Marius Victorinus*, Akad. d. Wiss. u. d. Literatur, geistes- und sozialwiss. Klasse 1970, Mainz, Nr. 2, S. 13, wo auf die Definitionen von Zenon verwiesen wird.

Wahrscheinlichkeit von einer entsprechenden Vorlage ausgehen, in der diese Qualifikation enthalten war; die oben als Möglichkeit vorgestellte Annahme einer eigenen Leistung von Martianus ist also nicht zwingend. Zu klareren Aussagen zur Bewertung der Selbständigkeit des Textes bei Martian ist ersichtlich keine Möglichkeit gegeben; hier müssen aber alle Möglichkeiten der Deutung angeführt werden.

Übrigens läßt sich in den Texten der lateinischen Grammatiker kein Hinweis auf eine entsprechende Definition des *tempus* als *sensibile* finden (das war sozusagen durch die Definition der *vox* „erledigt“, d. h. man muß eine solche Definition auch nicht erwarten — für Augustin ist gerade diese Frage der dezidierten Zeitlichkeit von Musik in der Wahrnehmung wesentlich, schließlich erlebt man im musikalischen Rhythmus — antike Definition! — die Auswirkungen von etwas Ewigen direkt und konkret im zeitlich Vergehenden, die Proportionen, das, was auch *ratio* heißt). Man wird also voraussetzen müssen, daß es die Fassung der Rhythmusdefinition bei Aristides Quintilianus ist, die unvollständig ist, daß hier Martianus auf einer vollständigen Version beruht¹³.

¹³Cristante, l. c., S. 54, verweist auf Aristoxenus; dieser Verweis reicht aber kaum aus, den Unterschied der beiden Versionen, also bei Aristides und Martianus zu begründen, denn eine eigenständige Verwendung des Textes von Aristoxenus — abgesehen von Verfügbarkeitskriterien — durch Martianus schließt schon die bis auf diese Qualifikation identische Version mit der Definition bei Aristides aus. Sabine Grebe sieht in diesem Unterschied keinen Grund zur Frage nach der eventuellen Vorlage, wenn sie einfach konstatiert, l. c., S. 673, ... *Diese Erklärung steht fast wörtlich bei Aristides und geht auf Aristoxenus zurück, für den Rhythmus „Ordnung der Zeiten“ bedeutet. ... Daß nicht auch Pythagoräische Musiktheorie Rhythmus als Ordnung der Zeiten definiert haben könnte, ist eine sinnlose Annahme, auch wenn die Spuren Pythagoräischer Metrik nicht allzu deutlich sind, sie sind zu beachten, wenn man z. B., den betreffenden Beitrag von H. Maas nicht unbeachtet läßt, der an Varros betreffendes Zeugnis erinnert. Außerdem ist nicht zu erkennen, daß die Aristoxenische Rhythmiktheorie wesentlich anders als die Pythagoräische Tradition gewesen sein könnte: Hier sind beide Modelle identisch proportionaler Natur!*

Wie man die komplexe — und ja nur partiell überlieferte — Rhythmusdefinition von Aristoxenus in dieser Weise „zusammenfassend“ leicht lesbar machen kann, kann nur Grebe leisten. Daß das *fast wörtlich* Fragen auslösen muß, sieht ihre wissenschaftliche Methode von vornherein nicht: Für Aristoxenus ist *Rhythmus „Ordnung der Zeiten“* — derart mit der komplexen und spezifischen Theorie von Aristoxenus umzugehen, ist nicht wissenschaftlich inadquat.

Auf die Implikationen, die die Erwähnung dieser Qualifikation *sensibilis* für die Kommentare von Remy und Johannes Scottus hat, ist noch unten in Zusammenhang mit der Deutung der kaum verständlichen zweiten Definitionenkompilation Martians hinsichtlich des Rhythmus einzugehen, weil diese Darlegungen im Zusammenhang zu sehen sind: Remy z. B. versucht die Harmonisierung der beiden Definitionen, die Martianus in seiner rein parataktischen Methode nicht gelingen kann, ja, die er als Aufgabe zu sehen, gar nicht imstande ist.

Hier kann also eine mit dem Text von Aristides sehr verwandte Vorlage vorausgesetzt werden.

Hinsichtlich des noch näher zu betrachtenden Fortgangs nach den grundlegenden Definitionen ist in Hinblick auf die Rolle der Qualifikation *sensibile* zu bemerken, daß Martianus Capella zwar anschließend die erwähnte Erklärung von Aristides Quintilianus abschreibt, daß der Rhythmus in drei Dingen erscheint, Gehör, Gesicht und Gefühl, also in *sensus* — nur läßt er gerade da den Bezug auf die *αἰσθητήρια* aus, so daß seine erste, oben zitierte Definition hier ohne Bezug bleibt, d. h. seine „Hinzufügung“ von *sensibile* nicht selbständig aus dieser zweiten Erklärung genommen sein kann. Wenn er davor auch noch die Aristoxenische Unterscheidung von Rhythmus und Rhythmisiertem anführt, die genau auf die Frage der jeweiligen potentiellen „Objekte“ von Rhythmus führen müßte, aber auch hier jede Verbindung „ausläßt“, stattdessen — nur — sagt, daß der *numerus velut quidam artifex aut species modulationis apponitur*, worauf die drei Wahrnehmungen folgen¹⁴, so wird deutlich, daß er von einem klaren Aufbau der Definition des Rhythmus nichts verstanden haben kann: Der auch in der Rhythmik exemplarisch klare methodische Aufbau des Stoffes wird bei Martianus Capella zum Durcheinander, das von totalem Chaos nur durch die offenbar noch gegebene Ordnung seiner Quelle bewahrt wird: Grundlagendefinitionen liegen in der, heuristisch zunächst vorauszusetzenden, Anthologie eben am Anfang. Auch der Zwang zur Kürze kann das Durcheinander der Zusammenstellung der Definitionen nicht erklären.

¹⁴Übrigens könnte hier ein Vorbild für eine Qualifikation des *artifex* in der Musik liegen, das trotz aller Abstraktheit des Kontextes zu beachten ist.

3.1.2 Die zweite Rhythmusdefinition bei Martianus Capella und ihre melischen Implikationen

Wesentliche Probleme entstehen aber erst anschließend: Ist somit die erste Definition offensichtlich sogar gegenüber der bei Aristides vollständig, weil sie die aus dem Vorbild von Aristoxenus zu erwartende Qualifikation des *sensibile* anführt, so macht die zweite, durch *rursum*, aber auch durch die „neue“ Bezeichnung *numerus* rein parataktisch angefügte zweite „Definition“ des Rhythmus erhebliche Schwierigkeiten für eine vernünftige Deutung, zumal wenn man das Vorbild bzw. die Vorgabe, die bei anderen Autoren enthalten sein könnte bzw. potentielle partielle Parallelen, unbeachtet läßt. Man könnte sogar auf den Gedanken kommen — wie dies sogar Cristante „passiert“ — Martianus habe hier einmal ganz selbständig und auch noch aus eigener Erfahrung eine Definition einer neueren Dichtungsform, konkret die rhythmische Dichtung zu erfassen versucht, was angesichts der sonst zu beobachtenden Unfähigkeit von Martianus hinsichtlich des Verstehens der von ihm kompilierten Aussagen hochgradig erstaunlich wäre. Dieses Problem ist aber später zu betrachten¹⁵.

¹⁵**Zur Formulierung von Akzenten in rhythmischer Dichtung bei Johannes de Garlandia und zum Georgiades-Mythos der Untrennbarkeit von Musik und Sprache bei den alten Griechen** Und tatsächlich nutzt die Theorie der rhythmischen Dichtung im 13. Jh., z. B. Johannes de Garlandia, Formulierungen für Akzente in der rhythmischen Dichtung, die geradezu rein melische Ausdrücke verwenden, wie für Akzentstrukturen zu Versanfang, *incipit ab imo et tendit in altum in scansione ...*, was nichts anderes aussagt als einen auftaktigen Beginn, wogegen der volltaktige Anfang durch *incipit ab alto et tendit in imum in scansione ...* aufgerufen wird, ed. Mari, S. 44, 274. Die eindeutig räumlichen Ausdrücke, *altum/imum*, werden durch die Hinzufügung *in scansione* allerdings eindeutig auf den Akzent bezogen. Für die Zeit von Johannes de Garlandia ist eine raumanaloge Sprechweise für melische Abläufe längst selbstverständlich, Verständnisprobleme können aus der gleichlautenden Terminologie also nicht herrühren.

Der Kontext macht natürlich klar, was gemeint ist. Johannes de Garlandia nutzt als allgemeinen Ausdruck für den rhythmischen Akzent — losgelöst vom *accentus* des Wortes! — sonst *percussio*. Die Nicht-*percussio* hat jedoch keine terminologische Entsprechung, so daß vielleicht von hier die Verwendung einer solchen raumanalogen Terminologie abzuleiten ist: Da steht eine zweiteilige Opposition zur Verfügung.

Zu fragen bliebe natürlich, ob hier ein Rückgriff vorliegen könnte auf eine aus der Metrik bekannte, hier aber den *ictus*, das ἄνω καὶ κάτω, den metrischen Versakzent o. ä., betreffen-

de Terminologie — Johannes de Garlandia schreibt hier aber über rhythmische Dichtung im mittelalterlichen Sinne! —, oder ob Johannes de Garlandia einfach die melische Definition des Wortakzents in stilistisch etwas aufwendiger Form umsetzt, was schon wegen der unterschiedlichen Terminologie, *accentus* in alter Weise für den *Wortakzent*, *percussio* für den Akzent rhythmischer Dichtung (im mittelalterlichen Sinne, dem Bedas), sehr unwahrscheinlich ist — man muß natürlich danach suchen, wo mögliche Quellen einer Identifizierung von rhythmischen Betonungsakzenten mit tonräumlichen Qualifikationen gegeben sind:

Einen Hinweis auf die Berechtigung der ersten Vermutung dürfte eben sein, daß er das Wort *accentus* in der Definition nicht gebraucht, also das eigentliche Objekt der traditionellen melischen Definition von Akzent und Nicht-Akzent-Stelle im Wort, nicht im rhythmischen Vers!, was nicht ohne Interesse für die Abstraktionsebene der Theorie rhythmischer Dichtung im 13. Jh. sein könnte: Parallelisierung von metrischem Versakzent und Akzent des Prinzips der Akzentalternation als Formprinzip rhythmischer Dichtung; nicht aber Identifikation des Phänomens *Wortakzent* mit Betonung im rhythmischen Vers, obwohl die Phänomene sich sozusagen akustisch nahekommen, z. T. ja auch direkt verbunden sind, z. B. in Reimpaaren. Darauf ist noch einzugehen — mit dem „enttäuschenden“ Ergebnis, daß eine solche „Vorform“ des Konzepts *deutscher Hexameter* u. dgl. gerade nicht vorliegt: Die mittelalterliche lateinische Rhythmik benutzt zwar (gelegentlich) antike Versmaßnamen für rhythmische Versmuster, jedoch nicht im modernen Sinne, sondern antik gesehen ganz korrekt, eine einfache Folge der Pänultimaregel.

Eine endgültige Entscheidung über die Herkunft der Terminologie — aus der Definition des Wortakzents (unwahrscheinlich) oder einer ebenfalls quasi melisch-bewegungsmäßigen Terminologie des metrischen Vers- bzw. eher Versfußakzents (z. B. *arsis et thesis*, die ja auch melische Termini sein können) — scheint aber nicht möglich; ja wie noch zu zeigen, hätte selbst eine solche Ausrichtung an „tonräumlichen“ Bezeichnungen des Versakzents keine konkrete Folge (z. B. für das zeitgenössische Verständnis der Formfaktoren dieser rhythmischen Dichtung), etwa die Formulierung einer akzentuierenden Rhythmik parallel zur Metrik (daß man also die Stelle der Silbe mit metrischem *ictus* als Akzent versteht, dem dazu noch ein Wortakzent der entsprechend angeordneten Wörter entsprechen kann/soll, also / – – für – ◡ ◡, den Daktylus: Der Unterschied des betreffenden metrischen Versfußes zu dem analogen rhythmischen besteht dann „nur“ darin, daß das sprachklangliche Merkmal des Wortakzents jetzt regelmäßig systematisch der Stelle des metrischen *ictus* zugeordnet wird, statt *ármavirúmquecaño ...* deklamiert man *Wáffen und Mánn singe ích ...*, wogegen die Silbenprosodie keine Funktion mehr hat — man kann hier die tiefe Erkenntnis einsetzen, daß die germanischen Sprachen den Akzent auf der „Bedeutungssilbe“ haben, weshalb offenbar Franzosen in ihrer Sprache keine Bedeutungen emphatisch ausdrücken können (Achtung: Ironie!): Die altfranzösische Dichtung beachtet ein Prinzip der Übereinstimmung von rhythmischem und sprachlichem Akzent nur in den Reimen, was nicht

heißt, daß die anderen Teile der jeweiligen Melodie etwa keine akzentrythmische Form gehabt haben könnten, hier reicht aber zur Zuordnung das Prinzip der Silbenzählung): Man muß deshalb nach der eigentlichen Herkunft von akzentrythmischen „Versfüßen“ bzw. des Gebrauchs von Namen von (genuin metrischen) Versfüßen für akzentrythmische Strukturen suchen — und findet, daß jeweils nur die Zeilenschlüsse, die natürlich hinsichtlich des Reimprinzips auch den Akzent beachten (und dann automatisch, der genannten Regel wegen, auch bestimmte metrische Silbenquantitätsfolgen haben müssen), betroffen sind; auch rhythmische Dichtung ist nicht trivial; vgl. Verf., u. a., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, Anm. 185, S. 811 ff.; daß der „normale“ musikwissenschaftliche Mediävist wie z. B. R. Flotzinger eine Ahnung haben könnte, was der, mittelalterliche oder spätantike, Unterschied zwischen rhythmischer und metrischer Dichtung sein könnte, kann nicht einfach vorausgesetzt werden, vgl. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, unter Zuhilfenahme der Suchfunktion — man kann nur staunen, was da so an von der deutschen Forschungsgemeinschaft, also dem Steuerzahler, unterstütztes dezidiertem Unwissen und daraus erwachsendem Reden zusammenkommt!

Es scheint, angesichts des Weiterlebens des entsprechenden Glaubens nicht ungereimt, an dieser Stelle einmal den großen Urvater des betreffenden Mythos zu Wort kommen zu lassen, um nach der Rationalität seiner diesbezüglichen Empfindungen fragen zu können, Th. Georgiades schreibt in seinem von einem ebenfalls durch den *pour le merite* ausgezeichneten Sänger (vorher) so gelobten *Schubert, Musik und Lyrik*, S. 183, über die Grundlagen eines der Glaubenssätze der Schule: *Die deutsche Sprache ist es, die die große deutsche Musik ermöglichte ... Das hat seinen Grund im Wesen dieser Sprache. Begegnet uns am Anfang der europäischen Geschichte das die sprachliche und die musikalische Komponente als unlösbare Einheit enthaltende Griechisch (μουσική (sic! in der griechischen Sprache heißt Sprache nicht μουσική, sondern bekanntlich λόγος) ...), so hat sich das Deutsche von der musikalischen Komponente völlig befreit, es hat sie abgestreift, wir können auch sagen: eingebüßt. Es ist zur reinen Sprache geworden. Das Sprechen beruht auf der unverrückbaren Betonung der Wurzelsilbe, es erscheint als bedeutunggebender Akt² (soll das eine „logische“ Folgerung sein?). Damit wurde aber auch die Musik ihrerseits freigegeben. Erst durch dieses gänzliche Auseinanderfallen von Sprache und Musik, also erst im deutschen Bereich, wurde eine sich gänzlich frei betätigende Musik ermöglicht³. Selbst diese konnte aber erst mündig werden, nachdem sie durch die Schule der Sprache, durch Schützens Werk hindurchgegangen war. ...; die Anmerkungen zu dieser sprachwissenschaftlich so kompetenten Erörterung lauten: ² *Das Lateinische und die romanischen Sprachen bilden im Hinblick auf die musikalische Komponente Zwischenstufen zwischen beiden Extremen, der griechischen und der deutschen Sprache.* bzw. ³ *Die der deutschen Stufe vorausgehende, seit der karolingischen Zeit durch die Auseinandersetzung mit dem Lateinischen und den romanischen Sprachen reifende mehrstimmige Musik vermochte bezeichnenderweise nicht, die Nabelschnur abzu-**

schneiden und völlige Eigenständigkeit zu erreichen.

Und so etwas wurde und wird ernstgenommen! Zunächst darf also gefragt werden, was eigentlich *die musikalische* und *die sprachliche Komponente* sein könnte. Zunächst wird man ja wohl *Komponenten* sagen müssen, denn die klangliche Erscheinung von Sprache ist bekanntlich komplex, da gibt es Satzmelodie, Wortmelodie, Akzentgestalt, Tempo, alles in Bezug zur Kundgabebene der Sprache, also der Kundgabe der emotionalen Stellung des Sprechenden zur gesagten Sache; es gibt aber auch Artikulation, Beachtung des Wortakzents zur Klarheit der übermittelten Nachricht u. dgl., was also davon könnte Th. Georgiades meinen!

Was nun gibt es davon im Deutschen, was musikalisch von Interesse sein könnte: Die Satzmelodie — gerade Th. Georgiades hätte bei seinem Aufenthalt in Heidelberg merken können, daß die Aussprache des Deutschen doch sehr melodisch sein kann, nicht muß: Gerade der *pälzer Krischer*, insbesondere seine weibliche Ausprägung, hat eine solche Palette von Tonhöhenunterschieden verfügbar, daß diese nicht zu bemerken und zu berücksichtigen schon die Unfähigkeit eines Th. Georgiades zur konkreten, sachbezogenen Beobachtung notwendig zu sein scheint: Auch „das“ Deutsche ist keineswegs „unmusikalisch“ — das merkt man auch daran, daß gerade das Deutsche sehr deutliche quantitative Unterscheidungen kennt, also lange wie kurze Silben recht deutlich, und zwar hörbar, unterscheidet, *dämmlich* würde man doch wohl immer auf der ersten Silbe als *longa* aussprechen, *dümmlich* dagegen, wie schon in der Notierung erkennbar, als *brevis*. Außerdem hat die deutsche Aussprache natürlich einen auch für Musik unabdingbaren Klangfaktor, wenn man ihn so nennen darf, den Betonungsakzent, der natürlich zusammen mit melischen „Bestandteilen“ erscheinen kann: Wenn man einen ehemaligen deutschen Parteipolitiker anführen darf, einen gewissen Scharping, kann man an dessen Bundestags- und Parteireden deutlich erkennen, welche melodischen Komponenten die Aussprache des Deutschen haben kann; die Umsetzbarkeit in musikalische Melodik wäre also sehr natürlich.

Hinzu kommt aber noch, daß Th. Georgiades offenbar nicht bemerkt hat, daß als *musikalische Komponenten* ja wohl nicht nur die Melik anzusehen ist: Der Betonungsakzent ist „mindestens“ ebenso wichtig, denn die Musik hat nun einmal auch eine rhythmische *Komponente*, die sich dann auch musikalisch auswirkt — wenn also die deutsche Sprache in ihrer klanglichen Erscheinung den Betonungsakzent kennt, wie auch der antike Versfuß als rhythmische Gestalt nur durch den *ictus* zustande kommt, dieser Betonungsakzent nach musikalischen Regeln oder Musterempfindungen musikalisch geordnet werden kann, wie in *Burg Nideck* ..., dann hat die deutsche Sprache offensichtlich einen ebenso direkt musikalischen Faktor wie die antike griechische, nur eben einen anderen — und, beide Sprache ergeben solche musikalisch rhythmischen Muster ja nicht von sich aus, sondern müssen „künstlich“ geordnet werden: Die antike griechische Sprache ergibt nicht von sich aus das Versmaß von Pindarschen Oden, da muß genau wie in *Burg Nideck* ein Ordnungsfaktor

hinzukommen; in der antiken Lyrik also die Ordnung der kurzen und langen Silben, in der deutschen dagegen die Ordnung der Wortakzente in bestimmter, sinnvoll schematischer Weise, diesbezüglich gibt es keinerlei Unterschied zwischen beiden Sprachen.

Das Deutsche hat also weder irgendeine musikalische Komponente, noch gar *die* musikalische Komponente *abgestreift*, die betreffende Musik bedient sich der Sprache anders als in der Antike: Die musikalische Reflexion nämlich nutzt verschiedene klangliche Merkmale der Sprache, im Deutschen den Akzent, im antiken Griechischen eben die Silbendauer — wollte Thrasyboulos Georgiades behaupten, daß das Deutsche den Unterschied zwischen langen und kurzen Silben nicht kenne, würde er also Unsinn sagen, zumindest müßte er dann auch sagen, daß die antike griechische Sprache das Merkmal des Betonungsakzents *eingebüßt* hätte, denn daß es im *ictus* etwas wie einen Betonungsakzent gegeben haben muß, der eine bestimmte Folge von Zeitquantitäten zu einem Versfuß und damit zu einem musikalisch brauchbaren Muster macht, wäre dann auch „einzuräumen“ — es sei wiederholt: Der *ictus* ist für die Konstituierung des wesentlichen rhythmischen Musterfaktors, des Versfußes unabdingbar, ob man dazu dann den Wortakzent mitnutzt oder nicht, ist Sache der Konvention, nicht natur- oder sprachgegeben. So primitiv, wie Th. Georgiades „argumentiert“, geht es also wirklich nicht.

Aber der große Sprachwissenschaftler Georgiades hat ja noch eine Besonderheit entdeckt, die Betonung der Wurzelsilbe, wodurch *das Sprechen* selbst *als der bedeutungsgebende Akt* erscheint — wie man das verstehen sollte, ist kaum noch zu verstehen, daß im *Akt* des Sprechens die *Bedeutung gegeben* werde? wem wird sie gegeben? den Wörtern, den Satzteilen oder dem Satzganzen? Die Wörter haben bekanntlich ihren semantischen Sinn als Wörter, die syntaktischen Regeln sind vorgegeben, sodaß dem Sprechen selbst, also wohl dem Erfinden und Aussprechen neuer Sätze nur der *bedeutungsgebende Akt* zukommt, den jede Sprache zu erfüllen hat, nämlich mit den verfügbaren Wörtern und syntaktischen Regeln (möglichst inhaltlich) neue Sachverhalte mitteilen zu können; daß das die antike Sprache nicht vermocht hätte — kann nur der behaupten, der antike Texte nicht für lesenswert hält, oder sie nicht lesen kann, und die auffällige Abstinenz von Th. Georgiades gegenüber der antiken Metrik und Musiktheorie weist eher auf die letztere Deutung als Erklärung seiner so merkwürdigen Vorstellungen, die dazu noch unpassend verschiedene Ebenen vermischen. Daß im Lateinischen und dann daraus folgend Französischen die Akzente fest liegen, immer auf der gleichen Stelle eines Wortes (Ergebnis der Pänultima-Regel), ist bekannt, daß davon aber eine Unfähigkeit der lateinischen oder französischen Sprache abhänge, nach regelmäßigen Betonungsfolgen geordnet zu werden, in Dichtung nämlich, hätte auch Georgiades nicht ganz unbekannt sein dürfen, *Mihi est propositum* läßt sich wie viele Sequenzen der Zeit „leierig“ vortragen, nämlich in einfacher Betonung des Akzentschemas — dem hier die Wortakzente wenigstens ansatzweise „folgen“, d. h. der Dichter muß „seine“ Wörter so aufeinanderfolgen lassen, daß ihre Wortakzente mit dem gewünschten übergeordneten

rhythmischen Schema übereinstimmen.

Daß man das auch machen kann, ohne den Wortakzent zu beachten, also nur durch Silbenzählen, beweisen die altfranzösischen Dichtungen aus gleicher Zeit: Die Konvention ordnet die Anzahl von Silben den rein rhythmischen Akzentfolgenschemata zu, das geht, in den Reimen wird dann auch der Wortakzent beachtet. Daß damit die französische Sprache, d. h. ihre melodisch klanglichen *Komponenten* a priori unfähig wären, rhythmische Betonungsschemata befolgen zu können, wäre ja wohl eine zu große Unbildung verratende Behauptung: Die Art des Wortakzents, ob fest oder variabel wie im Deutschen, erst recht im Russischen — das ja wohl auch akzentrythmische Dichtung kennt —, hat also nichts mit der Nutzung des Akzents zur Konstituierung rhythmischer Betonungsfolgen zu tun — oft genug muß auch im Deutschen zur Erfüllung des Versmaßes gegen die eigentliche Wortbetonung verstoßen werden, was man gerne durch Einsilbler „erledigen“ kann.

Der Wortakzent, ob eher melisch oder eher als Schalldruckunterschied verwirklicht — selbst im Deutschen gibt es hier erhebliche Unterschiede — ist also als Objekt rhythmischer Formung unabhängig von den Regeln seiner Setzung im jeweiligen Wort.

Die antiken wie die semitischen Sprachen, die germanischen wie die Slavischen, nutzen nun den Akzent, die Möglichkeit, klanglich eine bestimmte Silbe vor anderen herauszuheben, zur Kennzeichnung der Worteinheit. Nach welchen Regeln das geschieht, ist verschieden, abhängig von der metrischen Prosodie des Wortes, wie im antiken Griechischen, nach dem Zufallsprinzip der Konvention, oder eben nach der *Wurzelsilbe* — kein nicht klärungsbedürftiger „Begriff“ —, die Funktion bleibt dieselbe, akustisch wahrnehmbare Abtrennung jedes Wortes im klanglichen Ablauf von Sprache.

Nun aber ist doch die *Wurzelsilbigkeit* so etwas Wesentliches? wofür, kann und sollte man zunächst fragen. Und was ist sie eigentlich? Hört man *fā* wird man nicht wissen, ob *Vater* oder *fahren* gemeint sein könnte: Der Akzent also ist nicht Träger der Bedeutung, hat mit der Bedeutung des Wortes nichts zu tun — es werden keine Suf- oder Präfixe betont (die für die Bedeutung eines Satzes ja wohl nicht ganz unwichtig sind). Um die verschiedene Bedeutung von *roti* und *rotigon* zu verstehen, benötigt man aber auch im Deutschen mehr als eine Silbe, dasselbe gilt für *risi* und *risen* — so eindeutig ist also die *Wurzeligkeit* von Betonung und Bedeutung selbst im Deutschen nicht.

Was aber nun musikalisch von einiger Bedeutung ist, findet sich, wenn man die Kundgabeebene der Sprache betrachtet, hier natürlich vor allem ihre klangliche Seite — aus der nun ergibt sich, daß besondere emotionale Befindlichkeit, die die sprachliche Kundgabe eines Sachverhalts sozusagen begleitet, ihren sprachklanglichen Ausdruck in einer besonderen melischen Hochführung, Dehnung und Steigerung des Schalldrucks finden kann; das allerdings ist Merkmal der deutschen Aussprache: auch hier hätte Th. Georgiades gerade in Heidelberg Studien treiben oder wenigstens Erfahrungen erhalten können: *Heeere se mol, hewe se deees schun gherf, da Professa Georgiades hätt'en Ruf nach Miiinche kriecht*, — hier wurde

versucht, durch Mehrfachschreibung der betreffenden Vokale die klangliche Herausgehobenheit durch die drei genannten Klangfaktoren wiederzugeben (wobei die besondere Betonung von *München* natürlich die emotionale Kundgabe des Staunens darüber einschließt, von der Universität Heidelberg zu der in München zu wechseln) — dem Interessierten wird geraten, nach Heidelberg zu kommen, auch Verf. stellt sich gerne dazu bereit, diese Klanglichkeit der deutschen Sprache besonders deutlich zum Ausdruck zu bringen.

Nur, hat sich mit diesem Mittel der emotionalen Kundgabe wirklich die deutsche Sprache von der *musikalischen Komponente völlig befreit*? Die Frage kann man wohl als rhetorisch ansehen, denn daß hier gerade ein dezidiert musikalischer Klangfaktor wirksam ist, dürfte jedem, der die deutsche Sprache nutzt, trivial geläufig sein — in der Kurpfalz kann diese besondere „Musikalität“ der Sprache nur in besonders deutlicher Weise wahrgenommen werden! Also, auch hier und gerade hier ist nicht von einem *gänzlichen Auseinanderfallen von Sprache und Musik* daherzureden, sondern die Möglichkeit besonderer musikalischer Umsetzung eines a priori musikalisch klanglichen Faktors deutschen Sprachklangs zu beachten, was Komponisten ja auch tun — die kurpfälzer *Sprooch* wird dadurch geradezu zum Gesang, den ein geschickter Komponist einfach umsetzen muß, natürlich in musikalische Form, in musikalisch begründete Ordnungsschemata. Die Behauptungen von Georgiades erweisen sich also als falsch, und nur durch sprachwissenschaftlich elementare Unkenntnis und falsche Verallgemeinerung bestimmtes Irren.

Und, *auseinandergefallen* sind Sprache und Musik niemals, denn sie waren nie Eines: Wie oben bereits gesagt, ergibt sich das Versmaß eines Chorlieds von Aeschylus doch nicht von selbst aus der Sprache — bis man durch zufälliges Zusammenwerfen der dazu benötigten Buchstaben, ja Silben, das betreffende Versmaß, also die betreffenden Verse erhält, wird man wohl bis ans Ende der Zeit zusammenwerfen müssen; sicher, irgendwann muß die betreffende Buchstabenfolge entstehen, nur wann. Daraus ergibt sich also klar, daß zunächst ein autonom rhythmisches Schema, also eine musikalische Form vorhanden sein muß, nach dessen bzw. deren Schema sich der Poet seine Wörter aussuchen und zusammenstellen muß, in der Antike sind bekanntlich die Silbenquantitäten, artifiziell bestimmt, die Objekte, das betreffende Schema auszufüllen, im Deutschen wären dies die Wortakzente — beidemale genuin musikalische Klangfaktoren.

Deren jeweilige Ordnung aber ergibt sich nicht aus der Sprache, sondern aus der Musik, die daher nur mit dem Sprachklang aufgrund der Bestimmung der jeweiligen sprachklanglichen Faktoren in Übereinstimmung gebracht werden muß, das nennt man metrisch oder rhythmisch dichten. Ja, man darf und muß fragen, ob z. B. die Ausfüllung der jeweiligen metrischen Ikten durch Wortakzente unter Beachtung dann „nur“ noch der Anzahl von für die betreffenden Versmaße bestimmenden Silbenzahlen oder die Beachtung allein der Silbenquantitäten nicht sprachklanglich verschiedene Ausfüllungen des identischen musikalischen Schemas sein können. Nein, das ist keine Spekulation, sondern die Erkenntnis, daß

antike Metren in der deutschen Tradition, also von Menschen, die in der Konvention des deutschen Sprachklangs aufgewachsen sind, eben durch Zuordnung der Wortakzente zu den Schemata der Ikten ganz natürlich klingen:

Woher will Th. Georgiades denn wissen, daß die Nichtbeachtung der für die Konstituierung der Versfüße unabdingbaren Ikten durch Wortakzente in der antiken griechischen Dichtung nicht auf entsprechenden, artifiziellen, Konventionen der Zuordnung von Musik, genauer musikalischen Schemata oder Mustern, zur Sprache beruht, daß also eben das musikalische Muster, hier vornehmlich rhythmischer Natur, nicht in beiden Sprachkonventionen jeweils verschieden verwirklicht werden konnte. Sicher zu schwer zu verstehen, deshalb aber doch keine irrelevante Frage: Hätte Homer das Versmaß des Hexameter beim Vortrag eines deutschen Hexameters wirklich nicht verstehen können? natürlich nicht die Sprache, sondern das, was als rhythmisches Schema durch die Verse repräsentiert wird — es könnte ja wohl auch ganz ohne Sprache klanglich verwirklicht werden; man beachte nur, wie B. W. Wooster vergessene Verse durch Vorsummen ihrer Versmaße so klar wiedergeben kann, daß Jeeves sie meist sofort textlich korrekt ausfüllen kann. Jedem am Klang mittelalterlicher Musik Interessierten — Verf. hört tatsächlich lieber Verdis Musik — wird bekannt sein, daß man zu Raimbauts Lied *Kalenda maya* einen *Razó* besitzt, eine, M. Haas trotz oder wegen der bestehenden Literatur so unbekannt Parallelle zu den in Abū al-Faraǧs *Großem Liederbuch* enthaltenen Musikeranekdoten, also eine musikhistorisch zu beachtende Darlegung der Entstehungsumstände dieses Liedes, ed. Boutière, Schutz, Cluzel, S. 465:

En aquest temps vengeron dos joglars de Franza en la cort des marques, qe sabion ben violar. Et un jorn violaven una stampida qe plazia fort al marques et als cavaliers et a las dompnas. Et En Rambauts no-n s'allegrava nien, si qe-l marques s'en percepet et dis: «Senher Rambautz, qe es aiso qe vos non cantatz ni-us allegraz, c'ausitz aisi bel son de viola e veitz aiqui tan bella dompna com es mia seror, qe vos a retengut per servidor et es la plus valen dompna del mon?» ... Dont Rambautz, per aquesta raison qe vos avez ausit, fetz la stampida, et dis aisi: Kalenda maia ...

Hat man die Angaben von Johannes de Grocheo gelesen, und würdigt man die instrumentale Überlieferung des Mittelalters eines Blicks, wird man feststellen dürfen, daß eine *estampida* mit dem, was Johannes de Grocheo als *stantipes* bezeichnet, gattungsmäßig wohl übereinstimmen dürfte, es sich also um eine eigenständige instrumentale, durch schematische Betonungsmuster bestimmte Form handelt — und was macht Raimbaut? nichts anderes als ein nicht unbekannter Thüringer Minnesänger auf Bitten seiner Geliebten, er dichtet das Schema der *estampida* — von guten Fiedlern vorgespielt — aus, nach den zeitgenössischen Regeln der Zuordnung von sprachklanglichen Merkmalen zu den ebenso durch die Konvention bestimmten speziellen Merkmalen der musikalischen Form. Warum der Dich-

tungsvorgang in der antiken griechischen Lyrik so total anders vorgegangen sein soll — diskutiert Th. Georgiades von vornherein nicht, weil er sich mit vagen Mythen begnügt. Rationales Denken könnte auch in Bezug auf Musik anders aussehen.

Sind damit die mystisch mythischen Vorstellungen von Th. Georgiades als für die musikhistorische Wirklichkeit als unzutreffend erkannt, bleiben seine musikhistorischen Riesenüberblicke, daß also die lateinische und die romanischen Sprachen — welche Sprachkenntnisse! — *in Hinblick auf die musikalische Komponente Zwischenstufen* bildeten, tatsächlich, da steht wirklich *die musikalische Komponente*: Georgiades kennt also nur eine einzige Komponente — und will dann endgültige Urteile über die Relation von Musik und Sprache abgeben! ein erstaunlicher Wagemut.

Daß übrigens auch griechische Dichtung sich des Wortakzents bedienen kann, ist klar; was aber eine *Zwischenstufe* sein soll, darf doch wirklich gefragt werden, wenn man schon Derartiges so apodiktisch vorgetragen bekommt: Wie sehr der Wortakzent des Lateinischen von melischen, wie sehr von schalldruckmäßigen Faktoren bestimmt war, ist kaum noch zu rekonstruieren, für das Französische ist er bekannt — daß es aber noch weitere sprachliche, musikalisch wichtige Klangfaktoren gibt bzw. gegeben hat, dürfte auch klar sein; die Konvention allerdings hat dem Lateinischen, wie ja auch dem Griechischen, erlaubt, sowohl die metrische als auch die rhythmische Reaktion auf entsprechende musikalisch rhythmische Schemata zu „erfüllen“, je nachdem der betreffende Dichter seine Entscheidung getroffen hat; die Möglichkeit von *vers mesurées* ist im Französischen nicht ausgeschlossen, nur musikalisch nicht gerade erfreulich — was den jeweiligen Komponisten nicht abhalten wird, lange Silben eventuell auch durch „längere“ Notenwerte zu vertonen, je nach den Konventionen eben der Kundgabe auf klanglicher Ebene. Der totale Verzicht auf rationale Erklärung, was denn nun eigentlich eine *Zwischenstufe* sein könnte, etwa gar eine historische Stufe?, erweist sich also nicht gerade als erkenntnisbefördernd.

Aber wir hören ja noch, daß es zur karolingischen Zeit eine *Auseinandersetzung mit dem Lateinischen und den romanischen Sprachen* gegeben haben soll — in den *Straßburger Eiden* allerdings stehen die beiden Sprachen doch recht friedlich und *auseinandersetzunglos* nebeneinander; wie also soll diese *Auseinandersetzung* eigentlich ausgesehen haben, betrifft sie die altdeutschen Dialekte? wie betrifft sie die? sicher, Deutsch wie Französisch kennen gegenseitige Lehnwörter etc. Nur, was ist daran eine *Auseinandersetzung*? Wie setzen sich überhaupt Sprachen miteinander auseinander? wie soll oder muß man sich das vorstellen, wie konkretisieren? Verändert sich der lateinische Akzent durch germanischen Einfluß auf das Französische? das doch wohl nicht, die wegfallenden Silben, die „Umlautungen“ werden kaum eine Folge des Voralthochdeutschen gewesen sein.

Nun, man soll nicht so genau sein mit derart weltmusikulturellen Orakeln, Th. Georgiades geht ja noch weiter: In dieser ominösen *Auseinandersetzung* ist die *mehrstimmige Musik* doch tatsächlich *gereift*! Die Mehrstimmigkeit, die die von H. H. Eggebrecht durch sei-

ne zeitlose Persönlichkeit so nobilitierte *Musica Enchiriadis* zum erstenmal formuliert, vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...* Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 472 f., ist in oder gar aus der *Auseinandersetzung* von was auch immer, *mit dem Lateinischen und den romanischen Sprachen* gereift, wer hat hier wohl die Begattung durchgeführt? fragt man sich etwas irritiert ob der Tiefe solcher sonst sich zu leicht als musikwissenschaftliche Kalauer einprägenden Formulierungen. Sicher, das *schweifende Organum* nimmt Rücksicht auf die Syntax der damit vertonten Texte, auch wenn der Autor der *Musica Enchiriadis* versucht, einen absolut und rein musikalischen Grund für die besondere Form zu geben.

Was aber ausgerechnet die Syntax, die das abschnittbildende Organum beachtet, wie ja auch der Choral, mit *der musikalischen Komponente* in der Lateinischen Sprache und den romanischen Sprachen zu tun haben könnte, ja mit *der musikalischen Komponente* der deutschen Sprache, die sich höchstens (in dieser Hinsicht des Wortakzents) durch verschiedene Intensitäten der Nutzung der möglichen klanglichen, höchstens musikalisch brauchbaren, Faktoren von der antiken griechischen unterscheidet, zu tun haben könnte — scheint jedenfalls Th. Georgiades bei der Formulierung derartiger Sätze nicht gefragt zu haben. Der Satz, nicht sein Bezug zu irgendeiner musikhistorischen Wirklichkeit ist von Bedeutung. Musikwissenschaft, keine Wissenschaft eben.

Aber man erfährt ja noch weiteres, diesmal über die *Nabelschnur*, die die so *reifende mehrstimmige Musik* nicht *abzuschneiden* vermochte, und die deshalb nicht *völlige Eigenständigkeit zu erreichen* imstande gewesen sein soll. Nun, man fragt sich, natürlich vergebens, was denn nun an der organalen Technik der Traktatgruppe *ad organum faciendum* eventuell an der *Nabelschnur* gehangen haben könnte — gemeint ist mit dieser blumigen Sprache ja wohl eine *Nabelschnur*, also eine speziell Georgiadesche Verbindung von Mehrstimmigkeit zu Sprache — nur, zu welcher eigentlich, zur deutschen, zur Lateinischen, zur Rumänischen, Altfranzösischen, Provenzalischen? und wie soll man sich diese *Nabelschnur* genau vorstellen?

Welche der Satzregeln, die Johannes de Garlandia angibt, welche der sog. *Klangschrittlehre* hängen von *der musikalischen Komponente* welcher Sprache auch immer ab? Die Musik der *clausulae*, die natürlich, der Konvention der Zeit folgend, die offenbar viele Dichter kannte, textiert werden konnten, ist weder hinsichtlich der Regeln des Satzes, die M. Haas so falsch verstanden hat, noch der Stimmführung, noch der Rhythmik irgendwie als mit einer *Nabelschnur* an *die musikalische Komponente* irgendeiner Sprache gebunden — daß man Motetten durchweg lateinisch oder französisch textiert hat, nach den existierenden Regeln der Zuordnung von Musik und Text, wie sie auch für Raimbaut maßgeblich war, und nicht vorwiegend deutsch, hat doch wohl nichts mit irgendeiner spezifischen *musikalischen Komponente* der deutschen, oder der provenzalischen Sprache zu tun, viele italienische Textierungen von Clausulae sind wohl auch nicht bekannt. Auch hier hat man also Schwierigkeiten, das eher Pythische Raunen von Th. Georgiades zu verstehen — wenn er nicht in

einer anschließenden Anmerkung noch weiteren Tiefsinn ersonnen hätte:

Die spätere, die nicht allein im instrumentalen Bereich 'sprachlose' Musik ist eine — nun negative — Folge der durch die deutsche Sprache erst ermöglichten völligen Freigabe und daher auch Isolierung der Musik. Aha, die zwei Fidler, die die für die Dichtung von Raimbaut „benötigte“ Estampie gespielt haben, waren also von der deutschen Sprache freigegeben. Die estampies royales, offenbar doch sprachlose Musik hängen vom Fehlen der musikalischen Komponente der deutschen Sprache ab; eine tiefe Erklärung, die aber aus dem Text keine Rechtfertigung erhält, es handelt sich bei dem, was die beiden gespielt haben, wohl doch nicht um notes losherenges oder gar deutsche Musik.

Ja, aber der *stantipes* wird ja textiert — ja mei, möchte man nach München sagen, welche instrumentale Musik ist eigentlich untextierbar, wenn es bestimmte Konventionen gibt, die Regeln kennen, wie man Sprachklang und Musik zusammenbringt. Der Komponist eines poetischen Textes jedenfalls — der „klassischen“ Art, als es rhythmische oder metrische Versmaße und nicht nur einen Rand zu beachten gab — wird sich die Aufgabe stellen, zunächst einmal das rhythmische Schema mit musikalischen Mitteln zu verwirklichen, das die poetische Textform bestimmt, das kann auch nur durch Beachtung der Silbenzahl geschehen, oder auch durch Beachtung des Betonungsschemas: So wird auch Schubert, wenn er denn *Burg Niedeck* vertont haben würde, zunächst bemerkt haben, daß es sich um (rhythmische) Jamben handelt, die man also durch Betonungswechsel vertont. Zu diesem Zweck kann man einen zweiachtel Takt wählen, einen dreiachtel Takt, in dem auf die Betonung zweizeitige Dauern, auf die unbetonte Silbe aber eine Dauer kommt; man kann das Schema auch umkehren, etwas auffällig, die betonte Silbe durch eine Zeit, die unbetonte durch zweizeitige Dauern vertonen. Und dann kann man gelegentlich von diesem Schema abweichen, „überdehnen“, „überkürzen“ und was nicht noch alles — entsprechend z. B. der Umsetzung der empfundenen sprachklanglichen Merkmale der Kundgabeebene. Ein schönes Beispiel dafür kann man zu Anfang von Monteverdis Ariannenklage sehen, oder gar hören, z. B. wenn man den Wechsel der musikalischen Ausführung der möglichen Betonungen beachtet, *mich* kann man betonen, *sterben* kann man betonen, jeweils mit gleicher emotionaler semantischer Rechtfertigung. Eben nach den Regeln, die die Zeit, aber auch die Individualität des Komponisten für die Vertonung von Texten entwickelt haben.

Ein *Auseinanderfallen von Musik und Sprache* ist zu keiner Zeit festzustellen, weil es niemals ein *Zusammenfallen* gegeben hat, wenn man nicht den Phantasmen von Rousseau, Hardenberg oder eben Georgiades anhängen will — deren wissenschaftliche Begründung allerdings etwas stärkerer Beweise als der Behauptung einer *Nabelschnur* zwischen der *musikalischen Komponente* irgendeiner Sprache und dem *schweifenden Organum* der *Musica Enchiriadis* bedarf: Die Vorstellungen von Th. Georgiades erweisen sich als antiaufklärerisch und führen in eine Zeit weit vor der Formulierung des rationalen Tonsystems, aber auch vor jede historisch „greifbare“ Zeit überhaupt, also in mythischste Ferne einer Urzeit, in der Sprache und

3.2 Zu angeblichen tonräumlichen Elementen der zweiten Rhythmusdefinition

Zunächst ist hier auf das Problem einzugehen, daß in dieser zweiten Rhythmus- bzw. korrekt *numerus*-Definition — und Martian gibt keinen Hinweis darauf, wie

Musik noch so wunderbar vereint waren, daß Gefühle durch den Sprachklang musikalisch mitgeteilt und geübert wurden; lassen wir sie in diesem goldenen Zeitalter, und versuchen, die eigentlichen Probleme als solche zu fassen, dankbar, daß die alten Griechen rational denken konnten und die musikalische Wirklichkeit rationalisiert haben. Auch mit tiefem Augenaufschlag *μουσική* zu sagen, und ahnungsvoll das völlig Andere der griechischen Musik nicht behaupten, sondern orakeln zu wollen, dürfte auch nicht gerade wissenschaftlicher Methode genügen, dazu muß man schon die Quellen beachten und nicht vagen Phantasmen und Ideologemen folgen:

*Diese späte Musik ist wie eine Rückkehr zur Stufe des Naturhaften, des durch die Begegnung mit der Sprache noch nicht befruchteten instrumental-mehrstimmigen Elements (karolingische Zeit ...), darf man weiterlesen, um sich zu wundern, über die in der vorangehenden Anmerkung erfundene Nabelschnur zu bewundern, die gerade diese durch die Begegnung mit der Sprache noch nicht befruchtete instrumental-mehrstimmige Musik nicht abzuschneiden im der Lage war. Daß die Musik, die die Versmaße antiker griechischer Lyrik bestimmt hat, erst durch die Begegnung mit der Sprache — mit was von der Sprache eigentlich — befruchtet werden mußte, wäre eine völlig absurde Vorstellung: Das Ideologem der Vorstellungen einer ursprünglichen Einheit von Musik und Sprache, wie gesagt, unterhaltsam in frühromantischer Verklärung, ist als wissenschaftlich gemeinter Ansatz nur noch als absurd zu beschreiben — wer wollte behaupten, daß die metrischen Schemata der antiken metrischen Dichtung keine Existenz an sich hätten, von der Sprache, also von irgendwelchen, von Georgiades natürlich unbestimmt, mystisch vage gelassenen Faktoren des Sprachklangs abhängig wären; eine solche Vorstellung ist als Folge der rational unbegreiflichen Dominanz eben eines Ideologems anzusehen — wieviele völlig verschiedene Texte werden mit dem gleichen Versmaß geformt! Die Beziehung zwischen Musik und Sprache hängen auch in der Antike davon ab, welche Elemente des Sprachklangs als Objekte der musikalischen Formung angesehen wurden, das ist Konvention, nicht irgendeine vag mythische Gottesgabe, es handelt sich um Irrationalismus, den in der Wissenschaft als *merite* anzusehen, nicht gerade leicht fällt — daß die Schule auf solchen „Fundamenten“ weiter bestehen kann, ergibt sich aus der angenehmen Vagheit, die *Instrumental* und *Vokal*, *Musik* und *Sprache* als Abgötter verehren läßt, ohne nach deren Begründetheit fragen zu müssen, die Vagheit, die alle möglichen Assoziationen zuläßt, ist des Aberglaubens liebstes Kind: Die Götzen haben nicht einmal tönerner Füße, sie haben gar keine.*

denn nun beide Begriffe zusammenhängen sollen, was erst Remy versucht, — zwei Verben für den Laien Schwierigkeiten bereiten könnten, jedoch nur, wenn auf jedes sachbezogene Denken, wie etwa die Heranziehung von lateinischen Lexika strikt und systematisch verzichtet wird, was für eine Musikwissenschaft, in der, wie exemplarisch in Heidelberg, Lateinkenntnisse nicht mehr als notwendige Studienvoraussetzung gesehen werden, natürlich selbstverständlich ist.

L. Cristante, *ib.*, S. 53 ff., behauptet nun, daß die zweite Definition des Rhythmus, nämlich des *numerus*¹⁶ Martians nicht unvereinbar mit der von Aristides Quintilianus sein soll, sondern eher eine eigene erweiternde und vor allem eigene neue Reflexionen wiedergebende Hinzufügung — nur, was Cristante doch wohl etwas zu wenig beachtet, handelt es sich bei Aristides Quintilianus klar um eine zusammenhängende Definition (zur leichteren Orientierung den Schluß des obigen Zitat wiederholend, W.-I., S. 31, 9):

καὶ τὰ τούτων πάθη καλοῦμεν ἄρσιν καὶ θέσιν, ψόφον καὶ ἡρεμίαν.

Der Rhythmus ist also eine Zusammenstellung von in einer bestimmten Ordnung zusammengesetzten Zeiten. Und die Arten, *πάθη*, dieser Zeiten nennt man *Arsis*, *Thesis*, *Ton* und *Pause*. Diese Gleichsetzung von etwas, das man in irgendeiner Weise im Sinne von Schwerpunkt und Nicht-Betonung bzw. wenigstens einfachem Abzählen, das irgendwie mit der sinnlich erlebbaren rhythmischen Erscheinung verknüpft sein muß, zu sehen hat, mit dem Unterschied von Erklingen und, rhythmisch gemessenem Pausieren — was für Augustins Theorie von so zentraler Bedeutung ist —, kann wie bereits bemerkt hinsichtlich der Natur der Merkmale, also inhaltlich nicht als adäquat erscheinen¹⁷. Klar ist aber, daß hier jeweils eine bestimmte zwei-

¹⁶Und in der anschließenden Anfügung der Aristoxenischen Unterscheidung zwischen *ῥυθμός τε καὶ ῥυθμιζόμενον* wird natürlich sofort klar, daß beide Termini das Gleiche bedeuten. Die Identifizierung der beiden Wörter läßt Johannes Scottus z. B. *rithmus* im Sinne von allgemein *numerus* verwenden, z. B. wenn er aus metrischer Notwendigkeit ein zweisilbiges Wort braucht, *Carmen* 8, ed. Herren, S. 84, 13: *Unum principium quo rerum volvitur ordo In genus, in species rithmosque* ΚΡΟΝΟΣ*que* ΤΟΠΙΟΣ*que*. ... Im Gegensatz zur Übersetzung des Herausgebers kann hier nicht übersetzt werden ... *Into genus, species, harmonies, time and place*, richtig ist *into genus, species, numbers, time and place*.

¹⁷Die Pausen sind, wie die Theorie Augustins zeigt, natürlich auch dem alternierenden Prinzip von *Arsis* und *Thesis* unterworfen, liegen als Merkmale also nicht auf gleicher Ebene, sondern „unterliegen“ deren Prinzip: Für Augustins eigenständige Theorie des *Metrum* ist

teilige Opposition von Begriffen als Eigenschaft der rhythmischen Ordnung gesehen wird, die allgemeine Definition wird differenziert; methodisch ein klares Vorgehen.

Der Fehler in der Systematik einer Darstellung des Rhythmus in der Definition bei Aristides liegt darin, daß die Definition allgemein sein muß: Wie der Kontext zeigt, schließt sich — systematisch gedacht! — an die Definition die Einteilung der vom Rhythmus betroffenen bestimmten Wahrnehmungen zugeordneten Erscheinungen an, und da ist Musik, also die hörbaren Erscheinungen, ja nur eines von drei Objekten, *visus, auditus, tactus*; diese unterliegen alle dem Prinzip von *ἄρσις* und *θέσις*: Pause und Nichtpause, also erklingender Ton, sind aber nur Teil des dem *auditus* zugeordneten „Objekts“. Hier wird deutlich, daß Aristides Quintilianus — wie in etwas anderer Weise auch Martianus Capella — den Sinn der Systematik nicht verstanden hat: Die Ausführungen zur Rhythmik zwischen ed. W.-I., S. 31, 10 bis 17, sind ein die Systematik der Definition aufhebender Zusatz. Darauf ist noch zurückzukommen — nach der anfänglichen Definition hätte der Systematik entsprechend sofort die Einteilung der *τρεις αἰσθητήρια* folgen müssen, die rhythmisch bestimmt sein können! Klar wird, daß auch Aristides Quintilianus ein Kompilator ist, der vom eigentlichen Inhalt nicht viel verstanden haben kann.

Partiell scheinen sich nun Merkmale dieser anschließenden, und im Fall der Angabe des Paares *ψόφος καὶ ἡρεμία* die Systematik aufhebenden Qualifikation als Teil der zweiten Rhythmus-Definition, der *numerus*-Definition von Martianus Capella wiederzufinden (967):

*Rursum sic definitur: numerus est diversorum modorum ordinata
connexio, tempori pro ratione modulationis inserviens, per id
quod aut efferenda vox fuerit aut premenda,
et qui nos a licentia modulationis ad artem disciplinamque constringat.*

Auch Cristante liest diese Qualifikation primär in tonräumlichen Sinne, wenn er die *vox efferenda* ohne Weiteres mit der *vox (e)levanda* gleichsetzt, also letztlich „melisch“ liest¹⁸. Auf die Interpretation, die Cristante aus dieser Deutung abzuleiten gezwungen ist, ist noch unten einzugehen; Cristante bemerkt immerhin das grundsätzliche Problem dieser Formulierung — das Auftreten eines melischen Qua-

die durch Arsis und Thesis bewertete Pause von zentraler Bedeutung.

¹⁸Ein Fehler, der übrigens auch dem Verf. in einer beiläufigen Bemerkung unterlaufen ist, wie seltsamerweise auch allen Philologen. s. o., wie oben angemerkt, Anm. 87 auf Seite 167.

lifikationspaares in eindeutig rein rhythmischem Zusammenhang — und versucht eine Lösung durch Bezug auf die gelegentlich auftretende Definition von *arsis thesisisque* in melischer Ausdrucksweise, die sich auch tatsächlich bei Martian selbst wiederfindet — allerdings ist an der hier zitierten Stelle zu beachten, daß *arsis et thesis* nicht genannt werden; für eine grundlegende Definition eine ziemlich seltsame (angebliche) „Auslassung“, was an der versuchten „Lösung“ zweifeln läßt.

In Zusammenhang mit einer im Kontext eindeutig rhythmischen Definition liegt es dagegen nahe, zunächst der Systematik — strikte Trennung von Melik und Rhythmik in der musiktheoretischen Tradition — entsprechend jeweils die *efferenda aut premenda vox* vielleicht doch auf den Unterschied von Pause und Erklingen zu beziehen, also auf eines der beiden Gegensatzpaare der $\pi\acute{\alpha}\theta\eta$, die Aristides als *species* des $\rho\acute{\upsilon}\theta\mu\omicron\varsigma$ anführt — hier läge dann tatsächlich eine Parallele der Definitionen bei dem griechischen und lateinischen Autor vor, allerdings in verschiedenem Kontext, nämlich bei Martian in zwei eindeutig getrennten Definitionen; angesichts der Natürlichkeit der Anführung des Merkmals von Pause, *weggenommene, unterdrückte*¹⁹ Stimme, und Ton, *vorgetragene, hervorgebrachte* Stimme²⁰, könnte dennoch auf eine Art von eigenständiger Interpretation bzw. Erweiterung der gegebenen Defini-

¹⁹Die St. Gallischen Zusatzbuchstaben zur Neumenschrift verwenden *p*, also *presse* o. ä. zumindest nicht durchgehend im Sinne von *tief* *gehen*! Aurelian allerdings verändert eine von Cassiodor übernommene Stelle unter Verwendung des Wortes *pressus* als Bezeichnung von *tief*, ed. Gushee, S. 71, 3, in der Definition der *simphonia autem dicimus temperamentum sonorum, i. e. convenientiam gravis cum acuto, acutique cum presso*, statt Cassiodors schematischer Formulierung, ed. Mynors, S. 144, 21: *Symphonia est temperamentum sonitus gravis ad acutum vel acuti ad gravem*; die eigentliche Bedeutung dürfte auch Cassiodor nicht mehr verstanden haben. Klar ist aber die bedeutungsmäßige Äquivalenz von *gravis* mit *pressus* bei Aurelian. Der Zusammenhang betrifft eindeutig die Melik.

Die Veränderungen der Formulierung Aurelians gegenüber der Vorgabe kann man einmal im Sinne des Kommentars verstehen, *temperamentum ... i. e. convenientiam*, oder *dicimus*, zum anderen als willkürliche Veränderungen, wie für *sonitus* das Wort *sonorum*, was nicht leicht zu erklären sein dürfte, den Einzeltonbegriff kennt Aurelian nicht; die Verwendung *pressus* statt der genauen Parallele wird man dagegen als stilistische Variante sehen können. Eine systematische Untersuchung solcher Varianten könnte ersichtlich nützliche Ergebnisse bringen.

²⁰Ausonius verwendet etwa im *Protrepticus ad Nepotum* 48, *effere* zur Bezeichnung des Vortrags von Versen *doctis accentibus*.

tion von Aristides durch Martianus nicht geschlossen werden, zu deutlich ist, daß die anderen Bestimmungsstücke dieser Definition nicht aus Aristides, auch nicht als erweiternde Interpretation, abgeleitet werden können, zumal ein Blick auf den Kommentar von Remy von Auxerre erkennen läßt, daß es für diese zweite Definition doch Parallelen gibt, die auf eine Quelle weisen, die aber wieder die Pause nicht anführt.

Daß eine *premeda vox* auf das Pausieren bezogen werden kann, dürfte schon aus der lateinischen Sprache klar sein — allerdings nicht der hier wieder anzusprechenden Habilitationsschrift, die immerhin explizit *Schwierigkeiten* mit der Stelle konstatiert, dabei aber völlig außer Acht läßt, daß Cristante in einer lange vor ihrem Erscheinen publizierten Arbeit das Problem ganz anders, wenn auch nicht restlos überzeugend, im Sinne von *arsis* und *thesis* gedeutet hat.

Wie der Wortgebrauch zeigt, ist eine strikt tonräumliche Interpretation der *vox efferenda vel premeda* nicht mit Sicherheit auszuschließen; notwendig scheint aber doch zunächst die Beachtung der nun eindeutig in tonräumlichem, melischen Zusammenhang gebrauchten Bezeichnungen z. B. einer *vox levanda* bzw. *remittenda* u. ä. belegt: Wenn man schon die raumanaloge Denkweise musikalischer Bewegung bei Martianus Capella als eine der sprachlichen Beschreibungsmöglichkeiten voraussetzt, was natürlich gerechtfertigt ist, müßte man wenigstens seine eigene Terminologie oder die der Grammatiker bei der Beschreibung der eindeutig melisch definierten Akzente beachten (z. B. bei Martianus selbst, 932).

Daß die Verben in gerundialer Form auftreten, ergibt sich aus der Art der Definition: Es geht um die entsprechende Regulierung, also darum, wann die Stimme ausgelassen bzw. vorgetragen bzw. entsprechend melisch bewegt werden soll — nur macht dies schon erhebliche Probleme: Wie soll der Rhythmus die melische Bewegung lenken oder bestimmen, bestimmen könnte er höchstens die jeweilige Dauer der hohen oder tiefen Töne, nicht aber diese selbst. Dies weist klar auf eine strikt rhythmische Bedeutung; da reguliert die *ratio modulationis*, der die *connexio modorum* dient.

Dies scheint eine sinnvolle und klare Definition zu sein, die wiederaufgenommen zu werden scheint in der anschließenden Erklärung des Unterschieds von *rhythmizomenon* und *rhythmos*, wo der *numerus* auch als *artifex* erscheint, der eben die rhythmische Form bestimmt oder verursacht. Und in diesem Sinne könnte die all-

gemeine Bestimmung, daß der Rhythmus über Pause und deren Gegenteil bestimmt, nicht notwendig sinnlos erscheinen — hier allerdings ergibt sich das Problem, daß direkt vergleichbare Definitionen an anderer Stelle nicht überliefert sind.

Immerhin würde dies bedeuten, daß hier der Text von Martianus Capella doch auch einmal eine Art Primärquelle wäre, daß er also eine sonst nicht erhaltene Definition überliefert, in der Pause und Nichtpause in dieser Weise angesprochen werden. Die angesprochene zweite Definition hat aber noch einen weitergehenden Sinn, der klar wird, wenn man Bedas Rhythmuslehre betrachtet; darauf ist aber noch unten einzugehen. Zunächst ist aber wahrscheinlich, daß hier, was einer Rhythmusdefinition ja auch voll entspricht, der Unterschied zwischen Pause, ῥηρεμία, und „Vortrag“ der *vox*, ψόφος, gemeint ist.

Insofern erscheint eine Deutung der beiden verbalen Qualifikationen *vox pre-menda efferendave* als raumanaloge Ausdrücke unbrauchbar²¹, so daß hier eigentlich nicht weiter darauf einzugehen notwendig erscheint. Angesichts der bisherigen Deutungen — übrigens einschließlich der von Remy von Auxerre, der allerdings gewisse Entschuldigungsgründe für eine unreflektiert tonräumliche Lesung der Stelle anführen könnte — und der dabei auftretenden Probleme wird ein näheres Eingehen auf die Bestandteile dieser Definition notwendig.

Zunächst ist vorläufig kurz darauf zu verweisen, daß die Kategorie der *Pause* für die lateinische Metrik keine Unbekannte war: Augustin, dessen eigenständige Arbeit zur Rhythmik und Metrik mit dem kompilatorischen Machwerk von Martianus Capella auf eine Stufe zu stellen, eine der weiteren Leistungen der Arbeit von Grebe ist, s. u., führt das Problem der Pause, allerdings unter der Bezeichnung *silentium* passend von der sinnlichen Erfahrung her ein. Die Pause ist unabdingbar für die Konstituierung eines *metrum*, wie dies zusammenfassend der *Magister* formuliert (*De musica* III, 8, 17):

²¹Von Interesse ist, daß Johannes Scottus noch keine konsistente Terminologie kennt, wenn er *inferiores* in Bezug auf Tonstärke einsetzt, ed. Jeauneau, zu Dick, 8, 8: *Per CREPITACULA maiores sonos significat, sicut lirae, timpani et cetera; per TINNITUS minores et INFERIORES soni. ...*, womit er den Sinn des kommentierten Textes ersichtlich mißversteht. Die absonderliche Gleichstellung von *lira* mit *timpana* hinsichtlich der Lautstärke weist auf Bekanntschaft mit dem Text von Isidor hin, der diese Gleichstellung unter dem Titel der *rhythmica divisio musicae* anführt, wobei *rhythmica* auf die Klangerzeugung durch *pulsus* bezogen ist.

Teneas igitur oportet haec silentiorum spatia certa in metris esse. Quare, cum inveneris aliquid deesse pedi legitimo, considerare te oportebit, utrum dimenso atque annumerato silentio compensetur.

Wie dem Leser der weiteren Ausführungen von Augustin bekannt ist, stellt die Pause ein essentielles, unentbehrliches „Mittel“ dar, die Ordnung von Rhythmen, also Folgen von Versfüßen in bestimmte Metren festzulegen: Die Einführung der Pause erfolgt fast gleichzeitig mit der des Metrums. Eingeleitet wird die Erörterung mit dem Vortrag der Strophe *Ite igitur, Camenae, Fontilolae puellae, Quae candidis sub antris Mellifluos sonores.*, deren jeweiliger Versschluß dem *discipulus* ersichtlich Schwierigkeiten macht, die durch Anfügung einer Pause im Maße eines *tempus* gelöst werden können:

Video jam nos quaerere debere ipsius silentii modum; namque in hoc metro, ubi post choriambum brachium comperimus, quia unum tempus deest, ut sex temporum esset sicut coriambus, facillime id aures senserunt, et in repetitione tanti spatii silentium interponere coegerunt, quantum syllaba occuparet brevis ...

Wie es für das Vorgehen von Augustin bestimmend ist, bemerkt erst einmal der *sensus*, hier konkretisiert, die *aures senserunt*: Das (Vor-)Urteil des *sensus* ist Voraussetzung für die Anwendung der *ratio*, die dann die eigentlich wesentliche proportionale Natur des Problems erkennt (daß dem *sensus* nicht das eigentliche, endgültige Urteil zukommen kann, ist für Augustin wie für Boethius selbstverständlich, allerdings nicht für Hentschel, der *sensus* drolligerweise auch noch mit *Sinnlichkeit* „übersetzt“, vgl. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 113 ff.). Die abschließend zitierte Formulierung weist übrigens daraufhin, daß Augustin nicht direkt die Theorie von Aristoxenus vorausgesetzt haben kann²², was hier aber nicht weiter interessiert. Von Interesse ist dagegen, daß Augustins Einführung der Pause nicht notwendig seine eigene Erfindung sein muß, sondern auf Vorgaben in der lateinischen Literatur beruhen kann — die zweite Definition des *numerus*²³ dürfte damit ein Rudiment einer solchen genuin lateinischen Tradition sein.

²²Warum dies der Fall ist, sei als leichte Übungsaufgabe dem Leser zur Beantwortung überlassen; ein Hinweis sei gegeben: Die Aristoxenische Theorie unterscheidet *ῥυθμιζόμενον* und *ῥυθμός*, kann also die Silbe nicht als Maß verstehen.

²³Darauf, daß hier eine genuin lateinische, bzw. latinisierte Tradition vorliegt, weist schon

Mit seiner Darstellung der Rhythmustheorie ausschließlich durch Repräsentierung der Elemente, der *tempora* von sprachlichen Elementen, den Silben, kann Augustin auch darauf verzichten, die Opposition von Klang und Pause terminologisch explizit zu machen: In seiner Darstellung tritt die Pause als Ergänzung — aus metrischen Gründen, d. h. um Metren aus Versfüßen zu bilden — zur sprachlichen „Gegebenheit“ hinzu; und dies ist eine Notwendigkeit des methodischen Ansatzes Augustins, die nicht mit der Anführung von Pause und Ton in der Rhythmusdefinition bei Martianus Capella zu vergleichen ist!

Auch hier liegt eine zu beachtende Eigenheit der Augustinischen Theoriebildung, die nicht etwa notwendig aus Unwissen der Differenzierung von Aristoxenus als Klassifizierungsmöglichkeit an sich, sondern aus darstellungsmäßigen Gründen gewählt wurde. Klar ist aber, daß die Pause in der lateinischen Theorie einen selbstverständlichen Platz hatte, der die zweite Definition bei Martianus Capella leichter verstehen helfen könnte, wozu aber noch der Nachweis wenigstens parallelen Auftretens der Pause in einer allgemeinen Rhythmusdefinition gehören muß. Die Komplexität dieser zweiten Definition könnte nun wie bemerkt auf eine zu beachtende Eigenständigkeit hinweisen, dann aber (inhaltlich²⁴) kaum von Martianus Capella), dessen Werk hier eine sonst (angeblich) fast „verlorene“ Definition und Theorie erahnen lassen müßte. Die klare Vorgabe von Aristides in der Unterscheidung von *φóφος* und *ἡρεμία* zeigt im Grunde ausreichend, daß man hierfür griechische Quellen ansetzen können müßte. Vielleicht war gerade diese Qualifikation im Text von Aristides der Anlaß für die Einführung einer zweiten Definition, wenn in dieser ebenfalls Pause und (vorgetragener) Ton angeführt worden sind; Deutungsmöglichkeiten bestehen also, weshalb die Frage nach dem Sinn der zweiten Rhythmus-Definition denn auch eine gewisse Relevanz zu haben scheint.

Die entsprechende Interpretation der Bedeutung dieser beiden Wörter steht also außer Frage, weshalb nun zunächst näher auf eine bestimmte der vorgelegten Deutungen eingegangen werden soll, die nur als Fehldeutung zu qualifizieren wäre,

der, in der Forschung beobachtete (etwa Stahl, ib., S. 219) Sachverhalt hin, daß die erste Definition den *rhithmus*, die zweite eben den *numerus* definiert; diese rein sprachliche Verschiedenheit weist auch nicht gerade darauf, daß Martianus Capella auch nur zu einer sprachlichen Vereinheitlichung seiner Exzerpte fähig war.

²⁴D. h., wenn eine inhaltlich verstandene Definition und Zusammenfügung kompilierter Versatzstücke vorliegt.

wenn sie die Probleme überhaupt gesehen hätte — insbesondere deshalb weil sie nicht nur besonders typisch bestimmte Charakteristika neuerer Quelleninterpretation erkennen läßt, sondern vor allem, weil sie, wenn auch in falschem Kontext, auf eine Tradition aufmerksam macht, die die Treitlersche Neumenmißdeutung bis heute nicht wahrnehmen läßt, d. h. verdeckt bzw. verunklart; eine Fehldeutung, die sich gerade „deshalb“ besonders eifrigen Zuspruchs von Epigonen erfreuen kann.

3.2.1 Raumanalogie der Melik in der Rhythmusdefinition von Martians und in seinen Quellen

3.2.1.1 Zu einer absonderlichen Deutung einer Aussage von Martians Capella zur Rhythmik und zur Natürlichkeit raumanalogen Denkens elementarer melischer Bewegungen seit Varro

3.2.1.1.1 Dauern hohe Töne kürzer als tiefe? Sabine Grebe schreibt in ihrer Habilitation über Martians Capella zu der eben zitierten Definition so unpassend:

*Schwer verständlich ist Capellas zweite Definition, die den Rhythmus mit der Tonhöhe verbindet: ... Möglicherweise steht hinter diesen Worten die Vorstellung, daß ein hoher Ton eine kürzere Zeitdauer hat als ein tiefer Klang, wie ja auch in der Prosodie eine den Akut tragende, d. h. eine mit gehobener Stimme wiedergegebene Silbe kürzer ist als eine mit dem Gravis betonte, d. h. mit gesenkter Stimme wiedergegebene Silbe. Diese Erklärung findet sich bei Varro, zu dessen *Disciplinae Capellas* Enzyklopädie in Beziehung steht.*

Welche offenbar allgemeine *Beziehung* das genau ist, wüßte man gerne genauer; sind dies z. B. eigene Übersetzungen griechischer musiktheoretischer Termini, eine naheliegende Annahme. Als Beleg für diese Aussage wird auf die *Explanatio in Donati Grammaticam*, ed. Keil, Grammatici Latini IV, S. 531 seq., verwiesen (den Text findet man auch in *Grammaticae Romanae Fragmenta*, coll., rec. H. Funaioli, I, Lipsiae 1907, S. 301 ff., 282 [60]). Die habilitierte Autorin merkt offenbar gar nicht, welche Umwälzung, ja Revolution ihre Interpretation zumindest für die lateinische Metrik und Prosodie impliziert: Unbetonte, d. h. mit *gravis*/ $\beta\alpha\rho\epsilon\acute{\iota}\alpha$ versehene Silben sind lang; umgekehrt darf es einen metrischen Kontrast wie von *pater* und *mater* eigentlich nicht geben. Wahrlich, eine Erkenntnis zur Metrik — die wenigstens einer Nachprüfung wert gewesen wäre.

Was sagt nun die Grammatik — übrigens an einer Stelle, die zur Erklärung ganz konkret der Paläofränkischen Neumenschrift von einiger Bedeutung ist²⁵ —

²⁵Verf. hat diese Stelle bisher nicht besonders hervorgehoben, auch um anderen die Gelegenheit zu geben, die absolute Unbrauchbarkeit des Ansatzes von Treitler zu erkennen; seine Hinweise auf die Wirklichkeit sind offensichtlich — vielleicht doch zu schwierig zu lesen für

wirklich.

Zunächst wird, wie an allen betreffenden Stellen in den lateinischen Grammatiken die griechische Definition der Prosodie bzw. des Bezeichneten ihrer Zeichen vorgestellt — Problem ist dabei die Erklärung der Bezeichnungen, deren Bezug zu melischen Elementarvorgängen ja nicht auf der Hand liegt. Offenbar liegt hier Varros Formulierung direkt vor, vgl. ed. Funaioli, *Grammaticae Romanae Fragm.*, S. 302, 2, 202, 62, der übrigens bereits die „Widersprüchlichkeit“ der überlieferten (und übersetzten) Terminologie anspricht, und dabei natürlich problemlos auch tonraumanaloge Bezeichnungen einbringt:

*Prosodiam ibi esse dicimus, ubi aut sursum est aut deorsum; quae de-
missior est [quae] pluribus βαρεῖα appellatur Graece, Latine vero Gravis,
ideo quod deorsum est in sede scl. ponderum graviorum.*

*at eam quae sursum est, Glaucus ἐπιτεταμένην, item alius aliter, sed ne-
mo adhuc levem vocavit, quamvis id erat gravi contrarium;*

*verum ea nomen obtinet ὀξεῖα, Latine acuta, ideo quod tenuis et omne
acutum tenue.*

Hier liegt für Varro das eigentliche, dann zu lösende Problem: Die Aufgabe ist also, die nicht-äquivalente bzw. inhomogene Benennung der melisch klaren Opposition

Musik-Wissenschaftler? — unbeachtet gelassen worden; verwiesen sei auf die Schrift *Die Neumen in Otrfrids Evangelienharmonie* — auch die Arbeit des Verf. *Zum Bezeichneten der Neumen* kann hier zu Rate gezogen werden —, nach deren Erscheinen ein Wiederkäuen der Ansichten von Treitler eigentlich obsolet geworden sein sollte. Nicht einmal Atkinson, dem man einen ersten englischsprachigen Einwand gegen Treitlers Thesen verdankt, immerhin sechs Jahre nach der diese Probleme eingehend behandelnden Schrift des Verfassers zu Otrfrids Neumen, kann auf ausreichende Quellen- und Literaturkenntnis bauen: Der dezidierte Verzicht englischsprachiger Autoren auf nicht-englische Literatur sollte übrigens nicht unbedingt auch noch als Positivum gesehen werden; wissenschaftlicher Fortschritt verlangt auch Kenntnisnahme „unbequem“ zu lesender Literatur; vgl. Ch. Atkinson, *De accentibus toni oritur nota quae dicitur neuma, Prosodic Accents, the Accent Theory and the Palaeofrankish Script*, in G. Bonne, ed., *From Rome to the Passing of the Gothic, Essays in Honor of D. Hughes, Isham Library Papers 4*, Cambridge University Press, 1995; vgl. Verf., *Zum Bezeichneten der Neumen*, S. 2, Anm. 3 u. S. 442 ff. Wenn auch die betreffenden Beiträge von E. Jammers keine Beachtung finden (auch wenn sie nicht durchweg korrekt sind), scheint der Verdacht auf eine Art wissenschaftlicher Apartheid nicht ganz fern zu liegen, denn man will doch nicht reine Unfähigkeit voraussetzen.

der Bewegung nach oben bzw. nach unten verständlich zu machen²⁶: Die *Schwere* —

²⁶Noch M. Haas erblickt in diesen verschiedenen Bezeichnungstraditionen fast unüberwindbare Gebirge an Metaphorik — weil er übersieht, daß Bezeichnungen Zeichen sind für Bezeichnetes, aber nicht notwendig die Art des Zeichens das Bezeichnete direkt wiedergibt: Wie auch Varro zeigt, gibt es nicht die geringste Schwierigkeit, zu verstehen, was das Bezeichnete ist, nämlich, modern und antik formuliert, Höhe und Tiefe in der Melik; dieses Bezeichnete wiederzugeben gibt es mehrere, darunter eben auch die traditionellen, von Varro explizit angesprochenen Zeichen/Namen.

Und natürlich kann man sich dann auch Gedanken darüber machen, warum die Zeichen, hier also die Namen, so und nicht anders gewählt worden sind, mit dem Verstehen oder die Imagination der damit bezeichneten Vorgänge haben diese Namen aber nichts zu tun: Die jungalte Griechin (die aus biologischen Gründen höhere Töne noch eher gehört hat als alte Griechen wie Nestor) hat sich, wenn Aspasia ihre höchsten Ton gesungen hat, sicher nicht unangenehm „gestochen“ gefühlt, oder wenn Timotheus seinen tiefsten Ton gesungen hat, werden zuhörende alte Griechen nicht notwendig das Gefühl empfunden haben, schwere Gewichte einen Berg hinaufrollen zu müssen, also Sisyphos nahegekommen zu sein.

Wie die Bezeichnungen zustande gekommen sind, wie sie ihre dann sozusagen betonierte terminologische Konvention erhalten haben, sagt leider nichts über die Art der Empfindung aus, die das Bezeichnete beim Hören bzw. Imaginieren ausgelöst hat; das kann man von bzw. aus „der“ Harmonik von Aristoxenus und der Erfindung der Akzentzeichen leicht erfahren.

Auch die Wahl des Wortes *κέντημα* in der byzantinischen Notation für einen Sprung, *πνεύμα*, genauer dann den von drei Stufen, *φωνά*, läßt nicht erkennen, daß die mittelbyzantinischen „Theoretiker“ Melik nicht als Bewegung empfunden hätten; auch hier liegt in der Opposition zum Sprung über fünf Schritte, *φωνά*, nämlich *ὕψηλή*, melisch kein Problem vor, wohl aber eine Inhomogenität der beiden Namen — daß in dieser Inhomogenität, *Punkt* versus *Hoch*, irgendein Problem für das Bezeichnete liegen könnte, wird selbst ein so großer Denker über das musikalische Denken des Mittelalters nicht erkennen können, obwohl hier ja auch, zudem noch ganz verschiedene *Metaphorik* vorliegt, vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 110 ff., 218 ff., 256 ff., man kann die Suchfunktion mit dem „Wort“ *metaphor* füttern — die Versuche, ausgerechnet aus der umgangssprachlichen Bedeutung von wissenschaftlichen Termini tiefeschürfend kostbarste Gesteinsbrocken aus dem Urgrund der Sprache (Philosophie nicht der Glossolalie, sondern der Metaphorolalie) auszubringen, um das Ursein des damit terminologisch wissenschaftlich Bezeichneten/Benannten zu künden, erweisen sich klar als Vermeidungsstrategie, die Sachverhalte selbst angehen zu müssen, Volksetymologie ist doch so angenehm vage durchzuführen. Ein wundervolles Exemplar dieser Methode ist das posthume Werk von Georgiades, dessen raunendes Sprechen ein geradezu Pythischer Weg zur musikwissenschaftlichen Erkenntnis sein kann — wenn

die sozusagen indirekt doch raumanalog ist, weil alles mit Gewicht nach unten fällt — ist doch nicht der Gegensatz zur *Schärfe*, rein sprachlich gesehen, wogegen *sursum aut deorsum* natürlich äquivalente Bezeichnungen sind: Die natürlichen Raumanalogen Bezeichnungen, *hoch* und *tief* werden ihrer antiken Bezeichnungstradition entsprechend eigentlich unverständlich bezeichnet: Das muß erklärt werden, was hinsichtlich der Bezeichnung *acuta* durch die semantische Beziehung zu *tenuis* geleistet wird. Der aufmerksam mitdenkende Leser wird schon hier ahnen können, was hinter der aufregenden These von Grebe, daß die betonten Töne kurz seien, stehen dürfte.

Natürlich muß dann auch die dem üblichen Dreierschema entsprechende *media* erklärt werden, was der Tradition der *flexa*, der *περισπωμένη* entsprechend geschieht — und hier der Vollständigkeit wegen zitiert sei (direkt anschließend); auch hier ist natürlich das Problem einer sinnvollen Erklärung der Bezeichnung die eigentliche Aufgabe (der Sachverhalt ist klar definiert und bietet keine Probleme; daß die Erklärungen formalistisch ausfallen und wenig eigenes inhaltliches Denken verraten, kann hier unbeachtet bleiben²⁷):

auch vielleicht nur für den, der so etwas glaubt.

²⁷**Die mittlere Prosodie** Daraufhinzuweisen ist allerdings, daß die Begründung der Einführung einer vierten — zusätzlich zur *flexa* — Prosodie durch Varro kaum erträglicher Unsinn ist. Zurückgeführt wird dieser Unsinn auf den Freigelassenen Tyrannio, der vier Prosodien, nämlich zusätzlich eine *μέση* hinzufügt. Wenn Varro, ed. Funaioli, S. 301, 15, erklärt, daß ja überall in der Natur ein Mittleres sei, wäre dies vielleicht noch erträglich, der Bezug auf die *ars musica* dagegen führt zum Unsinn :

Varro ... pro media prosodia facit dicendo ipsam naturam nihil facere totum, ubi non sit medium; ... sic inter imam summamque vocem esse mediam, ibique quam quaerimus prosodiam. neminem musicum esse, qui mediam vocem in cantu ignoravit, nec quemquam potuisse dicere in sono chordarum aut voce tiliarum assave voce cantantium (also reine, nicht instrumental begleitete Vokalmusik) μέσην esse, si non in omni vocis natura esset medium; minimeque mirum ut in hanc multorum sensus non animadvertat, cum <in> illa quae in cithara aut tibia aliquanto uberior est, saepe totum non sentiat meatum. praeterea minus reliquis notam, primum quod ea sit principium aliarum, ut μέση in musica initium cantionis, et omnium rerum initia semper obscura sint; dein quod omne medium in angustis non videatur, ut punctum in quamvis magno orbe, quod vocant χέντρον...

inter has est μέση, Latine media, quia limes est, per quem duae supra dictae ultro utroque commeant. quartae illi, [coniungit] quia alteris perplexior est, plura sunt vocabula.

Zur Erklärung der mittleren Prosodie auch noch den Ton μέση der Skala heranzuziehen, erweist nur, daß Varro hier ausschließlich von Wörtern, nicht von Inhalten ausgeht. Wer den Inhalt der Musiktheorie verstanden hat, kann solchen Unsinn nicht schreiben, wenn es ihm um den Inhalt der Termini geht; vielleicht ein Hinweis darauf, daß Martianus Capella wenigstens nicht der alleinige Vertreter so auffallenden strukturellen Nichtwissens ist — Varro gibt nicht einen einzigen Hinweis, was denn nun in der melischen Prosodie das *Mittlere* sein könnte; er kann dieses *medium* ausschließlich durch assoziative Analogien einführen, eine spezifische Konkretisierung ist ausgeschlossen — drei Satzpunktlagen gibt es, mit zugewiesenen graphischen Lagen und drei Bedeutungen, was jedoch eine mittlere melische Prosodie sein könnte, sagt Varro nicht, denn die Grammatik hat nur das Bedürfnis der Angabe von *betont/unbetont* und entsprechend kombiniert für doppelt lange Silben, *mater* müßte griechisch einen *circumflexus* auf der ersten Silbe tragen, *pater* dagegen nur die ὀξεῖα — auf den Unsinn einer dritten, natürlich *mittleren* Stimmbewegung, der nämlich, mit der wir Gedichte rezitieren, als Folge des Dreierschematismus weist auch schon C. v. Jan, *Philologus* 56, 1897, S. 165 f., hin. Auch Laum geht auf dieses Problem in seiner preisgekrönten Schrift ein.

Von Interesse ist hier auch, daß für Varro eine raumanaloge Sprache der Melik ganz selbstverständlich ist, wie das auch für seine Beschreibung der Akzente bzw. ihres Bezeichneten gilt. Auch in der Folge, wo es darum geht, daß ein Oben und Unten bzw. die entsprechende Bewegung eben ein jeweils Mittleres voraussetzt, weist auf die Selbstverständlichkeit der raumanalogen Sprache bei der Bezeichnung der Akzente.

Der eventuell interessierte Leser wird bemerkt haben, daß Varro von der μέση als *initium cantionis* spricht, dazu aber auch noch gleich den seltsamen Satz anfügt, *omnium rerum initia semper obscura sunt*. ... Tiefsinnige Deuter könnten hieraus ableiten wollen, daß es zwar keine *finalis* gegeben habe, wohl aber eine *initialis*, also doch eine Analogie zur mittelalterlichen Modallehre bestehen könnte. Bedauerlicherweise geben die überlieferten Melodien keinen entsprechenden Hinweis, auch der Zusatz beweist, daß es sich um ein abstraktes Kriterium handelt, das die Mese als eine Art Zentralstelle des Tonsystems versteht, was mit anderen Quellen übereinstimmt — die μέση ist im Übrigen so eindeutig erklärt wie jeder andere Ton des Systems, daß der Zusatz von der Unklarheit jeden Anfangs zusätzlich zeigt, daß Varro hier formalistisch Unzusammenhängendes zusammenstellt, nicht aber inhaltlich Spezifisches sagen kann, wahrscheinlich hat auch er das antike Tonsystem nicht mehr verstanden, oder ihm sind die formalistischen Assoziationen über den Kopf gewachsen, ersteres ist aber sehr wahrscheinlich.

Ammonius Alexandrius ... ὀξύβαρυν vocat, Ephorus Cymaeus περίσπασιν, Dionysius Olympius δίτονον, Hermocrates Lasius σύμπλεκτον, Epicharmis Syracusius κεκλασμένην; verum ea nunc ab omnibus περισπωμένη Graece vocatur, apud nos flexa, quoniam prima erecta, rursus in gravem flectitur.

Alle zitierten Bezeichnungen lassen das Bemühen erkennen, die Natur des Bezeichneten der *flexa*, der Bewegung nach oben und dann sofort, d. h. über einer Silbe, sprachlich zu erfassen. Die „Erklärung“, daß eine komplexe Erscheinung eben auch mehr Bezeichnungen fordern kann, erscheint ebenso seltsam wie die durch einen *limes*; dem Autor dürfte aber, schon von der analogen Form her bewußt gewesen sein, was das Zeichen bedeutet. Klar dürfte auch sein, daß genau hier die Herkunft des „Dilemmas“ der Form des einzügigen *torculus* der Paläofränkischen Neumenschrift zu erklären ist: Bewegung nach oben, dann nach unten wird mit den zwei Grundzeichen geschrieben — im Moment, wo man mehr in Einzeltönen als Bezeichnetes denkt, geht das nicht mehr, da dann die *flexa* den hohen und dann den direkt anschließenden tiefen Ton bezeichnen muß, weshalb der *torculus*-Bewegung bzw. ihrem Zeichen noch ein einfaches Zeichen hinzugesetzt werden muß, z. B. eine Kürze: So einfach ist das.

Auf diese Erklärungen folgt nun die quasi etymologische Interpretation der Wortbedeutungen, letztlich also die Erklärung, warum man auf die Bezeichnungen gekommen sein soll — und hier nun wird aus den vorgegebenen Aussagen zu hohen und tiefen Tönen das herausformuliert, was Grebe so anschaulich mißdeutet (vgl. ed. Funaioli, *Grammaticae Romanae Fragmenta*, S. 303, 202, 82). Wiederholt sei, daß Varro versucht, durch Assoziationen einen Grund für die Inhomogenität der Namen der beiden Akzente zu finden; die Assoziationen würde man umgangssprachlich nur als abenteuerlich bezeichnen:

*... acuta exilior et brevior et omni modo minor est quam gravis, ut est facile ex musica cognoscere, cuius imago prosodia.
nam et in cithara omnique psalterio quo quamque chorda acutior, eo exilior, et tibia tanto est voce acutiore, quanto cavo angustiore, adeo ut corniculo aut bamborio addito gravior reddatur²⁸, quod crassior exit in aera.*

²⁸Gemeint ist die Hinzufügung einer Verlängerung des Instruments.

brevitatem quoque acutae vocis in isdem organis animadvertere licebit, siquidem pulsus chordarum citius acuta transvolat, gravis autem diutius auribus inmoratur.

etiam ipsae chordae, quae crassius sonant longiores videntur, quia laxius tendentur: item in fistula duo calami brevissimi qui acutissimae vocis: tibiae quoque acutiores quae breviores, et his foramina quam sunt ori proxima et brevioris aeris motum persentiscunt, tam vocem reddunt acutam.

Daß hier ein, vielleicht nicht mehr vollständig verstandenes Rudiment bzw. Zitat der antiken physikalischen Theorie der Tonhöhe vorliegt, dürfte auch einem modernen Leser kaum entgehen — allerdings sollte man beachten, daß hier doch noch eine Verbindung zum Pythagoräischen Grundbegriff *motus* besteht, den Johannes Scotus als Glossator und Philosoph nicht mehr verstanden hat (wenn Mariken Teeuwen die klare Definition von Boethius einführt, *Harmony ...*, S. 272, sollte klar sein, daß die Glossen davon keine Ahnung haben):

Die Erkenntnis, daß kurze Saiten, kurze — also *breves* als eine Bezeichnung für *klein* — Röhren und entsprechend auch stärkere Anspannung von Saiten²⁹ hohe Töne ergeben, dürfte seit der Klärung der Lautstärke (Schalldruck) und Tonhöhe (Frequenz) vermischenden Vorstellung von Archytas bildungsmäßiges Allgemeingut gewesen sein — wenigstens der wissenschaftlich etwas gebildeteren Fachvertreter, abgesehen natürlich von spätantiker Kompilatorik —, wobei allerdings diese Vermengung verschiedener Faktoren trotz schon antiker Einwände bei spätantiken lateinischen Autoren sogar noch weiterlebt³⁰. Offenbar mag aber in der langen Zeit

²⁹Auf die hier anzuführende Interpretation der Qualifizierung von *eminentiora prolixarum arborum culmina perinde[que] distenta* in Martians bzw. Apolls musikalischem Hain durch D. Shanzer, *A Philological and Literary Commentary ...*, S. 89, zum harmonischen Hain von Apoll, I, 11, wird noch eingegangen.

³⁰Vgl. Porphyrios, *Kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaios*, hg. v. I. Düring, Göteborg 1932, S. 57, 10 (die ungewöhnliche Schreibung resultiert aus dem Dialekt von Archytas):

τᾶ μὲν ὑπὸ τῷ ἰσχυρῷ τῷ πνεύματος φερομένα μαγάλα τε ἤμεν καὶ ὀξέα, τῷ δ' ὑπ' ἀσθενέος μικροῦ τε καὶ βαρεῦ
Töne der Stimme, die vom Atem stark hervorgebracht werden, sind laut und hoch, die im Atem schwachen aber sind leise und tief.

von etwa der Formulierung des Anfangs von Euklids Musiktraktat bis zur Erstellung der hier angesprochenen Habilitation diese schon antike Klarstellung natürlich vergessen worden sein — anders ist einfach nicht vorstellbar, daß die Verwendung der Qualifikation *brevis* in diesem rein melischen, ja physikalisch-akustischen Zusammenhang interpretatorisch ausgerechnet mit einer Definition der Rhythmik zusammengebracht werden kann.

Abgesehen davon, daß schon der Wortlaut der Definition eine solche Verbindung völlig ausschließt, da *premere vocem* natürlich die „Unterdrückung“ des Stimmklangs bedeutet, terminologisch korrekt also die Pause, deren Existenzberechtigung in der Rhythmik kaum bestritten werden kann, jedenfalls, wenn man eben die Schrift *De musica* von Augustin wenigstens bis zum *liber tertius* — einschließlich — einmal gelesen hat, was gerade für neuere Autoren, die über Schriften oder auch nur Äußerungen zur lateinischen Rhythmik und Metrik in antiken Quellen schreiben wollen, unabdingbar ist. Davon also abgesehen, sagt der Grammatiker an dieser Stelle kein Wort über metrische Quantitäten, sondern referiert ausschließlich die physikalische Tatsache, daß Länge, Größe etc. mit tiefen Tönen in Verbindung stehen und vice versa; ja er weist nach, daß er auch die akustisch nicht so einfach analog zu verstehende Relation zwischen Tonhöhe und Saitenspannung kennt, inhaltlich logisch einbringen kann er sie allerdings nicht.

Natürlich wird diese für die Antike nach Archytas als trivial zu wertende Erkenntnis von dem Autor dann auch auf die Stimme angewandt — zu beachten ist hier übrigens durchgehend, daß der Autor einen Grund für die traditionellen Bezeichnungen geben will, die mit den ihm offensichtlich natürlich erscheinenden

Zu dieser Kontamination zweier verschiedener Größen, Schalldruck und Frequenz, bzw. Lautstärke und Tonhöhe (auf der Seite des *sensus*) vgl. natürlich auch die Hinweise von A. Barker, *Greek Musical Writings: II*, Cambridge 1989, S. 41, Anm. 47 und 48.

Daß die spätantiken lateinischen Autoren wie Chalcidius und Favonius Eulogius diesen Fehler wiederholen und nicht die schon in der Antike durchgeführten Korrekturen beachten, weist auf äußerst eingeschränkte Kenntnis relevanter griechischer Fachtexte für solche Autoren — insofern ist der oben zitierte Text des Grammatikers von Interesse, weil er den Fehler nicht überliefert, sondern klar Tonhöhe mit Spannung oder Kürze, aber nicht mit starkem Schalldruck gleichsetzt: Wie auch die Zitierung des Anfangs zur Euklid zugeschriebenen *Einteilung des Kanons* zeigt, war das Wissen sozusagen an sich verfügbar; der Abgrund des Nichtwissens der Sachverhalte, deren Theorie man „zitierte“, war offenbar sehr tief, s. u.

raumanalogen Qualifikationen der graphischen Zeichen nicht zusammenpassen wollen: Warum, ist die Frage, wird ein tiefer Ton — auch — als *schwer* und ein hoher — auch — als *scharf*, *spitz* bezeichnet.

Das will der Autor erklären, weshalb er auf die physikalische Theorie zurückgreift, was *spitz* ist oder *scharf*, ist *tenuis* o. ä., d. h. auch *brevis*, aber natürlich nicht in rhythmischer Hinsicht. Das kann dann als sinnvolle Bezeichnung durch Verweis auf die akustische Theorie der Tonhöhe erklärt werden. Daß der Autor dazu sein Wissen ziemlich redundant, d. h. in Art eines Katalogs ausbreitet, ergibt sich aus der rein rezeptiven Natur seines „Wissens“ von selbst. Daß er den Sachverhalt inhaltlich verstanden haben muß, ist damit nicht gesagt.

Dabei sind die Ausführungen des Autors inhaltlich so klar, daß es offensichtlich erst einer Habilitationsschrift aus dem Jahre 1999 bedarf, sie mißzuverstehen — irrtümliche bzw. formalistische Assoziationen des Autors müssen dabei als solche erkannt und hinsichtlich der Extension ihrer Aussage relativiert werden, wie dies bei den Ausführungen zur Prosodie notwendig ist: Der Autor muß ja auch hier versuchen, die Diskrepanz der für ihn natürlichen raumanalogen Sprechweise — melische Bewegung nach oben bzw. unten, was genau der Schreibung der melischen Akzentzeichen entspricht — und der traditionellen Namen des von den Akzentzeichen Bezeichneten zu erklären, wobei gelegentlich Unsinn entsteht (direkt anschließend; vgl. ed. Funaioli, *Grammaticae Romanae Fragmenta*, S. 303, 202, 97):

sicut in loquentium legentiumque voce, ubi sunt prosodiae velut quaedam stamina, acuta tenuior est quam gravis et brevis adeo, ut non longius quam per unam syllabam quin immo per unum tempus protrahatur; cum gravis, quo uberior et tardior est, diutius in verbo moretur et iunctim quamvis in multis syllabis assidat. quocirca graves numero sunt plures, pauciores acutae, flexae rarissimae.

Um das eigentlich Gemeinte in diesem Text zu verdeutlichen, wurde das zur Deutung wesentliche Wort gesperrt gedruckt. Die Frage, die sich allerdings ausschließlich nach der Lektüre der „Interpretation“ der genannten Habilitationsschrift, stellen kann, ist die, ob der Autor hier den Unsinn behaupten wollte, daß betonte, d. h. mit dem Akzent des *acutus* zu bezeichnende Silben kurz seien — natürlich tut er dies nicht, sein Unsinn ist erheblich weniger unsinnig:

Wie bereits erwähnt, würde diese Behauptung eine solche Revolution der antiken lateinischen Metrik bedeuten, daß das Auftreten einer derartigen Absurdität bei einem antiken Grammatiker eigentlich a priori auszuschließen ist: Die Assoziation geht, immerhin etwas weniger absonderlich als die Deutung der angesprochenen Habilitation, von dem unbestreitbaren Faktum aus, daß in den betreffenden Sprachen³¹ der Wortakzent die Eigenschaft hat, nur eine Silbe in einem Wort zu betreffen; dies ist schließlich der Sinn des sprachklanglichen Zeichens *Akzent*, sozusagen der Hinweis auf eine Worteinheit.

Abgesehen von En- und Proklitika kann hier natürlich je Wort nur ein (Betonungs-)Akzent auftreten³², ein trivialer Sachverhalt, der aber eindeutig mit der quantitativen Prosodie von Silben nichts zu tun hat. Hier liegt die Assoziation: Unbetonte, also *graves* Silben sind in einem Wort zahlreich, betonte dagegen selten, also steht ihnen die Qualifikation *brevis* zu (die Betonung, *accentus acutus* gibt es im jeweiligen Wort nur einmal, die Unbetonung, den *accentus gravis*, die gibt es häufiger, „weil“ das Schwere eben häufiger ist). Daß das eine rein formalistisch assoziierte „Erklärung“ ist, liegt wohl auf der Hand: Die Anzahl von Silben mit jeweiligen Akzenten kann ja nicht mit der akustischen Erklärung des hohen Tons als Ergebnis des Erklingens kurzer, kleiner, dünner etc. Klangerzeugungsfaktoren verbunden werden. Die Absonderlichkeit wird insbesondere darin erkennbar, daß diese Assoziation die Seltenheit gerade des *accentus circumflexus*, der *flexa* überhaupt nicht erklären kann.

Der Gedankengang des Autors, wenn man von *Denken* hier überhaupt sprechen kann, ist aber klar erkennbar: Die Bewegung nach oben bzw. ihr Ergebnis, der hohe Ton wird nicht als *hoch*, sondern als *acuta* qualifiziert, was die Frage nach der Korrektheit solcher Benennung stellen läßt; die Antwort ist, daß alles, was einen hohen Ton ausmacht, mit *Kürze/Schwäche* o. ä. zu tun hat. Weil nun *omne acutum tenue*, ist die „Erklärung“ geleistet.

³¹Trivialerweise auch in den semitischen Sprachen.

³² Es gibt allerdings die Möglichkeit, daß ein zusammengesetztes Wort auch zwei Akzente haben kann, jedenfalls nach Martians scharfsinnigem Denken, was Atkinson so falsch verstanden hat, vgl. auch Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 2, *HeiDok* 2010, S. 1219 ff., worauf noch unten, 2.14 auf Seite 1351 näher eingegangen wird bzw., leider, eingegangen werden muß.

Als Bestätigung, daß diese zunächst an Instrumenten gemachte Erfahrung bzw. akustische Lehre auch auf die Stimme *loquentium legentiumque* zutrifft, wird die ebenfalls absonderliche „Analogie“ der prosodischen Zeichen bzw. ihres Bezeichneten mit *Saiten* angeführt: Diese Prosodien sind *velut quaedam stamina* — hier hätten aus der Tradition bessere Modelle vorgelegen —, und da kann man ja sehen, daß der Wortakzent nur einmal in einem Wort auftritt, die „Nichtbetonung“, der *accentus gravis* aber viel öfter, wenn es sich nicht gerade um ein zweisilbiges Wort handelt: Bei *querquetulanus* läßt die Pänultima-Regel also nur die vorletzte Silbe betont, d. h. *acuta* sein, von fünf Silben sind vier unbetont, tragen also die *προσῳδία βαρεῖα*; die inhaltliche „Logik“ des Schlusses ist ersichtlich, die formale Analogiebildung — Wortakzent = hoher Ton – Kleinheit – Seltenheit — kann aber klar nachvollzogen werden. Das Wort *βατραχομνομαχία* könnte die Grundlage dieser „Erkenntnis“ noch deutlicher machen, muß hier aber seiner Gräzizität wegen wohl außer Acht gelassen werden³³.

Es bleibt also nur noch die Frage zu erörtern, warum es möglich ist, daß eine neuere Habilitationsschrift aus dieser klaren Passage die Idee nehmen konnte, daß Silben mit *accentus acutus* kürzer sein sollten als solche mit *accentus gravis*, und daß das auch noch eine Erklärung für die zweite Definition der Rhythmik bei Martianus Capella sein könnte — eine Antwort darauf zu finden, scheint allerdings unmöglich zu sein. Hier liegt ein zentraler Unterschied zu dem auch nicht gerade inhaltlich vernünftigen, wohl aber formal nachvollziehbaren Vorgehen des antiken Grammatikers.

Um nicht nur der Verwunderung über neuere geisteswissenschaftliche Unfruchtbarkeiten Worte und Gründe zu geben, sei der Text des Grammatikers noch weiter zitiert, da er, wie zahlreiche andere, eine klare Antwort auf die Frage nach der Herkunft der melischen Neumenzeichen gibt — nach Erörterung und „Erklärung“ der

³³In den gerade Musik-Wissenschaftlern leicht zugänglichen *Tafeln zur Neumenschrift* von E. Jammers, Tutzing 1965, findet man auf Tafel 4, S. 68 f., ein schönes Beispiel dafür, daß, wie Jammers formuliert, *geschrieben wurde mit Häufung der Bareiai: φιλῆσιστέφανον*, also die — triviale — graphische Entsprechung zu der „Erkenntnis“ des zitierten Grammatikers; eine Erkenntnis, deren zugrundeliegender Sachverhalt zumindest Philologen nicht ganz unbekannt sein sollte; sein Wissen hätte z. B. Atkinson vor einer Fehldeutung von Martianus schützen können: Der Umstand, daß jede Silbe irgendeine Prosodie trägt, ist keine neue Erfindung der Kreativität Martians.

tonräumlich gesehen seltsamen Namen der Akzentzeichen kann man nun zu ihrer Gestalt übergehen (Keil, *Grammatici Latini* IV, S. 532, 16, was wohl auch noch direkt auf Varro zurückgeht, direkt anschließend; auf die Nichtbeachtung so klar auf die Verwendung intuitiver Raumvorstellung gerichteter antiker Quellen durch neuere deutsche Autoren zum Problem *Musik und Raum* im Mittelalter ist noch einzugehen, vgl. ed. Funaioli, *Grammaticae Romanae Fragmenta* S. 304, 202, 105)³⁴:

*Acuta nota est virgula sinistra parte dextrorsum sublime fastigata;
gravis autem notatur simili virgula ab eadem parte depresso fastigio:
quae notae demonstrant omnem acutam vocem sursum esse et gravem
deorsum.*

*ipsum etiam musicorum docetur diagrammate, in quo tropi pro acumine
vocum superiores scribuntur; denique summus hyperlydius, quia acutis-
simus; infimus hypodorius³⁵, quo nullus est gravior.*

Die Aussage zeigt so klar, daß das raumanaloge Empfinden von Tonhöhen bzw. melischen Bewegungen schon für die Antike selbstverständlich und natürlich war — ausweislich eben der Erfindung der Akzentzeichen, die geradezu in ihrer Schreibung räumlich analog die geistige Repräsentation der Melik direkt wiedergeben: Hier kann man das Entstehen der graphischen Gestalt des Zeichens aus den theoretischen Vorgaben, letztlich des Prinzips der *κίνησις φωνῆς* von Aristoxenus, unmittelbar verfolgen und daher auch als intuitive Reaktion auf geistige Repräsentationsweisen von melischer Bewegung interpretieren, zumal diese Raumanalogie Jahrhunderte weiter die Notation bestimmt hat. Die neueren Vorstellungen über eine „anders gerichtete“ melische Denkweise der Antike werden damit hinsichtlich ihrer Absurdität leicht erkennbar. Das Mittelalter, genauer die Karolingischen *cantores*, die schon zur Mitte des 9. Jh. zu *musici* zu werden sich bemühten, ohne dadurch auf ihre Existenz als *cantores* zu verzichten, konnte also raumanaloges Denken melischer Abläufe direkt

³⁴Daß *nota* in der Musikschrift von Boethius wie auch entsprechend in den Traktaten bis Hucbald durchgehend das Zeichen aufruft und nicht den erklingenden Ton oder das Element der Melodiegestalt ergibt sich also nicht aus der Ausrichtung an Aristotelischer Philosophie, sondern aus dem Wortgebrauch in Fachliteratur, was B. Sullivan, *Nota and Notula ...*, *Musica Disciplina* XLVII, 1993, S. 71 ff., unbeachtet läßt.

³⁵Was übrigens genau Aurelian, ed. Gushee, S. 69, 11, entspricht, und der Verwendung dieser beiden Begriffe im 19. Kapitel von Aurelians Schrift; vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 16 f.

aus der Antike übernehmen, graphisch, was wichtig war, und auch ausdrucksmäßig, neben den anderen üblichen Bezeichnungen wie eben *acutus*.

Von Interesse ist der Verweis auf die Schemata, in denen die *toni* angeordnet sind — wobei zu fragen ist, ob dem Autor der Sinn der Transpositionsskalen noch bewußt ist; eine Frage, die hier aber vernachlässigt werden kann. Zunächst ist natürlich auch diese Analogie formalistisch und nicht inhaltlich bestimmt, da bei den *toni/τόνοι* die Anordnung der Schemata auf dem Papier natürlich nicht so konkret gedacht sein muß, wie dies bei den direkt Bewegungen der Melik durch graphische „Züge“ nachahmenden Zeichen der melischen Akzente der Fall ist.

Die Schemata der im (musik)historischen Ablauf vermehrten Töne bei Boethius, ed. Friedlein, S. 207 ff., beginnen mit dem tiefsten Ton oben, woraus eben nicht auf ein sozusagen „antitonräumliches“ Denken „der“ Antike zu schließen ist, sondern ausschließlich auf den Abstraktionsgrad, den die Struktur der skalischen Ordnung des Materials der Melik besaß: Wie auch in der Aufzählung der drei *genera*, ib., S. 215 f., erscheint ein Anfang eines Schemas der skalischen Ordnung der Töne „oben“ auf dem Papier durchaus sinnvoll — und zwar gerade bei einem intuitiv-natürlichen Anordnen der Skala von unten nach oben: Die schematische Darstellung von unten nach oben auf der Seite widerspricht der normalen Schreibordnung, bietet aber auch für die Disposition erhebliche Schwierigkeiten, müßte doch vom tiefen Anfang „unten“ auf der Seite die entsprechende Anzahl von Zeilen übersprungen, und dann wieder ausgefüllt werden.

Die graphische Anordnung bei Boethius — Proslambanomenos „oben“ auf der Seite, die *Hypatē Hypatōn* in der nächsten Zeile etc. — ist damit nur ein Zeichen für die Ökonomie des Schreibens auch von Schemata (wobei natürlich die Traditionen der Schemata noch zu überprüfen wären).

Von gleichem Wert ist erwartungsgemäß auch die Anordnung entsprechender Schemata im Querformat von Links nach Rechts, auch da ist nicht das melische Denken, sondern ausschließlich die Konvention des Schreibens maßgeblich: Angefangen wird ersichtlich immer mit dem tiefen Ton.

Die Schemata, an die der zitierte Grammatiker denkt, finden sich dann tatsächlich auch bei Boethius, ed. Friedlein, *Descriptions I et II, pag. 343 addendae*. Bei solchen Schemata, die eventuell eine ganze Seite umfassen, d. h. nicht in deren normalen Schreibduktus einbezogen werden können, setzt sich offenbar die

natürliche graphische Anordnung durch: Auf der notwendig „gedrehten“ Seite — das Schema kann nur quer auf die Seite gebracht werden — ist der tiefste *τόνος* denn auch in der „tiefsten“ Reihe der Seite geschrieben, worauf die jeweils höheren *toni* der Reihe nach in die jeweils folgenden „höheren“ Zeilen geschrieben werden.

Es besteht also kein Grund, nicht diese Anordnung ganz in dem Sinne zu lesen, wie dies der Grammatiker tut, sozusagen von vornherein ganz „natürlich“ im Sinne einer Analogie melischer zu räumlicher Bewegung, die den tiefsten Ton eben an die auf der Seite „tiefste“ Stelle setzt. Die Schreibweisen bzw. Anordnungen der verschiedenen skalischen Schemata der antiken Theorie der Melik, wie sie sich bei Boethius finden, lassen sich demnach sehr einfach erklären — ein Argument dagegen, daß die Antike etwa *hohe* Töne auch als *hoch* (und vice versa) empfunden haben könnte, spätestens seit Aristoxenus, dessen Lehre der Stimmbewegungen die theoretische Grundlage für die Erfindung der Akzente liefert, läßt sich aus den Schemata bei Boethius also nicht ableiten; es gilt das Gegenteil.

Die raumanaloge Denkweise wird denn auch manifest in der Beschreibung der *flexa*, des Zirkumflexes (direkt anschließend; vgl. ed. Funaioli, *Grammaticae Romanae Fragmenta* S. 304, 202, 113):

flexa autem prosodia, quod duplex est et ex acuta gravique ficta, notam habet nomini potestatique respondentem: nam a sinistro cum surgens arduo fastigio et sursum molli curvatura dextroversum flexa praecipiti clivo deprimitur et speciem pronae litterae C efficit, priorem acutam et posteriorem gravem sibi inesse significat.

Eine deutlichere sprachliche Beschreibung des Paläofränkischen *torculus* ist kaum zu ersinnen — nur die Nichtbeachtung der entsprechenden Hinweise in Verf., *Otfrid* durch die offenbar schon etwas leseschwache neuere Generation von selbstzufriedenen Neumenforschern macht es notwendig, wieder auf diese Quelle der Neumenschrift hinzuweisen, die natürlich auch Atkinson unbekannt geblieben ist.

Die Raumanalogie der Melik ist also seit der Erfindung der Akzentzeichen selbstverständlich — und da deren Erfindung kein revolutionäres Umdenken bedeutet, sondern auf normales Denken, auf die natürliche geistige Repräsentation melischer Abläufe zurückzuführen plausibel ist, kann von einer Natürlichkeit solchen Denkens der Melik auch schon vor der Erfindung der Zeichen ausgegangen werden. Der Autor des Sergius zugeschriebenen Textes jedenfalls versteht die Akzentzeichen in genau

der tonräumlichen Weise wie sie das System der modernen Linienschrift ausmacht — was neueren tieferen und weniger tiefen Deutern des Sachverhalts sogar trotz Termini wie *diastematischer* Neumenschrift unbekannt geblieben ist.

Diese klare Beziehung der Vorstellung melischer Vorgänge zu räumlich-bewegungsmäßigen Strukturen dürfte nun aber endgültig klarmachen, daß von einer Identifikation metrisch-rhythmischer Größen mit der Kategorie der Tonarten nie die Rede sein kann: Die Melik hat hier keine Beziehung zur Rhythmik. Niemand kann in der Antike auf die seltsamen Gedankengänge bzw. Assoziationen der hier angesprochenen Habilitationsschrift gekommen sein.

3.2.1.1.2 Wie V. Maggi aus kurzen und langen Silben eine melische Harmonie macht Damit ist natürlich nicht gesagt, daß es nicht schon vor Grebe vergleichbare Sonderbarkeiten gegeben haben könnte. Die Zeit der italienischen Renaissance hat hier nicht nur großartige philologische und dann auch kompositions- oder stilgeschichtlich wesentliche Erkenntnisse und Erfindungen hervorgebracht, sondern nicht selten auch etwas merkwürdige Vorstellungen — in dieser Hinsicht müßte die mittelalterliche Rezeption antiken Wissens übrigens den Vergleich mit der italienischen Renaissance nicht scheuen, klar sollte sein, daß die wirklich schöpferische Renaissance im Rahmen von Musik in der Zeit des Mittelalters zu sehen ist.

Zur speziellen „Erkenntnis“, daß kurze Töne oder Silben auch betont sein müßten o. ä., paßt gut eine Stelle, die C. V. Palisca aus einem ausführlichen Kommentar von Vincenzo Maggi zu Aristoteles' *Poetik* anführt, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, S. 352. Aristoteles erklärt bekanntlich, daß die $\mu\acute{\iota}\mu\eta\sigma\iota\varsigma$ in den τέχναι, die φωνῆ bestehen, ἐν ῥυθμῶ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ geschieht, *Poetik* 1447^a. Jeder mit der antiken Einteilung von Musik auch nur ansatzweise Vertraute, weiß natürlich, daß damit *Rhythmik*, *Text* und *Melik* gemeint sind.

Obwohl Maggi davon Wissen gehabt zu haben scheint, gelangt er doch in diesem Zusammenhang zu seltsamen Erklärungen zum Wort *armonia* — ein Hinweis darauf, wie weit entfernt Dichtung und Musik für diesen Humanisten waren:

Nam cum in carminibus syllabae breves et longae sint, longae quidem tarde, breves vero velociter proferuntur. velox autem motus (ex Boethi sententia libro Musicae primo cap. tertio) acutum, tardus vero gravem

efficit sonum.

Cum haec vocum varietas sit in carminibus ordinata (nam in carmine rhythmici ratione sequitur harmonia: carminis autem certa lege determinatus est) erit ergo et lege carminum harmonia.

Der Unsinn dieser Assoziation folgt aus einer sinnwidrigen Anwendung des Begriffes *motus* auf damit nicht vereinbare Sachverhalte: Ein lang angehaltener Ton ist deshalb natürlich nicht *tarde* hinsichtlich der generierenden Bewegung; man kann auch sagen, die Dauer des Vortrags eines Tones hat nichts mit *motus* zu tun, die *velocitas* ergibt sich erst aus dem Vergleich der Häufigkeit der Tonwechsel pro Zeiteinheit. Maggis Patentlösung, die zum Schluß ja auch zum reinen Unsinn führen muß — soll man sich jetzt alle kurzen Silben als melisch *hoch* gesungen vorstellen? —, basiert also auf absurden, formalistischen Assoziationen bzw. auf reinem Nichtverstehen. Hier wird der in quantitativer Verschiedenheit die Tonhöhen generierende *motus* mit dem rhythmischen *motus* einfach gleichgesetzt und zudem noch die Dauer des einzelnen Tones mit Schnelligkeit bzw. Langsamkeit der Bewegung identifiziert. Größeren Unsinn kann man kaum ersinnen. Es gibt also durchaus Vorläufer.

Die Deutung Maggis ist deshalb um so bewunderswerter, als an einer anderen Stelle, die Palisca, ib., zitiert, der eigentliche Sachverhalt der Bedeutung von *armonia* korrekt und sogar auf die neue Musik bezogen interpretiert wird — vielleicht hat dies Maggi als Koautor und alleiniger Autor der Einzelkommentare, der *annotationes*, aber nicht zur Kenntnis genommen: *Verum alia est harmonia, quae cum voces plures simul refranguntur, efficitur: Et haec apertior Et harmoniae digna magis videtur. alia vero est, cum graves Et acutae voces ordine se consequuntur.* Damit ist klar der Unterschied der antiken Verwendung von *harmonia* für die Melik, in Opposition zur Rhythmik, und der modernen Mehrstimmigkeit formuliert.

Wie man auch die Verwendung des Wortes *refrango* in diesem Zusammenhang interpretieren will, klar ist, daß der Autor, wohl nicht Maggi, die Mehrstimmigkeit als eigentliches Bezeichnetes des Wortes *armonia* ansieht, er also auch noch nicht von der Erkenntnis der essentiellen Einstimmigkeit der antiken Musik erreicht worden sein kann. Sonst hätte er wohl diese Erklärung in Bezug auf Aristoteles nicht anführen können. Palisca deutet die hier davor zitierte Stelle etwas zu wohlwollend; Maggi schreibt hier klar Unsinn.

Nicht viel Anderes begegnet bei G. Mei, wenn er die Theorie der Pythagoräer über die physikalischen Gründe von hohen und tiefen Tönen auf die Unterschiede der Betonungen von Wörtern im Sprachklang bezieht, wobei er diese Betonungen bzw. ihr Gegenteil in Weise der antiken Definition nicht als Druckakzent, sondern als *acutezza e gravità* faßt. Daß man jedoch diese physikalisch akustische Begründung nicht einfach auf die Empfindungen übertragen kann, sieht Mei nicht, wenn er zur Erklärung der Effekte schreitet, *Trattato del verso Toscano*, hier zitiert nach den Angaben von Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, S. 351: *L'acutezza adunque essendo (come apertamente dimostrano i musici, ...) generata dalla potenza e velocita del movimento, necessariamente non può haver' virtù se-no' di esprimere e' far' apparir' qualità d'effetto simile e' respondente alla natura di quello* (scl. *movimento*). Was bei Anführung allein der Amplitude als Merkmal der Betonungen noch einen gewissen Sinn haben könnte, wird bei der Anführung des *movimento* und vor allem der *velocità* unsinnig, denn wer hört bei hohen Tönen schnelle Bewegung? Mei hat offenbar Aristoxenus nicht ausreichend zur Kenntnis genommen (seine Verwendung der Differenzierung der Stimmbewegungen basiert offensichtlich auf Boethius, hier ist, wie angesprochen, Palisca, *Humanism ...*, S. 349, zu differenzieren): Mei assoziiert in abwegiger Weise, geradezu in der Manier mittelalterlicher „Etymologie“. Allerdings findet man derartigen Unsinn in mittelalterlicher Musiktheorie, da wo sie auch über den Rhythmus spricht (moderne Metaterminologie), nicht.

Man wird auch nicht der Meinung sein können, daß die Unterscheidung von drei Arten der Stimmbewegung direkt auf Aristoxenus zurückgeführt werden könne, und daraus eine Art der Rezitation abzuleiten sei, die *differences of syllable length* in den Vortrag ermöglichen könne, Palisca, *ib.*, S. 348 f., zu Meis Anführung dieses sinnwidrig dreiteiligen Schemas, das nur von Autoren stammen kann, deren Denkfähigkeit formalistisch, aber nicht inhaltlich bedingt ist: Für Aristoxenus ist die Unterscheidung von zwei Arten von Bewegung eine essentielle, nicht erweiterbare Opposition, die ausschließlich die Melik, doch nicht die Rhythmik des Vortrags betreffen kann.

Allerdings lassen hier die Zitate von Palisca nicht erkennen, ob man Mei allein für solche Weiterführung absurder, unsinniger „Ergänzungen“ und Verballhornungen der Differenzierung von Aristoxenus verantwortlich machen kann, ersichtlich hat Mei Aristoxenus nicht verstanden, also den Unsinn, der auch schon von Boethi-

us, allerdings mit gewisser Vorsicht durch Verweis auf einen Vorgänger, verbreitet wird, naiv und ohne eigene inhaltliche Reflexionsfähigkeit weitergeführt — von einer Verbesserung des Verstehens der grundlegenden und vernünftigen Unterscheidung zweier Arten melischer Bewegung, der *λίγησις φωνῆς*, durch die Bekanntschaft mit den griechischen „Urtexten“ der Musiktheorie kann also nicht die Rede sein, auch Mei basiert wesentlich, ja einseitig auf Boethius; ein weiteres Zeichen, daß nur die mittelalterliche Antikenrezeption im Raum der Musiktheorie wirklich schöpferisch war³⁶. Um diese Behauptung vor unwissenden Einwänden zu bewahren: Die Antikenrezeption, die letztendlich zur Oper geführt hat, ist keine Rezeption von Musiktheorie, sondern literarischer Aussagen über Musik und in gewissen Ausmaß vielleicht auch der betreffenden Tragödiendtexte, eher der Existenz von Tragödien.

³⁶Zu entsprechenden Fehltritten des auch sonst recht anachronistisch — z. B. im totalen Verzicht auf statistische Verifizierung angeblich semantisch entstandener Kompositionsstrukturen — vorgehenden Beitrags von R. Strohm, vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 78 ff. und S. 1174 ff. Es ist sicher anrührend, das „eigene“ Objekt als einmalig, ganz neu oder ähnlich hervorzuheben, nur sollten dann nicht triviale Klischees bedient werden, also falsche Vorurteile aufwendig wiederkäuend deklamiert, sondern das tatsächlich Neue, Einmalige, Charakteristische einer musikhistorischen Periode herausgearbeitet werden, was natürlich erheblich mehr Mühe macht (*The Rise of European Music*, worin die betreffenden Aussagen den einzigen Zweck haben scheinen, die gravierenden, in der heutigen Zeit eigentlich skandalösen Unkenntnisse des Autors herauszuheben — wer nicht begriffen hat, und das trotz vorliegender ausführlicher Literatur, daß *The Rise of European Music* mit Aurelian, ja schon mit der Entwicklung von Neumenschrift einsetzt, mit Hucbald und der *Musica Enchiriadis*, dann Guido einen ersten grundlegenden Status erreicht hat, der sollte sich auf konkrete Sachverhalte beschränken, z. B. die adäquate und korrekte Analyse von Musik seit dem 15. Jh., was Strohm auch nur in recht anachronistischer Weise „erreicht“, vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmus ...* Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 1220 ff.; wenn L. Finscher diesen Beitrag als exemplarisch empfiehlt, kann daraus im besten Fall nur erschlossen werden, daß er ohne eingehende Kenntnisnahme des Inhalts „kollegiale“ Urteile abgibt).

3.2.2 Die Rhythmusdefinitionen Martians aus der Sichtweise von Remys Kommentar und die Quelle der zweiten Rhythmusdefinition bei Martian

3.2.2.1 Die Interpretation von Remy

So problematisch also die Interpretation der Formulierung *quod aut efferenda vox fuerit aut premenda* als Ausdruck melischer Bewegung durch neuere Philologen und natürlich auch Philologinnen denn sein mag — und daß *θέσις — τάσις* ist ein melischer Grundbegriff aus der Theorie von Aristoxenus, aber nicht in dieser Opposition — und *ἄρσις* in rhythmischer Terminologie keine spezifisch melischen Bewegungsbegriffe sind, wird wohl auch niemand bezweifeln —, die angesprochene Habilitationsschrift von Grebe hätte sich immerhin auf eine mittelalterliche Quelle stützen können, die dieselbe Deutung „hineininterpretiert“, allerdings verursacht durch die Inkompetenz der Formulierungen von Martianus, weshalb auch auf diese mittelalterliche Interpretation einzugehen ist, trägt doch auch sie dazu bei, die „Verständlichkeit“ in Bezug auf den Inhalt des von Martian übermittelten antiken Wissens in seiner Darstellung zu bewerten: Wer anders als die Leser der Epoche, die die Rezeption und Umwandlung antiker Musiktheorie geleistet hat, können einen Hinweis darauf geben, welchen Wert die Ausführungen Martians zur *ars musica* überhaupt haben. Denn gerade die Zeit Remys vollbringt die Leistung der restlosen Projizierbarkeit der Choralmelodien, ja aller Musik auf das skalisch definierte Material der Melik; und genau dies ist die Folge der neuen Rezeption antiker Musiktheorie.

Immerhin erkennt der Autor, Remy von Auxerre, eine nicht unwahrscheinliche Quelle der bzw. Parallele zur zweiten Definition, schon weil er bekanntlich einen Kommentar zu Bedas Schrift über die Metrik verfaßt hat. Deshalb ist aber Remys Kommentar auch hilfreich, diese Quelle zu erkennen: Der Kommentator jedenfalls hat die defektiven Bemerkungen von Martian jedenfalls sofort korrekt mit der einzig möglichen Parallele in älteren Schriften verbunden. Remy — auf dieselbe Stelle ist unten nochmals in Hinblick auf Bedas Rhythmusdefinition einzugehen — schreibt zur angeführten zweiten „Definition“ Martians, die ja tatsächlich erhebliche Rätsel, wenn auch nicht gerade das einer Verbindung von Rhythmik und Melik, aufweist³⁷:

³⁷Allein schon die Feststellung, daß der *numerus* einmal irgendwie *tempori pro ratione modulationis inserviens* ist, zum anderen aber *a licentia modulationis constringat*, ist nicht

RURSUM SIC DIFFINITUR sc. rithmus: modorum, tonorum, temporum, vel pedum. CONEXIO iunctura, PRO RATIONE secundum rationem, INSERVIENS oboediens. EFFERENDA sublevanda in acumen, VOX AUT PRAEMENDA scl. in gravitatem, ET QUI scl. numerus, NOS³⁸ CONSTRINGAT A LICENTIA scl. vulgari, MODULATIONIS i. e. inordinata, quae est sine regula, AD ARTEM i. e. ad certum aliquid, DISCIPLINAM-QUE scl. ne forte evagetur vox et libere effluat.

Remy von Auxerre interpretiert hier, ed. C. E. Lutz, zu Dick 516, 10³⁹, ersichtlich Wörter: Schon zu Anfang wird *rithmus* in einem viel zu weiten Sinne genommen, da mit den *modi tonique* ja rein melische Begriffe erwähnt werden; offensichtlich hat Remy hier eine ganz allgemeine Bedeutung von *numerus* angenommen, also einen übergeordneten Zahlbegriff, der die Musik insgesamt ordnet, womit er natürlich das „Rätsel“ der auch terminologisch-sprachlichen Inhomogenität der beiden Definitionen scheinbar lösen kann. Daß Remy die Spezifik der Definition nicht vollständig verstanden, bzw. in diesem übergeordneten Sinn von *numerus* fehlinterpretiert hat, dürfte der wesentliche Grund dafür sein, daß er dann die Wendungen *effeenda aut premanda vox* in einem melischen Sinne verstanden hat, ja verstehen mußte. Das ist in einem nicht spezifisch rhythmischen Kontext ja auch denkbar, ja erscheint von der raumanalogen Natur der zeitgenössischen Schreibmöglichkeit melischer Vorgänge auch nicht unnatürlich.

Man könnte auch umgekehrt davon sprechen, daß Remy zu seiner erweiterten Erläuterung zum Worte *numerus* dadurch gelangt, daß er *effeenda aut premanda* falsch verstanden hat. Dies ist aber ersichtlich nicht von besonderem Interesse, da er dann die bei Martianus allgemein gehaltene Anführung der *ars*, an die die Ordnung des *numerus* bindet, adäquat im Sinne der bei Beda Venerabilis für die Karolingische Tradition wohl am ausführlichsten erhaltenen Differenzierung zwi-

leicht ad hoc zu verifizieren.

³⁸Wofür einfach *musica* gesetzt werden könnte, da Martian die *Harmonia* ohne inhaltliche Differenzierung einmal durch den „Majestätsplural“, ein anderes Mal durch den Singular auftreten läßt.

³⁹Die wichtigen Kommentarausgaben von Cora E. Lutz machen den Rekurs auf die Textausgabe von Dick unabdingbar — und so wesentlich erscheinen die Varianten, die Willis findet, ausweislich des Katalogs der Varianten in der Ausgabe von Cristante hinsichtlich der hier interessierenden *harmonia* nun wahrlich nicht.

schen *rhythmus* und *metrum* interpretiert. Martianus dagegen scheint hier, wo er nicht auf Aristides zurückgeht, nicht ganz verstanden zu haben, was seine Definition eigentlich bedeutet: Klar ist sofort, daß auch seiner nicht ganz klaren zweiten, durch das „neue“ Wort *numerus*, und nicht nur durch *rursum* als weitere Definition kenntlich gemachten Erklärung des Wortes die aus Beda bekannte Differenzierung zugrunde liegt⁴⁰.

Auch die zweite „Definition“ hat ihre Vorlage, die Martianus nicht gerade verständnisvoll „zusammenfaßt“. Die beiden angesprochenen Merkmale weisen klar darauf, daß Martianus hier einfach mit *rursus* eine weitere ihm verfügbare Definition anfügt, wobei er sich nicht einmal die Mühe gibt, wenigstens für bezeichnungsmäßige Harmonisierung zu sorgen! Schon rein formal liegen zwei verschiedene, unverbundene Definitionen vor:

3.2.2.2 Die wahrscheinliche Parallele zur Differenzierung von Rhythmik und Metrik bei späten Grammatikern und bei Beda

3.2.2.2.1 Zu Bedas Definition von Metrum und Rhythmus Der *modulatio* eignet die *licentia*, der der *numerus* die *ars et disciplina* sozusagen entgegenstellt. Daß das nicht ganz mit dem direkt Vorangehenden übereinstimmt ist ebenfalls klar: ... *connexio, temporis pro ratione modulationis inserviens*, denn hier hängt offensichtlich die *ratio* direkt mit der *modulatio* zusammen — und dies stimmt ja auch

⁴⁰Die Interpretation von Cristante, l. c., S. 54 *E dunque evidente che non si tratta di due definizioni distinte, la prima dipendente da Aristide, la seconda propria di Marziano ...*, ist nicht verständlich: Es handelt sich klar um zwei parataktisch zusammengestellte Definitionen, die aus zwei verschiedenen Quellen stammen und die Martianus wie zu erwarten nicht harmonisieren konnte, selbst wenn er fähig gewesen wäre, die Notwendigkeit einer solchen Harmonisierung überhaupt zu sehen, was nicht der Fall ist: Martians Kompilatorik beruht auf dem beliebten Prinzip, wenn nicht einfach abgeschrieben und eventuell stilistisch ausgeschmückt wird, könnten ganz verschiedene Definitionen nur deshalb zusammengestellt werden, weil sie gleiche Wörter enthalten.

Die zweite „Definition“ ist klar auf eine Vorlage zurückzuführen, die der von Beda entspricht, also mit der bei Aristides klar nichts zu tun hat. Es erweist sich auch hier — und im Weiteren der Folgerungen von Cristante — als verhängnisvoll, Martianus einfach eigenes Denken zuzutrauen und das Wesen spätantiker reiner Kompilatorik gänzlich unbeachtet zu lassen, obwohl Stahl darauf ausdrücklich hingewiesen hat.

mit der Unterscheidung des Rhythmus von Metrum bei Beda überein (B. Keil, GL, VII, 258, 19 seq., nach der wertungsgeschichtlich nicht unwesentlichen Erklärung, sich nicht um heidnische Metriker bemühen zu wollen⁴¹):

Videtur autem rhythmus metris esse consimilis, quae est verborum modulata compositio, non metrica ratione, sed numero syllabarum ad iudicium aurium exanimata, ut sunt carmina vulgarium poetarum.
et quidem rhythmum per se sine metro esse potest, metrum vero sine rhythmum esse non potest⁴², quod liquidius ita diffinitur:
metrum est ratio cum modulatione,
rhythmus modulatio sine ratione.
plerumque tamen casu quodam invenies etiam rationem in rhythmum, non artifici modulatione servata, sed sono et ipsa modulatione ducente⁴³,

⁴¹Was übrigens ein bezeichnendes Licht auf die wertungsgeschichtliche Bedeutung wirft, die die Anwendung der ja ebenfalls heidnischen, antiken Musiktheorie auf den sakrosankten liturgischen Gesang, den dann auf Gregor als Autor bezogenen Gregorianischen Choral durch die betreffenden fränkischen *cantores*, angefangen von Aurelianus Reomensis bis Hucbald und den Autor der *Musica Enchiridis* bedeutet hat. Auf diese Probleme, die bestimmten Vertretern amerikanischer Musikwissenschaft schon als Problem offenbar unbegreiflich bleiben, geht Verf. im 2. Band von *Musik als Unterhaltung*, S. 1 ff., Kapitel 4, *Gregor, die schola cantorum und die ars musica* ein: Wertungsgeschichtlich, d. h. von der Basis der liturgischen Wertung von Musik durch Augustin her gesehen, ist eine auf die eigene liturgische Praxis bezogene Rezeption und Aneignung antiker Musiktheorie nicht trivial.

⁴²Man wird in dieser vom Gegensatz von rhythmischer und metrischer Dichtung unverständlichen Behauptung wohl eine kontaminierende Einwirkung der für Augustin maßgeblichen Terminologie sehen müssen oder können: Rein metrisch verstanden ist der *rhythmus* das, was durch das *metrum* begrenzt wird, weshalb natürlich ein *metrum* ohne *rhythmus* nicht sein kann, wohl aber das Umgekehrte.

⁴³**Zur spätantiken Definition des Unterschieds rhythmischer und metrischer Dichtung** Die Qualifikation des *numerus* als eine Art *artifex modulationis* in Bezug auf das *ῥυθμιζόμενον* bei Martianus Capella, 968 ist mit der Bestimmung von Beda nicht vergleichbar; hier handelt es sich um ganz andere Zusammenhänge — man muß hier unbedingt beachten, daß Martianus, z. B. 970, nicht den neuen Begriff *rhythmus* verwendet, sondern ausschließlich die Aristoxenische Tradition kompiliert!

Einen *sonus et modulatio ducens* gibt es allerdings auch bei Beda, was wiederum der Formulierung *pro ratione modulationis inserviens*, 967, verwandt sein könnte.

*quem vulgares poetae necesse est rustice, docti faciant docte.
quo modo et ad instar iambum metri pulcherrime factus est hymnus ille*

Die Definition bei Beda ist etwas verschieden von der bei Audax, GL VII, S.332, 2 (zur Parallele bei Palaemon, GL VI, 206, 7, s. u.): ... *rhythmus est modulatio sine ratione. plerumque tamen casu quodam invenies etiam rationem in rhythmico, non artificii observatione servata, sed sono et ipsa modulatione ducente.* Hier könnte gefragt werden, ob hiermit — vielleicht ursprünglich? — gemeint ist, daß die *ratio* der Metrik, d. h. sozusagen die Fähigkeit, ihre Formen durch Proportionen repräsentieren zu können — *iambus* als $1/2$ etc. —, sich auch in der rhythmischen Rhythmik wiederfinden läßt, nämlich in der Melodie, denn diese muß natürlich in festen Zeitquantitäten erscheinen, oder ob die rhythmische Form als *ratio* in irgendeinem, nicht explizierten Sinne erfaßt werden soll; als etwas ebenfalls irgendwie mit einer *ratio* versehenes rhythmisches Phänomen, das sich nicht durch Nachahmung gegebener *artificia*, also Beachtung metrischer Regeln, sondern direkt aus der Form der Melodie ergibt. Ganz trivial ist eine betreffende Frage nicht. Bei Audax wie bei Beda scheint die zweite Möglichkeit gemeint: Der „Sinn“, die spezifische *ratio* ergibt sich aus der *modulatio*.

Klar ist in jedem Fall: Zu einer Erfassung des Merkmals silbenzählender oder auch akzentaltalternierender Strukturen als genauso so *rational*e Theorie wie die Metrik war die antike wie dann auch die mittelalterliche Theorie unfähig; rational meßbar, also proportional zu beschreiben sind nur die Zeitquantitäten, d. h. auch das Phänomen des Versakzents, der Relation von ἄνω καὶ κάτω, ἄρσις καὶ θέσις etc., kann — rational! — ausschließlich durch die quantitative Relation der Dauern zwischen den beiden Ereignissen erfaßt werden, was natürlich nicht heißt, daß es den Faktor des Takts bzw. der regelmäßigen Betonungsfolge nicht gegeben haben könne:

Was wissenschaftlich rational nicht, bzw. noch nicht zu fassen ist, muß ja nicht nicht existiert haben (was Sicking im einführenden Literaturbericht seiner griechischen Metrik, wo er tatsächlich die an Unbestimmtheit kaum zu überbietenden Ausführungen von Georgiades ernstnimmt, unbeachtet läßt; höchst unterhaltsam ist auch, daß G. Wille in *Musica Romana* auch hier das Gemeinte nicht verstanden hat, sondern auf *Probleme der Versskandierung* fehldeutet, S. 241; eine altphilologische Musterleistung).

Übrigens ist auch diese Stelle von Interesse für die keineswegs das Urteil der Sinne als minderwertig einschätzende Tradition der Relation von *mens/ratio* und *sensus*: Die Wertung von Boethius wie auch von Augustinus ist also allgemeingültig, daß nämlich der *sensus* notwendige Voraussetzung der — auf das betreffende Objekt des *sensus* bezogenen — Arbeit der *ratio* ist, die, trivialerweise aber allein das endgültige Urteil über die Natur eines Sinneseindrucks wie etwa einer Quint oder über das proportionale Wesen eines Versfußes abgeben kann.

praeclarus: *Rex aeterne Domine*

...

Da man die *vulgares* in Bezug auf den Rhythmus auch bereits bei Palaemon, GL VI, S. 206, 7 und anderen wie etwa Julian von Toledo, s. u., findet⁴⁴, dürfte hier also eine zumindest spätantike Tradition vorliegen, die auch hinter der nun offensichtlich hochgradiges Nichtverstehen verratenden zweiten „Definition“ bei Martianus stehen könnte. Klar ist auch, daß Remy korrekt mit eigenen Wörtern diese Vorgabe Bedas aus den Hinweisen von Martianus abliest⁴⁵.

⁴⁴Zu nennen ist hier natürlich auch wieder Audax, GL VII, S. 331, 17, mit fast den gleichen Wörtern: *Quid es rhythmus? Verborum modulata compositio, non metrica ratione, sed numero ad iudicium aurium examinata, utputa veluti sunt cantica vulgarium poetarum..* Zu beachten ist bei diesen Definitionen übrigens, daß — der Sache adäquat — beim *metrum* die *syllaba ac tempora* betroffen sind, *Metrum poeticum quid est? Versificandi disciplina certa syllabarum ac temporum ratione in pedibus observata*, ib., wogegen beim *rhythmus* die *verba* die Objekte der Formung sind; ein immerhin klarer Beweis klarer Definitionsfähigkeit dessen, der die Definition aufgestellt hat (natürlich müssen auch in der Metrik Wörter beachtet werden, primär erscheint aber die Silbe als „poetisch elementares Objekt“). Die Opposition zwischen sinnlicher Wahrnehmung, *iudicium aurium*, das auch für Boethius zentrale, aber natürlich nicht letzte Instanz ist, und *mens*, die keineswegs den ersten völlig abwertet, ist also in verschiedenen Disziplinen so geläufig, daß die entsprechende Wertung für das Mittelalter durchgängig vorausgesetzt werden kann.

⁴⁵Johannes Scottus formuliert dagegen die traditionelle Differenzierung, die den *numerus* als Verfügung aber ohne metrische Begrenzung definiert; et tut dies allerdings in einer Weise, die die ursprüngliche Differenzierung, sozusagen zwischen potentiell unendlich weiterlaufender Fügung von *pedes* und deren Begrenzung zu *versus* durch das jeweilige *Metrum*, nicht mehr leicht verständlich sein läßt; der *rhythmus* erscheint geradezu als Unordnung selbst, was die *consonantia verborum* in quantitativer Hinsicht eigentlich aufhebt; daß jedoch nur noch der Reim gemeint sei, schließt die Beschreibung des *metrum* aus, dieses sei nämlich durch *octo pedes* begrenzt, eine Tradition, die hier nicht interessiert (sonst müßte man sich noch der Frage stellen, warum die Modalrhythmik nicht auch acht *modi* kennt und ähnlichen Unfug) — es geht um die mögliche Größe eines *metrum*.

Wesentlich ist, daß mit der Beschreibung der Opposition zu *rhythmus nullis certis legibus pedum compositus* natürlich nicht behauptet wird, daß hier überhaupt keine *pedes* auftreten, sondern daß die *pedes* in ihrer Zusammensetzung bzw. Folge nicht gemessen werden, sie können unendlich weiterlaufen, unbegrenzt durch ein *metrum* — das ist die Augustinische Definition. Die Formulierung wird offenbar etwas durch die Stilistik einer eindringlichen Beschreibung des Ungeordneten bestimmt, was ihrer Klarheit abträglich ist; klar wird, daß

3.2.2.2.2 Mittelalterliche Parallelen, z. B. Julian von Toledo Zu der Tradition der Bestimmung von *rhythmus* im Sinne von rhythmischer Dichtung vgl. B. Bischoff, *Ein Brief Julians von Toledo ...*, *Mittellateinische Studien I*, Stuttgart 1966, S. 288 ff., wo die Parallelstellen und Literatur genannt sind. In Bezug auf Remy ist sicher Beda die Quelle. Bemerkenswert an der „Fassung“ von Julian von Toledo sind gewisse Unterschiede. Die traditionelle Bemerkung, daß das *metrum* nicht ohne Rhythmus, wohl aber der *rhythmus sine metro* existieren kann (z. B. bei Palaemon), ist für Julian nicht akzeptabel, weshalb er ändert, ib., S. 295: *Potest esse metrum sine rhythmo aut sine metro? Esse potest. Quare? Quia metrum est ratio cum modulatione, rhythmus modulatio sine ratione.* Julian stellt also um; sehr klar ist seine Begründung, daß auch das *metrum sine rhythmo* sein kann, allerdings auch nicht. Klar ist auch in seiner Formulierung, daß *ratio* im Sinne von *Proportion* zu lesen ist, und Proportionen zwischen gezählten Silben herzustellen, war der antiken Theorie, vor allem dem Denkvermögen der Spätantike nicht möglich.

Dies gilt auch für die eigentliche Erklärung, ib., nach der Aufzählung der üblichen *genera metrorum* wie *iambus*, also der Versfüße: *Siquis praeter haec, quod non accepta pedum lege, sed ad temporum rationem modumque referatur, vel scribit, quidpiam vel a alio scriptum legerit, id non metrum, sed rhythmum esse existimet.* Weil der Begriff *rhythmus* im spätantiken, Bedaischen Sinne eigentlich durch Akzente, d. h. die Wahl des Phänomens *Akzent* als Objekt „rhythmischer“ Gestaltung bestimmt ist — nicht notwendig in Bezug auf Wortakzente! zunächst herrscht das silbenzählende Prinzip —, fällt natürlich die Charakterisierung durch *temporum ratio* auf, denn damit erscheinen „Rhythmen“ ebenfalls der quantitativen Rhythmik unterworfen, nur eben nicht in der Form der üblichen *pedes*, was auch ausweislich des Beispiels nicht der Fall ist — vielleicht kontaminiert Julian hier auch die beiden verschiedenen Bedeutungen.

Die exakte Erfassung der Erscheinung *rhythmische Dichtung* scheint also schwierig gewesen zu sein, wie auch die folgenden Erklärungen erkennen lassen, ib.: *Quid*

Johannes Scottus der Unterschied zwischen metrischer und rhythmischer Dichtung im neuen Sinne im Gegensatz zu Remy nicht berührt hat: *RITHMICA hoc est inter rithmum et metrum, quod rithmus est sola verborum consonantia sine ullo certo numero et fine et in infinitum funditur, nulla lege constructus, nullis certis legibus pedum compositus. Metrum vero pedibus propriis certisque finibus ordinatur; non transgreditur enim octo pedes...*, ed. Lutz, zu Dick, 499, 13

est metrum? Rei cuiusque mensura. Metrum unde dictum? Quod velut mensuram quamdam praestituat, a qua siquid plus minusve est, versus minime constabit. Das *metrum* wird also ausschließlich in dem Sinne erfaßt, daß dadurch die Form eines *versus* bestimmt wird; einen wirklich eindeutigen Hinweis auf den Unterschied von quantitativem und akzentischem/silbenzählendem⁴⁶ Prinzip findet man aber auch anschließend nicht: *Metro quid videtur esse consimile? Rhythmus. Quid est rhythmus? Verborum modulata compositio, non metrica ratione, sed in numero ad iudicium aurium examinata, utputa velut sunt cantica vulgarium poetarum. Da eius exemplum: »Lupus dum ambularet viam, incontravit asinum.«* Als eigentliches Bestimmungsmittel (hier nun eindeutig des Rhythmus im mittelalterlichen Sinne) tritt also nur auf: *In numero ad iudicium aurium examinata modulata compositio verborum.* Da Julian wie die Tradition von *rhythmus* und nicht von *numerus* spricht, und dies auch der Kontext zeigt, muß *numerus* hier eine Anzahl bedeuten. Man kann wohl *sillabarum* ergänzen; das Fehlen dieses Hinweises fällt aber doch auf. Das Kriterium einer Anzahl der Silben ist aber ausreichend objektiv.

Es bleibt das Problem, was eigentlich die in der Tradition ja immer wieder erwähnte *modulatio* bedeuten soll: Nach Julians, natürlich sekundärer, Interpretation ist, wie der bereits zitierte Text zeigt, rhythmische Dichtung eben nicht abhängig von gesungener Form, *vel scribit vel ab alio scriptum legerit*: Hier handelt es sich um eine literarische, nicht notwendig gesungene Tradition (was wohl die gläubigen Anhänger der *oral tradition* Ideologie dazu sagen).

Jedenfalls liest Julian die Tradition nicht in dem Sinne, daß *modulatio* auf gesungene Form, etwa gar improvisierte Lieder hinweisen müsse. Damit aber ist die gesamte Tradition hinsichtlich der Bedeutung von *modulatio* in diesem Zusammenhang zu überprüfen.

Klar scheint der Versuch einer Klarstellung des Unterschieds bei Atilius Fortunatus, GL IV, S. 282, 17, der einmal das Wort *sonus* verwendet (vgl. Anm. 213 auf Seite 409, zum anderen aber klar von *plasma*, also der Melodie oder melischen

⁴⁶Wie die altfranzösischen silbenzählenden Verszeilen — außerhalb des Reims! — zeigen, muß zwischen einem, möglichen, Faktor der Akzentalternation und der dadurch in der poetisch geforten Sprache hervorgebrachten Form unterschieden werden: Gestaltfaktor der silbenzählenden Dichtung kann sehr wohl ein akzentalternierendes Prinzip gewesen sein, das sich aber nicht, wie im „deutschen Hexameter“ u. ä. auch in einer entsprechenden Ordnung der Wortakzente ausdrücken muß!

Gestalt spricht:

Inter metrum et rhythmum hoc interest, quod metrum circa divisionem versatur (das entspricht der Augustinischen Definition), rhythmus circa sonum. quod etiam metrum sine plasmate prolatum proprietatem servat, rhythmus autem numquam sine plasmate valebit.

Die Formulierung von Quintilian zum Vortrag — *lectio ... cum suavitate quadam gravis ... quia et carmen est et se poetae canere testantur, non tamen in canticum dissoluta nec plasmate ... effeminata, Inst. or. I, 8, 2* — bedeutet nicht eine *effeminierte Melodie*, sondern durch Melodie verweicht; daß Melodie gemeint ist, ist klar. Auch bei Atilius Fortunatus fällt die Bestimmung des Unterschieds nicht leicht: Angeführt werden kann nur einmal, daß das *metrum* mit Begrenzung o. ä. zu tun hat — die auf eine quantitative Bedeutung von *rhythmus* bezogene Bestimmung —, zum andern aber, daß ein *metrum* an sich bestehen kann, also rein sprachlich deklamiert, wogegen ein *rhythmus* nur in melischem Vortrag sein kann, wovon Augustin in seiner rein „metrischen“ Definition von *rhythmus* nichts weiß! Dies könnte deutlich genug sein, nämlich in dem Sinne, daß eine adäquate, abstrakte Erklärung nicht möglich war, also die Form nur im Klang erscheinen bzw. als solche bestimmt werden konnte, sie hat ihre Existenz nur mit Melodie — und *rhythmus* ist hier doch wohl im Sinne Bedas zu verstehen.

Damit ist jedoch nicht zwangsläufig gesagt, daß die zur Tradition gewordene chiasmische Definition *metrum est ratio cum modulatione, rhythmus sine ratione metrica modulatio* auf der Existenz allein in Melodie basieren müßte, das wesentliche Bestimmungsmerkmal bei Atilius scheint zu fehlen. *Modulatio* könnte also einfach die poetische Formung bedeuten; andererseits ist denkbar, daß er bzw. seine Vorgabe den *rhythmus* (im Sinne Bedas) nur in gesanglichem Vortrag denken konnte — daß etwa die nur textlich geschriebene Gestalt nicht rhythmisch war, daß also zwischen *rhythmus* und *metrum* — im Sinne Bedas — der Unterschied zwischen Vortrag und Literarizität gegeben war.

Der Chiasmus würde dann den Unterschied nur besonders pointieren: *Metrum* ist *ratio* mit Form, *rhythmus* aber Form ohne *ratio* der Metrik. Ersichtlich sind die Definitionen so wenig klar, daß ohne Beispiele wohl kein Verständnis möglich wäre. Hier sei auf diese Probleme nur hingewiesen, vor allem deshalb, um deutlich zu machen, daß bei Martian kein Hinweis auf diese Differenzierung zu finden ist.

Cristantes Vermutung, daß in der *lacuna* vor 994 eine entsprechende Differenzierung zu finden gewesen sei, ib., S. 48 ff., ist nicht nachweisbar. Nachweisbar ist jedoch, daß die übrigen Stellen im Text von Martian keinen Anhalt dafür geben können, daß ihm das Problem von rhythmischer und metrischer, akzentuierender oder silbenzählender und quantitativer Dichtung geläufig gewesen ist.

Bemerkt sei noch, daß Beda mit seiner hinsichtlich der Exemplifizierung und Ausführlichkeit wohl neuartigen Interpretation einer älteren Unterscheidung einen Rahmen gibt für nicht *ars*-gemäßes poetisches Schaffen: Auch der Rhythmus kann *casu quodam* eine gewisse *ratio* besitzen, denn auch *vulgares poetae* können dichten, *rustice*, was gelehrte Dichter gelehrt tun — dies in deutlichem Gegensatz zur gerade angesprochenen Wertung von Julian von Toledo: Das Schaffen wird abgetrennt von dem Wert des Geschaffenen. Dies ist in Hinblick auf die Musiktheorie von Interesse, da diese sich im Mittelalter damit befassen mußte, daß Melodien auch von musiktheoretisch nicht ausgebildeten Sängern schön, vor allem aber tonal ganz korrekt sein können, was man mit der musikalischen Natur des Menschen schlechthin o. ä. erklären kann. Für die mittelalterliche Musiktheorie war diese Erklärung von einiger Schwierigkeit, da sie letztlich das Fehlen von musiktheoretischem Wissen rechtfertigen konnte, was angesichts der Forderung nach Rationalität des eigenen Tuns wieder nicht erlaubt war⁴⁷. Die betreffenden Autoren wie etwa Aribo Scholasticus oder Johannes Cotto scheinen die Vorgabe von Beda übrigens nicht zu benutzen, obwohl diese selbst bei Beschränkung — und die ist bei Beda eindeutig — auf Rhythmus und Metrum brauchbar gewesen wäre⁴⁸.

Nun gibt Remys Formulierung keinen Hinweis darauf, daß er tatsächlich diese Vorgabe nur auf Metrik und Rhythmik bezogen hätte: *DISCIPLINAMQUE scl. ne forte evagetur vox et libere effluat. ...*, ist eindeutig auf die Musik als Ganzes bezogen, wozu auch der Zusatz zur ersten Definition paßt, daß nämlich *Cum omnis musica numero constet, sola tamen humana vox propter dignitatem rationabilitatis*

⁴⁷Vgl. Verf., *Musik als Unterhaltung*, Bd. II, Kapitel VI, *Rudimente antiker Wirkungstheorie und die Natürlichkeitskategorie der Musik als Träger einer nicht liturgischen Wertung; zum Verhältnis der Rudimente antiker Ethos-Lehre und liturgischer Wertung von Musik im Mittelalter als potentieller Faktor einer Auflösung der liturgischen Wertung*, z. B. S. 665 ff.

⁴⁸Zu fragen wäre auch, ob Beda den zitierten Hymnus als *rustice* gedichtetes Lied meinen könnte; das ist ersichtlich ausgeschlossen, es dürfte klar sein, daß er hier ein *docte* auch der rhythmischen Dichtungsform meinen muß.

rithmus vocatur. Unde Virgilius: "Numeros memini, si verba tenerem"; ersichtlich ein Versuch einer rationalen Rekonstruktion des Gemeinten, die aber inadäquat ist (darauf wird unten nochmals einzugehen sein):

Auch dabei ist ersichtlich einiges durcheinander geraten, weil die *rationabilitas* der *humana vox* natürlich mit den *verba* zusammenhängt, also mit der *humana vox* als *vox* der grammatisch geregelten Sprache. Dies weist daraufhin, daß Remy Schwierigkeiten mit der angesprochenen Doppelbezeichnung hat: Wie gesagt definiert Martianus einmal das Gemeinte *Rhythmus* durch *rithmus*, zum anderen aber durch *numerus*. Aus dieser, in der Tat von Martianus wieder einmal nicht bewältigten Unterschiedlichkeit der Quellen seiner Kompilation war es für den mittelalterlichen Kommentator tatsächlich nicht leicht, einen Sinn herauszulesen. Remy's Kommentar ist als ein durchaus rationaler Versuch einer solchen Interpretation anzusehen, nur ist er grundsätzlich unzutreffend.

Hochgradig unpassend erscheint auch Martians zweite Definition *numerus est diversorum modorum ordinata conexio*, da mit *modi* natürlich alles gemeint sein kann — was Remy auch geradezu zwangsläufig zur falschen Ergänzung führt *modorum, tonorum, temporum vel pedum*, also wieder zur Anführung melischer wie rhythmischer Größen — eben weil *numerus* für Remy notwendig die Gesamtheit der *musica* betreffen bzw. charakterisiert: So mußte der Kompilator Martian den Kommentator Remigius zu einer wenn auch nicht völlig falschen, so doch an der betreffenden Stelle zu allgemeinen Interpretation führen. Bei der Suche nach Gründen, warum Martian bei dieser zweiten Definition nicht wieder von *tempora* o. ä. spricht, sondern *modi* als Träger der *geordneten Verbindung*, könnte man auf den Anonymus Censorinus stoßen, der, in der *Epitoma* XI, ed. Sallmann, S. 73 f., zunächst *modus* im Sinne von *Melodie* aufgerufen durch *modi/toni*, verwenden: *musica est peritia faciendorum et canendorum modorum. ...*, worauf die Einteilung der Musik folgt. Dieser Wortgebrauch erscheint also trivial. Schwierig wird dann allerdings der Gebrauch des Wortes in Anschluß an die angesichts der geforderten Kürze annähernd korrekte Erklärung von *rhythmus*, die allerdings — nach Interpretation von Sallmann, die durch syntaktische Merkwürdigkeit begründet ist — in Glossen auf den *versus* bezogen wird (Sallmann, S. 74, 1): *rhythmos Graece [modus dicitur Latine] nominatus [versus] ab eo, quod fluat seque ipse circummeat.*, worauf die seltsame Erklärung von *modus* folgt, die ebenfalls *modus* als Objekt kennt, vgl. auch o., wo auf die Stelle in Zusammenhang mit der Verwendung von *intervallum* auch auf

metrische Gegebenheiten eingegangen wurde, 2.8.4 auf Seite 866:

... modus autem est lex quaedam et ordo vocalium intervallorum et differentia velut Aristoxenus finit, non utcumque compositorum vocalium temporum intervallum. carmen est modus vocibus iunctus, cuius discrimina cantus, modus, motus

Daß der Autor noch gewußt haben soll, was er schreibt, ist nicht gerade wahrscheinlich. Es muß aber eine Definition gegeben haben, in der die *vocalia tempora*, also die Zeitquantitäten der Vokale, als *modus* zusammengestellt worden sind, was ja auch den Glossator in der Interpretation von Sallmann beeinflußt haben muß (wenn dieser nicht wieder direkt von Martianus Capella abhängig ist). *Modus* bezeichnet also die Ordnung der Vokalquantitäten, die nicht beliebig in ein *intervallum* zusammengestellt werden dürften, was als Rudiment der Rhythmustheorie von Aristoxenus schon recht armselig ist (gemeint sind unzulässige Kombinationen).

Mit einer solchen „Definition“ von *modus*⁴⁹ läßt sich die entsprechende Definition bei Martianus Capella ersichtlich in Verbindung bringen — zu fragen wäre natürlich nach der gemeinsamen lateinischen Quelle, klar ist aber, daß demnach der Rhythmus als das definiert wird, das in verschiedenen *modi* in geordneter Verbindung erscheint⁵⁰. Dabei ist, und das entspricht ganz der Bestimmung des Rhythmus

⁴⁹Man darf dankbar dafür sein, daß neuere Deuter der sog. Modalnotation des 12. und 13. Jh. diese Stelle noch nicht beachtet haben, warnend sei aber darauf hingewiesen, daß explizit von *vocalium temporum modus* gesprochen wird, und damit genau die Größe erscheint, die tatsächlich Träger der Quantitäten in der Metrik ist: Auch bei Position ist der Vokal Träger der Zeitquantität.

⁵⁰Übrigens ist erkennbar, daß auch Remy nicht nur das sechste Buch von Augustins Schrift zur Musik nicht gekannt haben kann: Von *modus* in Bezug auf Rhythmus spricht Augustin etwa in III, 2, 1, wenn er dieses Wort zur Bezeichnung der *Ordnung* verwendet, die das *metrum* gegenüber dem *rhythmus* charakterisiert: *... nam quoniam illud pedibus certis provolvitur, peccaturque in eo si pedes dissoni misceantur, recte appellatus est rhythmus, i. e. numerus: sed quia ipsa provolutio non habet modum, nec statutum est in quoto pede finis aliquis emineat; propter nullam mensuram continuationis non debuit metrum vocari. Hoc autem utrumque habet: nam et certis pedibus currit, et certo terminatur modo. Modus* ist also das Maß, das die Schlüsse der Metren bestimmt, wodurch der frei ablaufende, ungegliederte *rhythmus* zum *metrum* wird: Durch Einteilung in Abschnitte, *certo modo*. Diese klare Definition kennt Remy offensichtlich nicht. Die Klarheit des Ausdrucks von Augustin sollte davor bewahren, diese Verwendung des

bei Beda, s. o., 3.2.2.2.1 auf Seite 1426, die Verbindung zur *modulatio* wesentlich, die ja einziger Formfaktor — modern formuliert — im Rhythmus sein soll: *rhythmus est modulatio sine ratio* und wird allein *sono et ipsa modulatione* gestaltet (was der Aussage von Atilius entspricht: Die rhythmische Dichtung erscheint als Form nur in gesungener Dichtung, im Klang sozusagen, die zeitliche Ordnung ergibt sich aus der *modulatio*, müßte diese Tradition gedeutet werden).

Damit aber wird erkennbar, daß die Wendung *tempori pro ratione modulationis inserviens* zwar den von Beda gemeinten Sinn von *rhythmus* zu erfassen scheint⁵¹, aber *ratio* in einem anderen Sinne verwendet, als an den anderen Stellen: ... *der Zeit entsprechend der Melodie dienend* ...; d. h. der Rhythmus im Sinne Bedas oder Audacis folgt aus der Melodie, so jedenfalls muß der Eindruck bei dem gewesen sein, der diese Definition aufgestellt hat.

Man muß also von einer eigenen Tradition der Definition ausgehen, die bei Beda nur eine spezielle und auf konkrete Erscheinungen angewandte Formulierung erhalten hat: Die enge Verbindung zwischen Rhythmus und *modulatio* ist bei beiden Formulierungen gewahrt⁵².

Die Wortverwendung von *modulatio* könnte angesichts der in der letzten Anmerkung zur Formulierung von Albinus (über den C. v. Jan gehandelt hat) zitierten spezifischen Interpretation des Wortes Probleme aufwerfen, zumal auch Quintilian eine entsprechende Terminologie anwendet bzw. deren Gebrauch belegt, wenn er auf die Differenzierung der Musik durch Aristoxenus *musicus* eingeht (bei der Bestimmung des „Materials“ der Musik, aus der dann die Notwendigkeit abgeleitet wird, daß auch der *orator* natürlich davon Kenntnis haben muß). Es geht um die

Wortes *modus* naiv auf die sechs *modi* der Motalrhythmik zu beziehen! Warum? Weil *modus* hier nicht eine bestimmte Art von Versfuß, der beliebig wiederholt wird, bezeichnet, sondern die alle Versmaße und damit alle Versfüßfolgen charakterisierende „Gemessenheit“ eben durch Versbildungen u. dgl.: Eine Verbindung beider Begriffe ist ausgeschlossen — wenn man das jeweils damit Bezeichnete verstanden hat, und sein „Deuten“ nicht auf reine Wörter beschränkt hat.

⁵¹Es scheint so, wenn man die Vorlagen kennt, ohne diese wäre eine Deutung schwierig, wenn nicht unmöglich.

⁵²Vgl. auch Albinus, *De orthographia*, Keil, GL VI, S. 308, 37, wo die recht merkwürdige, höchstens aus der Beziehung von *modulatio* zu *modus* vielleicht erklärbare, Gleichsetzung *Rhythmus graece, latine modulatio* erscheint.

von Quintilian auf Aristoxenus zurückgeführte grundsätzliche Unterscheidung von $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ $\tau\epsilon$ $\kappa\alpha\iota$ $\mu\acute{\epsilon}\lambda\omicron\varsigma$ in Bezug zum *numerus*, I, 10, 22, ed. Radermacher, I, S. 60, 20:

Numerus musice duplices habet, in vocibus et in corpore: utriusque enim rei aptus quidam modus desideratur.

Diese Bestimmung, die sinnvollerweise die sprachbezogene Rhythmik als Teil auch der Lehre des Redners ausläßt, ist korrekt und entspricht ganz der auch bei Martianus faßbaren Zuordnung des Rhythmus zu drei Wahrnehmungsarten und deren konkreten Entsprechungen, Hören in Sprache und *modulatio* sowie Sehen im Tanz, also der Körperbewegung; eine Zuordnung, die auch heute nichts an Natürlichkeit verloren hat. Die folgende Zusammenfassung der Vorgabe von Aristoxenus ist durch die von Albinus gebrauchte Terminologie von Interesse (tiefere Einsicht in das Modell von Aristoxenus verrät Quintilian natürlich nicht, dazu ist sein Bildungsideal zu sehr auf oratorische Oberflächlichkeit beschränkt — Vitruv zeigt hier wesentlich weitergehende Kenntnisse):

... vocis rationem Aristoxenus musicus dividit in $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\nu$ et $\mu\acute{\epsilon}\lambda\omicron\varsigma$, quorum alterum modulatione, alterum canore ac sonis constat. num igitur non haec omnia oratori necessaria?

Modulatio wird hier also nicht im Sinne der Melodie als ganzer, also des „Konglomerats aus“ Rhythmus und Melos verwendet, sondern als direkte Entsprechung nur von $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$, also in dem Sinne, in dem *numerus* bei Martianus erscheint. Damit ist aber auch gleich die Frage beantwortet, die die Verwendung des Wortes *modulatio* in Hinblick auf diese spezielle Wortverwendung bei Quintilian stellen könnte: Für Martian bzw. natürlich seine Vorlage scheidet diese spezielle Bedeutung des Wortes *modulatio* aus, denn er verwendet *numerus* in der Bedeutung *rhythmus*.

Modulatio wird also bei Martianus Capella auch in der hier betrachteten zweiten Definition des *numerus* im allgemeinen Sinne verwandt, also wie bei Augustin, *De musica* I, 2, 2, wo der *discipulus* den Bezug von *modulatio* auf *modus* nicht allein hinsichtlich des Rhythmus, sondern des *canere et saltare* insgesamt herstellt. Die gleiche allgemeinere Bedeutung von *modulatio* kann auch für die betrachtete Stelle bei Martian vorausgesetzt werden — wie dies auch für Bedas Definition gilt.

Was damit als spezielles Problem der zweiten Definition bleibt, ist die demnach anschließende Verbindung offensichtlich des gleichen Rhythmusbegriffes nun mit der *disciplina* und *ars*, denn dadurch wird bei Beda das *metrum* bestimmt —

die Metrik ist durch Proportionen bestimmt (was für die rein „metrische“ Definition des *rhythmus* bei Augustin natürlich auch gilt, nur kommt da dem *metrum* noch zusätzliche Ordnung zu, eben durch Begrenzung des potentiell unendlich ablaufenden *rhythmus*, d. h. der Folge gleicher Versfüße: Das *metrum* schafft sozusagen weitere Schichten an Proportionalität, z. B. die zwischen der Dauer nicht gleicher Verszeilen u. ä. Das Problem der Bestimmung der zweiten Definition kann sich also auf diese Diskrepanz konzentrieren.

Vor einem näheren Eingehen auf diese Frage aber sei Remy's Kommentar noch auf gewisse Interpretationsschwierigkeiten hin betrachtet: Auch die Erklärung *RURSUM SIC DIFFINITUR scil. rithmus* belegt, daß der Kommentator mit den beiden parataktischen „Definitionen“ Martians Schwierigkeiten gehabt hat: Er versucht aber eine Harmonisierung und hält diese auch durch, eben durch die angesprochene Verallgemeinerung auf Musik insgesamt; *numerus* ist hier das grundlegende Wort, das natürlich Rhythmik und Melik verbindet; dieser Rest Pythagoräischer Tradition ist geläufig. Deutlich wird daraus aber, welche Unklarheit Martian produziert, wenn er sich gar nicht darum bemüht, die beiden Bezeichnungen in ihrer Relation zueinander zu erklären und dabei sehr verschiedene Definitionen verwendet bzw. verunklärt.

In diesem, dem Kontext bei Martianus Capella widersprechenden allgemeinen Sinne wird dann von Remy auch die Bemerkung zur Abhaltung von *licentia* verstanden: Sie bezeichnet generell Lieder, die nicht der Regel der *ars* oder *disciplina* entsprechen, also einer *vulgaris modulatio* entstammen. Der Bezug zur Erklärung von Beda ist offensichtlich, gefragt werden kann aber doch nach eventuellen konkreten Entsprechungen in Remy's Anwendung dieser Bestimmungsmerkmale.

Weil Remy nicht weiter exemplifiziert, muß das Wort *vulgaris* hier wohl im Sinne von *nicht arsgemäß*, vielleicht sogar nur *unregelmäßig* verstanden werden, muß sich also nicht grundsätzlich auf weltliche, sozusagen dem *vulgus* entstammende Lieder beziehen (hier fehlt sozusagen der Raum, die erklärende Schlußbemerkung von Beda zu zitieren); angesichts der selbstgestellten Aufgabe der zeitgenössischen Musiktheorie, die Melodien des Chorals nach Regeln zu gestalten, ja wohl auch umzugestalten, könnten so auch rational „ungeregelte“, z. B. tonal *degeneres* Melodien im Sinne von Regino, liturgische Melodien bezeichnet werden, nur gibt Remy auch dafür keinen Hinweis, die Hoffnung, er könne etwas meinen wie Ratberts Lied, das

als *carmen barbaricum* bezeichnet wird (vgl. Verf., *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie*, Anhang, S. 355 ff.; reizvoll wäre ja die Vorstellung, daß Remy an Stabreime denken würde, die M. Geck so absonderlich als durch jüdisch-christlichen „Verrat“ ausgemerzt kennzeichnet, ja, ja der jüdisch-christliche „Verrat“, den erst R. Wagner enttarnt und durch seine so wunderbaren Versbildungen wieder ans Licht gebracht habe — das ist Musikwissenschaft auf Ordinarienniveau! —, glücklicherweise durch laute Musik durchweg so unverständlich, daß dem allfallsigen Hörer wenigstens die Scheußlichkeiten dieser altdeutschen Neudichtung nicht zu sehr auf die Nerven fallen muß, vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, S. 166 ff.).

Die Interpretation Remys erscheint so selbstverständlich, daß die Bedeutung der Erfüllung von *regulae artis* für Melodien geradezu als Wesensmerkmal der Wertung von Musik schlechthin in der Zeit angesehen werden kann. Remy kann so, irreführt durch die unklaren Formulierungen Martians, die Differenzierung zwischen Rhythmus als nicht der *ars* gemäß, und *metrum* als von der *ars* und *ratio* bestimmt, auf die gesamte Musik übertragen, also als Grundprinzip ansehen.

Es bleibt somit nur die Feststellung, daß die Zweigliedrigkeit der zweiten Definition des *numerus*, d. h. des *rhythmos* bei Martian defektiv ist: Es findet sich die Zuordnung von *numerus* zur *modulatio* — sollte hier auch eine „etymologische“ Begründung der Verwendung von *modus* liegen? —, es findet sich aber auch die Anführung von *ars disciplinaque*, die in Gegensatz zur *licentia modulationis* steht. Die Parallele zur Erklärung bei Beda ist ersichtlich, bei Martian aber fehlt ein Bezug zu *metrum*, der diese Zweigliedrigkeit erst sinnvoll macht. In Bedas Modell, s. o., 3.2.2.2.1 auf Seite 1426, ist das *metrum* das, was die Freiheit der *modulatio* zur *ars* führt. Die Erklärung bleibt unausweislich, daß Martianus hier eine Definition zitiert, die offensichtlich defektiv war oder selbst das *metrum* ausgelassen hat — 969 bemerkt er dagegen ausdrücklich, *est quoque distantia inter rhythmum metrumque non parva, sicut posterius memorabo*, was er dann aber nicht tut⁵³:

⁵³Daß diese „Auslassung“ und Unfähigkeit zur adäquaten Darstellung der Begriffe als Zeichen einer guten Gliederung anzusehen sei, ist die Meinung von Cristante, a. a. O., S. 51: ... *la mancata spiegazione della differenza fra metro e ritmo non sarà probabilmente da attribuire a una distrazione di Marziano; perché l'opere è troppe ben organizzata ...* Angesichts des Unsinn, den Martianus z. B. hier mit der Parallelisierung der Teile der Melik und der Rhythmik, natürlich nicht inhaltlich, sondern nur der jeweiligen Anzahl und an

Auch diese hinsichtlich der Zeugnisse der lateinischen Grammatiker unpassende Verschiebung einer essentiellen Begriffsunterscheidung auf „später“, weist nicht darauf, daß Martianus den Stoff der Rhythmustheorie verstanden hat — die praktische Technik hat er natürlich beherrscht. Vielleicht resultiert sein fatales Auslassen des *metrum* in seiner zweiten Rhythmusdefinition aus einem — rein formal zu verstehenden — Willen, zu Anfang allein das Wort *rhythmus/numerus* zu definieren. Und die zweite Definition kann auch für reines Nichtverstehen so anziehend sein, daß ein Einbringen in einen eigentlich ganz anderen Kontext für sinnvoll gehalten wurde. Der Eingriff, auch noch das Wort *metrum* auszulassen, wäre dann als wieder rein formale Absicht der Konzentration auf ein Wort zu erklären, so ungeheuerlich dies in Hinblick auf den Sinn der Definitionen auch sein mag: Die angesprochene Parallelität läßt offenbar keine andere Wahl, als eine solche Ungeheuerlichkeit anzunehmen, will man nicht eine bereits verderbte Vorlage voraussetzen, was bei Benutzung einer Art von Florilegium *musiktheoretischen Wissens in Einzeldefinitionen* nicht auszuschließen ist. Martian wenigstens war zu einer klaren Darstellung bzw. Rekonstruktion unfähig. Die Rudimente lassen aber die Vorlage noch so klar erkennen, daß Remy geradezu automatisch die ihm bekannte Fassung dieser Vorlage, die Erklärung von

anderen Stellen formuliert, erscheint eine solche Bewertung nur noch als Ergebnis des unreflektiert als selbstverständlich vorausgesetzten inhaltlichen Verstehens der Martianschen Formulierungen durch ihren Autor erklärlich: Daß Martian selbst von dem, was er hier zusammenkompiliert, nichts verstanden haben könnte, wird trotz der ausdrücklichen Warnung von Stahl nicht einmal für diskussionswürdig gesehen! Auch nur die methodische Aufgabe der bei einem so späten Autor unabdingbaren Skepsis wird dadurch nicht gesehen. Dabei hätte allein schon die Natur der zweiten Definition und der da auffallende „Verzicht“ auf die Erwähnung des Wortes *metrum* darauf hinweisen müssen, daß Martianus gar nicht gesehen hat, daß hier das *metrum* erwähnt werden muß, daß der Sinn der Definition von vornherein ein Auslassen dieses Begriffs unmöglich macht. Auf den Versuch von Cristante, diesen eindeutigen Fehler durch Voraussetzung eines Gemeinten *rhythmischer Dichtung* im mittelalterlichen Sinne „wegzuretuschieren“, ist noch unten einzugehen. Die Vorstellung einer klaren Anlage der musiktheoretischen Abhandlung in der Schrift von Martian wird aber schon durch den Unsinn zu Anfang der Darstellung der Melik als unhaltbar offenkundig — daß die Vorgaben, deren nur noch partiell faßbaren ärmlichen Rudimente Martians kompiliert, eine geistige Tiefe haben, die selbst die Kompilation Martians noch gewisse Aussagen mitgeben bzw. herauslesen läßt, ist ein Zeichen der geistigen Dimension dieser Vorgaben, nicht des Kompilators.

Beda in seinen Kommentar anführen mußte, dann allerdings, von seiner Vorlage her, Martians defektive und unverständliche Formulierung, zwangsläufig auf Musik insgesamt übertragen.

3.2.3 Die Bestimmung *sensibilis* im Kommentar von Remy und Johannes Scottus und ihre Folgen: Zur Zerstörung der Systematik bei Aristides und Martianus Capella

Auch wenn nur in der Fassung der ersten Rhythmus-Definition bei Martianus Capella wie angesprochen die Qualifikation *sensibilis* erscheint, so macht der Zusammenhang klar, daß natürlich auch für die Ausführungen bei Aristides Quintilianus die *ἄσθησις* wesentlicher Faktor der Bestimmung des Rhythmus ist: In ed. W.-I., S. 31, 18, findet sich die zu erwartende Darlegung, daß der Rhythmus in drei Wahrnehmungsdingen erscheint, im Sehen, Hören und im Tastsinn; eine Unterscheidung, die Martianus Capella ebenfalls, nach dem „Einschub“ der zweiten, der *numerus*-Definition, übernimmt, 968 — ein Fehlen dieser sozusagen klassischen Zuordnung wäre erstaunlich. Damit ist aber auch klar, wie konkret die Klassifizierung in der ersten Definition ist: Es geht direkt um die von Rhythmus in konkreter Bedeutung, d. h. auf zeitlich geordnete Bewegung betroffenen, eben sinnlichen, d. h. einer bestimmten Wahrnehmung zuzuordnenden Erscheinungen. Auf die betreffenden Passagen ist noch einzugehen. Hier interessiert zunächst sozusagen die Wirkung, die diese Qualifikation auf den mittelalterlichen Kommentator auslöst, und die mit dem allgemeinen Verständnis von *numerus* bei den genannten Kommentatoren zusammenhängt.

Dieser Hinweis aber erweist sich wiederum als notwendig zur Erklärung der objektiv falschen Interpretation der zweiten Definition des Rhythmus bei Martianus Capella durch Remigius Altisidorensis; nur daraus ergibt sich, daß für Remy nicht das Problem entsteht, das der neuere Interpret der zweiten Rhythmusdefinition bei Martian sehen muß (wenn er einfach sein tonräumliches melisches Denken verabsolutiert); das Problem nämlich: Wie ist es möglich, daß in einer Rhythmusdefinition plötzlich die Melik betreffende Begriffe auftreten? Für Remy und wohl auch für Johannes Scottus mußte dieses Problem nicht entstehen, wenn nämlich der definierte *numerus* der allgemeine *numerus* ist, der die *modulatio* an sich bzw. allgemein, also

Melodie wie Rhythmus, reguliert⁵⁴. Und auch hier ergab der nicht gerade klare Text von Martianus Capella ja einen — scheinbaren — Hinweis, daß nämlich in der zweiten Definition der *numerus* in Bezug auf die *modulatio* auftritt als das, was *tempori pro ratione modulationis inserviens* ist. Auch hier tritt also wieder die *modulatio* auf. Daß Remy dies völlig mißverstanden hat — denn gemeint ist die *modulatio* im Sinne der drei Klassen von Wahrnehmungen, die vom *rhythmus* betroffen sind — ist klar; er versteht aber *numerus* hier generell, was auf ein entsprechendes Denken hinweist, das Spuren z. B. auch in der *Musica Enchiriadis* zeigt.

Wie angedeutet, weist schon die Interpretation der ersten Definition des Rhythmus bei Martianus Capella auf die zugrunde liegende Denkweise von Remy (der wie gesagt „wörtlich“ auf den Kommentar von Johannes Scottus zurückgreift)):

*RITHMUS IGITUR EST COMPOSITIO QUAEDAM EX SENSIBILIBUS.
Sunt enim numeri intelligibiles et incorporales cum nullo sensu corporeo discernuntur. Sunt sensibiles cum ad visum et auditum et tactum pertinent.*

Erkennbar wird also schon hier *numerus* — in direktem Widerspruch zur Definition bei Martianus Capella — nicht spezifisch im Sinne von *Rhythmus* verstanden, sondern im Sinne einer Theorie, die die klingenden, *sensibilia* Erscheinungen, wie die *musica instrumentalis*, um sekundär interpretierend einen Begriff von Boethius anzuwenden, als Ausdruck oder ähnliches übergeordneter Zahlen versteht: Der *numerus*, dessen Bedeutung Remy in Nachfolge von Johannes Scottus ansetzt, ist der *numerus*, der die Natur von Musik insgesamt, also Melik und Rhythmik, bestimmt.

Die Formulierung läßt dabei an ein rudimentäres Rezipieren der Ausführungen über *numeri* verschiedener Abstraktheitsgrade in *De musica* VI von Augustin denken, was deshalb von größter Bedeutung sein könnte, weil eine echte und sozusagen vollständige Rezeption dieses Buches von Augustin nicht nur für die Zeit der Entstehung mittelalterlicher, lateinischer Musiktheorie auffallend selten begegnet (zu

⁵⁴Die musikwissenschaftlichen Kündler der großen Erweiterung des Materials der Musik übersehen hier übrigens, daß nur in der Melik und Rhythmik eine – annähernde – Entsprechung von Wahrnehmungsgrößen und Proportionen besteht, daß also die Oktav als Intervall klar einer Proportion $2/1$ gegenübergestellt werden kann, daß also das Pythagoräische Modell überhaupt einen Sinn haben kann: Für Klangfarbenmelodien jedenfalls sind solche Klassen wie *Oktav* oder *iambus* nicht denkbar.

nennen ist hier eigentlich nur die anonyme *Expos. i. librum Beati Augustini de musica*, die Le Boëuf herausgegeben hat, vgl. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2008, im Index)⁵⁵ — und auch die *periphyseon* läßt keine direkten Spuren dieser Augustinischen Lehre erkennen: Den Ausführungen zum *sensus* und zu den

⁵⁵**Zur „Metrik“ in mittelalterlicher Musiktheorie** In Huglos Beitrag zum 4. Band der *Geschichte der Musiktheorie*, Darmstadt 2000, findet man, S. 30, den wirklich erstaunlichen Satz, daß der *Erfolg von De musica zu Beginn der karolingischen Renaissance* sich nicht nur durch Cassiodors Empfehlung, sondern vor allem durch die Charakteristik dieses Werkes erklären lasse: *Dann aber auch, weil die Musica hier nach antiker Vorstellung unter dem Blickpunkt des Rhythmus betrachtet wird, in Zusammenhang mit den Regeln der lateinischen Prosodie* Weil Augustins Sprache Latein ist, die Rhythmik aber traditionell an der Sprache und ihrer Quantitätsordnung exemplifiziert wird, ist kaum erstaunlich, sondern trivial, daß Augustin wie zahlreiche lateinische Grammatiker, eben die, die auch über Metrik schreiben, dies *in Zusammenhang mit den Regeln der lateinischen Prosodie tun*, anders war dies nicht möglich. Dadurch ist Augustins Werk gerade nicht hervorgehoben — nicht einmal die, wenn auch höchstgradig unzulänglichen Bemerkungen von G. Wille scheint Huglo zur Kenntnis genommen zu haben, da wird wenigstens, wenn auch inadäquat, auf Augustins Modell der notwendigen Pausen hingewiesen, also auf ein charakteristisches Merkmal der Augustinischen Theorie, dessen (weitgehend fehlenden) Auswirkungen in der Musiktheorie des Mittelalters nicht gerade auf tiefgehende Rezeption dieser Schrift von Augustin verweisen; und natürlich wird nicht *die Musica nach antiker Vorstellung unter dem Blickpunkt des Rhythmus betrachtet*: Der Rhythmus ist nicht erst seit Aristoxenus wesentlicher Bestandteil der Musiktheorie, aber, es klingt doch so schön und unbedarft tiefsinnig.

Angesichts des Umstands, daß die, übrigens von E. Jammers einmal zusammengestellten, Ausführungen zu rhythmischen Fragen in Zusammenhang mit musiktheoretischen Bemühungen vor der Modaltheorie geradezu bezeichnend geringfügig ausfallen, ist nicht zu erkennen, weshalb gerade der angebliche Umstand, daß *Musik unter dem Blickpunkt des Rhythmus betrachtet wird*, für die Zeit der Neuentstehung der Musiktheorie besonders attraktiv gewesen sein sollte.

Außerdem werden gerade die Abschnitte des Werkes, die sich wirklich mit Musik insgesamt und nicht nur mit Rhythmik (im antiken, Augustinischen Sinne) befassen, der erste Teil des ersten Buches und das sechste Buch in der musiktheoretisch wie auch wertungsgeschichtlich für die Musik des Mittelalters wesentlichen Literatur fast nicht rezipiert, obwohl hier Grundfragen berührt sind. Eine Rezeption von Augustins *De musica* in der musiktheoretisch so wesentlichen Zeit bis Hucbald oder auch bis Guido hat ihren Grund also nur in dem spezifischen Inhalt, der Rhythmik und Metrik, als Lehrbuch der Metrik eben, nicht leicht verständlich und daher sicher höchst selten wirklich genutzt.

Und auch da müßte Huglo erst einmal nachweisen, daß Spezifika dieser Theorie wie z. B.

eben die Pausenlehre größeren Einfluß auf die Renaissance der Theorie der Metrik gehabt haben als andere Schriften zu diesen Themen. Daß die Rhythmik auch Teil der *ars musica* war, konnte das Mittelalter übrigens ganz explizit aus der Schrift von Martian erfahren (wie auch aus den Grammatikern bzw. Metrikern); auch hier ist nichts zu erkennen, das Augustins *De musica* so besonders attraktiv, ausgerechnet für die Musiktheorie gemacht haben könnte; es redet sich aber doch so schön daher.

Auf diese Fehler hinzuweisen ist deshalb notwendig, weil Huglo auch in seinem neuesten Beitrag nicht fähig ist, den Unterschied der Ausführungen der *Scolica Enchiridis* zum *numerosa canere* zu antiker Rhythmik wie von Augustin gelehrt, auch nur ansatzweise zu verstehen, obwohl dazu Kritik an früheren Behauptungen von Huglo und Nancy Phillips vorliegt, aber, natürlich, ein gestandener Musikwissenschaftler nimmt doch Kritik nicht zur Kenntnis, argumentieren, na, da müßte man ja sogar geistig arbeiten und wissenschaftlich vorgehen — und das auch noch in Musikwissenschaft:

Von einem Einfluß der Augustinischen Rhythmik auf die *Scolica Enchiridis*, speziell ed. Schmid, S. 86 ff., zu sprechen, kann nur auf grundlegende Unwissenheit des Inhalts antiker Metrik zurückgeführt werden: Ein Singen, das beliebig viele Binnensilben kurz und nur die Schlußsilben lang ausführen läßt, ist mit antiker Rhythmik und erst recht Metrik nicht einmal faßbar, und strukturell unvereinbar. Was der Autor der *Scolica Enchiridis* aus der Antike übernimmt und ersichtlich hyperkorrekt einsetzend als *numerosa canere* bezeichnet, ist die grundlegende Proportionalität aller rhythmischen Elemente, nämlich die Quantität von *longa et brevis syllaba* — bezogen aber ausschließlich auf die (angebliche) Kürze aller Binnentöne und die Länge jedes Schlußtones eines Abschnitts.

Daß auch für die für die mittelalterliche, lateinische Musiktheorie wesentliche Gliederungslehre der Musik ausführliche Darstellungen in der Literatur bestehen, kann doch einen M. Huglo nicht erschüttern; nur, ein Beitrag zu einer wissenschaftlich ernstzunehmenden Geschichte der Musiktheorie des Mittelalters ist aus solcher geistigen Totalabstinenz auch nicht leicht vorstellbar, höchstens eben für F. Zamminer — ach, das ist aber doch wieder Polemik, die die so zarte wissenschaftliche Seele eines M. Haas so bedrückt, daß auch er solche Texte nicht lesen, geschweige denn verstehen kann: Nein, das ist keine Polemik, sondern eine Standortbestimmung neuerer Musikwissenschaft als einer Art wissenschaftlichen Augiasstalls, dessen Verkommenheit ungeheuerlich ist (vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2020, S. 99 ff. — wirklich unerträgliche, nämlich sachlich nicht begründete, Polemik ist es, Totalverurteilungen auszusprechen, ohne auch nur einen einzigen Sachverhalt, ein einziges Argument, eine einzige konkrete Folgerung zu beachten, sondern nur seinem emotionalen Resentiment verbal, aber eben nicht sachbezogen freien Lauf zu schaffen).

Den Unterschied zwischen *syllaba longa et brevis* zu erfahren müßte man nicht bei Augustin nachsuchen, dies ist trivialer Stoff des ersten Grammatikunterrichts. Von „hyperkorrekt“

zu sprechen ist deshalb sinnvoll, weil die Annahme, daß etwa die Psalmodie genau diese Art von Rhythmik, die übrigens jeder sprachlichen quantitativen Prosodie widersprechen muß, in dem Sinne einhielte, daß die Binnensilben genau halb so lang dauern wie die Schlußsilben von Abschnitten, absurd erscheint. Vergleichbar ist auch die Verwendung der beiden metrischen Zeichen — der einzigen verfügbaren „rhythmischen“ Zeichen — z. B. in der St. Gallischen Neumenschrift: Ein *kurzer pes*, geschrieben mit $\smile + \text{virga}$ und ein *langer pes*, geschrieben mit $- + \text{virga}$ haben mit Sicherheit nicht jeweils eine zeitdauermäßige Opposition von $1 : 2$ als Gemeintes bedeutet, obwohl, wie jedermann weiß, die metrischen Zeichen \smile und $-$ als Bezeichnetes die Bedeutung *kurz/lang* in der Proportion $1 : 2$ haben. Daß die entsprechenden Zeichen in den „metrischen“ Neumenschriften wie eben St. Gallen durchgehend im Sinne diese metrisch Bezeichneten zu interpretieren wären, die Töne des Chorals also strikt metrisch, entweder *longa* oder *brevis* auszuführen wären, wäre eine Annahme, die einmal den Hinweisen der *Scolica Enchiriadis* wie auch Guidos widerspricht, zum anderen aber auch zu so absonderlichen rhythmischen Ergebnissen führen würde, daß die Lesung im Sinne von rhythmischen Nuancen als einzig sinnvolle Lösung erscheint — auch hier müssen offensichtlich eigene Vorstellungen oder Gefühle von musikalischer Plausibilität eingebracht werden (für die rhythmischen Bezeichnungen der byzantinischen Musik scheint die These von Jammers von der silbischen Zeiteinheit nebst der Möglichkeit kompositorischer „Zusätze“ sinnvoll; das System und die Musik, vor allem die Vertonung von Dichtungen scheint wesentlich unterschieden von der des westlichen Chorals: Übrigens auch ein weiterer Hinweis darauf, sich der Vorstellung einer genuin byzantinischen Herkunft auch der westlichen Neumen mit gewisser Skepsis zu nähern, und nicht so erstaunlich naiv wie C. Floros vorzugehen, vgl. — z. B. — Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 395 ff.: Die melischen Neumen der mittelbyzantinischen Notation sind abstrakte Zeichen, wie schon die Zeichen $\chi\alpha\mu\eta\lambda\acute{\eta}$ oder $\acute{\upsilon}\phi\eta\lambda\acute{\eta}$ zeigen können, auch das $\kappa\acute{\epsilon}\nu\tau\eta\mu\alpha$ ist ein abstraktes Zeichen, wogegen die melischen Neumenzeichen aller westlichen Neumendialekte von Anfang an das Prinzip tonräumlicher Analogie nutzen; ein nun eindeutiger Hinweis darauf, daß eine *universale Neumenkunde* nach Art von Floros nur auf einer erstaunlichen Naivität des Gleichsetzens graphisch vergleichbarer Zeichen ohne Berücksichtigung ihre jeweiligen Bezeichneten basieren kann: Byzanz ist auch hier wesentlich „anders“).

Für eine theoretisch rationale Erfassung naheliegend gegebener Tempounterschiede von Binnen- und Schlußsilben standen eben ausschließlich die beiden rational definierten Quantitäten zur Verfügung: Deshalb wird oben von einer *hyperkorrekten* Rationalisierung gesprochen, die zu erwartende Dehnung von jeweiligen Schlußtönen verschiedener Abschnitte wird durch eine exakt metrische Zeitdauerbestimmung mit Sicherheit nicht sinngemäß bestimmt, nur, es sei wiederholt, es standen keine anderen Begriffe zur Verfügung.

Guido versucht, über diese Hyperrkorrektheit hinauszukommen, indem er eine den Gliederungsebenen parallele hierarchische Struktur von Dauern der jeweiligen Schlußtöne aufstellt,

sensibiles res jedenfalls liegen ganz andere Fragen zugrunde als den Augustinischen von *De musica* VI. In IV, 785 A von *De natura*, geht es Johannes Scottus Eriugena darum, daß die Schönheit der *intelligibiles res* im Menschen geschaffen wird; als Beispiele werden der Platonischen Vorgabe des *Timaeus* entsprechend, *visus et auditus* angeführt, die beiden Wahrnehmungsarten, die den Zugang zum Höheren ermöglichen⁵⁶ — Problem ist die Relation zwischen Wahrgenommenem und Wahrnehmung und der Wirkung des Wahrgenommenen im Menschen, also die Wirkung einer *corporea moles* im menschlichen Geist, nur wird dies nicht zur gleichsam brennenden Frage der Natur der menschlichen Seele und der damit gegebenen direkten Beziehung des sterblichen Menschen zur Ewigkeit, was für Augustin so zentral ist:

Et si quantitas et magnitudo corporeae molis in rebus sensibilibus laudatur, laudabilior est ipsa quantitas et magnitudo virtutis, quae in sensibus substituta est. ...

Quid de virtute audiendi dices? Tantas quippe voces simul sonantes et inter se discrepantes simul potest auditus in seipsum haurire et discernere!

...

Hinc datur intelligi: quemadmodum universitatis conditae intelligibiles rationes, in quantum intelligi possunt, in hominis intellectu creatae sunt, ita eiusdem universitatis sensibiles species et quantitas et qualitates, in quantum sentiri possunt, in humano sensu conditionis suae causas constituunt atque subsistunt.

die *tenores* oder *morae* — mit antiken Versfüßen und deren Fügung, und das behandelt Augustin bekanntlich, hat das nichts zu tun

Auch wenn dies vielleicht etwas schwer zu verstehen ist, vgl. die ausführlichen Darlegungen von Verf., *Musik als Unterhaltung*, II, Anmerkungsbd., Kap. IV, Anm. 144, 147 ff., und Anm. 170, S. 169 ff., scheint es doch notwendig, sich einigermaßen Klarheit zu schaffen über das, was aus der Antike beim Rationalisierungsvorgang wirklich rezipiert und neu erarbeitet wurde und was nicht. Augustins *De musica* wird nur im Rahmen der Rezeption antiker Rhythmik und Metrik, nicht aber zur Rationalisierung etwa der Rhythmik des Chorals eingesetzt. Rein formale Entsprechungen wie Dialogform, dreifach wiederholte Beispiele o. ä. sind kein Grund, inhaltliche, eigentliche und strukturelle Aussagen einfach und strikt nicht zur Kenntnis zu nehmen!

⁵⁶Wogegen im Kommentar zu Martianus Capella beim Rhythmus noch der *tactus* angeführt werden muß, s. u.

Für die Frage nach der Kenntnis von musiktheoretischen Sachverhalten von Interesse ist die Stelle des Zitats, wo Johannes Scottus behauptet, daß die *virtus audiendi* fähig sei, *tantas quippe voces simul sonantes et inter se discrepantes simul ... discernere*. ... Muß man diese Stelle in dem Sinne verstehen, daß Johannes Scottus psychoakustische Versuche angestellt hat, mit dem Ziel, zu erkennen, ob und wieviele Einzeltöne in einem, zudem offenbar noch dissonanten, Zusammenklang gehört werden können? Daß diese Fähigkeit bei *tantae voces*, also offensichtlich doch sehr vielen, begrenzt ist, bemerkt er nicht, man wird also auch rein inhaltlich eine solche Annahme als ausgeschlossen ansehen müssen — muß dann aber fragen, woher Johannes Scottus seine merkwürdige Behauptung genommen haben könnte.

Zunächst ist zu fragen, ob er *discrepantes* als Ausdruck für *dissonant* verstanden haben will — in antiker Musiktheorie gibt es ja etwas wie eine Theorie des Verschmelzungsgrades zusammenklingender Töne, nur kann Johannes Scottus die nicht kennen, auch ihre Rudimente bei Boethius, *Mus. Inst.*, I, 8, ed. Friedlein, S. 195, 6, haben bei Johannes Scottus gerade keine Spur hinterlassen, weil er sie nicht kennt: Die Konsonanz-Dissonanzdefinition der Theorie hängt ab von zwei Tönen, sie steht in Beziehung zum Intervall, die Erörterung von „Drei“- und Mehrklängen jedenfalls kennt die antike Theorie nicht. Schon das spricht dagegen, daß Johannes Scottus sich hier auf diese Theorie beziehen könnte:

Man muß also nach anderen Verbindungen fragen. Und da stellt sich ganz natürlich der Bezug zu den Textstellen ein, in denen Johannes Scottus die *harmonia* nutzt, was in ganz antiker Weise in Zusammenhang mit dem *chorus*-Begriff geschieht (vgl. z. B. o., Anm. 129 auf Seite 613 und 2.8.8.2 auf Seite 958). *Discrepantes* wird man nun nicht im Sinne von *voces dissonantes* deuten müssen, sondern im Sinne der so verschiedenen *voces*, die sozusagen individuell in einem *chorus* zusammensingen, und getrennt bleiben. Die alle kann der *auditus* erkennen und unterscheiden, wenn er nämlich einen Chorvortrag hört (wobei zum Schutz vor voreiligen Philosophenvorstellungen darauf hinzuweisen ist, daß das keine Chöre sind, die mehrstimmige Musik singen!). Zu denken ist hier an andere Verwendungen dieses *chorus*-Beispiels, in dem Johannes Scottus in rein antiker Weise (Seneca) davon spricht, daß die Melodie „weitergeht“, auch wenn einmal eine individuelle Stimme ihren gesanglichen Beitrag beendet.

Dieses Bild wird man zum Verstehen der zitierten Aussage heranziehen müssen:

Die Vorstellung der Gemeinsamkeit des *chorus* und der dabei bestehen bleibenden Individualität der verschiedenen Stimmen setzt Johannes Scottus hier sozusagen akustisch ein: Das Ohr erkennt ja die einzelnen Stimmen — daß das ein durch konkrete Experimente „vermeidbarer“ Irrtum ist, zeigt nur wieder, daß Johannes Scottus natürlich keine psychoakustischen Experimente durchgeführt hat, sondern einfach ein Merkmal des Topos vom *chorus* als, spezieller, Repräsentatn des *harmonia*-Begriffs auf den Gehörsinn übertragen hat, für eine dem Konkreten auch des Hörens so ferne Philosophie wie die von Johannes Scottus war eine solche Verbindung natürlich selbstverständlich. Mit dieser Deutung, die allein mit den anderen Stellen kompatibel ist, d. h. dem Denken von Johannes Scottus entspricht, wird deutlich, daß auch hier nur eine rein gedankliche Verwendung eines Topos vorliegt. Dies war hier aber nur zu bemerken, um den Text verständlich zu machen, das hier zu betrachtende, eigentliche Problem ist die Relation von *sensus* und *sensatum* — wenn man Aristotelisch formulieren darf.

Diese Zweiteilung entspricht genau der des Kommentars (s. o., 3.2.3 auf Seite 1441) — und ist vom kommentierten Text nicht gefordert! Mit der Frage von Augustins *De musica* VI, haben diese Ausführungen aber nichts zu tun: Johannes Scottus geht es allein um die Parallelität sozusagen von Denkbarem und Fühlbarem, beide sind im jeweiligen „Organ“ des Menschen begründet, das wiederum der wahrgenommenen Sache überlegen ist⁵⁷. Die Fülle des Hörbaren wird im Hörsinn sozusagen zusammengefaßt. Dabei wäre zu fragen, ob somit auch die *harmonia* zwischen *discrepantes voces* erst im Gehör geschaffen wird. Darauf ist hier nicht einzugehen. Zu beachten ist, daß Johannes Scottus die *numeri* zwar in vergleichbarer Weise wie Augustin in einem zweiteiligen System versteht, *intelligibiles*, die den *rationales* von Augustin entsprechen, und *sensibiles*, die der gesamten Gruppe der *sensuales* parallel sind. Diese Zweiteilung liegt nahe.

Nur ist der philosophische Kontext bei Johannes Scottus eben anders als bei Augustin. Gleich ist wieder die „numerale“ Grundlage aller Dinge: Auch die *rationales/intelligibiles res* sind *numeri*. Diese Parallele ist aber zu erwarten. Damit paßt zusammen, daß die speziellen Termini Augustins nicht erscheinen: Augustin kennt

⁵⁷Vgl. auch die Ausführungen ib., 784, wo es um die Würde der *sensus* gegenüber den *sensibilia* geht, z. B. 784 D: *Omnia totius mundi corpora humano sensu postponentur ...* Zur Fragestellung von Augustins *De musica* VI, besteht hier keine direkte Verbindung.

numeri sensuales, nicht *sensibiles* und *corporales*, aber als deren Gegenteil nicht *incorporales*, „stattdessen“ aber *rationales*, *judiciales* etc. Auch läßt die Zweiteilung im Kommentar keinen Bezug zu der für die Augustinische Theorie so wesentlichen Frage nach der Existenz von ewigen Zahlen, von Zahlen, die nicht der Platonischen „Werdewelt“ unterworfen sind, erkennen; dies allein der notwendigen Knappheit des Kommentars zuzuschreiben, ist zumindest keine beweisfähige Begründung eines herzustellenen Zusammenhangs:

Eine Auswirkung von Augustins *De musica* VI auf die zitierte Kommentarstelle kann damit ausgeschlossen werden, zumal das, neben der eigentlichen, theologischen Problematik der Relation von *animus* und *corpus* auch in Hinblick auf die Verklärung des Leibes, wesentliche Thema im Text von Johannes Scottus ebenfalls nicht reflektiert erscheint, das aber gerade ist zentral für Augustins Fragestellungen, die tiefer reichen als die von Johannes Scottus: ... *il sesto libro De musica ha sopra tutto la preoccupazione di mettere in rilievo l'aspetto attivo dell'anima nella sensazione e il suo rapporto dominatore rispetto al corpo ...*, wie S. V. Rovighi schreibt, *La fenomenologia della sensazione in Sant'Agostino*, in *Rivista di filosofia neoscolastica* 54, 1963, S. 22 (worin die ja eigentliche theologische Intention, die einen direkten Bezug zwischen *De musica* VI und dem betreffenden Abschnitt über die Sündigkeit des musikalischen Hörens und ihre alleinige Überwindung durch die untrennbare Verbindung zwischen Musik und liturgischem Text als *verbum Dei* herstellt, zu sehr vernachlässigt erscheint).

Wesentlich ist aber, daß, wie schon der Schluß der *Musica Enchiridis* zeigt⁵⁸, der eigentliche, übergeordnete Grund der Rationalisierung des Chorals, seine Unterwerfung unter bestimmte Regeln unabhängig von der Idee einer Entsprechung abstrakter Zahlen in der sinnlich erfahrbaren Musik besteht⁵⁹. Auf die Herkunft dieses Modells ist hier nicht weiter einzugehen, zur Erklärung des Deutungsirrtums von Remy ist nur auf seine Bedeutung für die Betrachtung und Wertung von Musik

⁵⁸Vergleichbar ist auch der ausdrückliche Hinweis auf die Beschränkung der Erkenntnisweite, der erreichbaren Erkenntnis durch Gott; hier von Johannes Scottus als *in quantum intelligi possunt* formuliert.

⁵⁹Darauf geht der erste Band von Verf., *Musik als Unterhaltung*, Neckargemünd 1999, Kapitel IV, näher ein: Auslösendes Problem war offenbar der Zwang zu einer Definition einer schlüssigen, abstrakten Klassifizierung der Melodien nach Tonartenklassen — deshalb schwierig, weil das Bezeichnete von *Tonart* erst noch definiert werden mußte.

in der Zeit zu verweisen⁶⁰:

Johannes Scottus und dann Remy mußten sozusagen bei Auftreten des Wortes *numerus* in Zusammenhang mit Musik geradezu zwangsläufig auf die allgemeinste Bedeutung von Zahl, letztlich also auf die Rudimente von Platos *Timaeus* und seine Folgen, d. h. das „harmonikale“ Weltbild gelangen, das in der Schrift von Boethius, aber nicht der weitgehend Aristoxenisch bestimmten von Martianus Capella, konkretisiert erschien: Das Auftreten des Wortes *sensibilis* mußte die mittelalterlichen Kommentatoren also geradezu unausweichlich auf eine allgemeine Bedeutung des Wortes in dem angedeuteten Sinne führen. Die Martiansche Definition des *numerus* im Sinne von *Rhythmus* führt durch den Zusatz *sensibilis* also zum sozusagen zwangsläufigen „Einsetzen“ des allgemeinen *numerus*-Begriffes. Dies zeigt auch die bereits oben zitierte Fortführung der Erklärung, in der der *tempus*-Begriff nicht metrisch, sondern allgemein als Zeit-Begriff (miß)verstanden wird (direkt anschließend) 3.2.2.2.2 auf Seite 1433.

Die abschließende Erklärung des Wortes *rithmus* basiert zwar auf dem Wissen, daß *numerus* dasselbe wie *rithmus* bedeutet, ist aber sonst im Kontext einer Theorie des Rythmus absurd. Sie erklärt sich wieder nur durch das Mißverständnis, daß hier über die Zahlen der Musik generell abgehandelt würde: *omnis musica numero constat*, aber nur die Singstimme heißt *rithmus*, eben weil sie der Ausdruck der *dignitas rationabilitatis* ist; ein, wie bereits angesprochen, absonderlicher Versuch einer inhaltlichen Bewältigung des Auftretens eines griechischen und eines lateinischen *numerus*-Begriffes, der sozusagen prompt falsch verstanden wird. Gemeint ist natürlich die gesamte Musik, die mit der Singstimme dargeboten wird — da Remy und Johannes Scottus natürlich auch die eingeschränkte Bedeutung von *numerus*/ $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ kennen müssen (z. B. durch Beda), ist die hier falsche Verallge-

⁶⁰Wobei unbedingt zu beachten ist, daß die Rationalisierung des Chorals sozusagen nach diesem Modell ganz konkret die aktuelle Musik der Liturgie betrifft, also im Gegensatz zu den spätantiken Ansätzen nicht objektlose, unfruchtbare Spekulation bleibt, sondern eine Ordnung für aktuelle, konkrete Musik herstellt, die für die Sonderentwicklung der abendländischen Musik von zentraler Bedeutung war — wenn man überhaupt noch von *Abendland* sprechen darf in Zeiten der geforderten auch *musicological correctness* (vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 43 ff., wo die vom großen Basler Musikologen M. Haas als reine *Denkfigur*, was auch immer das sein könnte, entlarvte Vorstellung vom *christlichen Abendland* gebührend bestaunt wird)

meinerung nur als Ergebnis der Ausdrucksweise von Martian zu erklären.

Das entsprechende Mißverstehen des Vergilverses (*Ec.* IX, 45) läßt deutlich erkennen, daß Remy hier eine der Traditionen der Einteilung der *vox* in der antiken Grammatik voraussetzt, wo die *vox articulata* der Rationalität zuzuordnen ist⁶¹.

⁶¹**Ein Wort zu *vox* in der antiken Grammatik und bei Sedulius Scottus** Exemplarisch auch für die entsprechenden Partien der lateinischen Grammatik, die der interessierte Leser leicht selbst finden kann, sind hier z. B. die *Σχολία εις τὴν Διονυσίου γραμματικὴν*, in der Ausgabe von Becker, *Anecdota*, S. 676 f., wo zwei Gliederungsfaktoren wirksam sind, einmal die Unterscheidung zwischen *articulata/ἔναρθρος*, äquivalent mit *scribilis/ἑγράμματος* und deren Gegenteil, also *inarticulata/ἄναρθρος*, äquivalent mit *non scribilis/τουτέστι μὴ δυναμένη γραφῆναι*. Dabei entspricht der ersten *species* der Begriffsopposition natürlich die *διάνοια ἀνθρωπίνη*, wogegen unter der zweiten ebenso natürlich die *φωνὴ τῶν ἀλόγων ζώων καὶ ὁ ἦχος ὁ ἀπὸ σιδήρου ἢ ξύλου* o. ä. rubriziert werden.

Dieser Differenzierung ist beigeordnet die zwischen *σημαντικὴ* und ebenfalls deren Gegenteil, also die Eigenschaft Ausdruck von Bedeutung zu sein oder nicht. Das Doppelpaar erlaubt dann die entsprechenden vier Differenzierungen: *ἄναρθρος καὶ σημαντικὴ* wie Hundegebell, *ἔναρθρος καὶ ἀσημαντος* wie der Klang von Musikinstrumenten, *ἔναρθρος καὶ σημαντος* wie die menschliche Sprache und schließlich *ἄναρθρος καὶ ἀσημαντος* wie beliebige, nichts bedeutende Klänge, wie etwa der beim Schlag auf einen Stein entstehende *ἦχος*. Die Gliederung ist ersichtlich effizient und erlaubt insbesondere die Einordnung auch des mit Verstand verbundenen musikalischen Klangs. Die Schreibbarkeit von Musik ist offensichtlich noch geläufig — wenigstens in der „Urvorlage“ der angesprochenen Systematik. Es fällt auf, daß Martianus Capella diese ja auch für die Differenzierung von Grammatik und Musik wesentliche Begriffsbildung nicht anführt. Von einer Beherrschung des betreffenden Stoffes kann auch deshalb nicht gesprochen werden.

Von Interesse ist, daß Sedulius Scottus, der seiner Vorlage entsprechend diese Differenzierung partiell übernimmt, den Klang der Musik nicht als schreibbar zu qualifizieren scheint; es geht, *In Priscianum*, ed. Löfstedt, S. 69, 32, um die Bestimmung der *littera* als *pars minima vocis*. Kleinste Teile können auch andere Klänge haben: *cum voces illiteratae minimas partes habent, quae tamen nec litterae sunt nominandae, veluti sibili hominum, sonitus cordarum, apte describit litteram partem esse quidem minimam, non cuiuscumque vocis tam litteratae quam illiteratae, nisi vocis compositae, hoc est, quae constat compositione non quorumlibet sonorum, nisi tantum litterarum*. Der Kontext des *sonitus cordarum* ist etwas überraschend. Weil es Sedulius Scottus aber vor allem um die Erklärung der Spezifik des Wortes *littera* geht, ist nicht klar, ob und wieweit er den Einzelton als *minima pars* der Musik verstanden haben kann, oder ob, was die Zusammenstellung mit dem ersten Beispiel wahrscheinlicher macht, die Tatsache, Elemente zu haben, ohne spezifische Konkretisierung

Damit ist aber die Idee von Remy, das Wort *rhythmus* hier auf die allein sozusagen direkt der *ratio* verbundene menschliche *vox* zu beziehen verständlich: Dies muß wohl als eigenständige Leistung von Remy angesehen werden; eine Lösung des Mißverständnisses, die durchaus Originalität beanspruchen kann. Der Unterschied zwischen Sprech- und Singstimme kann dabei unbeachtet gelassen werden. Vielleicht zeigt sich in dieser, vom eigentlichen Gemeintem der antiken Definition her unbegreiflichen Abstrusität auch der Impetus der mittelalterlichen Musiktheorie, der in Guidos Versen *musicorum et cantorum magna est distantia*, also in der Forderung nach sozusagen konkreter und individueller Verwirklichung der bekannten Rationalität des Materials der Musik und auch ihrer selbst (wenn man an die Melodielehre Guidos denkt) seinen klassischen Ausdruck gefunden hat. Diese Einstellung ist für Remy vorauszusetzen, für Johannes Scottus mit größter Wahrscheinlichkeit dagegen noch nicht, worauf oben im Zusammenhang mit der durch Jeaneau herausgegebenen Version des Kommentars zum „musikalischen Hain“ eingegangen wurde.

Für Remy aber mußte seine Deutung die allein gültige sein: Im Zusammenhang mit Musik wird von *numerus* gesprochen, der Voraussetzung jeden Aspekts von Musik, also von Musik schlechthin; also kann die Textstelle gar nicht ausschließlich auf Metrik oder Rhythmik bezogen werden, sie „muß“ von den Zahlen, die jeder Musik zu Grunde liegen, handeln. Dementsprechend erfolgt dann auch die Fehldeutung. Diese ist also in sich schlüssig, von dem übergeordneten Modell von Musik

angeführt wird, um die Besonderheit von *littera* hervorzuheben. Als Quelle für musiktheoretisches Wissen sozusagen der Vertreter der höheren Geistigkeit ist diese Stelle daher nicht geeignet.

Bemerkenswert ist übrigens auch, daß Sedulius Scottus das *scribi posse* adäquat charakterisiert, ib., S. 70, 53: *Non quod re vera vox litterae scribi possit; hoc etenim nullatenus fieri potest, sed ideo vox scriptibilis esse dicitur, quod litterali caractere pernotatur*. Die Differenzierung zwischen unnotierbarem Klang und zugeordnetem Zeichen, *caracter*, wäre auch auf den Ton der Musik anzuwenden, ja noch deutlicher als bei der Sprache, wenn man die Abstraktionsstufe des musiktheoretischen Tonbegriffs beachtet: Dieser ist invariant gegenüber dem ausführenden Instrument, also der Klangfarbe; der wirkliche Klang kann nicht geschrieben werden, nur ein Merkmal, hätte Sedulius Scottus seine Ausführungen weiterführen können. Daß er das nicht tut, ist natürlich kein Beweis dafür, daß er den *sonus*-Begriff der Musiktheorie nicht gekannt hat, wohl aber dafür, daß Musik in dieser Weise trotz potentieller Eignung nicht zum Stoff entsprechender Erörterungen gemacht worden ist.

an sich bestimmt, die *numerus* eben nicht als Bezeichnung für einen Teil der Musik, die Rhythmik, sehen kann: Insofern ist der Fehler der Deutung der *efferenda aut premenda vox* im Sinne von melischer Bewegung durch Remy immerhin begründbar.

Im Gegensatz dazu ist die Fehldeutung von Grebe in der genannten Habilitationsschrift nicht (mehr) entschuldbar, zumal ja die an anderer Stelle darin zitierte Arbeit von Cristante hierin zwar nicht die korrekte Antwort gegeben hat, aber doch eine ganz andere Deutung vorlegt als Grebe, deren Verzicht auf eine Diskussion der von ihr an anderer Stelle ja zitierten Arbeit für eine wissenschaftliche Arbeit unverständlich ist.

Remys Fehldeutung ist somit Folge eines dominanten Konzepts der proportionalen Natur von Musik schlechthin, das dann auch den Definitionen „untergelegt“ wird, aber mit völlig klarer Logik, Grebes Fehldeutung⁶² dagegen kann nur als Zeichen eines Verzichts einer Auseinandersetzung mit dem Inhalt des von ihr angeblich behandelten Texts von Martianus Capella bewertet werden, was umso schwerer verständlich ist, als Cristante an einer Stelle seiner Arbeit (s. u.) das Problem einer korrekten Interpretation durch seinen, wohl mißverstandenen Vergleich mit der Definition bei einigen lateinischen Grammatikern als solches bewußt macht; gerade, wenn man eine *Schwierigkeit* feststellt, wäre die Beachtung vorliegender Deutungen eigentlich zu erwarten; in diesem Fall umsomehr, als Grebe eben an anderen Stellen auf Cristantes Arbeit verweist⁶³.

⁶²Insofern muß man bei Remys Versuch natürlich auch von einer schöpferischen Auseinandersetzung mit der Tradition sprechen; eine Fehldeutung, die aus ihrer Zeit einen Sinn besitzt, was für Grebes Vorgehen nicht gilt.

⁶³**Rhythmische Bewegung bei Aristoxenus** Auch deshalb hätte eine Diskussion über die korrekte Deutung der Stelle erfolgen müssen, weil auch Stahl in seiner Paraphrase des Inhalts, *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts*, vol. 1, *The Quadrivium ...*, New York 1971/1991, S. 219, den gleichen, unverständlichen Fehler begeht wie Grebe, allerdings ohne den absonderlichen Hinweis auf die Definition der melischen Akzente in der Grammatik, der tatsächlich nur Grebe einfallen konnte:

NUMERUS is an orderly arrangement of different measures, subordinated to time and having regard for proportion in modulation (MODULATIO), that is in the amplitude of sound or in the raising and lowering the voice ...

Die *amplitude of sound* ist nicht im Text zu finden, vielleicht aber doch erklärbar: Offensichtlich geht Stahl davon aus, daß die Rhythmik eben auch die melodische Bewegung

rhythmisch lenkt, daß hier also die *modulatio* als Objekt des Rhythmus durch ihre Elemente, die beiden möglichen Stimmbewegungen nur zusätzlich expliziert wird. Es fehlt dabei dann die Tonrepetition. Als wesentliches Argument gegen die Interpretation von Stahl ist aber anzuführen, daß auch aus der Aristoxenischen Theorie der musikalischen Melik nur der Ton bzw. die Pause von der ja die Zeitquantitäten regelnden Rhythmik betroffen bzw. in ihrer Dauer geregelt sein können.

Wobei zu beachten ist, daß Aristoxenus noch eine Art „Strukturpause“ kennt, die nämlich die jeweils von Arsis und Thesis besetzten Zeitquantitäten trennt (vgl. Psellus, 6); es geht um die Anwendung des auf Aristoteles zurückzuführenden Zeitmodells eines Gegenüber von *noch nicht* und *nicht mehr*: *πᾶς ὁ κατὰ βάσιν γινόμενος χρόνος διορισμοῦ δύναμιν ἔχει. ἀλλὰ δεῖ, ὅτε τὴν μὲν προτέραν συλλαβὴν μηκέτι φθέγγει, καὶ τὴν δευτέραν μηδέπω, τοῦτον τὸν χρόνον σιωπῆ ἀντέχεσθαι*, Fragm. Neap. 22, ed. Pearson, S. 30. 25, dessen Kommentar man vergleiche. Diese Erklärung läßt übrigens schlaglichtartig erkennen, auf welchem niedrigem philosophischen Reflexionsniveau die von Autoren wie Aristides Quintilianus überlieferten Definitionen stehen. Klar wird aber auch hier, daß eine Einbringung von Pause und deren Gegenteil keinen Platz hat, der Zusatz bei Aristides Quintilianus also als solcher anzusehen ist: Arsis und Thesis sind dagegen in der Aristoxenischen Theorie elementare Begriffe, die Pause dagegen offenbar nicht.

Konkretes Objekt der Rhythmik in der *modulatio* kann also nur der jeweilige Ton sein, nicht die musikalisch ja gar nicht gegebene Bewegung nach oben oder unten (eine solche Verbindung schließt die Aristoxenische Theorie der melischen Bewegung aus!). Die Erwähnung von *φθόγγοι τε καὶ διαστήματα* als Trägern der Rhythmik in den *Excerpta Neapolitana* §20, ed. Jan, S. 417, 16, kann kein Gegenargument sein, da es sich hier um das Ergebnis rein stilistischer Gründe geht: Von den drei der Musik zuzuordnenden „Objekten“ des Rhythmus, *λέξις, μέλος τε καὶ κίνησις σωματικῆς*, müssen jeweils mindestens zwei Elemente genannt werden, bei der *λέξις* etwa *γράμματα καὶ σύλλαβα* — was ersichtlich zumindest eine Unklarheit bedeutet, da auch ein Buchstabe nur als Silbe Quantität haben kann, oder Unsinn ist, weil einzelne Buchstaben wie Konsonanten niemals elementares Objekt des Rhythmus sein können —, so daß auch in der Melik aus rein formalistischen Symmetriegründen eben zwei Elemente aufgeführt werden „müssen“ (da schwatzt ungehemmt die Rhetorik bzw. literarische Stilistik). Dazu nimmt der Autor einfach die ersten zwei Größen der Aristoxenischen Systematik. Diese Quelle stellt also keinen Einwand gegen die Behauptung dar, daß elementares Objekt des Rhythmus in der systematischen Musiktheorie Aristoxenischer Herkunft der Ton (bzw. Silbe bzw. Schema) sein muß, auf keinen Fall etwa die Bewegungen zwischen den Tonhöhen, als das Auf- oder Absteigen der Stimme, das in der diskreten Stimmbewegung ja unhörbar geschieht (ein für die Antike unlösbares Dilemma); vgl. den Kommentar von Pearson in seiner Ausgabe zu S. 6, 15, 9. *Silent intervals* sind sicher nicht gemeint; die Zusammenstellung, die zu allem Überfluß noch *συστήματα* anführt, ergibt sich

aus stilistischer Notwendigkeit zur vorangehenden „Fülle“ der Träger der Rhythmik in der λέξις; original Aristoxenisch dürfte eine solche Formulierung nicht sein:

Wie das Modell rhythmischer Bewegung von Aristoxenus wirklich war, kann man aus den Fragmenten von Psellus leicht ablesen, da wird in 6 klar gesagt, daß rhythmische Bewegung eine Abwechslung von jeweiligem Träger der Dauer und (minimaler, sozusagen mikroskopischer) Pause ist:

Τῶν δὲ ῥυθμιζομένων ἕκαστον οὔτε κινεῖται συνεχῶς οὔτε ἡρεμει, ἀλλ' ἐναλλάξ. Καὶ τὴν μὲν ἡρεμίαν σημαίνει τό τε σχῆμα καὶ ὁ φθόγγος καὶ ἡ συλλαβή, οὐδενὸς γὰρ τούτων ἐστὶν αἰσθῆσθαι ἄνευ τοῦ ἡρεμῆσαι: Τὴν δὲ κίνησιν ἢ μετὰβασιν ἢ ἀπὸ σχήματος ἐπὶ σχῆμα καὶ ἢ ἀπὸ φθόγγου ἐπὶ φθόγγον καὶ ἢ ἀπὸ συλλαβῆς ἐπὶ συλλαβὴν. εἰσὶ δὲ οἱ μὲν ἵπὸ τῶν ἡρεμιῶν κατεχόμενοι χρόνοι γνώριμοι, οἱ δὲ μὲν ὑπὸ τῶν κινήσεων ἄγνωστοι διὰ σμικρότητα ὡσπερ ὄροι τινὲς ὄντες τῶν ὑπὸ τῶν ἡρεμιῶν κτεχομένων χρόνων. ...

Im Gegensatz zur melischen Bewegung der Sprechstimme — die für Aristoxenus als von der gesungenen Stimme grundlegend unterschieden war, ein merkwürdiger Gegensatz zur Vorstellung einer *Einheit von Musik und Sprache bei den Griechen* — ist die rhythmische nicht kontinuierlich, sondern ein Wechsel zwischen klingenden, bewegten oder silbischen Zeitdauern und minimalen Pausen. Keine Silbe, kein *Schema* und kein Ton kann wahrgenommen werden ohne dazwischen liegende Pause. Es handelt sich um die Bewegung, die der Wechsel jeweils zwischen Silbe zu Silbe, Ton zu Ton oder Schema zu Schema bedeutet. Die von solchen Minimalpausen (wahrnehmungsmäßig eigentlich nicht existent:) begrenzten Zeiten sind erkennbar, die der betreffenden Bewegungen als Grenzen zwischen den betreffenden Größen sind aber nicht wahrnehmbar, eben wegen ihrer Kürze. Klar ist dann auch, daß die quantitativ zu messenden Zeiten nicht auf die von Silbe, Ton oder Schema und die betreffenden Grenzen bezogen sind, sondern nur auf die Dauern der Töne etc.: Wichtig für Aristoxenus ist die Hypothese, daß die in rhythmischen *συστήματα* gemessenen Zeitquantitäten irgendwie von einander durch eindeutige Grenzen voneinander abgesetzt sein müssen.

Man könnte intuitiv dieses Modell des Rhythmus als zeitlich diskreter Folge meßbarer Zeitquantitäten als Portamento-Vortrag verstehen, im Gegensatz zu reinem Legato (was natürlich nur zur Exemplifizierung taugt: Es handelt sich um ein Axiom des Modells von Aristoxenus). Klar ist, daß Aristoxenus hier analog zur Definition melischer Bewegung definiert. klar wird auch, wie schwer ein Verständnis des Kontinuum ist, also eines Modell direkt „aneinanderstoßender“ Zeitquantitäten. Deutlich wird auch die grundsätzliche Schwierigkeit, die Folge regelmäßiger Folgen von Zeitquantitäten zu denken — daß z. B. auch ein lang ausgehaltener Ton zeitlich als Vielfaches einer als elementar angesetzten Zeiteinheit erlebt oder wahrgenommen werden kann, wird nicht beachtet. Man erkennt aber,

Im Kommentar, der Johannes Scottus Eriugena zugeschrieben wird, findet übrigens nur die Qualifikation *sensibilis* Beachtung, die aber ebenfalls mit dem offensichtlich in gleicher Weise wie bei Remy allgemein verstandenen *numerus* verbunden wird (ed. C. E. Lutz, zu Dick, 516, 9). Die Definition bei Martian spricht von einer *compositio quaedam ex sensibilibus collata temporibus*, meint also klar eine Zusammensetzung aus sinnlich erfahrbaren *tempora*, also in den drei sinnlichen Erscheinungen des *ῥυθμιζόμενον* faßbare „Objekte“ eben der allgemeinen Zeitordnung *rithmus* — und dies wäre übrigens auch die systematisch allein sinnvolle Folge nach der ersten Definition, wie bereits bemerkt wurde, s. o., 3.2 auf Seite 1398. Der Autor des Kommentars, der Johannes Scottus zugeschrieben wird, sieht dagegen keine Zusammensetzung von Zeiten, d. h. Zeitquantitäten, sondern einen Bezug zur sinnlich faßbaren Zahl, wenn er ergänzt: *COLLATA coniuncta sensibilibus*, deren Wesen durch Kontrastierung mit ihrer Opposition, den Zahlen, die nicht mit irgendeinem körperlichen Sinn erfahrbar sind, charakterisiert wird. Daß diese knappe Erklärung Ergebnis einer philosophischen Systematik des *sensus* ist, erweist diese, von der Vorlage nicht geforderte, ja ihr eigentlich widersprechende Erläuterung durch die „oppositionellen“ *numeri intelligibiles*.

Auch Remy versucht eine umfassende Theorie, indem er die Gesamtheit der Definition im Sinne des proportionalen Denkens zu fassen sucht: Die für die Definition des *rithmus* natürlich unabdingbare Erwähnung des *tempus* wird für ihn ein Bezug zur Zeit als Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft, also zu einem allgemeinen Zeitbegriff. Erklärbar wird dies nur durch die Vorstellung einer zeitlichen Erstreckung von *sensibilia*, was ebenfalls das zentrale Thema von Augustin *De musica* VI, aber auch in den *Bekanntnissen* im 11. Buch ist. Die Umdeutung der antiken Rhythmusdefinition ist also vollständig und in ihrer Intention logisch und zwar von Anfang an durchgeführt.

daß die Rhythmustheorie von Aristoxenus genau wie in der Theorie der Melik um exakte Grundlagendefinition bemüht war — und folgert daraus, wie primitiv die spätantiken Kompilatoren „reduziert“ haben.

Die Diskrepanz zwischen der Deutung von Cristante und Stahl hätte aber übrigens in jedem Fall — da ein Blick auf die mittelalterlichen Kommentatoren wohl von vornherein nicht zu erwarten ist — notwendig zu einer Diskussion führen müssen. Reine Konstatierung einer *Schwierigkeit* dürfte angesichts des Bestehens einer solchen Diskrepanz in der Forschung nicht ausreichen.

Daß diese Umdeutung dann doch in deutlichem Kontrast zur Erklärung der *numeri genera*, zu Dick, 517, 6, 970, führen muß, bleibt unbewältigt, d. h. das Verständnis von *rithmus* an dieser Stelle entspricht wieder klar dem Inhalt der antiken Vorgabe. Die Fehldeutung ist also nicht etwa Ergebnis einer mangelnden Vertrautheit mit der spezifischen Bedeutung von *rithmus*, sondern Ergebnis der gewissermaßen überwältigenden Funktion des *numerus* für die Musik, sozusagen in dem Moment, in dem die allgemein verstandene Qualifikation *sensibilis* zu *numerus* „hinzutritt“: Die Allgemeinheit des *numerus*-Begriffes kann natürlich sofort auch spezifiziert werden: Auch der rhythmische *numerus* ist natürlich Teil des übergeordneten, die Musik betreffenden bzw. in ihr manifesten *numerus*.

Beachtet man diese Möglichkeit, so wird klar, daß Remy auch bei seiner Einbringung bzw. Wiederverwendung der oben angesprochenen Rhythmusdefinition Bedas, s. o., 3.2.2.2.1 auf Seite 1426, diese verallgemeinern kann, ja verallgemeinern muß: Die *ars disciplinaque* Martians, 967, zu der das von ihm ausgelassene *metrum* führt, konnte ganz allgemein auf die *ars musica* bezogen werden: Deren allgemeiner *numerus* ist es, der die oben zitierte Stelle (3.2.2.1 auf Seite 1423), kommentiert, ed. Lutz, zu Dick, 516, 10, *NOS CONSTRINGAT A LICENTIA scl. vulgari, MODULATIONIS i. e. inordinata, quae est sine regula, AD ARTEM i. e. ad certum aliquid, DISCIPLINAMQUE scl. ne forte evagetur vox et libere effluat*: Zu fragen ist, ob Remy diese Angabe im Sinne der neuen „regulativen“ Musiktheorie des Mittelalters versteht, also im Sinne von Hucbald und der *Musica Enchiriadis*; die Formulierung schließt eine solche Möglichkeit nicht aus, bleibt allerdings zu allgemein, um mit der notwendigen Sicherheit in diesem Sinne „modern“ verstanden werden zu müssen — grundsätzlich läßt sich aber Remys Formulierung mit der neuen Intention von Musiktheorie verbinden. Auch hier, in der Bezeugung dieser intentionalen Grundlage musiktheoretischer Arbeit der Zeit kann die Bedeutung der Umdeutung der Vorgabe Martians durch Remy von Auxerre liegen: Für diesen — im Gegensatz zu Johannes Scottus — kann der *numerus* im allgemeinen Sinne als Weg zur *ars disciplinaque musica* führen. Zu dieser Umdeutung führt also die vorangehende Deutungsreaktion von Johannes Scottus in seiner Erklärung von *sensibilis* — übrigens ein Hinweis darauf, daß auch die mittelalterliche, speziell die (nach-)Karolingische Neuschaffung von Musiktheorie wenigstens von der Philosophie hätte begleitet werden können, was Johannes Scottus konkret aber nicht tut.

Insofern ist auch nicht überraschend, daß Remy sozusagen jederzeit zwischen der

spezifischen, — im modernen Sinn — rhythmischen und allgemein musikalischen Bedeutung von *numerus* wechseln kann: Dies war auch die einzige Möglichkeit mit den Widersprüchen in dem Text von Martianus Capella umzugehen. Erkennbar wird auch hier die bereits oben, 3.2 auf Seite 1398, erwähnte Aufhebung der Systematik der Rhythmusdefinition bei Martianus — und Aristides Quintilianus! Die erste Definition ist so allgemein, daß ein spezifischer Bezug zu Musik nicht gegeben ist, d. h. die sinnvolle Folge dieser Definition ist die Erklärung der von *rhythmus* betroffenen Sinnes-„Objekte“, nämlich *visus*, *auditus* und *tactus* — genau dies aber findet sich bei Martianus erst nach dem nun spezifisch die *modulatio* ansprechenden zweiten Definition: Dann erst folgt, nun aber systemwidrig, der Hinweis auf die Relation von *ῥυθμός τε καὶ ῥυθμιζόμενον* bzw. die drei „Objekte“, die sich wieder bei Aristides finden. Die — verschiedenen — Einschübe bei Aristides und Martianus sind systematisch gesehen falsch und gegen die Systematik, die es in beiden Fällen zu überprüfen gilt, um die Natur der „Zusammengesetztheit“ verstehen zu können.

3.2.4 Zur Systematik des Kontexts der Rhythmusdefinitionen

Johannes Scottus und Remy haben jedoch in ihrem Kommentar genau diesen Fehler behoben bzw. geradezu intuitiv bemerkt, daß die — bei Martianus erste — Definition des Rhythmus natürlich direkt auf die bei Aristides und Martianus erst später genannten drei speziellen, d. h. des Rhythmus fähigen *sensus* bezogen werden muß. Johannes Scottus und in seinem Gefolge auch Remy formulieren zur ersten Definition:

*RITHMUS IGITUR EST COMPOSITIO QUAEDAM EX SENSIBILIBUS.
Sunt enim numeri intelligibiles et incorporales cum nullo sensu corporeo discernuntur. Sunt sensibiles cum ad visum et auditum et tactum pertinent.*

Deutlicher kann man es kaum herausstellen, daß sowohl Aristides Quintilianus als auch Martianus Capella die Systematik der — bei Martianus ersten — Definition des Rhythmus nicht verstanden haben: Wer auch nur ein ansatzweises Verständnis der Definition und ihrer Systematik gehabt hat, kann unmöglich die Einschübe zwischen die Definition und ihre Spezifizierung einbringen, die Aristides oder in anderer Weise Martianus zwischen Definition und Explizierung „hineinkompiliert“ haben.

Beide Autoren haben nichts vom eigentlichen Sinn der Definition verstanden. Und es ist verwunderlich, daß die genannten modernen Interpreten an kaum einer Stelle versuchen, die Art der Darstellung mit der — inhaltlichen, d. h. eigentlichen — Systematik des Dargestellten in Beziehung zu setzen: Der Verstoß gegen jedes systematische Denken, das bei Aristides die Nennung von Pause und Nichtpause sowie die Erörterung der Vagheit, die eine Melodie ohne Rhythmus auch für den Geist bedeuten würde (ed. W.-I., S. 31, 10⁶⁴), oder bei Martianus Capella die oben

⁶⁴Zu „unrhythmischen“ Melodien, vgl. 3.2.3 auf Seite 1470:

Καθόλου γὰρ τῶν φθόγγων διὰ τὴν ὁμοιότητα τῆς κινήσεως ἀνέμφατον τὴν μέλους ποιουμένων πλοκὴν καὶ εἰς πλάνην ἀγόντων τὴν διάνοιαν τὰ τοῦ ῥυθμοῦ μέρη τὴν δύναμιν τῆς μελωδίας ἐναργῆ καθίστησι, παρὰ μέρος μὲν, τεταγμένως δὲ κινούντα τὴν διάνοιαν.

Die Töne an sich machen wegen der Gleichartigkeit der Bewegung die Melodie (das Gewebe des Melos) unklar und führen den Verstand in die Irre, die Teile des Rhythmus aber machen die Kraft der Melodie klar, indem sie der Reihe nach geordnet den Verstand bewegen.

Etwas später spricht Aristides von μέλος μὲν γὰρ νοεῖται καθ' αὐτό, das in den Diagrammen und ἀτάκτοις μελωδίαις sei, als Teil einer formalistischen Aufzählung von Kombinationsmöglichkeiten: Melodie an sich, Melodie nur mit Rhythmus, Melodie mit Rhythmus und Text. Die Diagramme sind klar, was die ἄτακτοι μελωδίαi sind, diskutiert A. Barker, *Greek Musical Writings* II, S. 415, Anm. 161, wobei er eine Verbindung zu den sonst genannten, z. B. beim Anonymus Bellermann, *κεχύμενα ἄσματα*, den *ausgegossenen Gesängen* herstellt, d. h. die ohne rhythmische Zeichen, also auch ohne deren Bezeichnetes gesungen werden: *κεχυμένα ᾠδαὶ καὶ μέλη λέγεται τὰ κατὰ χρόνου ἀσύμμετρα καὶ χύδην κατὰ τοῦτον μελωδοῦμενα. ὁ χρόνος ἑαυτὸν οὐ δύναται μετῆσαι, τοῖς οὖν ἐν αὐτῷ γινομένοις μετρεῖται.* ..., ed. Najock, S. 144, 2.

Hingegossene Lieder und Melodien nennt man die, die hinsichtlich der Zeit ohne geregeltes Maß und wie hingeworfen in Bezug auf die Zeit gesungen werden. Die Zeit kann sich selbst nicht messen, sie wird gemessen durch die, die in ihr geschehen. ...

Klar ist, daß es sich hier um rhythmisch irgendwie unregelmäßige, also nicht metrisch gegliederte Melodien handelt — es ist nicht ganz verständlich, warum A. Barker hierzu noch die *παρακαταλογή* anführt, deren Behandlung durch W. Christ eigentlich erschöpfend genug gezeigt haben sollte, daß es sich hier nicht um *Rezitativ* o. ä. handelt, *Die Parakataloge im Griechischen und Römischen Drama*, *Abh. d. I. Kl. d. kgl. Akad. d. Wiss. Dresden* XIII. Bd III. *Abh.*, sondern um das, was Rousseau dann wieder, natürlich dem neuen Kontext der Mehrstimmigkeit entsprechend, zur Mode gebracht hat — einen Zusammenhang kann man auch aus den betreffenden Quellen nicht herstellen, d. h. ob die Begleitmusik zur De-

klamation „unrhythmisch“ gewesen sein könnte, ist nicht bekannt, die Deklamation selbst jedenfalls ist nicht etwa durchgehend Prosa (es lohnt sich schon, vor allem ältere deutsche Altphilologen zur Kenntnis zu nehmen).

Die Ausdrucksweise des Bellermannschen Anonymus, des 3., ist allerdings bemerkenswert: Die Zeit kann sich nicht selbst messen, sondern wird durch die in ihr geschehenen, entstandenen (Zeitdauern?) gemessen — was eigentlich gemeint ist, wird aus einer Formulierung von Aristoxenus klar: Die *ῥυθμιζόμενα*; nur, davon sagt der Anonymus nichts, dessen mit seiner Formulierung verbundene Formulierung (wenn er so etwas überhaupt gehabt hat!) man nur wie in der Klammer angedeutet, interpretieren könnte.

Daß der Anonymus von sich aus zu einer solchen Formulierung nicht fähig gewesen sein kann, ist klar, er muß also auf einer vorgängigen, wahrscheinlich nur höchst defektiv überlieferten bzw. kompilierten Formulierung beruhen; man vgl. die Formulierung von Aristoxenus, *Elementa rhythmica* II, 278 (ed. Pighi, S. 19, 15) (der Bequemlichkeit wegen wird der gesamte Paragraph zitiert), *Διαιρεῖται δὲ ὁ χρόνος ὑπὸ τῶν ῥυθμιζομένων τοῖς ἐκάστου αὐτῶν μέρεσιν. ἔστι δὲ τὰ ῥυθμιζόμενα τριά: λέξις, μέλος κίνησις σοματική. ὃ τε ῥυθμὸς ὡσαύτως χωρὶς τοῦ ῥυθμισθησομένου καὶ τέμνοντος τὸν χρόνον οὐ δύναται γινεσθαι, ἐπειδὴ ὁ μὲν χρόνος αὐτὸς αὐτὸν οὐ τέμνει*, um zu bemerken, daß die Einschränkung auf die *hingegossenen Melodien* nur auf Kontamination einer Aristoxenischen Vorgabe beruhen kann: Die Aussage von Aristoxenus ist allgemein, Zeit kann sich nicht selbst messen, die Einteilung der Zeit in rhythmischer Hinsicht „besorgt“ das jeweilige Rhythmizomenon, eben das jeweilige Material der Rhythmik, Silbe, Ton oder Schema (das Element der körperlichen Bewegung); die Parallele ist eindeutig

Najock wie Barker, die den Bezug zu Aristoxenus nicht beachten, beziehen das auf ein Fehlen von Arsis/Thesis bzw. akzentuierende Zeitgliederung, obwohl in den Texten davon kein Wort steht, und bekanntlich auch der Begriff des Betonungsakzents in der antiken Theorie nicht auftritt — die Rationalität des Metrums bzw. des Rhythmus (in metrischen Sinne) beruht auf der quantitativen Messung der jeweils unter *arsis* oder *thesis* verlaufenden gesamten Zeitdauern. Ob und wie sich unter *ἄρσις τε καὶ θέσις* auch akzentuierende, also taktmäßige Ordnungsfaktoren des zeitlichen Ablaufs „verbergen“, ist aus den Texten nicht zu entnehmen, sondern notwendig als plausibel zu substituieren. Insofern erscheint es nicht trivial, die Ungemessenheit der irgendwie zeitlich ungeordneten Melodiearten sofort durch das Prinzip der Bildung von Versfüßen zu konkretisieren: Die Texte sagen gerade das nicht, sie sind eben nicht so konkret!

Man wäre z. B. dankbar für eine Erklärung, wie denn die Formulierung, daß die Zeit sich nicht selbst messen könne, konkret mit Arsis und Thesis zusammenzuführen ist; natürlich ist trivial, daß eine fehlende metrische Struktur der betreffenden Melodien auch ein Fehlen von Versfüßen bedeutet — nur, warum wird das dann nicht so formuliert? Wo steht z. B., daß Arsis und Thesis darauf beruhen, daß die Zeit sich selbst mißt? Fragen, die offensicht-

lich doch nicht trivial sind. Die Ordnung des Versfußes und der Folgen von Versfüßen als ein sich selbst Messen der Zeit zu qualifizieren, setzte etwas tiefergehende Theoriebildung voraus, von der aber offenbar keine Spur zu finden ist, zumal eine solche Verbindung auch erhebliche inhaltliche Probleme stellt.

Warum im Gegensatz sind wohl „versfußfreie“ Rhythmusarten dann fähig die Zeit zu messen durch die in der Zeit geschehenden „Dinge“. Wird die Zeit in metrischer Dichtung nicht durch die in ihr geschehenden „Dinge“, die Versfüße und ihre Folgen gemessen? Auch hiermit wird deutlich, daß hier keine triviale Opposition vorliegt, der die Trivialität des Bezugs auf *arsis et thesis* rechtfertigen könnte.

Daß diese Formulierung auf das Pythagoräische Modell zurückgehen könnte, ist unwahrscheinlich, denn dann hätten die Proportionen genannt werden müssen, die messen in diesem Modell die Zeit, die Proportionen der Zeitauern in Arsis bzw. Thesis — allerdings ist das auch das Modell von Aristoxenus. Könnte also gemeint sein, daß die Proportionen (in Versfüßen und Metren) sozusagen die Abläufe von Außen messen, eben als vorgegebene Proportionen (die nach Augustin gleichsam Ewigkeitscharakter haben, weil abzählbar viele Repräsentanten in einer Proportion als Klasse enthalten sind), wogegen in den „unrhythmischen“ Melodien die Dauern von irgendwelchen Teilen nicht proportional exakte Proportionen haben? Wäre von hier aus eine Verbindung zu der mittleren „Rhythmik“ in der Theorie von Aristoxenus herzustellen? Und schließlich, ist die Unterscheidung von *metrum* und *rhythmus* bei Audax bzw. Beda in diesem Zusammenhang anzuführen? Auch da wird ja festgestellt, daß in rhythmischer Lyrik die Rationalität fehle, und daß ein Rhythmus (in Bedas Sinne) nur im Erklingen der Melodie erfaßt werden könne.

Eine inhaltlich sinnvolle Antwort kann offenbar nicht gegeben werden, hingewiesen werden muß aber auf diese Fragen. Und so bleibt nur die Vermutung, daß die sinnvolle Formulierung von Aristoxenus, sozusagen ein grundlegendes Axiom, daß die Zeit sich nicht selbst mißt, sondern hierfür der rhythmisierbaren *materiae* bedürftig ist — es ist bedauerlich, daß so große Scholastikforscher wie M. Haas solche Zusammenhänge alle nicht kennen oder nicht verstehen, sonst könnte hier leicht auf Aristotelische Parallelen und ihre mittelalterliche Rezeption verwiesen werden (was auch gar nicht schwierig sein dürfte, selbst wenn eben einer der Bedeutenden des Faches davon keine Ahnung hat). Hier ist es aber wichtiger, festzustellen, daß der Anonymus eine Formulierung von Aristoxenus aufnimmt, nur in einen völlig anderen Zusammenhang stellt, nämlich den des Gegensatzes von rhythmischer und wie auch immer zu verstehen, unrhythmischer „Rhythmik“. Zu erklären, wie eine solche Kontamination zustande gekommen sein könnte, wäre sicher des Schweißes der Würdigen wert.

Daß hier einiger Schweiß gefordert wäre (wenn sein Vergießen denn überhaupt zu einem Ergebnis führen kann — und sich lohnen würde), ergibt sich daraus, daß Aristoxenus solche „unrhythmischen“ Rhythmen entweder unter den *ἄλογοι* klassifiziert hätte, wo die Dauern

betrachtete, in sich rätselhafte zweite Definition, aufweisen, belegt die mangelnde inhaltliche Einsicht beider Autoren in das, was sie kompilieren. So unterhaltsam die Ausführungen bei Aristides Quintilianus über Melodie ohne Rhythmus auch sein mögen: An der betreffenden Stelle haben *πλοκή μέλους* oder *φθόγγοι* nichts zu suchen, denn die Spezifizierung auf die Musik kann erst nach der Erörterung der vom Rhythmus generell betroffenen *αἰσθητήρια* erfolgen, denn erst nach Aufstellung der drei betroffenen *sensus* kann logischerweise die Aufstellung der, natürlich wieder drei, von Rhythmik nun spezifisch in der Musik betroffenen Faktoren, *κίνησις σώματος, μελωδία, λέξις*, ed. W.-I., S. 31, 21, folgen: Erst dann kann ausschließlich über den musikalischen Rhythmus gesprochen werden⁶⁵ — wer einmal die Darlegungen von Aristoxenus oder auch von Ptolemaeus und Euklid gelesen hat, weiß, daß die Antike zu klarer Disposition wissenschaftlicher Fragen und des wissenschaftli-

von Arsis bzw. Thesis kein gemeinsames (kleinstes) Maß haben (wie der *alogische Chorius*), *Elementa rhythmica* II, 292, wo kein gemeinsames Maß zwischen Arsis und Thesis besteht, ib., 296: ... *φανερὸν δὲ διὰ τῶν εἰρημένων, ὅτι ἡ μέση ληφθεῖσα τῶν ἄρσεων οὐκ ἔσται σύμμετρος τῇ βάσει: οὐδὲν γὰρ αὐτῶν μέτρον ἐστὶ κοινὸν ἔνρυθμον.*, oder als *ἄρρυθμον*, so wie in der Melik das *ἐχμελες*, also melische Tonfolgen, die nicht im *σύστημα τέλειον* auftreten.

Nur, für diese Oppositionen ist nicht die Frage des „Sich-Nichtmessens“ der Zeit relevant, vor allem kann sich, soweit kann man die Rhythmustheorie von Aristoxenus wohl rekonstruieren, ein *Sich-Messenkönnen* der Zeit plötzlich in arrhythmischer oder „asymmetrischer“ Rhythmik ergeben, das läßt die Ebene des Axioms nicht zu.

Von Interesse ist in der Formulierung des Anonymus auch, daß in der, vielleicht, parallelen Formulierung von Aristides die *ratio* ebenfalls auftritt, als *διάνοια*, allerdings nicht als *λόγος*: Musik ist etwas, das den Verstand betrifft. Beim Hören von Musik kann der Verstand in die Irre geführt werden. Dies geschieht bei gleichförmiger Folge von Tönen, gemeint ist wohl irgendeine Folge (zeitlich) gleichlanger Töne — Aristides stellt allerdings keine Verbindung etwa zum Pyrrhichius her, hier wird man also auf das Fehlen von Arsis und Thesis schließen können, sonst wäre die Aussage falsch — allerdings besteht immer das Problem, daß kompilierende Autoren nicht notwendig „vollständig“ denken können müssen.

Auch wenn hier also erhebliche Probleme bestehen, die vielleicht doch einer, wirklichen, Erklärung näher geführt werden können, ist vielleicht noch eine weitere Verbindung herzustellen: Offensichtlich erfüllt der Choral genau die Bedingungen einer *ῶδὴ κεχυμένη* — gibt es also doch auch antike Wurzeln choralischer Melodik bzw. Rhythmik, die sogar theoretisch registriert waren?

⁶⁵Auch Barker, *Greek Musical Writings II*, S. 434, geht auf diese Unordnung nicht ein.

chen Stoffs natürlich fähig war: Solche lapsus sind also nicht etwa natürlich. Damit wird aber auch klar, daß die Qualifikation *sensibilis*, die nur in der Version der — bei ihm ersten — Rhythmusdefinition bei Martianus Capella auftritt, notwendiger Bestandteil ist, daß also die Definition bei Aristides hier defektiv sein muß.

Zum anderen aber wird auch erkennbar, daß die an den Einschub der zweiten, mit *rursus* eingeführten Definition bei Martianus, 968, direkt anschließende Erwähnung von *rhythmos et rhythmizomenon ... quippe rhythmizomenon materia est numerorum, numerus autem velut quidam artifex aut species modulationis apponitur. ...* — eine Aristoxenus jedenfalls nicht widersprechende Formulierung —, notwendig hier zu erwähnen ist: Die Spezifizierung der drei betroffenen *sensus* ist ja das *rhythmizomenon*, die *materia*. Das Fehlen gerade dieser Unterscheidung zwischen *numerus* und seinem potentiellen Objekt, seiner *materia* bei Aristides Quintilianus weist also ebenfalls auf eine defektive Vorlage für dessen Text hin, wenn auch die Version bei Martian nicht notwendig sozusagen ganz original sein muß. Die Spezifizierung von drei *sensus*, die dann das *ῥυθμιζόμενον* „schaffen“, ist notwendig auf diese Differenzierung zwischen *numerus* und seiner — potentiellen — *materia* zu beziehen: Hier also scheint der Text von Martianus Capella die gegenüber dem Text von Aristides Quintilianus vollständige Fassung zu überliefern — ein weiteres Argument dafür, daß Martianus den Text von Aristides Quintilianus nicht direkt als z. B. Übersetzungsvorlage benutzt haben kann.

Während also die Erwähnung des ersten Paares von *πάθη* des Rhythmus, *ἄρσις καὶ θέσις*, in der allgemeinen Systematik sein könnte — s. aber unten zu Martianus, 969, wo dieses Paar ausdrücklich nur auf die *modulatio*, das Element des *auditus* bezogen ist —, weil alle betroffenen *sensus* als rhythmische Erscheinungen davon bestimmt sein dürften, ist die angefügte Erwähnung von *ψόφος καὶ ἡρεμία* wie gezeigt systemwidrig. Wenn nun die Version von Martianus Capella *arsis et thesis* erst viel später und in anderem Kontext anführt, kann geschlossen werden, daß überhaupt die Hinzufügung von zwei Paaren von *πάθη* Ergebnis einer nur partiell brauchbaren sekundären kompilatorischen Zusammenstellung bei Aristides Quintilianus ist: Der Text bei Martian erweist sich damit als Quelle für eine der ursprünglichen Versionen nähere Fassung, die auch durch Aristides Quintilianus kompilatorisch verändert worden sein muß.

Der Hinweis, den der Text von Martianus Capella gibt, wenn er, wie gesagt,

arsis et thesis nur auf *modulatio* beschränkt, gibt die Prüfung auf, ob das Paar in anderen Belegen so allgemeine Bedeutung hat, daß es Teil einer entsprechend allgemeinen Rhythmusdefinition sein kann, wie sie die — bei Martianus erste — Definition darstellt. Zunächst kann festgestellt werden, daß die Beschränkung auf die *modulatio* bei Martianus Capella, 969, nicht der Tradition entspricht: Natürlich gilt diese Opposition auch für die Metrik, also für die *oratio*; hier läßt Martianus wieder eine spezielle, wohl formale Systematik erkennen, wenn er in diesem Zusammenhang der *oratio* die Messung bzw. *Einteilung* des *numerus per syllabas*, der *modulatio* aber die *per arsin et thesin* jeweils als ausschließendes Merkmal zuordnet. Dies ist ersichtlich Unsinn, der sich allerdings auch in der entsprechenden Spezifizierung der musikalischen Rhythmik bei Aristides Quintilianus, ed. W.-I., S. 32, 4 wörtlich wiederfindet:

διαίρεται δὲ ὁ ῥυθμὸς ἐν λέξει ταῖς συλλαβαῖς, ἐν δὲ μέλει τοῖς λόγοις τῶν ἄρσεων πρὸς τὰς θέσεις, ἐν δὲ κινήσει τοῖς τε σχήμασι καὶ τοῖς τούτων πέρασιν, ἃ δὴ καὶ σημεῖα καλεῖται.

Der Rhythmus wird in der Sprache durch Silben eingeteilt, in der Melik durch die Relationen von Arsen zu Thesen, in den Bewegungen durch die Muster, σχήματα, und deren Grenzen, die man auch Zeichen, σημεῖα nennt.

Natürlich ist auch hier diese Differenzierung Unsinn⁶⁶, sie zeigt aber die Existenz sol-

⁶⁶Nach Aristoxenus ist allein Arsis und Thesis, bzw. der von ihr gemessene Versfuß fähig, den Rhythmus der Wahrnehmung überhaupt kenntlich zu machen, *γνώριμον ποιεῖν*, *Elementa rhythmica*, II, 288, ed. Pearson, S. 10, 21. Insofern ist eine Parallelisierung von Arsis und Thesis mit der Silbe formalistisch geprägt falsch: Die Silbe ist das Element der rhythmischen (Augustinisch verstanden) Gestalt, genau das gilt auch für das *σχῆμα* — Arsis und Thesis sind dagegen die übergeordneten rhythmischen Ordnungsfaktoren, die Silben und Schemata — in der Musik die *soni* — erst in sinnvolle, proportional meßbare Folgen ordnen. Der Autor dieses Unsinn hat also die Elementdefinitionen mit dem elementaren Ordnungsfaktor, dem Paar *ἄρσις τε καὶ θέσις* unzulässig vermengt, nur um den drei Objekten irgendwie ganz eigene elementare Repräsentanten zuordnen zu können. Inhaltliches Verständnis kann einen derartigen Fehler nicht tolerieren; ein weiterer Beweis für entsprechende Unfähigkeit auch von Aristides Quintilianus; ein typisches Zeichen eines Bildungsverfalls, dem auch heute nicht wenige Fachbeiträge parallel erscheinen, weil auch sie nicht inhaltlich, sondern in Einzelwörtern nur formalistisch „denken“ können, ein Beispiel dafür ist etwa die Vorstellung, daß Musik als *processus* verstanden würde, daraus eine ganz, ganz neue, revolutionäre

cher formalistisch vereinfachenden Systematiken — und die ersichtliche Diskrepanz der Wortverwendungen und Zusammenstellungen auch bei Aristides Quintilianus! Aristides ist kein echter Musiktheoretiker mehr — so dankbar man sein muß, daß er in seinem Werk so viel erhalten und überliefert hat!

Damit ist klar, daß die verschiedenen Anwendungen des Paares *arsis et thesis* in sehr engem Zusammenhang auch bei Aristides nicht einheitlich sind — man kann auch seine Ausführungen nicht als konzise Systematik bewerten: Denkbar, ja wahrscheinlich ist allerdings, daß Aristides und mit ihm als Kompilator von gleicher oder noch geringerer musiktheoretischen „Denkfähigkeit“ auch Martian ganz naiv *arsis et thesis* auch als melische Ausdrücke „versteht“. Das fällt bei Aristides Quintilianus als Griechen allerdings auf; sollte er hier eine auf die Spezifik der Pänultimaregel bezogene lateinische Quelle verwendet haben? Wieder findet man bei Barker, *Greek Musical Writings* II, S. 435, Anm. 163, die notwendigen Hinweise: Barker übersetzt mit *ratios of arses to theses*, was eben zu dem bemerkten Widersinn führt, daß diese Kategorie natürlich auch die Poetik und den Tanz betrifft, also nicht mit der *syllaba* oder *schema* verglichen werden kann.

Barker denkt allerdings auch (und kann eigentlich vom Text her gesehen auch gar nicht anders denken) an die — von der originalen Theorie her von vornherein absurde — Möglichkeit der rein melischen Verwendung von Arsis und Thesis, die nun wieder auf eine lateinische, weniger wissenschaftlich bestimmte Vorlage verweisen kann. Ein zum Unsinn führender Gegensatz zu Aristoxenus ist eindeutig zu konstatieren. Die „lateinische“ Deutung der Stelle wird gestützt durch die fast gleichlautende Wiederholung, die allerdings mit der Verwendung der Wörter *sonus aut spatium* bei Martian, bei der Bestimmung der *ersten Zeit* eindeutig — nicht weniger absonderlich — Elemente der Melik meint⁶⁷, worauf Cristante, l. c., S. 343, zu 971, hinweist. Darauf ist noch einzugehen.

Erscheinungsweise von Musik gefolgert wird, obwohl das Wort nur den Herstellungsprozeß aufrufen soll, so Komisches gibt es wirklich (vgl. Verf., *Zum Bezeichneten der Neumen*, S. 271 ff.) — und nicht selten, auch in Altphilologie.

⁶⁷Es kann nicht *spatium aut sonus* Element des Rhythmus sein, weder Pythagoräisch, noch Aristoxenisch sind Intervalle zeitlich meßbare melische Ereignisse, dauern kann nur ein Ton, jedenfalls in der Musik, in der Sprache hat der Vokal bzw. die Silbe Dauer, wie das auf die Kategorie der *κίνησις φωνῆς συνεχῆς* zu beziehen ist, ob sich Aristoxenus auch darüber konkretere Gedanken gemacht hat, ist nicht belegt, vielleicht aber ansatzweise zu rekonstruieren:

Damit ist natürlich nicht gesagt, daß *arsis et thesis* — bei anderen, die Theorie von Aristoxenus verstehenden Autoren — nicht auch Teil einer ganz allgemeinen Theorie des Rhythmus sind, der sämtliche des Rhythmus fähige *αἰσθητήρια* einschließt

Was hier rudimentär überlebt, ist die Formulierung von Aristoxenus, *Elem. rhythm.* II, 278, wo es ihm darum geht, zu zeigen, daß nicht die Zeit sich selbst mißt (s. o. Anm. 64 auf Seite 1459), sondern die betreffenden *ῥυθμιζόμενα*:

Διαιρεῖται δὲ ὁ χρόνος ὑπὸ τῶν ῥυθμιζομένων τοῖς ἐκάστου αὐτῶν μέρεσιν. ἔστι δὲ τὰ ῥυθμιζόμενα τρία: λέξεις, μέλος, κίνησις σωματική. ὥστε διαιρήσει τὸν χρόνον ἢ μὲν λέξεις τοῖς αὐτῆς μέρεσιν, ὅσον γράμμασι καὶ συλλαβαῖς καὶ ῥήμασι καὶ πᾶσι τοῖς τοιούτοις: τὸ δὲ μέλος τοῖς ἑαυτοῦ φθόγγοις τε καὶ διαστήμασι καὶ συστήμασιν: ἢ δὲ κίνησις σημείοις τε καὶ σχήμασι καὶ εἴ τι τοιοῦτόν ἐστι κινήσεως μέρος.

Die Zeit wird von den Rhythmizomena (die Erscheinungen, die rhythmisch geordnet sein können, das Material der Rhythmik) durch ihre jeweiligen Teile gemessen; das Rhythmizomenon ist dreifach: Sprache, Melos und körperliche Bewegung; in der Sprache sind das also die Buchstaben, Silben, Wörter und alle diese Dingen, in der Melik Töne, Intervalle und Systeme; in der körperlichen Bewegung aber die Zeichen, Schemata und dergleichen.

Diese Kataloge haben im Gesamtkontext ihren Sinn, wenn auch, an dieser Stelle, eine klare jeweilige Beziehung nicht aufgestellt wird. Als Teile der jeweiligen Rhythmizomena allerdings sind natürlich Buchstabe, Silbe und Wort Gliederungsfaktoren, die metrisch ihren Sinn haben (Buchstaben sind z. B. verantwortlich für Position und Silbenlänge). In der Melik fällt eine entsprechende Konkretisierung weniger leicht, Tondauern werden auch durch Tonhöhenwechsel, also Intervalle bestimmt, die Systeme in einen solchen Zusammenhang einzuordnen fällt allerdings schwer, denn es handelt sich um abstrakte Ordnungsstrukturen der Skala, es sei denn, daß Aristoxenus hier noch einen Bezug zu den alten *ἁρμονίαι* einbezieht, dann könnte man mit einiger Mühe, wie bei den Intervallen einen Bezug zu Tondauern herstellen. Offensichtlich ist hier die Katalogfigur dominant geworden, also der Stil über die klare inhaltliche Definition gewachsen.

In Kontrast allerdings zur rudimentären Fassung von/bei Martian werden die Kataloge aus dem Zusammenhang verständlich: Es geht um die Darlegung, daß die Zeit im Rhythmus sich nicht selbst messen kann, sondern durch die Teile der jeweiligen Rhythmizomena, der Erscheinungen, die Rhythmus als Form in einem jeweiligen Material aufnehmen können, gemessen wird; Messende Faktoren sind also die Elemente und Teile der jeweiligen Rhythmizomena, insofern ist die jeweilige Anführung eines Katalogs nicht sinnwidrig, wenn auch im Einzelnen nicht rationalisierbar.

(so eben Aristoxenus) — und damit, daß die Hinzufügung von zwei Paaren von *πάθη* im Text von Aristides Quintilianus zur allgemeinen Rhythmusdefinition wenigstens sozusagen zur ersten Hälfte als ursprünglich angesehen werden könnte: Wie allgemein ist die „Gültigkeit“ des Paares *ἄρσις τε καὶ θέσις*; trifft sie auch für den Rhythmus im *sensus* des *tactus* zu, wäre also zu fragen (wenn man die triviale Antwort von Aristoxenus nicht kennen sollte).

Daß das Paar *ἡρεμία τε καὶ ψόφος* nicht dem Anspruch auf Allgemeinheit, die der Definition eignet, entspricht, wurde bereits angesprochen. In der Galenschen Schrift über den Puls⁶⁸ wird das Oppositionspaar *ἄρσις τε καὶ θέσις* erwartungsgemäß klar auch auf den Puls, also den „Träger“ des Rhythmus im *sensus* des *tactus* formuliert (die Kenntnis der Rhythmuslehre von Aristoxenus darf vorausgesetzt werden). Damit gibt es keinen inhaltlichen Grund für die Annahme, daß der im Text von Martianus Capella nicht übernommene Passus über die *πάθη* des Rhythmus — wenigstens, was *arsis thesisque* anbelangt — nicht ursprünglich zur allgemeinen Definition gehört haben könnte, wohl aber formale Gründe: Einmal der Umstand, daß Martianus Capella diese Ausführungen eindeutig nicht übernimmt, zum anderen aber, daß die Koppelung von zwei Paaren von jeweils oppositionellen *πάθη* des Rhythmus trotz inhaltlichen Unsinn nicht notwendig eine freie Ergänzung von Aristides Quintilianus gewesen sein muß; er kann eine solche Koppelung auch vorgefunden haben. Aus diesen Gründen erscheint die Folgerung einer ursprünglichen Verbindung der bei Martianus Capella ja allein — als erste — auftretenden Definition mit den von Aristides Quintilianus genannten *πάθη* nicht falsch zu sein, also die Interpretation, daß Martian hier eine „ursprünglichere“ Fassung wiedergeben könnte, nicht aber etwa selbständig Aristides' Text verbessert.

Auf die Unfähigkeit einer inhaltlich adäquaten Kompilation bei Aristides Quintilianus weist zusätzlich auch noch die anschließende „Erklärung“ von *ἄρσις τε καὶ θέσις* hin, ed. W.-I., S. 31, 15:

ἄρσις μὲν οὖν ἐστὶ φορὰ μέρους σώματος ἐπὶ τὸ ἄνω, θέσις δὲ ἐπὶ τὸ κάτω ταύτοῦ μέρους. ῥυθμικὴ δὲ ἐστὶν ἐπιστήμη τῆς τῶν προειρημένων χρήσεως. Arsis ist nun eine Bewegung eines Teils des Körpers nach oben, Thesis aber die Bewegung desselben Körperteils nach unten. Die rhythmische

⁶⁸Vgl. R. Wagner, *Der Berliner Notenpayrus*, *Philologus* 77, NF 31, 1921, S. 256 ff., S. 310.

Wissenschaft ist die des Gebrauchs der vorgenannten Dinge.

Als Erklärung des notwendig abstrakt gemeinten Prinzips bzw. *πάθος* des Rhythmus ist eine derart konkrete Bestimmung der Bedeutung inadäquat, andererseits wird aber klar, daß natürlich auch für die elementar durch *σχήματα* repräsentierte Bewegung des Körpers Arsis und Thesis bestimmend sind, ganz Aristoxenisch formuliert. Es wäre auch naiv, vorauszusetzen, daß die Relation und Verwirklichung von Arsis und Thesis im gesungenen oder deklamierten Versmaß in jedem Versfuß — also im Hexamter sechsmal! — konkret eine solche Körperbewegung bedeutet haben müsse; die Verrenkungen, die solche Definition beim Vortrag Pindarscher Oden oder der Chorlieder der klassischen Tragödie hervorgerufen haben müßte, kann höchstens die mystische Vorstellung für sinnvoll halten, daß nämlich für „den“ alten Griechen Musik und Tanz untrennbar miteinander verbunden gewesen wären, obwohl die definitorische Differenzierung schon durch die Bezeichnungen klargestellt ist. Auch hier liegt offensichtlich eine formale, das Wesen der Sache durch eine konkrete Möglichkeit definierende Formulierung vor.

Denn daß Aristoxenus, der eine offensichtlich ältere Bezeichnung verwendet, *τὸ κάτω καὶ τὸ ἄνω*, dabei an konkrete Körperbewegungen dächte, wenn er den Sachverhalt des metrischen Zeitmessens definiert, ist schon deshalb ausgeschlossen, weil er ja die drei Arten des *ῥυθμιζόμενον* eindeutig trennt. Was diese Natur metrischer Zeitmessung ist, formuliert Aristoxenus u. a., daß der *Fuß* das ist, was erst eine solche Messung konstituieren kann, eine einzelne Zeit kann dies trivialerweise nicht — übrigens wird man die Verwendung des Wortes *ποῦς/pes* bei der Analyse Horatianischer Metren auch nicht in der Hinsicht qualifizieren wollen, daß beim Hören oder Lesen der gesamten metrischen Dichtung Hörer, Leser oder Deklamator sich Zuckungen oder sonstiger Bewegungen seiner Füße nicht enthalten könne (das mag beim *Tanzmariechen* schon anders gewesen sein, das jedoch hat keine Metren gelesen — was soll denn das wieder, ach, nichts weiter als eine Evozierung der Bildungserfahrung, es gibt nämlich noch weitere Zeugnisse solcher Tanzwut).

Aristoxenus schreibt dazu:

ὧ δὲ σημαίνόμεθα τὸν ῥυθμὸν καὶ γνῶριμον ποιῶμεν τῇ αἰσθήσει, ποῦς ἐστὶν εἷς ἢ πλείους ἐνός. Τῶν δὲ ποδῶν οἱ μὲν ἐκ δύο χρόνων σύγκεινται τοῦ τε ἄνω καὶ τοῦ κάτω, οἱ δὲ ἐκ τριῶν, δύο μὲν τῶν ἄνω, ἐνός δὲ τοῦ κάτω, ἢ ἐξ ἐνός μὲν τοῦ ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω, ...

Es ist der Fuß (oder mehrere Füße) das, womit man den Rhythmus kennzeichnet und für die Wahrnehmung kenntlich macht. So gibt es Füße, die aus zwei Zeiten bestehen, eine Zeit des Auf und eine Zeit des Ab, dann gibt es dreizeitige Füße, zwei des Auf, eine Zeit des Ab, oder vice versa.

Daß man zum Zählen von Metren mit dem Fuß wippen kann (nicht immer ganz angenehm für „Nebenmenschen“), mit einer Bewegung des *doctus pollex* — eine Wendung, die wohl nicht bedeutet, daß Horaz einzelne Körperglieder für fähig gehalten hätte *doctus* zu sein, man wird sich hier eher an P. G. Woodehouse erinnern, wenn er formuliert, daß B. Wooster etwas *with an astonished eye* zu sehen sich gezwungen sieht — oder auch mit einem Stock oder was auch immer man dazu verwenden kann, adäquat die Versfüße abzuzählen, ist einsichtig. Daß das die Grundlage überhaupt der Existenz von Arsis und Thesis bzw. von Versfüßen gewesen sein müsse, sagt jedenfalls Augustin an keiner Stelle; er setzt also voraus, wie andere Metriker auch, daß man den Rhythmus aus dem Vortrag hören kann, dem *discipulus*, der das Urteil des *sensus* nebst anschließendem „In-Gang-Setzen“ der *ratio* repräsentiert, wird nicht etwa durch Winke mit Zaunspfahl oder Fuß das betreffende Versmaß deutlich gemacht. Man darf also die Formulierung von Aristides Quintilianus nicht nur als im Zusammenhang in ihrer Vereinzelnung unpassend, sondern auch als wie oben gesagt, hinsichtlich der geistigen Existenz von Arsis und Thesis inadäquate Formulierung ansehen müssen.

Augustin erklärt, Aristoxenus nicht gänzlich unverwandt, den *plausus* in direktem Zusammenhang mit der Frage, wie denn der *sensus* überhaupt — ohne Uhr — den Zeitverlauf wahrnehmen kann, so, *De musica* I, 13, 27:

Quid, si quispiam numerose plaudat, ita ut unus sonitus simplum, alter duplum temporis teneat, quos iambos pedes vocant, eosque continuet atque contextat; alius⁶⁹ autem ad eundem sonum saltet, secundum ea scl. tempora movens membra? nonne aut etiam dicas ipsum modulum temporum, i. e. quod simplum ad duplum spatia in motibus alternent, sive

⁶⁹Ganz entgegen der altertumswissenschaftlich (wie auch mediävistisch) von ihm selbst so kompetent gehaltenen Vorstellung des Musikethnologen Chr. Kaden ist hier der Auftritt eines Tänzers ganz fakultativ, der einen Rhythmus Vortragende ist nicht notwendig selbst tanzend, vgl. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 909 ff. Das ist die Vorstellungswelt eines geisteswissenschaftlichen Topologen — Fachvertreter, die uralte Topoi immer wieder breittreten.

in illo plausu auditur, sive in illa saltatione quae cernitur; aut saltem delecteris numerositate quam sentias, tametsi non possis numeros ejus dimensionis edicere? ...

Es geht hier nicht darum, die weiterführenden Probleme, die sich Augustin stellt, zu erörtern, hier geht es allein darum, daraufhinzuweisen, daß die Definition des „Taktes“, also von Arsis und Thesis oder *plausus* nicht auf Körperbewegungen angewiesen ist, wohl aber, davon klar unterschieden, damit begleitet werden kann, bzw. daß Arsis und Thesis sich in Tanzbewegungen sinnlich manifestieren können: Arsis und Thesis hört man, sie müssen nicht durch Körperbewegungen sichtbar gemacht werden. Die zitierte Definition von Aristides entspricht damit nicht der Rationalität des Begriffs.

Daß es hier hinsichtlich des Abstraktionsgrades also besser passendere Definitionen gibt, läßt sich somit aus der die Rhythmik und Metrik betreffenden Literatur leicht ablesen. Natürlich ist eine solche Definition, wie sie Aristides gibt, nicht an sich falsch, ihr Zusammenhang mit der Abstraktheit der einleitenden Definition macht sie jedoch unbrauchbar, sie wird zum Zeugen inhaltlich unpassender Kompilation. Aristides kompiliert hier also aus nicht zusammenpassenden Texten. Daß er *ἡρεμία* und *ψόφος* nicht näher erklärt, also die formale Symmetrie vermissen läßt, könnte ebenfalls daraufhin weisen, daß er hier letztlich nur sozusagen lexikalisch auffindbare Erklärungen zusammensetzt — und sozusagen dem Leser überläßt, dann doch noch einen Sinn zu finden; nur wird man selbst diese „Lösung“ der Fehler auch nicht voraussetzen können, weil den parataktisch kompilierenden spätantiken Autoren nicht auffällt, daß ihre Texte inhaltlich erhebliche Probleme schaffen⁷⁰.

Eine Entscheidung über die mögliche „Urform“ der bei Martianus Capella ja vereinzelt, d. h. ohne weitere Zusätze solcher Art wie bei Aristides, auftretende — erste — Rhythmusdefinition muß also nach der Konsistenz der anschließenden Erklärungen

⁷⁰Auch der Schlußsatz dieses ja einleitenden Abschnitts, *die rhythmische Kunst ist der Gebrauch des Vorgesagten*, weist nun nicht gerade auf konsistenten Gedankengang — und daß es in der antiken Rhythmik auch logisch klare Gedankengänge geben kann, beweisen allein schon die wenigen Fragmente von Aristoxenus: Sollten etwa die Körperbewegungen nach oben oder unten Objekte der rhythmischen Kunst sein: Vor solchen Behauptungen sind doch die erst im folgenden Abschnitt behandelte Unterscheidung der jeweiligen „Sinnesobjekte“ der Rhythmik und deren spezifische Faktoren zu erklären! Auch hier kann nicht von dispositionsmäßig sinnvoll durchdachter Kompilation gesprochen werden.

gen mit dieser Definition und den dieser angefügten Aufstellung von zwei Paaren von $\pi\acute{\alpha}\theta\eta$ fragen. Die betreffende Stelle, ed. Winnigton-Ingram, S. 31, 10 – 14, die bereits oben zitiert wurde, s. Anm. 64 auf Seite 1458, anlässlich der merkwürdigen Stelle über „unrhythmische“ Melodien beim Anonymus Bellermann, befaßt sich wie gesagt mit der Bedeutung des Rhythmus an sich gegenüber der Melik an sich. Die beiden Größen stehen sich in der Theorie gleichberechtigt gegenüber, obwohl natürlich eine „zeitlose“ Konkretisierung von Melik unmöglich ist — dies aber wird von der Einteilung nicht beachtet⁷¹, weshalb Aristides an anderer Stelle ja auch davon sprechen kann, daß der Rhythmus gegenüber der Melodie männlich sei, wodurch beide Erscheinungen als theoretisch gleichwertig selbständige Größen formuliert sind, ed. W.-I., S. 40, 20, vgl. auch die Hinweise von C. v. Jan in seiner Ausgabe griechischer Texte zur Musik, S. 110 f. (zu Ps.Aristoteles, *Problemata*, XIX, 49, und Barker, *Greek Musical Writings II*, S. 434, Anm. 156).

Die grundlegende Trennung von Rhythmus und Melos für die antike Musiktheorie braucht nicht nachgewiesen zu werden, sie liegt jeder Quelle antiker Musiktheorie zugrunde und ist maßgeblich dafür, daß sich die westliche Musikgeschichte weitgehend, und in ihrer Zeit als wirkliche Kunst, wesentlich bzw. grundsätzlich als Komposition in diesen beiden Faktoren, also sozusagen als „reine“ Struktur oder Gestalt geäußert hat, wogegen Klangfaktoren wie Klangfarbe u. ä. bedeutungslos waren bzw. nur als Zusatzmerkmale oder ästhetische Zusatzerlebnisse hinzutraten: Wesentlich ist die Form „aus“ Rhythmus und Melos.

Auch hier zeigt sich das Erbe einer philosophisch initiierten Musiktheorie, die Musik zum auch geistigen Ausdruck werden ließ, nämlich als kompositorische Gestaltung der beiden, als solche auch beim Hören abstrahierbaren, musikalischer Gestalt- oder Musterbildung fähigen Faktoren musikalischer Form als auch abstrakt planbarer Strukturen. Musik ist Gestalt, basierend auf den beiden allen zur Gestalt- oder Musterbildung fähigen Faktoren klanglicher Eindrücke, Melos und Rhythmus,

⁷¹Natürlich gibt es die Erkenntnis, daß Rhythmus auch sozusagen an sich, d. h. ohne Melik auftreten kann, wie man in den anschließenden Einteilungen erfahren kann; diese konkreten Fragen sind für die Systematik der Einteilung von Musik in Melik und Rhythmik jedoch irrelevant. Man sollte nicht übersehen, daß der Aufbau des Systems von Philosophen wie Aristoxenus und Mathematikern wie Euklid geleistet wurde — bzw. den entsprechenden Vorgängern.

was einer Abstraktionsleistung des musikalischen Hörens entspricht⁷².

Darauf ist deshalb zu verweisen, weil die hier zu betrachtende Hinzufügung zur Definition auch nach ihrer Verbindung zu eben dieser vorangehenden Definition befragt werden muß; Aristides schreibt nach der Erwähnung der *πάθη*, ed. W.-I., S. 31, 10, hier in einer etwas anderen Übersetzung:

Insgesamt nämlich wird das Gewebe der Melik durch die Gleichartigkeit der Bewegung unklar wie auch der Geist dadurch verwirrt wird. Die Teile des Rhythmus machen die Kraft der Melodie klar, Teil für Teil, indem sie den Geist geordnet bewegen.

Barker, ib., bezieht nun *μέρη ῥυθμοῦ*, die *Teile des Rhythmus* auf die vorangehenden *πάθη* und stellt damit eine direkte inhaltliche Verbindung her, die diesen Zusatz als Teil eines inhaltlich sinnvollen einheitlichen Komplexes erscheinen lassen müssen: Allerdings gelingt dies auch nur unter Verwendung einer abstrakten Bedeutung von *arsis et thesis*, d. h. nicht so unpassend konkret als Bewegung von Teilen des Körpers definiert. Den Unterschied von Ton und Pause scheint auch Barker nicht heranziehen zu wollen. Der Gegensatz von Melik und Rhythmik erscheint danach nicht absolut, sondern graduell: Nur eine Musik ohne Takt ist für den Geist unklar etc.; genau eine solche nur graduelle Differenzierung, die ja irgendwie unrhythmische Musik konkret benennt, paßt aber nicht in eine theoretische Darlegung, die zu Anfang erst einmal eine Definition von Rhythmus an sich geben muß.

Was an dieser Deutung auffällt, ist die einfache „Ersetzung“ von *πάθη* durch *μέρη*, die — auch in Hinblick darauf, daß Aristides selbst natürlich anschließend, also erst nach dieser angeblich zusammenfassenden Bemerkung, die theoretisch eigentlichen *Teile der Rhythmik* anführt, ed. W.-I., S. 32, 8. Liest man dagegen die soeben zitierte Stelle im Sinne der theoretisch grundsätzlichen Unterscheidung von Rhythmus und Melik, läßt also die konkret gesehen natürlich absurde Vorstellung einer „zeitlosen“ Melik zu — in Übereinstimmung mit der Theorie —, so erscheint die

⁷²Unterhaltsamerweise hat Kant diese Abstraktionsleistung nicht (mehr) verstanden, sonst hätte er sich zumindest die Frage stellen müssen, warum Musik notierbar ist, bzw. was an Musik denn eigentlich schriftlich symbolisierbar ist, die Gestalt nämlich, vielleicht hätte er sich dann die peinliche Lächerlichkeit ersparen können, seine Unmusikalität durch den albernsten Bezug auf Verdauungsvorgänge so glänzend nachzuweisen, daß höchstens Musikwissenschaftler den Versuch unternehmen können, irgendwie durch „Kantisieren“ ihrem zu kleinen Fach etwas Übergeordnetes, Wichtiges zuzuschreiben.

Deutung von Barker eher von modernem Denken der Bedeutung des Taktes her bestimmt (und das zweite Paar der $\pi\acute{\alpha}\theta\eta$ läßt Barker ganz unbeachtet). Liest man den Text also in dieser angedeuteten Weise, so wird er zu einer abstrakten, generellen Aussage zum Rhythmus, der ist es, der für bestimmte Rationalität sorgt (wie das männliche Prinzip an der oben angesprochenen Stelle). Auch in dieser Interpretation ist die Stelle voll kompatibel mit der antiken Theorie, vielleicht noch mehr als die von Barker.

Damit aber — und dies interessiert hier eigentlich — kann die Stelle sehr wohl als ein kompilatorischer Zusatz von Aristides Quintilian gewertet werden, als ein ebensowenig wie die Lehre von den $\pi\acute{\alpha}\theta\eta$ zur einleitenden Definition passender Zusatz, der auf Grund seiner erkennbaren Allgemeinheit von Aristides hier eingefügt wurde. Die Erwähnung von $\mu\acute{\epsilon}\rho\eta$, statt der eigentlich zu erwartenden $\pi\acute{\alpha}\theta\eta$, ist damit als Hinweis auf gesonderte Herkünfte anzusehen. Denkbar wäre sogar, daß Aristides die oben angesprochene Qualifikation, *ex sensibilibus collata temporibus*, Martians (aus gemeinsamer Vorlage) bewußt ausgelassen hat, weil er ja erst im folgenden Abschnitt ausdrücklich die $\alpha\iota\sigma\theta\eta\tau\acute{\eta}\rho\iota\alpha$ in Bezug auf Rhythmus eingeht.

Damit ist aber weiterhin anzunehmen, daß — bis auf den Einschub der zweiten Definition, die nichts mit den $\pi\acute{\alpha}\theta\eta$ von Aristides zu tun haben kann, weil sonst die Erwähnung von *arsis et thesis* unerklärlich wäre — Martians Text die ursprüngliche Fassung wiedergibt: Abstrakte Definition, Hinweis auf den Unterschied von *rhythmos et rhythmizomenon*, und dann Erörterung der einzelnen *sensibilia* der Rhythmik. Nur so ergibt sich ein Kontext zur — bei Martianus ersten — Rhythmusdefinition, der der logischen Klarheit der Systematik von Aristoxenus entspricht. Die Zusätze, einschließlich des Verweises auf die $\pi\acute{\alpha}\theta\eta$ erscheinen als solche, als Versuche einer Erweiterung einer offensichtlich als zu knapp erscheinenden Definition. Diese Erweiterungen erscheinen in der angedeuteten Interpretation also weniger als inhaltliche, und vor allem von den Kompilatoren inhaltlich verstandene adäquate Ergänzungen, sondern als stilistisch „geforderte“ Erweiterungen aus vorliegenden Sammlungen oder anderen Vorlagen.

Zur Argumentation hinzuzunehmen ist der bereits beachtete Umstand, daß Aristides *arsis et thesis* in ganz verschiedenen, für eine wirkliche Systematik unvereinbaren Kontexten erwähnt, einmal, offenbar abstrakt, als $\pi\acute{\alpha}\theta\eta$ des Rhythmus, dann ganz konkret als Körperbewegungen — offenbar fällt ihm hier ein, daß er den

verwendeten Begriff ja „definieren“ muß, Pause und Ton sind durch ihre Grundbedeutung klar — und schließlich als mit Proportionen verbundener Faktor der Melik: Dies ist ein deutlicher Hinweis auf inhaltlich „unsystematische“ Kompilation. Und genau diese Art der Kompilation bestätigt die angesprochene Deutung: Martian gibt hier, unter Absehung vom Einschub seiner zweiten Definition, die ursprüngliche Version einer — noch — dem Inhalt adäquaten Rhythmusdefinition wieder. Er ist hier als eine Art Primärquelle anzusehen.

3.2.5 Zur Deutung der *vox efferenda premenda* in der zweiten Rhythmusdefinition bei Martian

Es bleibt also noch das oben bereits teilweise, u. a. in Bezug auf die Interpretation von Remy angesprochene Problem, warum in der eindeutig mit Bedas Rhythmusdefinition zusammenhängenden zweiten Rhythmusdefinition von Martian die *vox efferenda vel premenda* überhaupt angesprochen wird, bzw. was aus dem Kontext heraus zu dieser Erklärung zu sagen ist (s. o., 3.2 auf Seite 1398⁷³).

Zunächst ist festzuhalten, daß *vox efferenda vel premenda* sicher nicht ohne weiteres auf *arsis et thesis* bezogen werden kann. Dies ergibt sich daraus, daß dieses Begriffspaar im Kontext der Rhythmik jedenfalls wissenschaftlicher Natur nichts mit einer Bewegung der *vox* zu tun haben kann, es handelt sich um ein genuin rhythmisches Phänomen, jedenfalls in der wissenschaftlichen Theorietradition vornehmlich von Aristoxenus. Andererseits geht Cristante bei seiner Deutung genau von einer solchen Gleichsetzung aus, auf die hier auch deshalb einzugehen ist, weil

⁷³Zur Bequemlichkeit sei die Stelle hier nochmals zitiert, 967: *numerus est diversorum modorum ordinata conexio, tempori pro ratione modulationis inserviens, per id, quod aut efferenda vox fuerit aut premenda, et qui nos a licentia modulationis ad artem disciplinamque constringat*. Wie man leicht merkt, ist auch in Bezug auf die Tradition der u. a. von Beda, nach Audax und Palaemon, überlieferten Definition silbenzählender Dichtung ein Fehler oder Widerspruch festzustellen: Die rhythmische Dichtung richtet sich nach der *modulatio*, der *numerus* zwingt sozusagen zur *ars*, insofern ist die erste Aussage falsch, *tempori pro ratione modulationis inserviens*, das trifft — unter Voraussetzung eben der klaren Aussagen der Tradition Bedas — gerade für den *rhythmus* im Sinne Bedas zu, aber nicht für den *numerus* im Sinne von *metrischer Dichtung*, s. o., 3.2.2.2.1 auf Seite 1426: Nicht einmal hier ist Martian fähig, adäquat zu formulieren bzw. zu übernehmen. Das sollte man bei der einfachen Voraussetzung eigener Denkfähigkeit Martians auch bedenken.

Cristantes Deutung der Stelle eigenes, sachbezogenes, ja selbständiges Denken in der Darstellung von Musik bei Martianus Capella voraussetzt, und das trotz der Unverständlichkeit der Formulierung. Allerdings fällt diese durch ihre sonst nicht nachweisbare Wortwahl auf.

Es bleibt schließlich noch die Frage nach der eigentlichen Bedeutung des Auftretens von zwei Definitionen der Rhythmik und des Sinns der beiden Definitionen. Die Verbindung der ersten Definition zu der bei Aristides Quintilianus ist klar, zumal deren Anfang selbständig zu sein scheint: Die Explikation der *πάθη* der *χρόνοι*, aus denen das *σύστημα* zusammengesetzt wird, ist klar ein Zusatz, dessen Parallelisierung von *arsis* und *thesis* mit Klang und Pause für eine Definition schon vom Sinn her unpassend ist. Zu schließen ist auch daraus, daß dieser Zusatz zur Definition sekundär und nicht mehr mit Verständnis der eigentlichen Sachverhalte kompilierend entstanden sein muß. Es ist klar, daß dann die „kurze“ Fassung der Definition, d. h. der Anfang bei Aristides Quintilianus als eigenständige, ursprüngliche Definition anzusehen ist, was, in Zusammenhang mit der Anfügung einer zweiten, anderswo nicht mehr nachweisbaren Definition bei Martianus Capella beweist, daß bei ihm eben zwei unabhängige, ursprüngliche Definitionen erhalten sein dürften, daß seinem Text hier also der Wert einer Primärquelle zukommen müßte, wenn seine Definition denn einen eigenständigen Sinn haben würde und nicht eine Kompilation aus unverständenen Vorgaben darstellte. Diese Frage sei hier als Problem aber nur angedeutet: Bei näherer inhaltlicher Betrachtung werden die Passagen der spätantiken Kompilieren sehr schwierig zu verstehen — und genau hier liegt der wesentliche Unterschied zu den konzisen Darstellungsweisen von Aristoxenus, Euklid oder Ptolemaeus; die Probleme in deren Texten sind sozusagen nur intrinsischer Natur, sie betreffen die adäquate Interpretation des jeweils Gemeinten, nicht aber unüberwindliche Probleme der Kontextbedingungen, in denen Definitionen auftreten.

Dazu muß natürlich zunächst die behauptete Widersinnigkeit der Paarung von *arsis* und *thesis* mit Pause und Klang als gleichberechtigter *πάθη* der *tempora* nachgewiesen werden. Dies geschieht am besten aus der Theoriebildung von Aristoxenus, deren wenige erhaltenen Rudimente hier aber ausreichende Grundlage bilden: Zu zeigen ist, daß eine Gleichwertigkeit dieser beiden Paare grundsätzlich ausgeschlossen ist, womit klar wird, daß diese Koppelung unmöglich aus der schöpferischen Zeit der antiken Musiktheorie stammen kann, damit aber auch nicht notwendig Vorlage von Martian gewesen sein muß, sondern eine eigene sekundäre Erweiterung sein

kann. Dies heißt wiederum, daß die Annahme einer Trennung bzw. eigenständigen Erläuterung der verschiedenen Aussagen zur Rhythmik bei Aristides Quintilianus durch Martianus Capella — offensichtlich auch die Ansicht von Cristante (s. u.) — ausgeschlossen werden muß. Es ist dann zusätzlich bewiesen, daß Martianus Capella tatsächlich (wenn auch defektiv und zum Teil entstellt) zwei unabhängige originale Definitionen überliefert, die in ihrem — antiken — Sinn zu untersuchen sind.

Zunächst aber ist es notwendig, die Deutung von Cristante, die einzige, die sich wirklich um das Verständnis der beiden Definitionen des *rithmus* bzw. *numerus* bei Martianus Capella bemüht, zu bewerten.

Cristantes Deutung ist von der — impliziten — a priori-These bestimmt, daß die Veränderung der Bedeutung von *rhythmisch* in dem Sinne des Gebrauchs für mittellateinische, akzentuierende bzw. silbenzählende Dichtung irgendwie bereits bei Martianus Capella seinen Ausdruck gefunden hätte, was auf der widerlegbaren Vorstellung beruht, daß Martianus selbst inhaltlich zu seinen Definitionen und kompilierten Exzerpten eigene fachspezifische Beobachtungen habe hinzufügen und somit als neue Bedeutung der gegebenen Termini formulieren können.

Zunächst ist aber eine partielle Parallele der Wortverwendung von *effere vocem* anzuführen: An der betreffenden Stelle verwendet Martian, in „Verbesserung“ seiner Quelle zusätzlich den offensichtlich klar „räumlichen“ Begriff *erigere* ebenfalls in Bezug auf *vox*, und zwar wo es um die Beschreibung der Stimmübung eines Redners geht. Die Heranziehung dieser Stelle in Hinblick auf die Deutung der *efferenda vel premenda vox* in der zweiten Rhythmusdefinition Martians ist deshalb nicht ohne weiteres möglich, da hier eine *crux* vorzuliegen scheint, die Dick zwar sinngemäß wohl richtig verbessert, deren Überlieferung aber zusätzlich von Remys Kommentar bestätigt wird (542):

nec ab initio clamandum, sed tenui murmure inchoandum, quo invicem vocem possis effere.

ad curandam autem vocem plerique pertinere dixerunt, ut sedentes paucissimos versus lenta et gravi proferant voce, deinde per gradus paulatim erigant sonum, per eosdemque gradus recolligatur oratio, quo sine damno ad murmur usque perveniat.

Akzeptiert man die Emendierung von Dick, so steht *effere* in Opposition zu *mur-*

mur, meint also etwa *Herausheben der Stimme* gegenüber einer *Zurückhaltung*, repräsentiert in *murmur*; hier geht es also nicht um Tonhöhe, sondern Schalldruck (modern gesprochen). Die semantische Situation, in der das Verb hier erscheint, ist also unterschieden von der der zweiten Rhythmusdefinition, da es hier wirklich um die Stimme, die Intonation der Stimme des Redners bei einer entsprechenden Übung geht, außerdem aber die Opposition ganz anders ist. Immerhin wäre damit eine Verbindung zur Definition der *arsis* als *elatio vocis* gegeben, eine Formulierung, die sich — allerdings an keiner Stelle in Opposition zu *premere* wie in der Rhythmusdefinition — auch bei anderen Autoren zur Beschreibung einer entweder lauterer oder höherer Stimme bzw. eines Komplexes aus beiden Merkmalen findet; eine solche Komplexbildung ist allerdings für die wissenschaftliche Musiktheorie der Antike spätestens bzw. sozusagen allgemein verbindlich seit Euklid ausgeschlossen. Die noch zu betrachtende Deutung von Cristante — Bezug von *effere* bzw. *premere* in Hinblick auf einen Betonungsrhythmus, als Gemeintes von *arsis et thesis* — hätte hier eine gewisse Unterstützung, wenn auch hier *effere vocem* im Sinne einer, ob tonräumlich, dynamisch oder komplex aus beiden gemeint⁷⁴, *Hervorhebung der Stimme* die Bedeutung sein sollte.

Die überlieferte Fassung schreibt nun aber ... *sed tenui murmure inchoandum, quo † in similem vocem possis effere. ...*, was Remy (ed. Lutz, zu Dick, 270.21) schreibt *QUO IN SIMILEM i. e. in eam, a qua coepimus ut semper sibi similis sit vox. Quo* kann in Hinblick auf den anschließenden Satz, wo Martianus damit *donec* seiner Vorlage „verbessert“ also einfach mit *bis* oder auch *dann* übersetzt werden. Die Dicks Emendierung zugrunde liegende Opposition scheint deshalb unausweislich, dennoch ist es möglich, daß Martianus, der hier offenbar eine eigene Zusammenfassung der im Folgenden zu betrachtenden, übernommenen Aussage versucht, deren Schlußsatz meint, also das Zurückkommen wieder zum *murmur*. Dann kann man *effere* nur als *vortragen* interpretieren, also als ein Verb, das nicht in eindeutiger Opposition zu dem von *murmur* Gemeinten steht, sondern einfach den Vortrag der Stimme meint. Lösbar scheint diese Frage nicht zu sein. Damit aber dürfte diese Stelle als interpretatorisches Hilfsmittel für die hier zu betrachtende zweite

⁷⁴Wenn Martianus Capella überhaupt wirklich etwas inhaltlich meinen kann. Dies ist nicht als Sotisse gemeint, sondern als Hinweis auf eine methodisch unumgängliche Skepsis zu Aussagen von Martianus, zumal es sich hier um eine wirklich eigene Formulierung handelt, s. u.

Rhythmusdefinition ausscheiden.

Die weitere Beschreibung offenbar genau desselben Sachverhalts ist charakteristisch dadurch, daß die gebrauchte Terminologie zwar dominant tonhöhenmäßige Beschreibungselemente benutzt — *gravis, erigere* —, aber wohl einen Komplex von Klangmerkmalen meint: Der leise Anfang, *cum murmure*, wohin auch der Schluß wieder führen soll, wird mit *lenta*⁷⁵ *et gravis vox* umschrieben, also mit von der musiktheoretischen Terminologie her gesehen rhythmischen und melischen Merkmalen. Die Steigerung im Binnenverlauf wird dann wieder nur mit dem allmählichen *erigere sonum*, also ganz tonräumlich formuliert. Gemeint ist aber mit Sicherheit ein Komplex aus Lautstärke, Tonhöhe und „Tempo“, der die Stimmübung klanglich beschreiben soll.

Natürlich handelt es sich bei dem Gemeinten um die angesprochene komplexe Wirkung, das verwendete Bezeichnete ist aber vorwiegend tonräumlich, also von der Theorie der Melik bzw. auch nur dem Sprechen über melische Verläufe bestimmt. Offensichtlich ist also die tonräumliche Sprache das geläufige Mittel, wogegen die Beschreibung des Faktors der Lautstärke, des Schalldrucks, sich nicht auf theoretische Terminologie stützen kann: Der vorauszusetzende Komplex der gemeinten Charakteristika der Übung der *vox oratoris* läßt sich in Bezug auf die Terminologie der Melik am leichtesten ausdrücken, diese Sprache ist ja auch von der Definition der Akzente bei den lateinischen Grammatikern geläufig.

Andererseits ergibt sich daraus, daß Martianus Capella bzw. natürlich seine Vorlage die gesonderte Heranziehung der Lautstärke, des „Druckakzents“ etwa bei Pompeius nicht kennt oder nicht beachtet, oder nicht im Zusammenhang mit einer sozusagen übergeordneten Stimmführung des Rhetors nicht sehen kann: Der Wortakzent als „Druckakzent“ ist nicht heranziehbar für die wohl gemeinte Steigerung und Minderung der Lautstärke in der angesprochenen deklamatorischen Übung — und es fällt ja auf, daß eine Definition des Betonungsakzents in oder für rhythmische Dichtung (im Sinne Bedas) noch im 13. Jh. nur ansatzweise zu finden ist (s. u., Anm. 97 auf Seite 1510, also eine Gleichsetzung von Wortakzent (als Betonung)

⁷⁵Was Remy in seinem Kommentar durch *LENI i. e. suppressa ET GRAVI* kommentiert, ed. Lutz, zu Dick, 270.23. Er kennt also eine andere Überlieferung, die eigentlich auch besser passen würde als das ja rhythmisch gemeinte *lentus*, das allerdings in der Vorlage von Fortunatianus belegt ist. Remy geht semantisch offensichtlich von einer *leisen* Stimme aus.

und Versakzent nicht einfach als trivial vorauszusetzen ist: Der deutsche Hexameter (und entsprechende Versmaße) ist keine poetisch triviale Erscheinung!

Von einem gewissen Interesse ist nun der Sachverhalt, daß Martian diese Stelle — nicht aber die Einleitung — fast wörtlich aus der von Dick in seiner Ausgabe bemerkten Quelle, C. Chirii Fortunatiani *Artis Rhetoricae libri tres*, entnommen hat (wobei der da klare Kontext bei Martianus ziemlich verunklärt wird), ed. Halm, *Rhetores Latini minores ...*, Lips. 1863, S. 130, 26:

*Post stilum quid faciendum est? ad curam vocis nos transferemus.
Quae est ea? ut sedentes versus paucos pronuntiemus lenta et gravi voce,
deinde per gradus paulatim extollamus, ut quantum potest surgat; tunc
rursus per eosdem gradus eam paulatim revolvamus, donec sine damno
ad murmur usque perveniat.*

Martianus läßt, widersinnig, den Mittelsatz aus, wo es darum geht, die Stimme bis zum Äußersten *surgere* zu lassen. Der Übungscharakter geht damit etwas verloren. Charakteristisch für Martians Formulierung ist auch die Ersetzung von *versus paucos* durch *paucissimos*, inhaltlich ein völliger Unsinn. Ersetzt wird *pronuntiare* durch *proferre* — der Unterschied der Verbform ergibt sich aus dem verschiedenen Kontext der Formulierung —, was inhaltlich nicht zu erklären ist, da auch Martianus Capella selbst in 442 natürlich die *pronuntiatio* als Teil der Rhetorik aufzählen muß; *extollere* wird ersetzt durch *erigere*, *revolvere* durch *recolligere* — vielleicht ein aufwendigeres Wort — und *donec* durch *quo*. Derartige Ersetzungen kann man nicht anders denn als Ergebnis einer Intention, andere Wörter einzuführen ansehen: Offenbar sah Martianus Capella darin eine wesentliche Leistung, die seine Darstellung zu seiner individuellen literarischen und „wissenschaftlichen“ Schöpfung machen sollte. Es kann nur kommentiert werden, daß die Veränderungen überflüssig sind. Martianus leistet rein verbale Veränderungen⁷⁶ und sinnenstellende Verkürzungen, wie hier die Auslassung des mittleren Satzes, das Erreichen des lautesten, und damit verbunden wohl auch tonlagenmäßig höchsten Teils der Übung — Martian scheint nicht einmal verstanden zu haben, daß hierin doch ein wesentliches Merkmal der

⁷⁶Man würde vermuten, daß die Bestimmung solcher Veränderungen Objekt einer Habilitationsschrift über die *artes* in der Darstellung von Martianus Capella sein müßte, findet aber bei Sabine Grebe nur die Inhaltsangabe dessen, was man eigentlich im Text von Martianus selbst lesen kann; die Probleme selbst werden nicht gesehen.

Übung besteht, er kürzt einfach.

Immerhin kann bemerkt werden, daß die „neuen“ Wörter den Inhalt des kompilierten Satzes nicht verändern — nur ist man sich dessen auch bei Stellen sicher, deren Herkunft nicht klar zu erkennen ist? Von musikhistorischem Interesse ist aber, daß die ersetzten raumanalogen Wörter durch gleichartige ersetzt werden: *vocem extollere* und *vocem erigere* sind hier nicht zu unterscheiden⁷⁷; die tonräumliche Sprache zur Beschreibung wahrscheinlich von komplexen Klangmerkmalen ist dominant. Auch *ut quantum potest surgat* bedeutet sicher nicht nur die Tonhöhe, sondern den Komplex aus Tonhöhe und Schalldruck, vielleicht ja auch das Tempo. Da es im betreffenden Zusammenhang der Übung der Stimme auch nicht um Differenzierung geht, ist die Wortwahl auch sinnvoll — aber nicht etwa ein Hinweis darauf, daß grundsätzlich keine Differenzierung möglich gewesen wäre: Die Musiktheorie liefert zwar nur die beiden Faktoren, Tonhöhe und Tondauer, als Systemgeneratoren der Melik bzw. Rhythmik, wie Pompeius zeigt, ist die Tonstärke auch außerhalb der Musiktheorie natürlich als eigene Erscheinung bekannt, nur hier nicht notwendig zu unterscheiden. Damit wird die Geläufigkeit der raumanalogen Sprache für melische Vorgänge bestätigt, in sozusagen komplexen Situationen, in denen es nicht um die angesprochene Differenzierung geht, kann mit dieser sozusagen rein melischen Ausdrucksweise aber diese komplexe Bedeutung aufgerufen werden.

Für die Erklärung der *vox aut efferenda aut premenda*⁷⁸, mit der die *ordina-*

⁷⁷Die bekannte Formulierung von Quintilian gibt hier einen gewissen Anhaltspunkt, I, VIII, 1: *Superest lectio: in qua puer ut sciat, ubi suspendere spiritum debeat, quo loco versum distinguere, ubi claudatur sensus, unde incipiat, quando attolenda vel submittenda sit vox, quo quidque flexu, quod lentius celerius, concitatus lenius dicendum, demonstrari nisi in opere ipso non potest.* Hier ist mit *flexus* die melische Bewegung angesprochen, was bedeutet, daß das vorangehende Begriffspaar wenigstens wesentlich die Stimmstärke erfassen soll; daß dies mit eigentlich räumlichen Begriffen geschieht, läßt sich als Hinweis auf die Probleme verstehen, die die vorgegebene Terminologie des Akzents der griechischen, wissenschaftlichen Grammatiker für die Erfassung des Betonungsakzents bedeutet haben dürfte.

⁷⁸Die Schwierigkeit einer adäquaten Interpretation solcher Qualifikationen, die zudem noch, wie oben gezeigt, auf Martians eigener, „ersetzender“ Wortwahl beruhen können, ergibt sich auch, wenn man die Verwendung des Wortes *pressim* bei C. Junius Victor betrachtet, *Praecepta artis rhet. ...*, ed. Halm, *Rhetores Latini minores ...*, S. 440, 12, wo

ta conexio der Zeit entsprechend der *modulatio* dienen soll, scheint aber auch die Verwendung von *effero* im Sinne der Emendation von Dick nichts beitragen zu können: Das Problem, daß innerhalb einer strikten Rhythmusdefinition melische oder vielleicht ja auch „Druck-akzentische“ Bezeichnungen erscheinen, wird durch die Formulierung des klanglichen Komplexes des Stimmverlaufs in der Rede nicht erklärt. Eine Verbindung, die der Zeit nach Vorgabe der *modulatio* dient, und zwar dadurch, daß alternativ die *vox aut efferenda aut premenda* ist, ist als eventuelle melische Angabe unbrauchbar bzw. inhaltslos, da sie der vorgegebenen musiktheoretischen Systematik widerspricht. Als ebenso eventueller Hinweis auf *arsis et thesis* aber mit dem „Makel“ behaftet ist, daß in der vorgegebenen Theorie davon nicht die *vox* betroffen sein kann, und daß eine Aufrufung von *arsis thesisque* als grundlegende Bestimmungsfaktoren ohne jeden Bezug zur Einheit des *pes* unmöglich ist: Arsis und Thesis sind mit dem Versfuß und seiner Ordnung bzw. Klassifizierung untrennbar verbunden⁷⁹. Daß aber die *connexio diversorum modorum ordinata*, die *tempori*, und zwar ausdrücklich *pro ratione modulationis* dienen, die Ebene der *pedes* aufrufen sollte, erscheint wieder wegen der Formulierung selbst und auch der ja intendierten Allgemeinheit einer Rhythmusdefinition ausgeschlossen, vor allem, wie oben bemerkt, dieses *tempori pro ratione modulationis inservire* in der Rhythmusdefinition Bedas gerade nicht die metrische, also von Versfüßen geprägte, sondern die rhythmische, silbenzählende poetische Form bedeutet; hier scheint also alles durcheinander zu gehen.

Zu beachten ist allerdings, daß die Formulierung einer *diversorum modorum ordinata conexio*, die keinen spezifischen Inhalt, keinen konkreten Bezug zu irgendeiner Erscheinung des *rhythmus* — in Augustinischem Sinne — erkennen läßt, eine der von Martian auch sonst bekannten Floskeln sein kann (z. B. auch bei der Definition

gegenüber *aspere, vaste, hiulce, pressim et aequaliter et leniter* gesetzt wird.

⁷⁹Wie noch die bei Martian fehlende 4. Bestimmung des *ποῦς* nach τῶν ῥητῶν zeigt, ὧν μέλλομεν λόγον εἰπεῖν τῆς ἄρσεως πρὸς τὴν θέσιν, ed. W.-I., S. 33, 19. Allein diese Größen erlauben letztlich die Anwendung des Proportionsbegriffes auf die Rhythmik: Bestimmt werden muß ja, was in einem Versfuß als Träger einer zweiteiligen Relation verwendet werden kann, wenn nicht einfach eine Zerlegung in „reine“ Zeiten möglich ist wie beim *iambus*, der aber ebenfalls, da er alleinstehend wohl nie vorkommt, entsprechend als Fuß bestimmt sein muß, was wieder nur durch die Zuordnung von ἄρσις καὶ θέσις zu den betreffenden, hier elementaren Teilen geschehen kann: Kürze und Länge sind jeweils auf Arsis und Thesis verteilt.

des *pes*), mit der nichts anderes gesagt wird, als daß es sich um eine *Zusammensetzung, Verbindung* oder sonstig „Komplexes“ handele, die bzw. das aus *in einer Ordnung* zusammengestellten Bestandteilen besteht. Dies ist ersichtlich eine „Leerformel“, die in Bezug auf jede komplexe Größe angewandt werden und somit auch von Martian selbst erdacht worden sein kann, z. B. zur „passenden“ und rhetorisch flüssigen Einführung einer Definition, deren Bestandteile Martian selbst nicht voll oder eher gar nicht verstanden hat: Der Rest der zweiten Definition kann Martian nicht zugeordnet werden (wohl aber eine Verstümmelung, die den eigentlichen Sinn kaum noch erraten läßt): Es ist auch zu beachten, daß die erste, einigermaßen korrekt kompilierte Definition des *rhythmus hoc est numerus* mit der Wendung schließt: *... temporibus ad aliquem habitum ordinemque conexa. ... est ... ordinata conexio.* die Parallelität ist zu auffällig, um nicht die Möglichkeit vermuten zu lassen, daß die zweite Formulierung von Martian „selbständig“ gefunden worden ist.

Um eine Hypothese zu äußern: Es ist denkbar, ja angesichts der oben ausführlich erläuterten Parallelen wahrscheinlich, daß Martian eine der definierenden Differenzierungen von Rhythmus und *metrum* benutzt, den zweiten Teil, die Qualifikation des *rhythmus* im Sinne Bedas (womit immer auch Audax und Kollegen aufgerufen seien) aber hier natürlich nicht brauchen kann, weil es doch um eine ganz allgemeine und übergeordnete Definition von $\acute{\rho}\nu\theta\mu\acute{o}\varsigma$ /*numerus* geht bzw. gehen soll. Daß ihm die Definition im Sinne Bedas aufgefallen sein kann, ist schon wegen der Anführung der *ratio* und der *ars* etc. eine plausible Vorstellung. Weil er jedoch die Opposition einfach ausläßt, dazu noch den groben Fehler macht, eine für den Rhythmus (im Sinne Bedas) gültige Behauptung — die Beziehung nur auf die *modulatio*, nicht auf die *ars* o. ä. — falsch auf den *numerus* (im Augustinischen Sinne, also „metrisch“) zu beziehen, ergeben sich die angesprochenen Widersprüche, die Definition wird so sinnlos, eben weil ihr der zweite Bestandteil fehlt, der *rhythmus* im Sinne Bedas — was aber auch wieder ein Beweis dafür ist, daß Martian nicht einmal diese Tradition verstanden hat (daß er gewußt habe, was *rhythmische* Dichtung — im Sinne Bedas — sei, ist ausweislich seines Textes nicht wahrscheinlich zu machen).

Die ganze Problematik in Bezug auf die zweite Rhythmusdefinition bei Martian für den Leser, der mit den wirklich wissenschaftlichen Theorien des Rhythmus — und hier reicht die Systematik von Aristoxenus — (mehr oder weniger) vertraut ist, ist unter Beachtung der Möglichkeiten, die Martian zur eigenen Formulierung besitzt, wesentlich leichter zu lösen als die vorgelegten Deutungen, d. h. man kann

nur so hoffen, das Problem überhaupt lösbar zu machen: Die methodisch aus der Erfahrung mit den Schriftstellern dieser Zeit unhaltbare a priori Voraussetzung eines strukturellen Sinnverstehens des Kompilierten durch den Kompilator behindert auch hier eine adäquate Bewertung erheblich.

Dennoch bleiben natürlich die Versatzstücke, die in den Definitionen begegnen, zu interpretieren. Nur ihre Zusammensetzung und teilweise auch Verkürzung sollte man nicht einfach in Hinblick auf die wirklich schöpferischen und klar formulierten Systematiken als auch von Martian Gemeintes stillschweigend ersetzen. Die Aussagelosigkeit des Beginns der Definition des *numerus*, also der zweiten Rhythmusdefinition bei Martian kann so als eine der Eigenleistungen Martians erklärt werden, was die Suche nach einem eigentlichen, vielleicht sogar tieferen Sinn und absonderliche Deutungen überflüssig macht. Man kann sich im Folgenden also auf die Frage nach den überhaupt bei Martian vorkommenden Definitionspartikeln konzentrieren, die Gesamtdefinition wird durch einen pseudowissenschaftlichen Trivialsatz eingeleitet: *NN ist eine „wohlgeordnete“ Zusammensetzung/Verbindung verschiedener Elemente/Größen/Maße etc.*, das kann man wirklich zu allem sagen, was irgendwie als Komplex in einer Theorie erscheint, das trifft immer zu.

Zunächst ist hier, wie dies Cristante durchgeführt hat, die spezielle Definition von *arsis thesisque* bei Martianus Capella heranzuziehen, die nämlich in deutlichem Gegensatz zu der schon in der Einleitung zur Behandlung des Rhythmus bei Aristides Quintilianus genannten Definition steht; diese ist, sozusagen hyperkonkret, auf die Körperbewegung, speziell auf die Auf- und Abbewegung eines nicht näher spezifizierten Körperteils konzentriert, stellt also eine Abstraktion von der Bestimmung der beiden oppositionellen Größen als potentiell den Fuß oder die Hand, bzw. bei Horaz den *pollex* betreffende Bewegung dar.

Bei Augustinus z. B. betrifft — wenn nicht der *plausus* an sich aufgerufen wird, s. o., 3.2.3 auf Seite 1468, was natürlich seinem eigentlichen Wesen entspricht —, *De musica* II, 10, 18, *levatio* bzw. *positio* natürlich die alternierende Bewegung der Hand: *In plaudendo enim quia levatur et ponitur manus, partem pedis sibi levatio vindicat, partem positio*. Diese Bestimmung entspricht der griechischen Vorgabe hinsichtlich der strikten Beschänkung der Rhythmus-bezogenen Bedeutung des Wortpaares auf sozusagen einen rhythmischen externen Faktor, die alternierende, nicht notwendig regelmäßige — z. B. in Versfußproportionen von 1:2 — „rhyth-

misch“ begleitende Bewegung der Hand, die wiederum nur (zusätzlicher) Ausdruck des betreffenden rhythmischen Ordnungsfaktors ist. Auf die zweite Definition des Begriffspaares bei Aristides Quintilianus ist noch einzugehen, sie ist letztlich nichts-sagend.

Martianus Capella dagegen definiert — hinsichtlich des Kontexts *pes* rein formal adäquat, hinsichtlich des Inhalts unzutreffend — *arsis et thesis* ersichtlich rein tonräumlich, 974:

p e s vero est numeri prima progressio per legitimos et necessarios sonos iuncta, cuius partes duae sunt, arsis et thesis. arsis est elatio, thesis depositio vocis ac remissio⁸⁰.

⁸⁰Was nun wieder der Opposition von *acutus/remissus* entspricht, die C. J. Victor in seiner Sammlung von Regeln für den Redner verwendet bzw. kompiliert, ed. Halm, *Rhetores Latini minores*, S. 442, 4 (natürlich *idcirco mediis utendum sonis*), wo auch noch der Vergleich mit den *nervi* gebracht wird, *namque ut in nervis, ita et in voce quo remissior, hoc gravior et plenior; quo intentior, hoc tenuis et acutus magis est. ... Remissus* entspricht hier der griechischen, Aristoxenischen Terminologie der Begriffsopposition *ἄνεσις καὶ ἐπίτασις*. Die Terminologie ist also eindeutig von der melischen Theorie der griechischen Musiktheorie, und zwar hinsichtlich des Vergleichs mit den *nervi* der Pythagoräischen, die Saitenspannung als Tonhöhenfaktor kennt, hinsichtlich *ἄνεσις .../intentio ...* von Aristoxenus bestimmt; in Martians Zitat macht dies die doppelte Qualifikation, *depositio ac remissio* möglich — eine der stilistisch so typischen „Dittologien“.

Als ebenfalls seltsamen Wortgebrauch kann man hierzu aus viel späterer Zeit den Spätscholastiker Johannes Gerson anführen, der aber immerhin die Teilung in Melik und Rhythmik inhaltlich verstanden zu haben scheint, sein Wortgebrauch ist aber offenbar einmalig, *Tract. de canticis* II, 2, 21, ed. Fabre, S. 413, 264:

Patet potissimum ubi discantant et cantant in choro plurimi simul. Est autem in vocibus oris aut aliis melodiis ipsa frasis elevatio vel depressio penes acutum et gravem accentum. Thesis attenditur in productione aut breviatione notularum, sillabarum et vocum. Combinatio proportionalis dicitur multorum ad invicem cantantium et contracantantium consonantia.

Frasis bezeichnet also die melische Bewegung, *thesis* aber die Metrik, eine ganz eigene Wortverwendung, die noch weniger klar in dem von Isabelle Fabre als *Document 2* nach der älteren Ausgabe wiederveröffentlichten Gedicht Gersons begegnet, ib., S. 564, 35:

Colligitur tactu venarum musica cordis, Quae sit temperies, quae phrasis atque thesis. Sic thesis atque phrasis notulas quot vis variabunt. Virtutis redent ordo

Statt einer räumlichen Auf- und Ab-Bewegung eines „außermusikalischen“ Körperteils wird hier die Bewegung der Stimme aufgerufen, was in Hinblick auf die wissenschaftliche Definition des Rhythmus von vornherein Unsinn sein muß. Natürlich betrifft der *pes* auch die Töne — die Melodie ist eines der *ῥυθμιζόμενα* —, vornehmlich wird er jedoch in Bezug auf die sprachlichen Träger definiert, was auch diese Definition untersuchenswert macht, schon was eigentlich *legitimi ac necesarii soni* an dieser Stelle sein sollen, ist offensichtlich nicht trivial; wenn dann anschließend wieder die *vox* erscheint, nicht aber der *sonus*, ist das auch nicht gerade ein Zeichen konsistenter Disposition und sinnvollen Umgangs mit Termini⁸¹.

modusque melos.

Phrasis wäre hier im melodisch verstandenen Sinne von *arsis* am besten zur Deutung einzusetzen. Natürlich würde man Gerson mißverstehen, hier musiktheoretisch konzise Terminologie zu erwarten, es geht aber (auch) um die Beantwortung der Frage, welches musiktheoretische Wissen Gerson gehabt haben kann, offenbar doch nur ein höchst eingeschränktes, vielleicht auf die Kenntnis von Bezeichnungen als brauchbaren Wörtern begrenztes Wissen? Die Verbindung zwischen Puls, *venae*, und *cor* erscheint naheliegend, natürlich kann (bzw. will, wenn er es den könnte) Gerson sie nicht weiter musikbezogen spezifizieren.

Vielleicht kann man Gerson auch das Wissen zugestehen, daß in der *combinati proportionalis* sowohl Rhythmik als auch Melik in harmonischem Verhältnis stehen.

In *ib.* III, 1, 7, ed. Fabre, S. 423, 103 dagen scheint das Paar *frasis et thesis* rein melisch verstanden zu werden (es geht um das Auf- und Ab durch die Silben *ut re mi fa sol la*), was daraufhindeutet, daß Gerson *arsis* irgendwie mit *frasis* verwechselt hat, und sich unter den Fremdwörtern nicht recht etwas denken kann.

⁸¹Sabine Grebe erkennt von der eigentlichen Problematik nichts, wenn sie, l. c., S. 674 zu 974, in dem üblichen Plauderton bemerkt: *Nachdem Martian die kleinste Einheit betrachtet hat, geht er in 974 zur nächstgrößeren Einheit, dem Versfuß ... über. Ihn und seine Bestandteile definiert er anders als Aristeides folgendermaßen ...*

Definition des Fußes: Der zu erklärende Begriff steht am Satzananfang und ist mit est verbunden.

Aufspaltung des pes in arsis und thesis

Erklärung der Hebung und Senkung.

..

Die Gliederung folgt dem üblichen Muster antiker Lehrbücher und zeigt Capellas engen Anschluß an Aristeides Quintilianus. Nur die Definition des Fußes der Hebung und Senkung ist bei dem Griechen an dieser Stelle nicht vorgebildet. Unser Autor benutzt also seine Quellen nicht gedankenlos, sondern fügt fehlende Dinge hinzu, so daß sein System vollständig

Verständlich, d. h. sinnvoll im traditionellen System der Rhythmiktheorie ist es auch, den *pes* als erste *progressio* — dieses Wort ist dann wieder nicht trivial — des *numerus* zu bezeichnen, denn nach der Behandlung der Elemente und deren Träger, also Kürzen und Längen sowie Silben bzw. Töne, muß als kleinstes System der Versfuß folgen: Erst in ihm werden Proportionen „wirksam“, erst mit der Einheit des Versfußes wird die Rhythmik zu einer den Proportionen unterworfenen Erscheinung, wie dies in didaktisch leicht faßlicher Form Augustins darstellt, *De musica* II, 4, 4:, z. B.: ... *nam cum syllabae hunc modum acceperint, ut brevis unum tempus, longa duo habeat, cumque syllaba omnis aut brevis aut longa sit; quo pacto sibi possunt duae syllabae comparari atque copulari ut pedem faciunt, nisi aut*

und verständlich wird.

Wo das *System* von Martian *vollständig und verständlich wird*, muß angesichts der Probleme, der Deutungsversuche mittelalterlicher Kommentatoren und des Vergleichs mit der noch schöpferischen antiken Musiktheorie gefragt werden. Daß hier einmal im griechischen Text ja durchaus etwas vorgegeben ist, also die Frage nach dem Unterschied zu stellen wäre, daß die eigentliche Aussage von Martian, wenn es sich denn um eine solche handelt, im Kontext des vorgegebenen Rahmens — und dazu braucht man nicht Lehrbücher, sondern allein die Aristoxenische Systematik anzuführen, hier geht es um traditionelle Systeme der Musiktheorie — gesehen werden muß, daß die Unterschiede zu Vorlagen genau zu prüfen sind, fällt Grebe nicht ein: Die Definitionen bei Martian sind keineswegs als *Hinzufügungen fehlender Dinge* niedlich und unverbindlich zu paraphrasieren: Es geht um die Bestimmung von Inhalten, und da gibt es, wie angedeutet, erhebliche Probleme, den Sinn des von Martian Formulierten überhaupt und in Bezug auf die bestehenden Traditionen verstehen zu können.

Dieser grundlegende methodische Lapsus von Grebe ist deshalb umso weniger zu entschuldigen, als Cristante auf die eigentlichen Probleme ja ausführlich aufmerksam gemacht hat: Die Definition einer rein rhythmischen Größe, *arsis et thesis*, als *Stimmbewegung* ist nicht trivial, sondern widerspricht der griechischen Vorgabe wesentlich. Es geht nicht an, die daraus resultierenden Probleme einfach durch adrette Formulierungen allgemeiner, mit dem spezifischen Textinhalt völlig unverbundener Art zu überspielen, denn hier wird doch erkennbar, daß Martian in seiner Naivität *arsis et thesis* „etymologisch“ erklären will, also von sich aus, mit den zu erwartenden fatalen Folgen, die etwas hinzufügt, was in den Kontext nicht paßt, eben die „etymologische“ bzw. wörtliche Bedeutung von *arsis et thesis*, dazu noch auf die *vox* bezogen — denn es handelt sich ja um Musik, worüber hier gesprochen wird; so ist das „Denken“ Martians, ohne jeden Bezug zum inhaltlichen Kontext, Einzelpartikel reihend.

brevis et brevis sit, aut brevis et longa, aut longa et brevis, aut longa et longa? Die „Dittologie“, *comparari atque copulari* ist inhaltlich notwendig, denn es geht nicht nur um den proportionalen Vergleich, sondern, im *pes*, um die Folge der genannten elementaren Zeitdauern: Ein *pes* entsteht durch die Zeitquantitäten, die jeweils *in arsi vel thesi* enthalten sind⁸².

Genau dieses wesentliche Merkmal wird aber in der Definition bei Martianus Capella nicht erkennbar, weshalb auch nicht klar werden kann, was denn nun *arsis thesisque* mit dem Versfuß und seinem konstituierenden Prinzip eigentlich zu tun haben könnte. Die Formulierung des Versfußes als einer *progressio per legitimos et necessarios sonos iuncta* geht in der Duplizität der Bestimmung der Töne sicher auf die bereits mehrfach angesprochene nur stilistisch erklärbare Neigung Martians zu nichtssagenden „Dittologie“ zurück (auch die Qualifikation *legitimi* ist in Hinblick auf ihre Verwendung auch bei der Definition des Ganztons zu beachten (vgl. 2.5.1 auf Seite 475).

Natürlich kennt auch Augustin dieses Wort in der Metrik, etwa in Bezug auf einen korrekten Versfuß, wie zitiert 3.2 auf Seite 1401, also im Gegensatz zu Martians Floskel sinngemäß, was auch für den Gebrauch dieses Wortes in *Musica Enchiriadis* und *Scolica Enchiriadis* gilt: So wird zum Anfang davon gesprochen, daß die *ptongi*, womit der Autor der *Musica Enchiriadis* die skalisch geordneten Töne meint, *legitimis ab invicem spaciis melo ... apti* sind, ed. Schmid, S. 3, 8; das ist eine sinnvolle Ausdruckweise, die übrigens geradezu auf Aristoxenus (natürlich nicht direkt) zurückzuführen ist: Dieser definiert entsprechend die *emmelischen Töne*, die *soni melo apti*. Entsprechend wird das Wort auch für tonal korrekte Melodien verwandt, z. B. ed. Schmid, S. 8, 3: ... *videlicet quod simplex et legitimus cantus inferius non descendit quam usque ad sonum quintum a finali suo ...*; und natürlich, in geglückter Umarbeitung der unzulänglichen Vorgabe von Martian, findet man das Wort zur Bezeichnung des Ganztonabstands, in Opposition zum Halbton, z. B. in den *Scolica Enchiriadis*, ed. Schmid, S. 65, 86 (weitere Beispiele kann man durch den Index der vorbildlichen Ausgabe leicht finden), während der erste Gebrauch des

⁸²Nur das war rational für die Theorie der Antike meßbar; der Ordnungsfaktor *Betonung* und *Betonungsfolge*, also das, was den neueren Taktbegriff wesentlich mitkonstituiert, ist für die Antike rational nicht meßbar — und eine rationale Definition dieses, der Antike natürlich bewußten Phänomens klanglich-zeitlicher Musterbildungsfähigkeit zu geben, dürfte selbst heute noch nicht trivial sein.

Wortes mit *korrekt* zu übersetzen ist, ist der zweite, eben in Folge Martians, auf die Regelmäßigkeit des Ganztons zu beziehen (hieraus könnte man sicher tiefersinnige Erörterungen ableiten, was denn wann in der Musikgeschichte alles als *legitim* bewertet worden sein mag).

Eine vergleichbar sinnvolle. d. h. sachgemäße Definition liegt bei Martian aber ersichtlich nicht vor, denn was sagt diese Formulierung im Rahmen der Rhythmuslehre eigentlich? Sie ist viel zu allgemein, und statt einer Definition der Teile als Grundlagen der Proportionalität, den den Versfuß ausmacht, wird die rein „etymologische“ Erklärung von *arsis und thesis* angefügt; hier wäre noch der Verweis auf die Handbewegungen o. ä. sinnvoll gewesen, das eigentliche Merkmal tritt in der Definition aber nicht auf: Wie erkennt und erlebt man wahrnehmungsmäßig denn eigentlich die Proportionen? Auf diese Frage gibt die Definition von Martian keine Antwort!

Diese Unzulänglichkeit der Definition (durch zu große Allgemeinheit) wird besonders deutlich beim Blick auf den Kommentar von Remy, der als Kenner der Materie natürlich gezwungen ist, irgendwo in den Bestimmungstücken von Martian das eigentliche, konstitutive Merkmal des Versfußes herauszufinden (ed. Lutz, zu Dick, 519, 15): *PRIMA PROGRESSIO dispositio vel elementum numeri, PER LEGITIMOS i. e. proportionales, ET NECESSARIOS SONOS CONIUNCTA. Illi pedes, qui proportionaliter ponuntur, legitimi dicuntur*. Diese Erklärung verbindet die seltsame „Definition“ von Martianus mit dem Wesensmerkmal des Versfußes, um den es hier ja auch eigentlich geht. *Legitimus* wird ebenfalls sinnvoll gedeutet, wenn auch hinsichtlich des so qualifizierten Wortes nicht der Vorgabe entsprechend: Martian spricht von *legitimi et necesarii soni*, Remy überträgt sozusagen die Qualifikation auf ihren inhaltlich einzig richtigen Träger, auf die *pedes*, deren Elemente rational miteinander zu vergleichen sind, andere wären nicht *legitime pedes*. Das ist eine sinnvolle Aussage, weil sie das eigentliche Objekt, den ersten Ordnungsfaktor der Rhythmik beachtet.

Remy geht hier — von seiner Zeit und seinem Unterfanten her natürlich sinnvoll, er deutet eine Autorität — also so vor wie moderne Deuter und natürlich Deuterinnen des Textes von Martianus: Er zweifelt nicht am Sinn, am Verstehen des Sachverhalts durch den kommentierten Kompilator, sondern setzt mit einiger Mühe an den Stellen, wo die Definition unzureichend ist, einfach sein eigenes, hier

korrektes, Wissen ein und postuliert dies stillschweigend als auch vom Kommentierten Gemeintes. Daß dies für mittelalterliche Autoritätsgläubigkeit gerechtfertigt sein mußte, liegt auf der Hand. Gewisse wissenschaftliche Fortschritte seit Remys Zeit lassen allerdings daran zweifeln, daß sein Deutungsverfahren immer noch die adäquate sein muß — d. h. daß stillschweigend die eigentliche Bedeutung in die Unzulänglichkeiten des Textes „hineinzulesen“ seien.

Die tonräumliche Definition von *arsis et thesis* legt, wie zu erwarten, eine Parallele zur zweiten Definition des *numerus* bei Martianus Capella nahe, wenn man nämlich unbedingt die *vox efferenda aut premenda* ebenfalls tonräumlich interpretieren will, und dabei strikt auf die Beobachtung verzichtet, daß Martianus selbst bei der eindeutig tonräumlichen Definition von *thesis* nicht von *premere*, sondern von *depositio ac remissio* spricht (natürlich, weil er für diese „Etymologie“ von *arsis et thesis* eine eigene Quelle besitzt). Die durch *elatio* — das, s. u., in den meisten anderen vergleichbaren Definitionen als *elevatio* erscheint — nahegelegte Parallele zu *efferenda vox* wird also von den Bezeichnungen für den „Stimmfall“ nicht bestätigt⁸³. Die Natürlichkeit bzw. durch die Erarbeitung einer raumanalogen Notenschrift durch die mittelalterlichen *musici cantores* wie Guido von Arezzo erreichte Selbstverständlichkeit raumanalogen Denkens von melischen Abläufen macht die Herstellung einer solchen Beziehung ebenfalls sozusagen zwingend; nur ist die Frage, ob man eine solche Verbindung als Gemeintes auch schon von Martians zweiter Rhythmusdefinition ansehen kann oder muß.

Zunächst ist aber zu fragen, warum Martianus überhaupt zu einer so nichtsagenden Definition des Versfußes gelangt: In der Anlage folgt er ja anschließend genau Aristides Quintilianus — besonders deutlich bei der Anführung von *pedum differentiae septem* —, der, ed. W.-I., S. 33, 12: Πὸς μὲν ἐστὶ μέρος τοῦ παντός ῥυθμοῦ δι' οὗ τὸν ὅλον καταλαμβάνομεν: τούτου δὲ μέρη δύο, ἄρσις καὶ θέσις. Fuß

⁸³Dagegen entsprechen die Bezeichnung *depositio* genau der in den noch zu betrachtenden anderen Quellen, s. u. Es ist also durchaus nicht als völlig ausgeschlossen zu bewerten, daß Martianus hier *elatio* irrtümlich statt *elevatio* schreibt, bzw. daß dies durch die Überlieferung geschehen ist, was natürlich auch schon die philologische Behandlung des Textes gesehen hat. Man kann also auf der Parallele *elatio vocis/efferenda vox* keine selbstverständlichen Schlußfolgerungen basieren. Von *elatio et positio* in entsprechender Zuordnung zu Arsis und Thesis (nicht zu *vox*) spricht auch Cledonius, im Kapitel *de pedibus* in seiner *Ars*, Keil, GL V, S. 30, 4.

aber ist Teil eines jeden Rhythmus, durch den wir das Ganze begreifen; er hat zwei Teile, *Arsis* und *Thesis*. Zwar geht diese Erklärung direkt auf Aristoxenus zurück⁸⁴ — wo sie grundlegende Bedeutung hat, nur in solcher Vereinzelung und als einzige Bestimmung angeführt, ist sie ersichtlich alles andere als erhellend: Was bei Aristoxenus eine Grundfrage der Fähigkeit, rhythmischen Ablauf überhaupt zu erkennen, also „symmetrische“, proportionale rhythmische Gestalt bilden zu können, beantworten soll, wird als Definition an sich geradezu aussagelos: Was soll ein Teil sein, der in jedem Rhythmus das Ganze erkennen läßt und dessen Teile wieder *Arsis* und *Thesis* sind? Daß deren zeitquantitative Unterschiedlichkeit erst durch Vergleich, also die Bildung einer Proportion zwischen den beiden Faktoren zugeordneten Zeiten eine höhere Einheit, die des Fußes erkennen bzw. erkennend bilden läßt, wird jedenfalls aus der Verkürzung bei Aristides nicht mehr klar.

Es läßt sich leicht vorstellen, daß auch ein so unwissender Leser wie Martianus Capella aus einer solchen Erklärung erst recht nichts „machen“ konnte: Hier ist schon die Vorlage unbrauchbar⁸⁵. Mit dieser „Unwissenheit“ ist natürlich nicht die Fähigkeit gemeint, korrekte und auch gute Verse machen zu können, es geht um das Nichtverstehen der Theorie. Hier ist ersichtlich Remy Martian weit überlegen, eben weil er inhaltlich denken kann.

Von einem aber hatte Martianus etwas wie eigenes Wissen, das er dann auch sofort erweiternd einsetzt: Aristides erwähnt einfach die beiden Faktoren *ἄρσις τε καὶ θέσις*, ohne auch nur irgendeine Angabe machen zu können, was deren „Tätigkeit“ im Versfuß eigentlich sein könnte. Martianus Capella aber war hier in einem gewissen (scheinbaren) Vorzug: Er kennt doch eine Definition der beiden Begriffe — die nun aber eine Besonderheit der lateinischen Natur der Lage des Wortakzents im Wort in Abhängigkeit von der prosodischen Quantitätenfolge der konstituierenden Silben ist (*Pänultima*regel), natürlich aber nicht als generelle Definition des Rhythmus taugen kann.

Wie Cristante dankenswerterweise ausführlich darlegt, verwenden einige lateinische Grammatiker die beiden Begriffe eher abusiv zur Erklärung der *τόνοι*, der

⁸⁴Vgl. den Hinweis bei Barker, *Greek Musical Writings II*, S. 473, Anm. 171.

⁸⁵Und daß man ohne „Einsatz“ vorhandenen Wissens aus den folgenden Ausführungen bei Aristides sollte erkennen können, was die aufgezählten Unterschiede von Versfüßen sind, ist auch nicht gerade wahrscheinlich. Als Aufzählung war eine solche Reihung für einen Kompilator wie Martianus Capella natürlich willkommen.

prosodischen Akzente. Griechische Entsprechungen zu diesem Wortgebrauch scheint es nicht zu geben. Dies ist auch deshalb wahrscheinlich, weil die in einem solchen Wortgebrauch implizite tonräumliche Sprache bzw. Terminologie für die griechische Antike nicht so geläufig war wie für die Lateiner (was, wie die melischen Akzentzeichen zeigen, unbedingt von dem Gemeinten zu unterscheiden ist: Natürlich ist auch für „den“ alten Griechen Melik geistig bewegungsanalog zu repräsentieren, die Terminologie, die Ebene der Zeichen ist aber durch die Tradition anders bestimmt als für lateinische Autoren). Notwendig ist ja eine Übertragung aus einem zwar eindeutig räumlich gemeinten Kontext, nämlich der betreffenden Bewegung des ebenfalls betreffenden Körperteils, wie Aristides Quintilianus formuliert, auf einen eben raumanalog verstandenen melischen Kontext, und dazu bestand terminologisch in der griechischen Musiktheorie kein Anlaß.

Erwartungsgemäß kennen auch die lateinischen Grammatiker adäquate Definitionen des *pes*. Solche Definitionen haben als Maßstab für die Sonderdefinition zu dienen, die Martian allein gebraucht, und auf der Crisostomus seine Deutung der *vox premenda et efferenda* basiert. Zu nennen wäre hier etwa Diomedes, der in seiner *Ars gramm.*, Keil, GL III, S. 474, 30, bemerkt:

Pes est sublatio ac positio duarum aut trium ampliusve syllabarum spatium comprehensa. Pes est poeticae dictionis duarum ampliusve syllabarum cum certa temporum observatione modus recipiens arsin et thesin, i. e. qui incipit a sublatione, finitur positione.

pes ergo tunc dicitur, quando duae sunt syllabae quoniam arsin et thesin in pedibus querimus, non ubi duo tempora sunt, ergo una longa pedem non valebit efficere, qui ictibus duobus arsis et thesis, non gemello tempore perquirenda est.

Der Zusatz erklärt, daß für einen *pes* eben mindestens zwei eigene Silben, nicht etwa eine Einheit aus zwei Kürzen, eine *longa* „notwendig“ sind. Arsis und Thesis sind die beiden mit *sublatio* und *positio* verbundenen Maßgrößen des Versfußes. Diese knappen Ausführungen sind ganz im Rahmen der wissenschaftlichen Tradition, und kennen deshalb natürlich auch nicht irgendeinen Bezug zu einer *vox*: *Sublatio et positio* und *arsis et thesis* sind die klaren Bezeichnungen für die Konstituenten eines *pes*. Von völliger Klarheit der Relationen zur Proportion und zur Einheit *pes* kann in der Formulierung auch nicht gesprochen werden, allerdings findet sich kein Fehler,

nur eine etwas zu weitgehende Allgemeinheit.

Diese Weitergabe der Tradition der wissenschaftlichen Rhythmusdefinition gilt nicht für den unter Priscians Namen überlieferten Text *De accentibus*, ed. Keil, GL III, S. 519, 25, vor allem, weil in diesem und parallelen Texten die Begriffe *arsis thesisque* mit den *accentus* fest und direkt verbunden sind, was ja der griechischen, wissenschaftlichen strikten Trennung von Melik und Rhythmik widerspricht, aber durch die feste Relation der Pänultimaregel sprachklanglich begründet ist (Sperrung natürlich nicht im Original):

Accentus namque est certa lex et regula a elevandam et deprimendam syllabam unuscuiusque particulae orationis. accentus ideo inventus est, quod acuat sive elevet syllabam; gravis vero eo, quod deprimat aut deponat; circumflexus ideo, quod deprimat et acuat ...

Hier ist die rein melische, bewegungsmäßige — im Sinne der Aristoxenischen *κίνησις φωνῆς* — Definition der drei Akzente eindeutig⁸⁶; daß der Akzent ein durch seinen

⁸⁶Dieser Wortgebrauch findet sich auch wieder bei Sedulius Scottus; *elevare* wird vom Bezeichneten her ganz klar tonräumlich und (melisch) bewegungsmäßig verstanden, im großen Donatkommentar, ed. Löfstedt, S. 44, 21:

acutus accentus ... quod acuat et erigat syllabam, et ideo erectus et elevatus dicitur. Gravis ... inclinēt et deprimat. Circumflexus Grece περισπωμένη dicitur, qui constat de acuto et gravi; incipiens enim de acuto in gravem desinit, atque dum ascendit et descendit, circumflexus (i. e. circumcurrus) efficitur.

Die Akzente erscheinen dabei geradezu als Anweisungen für die Silbe, d. h. natürlich ihren Ton. Der Weg zu einem Verständnis der Akzentzeichen als melische Anweisungen liegt also nicht gerade fern, ja drängt sich geradezu auf — zu beachten ist hier, daß natürlich das Gemeinte der Wortakzent ist, der in der Aussprache von Sedulius Scottus durchaus auch zumindest Anteile am Schalldruck gehabt haben kann. Gemeintes und Bezeichnetes sind bei der Bestimmung des Wortakzents, vor allem im Lateinischen geradezu exemplarisch unterschiedlich, was auch der sprachlichen Wirklichkeit entspricht: Ob der lateinische Akzent als melischer oder als Druck-Akzent gesprochen wird, ist letztlich belanglos, wenn nur seine Stelle im Wort gewußt wird — Bezeichnetes ist aber in der griechischen Tradition immer die melische Bewegung.

Bei der Beschreibung des *circumflexus accentus* formuliert Sedulius Scottus etwas irreführend, wenn er schreibt: *incipiens enim de acuto in gravem desinit*; Natürlich versteht auch Sedulius Scottus den Zirkumflex nicht im Sinne des *porrectus*, er beschreibt die Folge der Begriffe bzw. Zeichen, erst *acutus*, dann *gravis*, wird dann aber durch die Grundbedeu-

Schalldruck hervorgehobener Ton sein könnte, paßt nicht in den Rahmen dieser Definition. Von der griechischen Tradition her muß man sich fragen, wie denn nun in diesem Zusammenhang *arsis* und *thesis*, rhythmische Begriffe auftreten können. Nach der griechischen Tradition ist dies eigentlich ausgeschlossen; die melischen *προσφδιά* haben nichts mit dem Rhythmus der Musiktheorie zu tun, die Melik und rhythmik axiomatisch trennt. Der Grund läßt sich eben unter dem Begriff der *Pänultima*regel⁸⁷ symbolisieren (521, 5); zunächst wir die triviale Regel der Prosodie der kurzen oder langen betonten Silbe formuliert:

Syllaba, quae correptam vocalem habet, acuto accentu pronuntiatur, ... quae vero naturaliter producta est, circumflexo accentu exprimenda est.
... (23)

ad hanc rem arsis et thesis sunt necessariae. Nam in unaquaque parte orationis arsis et thesis sunt, non in ordine syllabarum, sed in pronuntiatione: velut in hac parte, natura, quando dico natu, elevatur vox, et est arsis intus, quando vero sequuntur⁸⁸ ra, vox deponitur, et est thesis de foris.

Quantum autem suspenditur vox per arsin, tantum deprimitur per thesin sozusagen in nuce die entsprechende Regel von Dionys von Halikarnaß). *sed ipsa vox, quae per dictiones formatur, donec accentus perficiatur, in arsin deputatur; quae autem post accentum sequitur, in thesin.*

Ersichtlich entspricht diese Beschreibung der sprachlichen Stimm-Melodik, der *προσφδιά*, nicht genau der Akzentlehre, in der nur die Akzent-tragende Silbe auch *ὄξύτονον* ist; in dieser Lehre erscheint die Stimmbewegung bis zur Akzentsilbe als

tungen der Termini zur Wahl des Verbs *desinere* zur Beschreibung der Folge des *gravis* auf den *accentus acutus* geführt.

Ein rein formaler Anlaß, die Akzentzeichen auch auf die reine Melik zu beziehen, könnte auch in dem naheliegenden Versuch einer Gegenüberstellung von *accentus* und *cantus* gesehen werden, ed. Löfstedt, S. 41, 38: *Inter accentu et cantum hoc interest, quod cantus in musica, accentus in oratione proprie dicitur.* Ein wirkliches Interesse an der Erfindung oder Entwicklung der melischen Notation aus den Akzenten hatten die großen Denker der Zeit offensichtlich nicht.

⁸⁷Wie Servius im *Comm. in Donatum*, Keil, GL IV, S. 426, 20 formuliert: *accentus autem computantur non a prioribus syllabis, sed ab ultimis, i. e. retrosum.*

⁸⁸Gemeint sind offenbar die Buchstaben als Subjekt.

hochtönig, als Nach-Oben-Gehen der Stimme, entsprechend dann auch für die *thesis*: Genau das aber bedeutet eine nicht reflektierte annähernde Gleichsetzung des Wortes mit dem Versfuß: *arsis* ist hier nicht einfach das *Hochtönig-Sein* der betonten Silbe, sondern im Sinne eines *pes* gedacht, der entsprechende Abschnitt im Versfuß, was allerdings gerade bei *natūra* der Quantitäten wegen Probleme bereitet, denn die *arsis* wäre hier dreizeitig, die Verbindung zwischen Betonungsstruktur und Quantitätenfolge ist klar $\smile - \smile$, was nach der Pänultimaregel eben die Betonung - / - „verursacht“ (bzw. umgekehrt): Hier formuliert der Autor nicht klar. Klar ist jedoch, daß das Bezeichnete tonräumliche Qualifikationen des sprachlichen Stimmverlaufs in Hinblick auf die ebenfalls tonräumlich definierten Akzente betrifft. Daß die Vorstellung der stimmlichen Melik in der Sprache bewegungsmäßig-raumanalog ist, entspricht ganz der antiken griechischen Definition der Akzente. Nicht dies ist also bemerkenswert, sondern die Anwendung des Begriffspaares *arsis et thesis*.

Der Grund dafür aber ist leicht erkennbar: Die Quantitäten der letzten drei Silben im Wort bestimmen die Lage der Akzente (oder vice versa, die Koppelung ist „eindeutig“): Die Akzente sind in der lateinischen Sprache von der quantitativen Prosodie eines Wortes nicht unabhängig; d. h. auch wenn die Akzente als solche definiert aus der griechischen Grammatik übernommen werden konnten, war ihre Konkretisierung für die lateinischen Grammatiker eben nicht frei, sondern von den Silbenquantitäten abhängig, was erwartungsgemäß zu entsprechender Kontamination führen konnte⁸⁹.

⁸⁹„**Metrisches**“ in **Aurelians Melodiebeschreibungen** In diesem Zusammenhang sind wohl auch die sonst nicht verständlichen Bemerkungen von Aurelian zu verstehen, der, allerdings nur gelegentlich bei der Beschreibung der Gestalt von antiphonalen Versformeln unvermittelt auf — scheinbar — metrische Gegebenheiten verweist. Daß die Formeln aber von der metrischen Prosodie der mit solchen Formeln vertonten Wörter abhingen, wäre eine mit der Wirklichkeit unvereinbare Fehlbehauptung (das, fakultative, aber häufige, Prinzip der Akzentbeachtung von oder in Formeln zeigt das klar).

Aurelian läßt hier *muta cum liquida* von *patri*, metrisch etwas seltsam, positionslang sein; die gleiche Formel paßt aber auch auf (Natur-)lange Silbe, ed. Gushee, S. 119, 12: ... *Quarta post haec, hoc est: 'Pa-', si producta fuerit, veluti haec eadem syllaba, quae positione producitur, in ea acutus accendetur vocis accentus. ... Pater* ist bekanntlich auf der ersten Silbe kurz, also auch *patri*, wenn man nicht wie Aurelian hier den Akzent durch Positionslänge (erst recht natürlich bei Naturlänge, wie bei *matris/mater*, auf eben die betreffende Silbe setzen muß, was natürlich für das Anbringen von Formeln wesentlich ist. Weil die Angabe

der Opposition fehlt, bleibt, was hier auf kurzer, d. h. in diesem Zusammenhang unbetonter Silbe geschehen soll, ungesagt; nur einmal wird davor auch die Silbenquantität angeführt, dann aber auch eine melische Alternative genannt, ed. Gushee, S. 119, 10: ... *mediocriter prima initiabitur syllaba, i. e. 'Glo-', et secunda acuto enunciabitur accentu, videlicet '-ri-'. Ea tamen ratione, si dactilus fuerit, vel quelibet correpta syllaba; sin autem producta fuerit, tunc circumflexione gaudebit.* Daß hier plötzlich metrische Erscheinungen für die Anbringung der Versusformel herangezogen werden, ist wie gesagt auffällig (und glücklicherweise auch nicht zu sehr in das Bewußtsein gregorianischer Rhythmiker gedrungen): Klar ist, daß damit die ja vom Quantitätskontext abhängige Akzentlage angesprochen werden soll, denn der Akzent bzw. seine Stelle wird ja regelmäßig auch genannt — dann wird auch die Seltsamkeit der Behauptung, daß die erste Silbe von *patri* positionslang sei, ansatzweise verständlich: Gemeint ist die Akzentstelle, beim angesprochenen *Gloria patri* ist die Akzentfolge / - - / - ..., denkbar wäre bei anderen Wörtern natürlich auch eine Folge wie - / - - / ...; dann wäre die zweite Silbe eben *producta*, trüge den Akzent, und statt *pátri* hätte man ebenfalls eine andere Quantitätenfolge und daher eine andere Akzentuierung. Hier wird also die Akzentuierung ganz im Sinne der Grammatik durch den Kontext der Quantitäten angesprochen; ersichtlich kein sehr klares Vorgehen, weil noch die Wortgrenzen zu beachten wären.

Der Sinn des Ganzen ist aber eindeutig: Es geht um das Problem der Stellen, an denen bestimmte Merkmale der Formel der jeweiligen Wort- und Akzentstruktur des jeweiligen prosaischen Textes zuzuordnen sind, das Prinzip der Akzentbeachtung in der Formel — am Schluß herrscht offensichtlich das Prinzip des reinen Silbenzählens. Dies ist ein bekanntes Strukturmittel Gregorianischer formelhafter Melodien. Schwester Emmanuela Kohlhaas, *Musik und Sprache im Gregorianischen Gesang*, S. 129, hat in ihrer Übersetzung nicht gesehen, daß eine *syllaba positione producta* nicht eine *Silbe, die durch ihre Stellung hervorgehoben wird*, was auch immer das sein sollte, ist, sondern eine Silbe mit Positionslänge (wie Sr. Emmanuela Kohlhaas wohl *syllaba correpta* übersetzt hätte) — ein typisches Beispiel für die „Ersetzung“ nicht verstandener klarer Fachterminologie durch irgendwie „naheliegende“ und gut lesbare eigene Vorstellungen und hübsche Formulierungen, auch wie niedlich das doch klingt, jede kann sich dabei irgendetwas denken — nur, daß hier eindeutige Aussagen zur Lage des Akzents für die Anbindung einer Formel, bzw. eines Formelmerkmals vorliegen, das hat man nicht verstanden. Aus diesem Grund hat sie auch nicht verstanden, was Aurelian hier eigentlich zur Relation von Text und Musik, d. h. melodischer Formeln sagt; der Sinn der Stelle ist ihr völlig verborgen geblieben, weshalb auch ihre Folgerungen unbrauchbar sind (was sie schon durch die objektunbezogene Vagheit sind); merkwürdig nur, daß keiner der „Doktorväter“ davon etwas bemerkt hat; ein typisches Beispiel für den Verlust wenigstens eines Grundwissens antiker Bildungsgüter; das mag man nicht bedauernd finden, wie in Heidelberg, wo zum Ausweis der besonderen Elitärität des Faches

Hier liegt der Zusammenhang, daß man ein lateinisches Wort ganz im Sinne eines Versfußes sehen konnte. Der Autor des zitierten Textes kennt diesen Zusammenhang wenigstens explizit formuliert nicht mehr, er wendet die ja auch eindeutig „räumlichen“ Begriffe auf einzelne Wörter an: Arsis und Thesis bestimmen sozusagen den Ort des Akzents, der wieder untrennbar mit der Quantitätenfolge im Wort verbunden ist. Es handelt sich also um eine spezifisch lateinische Verwendung — dies wird von den Autoren auch immer betont, wenn sie die Lage der Akzente in den lateinischen Wörtern behandeln —, eher um einen Mißbrauch der eigentlich rhythmischen Begriffe, Arsis und Thesis:

Die lateinischen Wörter als metrische Einheiten führen insbesondere bei kurzen Wörtern ohne Probleme zur Möglichkeit einer Kombination von Wortakzent mit Quantität; die Wörter lassen sich als Versfüße interpretieren. In dieser und nur in dieser Spezialisierung und Verkürzung lassen sich die beiden Begriffe tatsächlich mit den tonräumlichen Akzenten verbinden.

Dennoch bleibt bei Martian die Formulierung einer *arsis* als *elevatio vocis* unverständlich, denn er bezieht sich auf den genannten Zusammenhang an keiner Stelle, er formuliert die entsprechenden sprachklanglichen Regeln an anderer Stelle, in der Grammatik; es geht also nicht an, einen Zusammenhang zu konstruieren, der auf dem totalen Fehlen eines Bezugs zu eben dieser „Vermischung“ von Akzentregeln und Prosodischen Mustertypen beruht. Sie ergibt sich daraus, daß die Akzente im Lateinischen, genau wie zu Anfang der zitierten Passage formuliert, sozusagen selbst lang oder kurz sein können, d. h. die betroffenen Silben, bzw. so gesehen werden: Es gibt den kurzen Akzent, den *acutus*, oder den langen, den *circumflexus*⁹⁰; eine Koppelung von Akzent und Quantität, die für diese spezielle grammatische

Musikwissenschaft an einer durch die besondere Exzellenz eines Geographen repräsentierten Exzellenzuniversität die Anforderung (na ja) *Großes Latinum* aufgehoben wurde — nur, dann sollte man auf eine Befassung mit Texten verzichten, für die diese Bildungstradition wesentlich ist; man wird von einem Ordinarius Sponheuer natürlich nicht die Kenntnis so abstruser Dinge wie *Positionslänge* oder *Pänultima*regel erwarten, erwarten kann man dann aber, daß er diese spezifische Inkompetenz — das nicht (mehr) zu verstehen, was für einen untersuchten Autor triviales Wissen ist — nicht zur Betreuung einer betreffenden Doktorarbeit einsetzt; nein, das ist, leider, keine *Polemik*, sondern die Konstatierung einer Tatsache.

⁹⁰Wogegen Ausonius, wohl auch der Beschränkungen des Versmaßes wegen, *acumen* und *flexus* gegeneinander als Entsprechungen für *acutus* aut *gravis* (scl. *accentus*) stellt, denn

Behandlung der Akzentstruktur des lateinischen Wortes charakteristisch ist⁹¹. Als generelle Aussage zur Rhythmik oder zum *pes* ist diese Kontamination aber unbrauchbar: Auch hier würde Martianus Capella irren, wenn er denn wirklich den

eine Opposition von *acutus aut circumflexus* wäre unsinnig (*Protrepticus ad Nepotem*, 45), wo es um das Lernen der Jungen geht:

*perlege, quodcumque est memorabile; prima monebo.
conditor Illiados et amabilis orsa Menandri
evolvenda tibi; tu flexu et acumine vocis
innumeros numeros doctis accentibus effer
affectusque impone legens; distinctio sensum
auget et ignavis dant intervalla vigorem.*

Eine *vox efferenda* wäre nach dem Wortgebrauch von Ausonius also als *vorzutragende Stimme* zu verstehen: Natürlich soll der Neffe die Verse laut vortragen, korrekt die *accentus* sagen, mit sinnvoller Stimmbewegung und damit natürlich sinngemäß den Ausdruck vorlesend. Wichtig, auch für die viel spätere Zeit der Vorschriften von Karl d. Gr., ist die Beachtung der *distinctiones*, einmal für den *sensus*, zum anderen, um Kraft zu gewinnen. Melik, Akzente in Bezug auf die Metrik, *affectus* und schließlich die *distinctiones* sind die Merkmale guten, lauten Vortrags, eben mit einer *vox efferenda*.

Die Wendung der *innumeros numeros* zur Bezeichnung der metrischen Verse ist besonders effektiv in dieser Beschreibung der für die Lektüre von Versen maßgeblichen sprachmelodischen Merkmale. Die *accentus* erscheinen als *docti* — eine Verbindung von metrischen Gebilden und *accentus*, die der angesprochenen Verbindung mit *arsis thesisque* bei einigen Grammatikern entspricht, obwohl Ausonius hier griechische Autoren angibt. Volle Konsistenz kann wohl nicht erwartet werden. Die Stelle könnte übrigens einen Hinweis darauf geben, daß der Terminus *flexa* für die absteigende melische Bewegung vielleicht doch nicht erst Ergebnis der entsprechenden Neumenform, sondern schon Name des dadurch bezeichneten melischen Vorgangs gewesen sein könnte: Die vorauszusetzende fachliche „Umgangssprache“ von *cantores* ist kaum zu fassen. Immerhin lassen sich auch bei Fulgentius *mitologiarum libr. II, 10* — in der Allegorie der Orpheus-Sage — musikalische Termini finden, die erst viel später wieder in Bezug zur Neumenschrift auftreten; vgl. Verf., *Zum Bezeichneten der Neumen*, S. 51, Anm. 69.

⁹¹Wie dies auch angenehm lesbar bei Servius *De finalibus*, Keil, GL IV, S. 451, 12, zu finden ist: *qui vocis accentus duo sunt ad ea, quae tractamus necessarii, correptus et productus, correptus est, quotiens sine ulla mora vocis medias syllabas enuntiamus, ut moenia, tabula; productus est, quotiens medias syllabas cum aliqua mora vocis exprimimus, ut fortuna, natūra.* Eine solche „Identifizierung“ von Quantität und Akzent ist für die griechische Theorie der Rhythmik — und die behandelt Martian bekanntlich im 9. Buch — undenkbar.

oben angedeuteten Zusammenhang gemeint haben sollte — nur läßt sich eben gerade keine solche Verbindung finden, nicht ein einziger Hinweis auf Prosodie von (lateinischen) Wörtern in Bezug auf Akzentlage, also dem „Auf-und-Ab“ der Stimme, findet sich an der hier zu betrachtenden Stelle; eine Erklärung ihrer Seltsamkeit durch entsprechende Verweise ist also ausgeschlossen.

Nicht alle Grammatiker, die sich um die *pedes* in Beziehung auf die speziellen lateinischen Gegebenheiten bemühen, also um die absolute Bedingung der *Pänuiltimaregel*, gehen allerdings so weit in ihrer Kontamination, daß sie *arsis* mit dem *accentus* als melisch definiertem Ereignis vermischen. So findet man etwa in den *Excerpta Iuliani*, Keil, GL V, S. 321, 4 seq. ebenfalls die Übersetzung von *arsis thesisque* durch *elevatio et positio*, aber nicht mit dem Akzent vermischt:

Pes quid est? Syllabarum et temporum certa dinumeratio. Quo modo? Quia cuiusquisque pes certum numerum syllabarum et temporum habet. Quae accidunt unicuique pedi? Arsis et thesis, numerus syllabarum, tempus, resolutio, figura, metrum.

Quid est arsis? Elevatio, i. e. inchoatio partis. Quid est thesis? Positio, i. e. finis partis. Quo modo? Puta si dicam prudens, illud prae elevatio est, illud dens positio.

In trisyllabis et tetrasyllabis pedibus quot syllabas vindicat arsis et quot thesis? In trisyllabis, in prima habuerit accentum, utputa dominus, duas syllabas vindicat arsis et unam thesis. nam si paenultimo loco habuerit accentum, utputa beatus, arsis vindicat unam syllabam et thesis duas ...

Die Exemplifizierung verwirrt, denn *dóminus* wird man prosodisch als eine Zeit der Arsis, und zwei der Thesis interpretieren, wogegen bei *beātus* eine zweiteilige Arsis denkbar ist (wenn man nicht die zweite Zeit der betonten, langen Silbe als der Thesis zugehörig ansehen wollte. Der Autor spricht hier nicht von *elevatio vocis* o. ä., ja er verwendet keine tonräumlichen Explikationen, *inchoatio/finis partis*, obwohl er natürlich den gleichen Sachverhalt beschreiben will, d. h. das Prinzip des Versfußes, durch Arsis und Thesis bestimmt zu sein, durch lateinische Wörter in Bezug auf deren Akzentstellung exemplifiziert. Seine Terminologie ist aber korrekt: Gefragt wird nach dem *pes*; exemplifiziert wird durch Hinweis auf lateinische Wörter. Die Formulierungen sind also sinnvoll und korrekt (modulo des genannten Problems, das hier aber nicht weiter interessiert), genau wie dies auch Sergius tut, wenn er im

Kapitel *de pedibus* schreibt (Keil, GL IV, S. 480, 13): *Scire etiam debemus, quod unicuique pedi accedit arsis et thesis, hoc est elevatio et positio, sed arsis in prima parte, thesis in secunda ponenda est.* Auch wenn die Übersetzung von *arsis et thesis* durch *elevatio et positio* selbstverständlich verwendet wird, und jeder der Autoren die lateinischen Spezifika erfaßt, gerät doch nicht etwa automatisch jeder auf den Irrtum des zuerst zitierten Textes⁹²; vgl. etwa auch die Definition bei Pompeius, ed. Keil, GL V, S. 120, 29: *Arsis et thesis dicitur elevatio et positio ...*⁹³.

⁹²Man kann auch den Katalog beachten, der sich bei Marius Victorinus, *Ars Grammatica*, Keil, GL VI, 42, 14, findet: *Arsis igitur ac thesis, quas Graeci dicunt, i. e. sublatio et positio, significant pedis motum. est enim arsis sublatio pedis sine sono, thesis positio pedis cum sono. item arsis elatio temporis, soni, vocis, thesis depositio et quadam contractio syllabarum. nam in pyrrhichio tollitur altera brevis, altera ponitur, in spondeo quoque vicissim* Diesen Katalog von Termini kann man nicht als Beweis für den zuerst zitierten mißbräuchlichen Wortgebrauch anführen, sondern nur eben als Katalog von allem, was eine entsprechende Differenzierung kennen könnte. Daß hier *elatio* die korrekte Form ist, kann wohl angenommen werden.

Von Interesse ist hier ein Hinweis auf eine Art Betonung in der Beschreibung der Taktmarkierung: *arsis est sublatio pedis sine sono, thesis positio pedis cum sono*, was wohl nicht anders denn als Verweis auf einen gewissen Schalldruckunterschied zu deuten ist; wieweit der *pes* als konkreter Bewegungsträger angesehen wird, d. h. hier nicht nur eine „etymologische“ Interpretation der Grundbedeutung stattfindet, ist nicht zu entscheiden — didaktische Hilfsmittel müssen nicht notwendig übliche Begleitumstände des Vortrags von metrischen Versen gewesen sein (ein entsprechend strahlender Vergil jedenfalls erscheint doch als etwas merkwürdige Verwirklichung seiner Vers). Natürlich handelt es sich bei *arsis et thesis* als *sublatio et positio, elatio et depositio* um wörtliche Übersetzung, nicht um bewußt neue tonräumliche oder sonst assoziierende Deutungen.

⁹³Von Interesse ist, daß die *Musica Enchiriadis*, ed. Schmid, S. 22, 21, *arsis et thesis* in einer zwar melischen, aber doch wieder spezifisch funktionalen Weise verwendet, und zwar da, wo es um die Übertragung von grammatisch-syntaktischen Gliederungsdrücken auf den Verlauf von Musik geht:

Particulae sunt sua cantionis cola vel commata, quae suis finibus cantum distinguunt.

Sed cola fiunt coeuntibus apte commatibus duobus pluribusve ... At ipsa commata per arsin et thesin fiunt, i. e. levationem et positionem. Sed alias simplici arsi et thesi vox in commata semel erigitur ac deponitur, alias sepius.

Discrimen autem inter summam et infimam vocem commatis appellatur diastema. Quae diastemata nunc quidem minora sunt, ut est illud, quod vocamus

tonum, nunc maiora, ut duum triumve ac deinceps aliquot tonorum habentia intervallum. Porro autem sicut cola commatibus constant, sic commatum spacia dicimus diastemata.

Quae in colis vero spacia fuerint vel integro quolibet melo, sistemata nominamus.

Wie bereits erwähnt, s. o., 2.9.1 auf Seite 999, ist die Stelle auch von Interesse als Versuch einer Neudeutung des bei Martianus ziemlich vage und unklar definierten Begriffs *systema*; hier wird er zu einem funktional-syntaktischen Begriff, nämlich zur Bezeichnung des in einem melodischen Großabschnitts oder einer ganzen Melodie größten Ambitus. Der Autor versucht hier, die Existenz der griechischen Terminologie zu nutzen, um die neue Sichtmöglichkeit von Musik als syntaktisch sinnvolle Folge einzelner Gestalteinheiten terminologisch zu fassen. Den Anfang bildet der Hinweis auf die Finalis- und Cofinalislehre, die hier nicht interessiert. Die sozusagen ästhetische Komponente, die Schönheit der Form wird formuliert durch *apte coire* der kleinsten Teile. Eine vergleichbare Formtheorie findet man in den antiken Vorgaben nicht, das ist eine der zentralen, deshalb von neuerer Musikwissenschaft trotz vorliegender Literatur auch meistens unverstanden gebliebenen Neuerungen der mittelalterlichen Umdeutungen des Ton-Buchstaben-Vergleichs von Adrast.

Von Interesse ist aber, daß die kleinsten gestalthaften Sinneinheiten einer Melodie, die *commata, per arsin et thesin fiunt* also eben aus Bewegungen nach oben oder nach unten, wobei natürlich auch möglich ist, daß nur eine der beiden Bewegungen eine solche kleinste melodische Gestalteinheit konstituiert (das wird dann von Guido weiter, und zwar sozusagen klassisch systematisiert: Es kann auch ein einziger *motus*, ein durchschrittenes Intervall die Funktion eines *comma* haben, bei Guido sinnvoller, einer *syllaba, neumae* o. ä.). Arsis und Thesis werden also in rein melodisch, tonräumlichem Sinne verwendet, sind aber innerhalb dieser Neudeutung der griechischen „Parallelterminologie“ funktional bestimmt als die konstitutiven Faktoren der kleinsten Gestalteinheiten. Diese Differenzierung zwischen Gestalteinheit als syntaktischer Einheit und konstituierenden elementaren Gestaltfaktoren, Auf- und Abwärtsbewegung — für die Tonrepetition fehlt offensichtlich ein griechischer Terminus — ist von Bedeutung für die ganz neue Möglichkeit eines musikalischen Formdenkens, was auf Grund der auch noch griechischen Terminologie einigen neueren Interpreten der Schrift zu verstehen offensichtlich unmöglich ist.

Dieser Bezug der hier rein melisch bewegungsmäßig verstandenen Termini *arsis thesisque* zu einer syntaktischen Einheit — und erst in dieser syntaktischen Funktion wird die musikalische Gestalt zum Träger einer Gliederung — könnte deshalb von Interesse sein, weil die genannten Grammatikerstellen ja auch einen direkten Bezug zwischen diesem Begriffspaar zur Einheit des, lateinischen, Wortes herstellen. Es ist also nicht ausgeschlossen, wenn auch nicht beweis- oder auch eindeutig widerlegbar, daß die hier zu beobachtende Umdeutung

Daß eine solche Übersetzung des Begriffspaares zusammen mit der angedeuteten Möglichkeit der Identifizierung von Quantität und Akzent bei der „metrischen“ Behandlung lateinischer Wörter eine Art Verwechslung mit den melisch definierten Akzenten nahelegen kann, zeigt der erstzitierte Text — daß diese Kontamination jedoch nicht zwingend ist, zeigen die anderen Grammatiker, die diese Übersetzung anführen, oder die klare Hinweise auf die Abhängigkeit der Größen in der sprachklanglichen Wirklichkeit geben, wie der Sergius zugeschriebene Text der *Explanatio in artem Donati libri*, der bereits oben, s. o., 3.2.1.1.1 auf Seite 1416, in Bezug zur tonräumlichen Definition der Akzente zitiert wurde. Der Autor formuliert klar die Abhängigkeit sozusagen der akzentischen Situation der Silben im Wortverband von ihrer quantitativen Prosodie, dabei ist am Anfang ein Stück Text verloren gegangen (ed. Keil, GL IV, S. 533, 1):

Non secus atque in litteris evenit, nobis de accentu tractandum est ... altitudo, quae tamen liquide cognosci non potest, nisi longitudinis quoque ratio habeatur. in eius enim aliqua parte esse debet, quod altissimum est. denique, cum verbum enuntietur, aliqua in eo syllaba necesse est summum illud vocis fastigium possideat; sed quae potissimum sit ea, monstrari non potest, nisi per temporum syllabarumve numerum, qui proprie longitudinis est.

So „unabhängig“ auch Rhythmus und Melik definiert sind, für den — lateinischen — Grammatiker ist die Frage nach dem Ort, d. h. nach der jeweiligen Silbe des

der griechischen Termini, die Guido nicht übernimmt, zu Ablauf-bezogenen, musikalisch syntaktischen Gestalteinheiten auch von dieser grammatischen Kontamination beeinflusst worden sein könnte, wahrscheinlicher ist allerdings die Annahme, daß der Autor sich einmal um griechische Begriffe bemüht hat, die ihm zugänglich waren (*ἄνεσις καὶ ἐπίτασις* waren ihm sicher nicht greifbar), und daß er dazu einfach die Grundbedeutungen herangezogen hat.

Es sei nochmals betont, daß die Relation von melodischer Gestalt und genuin musikalischer Syntax vom Autor klar getrennt wird: Arsis und Thesis sind dabei die elementaren Gestaltmittel der Melodik, Auf- und Abstieg (Tonrepetition läßt er, hier wohl aus dem Zwang der Systematik der übernommenen Opposition aus), deren Kombination und Segmentierung erst konstituiert die syntaktischen Teile, die Formbestandteile wie *cola et commata*. Als Parallele ist die Stelle aber beachtenswert, zumal hier erstmalig Musik klar als Form, als Folge von syntaktisch fungierenden Gestalteinheiten auf verschiedenen Ebenen formuliert wird.

höchsten (traditionelle, griechische Definition) bzw. betonten Tons in einem Wort nicht aus der Kategorie der Tonhöhe abzuleiten, sondern allein von der quantitativen Natur der Silbe, also dem, was die Pänultima-Regel sagt. Es gibt also eindeutige Hinweise auf klares Verstehen der Relation von Akzent, definiert durch Tonhöhe bzw. Bewegung zum höchsten Ton, und quantitativer Prosodie eines Wortes.

Auch daraus folgt ebenso deutlich, daß Martianus Capella, selbst wenn er diese angedeutete Vermischung denn wirklich gemeint haben sollte, was höchst unwahrscheinlich ist, ausgerechnet eine Definition von *arsis thesisque* anführen würde, die — musiktheoretisch gesehen! — deutlich irrtümlich ist wegen Vermischung zweier in der von ihm dargestellten Musiktheorie klar definierter, verschiedener Sachverhalte. Diese konnten nur der besonderen Situation der lateinischen Sprache wegen vermischt werden konnten. Damit hat eine solche Definition aber vor allem in einer allgemeinen Theorie von Melik und Rhythmik nichts zu suchen, ja ist ausgesprochen unpassend. Denn die bewegungsmäßig-melisch definierte Natur des Akzents, und zwar des von der Grammatik so definierten Akzents der griechischen Sprache hat systematisch in der Musiktheorie mit den beiden rhythmischen Begriffe von *arsis thesisque*⁹⁴ nichts zu tun.

Nur ist eben aus dem Wortlaut von Martian nicht zu ersehen, daß er die angedeutete Vermischung an dieser Stelle überhaupt gemeint haben könnte, es ist aus keiner Stelle seiner Schrift, also auch des Teils der Grammatik, auch nur ein einziger Hinweis zu finden, der zeigen könnte, daß er sich auf diese „Vermischung“ beziehen könnte; ein solcher Zusammenhang ist aus dem Text Martians nicht abzulesen, höchstens in ihn hineinzulesen, so daß seine Formulierung an der betreffenden Stelle, der Behandlung des *rhythmus* innerhalb der Musiktheorie, in jedem Fall unpassend und unüberlegt ist: Selbst die Herstellung einer Verbindung zu den spezifisch lateinischen Bedingungen „entlastet“ Martians Text nicht von dem genannten Fehler.

Man wird also wieder nur darauf verweisen können, daß Martian hier „etymologisch“ die Grundbedeutungen von *arsis et thesis* von sich aus anfügt, um seine Vorlage hier etwas zu erweitern. Genau diese Bedeutung ist offensichtlich die einzige, die Martianus ansatzweise inhaltlich verständlich war, die als *elevatio vel depositio*

⁹⁴In seiner bekannten Beschreibung der Relation von sprachlicher und musikalischer Melik verwendet Dionys von Halikarnass sozusagen folgerichtig *arsis* und *thesis* nicht, *De comp. verb.*, 58 seq., ed. Usener und Radermacher, *quae exstant VI, opuscula II*, S. 40 ff.

vocis. Und es wird damit auch klar, wie er die für ihn — wie auch für jeden, der die Aristoxenische Theorie nicht selbst kennt — unklare Definition bei Aristides wenigstens für ihn sinngemäß ersetzen kann: Er geht von der rein melischen Definition von *arsis et thesis* aus, die allerdings in Bezug auf den Rhythmus gar nicht brauchbar war, die also nichts mit der Rhythmus-bezogenen Definition der beiden Begriffe zu tun hat.

Daß solche Diskrepanzen Martianus Capella nicht von widersinnigen Zusammenstellungen abhalten können, wurde bereits mehrfach angesprochen. Hier erscheint dieses Kompilieren ohne inhaltlichen Sachbezug in Hinblick auf eine unverständliche Definition der griechischen Vorgabe: *Arsis et thesis*, aus denen der Versfuß „besteht“ — wie, sagt auch Aristides nicht —, haben melische Bedeutung, also muß auch die übergeordnete Größe, eben der Versfuß in Hinblick auf die Elemente der Melik definiert werden, als Zusammenstellung von *legitimi et necessarii soni*. Letztlich sagen die ebenfalls unerklärt bleibenden Qualifikationen der *soni* nichts aus — die Notwendigkeit, hier doch noch irgendeinen Sinn „hineinzubringen“, zeigt das Bemühen von Remy von Auxerre, wenn dieser sozusagen wenigstens hier die eigentlich unabdingbare Qualifikation der *proportio* als — angeblich — von Martian Gemeintes dieser beiden Wörter „erfindet“. Damit aber läßt sich auch eine wahrscheinliche Rekonstruktion des Zustandekommens der „Definition“ des Versfußes bei Martianus Capella geben, der hier wirklich einmal selbständig „denkt“, allerdings ohne jede Verbindung zum eigentlichen Inhalt, weshalb seine „Definition“ auch — bestenfalls — aussagemäßig bleiben muß: Was Martian hier wirklich sagt, ist nur, daß es sich bei dem Versfuß um die erste Größe handelt, eine schon aus der vorgegebenen Gliederung triviale „Folgerung“, sodann, daß diese Größe aus *gebührenden/richtigen und notwendigen Tönen* zusammengesetzt ist. Daß zum Verständnis dieser Qualifikation keine weiteren phraseologischen Untersuchungen benötigt werden, ist klar: Martianus Capella ersetzt die unverständliche Definition bei Aristides durch eine inhaltlose, aber trivial erscheinende Bestimmung, die offensichtlich angeregt durch die ihm bekannte Definition von *arsis thesisque*, vor allem aber durch den Umstand, daß hier die *musica* behandelt wird, und die hat als Elemente ja die Töne, die *soni* als Elemente ansetzt, was nicht falsch, aber an dieser Stelle unpassend und ungewöhnlich ist, weil es, wie bereits angesprochen, natürlich drei Sorten von potentiell rhythmisierbaren Phänomenen gibt.

Daß dann diese so abgeleiteten Elemente als *richtig und notwendig* qualifiziert

werden, ergibt sich geradezu zwingend, da es sich ja um durch den *numerus* geregelte Elemente handeln muß. Martianus substituiert hier also einfach das „Zusammensetzungsmodell“, die Struktur der Aristoxenischen Systematik des Ableitens jeweils höherer Komplexgebilde aus den nächst niederen, allerdings ohne sie inhaltlich und spezifisch verstanden zu haben: Die Elemente der Musik sind die *soni*, die Elemente des *numerus* sind die *pedes*, also bestehen die aus Tönen; so jedenfalls muß man den „Denk“vorgang von Martian zu bestimmen versuchen.

Insofern ist die Definition so unspezifisch, daß sie aussagelos ist. Daß eine solche Substitution Martian zugetraut werden kann, ergibt sich eben aus dieser Trivialität und „Unabhängigkeit“ vom durch die Termini eigentlich gemeinten Sachverhalt.

Ist somit die „Definition“ des *pes* bei Martianus Capella sozusagen unschädlich, so trifft dies nicht zu auf die — genau wie bei Aristides — direkt anschließende spezielle Definition von *arsis et thesis*: Wie die Parallelen aus der lateinischen Grammatik zeigen, ist da die Definition auf den Wortakzent bezogen, eine Verbindung zur Metrik besteht an keiner Stelle, die Terminologie ist in dieser klaren Begrenzung auf das Phänomen des Wortakzents eindeutig. Eine Verwechslung mit der Verwendung des Begriffspaares in der Definition des Versfußes ist ausgeschlossen — nur nicht, wenn Martianus Capella definiert.

Hier nun setzt die Deutung von Cristante ein, der — geradezu einer Autoritätsgläubigkeit entsprechend — nicht annehmen will bzw. kann, daß Martianus Capella Fehler macht bzw. Unsinn schreiben könnte; eine unreflektierte Voraussetzung, die durchzuhalten, wie hier anzudeuten versucht wurde, nicht ganz leicht fällt bzw. erheblich aufwendigerer Argumentationen bedürfte als sie die Vertreter dieser Voraussetzung aufzubringen für notwendig halten — hier hilft auch die Heranziehung der grammatischen Definitionen nichts; deutlich wird nur, daß Martian auch diese, potentiellen Vorlagen inhaltlich nicht genutzt haben kann; ein Bezug ist entgegen den Versuchen von Cristante nicht zu finden, hinsichtlich der speziellen Natur der Möglichkeit einer Verbindung von Metrik und Akzentlage im lateinischen Wort findet sich kein Hinweis bei Martian. Man kann nur konstatieren, daß Martianus Capella an eben dieser Stelle die axiomatisch eindeutige Unterscheidung zwischen Melik und Rhythmik aus „etymologischen“ Gründen sinnwidrig aufhebt.

Will man also keine Kontamination von Versatzstücken aus verschiedenem Kontext und eigenem „Denken“ durch den Kompilator Martianus Capella annehmen,

muß in den Text eine Lösung hineingelesen werden, wie dies Cristante tut, der aber noch zusätzlich ausgerechnet die angesprochene Kontamination als Hinweis auf ein Verständnis von *arsis et thesis*, bezogen auf *efferenda vel premenda vox* in der zweiten Rhythmusdefinition, d. h. als Hinweis auf einen taktakzentischen Sinn des Begriffspaares deuten will, was sicher, wenn auch nur von neuerer Sichtmöglichkeit nahe liegt⁹⁵.

⁹⁵**Zur Findung der mensuralen Einzelnotenzeichen** Wie dies R. A. Rasch in seiner Erklärung der Formulierung des Einzelzeichens für die *longa* und der *brevis* bestätigt, *Johannes de Garlandia en de ontwikkeling van de voor-Franconische notatie, Inst. of Medieval Music*, New York, 1969, S.169: *Waarom juist de longa de virga-vorm krijgt, en de brevis de punctum-vorm, ist niet met volstrekte zekerheid te zeggen. Mogelijk is dat de identificatie virga en brevis-punctum een gevolg van de volgende gedachten-keten: virga-punctum: hoog-laag: accent (arsis)-geen accent (thesis): lang-kort: longa-brevis*

Im Gegensatz zu den Ligaturen, d. h. von ihrem Ursprung her gesehen Komplexneumen, ist die Formwahl der Einzelzeichen willkürlich: Während die Zusammenfassung von Paaren aufwärts, „steigender“ Töne notwendig als *pes* zu schreiben ist, wogegen bei der umgekehrten Zusammenfassung, also der *flexa*, die *virga* der Ligatur immer oben stehen muß (man kann hierzu Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, vergleichen, wenn man so wenige Kenntnisse der Neumenschrift haben sollte, wie der Erfinder einer vormodalen Rhythmusnotation), ist die Auswahl oder Bestimmung der Einzeltonzeichen nicht trivial aus der Tradition der Neumenschrift abzuleiten. Die von Rasch genannten Zusammenhänge treffen übrigens, auch ausweislich der modalrhythmischen Melodien nicht zu, sodaß die Wahl wohl dadurch bestimmt war, daß die *brevis* das einfache, die *virga* aber, zumal in der französischen, dann quadratischen Neumenschrift eine zusammengesetzte Note ist, ein *punctum + virgula* — wobei aber der gegebene, ursprünglich eben rein melische, Formunterschied nun in neuer rhythmischer, zeitquantitativer Bedeutung strikt beibehalten wird (die graphisch in Hinblick auf die Neumentradition „falsche“ Setzung des Strichleins in *semibrevis*-Ligaturen gehört in den Kontext eben der Ligaturen):

Die Frage der Formgebung der betreffenden graphischen Zeichen für den einzelnen Ton wird von der Theorie der Zeit nicht begründet. Die z. B. für die St. Gallische Notation wesentliche Differenzierung zwischen *tractulus*, sozusagen dem *punctum* mit *epistem*, und dem reinen *punctum* bleibt in der Nordfranzösischen Neumenschrift, wohl ohne Bedeutungsdifferenzierung, in der Schreibung etwa des *climacus* gegenüber einfachen *punctum*-Schreibungen erhalten. Wieweit hiermit mehr als eine graphische Differenzierung gegeben war, ist kaum zu entscheiden. Wesentlich ist, daß man für absteigende Bildungen wie den *climacus* rhombische Zeichen hatte, die den einzelnen Ton als Bezeichnetes haben, wie auch der die „Vertonung“ einer Silbe bildende *Punkt* den einzelnen Ton bezeichnet. Die

graphische Differenzierung zwischen Rhombus und quadratischem Punkt stand also zur Verfügung; und die Idee, die zwei Schlußtöne des *climacus*, die Rhomben, zur Anzeige einer rhythmischen Opposition zu den alleinstehenden *puncti* zu verwenden, hat ihren Grund darin, daß solche Rhombenzeichen ja nie allein auftreten, sondern immer im Verbund (vgl. auch Francos Ausführungen zu den *coniuncturae*); das quadratische *punctum* dagegen kann den einzelnen Ton als Bezeichnetes haben.

Damit war die Verwendung der Rhombenzeichen für die ja auch nie allein stehende *semibrevis* (etwa Franco, *Ars Cantus Mensurabilis*, ed. Reaney u. Gilles, S. 39, 22, *nec minus, quam duas*) geradezu selbstverständlich: Die *brevis* ist die eigentliche, kleinste Zeit, die kürzere Zeitwerte notwendig als „unselbständige“ Ornamentierung ansehen lassen mußte; diese Funktion haben die *semibreves*, also als Zeichen die Rhomben.

Vergleichbar natürlich erscheint auch die Schreibung der *duplex longa* einfach durch einen „ausgedehnten“ Notenkopf — die graphische Analogiebildung zur längeren Dauer erscheint ebenso trivial wie die Notierung der Pausen: Längere Pausen werden durch längere Striche geschrieben.

Lediglich bei der Zuweisung der Länge der *longa* zur *virga* bzw. der Kürze der *brevis* zum *punctum* läßt sich keine so direkte Analogiebildung als Voraussetzung der Zeichenerfindung erkennen. Gegen den zitierten Vorschlag von Rasch spricht aber, daß die Autoren an keiner Stelle irgendetwas wie den *ictus* oder gar eine *percussio* in Hinblick auf die Modaltheorie sprechen (in der Theorie der rhythmischen Dichtung begegnet der Terminus, seine Potenz zur Formulierung einer rhythmischen Entsprechung zu metrischen Versfüßen wie auch zur Formulierung überhaupt von Takt bleibt allerdings ungenutzt; bei Johannes de Garlandia, dem Poetiker, vgl. unten zu ed. Mari, S. 36, 21, 3.3.3 auf Seite 1568); die Analogie über die Bezeichnung der metrischen *arsis* zum höheren Ton, also dem ursprünglich Bezeichneten der *virga* zu gelangen, um dann diese Betonung wieder mit der *longa* zu identifizieren läßt sich aus den Quellen nicht ableiten. Andererseits ist natürlich zu beachten, daß die ursprüngliche Aufgabe der Differenzierung zwischen *virga* und *gravis* in der Notenschrift nicht mehr adäquat ist: Die genaue Tonhöhe wird durch den Punkt auf der Linie bzw. zwischen den Linien ausreichend klar angezeigt: Die Opposition zwischen *punctum* und *virga* ist im Rahmen der Liniennotation eigentlich arbeitslos.

Hier nun liegt die Analogie nahe, die auch die Form der Pausen und die der *duplex longa* bestimmt hat: Das verfügbare Zeichen mit den meisten Strichen, das also ausführungsmäßig sozusagen größer ist, kann auch für die Bezeichnung der *longa* eingesetzt werden, wogegen die *brevis* das einfache Zeichen ohne Zusatz eines Strichleins an der Seite ist: Die *brevis* ist das Element, die *longa* das Zusammengesetzte, also paßt für letztere ein einfaches Zeichen „mit Zusatz“. Die zu solcher Graphie führende Analogie erscheint also ähnlich der der vom Anonymus Bellermann dargestellten rhythmischen Notation: *Brevis* – zeichenlos, *longa* – waagrechtes Strichlein, dreizeitige Quantität — waagrechtes Strichlein + zusätzliches

Aber auch dies ist hier nicht gerade leicht möglich: Gegeben ist die „akzentische“, nicht metrisch-rhythmische Definition von *arsis* und *thesis*; dies widerspricht dem rhythmischen Kontext. Im Mittelalter gibt es eine Art der lateinischen Dichtung, die durch regelmäßige Silbenzahlen, ausgelöst bzw. geformt vielleicht von Mustern alternierender Betonungsfolgen, bestimmt ist, die *rhythmische* Dichtung, die, etwas später als Martianus Capella allerdings eben gerade nicht durch den Wortakzent bestimmt wird; das Beispiel jedenfalls, das Beda, s. o., 3.2.2.2.1 auf Seite 1426, für die rhythmische Dichtung gibt, *rex aeternae*, ist ersichtlich nicht durch den Wortakzent bzw. Folgen von Wortakzenten geprägt. Martianus Capella müßte in der Deutung von Cristante, l. c., S. 55 ff., Lieder wie *Mihi est propositum* vorausgeahnt haben, abgesehen davon, daß Martianus kein Wort über eine derartige Bedeutung des Rhythmus schreibt, ja auch in keinem seiner Gedichte — und in denen liegt seine wirkliche Begabung — etwa einen rhythmischen Vers einfügt. Notwendig wäre also die Annahme, daß Martianus Capella einmal von sich aus auf eine strikt Wortakzent-abhängige Natur rhythmischer Dichtung gekommen sein müßte, daß er die ja vorgegebene, d. h. sozusagen klassische Unterscheidung von Rhythmus und Metrum ganz neu interpretiert hätte, und schließlich, daß er vorausgesetzt habe, ein Leser seiner hochgradig verkürzten Angaben könne überhaupt verstehen, daß er etwas bisher überhaupt noch nicht Definiertes gemeint habe.

Offensichtlich sind dies etwas weitgehende Voraussetzungen für die von Cristante formulierte Deutung bzw. den Versuch, aus der sinnlosen Kompilation doch noch einen Sinn abzuleiten zu wollen. Daß Martian auch aus der Definition der rhythmischen (im Sinne von Beda) Dichtung etwas kompiliert hat, ist klar, nur einen klaren Zusammenhang herzustellen, gelingt ihm nicht, ja er macht sogar einen grundsätzlichen Fehler, selbst wenn man Cristantes Deutung folgen wollte: Der *Rhythmus* ist nach der Tradition Bedas klar die Art von Rhythmus (im modernen, allgemeinen Sinn verstanden), die nicht der *ars disciplinave* unterworfen ist; Martian aber würde, wollte man die Stelle im Sinne von Cristante lesen, genau das Gegenteil sagen, wenn er wirklich zunächst den *numerus* im Sinne des Bedaschen *rhythmus*

Strichlein, diesmal senkrecht, etc. So amüsant auch die von Rasch angebotene Erklärung anmuten mag, es ist eine sehr viel einfachere Lösung zu erkennen. Zudem ist zu betonen, daß die strikt quantitative, d. h. nicht mit *percussiones* o. ä. operierende Theorie der Modalnotation als Bezeichnetes solche Größen nicht gewählt hat, also auch nicht auf die von Rasch angebotene Analogie kommen konnte.

eingeführt hätte, dann nach der *efferenda vox* aber anfügt, daß dieser *numerus*, also nach Cristante der Bedasche *rhythmus, a licentia modulationis ad artem ... constringat*. Das ist ersichtlich genau das Gegenteil von dem, was in der Bedaschen Tradition *rhythmus* bedeutet 967: *numerus ... temporis pro ratione modulationis inserviens, per id, quod aut efferenda vox fuerit, aut premenda. et qui nos a licentia modulationis ad artem disciplinamque constringat. ...* — wie bereits bemerkt, fehlt hier genau die notwendige Opposition, eben der Bezug auf die rhythmische Dichtung; Martian beweist nur, daß er die Definition, die zwangsläufig paarweise auftritt, nicht verstanden haben kann — rhythmische Dichtung, im Sinne Bedas, führt gerade nicht *ad artem disciplinamque*, übrigens wieder eine der sinnlosen „Ditologien“ Martians. Martian würde sich also in sozusagen totalen Gegensatz zur Tradition der Definition des *rhythmus* im Sinne Bedas stellen — die Deutung von Cristante erweist sich also auch sozusagen intrinsisch als unhaltbar.

Auch wäre zu fragen, wer hätte in der Zeit überhaupt verstehen oder auch auf die Idee kommen sollen, Rhythmus in dem Kontext von Martians Darlegung nicht in der üblichen Weise innerhalb auch noch der Aristoxenischen Systematik bzw. deren armseligen Rudimenten zu verstehen: Augustinus, der ja offenbar auch nicht-metrische geistliche Lieder geschrieben hat, also eine entsprechende poetische Technik gekannt haben muß, versteht in seiner Schrift *De musica rhythmus* in genau dem Sinne, den der Terminus in der traditionellen Musiktheorie und Grammatik, soweit sie sich damit befaßt, besitzt.

Mit dieser, schon historisch gesehen unhaltbaren These meint Cristante wie gesagt eben auch die von der angesprochenen und von Martian ja partiell kompilierten Tradition her gänzlich unmotivierte, also nicht erklärbare Erwähnung von *vox efferenda vel premenda* in der zweiten *numerus*-Definition Martians erklären zu können, denn, ib., S. 56, *In Marziano arsi e tesi sembrano indicare la parte forte e la parte debole del piede: in altre parole la sillaba tonica e la sillaba atona ...*⁹⁶, und somit

⁹⁶**Wortakzent bei Martianus Capella** Allerdings bezeichnet Martianus Capella in genau zur strikt melischen Definition des Wortakzents passendem Zusammenhang den Akzent der Akzent-tragenden Silbe u. a. auch als *fastigium*, 268. Auch hier gehen ihm verschiedene Definitionen durcheinander: Diomedes klärt hier auf (*Ars gramm.*, Keil, GL I, S. 431, 1) — nach der Erklärung von *accentus* durch *ad cantus* etc. —, daß *accentus quidam fastigia vocaverunt, quod in capitibus litterarum ponerentur, alii tenores vel sonos appellant; non nulli cacumina retinere maluerunt. sunt vero tres*. Es handelt sich also um eine Bezeich-

nung neben der geläufigsten *accentus*. Martianus formuliert dagegen *et est accentus, ut quidam putaverunt, anima vocis ... quod omnis modulatio ex fastigiis vocum gravitateque componitur, ideoque accentus quasi adcantus dictus est. ...*, schachtelt also die Bezeichnung *fastigium* in die Erklärung von *accentus* einfach ein. Wenn dann noch *fastigia* von *gravitas* unterschieden wird, so entspricht dies inhaltlich zwar der vornehmlich den Druckakzent meinenten Akzenterklärung von Pompeius, auf die noch einzugehen ist, die nämlich die *gravis* als für die lateinische Sprache überflüssig hält, ist aber einmal nicht kompatibel mit der rein melisch-musikalischen Erklärung des *accentus*, zum andern aber erscheint *fastigium* damit als Opposition auf untergeordneter Ebene, wogegen das mit der übergeordneten Sache eröffnete Kapitel durch *de fastigiis*, also den Zeichen, eingeleitet wird. Wiedereinmal findet man einen unbeschwerten logisch inhaltlichen Fehler. Natürlich merkt dies Martianus Capella nicht, er kompiliert frei verfügbare Termini, auch wenn diese nicht zueinander passen: Die Formulierung *omnis autem vox aut acutum aut circumflexum sonum habeat, ...* (269), paßt zwar zur Lehre von Pompeius (und zur Formulierung Martians, im gleichen Kapitel davor — Sperrung natürlich nicht von Martian: *omnis igitur vox latine ... habet unum sonum aut acutum aut circumflexum*), nicht aber zu der *ad cantus*-Erklärung der Akzente zu Anfang, denn da gibt es drei. Immerhin hätte man ja einen Hinweis auf lateinische Besonderheit erwarten können, was Martian aber als reiner Kompilator nicht leistet — denn, wo bleibt dann eigentlich der *accentus gravis*? Ja, der tritt dann ebenso unbeschwert um inhaltliche Folgerichtigkeit im direkt anschließenden Satz auf: Jede lateinische *vox* hat entweder Akut oder Zirkumflex, *duos autem acutos aut inflexos habere numquam potest, graves vero saepe*. Plötzlich ist der *accentus gravis* wieder da — die Aussage selbst ist korrekt, der inhaltliche Zusammenhang aber zumindest hochgradig merkwürdig. Subjekt ist übrigens die *vox*: Bemerkenswert ist auch der stillschweigende Ersatz von *syllaba* durch, offensichtlich weniger passend, *vox* schon zu Anfang dieses Kapitels: *... unaquaque syllaba aut gravis est, aut acuta, aut circumflexa, et ut nulla vox sine vocali est, ita sine accentu nulla. ...*, woran sich die bereits zitierten spezielle *fastigium*-Stelle anschließt: *Vox* ist auch in der Grammatik der allgemeinere Begriff, seine Unterteilung nach *articulata* etc. verbietet eigentlich eine Bedeutung *syllaba*. Angesichts dessen, daß hier nichts Neues gesagt wird, ist der Nachweis der Quelle Martians inhaltlich ohne größeres Interesse, daß keine konsistente Terminologie vorliegt, daß Martian sich nicht gerade viel gedacht haben kann, dürfte klar sein (immerhin wird die Pänultimaregel adäquat angegeben — übrigens dann ebenso plötzlich wieder mit *syllaba* bezeichnet). Daß Martian ein Kapitel *de voce* nicht kennt, „dafür“ aber eine weitere Bedeutung von *vox* trägt auch nicht dazu bei, seinen Text zu einer brauchbaren Einführung in die lateinische Grammatik zu machen (232): *... litterae ... atque ita ex hac parte, qua scribitur mutae, ex illa, qua legitur, voces sunt appellatae, siquidem haec auribus tantum, illa solis oculis valeat comprehendere*. Daß diese, der terminologischen Unterscheidung von *mutae, liquidae, vocales* nicht vereinbare, Unterscheidung mit der Verwendung von *vox* für

wäre die zweite Definition nicht als eigene, eben zweite Definition, eingeleitet durch *rursum*, sondern „nur“ als Explikation der Vorgabe von Aristides zu sehen, wobei dessen Hinweis auf ἄρσις τε καὶ θέσις und ψόφος τε καὶ ῥρημία irgendwie miteinander zu verbinden wären, was Cristante nicht leistet. Daß Martianus Capella seine Ausführungen zu *ars et disciplina*, zur *licentia modulationis* etc. aus den Definitionen von *rhythmus* (im Sinne Bedas) z. B. bei Audax bekommen hat, ist klar — diese Kompilation ist eine eigene Leistung Martians, und daher so unverständlich (ib., S. 56; z. B. spricht Cristante von einem *stabilire* der *corrispondenza* zwischen *elatio* (*vocis*) und der *vox efferenda* und entsprechend der *remissio* und der *vox premenda* — im Sinne einer betonungsmäßigen Bedeutung). Das Gemeinte wäre damit der moderne Akzent- oder Betonungsalternierende Takt, nur ist die eindeutig rein melische Bewegung ausgerechnet der *vox* nicht einfach mit Akzenten/Betonungen — übrigens ein charakteristisches Beispiel für die Diskrepanz zwischen Bezeichnetem und Gemeintem: Die Ausdrücke sind (partiell!, nur um diese geht es hier) melischer Natur, das Gemeinte aber, die Betonung, die außerhalb der altgriechischen

Silbe kompatibel wäre, wird man auch nicht sagen können — es handelt sich um eine von keinem inhaltlichen Denken bestimmte Kompilation, und zwar wo man auch den Text betrachtet — die *ars musica* ist keine grundsätzliche Fehlleistung dieser Art. Übrigens hätte ein wirklich denkender Autor in einer Gesamtdarstellung der *artes* sich die Klassifikation der *vox*, die Musik und Sprache einschließt nicht entgehen lassen sollen.

Ob übrigens die Wortklärung von Diomedes die wirkliche Etymologie trifft, ist kaum zu entscheiden — d. h. daß die Bezeichnung nicht von der Tonhöhe assoziativ als *Spitze* o. ä., sondern von seinem Zeichen abzuleiten wäre.

Denkbar wäre eben auch eine inhaltliche Ableitung, wenn *fastigium* vor allem auf die betonten Akzente, auf die beiden mit dem Hochtton verbundenen Akzente des Akuts und des Zirkumflexus bezogen sein sollte, was bei einer echt lateinischen Begriffsbildung sinnvoll wäre. Es könnte ja auch dieses Merkmal, der Hochtton als *Spitze* — ob raumanalog oder assoziativ gedacht, wäre eine weitere Frage — das eigentlich Bezeichnete des Terminus gewesen sein bzw. zur Wahl dieses Wortes als Terminus angeregt haben.

Die Frage, ob die Wortwahl raumanalog bestimmt war — *höchste Stelle* von etwas, z. B. Tempelgiebel —, oder assoziativ, Tonhöhe als *spitz* (Diomedes scheint daran nicht zu denken), wäre auch in Hinblick auf die byzantinische Bezeichnung für den Sprung nach oben zu stellen: Ein Supremum der melischen „Kurve“ wird durch das abstrakte Zeichen *χέντεμα* wiedergegeben; eine melische Bedeutung, die graphisch als Punkt gestaltet ist, also „wörtlich“, aber nicht raumanalog!, den sinnlichen Eindruck eines Hochttons als *Spitze*, wiedergeben will — mittelbyzantinisch wird so dann der Terzsprung notiert.

Sprache mit Sicherheit nicht mehr ausschließlich oder auch nur dominant melischer Natur war. Die Versbetonung in Alternation, wie sie sich in Thesis und Arsis und der Quantifizierung von deren jeweiliger Zeitdauer manifestiert — das Wesen kann etwas anders gewesen sein — ist mit Sicherheit nicht mit melischen Ausdrücken faßbar, auch nicht durch Analogie, eben weil es keine melischen Bestandteile haben kann: Das Wesensmerkmal ist die Alternation in verschiedenen Betonungsmustern des (antiker Sinne) *rhythmus*, auch für eine nur assoziative Anbindung an melische Stimmbewegung konnte hier keine Veranlassung und kein Grund vorliegen; auch deshalb ist es ersichtlich unabdingbar zwischen Versbetonungen, ob metrisch oder rhythmisch (im Sinne Bedas) und der Wortbetonung zu unterscheiden, deren geradezu triviale Verbindung in neueren deutschen Versen, ist historisch gerade nicht trivial⁹⁷.

⁹⁷**Zur Herkunft der „räumlichen“ Bezeichnung des Akzents rhythmischer Dichtung in später Theoriebildung** Für die späte Theorie der lateinischen rhythmischen Dichtung trifft dies auch zu; neben der entsprechenden Verwendung von *tendere in altum* für den Akzent bzw. *in imum* für die Nicht-Betonung bei Johannes de Garlandia, auf die hier an anderer Stelle eingegangen wird (vgl. den Index zur *Ars rithmica*, ed. Mari, S. 44, 274), findet sich bei Magister Nicolaus Tybinus, *Tractatus de rithmis vel rithmorum*, ed. Mari, S. 96, 35 — übrigens geht es um den Reim (*consonantia*), nicht etwa die gesamte Vergestalt:

... *rithmicalis consonantia non solum est convenientia dictionum in rithmis scriptis, sed etiam in accentu. — ... in rithmis debet esse convenientia consonoritatis, requiritur, quod tales voces habeant equalem modum elevandi vel subprimendi, ut per audientes sufficienter poterit comprehendi.*

Im Reim ist auch die Akzentlage der jeweiligen Wörter zu beachten: Nicht nur der geschriebene *rhythmus*, in dem man die gleichlautenden Vokale/Silbe auch sehen kann, sondern auch das Gehör muß berücksichtigt werden, die Wortakzente sind wesentlich, die aber kann man nach Tibino nur hören. Vielleicht ist dies der Grund, daß die Reime auch als *voces* aufgerufen werden, eben als Klangeinheiten bestimmter Merkmale.

Bemerkenswert ist, daß die oppositionellen räumlichen Begriffe mit *subprimere* kaum auf die melische Beschreibung des Wortakzents zurückzuführen sind; als Bezeichnung des *accentus gravis* jedenfalls scheint *subprimere* zu sehr aus dem Rahmen der Tradition zu fallen; natürlich sind die Wortakzente gemeint, denn die sind, im Reim durchgehend, Träger eines wichtigen Merkmals des Reimklangmusters; allerdings führt der Magister ib., S. 97, 90, bei der Diskussion, ob der *rhythmus* Teil der *ars musica* sein könne — Rudiment der Definition z. B. bei Beda — an, daß die Faktoren des *rhythmus* ja *accentus et mensura* seien, dies trifft

genau zu, wenn man an die Pänultimaregel mit ihrer „eineindeutigen“ Zuordnung von Akzentlage und Prosodie der Quantitäten denkt.

Man hat also Schwierigkeiten zu bestimmen, ob man als Ursprung dieser terminologischen Erfassung des Prinzips der Akzentalternation weniger die Tradition des Wortakzents als vielmehr des metrischen Versakzents sehen soll.

Diese Frage ist nicht müßig, weil mit ihr die Frage nach dem Verständnis und dem Abstraktionsgrad des Akzentbegriffs rhythmischer Dichtung verbunden ist: Ist der Akzent allein durch den Wortakzent definierbar oder geht seine Definition wenigstens auch vom metrischen Versakzent aus. Dies bedeutete wenigstens einen Ansatz zu einer entsprechenden Abstraktion und Analogiebildung.

Die grundsätzliche Frage ist die, wie abstrakt, d. h. im Rahmen poetischer Theorie wie unabhängig vom Wortakzent, der in der Dichtung ja nur dem entsprechenden übergeordneten Prinzip etwa der Akzentalternation folgt, das Prinzip eines Akzentrhythmus gesehen werden konnte. Dieses Problem ist musikhistorisch deshalb von Bedeutung, weil die recht unvermutet auftretenden *modi* der neuen Mehrstimmigkeit natürlich nach Parallelen der vom formgebend Prinzip her möglicher Weise vergleichbaren rhythmischen Dichtung und ihrer Theorie zu fragen aufgeben: Der einfache Verweis, daß Sequenzen etc. der Zeit, die Vagantenstrophe etc. offensichtlich dem Prinzip der Akzentalternation unterworfen sind, reicht kaum aus: Die eigentliche Frage betrifft die Bewußtheit des übergeordneten Prinzips, worauf aber noch einzugehen ist.

Zu beachten ist hier übrigens auch der explizite Bezug auf das Hören: Diese Dichtung ist nicht rein literarisches Produkt, sondern zumindest auch zum Vortrag geeignet, und muß sich daher nach dem Fassungsvermögen des Hörers bzw. des Gehörs richten. Diese Begründung führt der Magister nochmals an, wenn er die mögliche Ausdehnung rhythmischer Verse anspricht, *ib.*, S. 96, 75: *Ista declaratur, quia quelibet consonantia rithmicalis notabilis debet esse perceptionis, quia si auditor non posset percipere modo distincto consonantias, ipsum dictamen non diceretur rithmicum: at ergo talis perceptio requirit certum numerum, quem dictatores vel auctores posuerunt, et est numerus sillabarum.*

Zu Anfang ist klar der Reim gemeint; der abschließende Satz scheint sich dagegen auf die Gesamtverse zu erstrecken, denn die Anzahl von Silben im Reim steht schon durch die Akzentparallelen fest. Damit wird übrigens auch deutlich, daß der Magister offenbar nicht an eine die Versform insgesamt bestimmende Akzentalternation denkt, wenigstens nicht explizit — denn diese ist ja eigentlich der Faktor, der das Gefühl einer passenden Ausdehnung gibt. Daß schon die metrische Tradition die Anzahl von wahrnehmungsmäßig noch faßbaren Versfüßen in jeweils einem Vers kennt, ist bekannt (hier gibt es die zur Tradition gewordene Begrenzung des Umfangs des Tonsystems, eine Aristoxenische Tradition), ob hier Beziehungen bestehen, wäre zu untersuchen; die Formulierung scheint hier doch eher selbständig, vor allem strukturell gerechtfertigt zu sein

Ein weiterer Beleg für die Betrachtung rhythmischer Dichtung als — auch — von der sinnlichen Wahrnehmung her bestimmte Erscheinung findet sich bei der Bewertung von *monosyllabae, dissyllabae vel trisyllabae dictiones* als zu kurz für Versbildung, auch wenn sie miteinander reimen, denn *vehementia talis consonantie plus perturbat intellectum audientis quam delectet, quia tales consonantie nimis vehementer veniunt, ita quod audiens ipse sufficienter non potest ipsas percipere, nec sensum ipsarum intelligere ...*, ed. Mari, S. 97, 108. *Percipere* meint offenbar das Verstehen des Rhythmus gegenüber dem *sensus* der Wörter, den man *intelligit*. Solcher Bezug letztlich auf die Grenzen der Fähigkeit sinnlich — hier Betonungsschemata wie gleiche Vokalität betreffender — faßbarer Gestaltbildung ist übrigens von Interesse auch für vergleichbare Erscheinungen in der Theorie der Mehrstimmigkeit wie der Veränderung der Differenzierung von *consonantia* und *dissonantia*, wie etwa der Aufnahme der Terzen in die Klasse *Konsonanz* etc. (eine wissenschaftlich brauchbare Betrachtung solcher Bezüge auf konkrete sinnliche Erlebensfähigkeit bzw. entsprechende Grenzen, wie eben in der Aristoxenischen Tradition, bedarf also einer etwas breiteren Untersuchungsgrundlage als sie F. Reckow in *Ratio potest esse, quia ...*, über die *Nachdenklichkeit mittelalterlicher Musiktheorie, Die Musikforschung XXXVII*, 1984, S. 281 ff., anzuführen in der Lage ist; die *Musica Enchiriadis*, ed. Schmid, S. 5, 42 spricht in diesem Zusammenhang von der *multiplicatio in immensum*, und anschließend davon, daß *ex hac immensitatis confusione certum sibi numerum elegit ratio disciplinae et in decem et octo sonis sibi speculationem posuit*.: Der Autor führt also für einmal nicht Grenzen der Wahrnehmung an, wobei eine unerklärte Willkürlichkeit bleibt, warum gerade 18 Töne?, wogegen in dem sog. *Pariser Traktat* der gleichen Gruppe, ed. Schmid, S. 189, 58 zu finden ist: ... *horum ergo continua multiplicatione sonorum infinitas texitur, et tamdiu quaterni quaternis eiusdem condicionis succedunt, donec vel ascendendo in nimium acumen extenuatur, vel descendendo usque in silentium deficient*. ...: Hier werden sozusagen wahrnehmungsmäßig natürlich gegebene Grenzen angeführt, nicht eine Setzung der *ratio*, was vielleicht für die Relations- und Altersbestimmung der *Dasia*-Schriften insgesamt nicht ohne Interesse ist — ist die Konzentration auf die *ratio* sekundär, wie überhaupt die in den letzten Kapiteln gipfelnde Einbettung der Theorie in Philosophie und Theologie in der *Musica Enchiriadis* auch den Eindruck einer eben sekundären Rationalisierung machen kann).

So sehr der Autor damit die Bedeutung des entsprechenden akzentischen Rhythmusgefühls als Maßstab für mögliche Bildungen anführt, zu einer klaren und systematischen Formulierung einer abstrakten Ebene, die über den Wortakzenten steht, also den Rhythmus als Struktur an sich ansieht, führt auch solche Erkenntnis nur ansatzweise, worauf noch einzugehen ist. Vor allem ist die Beschränkung sozusagen der wesentlichen Aussagen auch zur Fähigkeit, die gemeinten poetischen Strukturen im Hören erfassen zu können, auf den Reim bemerkenswert; entgegengesetzt zur heute „normalen“ Deklamation z. B. der Vaganstrophe, sagt Tibino nichts über Betonungsalternation o. ä. in der Setzung der Wörter.

Die zweite Definition wäre dann nichts als die Aussage, daß der Rhythmus — ohne jede Erwähnung des *pes* und des Unterschieds zwischem *metrum* und *rhythmus* im Sinne Bedas! — *der Zeit dient nach der Natur der Melodie, und zwar dementsprechend, daß die Stimme zu betonen oder nicht zu betonen sei ...*, was im ersten Satzteil eine Übernahme aus der Tradition von Beda (natürlich nicht aus Bedas Text) ist, wogegen die zweite da nicht gefunden wird: Dabei ist von Bedeutung, da's eine derartige, zudem noch hypothetische, Verbindung von (angeblich gemeinten) Betonungsschemata wie angesprochen bis ins 13. Jh. in Zusammenhang mit rhythmischer Dichtung (Tradition Bedas) nicht zu finden ist; Martian hätte nach dieser These also als einziger ein solches, sonst unerhörtes Prinzip gefunden und ausgedrückt.

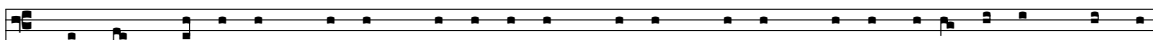
Cristante muß, um zu dieser Deutung zu gelangen, natürlich noch eine weitere, bei ihm implizit bleibende Voraussetzung machen: Die sowohl in den Parallelquellen als auch bei Martian selbst eindeutig tonräumlichen Bewegungsbegriffe, mit denen *arsis et thesis* definiert werden, müssen einfach als Chiffren für Betonung oder deren Fehlen bestimmt werden; hinzu kommt, daß die Definitionstradition von Beda in Bezug auf den *rhythmus* zu *arsis et thesis* nichts sagt und auch nichts sagen kann, denn die gibt es in metrischem Sinne eben nur in der Metrik; Cristantes Deutung würde also einen weiteren Widerspruch voraussetzen bzw. einfach ausmerzen müssen.

Dabei ist nun wieder zu beachten, daß in einem strikt melischen Modell des Akzents, und zwar des Wortakzents als Träger des von Cristante als Gemeintes der so unklaren Formulierungen von Martian postulierten „akzentuierenden Rhythmus“, natürlich von einer Opposition gesprochen werden kann: Die Melodie geht bei dem Akzent hinauf, beim „fehlenden“ Akzent aber hinunter, woraus denn auch die Äquivalenz der Zeichen (und des entsprechenden Bezeichneten) herrührt; bei Druckakzent, bei der Wortbetonung wie auch bei der Taktbetonung reicht das eine Merkmal aus, nämlich betont zu sein, weshalb Pompeius mit Recht von der Über-

Eine vergleichbar den gesamten Vers rational gestaltende Form wie die Metrik ist diese Theorie rhythmischer (im mittelalterlichen Sinne) Dichtung nicht — Bedas Verweis auf die *modulatio* ist immer noch, wenigstens partiell, gültig. Dabei ist auch zu beachten, daß für die Definition in der Tradition von Beda der Reim (noch) keine Rolle spielt, was hier aber nur angedeutet sei. Hier geht es allein um die Frage des Ausdrucks des Prinzips alternierender Betonungen als poetischer Formfaktor.

flüssigkeit des *accentus gravis* im Lateinischen spricht. Es geht also um das Problem der jeweils notwendigen Oppositionen.

Übrigens basiert auch die Melodieführung im Choral essentiell auf der „Reaktion“ der Melodie auf sprachlichen Akzent in der Wahl eines Hochtons (wenn denn überhaupt ein betreffender Akzent beachtet wird); solche melisch beachteten Wortakzente können dann auch Basis von weitergehenden Entwicklungen wie Melismen sein. Die melischen Möglichkeiten solcher spezifisch melisch-musikalischen Akzentbeachtungen sind verschieden, z. B. auch durch ein vorangehendes Absteigen, die melische Entsprechung des „Nach-Oben-Gehens“ ist aber ein wesentliches Merkmal auch von formelhaften Melodien wie der Psalmodie — die Opposition ist also sozusagen das *juste milieu* der unbeachteten Akzente gegenüber der höheren Tonlage des beachteten Wortakzents. Das geläufige, nicht notwendig triviale Prinzip kann man hier am Anfang der Introituspsalmodie des 2. Tons sehen; Erläuterungen sind nicht notwendig:



Dé-us, áu-ri-bus no-stris au-dí-vi-mus pá-tres no-stri an-nunti-a-vé-runt nó-bis

Daß eine solche Umsetzung eines nur bei bestimmten syntaktischen Einschnitten beachteten Wortakzents in melodische Bewegung⁹⁸ nur Ergebnis der Grammatik-
 lektüre fränkischer oder vorher römischer, italienischer oder auch byzantinischer,

⁹⁸Eine Art der Beachtung (oder Nichtbeachtung) von Wortakzenten, die übrigens davor warnen sollte, für den „gregorianischen“ Wortakzent, also den melisch beachteten Wortakzent einfach den aus der deutschen Sprache gewohnten „logischen“ Betonungsakzent einzusetzen und entsprechende Schlüsse auf rhetorisch gemeinte Betonungen zu ziehen oder besser zu ersinnen; vgl. dazu Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 2, *Hei-Dok* 2010, u. a., S. 613 ff. — die Schwierigkeit, die Musik nun einmal jeder Betrachtung bereitet, ist natürlich leicht zu überwinden, wenn man semantische, deklamatorische und sonstige extramusikalische Faktoren erfindet, und die dann, wie zu erwarten, aus den Texten in der Melodiestruktur wiederzufinden glaubt bzw. (sich) glauben macht. Daß die Statistik und die Stilistik des Chorals derartigen Deutungen widerspricht, stellt schon W. Apel fest; allerdings sei eingeräumt, daß man mit solchen Mitteln den oft mühsamen Zugang zum Choral als Musik ver- oder zuschüttet, „dafür“ aber recht bequem zu scheinbar tiefen und gar noch das Wesen des Chorals betreffenden Erkenntnissen kommt, die letztlich also nur außermusikalisch gesteuert sind, also Krücken für diejenigen darstellen, denen Musik als solche zu erleben und dann auch noch zu beschreiben, zu große Schwierigkeiten bereitet,

gelehrter *cantores* gewesen sein sollte, ist nicht beweisbar, Es handelt sich aber um ein Prinzip, das mit der grammatischen Definition, nicht aber mit der klanglichen Natur des lateinischen Wortakzents identisch, also nicht etwa als natürliche Wiedergabe des entsprechenden Moments des Sprachklangs zu deuten ist⁹⁹ — abgesehen von dem wohl hieratisch stilisierenden Prinzip der rhetorisch verpönten *μονοτονία* der *tuba* — und daher die so völlig neue Vorstellung von Martian in der Deutung von *Cristante* zusätzlich fragwürdig macht, der Wortakzent wird auch in der musikalischen Umsetzung zur melischen Bewegung (wenn er denn überhaupt beachtet wird!), wie sollte plötzlich und im gesamten Kontext, also auch dem natürlich weit „entfernten“ des Chorals, der Wortakzent als Druckakzent und zwar für rhythmische Dichtung theoretisch aufgestellt werden, obwohl dieser Druckakzent gar nicht realisiert oder definiert wird, sondern durchweg die griechische Definition weitergegeben wird — mit der noch zu betrachtenden Ausnahme von Pompeius u. ä., der aber für Martians Kompilation ohne jede Bedeutung ist:

Woher und warum sollte Martianus eigentlich auf eine so außergewöhnliche, in keiner anderen Schrift zur Rhythmik als Dichtungsprinzip erwähnte, ja diesen anderen Definitionen auch noch „diametral“ widersprechenden Zusammenstellung gekommen sein, wäre auch angesichts der eindeutig melischen Natur der Begriffsdefinitionen zu fragen. Zu fragen wäre aber auch danach, warum er dann nicht — auch angesichts der Vorgabe bei Aristides — gleich in der zweiten Rhythmusdefinition *Thesis* und *Arsis* explizit erwähnt, sondern deren angebliche Bedeutung nur so verkürzt und unklar formuliert haben soll, daß nur die Zweiteiligkeit der *Opposition* einen Grund für eine Verbindung herstellen läßt — die Annahme, daß Martian über größere „Abstände“ inhaltlich disponieren könnte, ist angesichts seiner Unfähigkeit

oder gar unmöglich ist — nur, warum müssen solche Menschen dann über Musik schreiben?

⁹⁹Naiv vorauszusetzen, daß die Strukturprinzipien der Psalmodien und überhaupt der Formen des Gregorianischen Chorals irgendwie direkt aus dem Herzen und dem Sprachklang, irrational gefühlsmäßig hervorgeflossen sein sollten, dürfte eine abwegige Vorstellung sein, die Gestalt des Chorals, insbesondere der Gregorianischen Form basiert auf rationalen Grundsätzen, ist in diesen aber dann Musik, und nicht Deklamation, wie man sie sich so gerne gerade passend zur jeweils einzelnen Textstelle herauslesen will. Die Form der Reaktionsmöglichkeit auf syntaktische Gliederung der Text kann nur als rationale Entscheidung für die Art des Komponierens angesehen werden, eine rationale Reaktion auf die Aufgabe, Prosatexte vertonen zu müssen; nicht aus einem Gefühl deklamatorisch herausgeronnen, sondern rational als Rahmen gesetzt.

ten nicht einfach a priori vorauszusetzen.

Beda, der nun wirklich über den Unterschied zwischen rhythmischer und metrischer Dichtung spricht und auch ein klares Beispiel anführt, geht gerade nicht auf den Akzent bzw. die Akzentalternation als wesentliches Prinzip der rhythmischen Dichtung ein. Es ist also auch von daher nicht zu erkennen, warum gerade und ausgerechnet Martian ohne weiteren Hinweis die Akzentalternation in einen sonst ganz in die vorgegebene (rudimentär Aristoxenische) Systematik eingebundenen Kontext eingebracht haben sollte und könnte, wenn ihm selbst nur das Prinzip metrischer Dichtung bekannt war oder als interessant galt: Wie oben mehrfach festgestellt, zitiert Martian eindeutig aus einer der Bedaschen Tradition entsprechenden (unbekannten) Quelle — nur macht er auch da den fundamentalen Fehler, nicht zu erkennen, daß es sich hier um eine Definition handelt, die die Gegenüberstellung zweier verschiedener Formen von Rythmik (im modernen, allgemeinen Sinne) zum Inhalt hat — daß hier eine Opposition gemeint sein sollte, wird kein Leser des Textes von Martian auch nur ahnen können, warum Martian dann aber so formuliert haben soll, warum er — dazu noch als einziger, und im Bedaschen Rahmen auch noch falsch — einen Betonungsrhythmus gemeint haben wollte, ist unerfindlich: Martian zitiert aus der durch den Namen Beda zu repräsentierenden Tradition zwar zwei Versatzstücke, einmal die Bedeutung der *modulatio*, was für die rhythmische Dichtung charakteristisch ist, zum anderen die Herrschaft der *ars*, was nach Beda und Audax für die metrische Dichtung bestimmend ist, wenn er aber dabei „vergift“, genau diese Bezugsobjekte, also die konkrete Opposition zu nennen, fügt er beide oppositionelle Bestimmungen zusammen als eine Aussage zum *numerus*; solchen Unsinn kann nur Martian leisten, der offensichtlich die „originale“ Definition des Begriffspaares, im Gegensatz zu Beda, wieder einmal nicht verstanden hat. Dann aber soll er damit trotzdem eine einmalige Aussage machen?

Auch hier dürfte die Grundvoraussetzung, wenn Martianus schon im Rahmen der gegebenen Systematik Unsinn schreibt, darf dies kein Fehler, etwa gar ein Hinweis auf fehlendes Verstehen des Kompilierten sein, nein, wenn eine Harmonisierung nicht gelingt, muß nach einem auf die Formulierungen „passenden“ Inhalt gesucht werden, hier also nach einer Erklärung der vom Kontext her absonderlichen, zudem auf zwei Definitionen verteilten Erklärung von *arsis thesisque*. Nur ist auch hier zu fragen, warum denn dann der *pes* — eigentlich ja eine Größe der antiken Rhythmik und Metrik — ebenso merkwürdig und ohne jeden Bezug zu seiner angeblichen

Erscheinung in Betonungsalternation formuliert wird.

Die These von Cristante erweist sich damit als ein Versuch, dem Text gegen dessen Formulierung dennoch irgendeinen, zeitgenössisch nicht einmal parallelisierbaren, inhaltlichen Sinn zu geben, unterscheidet sich in der Methode aber nicht von entsprechenden Versuchen von Remy von Auxerre. Die Möglichkeit einer Verifizierung der These am Text selbst besteht nicht. Die Annahme einer weiteren inadäquaten kompilatorischen Zusammenstellung löst das Problem offensichtlich sinnvoller: Martianus gibt an keiner Stelle einen Hinweis darauf, daß er Rhythmus im Sinne einer taktischen Akzentalternation versteht und so *Arsis* und *Thesis* deute — übrigens eine Vorstellung, die so allen Texten zur Metrik und Rhythmik widerspricht, daß allein schon die Zuweisung einer für antikes und lange Zeit auch mittelalterliches Denken unerhörten Denkweise ja Denkmöglichkeit ausgerechnet und ausschließlich an Martianus Capella von vornherein Schwierigkeiten bietet.

Die Widersprüche, die die strikte Anwendung der These von Cristante auf den Text von Martian ergibt, so wie die Einsprüche gegen die Interpretation aus seinen Formulierungen und aus den parallelen Darstellungen lassen diese These nicht als geeignet erscheinen, die angesprochenen Probleme des Texts zu erklären. Der Weg, den Cristantes These verlangt, geht aus von der Verwendung von *arsis thesisque* bei einigen Grammatikern als Bezeichnung für die Akzente; diese, wie ja auch die Verwendung des Begriffspaares zeigt, sind aber melisch-bewegungsmäßig gedacht, nicht akzentisch-betonungsmäßig.

Martian müßte also erst einmal von der melischen Definition des Wortakzents absehen, diesen als genuin betonungsmäßige Erscheinung erkennen und dann noch diese Umdeutung in Bezug setzen zum Phänomen des rhythmischen Akzents als Merkmal der rhythmischen Dichtung, die nach Bedas Zeugnis silbenzählender Natur ist! Dies ist ein offensichtlich viel zu komplizierter, ja den parallelisierbaren Quellen grundsätzlich widersprechender Weg, der auch noch die entsprechende Hervorhebung — durch einen genuin „metrischen“ Dichter! — des Betonungsakzents als Wesensmerkmal des Begriffs *rhythmus/numerus* schlechthin verlangte. Einem solchen Weg zu folgen, verlangte zuviel an Hypothesen, die durch den Text selbst an keiner Stelle begründet werden. Dies zu zeigen war Aufgabe der etwas langwierigen vorangehenden Erörterungen: Martian ist nicht Zeuge einer ganz neuartigen Vorstellung rhythmischer Dichtung (in Bedaschen Sinne), er kompiliert defektiv, eben

weil er von der zitierten Sache nichts verstanden hat — im Übrigen ist die Wahl von *numerus* für *rhythmus* zwar zulässig, aber genau an dieser Stelle wenig passend, den die Dichtung, die der *modulatio* „dient“, ist ja gerade nicht proportional, durch *numeri* bestimmt, so jedenfalls die Theorie, wie sie sich bei Audax findet.

Vor allem in Hinblick auf die nun wirklich eigenständige und darin auch schöpferische Gestaltung der antiken Rhythmustheorie durch Augustin läßt sich auch nicht vermuten, daß rhythmische Dichtung und damit überhaupt ein taktierender Rhythmus in der Zeit überhaupt rational wissenschaftlich eindeutig formulierbar war; die Definitionen bei Audax, Marius Victorinus und schließlich bei Beda sind hinsichtlich rationaler Klarheit nicht vergleichbar mit den Definitionen, die die Metrik geben kann: Das genau ist ja auch der Grund, den *rhythmus* in dieser Bedeutung von der *ratio* der Metrik abzugrenzen und seine Form aus der rational nicht voll verstehbaren *modulatio* abzuleiten, das ist doch die Grundlage der Opposition.

Auch hier in der rationalen, der Regelmäßigkeit der *ars* verpflichteten Metrik bleibt die Natur des Versakzents, der Relation von ἄνω καὶ κάτω etc. nur rationalisiert hinsichtlich der Relation der Zeitdauern zwischen den betreffenden, von der Theorie gesetzten Stellen des betreffenden Ereignisses. Was etwa einen *ictus* empfindungsmäßig noch ausgemacht haben könnte, ist nicht rationalisierbar für die verfügbaren wissenschaftlichen Mittel — was man übrigens beachten sollte, ehe man die Theorie mit der Wirklichkeit eines so komplexen und schwer faßbaren Wirkungsfaktors wie dem des rhythmischen Empfindens einfach identifiziert, wie dies etwa in der Tradition von Th. Georgiades geschieht.

Man kann auch hier dem an sich verständlichen Bedürfnis zu einer rationalen Rekonstruktion eines von Martian — angeblich — wirklich Gemeinten nicht folgen¹⁰⁰,

¹⁰⁰Und es ist ja auch zu beachten, daß Martian an keiner Stelle eine konkrete Kenntnis der geläufigen Definition rhythmischer Dichtung, d. h. des spezifisch in Opposition zu *metrum poeticum* stehenden *rhythmus* verrät, also ein inhaltliches Verständnis der Definitionen bei Audax oder Marius Victorinus: Er läßt gerade die wesentliche Opposition aus, wie oben bereits mehrfach angesprochen. Die Verwirrung, die die Existenz zweier solcher Oppositionen seit der Antike hervorrufen konnte — *rhythmus* als akzentuierende bzw. silbenzählende Dichtungsform und *rhythmus* als sozusagen noch nicht in *metra* gegliederte potentiell unendliche Folge von gleichartigen Versfüßen, was auch noch weitere Unklarheiten mit sich gebracht hat, kann man zwar nicht bei Aurelian, wohl aber bei Schwester Emmanuela Kohlhaas sehen: Aurelian hat die Unterscheidung verstanden, die moderne Deuterin hat davon

sondern muß Widersprüche und Fehler, ja einen völligen Mangel des Verstehens der wirklichen antiken Rhythmustheorie als „Hintergrund“ der so absonderlichen Zusammenstellungen seiner Darstellung der *ars musica* konstatieren.

Übrigens kennt auch Quintilian in seinem bekannten Vergleich des griechischen Wortakzents mit dem lateinischen Wortakzent in seiner Funktion als klanglicher Faktor der *pronuntiatio* einer Rede nicht etwa einen Unterschied hinsichtlich des Merkmals *Betonung/Druckakzent/Schalldruck* gegenüber *Melik* in der griechischen Sprache, sondern ausschließlich die Verschiedenheit der Stellung im Wort, die in Hinblick auf Schlußbildungen, Klauseln eben dem lateinischen Sprachklang einen gewissen *rigor* verleiht, der den Sprachklang des Griechischen als schöner erleben läßt: *sed accentus quoque cum rigore quodam, tum similitudine ipsa minus suaves habemus, quia ultima syllaba nec acuta umquam excitatur nec flexa circumducitur, sed in gravem vel duas graves cadit semper*, *Inst. or.* XII, 10, 33: Der Ort, nicht die Natur des Akzents macht (für Quintilian) den Unterschied aus. Daß ausgerechnet Martianus aus einer Erkenntnis einer ganz neuen Art von Wortakzent, einer Wandlung zum reinen *Druckakzent* auf die Idee gekommen sein soll, auch in der Rhythmik ganz neu und allein den Betonungsakzent erkannt zu haben, zumal als rein metrischer Dichter, ist nicht plausibel zu machen.

Cristante beachtet aber auch nicht, daß die von ihm als Beispiele gewählten Texte der Grammatiker gerade nicht von einem Druckakzent ausgehen, sondern *Hebung und Senkung* eindeutig tonräumlich, also ganz im Sinne der melischen Definition der Akzente verstehen. Übrigens sind solche Fragen nicht ganz ohne musikwissenschaftliches Interesse: Die Frage nach den Möglichkeiten, den Druckakzent nicht nur theoretisch zu erfassen, sondern auch zum Thema oder Objekt von rhythmischer Dichtungstechnik zu machen, ist auch in Hinblick auf das Gemeinte der *modi* nicht ohne Bedeutung: Fehlt die Möglichkeit, formbildende Betonungsalternation als rhythmische Formfaktoren rational abstrakt zu formulieren, kann man aus dem Fehlen entsprechender Hinweise in der Theorie nicht ableiten, daß das Gemeinte der *modi* ganz bar dieses Faktors gewesen sein müsse: Das Bezeichnete, die Re-

aber genauso viel Ahnung wie R. Flotzinger, vgl. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, z. B. S. 33 ff., oder auch 830 ff.; die Unkenntnis grundlegender geisteswissenschaftlicher Bildungsvoraussetzungen bei Musikwissenschaftlern ist natürlich nicht zu beanstanden — wenn sie solches Unwissen nicht auch noch als selbsternannte Mediävisten verkünden müssen.

gelmäßigkeit hinsichtlich der Aufeinanderfolge von Zeitdauern, wie *Lang Kurz Lang Kurz Lang ...*, muß nicht notwendig das Gemeinte ausreichend wiedergeben.

Natürlich gibt es in der lateinischen Grammatik eine Definition des Akzents nicht sozusagen sklavisch der griechischen Vorgabe folgend als melisches, sondern als betonungsmäßiges Ereignis, nur sagen diese Texte nichts über *arsis thesisque* aus. So spricht etwa Cledonius in seiner *Ars*, Keil, GL V, S. 31, 30 davon, daß *acutus, qui cursim profertur, ut árma, excusso cum sono dicendum est; circumflexus, qui tractim, ut Rôma; gravis, qui pressa voce habet accentum*. Hier wird *pressus* offensichtlich als Qualifikation für Tonschwäche verwendet (*cursim* bezieht sich auf die Quantität — bei dem *accentus gravis* ist, schon der Pänultimaregel wegen, die Quantität irrelevant); nur ist natürlich im Kontext nicht von *arsis* und *thesis* die Rede. Dies gilt auch für die wohl ausführlichste Theorie des — lateinischen — Druckakzents bei Pompeius, Keil, GL V, S. 126, 4, wo ebenfalls die enge Verbindung von Quantität und Akzent, nun als Betonung gefaßt, in der lateinischen Sprache erkennbar wird:

... accentus, qui necessarii nobis sunt, duo tantum modo apud Latinos, acutus et circumflexus; acutus dicitur accentus, quotiens cursim syllabam proferrimus, si dicas árma ..., non possumus dicere ârma ... acutus ergo dicitur, quando cursim syllabam proferimus.

Circumflexus dicitur, quando tractim syllabam proferimus, ut mêta ..., non possumus dicere méta ... ergo circumflexum dicimus, qui tractim profertur, acutum illum, qui cursim.

est enim gravis, sed iste paene superfluous est apud Latinos. qua ratione? nec acutus nec circumflexus est. ...

et gravis ubi erit ...? in reliquis, ubi non est nec acutus nec circumflexus. ...

utputa malesanus; sa circumflexum habet, ma le nus istae tres syllabae gravem habent accentum.

nam ideo dictus est gravis hac ratione, quod minus sonet, quam ille sonat legitimus. ... sa plus sonat. ideo dictae sunt illae habere gravem accentum, quod et pigrum et minus sonent.

...

(127, 4) *utputa, finge tibi quasi vocem clamantis ad longe aliquem positum, utputa finge tibi aliquem illo loco contra stare et clama ad ipsum.*

cum coeperis clamare, naturalis ratio exigit, ut unam syllabam plus dicas a reliquis illius verbi. et quam videris plus sonare a ceteris, ipsa habet accentum. ...

Die Stelle wurde so ausführlich zitiert, um darüber Klarheit zu schaffen, wie der lateinische Grammatiker den echten Druckakzent beschreibt¹⁰¹. Die Konkretheit des Beispiels, das Rufen über größere räumliche Distanz, weist darauf hin, daß bei solchem besonders lauten Rufen der Unterschied der Wortakzente wenigstens vom subjektiven Eindruck her größer wird, also nicht einfach eine gemeinsame, graduell gleiche Steigerung des gesamten Schalldrucks bzw. der beiden Ebenen stattfindet; wieweit dies realistisch ist, wäre also zu überprüfen, daß die relativ größere Stärke des Schalldrucks gemeint ist, nicht aber ein melischer Akzent, ist klar¹⁰².

Nicht unter Verwendung von *arsis et thesis*, sondern ausschließlich durch die Vermeidung jeden Bezugs zu melischen Akzentdefinitionen wird der Druckakzent hier erklärt (allerdings unter problemloser Beibehaltung der alten Termini), weshalb Pompeius in seiner Einleitung auch nicht auf die etymologische Deutung des Wortes, *quasi ad cantus* eingeht, ja eingehen kann (übrigens eine Art Gegensatz dazu, daß in der Tradition Bedas die rhythmische Dichtung durch Bezug zur *modulatio* formuliert wird — in der Sicht von Cristante, der ja von einer betonungsalternierenden Dichtung spricht). Was ein Druckakzent ist, ist somit völlig klar. Es ist daher nicht

¹⁰¹Man sollte daher unbedingt beachten, daß die Schöpfer der Formprinzipien des Chorals mit Sicherheit nicht so „melisch“ gesprochen haben, wie die — wenn überhaupt auftretend — melische Akzentbeachtung der Melodien dies nahelegen könnte, hier ist dominant der Schalldruck als Betonungsfaktor der Aussprache des Lateins anzunehmen, dies beweisen am deutlichsten die lautgeschichtlichen Entwicklungen der romanischen Sprachen, die z. B. aus *monasterium Sancti Dionysii Saint Denis le moustier* gemacht haben, natürlich auch durch die „Stärke“ des Druckakzents. Damit wird die melische Umsetzung beachteter Akzente im westlichen Choral zu einer rationalen Entscheidung, nicht zu einem gar noch natürlichen Abbild der natürlichen Aussprache. Im übrigen ist der lateinische Wortakzent nicht mit dem germanischen zu vergleichen, auch wenn beide Druckakzente gewesen sind.

¹⁰²Von Interesse ist, daß die eigentlichen Wortbedeutungen keine Rolle mehr spielen: Der *accentus circumflexus* ist charakterisiert durch eine Zusammensetzung, also melisch eine *circumflexio*. Für die neue Bedeutungsgebung von Pompeius hat das Wort keine melische Bedeutung mehr, sondern ausschließlich die einer *langen Betonung*, Pompeius rechnet nicht mit einer Zusammensetzung im Sinne von *Betonung + Nichtbetonung*, sondern einer einheitlich langen Betonung.

verständlich, wie Cristante auf die Idee kommen kann, Martianus meine mit seiner hochgradig unpassenden, ja falschen Definition von *arsis* und *thesis* einen „dynamischen“ Betonungsakzent: Wenn von einem Betonungsakzent, d. h. vom Wortakzent als Betonung, als Druckakzent, gesprochen wird, dann wird sorgfältig jeder Bezug zur griechischen, melisch-bewegungsmäßigen Definition des Akzents vermieden. Aber auch *arsis* und *thesis* haben darin keinen Platz. Die Quellen lassen also auch in dieser Hinsicht die Deutung von Cristante als nicht akzeptabel erscheinen: Ein Weg von einer Definition des Wortakzents durch *arsis* und *thesis* — der schon nicht leicht herzustellen ist, selbst in der angesprochenen begrifflichen Kontamination — zu einem Betonungsakzent, auch noch in der rhythmischen Dichtung der Tradition von Beda ist nicht zu finden.

Die These von Cristante ist, auch wenn ihr hier nicht gefolgt werden kann, als Versuch einer Lösung der angesprochenen Probleme — eine eigentlich falsche Definition von Arsis und Thesis, sowie die Einmaligkeit der zweiten Rhythmusdefinition — ein Beweis dafür, daß der Text hier einige Probleme bietet, die Cristante immerhin durch seine Deutung sichtbar gemacht hat: Cristantes Versuch ist somit doch als Hinweis auf die Probleme von großem Wert, was umso weniger verständlich sein läßt, warum die viel spätere Habilitationsschrift von Sabine Grebe hierzu nichts zu sagen hat. Auch hier bewegt sich diese Arbeit auf einem nicht mehr akzeptablen Niveau der Nichtauseinandersetzung selbst mit vorliegenden Thesen und Problemhinweisen.

Wenn man nun nicht wie Cristante von vornherein die Nichterwähnung von Arsis und Thesis in der zweiten Rhythmus-Definition bei Martianus als Beweis dafür ansetzt, daß *efferenda vel premenda vox* identisch mit *arsis et thesis* und zwar in einem ganz neuen, taktakzentuierenden Sinne zu verstehen seien¹⁰³, bleibt in Hinblick

¹⁰³ ἤρεμία καὶ ψόφος **und das Kontinuum in der Metrik** Die Argumentation Cristantes muß daher z. B., ib., S. 56, hinsichtlich der Erwähnung von ἤρεμία τε καὶ ψόφος feststellen, daß diese beiden Begriffe ja nichts mit dem *ictus dinamico* zu tun haben können, weshalb denn auch hier keine Verbindung der Definition des Rhythmus bei Aristides mit der zweiten bei Martianus bestehen könne: *Anzitutto si deve osservare che la definizione di arsi e tesi qui fornita da Marziano non dipende da quella di ritmo data da Aristide Quintiliano: non si può cioè interpretare ψόφος e ἤρεμία in funzione di ictus dinamico, così che a ψόφος corrisponderebbe vox efferenda fuerit ... I due termini nel teorico greco indicano rispettivamente i pieni e i vuoti nella successione ritmica, perchè il ritmo oltre che dalla continuità è*

dato anche dall'assenza dei suoni, cioè da pause. Risulterà evidente poi che la definizione vera e propria di arsi e tesi di Marziano (9, 974) conferma ed esplicita questa prima tanto da non lasciare dubbi sulla diversità da Aristide. ...

Cristante meint hier offenbar die bereits oben angesprochene Terminologie von Aristoxenus, s. o., Anm. 63 auf Seite 1454: *ἡρεμία* ist da verwandt, um die „Ruhestellung“ des jeweiligen rhythmischen Elements zu bezeichnen; die Vorstellung war die — analog zur melischen Bewegungskonzeption — einer Abwechslung zwischen zeitlich meßbarem Verharren und zeitlich von der Wahrnehmung nicht meßbarem Wechsel: Metrische Folge ist demnach nicht ein Aneinanderstoßen von jeweils „kontinuierlich“ gemessenen Zeitquantitäten (*kontinuierlich* im Sinne eines jeweils direkten Anstoßens der jeweils gemessenen Zeitquantitäten — so etwa in der *Dialektik* von Abaëlard formuliert; ein deutlicher Gegensatz zweier Aristoteliker, vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik* Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 702 f., es geht um die bedeutenden Ausführungen des großen Kontinuumforschers M. Haas, die auch hier die historische Wirklichkeit weit, weit unter sich lassen); metrische Folge ist demnach ein Wechsel von Ruhe„punkten“ und sehr schnellen Wechseln (so wie Filme zeitlich schnelle Sequenzen von jeweils ruhenden Bildern sind — auch eine Folge der Unfähigkeit der antiken Mathematik, kontinuierliche Bewegung oder Folge überhaupt rational denkbar zu machen: Die berüchtigte Bewegung des Pfeils in der Luft wäre somit als Folge von Ruhelagen und unsichtbaren, ganz kurzen Lageveränderungen zu interpretieren; kontinuierliche Bewegung des Körpers zum oder beim Tanz würde schon dem Umstand widersprechen, daß man ja die Zeitquantitäten der jeweiligen Elemente, der *σχήματα* rational messen kann, wie sollte das mit kontinuierlicher Bewegung möglich sein! die Theorie von Aristoxenus ist also nicht von vornherein unsinnig, sondern von diesen Aporien geprägt — ganz ohne Kenntnis aller dieser Kontextbedingungen sollte man also lieber nicht über Kontinuum in der Musiktheorie und/oder Musik schreiben wollen).

Die Opposition ist also nicht etwa *ἡρεμία* oder *ψόφος*, sondern der *ἡρεμία* ist der *φθόγγος*, das *σχῆμα* bzw. die *σύλλαβα* zugewiesen, eben als der Träger der jeweils meßbaren Zeitdauer. Mit der Opposition bei Aristides Quintilianus hat diese Wortverwendung bei Aristoxenus also nichts zu tun, was man beachten sollte, zumal wenn man die Definition von Aristoteles beachtet, die sich in der *Physik* findet, 251 a 26: *ἦν γὰρ τι αἴτιαν τῆς ἡρεμίας, ἢ γὰρ ἡρέμησις στέρησις τῆς κινήσεως.*; die „Pause“ muß einen Grund haben, denn die „Pause“ ist Fehlen der Bewegung. „Pause“ ist zu schreiben, weil ersichtlich nicht notwendig irgendein „Wegsein“ gemeint ist, sondern nur ein Anhalten, was genau auf das Konzept der *κίνησις διαστηματική* paßt!

Wie an anderer Stelle angemerkt, Anm. 54 auf Seite 94 und Anm. 160 auf Seite 1625, kann man in rationaler Rekonstruktion diese musikalische Stimmbewegung, die nicht ohne Beachtung von Zeitdauern erfolgen kann, im Sinne einer Treppenfunktion sehen, also einer Funktion mit Sprüngen zwischen den einzelnen Tonhöhen, die im Pythagoräischen Modell

Sprünge zwischen verschiedenen Geschwindigkeiten sein müßten, wenn die Antike zu dieser Begriffsbildung fähig gewesen wäre; die Treppenfunktion wäre dann als Veränderung der Geschwindigkeiten zu fassen, also als Beschleunigung, die in den, un stetigen, Punkten des Wechsels der Geschwindigkeiten unendlich (negativ oder positiv) sein müßte. Das Modell von Aristoxenus wäre mathematisch sinnvoll also als Approximation einer Treppenfunktion durch glatte Funktionen zu beschreiben — die Grenzfunktion entspräche dann der wahrgenommenen *κίνησις φωνῆς διαστηματική* —, wozu die antike Mathematik unfähig war.

Daß man an einer Interpretation von *thesis atque arsis* im Sinne eines *ictus dinamico* bei Martianus Capella von vornherein zweifeln muß, sieht Cristante nicht. Aber allein schon der angesprochene Weg vom melisch definierten Wortakzent, der auch durch *arsis thesisque* terminologisch erfaßt werden kann — eben in tonräumlicher Analogie zu der üblichen Definition der Akzente, z. B. des *ὀξύνηιν* — zu einem rhythmisch-taktmäßigen Bezeichneten derselben Begriffsoption ist so kompliziert, daß die Akzeptanz der These von Cristante nicht zu leisten ist, von den anderen angeführten Argumenten ganz abgesehen.

Daß *ἡρεμία* bei Aristides Quintilianus etwas anderes als die *Pause* bedeuten könne (ein Gegensatz zur Wortverwendung bei Aristoxenus!), die natürlich in der Metrik wesentlich ist — nicht nur, aber in besonderem Maße bei Augustin —, ist ausgeschlossen, wenn man nur bedenkt, daß Aristides kein Wort zu *rhythmus* im Sinne Bedas sagt, sich also voll auf die Definitionselemente der Metrik konzentriert: Die Rekonstruktion des Vorgehens von Martian ist so zu rekonstruieren: Nach Zitierung einer Definition erinnert sich Martian daran, daß er eine etwas andere gelesen hat, etwa die, wie sie Audax vorgibt; nur hat er deren Sinn, Teil einer zweiteiligen Opposition zu sein, nicht verstanden. Daß *ἡρεμία καὶ ψόφος* bei Aristides, ed. W.-I., S. 31, 10, unmittelbar auf *vox efferenda aut premenda* bezogen werden könnte, ist auch nicht zu erkennen (was nichts mit der genauen Bedeutung zu tun hat! es geht um die Quellenfrage): Martian zitiert den Zusammenhang, in dem diese Unterscheidung — nur — bei ihm erscheint, nicht nach Aristides, sondern nach der Tradition von Beda, wo sich dieser Einschub aber nicht findet; man wird in dieser Tradition aber auch keine Stelle finden, die auf eine derartige Wendung hinweisen könnte; daß in der Variante dieser Tradition, auf der die Formulierung Martians ja beruht, ein solcher Bezug bestanden haben könnte, ist schwer zu sagen: Angenommen, dieser Satz hätte in einer Vorlage bestanden, die den Unterschied rhythmischer und metrischer Dichtung wie Martian formuliert hätte — inhaltlich in genauer Übereinstimmung mit den erhaltenen Definitionen —, wäre er dann auf die rhythmische Dichtung zu beziehen — erster Teilsatz —, oder auf die Metrik — zweiter Teilsatz? Das ist aus Martians Text unentscheidbar, weil er genau diese Opposition, die Objekte der beiden Teilsätze „ausläßt, nicht verstanden haben kann. Die Stelle bleibt insofern unerklärbar: Auf die metrische Dichtung bezogen könnte man hier *arsis et thesis* als Gemeintes vermuten — den metrischen „Akzent“ im Versfuß (der selbst im Text aber nicht erwähnt wird), auf die rhythmische Dichtung bezogen, bleibt nur die Deutung

auf die eindeutige Parallele zur zitierten Definition von Beda, s. o., 3.2.2.2.1 auf Seite 1426, die Frage nach der Erwähnung der Pause bzw. deren Gegenteils, also der *vox premenda vel efferenda* — daß *deponere* und *premere* nicht einfach deshalb gleichzusetzen sind, weil einmalig im Text von Martianus Capella die übliche Definition der *arsis* mit *elevatio* durch *elatio* „ersetzt“ ist, wurde bereits oben angesprochen.

Es gibt eine Definition des Rhythmus, die sozusagen elementar die Pause erwähnt. Gegenüber dem Anhang an die Rhythmusdefinition bei Aristides Quintilianus — die Erwähnung der *πάθη*, nämlich *ἄρσις τε καὶ θέσις καὶ φόφος τε καὶ ἡρεμία* — ist sie schon terminologisch unterschieden, weil die Pause nicht als *ἡρεμία* (das wäre Aristoxenisch ausgeschlossen, s. o. die Diskussion dieses Begriffs in der *κίνησις φωνῆς*), sondern als *χρόνος κενός* bezeichnet wird. Dies findet sich auch bei Aristides Quintilianus selbst, der sich auch hier zur terminologischen Harmonisierung außerstande sieht; es geht um die „Konstruktion“ von Metren in Bezug auf Anfänge mit Thesis oder mit Arsis, mit langem oder kurzem Wert, also um

von Cristante, die aber darin „behindert“ wird, daß einmal keine der anderen, eindeutigen Belege der Bedaschen Tradition einen solchen Bezug kennt, zum anderen aber auch hier eine Konkretisierung völlig fehlt: Was soll denn betont werden, zumal dann das dann noch *pro ratione modulationis* geschehen sollte. Martian kompiliert hier so unvollständig, daß unerklärbarer Unsinn entsteht.

Martian müßte also den von ihm nicht verstandenen Unterschied von metrischer und (im Sinne Bedas) rhythmischer Dichtung, den Umstand, daß eine ausschließende Opposition vorliegt, „ausgefüllt“ haben mit einer ihm als Floskel bekannten Formulierung. Für Augustin ist das *silere, non sine mensura*, natürlich, für die metrische Dichtung grundlegend, z. B. um eine einen einzelnen Versfuß an Ausdehnung übertreffenden, aber einen zweiten Versfuß nicht ausfüllende poetische Einheit vernünftig einzuordnen, *De musica* III, 8, 19: *Quamquam enim minus habeat quam duos pedes, tamen quia excedit unum et silere cogit, non sine mensura, sed quantum implendis temporibus satis est, quae alteri debentur pedi; pro duobus pedibus auditus accipit, quod duorum pedum occupat tempora donec ad caput redeatur, dum annumeratur sono etiam certum atque dimensum intervalli silentium. ...* Der Sachverhalt, der durchaus auch für die ältere Zeit gegolten haben mag, ist klar; von Interesse sind hier die von Augustin gewählten Ausdrücke: *sonus* für die *efferenda vox*, *silentium* für die *premenda vox* — jedenfalls wäre dies keine abwegige Parallelisierung. Das wieder könnte darauf deuten, daß Martian hier doch eine entsprechende die Metrik meinnende Vorgabe gefunden haben könnte. Natürlich ist dies reine Hypothese, kaum jemals verifizierbar, zumal Martian eben auch sozusagen freie Kombinationen von Kompilierten zu verfassen in der Lage ist.

die sozusagen analytische Bestimmung von Versmaßen. Dabei, wie von Augustin ausführlich exemplifiziert, spielt auch die Pause eine Rolle: (ed. W.-I., S. 38, 25; kurz davor ist eine *crua*):

... ἢ δι' ὁμοίων χρόνων ἢ δι' ἀνομοίων τὰς ἄρσεις ταῖς θέσεσιν ἀνταπο-
 διδόντες, καὶ τοὺς μὲν ὀλοκλήρους, τοὺς δ' ἀπὸ λειμμάτων ἢ προσθέσεων,
 ἐν οἷς καὶ τοὺς κενοὺς χρόνους παραλαμβάνουσιν. κενὸς μὲν οὖν ἐστὶ
 χρόνος ἄνευ φθόγγου πρὸς ἀναπλήρωσιν τοῦ ῥυθμοῦ, λειμμα δὲ ἐν ῥυθμοῦ
 χρόνος κενὸς ἐλάχιστος, πρόσθεσις δὲ χρόνος κενὸς μακρὸς ἐλάχιστου δι-
 πλασίῳν.

*Manche ... vergleichen dabei die Arsen mit den Thesen hinsichtlich
 gleicher oder ungleicher Zeiten, die einen machen sie vollständig, ande-
 re aber unter Verwendung von Leimmata und Protheseis, worin sie die
 leeren Zeiten¹⁰⁴ verwenden. Leer ist eine Zeit ohne Ton zur Erfüllung
 des Rhythmus, Leimma aber ist im Rhythmus die kleinste Dauer der
 leeren Zeit, Prothesis aber das Doppelte dieser kleinsten Zeit.*

Es handelt sich also um einen Terminus für *brevis atque longa*, nur eben nicht für klingende, sondern nichtklingende Zeitdauer. Die *Erfüllung* bzw. besser *Auffüllung* des Rhythmus, zum Zwecke der sinnvollen Rückführung von Metren auf Versfußkombinationen, kann man wie gesagt bei Augustin lernen. Die Bemerkung von Aristides zeigt aber, daß diese Methode der sinnvollen Klassifikation von Metren als Rhythmenkombinationen geläufig war. Das Auftreten von *φθόγγος καὶ χρόνος κενός* in einer Definition des Rhythmus ist also nicht erstaunlich — zu beachten ist übrigens, daß die Terminologie auch bei der „Nichtpause“, dem Ton, hier von der in der anfänglichen Rhythmusdefinition verschieden ist: In der ersten Definition verwendet Aristides bzw. natürlich seine Vorlage nicht *φθόγγος*, sondern *ψόφος*; das Gemeinte ist gleich, die Terminologie aber verschieden, sodaß der Schluß auf verschiedene Theorie- oder Definitivosvorgaben des Rhythmus, die explizit die Pause kennen, notwendig ist.

Beachtenswert ist hier die Definition, die in Kurzfassung bei verschiedenen Autoren des *Anonymus Bellermann* erhalten ist, z. B. §83, ed. Najock, S. 138, 1:

Ὁ ῥυθμὸς συνέστηκεν ἔκ τε ἄρσεως καὶ θέσεως καὶ χρόνου τοῦ κα-
 λουμένου ὑπ' ἐνίων κενοῦ.

¹⁰⁴Vgl. Barker, *Greek Musical Writings* II, S. 443, Anm. 208.

Der Rhythmus besteht aus Arsis und Thesis sowie der von Einigen so bezeichneten leeren Zeit.

Hier also findet sich die Pause als Teil der Rhythmusdefinition (*Rhythmus* nicht im Sinne Bedas!), wobei nun wieder das Fehlen ihres Gegenteils, des *φθόγγος* zu bemerken ist. Da durch Arsis und Thesis nicht der Unterschied von klingender und leerer Zeit erfaßt wird, ist die Annahme einer defektiven Überlieferung dieser Definition nicht völlig abwegig.

Diese Situation des Auftretens der Pause auch im Rahmen einer allgemeinen Rhythmusdefinition, in der außerdem Arsis und Thesis explizit auftreten, läßt es von parallelen Quellen her nicht als ausgeschlossen erscheinen, daß der zweiten Rhythmusdefinition bei Martian tatsächlich auch die Unterscheidung von Pause und Ton zugrunde liegen könnte. Allerdings bleibt das Problem, daß die Definition selbst — einschließlich der verbalen Ausdrucksweise — keine direkte Parallele besitzt: Die beiden „äußeren“ Satzteile erinnern an die Unterscheidung von *rhythmus* und *metrum* im Sinne Bedas, der mittlere Satzteil, der über die *efferenda premendave vox* aber hat darin keine Parallele.

Immerhin wäre ja auch eine Kontamination der Definition des Anonymus Belerman, etwa im Sinne von Cristante, mit einer unverstündlich defektiven Definitionsvariante der Tradition von Beda, denkbar, da treten Arsis und Thesis als konstitutive Elemente des Rhythmus auf — nur findet das wieder bei Martianus Capella keine Parallele. Das grundsätzliche Problem des Auftretens melischer Begriffe oder allein von Pause und Nichtpause als Definitionsfaktoren des Rhythmus scheint nicht lösbar zu sein, da der von Cristante aufgewiesene Ausweg nicht überzeugen kann (die Habilitation von S. Grebe gibt hierzu erwartungsgemäß keine Hinweise).

So naheliegend und der Tradition wenigstens nicht deutlich widersprechend nun die hier angesprochene Problematik der *vox efferenda vel premenda* auch ist, jede der ernstzunehmenden Deutungen, also einschließlich der von Pause und Nichtpause, setzt voraus, daß Martianus Capella in seiner Formulierung tatsächlich eine konzise, d. h. inhaltlich voll verstandene bzw. durchdachte Definition des Rhythmus gibt bzw. geben kann. Die Definition des *numerus* als *diversorum modorum ordinata conexio* erscheint wie bereits bemerkt als aussagelose triviale Formel, die lediglich den *numerus* als eine Verbindung, natürlich eine *ordinata* aus Verschiedenem um-

schreibt (vgl. dazu auch oben, 3.2.5 auf Seite 1481), und eben der Widerspruch der offensichtlich defektiv in der zweiten Definition wirksamen Tradition von Beda zu einer Erwähnung von Pause und Gegenteil (ja auch zu jeder anderen Deutung des Paares *effeŕenda vel premeŕda vox*) macht eine beweishaltige Deutung dieser Formulierung unmöglich. Auch Versuche, Parallelen zu der verbalen Opposition, *effeŕenda* ..., erweisen sich als unbrauchbar, einmal, weil es zwei mögliche Oppositionen gibt, nach Cristantes Deutung sogar drei — melisch, rhythmisch und betonungsmäßig —, zum anderen, weil eine direkte Parallele zu fehlen scheint (im Gegensatz eben zu den beiden „äußeren“ Satzteilen): Vielleicht hat man wenigstens in dieser Opposition ein Rudiment einer sonst nicht mehr erhaltenen Definition, aber auch dies kann nicht sicher gesagt werden, weil Martian gelegentlich eigene Formulierungen erfinden kann, wenn auch ohne Bezug zu konkreten Sachverhalten. Denn was sollte eigentlich genau heißen, daß der *numerus* der *Zeit nach der Maßgabe der Melodie dient*, und zwar dadurch, daß die *vox aut effeŕenda aut premeŕda* sei? Daß Pause und Nichtpause Faktor des Rhythmus sind, ist wie gezeigt aus der Tradition ableitbar, nur nie in dieser Zusammenstellung, daß der Rhythmus von Betonungen gesteuert werde, wird in keiner Tradition gesagt, und daß der Rhythmus vom Hoch- und Tiefgehen der Melodie bestimmt würde, ist sachlich gesehen Unsinn. „Etymologisch“ dagegen wäre die letztgenannte Deutung Martian natürlich zuzutrauen: *Modulatio* bedeutet *Melodie*, die aber, wie vorher „gelernt“, besteht aus Hoch- und Tiefgehen der Stimme. Inhaltlich ist diese Verbindung so absurd, daß sie bei Voraussetzung einer sachbezogenen Denkfähigkeit Martians auszuschließen ist, setzt man das, z. B. Stahl, aber auch den hier bisher angesprochenen Erfahrungen mit dem Text Martians entsprechend, nicht einfach stillschweigend voraus, gewinnt diese Möglichkeit an Plausibilität, ja sie könnte das sonst unverständliche Fehlen der Opposition in der Tradition Bedas vielleicht rechtfertigen: Martian zitiert zwar beide Qualifikationen, hat den Gegensatz der betroffenen „Objekte“, *rhythmus et metrum* im Sinne Bedas, nicht verstanden, weshalb er stattdessen seine rein „etymologische“ Erklärung setzt. Martian die Fähigkeit abzusprechen, bei selbständigen Ergänzungen sachlichen Unsinn zu formulieren, wäre eine methodisch falsche Voraussetzung.

Irgendeine spezifische Aussage enthält diese Formulierung ersichtlich nicht, daß sie auf Martian zurückgehen könnte, ist daher wahrscheinlich. Der Bezug auf die *modulatio* entspricht aber, wie ebenfalls in Hinblick auf Bedas Definition, s.

o., 3.2.2.2.1 auf Seite 1426, bemerkt, in Zusammenhang mit dem anschließenden Hinweis auf die *ars disciplinae* mit größter Wahrscheinlichkeit einer rudimentär wiedergegebenen Vorgabe, nämlich eben der von Bedas Definition des Unterschieds zwischen metrischer und rhythmischer Dichtung, in der aber *modulatio* gar nicht erklärt wird — was in diesem Zusammenhang auch tragbar erscheint, denn es geht darum, einen Gegensatz im Bereich der Rhythmik (moderner, allgemeiner Begriff) zu bezeichnen.

Denkbar ist also wie bemerkt, daß Martianus, hier, für einmal wieder selbständig vorgehend, einfach das Wort *modulatio* in seiner Weise erklärt, also eine inhaltliche Erklärung ansetzt, die zwar nicht in den Kontext paßt, aber für ihn eben als Rückführung auf melodische Größen des Hoch- und Tiefgehens einen Sinn haben konnte. Denkbar ist deshalb auch, daß das an sich ja merkwürdige Wort der *diversi modi*, deren *ordinata conexio* den *numerus* ausmacht, einfach „etymologisch“ aus der *modulatio* abgeleitet wird. Daß Augustin eine solche Etymologie leistet, allerdings von seiner Absicht bestimmt¹⁰⁵, aus der so erfaßten eigentlichen Wort-

¹⁰⁵Wenn *modulari* mit *modus* zusammenhängt, kann ja weltliche Unterhaltungsmusik nichts damit zu tun haben, wie sich die Intention der Anführung dieser etymologischen Verbindung im ersten Buch von *De musica* paraphrasieren läßt: ... *quia video modulari a modo esse dictum, cum in omnibus bene factis modus servandus sit, et multa etiam in canendo ac saltando, quamvis delectent, vilissima sint.* ..., I, 2, 2 (Sperrung natürlich nicht von Augustin), woraus dann in Verbindung mit dem schon hier vorgegebenen *bene* die Folgerung erreicht wird: *Unde aliud est modulari, aliud bene modulari. Nam modulatio ad quemvis cantorem, tantum qui non erret in illis dimensionibus vocum ac sonorum; bona vero modulatio ad hanc liberalem disciplinam, i. e. ad musicam, pertinere arbitranda est.* ..., I, 3, 4. In *De musica* wird daraus auf die Notwendigkeit einer Abwertung jeder Art von konkreter Musikausübung gefolgert; aus dem daraus in Hinblick auf die Musik der Liturgie entstehenden Dilemma befreit sich (und die Kirche) Augustin in den *Bekennnissen*, womit aber weiterhin jede weltliche Musik zur reinen Unterhaltung ausgeschlossen ist. Dies wird die Maxime sozusagen der Reflektion des Sinnes von Musik bis ins 12. Jh., weshalb Verf. von einer liturgischen Epoche der Musik spricht, nicht etwa weil es keine weltliche Musik gegeben hätte, sondern weils sie höchstens negativ reflektiert wird, was sich erst mit der Rezeption der, eigentlich schon bei Boethius knapp, aber ausreichend genug erhaltenen Wertung von Musik durch Aristoteles auch und sozusagen sagt im scholastischen Denken ändern konnte. Weil Aristoteles die Unterhaltung durch Musik als notwendigen Teil sozial notwendiger Erholung bewertet, hat Verf. sich erlaubt, seine Darstellung dieses Verweltlichungsvorgangs durch *Musik als Unterhaltung* zu bezeichnen, für die ganz großen

bedeutung auf die definitive Erklärung von Musik als *scientia*, als *moveri* und als *bene* hinzuführen: *non enim possumus dicere bene movere aliquid, si modum non servat*, I, 2, 3. Diese etymologische Verbindung ist ersichtlich so naheliegend, daß sie auch Martianus Capella einfallen konnte, daß er also als konstitutive Elemente des Rhythmus eben nicht — in ziemlicher Verwirrung des eigentlichen Sinnes, s. u., beim *pes — soni*, sondern „tiefsinnig“ *modi* anführen kann (hier wird nicht etwa die widersinnige Annahme aufgestellt, daß Martian Augustins *De musica* gelesen haben könnte! es wird nur auf mögliche Erklärungen aus Parallelen hingewiesen).

Wenn eine solche Erklärung hinsichtlich einer klar verstandenen Theorie des

mediävistisch musikwissenschaftlichen Denker offenbar zu konkret auf Quellen bezogen, um verstanden werden zu können; nun, weil diese großen Denker auch kaum einen der lateinischen mittelalterlichen Musiktheoretiker verstanden haben, erlaubt sich Verf., auf dieses Nichtverstehen von Seiten der ganz großen Denker über das Denken über Musik im Mittelalter sehr stolz zu sein, gehört er doch damit nicht zur Gilde.

Von Interesse ist übrigens, daß Augustin, eigentlich natürlich trivialerweise, das korrekte Singen ausdrücklich anspricht: Die korrekte Beherrschung der Intervallgrößen und der Zeit„intervalle“, *dimensiones vocum ac sonorum*; darin nicht zu *irren*, ist das Postulat an die Musiker. Das zu beherrschen, ist Voraussetzung jeden Sängers, macht aber aus seiner Tätigkeit noch kein *bene modulari*, sondern bleibt nur *modulari*. Diese Bewertung konnte der *cantor* der Liturgie natürlich auf sich beziehen und nach Begründung seines Tuns durch *bene modulari* verlangen — daß im Umkreis dieser hypothetischen *cantores, sed non musici*, wie Aurelian schreibt, diese Stelle von Augustin gelesen worden sein könnte, ist angesichts fehlender Belege nicht vorauszusetzen: Weil aber Boethius, natürlich mit anderen Worten, die gleiche Wertung wiedergibt, diese Wertung von Aurelian direkt rezipiert worden ist, einschließlich einer „höheren“ Bedeutung der Bezeichnung *musicus* gegenüber der des einfachen des traditionellen *cantoris* in der Liturgie, dessen Regeln z. B. Isidor formuliert hat, kann eben doch eine die eigene Stellung zu reflektieren veranlassende Rezeption dieser Wertung angenommen werden — weshalb auch der Umstand, daß überhaupt, seit Aurelian nachweisbar die antike Musiktheorie, nur im lateinischen Westen, rezipiert, verstanden und angewandt worden ist, als Folge dieser spätantiken Wertung angesehen werden muß; ein Grund dafür, daß Verf. in der oben genannten Arbeit *Musik als Unterhaltung* auch die Musiktheorie heranziehen mußte, eben unter dem Aspekt der Wertung von Musik und ihrer Theorie, auch das offenbar zu schwer zu verstehen — wenigstens für die ganz großen, erst in dreißig Jahren wirklich zu fassenden Denker über mittelalterliches Musikdenken, die so weit, ja zu weit über den Niederungen der musikhistorischen Sachverhalte in irgendwelchen *νεφέλαι* verweilen.

Rhythmus und in Hinblick auf die wirklich musiktheoretischen Texte der griechischen Antike absonderlich erscheinen mag, zu beachten ist nicht nur die denkerische Leistungsfähigkeit eines Kompilators wie Martianus Capella, sondern der angesprochene Umstand der Aussagelosigkeit bzw. trivialen Möglichkeit der Formulierung eines solchen Satzes, wie der *ordinata conexio diversorum modorum*. Daß es verschiedene Elemente des Rhythmus gibt, daß diese *ordinata conexione* verbunden sind, ist kaum als Nachweis spezifischen Wissens um die Theorie des Rhythmus anzusehen.

Daß sich die wegen der angesprochenen Probleme notwendige Ausführlichkeit der Betrachtung der zweiten Rhythmusdefinition bei Martianus Capella letztlich als überflüssig erweisen könnte — daß er in dieser zweiten Definition also inhaltlich nichts sagt —, ist also in Betracht zu ziehen: Aus den bisher betrachteten Beispielen ergibt sich, daß die Voraussetzung eines spezifischen und sachgerechten, die gemeinten Strukturen inhaltlich erfassenden Wissens in der Zusammenstellung vorgegebener Aussagen zur Musiktheorie durch Martianus Capella methodisch unhaltbar ist. Es ist daher denkbar, ja angesichts der angesprochenen Probleme sehr wahrscheinlich, daß Martian auch hier in seiner üblichen Weise eigenständig Erklärungen „leistet“, die im Kontext zu Unsinn führen müssen: Die von Aristides der theoretischen Vorgabe folgend strikt befolgte Trennung von Rhythmus und Melik müßte auch für die Darstellung von Martianus verbindlich gewesen sein, denn er widerspricht dieser Tradition an keiner Stelle, er übernimmt die traditionelle Aristoxenische Systematik, läßt also an keiner Stelle merken, daß er etwa eine andere Vorstellung hat. Gerade bei der Rhythmik an der zitierten Stelle ist dies auch offenkundig, er definiert ja den *numerus*. Denkbar ist aber, daß er aus einer anderen Vorlage, wie sie auch Beda benutzt hat, die Verwendung des Wortes *modulatio* in einer Definition des *rhythmus* übernimmt, und dieses dann analog zu Vorgaben z. B. auch des melisch verstandenen Wortes *modulatio* „etymologisch“, d. h. aus der Grundbedeutung des Wortes „erklärend“ interpretiert.

Eine endgültige Entscheidung, ob das zu incriminierende Paar der *vox efferenda vel premenda* in dem betreffenden Zusammenhang Pause und Gegenteil bedeutet, oder ob hier doch eine tonräumliche Bedeutung gemeint ist, nämlich einfach eine aus Martians Unfähigkeit des Verstehens der traditionellen Striktheit der Differenzierung von Rhythmus und Melik ableitbare, sozusagen naive „Erklärung“ von *modulatio* — solche „erklärenden“ Erweiterungen sind Martian zuzutrauen — vor-

liegt, ist offenbar nicht zu geben, die letzte Beweismöglichkeit scheint zu fehlen. Angesichts der Probleme, die sich bei der Deutung als Pause bzw. Ton/Klang — die Deutung von *Cristante* scheidet wie angesprochen aus — ergeben, erscheint eine melische Interpretation sogar als wahrscheinlicher, denn sinnlose kompulatorische Parataxen sind bei Martian nicht nur hier anzutreffen.

3.3 Zur stilistischen Erweiterung in 968 und zum Einschub in 969 und zur Bestimmung des „Zeitatoms“

3.3.1 Die Gestaltung der griechischen Vorlage für 968

Bis auf den anschließend zu betrachtenden Einschub in 969 folgt der Text bei Martianus inhaltlich genau der „Vorlage“ des Textes von Aristides Quintilianus, allerdings mit bemerkenswerten stilistisch-formalen Veränderungen. Aristides formuliert knapp, ed. W.-I., S. 31, 18:

Πᾶς μὲν οὖν ῥυθμὸς τρισὶ τούτοις αἰσθητηρίοις νοεῖται: ὄψει, ὡς ἐν ὀρχήσει: ἀκοῇ, ὡς ἐν μέλει: ἀφῆ, ὡς οἱ τῶν ἀρτηριῶν σφυγμοί: ὁ δὲ κατὰ μουσικὴν ὑπὸ δυνεῖν, ὄψεως τε καὶ ἀκοῆς.

Den genannten drei Wahrnehmungen — Sehen, für den Tanz, Hören, für die Melodie, und Tasten, für den Pulsschlag — folgt sofort eine aufzählende Erläuterung durch spezifische konkrete „Objekte“ jeder Wahrnehmung. Daß dem Tanz das Sehen zugeordnet wird, ist zu beachten, denn sonst, wie auch unten, gehört er zu den rhythmisch geordneten Körperbewegungen — zu fragen wäre daher, ob Aristides hier zwei verschiedene Definitionen zusammenstellt, ohne natürlich zur Harmonisierung imstande zu sein — z. B. kann die *ὄψις* in der Aristoxenischen Theorie kein *ῥυθμιζόμενον* sein. Diese Theorie aber, soweit aus den erhaltenen Quellen abzuleiten, überliefert auch keine entsprechende Systematik der sozusagen rezeptiven Seite des Rhythmus (bzw. allgemein der Musik): Hat eine solche Einbeziehung der „Aufnahme“ von Musik schon bei Aristoxenus bestanden, ausweislich seiner Axiomatik der melischen Bewegung und den Ausführungen zu den „Mikrointervallen“ ist für seine Theorie die Wahrnehmung natürlich wichtig. Ist also ein, unzulänglich verkürzt eingeordneter, Teil solcher Systematik bei Aristides erhalten? Eine Beachtung der *αἰσθητήρια* durch Aristoxenus erscheint nicht unvorstellbar. Allerdings ist

zu beachten, daß Aristoxenus in den erhaltenen Texten zur Rhythmik den Begriff der *Wahrnehmung/αἴσθησις* ausschließlich im Sinne von etwa *Fassungsvermögen, Urteilsvermögen* einer abstrakten Größe *Wahrnehmung* verwendet, wie man sich leicht im Index zur Ausgabe von Pearson überzeugen kann — die Art der Wahrnehmungen, ob durch Sehen, Hören oder Tasten, ist für diesen Wahrnehmungsbegriff irrelevant, es geht um die Fähigkeit der Wahrnehmung, Ordnung in sozusagen vorgelegten Rhythmen begreifen zu können. Aber auch hier wäre es nicht undenkbar, daß Aristoxenus diesem abstrakten Wahrnehmungsbegriff konkrete *αἰσθητήρια* unterordnet, genau wie dem *ῥυθμός* die *ῥυθμιζόμενα* untergeordnet werden. Das Eigentliche ist natürlich die Wahrnehmung im abstrakten Sinne, der *sensu* bei Augustin — hierin sind beide Modelle der Antike ja identisch (in der Rhythmik sind sie das von vornherein), nur die Bewertung der Wahrnehmung, des *sensus*, der *αἴσθησις* ist verschieden; dieser Unterschied ist aber grundsätzlicher Natur. Natürlich ist hier wieder ein dreigliedriges System wesentlich.

Zu diesen drei Wahrnehmungsarten, die vom Rhythmus betroffen sind, wiederum wird die Kategorie *Musik* als dieser Einteilung eigentlich fremder Begriff in Relation gesetzt: Die Musik betrifft Hören und Sehen, worauf, s. u., wieder eine entsprechende Konkretisierung folgt, also was denn in der Musik mit Sehen und was mit Hören zusammenhängt, was wieder drei Größen sind, Körperbewegung, Melodie und *λέξις*, d. h. die betreffenden Elemente der Poetik.

Der Text von Martianus folgt dieser Einteilung genau, bis auf den noch zu bewertenden Einschub, und schreibt (968):

omnis igitur numerus triplici ratione discernitur, visu audituque vel tactu. Visu, sicuti sunt ea, quae motu corporis colliguntur; auditu, cum ad iudicium modulationis intendimus; tactu, ut ex digitis venarum exploramus indicia; verum nobis attribuitur maxime in auditu visuque.

Stilistisch fällt die Auseinanderstellung der erläuternden Aufzählung der betreffenden Wahrnehmungen und der Aufzählung der spezifischen konkreten “Objekte“ auf; da eine solche Veränderung Martianus ohne Einschränkung zuzutrauen ist — sie verlangt keine wirkliche Einsicht in die Struktur des Rhythmus —, ergibt sich, daß Martianus keinesfalls immer nur zusammenfassend kürzt; hier nennt er einfach zuerst die betreffenden konkreten Sinne — Aristides spricht erst nur von *αἰσθητήρια* an sich — und nimmt dann die Aufzählung der Sinne nebst Konkreta nochmals auf;

ersichtlich eine für einen potentiellen Kompilator eventuell „überflüssige“ Umständlichkeit.

Auch die Einführung der Konkreta erfolgt aufwendiger: statt einfach $\acute{\omega}\varsigma$ wird jeweils mit einem eigenen Satz formuliert, ohne daß inhaltlich mehr gesagt werden kann: Mit dem Hören z. B. wird der Rhythmus erfaßt, wenn wir uns um die Beurteilung der Melodie bemühen. Da es sich dabei um recht allgemeine Formulierungen handelt, kann nicht geschlossen werden, daß die „Ausweitung“ des Originals etwa inhaltliche Gründe haben könnte. Offensichtlich liegt eine rein stilistisch zu begründende Umwandlung der kurzen Wendung, *beim Hören, wie in der Melodie* in einen vollständigen Satz vor, der irgendwie verbal „ausgefüllt“ werden mußte. Angesichts der ja auch anzutreffenden Verkürzung in Hinblick auf den vorgegebenen griechischen Text wäre zu fragen, warum Martianus bzw. der eventuell übernommene lateinische Autor hier in dieser Weise erweitert, oder anders formuliert, warum ihm hier der griechische Text zu knapp formuliert erschien. Inhaltlich wird der Verweis auf den Tanz durch die allgemeinere Erklärung *Körperbewegung*, und der auf den Puls durch das konkrete Fühlen der *venarum indicia* ersetzt; das sind alles rein stilistische, inhaltlich unwesentliche Veränderungen.

Wesentlich könnte aber die Veränderung in dem diesen Abschnitt abschließenden Satzteil scheinen: Statt eines Verweises auf die $\mu\omicron\upsilon\sigma\iota\kappa\acute{\eta}$, die vernünftige Einengung auf eben das eigentliche Thema, die Musik, folgt die Formulierung: *nobis attribuitur maxime in auditu visuque*; beachtet man, daß hier ja die *ars musica* spricht, ist die Formulierung inhaltlich identisch mit der von Aristides. Der Text wird also nur stilistisch erweitert und der Situation angepaßt. Daß diese Passage insgesamt genuin Aristoxenisch sein könnte, könnte dadurch bewiesen werden, daß der *Puls* nicht etwa anschließend als *musica humana* o. ä. angegeben wird; hier könnte Martianus durch einen eigenständigen Einschub, *sed rhythmice est ars omnis in numeris ...*, s. u., eine Veränderung durchgeführt haben, worauf anschließend einzugehen ist.

Natürlich betrifft die Frage nach dieser „Ausweitung“, die inhaltlich nichts Neues ergibt, auch das Problem der Bestimmung der Vorlage von Martianus: Ist die — inhaltlich identische — Formulierung bei Aristides selbst eine zusammenfassende Kürzung, dann kann Martianus Capella eine andere Vorlage benutzt haben, ist die Fassung bei Aristides die originale, müßte bestimmt werden, warum Martianus gerade an dieser Stelle die Formulierung so ausweitet. Ohne weitgehende stilistische

Untersuchungen, die eigentlich von einer Habilitationsschrift über diesen Autor zu erwarten sind, ist eine Antwort nicht zu erwarten. Wahrscheinlich muß konstatiert werden, daß Martianus an gewissen Stellen zur Ausweitung fähig ist und zwar über die häufiger angewandte „Dittologie“, die Formulierung eines Sachverhalts durch zwei Elemente gleichen Inhalts noch hinausgehend¹⁰⁶.

Daß hier nur eine Ausweitung, also ein sozusagen stilistischer Akt Martians vorliegen dürfte, legt der Abschluß der zitierten Passage nahe: Läßt sich der Text bisher als nur erweiterte Fassung der griechischen Vorlage bewerten, so führt der Schlußsatz zu einer gewissen Sinnveränderung: Statt der systematisch klaren Erklärung der Beziehung nun von Musik und den betreffenden Wahrnehmungen, also einer objektiven Erklärung von Relationen der wesentlichen Begriffe, folgt die Formulierung einer Einschränkung auf *nos* durch *maxime*, eine Nuance, die hinsichtlich des folgenden Einschubs verständlich wird, aber die klare Systematik im Text von Aristides verändert. Diese Veränderung wird dadurch besonders deutlich, daß der Gebrauch des Wortes *nos*, die Martianus Capella auch in der zweiten Definition des Rhythmus verwendet, s. o. 3.2.2.1 auf Seite 1423, wie gesagt natürlich für *μουσική* steht: *Der Musik wird der Rhythmus vorwiegend in den Sinneswahrnehmungen des Sehens und Hörens zugeordnet*. In der Systematik der griechischen Vorlage wäre für ein *maxime* kein Raum, sie ist ausschließend vollständig.

Danach wird der noch zu besprechende Einschub inhaltlich auf diese Einschränkung sinngemäß reagierend durch *sed* relativiert: Martian will ausdrücklich darauf hinweisen, daß es eine allgemeinere Bedeutung des Wortes gibt — was an dieser Stelle der Systematik aber nicht paßt. Auf den Sinn der Formulierung dieses Einschubs ist im Folgenden einzugehen. Wesentlich ist hier zunächst, daß der Text Martians die systematisch eindeutige Vorlage verläßt zugunsten der Formulierung einer in dieser Systematik vorliegenden Einschränkung der Bedeutung des Wortes *rhythmus* auf menschliche Wahrnehmung; der systematisch wesentliche Begriff *musica* fehlt zwar nicht, wird aber in übergeordnetem Sinne verstanden. Der gemeinte

¹⁰⁶Man könnte ohne Anspruch auf wissenschaftliche Eindeutigkeit eventuell vermuten, daß Martian an Stellen, die seinem Verständnis vollständig zugänglich waren, selbständig formuliert: Rhythmus in Körperbewegung, Melodie und Puls sind ohne Zweifel so einsichtige, der „Umgangsvernunft“ zugängliche Phänomene, daß Martian hier selbständig formulieren konnte und diese Möglichkeit dann auch ausgenutzt hat, und zwar in dem Sinne, daß er nicht nur mit anderen Wörtern, sondern mit viel mehr anderen Wörtern formuliert.

Sinn ist leicht zu verstehen: Selbst Martian bemerkt die Konzentration der vorgegebenen Systematik allein auf die sinnliche Wahrnehmungen, was zu bemerken übrigens keine tieferen Einsichten in die Systematik und ihren spezifischen Kontext innerhalb der Musiktheorie impliziert.

Die „Ersetzung“ von *μουσική* durch *nos* ist von der Darstellungsweise der personifiziert im Vortrag auftretenden *Harmonia* bedingt, die Einschränkung der klaren Systematik der Begriffsrelationen in der Vorlage durch *maxime* weist aber deutlich darauf, daß Martian hier, wo der Rhythmus ausschließlich in Bezug zu — natürlich menschlichen — Wahrnehmungen erklärt wird, nämlich durch die konkreten, mit den spezifischen Wahrnehmungen faßbaren Erscheinungen, auch an übergeordnete Manifestationen von Musik denkt. *Numerus* gibt es in viel weiteren Bereichen, z. B. in den *conversiones stellarum*, die allerdings in der „klassischen“ Theorie, soweit sie sich mit diesem von Aristoteles adäquat beurteilten Stoff abgibt, stets in Bezug auf melische und nicht rhythmische Erscheinungen genannt werden. Die folgende, mit *sed* eingeführte allgemeine Erläuterung, die Erklärung, daß man von einer *rhythmicæ ars* in wesentlich allgemeinerer Hinsicht sprechen kann, auf die anschließend einzugehen ist, verwendet das Wort *numerus* ebenfalls in so allgemeinem Formulierungszusammenhang, daß solche die Systematik der Unterscheidung von Melik und Rhythmik betreffenden Probleme für Martian gar nicht bestehen mußten.

Die Frage, ob Martian eine solche nun auch inhaltliche Umformung, nämlich eine Aufgabe der vorgegebenen Systematik, einen Bruch von deren Logik, zuzutrauen ist, ist dadurch leicht zu klären, daß ein Bemerkten der allein auf die „menschliche“ Natur der Wahrnehmungen gegründeten Natur der vorgegebenen Systematik geradezu triviale „Erkenntnis“ sein mußte, auch für Martianus Capella. Damit ist ein, im Sinne der Pythagoräischen Tradition von Musiktheorie aber nicht systematisierter Hinweis auf allgemeinere Bedeutungen leicht zu leisten. Hier geht dieser Hinweis Martians, 969, über die ebenfalls allgemeinere Einführung von Aristides hinaus, da dieser den Gebrauch des Wortes *ῥυθμός*, also für Standbilder, Bewegungen etc., doch wieder nur in spezifischem Bezug auf den Menschen und Wahrnehmungen sieht, und keinen Verweis auf allgemeinere Bezüge von Musik und damit auch Rhythmus gibt, sondern im Rahmen geradezu lexikalischer Bestimmungen des Wortes *ῥυθμός* bleibt.

Auch dieser Umstand könnte erklären, warum Martian diese Einleitung nicht übernimmt: Die getroffene Auswahl und der im Folgenden zu betrachtende Ein-

schub ließen sich damit als Teil nicht gerade eines Gesamtkonzepts, aber doch einer Intention, auch den Rhythmus als nicht nur auf menschliche Wahrnehmungen bezogene Kategorie zu erklären, verstehen, was Martianus nicht gerade sehr klar und ausreichend tief formulieren kann, aber doch wenigstens anzudeuten versucht. Weil es sich dabei aber nicht um Fragen der musiktheoretischen Systematik handelt — und darin kann Martianus ja nur „abschreiben“ —, sondern um einen einfachen, nicht spezifisch musiktheoretischen, allgemeinen Sachverhalt, nämlich etwa des Sinnes daß die Wahrnehmungen nicht die Gesamtheit der *ars musica* erfassen können, ist ein solches Denken Martianus durchaus zuzutrauen, sozusagen eine quasi Puythagoräische Erweiterung der eher Aristoxenischen Beschränkung auf die Wahrnehmung, wie sie Aristides hier wiedergibt. Ist somit offenbar eine Erklärung aus dem Textzusammenhang möglich, so soll der methodischen Klarheit wegen der anschließende, bei Aristides „fehlende“ Satz zunächst sozusagen an sich betrachtet werden.

3.3.2 Der Einschub 969; eine Wiederholung der Träger von Rhythmus aus anderer Quelle

Mit 969 ist wieder in den Text, der sonst der Vorgabe von Aristides entspricht, eine Passage eingeschaltet, deren Deutung Probleme bietet: Nach der Erklärung der vom Rhythmus „betroffenen“ Sinne folgt plötzlich ein Hinweis auf *rhythmicæ ars omnis*, offensichtlich also eine Allgemeinaussage über jede Art von *ars*, die als *rhythmisch* zu bezeichnen ist (969):

sed rhythmicæ est ars omnis in numeris, quæ numeros quosdam propriæ conversionis accipiat flexusque legitimos sortiatur.

Daran an schließt sich der im Folgenden unerfüllt bleibende Hinweis, daß der große Unterschied zwischen *metrum* und *rhythmus* später erklärt werde, woran sich wieder *visus auditusque* anschließen. Daß sich hier ein nicht gerade passender Einschub befindet, ist also klar, denn damit wird die Systematik der Vorgabe gestört — Allgemeinaussagen dieser Art gehören an den Anfang. Was er allerdings bedeutet, scheint nicht ganz leicht zu erfassen zu sein, zumal sich die auch im Thesaurus befindliche, von Cristante übernommene Interpretation von *conversio* als *μεταβολή*, also als die Kategorie der *μεταβολή* speziell in der Rhythmik, überhaupt nicht um den Kontext kümmert: Was soll eine allgemeine Aussage, daß nämlich *rhythmisch jede Kunst*

in den numeri ist, die gewisse Zahlen einer eigenen Metabole empfängt: Die Übersetzung von *conversio* durch *μεταβολή* in spezifisch rhythmischen Sinne verlangte also die Behauptung, daß durch *Metabolai* jede rhythmische Kunst bestimmt sei; daß es natürlich auch homogene Metren bzw. auch Rhythmen gibt, also Bildungen, die keine *Metabolai* enthalten, macht eine solche Aussage obsolet. Und daß es sich um eine generelle Aussage zu allen *artes* handelt, die als *rhythmisch* zu bezeichnen sind, macht die Formulierung klar; außerdem, was sollten eigentlich *numeri quidam propriae μεταβολῆς* sein, wo gibt es eine solche Definition der *metabolai*, und was soll eine solche Definition an dieser Stelle, eingeschoben in die Erörterung der vom Rhythmus „betroffenen“ Sinneswahrnehmungen, ist zunächst zu fragen — wobei natürlich wieder zu beachten ist, daß Martian durchaus Unsinn schreiben könnte, der dann aber begründet werden müßte: Warum aber gerade an dieser Stelle ein Hinweis auf die ja in der übernommenen Systematik einen speziellen Teil betreffende, d. h. ja gerade nicht allgemeine *μεταβολή*, stehen soll, ist die wohl erste Frage, die die einfache Gleichsetzung von *conversio* mit dem spezifischen Begriff der *μεταβολή ῥυθμική* methodisch eigentlich hätte von vornherein erörterungswürdig erscheinen lassen müssen.

Es sei wiederholt: Was soll ausgerechnet an der Stelle, an der die vom Rhythmus generell affizierbaren Sinne angesprochen werden, die Erwähnung der *μεταβολή ... ῥυθμική*, die als *ῥυθμῶν ἀλλοιώσις ἢ ἀγωγῆς* bei Aristides Quintilianus definiert wird (ed. W.-I., S. 40, 1), aussagen, und was besagt die Definition eigentlich in Bezug auf diesen speziellen „Unterbegriff“ der Rhythmik? Dies ist zu fragen und nicht einfach danach zu suchen, welches Wort in der griechischen Rhythmustheorie dem Wort *conversio* entsprechen könnte. Das scheint allerdings wenigstens dadurch nahegelegt zu werden, daß unter den in 970 angesprochenen *genera numeri* — Martianus ist auch hier unfähig zu einer konsistenten Terminologie — auch die *conversiones* angesprochen werden. Nur macht diese Parallele des Wortgebrauchs die angedeutete Problematik noch schwieriger: Warum soll gerade dieses — und nicht alle anderen sieben¹⁰⁷ *genera* in gleicher Weise — zur Definition jeder *ars rhythmica* befähigt

¹⁰⁷Und in der inhaltlich von Martianus nicht erfüllten und in Hinblick auf die Tradition ja auch nicht erfüllbare Aufstellung von sieben *genera* in rein formaler Parallele zu den entsprechenden *genera* der Melik erweist sich die Unfähigkeit Martians, die Systematik und ihren strukturellen Inhalt auch nur ansatzweise verstehen zu können, in besonders krasser Weise — es handelt sich um reinen Anzahlformalismus.

sein, und was soll eigentlich die Erwähnung eines Begriffs in einer so allgemeinen Definition, der ja noch gar nicht erklärt wurde, sondern erst danach, und dann als Teil, als *genus* des *numerus* unter anderen *genera numeri* aufgezählt wird? Es dürfte klar sein, daß gerade diese Kontextprobleme bei der Deutung solcher gegenüber der griechischen Vorlage „herausfallenden“ Einschübe beachtet werden müssen.

Zunächst fällt auf, daß auch hier eine Martiansche Eigenheit begegnet, eine Art „Dittologie“: *numeri propriae conversionis* wird durch *flexus* einfach wiederholt — oder umgekehrt *flexus* durch diese *numeri* expliziert —, wobei nun statt *propriae* die Qualifikation *legitimi* erscheint, die auch die angeblich den *pes* konstituierenden Töne als zweites Merkmal bestimmt (die andere ist *necessarii*; ebenfalls kein spezifischer Begriff, vgl. o, 3.2.5 auf Seite 1484).

Nicht nur der Kontext, die allgemeine Aussage des Satzes, sondern auch die Formulierung von *numeri propriae conversionis* erlaubt eine einfache „Einsetzung“ der spezifisch definierten Größe der rhythmischen *μεταβολή* nicht: Nach der üblichen, auch bei Aristides weitergegebenen Tradition betrifft die rhythmische *μεταβολή* die *ἀγωγή* und den *λόγον ποδικόν*. Welche Bedeutung sollte nun für die *numeri propriae conversionis* zutreffen, was sollen solche gewisse *Zahlen der eigenen, speziellen Veränderung* hinsichtlich der spezifischen „Objekte“ der rhythmischen *μεταβολή*, die, wie auch Cristante, *ib.*, S. 340, bemerkt, in Zusammenhang mit der Melik durch *commutatio*, 938, oder *transitus modulantium*, 964 übersetzt wird.

Auch scheint Martianus Capella nicht zu erkennen, daß die stilistische Forderung nach Abwechslung in der Wortwahl in einem wissenschaftlichen Text hochgradig unpassend ist: Er „erfindet“ zwar eine inhaltlich völlig unbrauchbare formale Parallele der Anzahl der Teile der Melik und der Rhythmik, die Zahl Sieben — weitere formalistische Assoziationen liegen auf der Hand —, ist aber unfähig zu begreifen, daß die traditionelle terminologische Gleichheit des Begriffs *μεταβολή*, d. h. seine gemeinsame Anwendung in Melik und Rhythmik natürlich auch mit seiner Bedeutung zu tun hat; die inhaltliche Parallelität zu verstehen, die sich in der Identität der Bezeichnung in der griechischen Theorie äußert, erweist sich Martianus Capella als unfähig. Hier, wieder in Kontrast zur gestellten Aufgabe der Darstellung der *ars musica*, wird wieder nur das stilistische Abwechslungsprinzip dominant: Der betreffende Teil der Rhythmik wird 970 wie bemerkt tatsächlich durch *conversio* wiedergegeben, womit man natürlich *μεταβολή* ebenfalls übersetzen kann; Martia-

nus schafft damit aber drei Ausdrücke für eine Bezeichnung in der griechischen, d. h. originalen Theorie, ohne zu bemerken, daß die Gleichheit der Bezeichnung strukturell begründet ist.

Zu fragen ist jedoch, ob diese eindeutige Übersetzung in 970 einfach auf die hier zu betrachtende Stelle übertragen werden darf: Inhaltlich ist dies, wie angedeutet ausgeschlossen, womit die Frage begründet wird, ob Martianus überhaupt verstanden haben kann, was *μεταβολή* denn eigentlich bedeutet hat — erklärende Ausführungen fehlen bei ihm ja (Aristides gibt wenigstens eine kurze Darlegung, was alles in der Rhythmik *μεταβολή* sein kann¹⁰⁸). Das aber könnte bedeuten, daß Martianus das *genus μεταβολής* in 970 in einer von keiner Vorlage begründeten Weise von dem diskutierten Satz in 969 ableiten bzw. formal damit harmonisieren könnte. Eine solche Skepsis gegenüber der einfachen Voraussetzung inhaltlichen Verständnisses ist wie gezeigt bei Martianus Capella gerechtfertigt.

Man kann bei Martianus voraussetzen, daß die Relation von *rhythmus* zu den verschiedenen, „betroffenen“ sinnlichen Wahrnehmungen verstanden worden ist: Die traditionellen, aus Aristides' Text zu übernehmenden Beispiele, *motus corporis*, *modulatio* und *venarum indicia* als zeitliche meßbare Erscheinungen sind sozusagen trivial.

Also kann mit Recht gefragt werden, was denn dann der Einschub vor der Explikation der jeweiligen konkreten Objekte, die den „beteiligten“ Sinneswahrnehmungen entsprechen, aussagen kann. Martian sagt vor 969 *verum nobis attribuitur maxime in auditu visuque*, woran sich mit *sed ...* der hier zu besprechende Satz anschließt, er ist also eine Antwort auf die betreffende Behauptung, daß für den Menschen der Rhythmus vornehmlich im Gehör und im Gesichtssinn „enthalten“ sei. Der *tactus* ist von geringerer Bedeutung; vor allem aber, wie im vorangehenden Abschnitt gezeigt, ist die „Umwandlung“ der rein systematischen Erklärung, wel-

¹⁰⁸ ... κατὰ τρόπους δώδεκα. Κατ' ἀγωγὴν κατὰ λόγον ποδικόν: ὅταν ἐξ ἑνὸς εἰς ἕνα μεταβαίνῃ λόγον ἢ ὅταν ἐξ ἑνὸς εἰς πλείους ἢ ὅταν ἐξ ἀσυνθέτου εἰς μικτόν ἢ ἐκ ῥητοῦ εἰς ἄλογον ἢ ἐξ ἀλόγου εἰς ἄλογον ἢ ἐκ τῶν ἀντιθέσει διαφερόντων εἰς ἀλλήλους ἢ ἐκ μικτοῦ εἰς μικτόν. Die Aufzählung ist natürlich auch formalistisch, im Tempo geschieht eine Veränderung, hinsichtlich der Proportion des Versfußes, wenn von einer in eine andere Proportion gewechselt wird, oder von einem zum mehreren Versfüßen (als jeweilige Einheiten), von einem unzusammengesetzten zu einem gemischten (Metrum), etc. Immerhin gibt es Angaben, die Zahl Zwölf allerdings wird nicht erfüllt.

che Wahrnehmungen, die der Rhythmik „fähig“ sind, mit *Musik* zusammenhängen, durch *maxime* in eine auf Allgemeineres weisende Einschränkung. Dieser so deutlich betont auf die sinnliche Wahrnehmung spezifizierten Einschränkung folgt mit *sed* ein Hinweis darauf, daß *rhythmus* insgesamt aber allgemeiner definiert werden kann, und zwar durch jede *ars in numeris*, die z. B. *sortiatur flexus legitimos*. Es handelt sich also um *gesetzmäßige, geordnete flexus*, eine triviale Qualifikation, die das Interesse auf die gemeinte Bedeutung von *flexus* konzentrieren läßt. *Sortiri* kann man nur in einer allgemeinen Bedeutung, nämlich als Entsprechung von *accipere* verstehen; es handelt sich um *artes*, die *geordnete flexus* beinhalten oder haben.

In Vergleich zu der Verwendung von *nos* in der zweiten Definition des Rhythmus, vgl. etwa oben, 3.2.2.1 auf Seite 1423, fällt auf, daß da *nos* in dem spezifischen Sinne der Adressaten einer bestimmten Regel verwendet wird; dies ist hier offensichtlich nicht der Fall, weil es im Kontext nicht um Regeln geht — *nos a licentia constringat* —, sondern um allgemeine Definitionen geht. Dies entspricht dem Wortgebrauch in lehrhafter Literatur.

Von Interesse ist übrigens, daß Johannes Scottus und in seinem Gefolge Remy von Auxerre das Personalpronomen der ersten Person Plural *nos* spezifisch versteht: *VERUM NOBIS i. e. musicis*, ed. Lutz, zu Dick, 516, 17. Wenn beide Kommentatoren nicht erkannt haben, daß hier die *Harmonia* spricht und statt dessen als eigentliche Angesprochene die *musicis* verstehen, wird nicht nur deutlich, daß Martians stilistisch bedingter Wechsel zwischen erster Person Singular und Plural gewisse Verständnisprobleme bietet, sondern auch, wie der Text gelesen wurde, als Lehrschrift für *musicis*, für die, die *musica* fachspezifisch lernen oder repräsentieren.

Daß damit allerdings schon bei Johannes Scottus die Vorstellung des *cantor musicus*, des musiktheoretisch bewußt handelnden Sängers der Liturgie, also das schon bei Aurelian angedeutete neue Konzept wirksam war, ist höchst unwahrscheinlich: An keiner Stelle, an der in seinem Werk von Musik gesprochen wird, gibt er einen Hinweis, daß ihm diese Tendenz, die sich mit *Rationalisierung des Chorals* sinngemäß zusammenfassen läßt, bekannt gewesen sein könnte, oder daß er sich tatsächlich um wirkliches, strukturelles Verstehen des Inhalts der *ars musica* bemüht haben könnte¹⁰⁹. Somit sind die von ihm „hineinerklärten“ *musicis* einfach

¹⁰⁹Besonders angesichts der zahlreichen Beispiele für Nichtverstehen der gemeinten Strukturen durch Johannes Scottus, die oben angeführt wurden, ist die Deutung von Niemöller,

die von der *ars musica* betroffenen Menschen. Seine Interpretation von *nos* entspricht also der der angesprochenen Lehrschriften. Remys Verständnis dürfte hier moderner gewesen sein, schon weil er ganz selbstverständlich Exemplifizierungen durch konkrete Choralbeispiele in deren „eigener“, nach den Angaben der Heraus-

Die Musik im Weltbild des J. S. — ein anspruchsvoller Titel einer solchen Arbeit, in der von Hentschel hg. Sammlung zu *Musik – und die Geschichte der Philosophie ...*, S. 300, unhaltbar. Sie ist zu deutlich eine Anwendung des vorgegebenen und so beliebten wie für die karolingische Musiktheorie insgesamt so unhaltbaren wie unbrauchbaren Topos der Unterscheidung zwischen *musicus* und *cantor* nach Gurlittscher Art — Aurelian verlangt explizit die „Kombination“ — auf eine Textstelle: *Auch J. S. Stellt so die Bedeutung der musica speculativa seu theorica heraus, ohne sich den Problemen der Praxis, z. B. dem Verhältnis von Oktavgattung zu den Kirchentönen zu widmen. Dies entspricht dem musicus und als solchen bezeichnet sich J. S. in einer Glosse selbst: ...*, worauf die oben zitierte Stelle folgt. Daß Johannes das *nobis* natürlich nicht auf sich beziehen kann, übersieht Niemöller wie eigentlich den gesamten Inhalt: Glossiert wird das Wort von Martianus, nicht ein auf den Kommentator bezogenes *nos*; besonders unterhaltsam wird der Anachronismus hinsichtlich der *Oktavgattungen* in ihrem Verhältnis zu den *Kirchentönen* — einmal darüber nachzusinnen, was früher ist, die *finalis*-Lehre oder der Bezug zu Oktavgattungen hätte natürlich die Lektüre von Hucbalds Text oder dem der *Musica Enchiriadis* verlangt; daß auch Literatur dazu vorliegt, nun, das kann doch einen Musikwissenschaftler nicht erschüttern.

Zum ändern aber ergibt sich bereits aus jedem Fehlen eines Bezugs zu Musik als realer, konkreter Erscheinung, daß Johannes Scottus gar keinen Grund hatte, irgendwie eine *musica speculativa* von irgendetwas anderem abzusetzen. Sein hochgradig geringes Wissen beschränkt sich meist auf rein formale Assoziationen, nicht auf inhaltliche Strukturen des Stoffes der Musiktheorie, wie oben gezeigt wurde. Insofern konnte sich Johannes Scottus auch nicht als *musicus* in Gegensatz zu irgendeinem *cantor* sehen; ja er verzichtet ausweislich der charakteristisch nur auf ein auffallendes Schema in der Musikschrift von Boethius bezogenen Glosse im 2. Buch, s. o., auf den Versuch eines inhaltlichen Verstehens selbst dieses Textes — das brauchte ihn auch nicht zu interessieren, denn für ihn war die Problemstellung eines *cantor musicus*, der durch Rationalität seines Tuns vom Vorwurf der Bewertung von Instrumentalisten, d. h. „Praktikern“ frei sei, wie gesagt, höchstwahrscheinlich unbekannt, jedenfalls soweit seine Werke dies erkennen lassen — die Kritik von Boethius an dem „Praktiker“ war dagegen aber Aurelian offenbar ein sehr dringliches Dilemma; er fordert nicht eine Differenzierung von *cantor* und *musicus*, sondern eine Identifikation; aber, warum soll man solche Sachverhalte zur Kenntnis nehmen, das würde doch viel zu viel Anstrengung und wissenschaftliche Redlichkeit verlangen.

geberin C. E. Lutz zu schließen wohl Metzger, Notation anführt¹¹⁰: Wie für Hucbald ist auch für Remy in seiner doch wissenschaftlich verstandenen Kommentierung der Schrift von Martian die Musik, einschließlich ihrer „praktischen“ Technik der Notation durch adiastematische, aber Einzeltöne als „Stellen“ angegebene Neumen Teil eben dieser wissenschaftlichen Tradition und Arbeit; ein geradezu grundsätzlicher Unterschied zu Johannes Scottus, den auch bedeutende Philosophiehistoriker beachten sollten.

Durch diesen Bezug auf die *musici* verbunden mit einer offensichtlichen Lesung von *maxime* als nur stilistisch-phraseologische Floskel bleibt Remy aber auch der eigentliche Sinn des selbständigen *sed*-Einschubs im Text von Martian unklar — dies ist nicht erstaunlich, da Remy die griechische Vorlage nicht kennt. Deren Systematik wird aber durch die Interpretation von *nos* sozusagen unbewußt wieder wesentlich. Und tatsächlich gibt Remy zu dem Einschub nur sozusagen rein verbale Erklärungen, ed. Lutz, zu Dick, 517, 4:

SED RITHMIZETAE EST ARS i. e. numeralis positio, OMNIS IN NUMERIS, QUAE NUMEROS QUOSDAM PROPRIE CONVERSIONIS ACCIPIAT i. e. reditus proprios, unde veniat et quo redeat ipsa vox, FLEXUSQUE i. e. reditus vel circuitus, LEGITIMOS i. e. rationabiles, SORTIATUR.

Daß *ars rhythmice* erklärt wird, ergibt sich wohl aus der partiell griechischen Formulierung. Was aber *reditus vel circuitus* mit der Rhythmik zu tun haben könnten, fragt Remy überhaupt nicht, offenbar weil er nicht direkt kommentiert, sondern nur die Erklärung von Johannes Scottus erweitert, der schreibt: *PROPRIE CONVERSIONIS i. e. ad reditum. FLEXUSQUE LEGITIMOS i. e. reditus rationabiles* (ed. Lutz, zu Dick, 517, 5), also ebenfalls nur Wörter mit anderen Wörtern „erklärt“ und damit nicht aus dem Sinnkreis von allgemein *modulatio* hinauskommt¹¹¹.

¹¹⁰Wie in der sonst so schönen Ausgabe der *Camgridger Lieder* durch Strecker ist auch hier zu bedauern, daß die philologische Akribie der Wiedergabe und Beachtung von Varianten etc. durchweg die Beachtung der (im betreffenden Fall) auftretenden Neumen mit gleicher Sorgfalt nicht als gleichwertiges Objekt zu sehen scheint, wobei zuzugestehen ist, daß die sozusagen graphischen Probleme der Wiedergabe auch heute noch erheblich sind: Die Einführung von Neumenschriften in \TeX ist demnach ein Desiderat.

¹¹¹Vergleichbar ist auch das Mißverstehen des Sinnes von *arsis thesisque* bei der folgenden, die griechische Vorlage nur verkürzenden Aufstellung der Objekte des Rhythmus, *corporis*

Wenn Remy allerdings die *reditus proprii* ausdrücklich durch das Verhalten der *vox* beschreibt, und dann noch den Ausdruck *circuitus* hinzufügt — beide Kommentatoren sehen natürlich die rein formale „Dittologie“ —, dann ist denkbar, daß Remy hier auf den bereits anlässlich des Kommentars von Notker erwähnten melischen *circuitus* denkt, eben an die *vox* als Ausführende einer Melodie, die zum Ausgangston zurückkehrt. Hier könnte also die Existenz eines „brauchbaren“ Fachterminus das Nachdenken über den Sinn, den das Auftreten eines solchen rein melischen Terminus in ebenso rein rhythmischem Zusammenhang eigentlich haben soll, sozusagen ersetzt haben. Den eigentlichen Sinn der wohl selbständigen Formulierung bei Martian haben beide Kommentatoren nicht gesehen.

Immerhin zeigen ihre Erläuterungen, daß sie versuchen, die betreffende Textstelle in dem spezifischen Kontext der *ars musica* zu verstehen, d. h. daß die Aufhebung der Systematik, die die griechische Vorgabe klar überliefert, durch Martianus Capella einen für beide Kommentatoren unverständlichen und unverständlich gebliebenen logischen Bruch bedeutet: Beide finden nur durch die zu Beginn auch bei Martian erhaltene Systematik geradezu zwangsläufig zur Systematik der Vorlage zurück, natürlich ohne diese zu kennen. Damit mußte ein Verweis auf den wahrscheinlich

motus, modulatio et verba. Arsis und Thesis erscheinen als Elemente der Rhythmik in der *modulatio*, wobei Martian allerdings eine eigentlich unzulässige Verkürzung vornimmt, s. u., was Remy zur „Erklärung“ von *arsis et thesis* in der *modulatio* führt: *IN MODULATIONE PER ARSIN ET THESIN. Hoc pertinet ad sonum, cum elevatur aut deponitur vox*, ed. Lutz, zu Dick, 517, 12. Da Remy mit der lateinischen Metriklehre vertraut war, kann hier von einem durch rein melisches Verständnis des Wortes *modulatio* ausgelöstem Fehler gesprochen werden. Remy sieht hier nicht, daß der Kontext ausschließlich auf die Rhythmik bezogen ist — ein Hinweis darauf, daß Martianus Capella dieses wesentliche Moment der antiken Musiktheorie nicht klar genug vermitteln konnte. *Modulatio* wird somit geradezu zwangsläufig in melischem Sinne mißverstanden; was natürlich auch Remys Interpretationsfähigkeit kein sehr gutes Zeugnis ausstellt — die Rhythmik als Teil der Musiktheorie war offensichtlich nicht so leicht verständlich wie die Melik, was seinen Grund in dem Qualitäts- bzw. Niveauunterschied der aus der Antike erhaltenen Vorlagen haben dürfte: Eine rein musikalische Rhythmik war trotz der Schrift von Augustin — deren Verfügbarkeit für Remy zudem noch fraglich sein dürfte — weniger gut denkbar als die Melik, die in der Schrift von Boethius eine Vorlage hatte. Diese ließ die Systematik klar erkennen; eine der großen Leistungen von Boethius für die Kulturgeschichte, die außerhalb musikhistorischer Betrachtung kaum bekannt geworden ist.

musikterminologischen Ausdruck *circuitus* als Gemeintes von *reditus flexusque* nicht als so absonderlich erscheinen, wie dies bei strikter Beachtung von Martians Text der Fall ist. Die Kommentatoren bleiben strikt im Rahmen der musiktheoretischen Systematik, die Martian durch seine „Umgestaltung“ des Textes aufhebt.

Damit aber wird sozusagen sekundär bestätigt, daß Martian hier die spezifische musiktheoretische Systematik bewußt verläßt, so daß nach dem Grund ebenfalls außerhalb der vorgegebenen, und, wie die Kommentare zeigen, eigentlich zwangsläufigen und natürlichen Theorielogik zu suchen ist. Dies ist hier zu versuchen, weil die gegebene Literatur offenbar die Kontextfrage genauso wenig stellt wie die mittelalterlichen Kommentatoren, die aber immerhin verstehbare Gründe für ihre Kommentierung haben.

Versucht man also eine Rekonstruktion des Sinnes dieses Einschubs — *sed rhythmice est ars omnis in numeris ...*, 969 — aus dem Kontext, so bleibt nur die Annahme, daß die betreffenden *artes* mit geordnet meßbaren Bewegungen — ja vielleicht sogar abstrakt auch *Beugungen* in einem gestalthaften Sinne — zu tun haben, daß man also von *rhythmisch* in Bezug zu allen *artes* spricht, die generell solchen Inhalt bzw. solche Objekte haben, also alles, was in Hinblick auf irgendwelche *flexus* mit Zahlen geordnet ist; daß für solche allgemeinen Ausführungen hier von der Systematik der Vorlage (und des Inhalts) kein Platz ist, ist einsichtig.

Insofern scheint dieser mit *sed* die vorangehende Einschränkung wieder aufhebende bzw. auf einen allgemeineren Wortgebrauch verweisende Satz zunächst mit dem einleitenden Satz bei Aristides Quintilianus vergleichbar (ed. W.-I., S. 31, 3), wo der Ausdruck *ῥυθμός* in seiner möglichen übertragenen Verwendung, etwa für Standbilder, auf *ἀκίνητα σώματα*¹¹², oder für Bewegungen wie das Schreiten oder schließlich im eigentlichen Sinne für Musik angesprochen wird, um daraus die Einschränkung zu erklären. Dem entspricht zwar die Funktion des *sed*-Satzes bei Martianus Capella, sie geht aber über diesen Hinweis auf übertragene Begriffsverwendung in der oben angegebenen Weise hinaus: Es geht sozusagen auch um übermenschliche Allgemeinheit; nur ist dies an der betreffenden Stelle unpassend: Das Allgemeine ist, wie Aristides zeigt zu Anfang der speziellen Ausführungen zu

¹¹²Vgl. zu solchen Bedeutungstraditionen auch Barker, *Greek Musical Writings* II, S., 433, 153, wo aber keine weiteren Beispiele aus anderen Autoren angeführt werden. Man findet entsprechende Belege leicht mithilfe des Wörterbuchs.

erwähnen, die Systematik geht vom Allgemeinen ins Spezifische; Martian fällt hier eine Assoziation ein, der er sofort Raum gibt, ohne sich um die eigentliche Systematik zu bemühen — und genau dieser Umstand, das plötzlich, inhaltlich nicht motivierte, Einbringen von Assoziationen läßt die Frage stellen, was Martian von seiner Vorgabe inhaltlich überhaupt verstanden haben kann: Wenn er selbständig denkt, geht er häufig fehl.

Für die Wortwahl der allgemeineren Objekte des *rhythmus* ist nun zu beachten, daß *flexūs* sowohl im Tanz, in den Körperbewegungen als auch in der *modulatio* zu finden, d. h. charakteristische Termini in diesen beiden der Rhythmik essentiell eigenen Erscheinungen sind. Belege für die *flexus corporis* im Tanz und für die Bezeichnung der *modulatio* als Gebilde aus *flexus vocis* o. ä. lassen sich leicht aus den Lexika nehmen. Bekannt sind hier vor allem die entsprechenden Formulierungen von Quintilian I, VIII, 1 (s. auch o.), oder wesentlich die Stelle I, X, 22. Das sonst, s. u., dreiteilige System, *motus corporis*, *melos*, *lexis*, ist bei Quintilian zweiteilig, wohl weil *vox* sowohl den Sprachklang also auch die Melik betrifft:

Numeros musice duplices habet, in vocibus et in corpore: utriusque enim rei aptus quidam modus desideratur. vocis rationem Aristoxenus musicus dividit in ῥυθμὸν et μέλος; quorum alterum modulatione, alterum canore ac sonis constat. ... quorum unum ad gestum, alterum ad conlocationem verborum, tertium ad flexus vocis, qui sunt in agendo quoque plurimi, pertinet.

Quintilian bestätigt die kategoriale Unterteilung von Musik, ja offenbar allgemein von (vokalem) Klang in *rhythmus* und *melos*, daß erst Aristoxenus diese Differenzierung durchgeführt habe, trifft sicher nicht zu, immerhin hat er wohl für eine entsprechende wissenschaftliche Formulierung gesorgt. Bemerkenswert ist, daß Quintilian die *rhythmus* durch *modulatio*, *melos* aber durch *canor ac sonus* charakterisiert: *Modulatio* soll hier also die klingende Wirklichkeit des *rhythmus* ein — man wird dahinter die auch bei Augustin wirksame Interpretation von *modus* als semantische Basis von *modulatio* sehen können. *Modus* im Sinne von *Maß*, sozusagen garantiert durch den *numerus*. Daß auch die Melik strikt „maßhaltig“ ist, war Quintilian vielleicht nicht so bewußt (zumal wenn er nur die Aristoxenische Tradition kennt — wobei von „kennen“ sicher in einem nur höchst eingeschränkten Sinne zu sprechen ist).

Diese Stelle ist auch deshalb von Interesse, weil sie einen allgemeinen Wortgebrauch von *flexus* zeigt, der die melische Stimmbewegung an sich erfaßt, wie dies auch bei Diomedes zu finden ist, Keil, GL I, S. 456, 19, wo es um die *Virtutes orationes generales* geht, die in *proprietas et ornatus* eingeteilt werden; der *tenor* gehört dabei zur *proprietas: tenor, quem Graeci dicunt tasisim aut prosodiam, in flexibus vocis servandus est. ...*, worin eine bemerkenswerte Wortverwendung von *prosodia* zu erkennen ist, da ja in den *flexibus vocis* offenbar ein gewisses Maß, ein *tenor* zu halten ist, was *tasis* wörtlich übersetzt; ein Wortgebrauch, der mit der musiktheoretischen Verwendung von *τάσις* im Bereich der Melik nicht identisch ist, worauf es hier aber nicht weiter ankommt: *τάσις* bedeutet in der Aristoxenischen Theorie der Melik die Tonhöhe, *ἐπὶ μίαν θέσιν* ist der entsprechende phraseologische Ausdruck, daß die Stimmbewegung auf einer Tonhöhe „haltmacht“. Natürlich kann das nicht mit *προσῳδία* gleichgesetzt werden, womit die gesamte melische Stimmbewegung des Sprachklangs bezeichnet wird (natürlich ungeachtet der Verwendung des Begriffs auch für die metrischen Klangmerkmale des Silbenklangs u. a.).

Die spätantiken Autoren vermischen Ausdrücke, ohne daß es jeweils leicht wäre, die Gründe für solche Verwirrung zu finden.

Von Interesse ist auch die Definition bei Audax bzw. wörtlich identisch bei Victorinus Grammaticus, Keil, GL VII, S. 322, 17 bzw. VI, 188, 21, weil da der Akzent nicht Teil der *modulatio* ist, also offenbar als Druckakzent verstanden wird; von den vier Teilen der *oratio* wird der Akzent als *Unius cuiusque syllabae in sono pronuntiandi qualitas* definiert, wogegen die *pars modulatio* als *Continuati sermonis in iucundiozem dicendi rationem artificialis flexus in delectabilem auditus formam conversus asperitatis vitandae gratiae*. Die Sprachmelodie erscheint hier nicht als Gegebenheit der Sprache, sozusagen als ihre natürliche klangliche Erscheinungsform in den Wortakzenten und ihrer Folge — wie in der melischen Theorie von Aristoxenus —, sondern als Ergebnis der Kunst, um die Rede schön klingen. um *asperitas* vermeiden zu lassen; dieser grundsätzliche Unterschied zur Theorie von Aristoxenus erklärt sich offenbar aus dem anderen Verständnis der Wortbetonung.

Die Bedeutung von *melodischer Wendung* hat *flexus* auch hier, wo es um eine *artificialis* Formung geht, die vielleicht auch die Aussprache der Laute u. ä. mit einschließt, worauf hier nicht einzugehen ist. Klar ist, daß der *auditus* davon betroffen ist, nicht etwa die Struktur der *oratio*. Ein Bezug zur Differenzierung

der zwei Stimmbewegungen von Aristoxenus fehlt völlig, obwohl diese Theorie hier einsetzbar gewesen wäre.

Wesentlich ist, daß *flexus* also nicht allein die Beugung bedeutet, sei es des *circumflexus* — wie bei Martianus Capella, 269, wo es um den *flexus sonus* geht, der der Pänultima-Regel entsprechend nur auf der zweitletzten Silbe auftreten darf —, sei es des Stimmfalls — wie bei Ausonius, *Protrepticus ad Nepotem*, 47 —, der die Opposition zu *acumen* bezeichnet. Mit *flexus* werden Einheiten der Stimmbewegung, der *Stimmebeugung* insgesamt sprachlich oder terminologisch erfaßt. Mit dieser Wortbedeutung wird nun ersichtlich eine Lösung des Problems des angesprochenen *sed*-Einschubs möglich, die nicht die Voraussetzung einer kontextuell und inhaltlich völligen Absurdität verlangt.

Martianus sagt in Hinblick auf das Vorgegangene — die Einschränkung des Rhythmus auf Gehör- und Gesichtssinn des Menschen —, nichts anderes, als daß diese Einschränkung als solche bewußt ist: Von *rhythmicæ ars* kann man darüber hinaus überall da sprechen, wo es um gesetzmäßig geordnete *flexus* allgemein geht, also um Erscheinungen, wie sie auch für Tanz und Melik bestimmend sind; Objekte des Rhythmus sind in beiden Fällen die betreffenden *flexūs*. Unter dieser Voraussetzung läßt sich die Formulierung der *numeri propriae conversionis* als einfache „Dittologie“, als erläuternde Verdoppelung der Aussage durch Wiederholung mit anderen Wörtern erklären: Auch wenn wir hier die Rhythmik auf Sehen und Hören einschränken, wird der Begriff doch verwendet für jede *ars*, die vergleichbare *flexus* aufweist, z. B. die *conversiones stellarum* (was nicht explizit gesagt wird, aber von der Formulierung nahegelegt wird).

Die hier betrachtete Textstelle läßt sich also aus einer übergeordneten Absicht Martians erklären, ohne daß diese Absicht sehr tiefgehend ist oder gar die Systematik der kompilierten Rhythmustheorie selbst betrifft: Ihm geht es bei der in Hinblick auf die zahlreichen Verweise auf wie auch immer übergeordnete Seins- oder Wirkungsformen von *Musik* — z. B. in den Sternumläufen, in den Seelenverfassungen etc. — tatsächlich auffallenden Ausschließlichkeit der Erklärung des Rhythmus in der griechischen Vorlage (wenn er denn eine solche wirklich benutzt haben sollte) nur durch Hinweise auf Wahrnehmungen, worin sich die Dominanz der auch von Aristides Quintilianus nur kompilierten Aristoxenischen Theorie ausprägt: Aristoxenus setzt die Wahrnehmung als Grundlage, wie auch Boethius ausdrücklich

bemerkt (vgl. oben 1.6.3 auf Seite 376).

Diese „Beschränkung“ ist Martian offenbar aufgefallen, weshalb er den angesprochenen Zusatz nicht nur einfügt, sondern auch noch durch Veränderung des „Subjekts“ des Schlußsatzes von 968 in der angedeuteten Weise umformt. Natürlich, wie angesprochen, wird damit die Systematik der Vorlage gestört, hier kann man aber versuchen, das Denken Martians zu verstehen.

Damit ist es möglich, eine Deutung vorzuschlagen, die hinsichtlich des Kontextes keine Probleme aufweist und zudem mit dem Text vereinbar ist. Die so beliebte Kontext-freie Einzelwortdeutung, die wie bemerkt erhebliche Aporien aufwirft, ist also nicht der einzige, letztlich zu absurden „Ergebnissen“ führende Zugang zu dieser Textstelle und zur Frage nach der Relation des Textes von Martian zur griechischen Vorlage, die an dieser Stelle musiktheoretische Systematik adäquat und korrekt wiedergibt. Deren einfache Übernahme durch Martian bzw. seine Vorlage wäre wie bei anderen Stellen ja durchaus möglich gewesen. Martian aber scheint die strikte Beschränkung der speziellen Rhythmusdefinition bei Aristides Quintilianus auf, natürlich menschliche, Wahrnehmungen irritiert zu haben, so daß er sich gedrängt gefühlt zu haben scheint, wenigstens in einem Einschub auf allgemeinere Bedeutung des Wortes *rhythmus* hinzuweisen — was von der vorgegebenen Systematik nicht korrekt ist, aber doch für einmal eigenes Denken erschließen läßt.

Es bleibt also noch die Notwendigkeit, die Verwendung des Wortes *conversio* als Übersetzung von *μεταβολή* in der Einteilung der — nach Martian — sieben *genera* des Rhythmus plausibel zu machen, was hier im Zusammenhang geschehen kann. Dies dürfte jedoch keine Schwierigkeit bereiten, wenn man beachtet, daß Martianus die bekannte Aristoxenische Einteilung des Rhythmus — mit der charakteristischen hochgradiges Nichtwissen der Struktur verratenden Vermehrung der Anzahl — zwar übernimmt, aber nicht mehr vollständig ausführt.

Man braucht also nicht vorauszusetzen, daß Martianus wirklich inhaltliches Verständnis der spezifisch rhythmischen *μεταβολή* gehabt haben muß. Daher ist es verständlich, daß er als Übersetzung dieses Terminus ein Wort wählt, das er, und zwar ohne Vorgabe, sozusagen aus eigenem Antrieb in anderem Kontext kurz zuvor bereits verwendet hat. Die Möglichkeiten assoziativer „Anbindung“ sind ja nicht durch inhaltliches Verständnis eingeschränkt. Auf die sich in der Verwendung von verschiedenen lateinischen Wörtern als Übersetzung dieser terminologisch eindeuti-

gen griechischen Bezeichnung äußernde Unfähigkeit Martians, inhaltliche Gegebenheiten zu verstehen, wurde bereits oben hingewiesen, 3.3.2 auf Seite 1539.

Die — euphemistisch formuliert — Unbeholfenheit des Denkens von Martian hinsichtlich der Struktur des Rhythmus erweist sich nun auch in der Art der Rückkehr zum vorgegebenen Text: Die Begründung, die Martian gibt, erweist sich als Unsinn. Aristides Quintilianus gibt klar vor, daß in der Musik — die Martian wie gesagt durch *nos*, s. o., 3.3.2 auf Seite 1541, „ersetzt“ — zwei Wahrnehmungen vom Rhythmus betroffen sind, nämlich Gesichtssinn und Hören. Daran anschließend können dann die spezifischen Wahrnehmungsobjekte angeführt werden, die sozusagen angenehmerweise sinnvoll auf drei beschränkt werden könnten. Es handelt sich um die Körperbewegung, die Melodie und die $\lambda\acute{\epsilon}\xi\iota\varsigma$, ed. W.-I., S. 31, 22, also den Bereich der poetischen Form der Sprache. Daraus kann dann wieder das übliche Schema von jeweiligen Mischungsmöglichkeiten und auch Möglichkeiten des individuellen, gesonderten Auftretens der Faktoren abgeleitet und systematisiert werden.

Martianus Capella muß nun einen Anschluß finden, der die Rückkehr zur Vorlage herstellt (969): *sed quia visus auditusque numero dictus accedere, hi quoque in tria itidem genera dividuntur; in corporis motum* Aber — hier ist kein rechter Grund für *sed* zu erkennen — weil Sehen und Hören den Rhythmus betreffen, werden diese wieder ebenfalls in drei *genera* geteilt. Einmal betrifft, wie die Vorlage klar sagt und wie es auch der Systematik voll entspricht, die Dreiteilung natürlich $\tau\acute{\eta}\nu \mu\omicron\upsilon\sigma\iota\chi\acute{\eta}\nu$, zum anderen ist die „Verbindung“ von *visus auditusque* zur Zahl ja kein Grund für eine Einteilung in drei *genera*. Für Martians Denken scheint eine solche „Logik“ allerdings zu bestehen, die rekonstruierbar wird, wenn man den allgemeinen Sinn von *numerus/Zahl* beachtet: Der Bezug zur Zahl ist damit Grund für eine Dreiteilung, denn da kommt ja die Zahl *Drei* vor. Sicher ist dies auch eine „Logik“, die nur mit dem Inhalt der Rhythmustheorie nichts zu tun hat. Der formalistische Assoziativismus als Methode der Darstellung der musiktheoretischen Systematik verrät nur weitgehendes, ja wohl eher weitestgehendes Nichtverstehen des Sinnes und der Struktur dieser Systematik.

Aus diesem „Verständnis“ der antiken Rhythmustheorie wird aber auch erklärbar, daß Martianus in seinem eigenen, wie gezeigt nicht musiktheoretisch begründeten Einschub, auch noch den Hinweis auf den Unterschied zwischen *metrum*

und *rhythmus* einfügt (969, *Est quoque distantia inter rhythmum et metrum, sicut posterius memorabo. ...*, was dann aber im Text fehlt): Da die offensichtlich griechische Vorlage, ausweislich der klaren Systematik von Aristides Quintilians an dieser Stelle über dieses Problem nichts sagt, ja es gar nicht erwähnt, war offenbar für Martians Denken gerade hier der Platz für eine weitere Einfügung. Und der Satz, daß es zwischen Metrum und Rhythmus einen Unterschied gäbe, kann als so verbreitet, wohl auch aus dem metrischen Unterricht der Grammatik bekannt angesehen werden, daß die Erwähnung dieses Unterschieds sich auch bei einem Autor, der nichts mehr dazu sagen konnte, als Merksatz an sich eingepreßt haben dürfte; von einer systematischen Verbindung zum davorstehenden Einschub ist nichts zu erkennen, es handelt sich auch hier um eine rein parataktische Zusammenstellung — weder die Unterscheidung im Augustinischen Sinne, *metrum* als Begrenzung eines an sich unendlich verlaufenden *rhythmus* (s. anschließend), noch die Unterscheidung von Beda hinsichtlich metrischer und, silbenzählender, reimender rhythmischer Dichtung erlauben se, hier einen inhaltlichen Zusammenhang herzustellen.

Dabei stellt sich natürlich die Frage, welchen dieser beiden Unterschiede Martian meinen könnte, womit zusätzlich die Komplikation entsteht, daß Martian in dem zuvor besprochenen Einschub, der eindeutig aus Bedas Tradition zitiert bzw. aus diesem zusammengestellt ist, nach Cristantes Deutungsversuch rhythmische Dichtung oder auch nur Form meint, wie sie in der Tradition von Beda begegnet. Natürlich ist wahrscheinlich, daß Martian in seiner Darstellung der Metrik die „metrische“ Rhythmik meint — daß er aber vorher (968) aus einer Tradition zitiert, die eindeutig, wenn auch entstellt und sinnstörend unvollständig, der Tradition Bedas entspricht, kann er in diesem Zusammenhang nicht sehen: Da hatte er ja eine Definition des Unterschieds; eine Definition, aus der er Versatzstücke kompiliert, ohne allerdings den eigentlich gemeinten Unterschied „mit“zukompilieren. Den gemeinten Inhalt selbst dieser Definition hat er aber also ersichtlich nicht verstanden; eine Harmonisierung seiner Versatzstücke ist erst recht nicht zu erwarten; so kompiliert er unsystematisch Bruchstücke auch hier ohne jeden Harmonisierungsversuch Seine fachspezifische Unkenntnis verhindert ihn, auch nur die Notwendigkeit solcher Versuche einsehen zu können.

Nur so läßt sich sozusagen verständlich machen, daß Martianus Capella gerade an dieser, von der Systematik her unpassenden Stelle unvermittelt diesen Merksatz erwähnt: Zur Herstellung eines inhaltlichen Zusammenhangs war seine formalisti-

sche Methode nicht fähig¹¹³. Eine so klare Definition des Unterschieds, wie man sie bei Augustin findet, der daraus auch seine Theorie der Pause ableitet, daß nämlich der Rhythmus das *unbegrenzte Gewebe* von Versfüßen ist, das Metrum aber Grenzen dieses *Gewebes* setzt, *De musica*, lib. III, 1, 1, würde man bei Martianus vergeblich suchen. Er kann zwar durchaus gute Verse dichten, die Begriffe der Musiktheorie bleiben ihm aber in systematischer Darstellung unbekannt, denn auch von der wissenschaftlichen Unterscheidung der beiden Größen, *metrum et rhythmus* läßt sich kein inhaltlicher Grund ableiten, weshalb Martianus gerade an dieser Stelle darauf hinweist. Wenn neuere Interpretation dieses Textes solche Abstrusitäten in ihrer Charakteristik unbeachtet läßt, ist eine Erfassung der musiktheoretischen Denkmöglichkeiten Martians zumindest sehr behindert.

Auch in der Darlegung der vorgegebenen drei *genera* erweist Martianus keine tiefere Einsicht in das Gemeinte: Daß er auf die Wiedergabe der Kasuistik der Kombinationsmöglichkeiten der drei Faktoren — Melodie an sich ohne oder mit Rhythmus, Rhythmus an sich, wie im Tanz, mit Lexis allein etc., wozu man die Erläuterungen von Barker, *Greek Musical Writings* II, S. 434, Anm. 159 ff. heranziehe, aber auch o. Anm. 64 auf Seite 1458¹¹⁴ — verzichtet, ist bei der Absicht einer Kürzung verständlich, läßt allerdings fragen, was sich Martianus gedacht haben kann, wenn er nur die Gesamtkombination aller drei Faktoren in der bzw. als *perfecta cantilena* übernimmt, also der $\phi\delta\eta$: ... *in corporis motum, in sonorum modulandique rationem*¹¹⁵ *atque in verba, quae apta modis ratio colligant, quae cuncta socia perfectam faciunt cantilenam.* ... Man darf dankbar sein, daß die großen Deuter der Modal- und Mensuralrhythmik, Haas, Flotzinger und andere, diese Stelle wie so viele andere nicht gekannt haben: Martian formuliert hier für einmal recht passend — vielleicht kommt ihm hier sein eigentliches poetisches Können zuhilfe — die Ordnung von

¹¹³Ja nicht einmal zu einem wirklichen Formalismus: Die Einteilung der beiden Sinne hätte ja zu sechs *genera* führen müssen. Soweit „denkt“ Martianus Capella aber nicht.

¹¹⁴Die Konkretisierungen basieren auf wirklichen Möglichkeiten, wenn auch die Anführung von *διαγράμματα*, für rhythmuslose Melodie, also Melodie an sich etwas künstlich erscheint; formal ist aber auch dieses Beispiel begründet. Zur Verbindung dieser Textstelle zur Tradition vornehmlich der Aristoxenischen Rhythmustheorie vgl. ebenfalls Barker, *ib.*, Anm. 158.

¹¹⁵Hier kann *modulare* in keinem anderen als melischen Sinne verstanden werden, hier besteht also ein Gegensatz zu dem Wortgebrauch von Quintilian, s. o., 3.3.2 auf Seite 1546.

verba (und nicht Silben¹¹⁶), als Übersetzung von *lexis*, durch eine *apta modis ratio* eine passende (poetische) Ordnung nach den Maßen, natürlich den Versmaßen und ihren metrischen „Beschränkungen“ bzw. Begrenzungen. Das ist passend formuliert und klar hinsichtlich sozusagen der poetischen Grundlagenarbeit, die Beachtung der Versmaße.

Die *modi* haben also die metrischen Ordnungen als Gemeintes — was hätte sich aus dieser, geläufigen, Wortverwendung nicht alles für die Modalrhythmik „herauslesen“ lassen, nicht nur etwa für die Bezeichnungen, sondern für die Sache selbst, die, angebliche, Identität von Versfüßen und den *modi* der Mehrstimmigkeit des 13., vielleicht ja schon 12. Jh., denn diese großen Denker über das musikbezogene Denken im Mittelalter vermengen geradezu systematisch als Kennzeichen ihres Vorgehens die Ebenen des Zeichens, hier also der Namen, des Bezeichneten und des Gemeintes so gründlich, daß man dann nicht mehr herausfinden kann, wie in einem mystagogischen Labyrinth, dafür aber Einweihungen erhält, die dem rationalen Betrachter größte Unterhaltung bieten können, weil sie auf grundlegender Unkenntnis der Natur von Metren wie auch der Natur der Modalrhythmik basieren, eine für Musikwissenschaft charakteristische Methode: Natürlich ist, auch angesichts der „normalen“ Wortbedeutung von *modus* nicht nur als *Art und Weise*, sondern auch in dem Bezug der Wortbedeutung zu *Maß*, denkbar, daß Johannes de Garlandia, wenn er denn die Bezeichnung erfunden haben sollte, solche semantischen Faktoren beachtet hat, die einfache Ableitung der mittelalterlichen *modi* aus den Versfüßen verbietet sich schon deshalb, weil keiner der auf diesem Gebiet schöpferischen Autoren auch nur ein Wort zu solcher, strukturell natürlich naheliegender, angeblicher Abstammung sagt; hinzu kommt, daß die für die Mehrstimmigkeit und ihren Rhythmus unabdingbaren Werte *super mensuram* o. ä. gerade nicht in das Schema von Versfüßen passen. Das sei hier aber nur angedeutet, um voreiligen oberflächlich bleiben müßenden Assoziationen die notwendige Skepsis entgegenzubringen (auf die höchst amüsanten naiven Versuche, eine Bindung von Johannes de Garlandia bei seiner musiktheoretischen Rationalisierung der modalrhythmischen *modi* an die Lehre der Versfüße zu erfinden, weil in einem poetologischen Text eines Johan-

¹¹⁶Denn zwar sind Silben die jeweils kleinsten Träger der rhythmischen Proportionen bzw. deren, diese Proportionen konstituierenden Zahlen der Zeitdauern, der Dichter muß aber natürlich, weil kein Dadaist, jeweils Gruppen von Silben, nämlich Wörter, als Gegebenheiten entsprechend den Versmaßen anordnen.

nes de Garlandia zur Einleitung topische Wendungen zur Zugehörigkeit des *rhythmus* zur *ars musica* angeführt werden, geht Verf. u. a. in *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, ein, nämlich anlässlich fehlerhafter Interpretation mittellateinischer Dichtung; man nutze die Suchfunktion mit dem Wort *Flotzinger*, auch um die höchst erheiternde Tatsache der Unkenntnis des Unterschieds rhythmischer und metrischer Dichtung bei einem führenden musikwissenschaftlichen Mediävisten erfahren zu dürfen).

Es bleibt natürlich noch die Frage, warum Martian in seiner oben zitierten Formulierung dann nicht von *pedes*, sondern von *modi* spricht, durch die die *apta ratio* die genannten Konkreta zusammenfügt: Andere Ordnungen als die der Versfüße können nicht gemeint sein, denkbar ist aber, daß Martian sich dessen in Bezug auf die Körperbewegungen gar nicht so sicher war, daß er also ein Wort mit allgemeinerer Bedeutung gewählt hat, um eben der Allgemeinheit der bezogenen Konkreta auch sprachlich zu entsprechen (daß sich der Satz ausschließlich auf die direkt vorausgehenden *verba* beziehen könnte, ist natürlich nicht auszuschließen, aber doch sehr unwahrscheinlich); d. h. Martians Wortgebrauch muß natürlich nicht auf eine semantische, von ihm so in der Sprachtradition vorgefundene Identität von *modus* und *pes* (im metrischen Sinne) hinweisen, es kann sehr wohl eine allgemeinere Bedeutung beabsichtigt worden sein. Es ginge also auch nicht an, aus dieser Stelle eine geläufige semantische Identität von *modus* und *pes* (im metrischen Sinne) als normal- oder fachsprachlich gegeben zu behaupten¹¹⁷.

Die Formulierung dann der *perfecta cantilena* durch *quae cuncta socia perfectam faciunt cantilenam*. ..., ib., also, daß die Vereinigung der drei *genera*, die, Aristoxenisch gesprochen, *ῥυθμιζόμενα* sind, die *cantilena perfecta* ausmachen, hat sozusagen topische Funktion — man könnte hierzu auch an die Bemerkung von Aristides denken, ed. W.-I., S. 5, 4: *χρῆ γὰρ καὶ μελωδίαν θεωρεῖσθαι καὶ ῥυθμὸν καὶ λέξιν, ὅπως ἂν τὸ τέλειον τῆς ᾠδῆς ἀπεργάζεται ...*, daß also die drei Träger, Melik, Rhythmus und Lexis zusammen erst die *ᾠδῆ* betreffen (zu drollig naiven Folgerungen über die

¹¹⁷Dies beweist auch der Fehler, den Remy in seiner Kommentierung macht: ... *APTA RATIO MODIS modulationibus*, ed. C. E. Lutz, zu Dick, S. 517, 9, er übernimmt dies von Johannes Scottus. Der Irrtum ist nicht leicht verständlich, zeigt aber nicht etwa, daß für Johannes Scottus der Terminus *modus* bereits so verfestigt war, daß er in musikalischem Kontext etwa nur noch im Sinne von *Kirchentonart* verstanden worden sein könnte, es dominiert die „Etymologie“ gegenüber dem inhaltlichen Verständnis.

Einheit von Tanz, Gesang und Sprache bei den alten Griechen vgl. auch Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 921 ff.). Natürlich liegt hier nur eine Parallele hinsichtlich einer Zusammensetzung aus drei Faktoren vor, die immerhin die Spezifik der Formulierung von Martian zeigen kann: Aristides formuliert die drei Träger von Musik (vgl. auch ib., S. 28, 8), Martian zählt hier nur die drei rhythmischer Formung fähigen Träger auf, die vereint eine *melodia perfecta* ausmachen sollen — daß Martian hier auf die fast schon automatische Hinzufügung von *et absoluta* verzichtet, wird man der relativen Beschränktheit dieses spezifischen Objekts zuschreiben können. Während im griechischen Zitat drei übergeordnete Faktoren genannt werden, Rhythmus und Melos stehen sich in der Theorie gleichberechtigt gegenüber, ist die Heranziehung der λέξεις eigentlich schon ein Verstoß gegen die Systemlogik, denn die *verba* — Martians Übersetzung — gehören in die ῥυθμιζόμενα! —, sind also nicht gleichberechtigt, wenigstens im Sinne der Zweiteiligkeit der Theorie von Aristoxenus. Der Dreierschematismus ist also von dieser, sonst für Aristides wesentlichen Theorie her problematisch.

Auffällig in Martians Formulierung ist die Verwendung des Ausdrucks *cantilena*, die mit Tanz zu verbinden lexikalisch nicht gerade trivial erscheint; es handelt sich um die Übersetzung von ῥῳδή bei Aristides: ταῦτα δὲ σύμπαντα μίγνύμενα τὴν ῥῳδὴν ποιεῖ, wie es im oben vollständig zitierten Text, ed. W.-I., S. 32, 3, heißt: Ist es im vorletzten Zitat die Mischung aus *melos*, *rhythmos* und *lexis*, findet sich hier die Mischung von κίνησις σώματος, μελωδία καὶ λέξεις, ed. W.-I., S. 31, 21, die die ῥῳδή/*cantilena* ausmacht — in dem dreiteiligen Schema ist also allein ῥυθμός/*numerus/rhythmus* durch die *Körperbewegung* ersetzt worden, ein doch auffälliger Formalismus, der fragen läßt ob hier spätantike eben formale Parallelisierung zu diesen beiden Definitionen von ῥῳδή/*cantilena* führt.

Martian verkürzt also die gesamte Passage allein auf die Textstelle ed. W.-I., S. 32, 3, die Qualifikation *perfecta* allerdings fügt nur seine lateinische Fassung hinzu. Diese Qualifikation, nun aber auf μέλος bezogen, findet sich bei Aristides auch ganz zu Anfang, also in anderem Kontext, wo es um die Bestandteile der Musik geht, ed. W.-I., S. 5, 8: τὰ δὲ περὶ μέλος τέλειον συμβαίνοντα κίνησις φωνῆς τε καὶ σώματος, ἔτι δὲ χρόνοι καὶ οἱ ἐκ τούτων ῥυθμοί, also daß die das *vollständige* Melos betreffenden Dinge die Bewegung der Stimme wie des Körpers, die Zeiten und die aus diesen bestehenden Rhythmen seien (die λέξεις fehlt für einmal, auch nicht gerade ein Hinweis auf durchdachte und harmonisierte Systematik) — beachtet man, daß davor

das μέλος τέλειον gegenüber dem μέλος ὀργανικόν, ed. W.-I., S. 4, 20 abgegrenzt wird (eine zweiteilige Opposition), wird man die zweite Definition als sekundäre Bildung ansehen müssen, denn der Rhythmus betrifft auch die instrumentale Musik, bei der natürlich, von den möglichen Bestandteilen von Musik, das Fehlen des Bezugs zur Sprache von Theoretikern in solcher Weise qualifiziert werden konnte: Das, worin alle Faktoren der Musik zusammenkommen, muß natürlich das τέλειον, das *Vollkommene* sein, angesichts des Nutzens der Arbeitsteilung hat sich die Trennung der drei Faktoren bzw. ihre Aufteilung auf verschiedene Ausführende schon in der Antike als sinnvoll erwiesen (man beachten den Erfolg des *Pantomimus* und der *παρακαταλογή*). Daraus zu schließen, daß „die“ alten Griechen irgendwie Musik, Sprache und Tanz als Einheit gesehen hätten, wäre also absurd, denn die grundsätzliche Differenzierung dieser Faktoren wird ja ausdrücklich zum Thema der Theorie gemacht. Und daß die griechische Sprache mit melischem Akzent nicht identisch mit melodischem Verlauf ihrer Vertonungen sein kann, sagt Dionys von Halikarnaß ausdrücklich; allein schon die strophischen Bildungen der Tragödie zwingen zu dieser Trennung.

Hinsichtlich der, nach Augustin nur von der *auctoritas* der Sprachklangtradition, nicht aber durch die *ratio* gegebenen metrischen Prosodie und der Tradition der Versinnbildlichung metrischer Schemata durch poetische, also sprachliche Beispiele ergibt sich ebenfalls keine Identität von „sprachlichem“ und musikalischem Rhythmus: Einmal hat der für die Charakteristik von Versfüßen unabdingbare *ictus*, der Unterschied zwischen ἄρσις καὶ θέσις keine Entsprechung im Sprachklang, ist also ein, dazu noch unentbehrlicher Faktor, der über dem Sprachklang steht (der Wortakzent wird gerade nicht Träger von Arsis oder Thesis!); außerdem ist die durch die Theorie der Metrik der Silben gegebene Reduktion aller metrischen Größen auf zwei Zeitdauern eine theoretische Festlegung, die die Existenz von gemessenen Pausen, wie sie Augustin in seiner Theorie darstellt, auch größerer Zeitdauer nicht ausschließt. Theorie und Wirklichkeit sollte man also nicht einfach gleichsetzen.

Hinzu kommt, daß natürlich der Tanz als Teil der *ars musica* gesehen werden muß (was heute auch nicht so völlig anders ist): Der Tanz ist ein ῥυθμιζόμενον, wird von der Rhythmik „gesteuert“, damit ist aber Tanz als eigener Sachverhalt gesondert, vielleicht auch einheitlich, festgestellt. Melik und Rhythmik sind von ihren jeweiligen Trägern aber unabhängig, abstrakt zu denken — denn die antike Musiktheorie gibt Vorbildlich für die Folgezeit als Material der Musik eben Tonhöhen

und die Elemente des Rhythmus an, Damit ist Singen, Tanzen und dazu noch poetischen Text ausführen eine der Möglichkeiten, in denen Musik erscheinen kann. Auffällig ist allerdings, daß über den Hinweis auf die elementaren Träger der Bewegungen auch im Tanz hinaus kein Musiktheoretiker Konkretes zum Tanz sagt — mit der Feststellung, daß auch die *motus corporis* Teil der Rhythmik sind, ist die Klassifizierung geleistet, eine Konkretisierung strebt niemand an, eben jedenfalls kein Musiktheoretiker, weshalb denn auch die antike Musiktheorie genau das betrifft, was eben Musiktheorie ausmacht. Die so ausdrucksvolle Emphase, mit der der Topos vorgetragen wird, daß *μουσική* bei den alten Griechen etwas so ganz Anderes gewesen sei als heute, ist also nur auf Unkenntnis der Quellen und Freude am Mysteriösen begründbar — natürlich, Mehrstimmigkeit schon in der Art des 13. Jh. kannte die Antike nicht, das, was in Büchern *περὶ μουσικῆς* zu finden ist, betrifft aber genau das gleiche Material der Musik, das auch mehr als zweitausend Jahre nach Aristoxenus das abstraktionsfähige Material der Musik bildet: Es handelt sich um die zwei Ebenen, die allein gestaltbildungsfähig sind, Melik und Rhythmik.

Übrigens ist die zweite Definition dieses *vollendeten melos* unzutreffend primitiv; einmal ist die *Bewegung der Stimme*, die *κίνησις φωνῆς* mit der des Körpers im maßgebenden Aristoxenischen Modell nicht äquivalent — die Körperbewegungen gehören in den Bereich der *tempora* und ihres Rhythmus; hier hat wieder einmal spätantiker Assoziationsformalismus zu Unfug geführt, den man keinesfalls Aristoxenus unterschieben darf. Man sieht eine erhebliche Unklarheit von dem klaren System von Aristoxenus her gesehen — die drei *ῥυθμιζόμενα* werden mit der Unterscheidung zwischen instrumentaler, „sprachloser“, gegenüber der mit Sprache verbundenen Melodik vermischt, und daraus dann ihre Zusammensetzung als *τέλειον* qualifiziert. Für die Aristoxenische Theorie bestand eine klare Hierarchie, die den Rhythmus als übergeordnete, der Melik äquivalente Ebene betrachtet, die aber die Mischungsmöglichkeiten als letztlich irrelevant ansehen muß: Die rhythmische Organisation in den drei „Medien“ macht jeweilige konkrete Koordinationen trivial, das Gemeinsame von rhythmischer Körperbewegung, rhythmischer Melodik und poetischer Rhythmik ist identisch, es handelt sich nur um drei verschiedene *species* des gleichen *genus*: Die *ῥυθμιζόμενα* ließen sich somit als die *ἔλη*, die der Formung zur konkreten Erscheinung zugänglich sind, verstehen, passen also in das geläufige Aristotelische Konzept (was auch trivial ist) — auch hier ist bemerkenswert, daß diese naheliegende Exemplifizierung der Relation von *forma* und *materia* in der

Musik keine Diskussion in scholastischer Philosophie ausgelöst, auch keine Rolle bei der Rationalisierung des Modalrhythmus gespielt hat. Andererseits ist natürlich für Johannes de Grocheo die Relation von Material und vom individuellen Künstler individuell „eingeführte“ Form genauso selbstverständlich wie, in anderer Formulierung, auch für Hucbald.

Vielleicht hat sich also Martian bei der speziellen Erörterung der „Zusammensetzungs“- bzw. Mischungsmöglichkeiten der drei *ρῦθμιζόμενα* an diese und an anderer, „allgemeinerer“ Stelle im Text von Aristides auftretende Formulierungen erinnert (die schon bei Aristides gewisse „Unsystematik“ charakterisiert).

Die Verkürzung allerdings, die die von Aristides Quintilianus so ausführliche Erörterung der Möglichkeiten der Mischungen gänzlich außer Betracht läßt, führt natürlich wieder zur Frage, wie konkret Martian eigentlich die Kategorie der *socia* sehen kann — die Schilderung der Musen-Musik läßt diese nicht auch noch tanzend auftreten. Es bleibt daher nicht ganz sicher, ob Martin hier nur eher abstrakt eine Vereinigung, die dann etwas als *perfectum* zu Qualifizierendes hervorbringt, sieht, ob und inwieweit er die Spezifik des Ausdrucks *φδῆ*, die in der griechischen Vorlage ein real erfahrbares Konkretum meint, verstanden hat.

Die zunächst als einfache Kürzung verständliche Auslassung der Erörterungen über Kombinationen etc. führt zu inhaltlichen Verlusten; immerhin ist hier die Frage nach dem Verstehen der Sachverhalte durch Martianus nicht zu beantworten, es bleibt die Kürzung der griechischen Vorgabe auf einen einzigen Satz, der im „Urtext“ als konkrete Möglichkeit verdeutlicht wird — von Interesse ist, daß auch Remy, der, im Gegensatz zu Johannes Scottus, diese Stelle kommentiert, nichts zur *melodia perfecta* zu sagen weiß: Der *motus corporis* wird durch *gestus* erklärt, *sonorum modulandique ratio atque verba* sind dagegen auch einer rein ausdrucksmäßigen Erklärung nicht bedürftig. Der *gestus* wird anschließend durch *flexiones membrorum* erklärt (ed. Lutz, zu Dick, S. 517, 12) — die Möglichkeit, den Tanz als Teil der musikalischen Rhythmik zu sehen, besteht also, in den Formulierungen; eine entsprechende Erklärung von *cantilena perfecta* aber fehlt; angesichts dessen, was „das“ Mittelalter an Musiktheorie übernehmen konnte, ist eine Beachtung des konkreten Tanzes als Objekt eigentlich ausgeschlossen.

Der Anschluß im Text von Martian, mit dem erklärt wird, in welcher Weise der Rhythmus auf seine jeweiligen Träger einwirkt, ist dann sinnvoll, *dividitur sane*

numerus ..., 969. Hier kann man Martian also, modulo der Verkürzung, adäquate Wiedergabe zugute halten, wenn auch der gesamte einleitende Abschnitt zum Rhythmus etwas „durcheinander“ anmutet. Der Unterschied zu den klaren Begriffsbildungen von Aristoxenus ist aber bereits bei Aristides zu erkennen.

Die Tendenz zur, manchmal den jeweiligen Sachverhalt nicht mehr klar zu erkennen gebenden, formalen Kürzung durch einfache Auslassung gilt auch für die Erläuterung der Elemente des *rhythmus* in den drei Konkreta, (969, Ende): Bei Aristides Quintilianus, ed. W.-I., S. 32, 4, wird erklärt, daß der *ῥυθμός διαίρεται* in der Lexis in Silben, in den Körperbewegungen in Schemata, in der Melodie aber *τοῖς λόγοις τῶν ἄρσεων πρὸς τὰς θέσεις*, also nicht einfach in Arsis und Thesis, sondern in deren Proportionen, was auch nicht ganz ausreichend definiert ist, da es ja um die Proportionen der von Arsis oder Thesis jeweils „besetzten“ Zeitquantitäten geht, dies war aber in Hinblick auf den Kontext entbehrlich. Martianus aber schreibt nur *dividitur ... in modulatione per arsin ac thesin*, was ersichtlich schon wegen des unklaren Begriffs der *modulatio* nicht ausreichend ist: Gerade hier fehlt also der notwendige Bezug auf die Proportionen — da, wo ein Bezug zu Zahlenspekulation möglich war, versagt Martian, wogegen er an anderen Stellen dann primitivste Anzahlassoziationen kennt.

Wie oben gezeigt, führt diese Unzulänglichkeit denn auch zum Mißverstehen der gemeinten Bedeutung von *arsis et thesis* bei Remy von Auxerre (ed. Lutz, zu Dick, 517, 12). Daß es ganz wesentlich auf die Relation von Zeitquantitäten ankommt, sieht Martianus nicht, er hat offensichtlich diesen Verweis auf die *λόγοι* als überflüssig angesehen (die Voraussetzung eines Nichtverstehens erscheint selbst für Martian kaum möglich), vielleicht weil Musik ja generell mit Proportionen zu tun hat. Was denn nun an Arsis und Thesis den Rhythmus teilt, läßt er unbeachtet. Natürlich sind solche Auslassungen kein Beweis für Nichtverstehen, die Häufung solcher kleinen *lapsus* aber steht in zu deutlicher Übereinstimmung mit anderen beobachtbaren eindeutigen Fehlern, daß auch solche Kleinigkeiten beachtet werden müssen, will man die Denkmöglichkeiten Martians überhaupt adäquat beurteilen: Es ist sehr gut möglich, ja wahrscheinlich, daß Martianus Capella genauso fehlerhaft wie Remy *arsis thesisque* einfach als Bezeichnungen für Stimmbewegung verstanden hat, was die Weiterführung dieses Fehlers in der dann folgenden eigentlichen Definition dieses Begriffspaares — in Zusammenhang mit der bereits angesprochenen Erörterung des *pes*, s. o., 3.2.5 auf Seite 1483, — besser verstehen läßt: Martian

ist zu einer echten Anwendung der Begriffe gar nicht mehr fähig, denn in abstrakt und spezifisch rhythmischem Zusammenhang ist die Definition von *arsis* als *elatio*, *thesis* als *depositio vocis* Unsinn¹¹⁸ (974).

Auf die Seltsamkeit, daß Martian sieben Teile des Rhythmus aufstellt, wurde in der Literatur bereits eingegangen; auch wenn dies durch den Sinn und die Struktur der übernommenen Rhythmustheorie nicht gerechtfertigt ist, kann man rein formal zunächst bei dem *genus tempus* sicher einen „split“ einführen: Im Text von Aristides Quintilianus ist die von Martian verselbständigte Stelle durch λέγονται sozusagen als Auftritt neuer Bezeichnungen gekennzeichnet, obwohl auch aus dieser Formulierung hervorgeht, daß es sich um eine weitere Unterteilung der χρόνοι handelt: *Τούτων δὴ τῶν χρόνων οἱ μὲν ἔρρυθμοι λέγονται, οἱ δὲ ἄρρυθμοι, οἱ δὲ ῥυθμοειδεῖς*, ed. W.-I., S. 32, 30. Ohne Beachtung dieser klaren Systematik von Aristoxenus konnte man, wenn man das dringende formale Bedürfnis hatte, also ein eigenes *genus* des *rhythmus* machen; sinnvoll in Bezug auf die Systematik der Rhythmustheorie ist dies aber nicht.

3.3.3 Exkurs: Die Pänultimaregel als Mittel der Theorie akzentuierender Dichtung im 13. Jh.

Die Vermutung, daß die modale Rhythmik, deren Theorie die erste selbständige mittelalterliche Rhythmustheorie der Musik darstellt, den Akzent bzw. regelmäßige Akzentalternation als rhythmischen Gestaltfaktor verwende, ja, s. u., daß das Bezeichnete der ursprünglichen Modalnotation nicht die Sequenz von Zeitquantitäten sein könnte¹¹⁹, läßt natürlich die poetische Theorie der akzentuierenden Dichtung

¹¹⁸Und zwar ohne die eine solche unpassende Definition wenigstens erklärende Anführung der speziellen Gegebenheiten des Zusammenhangs von quantitativer und betonungsmäßiger Bindung des lateinischen Wortakzents, was in dem Begriff der „Pänultimaregel“ wohl am einfachsten zusammengefaßt werden kann.

¹¹⁹Hier wird die Gruppenbildung in regelmäßigen, höchstens durch *fractiones* in kleinere Notenwerte unterbrochene oder eher ergänzte, Tonfolgen angesprochen: Diese Gruppierung in regelmäßiger Folge, nicht etwa, wie so naiv vorgestellt, die Natur der diese Gruppierungen graphisch zum Ausdruck bringenden Neumenzeichen bzw. Ligaturen, ist der Ausdruck des rhythmischen Formfaktors der Modalrhythmik; offenbar ist das so schwer zu verstehen, daß man auch hier, wie dies exemplarisch R. Flotzinger tut, wieder Zeichen, Bezeichnetes und Gemeintes unbekümmert in einen Topf wirft, bzw. a priori gar keine Vorstellung von

eben im 12. und 13. Jh. von besonderem Interesse sein, schließlich könnten sie zu erkennen geben, wie man das Phänomen regelmäßiger oder korrespondierender Akzentalternation als klangliches Formmittel auch der Dichtung rational und begrifflich erfassen konnte. Das Wesensmerkmal des Reims beinhaltet als essentiellen Faktor den Akzent; und der ist nach der Päultima-Regel eindeutig bestimmt, die Korrelation von Akzentlage und metrischer Prosodie des betreffenden Schlußworts ist fest.

Die von G. Mari, *I Trattati medievale di ritmica latina*, Milano 1899, herausgegebenen Texte nun sprechen dieses Phänomen vor allem mithilfe der prosodischen Quantität der vorletzten Silbe an (es sei schon vorab bemerkt: Die Betonungsbeachtung betrifft in dieser Lehrtradition rhythmischer Dichtung gerade nicht den jeweils gesamten Vers, sondern nur die Reimstruktur — und die Silbenzahl als um-

der Notwendigkeit der entsprechenden Unterscheidung kennt, was musikwissenschaftliches Reden natürlich nicht einschränken kann; seit wann hätte Unkenntnis der Grundlagen und Unlogik dazu geführt? Vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 23 f., 28, 37 ff., 629 f., 655 ff., 669 ff., u. ö.: Das Prinzip des Modalrhythmus läßt regelmäßige Gruppen von Tondauern oder überhaupt Tönen entstehen, Zweiergruppen, Dreiergruppen. Solche, rhythmisch erzeugten, jeweils als taktartige Einheit zusammengehörige Gruppen zu notieren bietet die traditionelle Neumenschrift bekanntlich eine Möglichkeit an, die anders ist als die von Taktstrichen oder Bindebögen, nämlich die Zusammenschreibung von Tönen; nur ist das ein ursprünglich melisches Prinzip, das als graphische Möglichkeit, also auf der Ebene der Zeichen, für die Linienschrift überflüssig geworden ist: Daß ein Ton höher steht als ein vorausgehender und nachfolgender, muß nicht mehr durch seine Schreibung durch *virga* gekennzeichnet werden; die Folge *ege* muß nicht graphisch durch *torculus* wiedergegeben werden, sie ergibt sich trivial aus der Stellung der Tonpunkte auf oder in den Linien — die größeren Neumen sind als Zeichen arbeitslos geworden, stehen als graphische Möglichkeit sozusagen frei für ein neues Bezeichnetes; und genau diesen Umstand nutzt die Modalnotation, die regelmäßige Folgen von Tongruppen schreiben muß; also nutzt sie die Möglichkeit der Neumenschrift zur Zusammenschreibung von Tönen, die nun rhythmisch als zusammengehörig verstanden wurden. Eigentlich ein sehr einfacher Vorgang, der aber gehörig mystifiziert und entrationalisiert werden kann, wie Flotzingers kritiklose Rezeption der von einem Nichtkenner der Neumenschrift noch verzeihlichen Vorstellung von Lug, exemplarisch zeigen kann: Das Neue schon auf der Ebene der Zeichen in der Modalrhythmik ist doch nicht die Zusammenschreibung von Tönen durch Neumen, sondern die Regelmäßigkeit von Tongruppen durchweg gleicher Anzahl (modulo natürlich von *fractiones* in kleinere Werte als die „Zählzeiten“).

fassendere Größe: Die „Natürlichkeit“ der Betonungsalternation jedenfalls ist keine geläufige Kategorie rhythmischer Dichtungslehre).

Die sozusagen klassische Definition findet man u. a. bei Magister Sion, vor 1290, ed. Mari, S. 17, 2, wo explizit die rein metrischen Ausdrücke *correpta/producta* verwendet werden (die Verwendung des Wortes *consonantia* übrigens ist kein Verweis auf musiktheoretische Kenntnisse des Autors, sondern Bezeichnung für *Reim*, solche trivialen Hinweise scheinen notwendig zu sein):

Consonantia producta sec. modernos servanda est a vocali penultime sillabe usque in finem sub eodem accentu. correpta vero ad plenam elegantiam a vocali [anti]penultime. Licet tamen variare consonantem inter penultimam et antipenultimam ut pariter et graviter. Et sciendum quod quilibet dictio monosyllaba vel bisyllaba tam correpta quam producta in consonantiis et versibus reputatur.

Bei zweisilbigen Schlußwörtern ist die prosodische Quantität natürlich irrelevant, alle solche Wörter werden — ebenso trivial — wie mit *producta penultima sillaba* behandelt¹²⁰: Allein die Quantität der vorletzten Silbe ist wesentlich. Immerhin kommt das Wort *accentus* auch einmal vor, die Gegebenheit der Pänultima-Regel ist aber so dominant, daß der Akzent wissenschaftlich exakt nur durch die Metrik des jeweiligen Reimworts aufgerufen wird, ein Bezug zwischen antiken Versfüßen und rhythmischer Dichtung, etwa gar im Sinne deutscher Hexameter gibt es also nicht.

Klar ist auch, warum die beiden akzentischen Situationen des Reims, also *María* bzw. *Sisara*, einfach durch *correpta vel producta* aufgerufen werden können: Es geht allein um die Quantität der vorletzten Silbe. Dem entsprechend werden dann auch die metrischen Begriffe eingesetzt, was gelegentlich zu etwas seltsamen Folgerungen führt. Dies gilt schon für die offenbar als besonders wissenschaftlich verstandene Verwendung der beiden zu diesem Zweck brauchbaren antiken Namen, *iambus et spondaeus* für die beiden Situationen¹²¹, z. B. ganz klar bei Johannes de Garlandia¹²², ed. Mari, S. 36, 17:

¹²⁰*Et homo* ist natürlich als $\smile - \smile$ zu definieren, das Gemeinte ist natürlich $- / -$.

¹²¹Warum nicht der eigentlich besser passende oppositionelle Name *trochaeus* genommen wurde, wird nicht erklärt; vielleicht ist der Grund die Bewertung der letzten Silbe als stets *anceps*.

¹²²Zur Relation bzw. eher Nichtrelation dieses Autors zum gleichnamigen Musiktheoretiker

Quidam vero rithmus cadit quasi metrum iambicum, quidam quasi metrum spondaicum. Iambus in hoc logo intelligatur dictio, cuius penultima corripitur; iambus enim constat ex brevi et longa. Spondaeus hic dicitur dictio stans ad modum spondei.

Die Verwendung dieser Namen bedeutet also nicht etwa eine Art Interpretation des Rhythmus / – als *spondaeus*, was vom *ictus* her ja nicht falsch wäre; dies wird schon von der Opposition her klar: Dem (Akzent-)Rhythmus / – –, wie in

s. die Angaben von Reimer und Rasch in ihren Büchern zu dem Musiktheoretiker. Amüsanter Weise versucht bzw. behauptet Flotzinger in seinen letzten, wohl eher populärwissenschaftlich gemeinten Beiträgen — von denen der letzte doch tatsächlich durch deutsche Steuergelder gedruckt werden konnte, was besser vermieden worden wäre (vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok*, 2008, S. 187 ff.) — wieder die Zusammenfügung der beiden Johannesse, und zwar vor allem mit dem Argument, daß der Grammatiker in Zusammenhang mit der Erörterung der poetischen Rhythmik ja auch von Musik spräche. Die Unbrauchbarkeit eines solchen Arguments kann eigentlich nur demjenigen verborgen bleiben, der von der Tradition des Rhythmus-Begriffes in der Tradition der Texte zu poetischen Formmitteln keine Ahnung hat: Es wäre geradezu unbegreiflich, wenn ein „Rhythmiker“, wohlgermerkt im Rahmen der Dichtung, nicht die Musikbezogenheit seines Stoffes anführen würde, dies geht auf die Definitonstradition zurück, aber auch, wie hier bereits an den grundlegenden Wissensmängeln von Sr. Emmanuela bemerkt (vgl. z. B. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 830 ff.), um eine Kontamination der genuin antiken Tradition von *rhythmus* mit der Bedeutung der akzentbeachtenden bzw. silbenzählenden, nicht metrischen, Dichtungsform. Flotzinger beantwortet ebenfalls nicht die Frage, was denn eigentlich die Prinzipien der rhythmischen Dichtung in den Lehrtexten mit der modalen Rhythmik verbinden könnte, und was denn Johannes de Garlandia als Autor einer entsprechenden Dichtungslehre eigentlich sagt: Derart topische Wendungen wie die zudem höchst knappe Aufrufung von *musica* in Verbindung mit rhythmischer Dichtung sind wohl jedem einigermaßen Gebildeten des 13. Jh. zuzutrauen; solches Wissen kann immer angewandt werden, wenn man in eine Nähe von Musik gerät; es handelt sich dabei geradezu um exordialtopische Wendungen dieser Gattung. Und diese Nähe verdankt das Mittelalter Beda und seinen spätantiken Vorgängern. Der Nachweis irgendwelcher inhaltlichen Bezüge wäre notwendig, genau der läßt sich nicht finden. Flotzingers Unkenntnis des Unterschieds rhythmischer und metrischer Dichtungsform ist im Übrigen offenbar ein Charakteristikum seiner mediävistisch musikwissenschaftlichen Schreibtätigkeit, darauf mußte, leider, bereits in Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, eingegangen werden, natürlich können solche Einwände einen Musikwissenschaftler wie R. Flotzinger doch nicht erschüttern.

stamina, wird der *iambus* zugeordnet; natürlich wäre dagegen der *dactylus*. Man beachte zudem, daß nicht etwa vollständige Verszeilen, sondern ausschließlich die Reimstellen gemeint sind.

Diese Terminologie findet man allerdings bei dem schon zitierten Magister Sion, der die beliebte Musterstrophe *O Maria Virgo pia Stella maris Nominaris* mit *rithmi quatuor sillabarum spondayci esse debent* einführt, ed. Mari, S. 17, 13, also die Betonungsfolge im Reim / – als *spondaeus* qualifiziert, weil eben die Pänultima lang ist, und anschließend formuliert *Possunt etiam dactilici fieri*, womit die Musterverse *Nunc dominus Stat cominus* gemeint sind. Die Weiterführung geht dann entsprechend der jeweiligen Gesamtzahl von Silben in einem Vers weiter; die Systematik ist also die, daß Silbenzahl und Reimbetonung die Grundlagen der Klassifizierung sind: / – – ist damit ein *n-Silbler* mit daktylischem Schluß, eben weil die Antepänultima lang ist, die Pänultima aber folglich kurz.

Daraus würde man sicher gerne auf gewisse akzentische Gesamtstrukturen als poetisch Gemeintes schließen, nur erfolgt keine entsprechende Konkretisierung, die Bestimmungsfaktoren sind die genannten, keine irgendwelche Muster von Betonungsfolgen analog zu metrischen Versmaße charakterisierenden Benennungen, die gibt es nicht.

Die siebensilbigen Verse *Patrem pari filia Patrem, ex quo omnia, Partus hic est gratia* werden, ib., S. 18, 34, durch *In rithmis septem sillabarum dictio debet in quarta sillaba spondaice terminari, finis vero est dactilicus adhibendus* bestimmt — es geht um die (reimende) Schlußbildung, aber auch um die Binnenstruktur: Festgelegt ist also eine *incisio* nach oder auf der jeweils vierten Silbe der Verszeilen; im Beispiel also ... *parit* ..., ... *ex quo* ... und ... *hic est* ..., die stets *spondaice* sein sollen, also die Betonung / – haben sollen, was nach der Pänultimaregel eben eine Quantitätenfolge ... – ◡ ... bedeutet; das hinter diesen Bestimmungen stehende Akzentmuster ist also / – / – –. Die mit ... angegebenen Versstellen werden nicht beachtet, obwohl die Wortordnung klar alternierend akzentuiert, / – / – / – –: Zu einer Gesamttheorie etwa im Sinne von alternierenden Akzentmustern findet diese Theorie nicht, obwohl sie natürlich den Akzent als das eigentliche Ordnungselement kennt — als solches wird er nur im Rahmen des Reims und von Schlüssen rationalisierbar: Der zweitletzte Akzent wird als Teil eines Wortschlusses formuliert, und dadurch die metrische Prosodie des betreffenden Wortes aufgerufen, sonst besteht

keine Verbindung zwischen metrischer und rhythmischer Dichtung! Alles basiert auf der Pänultimaregel. Man könnte das obige Beispiel also in dem Sinne interpretieren, daß die Reimstruktur über fünf Silben beachtet wird, und zwar hinsichtlich des (eigentlichen, d. h. gleichklingenden) Reims die letzten zwei Silben, hinsichtlich des Akzents aber die fünf letzten Silben bzw. Wörter. Auch daraus sieht man sofort, daß nicht etwa ein antikes Versmaß mit einer regelmäßigen Mischung von Spondaeen und Daktylen (und eines metrisch beliebigen Anfangs von zwei Silben) gemeint ist oder Vorbild sein könnte (metrisch könnte man den Schluß natürlich als $- - / - \smile$ durchgängig als spondäisch interpretieren, mit Auflösung der zweiten Länge im zweiten Teil, aber auch das tut der Magister gerade nicht).

Wenn auch Magister Sion, wie oben zitiert, als Ausdrucksweise der *moderni* die beiden rein metrischen Begriffe *correpta et producta* auf die *consonantia* (den Reim, nicht etwa eine Konsonanz — derartig alberne Hinweise sind angesichts der „Kenntnisse“ musikwissenschaftlicher Mediävistik leider notwendig) bezieht, wird zusätzlich klar, daß die Akzentfolge ... $/ - -$, wie in *animus* auch für Wörter mit der metrischen Quantität wie *divitiae* (vgl. ib., S. 19, 76), also $- \smile \smile / -$, eingesetzt wird: Mit wirklichen Versfüßen hat dies alles also nichts zu tun; es geht allein darum, daß die vorletzte Silbe *correpta* ist, also der Akzent auf der Antepänultima liegt: Der jeweils gemeinte Akzentschematismus im Reim wird also, eben der Pänultimaregel durch die metrische Prosodie aufgerufen! Eine Charakterisierung rhythmischer Verse in irgendeiner Analogie zu metrischen — z. B. eben Gleichsetzung von Längen mit Betonungen — hätte eine auch rhythmisch vollständige Erfassung von rhythmischen Verszeilen verlangt, denn die metrische Bestimmung erfaßt notwendig jeweils alle Silben einer Verszeile; die hier angesprochene Theorie der rhythmischen Dichtung tut gerade das nicht, die Gesamtausdehnung von Verszeilen wird ausschließlich durch die Silbenzahl charakterisiert. Metrisch bezeichnet werden nur die Reimschlüsse, und da geschieht keine Analogiebildung, sondern da liegt die konsequente Anwendung der Pänultimaregel vor! Man sollte auch diese Sachverhalte nicht unbeachtet lassen, wenn man so naiv die modalrhythmischen *modi* einfach als direkte Abkömmlinge antiker Metrik interpretieren will.

Insofern hat auch Johannes de Garlandia nicht Recht, wenn er gegen diese Terminologie des Magisters Sion spricht, ed. Mari, S. 51, 498:

Se posset queri, quare dicatur iambicus et non dactilicus. Solvatur hoc

modo: In fine videtur cadere dactylicus, cum semper corripitur penultima, sed ultima aliquando producitur, aliquando corripitur.

Er meint also den Umstand, daß die letzte Silbe, die in metrischen Versen übrigens Freiheiten hat, nicht kurz sein muß wie im Daktylus: ... *filiae* wäre nach Magister Sion daktylisch zu verstehen, denn die Betonung ist durch die Kürze der Pänultima eben die Antepänultima, was genau der Betonung eines Wortes der metrischen Struktur – ◡ entspricht. Johannes de Garlandia kommt aber auf den tiefsinnigen Gedanken, daß rein metrisch gesehen ... *filiae* / ... *tristitiae* / ... die Folge – ◡ – bedeutet; nur ist dieses Merkmal an dieser Stelle völlig irrelevant, denn die Betonung hängt nun einmal nicht von der metrischen Prosodie der letzten Silbe, sondern ausschließlich von der der vorletzten Silbe, der Pänultima ab; Johannes de Garlandia redet also hyperkorrekt, aber unsinnig, was die gemeinte Sache angeht. Natürlich kann eine metrische Prosodie wie – ◡ – nicht als Daktylus interpretiert werden; diese Argumentation ist aber wie gezeigt an eben dieser Stelle Unsinn; eben weil der Akzent, das Akzentmuster des Wortes davon unabhängig ist. Korrekt wäre die Antwort, daß die Ausdrücke *correpta vel producta consonantia* ja ausschließlich die Pänultima betreffen, also korrekt genau die Stelle bezeichnen, die für die Akzentlage (im Lateinischen) relevant ist.

Wenn dies, wie Magister Sion ausdrücklich formuliert, die Terminologie der *moderni* ist, wird deutlich, daß die Verwendung von Namen von Versfüßen sekundär ist und eine vielleicht „gelehrter“ wirkende, weil, höchst unpassend auf alte Namen von Versfüßen bezogene Ausdrucksweise darstellt: Von einer Umsetzung von Akzentfolgen in entsprechende metrische Folgen, etwa unter Identifikation des Ictus mit dem betreffenden Wortakzent oder von *longae* mit dem Akzent, wie im deutschen Hexameter, ist also von vornherein als Gemeintes auszuschließen: Eine Erwähnung des Wortakzents als Träger einer taktisch rhythmischen Betonung für den ganzen Vers findet man also nicht; ein entsprechendes akzentalternierendes Schema gibt es in dieser Theorie nicht; die aber ist die maßgebende der Zeit. Daß damit etwa betonungsalternierende Schemata inexistent gewesen seien, kann dagegen natürlich nicht gefolgert werden, zu folgern ist, daß ein solcher, potentieller, Formfaktor rational nicht erfaßt und nicht erfaßbar ist. Das Fehlen entsprechender Hinweise auf eine Betonungsfaktor in der Modalrhythmik bedeutet also nicht etwa dessen faktisches Fehlen!

Ob man vielleicht doch eine entsprechende Umsetzung hätte ableiten können, gibt auch die weitere Begründung für die Wahl des Wortes *iambicus* für die Betonungsfolge / – –, bei Johannes de Garlandia nicht klar zu erkennen, *ib.*, S. 51, 500: *Rithmus vero iambicus ideo dicitur et non dactylicus, quia Ecclesia utitur frequentius metro iambico in quibusdam ymnis et quia praecipue cadunt in scandendo ad modum metrorum iambicorum.*

Natürlich kann es sich hier auch nur darum handeln, daß entsprechende metrisch jambische Hymnen ihren Wortakzent zum Schluß auch „daktylisch“ haben können: *Iam lucis orto sidere* hat einen solchen „daktylischen“ Akzentschluß. Die Strophe von Ambrosius *Aeterne rerum conditor, / Noctum diemque qui regis / Et temporum das tempora / Ut alleves fastidium.* ist vom Metrum her durchgehend jambisch, *fastidium* = ◡ – ◡ –, die Akzentlagen an den Schlüssen würde Magister Sion aber mit Recht als daktylisch bezeichnen, *conditor, tempora, fastidium*, bei *qui regis* liegt die Besonderheit vor, daß das Schlußwort zweisilbig ist, also rein sprachklanglich eine Betonung auf Pänultima vorliegt, nach dem Versmaß aber auf *qui*. Weil es aber in der rhythmischen Dichtung vornehmlich auf das Schlußwort ankommt, ist die Bezeichnung von Magister Sion sinnvoll, die von Johannes de Garlandia metrisch korrekt, aber rhythmisch unpassend — die zitierten Hymnenzeilen reimen natürlich nicht. An dieser terminologischen Auseinandersetzung ist aber interessant, daß Johannes de Garlandia immerhin versucht, eine die jeweils gesamte Verszeile meinende quasi metrische Terminologie zu finden — aber nicht fähig ist, dies hinsichtlich betonungsmäßiger Musterbildung auch konkret durchzuführen; die Wortakzente sind in den *hymni ecclesiae* nicht mit den Versictus in Übereinstimmung zu bringen; der Poetologe Johannes de Garlandia handelt also formalistisch, nicht inhaltlich begründet: *Mirabile misterium* könnte, ja müßte man rhythmisch als *jambisch* bezeichnen, wenn man der Länge den Wortakzent assoziierend gleichstellen wollte, genau das tut aber auch Johannes de Garlandia nicht, so daß die Terminologie, hier von neunsilbigen — Gesamtausdehnung der Verszeilen — *dactyli* — Reimstruktur — zu sprechen, sinnvoll ist, *mistérium* ist durch die Kürze der Pänultima und Länge der Antipänultima sinngemäß metrisch als daktylisch zu bezeichnen. Johannes de Garlandia hat nicht beachtet, daß für den Reim der rhythmischen Dichtung die Worteinheit wesentlich ist (die weiteren Schlußwörter sind *omnium, ... virginem, ... hominem*, ed. Mari, S. 18, 48).

Es ist also nicht zu erkennen, daß die Theorie der rhythmischen Dichtung fähig

gewesen sein könnte, eine Analogie von metrischem Daktylus und dem Akzentmuster / – – als System herzustellen und damit rhythmische taktartige Ereignisse zu beschreiben. Dies beweist schon, daß man den Anapäst nicht einsetzt, etwa um Akzentfolgen vor Reimschlüssen zu erklären.

Dabei kennt Johannes de Garlandia sogar eine Art Vorbildlichkeit der Metrik für die Rhythmik, wenn er zur Begründung, daß man mit dem Einfachsten beginnen soll, anführt, ed. Mari, S. 36, 21:

... *inchoandum .. a rithmo, qui constat ex duabus percussionibus, quia cum rithmus imitetur metrum in aliquo, illud metrum, quod est brevis, constat ex duabus percussionibus, ut istud: Iam lucis orto sidere. ...*

Daß die Verse des zitierten Hymnus (nur) zwei Akzente haben sollten¹²³, daß also ein jambischer Dimeter nur zwei Ictus haben soll, ist zumindest auffällig, zumal hier ja auch die Wortakzente sozusagen jambisch — im Sinne deutscher Poetik — aufeinanderfolgen, sicher aber nicht nur zwei; es geht also auch hier um die Schlußbildung. Die einfachste rhythmische Form, die Johannes de Garlandia anführt, abgesehen von in seinem Sinn spondäischen Einzelwörterfolgen, ist der *dispondiacus*, und zwar *O Maria Vite via, ...*, ib., S. 37, 42: Die Verszeilen bestehen sozusagen nur aus Reimen. Entsprechend besteht der *quadrispondiacus* aus *quatuor percussionibus*, wofür das Beispiel *Hodierne lux diei*, bzw. das *domesticum exemplum Eva mundum deformavit Ave mundum reformavit* ist, also eine Folge von drei Wörtern. Um die behaupteten vier Akzente, *percussiones* zu erhalten, müßte man also lesen *Éva múndum déformávit* (das Beispiel für den *trispodiacus* ist im ersten Teil klar, *Rosa sine nota...*, muß aber im zweiten, *Lutum peccatorum* offenbar entsprechend dem *quadrispondiacus* gelesen werden).

Damit ist offensichtlich die Bezeichnung von Akzentstrukturen in (Schluß)-Wörtern von Versen rhythmischer Dichtung auf ganze Verszeilen erweitert: Um in *lutum peccatorum* drei *percussiones* zu finden, muß man das Schlußwort nicht nur *spondaice* lesen, sondern noch einen weiteren Akzent auf *peccatorum* „setzen“, d. h. als rhythmisch eigentlich Gemeintes der dann zu der bestimmten Wortfügung führenden abstrakten Akzentstruktur eine alternierende Folge voraussetzen, / – / –

¹²³Daß das Versmaß korrekt zu wissen war, belegt der anonyme Autor der *Ars de himnis usitatis*, e. Mari, S. 62, 892, *item est metrum iambicum dimetrum, quale est istud: Iam lucis orto sidere.*

/-. Dies ist nicht Neues, zu beachten ist aber, daß damit für eine Theorie der Rhythmik die Möglichkeit hätte erreicht werden können, metrisch definierte Versfüße in der angedeuteten Weise zur Bezeichnung rhythmischer „Versfüße“ zu nutzen, also den *spondiacus* für die Folge /-. Allerdings ist gerade hier zu wiederholen, daß sich dafür eigentlich der Trochäus besser eignen würde: Die einfache Identifizierung *Länge* ~ *unbetont*, *Kürze* ~ *unbetont* findet gerade nicht statt, d. h. als Träger der Umdeutung müßte der Ictus auftreten (oder natürlich eine äquivalente Größe), der dann im jeweils entsprechend gesetzten Wortakzent eine Entsprechung haben müßte. Es ist klar, daß auch daraus eine umfassende Theorie rhythmischer Dichtung hätte abgeleitet werden können.

Daß dies aber doch nicht geschehen ist, zeigt einmal die merkwürdige Behauptung, daß die Verse des Hymnus *Iam lucis orto sidere ...*, als metrisches Gebilde von zwei Akzenten bestimmt würden; als Gebilde, das als einfachste metrische Komplexeinheit mit dem einfachsten rhythmischen Gebilde gleichzusetzen sei. Als solches wird aber *O Maria Vite via, Per hoc mare ...* angeführt; zwei Akzente findet man hier tatsächlich, wogegen *Iam lucis orto sidere* zweifellos, ob Ictus, ob Wortakzente, mehr als zwei Betonungen aufweist; eine Verwandtschaft mit den Hymnenversen besteht also nicht; die paßten auch besser zu dem *jambischen* Rhythmus, also „auftaktigen“ Betonungsfolgen; das aber wird nicht gesagt. Parallelisieren, bei vorauszusetzender Ungenauigkeit des Denkens, könnte man also *lucis orto* mit *O Maria*; nur wer könnte so absurd trennen, denn *órto sídere* ist ebenfalls ein passender rhythmischer „Reim“, nur ist der dann mit *sidere* nicht Pänultima-, sondern Antepänultima-betont, solche Nichtbeachtung des Schlusses, nur ist nun aber wieder für rhythmische Dichtung unzulässig. Die Behauptung bleibt rätselhaft, sie zeigt aber klar, daß etwas wie „deutsche Jamben“ o. dgl. von der mittelalterlichen Rhythmuslehre nicht gedacht worden sein können.

Obwohl hier mit *percussio* nicht der grammatische Begriff des *accentus* verwendet wird, obwohl also eine Abstraktion davon, ein Bewußtsein sozusagen der Unabhängigkeit des Akzentrhythmus von dem Wortakzent vorausgesetzt werden kann, so führt auch diese Abstraktion offensichtlich nicht zu einer Umdeutung der Metrik in der angedeuteten Weise:

Trotz der angesprochenen Möglichkeiten wird offenbar kein Bedürfnis empfunden, eine vollständige, abstrakte Systematik von akzentrhythmischen Mustern zu

geben, also vielleicht auch Muster wie den Daktylus akzentrythmisch darzustellen; vielleicht war auch die einfache alternierende Akzentrythmik zu dominant, um derartige Muster überhaupt denkbar sein zu lassen — der III. Modus der Modalrythmik entspricht hinsichtlich der konstituierenden Namen, *longa brevis brevis*, immerhin genau einem umgedeuteten Daktylus; könnte also sehr gut direkt in Bezug auf einen Ictus auf der beginnenden *longa* gesetzt werden. Dies aber scheint die poetische Theorie der Akzentrythmik nicht zu sehen.

Dies bestätigt auch die Einführung der zweiten rhythmischen Art, der *iambice* verlaufenden Rhythmen von Johannes de Garlandia (der hier trotz der Namensgleichheit nicht immer als *der Poetologe* zusätzlich qualifiziert sein soll), *ib.*, S. 38, 72. Zu erwarten wäre in Analogie zu den *spondaice* ablaufenden Rhythmen, daß auch die *iambice* strukturierten Rhythmen zunächst als *diiambii*, dann als *triiambici* etc. angeführt werden. Dies geschieht nicht, eingeführt wird die Struktur mit *aliquando constat ex octo sillabis, aliquando ex septem*: Das Charakteristikum *iambice* ist also auf den Schluß beschränkt, ist offensichtlich nicht „fähig“, aus seiner Wiederholung mehrfach *jambische* Rhythmen (natürlich im Sinne Bedas, d. h. als Akzentschemata für ganze Verszeilen) aufzubauen.

Die angeführten Beispiele lassen immerhin erkennen, daß der *jambische* Rhythmus, auch wenn dies in der Akzentordnung der Wörter nicht durchweg direkt umgesetzt wird, mit den beiden Alternativen, die Johannes de Garlandia angibt, auch auftaktig beginnen kann, nämlich in den, allerdings anschließend kaum noch gebrauchten, achtsilbigen Versen, *ib.*, 74: *Ve, ve mundo a scándalis Se nobis ut acéphalis*, wogegen die Siebensilbler die „normale“, *spondaische* Rhythmik vor dem Reimschluß zeigen, *Ave, plena gratia, Ave culpe venia*¹²⁴. Der Bezug zur Metrik ist also höchst absonderlich, wenn man strikt metrisch denken wollte — *rhythmus* hat hier natürlich immer die Bedeutung der Tradition Bedas.

Daß gewisse übergeordnete rhythmische Schemata für die Verse nicht nur den Dichtern bewußt gewesen sein müssen (wie hätte sonst die immer gleiche Silbenzahl eingehalten werden können; reine Papierdichtung liegt nicht vor), zeigt ein Hinweis

¹²⁴Warum nicht auch fünfsilbige Bildungen als kleinste angeführt werden, ist eigentlich nicht erklärbar; *Sepe refero Cursum liberum Sinu tenero ...*, ein Gedicht aus der Arundel-Sammlung, zeigt die Brauchbarkeit des fünfsilbigen *jambischen* Rhythmus — in der hier vorgestellten mittelalterlichen Bezeichnung von Johannes de Garlandia! — auch vom Inhalt des Gedichts her ausdrucksvoll genug, .

in Zusammenhang mit der Kombination der beiden Rhythmen — im Rahmen eines *varietas*-Prinzips —, wie, ed. Mari, S. 44, 280: *Vita nobis exemplaris, Vita tota militaris Katerine floruit ...*; zwei *spondäischen* Rhythmen wird ein *jambischer* Rhythmus beigelegt (nach Magister Sion handelt es sich um eine daktylische Struktur, was angesichts der Worteinheit im Reim sinnvoller ist als die von Johannes de Garlandia verwandte Terminologie). Dazu bemerkt Johannes de Garlandia, ib., 274:

Et nota, quod spondaica differentia in iambico rithmo incipit ab imo et tendit in altum in scansione et additione unius sillabe, ut similis sit iambico. In spondaico rithmo iambica differentia incipit ab alto et tendit in imum in scansione subtracta una sillaba, ut similis sit spondaico

Die *iambica differentia* hat also mit Akzent zu beginnen, wenn sie zu *spondäischen* Versen gesetzt wird, und umgekehrt muß eine *spondaica differentia* auftaktig beginnen, wie in *O virgo, perge previa, Nos transfer ad celestia, Que mundum emundasti*, ib., 260. Die Aussage ist klar. Hier interessiert sie deshalb, weil der Theoretiker damit explizit macht, daß die jeweilige Art des Schlusses in bestimmter Kombination eine Beachtung der Akzentlage auch zu Versanfang fordert, d. h. daß die Theorie durchaus die Aufgabe hätte sehen können, abstrakt Regeln für rhythmische Muster ganzer Verse aufzustellen, wie in diesen Beispielen erläutert wird. Eine Theorie auftaktigen und volltaktigen Beginns wäre also nicht überflüssig gewesen; ein Bedarf entsprechender Rationalisierung hat bestanden. Außerdem zeigt die „Überwindung“ des Hilfsmittels der Pänultimaregel bei den *spondäischen* Rhythmen, daß eine Parallelisierung von metrischer und rhythmischer Dichtung grundsätzlich nicht ausgeschlossen gewesen wäre, sie wird aber nicht durchgeführt.

Auf die raumanaloge Ausdrucksweise wurde bereits oben eingegangen, 3.1.2 auf Seite 1385: Zu fragen ist hier aber, ob mit dieser Terminologie zur Bezeichnung der Relation *volltaktig* und *auftaktig* in verschiedener Reihenfolge als von den Schlüssen abhängige Alternative von Versanfängen als Beschreibungsmerkmal nicht die metrische Definition des Wortakzents, sondern das ja parallele Beschreibungsmerkmal des *ictus* genutzt wird; auch dies könnte ja ein Hinweis auf bestehende, aber nicht weiter verfolgte Möglichkeiten einer Parallelisierung von metrischen Versfüßen mit rhythmischen Gebilden sein.

Bei dem späteren, hier also eigentlich nicht mehr wesentlichen Magister Nicolaus

Tybinus, s. 3.2.5 auf Seite 1510, scheint die Terminologie zunächst klar auf einen Bezug auf den metrischen Versakzent zu weisen — nur ist eine endgültige Entscheidung, wie auch bei Johannes de Garlandia nicht möglich: Daß die traditionelle klar melische Beschreibung des Wortakzents nur stilistisch etwas prononciert worden sein könnte, ist nicht mit letzter Sicherheit auszuschließen; hinzu kommt noch der klare Hinweis, daß Elemente der *rithmi accentus et mensura* seien, worauf bereits hingewiesen wurde. Damit wird aber die Annahme eines Bezugs auf den *ictus* und dessen Erfassung durch räumliche Größen eher weniger wahrscheinlich.

Allerdings kann klar festgestellt werden, daß selbst eine solche Herkunft der Terminologie nicht zu einer systematischen Definition von rhythmischen Akzentmustern durch metrische Versfüße geführt haben würde: Die entsprechende explizite Analogiebildung scheint zu fehlen, die Terminologie von *spondaici iambicique* bei Johannes de Garlandia erfolgt wie angesprochen über die Pänultimaregel! Obwohl jeweils ganze *rhythmi* gemeint sind, wird deren Bezeichnung nur von der Akzentordnung des jeweiligen Reimes her bestimmt, und diese wieder durch die metrische Prosodik aufgerufen.

Übrigens weist diese spezifische Unterscheidung von Anfängen, auftaktig, wenn der Schluß *iambisch*, volltaktig, wenn der Schluß *spondäisch* ist, also – / als Anfang zum Schluß / – – und / – zum Schluß / – darauf hin, daß die Unterscheidung von möglicherweise auf- und volltaktigen *modi* keine überflüssige Differenzierung bzw. ein rein formaler Symmetrieschematismus sein muß; auch die Beachtung einer Relation zwischen Anfang und Schluß könnte auf vergleichbare Relationssetzung bei Johannes de Garlandia, dem Musiktheoretiker, weisen, wenn die Ausprägungen eines *modus*, dessen *ordines* mit dem gleichen Wert schließen, mit dem sie beginnen als *perfekt* bezeichnet werden, vgl. ed. Reimer, S. 39, 32, vgl. dazu oben, 3.3 auf Seite 233 — wobei wieder zu beobachten ist, daß der „poetologische“ Johannes de Garlandia nichts von der offensichtlich vom übergeordneten rhythmischen Formfaktor zu parallelisierenden Terminologie des „musikalischen“ Johannes de Garlandia gewußt hat.

Überhaupt kann die systematische, dann beim Anonymus 4 sicher vom Willen zur systematischen Vollständigkeit beherrschte, Differenzierung möglicher solcher Relationen vielleicht in Parallele zu dieser Differenzierung des Poetologen Johannes de Garlandia gesehen werden, worauf hier nur hingewiesen sein soll, denn als

Ergebnis der bisherigen Bemerkungen dürfte auch deutlich geworden sein, daß eine stringente inhaltliche Beziehung zwischen der Darstellung der *modi* durch Johannes de Garlandia, dem Musiktheoretiker, und der angesprochenen poetischen Rhythmuslehre gerade nicht bestehen kann; schon die Terminologie ist verschieden, von irgendetwas *perfectum* spricht z. B. die poetologische Terminologie an keiner Stelle: Die Theorien der Modalrhythmik und der rhythmischen Poetologie sind nicht vergleichbar, auch wenn der übergeordnete rhythmische Wirkungsfaktor, wie mehrfach angedeutet, durchaus der gleiche gewesen sein mag: Die beiden, potentiell vom gleichen rhythmischen Ordnungsfaktor bestimmten *ῥυθμιζόμενα* waren offensichtlich für die Zeit zu verschieden, was wieder ein klarer Beweis dafür ist, daß die Vorstellung einer, auch noch ganz naiv einfachen Übertragung antiker Metrik „in“ Modalrhythmik nur von Denkern über mittelalterliches Musikdenken gehegt werden kann, die von der zeitgenössischen Theorie rhythmischer Dichtung ebensowenig Ahnung haben wie von antiker Metrik, obwohl letztere sich doch ganz gut aus der Schrift von Augustin erlernen ließe.

Daß also die jeweils beide Phänomene, die rhythmische Dichtung wie die Modalrhythmik bestimmende rhythmische Ordnung gleich gewesen sein oder wenigstens gemeinsame grundlegende Merkmale gehabt haben könnte, daß der rhythmische Schematismus, der rhythmische Verse ordnet, und der, der die Modalrhythmik steuert, nicht parallel gewesen sein können, ist damit nicht gesagt, beide könnten natürlich *ῥυθμιζόμενα* des gleichen rhythmischen Schemas gewesen sein (das wäre sozusagen das Gemeinte). Die jeweilige Darstellung ist aber so verschieden, daß allein schon von da entsprechende Vorurteile auch noch einer Personalunion der beiden Johannes de Garlandia, des poetischen und des musiktheoretischen, unhaltbar sind (falls beide Autoren identisch wären, hätte er so verschieden argumentiert, daß eine Beziehung beider Lehren sogar sehr beeindruckend auszuschließen wäre).

Daß die angesprochene Verwendung der Pänultima-Regel zum Ausdruck von Elementen der Akzentstruktur rhythmischer Dichtung eine Abstraktion über die einfache Beschreibung durch Folgen von Wortakzenten ermöglicht und partiell auch erreicht — vor allem in den Bildungen von *di-*, *tri-* und *tetraspondiaci*¹²⁵, weil da die Wortgrenzen überschritten werden, zeigen Beispiele einer anderen, einfacheren

¹²⁵Die Verwendung eigentlich unpassender antiker Terminologie ist wohl nicht nur als Ausdruck von Gelehrsamkeit anzusehen, sondern auch als Hinweis um ein Bemühen einer der Metrik gleichwertigen Theorie der rhythmischen Dichtung. Dies wird auch deutlich aus

Theorie rhythmischer Dichtung. So wird etwa in *De rhythmico dictamine*, ed. Mari, S. 12, 23, der Reimunterschied einfach mit dem Hinweis auf die Abhängigkeit vom *accentus* der Pänultima formuliert¹²⁶:

Unde sciendum est, quod, si penultima sillaba distinctionis proferatur acuto accentu, consonantia debet servari a vocali penultime sillabe usque in finem.

Beispiele sind die Reime *diva/furtiva/sublativa/nociva* — es geht um den Umfang des Reims, d. h. ab welcher Stelle im Schlußwort der Klang identisch sein muß, hier ab der Pänultima, also *-iva*. Diesem, von Johannes de Garlandia *spondaicus* genannten Rhythmus folgt entsprechend, ib., S. 12, 30:

Si vero proferatur gravi accentu, consonantia debet servari a vocali antipenultime sillabe usque ad finem.

Beispiel dafür ist *senio/venio/genio/ingenio*. Eine solche Art der Theorie der rhythmischen Dichtung hätte also ausgereicht. Der Unterschied zum Vorgehen von Johannes de Garlandia ist deutlich; im Gegensatz zur einfachen Beschreibung des Sachverhalts bei Reimschlüssen, also der Lage des Wortakzents und der daraus folgenden Struktur der *consonantia* hinsichtlich der reimkonstituierenden Laute (hier natürlich *litterae*), versucht er durch Anwendung antiker Begriffe aus der Metrik ansatzweise abstrakte Größen zu erhalten. Daß daraus keine Theorie akzentuierende Rhythmik an sich wird, hat seinen wesentlichen Grund wohl in der Gestalt der rhythmischen Dichtung, die wesentlich nur die Akzentalternation, also den Wechsel

einem Horazitat, das inhaltlich höchst unpassend ist, ed. Mari, S. 38, 94: *Iambici enim recipiunt spondaicos, spondaici iambicos, secundum illud Oratii: Spondeos stabiles in iura paterna recepit*. Es geht um die Verbindung der entsprechenden *rithmi*, etwa in *Pulchra casta Katharina, Flos et gemma Grecie, ...*; ein Schema, das dann als Strophe natürlich nochmals wiederholt wird, ib., S. 39, 108. Weil der Größe des Versfußes in der rhythmischen Dichtung keine wirkliche Entsprechung — dies wären etwa *ordines* der Modalrhythmik — gegenübergestellt wird, ist der Verweis auf Horaz natürlich abwegig; er zeigt aber das Bemühen um einer der rationalen antiken Metrik gleichwertige Theorie rhythmischer Dichtung, die aber nicht gelingen kann, weil das Prinzip der Betonungsalternation, die Bestimmung von rhythmischen Mustern vor allem durch regelmäßige Betonungsabwechslung offenbar nicht als solches rationalisierbar war.

¹²⁶Vgl. die Unterscheidung der verschiedenen Arten der Theorietraditionen im sehr lesenswerten Vorwort von Mari.

von *betont* und *unbetont* verwendet. Damit wird der methodische Weg, über die metrische Prosodie der Reimwörter zu einer Klassifizierung der gemeinten rhythmischen Unterschiede durch Namen von Versfüßen zu gelangen — ermöglicht durch die Pänultima-Regel — nicht weiter verfolgt; die Differenzierung in *spondaici* und *iambici rithmi* reicht aus, bei den letzten wird eine Systematik über die *consonantia* hinaus nicht erreicht; der Hinweis auf entsprechende akzentische Anfangsstrukturen wird nicht systematisiert, zumal außer zu auf- oder volltaktigem Beginn unter dem Prinzip der Akzentalternation nichts gesagt wird.

So viele Möglichkeiten also der Weg einer Definition der Prinzipien rhythmischer Dichtung über die Pänultima-Regel auch geboten hat, die Beschränktheit der aktuellen Form — natürlich nur, was akzentuierende Schemata oder Muster anbelangt — läßt die potentielle Formulierung einer übergeordneten akzentierenden Rhythmustheorie wohl von vornherein als überflüssig erscheinen (kompliziertere metrische Muster nach dem Prinzip der Eresetzung langer Silben, vielleicht auch des metrischen Ictus, durch entsprechende Folgen oder Muster von Wortakzenten gibt es ersichtlich nicht; es reicht sozusagen nur zum Muster des *dactylus*, eben als metrische Entsprechung der Antepänultimabetonung).

Daraus aber folgt, daß die Form der Rhythmustheorie, wie sie bei Johannes de Garlandia begegnet, zu einer Erfassung rein musikalischer entsprechender Phänomene, d. h. des Akzentprinzips als rhythmisches Prinzip an sich offensichtlich nicht ausreichend gewesen sein konnte: Eine explizite Parallelisierung zwischen metrischen und rhythmischen Versfüßen gibt es nicht; man könnte dann eine Formulierung einer entsprechenden Äquivalenz als Zeichen einer abstrakten, also auch die Musik einbeziehenden akzentuierenden Rhythmik bewerten; nur fehlt eine solche Formulierung.

Angesichts der wahrscheinlich vorauszusetzenden Identität von rhythmischen Wirkungsfaktoren in der rhythmischen Dichtung und der Modalrhythmik sowie der Gegebenheit von Vertonungen rhythmischer Dichtung, ja auch „Ausdichtung“ von Melodien als Formträger rhythmischer Dichtung — genügend bekannt aus der volkssprachlichen Dichtung — erscheint das Fehlen einer Verbindung der beiden Arten von *ῥυθμιζόμενα* in einer Theorie als eigentlich auffällig.

Insbesondere die durch die Terminologie von *consonantia* für typisch mittelalterliches „Denken“ geradezu unumgängliche „etymologische“ Parallelisierung, zwi-

schen Reim und Intervall, führt zu derart absonderlichen Analogiebildungen, die geradezu Beweis dafür sind, daß auch der Weg über die Pänultimaregel nicht zu einer umfassenden Theorie von Akzentrhythmik geworden ist; selbst diese inhaltlich völlig abwegige „etymologische“ formalistische Verbindung führt nicht zu einer übergeordneten Theorie, sondern zu reinem „etymologischem“ Unsinn:

Die Absurdität, mit der Johannes de Garlandia in der *Ars rithmica* die melischen Konsonanzen mit den Reimen, nur der Wortgleichheit wegen, in Zusammenhang bringt, ist in der Literatur behandelt, ed. Mari, S. 39, 97, Anm. 10 oder Rasch, *Johannes de Garlandia*, S. 121: Es geht einfach um die Parallelisierung von „enthaltenen“ Elementen, also in der Quint fünf Töne, wie man bei wechselndem Reim auch im Abstand von fünf Versen den gleichen Reim haben kann¹²⁷.

¹²⁷ *Consonantiae rithmales habent se ad proportionem sexquialteram et sexquiterciam. Cuius modi proportiones contingunt in musica in secundo, ut in duplo, sicut inter unum et duo, ubi est dupla proportio; in tercio, sicut inter duo et tribus, ubi est sexquialtera proportio. Contingit etiam consonantiam esse in secundo et tertio, in quarto et in quinto, in discantu et organo, hoc ad modum dyapente, que consistit in quinque vocibus, vel ad similitudinem dyatessaron, que consistit in quatuor vocibus, vel ad similitudinem dyapason, que est consonancia consistens in pluribus; comprehendit enim dyapente et dyatessaron.*, ed. Mari, S. 39, 97.

Daß Reimanordnungen, in denen der jeweils gleiche Reim alle vier Zeilen wieder erscheint u. dgl., mit den musikalischen Konsonanzen nicht zu tun haben, ist für den mittelalterlichen Autor natürlich irrelevant, „immerhin“ gibt es ja das gleichen Wort *consonancia*, was in der rhythmischen Dichtung den Reim, in der Melik das betreffende konsonante Intervall bzw. Zusammenklang bedeutet. Ein „typischeres“ Beispiel für inhaltslose formalistische Anzahlassoziationen findet man auch im Mittelalter wohl nicht mehr. Insofern ist auch der Verweis auf *discantus et organum* — den der große musikwissenschaftliche Mediävist R. Flotzinger offenbar noch nicht so benutzt hat, wie dies für seine Vorstellungen schön wäre (man kann ja nicht alle Quellen und die auch noch vollständig zu lesen versuchen) — reiner Formalismus: Natürlich gibt es *in discantu et organo* Konsonanzen, Reime auch, aber musikalische „Reime“ meint der poetologische Johannes de Garlandia nicht, er meint hier der assoziativen Unterhaltung des Lesers wegen konkret die musikalischen Konsonanzen. Die haben etwas mit Zahlen zu tun, heißen *consonantiae*; auch die Reime der rhythmischen Dichtung haben mit Zahlen zu tun, wenn es sich nämlich um die Abstände der Wiederkehr von Reimen handelt, die Reime heißen *consonantiae*, also ist die Assoziation gegeben! Solches „Denken“ sollte man angesichts der wirklichen Neuerkenntnisse der mittelalterlichen Theorie lieber nur, wenn überhaupt, als irrelevante Nebensächlichkeiten betrachten und als

Denselben Unsinn findet man noch bei Magister Nicolaus Tybinus, der zunächst Untersuchungen darüber anstellt, ob man die poetische, akzentuierende Rhythmik als Teil der *musica* sehen kann — was Bedas Definition entspricht, die wieder ein Mißverständnis der antiken Unterscheidung zwischen *metrum* und *rhythmus* ist —, oder doch besser als Teil der Rhetorik, die man wieder, weil es ja um Silben und deren prosodische Quantität als Teil der Grammatik sehen muß. Die Begründung dafür ist charakteristisch, ed. Mari, S. 97, 88: *Et ergo si rithmica ars rethorice deberet alicui scientie subiacere, maxime esset grammatica et species eius, prosodia, quia ... rithmus requirit accentum et mensuram, que videntur esse in elevatione vel suppressione vocum et sillabarum*: Von der Idee eines übergeordneten Akzents ist also nichts zu bemerken! Die *mensura* betrifft natürlich die Anzahl der Silben.

Allerdings erkennt auch der Magister eine gewisse Berechtigung einer Zuordnung von rhythmischer Dichtung zur *ars musica* an — etwa mit dem Hinweis, daß das größte Intervall die Oktav ist, der Dichter rhythmischer Lieder beachten soll, daß ein Reim vom andern nicht weiter als acht Silben entfernt sein soll, ib., S. 97, 93 ff. Aber auch über diesen absurden Formalismus hinaus kann er zur Relation von Musik und

Blößen des Vaters lieber bedecken als verlachen; vor allem aber nicht ernstnehmen und tiefsinnige Dinge daraus folgern: Zu wissen, daß im *discantus et in organo* Konsonanzen auftreten, verlangt keine spezielle Kenntnis; daß die Katalogfigur eingesetzt wird — zwei „musikbezogene“ Namen —, ist ebenfalls nur ein Hinweis darauf, daß die entsprechende Unterscheidung in der Zeit der Abfassung geläufig war; das aber beweisen auch zeitgenössische volkssprachliche Dichtungen zu genüge; konkretes Wissen um die Sache muß nicht dahinter stehen.

Die von Rasch, *Johannes de Garlandia*, S. 121, angeführte Bildung, *rithmus iambicus quadrimembris cum spondaica differentia in dyapente* ist nichts anderes als der Hinweis, daß der fünfte Vers *spondaice* endet: Vier sind *iambici*, der jeweils fünfte *spondaicus*. Die Herrschaft der Proportionen über allem zu „beweisen“, reicht also auch dieser Formalismus.

Warum der Autor der *Ars de himnis usitatis* allerdings bei den kleineren, sonst gleichen Strophenformen „nur“ die lateinischen Zahlwörter anführt, hier aber die Quinte griechisch aufruft, ist unerfindlich, *rithmus iambicus bi-/trimebris cum spondaica differentia in tertio/quarto* sind die Parallelen, ed. Mari, S. 80, 1445 (Rasch zitiert die Seitenzahlen der ursprünglichen Ausgabe, statt Konkordanz kann die Zeilenzahl dienen, die Rasch aber nicht zitiert). Die Absurdität der formalen Parallelisierung ist offenkundig, und nicht etwa ein Beweis dafür, daß der Erfinder eines derartigen Anzahlformalismus ein musiktheoretisch bewanderter, nur von Flotzinger noch unentdeckter Mensch gewesen sein müsse.

Dichtung nichts anderes sagen, als daß gelegentlich für die *dictatores* gesungener rhythmischer Dichtung eine gewisse *licentia* notwendig ist, daß er nämlich zwei Silben auf einen Ton setzen kann, so daß solche Silben *sint brevis accentus, ne protractio accentus in sillabis impediatur consonantiam musicalem*, ib., 104, man hat sozusagen eine *fractio* einer Silbe in zwei: Man hat hier einen gewissen Hinweis auf Dichtung als poetisches Ausfüllen gegebener Melodik — bemerkenswert ist die Verwendung des Wortes *accentus* in rein zeitquantitativer Hinsicht; vielleicht ist damit gemeint, daß die entsprechende „Zusammenziehung“ von Silben wie in einem Akzent geschieht, eben zu einer, nun aber musikalisch generierten Silbe, die ihr zwei Bestandteile natürlich *kurz* sein lassen muß. Eine spezifischen Betonungsbegriff gibt es hier aber auch nicht; die Wortwahl wird intuitiv ad hoc geschehen sein, ohne weitere terminologische Absicht.

Davor findet sich der Hinweis, daß gelegentlich *propter multitudinem tonorum oportet multiplicare numerum sillabarum in rithmo, ut consonantia rithimicalis commensuretur proportioni tonorum vel musicali* — *tonus* steht natürlich für *sonus* der Theorie. Dies ist eine wenig erhellende Aussage, weil von musikalischem Rhythmus nicht gesprochen wird, sondern nur von der Tonzahl. Klar ist aber, was faktisch gefordert wird: Die Anzahl von Silben muß sich gelegentlich nach der Anzahl von Tönen richten, um einen Reim entsprechend der Melodie zu setzen. Gemeint ist auch hier offenkundig ein Dichten, das — silbenzählend und reimend — die Struktur einer poetisch auszutextierenden Melodie beachten muß, genau wie dies in der Motette begegnet, die ein mit Worten versehener *discantus* ist (was semantisch symbolisch mystische Deutungen, wie sie exemplarisch unter dezidiertem Nichtachtung der musikalischen Strukturmerkmale Berger in der Festschrift für L. Finscher anzubieten für sinnvoll hält, a priori ausschließen sollte, vgl. Verf., *Musik als Unterhaltung*, Bd. IV, *Zu praxisbezogenen Zeugnissen der neuen weltlichen Wertung von Musik in literarischen Quellen, zu deren konkreten Entsprechungen und zu Voraussetzungen eventueller arabischer Einflüsse*, Kap. 11, *Mot et son Formbegriffe und Motette*, Anmerkungsbd. IV, Anm. 136, *Zu einer neueren semantischen Deutung einer Motette der Ars antiqua*, S. 125 ff.; man kann natürlich nur die Phantasie moderner Musikwissenschaft bewundern, die auch noch gegen die überlieferte, eindeutige Struktur der betreffenden Motette so tiefeschürfend symbolische Deutungen herauszulesen imstande ist; Wissenschaft nicht als Feuilleton, sondern als Mystagogik, das ist wirkliches Schöpfertum, wenn auch wohl keine Wissenschaft). Auch

solche Hinweise auf gängige Dichtungspraktiken sollte man nicht ganz übersehen.

Auch hier ist von einer Verbindung von Musik und rhythmischer Dichtung unter einem gemeinsamen rhythmischen Prinzip nichts zu finden: Die Verwendung der Pänultima-Regel zur Erfassung von Akzentordnungen im Reim mithilfe der Namen von Versfüßen konnte also nicht zu einer entsprechenden Abstraktion führen. Dies zeigt auch der als Übersicht nützliche Katalog zu Ende der *Ars de himnis usitatis*, einmal der Namen metrischer Versfüße nebst Erklärung, dem eine Zusammenstellung der rhythmischen Formen angeschlossen ist. Deren Differenzierung nach den Akzentstrukturen der Reime erfolgt dann aber nach strophischen Kriterien: So gelehrte Ausdrücke wie *Dispondeus quadrimembris cum iambica differentia* auch klingen mag, eine wirkliche Parallelisierung der beiden elementaren poetischen rhythmischen Formfaktoren ist nicht möglich (ed. Mari, S. 78 ff.).

Auch ist an keiner Stelle — obwohl die Möglichkeit auch bei der verwendeten Methode über die Pänultimaregel gegeben wäre — eine klare Zuordnung von akzentrythmisch geordnetem Wortakzent und metrischem Versakzent zu erkennen. Die Verwendung der beiden Namen von Versfüßen, *spondaeus et iambus* bzw. bei einigen Autoren *spondaeus et dactilus* (für die gleiche Reimstruktur!) kann schon deshalb nicht als Hinweis auf eine auch nur ansatzweise Parallelisierung von akzentrythmischen Elementarkomplexen, wie z. B. die Folge *Auftakt – Volltakt* o. ä., und der metrischen Einheit von Versfüßen angesehen werden, weil an keiner Stelle entsprechende Folgerungen zu erkennen sind.

Die Abstraktion über die Pänultimaregel¹²⁸ über eine einfache Beschreibung der (Wort-)Akzentstruktur im Reim bis hin zu einer Definition eines *trispondiacus* u. ä. als elementare Konstituente einer Folge von entsprechend vielen Akzentalternationen, also über die Schranken des einzelnen Wortes hinaus, s. o., 3.3.3 auf Seite 1568, scheint nicht zu einer wirklichen Abstraktion von akzentrythmischen Elementarstrukturen zu führen, wie sie vielleicht die modalrhythmischen *modi* meinen (darauf ist noch einzugehen).

Die Möglichkeit einer solchen Abstraktion, d. h. die Formulierung einer ab-

¹²⁸Und daß es sich hier um einen Abstraktionsvorgang handelt, erweisen die einfachen Beschreibungen, wie etwa ed. Mari, S. 24, 21; mit Anweisungen wie: *Ist der Reim durch Pänultimaakzent charakterisiert, muß die Gleichheit der Vokale von Pänultima und Ultima durchgehalten werden*, u. ä.

strakten Ebene, der die akzentrythmischen Schemata als Konkreta zugeordnet sind, wird wahrscheinlich deshalb nicht erreicht, weil die Anzahl möglicher akzentrythmischer Formen in elementaren Bereich im Rahmen dieser Theorie auf die Akzentalternation eingeschränkt zu sein scheint (die der theoretisch nicht explizit gemachte Formfaktor gewesen sein dürfte, in lateinischer Dichtung offenbar auch am Wortakzent orientiert bzw. diesen als Objekt des übergeordneten rhythmischen Faktors verstehend, in altfranzösischer dagegen — bis natürlich auf den Reim — auf die Silbenanzahl begrenzt): Eine eingehende Beschreibung dieses Alternationsprinzips war mangels Alternativen sozusagen von vornherein überflüssig.

Eine Differenzierung dagegen findet nur in den jeweiligen Reimen statt, nicht aber hinsichtlich verschiedener Muster der Folge von Betonungen und Nicht-Betonungen. Ein Bedarf für eine entsprechende Abstraktion bestand daher wohl nicht, sie konnte auch keinen erkennbaren Nutzen bringen: Der Binnenablauf rhythmischer Verse ist sozusagen automatisch gegeben bzw. durch den Bezug auf die Silbenzahl ausreichend gekennzeichnet, problematisch sind die Reime, weil hier Alternativen bestanden (und auch die Anfänge, die auf- oder volltaktig beginnen können).

Für die hier eigentlich interessierende Frage nach dem Gemeinten der Modalrhythmik, das, wenn auch vielleicht für manchen zu schwer zu verstehen, von ihrem Bezeichneten zu unterscheiden ist, ist also von Bedeutung, daß es in der Zeit keine Möglichkeit gab, betonungsmäßige Faktoren eindeutig rhythmischer — im Sinne der Tradition von Beda — Musterbildung, durch Bezug auf Betonungsschemata zu formulieren und als abstraktes System darzulegen. Die rein (zeit)quantitative Darstellung der *modi* in der Theorie kann also nichts darüber aussagen, ob in den Mustern von regelmäßigen Folgen von Zeitquantitäten der *modi* nicht auch betonungsmäßige Faktoren wesentlich waren. Ja, sie kann nicht einmal ausschließen lassen, daß solche Faktoren vielleicht die dominanten Formfaktoren gewesen sein können. Es ist auffällig, daß die Betonungsschemata, die die Reime rhythmischer Dichtung (zusammen mit den Elementen des Gleichklangs) charakterisieren, durch metrische Termini aufgerufen werden, nämlich durch Bezug auf die Pänultimaregel, die nichts anderes ist als die Regel der festen Verknüpfung von metrischer Prosodie eines Wortes und seiner Betonung, der Lage des Akzents im Wort.

Durch Aufrufen der metrischen Prosodie konnte man demnach sozusagen eindeutig das Betonungsschema jedes Wortes kennzeichnen — nur, warum wird nicht

einfach das Betonungsschema angeführt, die metrische Prosodie von Reimwörtern ist für die rhythmische Dichtung uninteressant (modulo der angesprochenen Eindeutigkeit): Die zunächst wie eine Parallelisierung von antiken Versmaßen mit Betonungsmustern rhythmischer Dichtung erscheinende Verwendung metrischer Bezeichnungen ist also allein durch diese im Lateinischen feste Verknüpfung von prosodischem und betonungsmäßigem Muster von Wörtern begründet; es gibt keine solche Parallelisierung, wie sie dann im „deutschen Hexameter“ o. ä. zu finden ist, es werden also nicht etwa vollständige rhythmische Verszeilen über den Umweg von metrischen, zwangsläufig ganze Verszeilen betreffenden Parallelisierungen bezeichnet. Dies nachzuweisen, war der Sinn des vorausgehenden Exkurses.

Natürlich wird es kindlich geniale Gemüter geben, die auch dafür den Grund nicht zu erkennen imstande sind, obwohl auch das ganz einfach ist: Solche Parallelisierungen hätten bedeuten können, daß rhythmische Betonungsmuster doch als ganze bezeichnet werden konnten, als Schemata von regelmäßigen Betonungsmustern, nur eben metrisch parallel aufgerufen, so wie in den genannten deutschen Hexametern, oder in Jamben wie *Burg Niedeck*.

Wenn dies nicht der Fall ist, ist klar, daß auch Johannes de Garlandia in seiner Theorie der *modi* solche Faktoren rhythmischer, also betonungsmäßig regelmäßiger Muster nicht benennen konnte. Daraus wieder folgt, daß das Fehlen der theoretischen Abstraktion solcher Faktoren nicht bedeuten kann, daß die Wirklichkeit der Modalrhythmik, eben ihr Gemeintes, auf das Bezeichnete ihrer Zeichen, die Folge von Quantitäten von Zeitdauern, beschränkt gewesen sein müßte. Die Behauptung, daß die *modi* mit Betonungsfaktoren nichts zu tun hätten, weil ihre Theorie solche Faktoren nicht nennt, wäre in Hinblick auf die hier kurz skizzierte Theorie rhythmischer Dichtung absurd. Aber sicher ist das auch wieder viel zu schwierig zu verstehen, jedenfalls für die ganz großen Denker, die ganz naiv das Bezeichnete absolut setzen und dann eine direkte Verbindung zu Versmaßen erfinden, ohne zu beachten, daß auch Versfüße durch Betonungsfaktoren bestimmt sind (die in lateinischer und griechischer metrischer Dichtung aber nicht mit dem Wortakzent zusammenfallen müssen; der betreffende Bezug ist kein Formfaktor metrischer Dichtung). Hiermit kann der Exkurs zur Relation von rhythmischer und metrischer Verslehre im Mittelalter beendet werden, der auch deshalb notwendig erscheint, weil die oben angesprochene Verwendung von Elemente der Definition der Tradition des Rhythmus von Beda in Martians absonderlichen Formulierungen zur Vorstellung geführt

hat, daß, unter der generellen Voraussetzung, daß also Martian in jeder seiner, noch so abstrusen fragmentarischen und kontextfreien Zusammenstellung von Elementen der Tradition auch immer unbedingt etwas Inhaltliches meinen, daß Martian also eine Kenntnis und sogar eigenständige Diskussion auch rhythmischer Dichtung (im Sinne von Bedas Tradition) bieten müsse; wie gezeigt, trifft dies nicht zu, Martian ist kein Ahnherr der Theorie rhythmischer Dichtung, sondern er zeigt auch hier nur signifikantes Nichtwissen.

3.3.4 Zu Parallelen zwischen Rhythmik und Melik und neueren Meinungen dazu

Daß die Martiansche Anzahlanalogisierung der „Teile“ von Melik und Rhythmik nicht von inhaltlichem Verständnis zeugt, dürfte klar sein, wenn auch nicht in der hier leider noch öfter anzusprechenden Habilitationsschrift von Sabine Grebe, die, ib., S. 620, dazu die Anmerkung etwa der Ausgabe von Dick, S. 517, paraphrasierend bemerkt: *Während Aristeides nur von fünf Teilen des Rhythmus spricht, führt Martianus sieben Abschnitte an. Daß unser Autor in diesem Punkt von seiner Quelle abweicht, macht sein Streben nach strenger Analogie zwischen Harmonik und Rhythmik deutlich.* Auch nur die Frage zu stellen, was dieses *Streben nach so strenger Analogie* denn inhaltlich bedeuten könnte, was es für die Beherrschung des Stoffes durch *unseren Autor* zeigt, stellt sich für Grebe nicht einmal als Frage; aber vielleicht war ja der Bezug von Darstellung der *ars musica* durch Martianus Capella und ihrem System bzw. Inhalt auch gar kein Anliegen von Grebes Arbeit.

Aber Grebe bemerkt noch weitere Verbindungen zwischen Melik und Rhythmik, die herzustellen ihrer Ansicht nach offenbar eine der großen Leistungen *unseres Autors* ist, wenn sie anschließend feststellt und dabei doch tatsächlich *enge Beziehungen* zwischen Rhythmik und Melik einfach so formuliert, ohne auch nur die Notwendigkeit zu sehen, daß für derart verschiedene *Gebiete enge Beziehungen* zu behaupten, erhebliche inhaltliche Begründungsprobleme auszuräumen wären; es wird unbeschwert dahinformuliert¹²⁹: *Die engen Beziehungen zwischen den beiden*

¹²⁹**Kontinuum bzw. Diskretum und Musterbildung in Rhythmus und der Melik** Man könnte hierzu einmal die, für Martian aber nicht maßgebliche, Pythagoräische Theorie heranziehen, die Intervalle ebenso durch Proportionen wiedergeben kann, wie die zeitdauermäßigen Relationen zwischen ἄρσις καὶ θέσις, also eine übergeordnete, sozusagen

beides zusammenfassende allgemeine Erscheinung kennt — wahrnehmungsmäßig ist damit natürlich keine *enge Beziehung* bewiesen.

Man könnte auch — was die Antike nicht explizit tut — darauf verweisen, daß beide Seiten musikalischer Ästhetik fähig sind, Muster zu bilden. Man kann dies leicht verdeutlichen, wenn man die Translationsinvarianz solcher Muster beachtet: Im Rhythmus ist dies die Invarianz — natürlich immer in bestimmten Grenzen, wie schon Augustin anmerkt — z. B. von Versfüßen, ob metrisch oder rhythmisch ist hier irrelevant, gegenüber dem Vortragstempo; über die entsprechenden Probleme gibt schon die Schrift über den *χρόνος πρώτος* von Aristoxenus Auskunft, z. B. ed. Pearson, S. 32, 1 (auf die Stelle wird später nochmals in Hinblick auf die Frage der Diskussion einer absolut kleinsten rhythmischen Zeitquantität, bestimmt durch Wahrnehmung oder Produktionsgrenzen, eingegangen, 3.3.6.1 auf Seite 1613):

ὅτι δ' εἴπερ εἰσὶν ἐκάστου τῶν ῥυθμῶν ἀγωγαὶ ἄπειροι. ἄπειροι ἔσσονται καὶ οἱ
πρῶτοι, φανερόν ἐκ τῶν ἔμπροσθεν εἰρημενων. τὸ αὐτὸ δὲ ζυμβήσεται καὶ περὶ
τοὺς δισημούς καὶ τρισήμους καὶ τετρασήμους καὶ τοὺς λοιποὺς τῶν ῥυθμικῶν
χρόνων' ...

...

λέγων ὅτι ἄτοπον, εἴ τις ἐπιστήμην εἶναι τὴν ῥυθμικὴν, ἐξ ἀπέριων αὐτὴν
συντίθησιν· εἶναι γὰρ πολέμικον πάσαις ταῖς ἐπιστήμαις τὸ ἄπειρον. οἶμαι μὲν
οὖν φανερόν εἶναί σοι, ὅτι οὐδὲν προσχρώμεθα τῷ ἀπέριω πρὸς τὴν ἐπιστήμην, εἰ
δὲ μή, νῦν ἔσται φανερώτατον. οὐτε γὰρ πόδας συντίθεμεν ἐκ χρόνων ἀπέριων,
ἀλλ' ἐξ ὀρισμένων καὶ πεπερασμένων μεγέθει τε καὶ ἀριθμῷ καὶ τῇ πρὸς ἀλλήλους
ζυμμετρίᾳ τε καὶ τάξει, ...

Also ist das Tempo jedes Rhythmus unendlich; unendlich sind auch die ersten Zeiten; dies wird aus dem Vorgesagten erkennbar. Das Gleiche gilt für die zwei-, drei- und vierzeitigen Dauern und für alle anderen rhythmischen Zeitdauern ...

Nun würde aber abwegig der sprechen, der behauptete, daß die Rhythmik eine Wissenschaft sei, die aus Unendlichem bestünde. Allen Wissenschaften steht das Unendliche feindlich gegenüber. Das dürfte Dir klar sein, wenn nicht, wird es aus dem Folgenden klar werden: Wir setzen nicht etwa Versfüße aus Unendlichem zusammen, sondern aus hinsichtlich Größe, Anzahl und gegenseitiger Proportion begrenzten und bestimmten Größen ...

Was gemeint ist, ist klar, die Tempoinvarianz rhythmischer Muster wird hier auf elementarer Ebene der Zeitdauerquantitäten rationalisiert: Die Geschwindigkeit der Vortrags gehört zum *ἄπειρον*, zum *Unbegrenzten*, *Unendlichen*, die in der Rhythmik verwandten Größen aber sind durch jeweils genau bemessene Relationen zueinander diskret bestimmt: Deutlich wird hier die Brauchbarkeit des Pythagoräischen Modells, die entsprechende Abstraktionsfähigkeit menschlichen Hörens bzw. Wahrnehmens rational zu erfassen: Die Proportion zweier

Gebieten der Musik kommen auch durch inhaltliche Parallelen zum Ausdruck. Für die Definition des sonus und des χρόνος πρώτος als kleinste Einheiten der Melodie bzw. des Rhythmus zieht Martianus Capella als Vergleich den Punkt in der Geometrie und die Monade in der Arithmetik heran. Nur für die Entsprechungen von χρόνος πρώτος kann er sich auf Aristides Quintilianus berufen. Es geht um die Definitionen in 939 (Ton als Punkt in der Geometrie und Einheit in der Arithmetik) und 971 (die geradezu schon topische Erklärung durch Beispiele: Kleinstes tempus als „Atom“, also als Punkt in der Geometrie¹³⁰, Einheit in der Arithmetik, d. h. die

Zeiten zueinander ist, trivialerweise, invariant gegenüber ihrem „Tempo“, der Schnelligkeit ihres Vortrags; die Relation des *iambus*, 1:2 ist natürlich unabhängig davon, wie lang oder kurz die Dauer der 1, und damit der 2 ist; genau dies ist die Abstraktionsleistung des rhythmischen Hörens, als elementare Beschreibung eben der rhythmischen Musterbildung.

Dies entspricht genau der Transpositionsinvarianz z. B. der Konsonanz *Quint*, auch diese ist unabhängig (in den gegebenen Grenzen der Wahrnehmung natürlich) von ihrer Lage, 3/2 bedeutet in hoher wie tiefer Lage eine Quint: Die Tonlagen wie die Geschwindigkeiten des Vortrags sind Teil des Kontinuums, des *ἄπειρον*, die musikalische Gestaltbildung basiert aber auf diskreten, in jeweiliger Relation zu einander gemessenen Größen.

Von der Musterbildung kann man das auch so rationalisieren, daß beiden Bereichen eine Raumstruktur zukommt, die Translationsinvarianz von Gestalten hinsichtlich einmal des Tempos, zum anderen der Lage.

Insofern könnte man sinnvoll von *Beziehungen zwischen den beiden Gebieten der Musik* sprechen. Weil Aristoxenische und Pythagoräische Theorie in der Rhythmik identisch sind, kann man von einer gemeinsam gültigen Erfassung eben der angedeuteten Abstraktionsleistung menschlichen, musikalischen Hörens durch die Proportion sprechen, der Hexameter ist definiert durch die Proportion 1:1 (modulo der konkreten Gestalt, also des Erscheinens der zweiten Hälfte des Versfusses in zwei Kürzen oder einer Länge); nur, von solchen Überlegungen findet man weder im Text von Martianus Capella, noch in seiner Paraphrase durch S. Grebe auch nur einen vagen Hinweis: Bei beiden Autoren bleibt alles im rein formalistischen Rahmen, was zu erheblichen Fehlern führen muß, wie die nächste Anmerkung zu Zeitpunkt und Zeitdauer verdeutlichen kann.

Übrigens: Wer denkt bei den zitierten Formulierungen über das *Unbegrenzte* und das *Begrenzte* in der zitierten Textstelle von Aristoxenus nicht an die Diskussion im *Philebus*, auf die hier an anderer Stelle eingegangen wird, 9 auf Seite 436?

¹³⁰**Zu Zeitpunkt und Zeitdauer** Wobei man sich darüber klar sein sollte, daß das, dessen Teil *nichts* ist, nicht einfach mit der kleinsten Zeitdauer verbunden werden kann: Die Definition des *punctum* bei Euklid zeigt von vornherein, daß ein *punctum* restlos ungeeignet ist, einen kleinsten Zeitraum, ja überhaupt ein Element darzustellen, das, dessen

Teil nichts ist, kann nicht Element von höheren Einheiten sein. Natürlich kann man ein solches Wissen zur Zeit von Martianus Capella nicht voraussetzen, da wird *Kleinstes* und — konstituierendes — *Element* naiv gleichgesetzt. Beachtet man allerdings, daß Aristides, ed. W.-I., S. 32, 11, zwar, und hier auch sinnvoll den *χρόνος πρῶτος* als *ἄτομος* setzt, als nicht weiter Teilbares, diese Eigenschaft aber Aristoxenisch auf die Wahrnehmung bezieht — ohne natürlich zu beachten, was Aristoxenus zur Relativität der jeweils in einer Melodie erscheinenden kürzesten Zeitdauer zu sagen hat, eben die Relativität bzw. Abhängigkeit vom Tempo der Ausführung, so primitiv war Aristoxenus nun auch wieder nicht, ein weiteres Beispiel für Bildungsverfall in der Spätantike (auf die Stelle wird nochmals weiter unten eingegangen 3.3.6.1 auf Seite 1618):

*Πρῶτος μὲν οὖν ἐστὶ χρόνος ἄτομος καὶ ἐλάχιστος, ὃς καὶ σημεῖον καλεῖται.
ἐλάχιστον δὲ καλῶ τὸν πρὸς ἡμᾶς, ὅς ἐστι πρῶτος καταληπτὸς αἰσθήσει.*

Die erste Zeitdauer ist Atom und Kleinstes (der Zeitdauer) Man nennt es auch Zeichen. Kleinstes aber nenne ich es in Hinblick auf uns, es ist die kleinste von unserer Wahrnehmung erfaßbare Zeitdauer.

Ersichtlich ist dies etwas Anderes als die naive Identifikation mit *punctum* in der Geometrie oder *Einheit* in der Arithmetik, die man in Hinblick auf das Prinzip der vollständigen Induktion durchaus als Element der natürlichen Zahlen ansehen könnte (auch wenn dieses Prinzip Martianus Capella so unbegreiflich gewesen ist wie für neuere Musikwissenschaftler; es geht nur darum, den Grad der Absurdität der von Martian, nicht von Aristides beigetragenen Exemplifizierungen zu ergründen: Als Kleinstes wäre der *Zeitpunkt* nur durch Grenzbildung zu „verstehen“, was natürlich sozusagen a fortiori auch für Martian unvorstellbar ist, aber nicht für die Antike schlechthin gilt, wie Augustin *Confessiones* XI, 15, 20, deutlich macht, wo das Problem des, so nicht bezeichneten, „Zeitpunkts“ wesentliches Thema ist, nämlich der Umstand, daß die Gegenwart eigentlich kein *spatium* hat, was genau mit der geometrisch, wissenschaftlichen, Definition des *punctum* übereinstimmt:

... et ipsa una hora fugitius particulis agitur: Quidquid eius avolavit, praeteritum est, quidquid ei restat, futurum. Si quid intellegitur temporis, quod in nullas iam vel minutissimas momentorum partes dividi possit, id solum est, quod praesens dicatur; quod tamen ita raptim a futuro in praeteritum transvolat, ut nulla morula extendatur. Nam sie extenditur, dividitur in praeteritum et futurum: Praesens autem nullum habet spatium. ubi est ergo tempus, quod longum dicamus? an futurum? Non quidem dicimus: Longum est, quia nondum est, quod longum sit, sed dicimus: Longum erit, quando igitur erit? ... iam superioribus vocibus clamat praesens tempus longum se esse non posse.

Der von Augustin angesetzte Vorgang, zunächst von der Dauer eines Tages, als potentielles *praesens*, ausgehend, dann über die Stunde zur „Nichtausdehnung“ gelangend erinnert an

1 in den *ganzen Zahlen* bzw. den *rationalen Zahlen*, wenn man die Proportionen so betrachtet). Wieder einmal verwendet Martianus Capella verschiedene Termini für die Kategorie der *μόναχος*. Mehr hat Grebe dazu nicht zu sagen, nicht einmal dazu, daß 939 den Text von Aristides nicht zur Vorlage hat! Ob aber ein Unterschied der Konzeptionen, also eine Eigenleistung von Martianus Capella bestehen könnte, wäre doch die eigentlich zu stellende Frage, die noch ergänzt werden sollte, was denn nun eigentlich die *engen Beziehungen zwischen den beiden Gebieten der Musik*, als Rhythmus und Melik, sein könnten; trivial ist eine solche Behauptung nicht, insbesondere angesichts der kategorialen Trennung der beiden zur Gestaltbildung fähigen Faktoren von Musik — was in der Melik die als Element zu bestimmende Einheit ist, ist nicht trivial, weil ein Intervall nicht aus zwei Tönen besteht, wie die Silbe *falsch* aus sechs Buchstaben besteht (die antike Gleichsetzung von Buchstaben und Laut verwandt).

Ein Blick in die Ausgabe von C. v. Jan kann verdeutlichen, woher diese Gleichsetzung von rhythmischen wie melischen Atomen herrührt, und wessen Theorie essentiell auf diesem Konzept einer kleinsten Einheit beruht. Die Aristotelische Formulierung des kleinsten Maßes ist Grundlage der Musiktheorie von Aristoxenus, in der sich die praktische Brauchbarkeit dieses Aristotelischen Konzepts glänzend beweist. Dabei hat, wie noch unten zu betrachten, 3.3.6.1 auf Seite 1598, schon Aristides Quintilianus — seine Formulierung unverändert im Text von Martianus

eine geometrische Exhaustionsmethode, d. h. an eine Grenzwertbildung (natürlich nicht in strengem Sinne durchgeführt). Und insofern könnte man von einem *Zeitpunkt* sprechen; es gibt also eine entsprechende Diskussion bereits in der Antike (auch wenn sie nur intuitiv sozusagen annähernd, nicht aber wissenschaftlich exakt mit einem Grenzwertbegriff geführt wird).

Wenn Martianus Capella in dem viel einfacheren Zusammenhang der von Aristides ausdrücklich angemarkten Grenzen der Wahrnehmung zur Unterscheidung von Zeitdauern so naiv die Exemplifizierung mit dem *punctus* in der Geometrie anführt, als eine seiner eigenständigen Leistungen (und hier ist S. Grebe zuzustimmen: Das ist Eigen„leistung“ von Martian), dann ist das naives, um jeden Inhalt umbekümmertes Assoziieren; das jedoch tatsächlich als eigenen beachtenswerten Beitrag von Martian zu bewerten, ist dann nicht mehr tragbar: Die Antike bietet hier, wie nur angedeutet, Grundlagen, die eine Diskussion der Angemessenheit eines *Punktbegriffs* in der Zeit inhaltlich ermöglichen, damit aber auch klar stellen, daß Martian hier inhaltslosen Unsinn daherredet, formalistische Assoziation ohne jede Reflexion des Inhalts der verwandten Begriffe.

Capella übernommen — hierbei so vergrößernd formuliert, daß von der eigentlichen Aristoxenischen Systematik nur noch Umrisse zu erkennen sind.

Nur hingewiesen sei schon hier, daß von dieser Konzeption her die Definition des *sonus* als Element falsch ist, da die nun wissenschaftlich stringente Theorie von Aristoxenus im Ton die Grenze von Intervallen sieht, das kleinste Element der Melik also das kleinste Intervall sein muß. Ein Blick auf Adrast, aus dessen Musiktheorie Teile bei Theo Smyrnaeus überliefert werden, läßt die Herkunft des geradezu topisch gewordenen Vergleichs des Tons mit Elementen anderer Art klar werden, vornehmlich und nun mit einer gewissen scheinbaren Berechtigung für sehr oberflächliche Sicht, der Vergleich von Ton und Buchstabe, jeweils als Element höherer Einheiten verstanden.

Dabei ist, wie in *Musik und Grammatik* näher erläutert, allerdings nicht für das Normalniveau neuerer Musikwissenschaft (dazu Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2007, S. 123, in der Anmerkung) die ursprüngliche Analogiebildung von Adrast unpassend: Schon der erste Schritt von der niedrigsten zur zweitniedrigsten Ebene — Ton – Buchstabe, Intervall – Silbe — ist strukturell Unsinn, weil ein Intervall eine eigene, nicht einfach aus zwei Tönen zusammengesetzte Einheit ist, ein Maß eines Abstands zwischen zwei Punkten ist nicht die Summe der zwei Punkte, die als solche ja erst definiert werden müßte (es handelt sich um eine Funktion aus der Menge der Tonpaare in die ganzen Zahlen, kompliziert ausgedrückt, aber vielleicht nicht unnützlich zum Verstehen, daß ein Intervall nicht aus Tönen zusammengesetzt ist, wie eine Silbe aus Buchstaben).

Die einzige Möglichkeit, einen solchen Vergleich annähernd sinnvoll durchführen zu können, liegt im Ablauf der aktuellen Musik, weil hier zwei Töne nacheinander — aber natürlich auch nicht als „Summe“ — eine gehörte bzw. hörbare, sogar potentiell gestaltbildende höhere Einheit bilden können, z. B. bei sequenzierender Wiederholung wie *a - c, h - d, c - e*, in diatonischer Skala¹³¹.

¹³¹**Zu Formteilchen und Relationen von Formteilchen, zur Allgemeinheit von Guidos Formtheorie** Man muß hier die Theorie von Guido heranziehen, der klar zwischen elementaren *motus* und deren jeweiliger Zusammensetzung bzw. Folge unterscheidet, also zwischen elementaren Formteilen bzw. Formteilchen und jeweiligen Abständen dazwischen, denn in der genannten Sequenz ist natürlich auch der jeweilige Abstand zwischen den aufeinanderfolgenden Terzmotiven als Gestaltmerkmal auf einer anderen Ebene anzusehen, als Grundlage z. B. eines Erlebens dieser Sequenz als Aufstieg zu bewerten. Daß es im

Choral nicht etwa keine Sequenzen gibt, ist geläufig; allerdings sind sie so selten, daß sie kaum stilbildenden Funktion oder Potenz besitzen. Zu beachten wäre aber, daß man solche übergeordneten Bewegungen nicht nur durch jeweils identischen Motive, sondern auch durch verschiedene, aufeinander im Sinne von Guido zu beziehende „Neumen“ darstellen kann (ein Beispiel folgt).

Das dürfte ebenso klar sein, wie es klar ist, daß Guidos Formtheorie der Musik eine derartige Tiefe hat, nicht nur was seine Überwindung der Augustinischen Begründung des musikalische Schönen in zugrundeliegenden Proportionen anbelangt, sondern, was die Brauchbarkeit für Musik als Form betrifft, daß dies endlich beachtet werden sollte; ein nicht gerade skizzenhafter Verweis auf diese geradezu revolutionäre neue Sicht von Musik als Form wurde bereits in *Musik und Grammatik* zu geben versucht: Ein eigentlich recht deutlicher Hinweis, auch wenn der große Musikmediävist M. Haas in eben diesem Beitrag Ausführungen zur Neumenschrift entdeckt haben will; ein Zeichen der Wunderbarkeit seines Ingeniums, weil gerade das, wie vieles andere, gar kein Thema der Arbeit war und auch nicht sein konnte.

Was aus Guidos Theorie deutlich wird, und was mit der Melodiegestalt im Choral kompatibel erscheint, ist die angemerkte Unterscheidung zwischen eigentlichen elementaren Formteilen und der Art ihrer Relation, z. B. spiegelbildlich, oder versetzt o. ä.: Musik besteht hier aus Formteilchen, die z. B. intervallisch oder auch in anderen Relationen, wie eben „spiegelbildlicher“ Melik, einen sekundären Formfaktor stiften: Man wird hier das Prinzip der Neume als Zeichen für mehr oder weniger komplexe, bei Melismatik geringen Grades jeweils auf die Silbe bezogene „Motive“ betrachten dürfen, in größeren Melismen bietet sich hier der Ausdruck von E. Jammers an, der von *Quasisilbe* — allerdings in Bezug auf byzantinische Musik — sprach (die mittelbyzantinische Notation notiert Melismen bekanntlich auf der Textzeile durch Vokale, was eine Parallele in späten kultisch sumerischen Texten aufweist, worauf Verf. von J. van Dijk aufmerksam gemacht wurde⁷; die westliche, „lateinische“ Neumenschrift erlaubt dagegen — auch ein für *universale Neumenkundler* unbekannt gebliebenes Kriterium — leichter melische Formteilchen auch graphisch als Einheit erscheinen zu lassen): Die ja am Choral geschulte Formtheorie Guidos wird man also als Rationalisierung von im Choral wirksamen Formfaktoren betrachten müssen:



Man wird also diesen Anfang des Kehrverses des Off. *Oravi Deum* so betrachten müssen, wie die Folge der silbischen Neumeneinheiten ist, dabei feststellen, daß hier in der Mitte der betonten Silbe eine Motivwiederholung zu finden ist, *FDC*, daß dem (korrekt eigentlich:

Bezeichneten des) *torculus DFD* klar eine Art motivischer Funktion zukommt, die durch die Vermeidung des Halbtonschrittes auch sozusagen übergeordnet begründet wird; man wird feststellen können, daß der *torculus DGF* klar auf den vorausgehenden und die folgenden zu beziehen ist, regelrecht motivisch, denn die stattfindende „Überbietung“ nach oben stellt die Nutzung des Akzents dar (erst im nächsten Abschnitt wird der nächsthöhere Ton erreicht, *a*); man wird ebenso bemerken können, daß die Folge der kleinsten Formeinheiten jeweils auf Beziehungen beruht: So muß man die zweite Neume, den *salicus EEF* (auch hier müßte man streng genommen von dem Bezeichneten dieser Neume sprechen, wenn man in der hier verwandten modernen Terminologie unter *salicus* die betreffende Neume meint!) mit ihrer Betonung des Tons *E* natürlich in Bezug auf die genannten *torculi* sehen bzw. hören ebenso, wie man die Fortführung des letzten *torculus DFD* durch direkt angebundenes *E* in übergeordnetem, nämlich sozusagen tonalen Sinne sehen muß, als Vorbereitung des Partikelschlusses auf der Tonika, die zu Anfang ja durch Umspielung „angestrebt“ wird; gehört werden muß das notwendig gestaltmäßig, daß nämlich der gleichen Gestalt zum Schluß eine Veränderung gegeben ist, übrigens melisch wie rhythmisch: Der letzte Ton des *torculus DFD* ist im Gegensatz zum vorausgehenden *kurz*, der direkt angefügte Ton *E* ist ebenfalls kurz; man könnte also auf eine entsprechende auch rhythmisch so verstandene „Zusammenfassung“ der entsprechenden *Länge* durch zwei, melisch bedingte, *Kürzen* sehen.

Man kann die Ausweitung des Tonraums bis auf *C* als motivisch gestaltet hören, denn die genannte motivische Wiederholung ist mit dem zweimaligen, übrigens in Metz wie in St. Gallen *langem* Erreichen dieses absoluten Tiefstton verbunden.

Daß man den Choral in dieser Weise einmal hinsichtlich übergeordneter Faktoren, sozusagen übergeordneter Linien, hier die Relation zur Tonika und die Nutzung des Akzents durch, lokalen, Höchstton, und als deren „Träger“ bestimmte *neumae/syllabae* oder auch *motus* betrachten muß, um ein adäquates Verständnis dieser Musik zu erreichen, macht Guidos Formlehre deutlich; und daß diese der ursprünglichen Form- oder Stilkonzeption des Chorals eher entsprochen haben dürfte, ist eine nicht ganz fernliegende Hypothese — unterscheidet Guido doch ganz klar zwischen Musikwissenschaftlern, die von Musik nichts verstehen, und denen, die — auch! — die Praxis beherrschen, die also aus der Tradition dieser Praxis stammen, ihr nur die nun möglich gewordene Rationalität sozusagen zuführen. Klar dürfte auch werden, daß man den Choral notwendigerweise in der jeweils überlieferten Form betrachten muß, d. h. daß man sich nicht auf die so angenehm wohlfeile wie scheinbar bedeutungsschwangere Vorstellung einer irgendwie vagen, als Form (angeblich) sowieso nicht beachtenswerten amorphen melodischen Masse, also auf die Erörterung von Möglichkeiten der Form des Chorals als durch *oral tradition* bedingte a priori Uniform, einfach zurückziehen kann, nur um sich die entsprechende Mühe zu ersparen — und daß man dann bei Auftreten von Varianten zunächst nach möglichen Gründen durch ein jeweiliges Formverständnis suchen muß, ehe man sich den zu so angenehmen und assoziativen Plau-

Genau dies aber leistet das Modell von Adrast nicht, das bleibt ganz im Rahmen der überlieferten reinen Musiktheorie, nämlich des Materials der Melik, stellt also nur eine Art — wie oben gezeigt, unzutreffendes — Bild für die überlieferten und nicht mehr vollständig verstandenen Faktoren der Aristoxenischen Systematik des Materials der Melik dar: Ein typisches Beispiel für Bildungsverfall bereits in der Antike.

Nur und erst die lateinische mittelalterliche Musiktheorie, die konkrete Melodien betrachten muß, kann somit den Vergleich in der einzig möglichen Weise verstehen, nämlich gestalthaft, wo tatsächlich zwei Töne eine Einheit gestalthaft auf höherer Ebene bilden können wie die Zusammensetzung von Lauten zur Silbe. Daß bei dieser melischen Gestaltbildungsfähigkeit, die die *Musica Enchiridis* wie auch Guido von Arezzo im 15. Kap. des *Micrologus* adäquat in Vergleich mit der Sprache, bzw. bei Guido mit größerer Nähe zur Wirklichkeit, mit der poetisch geformten Sprache, die ja auch die Elemente der Sprache benutzt, formulieren, bedeutet, daß diese Theorie den Ablauf von Musik als Form sehen kann, als Reihung von Formteilchen und Formteilen auf hierarchisch verschiedener Ebene, womit auch dem Einzelton, aber auch dem Intervall, als Folge zweier Töne, die Eigenschaft eines kleinen Formteilchens innerhalb der Gesamtform einer Melodie bzw., im *motus*, ihres Ablaufs zukommt (vielleicht dürfen wir ja bald von der Hirnforschung, die alles weiß, einmal erfahren, wie denn die gedächtnismäßige Speicherung musikalischer Form vor sich geht, bis zu der zu erwartenden endgültigen Lösung dieses Problems sei hier Augustins Erörterung vorgezogen: Wie kann Verlauf Form sein — die genannten Theoretiker des Mittelalters lösen das Problem durch Verweis auf Sprache als Folge von syntaktischen Teilen und Teilchen verschiedener Funktion: Es geht nicht um das Material der Musik, sondern um den konkreten Ablauf!).

Guidos Verweis nicht auf die prosaische, sondern die poetische „Sprache“ ist deshalb gerechtfertigt, weil Musik ja nach Regeln gemacht ist, nicht als Prosastruk-

dern verführenden Vagheiten überläßt. Man sollte also beachten, daß der Choral eine durch bestimmte Form geprägte, natürlich im Sinne von Hucbald komponierte Musik ist bzw. aus entsprechenden Melodieformen besteht.

Beachten sollte man dann auch noch, daß Guidos Formtheorie, aus der Vorgabe der *Musica Enchiridis* entwickelt, gegenüber dem antiken Vorbild in Musiktheorie eine grundsätzliche Neuerung darstellt.

tur¹³². In dieser Betrachtungsweise kommt auch der Wahrnehmungsgröße *Intervall* eine besondere Bedeutung zu; diese durch Abstraktion gewonnenen Klasse (Invarianz gegenüber Transpositionen) ist melodisch formkonstituierend, z. B. in der Aneinanderreihung von *motus*; dies sei hier nur angedeutet, weil das Verstehen dieses Sachverhalts offenbar – neueren Musikdenkern – erhebliche Probleme bereitet. Hier geht es um die Charakterisierung des Adrastschen Modells, das die Theorie selbst gar nicht mehr betrifft, sondern eine sozusagen inhaltliches Verstehen ersetzende formalistische Parallele darstellt¹³³.

Wie bereits gezeigt, s. o., 2.9 auf Seite 982, ist Remy von Auxerre hier natürlich der musiktheoretisch Gebildete — ein deutlicher Hinweis auf die geschehene Veränderung —, nicht Martian, der allerdings auch noch auf die verunklärende Verkürzung zweier verschiedener Themenstellungen im Text von Aristides Quintilian angewiesen ist: Es geht um die Frage nach dem kleinsten Element überhaupt in verschiedenen Erscheinungen, und zum andern um die Frage nach der kleinsten Einheit, die in Sprache, Musik und Körperbewegung die — entsprechend der Ausführung kleinste, sozusagen die kleinste strukturelle — rhythmische Zeitquantität „tragen“ kann!

Man hat in den Überlieferungen des Adrastschen Ansatzes von einer Konta-

¹³²Man muß die dezidierte Betonung ... *quemadmodum in metris sunt litterae et syllabae, partes et pedes ac versus*, gegenüber dem Anfang der *Musica Enchiriadis*, die die *vox articulata* heranzieht, *Sicut vocis articulatae elementariae atque individuae partes sunt litterae ...*, ed. Schmid, S. 3, 1 als bewußte Veränderung des traditionellen Vergleichs sehen; Guido bemerkt, daß Musik nicht einfach dem Verständigungswerkzeug *Sprache* gleichgesetzt werden kann, sondern nur dessen geformter Erscheinungsweise; die poetische geformte Sprache entspricht der vom *musicus* — oder in der Sprache von Hucbald des *compositor* — komponierten Musik.

¹³³Daß in neuerer Zeit selbst die klaren Angaben der *Musica Enchiriadis*, ed. Schmid, S. 22, 21 und Guidos nicht verstanden werden, belegt die Dissertation von D. Cohen, *Boethius and the Enchiriadis Theory* in einer für den Verfall der Fähigkeit bzw. für die Unfähigkeit, lateinische Fachtexte zu verstehen, geradezu exemplarischen, ja vorbildlichen, wenn auch sehr aufwendigen Weise. Bemühen um Verstehen wird „ersetzt“ durch freie Spekulation und Einzelwortdeutung ohne Beachtung des Kontexts vergleichbar spätantiken Wissensverfall; wenn dann noch die dezidierte Unfähigkeit zum Verstehen deutschsprachiger Texte hinzukommt, ist das Ergebnis deprimierend, offenbar typisch musikwissenschaftlich; vgl. auch Verf., *Musik als Unterhaltung* Bd. II, S. 234 ff.

mination des Aristotelischen Ansatzes mit einem eher intuitiven Verständnis nicht der Intervalle, sondern des Tons als Element auszugehen; ein Konzept, das sich bei Calcidius und anderen — als weiterer Beweis für Bildungsverfall — wiederfindet. Auch hierzu könnte man auf die 1977 erschienene Arbeit *Musik und Grammatik* verweisen, die allerdings, nicht die Trivialität parawissenschaftlicher Modeliteratur hat, die diese so beliebt macht¹³⁴ (auch Burkerts *Stoicheion* kann hier herangezogen werden, um die Dimensionen zu verstehen¹³⁵), wo die Quellen des Vergleichs in Hinblick auf seine grundsätzliche Veränderung durch die mittelalterliche lateinische Musiktheorie, die sich auch hier als hochgradig produktiv bzw. schöpferisch erweist, angesprochen werden.

Grebes Vorstellung, daß Martianus Capella auch noch als selbständiger oder zumindest mit Verständnis der gemeinten Sachverhalte arbeitender Autor solcher Vergleiche bzw. Klassifizierung sei bzw. in dieser Hinsicht als originaler Autor genannt werden könne — *als kleinste Einheiten der Melodie bzw. des Rhythmus zieht Martianus Capella als Vergleich den Punkt in der Geometrie ... heran ...* —, erweist sich schon in Hinblick auf die Quellenangaben für 939 in den Ausgaben als unbrauchbar — es hätte heißen müssen, daß Martian diesen Vergleich übernommen hat, woran sich dann noch eine Zusammenstellung der betreffenden Belege dieses primitiven „Atomismus“ hätte anschließen müssen. Immerhin fällt auf, daß Martian hier auf den Vergleich von Ton und Buchstaben verzichtet, Martian schöpft hier also nicht aus Adrasts Vorgabe (wie auch immer weitervermittelt, hier liegt ein nicht einfach zu übersehender Unterschied z. B. zu Calcidius vor, dessen musiktheoretische Bildung auch nicht höher gewesen sein muß als die von Martian).

¹³⁴Ausrechnet für eine musikwissenschaftliche Tagung den Festvortrag über Mozart von J. Assmann halten zu lassen, ist ein deutliches Indiz für solche Beliebtheit, die Wissenschaft natürlich nie erreichen kann.

¹³⁵Die sogar bis ins Arabische reichen, wobei man dann fragen kann und muß, wie da der Atomcharakter des Tons in Relation zum Intervall bestimmt wird, z. B. wenn man über die Rezeption antiker Musiktheorie durch die islamisch arabische Kultur mehr oder weniger Tiefsinniges abscheiden soll.

Selbst wenn man darauf in der betreffenden Arbeit in Zaminers Geschichte der Musiktheorie keine Antwort erhält, gibt es hier doch sehr wohl Fragen; die wurden in *Musik und Grammatik* als Probleme wenigstens deutlich gemacht, auch wenn dadurch der Alleinvertretungsanspruch des großen Musikaarabisten, Musikmediävisten etc. sogar grundsätzlich beeinträchtigt werden sollte.

Auch hier kann Martianus Capella nur unkritisch einfach gegebene Texte abschreiben, wie schon die Unterschiedlichkeit der Termini zeigen kann, *μόνας* in 971 erscheint in 939 als *singulum* — die Folgerung eigener Übersetzungstätigkeit von Martian muß also auch solche Inkonsistenzen des Wortgebrauchs berücksichtigen; außerdem bemerkt er natürlich nicht den unten zu betrachtenden Fehler im Text von Aristides, in dem als Entsprechungen zu Silbe in der *λέξις* sowohl Ton als auch Intervall erscheinen.

Ein inhaltliches Verständnis wird man daher bei Martianus Capella ebensowenig wie bei Sabine Grebe, der allerdings wesentlich mehr wissenschaftliche Hilfsmittel zur Verfügung standen, voraussetzen können: Eine gewisse geistige, philosophische und historische Dimension hat auch die antike, griechische Musiktheorie schon, so daß bei jeder Formulierung eines Kompilators wie Martianus Capella nach den eigentlichen Quellen und nach dem Grad der Verkürzung dieser geistigen Dimensionen zu fragen ist (und die entsprechenden Hinweise auf Parallelen zwischen der Gliederung von Melik und Rhythmik, *ib.*, S. 618 f., können der angedeuteten Dimension der Abstraktionsleistung von Aristoxenus nicht genügen); nur so ist ein Urteil über den Wert der Darstellung einer griechischen wissenschaftlichen Disziplin bei einem lateinischen Kompilator der Spätantike überhaupt möglich. Und um die Beurteilung der Funktion einer solchen Darstellung in der Wissenschaftsgeschichte muß es bei der Betrachtung so erbärmlicher Ausführungen wie der von Martianus Capella notwendig gehen. Ihrer selbst willen sind nur seine Dichtungen und die Mythologie betrachtenswert. Eine selbständige Erkenntnis des Formalismus des Adrastschen Vergleichs — den Martianus wie bemerkt ja nicht direkt zitiert, was angesichts seiner scheinbaren Trivialität eben recht auffällig ist —, bzw. überhaupt ein Verstehen der entsprechenden Vergleiche kann von Martian nicht erwartet werden (wie z. B. „wird“ aus dem Punkt die *linea*/die Gerade! Euklid kann nicht mit der reellen Zahlengerade rechnen! Martian kann wohl überhaupt nicht rechnen).

3.3.5 Zur *enumeratio temporum*

Als zweites *genus numeri* führt Martianus, 970, die *enumeratio temporum* an; ein neuer Begriff, den er so definiert: *de enumeratione temporum*, (überliefert: *ver-*

borum), quae in numerum cadere, (überliefert: *non*¹³⁶) *possunt*, quae *rhythmoide*, i. e. *similia numeris*, *iudicantur*, quaeque *tribus vocabulis discernuntur*, hoc est *enrhythmon*, *arrhythmon*, *rhythmoides*. Die Formulierung *vocabulis discernuntur* bestätigt die oben ange-deutete Rekonstruktion des Weges zum „split“ des *μέρος tempus*. *Enumeratio* ist damit im Sinne von *Klassifizierung/Einteilung* zu interpretieren. Falls die Formulierung *enumeratio verborum* zutreffen sollte, ist hier ein weiteres Problem festzustellen, nämlich ein geradezu dezidiertes Nichtverstehen der kompilierten Rhythmustheorie: Um ein weiteres *genus* zu erhalten, wird aus den vorangehenden Erläuterungen, wo der Rhythmus wirken kann, u. a. in der *λέξεις*, einfach ein Bezugswort entnommen, das mit der gemeinten Systematik nichts zu tun hat. In diesem Fall schriebe Martianus Capella in Hinblick auf die Aristoxenische Theorie der Metrik reinen Unsinn, der ihm jedoch zuzutrauen ist, eben aus rein formalistischen Gründen. Immerhin ist die Erklärung, daß *verba* unter den Rhythmus fallen für einen Dichter nicht ganz abwegig, vielleicht sogar ganz natürlich. Daß Martian den Sinn von *ῥυθμοειδής* verstanden haben müsse, ist nicht beweisbar: Seine lateinische Erklärung ist nichts als eine wörtliche Übersetzung.

Störend an der Formulierung ist einmal die anfängliche Zweiteiligkeit: *quaeque* muß sich auf *genera* beziehen, was in Hinblick auf die später korrekt kompilierte Fassung der, da natürlich dreiteiligen, Einteilung falsch ist: Es kann jeweils nur ein *genus* geben, das die jeweilige Eigenschaft hat. Die ursprüngliche Einteilung folgt schon bei Aristoxenus dem Schema der Dreiteiligkeit, *rhythmisch*, *arrhythmisch* und *rhythmusartig*, als mittleres *genus*, das an beiden teilhat, einmal kann es rhythmisch, zum anderen aber auch arrhythmisch sein, wie dies Aristides schon formal und leichtverständlich formuliert, ed. W.- I., S. 33, 5: *ῥυθμοειδεῖς δ' οἱ μεταξύ τούτων καὶ πῆ μὲν τῆς τάξεως τῶν ἐρρύθμων, πῆ δὲ τῆς παραχῆς τῶν ἀρρύθμων μετεληφότες*. ..., liegt in der Mitte und hat irgendwie Anteil an den beiden „Extremen“. Die Definition von Aristoxenus ist natürlich sinnvoller, ed. Pearson, S. 28, 10: *ῥυθμοειδῆς δὲ οἱ τὴν μὲν εἰρημένην ἀκρίβειαν μὴ σφόδρα ἔχοντες, φαίνοντες δὲ ὅμως ῥυθμοῦ τινος εἶδος*. ... Rhythmusartige Zeiten sind also die, die die Strenge der rhythmischen Zeiten nicht so genau einhalten, aber doch einen Bezug zum Rhythmus ha-

¹³⁶Was durchaus sinnvoll sein kann, wenn man sie gegen das folgende *rhythmoide* setzt, nämlich zuerst die Zeiten, die *non in numerum cadere possunt*, dann die, die das können — allerdings würde man dann erwarten, daß diese ersten, *non*, Zeiten durch *arrhythmisch* o. ä. qualifiziert werden; wenn Martian hier ein Begriff gefehlt hat, ist aber denkbar, daß er nur die Eigenschaft, eben das *non in numerum cadere* anführt, immerhin würde Beibehaltung von *non* eine zweiteilige Opposition schaffen.

Martians Text bleibt auch hier verwirrend, denn auch mit der Emendierung ergibt sich nur eine eigentlich sinnlose Wiederholung von Bezeichnungen, die den Terminus nach der Definition setzt; Unklarheit besteht in jedem Fall, eine Emendation ist aber nicht unabdingbar, beachtet man die vielen Fehler schon auf der Ebene der Formulierungen.

ben. Leicht rekonstruierbar ist das Gemeinte dieser Formulierung auch nicht, vielleicht ein Sprechen oder Vortrag, das bzw. der, modern gesprochen, mit agogischen Überdehnungen und Kürzungen vor sich geht. Jedenfalls macht die Erklärung von Aristoxenus deutlich, wie formalistisch und inhaltslos die Definition von Aristides Quintilianus ist, eben ein klarer Fall von Bildungsverfall.

Wenn bei Martian aber nur zwei Teile des Dreiersystems erscheinen, die arrhythmische (behält man *non* der Überlieferung bei, deren Richtigkeit eben nicht ausgeschlossen werden kann; denn der Hinweis auf die korrekte Kompilation der Dreiersystematik, wie sie später begegnet, paßt zu dem Anfang nicht).

Man kann auch fragen (bei Akzeptierung, daß *non* der Überlieferung falsch ist), ob Martian meint, daß *quae in numerum cadere possunt* identisch mit *rhythmoide* seien, daß also die drei Relativpronomen nur Appositionen sind, d. h. nur ein einziges Gemeintes bezeichnen sollen; das aber erscheint nicht wahrscheinlich. Dann aber entsteht wieder die Frage, auf was das letzte *quaeque* bezogen werden soll, auf *genera* allgemein (was Sinn haben könnte), oder auf eines der vorangehenden *quae*. Hat man also, der Überlieferung folgend, bei Martian eine entgegen der überlieferten zweiteilige Opposition, hat man eine zwischen ... *non cadere possunt*. ..., also *arrhythmisch*, und *rhythmusartig*, oder hat man, der Emendierung folgend, *enrhythmisch* und *rhythmusartig* als Teile dieser „neuen“ zweiteiligen Opposition; oder hat man, was natürlich kein Deuter für möglich halten möchte, die Opposition von ... *non cadere possunt* zu *similia numeris*, d. h. *enrhythmisch*, nämlich in dem Sinne, daß sich rhythmische Zeiten in der Art von Zahlen verhalten, Martian also eigentlich *enrhythmisch* meint. Denn *verba*, um deren Zeiten es nach der Überlieferung ja geht (nach Emendation um die *tempora*!) sind natürlich keine Zahlen. Denkbar sind solche Fehler bei Martian durchaus; man hätte dann die, nicht einmal so sinnwidrige, Dreieropposition — der Überlieferung und Remys Bezeugung derselben folgend — zwei Grundkategorien der *tempora*, die der arrhythmischen und die der enrhythmischen, von denen letztere dann in die drei traditionellen eingeteilt würde.

Eine solche Interpretation erscheint absurd falsch, nur unter Voraussetzung des inhaltlichen Verstehens und der formalistischen Denkfähigkeit von Martian ist sozusagen nichts auszuschließen. Klar ist, daß diese wohl von Martian stammende „Obereinteilung“ inhaltlich, ob emendiert oder nicht, unbrauchbar ist, was man auch in der weiteren Explikation bemerken kann.

Einmal, unter Akzeptierung der Emendation, hat man die Opposition nur des einen Extremglieds mit der Mitte, was eine unbrauchbare Reduktion darstellen würde — als Verkürzung des ursprünglichen Dreiersystems denkbar wäre ja zunächst ein Auslassen des „Mittelglieds“, also von *rhythmusartig*; tut Martian das, dann verwendet er die Begriffe falsch, tut er das nicht, ergibt sich Unsinn. Zum ändern aber fällt die Wiederholung von *rhythmoide* in der anschließend aufgezählten üblichen Einteilung auf, das letzte Glied, die

rhythmusartigen Zeiten werden durch enrhythmisch, arrhythmisch und wieder *rhythmusartig* eingeteilt. ... *quae in numerum cadere possunt* oder *rhythmusartig*, oder beides, wird dann durch die drei Grundmerkmale in der Theorie von Aristoxenus „erklärt“: *enrhythmon*, *arrhythmon*, *rhythmoides*. Wie soll einmal die erstzitierte Zeile auf *arrhythmon* passen, und wie kann *rhythmoides* als Oberbegriff der drei folgenden *species* erscheinen, in denen wieder *rhythmoides* auftritt! Martian kann von dem eigentlich Gemeinten nichts verstanden haben. Das ist keine sinnvolle Zusammenfassung, sondern falsch zusammengekürzte Kompilation ohne inhaltliches Verständnis. Der Weg von Aristoxenus, aber selbst von Aristides Quintilianus zu Martian ist ersichtlich der des Bildungsverfalls — und die ganze Stelle zu eliminieren, ist nicht sinnvoll, sie ist klar belegt; vielleicht hat man hier also tatsächlich „eigenes“ Denken von Martian zu konstatieren. Reines Abschreiben — im Gegensatz zur späteren Darlegung beherrscht Martians auch, z. B. in der späteren, korrekten Darlegung des Dreiersystems — zu Anfang geht es zunächst ja nur um die Aufstellung sozusagen der Kapitelüberschriften, die später ausführlicher behandelt werden, da folgt er Aristides, sicher, weil er selbst vom Inhalt nichts verstanden hat. Daß eine derartig fragwürdige Stelle, wie die eben angesprochene, eigentlich nicht emendierbar ist, ercheint als notwendige Folgerung.

Remy, der die (oben in Klammern wiedergegebene) Überlieferung bestätigt, ed. Lutz, zu Dick, 517, 16, hat deshalb auch Schwierigkeiten mit dem Wort. Die überlieferte Qualifikation *QAE IN NUMERUM CADERE NON POSSUNT scl. quia excedunt legitimos pedes, qui sunt in quaternario numero*, versucht er angemessen zu deuten, nämlich als Hinweis auf Versfüße, die das Ende 971 festgestellte Maß von vier irgendwie überschreiten, was natürlich mit dem eigentlich Gemeinten, nämlich *ἄρρηθμοὶ χρόνοι*, nichts zu tun hat, die Klasse von Zeitfolgen, die zueinander keine proportionalen Relationen haben, bleibt Remy also verborgen, was aus dem Text von Martian auch nicht abzulesen ist, dessen Text ist nicht nur *a bottle neck*, sondern oft genug unverständlich.

RITHMOIDES, ID EST SIMILIA NUMERIS IUDICANTUR, i. e. sic scanduntur, quasi ibi terminetur pars, ubi finitur pes. RITHMOIDES i. e. numeri forma vel species. Ides forma vel species, hat ebenfalls mit der wirklichen Bedeutung nichts zu tun, verrät aber eigenes Denken; — und Remy denkt hier über reine Worterklärung hinaus: Weil durch das überlieferte *verborum* die Metrik gemeint zu sein scheint, ist eine der Metrik kompatible Deutung notwendig, was zur Identifizierung des Merkmals der Übereinstimmung von syntaktischer *pars* und Versfuß, also zur Zäsur auf Versfußschluß als Gemeintes führt. Die sicher nicht spezifisch als lautes *Skandieren*, sondern nur allgemein als Vortrag von metrischen Versen gemeinte Deutung von *iudicare* als *scandere*¹³⁷ — im metrisch-rhythmischen Sinn — läßt das Wort nur auf Gleichheit hin deuten, was Remy dann auch entsprechend

¹³⁷Von *metrum ferire* spricht Johannes Scottus in seinem Kommentar an anderer Stelle, ed. Jeauneau, S. 138, 10; wahrscheinlich muß man sich die Praxis des metrischen Unter-

„löst“. Daß Remy damit einmal der späteren Begriffsdefinition, zum anderen aber auch Johannes Scottus widersprechen muß, stört offensichtlich nicht und weist auf die doch zu beachtende Individualität der Kommentare, zeigt aber, daß an der hier zitierten Stelle der Metriker sich zu einer eigenen Interpretation gezwungen sah: Das Verständnis der Vorlage ist natürlich durch das vielleicht fehlerhaft überlieferte *verborum* noch schwieriger gemacht als die gerade bei *rhythmoides* von vornherein unklare bzw. inhaltlich nicht adäquate Angabe von Martianus. Gerade bei diesem Wort erweist sich das Fehlen einer einsichtigen Erklärung durch Martian wieder als das Verständnis verhindern. Dabei ist festzustellen, daß auch die Definition bei Aristides Verständnisschwierigkeiten machen konnte; nur ist seine Definition als solche wesentlich klarer als das, was Martian daraus macht. Und solche Wirkungen, d. h. die Unmöglichkeit für spätere Leser, irgendeinen wirklichen, d. h. konkretisierbaren Sinn erkennen zu können, sollte man bei der Beurteilung des Textes nicht übersehen: Man kann nicht einfach mittelalterliche Kommentatoren für unfähig erklären, die einen konzisen Text wie den von Boethius sinnvoll nutzen konnten; der Wert eines musiktheoretischen Textes der Antike erweist sich auch durch seine Verwertbarkeit im lateinischen Mittelalter. Und hier führt die Unbrauchbarkeit der Vorgabe Martians auch zu unbrauchbaren „Erklärungen“¹³⁸.

richts entsprechend vorstellen. Wie v. Willamowitz in der Einleitung zu seiner griechischen Verslehre sagt, kann die neuere Versinnlichung der antiken Versfüße nur über eine klangliche Repräsentierung des *ictus* geschehen, also durch ein Deklamieren mit Schalldruckunterschieden, wie **Arma virumque cano**: Daß das dieser Verwirklichung zugrunde liegende Betonungsmuster nicht dem die Verse generierenden übergeordneten rhythmischen Schema entsprechen könne, mag behaupten wer will, wahrscheinlich ist eine solche Behauptung nicht.

¹³⁸Johannes Scottus versucht die Zweiteiligkeit und dann folgende Dreiteiligkeit der jeweiligen Einteilung durch Verweis auf die Wortbedeutung zu erklären, ohne für die erste, übergeordnete Einteilung einen Sinn zu erhalten; das *cadere non possunt* wird sinngemäß als „außerrhythmisch“ interpretiert, *quia excedunt legitimos pedes. RITHMOIDES i. e. forma, ENRITHMON numerabile, quia formam numeri habet. ARITHMON numero carens, quia in nullum certum numerum cadit. RITHMOIDES quae partim numeros assumunt, partim vero dissentiunt.*, ed. C. E. Lutz, zu Dick, 517, 18: Die Vorgabe von Martian kann durch Kommentar nicht „gelöst“ werden, sie ist Unsinn — wie meistens, wenn er nicht einfach abschreibt.

3.3.6 Zur Definition des kleinsten Elements in der Rhythmik und anderswo

3.3.6.1 Zum absolut und relativ kleinsten rhythmischen Element und der Reduktion Aristoxenischer Theorie

Eine gewisse Aufmerksamkeit kann die Formulierung bei Martian beanspruchen, daß das kleinste Element in der Melik *in modulatione per sonum aut spatium, quod fuerit singulare ... invenitur*. Die Verwendung von *aut* und nicht *vel* in Zusammenhang mit den gebrauchten Termini macht klar, daß Martian — bzw. natürlich seine Vorlage — hier zwei verschiedene Träger des kleinsten Elements sieht. Hier folgt er, abgesehen von der etwas unbeholfenen Übersetzung von *περὶ ἐν διάστημα*, ed. W.-I., S. 32, 18, genau der griechischen Vorgabe. Diese „Zweiheit“ des Elementseins in der Melik scheint in Hinblick auf die Aristoxenische Theorie von vornherein absurd: Ein Intervall kann nicht Zeitdauer beanspruchen, kann nicht Träger einer Zeitquantität sein; dies kann nur der entsprechend an- bzw. ausgehaltene Ton, der somit der Silbe als Träger der Zeitquantität in der *λέξις*¹³⁹ entspricht — andererseits kann der *sonus/φθόγγος* nicht melisches Element wie das kleinste Intervall sein, da er als skalare Angabe, als Ort auf der Skala keine größeren, gleichartigen Größen homogen zusammensetzen kann: Zwei verschiedene Töne bilden ein Intervall, ein Intervall ist aber keine Größe, die aus zwei Tönen als höhere Einheit gleicher Art zusammengesetzt wird — auch wenn dies das primitivisierende Modell von Adrast so formuliert. Ein Abstand ist etwas anderes als zwei Punkte, die einen bestimmten Abstand auseinander liegen (wobei die Eindimensionalität der melischen Skala natürlich das Problem der Bestimmung einer translationsinvarianten Abstandsfunktion minimiert bzw. irrelevant macht). Der Vergleich von Silbe, als Zusammensetzung von Buchstaben, wie *et*, ist also nicht mit der Größe des Intervalls vergleichbar, was den Adrastschen Vergleich, s. o., 2.2 auf Seite 433, als das kennzeichnet, was er ist, ein sozusagen sekundärer Unsinn, der nur durch rein formale Assoziation zustande kommen konnte. Adrast war kein denkender, erst recht kein schöpferischer Musiktheoretiker mehr.

Der Kontext macht ganz klar, was in Aristoxenischer Systematik eigentlich gemeint sein muß: Kontext ist das Problem der Bestimmung des jeweiligen Trägers des rhythmischen Elements, also der Zeitquantität, deren Größe noch gar nicht in Betracht kommt, schließlich kann eine Silbe kurz oder lang, also einfach oder zusammengesetzt sein, wie dies auch für einen in der Zeit erklingenden *sonus* gilt, der *δίσημος*, *τρίσημος* etc. sein kann, jedenfalls nach Aristoxenus. Übrigens wird schon hier eine gewisse Unstimmigkeit erkennbar: Was hat eigentlich die Frage nach dem Träger der rhythmischen Zeitquantitäten in den drei

¹³⁹Dieser Ausdruck geht, wie noch unten zu zeigen, direkt auf Aristoxenus zurück, wie auch *κίνησις σωματική*.

„Medien“ — Sprache, Musik und Tanz — mit dem Elementbegriff zu tun? Abgesehen von dieser Frage, die noch zu betrachten ist, ist aber klar, daß es hier offenbar um die Einheiten geht bzw. eigentlich gehen müßte, die jeweils die Zeitquantität tragen können. Dies wird mit der Elementkategorie hier kontaminiert.

Und da kann der Silbe, die allein sprachlicher Träger der elementaren Zeitquantitäten sein kann, ausschließlich der Ton als zeitlich „auszuhaltender“, als in einer bestimmten Dauer erklingendes Zeitereignis zugeordnet werden, was das Intervall nach Aristoxenischer Theorie nicht kann, zumal *wir in der melodischen Stimmbewegung die Abstände zwischen den erklingenden Tönen unhörbar machen*¹⁴⁰: Die Aristoxenische „Reduktion“ des Intervalls in der melischen, musikalischen Stimmbewegung auf ein klangliches wie zeitliches „Nichtgeschehen“ ist eines der Probleme der Aristoxenischen Theorie der Melik, die aber durch seine klare Aussage, *Harmonica* I, 8, ed. Macran, S. 101, 17, zur Natur der *κίνησις φωνῆς* als für die Systematik irrelevant bestimmt wird. Wie und ob der Bewegungsbegriff adäquat in Musik angewandt wird, wird bewußt offen gelassen bzw. als bekannt, als Axiom vorausgesetzt. Es geht um die Frage nach dem Unterschied der beiden melodischen Bewegungen, der sprachmelodischen, kontinuierlichen und der musikalischen, diastematischen Bewegung: *Ληπτέον δὲ ἐκάτερον τούτων κατὰ τὴν τῆς αἰσθήσεως φαντασίαν: πότερον μὲν γὰρ δυνατὸν ἢ ἀδύνατον φωνὴν κινεῖσθαι καὶ πάλιν ἴστασθαι αὐτὴν ἐπὶ μιᾶς τάσεως ἐτέρας ἐστὶ σκέψεως καὶ πρὸς τὴν ἐνεστῶσαν πραγματείαν οὐκ ἀναγκαῖον ...*, es folgt eine Crux.

Der Sinn ist aber klar, daß es sich bei der Bewertung des melodischen Fortschreitens als Bewegung um eine von der Wahrnehmung abgeleitete Erklärung handelt, und daß damit die Frage, ob und inwiefern die melische Stimme sich wirklich bewegen oder auf einer festen Tonhöhe haltmachen könne, hier nicht zu erörtern ist; natürlich muß es eine melische Stimmbewegung nicht geben, die Wirklichkeit der Wahrnehmung ist aber die einer melischen Bewegung (die Frage, welchen Grad an Realität für Aristoxenus die „wirkliche“ Natur melischer Veränderung gehabt haben könnte, ist für die vorliegende Frage ohne Belang, verdiente aber, erörtert zu werden)¹⁴¹.

Aristoxenus geht also klar axiomatisch vor: Die Natur der Bewegung als Grundlage sei-

¹⁴⁰Vgl. dazu die Hinweise bei Barker, *Greek Musical Writings* II, S. 436, Anm. 165, Ende; auf die weiteren, nicht ganz zu akzeptierenden Ausführungen Barkers zu dieser Stelle ist noch einzugehen.

¹⁴¹Wie die Verbindung zwischen der melischen *κίνησις* und der rhythmischen Bewegung hinsichtlich der Elemente bei Aristoxenus harmonisiert gewesen sein dürfte, läßt sich aus dem von Psellus, 6, überlieferten Fragment bzw. der Paraphrase einer Textstelle ansatzweise rekonstruieren: Aristoxenus unterscheidet hier zwischen der *ἡρεμιά* als einer Art rhythmischen Stehenbleibens (das Andauern eines in zeitlicher Messung erklingenden Tones bzw. einer Tonhöhe) — natürlich nicht wie in der oben betrachteten Unterscheidung bei Aristides als *Pause* —, Aushaltens und der zwischen solchen zeitlich „angehaltenen“, dauernden Ele-

ner Systematik ist als eine, der Beschreibung der Wahrnehmung adäquate Vorgabe gesetzt und nicht definiert — daß damit eine Diskussion der Brauchbarkeit des Bewegungsbegriffes an sich und seiner Anwendbarkeit auf die Melik nicht ausgeschlossen ist, sagt Aristoxenus ganz klar; er ist sich der Begründung seiner Systematik durch gesetzte Axiome bewußt — offenbar im Gegensatz zu späteren Autoren. Ein Beispiel für die Folgen solcher Unklarheit findet man etwa in der doch ziemlich plumpen Heranziehung des räumlichen Abstands zwischen zwei Säulen, ein Vergleich mit konkreter räumlicher Bewegung, den Aristoxenus wie gesagt mit seiner axiomatischen Aufstellung dieser Kategorie eigentlich von vornherein ausschließt¹⁴².

Man findet ein solches Beispiel im Text von Porphyrius, ed. Düring, S. 93, 19, der schon an anderer Stelle, ed. Düring, S. 10, 1, die beiden Typen melischer Bewegung nach Aristoxenus aufstellt, allerdings ohne klaren Hinweis auf die soeben zitierte „axiomatische“ Einschränkung. Die Paraphrase ist aber von Interesse für das Konzept des kleinsten Teilchens in der Melik, weshalb sie hier zitiert werden soll:

συνεχῆς μὲν, καθ' ἣν πρὸς ἀλλήλους διαλεγόμεθα, ὅθεν καὶ λογικὴ συνωνύμως καλεῖται· διαστηματικὴ δέ, καθ' ἣν ἄδομέν τε καὶ μελωδοῦμεν, ἀυλοῦμέν τε καὶ κιθαρίζομεν, ὅθεν καὶ μελωδικὴ προσαγορεύεται· τῆς διαφορᾶς αὐτῶν

menten bestehenden Bewegungen, die unhörbar kurz sein müssen, d. h., Pearson, S. 22, 11 (zum primitiven „Säulenmodell“ vgl. Anm. 48 auf Seite 84): *εἰσὶ δὲ οἱ μὲν ὑπὸ τῶν ἡρεμιῶν κατεχόμενοι χρόνοι γνώριμοι, οἱ δὲ ὑπὸ τῶν κινήσεων ἄγνωστοι διὰ σκιμακρότητα ὥσπερ ὄροι τινὲς ὄντες τῶν ὑπὸ τῶν ἡρεμιῶν κατεχομένων χρόνων.*: *Die in den Stillständen enthaltenen Zeitdauern aber sind erkennbar, die von den Bewegungen aber (sl. besetzten Zeitdauern) sind nicht erkennbar, wegen ihrer Kleinheit, weil sie wie Grenzen sind der (zwischen den) von den Stillständen besetzten Zeiten.* Die Aussage ist eindeutig: Axiomatisch, d. h. unter Berücksichtigung der Wahrnehmungsleistung sind die Zeitdauern zwischen den Wechseln nicht erfaßbar, also axiomatisch wie nicht existent (was die physikalische Realität nicht betrifft!): Die melische Bewegung hat keine Zeit (man wüßte gerne, wie Aristoxenus dann die doch ebenfalls klar zeitliche Erstreckung der Verwirklichung seiner zweiten Kategorie der Stimmbewegung, nämlich der kontinuierlichen erfaßt haben könnte — sofort stellt sich wieder das Problem des Grenzwerts, das für die Antike nicht lösbar war).

Bei den Körpergesten führt dies zur Postulierung von Gesten und Bewegungen von Geste zu Gesten; wie diese Aufstellung sozusagen von rhythmischen Bewegungen verschiedenen Grades definiert war, läßt das Fragment kaum noch rekonstruieren; die Möglichkeit des Bezuges von „Intervallsprüngen“ als zeitlich minimalen, nicht faßbaren Bewegungen zu den Tönen als für bestimmte Dauer ausgehaltenen *ἡρεμιαί* ist dagegen leicht vorstellbar.

¹⁴²Daß die Formulierung dennoch direkt auf Aristoxenus zurückgeht, hat andere Gründe, die noch zu erörtern sind; hier sei zunächst der systematische Kontext erläutert.

θεωρουμένης, ὅτι ἡ μὲν συνεχῆς εἴρμου τινος καὶ τάχους κατὰ τὴν προφορὰν, πυκνότητός τε καὶ τοῦ ἐπ' ἀλλήλου τῶν μορίων, ἐξ ὧν συνέστηκε, φαντασίαν ἐγγενῶς τοῖς ἀκούουσιν, ἡ δὲ διαστηματικὴ πᾶν τούναντίον, οὐ ταχυτήτος, οὐδ' εἴρμου, μετ' ὀξύτητος δέ τινος κατὰ λεπτὰ μερισμοῦ ἐμποιεῖ κατάληψιν, ὥστε ἀπλῶς ὑπολαμβάνειν, ὅτι ἡ μὲν προτέρα κίνησις τῆς φωνῆς σπεύδει καὶ προαίρεισιν ἔχει μηδαμοῦ στήναι. κατὰ μόνας γοῦν τὰς τελευταίας ἀποσιωπήσεις ἴσονται καὶ τὸν ἴδιον ὁρόμον ἐπέχεται.

ἡ δὲ δευτέρα φιλεῖ πως διαναπαύεσθαι καὶ καθ' ἕκαστον, ὧν προφέρεται μορίων, λήγουσα εὐθύς ἡρεμεῖ, εἴτ' ἡρεμήσασα ὡς περ ἀπ' ἄλλης ἀρχῆς πάλιν ἄρχεται καὶ χρῆται τῇ τε διαναπαύσει καὶ τῇ προφορᾷ μιᾷ παρὰ μίαν ἐναλλάξ. διὸ καὶ κατὰ μὲν τὸ λέγειν περιστάμεθα τὸ πολλάκις ἀποσιωπᾶν. ὥδῃς γὰρ καὶ μελωδίᾳ ἴδιον τοῦτο. κατὰ δὲ τὸ ἄδειν προνοούμεθα τοῦ μηδαμῶς συνάπτειν τὰ μόρια· συνεχοῦς γὰρ φωνῆς παρακολουθήμα καὶ τοῦτο, ὅθεν καὶ τοὺς μὲν ἐν τῷ διαλέγεσθαι δυσφόρους καὶ κατ' ὀλίγας λέξεις σταλάττοντας ὡς μὴ καθικνουμένους τοῦ τῆς λαλιᾶς ἰδιώματος ψέγομεν, τοὺς δὲ λίαν κατεσπευσμένας ὥδᾳ καὶ τροχαλῶς παραφέροντας πάλιν οὐκ ἐπεινοῦμεν, κἄν γὰρ τὰ μάλιστα ἑαυτοῖς τεχνῖται εἶναι καὶ δυσκόλως ἄδειν, ἀλλ' οὖν ὅμως ἄδουσιν οὐ χωρὶς τοῦ καὶ τὸ μέλος διὰ τὴν πυκνότητα καὶ τὴν πρὸς ἑτέραν φωνὴν συγγενισμὸν ποιεῖν ἀσχημονεῖν. ὅσω μὲν γὰρ ἂν ταχύνηται καὶ λίαν ἐλαύννται τὸ μέλος, παρ' ὀλίγον συνεχῆς ἀναγκαζόμενον εἶναι, κακοτεχνεῖται, ὅσω δ' ἂν ἀναβεβλημένος παρέλκηται καὶ βραδύνηται, σαφές καὶ περίτρανον φαίνεται καὶ μᾶλλον εὐσχημονοῦν.

Zusammenhängend aber ist die Stimmbewegung, in der wir miteinander sprechen, weshalb sie synonym auch sprachliche Bewegung genannt wird. Die diastematische aber ist die, in der wir melodisch singen, Aulos oder Kithara spielen, weshalb sie auch melodische Bewegung genannt wird.

Es ergibt sich für die Betrachtung der Unterschiede beider Bewegungen, daß die zusammenhängende der Wahrnehmung den Eindruck einer Reihe¹⁴³ und von Schnelligkeit hinsichtlich des Vortrags, und einer gegenseitigen Enge der Teilchen, aus denen sie besteht, bereitet. Die diastematische ist aber in allem konträr, sie läßt keine Reihe und keine Schnelligkeit erleben, sondern eine feine Teilung mit einer gewissen Schärfe, sodaß es leicht ist zu verstehen, daß die erste Art der Stimmbewegung sich eilig bewegt und grundsätzlich an keiner Stelle stehen bleibt. Nur an Zäsuren bleibt sie pausierend stehen und hält ihren eigenen Lauf an.

Die zweite Art der Stimmbewegung dagegen liebt es irgendwie durchweg zu pau-

¹⁴³Gemeint ist etwas wie eine lückenlose Folge unmittelbar benachbarter Elemente, also etwa eine Linie; eine intuitive Vorwegnahme der reellen Zahlengeraden.

sieren und bleibt bei jedem der Teilchen, das sie vorträgt, aufgehört sofort stehen, und wenn sie so stehen geblieben ist, beginnt sie wieder wie von einem anderen Anfang und verwendet die Zwischenpause und das Vortragen abwechselnd eines nach dem anderen. Aus diesem Grund vermeiden wir beim Sprechen, häufig zu pausieren. Denn dies ist dem Gesang und der Melodie eigen. Beim Singen bemühen wir uns, niemals die Teilchen zusammenzufügen. Bei der zusammenhängenden Stimme ist gerade das ein Begleitumstand, weshalb wir auch die, die beim Sprechen unterbrochen vortragen und nur wenige Wörter tröpfeln, deshalb tadeln, weil sie die Eigenheit des Sprechens nicht treffen, und auch die nicht loben, die abgehetzt und schnell Lieder vortragen; auch wenn sie sich meistens selbst als Künstler vorkommen, die besonders kunstvoll singen, dennoch singen sie nicht ohne das Melos sowohl durch die Enge als auch die Bindung des Tons zu dem nächsten gestaltlos zu machen. Um wieviel nämlich das Melos beschleunigt und zu sehr getrieben wird, um es fast zusammenhängend zu zwingen, um so viel wird es schlecht geformt werden, um wieviel es aber verzögert und verlangsamt wird, um soviel wird es klar und deutlich erscheinen und entsprechend schöne Form haben.

Die offensichtlich selbständig von Porphyrius formulierte „Erklärung“ führt in Bereiche, die mit der Aristoxenischen Definition überhaupt nichts zu tun haben — ein Hinweis darauf, wie unfähig selbst ein Autor wie Porphyrius war, noch wissenschaftlich klare Definitionen zu verstehen; er „erweitert“ die grundlegenden Differenzierungsmerkmale, die er immerhin andeutungsweise noch kennt, zu sozusagen stilistischen Präferenzen über den Vortrag von Text und Melodien. Der daraus resultierende Unsinn ist offenkundig; immerhin erfährt man, daß besondere, wohl virtuose Schnelligkeit dem Philosophen als ästhetisch häßlich erschienen ist, daß für ihn die Gestalt der Melodie ein wesentlicher ästhetischer Faktor war; nur hat diese an sich interessante Aussage mit dem von Aristoxenus Gemeinten nichts zu tun.

Von größerem Interesse ist aber, daß Porphyrius zu Beginn seiner Paraphrase bzw. Zusammenfassung von *μῶρια*/*particulae* spricht, wobei allerdings nicht klar wird, ob er hiermit etwa nur die Bestandteile von Rede und Melodie, also Silben, Wörter, Töne o. ä. meint. Bei dem Unverstand, mit dem Porphyrius hier zusammenfaßt, ist aber denkbar, daß eine Vorstellung von kleinsten Teilchen, die auch in der *συνεχής*/*continua* Stimmbewegung konstitutiv sind, der Aristoxenischen Lehre immanent war oder ihr von späteren Aristoxenikern, die es gerade ausweislich der entsprechenden Hinweise im Text von Porphyrius gegeben haben muß, hinzugefügt worden sind: Wie in der musikalischen Melik zwar kleinste Intervalle, die Vierteltöne denkbar und auch hörbar, ja sogar — nach Aristoxenus allerdings nur in bestimmter Anzahl hintereinander bzw. in eine Richtung unmittelbar aufeinanderfolgend,

nämlich der des *πύκνον* — ausführbar sind, könnte auch das Kontinuum der Sprachmelodik auf winzige Teilchen, dann notwendig also kleinste Intervalle, sozusagen eine Folge von Mikrointervallen zurückgeführt worden sein. Ein solcher Hinweis kann aufgrund der angesprochenen Unfähigkeit von Porphyrius allerdings nur als Möglichkeit angedeutet werden; einen Beweis, ob und wie Aristoxenus die Bestimmung eines Kleinsten und des Kontinuums in der Rhythmik formuliert hat, ist hieraus also nicht zu erkennen¹⁴⁴. Demgegenüber kann auch Porphyrius mit Sicherheit als weiterer — eigentlich erstaunlicher — Beweis dafür angeführt werden, daß selbst die intuitiv so einleuchtende Aristoxenische Differenzierung von melischer und sprachmelodischer Stimmbewegung in seiner Zeit nicht mehr vollständig verstanden werden konnte (vgl. o., 1.2.0.2 auf Seite 82); Porphyrius kann das eigentlich Gemeinte nicht mehr korrekt ausdrücken — positiv ist zu bewerten, daß Porphyrius wenigstens noch nicht die im Sinne der ursprünglichen Definition unbrauchbare Dreiteilung verwendet.

Auch von der Verstehensfähigkeit selbst von Porphyrius, der die alten Texte noch lesen konnte, her gesehen sollte man also von vornherein höchst skeptisch gegenüber der Vorstellung sein, Martianus Capella oder auch der Autor seiner griechischen Vorlage, also des Textes, den auch Aristides Quintilianus überliefert, habe klares Wissen vom Gemeinten selbst nur der Grundlagen der Aristoxenischen Theorie haben können.

Dies gilt auch und erst recht für das Problem der Bestimmung des kleinsten Elements der Rhythmik in Relation zu anderen Einheiten gleicher Funktion in anderen Bereichen definierter Wissenschaften. Hier bietet der zitierte Text von Porphyrius einen klaren Hinweis darauf, daß sein Verständnis der Kategorien der Aristoxenischen Systematik für die Definition kleinster Intervalle gar keinen Platz läßt. Die an anderer Stelle seines Textes etwa durch den Vergleich des Aristoxenischen Intervallbegriffs mit konkret räumlichen Abständen wie z. B. zwischen Säulen aufgestellte sinnwidrige Konkretisierung des melischen Intervallbegriffs findet in der zitierten Stelle kein Echo, d. h. eine Konkretisierung der melischen Bewegung als raumanalog streckenmäßig findet (im Gegensatz zu Aristoxenus) nicht statt. Entsprechend kann Porphyrius auch nicht sehen, daß der einfache Vergleich des musikalischen Intervalls mit dem zwischen Säulen für das originale Aristoxenische Konzept zu primitiv ist, also die Charakteristik der axiomatischen Begründung gar nicht fassen kann.

Die Frage, ob in der Aristoxenischen Theorie der kleinsten Einheit, in der Rhythmik die Größe des *χρόνος πρώτος*, oder bei Nachfolgern etwas wie kleinste *μόρια* auftreten, aus dem dann alle größeren Einheiten zusammengesetzt werden¹⁴⁵, was dem Ansatz von Aristoteles entspricht — Voraussetzung kleinster Elemente, die alle anderen homogenen

¹⁴⁴Daß Aristoxenus sich um das Problem bemüht hat, erweist seine Diskussion der *πύκνα*, worauf Verf. näher in *Ibn al Munağğim* eingeht, auch in Bezug auf die hier nicht ganz überzeugenden Vorstellungen von Barker.

¹⁴⁵Die Definition von *ἐπίτασις* bzw. *ἄνεσις* als *κίνησις τῆς φωνῆς συνεχῆς ἐκ βαρυτέρου*

Größen sozusagen elementar messen wie die Einheit alle Vielheiten —, ist hier deshalb von Interesse, weil sie die Primitivität der Darstellung von bzw. bei Aristides Quintilianus verdeutlichen kann. Hier wird wie bei Martianus angesprochen einfach eine kleinste, unteilbare Einheit gesetzt, ohne Frage nach deren Bestimmung oder Begründung. Diese Primitivität übernimmt Martianus inhaltlich ohne Veränderung; zu einer eigenständigen Diskussion mit der Theorie ist er unfähig.

Die Bestimmung des jeweils kleinsten — und entsprechend, aber weniger bedeutsam — größten Intervalls bzw. Abstands in der diastematischen Stimmbewegung durch Aristoxenus, I, 13 seq., geschieht durch Verweis auf die Fähigkeit der *φωνή οργανική τε και ἀνθρωπική* (ed. Macran, S. 106, 17), also durch Grenzen der Ausführung. Als zweiter Faktor der Eingrenzung erscheint die Wahrnehmung, die im Falle der Bestimmung des kleinsten melischen Abstands mit der Erzeugung zusammenfällt. Natürlich erscheinen die bestimmten Grenzen als Setzungen, der Verweis auf Wahrnehmung und Tonproduktion aber zeigt,

τόπου εις ὀξύτερον in der *Harmonik*, I, 10, ed. Macran, S. 103, 17, weist allerdings eher darauf hin, daß Aristoxenus selbst von einem Kontinuum der Stimmbewegung — in der Wahrnehmung! — ausgeht, aus dem dann die „Haltepunkte“ der einzelnen Tonhöhen ausgewählt werden. Andererseits verweist Aristoxenus die Diskussion der Grundsätze in I, 15, in einen anderen Wissenschaftsbereich; es ist also denkbar, daß er außerhalb der speziellen Musiktheorie an eine sozusagen atomare Diskretheit des Kontinuums der Bewegung — in der Wahrnehmung! — gedacht haben könnte.

Es empfiehlt sich hier auch die Beachtung der Angaben von Aristoteles, daß nämlich ausschließlich die räumliche Bewegung stetig, oder glatt, sein kann, z. B. *Physik*, 261 a: (... ὅτι ἐνδέχεται τινα κίνησιν εἶναι συνεχῆ καὶ ἀίδιον, ...) Ὅτι μὲν οὖν τῶν ἄλλων κινήσεων οὐδεμίαν ἐνδέχεται συνεχῆ εἶναι, ..., gemeint ist die *κίνησις κατὰ τόπον*, nur diese kann stetig, bzw. glatt, sein, vgl. auch *Metaphysik* 1017 b 10: Damit versteht Aristoxenus die Veränderung von Tonhöhen klar als raumanalog und die Tonhöhen im Sinne einer *materia*, denn bei Aristoteles wird der Begriff *κίνησις* in Bezug auf Materielles ausgesagt, die Tonhöhen sind also demnach etwa, *das sich potentiell bewegen kann*, vgl. J. Henrich, *Die Metaphysik Theophrasts*, Leipzig 2000, S. 253.

Die Beschreibung des geordneten Materials der Melik als *Tonraum* entspricht also ganz Aristoxenischem Denken; wobei die Erkenntnis von Aristoteles, daß kontinuierliche Bewegung in gerader Richtung nicht unendlich sein kann, seine Entsprechung in der Bestimmung der kontinuierlichen Bewegung der Sprechstimme (hinsichtlich der durchmessenen Tonhöhen) hat, die jeweils bis zum „Schweigen“ reicht. Die diskrete Bewegung der Stimme ist dies für Aristoxenus wohl nur für die Wahrnehmung, nicht notwendig in der „akustischen“ Wirklichkeit. Die axiomatische Beschränkung von allem, was zu oder über Musik gesagt werden kann, auf die Wahrnehmung, läßt die Frage nach der wirklichen Art auch der diskreten Bewegung, ja die Frage, ob hier wirklich *κίνησις* besteht, irrelevant sein.

daß Aristoxenus sich grundsätzlich über die empirische Bedingung der von ihm als „Bausteine“ verwendeten Elemente ganz bewußt war.

Als kleinste Einheit wird nun wie zu erwarten die kleinste Diëse gesetzt, also ein Intervall, *spatium*, das als melisch brauchbar vorausgesetzt wird. Zwar kann, wie etwa die Differenzierung der verschiedenen Arten von *genera* zeigt, auch Aristoxenus der Aristotelischen Vorgabe entsprechen¹⁴⁶ und größere Intervalle als Vielfache des als kleinsten gesetzten *spatium* erklären, was für die gesamte Theorie von Aristoxenus essentiell ist — und was er von den sonst so kritisierten Vorläufern, den *ἀρμονικοί* übernimmt —, aber er ist zur notwendigen Differenzierung fähig: Diese Ableitbarkeit aller größeren Intervalle aus der *δίεσις* ist theoretisch gegeben und Grundlage der Aristoxenischen Systematik, — die Rudimente dieser Systematik finden sich bei Martianus Capella, 933 ff. Diese Systematik wird aber sozusagen der Wirklichkeit als abstrakte Ordnungsstruktur gegeben, die Wirklichkeit der Musik läßt eine konkrete Folge von mehr als zwei kleinsten Intervallen nicht zu¹⁴⁷. Und mit Recht sieht Aristoxenus in dieser Erkenntnis einen zentralen, von ihm gegenüber älteren Musiktheoretikern erreichten Fortschritt, wie er in I, 28. ausführlich und klar verständlich erklärt. Daß die so bestimmte Unterschiedlichkeit von abstrakter Ordnung und Wirklichkeit wieder Folge der Verabsolutierung des überlieferten Tonsystems bzw. seiner theoretischen Definition ist, kann hier unbeachtet bleiben — niemand ist fähig mit der Stimme mehr als zwei Vierteltöne skalisch hintereinander auszuführen. Zu beachten ist, daß Aristoxenus einen klaren Unterschied zwischen der abstrakten Ordnung, der Anwendung des Aristotelischen Konzepts des alles — homogen — Größeren messenden kleinsten Elements und der Wirklichkeit setzt: Die Bestimmung dieses kleinsten Elements ist durch verschiedene Faktoren eingeschränkt und relativiert, wogegen offenbar die Wirklichkeit ein Kontinuum zuläßt, wie bei der Beschreibung des Pyknon.

Diese Fähigkeit von Aristoxenus ist nun auch zu beachten bei der natürlich parallel durchgeführten Bestimmung der kleinsten Zeit, des *χρόνος πρῶτος*: Natürlich setzt Aristoxenus nicht einfach eine absolute kleinste Zeit in der Wirklichkeit oder der Wahrnehmung, was Kompilatoren wie Aristides Quintilianus oder Martianus Capella natürlich nicht verstanden haben¹⁴⁸.

¹⁴⁶Vgl. etwa die Darstellung bei Verf., *Ibn al-Munağğim*, Anm. 46, S. 296 ff.

¹⁴⁷Was auch bei Aristides seinen Nachhall gefunden hat, vgl. den Schematismus, ed. W.-I., S. 11, 16; von Schematismus ist deshalb zu sprechen, weil diese Behauptung auf die größeren Intervalle formalistisch übertragen wird: Wo gibt es in der Skala zwei Halbtöne hintereinander? Die Stellen des späteren *b-molle* und *durum* sind hier nicht anzuführen, weil es sich da um Systemwechsel handelt, vgl. Martianus Capella, 964, entsprechend (mit den Hinweisen auf die Parallelen vom Herausgeber), Bryennius, ed. Jonker, S. 120, 13. Vgl. auch die Hinweise bei Cristante, l. c., S. 317, zu 949 seq.

¹⁴⁸Auch die hübsch paraphrasierende Inhaltsangabe von Sabine Grebe läßt nicht erken-

Zu welchen Problemen die eben auch von Martianus überlieferte Vorstellung des *tempus* als absolute „atomare“ Quantität der Rhythmik führen mußte, kann noch die Theorie von Johannes de Garlandia zeigen, ed. Reimer, BzAFMw X, S. 37 f.: *Recta vero brevis est, quae unum solum tempus continet. Propter hoc posset fieri quaestio, quid appellatur unum solum tempus. Ad quod dicendum, quod unum solum tempus, prout hic sumitur, est illud, in quo recta brevis habet fieri in tali tempore, quod fit indivisibile.* Die Umständlichkeit der Definition des *solum tempus* als das *in quo recta brevis habet fieri in tali tempore, quod fit indivisibile*, ist hier nicht weiter zu bewerten, klar ist, daß dieses *tempus* als *indivisibile* definiert genau dem entspricht, was Martianus Capella, 971 als *quod in morem atomi nec partes nec momenta recisionis admittit* wiedergibt, womit er den Abstand seiner „Denk“fähigkeit zu Augustin verdeutlicht (vgl. o., Anm. 130 auf Seite 1585)¹⁴⁹. Verbunden mit der aus

nen, daß ihr der Unterschied einer relativen, gesetzten kleinsten Zeit und der rhythmisch verwendbaren Zeiteinheit bewußt gewesen wäre, wenn sie formuliert, l. c., S. 676: *Die Worte des Martianus ... gehen letztendlich auf Aristoxenus zurück ..., der den in seiner Größe konstanten χρόνος πρώτος als rhythmisches Grundmaß einführte.* Genau das tut Aristoxenus ausweislich der bekannten Schrift über den χρόνος πρώτος gerade nicht; er hat hier dezidiert ein Problem seiner Begriffsbildung gesehen, das er durch die notwendige Relativierung — Bezug auf die jeweils im jeweiligen Erklängen einer Melodie aktuell kleinste Zeitquantität — löst: Der χρόνος πρώτος hängt ab von der rhythmischen Struktur des jeweiligen Musikstücks; es gibt unendlich viele *kürzeste Zeiten*, musikalisch relevant ist die jeweils gesetzte kleinste Zeit — dabei scheint Aristoxenus, im Gegensatz zu Johannes de Garlandia, jeweils die wirklich kleinste Zeitdauer zu meinen, also irgendwie sekundäre, ornamentale weitere Auflösungen in noch kleinere, irgendwie nicht vollwertige, „Zeichen“ nicht aufzustellen. Unbekümmertes Nacherzählen verträgt die Deutung solcher Texte nicht; und daß noch erheblich mehr Fehler von Seiten der spätantiken Kompilatoren gemacht werden, daß also gerade die Beziehung zur Theorie von Aristoxenus nur als hochgradig gestört bewertet werden kann, wird in der Arbeit von S. Grebe von vornherein nicht gesehen.

¹⁴⁹**Zum Zeitatom im Mittelalter** Noch absonderlicher geht Johannes Vetulus de Anagnina in seinem *Liber de musica* heiße mit der Tradition eines absoluten *atomus* um, ohne daß er hier inhaltlich auch nur ansatzweise etwas anderes sagt als Johannes de Garlandia und Nachfolger, was natürlich einen der neuen, ganz großem musikwissenschaftlichen Denker nicht davon abhält, die Äußerungen als Ausdruck irgendeines ebenso natürlich völlig neuen Zeitgefühls in der Musik zu interpretieren, und damit eine Sensation wissenschaftlicher, nein musikwissenschaftlicher Neuerkenntnis zu schaffen: Johannes Vetulus zieht nicht nur einfach die Folgerung einer absolut als *athomus* gesetzten Zeitquantität zusammen mit dem natürlich jedem Leser von Aristoteles geläufigen Prinzip der Einheit, dessen nämlich, das alles andere mißt, er formuliert (ed. Hammond, S. 28, 1) zudem noch, indem er eine auch von der Grammatik weitergegebene antike Tradition zitiert: *Dividitur tamen tempus per*

annum, menses, hebdomadas, dies, quadrantes, horas, punctos, momenta, uncias et atomos. Atomus vero indivisibilis est.

Schon Muretach, und damit die lateinische Grammatik, kennt diese Folge von unterteilbaren Größen, also den Formalismus antiker Atomtheorie in Bezug auf die *littera* als Atom der Sprache, ed. L. Holtz, *In Donati Artem Maiorem*, CCCM XL, S. 7, 14:

... unde quod apud astrologos atomos dicitur, qui dividunt spatium temporis in annos, annos in menses, menses in ebdomadas, ebdomadas in dies, dies in horas, horas in punctos et cetera his similia, usque ad illud tempus, quod minimum repperitur et atomos dicitur, i. e. indivisibile eoquod secari dividique non possit, sicut nec littera. Philosophi vero, qui de litteris disputant, ita de littera sentiunt, quod volumen dividitur in sententias, sententias in versus, versus in partes, partes in syllabas, sullabae in litteras; littera autem indivisibilis est et idcirco minima nuncupatur.

Wenn dies ein völlig neues Zeitgefühl impliziert, gehört dieses Zeitgefühl klar bereits in die Antike, ist also nicht ganz so neuartig, sondern schon im mittelalterlichen Irland geläufig — ganz abgesehen davon, was eigentlich ein Zeitgefühl sein könnte, vornehmlich nach Augustin. Von der Sensation bleibt also nur eine musikwissenschaftliche, keine wissenschaftlich historische Sensation. Wie M. Popin zeigt (zurückgehend auf A. Machabey und andere), *Temps naturel et temps musical chez Vetulus de Anagnia*, in ed. C. Homo-Lechner, *La rationalisation du temps ... Actes du colloque de Royaumont – 1991*, Grâne 1998, S. 25 ff., findet sich erwartungsgemäß diese Ableitung noch in einem anderen Text der frühen Zeit, nämlich bei Hrabanus Maurus; aber vielleicht hatte ja schon dieser ein völlig neues Zeitgefühl, was auch immer das konkret bedeuten könnte?

Johannes Vetulus erweist sich übrigens damit gegenüber Augustin als geistig erheblich zurückgeblieben, daß er nicht noch die *saecula* anführt, vor allem keine Ahnung von der Notwendigkeit einer Diskussion der Gegenwart für die Bestimmung eines Zeitatoms hat, aber man kann Wissen und Denken nicht von jedermann erwarten. Augustin geht auf das Problem z. B. in den Bekenntnissen an der Stelle ein, wo es um die Erfassung bzw. Nichterfassung der Ewigkeit geht, und da, wo das Problem der Bestimmung von *Gegenwart* erörtert wird.

Auch das Musikwissenschaftlern trotz Übersetzungen nicht gerade geläufige Werk *De musica* von Augustin stellt sich diese Frage, nämlich im Zusammenhang der sinnlich faßbaren Proportionen: Jahrtausende in der Relation von $3/2$ sind dem Zeit- bzw. Rhythmusgefühl offenbar unzugänglich, die *ratio* kann sich dagegen davon Rechenschaft geben — natürlich ebenfalls nur so lange, als es sich um endliche Zeiten handelt, Ausdrücke wie $n\infty/m\infty$ sind nicht definiert, weshalb Augustins Reflexion auch nicht ganz korrekt ist: Das Unendliche bleibt auch der *ratio* mit seinen mathematischen Mitteln unfaßbar: Augustin bemerkt die

Unendlichkeit einer Klasse von Zahlpaaren, wie man, mit den notwendigen Rechenregeln, die rationalen Zahlen darstellen kann, den Umstand also, daß die Proportion $3/2$ unendlich viele Repräsentanten besitzt; in seinem Sinne könnte man also feststellen, daß in der tatsächlich einen Proportion unendlich viele Zahlpaare gleicher Art als Repräsentanten erfaßt sind.

Mit der Definition eines Zeitatoms — welcher Tiefsinn läßt sich schon aus dem Wort ableiten — wäre für Aristotelisch geschultes Denken von vornherein die Eigenschaft verbunden, daß dieses Zeiatom alle anderen Quantitäten mißt (nur definiert dieser die Zeit als etwas kontinuierliches, als *συνεχής*).

Und das Problem des Kontinuums ist für einen Autor wie Johannes Vetulus de Anagnia natürlich viel zu schwierig, um auch nur ansatzweise gedacht werden zu können. Er stellt deshalb auch weiter fest, daß der Tag als naturgegebene Voraussetzung der Erkenntnis der musikalischen *mensura* in vier *principales quadrantes dividitur*. *Quadrans habet horas sex; de hora nascuntur puncta quatuor; punctus habet momenta decem, momentum habet uncias duodecim; uncia habet athomos quinquaginta quatuor. Est notandum, quod ab ista uncia musicus accipit tempus rectum et perfectum.* ..., ed. Hammond, S. 28, 1. Danach folgen wie zu erwarten die „notwendigen“ Assoziationen und Analogien.

Die Zahlen sind zunächst von der Zeiteinteilung vorgegeben, die Anzahl der kleineren Einheiten je größerer sind dann aber abhängig von Teilungsmöglichkeiten: Das *tempus*, das eigentlich die elementare Größe bezeichnet, den — bei Aristoxenus! — jeweils relativen *χρόνος πρώτος*, kann ja nicht als *athomos* funktionieren; die rhythmische Notation kennt noch kleinere Werte, in der Zeit von Johannes Vetulus noch mehr als Johannes de Garlandia und seine Nachfolger, die zunächst höchst unpraktisch versuchen, alle Teilungen des *tempus* unter dem Begriff der *semibrevis* zu subsumieren, was nicht zuletzt die Notation im Raum der kleinsten Werte höchst unbrauchbar werden läßt und Grund — nicht einfach Anlaß — zu den folgenden, erst mit der *Ars nova* ein endgültiges widerspruchsfreies System von Zeichen und Bezeichnetem liefernden Notationsreformen gibt. Dieses System basiert auf der Gleichberechtigung letztlich einer Teilung ad infinitum bzw. deren Gegenteil, die Bildung von Vielfachen ad infinitum einer ersten Zeiteinheit, und zwar von Vielfachen der Form $2^n \cdot 3^m$, dem spiegelbildlich oder symmetrisch die Teilung entspricht $2^{-n} \cdot 3^{-m}$, $n \in \mathcal{N}$, $m \in \mathcal{N}$. Genau dieses Prinzip, das zu seiner Zeit geläufig ist, versucht Johannes Vetulus nun zu verallgemeinern und mit dem antiken, strikt von einem jeweils — d. h. vom jeweiligen Tempo etc. abhängigen — *χρόνος πρώτος* ausgehenden System zu verbinden (s. auch u., im Exkurs zur Relation von Antikenrezeption und Theorie der Modalrhythmik)): Die *uncia*, also die *brevis* des *tempus perfectum*, der dreiteiligen *brevis* entsprechen 54 *athomi*, d. h. die Zahl von $2^1 \cdot 3^3$, d. h. die drei *semibreves* lassen sich wieder in drei oder zwei kleinere Einheiten teilen, diese dann aber nur noch in drei; eine Folge des Perfektionsbegriffes. Für die *semibreves* ist also wiederum jede der beiden Einteilungen möglich — und das ist der

der Metrik überlieferten „dogmatischen“ Zweiteiligkeit des rhythmischen Systems — *tempus* als Einheit, *longa* als höhere, zweiteilige Einheit — erweist sich diese Definition als unbrauchbar: Auch schon Johannes de Garlandia muß sich des Begriffs einer *semibrevis* bedienen, des Zeichens für einen Zeitwert, der eben doch das *tempus* der *brevis recta* unterteilt. Warum Johannes de Garlandia nun nicht diesen Wert als elementar, *indivisibile* ansetzt, ist hier nicht weiter zu untersuchen (die Frage wird mit der Natur der betreffenden Rhythmik zu tun gehabt haben: Die intuitive Vorstellung einer eigentlichen Zählzeit, deren weitere „Zerlegungen“ als Ornamente empfunden werden, könnte auf die Wirksamkeit eines betonungsmäßigen Taktfaktors weisen).

Von Interesse ist lediglich der Umstand, daß der Bedarf der musikalischen Wirklichkeit mit einer solchen Bestimmung nicht erfaßt werden kann, ganz abgesehen von der Problematik der Verschiedenheit des Tempos bzw. der Bestimmung des *χρόνος πρώτος* — und es geht für die Theorie von Johannes de Garlandia vornehmlich auch um die Schaffung eines widerspruchsfreien Zeichensystems für Folgen von Zeitquantitäten für den Gebrauch der Musik — die oben angesprochene Abstraktionsleistung ist sozusagen so dominant, daß sich das Problem der konkreten Wirklichkeit einer *kleinsten Zeitdauer* gar nicht stellt. Da das rational an der Rhythmik Bestimmbare allein die Zeitrelationen waren, also die Proportionen konnte die Verkürzung der antiken Rhythmustheorie (gegenüber der Vorgabe von Aristoxe-

einfache Sinn der angegebenen Zahlen, nicht mehr. Aber wie staunt doch das musikwissenschaftliche Publikum die Vorstellung eines ausgerechnet in solcher Trivialität offenbarenden *neuen Zeitgefühls* an, auch wenn im Text kein Wort davon zu finden ist, nur triviale Umsetzungen, Konkretisierungen gegebener Systematik; nämlich der Versuch das symmetrische System der Mensuralnotation bzw. seines Bezeichneten mit der antiken atomistischen Zeittheorie zu verbinden, ein rein literarisches, quasi wissenschaftliches Unterfangen.

Für das — von Aristoxenus her so gesehene — Problem der Relativität einer als erste Zeit angesetzten rhythmischen Größe haben so primitive Erörterungen ebensowenig Raum wie für die Frage nach dem Kontinuum und seiner Relation zu einem wahrnehmungsmäßig Kleinsten der Zeit; dieses notwendige Problem fällt dem Autor nicht auf; seine Wiederaufnahme eines uralten Topos kann daher nicht zur Entdeckung neuer Zeitgefühle oder sonst etwas herangezogen werden; es zeigt sich darin allein die Zähigkeit eben von Topoi, und die Denkfähigkeit noch von scholastischer Schulung fähiger Autoren nach Augustin.

Viel interessanter ist die Frage, warum die Definition des Einzeltons zwar gelegentlich die Assoziation zum Atomus anwendet, dessen Kriterium der *Unteilbarkeit* aber nicht zu konkretisieren versucht: Bei der *littera* formuliert das die angeführte Grammatikerstelle ganz klar. Aber auch der Unterschied zwischen Intervalls und Ton hätte da deutlicher werden können, Intervalle sind, auch im Pythagoräischen Modell, beliebig teilbar, ein Ton entspricht in seiner „Unteilbarkeit“ also der Definition des geometrischen Punktes als etwas, das keine Teile besitzt.

nus) aus der Metrik — die, vornehmlich in der Grammatik behandelte Metrik kennt auch nur die Relationen als sozusagen absolute Werte — in dieser Weise weitergeführt werden: Absolute Zeitquantitäten brauchten rational nicht betrachtet zu werden; insofern stellt die oben angemerkte Konkretisierung der Größe *athomus* durch Johannes Vetulus de Anagnia im 14. Jh. nur eine Folge der Definition ohne Konsequenzen für die Theorie selbst dar — es sei denn man geht tatsächlich von chronometrisch gemessenen $1/480$ Stunden pro *brevis recta* (der *athomus* beträgt $1/25.926$ Stunden) aus; wer die allerdings gemessen haben soll, muß dann offen bleiben, s. auch o., Anm. 198 auf Seite 584 — natürlich bringt Johannes Vetulus keine Verbindung zwischen der musikalisch allein wesentlichen Relativität der jeweils kleinsten musikalischen Zeitdauer in einem bestimmten Musikstück und des Problems wahrnehmungsmäßig oder, wenn es denn sein muß, auch absolut kleinster, Zeitdauern zustande; die Erkenntnis der Grundlage der abstrakten Darstellung rhythmischer Gestaltbildung durch Proportionen als Entsprechung zu Abstraktionsleistungen musikalischen Hörens sind ja selbst für moderne Musikwissenschaftler so schwer zu verstehen.

Im Gegensatz zur Theorie von Aristoxenus fehlt bei Johannes de Garlandia, der Tradition entsprechend, eben jeder Hinweis darauf, wie denn nun dieses *tempus*, die kleinste Zeiteinheit bestimmt wird¹⁵⁰: Die Natur der Unteilbarkeit wird einfach als Definition ver-

¹⁵⁰Natürlich kommt auch Johannes Vetulus nicht auf den Gedanken, zu erklären, warum denn nun eigentlich die kleinste Zeitquantität als solche bestimmt wird und welche Relation sie zum Phänomen der musikalischen Rhythmik und ihren Elementen hat: Der Aristoxenische Verweis auf die Wahrnehmung fehlt bzw. ist „ersetzt“ durch einfaches, schematisch formales Einteilen, was im Rahmen einer strikt auf Relationen beruhenden Theorie der Musik auch sinnvoll ist: Diese Natur der neueren Notation gibt die oben mehrfach angesprochene Fähigkeit des musikalischen Hörens zur Abstraktion der rhythmischen Gestalt vom konkreten Tempo wieder: Die Proportionen der Zeitdauern sind — auch hier natürlich nur in bestimmten Rahmen — invariant gegenüber der Geschwindigkeit, die rhythmische Gestalt ist tempounabhängig zu verstehen; und genau das notiert die Mensuralnotation und ihre Vorgänger, denn sie notiert (rhythmisch) Zeitrelationen, eingeschränkt natürlich auf rationale Zeitproportionen, und da bildet die Grundlage die oben angesprochenen Werte $2^n \cdot 3^m$, wobei man wie oben angesprochen, von einem kleinsten Wert „nach oben“ geht, oder, äquivalent, von einem größten, der *maxima* einteilt, gemischte Bildungen wie $2^n \cdot 3^{-m}$ wären möglich, kommen aber nicht vor; kompliziertere Proportionen werden direkt angezeigt, wie man aus dem Proportionale von Tinctoris erfahren kann: Die rhythmische Notation ist proportional und darin Erbe der Antike, und damit Entsprechung der genannten Abstraktionsleistung musikalischen Hörens. Das sind Trivialitäten, die aber erwähnt werden müssen, wenn musikwissenschaftliche Ignoranz derartige Zusammenhänge — Musterbildungsfähigkeit nur in Rhythmus und Melik — nicht verstanden hat.

Franco gibt dagegen eine (quasi) Aristoxenische Erklärung, ed. Reaney und Gilles, S. 34, 12,

wendet, die Verwirklichung ist kein zu lösendes Problem. Die Theorie von Aristoxenus ist aber noch in anderer Hinsicht weit überlegen, sie setzt nämlich nicht einfach primitiv eine absolut kleinste Zeit, einen absolut *πρῶτος χρόνος*, sondern macht die Bestimmung dessen, was — jeweils — kleinste Zeiteinheit ist, abhängig sozusagen von der Beobachtung der gegebenen Musik; d. h. die natürlich auch für die Rhythmustheorie von Aristoxenus gültige Bedeutung von Relationen wird in Bezug zur rhythmischen Wirklichkeit gesetzt (was Franco in seiner oben genannten Definition nicht weiter ausführt). Dies geschieht durch Verwendung des abstrakten Begriffspaars *ἄσύνθετον/σύνθετον*, also der Zusammensetzung bzw. des Gegenteils, *Rhythmica* II, 284, ed. Pearson, S. 8, 22; hier ist die Unterscheidung notwendig und sinnvoll, da sie auf die Bestimmung der jeweils kleinsten Zeit in rhythmischer Wirklichkeit bezogen ist; sie beantwortet die Frage, *was ist in dem aktuell vorgetragenen oder gedachten Rhythmus die jeweils als kleinste Zeiteinheit anzusehende Größe*:

Wenn eine Zeitgröße von einer einzigen Silbe oder von einem einzigen Ton oder einer einzigen Körpergeste erfaßt wird, nennen wir das die unzusammengesetzte Zeit, ἐάν τι χρόνου μέγεθος ὑπὸ μιᾶς ξυλλαβῆς ἢ ὑπὸ φθόγγου ἑνὸς ἢ σημείου καταληφθῆ, ἄσύνθετον τοῦτον χρόνον ἐροῦμεν τὸν χρόνον; wenn aber dieselbe Größe von mehreren Tönen oder Silben oder Gesten erfaßt wird, so wird diese Zeit zusammengesetzt genannt, ἐάν δὲ τὸ αὐτὸ τοῦτο μέγεθος ὑπὸ πλειόνων φθόγγων ἢ ξυλλαβῶν ἢ σημείων καταληφθῆ, σύνθετος ὁ χρόνος οὗτος ῥηθήσεται.

Warum Aristoxenus hier von *derselben Zeitgröße* spricht, ergibt sich aus dem Gemeinten: Ein und dieselbe Zeitgröße kann eben unzusammengesetzt oder nicht sein, je nachdem sie eben nur von jeweils einem Ton oder einer Silbe erfaßt wird, oder von mehreren: Die Bestimmung einer *unzusammengesetzten Zeit* ist nicht absolut, sondern *relativ*, abhängig, wie gerade, d. h. in einer jeweiligen Melodie, die jeweilige Zeit verteilt ist; die gleiche Zeit kann von mehreren Tönen etc. oder auch nur einem einzigen Ton „ausgefüllt“ werden.

Diese Relativität hinsichtlich des Gebrauchs der Begriffe wird anschließend durch den Hinweis auf die unterschiedlichen Intervallgrößen erläutert, die in den verschiedenen Genera jeweils zusammengesetzt sind oder nicht, wie bereits angesprochen: Im diatonischen Genus ist der Halbton nicht zusammengesetzt, im Enharmonischen ist der Halbton aber aus zwei Vierteltönen zusammengesetzt. Natürlich ist dieser Vergleich nicht vollkommen, das Gemeinte kann er aber klar machen: In einem *Ricercare* kann die Achtelnote *unzusammengesetzt* sein, in einer *Canzone* dagegen ist sie wahrscheinlich ein *zusammengesetzter* Zeitwert, um ein modernes Beispiel etwa aus den von Frescobaldi verwendeten Gattungen anzuführen.

s. dazu im Index: Es war also auch im Mittelalter nicht notwendig, so primitiv vorzugehen wie der zitierte Autor.

In den *Elementa rhythmica* II, 283, Pearson, 8, 7, gibt Aristoxenus offenbar den Hinweis auf ein produktionsmäßig absolut Kleinstes hinsichtlich der Zeiteinheit. Direkt anschließend folgt die Differenzierung der Zeiten nach *zusammengesetzt* und dem Gegenteil, also der relativen *ersten Zeiten*. Wie die beiden Erscheinungen, sozusagen sinnlich (oder eben produktionsmäßig) kleinste Zeitdauer und relativ kleinster Wert zusammenhängen, diskutiert Aristoxenus hier jedenfalls nicht; die entsprechende Diskussion ist offensichtlich nicht erhalten. Ob also das Kontinuum möglicher *erster* Zeitdauern ein sozusagen absolutes Kontinuum ist, oder ob hier vielleicht doch Diskretheit vorausgesetzt wird in dem Sinne, daß alle höheren Zeitdauern irgendwie Vielfache der durch Wahrnehmung oder Produktion absolut gegebenen kleinsten Zeitquantität sind, ist aus den erhaltenen Teilen des Textes nicht mit Sicherheit abzulesen. Angesichts der klaren Zuweisung der Zeit zu den kontinuierlichen Phänomenen durch Aristoteles kann vorausgesetzt werden, daß auch Aristoxenus das metrisch oder rhythmisch Kleinste nicht absolut, sondern eben von der Produktionsmöglichkeit her definiert.

Der exemplifizierende Verweis auf die Genera zeigt klar, daß Aristoxenus von systematischen Gegebenheiten ausgeht. Wieweit er auch eine weitere Theorie der relativen Zeitquantitäten höherer Ordnung entwickelt, die mit den in den Schriften des Anonymus Bellermander verwendeten fünf rhythmischen Zeitquantitäten zusammenhängen, zeigt der große Auszug aus der Schrift über die *erste Zeit*, den Porphyrius überliefert, ed. Düring, S. 78, 23 seq., wo auch vierzeitige Größen auftreten. Nicht beantwortet wird da die Frage, ob Aristoxenus wie in der Melik eine kleinste Zeitgröße aufgestellt hat, die nicht mit den konkret bzw. individuell verwendeten jeweiligen *χρόνοι πρώτοι* übereinstimmen muß, bzw. wie deren Relationen zu den konkret gebrauchten *ersten Zeiten* bestimmt wurden. Allerdings liegt hier ein Bezug zur Theorie der unendlich vielen Einteilungen des Kontinuums des Pyknon nahe¹⁵¹.

Wahrscheinlich ist, daß Aristoxenus nicht voraussetzt, daß jede konkrete Erscheinung einer rhythmischen Struktur etwa in dem Maß der Dauer der ersten, unzusammengesetzten Zeit proportional zu einer solchen rhythmischen Grund-, „*diesis*“ verwirklicht wird — ein Hinweis auf die Konstituierung einer solchen, eigentlich zu erwartenden Parallele zur *δίεσις* ist nicht erhalten (muß in der Theorie also auch nicht gefehlt haben), denn das tut er ja auch bei der Bestimmung des Pyknon nicht.

Auch in der Aristoxenischen Formulierung des Pyknon als Kontinuum wird nicht klar, in welcher Relation er dieses Kontinuum zu den Grenzen der wahrnehmungsmäßigen Differenzierung von Intervallgrößen gestellt hat. Modern formuliert bedeutete dies die Differenzierung zwischen dem Ohr als akustischem Meßinstrument und als musikalischem Organ, d. h. als „Organ“-Komplex, das musikalische Gestalt aus elementaren, diskreten Größen (wie

¹⁵¹Vgl. dazu Verf., *Ibn al-Munağğim*, S. 298 ff.

Klassen von Zeitdauern¹⁵²), wie etwa Schritten bilden kann. Auf dieses Problem ist hier nicht weiter einzugehen, hingewiesen sei aber, daß trivialerweise die Grenzen der Meßfähigkeit für Tonhöhenunterschiede nicht identisch sein müssen mit der untersten Grenze der in einem Tonsystem verwendeten Intervalle. Für das — westliche — Mittelalter war dies der Halbton.

Insofern ist die Frage, ob Aristoxenus analog zur Theorie der Melik auch ein kleinstes wahrnehmungs- und auch ausführungsmäßig bestimmtes Zeitintervall gesetzt hat, nicht einfach durch Verweis auf die Aussagen zum Kontinuum der Bestimmung jeweiliger *χρόνοι πρώτοι* bzw. *χρόνοι ἀσύνητοι* zu lösen. Vielleicht hat er hier sogar keine Harmonisierung hergestellt. Die Aussagen zur rhythmischen Relativität der Bestimmung des *χρόνος πρώτος* sind jedenfalls ganz als Aussagen zum Kontinuum zu verstehen (*relativ* meint hier den Bezug zur Wirklichkeit, nicht die insgesamt auf Relationen basierende Theorie) — die Stelle wurde teilweise bereits oben zitiert, im Kontext der Frage nach dem Verhältnis von musikalischer, also rhythmischer wie melischer, Mustererkennungsfähigkeit und Diskretheit der elementaren Konstituenten, vgl. Anm. 129 auf Seite 1583:

Wenn nun freilich jeder Rhythmus unendlich viele Tempi¹⁵³ haben kann, so müssen auch die jeweils ersten Zeiten unendlich sein, wie dies aus dem Gesagten deutlich wird. Das Gleiche gilt natürlich dann auch für die zwei-, drei- und vierzeitigen und andere Größen des Rhythmus¹⁵⁴. Denn die so bezeichneten Größen verhalten sich als Vielfache in Bezug auf die erste Zeit. Somit aber wird es notwendig, sich sehr umsichtig mit der Vagheit und der dadurch geschehenden Verwirrung zu befassen. Sonst könnte jemand auf die Idee kommen, daß es sich bei der Musik und den Sätzen, die wir hier behandeln, um Unbegrenzt handele, und dies mit sophistischen Gründen untersuchen wollen, und mit einem „frechen Mund des Streits“, wie irgendwo Ibykus sagt, „zum Streit gegen mich rüsten“, und es als Unsinn bezeichnen, wenn jemand die Rhythmik als Wissenschaft bewerten wollte, da sie ja aus dem Unbegrenzten bestünde. Das Unbegrenzte ist Feind jeder Wissenschaft. Ich glaube aber, daß es nun klar ist, daß wir in keiner Weise das Unbegrenzte zu dieser Wissenschaft benutzen; falls

¹⁵²Und diese Abstraktion bzw. Klassenbildung leistet das musikalische Hören, wenn die wirklich erscheinenden oder besser ertönenden rhythmischen Relationen trotz Störungen bzw. „Ungenauigkeiten“ korrekt bestimmt werden können; musikalisch konkret heißt dies, die Erfassung von gemeinten Zeitrelationen auch bei agogischen, vielleicht ja auch kontinuierlicher Tempovariation (natürlich nur in bestimmten Grenzen).

¹⁵³Nur so kann hier sinngemäß *ἀγωγή* übersetzt werden.

¹⁵⁴Hieraus ist zu schließen, daß für Aristoxenus auch die fünfzeitigen Einheiten des Anonymus Bellermann geläufig waren.

das aber noch nicht der Fall sein sollte, wird es jetzt ganz klar werden:

Wir setzen ja die Versfüße weder aus unbegrenzten Zeiten zusammen, sondern aus abgegrenzten und durch Größe wie Zahl durchmessenen sowie durch gegenseitige Symmetrie und Stellung bestimmten, noch sehen wir einen Rhythmus, der unbegrenzt wäre. Und somit ist klar, wenn die Füße nicht unbegrenzt sind, dann auch kein Rhythmus, denn alle Rhythmen sind aus irgendwelchen Füßen zusammengesetzt.

Insgesamt ist also zu beachten: Wer einen Rhythmus nimmt, z. B. den Trochäus, und dafür eine bestimmte Geschwindigkeit setzt, so wird er von jenen unendlich vielen dieser ersten Zeitendauern genau eine als solche erste Zeit nehmen. Das gleiche gilt dann für die Zweizeiter. Denn von diesen wird genau einer in (scl. proportionaler) Übereinstimmung mit der gewählten ersten Zeit genommen, was dann entsprechend für die anderen Größen gilt, sodaß klar ist, daß die Wissenschaft der Rhythmik nichts mit dem Unbegrenzten zu tun hat.

Man muß wissen, daß dasselbe für die melische Wissenschaft gilt. Denn da war uns auch klar geworden, daß die Größen der Intervalle unbegrenzt sind, daß aber von der Unendlichkeit der Pykna genau das System entsprechend der Chroa gesungen als eine eindeutige solche Größe genommen wird. Und die verbleibende Größe wird aus den unendlich vielen möglichen genau in Übereinstimmung mit dem zuerst gewählten Pyknon genommen. Als verbleibende Größe bezeichne ich solche Intervalle wie das von der Mese zum Lichanus.

Ist das Pyknon erst einmal gewählt, bleibt für den Rest des Tetrachords nur noch eben der Unterschied der Quarte zum Pyknon, Aristoxenisch formuliert, der Rest, wenn von der Quarte das Pyknon abgezogen wird. Natürlich ist der Vergleich nicht ganz passend und formalistisch: Die Intervallgröße der Quart, das Rahmenintervall des Tetrachords, ist vorgegeben, wogegen das Tempo für alle Größen erst einmal völlig frei ist, begrenzt nur durch das menschliche Fassungsvermögen — Relationen von Jahrtausenden sind menschlich unfaßbar, auch wenn sie sich durch Proportionen darstellen lassen, wie dies Augustin formuliert (s. auch u.).

Um den Sinn bzw. Unsinn des Vergleichs von Aristoxenus einsehen zu können, ist ein Hinweis auf das bereits mehrfach angesprochene Phänomen der Transpositionsfähigkeit des musikalischen Hörens notwendig: Diese Fähigkeit bedeutet im Rhythmus das Wiedererkennen rhythmischer Relationen unabhängig vom Tempo, also das Erkennen eines Gigenrhythmus unabhängig vom Vortragstempo; in der Melik bedeutet diese Fähigkeit das Erkennen z. B. von Motiven unabhängig von der Tonhöhe: Auf jeder Tonhöhe bleibt das Anfangsmotiv des ersten Satzes der 5. Symphonie von Beethoven „es selbst“, eben eine feste Gestalt, die in verschiedener Weise erscheinen kann. Weshalb auch die Vorstellung

von C. Dahlhaus, daß *Musik als sich verändernder Gegenstand streng genommen überhaupt kein Gegenstand ist* (vgl. Verf., *Otfrid*, S. 227) nur als offener Ausdruck einer seltsamen Unfähigkeit, musikalische Gestalten wie Motive, Themen, Symphoniesätze etc. gestaltemäßig hören zu können, bewertet werden muß (der Unsinn der offenbar auch von Dahlhaus akzeptierten Brahms-Fehldeutung durch Schönberg kann als Musterbeispiel solcher Unfähigkeit angesehen werden); es ist klar, um was es sich handelt, es geht um die Fähigkeit, abstrakte Klassen zu bilden, speziell in der Melik also wiedererkennbare Gestalten, wozu natürlich auch typische Harmoniegänge gehören. Wenn man will, kann man diese Fähigkeit, die zur Orientierung in der Umwelt in gewissem Grade natürlich auch von Tieren zu leisten ist, Platonisch sehen, als Erkennen des Seienden „durch“ die Erscheinungen der Werde-welt. Natürlich kann man den Stimmfall einer sprechenden Stimme als Erscheinung an sich ästhetisch oder emotional erleben, ein Hilferuf jedenfalls muß als solcher verstanden werden, gleichgültig, ob in hoher, tiefer Tonlage, langsam oder schnell gesprochen oder gerufen. Diese für sprachliche Kommunikation unabdingbare Fähigkeit kann man als Erkennen der Ideen bewerten. Somit wäre die Idee der fünften Symphonie eben ihre Gestalt, die bei Hören nicht wiederzuerkennen ja wohl ein Beweis für hochgradige Unmusikalität ist. Dies schließt natürlich nicht aus, auch die sinnlich konkrete Individuation dieser Gestalt in jeweiligen Aufführungen ästhetisch erleben zu können; nur, ausschließlich diese sinnliche Erscheinung zu genießen, würde tatsächlich Dahlhausens Werk gegenstandslos machen; Musik wäre nicht mehr als Genuß von Geschmack beim Essen o. ä.

Dies gilt klar auch für die zeitliche Erscheinung musikalischer Gestalten — natürlich immer in einem bestimmten Rahmen! —, denn die rhythmische Gestalt bzw. ihre jeweilige Wiedererkennbarkeit ist vom Tempo unabhängig: Das Schildkrötenthema im Tierkarneval von Saint Saëns bleibt als solches wiedererkennbar, wie auch die verschiedenen tempomäßigen Erscheinungsformen des Themas der chromatischen Fantasie von Sweelink: Das chromatische Thema bleibt natürlich immer das Gleiche. Aber vielleicht ist Dahlhaus hier (natürlich nur höchst partiell) Heraklits Nachfolger, dessen These Aristoteles, *Metaphysik*, 1010^a 10, aber widerlegt. Damit erweist sich die Bemerkung von Dahlhaus als Zeichen mangelhaften Denkens bei höchstem Anspruch auf die Demonstration (scheinbar) tiefsten Denkens.

Insofern müßte also Aristoxenus nicht den Rahmen des Tetrachords und die Bestimmung des Pyknon darin, sondern die Tonhöhe als Parallele zur Rhythmik ansehen: Der Tempoinvarianz der Rhythmik, also die Wiedererkennbarkeit eines Trochäus unabhängig vom Tempo, ist zu vergleichen mit der „Identität“ des Quartintervalls auf verschiedenen Tonhöhen (als wohl auch durch Lernen zu erreichende Leistung des musikalischen Hörens)¹⁵⁵. Insofern ist sein Vergleich falsch, nicht aber seine Erkenntnis, die sich für antikes Denken natürlich

¹⁵⁵**Rhythmische Klassenbildung und Rudimente einer Rationalisierung bei Quintilian** Natürlich kann man die mögliche rhythmische Klassen- bzw. Invariantenbildung nicht auf diese Relation — metrisch-rhythmische Gestalt modulo Tempo — reduziert

sehen. Zu beachten ist hier auch die ersichtliche Fähigkeit, metrisch verschieden ausgefüllte identische Takte, d. h. akzentrythmische Schemata, eben als identische Taktart zu be- greifen; antik gesprochen also die Äquivalenz von jambischem, trochäischem Metrum mit dem *ionicus a maiore vel al minore*, ja mit dem *choriambus* und dem Antispast, als eine Möglichkeit der rhythmische Klassenbildung (daß die Klassenbildung hinsichtlich Katalexe, *syllabae ancipites* etc. also die „Unentschiedenheit“ an Versanfängen und Versschlüssen für ein Verstehen der entsprechenden Klassenbildung keine Probleme bereitet, ist einsichtig: Zäsuren zwischen poetischen Einheiten wie Versen können auch Pausen bilden, wesentlich schwieriger wären die vielen Formen der Epitriten als Bildung einer bestimmten Klasse rhythmischer Gestaltbildung zu verstehen, weil da nicht nur an Schlüssen, sondern auch im Versinnern Alternativen bestehen, die über die Äquivalenz von Länge zu zwei Kürzen hin- ausgehen; hier wäre auch zu fragen, ob die antiken Bezeichnungen genau die Klassenbildung erfassen; darauf ist hier nicht weiter einzugehen, wesentlich ist aber, die rhythmische Klas- senbildung als Abstraktion verstehen zu können); d. h. für musikwissenschaftliches Wissen etwa die verschiedene metrische Ausfüllung eines Gigenablaufs, also sechs Achtel, zwei Trochäen etc. Damit verbunden ist aber noch weiterhin die Möglichkeit, gestaltmäßig zwei Bildungen zu parallelisieren, die z. B. regelmäßig zwischen Betonung und Nichtbetonung alternieren, wobei *regelmäßig* etwa den gleichen dauermäßigen Abstand zwischen dem als betont und der als unbetont empfundenen Zeitpunkt bedeuten kann.

Denkbar wäre aber auch eine Äquivalenzbildung zwischen einer Interpretation z. B. des III. *modus* als *Achtel Achtel Viertel*, mit Betonung auf dem *Viertel* und dem VI. *modus*, nämlich zwei auftaktige, eine betonte Note und der metrischen Interpretation, die Grundla- ge der Theorie von Johannes de Garlandia bildet (und der Bedingungen der Äquivalenz von Äquivalentem in der Gleichzeitigkeit der Erscheinung solcher rhythmischen Musterbildun- gen in Mehrstimmigkeit: Es wäre also nicht undenkbar, daß in einstimmiger Musik auch geradtaktige Formen der „gleichen“ *modi* aufgetreten sind; derartige Klassenbildung ist nicht mit Sicherheit auszuschließen; es geht um die Bestimmung der hinter der metrisch, d. h. zeitquantitätenmäßig, konkreten Darstellung stehenden Möglichkeiten der rhythmischen Musterbildung, die immer Abstraktion also Klassenbildung voraussetzt) — Vergleichba- res tut ja die *transmutatio modi* des Sowaschen Anonymus, die vielleicht ja doch wirkli- che Ausführungsvarianten schildert, also sozusagen die Nutzung der Verschiedenheit von Repräsentanten einer bestimmten rhythmischen Klassen- oder Musterbildung (ein solches Muster, wie eben der Anapäst schließt ja verschiedene Repräsentanten ein, z. B. auch den Spondäus, insofern handelt es sich um Klassenbildung).

Was von diesen Klassenbildungsmöglichkeiten musikalisch verwendet wird, braucht hier nicht weiter untersucht zu werden, zu beachten ist aber, daß die beiden Faktoren, akzent- rhythmisches und zeitquantitativ, in ihrem gestaltbildenden Zusammenwirken der gestaltbil- denden Fähigkeit der Melik vergleichbar sind: Auch hier finden sich Abstraktionsebenen

der musikalischen Wahrnehmung, die Impulsfolgen nicht einfach als Folgen von qualitativen Eindrücken, sondern als Konstituenten von Gestalten erleben lassen können. Zu beachten ist auch, daß die jeweils verfügbare Art der Rationalisierung, der geistigen Repräsentierung solcher Leistung des musikalischen Hörens nicht identisch sein muß mit der Wirklichkeit: Die strikte Definition des Bezeichneten der Modalnotation als zeitquantitativ bedeutet nicht automatisch, daß das Gemeinte dieser Notation bzw. die Wirklichkeit der Modalrhythmik ohne jeden akzentrhythmischen Gestaltfaktor gewesen sein muß.

Quintilian nun weist auf eine schon antike, terminologisch bezeichnete Möglichkeit der Anwendung des *rhythmus*-Begriffs zu einer wenigstens partiellen Erfassung solcher rhythmischen Klassenbildung durch Abstraktion bzw. Bildung von Äquivalenzen, wenn er — im Gegensatz zu Martian offenbar noch mit eigener Realisationsfähigkeit des Gemeinten — feststellt, daß Rhythmus wie *metrum* zwar die gleichen *pedes* benutzen, *habet tamen non simplicem differentiam. nam primum numeri spatio temporum constat, metra etiam ordine, ideoque alterum esse quantitatis videtur, alterum qualitatis.*

Der $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ betrifft nur den Zeitraum, die Metren aber die Anordnung der Versfüße, was, *Inst. or IX, 4, 45*, ed. Radermacher, II, S. 206, 25, weitergeführt wird: *\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma est aut par, ut dactylicus, una enim syllaba <longa duabus> par est brevibus (est quidem vis eadem et aliis pedibus, sed nomen illud tenet: longam esse duorum temporum, brevem unius etiam pueri sciunt) aut sescuplex, ut paeonicus* Für den, der den Unterschied noch nicht verstanden hat, fügt Quintilian, *ib., IX, 4, 48*, ed. Radermacher, II, S. 207, 12, noch hinzu: *sunt hi et metrici pedes, sed hoc interest, quod ritmo indifferentes, dactylicusne ille priores habeat breves an sequentes; tempus enim solum metitur, ut a sublatione ad positionem idem spatii sit. proinde alia ad dimensionem versuum <ratio>: pro dactylico poni non poterit anapaestus aut spondeus, nec paeon eadem ratione brevibus incipiet ac desinet ...*, was mit weiteren Beispielen erläutert wird. Im metrischen Versus also ist die metrische Gestalt wesentlich, der *rhythmus* ist dagegen *indifferentes* gegenüber bestimmten Varianten. Damit erfaßt der Begriff *rhythmus* also die genannten Möglichkeiten der Bildung von Äquivalenzklassen, wie eben Daktylus und Spondäen etc.

Ausreichend, auch nur die metrische Wirklichkeit zu beschreiben, ist diese Unterscheidung auch nicht: Eine Äquivalenz von Jambus und Trochäus wäre nur bei der Bildung von entsprechenden Dimetern sinnvoll. Klar ist aber, daß auch dem Mittelalter, in deutlichem Gegensatz zu Martianus Capella, Kategorien überliefert wurden, die eine Diskussion von Fragen der Rhythmik ermöglicht haben könnten, die weit über die dann erfolgte Rationalisierung der modalen Rhythmik und deren Entwicklung hinaus hätte gehen können. Die Kenntnis von Martians Ausführungen reichte dazu nicht aus. Selbst einer so knappen Darlegung wie der von Quintilian ist zu entnehmen, daß inhaltliches Verstehen von Problemen des Rhythmus auch in der lateinischen Spätantike nicht auf Augustin beschränkt gewesen sein müßte. Quintilians Text allerdings scheint wenigstens von der mittelalterlichen

nur in Proportionen ausdrücken konnte, also in der Feststellung, daß ein *δίσημος χρόνος* natürlich immer das Doppelte eines, tempomäßig wie auch immer gewählten *χρόνος πρώτος* beträgt etc. Übrigens bestätigt das Gesagte den Befund von Verf., *Ibn al-Munaǧǧim*, daß in der antiken Musiktheorie der Intervallbegriff intuitiv, nicht aber explizit durch Bezug auf das Phänomen der Transpositionsinvarianz gefaßt worden ist.

Auch hier zeigt Aristoxenus übrigens keinen Weg, der vom hörbar und produzierbar Kleinsten, z. B. vom kleinsten Intervall, zum Unendlichen der Bestimmung der Größe des Pyknon führt: In seiner Darstellung bildet es nur die untere Grenze, d. h. kleinere Unterteilungen des Pyknon sind nicht möglich als mit dem Viertelton, größere, also die *χροά* dagegen müssen nicht von diesem Viertelton gemessen werden, was dann aber die größeren Rahmenintervalle betrifft: Ganzton, Quart etc. sind alle Vielfache des — wahrnehmungsmäßig! — absolut kleinsten Intervalls. Hier ist eine logische Lücke, die auch zu dem Fehler führen konnte, den der zitierte Vergleich bedeutet. Daß Aristoxenus auch bei der Zeit eine Erörterung der Grenzbestimmung der kleinsten wahrnehmbaren oder produzierbaren Zeiteinheit angestellt hat, wird klar aus *Elementa rhythmica* II, 283, ed. Pearson, 8, 7. Dies ist übrigens ersichtlich angesichts von Einschwingzeiten etc. keine von vornherein unsinnige oder veraltete Problemstellung, die nur für die Antike keine Rolle spielen konnte.

Einen Hinweis darauf, daß Aristoxenus — wie in Hinblick auf sein Vorgehen in der Melik auch zu erwarten — eine Theorie der kleinsten hörend erlebbaren oder produzierbaren Zeiteinheit aufgestellt hat, ergibt sich auch klar aus der Formulierung bei Aristides Quintilianus, die dann aber auch den Unsinn der Weiterführung einer solchen Bestimmung einer kleinsten Zeit durch Hinweis auf die *Einheit* in der Mathematik besonders deutlich werden läßt, womit der zweite Fehler der Aristidischen Kompilation erkennbar wird. Man kann hier sogar einen Hinweis auf die Art der Primitivisierung der wirklichen Theorie erkennen. Aristides Quintilianus formuliert, ed. W.-I., S. 32, 21, daß der *χρόνος πρώτος*, das *tempus* der Grammatik, Metrik und der Rhythmik bei Martianus Capella, ein *ἄτομος καὶ ἐλάχιστος* Zeitraum sei, woher Martianus Capella erst seinen Begriff des *atomos* erhält. Dann fügt Aristides Quintilianus aber wie bereits angesprochen, Anm. 130 auf Seite 1585, eben immerhin explizierend hinzu: *ἐλάχιστον δὲ καλῶ τὸν ὡς ἡμᾶς, ὅς ἐστι πρῶτος καταληπτός αἰσθήσει*. ..., daß man von *kleinster Zeit* nur in Hinblick auf *uns* sprechen kann, nämlich insofern diese Zeitquantität für die Wahrnehmung die erste erfaßbare Größe ist — daß ein Hinweis auf die Erzeugung fehlt, bedeutet natürlich nicht, daß die Quelle diesen Hinweis auf den zweiten Begrenzungsfaktor nicht gekannt haben muß:

Die Parallelität der Formulierungen in Melik und Rhythmik hinsichtlich der Definition des jeweils Kleinsten bei Aristoxenus ist ersichtlich und legt eine entsprechende Diskussion nahe. Einen konkreten Hinweis auf eine solche Diskussion findet man, wie bereits mehrfach

Musiktheorie nicht rezipiert worden zu sein.

angeführt, denn auch in *Elementa rhythmica* II, 283, ed. Pearson, S. 8, 7, wo er zunächst offenbar die *erste Zeit* anspricht, die so bestimmt ist, daß man, also sozusagen aktiv, keinen weiteren Ton, keine weitere Silbe „dazwischen“ schieben kann: Es gibt also eine Zeitquantität, die dadurch bestimmt ist, daß man auf sie keine zwei Töne, Bewegungselemente oder Silben setzen kann — der wesentliche Unterschied zur Theorie von Johannes de Garlandia bzw. des Begriffs der *semibrevis*. Dieser ersten Bestimmung folgt der Hinweis darauf, daß die Art, wie die Wahrnehmung dies leisten kann, später erörtert werden wird. Anzunehmen ist also, daß Aristoxenus hier von den beiden Begrenzungsfaktoren, die auch in der Melik bestimmend sind, die Ausführung anspricht. Vielleicht war da dann auch eine Diskussion des Problems der Relation dieser nicht an sich, sondern in Hinblick auf Produktion und Wahrnehmung absolut kleinsten Zeit zur Relativität der Bestimmung des χρόνος πρώτος zu finden.

Davon abgesehen wird erkennbar, daß hier von einem relativen kleinsten Zeitraum gesprochen wird, die Begrenzung durch die Wahrnehmung ist eindeutig¹⁵⁶. Insofern aber ist der Vergleich mit dem Punkt der Geometrie von vornherein unbrauchbar, zumal der Punkt der Geometrie ja nicht von der Wahrnehmung bestimmt wird: Die Qualifikation, ohne Ausmaß zu sein, ἀμηρές, kann der kleinsten musikalisch brauchbaren — so ist zu ergänzen — Zeitquantität ersichtlich nicht zuerteilt werden; darauf wurde bereits hingewiesen, Anm. 130 auf Seite 1585.

Hier also ist der Ort der unzulässigen Verkürzung deutlich zu erkennen: Die Frage nach der Relation dieser wahrnehmungsmäßig *ersten Zeit* nach den in einer rhythmischen Form tatsächlich *ersten*, d. h. *unteilbaren Zeit*, deren Behandlung durch Aristoxenus — als wahrnehmungsmäßig bestimmte Größe! — nur aufgrund mangelhafter Überlieferung nicht erhalten ist, wird von vornherein nicht gestellt, d. h. das Problem des *Tempos*, der ἀγωγή ῥυθμική, gar nicht gesehen, „stattdessen“ folgt eine primitive Assoziation mit der Definition des kleinsten Elements, des Atoms. Damit muß dann die kürzeste Zeitdauer zur unteilbaren Einheit, zum Äquivalent des *ausdehnungslosen* Punkts werden; wie gesagt ist dies Unsinn.

Es ist charakteristisch, daß Martianus Capella, der natürlich die topisch gewordenen „Atome“ der verschiedenen Disziplinen kennt¹⁵⁷, nur diesen Irrtum übernimmt, auf den

¹⁵⁶Vgl. etwa *Elementa rhythmica* II, 280, ed. Pearson, S. 6, 27, wo die „Diskretmachung“ des ἄπειρον durch die Wahrnehmung grundsätzlich angesprochen ist — dies gilt natürlich für die Größe wie für die „Kleinheit“, also sozusagen die Zerlegung des Kontinuum in wahrnehmungsmäßig kleinste Abschnitte.

¹⁵⁷Und in diesem Sinn ist nun auch der wohl auf ihn selbst zurückzuführende Zusatz zu verstehen, den Dick in seiner Edition streichen will: ... *monas, id est singularis quaedam ac se ipsa natura contenta*, 971; eine solche musiktheoretisch unspezifische Hinzufügung ist Martianus Capella sicher zuzutrauen, vgl. Cristante, l. c., S. 343, wird doch hier aus-

notwendigen Hinweis auf die Wahrnehmung als begrenzender Faktor aber nicht hinweist: Die Assoziation einer Größe mit einem bekannten Wissenschaftstopos reicht völlig aus, um den Stoff „bewältigt“ zu haben: Das Kleinste ist das Atom, das *tempus* ist ein solches Kleinstes. Warum sollte dann noch einen Hinweis auf die Wahrnehmung übernommen werden? der Sachverhalt ist durch die — unzutreffende — Identifizierung „geklärt“. So funktioniert das „fachliche“ Denken von Martianus Capella. Selbst die geistige Primitivität der Formulierung bei Aristides Quintilians kann noch verkürzt werden und somit einen Einblick in das Vorgehen des lateinischen Kompilators geben.

Daß eine solche Kontamination des Begriffs eines *χρόνος πρώτος* mit dem allgemeinen Atombegriff schon sehr früh bestanden haben könnte, ist eine mögliche Folgerung aus der Schrift von Aristoxenus über dieses Thema, aus der die von Porphyrius überlieferte Stelle zitiert wurde, s. o., 3.3.6.1 auf Seite 1613: Die dezidierte Erklärung des *χρόνος πρώτος* als relative Größe wie oben angedeutet, könnte ein Hinweis darauf sein, daß schon Zeitgenossen diese klare und wesentliche Erkenntnis der Relativität dessen, was in einer konkreten Situation als rhythmisch kleinster Wert angesetzt werden muß, nicht sofort verstanden haben bzw. vielleicht sogar inadäquat sofort eine absolut kleinste Zeit gesetzt haben, wie dies der Terminus in Hinblick auf die Theorie von Aristoteles ja auch nahelegt. Aristoxenus zeigt klar, daß eine einfache Übertragung dieser Theorie auf die Lehre des Rhythmus nicht möglich ist, „dank“ der Kategorie der *ἀγωγή*. Wie zu erwarten weist auch Barker, *Greek Musical Writings* II, S. 436, Anm. 165, auf diese Verbindungen adäquat hin, ohne allerdings vielleicht die Bedeutung der Aristoxenischen Formulierung und den Unsinn, den Aristides daraus macht, ganz ausreichend hervorzuheben.

Fällt also zunächst bei der Definition der Einheit in der Rhythmik, des *χρόνος πρώτος* auf, daß die Relativität einer solchen Größenbestimmung in der Aristoxenischen Theorie bei Aristides und Martian einfach ausgelassen wird, was als doch recht weitreichende Primitivisierung anzusehen ist. Immerhin erwähnt Aristides noch die Einschränkung der Bestimmung durch die Wahrnehmung (die der, vielleicht — die Überlieferung der Rhythmik ist nicht ausreichend für ein endgültiges Urteil —, anfänglichen Theorie von Aristoxe-

schließlich nach der Kategorie der *Einheit* „gesucht“, wogegen der inhaltliche Bezug, der strukturell mögliche Sinn, nämlich die Einheit, die der Zeiteinheit melisch allein entsprechen kann, der eben zeitlich „auszuhaltende“ Ton, nicht benannt wird.

Übrigens hätte auch Martianus auffallen müssen, daß die kleinste rhythmische Zeiteinheit nicht einfach im Sinne des Punkts der Geometrie definiert werden kann: *quod quidem incorporeum indivisibileque primordium commune ... reperitur*. Die Zeitquantität, die Musik bedarf, kann auch im sozusagen kürzesten Fall nicht punktuell sein, was man aus der Aristoxenischen Kategorie der *ἡρεμία* leicht ableiten kann, was aber zur Zeit von Martianus schon längst vergessenes Element der Theorie war.

nus entspricht, vgl. u., 3.3.6.1 auf Seite 1631) die Martianus dann nicht übernimmt, läßt aber nicht erkennen, wie denn bei Aristoxenus die Relationsbestimmung zwischen wahrnehmungsmäßig Kleinstem und dem Kontinuum der möglichen Bestimmungen von *χρόνοι πρώτοι* gewesen sein könnte. Der Kompilator selbst hat von dieser Problematik natürlich keine Ahnung; sein Aristoxenuszitat bleibt sozusagen auf der einfachsten Stufe, deren Primitivität für Martian jedoch immer noch zu schwierig zu verstehen war.

Danach folgt ohne jeden inhaltlichen Zusammenhang der Verweis auf andere Arten von *Atomen*, der als freier Zusatz zu werten ist, allerdings als solche natürlich leicht von Martianus Capella aufgenommen werden konnte.

Die Bestimmung dessen, was in den drei Medien offensichtlich der kleinsten Zeit entsprechen kann, schließt sich in der Darstellung Martians an. Wie bereits angedeutet, ist auch hier wieder ein Lapsus hinsichtlich des logischen Zusammenhangs der Argumentation zu fassen: Die erste Zeitquantität hat zunächst nichts mit den Trägern der Rhythmik in den drei Medien zu tun, denn die elementaren Träger des rhythmischen Geschehens, z. B. die Silben, können bekanntlich nicht nur ein *tempus* ausmachen, die Töne ausweislich der Verweise auf mehrfache, zusammengesetzte Zeiteinheiten können offenbar mehr als vier *tempora*, also *χρόνοι πρώτοι*, andauern. Ein eindeutiger Zusammenhang besteht hier also gar nicht, weshalb auch auffällt¹⁵⁸, daß Martianus wie Aristides eine Parallelformulierung zu Anfang der Definition des Rhythmus anführen, 969, ... *dividitur sane numerus in oratione per syllabas, in modulatione per arsin ac thesin, in gestu figuris determinatis schematisque completur.* Cristante ist zuzustimmen, daß Martianus Capella hier *arsis et thesis* im speziellen lateinischen Sinne verstanden hat, s. o., 3.2.3 auf Seite 1464, weil Martian jedoch hier nur den Text von Aristides übernimmt, braucht er selbst nichts, auch nicht einmal inhaltlich Abwegiges, gedacht zu haben. Die Parallelität der Formulierungen ist immerhin so bemerkenswert, daß den beiden Autoren eine inhaltliche Unstimmigkeit an eben dieser Stelle hätte auffallen müssen, daß hier also der innere Zusammenhang der Darstellung gestört wird: Einmal erscheint die Einteilung — ganz im Sinne von Aristoxenus — als Hinweis auf die konkreten *Teile* der drei des Rhythmus fähigen Medien, zum anderen dasselbe nochmals, und in Kontrast zur Aristoxenischen Vorgabe, die beide Autoren nicht verstanden haben, im Rahmen der „Atomtheorie“. Auch hier wird deutlich erkennbar, daß beide Autoren, vielleicht in verschiedenem Ausmaß zu einer selbständigen Durchdringung des Stoffes unfähig sind. Angesichts der Klarheit der Definitionen der eigentlichen, schöpferischen antiken, d. h. griechischen Musiktheorie ist es methodisch nicht nur gerechtfertigt, sondern notwendig, die Aussagen bei Martian wie bei Aristides auf den Sinn der meist kontaminiert überlieferten eigentlichen Aussagen, aber auch in Hinblick auf die wirklichen Probleme, die die Rhythmik aufgibt, hin zu überprüfen, um die erreichte Unfähigkeit auch

¹⁵⁸Z. B. auch Cristante, l. c., S. 343, zu 971, allerdings nicht Grebe.

nur zum adäquaten Umgang mit den überlieferten Begriffen bewerten zu können.

Warum diese Stelle wiederholt wird, ist also nur durch rein mechanisches Kompilieren zu erklären: Die *erste Zeit* hat eigentlich nichts damit zu tun, wie der Rhythmus in den drei „betroffenen“ Medien erscheint. Andererseits erscheint es auch nicht als unsinnig, danach zu fragen, was denn nun in der Musik, der Sprache und im Tanz die jeweils *erste Zeit* tragen könne. Nur wäre dann ein Hinweis darauf unabdingbar, daß die betreffenden Einheiten natürlich nicht nur die *erste Zeit*, sondern auch alle zusammengesetzten Zeitquantitäten repräsentieren können (in der Metrik natürlich nur zwei, nach Satzung, somit aber doch mehr als nur das erste Element). Das völlige Auslassen eines solchen Hinweises trägt erheblich zur Verwirrung bei bzw. macht die Koppelung von *erster Zeit* mit den sie potentiell „tragenden“ Elemente der drei Medien unsinnig. Hier wird in eigentlich unerträglichem Ausmaße kontaminiert.

Hinzu kommt, wie ebenfalls oben bemerkt, das Problem, daß in dieser Formulierung ausgerechnet bei der Musik *Ton* oder Intervall als Träger der elementaren Zeiteinheit genannt werden, was nicht nur in Hinblick auf die melische Theorie von Aristoxenus Unsinn ist: Die unerträglich vereinfachte Zuordnung des kleinsten Zeitelements zu den elementaren Trägern scheint zwangsläufig zum Unsinn zu führen. Aristides bzw. seine Vorlage formulieren als weiteren Unsinn eine Identifizierung von *φθόγγος* und *διάστημα* als alternative musikalische Elemente der Rhythmik. Was hier geschehen ist, scheint nach dem Gesagten auf der Hand zu liegen: Natürlich kennt die Aristoxenische Theorie das zum *χρόνος πρώτος* analoge kleinste Intervall, den Viertelton. Die wenig reflektierte, aber sehr leicht „verstehbare“, also eingängige „Theorie“ von Adrast andererseits macht den *Einzelton* zum Atom, aus dem das Intervall „zusammengesetzt“ wird etc. Was könnte ein Kompilator anderes tun, wenn er durch den Kontext zu eigenen Assoziationen und Analogien angeregt wird, als einfach beide „Elemente“ aufzuzählen, natürlich ohne auch nur eine Ahnung der Probleme zu haben, die sich aus solcher absurden Reihung ergeben. Element wäre Element, die Autorität der Tradition gibt zwei verschiedene sozusagen Element-fähige Größen an, also zählt man beide auf. Eine Verifizierung des Gemeinten zu erwarten, wäre eine viel zu weitreichende Erwartung an das wissenschaftlich-logische Denk(un)vermögen der Kompilatoren¹⁵⁹.

¹⁵⁹Zu fragen ist deshalb auch, ob der Hinweis von Barker, ib., S. 436, Anm. 167, wirklich ausreichend sein kann, daß nämlich Aristides bei der Formulierung des Unsinnns, daß Träger der kleinsten rhythmischen Zeiteinheit in der Musik Ton und Intervall seien, durch ein sozusagen gründliches Mißverstehen der betreffenden Aussagen von Aristoxenus begründet werden könnte.

Zu beachten ist, daß Aristoxenus, da wo er wirklich über das Kleinste in der Rhythmik spricht, also über den *χρόνος πρώτος* doch sehr schnell den klaren Hinweis darauf gibt, daß

So naheliegend diese Lösung der von der Aristoxenischen Theorie her gesehen unhaltbaren Reihung von *Ton* und *Intervall* bei Aristides jedoch erscheint, es findet sich eine einfachere Lösung, nämlich zwei fast identische Stellen aus den Werken zur Rhythmik von Aristoxenus, davon die eine Stelle aus den *Excerpta Neapolitana*, in der wohl original Aristoxenischer Text vergleichbar formuliert, fr. 20, ed. Pearson, S. 30, 14 (bei Pighi veröffentlicht unter *Fragmenta Parisiana* §1, S. 27):

Τρία εἰσὶ τὰ ῥυθμιζόμενα, λέξις, μέλος, κίνησις σωματικῆ, ὥστε διαιρήσει τὸν χρόνον ἢ μὲν λέξις τοῖς αὐτῆς μέρεσιν, οἷον γράμμασι καὶ συλλαβαῖς καὶ ῥήμασι καὶ πᾶσι τοιούτοις. τὸ δὲ μέλος τοῖς ἑαυτοῦ φθόγγοις τε καὶ διαστήμασιν. ἢ δὲ κίνησις σημεῖοις τε καὶ σχήμασι καὶ εἴ τι τοιοῦτόν ἐστι κινήσεως μέρος. ἐπὶ τούτοις ἐστὶν ὁ ῥυθμός.

Drei Erscheinungen des Rhythmizomenon gibt es, die Sprache, das Melos und die Körperbewegung. Die Sprache teilt die Zeit durch die ihr eigenen Teile, Buchstaben, Silben und Wörter sowie alle solchen Teile. Das Melos aber durch die ihm eigenen Töne und Intervalle. Die (scl. körperliche) Bewegung aber durch ihre Einheiten und Gesten und was es sonst noch an solchen Teilen der Bewegung gibt. Diese drei sind vom Rhythmus betroffen.

das jeweils in Hinblick auf Vielfaches Kleinste gemeint ist, d. h. eben relativ ist, in der Melik nämlich abhängig vom *genus*: Im Diatonischen ist der Halbton, im Enharmonischen aber die *diēse* das jeweils nicht mehr Teilbare. Genau dasselbe gilt auch für den *χρόνος πρῶτος*, wie dies eben bei der Darlegung der Opposition von *zusammengesetzt* und *unzusammengesetzt* als jeweils relative Terme geklärt wird, *Elementa rhythmica* II, 284, ed. Pearson, S. 8, 22. Demgegenüber wird in Abschnitt 11 der gleichen Schrift, 280, ed. Pearson, S. 6, 27 offenbar nur die wahrnehmungsmäßig zu setzende kleinste überhaupt brauchbare Zeitdauer angesprochen. Auch die Annahme, daß Aristides Quintilianus noch eigenständig Text von Aristoxenus gelesen haben könnte, erscheint angesichts derartigen Unsinnns als höchstgradig unwahrscheinlich; was vorliegt, ist primitive Assoziation, Reihung und falscher Kontext — und der Atombegriff war offensichtlich im Rahmen des, nur euphemistisch so zu nennenden Wissens spätantiker Kompilatoren topisch, war doch immer der Bezug zur Grammatik möglich.

Auch darin zeigt sich übrigens, wie unsinnig die Formulierung von Aristides ist: Wenn in der Sprache die Silbe als Entsprechung zum kleinsten rhythmischen Element gesetzt wird, hätte dies bei Aristides die Frage auslösen müssen, was denn nun in der Musik der Silbe entsprechen könnte — wenn er tatsächlich das verstanden hätte, was er kompilatorisch zusammenstellt. Remy hat wie gezeigt die schon rein formale Diskrepanz von sonst je einem elementaren Träger des *primum tempus* zur „Zweiheit“ des entsprechenden Trägers in der *modulatio* gesehen.

Also auch Aristoxenus führt als das, was die Zeit in der Musik teilt, Ton wie Intervall an, offenbar eine Ungeheuerlichkeit an Unlogik hinsichtlich der eigenen Theorie. Pearson versucht, diesen Lapsus dadurch zu umgehen, daß er übersetzt: *rests between the notes*; die kennt Aristoxenus, nur bezeichnet er sie nicht als *Intervalle*, sondern *ἡρεμία*, sozusagen Trennungszeiten — die Erwähnung von *διαστήματα* in den *Elementa rhythmica* II, 274, ed. Pearson, S. 4, 28, worauf noch einzugehen ist, ist nicht notwendig auf zeitliche Intervalle zu beziehen, sondern, wie aus dem Kontext ersichtlich — ... ἐν τῷ μελωδεῖν τὰ διαστήματα. —, auf den melischen Begriff.

Betrachtet man aber dazu die anderen beiden Rhythmizomena, insgesamt also die drei Erscheinungen, die des Rhythmus fähig sind, so wird eine andere Deutungsmöglichkeit denkbar; zu beachten ist auch, daß hier nicht der Rhythmus wieder durch rhythmische Einheiten getragen werden kann. Bei der Sprache werden Buchstaben, Silben und Wörter, aber noch weitere Größen angeführt, was von der strengen Theorie her gesehen, nicht zutreffend zu sein scheint: Die Buchstaben haben nur als Silben metrischen Wert; die Wörter sind als Silbenfolgen, nicht als sie selbst metrische Einheiten, was erst recht für noch größere Einheiten gilt. Aristoxenus geht also bei seiner Formulierung nicht gerade ausreichend exakt vor. Denkbar ist dementsprechend, daß er auch bei der Nennung der Melik nicht stringent wissenschaftlich, sondern im Sinne eines Katalogs, einer Aufzählung der wesentlichen Erscheinungen des jeweiligen Mediums vorgeht, also sozusagen Ton und Intervall als Repräsentanten der Melik aufruft. Die sicher naheliegende Deutung von Pearson ist also nicht notwendig die einzig mögliche, d. h. mit der Theorie von Aristoxenus allein vereinbare Interpretation.

Um was es Aristoxenus hier geht, ist nicht eine klare Definition der spezifischen Träger der rhythmischen Zeitquantitäten — die gibt er gerade an dieser Stelle nicht —, sondern der drei möglichen Medien, die des Rhythmus fähig sind. Was dann jeweils die rhythmischen Größen trägt, wird auch anschließend gar nicht erörtert. Insofern ist die Laxheit der Sprache von Aristoxenus vielleicht nicht entschuldbar, aber erklärbar; er spricht ja auch nicht von *χρόνος* als Zeiteinheit, sondern ganz allgemein: Was nun von den des Rhythmus fähigen Medien unterteilt nun die Zeit, Buchstabe, Silbe, Wort etc., Ton, Intervall etc., ... so könnte man das Gemeinte zu paraphrasieren versuchen. Aufgerufen werden soll das jeweilige potentielle „Objekt“ des Rhythmus, nicht dessen Teile; man hat also die stilistische Figur des Katalogs vor sich, keine theoretisch klar definierende Formulierung, was allerdings erhebliche Gefahren in sich birgt, wie die Rezeption oder besser partielle Kompilation *ad oculos* demonstrieren kann.

Und diese stilistische Figur des Katalogs findet sich in der Parallelstelle in den *Elementa rhythmica* II, 278, Pearson, S. 6, 16, wenn in gleicher Formulierung bei der *λέξις* wieder *Buchstabe, Silbe, Wörter und dergleichen*, im Melos aber auch noch die *betreffenden Töne, Intervalle und Systeme* angeführt werden. Wie man ausgerechnet die *Systeme*, also Gebilde

wie Oktavgattungen, Quartgattungen oder Pentachorde als Träger des Rhythmus denken kann, ist auf Grund der melischen Theorie von Aristoxenus nicht zu erkennen, ja eine solche Beziehung ist ausgeschlossen: Komplexe von Intervallen im Sinne von Systemen, also Ausschnitte aus der Skala können nicht rhythmisch erscheinen, da sie keine Zeit einnehmen, die Bewegungen zwischen den Tönen geschehen unhörbar, die *ἡρεμία*, das Aushalten des Tones dagegen mißt die Zeit — andererseits hätte Aristoxenus erwiedern können, daß er hier nicht die konkreten Träger musikalischer Zeit meint, sondern das gesamte Objekt, die Melik, und in dieser sind natürlich die Töne durch Intervalle getrennt, bilden Systeme, die Dauer trägt der einzelnen Ton, die Unterschiede der Zeitdauern aber werden, außer bei Tonwiederholung, durch intervallische Verschiedenheiten repräsentiert, wobei der Wechsel zwischen den jeweiligen verschiedenen Tonhöhen eben für die Wahrnehmung nicht faßbar ist, für die physikalische Wirklichkeit aber bestehen kann¹⁶⁰: Man könnte eine solche Ar-

¹⁶⁰**Bewegung bei Aristoxenus und bei Euklid** Aristoxenus faßt also die Veränderung von Tonhöhen als *Bewegung/ κίνησις* auf, der angehaltene Ton, die Tonhöhe erscheint dann als *Ruhe*, als Nichtbewegung.

Das Pythagoräische Modell dagegen sieht die Tonhöhe als Ergebnis von Bewegung, wie dies Euklid klar für alle Zeiten formuliert hat, ed. v. Jan, S. 148, 3: *Εἰ ἡσυχία εἶη καὶ ἀκίνησις, σιωπὴ ἂν εἶη· σιωπῆς δὲ οὐσῆς καὶ μηδενὸς κινουμένου οὐδὲν ἂν ἀκούοιτο: εἰ ἄρα μέλλει τι ἀκουσθῆσθαι, πληγὴν καὶ κίνησιν πρότερον δεῖ γενέσθαι. ...* der Text ist zu bekannt, um noch einer Übersetzung zu bedürfen. Er macht klar, daß die Bewegung Voraussetzung von Klingen ist; Euklid ist nicht so einfältig, Bewegung und Ton gleichzusetzen, aber klar ist, daß der erklingende Ton, ganz konkret, mit Bewegung in direkter Verbindung steht.

Die Tonhöhe selbst dann als ein relationaler Begriff, als Begriff aus einer ganzen Skala, muß dann durch die Geschwindigkeit bestimmt sein, was Euklid, dem Stand physikalischer Abstraktionsfähigkeit entsprechend, vage umschreiben muß, durch *dichtere* und *gedehntere* Bewegung. Der Unterschied ist dann Grundlage und Voraussetzung der Anwendbarkeit rationaler Zahlen auf Töne.

Der Wechsel von Tonhöhen entspricht also einer *ratio*, einer rationalen Zahl. Daß dieser Begriff nur statisch den Unterschied, nicht aber den Wechsel zwischen Tonhöhen betrifft, ist trivial. Das entspricht genau der Kritik von Aristoteles, *Metaphysik* 1071 b, 14 – 17, an der Absolutsetzung der Zahl durch die Pythagoräer, was J. Henrich, *Die Metaphysik Theophrasts*, Leipzig 2000, S. 258, so zusammenfaßt: ... *daß selbst die Zahlen unter den μαθημάτικα nicht die Anforderung erfüllen, richtet sich wohl allgemein gegen den Fehler der Pythagoräer, daß sie die Zahl als πρῶτον καὶ κυριώτατον (4 b, 5) betrachten, obwohl ihre Unzulänglichkeit hinsichtlich der Hervorbringung von Bewegung und Leben zeigt, daß es etwas den Zahlen vorausgehendes geben muß.*

Auch wenn man die Anforderung an die Zahlen als *πρῶτον καὶ κυριώτατον* herabsetzt, und nur nach ihrer akustischen und gehörmäßigen Brauchbarkeit fragt, also der Brauchbar-

gumentation, vor allem anlässlich der fragmentarischen Überlieferung nicht als nur modern denkbare „Hineindeuten“ heranziehen.

Hier scheint also der Ursprung der Seltsamkeit der Formulierung bei Aristides Quintilianus und Martianus Capella zu liegen: Aristoxenus selbst formuliert hier in seinem Kontext, der Aufrufung der jeweiligen Konstituenten der „rhythmisierbaren“ Erscheinungen, Spra-

keit, dabei gegebene Phänomene beschreiben zu können, bleibt die zitierte, grundlegende Euklidische Bestimmung unzulänglich: Bestimmt man die Unterschiede der Tonhöhen als Unterschiede von Geschwindigkeiten, so daß man die Relation von (verschiedenen oder gleichen) Geschwindigkeiten rational bestimmen kann (irrationale Werte scheiden a priori für die Musik aus), dann fehlt eine mathematische Erfassung der Veränderung von Tonhöhen: Die Tonhöhen sind definiert in Art von Geschwindigkeiten, die Veränderung dieser Geschwindigkeiten fehlt aber — und zwangsläufig, weil hier der Begriff der *Beschleunigung* einzubringen wäre, also die zweite Ableitung. Während aber die Geschwindigkeit offenbar intuitiv noch einigermaßen zu approximieren war, fehlt für die *Beschleunigung* natürlich jede Möglichkeit.

Damit aber erweist sich das Pythagoräische Modell als unfähig, solche Tonhöhenveränderungen auch nur als Objekt sehen zu können — obwohl durch die Vorgabe der beiden Stimmbewegungen bei Aristoxenus hierfür die entsprechende Aufgabe gestellt war (wie bereits bemerkt, leistet Guido die Unterscheidung zwischen intervallischem Abstand und ausgeführtem Intervall durch Einbringung des Wortes *motus*): Aristoxenus betrachtet in diesem Modell die *Beschleunigung* als Bewegung: Bei der musikalischen Stimmbewegung ist die Beschleunigung bei „ausgehaltenen“ Tönen null, während sie bei Tonhöhenwechseln sehr groß sein muß; man muß also, in rationaler Rekonstruktion, das Aristoxenische Modell der Stimmbewegung in der Art einer der gegen eine Treppenfunktion konvergierenden glatten Funktionen beschreiben. Der Betrag der Beschleunigung konvergiert an den Stellen des Wechsels der Tonhöhen gegen unendlich.

Eine mathematisch sinnvolle Wiedergabe des Aristoxenischen Modells ist also möglich, nur (noch) nicht für die antike Mathematik, weil ihr der Begriff der Beschleunigung fehlt. Die angesprochene Rezeption der zwei Stimmbewegungen nach dem Modell von Aristoxenus, vgl. o., 1.2.0.2 auf Seite 94, hätte „die“ Pythagoräer aber auf das Problem, daß ihr Modell grundlegende Merkmale der Melik nicht erfassen kann, hinweisen müssen; daß Musik nicht einfach mit dem *motus* wegen der Generierung der Tonhöhen verbunden ist, sondern auch die Veränderung der Geschwindigkeiten ein wesentliches Merkmal von Musik bedeutet: Das Pythagoräische Modell der Melik, das so wesentlich auf den Bewegungsbegriff und die, nur intuitiv erfaßte, Geschwindigkeit gegründet ist, bleibt ein Modell sozusagen der Anordnung der Elemente der Melik, nicht aber seiner konkreten Erscheinung: Intervalle sind Proportionen, können aber nicht als Veränderungen von Tonhöhen begriffen werden. Hier ist Aristoteles also auch von der Fachwissenschaft her zuzustimmen.

che, Melik und Körperbewegung jeweils durch einen Katalog der diesen Erscheinungen eigenen charakteristischen Bestandteile; ihm geht es nicht um die Erklärung des Trägers der (jeweils) elementaren Zeitquantität, sondern um Charakterisierung der drei *ῥυθμιζόμενα*. In dem Kontext, in dem eine vergleichbare Aufzählung aber bei Aristides und folglich bei Martian erscheint, ist dieser Zusammenhang nicht zu finden. — und daß die beiden Kompilatoren inhaltlich hätten denken können, ist auch damit widerlegt; eine selbständige Reflexion über den kompilierten Inhalt ist bei diesen Autoren höchstens in „etymologischer“ und formalistisch assoziativer Weise möglich.

In diese Richtung könnte auch die bereits oben erwähnte Nennung von *διαστήματα* als Beispiel dafür weisen, daß nicht alle Kombinationen von Rhythmen auch zulässig sind, bzw. der musikalischen Wahrnehmung gefallen können. Aristoxenus formuliert hier die Kategorie des *ἔνρρυθμον*, daß nämlich nicht einfach alles, was rhythmisch ist, auch gleichzeitig metrisch brauchbar sein kann. Weder ist bei den Buchstaben jede Kombination sprachlich möglich, noch kann in der Melodie, *τὸ μελωδεῖν*, jedes Intervall mit jedem verknüpft werden. Nur wenige Möglichkeiten gibt es, wie man Buchstaben in der Sprache zu Silben oder Intervalle zu Melodien zusammensetzen kann. Die meisten Zusammenstellungsmöglichkeiten werden von der Wahrnehmung verworfen (*Elementa rhythmica* II, 24, Pearson, S. 4, 29), weshalb es denn auch sehr viel mehr Möglichkeiten „unästhetischer“ Zeitkombinationen gibt als „ästhetischer“ willkommene. Letztere systematische zu bestimmen, setzt sich Aristoxenus hinsichtlich der Melik eben im 3. Buch der *Harmonika* zum Ziel, s. u.

Es ist ganz klar, wie *διάστημα*, *intervallum* hier verstanden wird: Es handelt sich natürlich um die melische Kategorie, wobei die Anführung des Intervalls und nicht des Tons als Entsprechung zu den Buchstaben in der Theorie von Aristoxenus — in direktem Gegensatz zur letztlich unsinnigen Vereinfachung von Adrast — sinnvoll ist: Man kann z. B. nicht mehr als zwei Vierteltöne, d. h. Vierteltonintervalle hintereinandersingen, die Konsonanz ist Eigenschaft des betreffenden Intervalls, den Ganzton und die Töne der Skala rechnet man durch die betreffenden Abstände, z. B. zwischen Quint und Quart aus — hier ist Aristoxenus in Übereinstimmung mit der Pythagoräischen Systematik, nicht mit deren Begründung —, im dritten Buch der Harmonik erfolgt die Ableitung der Struktur des Ton-systems axiomatisch begründet als Suche nach dem Ort von Intervallen und Systemen von jeweils erreichten Tonhöhen: Die skalisch definierten Tonhöhen sind durch Intervallabstände als solche definiert.

Insofern ist es für die Aristoxenische Theorie ganz selbstverständlich, daß die Intervalle das sind, was die Unterscheidung von möglichen und ästhetisch erlaubten Zusammensetzungen im Medium der Musik bestimmt, also das, was den Buchstaben der Sprache entspricht. Hierin ist die Vorgehensweise von Aristoxenus innerhalb seines Systems, und ein solches bildet Harmonik und Rhythmi, ganz folgerichtig: Das Material der Melik ist geordnet durch die Intervalle, deren Zusammensetzung bestimmt oder repräsentiert den Unterschied von

erlaubt-schönen und unerlaubt-unschönen Elementen. Insofern entspricht dem Buchstaben das Intervall — soweit ein solcher Vergleich überhaupt sinnvoll sein kann: Dem kleinsten Intervall des Vierteltons, das Aristoxenus als Maß der über das Pyknon hinausgehenden Intervalle in Aristotelischer Manier „verwendet“, entspricht kein „kleinster“ Buchstabe; geht man aber davon aus, daß den verschiedenen Buchstaben verschiedene Intervalle entsprechen, und beachtet, daß z. B. eine Folge von drei Ganztönen nicht überall möglich ist¹⁶¹, läßt sich

¹⁶¹Solche Probleme behandelt Aristoxenus im dritten Band der Harmonik systematisch in Form der Beantwortung von Fragen wie: *Wo findet sich im Tonsystem das Intervall x* — womit dann auch noch gezeigt wird, wo sich dieses Intervall nicht finden läßt.

Vergleichbar, natürlich nicht in direkter Abhängigkeit, geht übrigens die *Musica Enchiriadis* vor, wenn sie bei der Beschreibung ihrer Skala z. B. feststellt, daß nicht auf jedem Ton eine Quarte nach unten oder oben zu finden ist, woraus dann wieder das Grundgesetz der Mehrstimmigkeit abgeleitet wird, vgl. ed. Schmid, S. 23 ff., wo zunächst nur — vgl. die Glosse, ed. Schmid, S. 24, 5 — jeweils vierte, fünfte und achte „Stellen“ auf der Skala gezeigt werden, übrigens eine erste, wesentliche Verwendung der „Augenscheinlichkeit“ der graphischen, raumanalogen Darstellung von Melik (und solche spezifische Raumanalogie hätte Niemöller in seinem Beitrag zur Frage von *Raum und Musik* spezifisch beachten müssen).

Erst dann erfolgt die Klärung der damit, d. h. mit diesen jeweiligen Abständen von vier etc. „Stellen“ verbundenen Konsonanzen, was schließlich zur bekannten „Erkenntnis“ führt, daß *in diatessaron ... non per omnem sonorum seriem quartis locis suaviter sibi ptongi concordant*, ed. Schmid, S. 48, 10. Durch die stillschweigend vorausgesetzte Identität aller gleichen Intervalle — insbesondere der Halbtonintervalle — auf allen Stufen, also die Verwendung des Aristoxenischen Modells, wird deutlich, daß die *Musica Enchiriadis* hier ganz im Rahmen dieses Modells bleibt; erst die *Scolica Enchiriadis* erläutern dann die Grundlagen, nämlich die Darstellung der proportionalen Grundlagen der Melik. Deshalb erscheinen Deutungen dieser „Zusatzschrift“ als Hilfsmittel für ganz beschränkte Kinderlein als unbegreifliche Fehldeutungen ausgelöst durch Unkenntnis der literarischen Tradition des lehrhaften Dialogs, vgl. dazu die wirklich unterhaltsamen Vorstellungen von M. Haas, der so, wie Heidegger einst ableitete: *Gegenwart ist das, was uns entgegenwartet*, in seiner meisterhaften Anwendung von erlernten Brocken eines so wissenschaftlich vorbildlichen Faches wie Kinderpsychologie die Qualifikation *Scolica* als Hinweis *für die Schule* zu lesen sich veranlaßt sieht; daß die Kinder in der Schule des Mittelalters bis zum Jahre 1000 so gut Latein beherrschten, das nicht nur für die jüngeren eine zu erlernende Fremdsprache war — Guido sagt ausdrücklich, daß die nach seiner Methode, nicht durch Lesen seines *Micrologus*!, singen lernenden Kinder das schneller als das Buchstabenlesen vermocht hätten —, um so unbeschwert die *Scolica Enchiriadis* lesen zu können, erscheint auch nicht als so ganz leicht zu akzeptierende Behauptung: *Karlus* jedenfalls war kein Kind, und der Grammatikdialog

die Entsprechung begründen — abgesehen nun wieder von der skalischen Ordnung. Weil Aristoxenus den Vergleich aber nicht systematisiert, sondern nur zur spezifischen Erklärung anführt, im Gegensatz zu Adrast, ist sein Vorgehen natürlich inhaltlich berechtigt und führt nicht zu Sinnlosigkeiten; es geht nicht um konkrete Entsprechungen bzw. Beziehungen zwischen gegenseitigen Elementen, kleinste Zeit/Silbe oder Ton oder Sema, sondern um die Frage der zulässigen, also von der Tradition gegeben als ästhetisch schön empfundenen Zusammensetzungen betreffender Elemente; natürlich sind für Aristoxenus wie für Augustin diese zulässigen Intervallkombinationen nicht von der ästhetischen Tradition gegeben, sondern *natürlich*; man muß diesen Unterschied zwischen moderner und antiker Bewertung des „musikalisch Schönen“ beachten.

Es bleibt also das Problem der methodischen Logik in der zitierten Formulierung der drei Rhythmizomena. Daß Aristoxenus in seiner Theorie sozusagen ausdrücklich nicht die aufgezählten Elemente der drei Medien als eigentliche Träger des Rhythmus sehen kann, besagt natürlich schon seine Unterscheidung von *ῥυθμός* und *ῥυθμιζόμενον* (*Fragm. Neap.*, 21, ed. Pearson, S. 30. 20 (ed. Pighi, *Fragmenta Parisiana* §3)):

Der Rhythmus selbst betrifft nicht die Buchstaben oder die Silben, sondern die Zeiten, die er ausdehnen, zusammenziehen und gegenseitig gleich sein läßt. Und das tun wir (im Rhythmus), wobei die Silben und Buchstaben bleiben, was sie sind.

Ὁ δὲ αὐτὸς ῥυθμὸς οὔτε περὶ ξυλλαβῶν ποιεῖται τὸν λόγον, ἀλλὰ περὶ τῶν χρόνων, τοὺς μὲν ἐκτείνειν κελεύων, τοὺς δὲ συνάγειν, τοὺς δὲ ἴσους ποιεῖν ἀλλήλοισι. καὶ τοῦτο ποιῶμεν ὄντων ξυλλαβῶν καὶ τῶν γραμμάτων.

Die Rhythmik spricht über die jeweils bestimmten Zeitquantitäten, über das Systems, das dann die Folgen von Silben in der Metrik, die Folgen von langen und kurzen Tönen in der musikalischen Rhythmik und die entsprechenden Folgen von Bewegungen des Körpers im Tanz formt, zu ihnen also im Verhältnis wie *forma* zu *silva* steht; übrigens ein deutlicher Hinweis darauf, daß natürlich schon „der“ Antike bewußt war, daß die Rhythmik eine abstrakte

von Alkuin keine Kinderlehre, vgl. Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 67 ff. Nicht einmal eine Interpretation der *Scolica Enchiridis* als „Lehrerhandbuch“ könnte hier überzeugen, wenn man die nicht ganz trivialen Berechnungen des 3. Buches ansieht, die mit Sicherheit nicht vor den *parvuli* vorgetragen worden sind. Daß die Musiktheorie lehrhafte Funktion hat, ergibt sich trivial schon aus der Vorgabe: Auch die *Inst. mus.* von Boethius ist natürlich lehrhaft; nur hat das, lateinische, Mittelalter eine weitere Anwendung „erfunden“, in der, wie in jeder menschlichen Kunst, ebenfalls Lehre notwendig war, eben die Anwendung auf den Choral: Dessen Heiligkeit hatte in der Antike keine Musik, daß sie solchen Anspruch hätte tragen können, den Anspruch nämlich, daß die Musiktheorie auf sie anzuwenden wäre.

übergeordnete Struktur darstellt, die von ihren möglichen Verwirklichungen unabhängig ist — Vorstellungen von irgendwelchen Einheitlichkeiten dieser *ῥυθμιζόμενα* und ihnen jeweils speziell immanenter Rhythmik stellen gegenauflärerische Ideologeme oder Sektenmystik dar (vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik* —, Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 135 ff.; die da zu findenden einleitenden Anakolouthen lösen sich leicht auf, wenn man den Satz auf S. 136 gelesen hat. Zu lesen wäre auf S. 135: ... *langsam oder schnell vortragen zu können, formalisiert hat. und ... völlig anderes zu hören, fundamental ist, wird deutlich, wenn Melodien aus* Daß in wohl keiner antiken Schrift die *σηματα*, die Elementarbewegungen des Körpers beim Tanzen näher bestimmt werden, ist übrigens verständlich, wer hätte solche Elementarbewegungen überhaupt bestimmen können.

Dies ist auch Ausgangsbasis der Erörterungen des zweiten Buches über die Rhythmik: Wie ein Körper verschiedene *ιδέαι* aufnehmen kann, entsprechend der Relation von *Form* und *Geformten*, so kann auch alles, was überhaupt „rhythmisiert“ werden kann, verschiedene Formen annehmen, und zwar nicht durch sich selbst, durch die ihm eigene Art, sondern nur durch den Rhythmus *Elementa rhythmica* II, 270, ed. Pearson, S. 2, 14. Auf die Verankerung dieses theoretischen Ansatzes in der Aristotelischen Philosophie und die Bedeutung für die Formulierung einer wirklichen Theorie des Rhythmus, ist nicht weiter einzugehen. Von Bedeutung ist dieser Hintergrund aber für das Problem, daß — auch — Aristoxenus den Rhythmus in der Melik durch Ton, Intervall und auch noch System *bestimmen/διαρέω* läßt, was Barker bei Aristides mit Recht, *Greek Musical Writings* II, S. 436, Anm. 167, bei als *oddity* bezeichnet: *The reference to an interval is odd; the passage from one note to another in a continuous melody has no duration. ...* In *Elementa rhythmica* II, 278, ed. Pearson, S. 6, 20, wird festgestellt, daß die zur Formung fähigen Körper dies nicht aus sich heraus tun, sondern daß die Gestalt eine sozusagen auf die Teile des Körpers aufgesetzte *διάθεσις* ist, eine *Ordnung* oder *Einrichtung*.

Liest man nun die Erklärung über die drei Medien, die, analog zu den gestaltbaren Körpern, rhythmischfähig sind in genau diesem Sinne, so wird klar, daß Aristoxenus möglichst alle dieser Teile auch nennen muß: Die Melik ist „rhythmischierbar“, also müssen alle ihre Teile aufgezählt werden. Das eigentliche rhythmische Geschehen liegt ja nicht in diesen Teilen, sondern in der Zeit und vor allem deren Ordnung durch *Arsis* und *Thesis*. Wichtig ist noch, daß diese betreffenden Teile nun ganz spezifisch sind, nur jeweils *ἑαυτοῦ μέρεισιν*. Die notwendige Aufzählung der *μέρη*, der betreffenden, spezifischen *Teile* ist dabei nicht in dem Sinn konkreter Zuordnung von jeweiligen Elementen des *ῥυθμιζόμενον* zu den Elementen des Rhythmus zu sehen (also kurze Silbe zu kurzer Zeit); hier wird abstrakt erklärt, daß die Rhythmischierbarkeit dieser *ῥυθμιζόμενα* in deren spezifischen Teilen geschieht. Wie dies nun genau geschieht, braucht Aristoxenus an dieser Stelle gar nicht zu sagen, zumal er kurz danach genau dieses Problem explizit anspricht — und dann ganz klar nur noch von Silben oder Tönen spricht, wie dies auch in der bereits zitierten Passage zur kleinsten Zeit der Fall

ist, *Elementa rhythmica* II, 282, ed. Pearson, S. 7, 28:

... Τῶν σφόδρα φαινομένων ἐστὶ τῇ αἰσθήσει τὸ μὴ λαμβάνειν εἰς ἄπειρον ἐπίτασιν τὰς τῶν κινήσεων ταχυτήτας, ἀλλ' ἴστασθαι που συναγομένους τοὺς χρόνους, ἐν οἷς τίθεται τὰ μέρη τῶν κινουμένων. ...

Kleinste Zeit soll die genannt werden, die von keinem der Rhythmisierbaren geteilt werden kann ... Es ist sehr deutlich, daß die Wahrnehmung die Schnelligkeiten der Bewegungen nicht ins Unendliche durchführen kann, sondern irgendwo haot machen muß bei der Bestimmung der Zeitdauern, in die die Teile der bewegten Phänomene gesetzt werden. ...

... Τοῦτων δὲ οὕτως ἔχειν φαινομένων, δῆλον ὅτι ἀναγκαῖόν ἐστιν εἶναι τινὰς ἐλάχιστους χρόνους, ἐν οἷς ὁ μελωδῶν θῆσει τῶν φθόγγων ἕκαστον. Ὁ αὐτὸς δὲ λόγος καὶ περὶ τῶν συλλαβῶν δῆλον ὅτι καὶ περὶ τῶν σημείων ...

Wenn sich dies also so verhält, ist klar, daß es notwendig gewisse kleinste Zeiten gibt, in die der eine Melodie machende jeden der Töne stellt. Das Gleiche gilt auch für die Silben und natürlich auch für die Gesten der Körperbewegung.

Ἐν ᾧ δὴ χρόνῳ μηδὲ δύο φθόγγοι δύνανται τεθῆναι κατὰ μηδένα τρόπον, μήτε δύο συλλαβαί, μήτε δύο σημεία, τοῦτον πρῶτον ἐροῦμεν χρόνον.

In welcher Zeitdauer aber auf keine Weise zwei Töne, zwei Silben oder zwei Körperbewegungen gestellt werden können, die nennen wir die erste Zeit.

Hier wird, was Aristoxenus, wahrscheinlich ja später, korrigiert, die erste Zeiteinheit als von der Wahrnehmung vorgegebene absolut kleinste Zeitdauer gesetzt; Der anschließende Satz könnte die Ausführung als Grenzgeber meinen, auch wenn Aristoxenus das nicht klar macht. Hier geht es also um die Bestimmung des von der Wahrnehmung absolut gesetzten kleinsten Elements musikalischer Zeitdauern — dem Stand entspricht ansatzweise die Formulierung von Aristides; nur, es gibt ja die, inhaltlich unabdingbare Erweiterung dieser unzulänglichen Sichtweise zur Einbeziehung der Relativität bzw. modern gesprochen, der Invarianz der Rhythmusformen gegenüber dem Tempo.

Die Berücksichtigung des relativ Kleinsten einer Komposition fehlt ersichtlich, weshalb man den μελωδῶν hier wohl, etwas naiv, nur als Ausführenden zu verstehen hat: Im Lichte der späteren oder sinnvolleren Theorie müßte der also immer im schnellstmöglichen Tempo singen. Wenn Aristoxenus dabei von ἐλάχιστοι χρόνοι spricht, könnte man dies als Hinweis darauf verstehen wollen, daß er hier doch nicht absolut, sondern in Bezug auf das jeweilige „Rhythmusstück“ denkt; nur paßte eine solche Interpretation nicht zum Gesamtkontext, in dem es ausschließlich um eine absolut kleinste Zeitdauer geht.

Wichtig ist hier aber, daß in dem Moment, in dem konkret die konkret kleinste rhythmische Zeitdauer angesprochen wird, natürlich nur der Ton, die Silbe bzw. das σημεῖον

genannt wird, natürlich nicht das Intervall, oder das Wort etc.¹⁶².

Auf die absonderliche Vorstellung, daß man die Aufzählung der *partes* in dem vorangehenden Zitat zu den drei Medien des *rhythmizomenon* so falch konkret als Hinweis auf die jeweiligen Träger der *Zeiten* sehen könnte, scheint Aristoxenus nicht gekommen zu sein. Für ihn war der Sachverhalt auf Grund seiner klaren Theorie selbstverständlich.

Hier nun liegt offensichtlich der Grund für den Fehler, für die *oddity* bei Aristides Quintilianus und folglich auch bei Martianus Capella: Zu irgendeiner Zeit wurde im Rahmen einer primitivisierenden Dominanz der Kategorie des jeweils *Kleinsten* die allgemeine Aussage von Aristoxenus als Aussage zu Entsprechungen der jeweils kleinsten Zeitquantität im Rhythmus und in der Melik, Sprache und Körperbewegung mißverstanden. Dies konnte oder mußte auch genau dann geschehen, wenn man den Buchstaben-Ton-Vergleich für selbstverständlich hielt: Die Parallelität der von Aristoxenus als Beispiele für die *μέρη* der jeweiligen *rhythmizomena* verstandenen Bezeichnungen, der Beginn der jeweiligen Aufzählung mit *Buchstabe*, *Silbe* bzw. *Ton*, *Intervall* konnte dann gar nicht mehr anders verstanden werden als in der bei Aristides anzutreffenden Weise.

Nur ist klar, daß hiermit nicht zusammenhängende Kontexte kontaminiert worden sind: Die bei Aristides ganz fehlenden, bei Martianus aber nicht an die richtige Stelle gesetzten Ausführungen zum Unterschied von Rhythmus und Rhythmizomenon und die zur Frage, wie die kleinste Zeit bestimmt werden kann, z. B. durch die Unmöglichkeit der Setzung von zwei Tönen auf die betreffende Zeiteinheit — ob nur relativ oder absolut ist hier nicht relevant — werden als *eine* Aussage mißverstanden, womit das ganze Konzept unsinnig wird, weil jetzt tatsächlich neben dem Ton auch das Intervall als Träger des kleinsten rhythmischen

¹⁶²Und dies wird bestätigt durch die oben zitierte Passage von Psellus 6, ed. Pighi, S. 15, 14, ed. Pearson, S. 22, 6, wo es um die begrenzenden *ῥημίαι*, s. o., Anm. 63 auf Seite 1454, zwischen den jeweiligen „zeittragenden“ Elementen geht, hier, wo es um die konkreten Träger geht, wird natürlich nur die Silbe bzw. der Ton genannt, natürlich nicht („mehr“) der Buchstabe oder das Intervall; dasselbe gilt für Psellus 1, ed. Pighi, S. 16, 20, ed. Pearson, S. 20, 2, wo exemplarisch nur die Silbe genannt wird, nicht der Buchstabe: ... *τὴν δὲ κίνησιν ἢ μετάβασιν ἢ ἀπὸ σχήματος ἐπὶ σχῆμα, καὶ ἢ ἀπὸ φθόγγου ἐπὶ φθόγγον, καὶ ἢ ἀπὸ συλλαβῆς ἐπὶ συλλαβήν. .../... die Bewegung aber findet statt als Wechsel von einer elementaren Körperhaltung zur anderen, von einem Ton zum anderen, oder von einer Silbe zu anderen ...*; auch hier wird übrigens erkennbar, daß die Übertragung der diastematischen Bewegung der rhythmisierten Melik auf die Bewegungen beim Tanz für die Antike nur als nie verifizierbare Analogie formuliert werden konnte: Daß der Körper sozusagen ruckweise von einer Stellung zur anderen „tanzt“, ist auch durch die Annahme von Wahrnehmungsgrenzen nicht zu konkretisieren. Davon abgesehen, ist klar, wer der jeweilige Träger einer Zeitdauer ist. Aristoxenus formuliert also jeweils kontextbedingt sinngemäß.

Zeitelements erscheint. Die Verkürzung der recht komplexen Aussagen von Aristoxenus zur *ersten Zeit* auf den Begriff des an sich Kleinsten bezieht einfach die Aussage zu den Rhythmizomena mit ein. Und im Gegensatz zu Aristoxenus, der mit Recht daraufhinweisen könnte, daß der „Körper“ *Melos* natürlich durch den Rhythmus in allen seinen Teilen, in Tönen, Intervallen und auch Systemen, geformt wird, mißversteht Aristides, bzw. seine Vorlage, diesen abstrakten, gar nicht auf *erste Zeit* bezogenen Katalog der *μέρη*, der *Teile* der Melik als Katalog des Verhältnisses des jeweils Kleinsten in Rhythmik, Melik etc.

Wenigstens die Relation, daß sich der *rhythmus* mit seinem *tempus primum* sozusagen in den betreffenden Elementen auswirkt, bleibt erhalten, was aber die Denkfehler nicht aufheben kann. Von Interesse ist aber hier eine zu Erörterungen Anlaß gebende eigene Formulierung von Martianus: Er führt (971) nach dem Hinweis auf die allgemeine Größe der *monas* die speziellen Träger des *primum tempus* durch *numerus* weiter: *sed numerus in verbis per syllabam, in modulatione per sonum aut spatium, quod fuerit singulare* Dazu formuliert Grebe, l. c., S. 676, Anm. 167: *Da Martianus hier von der kleinsten Zeitdauer spricht, sollte der von Dick und Willis gesetzte Begriff numerus mit Meibomius durch tempus ersetzt werden. Auch die entsprechenden Texte bei Aristides und Aristoxenus unterstützen die Konjektur tempus. ...* Cristante¹⁶³ erörtert diese Frage ausführlich und gibt eine etwas andere Erklärung, die aber den gleichen Sinn ergibt, daß Martianus nämlich hier *numerus* im Sinne von *tempus* verstanden hätte, worauf noch kurz einzugehen ist. Grebe rennt also etwas sehr weit offenstehende Türen ein, zumal Dick und Willis ebenfalls *numerus* in eckige Klammern setzen — der Begriff selbst wird jedoch nicht von diesen Herausgebern gesetzt, sondern von der Überlieferung mitgeteilt¹⁶⁴!

Betrachtet man nun den Text von Aristoxenus, so wird klar, daß nicht *tempus*, sondern allein *numerus* richtig sein kann: Die parallele Formulierung bei Aristoxenus betrifft wie gesagt nicht die *erste Zeit*, sondern die Relation von Rhythmus und Rhythmisierbarem,

¹⁶³Weder er, noch Sabine Grebe erkennen das Problem, das in einer Zuordnung der *ersten Zeit* zu Ton und Intervall besteht, was bei Grebe ausweislich der diesbezüglich eindeutigen Angaben von Barker schwer verständlich ist.

¹⁶⁴Unbegreiflich allerdings muß auch hier bleiben, warum Grebe die Hinweise von Cristante einfach unbeachtet läßt, schließlich bietet er nicht nur eine philologisch begründete, wissenschaftlich gerechtfertigte Lösung an, sondern macht auch noch auf das Problem aufmerksam. Statt einer Auseinandersetzung oder wenigstens eines Hinweises auf diesen Lösungsversuch findet sich bei Grebe ein hübsch zu lesender Hinweis, der von den Problemen auch nicht das Geringste errahnen läßt. Wenn hier bestimmte Vorstellungen von Cristante nicht akzeptiert werden können, also kritisiert werden, ist der grundsätzliche Unterschied der Arbeit von Grebe und der von Cristante zu beachten: Cristantes Werk ist Voraussetzung jeder wissenschaftlich ernst gemeinten Bemühung um Martians Text, für Grebes Text ist eine vergleichbare Nutzung schon durch seinen Inhalt bzw. eher Stil ausgeschlossen.

das jeweils durch einen Katalog seiner *Teile* aufgerufen wird: Da kann Subjekt eben nur der *numerus* sein. Dies macht einmal klar, daß hier tatsächlich eine die jeweiligen Kontexte unbeachtet lassende und daher falsche kompilatorische Zusammenstellung vorliegt, zum anderen bleibt die Frage, ob Martianus wirklich den Text von Aristides benutzt hat: Dieser schließt tatsächlich in der von Cristante und Grebe — wieder ohne Erwähnung von Cristante — vermuteten Weise an, ed. W.-I., S. 32, 16. Die Version bei Aristides stellt also nicht einfach kompilierend zusammen, sondern versucht offenbar sozusagen glättende Zusammenführungen — mit dem gleichen „Erfolg“ fehlerhafter Aussagen¹⁶⁵.

Der Verweis auf die *entsprechenden Texte bei Aristeides und Aristoxenus* ist also nur in Hinblick auf Aristides brauchbar, die Texte von Aristoxenus hat Grebe unbeachtet gelesen, zumal sie auch gar nicht angibt, welche gemeint sein könnten, womit wieder eine der so netten zusammenfassenden Wendungen ohne philologischen Bezug zu Textstellen entsteht: Methodisch hätte doch die Einmütigkeit der Überlieferung und der auffällige Gegensatz zum Text von Aristides Quintilianus dazu veranlassen müssen, den Text von Aristoxenus auf seinen Inhalt zu prüfen und sich auch über die Unstimmigkeiten der beiden Aussagen in Hinblick auf die bezogene Theorie bewußt zu werden, insbesondere in einer Habilitationsschrift. Die Vermutung, daß Martian und Aristides eine gemeinsame Quelle hatten, und daß er den Text von Aristides nicht direkt gelesen hat, wird hier zumindes nicht widerlegt. Den Sinn der Aristoxenischen Theorie der *ersten Zeit* wiederzugeben ist die Textfassung von Martianus ebenso wie die von Aristides höchst ungeeignet.

Daß hier ein Zeugnis des Nichtverstehens des eigentlichen Inhalts durch Martianus vorliegt, wird noch deutlicher, wenn man die weiteren Ausführungen bei Aristides beachtet. Da findet man eine Art Rückkehr zur Aristoxenischen Theorie, die allerdings nicht gerade klar formuliert ist, aber doch — unter Heranziehung der eigentlichen Quellen — das, vielleicht ursprünglich Gemeinte wiedererkennen oder wenigsten erahnen läßt (auch hier ist natürlich die Kommentierung der Stellen durch Barker so vorbildlich, daß der strikte Verzicht auf Beachtung der Aussagen in Grebes Text bemerkenswert ist). Ob Aristides genau verstanden hat, was er hier formuliert, ist nicht leicht zu sagen. Martianus aber läßt die ganze Partie einfach aus; wahrscheinlich wegen der Schwierigkeit inhaltlichen Verstehens, das Martianus Capella aus seinem „Wissen“ heraus nicht ergänzen konnte. Klar erkennbar ist eigentlich nur die Relativität des Begriffes der *ersten Zeit* (ed. W.-I., S. 32, 16):

(θεωρεῖται γὰρ ἔν μὲν λέξει περὶ συλλαβὴν, ἐν δὲ μέλει περὶ φθόγγον ἢ περὶ ἔν διάστημα, ἐν δὲ κινήσει σώματος περὶ ἔν σχῆμα).
λέγεται δὲ οὗτος πρῶτος ὡς πρὸς τὴν ἐκάστου κίνησιν τῶν μελωδούντων καὶ ὡς

¹⁶⁵Remy kennt natürlich auch nur die Überlieferung mit *numerus* und deutet in eigener, nicht unbedingt falscher, aber nicht Aristoxenus treffender, Weise, s. o. 2.9 auf Seite 983 — Johannes Scottus gibt hierzu keinen Kommentar.

πρὸς τὴν τῶν λοιπῶν φθόγγων σύγκρισιν. πολλαχῶς γὰρ ἂν ἓνα αὐτῶν ἕκαστος ἡμῶν προενέγκαιτο πρὶν εἰς τὸ τῶν δυεῖν διαστημάτων ἐμπεσεῖν μέγεθος· ἐκ δὲ τῶν ἐξῆς μεγέθους, ὡς ἔφην, ἀκριβέστερον συνοραῖται.

(*In der Sprache wird nämlich die Silbe reflektiert, in der Melik aber der Ton oder ein Intervall, in der Körperbewegung aber ein Sema.*)

Dieses — die unteilbare monas — wird aber als erstes bezeichnet in Relation zur Bewegung jedes derer, die die Melodie hervorbringen, und in Relation zur Zusammensetzung der übrigen Töne. Denn vielfach könnte jeder von uns für sich eine erste Zeit bevorzugen, so lange bis dann auf diese Größe zwei Intervalle fallen. Die erste Zeit wird nämlich, wie ich sagte, besser aus der Größe der aufeinander folgenden erkannt.

Man wird wohl im letzten Satz die *aufeinander Folgenden* als *aufeinander folgenden Töne* übersetzen können. Weil aber im Satz davor von zwei *Intervallen* die Rede ist, kann nicht mit letzter Sicherheit ausgeschlossen werden, daß Aristides Quintilianus hier zu Anfang doch wieder seinen Fehler einbringt, die Intervalle als die Elemente zu bezeichnen, die die jeweilige *erste Zeit* neben allen anderen sozusagen körperlich repräsentieren können — das Problem, ob und wie weit einem Begriff wie *χρόνος πρώτος* die Eigenschaft einer „Idee“ zukommt, wie abstrakt er zu fassen ist, so daß er ein konkretes individuelles Sein erst durch die Anwendung auf die jeweilige *materia* gewinnen kann, hat Aristoxenus jedenfalls in den erhaltenen Fragmenten nicht erörtert, sein Beharren auf dem Gegensatz von *ῥυθμός* und *ῥυθμιζόμενον* basiert trivialerweise auf dem Verständnis der rhythmisch geordneten Zeit als *forma*: Die Leistung, auch den Rhythmus in diese Relation einzuordnen, kommt Aristoxenus zu.

Barker, der zu dieser Textstelle wie immer das Notwendige sagt¹⁶⁶, bemerkt, deutet *Intervall* an dieser Stelle so, daß hier das *Zeitintervall* gemeint sein könnte, was eine plausible Erklärung wäre.

Daß dies auch das Gemeinte der erstzitierten Stelle sein könnte, ist auszuschließen, weil es da ja um die Träger der *ersten Zeit* in der Melik geht; auch die Betonung des jeweils *einen* Intervalls macht deutlich, daß Aristides bzw. seine Vorgabe an der oben nochmals in Klammern zitierten Stelle ein elementares Intervall meint, irgendeine intervallische Einheit als eben melische Entsprechung zu dem, was in der tanzmäßigen Körperbewegung *ein* Element ist; das ist eigentlich schon mehr als nur eine *oddity*, das ist ein Nichtverstehen grundlegender Größen.

Hier jedoch könnte nach Barkers Deutung gemeint sein, daß man beim Hören ein zunächst als *erste Zeit* erlebtes oder angesetztes *Zeitintervall* dann doch als teilbar, also

¹⁶⁶ *Greek Musical Writings* II, S. 436, Anm. 168.

durch zwei getrennte Zeitintervalle „besetzt“ erkennen könnte, sozusagen im Sinne eines Experiments, daß man beim Hören oder Singen zunächst eine bestimmte Zeit als *χρόνος πρώτος* setzt, um im weiteren Verlauf zu bemerken, daß das nicht korrekt war, daß noch kleinere Zeitdauern vorkommen (oder doch zwei melische Intervalle?). Zu beachten ist hier allerdings, daß Aristoxenus selbst eine vergleichbare Formulierung bringt, s. o., 3.3.6.1 auf Seite 1631, dann aber eindeutig in der Melik Töne als, primäre „zeittragende“ Objekte nennt. Es ist also durchaus nicht auszuschließen, daß Aristides hier mit *Intervall* doch den Unsinn weiter ausführt — vielleicht in Verwendung des „interessanteren“ Wortes —, der in der genannten Ausführung über die *μόνας* begegnet, denn es wäre durchaus sinnvoll zu behaupten, daß man erst einmal eine Zeitdauer als erste setzt, um dann zu bemerken, daß darauf zwei (oder mehr) Töne erscheinen, womit die Möglichkeit einer ersten Zeit für die zuerst so bestimmte Dauer als falsch erwiesen wird. Zu beachten ist hinsichtlich der Wortwahl von Aristides, daß *διάστημα* als *intervallum* durchgehend ein definierter melischer Begriff ist, den plötzlich und ohne weitere Erklärung zeitlich zu verwenden, zumindest erklärungsbedürftig wäre: Es ist also nicht auszuschließen, daß Aristides hier doch das vorher Gesagte weitergeführt haben könnte; eine verständliche Erklärung des gemeinten Sachverhalts liegt nicht vor.

Bemerkenswert ist, daß die Aristoxenische Theorie der Relativität der Bestimmung eines Wertes als *erste Zeit* geradezu als Vorgang des Überprüfens einer konkret vorgetragenen Melodie, also als analytisches Experiment geschildert wird, was mit Sicherheit nicht auf Aristides zurückgeht, sondern auf verlorene Aussagen von Aristoxenus¹⁶⁷.

Dieser dürfte seine Theorie also ganz praxisbezogen begründet haben; hier als Beschreibung individuellen Irrtums bei der Beurteilung eines kleinsten Zeitmaßes, also der Einheit, die in dem konkreten und individuellen Fall einer gesungenen Melodie als solche erfaßt werden soll. Die Stelle fällt aus dem Gesamtzusammenhang heraus, denn sie begründet ja nur

¹⁶⁷Denkbar ist auch, daß hier eine Grunderfahrung von Aristoxenus vorliegt, denn auch bei seiner Beurteilung früherer Musiktheoretiker ist wesentlich, daß diese, die *Harmoniker* einfach den Viertelton als kleinste Einheit offenbar auch der Skala angesetzt haben. Die wesentliche Leistung von Aristoxenus besteht im Nachweis, daß solche „Atomisierung“ der Skala unsinnig ist, da z. B. das Diatonische andere kleinste Intervalle ansetzt als das Chromatische und das Enharmonische, daß die Idee vom Viertelton als kleinstes Intervall also grundsätzlich von der Definition der melisch gebrauchten Skala unterschieden werden muß. Dies ist der Inhalt der Ausführungen von Aristoxenus in den *Harmonika*, I, 2, ed. Macran, S. 95, 8 seq.. Es handelt sich also tatsächlich um wesentliche Erkenntnisse der Musiktheorie, die Aristoxenus parallel in Melik und Rhythmik machen konnte. Auch damit erweist sich Aristoxenus als der große Musiktheoretiker, dessen Rang nur eingefleischte Neupythagoräer wie F. Zamminer leugnen können.

eine theoretische Aussage, die im vorangehenden Text aber fehlt. Hinzu kommt, daß der letzte Satz auf eine frühere Aussage verweist, die bei Aristides selbst höchstens zu Anfang der zitierte Passage zu finden sein könnte. Auch formal ist daher wahrscheinlich, daß hier ein nicht voll harmonisiertes Zitat vorliegt, dessen Wert nicht in seiner wenig klaren Formulierung besteht, sondern darin, weitere Rückschlüsse auf die Methode von Aristoxenus ziehen zu können.

Es ist angesichts der angesprochenen Besonderheit der Textstelle auch nicht möglich, die unpassende Parallele zur Verwendung eines „Atom“-Begriffes in anderen Bereichen nur als irrtümlich, durch — formal! — naheliegende Assoziation entstandenen Einschub des Kompilators anzusehen. Die folgende, zuletzt zitierte Stelle weist darauf hin, daß Aristides hier nicht gerade klares Wissen verratend Stellen verschiedener Herkunft kompiliert. Aristides sagt nicht, was zunächst notwendig wäre, daß der *χρόνος πρώτος* sich nur in Bezug zu Vielfachen bestimmen läßt; dies aber war die wesentliche Aussage von Aristoxenus. Die Anführung der Erfahrung irrtümlichen, bzw. durch den Fortgang einer Melodie dann als irrtümlich zu erkennenden Urteils kann nur als Beispiel angeführt werden, nicht aber als Ausdruck der hinsichtlich des Kontinuums an *ἀγωγαί* und der Relation dieses Kontinuums zur Bestimmung der *ersten Zeitquantität* durch Vielfache geprägten Theorie des Rhythmus. Genau diese Relativität und die Exaktheit in Bezug auf Vielfache, tatsächlich ja auch eine bemerkenswerte musikalisch genutzte Wahrnehmungsleistung, macht das Wesen der Theorie von Aristoxenus aus. Und genau das läßt der Text von Aristides nicht (mehr) erkennen, obwohl die letztzitierte Stelle wohl aus dieser Tradition abzuleiten ist.

Immerhin kann man Martianus zubilligen, daß seine noch weiter gehende Verkürzung hinsichtlich der Vorstellung eines absoluten kleinsten Zeitelements konsequent bleibt, wenn er den Verweis auf die Erfahrung und damit die Relativität bzw. Erfahrungsgebundenheit der Bestimmung einer *ersten Zeit* zugunsten eines primitiven „Atomismus“ einfach ausläßt. Daß eine solche Reduktion allerdings ein Zeichen tieferer Einsicht in das Problem der Bestimmung kleinster Elemente in Melik und Rhythmik bei Martianus sein könnte, wird wohl niemand behaupten wollen. Natürlich wäre auch zu fragen, ob Martianus vielleicht eine Textvorlage hatte, die diese Auslassung bereits vorgenommen hat. Auch hier ist der direkte Bezug zum Text von Aristides also nicht sicher zu machen.

Angesichts der Komplexität der Lehre vom kleinsten Element, das alle anderen mißt, und der adäquaten Übertragung dieses Prinzips auf die Rhythmik war ein Blick auf die Vorgabe der entsprechenden Formulierungen bei den hier betrachteten spätantiken „Theoretikern“ unabdingbar, schon um deren Aussagen bewerten zu können: Die einfache Aufstellung einer kleinsten, unteilbaren Zeitquantität als Maß aller rhythmischen Größen (wenigstens implizit) erweist sich schon in Hinblick auf die eigentliche antike Theorie und die Wirklichkeit der Musik als unerträgliche Primitivisierung; als Vereinfachung, die die sich konkret stellenden Probleme nicht mehr sieht und nicht mehr sehen kann:

Der Abstieg des Wissens gerade in einem wenigstens als wissenschaftliche Disziplin ja noch weitergereichten Wissensbereich ist so groß, daß er eigentliche Aussagen entstellt — und, wie bei Johannes de Garlandia zu sehen, für die Folgezeit erhebliche Probleme für die Erfassung der Wirklichkeit bereitet. Sicherlich ist diese Erkenntnis-schädliche Vereinfachung nicht erst eine „Leistung“ von Aristides Quintilianus oder gar von Martianus Capella. Die sozusagen diskussionslose Übernahme dieser Primitivisierung bei beiden Kompilatoren aber ist ein deutlicher Hinweis darauf, wie groß der geistige Abstand zwischen Kompilatoren dieser Art und den genuinen Musiktheoretikern ist; es ist hochgradig unangemessen, bei der Betrachtung solcher Texte inhaltliches Verstehen oder gar eigenes Denken der Autoren vorauszusetzen: Sie können übernehmen, aber an keiner Stelle die damit jeweils verbundenen Probleme auch nur erkennen.

Damit ist aber klar, daß inhaltlich schon die Vorgabe von Aristides Quintilianus sinnwidrig verkürzt ist: Kontaminiert wird die Definition des an sich kleinsten Elements mit der des jeweiligen Trägers des kleinsten rhythmischen Elements. Zwar ist diese systematisch wesentliche Unterscheidung noch zu erkennen, aber doch nur mit solcher Mühe, daß auch die Deutung von Remy nur auf das erste Problem, das kleinste Element bezogen ist, s. o., 2.9 auf Seite 982! Angesichts der Leistung, die in Remys Zeit in Hinblick auf Verstehen der antiken Musiktheorie erbracht wird, kann man die aus Remys Kommentar ersichtlichen Verstehensprobleme nicht einfach auf eine Inkompetenz mittelalterlicher Leser von Martians Text zurückführen und diese Autoren bzw. ihre literarischen Zeugnisse wie für altphilologische Betrachtung typisch, nicht einfach unbeachtet lassen: Diese Leistung manifestiert sich nicht nur in einer adäquaten Rezeption der Textinhalte, sondern vor allem darin, daß die Potenz der antiken Theorie zur rationalen Erfassung musikalischer Wirklichkeit konkret genutzt wird. Dabei stellt diese rationale Erfassung die Fähigkeit zur Anwendung der in der antiken Musiktheorie geschafften Umsetzung von Abstraktionsleistungen musikalischen Hörens in abstrakte Modelle, sei es in der Melik die der multiplikativen Gruppe der rationalen Zahlen, das Pythagoräische Modell, sei es in die additive Gruppe der reellen Zahlen, das Modell von Aristoxenus, auf musikalische Wirklichkeit dar. Dabei war für die Antike die Heranziehung der reellen Zahlen(geraden natürlich nicht rational, sondern nur intuitiv möglich, die beliebige Teilbarkeit aller Intervalle, analog zu Strecken: Vertreter einer Musikkultur, die gegen die eigene, rein vokale und mündliche Tradition der eigenen Gesangspraxis in der Weise wie das lateinische Mittelalter diese Potenz der antiken Musiktheorie erkannt und sofort angewandt haben, muß man als Zeugen der Qualität bzw. eher des Gegenteils der Schrift von Martian heranziehen, belegen sie doch die Brauchbarkeit seiner Darstellung der *ars musica/harmonia* sozusagen direkt am Objekt. Es wird deutlich, welche Möglichkeiten antiker Theorie durch die schlechte Überlieferung im Text von Martian nicht genutzt werden konnten.

Es ist einsichtig, daß Aristides bzw. seine Textvorlage — denn bei Aristides an eige-

nes musiktheoretisches zu denken, ist höchst unwahrscheinlich — hier durch rein formale Parallelen zu solcher, zur Verwirrung auch bei neueren Interpreten führender Kontamination zweier letztlich verschiedener Probleme (kleinste Zeitquantität bzw. Repräsentant des $\acute{\rho}\nu\theta\mu\acute{o}\varsigma$ in verschiedenen Erscheinungen¹⁶⁸) und damit auch zu einer falschen Formulierung geführt oder verführt worden sind.

Wie zu erwarten, übernimmt Martianus aus dem Text von Aristides also nicht die wesentlichen Hinweise, die er nicht versteht, dafür aber das, was irgendeine Analogie hinsichtlich Einteilungen betrifft. Aristides führt — übrigens in Übernahme der bei Porphyrius explizit¹⁶⁹ genannten Anzahl von vielfachen Zeitquantitäten, s. o., 3.3.6.1 auf Seite 1613 — die Zahl Vier an: Viermal kann also die erste Zeit vervielfacht werden, damit erreicht das Vielfache der Zeiteinheit seine Grenze, von vornherein ist das eine unsinnige Behauptung: ... *brevissimum tempus, ..., compositum vero, quod potest dividi et quod a primo aut duplum est aut triplum aut quadruplum*, was dann das Ende sein soll, 971. Was gesagt wird, ist also nur der Umstand, daß alle Dauern, die länger als eine Zeiteinheit sind, *zusammengesetzt* sind, eine unbrauchbare, da triviale Aussage, insbesondere, da sie nicht einmal in Bezug zu irgend einer konkreten Größe gesetzt wird, wie etwa den Dauern von Versfüßen. Und diese Sinnlosigkeit der ganzen Passage über zusammen- und unzusammengesetzte Zeiten wird besonders deutlich, wenn man die parallele Einteilung der Rhythmen beachtet, 979, Aristides Quintilianus, ed. W.-I., S. 34, 19, denn da ist die Einteilung gerechtfertigt und notwendig, nicht aber bei den ja von vornherein von der Theorie her nur als Vielfache zu beschreibenden *zusammengesetzten Zeiten*.

Wie fast schon vorauszusehen ist der offensichtliche Grund für diesen Unsinn die Vergleichsmöglichkeit mit dem Viertelton, ed. W.-I., S. 32, 28. Natürlich s. o., 2.8.4 auf Seite 867, ist schon für Aristides Quintilianus die Möglichkeit einer solchen Assoziation Voraussetzung für die willkürliche Begrenzung auf vier Zeiten als höchste Zeitquantität, ja für die Differenzierung überhaupt. Einen solchen Formalismus konnte sich Martianus Capella natürlich nicht entgehen lassen; er geht hinsichtlich des Unsinnns noch weiter: Während Aristides nur feststellt, daß die rhythmische Zeit bis zur Vierzahl reicht, weshalb sie hinsichtlich der Größe, $\pi\lambda\tilde{\eta}\theta\omicron\varsigma$, dem Ganzton nebst dessen Unterteilung in vier Vierteltöne entspräche, fügt Martianus noch einen Satz ein (971): *atque ei finis est, qui plenae rationis est terminus*, bevor er entsprechend der Vorgabe weiterfährt: *atque in hoc numerus toni similis invenitur*. ... Was Martianus an den Vorgaben wirklich interessiert, sind derartige

¹⁶⁸Und das Problem der Bestimmung ist auch nicht trivial: Der Begriff des $\phi\theta\acute{o}\gamma\gamma\omicron\varsigma$ z. B. reicht als rein melischer Begriff zunächst nicht aus, es muß sich um den als z. B. $\eta\acute{\rho}\epsilon\mu\acute{\iota}\alpha$ bestimmten, „stillstehenden“ Ton, die gehaltene $\tau\acute{\alpha}\sigma\iota\varsigma$ handeln. Solche notwendigen Differenzierungen hat Aristoxenus geleistet. Die Kompilatoren haben davon nichts mehr verstanden.

¹⁶⁹Aristoxenus verweist aber auf die Möglichkeit noch größerer zusammengesetzter Zeiten.

„Bestätigungen“ der „Bedeutung“ bestimmter Zahlen, hier der *Vier*, nichts anderes; eine Überprüfung der Aussage in Hinblick auf die Wirklichkeit der Metrik liegt völlig außerhalb seiner Denkfähigkeit. Das Auftreten einer bestimmten Zahl, und dann noch der Zahl Vier mußte Martians Phantasie anregen, so daß er zu einer rhetorischen Häufung der Betonung dieser Zahlenassoziation gelangt ist. Zum Text seiner Vorlage bringt er inhaltlich nur den Verweis auf die Bedeutung dieser Zahl, eben *terminus plene rationis* zu sein. Was dies bedeuten könnte, ist für ihn nicht weiter zu verifizieren, ihm reicht der Hinweis auf etwas Tiefsinniges: Daß die Probleme in Hinblick auf die Wirklichkeit eigentlich unmittelbar hätten bemerkt werden müssen, zeigt der Kommentar von Remy, der dann zu erheblichen „Wendungen“ gezwungen ist, wie unten noch anzuführen.

Diese Analogiemöglichkeit mußte natürlich besonders herausgehoben werden, denn da liegt ja der wesentliche Sinn für Martianus Capella, nicht in einer Darstellung der Kategorie *Zeiteinheit* in der Rhythmik. Die Vierzahl ist eine grundsätzliche Eigenschaft des *numerus* bzw. in oder durch ihn bestätigt. Aus diesem Grund kann Cristante nicht zugestimmt werden, wenn er, um in der genannten Formulierung *numerus in verbis per syllabam*, kurz zuvor, das überlieferte Wort *numerus* halten will, sich dann aber gezwungen sieht — was ebenfalls nicht notwendig ist, s. o., 3.3.6.1 auf Seite 1633 — hierfür die Bedeutung *tempus* eventuell *tempus primum* einzusetzen, l. c., S. 343, zu 971:

3.3.6.2 Zu einer neueren Identifikation von *numerus* durch *tempus* als angeblicher Martianscher Wortgebrauch

Von den beiden anderen Beispielen, die Cristante, ib., für einen sonst nicht gerade üblichen, angeblichen Wortgebrauch von *numerus* im Sinne von *tempus*¹⁷⁰ anführt, ist bei der ersten nicht einzusehen, warum gerade inmitten ansonst wörtlicher Übersetzung nicht nur die Stellung, sondern auch noch ein Begriff aus einem Paar verändert worden sein soll; Aristides schreibt zu den *gemischten Rhythmen*, auf die noch einzugehen ist, ed. W.-I., S. 34, 22: *μικτοὶ δὲ οἱ ποτὲ μὲν εἰς χρόνους, ποτὲ δὲ εἰς ῥυθμοὺς ἀναλυόμενοι, ὡς οἱ ἐξάσημοι*, was im Text von Martianus als, *mixti vero, qui aliquando in pedes, aliquando in numeros resolvuntur, ut in hexasemo numero accipere debemus.*, 979, wiedergegeben wird. Was inhaltlich gemeint ist, kann man von Barker, *Greek Musical Writings* II, S. 439, Anm. 183, nebst Beispielen erfahren. Abgesehen von der typischen, rein stilistischen, eigentlich hochgradig überflüssigen Erweiterung, ist nicht zu erkennen, daß Martianus Capella gerade an dieser Stelle selbst etwas Neues, eine eigene, von der Vorgabe abweichende Theorie aufstellen wollte.

¹⁷⁰Eigentlich wäre eine solche „Verwechslung“ von Struktur und ihrem kleinsten Element ein weiteres Zeugnis für totale Verwirrtheit des wissenschaftlichen Denkens von Martian; so schlimm muß es aber nicht sein.

Es ist also nicht einzusehen, warum die aus dem Text von Aristides nahegelegte Emendation (von *pedes* zu *tempora*) der Herausgeber nicht beizubehalten sein sollte — zumal wenn bei Verzicht auf diese Emendation noch eine unebekannte Bedeutung für *numerus* gewählt werden muß und gleichzeitig noch eine inhaltliche Vertauschung. Und warum, ist auch noch zu fragen, sollte gerade hier Martianus nicht *tempora* geschrieben haben, wenn er die Bedeutung dieses Wortes gemeint haben sollte.

Natürlich stellt sich auch hier wieder die Frage nach der Denkfähigkeit Martians: Die überlieferte Form seines Textes, ... *pedes* ..., *numeri* ..., ist in Hinblick auf das Gemeinte falsch, denn sie hebt genau den gemeinten Unterschied auf, Teilung in Zeitquantitätenfolgen dann jeweils eines Versfußes oder Teilung eben in — mehrere — Versfüße, also Rhythmen. Andererseits ist man von Martian soviel Unsinn gewöhnt, daß auch eine solche falsche Bildung nicht notwendig nicht auf eine Eigenleistung eben Martians zurückgeführt werden kann. Natürlich müßte man dann überlegen, wie Martian zu seinem Unsinn gelangt sein könnte, denn daß ein Abschreiber von sich aus eine solche Formulierung angesetzt haben könnte, ist auch nicht leicht vorstellbar. Eine Opposition von *pedes* zu *rhythmus* wäre also aus dem Kontext abzuleiten; eine Möglichkeit wird im Folgenden angeboten (die eigentlich von einer Arbeit zu Martian zu erwartende Diskussion dieses Problems findet man bei S. Grebe wieder nicht); zunächst sei auf die „Ergebnisse“ verwiesen:

Was nämlich aus dem überlieferten Text „herauskommt“, kann der Kommentar von Remy zeigen, der bemerkt, Lutz, zu Dick, 522, 13:

MIXTI VERO, QUI ALIQUANDO IN PEDES scl. diversos ut iambus in duos iambos, dystrocheus in duos trocheos, ALIQUANDO IN NUMEROS scl. similes, RESOLVUNTUR, ut dactylus in tempora bis bina, UT IN EXASEMO NUMERO ACCIPERE DEBEMUS i. e. in pede sex temporum ut molossus. IN EXASEMO ubi in diambo, et IN NUMEROS TEMPORUM. Habet enim bis terna. ET IN PEDES Habet enim bis iambum. Resolvitur molossus vero in numeros temporum solum modo, nisi forte quis dicat illum posse solvi in spondeum et in unam syllabam longam, quae pro pyrrichio accipitur.

Da die Auflösung *in pedes* entgegen der Qualifikation *in diversos* jeweils in zwei gleiche Versfüße geschieht — *in duos iambos* —, meint Remy also nicht die Kombination von gattungsmäßig unterschiedlichen Versfüßen, sondern einfach mehrere. Sinnvoll ist die Behauptung nur, wenn man von einem jambischen Metrum ausgeht, das, in kleinster Form eben in zwei Jamben auflösbar ist, gleichermaßen beim Trochäus: $\cup - \cup -$ bzw. $- \cup - \cup$, wo er auch korrekt von *ditrochaeus* spricht. Als Opposition wird nun die Teilung des *dactylus* in *bis bina tempora* angeführt, also eine Zerlegung in gleiche Zeitdauern: $- \cup \cup = - -$. Die Qualifikation *diversi* scheint sich also auf die Gestalt der betreffenden Versfüße zu beziehen, die ja nicht in gleiche Zeiten zerlegt werden können. Damit kann

Remy übrigens *numeri* nicht im Sinne von *rhythmus* verstehen, sondern einfach im Sinne von *Anzahl*, nämlich der konstituierenden *tempora*. Remy scheint also aus der unklaren Formulierung des überlieferten Textes von Martian herauszulesen, daß eine Teilung in *pedes* dann geschieht, wenn man nicht in gleiche Zeitauern auflösen kann. Mit dem eigentlich Gemeinten hat das natürlich keinen Zusammenhang.

Am Beispiel des *Molossus*, — — —, wird dies dann sozusagen in zweifacher Hinsicht exemplifiziert: Als *diiambus* realisiert läßt sich die Zeitdauer von sechs Einheiten in zwei Versfüße ungleicher *numeri temporum* auflösen, nämlich in $\smile - \smile -$, in *numeri temporum* ergibt sich aber die Auflösung in drei *longae* ebenso wie die in *bis terna*.

Diese letzte Auflösung kann aber nur geschehen, wenn man ihn nicht in *spondaeum* und *pyrrichium* auflöst, also in die ungleichen Versfüße — — $\smile\smile$, dann hat bzw. hätte man ja nicht zweimal eine dreizeitige Dauer, sondern wieder Versfüße. Ersichtlich ist, daß Remy sich hier zu „scholastischen“ Übungen recht seltsamer und letztlich unsinniger Art gezwungen sieht, eben um aus dem überlieferten Unsinn doch noch irgendetwas Sinnvolles abzuleiten. Als Hilfe für eine Deutung der Textstelle kann Remy also nicht angeführt werden.

Hinzu kommt noch, daß Remy die übernommene Fassung des Kommentars von Johannes Scottus hier auch noch verkürzt und damit noch schwieriger zu verstehen macht (*Annotationes*, ed. Lutz, Zu Dick, 522, 14):

ALIQUEANDO IN NUMEROS ut dactilus in tempora bis bina.

IN EXASEMO i. e. in diiambo et distrocheo, qui et in numeros temporum habent enim bis terna et in pedes habent enim bis iambos et trocheos. Resolvuntur molossi vero in numeros temporum solum modo, nisi forte quis dicat illum posse solvi in spondeum et in unam syllabam longam quae pro trocheo accipitur

...

Den unverständlichen Abschluß konnte Remy nicht einfach übernehmen, vielleicht meint Johannes Scottus hier eine katalektische Bildung am Schluß, also — für den eigentlichen Trochäus — \smile . Remy wählt die einzig mögliche Bildung, verbessert hier also den Text von Johannes Scottus. Dagegen wird klar, daß Johannes Scottus sinnvollerweise von der Möglichkeit einer verschiedenen Teilung des gleichen Gebildes in verschiedener Art spricht: Der Molossus kann in zweimal dreizeitige Dauern aufgelöst werden, nämlich in zwei Jamben oder zwei Trochäen — möglich wäre noch gewesen die Auflösung in Antispast und Choriambus.

Die andere Teilung in dreimal zweizeitige Dauern hätte gut mit Hinweis auf den *ionicus a maiore*, — — $\smile\smile$ bzw. umgekehrt auf den *ionicus a minore*, erklärt werden können. Die Formulierung von Johannes Scottus ist wie gesagt merkwürdig — Fehler der Überlieferung? —, die von Remy meint genau den *ionicus a maiore*, ohne jedoch diesen adäquaten Namen

anzuführen, der *ionicus a maiore* läßt sich aber tatsächlich auf Spondäus und Pyrrichius, d. h. einen „halben“ Proceleusmaticus, beziehen.

Damit wird vielleicht klar, was Johannes Scottus gemeint haben dürfte: Die Zerlegung des *exasemos* kann in zwei Weisen geschehen, denen jeweils eine Auflösung in entsprechende Versfüße entspricht; im Gegensatz zu *TETRASEMI ut dactylus suiique siieles, i. e. pedes ut diiambus in duos iambos, distrocheus in duos trocheos*, ed. Lutz, zu Dick, 522, 13, was aber nun wieder Versfuß-Kombinationen vergleicht, die hinsichtlich der Gesamtdauern gerade nicht vergleichbar sind, sondern nur hinsichtlich der genauen Zweiteilung in jeweils gleiche „Unterteile“, beim *dactylus* in zwei *longae*, die man versfußmäßig höchstens als *proceleusmaticus* deuten kann. Zu einer Gesamtkonzeption führt der Kommentar also nicht.

Remy übernimmt die zur zweiten Stelle wahrscheinlich gemachte Vorstellung in einer Weise, die an Verstehen der Formulierung von Johannes Scottus zweifeln läßt. Dies aber wird dadurch ausgelöst, daß er die überlieferte Form der kommentierten Textstelle genauer zu kommentieren versucht als Johannes Scottus, was geradezu zwangsläufig zu Unsinn führen muß: Martians Vorgabe ist unverständlich, kann also von metrisch erfahrenen Lesern — auch Johannes Scottus erweist sich als erfahrener Metriker — nicht verstanden werden. Ob man nun aber die nach dem Text von Aristides emendierte Fassung (... *tempora* ..., ... *numeri* ..., oder die überlieferte Fassung, ... *pedes* ..., ... *numeri* ... setzt, es gibt keinen Grund für die Annahme, daß Martian hier ausgerechnet *numeri* im Sinne von *tempora* verstanden haben müsse (abgesehen, daß hier eine terminologische Mehrdeutigkeit sozusagen auf kleinstem Raume behauptet werden müßte, genauso wie eine Vertauschung der Reihenfolge, was nicht einzusehen ist).

Die zweite nun von Cristante für die seltsame Wortbedeutung angeführte Stelle hat gerade einmal keine Parallele im Text von Aristides, 984: *ionicus sane propter numerorum inaequalem sonum*¹⁷¹: *habet enim duas longas duasque correptas.*

¹⁷¹Martianus verwendet an mehreren Stellen in der Rhythmik das Wort *sonus* als Träger der rhythmischen Eigenschaften. So hier, dann 974, *pes vero est numeri prima progressio, per legitimos et necessarios sonos iuncta* oder 990, *dochmiacae ... qui autem deducti numeri nominantur, propter assiduum et compositum sonum appellari videntur*. Dieser Wortgebrauch ist ein weiterer Beweis für das mangelnde Verständnis Martians für die Notwendigkeit konziser Terminologie:

Natürlich ist nicht der Einzelton gemeint oder gar der Rhythmus als von der Sprache „abgehobene“ Struktur; gemeint ist einfach der *Klang* des Rhythmus. Der *inaequalis sonus numerorum* ist der ungleiche Klang, die Ungleichheit des Rhythmus. Derartige, der wissenschaftlichen Terminologie der Melik widersprechende Wortwahl findet sich denn auch an

Die vorangehenden Erklärungen der Bezeichnungen versuchen in der üblichen Weise eine Art „etymologische“ Begründung. Die Erklärung zum *Ionicus* ist offensichtlich unpassend: Die *Ungleichheit* ist nicht Grund des Namens (wie beim *spondeus*, der seinen Namen von den Opfern hat). Vielleicht ist auch hier ein Teil des Satzes verloren, *ionicus* wird man als Name nicht *propter inaequalem sonum numerorum* gewählt haben.

Klar ist, daß die beiden Formen des *Ionicus*, *a maiore* und *a minore*, also — — — bzw. — — — einen *inaequalem sonum* haben. Dies führt Cristante zur Vermutung, *numerorum* sollte gerade hier einmal wieder die Bedeutung *temporum* haben.

Eine solche Annahme ist überflüssig, da Martianus nicht spezifiziert, daß er sich nur auf eine Art *Ionicus* bezieht, auch der Plural *numerorum* kann also begründet werden. Das Wort *numerus* kann hier ganz allgemein verwendet sein, also einfach die „Rhythmen“ des *Ionicus* aufrufen. Die etwas gewaltsame Umdeutung des Wortes *numerus* an wenigen, sozusagen ausgewählten Stellen in *tempus* erscheint also nicht notwendig zu sein, weshalb hier auch dieser Vorgabe von Cristante nicht gefolgt werden kann; auf die Stelle ist nochmals unten kurz einzugehen; es folgt, daß die von Cristante bezweifelte Emendation von *pedes* in *tempora*, die genau dem hier bis auf dieses Wort identisch übernommenen Text von Aristides entspricht, beibehalten werden kann. eine, auch noch terminologisch strikte Gleichsetzung von *tempus* und *numerus* im Text von Martian folgt also nicht.

den Stellen, an denen Martian wohl selbständig formuliert. Man kann ja vom *Klang eines Versmaßes* sprechen, und genau das tut Martian ohne irgendetwas anderes zu meinen. Hier wird die poetisch freie Sprache Martians in ihrem Gegensatz zu wissenschaftlich notwendig terminologischer Eindeutigkeit besonders krass erkennbar.

Es scheint auch nicht notwendig, den Ausdruck *consonare* o. ä., den Martianus manchmal zur Bezeichnung der Struktur eines Rhythmus oder von irgendwelchen Übereinstimmung — *orthius ... ad iambum consonat*, 985, in diesen Zusammenhang zu stellen, es handelt sich um rein sprachliche, nicht terminologisch strikte Ausdrucksmöglichkeiten, die Martian in seinem Willen zur stilistischen Abwechslung statt *constare* oder *aptare* u. ä. verwendet — darüber hinaus ist keine Absicht der Wortwahl zu erkennen; anders Cristante, *ib.*, S. 365, zu 985 oder S. 42, Anm. 91. Es wäre eine Mißdeutung von Martians Stilistik und seines Bezugs zum kompilierten wissenschaftlichen Text, wollte man eine strikte Terminologie voraussetzen; gerade deren Sinn versteht Martian nicht, wie gerade die vielfache Bedeutung des Wortes *sonus* in seinem Gebrauch zeigen kann.

Wie oben bereits angedeutet, kann, ja muß man natürlich fragen, ob die überlieferte, von Remy und Johannes Scottus bestätigte Überlieferung ... *pedes* .., ... *numeri* ... eine eigenständige Ersetzung gegenüber der Vorgabe sein könnte: Beachtet man, daß Martian die *incompositi numeri* — Aristides genau folgend — durch *qui uno pedum genere* definiert, die *compositi* aber durch *ex duobus generibus vel pluribus*, natürlich wäre zu ergänzen *numerorum*, dann könnte es sein, daß er die *gemischten* durch die von ihm so verstandenen *genera numeri* der *compositi* und den bei den *incompositi* genannten *pes* „zusammensetzt“; eine inhaltlich tatsächlich absurde, in rein formalistisch sprachlicher bzw. allein von Wörtern bestimmter Weise bei Martian aber nicht ausschließbare eigene „Erfindung“, abgeleitet nicht aus einem neuen Verständnis von *numerus*, sondern von dem direkten Kontext. Auch hier sollte man nicht einfach Martians Formulierungen ohne weiteres als Ausdruck inhaltlich klar verstandener Sachverhalte, hier der Rhythmik, verstehen, sozusagen als methodischer a priori Ansatz, mit dem Text von Martian umzugehen. Damit kann der Exkurs abgeschlossen und zu den vorher angesprochenen Fragen zurückgekehrt werden.

Natürlich ist an der oben (3.3.5 auf Seite 1639) zitierten Stelle für Martianus damit eine Vierzahl in — wie das konkret zu denken ist, dürfte ihn überhaupt nicht interessiert haben — der übergeordneten Erscheinung, dem *numerus*, nicht etwa des *primum tempus* gegeben, darin liegt gerade die für Martian „tiefe“ Bedeutung der Stelle, was ihn sogar zu eigenem Zusatz veranlaßt. Schon der Umstand, daß er von einer *Einteilung* spricht, wo es doch nur um ein Vielfaches geht, macht klar, daß *numerus* im Sinne von *rhythmus* gemeint sein muß. Es sei jedoch nicht verschwiegen, daß man auch einen strukturellen, d. h. nicht nur auf formaler Assoziation beruhenden Grund für die Vierzahl angeben könnte — nur fehlt im Text jeder Hinweis auf einen solchen Bezug.

In der noch zu betrachtenden wohl einzigen erhaltenen knappen Darlegung der wahrscheinlich Aristoxenischen Begriffsbildung des *μονόχρονος* führt Martianus, 982 an, daß die damit bezeichnete Sache *cum tria tempora simul brevia collocantur, vel cum sunt quattuor numero, quae omnia ad comparationem longae syllabae computantur*. Das Gemeinte, auf das noch zu verweisen ist, ist ansatzweise erkennbar, daß nämlich Dauern möglich sind, die als Länge drei bis vier Zeiten umfassen, also *eine Zeit* dauern, obwohl es mehrere Einheiten sind (*numerus* bedeutet hier *Anzahl*); es handelt sich also um Zeitdauern, die im zugrunde liegenden Rhythmus

eigentlich „getrennt“ auftreten sollten, also wie eine dreizeitig auf einer Tonhöhe erklingende Dauer statt eines Jambus (moderner gesprochen also eine *longa perfecta* — übrigens ein Hinweis darauf, daß mit der Mensuralnotation, ja schon mit Franco die antike Rhythmik von ihrem mittelalterlichen „Nachfolger“ hinsichtlich Leistungsfähigkeit der Angabe von denkbaren, und brauchbaren, Zeitquantitäten grundsätzlich übertroffen wird).

Hier also tritt die Zahl Vier tatsächlich hervorgehoben in Zusammenhang mit der Metrik nochmals auf. Weil nun Aristides Quintilianus den Begriff *μονόχρονος* nicht verwendet, also auch keine Möglichkeit einer Verbindung der angesprochenen Assoziation mit dieser „überlangen Zeitdauer“ bestehen kann — und auch Martianus Capella stellt erwartungsgemäß eine solche Verbindung nicht her —, kann vorausgesetzt werden, daß es sich hier nicht um eine mögliche strukturelle Begründung der assoziativen Vierzahl der hier besprochenen Stelle handelt, sondern um unabhängige Bestimmungen. Zu beachten ist hier auch, daß die kleinste Zeiteinheit von vornherein nicht vom Begriff *μονόχρονος* im wahrscheinlich Aristoxenischen Sinne erfaßt werden kann, sondern nur längere Zeitdauern, womit auch ein Bezug zum Vergleich von Zeitdauern mit dem Ganzton, aufgebaut aus Vierteltönen etc. nicht gegeben ist.

Augustin löst das Problem der Bestimmung der *brevis* übrigens geradezu beiläufig und zeigt damit, daß ihm natürlich die Relationen als Wesensmerkmal der Rhythmik bewußt sind; die konkreten Größen, die sozusagen von Proportionen, also vom *numerus* betroffen sein können, sind lediglich von den Grenzen des *sensus* bestimmt; längere, proportional zueinander stehende Zeitdauern kann der Mensch sinnlich nicht bemerken, erst recht davon keine *delectatio* empfinden, wohl aber kann er die Proportionen durch die *ratio* unbeschränkt erfassen; um dies sinnlich erfahrbar zu machen, benötigt er Hilfsmittel wie *horologium vel clepsymetra*, I, 13, 27. Die Bestimmung eines sozusagen praktisch, d. h. auch ästhetisch verwendbaren kleinsten Zeitwerts ist demgegenüber ersichtlich zweitrangig; eben nur von der sinnlichen Erfahrbarkeit her wichtig. Wichtig ist die Möglichkeit des *conferrī*, die Proportion, deren einzelne Elemente als Klassen unendlich viele konkrete Erscheinungen haben, ob Jahrtausende gegen Jahrtausende oder Sekunden zu Sekunden, ist ersichtlich irrelevant für das Eigentliche, die Proportion, die wieder der Tempoinvarianz musikalischer rhythmischer Musterbildung entspricht. Der eigentliche Träger der Rhythmik ist der *motus*, wie in der 2. Hälfte des 1. Buches von *De musi-*

ca ausgeführt; auch dies ist ein Begriff, der nach Aristoteles zu den kontinuierlichen Erscheinungen gehört; es ist nicht anzunehmen, daß Augustin hier wesentlich anders denkt.

Die Bestimmung eines kleinsten Zeitelements muß auch für Augustin damit willkürlich sein. Die Grammatik kann hier eine Vorgabe leisten, die absolut gesetzte Zeitdauer einer *syllaba brevis* kann als kleinste Zeit genommen werden, *De musica* II, 3, 3:

M. Rurusus hoc vide, quae libet syllabam brevem minimeque diu pronuntiatam, et mox, ut eruperit, desinentem, occupare tamen in tempore aliquid spatii¹⁷², et habere quamdam morulam suam....

Non absurde igitur hoc in tempore quasi minimum spatii, quod brevis obtinet syllaba, unum tempus veteres vocaverunt ...

Beachtet man, daß die grammatische Prosodie lediglich der *auctoritas*, nicht der *ratio* zugewiesen wird, ist klar, daß diese Bestimmung nicht die Setzung einer absolut kürzesten Zeit, sondern einer durch die Autorität, also in der Geschichte definierten Zeitquantität des *tempus breve* bedeutet. Wie lang eine solche kurze Zeit dauert, ist irrelevant, da die ganze Rhythmik auf Proportionen zwischen Zeiten besteht. Bei der Bestimmung einer kleinsten Zeit kann also rein empirisch verfahren werden; die Aussprachezeit einer kurzen Silbe kann somit diesem Zweck dienen. Wesentlich ist dies nicht.

Sabine Grebe, die sonst eigentlich auf die Bedeutung von Zahlensymbolik und Allegorie hinweist, nämlich da, wo sie vor Augen liegt, findet nun zu der zitierten Stelle, l. c., S. 677: *Griechische Musiktheorie liegt auch zugrunde, wenn Harmonia die zusammengesetzten Zeiten aus bis zu vier χρόνοι πρώτοι bildet. Die Entsprechung der vier rhythmischen Zeitwerte und vier Dihesen des Ganztons ... sowie die zuvor genannte Identifikation des tempus primum mit dem Punkt und der Monade stammen aus Pythagoräischer Tradition.* Nun wäre es sicher zu wissenschaftlich, danach zu fragen, was in Martians die *Harmonia* betreffenden Text nicht griechischen Ursprungs sein könnte, abgesehen von der Unfähigkeit zum inhaltlichen Verstehen, oder auch nur, wo denn eigentlich eine eigene lateinische, nicht griechische, Mu-

¹⁷²Zu fragen wäre, ob Niemöllers Vorstellung von Raum und Musik hier vielleicht einen Bezug zur Raumzeit finden könnte, was für oder in musikwissenschaftlichen Objekten auch immer das bedeutet.

siktheorie (zeitlich) vor den mittelalterlichen — zu Anfang aber doch auch sehr bewußt fränkischen — Musiktheoretikern gefunden werden könnte; solche Formulierungen muß man wohl als stilistisch angenehm zu lesende Floskel ohne weiteren Sinn verinnerlichen¹⁷³.

Wenn dann aber auch noch ausgerechnet die Vorstellung von vier gleichen Viertelönen, also eine Vierteilung des Ganztonintervalls den Pythagoräern genauso zugeordnet wird wie die Rudimente antiker — natürlich stark reduzierter — „Atomtheorie“ im Vergleich von Ton und Buchstabe etc., so fragt man doch nach Quellenangaben, die diese kühne Behauptung begründen, zumal wenn man, was bei der Beschäftigung mit dem Text von Aristides Quintilianus eigentlich zu erwarten ist, die Bemerkungen von Barker, *Greek Musical Writings* II, S. 436, Anm. 166, beachtet, der die nach Grebe (!) Pythagoräischen Vorstellungen vom kleinsten Element ausgerechnet bei Aristoteles wiederfindet. Dafür könnte man übrigens auch die betreffenden, auch noch durch Überschrift explizit gemachten, zusammengefaßten Hinweise in der Ausgabe von C. v. Jan vergleichen. Hierzu sagt S. Grebe nichts, derartige für philologische Methode unabdingbare Voraussetzungen der Textdeutung sind für ihren Beitrag nicht gültig (wie überhaupt der weitgehende Verzicht auf die Inanspruchnahme musikwissenschaftlicher Qualifikation auf Seiten von Altphilologen gelegentlich höchst absonderliche Früchte trägt, verwiesen sei auf v. Albrechts mehr als seltsame Ausführungen zu Augustins *De musica*, auf die Verf. in *Musik als Unterhaltung*, leider, einzugehen gezwungen war).

Wie zu erwarten, ist genau die Zahlensymbolik der Vierzahl, auf die Martianus durch einen selbständig formulierten Zusatz hinweist, von großer Bedeutung für die mittelalterlichen Kommentatoren. Auch hier stellt Remys Fassung nur eine etwas

¹⁷³Formulierungen wie *Die Worte des Martianus lesen sich wie eine freie Übersetzung des Aristeides und gehen letztendlich auf Aristoxenus zurück ...*, sollten in ihrer Annehmlichkeit nicht von vornherein von der Aufgabe befreien, nach den Gründen der so *freien Übersetzung* zu fragen und die *letztendlichen* „Urtexte“ genau zu vergleichen, schon um die musiktheoretische Denkfähigkeit von Martianus prüfen zu können. Sabine Grebe sieht solche Aufgaben und die Inadäquatheit solcher Formulierung offenbar von vornherein nicht: Immerhin entgeht ihr damit das Erkennen der gesamten, nicht ganz kleinen Probleme, die in Hinblick auf Aristoxenus und die „Tradition“ von Wissen in die lateinische Spätantike bestehen. Das ist angesichts der vorliegenden Arbeit von Cristante unverständlich.

erweiterte Version des Kommentars von Johannes Scottus¹⁷⁴ dar, ed. Lutz, zu Dick, 518, 19:

EATENUS ENIM i. e. hucusque, i. e. ad quadruplum numerum legitimorum pedum pro numero temporum posuit. Legitimi autem pedes aut dupli sunt, i. e. ex duabus syllabis, aut tripli ex tribus, aut quadrupli ex quatuor. Potest et alia ratione intelligi, ut duo tempora unius longae syllabae pro uno tempore accipias, ac sic non solum numerus syllabarum, verum etiam temporum quaternarium non transgreditur numerum.

Von Interesse an dieser Auslegung des knappen Textes von Martianus ist, daß sich ein Mißverständnis hinsichtlich des Objekts der zahlenmäßigen Begrenzung einstellt: Martian, der hier ja Aristides genau folgt, sagt klar, daß es sich um die zulässige Größe einer rhythmisch einheitlichen Zeitdauer handelt, Remy geht sofort zur eigentlichen Einheit, zum *pes* über, was jeder metrisch bewanderte Leser natürlich tun müßte, was aber als Interpretation von Martians Text falsch sein muß.

In der Zeile davor wird das *compositum tempus* als *artificiale* bezeichnet, dessen Einteilung allerdings nicht in die jeweilige Anzahl des *tempus primum* geschieht, sondern in *i. e. species*. Natürlich kann es gerade hier, bei den möglichen Vielfachen des *tempus primum* keine *species* geben; schon hier wird also der Versfuß als eigentliche Einheit bezogen. Wie kann man diesen Irrtum erklären: Offensichtlich muß daran gedacht werden, daß die aus der Grammatik „erlernte“ Metrik eben nur zwei Werte, *brevis longaque*, zugelassen hat und weiterhin die Begrenzung auf vier Zeiteinheiten Unsinn ist; die Aussage von grundsätzlich nur zwei Zeiteinheiten, *longa brevisque* mit der Möglichkeit von vierfachen Zeiteinheiten im gemeinten Sinne zu harmonisieren war wohl nicht möglich, also mußte man auf den „Ausweg“ der Angabe von Versfüßen mit entsprechender Anzahl von Quantitäten verfallen. Nur schuf das wieder das Problem, daß dann nur vierzeitige Versfüße erlaubt waren, was der poetischen Wirklichkeit widersprechen mußte.

Johannes Scottus ist die Idee zu verdanken, daß man, um wenigstens etwas größere Versfüße zu erreichen, eben auch *longae* als ein *tempus* ansetzen konnte, womit man wenigstens acht-zeitige Versfüße bekommen konnte. Dieser Hinweis war notwendig, um den Irrtum des Kommentars verstehen zu können — immerhin steht Remy reflektorisch so weit über Martian, dem die Metrik ja auch nicht unbekannt

¹⁷⁴Ed. Lutz, zu Dick, 518, 18.

gewesen sein kann, zumal er ein guter Dichter ist, daß er den Bezug der kommentierten Aussage zur metrischen Wirklichkeit explizit formuliert; im Folgenden interessiert dann auch nur noch die Zahlensymbolik, zu 518, 19:

ATQUE EI scl. numero, i. e. quaternario, FINIS EST, sicut in creaturis ipse quaternarius terminus est, quia ad exemplar eius omnis creatura formata est. QUI PLENAE RATIONIS EST TERMINUS scl. in creaturis, quia sicut ternarius numerus numerorum omnium primus est, ita et quaternarius numerorum omnium ultimus, PLENAEQUE RATIONIS TERMINUS. Ipsa autem ratio est, nam ex quaternario et membris eius denarius conficitur numerus; unum quippe et duo et tria et quattuor decem fiunt, i. e. monas, dyas, trias, tetras. ATQUE IN HOC i. e. in hac ratione, NUMERUS TONI SIMILIS INVENITUR scl. quia tonus in quattuor dieses dividitur. ...

Auf die Herkunft und Parallelen zu dieser Zahlensymbolik braucht hier nicht weiter eingegangen zu werden, s. o., 2.8.4 auf Seite 867, deutlich wird aber, warum der Text des spätantiken Kompilators für Johannes Scottus so bedeutsam war: Irgendwie waren alle Aussagen als Grundlage von Zahlensymbolik zu verstehen, und genau das war wohl auch, was Martianus eigentlich beabsichtigte. Johannes Scottus liest den Text entsprechend der Absicht des Verfassers — auch wenn er hier das rein Aristoxenische Modell einer Teilbarkeit des Ganztons in vier Vierteltöne übernimmt: Den Unterschied von Pythagoräischem und Aristoxenischem Modell, für das Mittelalter am deutlichsten erkennbar in der „Nichtteilbarkeit“ des Ganztons in gleiche Halbtöne, versteht er nicht; ihm reicht der Umstand, daß irgendwo und irgendwie Zahlen erscheinen, ob Anzahlen, wie hier, ob Proportionen, deren Funktionieren er nicht gut gekannt haben dürfte, ist dabei für ihn irrelevant.

Die fachwissenschaftlichen Angaben waren nicht das eigentliche Thema, dessen Tradition nicht einmal in soweit ausreichend verstanden wurde, daß die vorliegenden, wohl bereits weitgehend *ad usum delphini* gekürzten kompilatorischen Versionen der ursprünglichen wissenschaftlichen Texte zielgerichtet auf die eigentliche Absicht hätten konzentriert und umgeformt werden können. Die fachwissenschaftliche Tradition stellte mit für Kompilatoren wie Martianus Capella und in seiner Folge auch Johannes Scottus eine geradezu mystische, daher auch zum inhaltlich-strukturellen Verständnis gar nicht mehr auffordernde, nur noch quasi-wissenschaftliche

Begründung von Zahlensymbolik und unverständlich-tiefen Aussagen dar.

Dies war ihr eigentlicher Sinn, weshalb es auch nicht adäquat erscheint, die Darstellung der *artes*, insbesondere der *ars musica*, von der hier ausgegangen wird, naiv einfach als solche gemeinte Enzyklopädie der bekannten oder sanktionierten Wissenschaften zu verstehen, dazu wäre die Einleitung und mythische Einkleidung des Ganzen höchst unbrauchbar gewesen; wichtig waren die Darstellungen als „Lieferanten“ der Begründungen zahlenmäßiger Symbolik. Daß man die Texte selbst nicht mehr inhaltlich verstehen konnte, war dabei gerade kein Hindernis, wie auch die Rezeption durch Johannes Scottus belegen kann; von dessen Verständnis der *ars musica* her wäre eine Umwandlung dieser *ars* zu einer wirklichkeitsbezogenen, die eigene, konkrete Musik mit unvorstellbaren Folgen rationalisierenden, die Praxis lenkenden Theorie von vornherein undenkbar gewesen. Auch die *ars musica* hat ausschließlich den Sinn, abstrakte Begriffe, vor allem aber Zahlensymbolik zu „beweisen“; wie die Beweise in Bezug auf die Wirklichkeit funktioniert haben könnten, ist ohne Bedeutung. Pointiert könnte man sagen, daß die ehemaligen Wissenschaften den Wert des Inhalts von Zauberpapyri angenommen haben.

Die Frage, warum auch die neuere Betrachtung dieser Texte nicht die in Hinblick auf die originäre Theorie eindeutige Fehlerhaftigkeit oder zu Unsinn führende Unklarheit zahlreicher Aussagen als Fehler bewertet, sondern durch unreflektiertes „Einlesen“ der richtigen Aussagen, einen nicht mehr vorhandenen Sinn in Martians Text hineininterpretiert, läßt sich offenbar so erklären, daß der Sinn der antiken Theorie nicht mehr verstanden wird. Die Betrachtung des Martianschen Textes geschieht ohne Wissen um die Bedeutung, die der antiken Musiktheorie als tatsächlich musikalische Wirklichkeit zu regeln und rationalisieren fähiger Lehre innewohnt, also um die konkrete Brauchbarkeit dieser Theorie. Diese Potenz, die die antike Musiktheorie zu einer echten Theorie im Sinne der Abstraktion wirklicher Erscheinungen und ihrer Wahrnehmung macht, wird nur erkennbar, wenn man das beachtet, was die fränkischen mittelalterlichen Musiktheoretiker aus dieser Vorgabe gemacht haben.

Denn so wird erkennbar, was man mit Verwendung nur des Textes von Martian unmöglich hätte leisten können, eine Rationalisierung der eigenen Musik. Mit der von Martian gegebenen Unzulänglichkeit, die häufig genug zu Unsinn führt, wäre eine solche Leistung unmöglich gewesen — weshalb denn auch die betreffenden

Texte außerhalb üblicher Autoritätszitate an den sozusagen wesentlichen Stellen an keiner Stelle auf dem Text von Martian aufbauen, denn sie konnten darauf nicht aufbauen.

Der Gegensatz zwischen wirklicher Theorie als Systematisierung der Abstraktion von Wirklichkeit und dem Text von Martian (und dem von Johannes Scottus!) wird erkennbar im Kommentar von Remy, der auf diese wirkliche Theorie zurückgreifen kann, wenn er etwa Beispiele aus dem aktuellen Choral anführen kann; hier wird auch schon die mit dem Text von Martian inkompatible neue Sichtweise der antiken Theorie erkennbar — bei Johannes Scottus dagegen fehlt jede Spur einer solchen wirklichen Musiktheorie. Er bleibt im Rahmen allein des Textes von Martianus Capella. In Hinblick auf diesen ja nicht gerade übersehbaren Gegensatz aber ist es notwendig, Fehler in den Aussagen von Martianus Capella auch als solche zu werten, und nicht als irgendwie nur stilistisch kryptische oder gar genial verkürzten Ausdruck eigenen fachspezifischen Denkens zu mißdeuten.

Es gibt aber auch in der Spätantike noch denkfähige, ja fachspezifisch denkfähige Autoren: Augustins Behandlung der Rhythmik ist nicht nur von ihrer Intention, die im Werk ausdrücklich gemachte Sinnggebung einer solchen Disziplin, sondern auch in der Behandlung des gesamten Stoffes von Rhythmik und Metrik selbständig (wo findet man auch nur die gleiche klare Darstellung des Unterschieds beider Begriffe bei Martian?). Während man bei Martian vergeblich nach eigenen fachspezifischen Hinzufügungen sucht, die auf ein eigenständiges Verarbeiten des Inhalts der Theorie hinweisen könnten — inhaltsbezogene eigenständige Zufügungen wird man von vornherein nicht suchen wollen —, wird die Theorie bei Augustin, einschließlich der Fragen der ἀγωγή vollständig selbständig aufgebaut; und das noch in einer lehrhaften Form, die auch den modernen Leser die Struktur der Rhythmen, ihre Grundlagen und schließlich den Sinn einer solchen Disziplin leicht verstehen läßt — abgesehen vielleicht von Sabine Grebe, die hier ihr wohl am weitesten gehendes Fehurteil liefert, wenn sie, l. c., S. 624, nicht nur bemerkt, daß Augustins Text mit dem von Martianus nicht zu vergleichen sei, was in einer von ihr allerdings nicht verstandenen Hinsicht genau zutrifft, sondern auch das Thema, nämlich die Rhythmik und Metrik, nicht so vollständig abhandle wie Martian; das „Urteil“ ist so grotesk, daß es, auch abgesehen von seinem Erscheinen in einer wissenschaftlich gemeinten Schrift, zu zitieren ist; es ist schon erstaunlich, Euphemismus, Derartiges in einer deutschen Habilitation lesen zu müssen:

Im Gegensatz zu Martianus entwickelt er (Augustin) nicht die gesamte rhythmische Lehre, sondern beschränkt sich mit der Behandlung metrisch-rhythmischer Theorien auf einen Ausschnitt. ... Die Reduzierung hängt mit Augustins Vorstellung von der Zahlhaftigkeit der Musik zusammen. Daher enthält das 1. Buch auch einen für die Tonkunst recht umfangreichen Abschnitt über die Zahlenlehre (1 – 15 – 26).

Da die Zahl als gestaltendes und Ordnung stiftendes Element nicht nur in der Musik, sondern auch in der Sprache auftritt, beschäftigt sich Augustin ausführlich mit der Metrik.

Das 6. Buch schließlich handelt von der göttlichen Herkunft der Tonkunst im Sinne der christlichen Glaubenslehre. Die Beschäftigung mit der Musiktheorie soll zu wissenschaftlichen Erkenntnissen führen und die Seele Gott näher bringen. ...

Die bei Augustin im Vordergrund stehende zahlengesetzliche Ordnung der Musik und Sprache, die Entwickluhg metrischer Theoreme und das christliche Musikverständnis schließen einen Vergleich mit dem 9. Buch des Martianus aus.

Allein schon die so Parataxe ... *soll zu wissenschaftlichen Erkenntnissen führen und die Seele Gott näher bringen ...* in Bezug auf Augustins Erörterung einmal der Relation von Seele und Ewigkeit, zum anderen der Wertlosigkeit reiner wissenschaftlicher Erkenntnis hätte derartiges Dearüberhinwegreden verbieten müssen.

Auch die Behauptung, daß Augustin nicht die *gesamte rhythmische Lehre* behandle, ist ausweislich der Augustinischen Schrift *De musica* falsch: Was Augustin von Martians Kompilation allerdings unterscheidet, ist die völlig eigenständige Behandlung des, und zwar des gesamten Stoffes von Rhythmik und Metrik — Augustin behält auch diese traditionelle Gliederung natürlich bei. Er repetiert nicht einfach die Einteilung nach Aristoxenus. Methodisch ist es natürlich notwendig, vom Gemeinten auszugehen, d. h. hier dem Gegenstand von Rhythmik und Metrik, denn daraus wäre dann die Frage zu entwickeln, welches Problem Augustin eigentlich ausläßt — und zwar, ausgerechnet, im Vergleich zu Martian. Und hier ist nicht erkennbar, welches Versmaß und welches Metrum Augustin eigentlich nicht behandelt, und bei welchem er die proportionalen Strukturen nicht herleitet, welche Versverbindungen, welchen *versus* oder welchen Unterschied, der zwischen Metrum und Rhythmus besteht, Augustin außer Acht läßt. Nur, Augustin stellt wie gesagt

wirklich selbständig dar, erklärt die Notwendigkeit der Annahme der Pause, um sinnvolle Versmaße zu erhalten — wer Augustins Darstellung der Metrik gelesen hat, kennt die gemeinten Strukturen, die Strukturen der Versmaße; daß dies bei einem Leser der schematischen Kompilation Martians der Fall sein sollte, wird wohl niemand behaupten wollen. Augustins Darstellung ist allerdings in sich geschlossen und entwickelt auch die notwendigen Begriffe aus der direkten Konfrontation mit der Sache, mit der Wirklichkeit der Metrik und Rhythmik. Dies ist der Unterschied: Augustin kann dieses Wissen als wirkliches Wissen vermitteln, nicht einfach Begriffsdefinitionen abschreiben, ohne deren konkrete Verifizierbarkeit auch nur als Frage zu stellen, was für Martian charakteristisch ist. Hinzu kommt natürlich noch, daß Augustin die gesamte Abhandlung in einen viel weiterreichenden Kontext einbettet, die Frage nach der Funktion der *ratio*, die charakteristisch für die Seele in ihrer Anwendung dargelegt wird, nach der Relation von Zeitlichkeit und Ewigkeit, u. a.: Augustin geht unvergleichlich weit über die armselige Kompilation von Martian hinaus. Die Beschränkung auf die Rhythmik wird sozusagen aufgehoben durch das Werk von Boethius, das natürlich auch mit dem von Martian nicht zu vergleichen ist.

Daß die Zahl insbesondere für die spätantiken Autoren von Texten zur Musiktheorie wesentlich war — und sie ist auch für die Theorie der Melik von Aristoxenus unabdingbar, besonders deutlich z. B. bei der Bestimmung der Arten von Pykna —, dürfte bekannt sein, gerade hier unterscheidet sich Augustin nicht von anderen, insbesondere spätantiken Texten wie dem von Ptolemaeus oder dem von Boethius: Die Dominanz des Pythagoräischen Modells ist für die Zeit als trivial anzusehen; nur denkt Augustin selbständig und auf eine eindeutig formulierte Aufgabe bezogen.

Und daß seine Darstellung der Metrik von der Proportion bestimmt ist — ja, wie anders wäre überhaupt eine Darstellung möglich? Hier stimmen Pythagoräer und Aristoxeniker überein. Nur durch Abzählen der jeweils „besetzten“ Zeiten und Relationen zwischen Arsis und Thesis, von Augustin allerdings durch *plausus* erfaßt, oder auch die Bestimmung „notwendiger“ Pausen, eine Versfußfolge sinnvoll zu einem Vers zusammenzufassen, etc., ist doch eine Bestimmung der Formen der Metrik überhaupt möglich. Auch hier wäre man dankbar für den Nachweis, was Augustins angebliche Besonderheit zu einer *Reduzierung* zwingt; seine Darstellung von Rhythmik und Metrik ist vollständig und ausreichend; natürlich verwendet er aus

dem Arsenal verfügbarer Begriffe nur die, die zur Erfassung der Wirklichkeit notwendig sind — genau das aber ist Zeichen des selbständig denkenden, fachkundigen Autors, der zu keiner metrischen Erscheinung keine Antwort gibt.

Ebenso absonderlich ist die Behauptung, daß die *Zahl als gestaltendes und Ordnung stiftendes Element* auch die Sprache betreffe: Schließlich benutzt doch gerade Augustin in *De musica* die Sprache bzw. ihre wissenschaftliche Entsprechung, die Grammatik, um den Unterschied zwischen rationaler und durch Konvention bestimmter Wissenschaft klar darzulegen, nämlich in *liber III*, 3, 5: Die Musik ist durch Zahlen bestimmt, nämlich auf der Grundlage des Gefühls von Richtigkeit von Zeitfolgen, abstrahiert also die Fähigkeit auch der rhythmischen Wahrnehmung, Gestalten, Muster auf höherer Ebene zu bilden, in antiker Denkweise abstrahiert durch die Fähigkeit, sozusagen Proportionen hören und als gut bewerten zu können: *nam iudicium aurium ad temporum momenta moderanda me posse habere non nego; quae vero syllaba producenda vel corripienda sit, quod in auctoritate situm est, omnino nescio*. Die Sprache ist abhängig allein von der *auctoritas* der Vorfahren, also der Konvention, die Musik basiert auf Proportionen, schon sinnlich begründet durch die Fähigkeit immer in gleicher Weise die „gleiche“ Folge von Zeitquantitäten etwa als Hexameter erleben zu können: *Hoc ergo quoties libet repetendo, efficies rhythmici huius longitudinem quantum voles, quanquam hi decem pedes ad exemplum sufficient*. Insofern ist völlig klar, daß Augustin die Rhythmik abstrakt versteht, als abstrakt beschreibbare Folge von Zeitquantitäten, in denen nämlich die absoluten, der *ratio* zugeordneten Proportionen erscheinen, und dies von der Sprache und ihrer nur *auctoritate* bestimmten Ordnung grundsätzlich unterscheidet.

Daß er als konkrete Beispiele, als Abbild des sinnlich Erfahrbaren, das auch bei Augustin natürlich die Basis der Erkenntnis darstellt, konkrete Verse verwendet, ergibt sich aus der didaktischen Anlage des Dialogs automatisch: Der zur Erkenntnis des Erkennens aus dem sinnlich Erfahrbaren zu führende *discipulus* muß ja konkrete Beispiele fiktiv konkret ertönen lassen können, und dazu müssen Verse verwendet werden. Die Alternative, nur Kürzen und Längen als abstrakte Schemata vortragen zu lassen, hat also nicht bestanden — und wer hätte damit auch die Metren sinnlich faßbar machen können?

Und ob Augustin die antike, griechische Notenschrift so geläufig war, daß er konkrete, metrisch eindeutige reine Melodien als Beispiele hätte gebrauchen können,

ist mehr als fraglich, nämlich mit ziemlicher Sicherheit auszuschließen: Schon methodisch ist ja eine Trennung von Melik und Rhythmus gefordert; es bleibt also nur die Verwendung konkreter Verse. Nur bedeutet das doch nicht etwa eine naive Kontamination von rhythmischen Schemata und deren sprachlicher, konkreter Verwirklichung. Grebes Formulierungen erweisen sich wieder als selbst in ihrer unverbindlichen Oberflächlichkeit als falsch, was auch den von ihr behaupteten Inhalt der ersten Hälfte des ersten Buches anbelangt, der als Hauptaufgabe hat, erst einmal zu definieren, was *musica* eigentlich ist, nicht das, was die Zeit so bezeichnet hat, nämlich erklingende „Tonkunst“. Das hat mit Ethik, nichts aber mit „Zahlen“ zu tun; S. Grebe beweist damit wieder nur, daß sie über Texte daherredet, deren Inhalt sie nicht zur Kenntnis genommen hat.

Was schließlich die „Inhaltsangabe“ des 6. Buches anbelangt, so kann man darin tatsächlich noch einen Höhepunkt der so netten, aber nur, im besten Fall, nichtssagenden Sätze von Grebe erblicken. Das 6. Buch behandelt das Problem der Relation von sinnlichem Erleben und rationaler Natur der Seele: Wie kann Sinnliches, also Vergängliches überhaupt in Berührung mit der der *ratio* fähigen, also ihr zugeordneten Seele kommen.

Von *Tonkunst* oder gar *göttlicher Herkunft der Tonkunst* ist an keiner Stelle die Rede, solche Wendungen passen besser in Unterhaltungsliteratur des 19. Jh. — oder in die von Macrobius weitergegebene Vorstellung z. B. von Cicero, s. o., 2.8.3 auf Seite 847; nur diese letztlich Platonische Tradition bleibt Grebe unbekannt, und wird von Augustin an keiner Stelle in *De musica* VI, benutzt; es geht schließlich um völlig andere Fragen. Angesichts der Fragestellung in diesem Buch erscheint auch der Ausdruck *Tonkunst* als anachronistisch. Augustin spricht nicht von *Tonkunst*, sondern vom musikalischen Eindruck als Basis des eigentlichen Problems, eben der Relation zwischen vergänglichem sinnlichem Eindruck und Ewigkeitsbezug der Seele: Derart über Augustins theologisch wie philosophisch tiefes Werk daherzureden sollte sich in einer wissenschaftlichen Schrift verbieten; wenn sie allerdings unterstützt von wissenschaftlichen Einrichtungen gedruckt vorliegt, werden Einwände, wie sie hier nur angedeutet werden, leider, unabdingbar; hier liegt eine nur noch so zu bewertende Verhöhnung von Wissenschaft vor. Die Akzeptanz durch Gutachter ist unbegreiflich.

Schließlich ist die Lösung des hier gestellten Problems nicht die Schönheit der

Tonkunst oder vielleicht auch die Reinheit der Tonkunst, sondern ganz einfach die Vermittlung der Erkenntnis, daß die Seele auch beim Hören vom Eindruck nicht affiziert wird, sondern aktiv im Körper handelt. *Im Sinne der christlichen Glaubenslehre* ist die theologische Erkenntnis, daß die *auctoritas* Gottes die Auferstehung, die Verklärung auch des Körpers verheißen hat: Es muß also einen Zustand geben, in dem auch die körperliche Schönheit von der Seele ohne jede Beeinträchtigung von deren Bezug zur Ewigkeit gepriesen werden kann.

Außerdem ist neu die Erkenntnis, daß Wissen gegenüber dem Glauben zweit-rangig ist: Wer glaubt, braucht sich nicht mit Metrik zu beschäftigen. Das hübsche Bild einer *Tonkunst* aus *christlicher Glaubenslehre* erweist sich in Bezug auf das 6. Buch von *De musica* von Augustin als dem geistigen Anspruch der darin gestellten Frage gegenüber hochgradig inadäquat und anachronistisch, ja lächerlich, und geistig nicht gewachsen. Schließlich ist die Lösung des Augustin beklemmenden Problems in den *Bekenntnissen* bekanntlich die, daß die exemplarisch vergängliche Musik — daß Musik auch „dauernde“ Faktoren hat, wird von Augustin durch ihre Existenz in der *memoria* bewältigt — nur durch die Verbindung mit Gottes Wort lebendig werden kann, *animata*, sonst bleibt sie eine (von der eigentlich aufgegebenen Blickrichtung der Seele her gesehen) tote, nur sinnliche und daher wertlose Erscheinung, denn der Mensch ist durch seine Seele und die Eigenschaft, *ratio* zu haben, bestimmt, durch seine Bindung an die oder Verbindung mit der Ewigkeit (daß Musik an sich Schönheit besitzt, ist andererseits selbstverständlich, nicht zu bezweifeln, nur bedeutet eine Bewunderung dieser Schönheit an sich ein Selbstvergessen der Seele, die durch Anwendung der *ratio* ja sehen kann, was in oder an oder über dieser endlichen Schönheit denn das bleibend Schöne ist — und allein das ist wert, den Blick der Seele auf sich zu lenken); es geht, u. a., darum, wie denn diese Bindung zu der Fülle der sinnlich auf den Körper wirkenden Erscheinungen steht und zu stehen hat. S. Grebe hat das alles offenbar nicht verstanden, nicht verstehen können? Neben den betreffenden Beiträge von H. Pizzani können hierzu auch die entsprechenden Kapitel aus Verf., *Musik als Unterhaltung*, Bd. I, Kap. 3, Bd. II, Kap. 4.3.3., u. a. herangezogen werden (für Augustin ist jede musikalische Unterhaltung an sich Sünde, für Aristoteles Notwendigkeit menschlichen Lebens).

Auf Grebes Äußerungen überhaupt einzugehen, erweist sich somit als eigentlich überflüssig, ja unpassend, aber leider unabdingbar, schließlich handelte sich um eine deutsche Habilitation, deren Veröffentlichung auch noch öffentlich gefördert

wurde. Die Darstellung der Rhythmik und Metrik bei Martian mit der von Augustin zu vergleichen, geht tatsächlich nicht an; es sei denn durch Aufweis des grundsätzlichen Unterschieds an Rationalität und Verstehen der betreffenden Sachverhalte. die auf inhaltlichem Nichtwissen beruhende Kompilation ist mit dem Werk eines völlig selbständig und mit einem höheren Ziel den Stoff vollständig darstellenden Autors tatsächlich nicht zu vergleichen, hier ist Grebe zuzustimmen, wenn auch genau nicht in dem Sinn, den sie gemeint hat.

3.3.7 Zu weiteren Eigenleistungen Martians bei der Darstellung der Rhythmik

In dem Abschnitt über die Einteilung der *tempora*, 972, deren griechische Entsprechung sich im Text von Aristides ed. W.-I., S. 32, 30, findet, hat Martianus außer den oben angesprochenen Kürzungen, z. B. bei der Definition der *ῥυθμοειδεῖς χρόνοι* wenig verändert bzw. hinzugesetzt. Immerhin läßt sich aus diesen Hinzufügungen erkennen, daß der sicherlich vorauszusetzenden Absicht einer Zusammenfassung und Kürzung — eben nicht Konzentration auf das Wesentliche — auch hier eine gewisse gelegentliche Erweiterung entgegensteht.

So schließt Aristides die Einteilung der *Zeiten* — der zusammengesetzten Zeiten — direkt an die Darlegung der, nur formalistisch gewonnenen Grenze einer Zeitdauer von vier kleinsten Zeiteinheiten an: *τούτων δὴ χρόνων οἱ μὲν ἔρρυθμοι λέγονται ...*, ed. W.-I., S. 32, 30. Martian fühlt sich gedrungen das *τούτοι* weiter zu erläutern: *sed eorum temporum, quae ad numeros copulantur, alia sunt, quae enrhythma tempora nominantur ...*, 972. Nun ist klar, daß die Bestimmung *ἔρρυθμος* zu sein, nur Zeitkombinationen betreffen kann; eine einzelne Zeit, ein *χρόνος πρῶτος* kann dies nicht leisten, ihre Bestimmung als solche ist abhängig vom Kontext, wie Aristoxenus explizit in der Schrift über die *erste Zeit* ausgeführt haben muß. Dieser Zusammenhang wird auch bei Aristides durch die bei Bezug auf Dauern von Versfüßen absurde Beschränkung von „längeren“ Zeitdauern auf vier Einheiten — eben um die Analogie mit dem Ganzton zu erhalten — erheblich verunklart, nur, ist hier der zusätzliche Satz von Martianus eine Hilfe? Der Fehler in der Darstellung von oder bei Aristides liegt darin, daß bei der Beschränkung der Vielfachen der *ersten Zeit* nicht geklärt wird, ob es sich hier um eine Grenze der — in der Metrik und Rhythmik als solche gar nicht auftretenden — Länge etwa eines ausgehaltenen Tons geht, also um den effektiv vier kleinste Zeiten ertönenden Ton oder um eine komplexe Einheit, also um Versfüße, wo die Aussage zur Sinnlosigkeit führt¹⁷⁵. Martianus Capella schließt den Satz wie üblich mit einer redundanten Wiederholung ab, aus der aber ebenfalls nicht hervorgeht, auf was sich eigentlich diese vierteilige Zeitquantität bezieht: Mar-

¹⁷⁵Einen Hinweis, daß es auch dafür terminologische Entsprechungen gab, könnte der Schluß des Abschnitts geben, den Martians Text wörtlich auch der griechischen Vorlage entnimmt: *sed temporum alia simplicia sunt <alia multiplicia>, quae podica etiam perhibentur.*

tian formuliert, daß die Zeitquantitäten bis zur Dauer von vier Einheiten reichten, was ... *toni similis invenitur*, weil auch dieser vier Teile habe, nämlich die *diesis*, und so kann er nochmals darauf hinweisen, daß *hic etiam quaternaria temporum modulatione concluditur*; da vorher nur über *tempus* bzw. die einzelnen konkreten Entsprechungen bzw. Träger der Zeitquantitäten gesprochen wird, ist grammatisch nicht klar, auf was sich *hic* eigentlich beziehen soll. Remy postuliert sinngemäß vor *HIC* ein *ita*: *ENIM ILLE i. e. tonus, PER QUATTUOR SPECIES ... DIVIDITUR deest ita, HIC scl. pes, ETIAM QUATERNARIA TEMPORUM ...*, ed. Lutz, zu Dick, 518, 20. Remy also versteht im Sinne der Metrik adäquat *hic* als Verweis auf die Einheit *pes* und erhält damit das bereits angesprochene Problem, daß er dann irgendwie eine Grenze von *vier* auch für die *pedes* einsetzen muß, was natürlich keinen Sinn hat¹⁷⁶. Die Faszination der Zahlenangabe *vier*, die auch schon Johannes Scottus so beeindruckt hat, ist andererseits so dominant — und hier stimmt das „Denken“ von Johannes Scottus mit dem von Martian überein —, daß eine Kritik an diesem Unsinn nicht erfolgen kann, sondern irgendwie eine Harmonisierung versucht wird. Die Kommentatoren aus Karolingischer Zeit verstehen die Beschränkung der *zusammengesetzten Zeit* als Beschränkung der „Länge“ eines *pes*; hier steht die Zahlenanalogie vor sachgemäßem Denken.

Die Unklarheit der antiken Vorlage wird damit natürlich nicht beseitigt, ihre Folge wird nur noch deutlicher erkennbar. Wenn Aristides nach Erwähnung der Analogie zwischen *Ganzton*intervall und größter denkbarer Zeitquantität nun weiterfährt mit der Unterscheidung zwischen den *enrythmischen* etc. Zeiten, können eigentlich nur Strukturen wie Versfüße und größere Einheiten bzw. überhaupt nur Zeitfolgen gemeint sein. Nur strukturierte Zeitfolgen, wie etwa Versfüße oder Versfuß-artige Größen können so klassifiziert werden.

Insofern also besteht eindeutig eine logische Lücke in der Darstellung von Aristides. Die Hinzufügung eines Satzes wie bei Martianus erscheint somit als notwendig. Martian qualifiziert, ... *tempora, quae ad numeros copulantur*. Es liegt nahe, diese Wendung mit *die Zeitquantitäten, die zu Rhythmen verbunden werden*, zu übersetzen¹⁷⁷, denn dann wäre tatsächlich der Sinn gewahrt; nur gibt es sprachlich dafür

¹⁷⁶Vgl. die Belege in der Ausgabe des Anon. Bellermann durch Najock, S. 67, Anm. 1.3).

¹⁷⁷Cristante, ib., S. 159, übersetzt korrekt: *Ma dei tempi che possono essere congiunti ai ritmi alcuni sono ...*; das angesprochene Problem hebt er nicht heraus: An sich liegt hier eine auch stilistisch nicht begründbare Redundanz vor.

keinen Grund, die wohl richtige Übersetzung lautet ... *die Zeitquantitäten die mit den Rhythmen verbunden sind*, womit der Zusatz zu einer inhaltlich leeren Formel wird: Daß es sich um *tempora* handelt, die die Rhythmen betreffen, ist dem Kontext entsprechend trivial. Auch hier besteht also kein Grund, Martians Text ausnahmsweise inhaltlich gegenüber der griechischen Vorlage als verbessert anzunehmen.

Das Gleiche gilt für den anderen eigenen Zusatz; hier geht es um die Erklärung der drei Unterarten des *ῥυθμοειδές*, ed. W.-I., S. 33, 5:

ῥυθμοειδῆς δ' οἱ μεταξύ τούτων καὶ πῆ μὲν <τῆς> τάξεως τῶν ἐρρυθμωεν, πῆ δὲ τῆς παραχῆς τῶν ἀρρυθμῶν μετειληφότες, τούτων δὲ οἱ μὲν στρογγύλοι καλοῦνται οἱ μᾶλλον τῷ δέοντος ἐπιτρέχοντες, οἱ δὲ περίπλεω οἱ πλέον ἢ δεῖ τὴν βραδυτῆτα διὰ συνθέτων φθόγγων ποιοῦμενοι. ...

Das Rhythmusartige liegt in der Mitte von Rhythmischem und Unrhythmischem und hat irgendwie Anteil an der Ordnung des Rhythmischen und an der Verwirrung des Arrhythmischen; Knapp/Rund wird dabei genannt, was übermäßig eilt, gedehnt/sehr voll, was übermäßig die Langsamkeit in den Tonzusammensetzungen macht.

Martian verweilt etwas bei der Schnelligkeit (973): *Et rotunda sunt, quae proclivius et facilius quam gradus quidam atque ordo legitimus expetit, praecipitantur ...* *Μᾶλλον τοῦ δέοντος* wird also mit einem ganzen Satz übersetzt u. a. in der gewohnten Art der Verdoppelung qualifizierender Adjektive, ersichtlich ohne inhaltliche Ergänzung. Es handelt sich einfach um eine rein stilistische Erweiterung, wohl deshalb, weil Martianus sich unter übermäßiger Geschwindigkeit etwas vorstellen konnte; nur eine Erklärung des spezifisch Gemeinten gibt er nicht, sein Verständnis der so erweiterten Formulierung ist nicht sachbezogen, sondern von der allgemeinen Wortbedeutung her bestimmt, da kann er dann „rhetorisch“ ausschmücken.

Es scheint methodisch nicht ganz abwegig, danach zu fragen, was eine der kompilierten Aussagen eigentlich mitteilen kann — setzt man von vornherein voraus, daß spätantike Autoren sehr wohl Stellen kompilieren können, von deren eigentlichem Inhalt sie kein Wissen besitzen, scheint sich die Frage zu erledigen. Beachtet man allerdings die Ansätze der neueren Deutungen, die Martianus Capella einen vergleichbar selbständigen wissenschaftlichen Umgang mit den Inhalten zuschreiben, so muß man sich nicht nur über die Absurdität solcher wissenschaftlichen „Ehrenrettungen“ hochgradig unselbständiger und unwissenschaftlicher Kompila-

toren wundern, sondern hat auch das Recht nach den Inhalten zu fragen. Und da stellt sich eben doch auch die Frage, was Martianus aus Vorgaben seiner griechischen — eventuell indirekt vermittelten — Quelle macht, wenn deren klare Deutung zumindest erhebliche Mühe bereitet: Von einem zu eigenständigem Denken fähigen „Bearbeiter“ oder Übersetzer würde man bei solchen eigentlich nicht zu erklärenden Passagen entweder Kommentare erwarten, vielleicht unter Heranziehung anderer Literatur, oder ein Auslassen unerklärlicher Formulierungen. Daß nun die Erklärung des *ῥυθμοειδές* bei Aristides Quintilianus insbesondere in Hinblick auf die beiden *species* der *στρογγυλοι και περιπλεω χρόνοι* unklar ist, dürfte nicht zu bezweifeln sein. Wenn die *rhythmusartigen Zeiten*, die sich zwischen *rhythmischen* und *unrhythmischen Zeiten* „bewegen“, einmal *übermäßig laufen*, zum anderen *die Langsamkeit zwischen zusammengesetzten Tönen übermäßig machen*, so ist ohne Beispiel oder nähere Erläuterung nur Spekulation über ein eventuell Gemeintes möglich¹⁷⁸: Vielleicht soll damit eine rhythmische Bewegung erfaßt werden, die einzelne Werte zu kurz oder zu lang ausführt und zwar im Rahmen normaler Metrik, sozusagen als Gerüst, also Veränderungen der *ἀγωγή*; oder sollen nur partiell rationale Rhythmen so beschrieben werden: Klarheit, was gemeint sein könnte, daß überhaupt gewisse Probleme bestehen, hat der spätantike Autor natürlich nicht. Ob also ein strukturelles Merkmal oder ein „agogisches“ vorliegt (das auch Guido kennt, abstrahiert im Vergleich mit einem zur Ruhe kommenden laufenden Pferd), weiß der Autor nicht; er kennt solche Unterschiede nicht, hat sie nicht verstanden. Damit wird man auch für Aristides annehmen können, daß er seine Formulierung an der allgemeinen Erfahrung mit *zu schnell*, *zu langsam* ausrichtet.

Bemerkenswert ist auch, daß Aristides bei der *Langsamkeit* plötzlich die *soni* anführt, obwohl er hier doch abstrakt über Zeitquantitäten reden sollte — Martianus übersetzt mit *moras compositae modulationis* und ergänzt hier das eigentliche Objekt durchaus adäquat, indem er die *zusammengesetzten Töne* zur *composita modulatio* macht. Nur, klarer wird seine Formulierung auch nicht, z. B. hinsichtlich der Frage, ob mit diesen beiden Klassen etwa nur Ausführungsmodalitäten erfaßt werden sollen, oder ob es sich um eine gestaltmäßig fixierte rhythmische Ordnung handelt. Die erste Deutung liegt nahe, nur sind natürlich die beiden „Extrema“ *rhythmisch* und *unrhythmisch*, zwischen denen das *rhythmusartige* steht, rein struk-

¹⁷⁸Vgl. auch hier wieder vorbildlich Barker, *Greek Musical Writings* II, S. 437, Anm. 170

turell zu verstehen. Die angesprochene Ergänzung erweist sich also als rein auf Ebene sozusagen der syntaktischen Logik — *modulatio* als natürliches Subjekt — verständlicher Zusatz, der Sinn der beiden Klassen ist bei Martian aber nicht klarer verständlich als bei Aristides: Die Zusätze oder Änderungen sind rein stilistisch oder eben aus der Struktur der Aussagen erklärbar. Damit ist aber nicht erkennbar, daß Martian sich überhaupt um Verstehen des Inhalts bemüht hat; denn einfach zu postulieren, daß der spätantike Leser die Andeutungen verstanden haben müsse, erweist sich schon in Hinblick auf die häufige Angabe trivialer Verhältnisse nicht als adäquate Erklärung.

Wie Cristantes Interpretation zu dieser Stelle zeigt, *ib.*, S. 346, ist nicht einmal die Bedeutung von *mora* klar. Liest man mehr oder weniger naiv Augustin, *De ordine* über den Erkenntnisweg der *ratio* in der wissenschaftlichen Erfassung der Natur der Sprache, so findet man mit *mora* die Quantitäten der Silben bezeichnet, II, XII, 36, CCSL XXIX, Aurelii Augustini Opera Pars II, 2, S. 127, 31: *Deinde verba in octo genera formasque digesta sunt, omnisque illorum motus integritas iunctura perite subtiliterque distincta sunt. Inde iam numerorum et dimensionis non immemor adiecit animum in ipsas vocum et syllabarum varias moras atque inde spatia temporis alia dupla, et alia simpla esse conperit, quibus longae brevesque syllabae tenderentur. Notavit etiam ista et in regulas certas disposuit.*

Die verschiedenen Zeitquantitäten werden bemerkt, und zwar die Zeitquantitäten der sprachlichen, *syllabae*, wie musikalischen, *voces*, Träger/ *ῥυθμιζόμενα*. Augustin ist sich also der wissenschaftlich notwendigen Differenzierung bewußt — trivialerweise. Wesentlich für die Deutung des Martianschen Wortgebrauchs ist, daß das Wort *mora* als Bezeichnung für die sozusagen noch ungemessene Zeitquantität allgemein verwendet wird, man könnte von *Zeitraum* sprechen, wenn man beachtet, daß es sich ja um „kurze“ Räume handelt. Den gleichen Wortgebrauch findet man nochmals bei Augustin in der gleichen Schrift, wo, 31, 23, ebenfalls vom *Zeitraum* gesprochen wird: *Tempus est spatium morae, per quod syllaba longa extenditur, brevior vero contrahitur.*

Die gleiche Wortverwendung, die *mora* nicht als Dehnung, sondern als die von dem *tempus* zu messende „Ausdehnung“ jeder Art von Zeitquantität, also gleichwertig *brevis longaque*, bezeichnet.

Daß diese Wortverwendung keine Marotte Augustins ist, belegt die Sergius zu-

geschriebene Schrift *Explanationum in artem Donati libri*, ed. Keil, GL IV, S. 533, 13, aus der bereits oben in Hinblick auf die klare Darstellung der raumanalogen Natur der Neumenschrift hingewiesen wurde, s. o., 3.2.1.1.1 auf Seite 1416. In gleichem Zusammenhang — Bestimmung des Ortes der Akzente in Abhängigkeit von der quantitativen Prosodie des Wortes — geht der Autor auf die Differenzierung zwischen *rythmici* und *metrici* ein und wählt dann sozusagen zum Ausgleich dieses Unterschieds als neutrale Bezeichnung das Wort *mora*. Die Stelle kann noch weitergehendes Interesse fordern, da sie einen Einblick in die Verstehensprobleme der Theorie von Aristoxenus erkennen läßt, die Differenzierung zwischen dem Objekt der Rhythmik und dieser selbst:

*inter rhythmicos et metricos dissensio non nulla est,
quod rhythmici in versu longitudine vocis tempora metiuntur et huius
mensurae modulum faciunt tempus brevissimum, in quo cumque syllaba
enuntiata sit, brevem vocare.*

Dies ist ersichtlich ein Echo der Bestimmung des χρόνος πρώτος von Aristoxenus, *Elementa rhythmica* II, 282: Man findet den χρόνον πρώτον da, „worauf“ keine zwei Töne, Silben oder σχήματα gefunden werden können. Das Rudiment dieser Aristoxenischen Theorie ist ein weiteres Zeugnis des Bildungsverfalls, wie auch das methodisch nach Aristoxenus eigentlich nicht mehr zu rechtfertigende Nebeneinandersetzen der beiden Arten. Die Metriker dagegen setzen die Silbe als kleinste Einheit ein, und zwar wie zu erwarten, die kurze Silbe; die logische Bestimmungsschwierigkeit bleibt ungelöst (direkt anschließend):

metrici autem versuum mensuram syllabis comprehendunt et huius modulum syllabarum arbitrantur, tempus autem brevissimum intellegi, quod enuntiationem brevissimae syllabae cohaerens adaequaverit (das wäre Aristoxenisch gesprochen die Begrenzung durch die Ausführungsgrenze).

itaque rhythmici temporibus syllabas, metrici tempora syllabis finiunt (was die Relation von ῥυθμός und ῥυθμιζόμενον aufhebt, also Unsinn darstellt).

neque enim refert, tempus in syllaba esse, an in tempora syllabam dicimus, dum modo discendi causa concessum est eam moram, qua brevis syllaba dicitur, unum et brevissimum tempus vocare, qua scl.: mora vero

longa profertur, duo tempora appellare, ipsa cogit natura, cum loquimur.

Eine *mora* kann also der „Zeitraum“ einer kurzen oder einer langen Silbe sein. Es kann eigentlich kein Zweifel daran bestehen, daß auch Martianus Capella den gleichen Wortgebrauch macht, was darauf deutet, daß er gewisse Regeln und Formulierungen der Metrik besser verstanden hat als die der Theorie der Melik; die poetische und metrische Kunst als rational begründetes Regelwerk lebt länger als dies bei der Melik der Fall ist. Daß auch diese in der antiken Musikpraxis auf einem gewissen Rationalitätsniveau bestanden haben muß — in bestimmten Bereichen —, beweist neben dem Anonymus Bellermann die Existenz und breite Verwendung der Notenschrift, die auf der Aristoxenischen Theorie der 13 bzw. 15 *τόνοι* beruht.

Hinzuzufügen wäre hier noch der vergleichbare Gebrauch des verwandten Wortes *morula*, das besonders bei Augustin zu bemerken ist, so etwa in den *Bekenntnissen*, wo im 11. Buch über das Problem der Gegenwärtigkeit gehandelt wird, und Augustin offenbar zur auch sprachlichen Charakterisierung der Minimalität der Zeitspanne, in der man Gegenwart erleben kann, als *morula* bezeichnet, letztlich handelt es sich um eine Art Grenzwert beim reißenden Übergang von Zukünftigem zum Vergangenen: *ut nulla morula extendatur Conf.*, XI, 15, 20 (vgl. auch o., Anm. 130 auf Seite 1585). In etwas anderer Weise, aber doch den Gebrauch des Diminutivs begründender Weise verwendet Augustin das Wort im *Gottesstaat* X, XV, ed. Dombart et Kalb, I, 425, 16. Es geht um die wesentliche Frage nach der Relation von Ewigkeit und Zeitlichkeit hinsichtlich Gottes Sein und Wirken; die *substantia* Gottes bleibt ewig *invisibilis corruptilibus oculis, sed certis indicibus per subiectam creatori creaturam visibilibus appareret et syllabatim per transitorias temporum morulas humanae linguae vocibus loqueretur, ...*, nämlich durch Gottes Wort, das ja zeitlich, und zwar in den *morulae* der Silben erscheint, also der Zeitlichkeit faßbar wird, nämlich der, der *non temporaliter, sed, ... aeternaliter nec incipit loqui nec desinit*. Für die hier wesentliche Frage der Terminologie ist klar, daß *morula* hier semantisch sinnvoll eingesetzt wird, nämlich um die „Kleinheit“ der Zeitspannen zu bezeichnen, in denen Gottes Wirken *temporaliter* faßbar wird. Klar wird daraus, daß *mora/morula* die Zeitquantität an sich bezeichnet, also in kurze wie lange *tempora* differenziert wird¹⁷⁹.

¹⁷⁹In genau dieser Weise erscheint das Wort auch bei Sedulius Scottus, z. B. in der *Expositio Sedulii Scotti super primam editionem Donati*, ed. Löfstedt, CCCM XLB, 1977, z. B., S. 21,

Neben *mora* erscheint dann rein terminologisch *morula* bei Augustin in *De musica* mehrfach, z. B. im zweiten Buch, wo es um die sozusagen erste Entdeckung des Meßbaren in der Sprache durch den *discipulus*, die Relation von Silbenquantitäten geht, nämlich die *temporis mensura diuturnitatis*, die dann die „Anwendung“ des *numerus* erlauben. Auch bei der kurzen Zeit, die eine *syllaba brevis* beim Aussprechen dauert, läßt erkennen, *occupare tamen in tempore aliquid spatii, et habere quamdam morulam suam*; daß sie nämlich einen eigenen Zeitraum einnimmt, *De mus.* II, 3, 3.

Vielleicht von Augustin übernimmt schließlich die *Scolica Enchiridis* den Ausdruck, wie aus dem Index der Ausgabe zu ersehen, gar nicht selten. So etwa in der bekannten, letztlich hyperkorrekten — ein Phänomen der zeitlichen Agogik wird proportional formuliert —, Darlegung der verschiedenen Arten des *numerose canere*, ed. Schmid, S. 87 f. Dabei geht es um das Problem des Tempos, also um das, was antik durch $\acute{\alpha}\gamma\omega\gamma\eta$ bezeichnet wird (wie zu erwarten, unsinnigerweise, in einem pseudorationalen Dreierschematismus). Der Autor versucht dazu, die potentielle Tempoverschiedenheit elementar proportional zu fassen, daß nämlich die Dauer, die beim schnelleren Vortrag lang war, beim langsameren kurz sein (bzw. wirken) kann (ed. Schmid, S. 87, 399; es geht um absolute, nicht relative Zeitquantitäten!): *Ob hoc sumamus, quodvis melum canere, nunc correptius, nunc productius, ita ut morulae, quae nunc sunt productae correptis suis, nunc item fiant pro correptis ad eas, quae fuerint productiores se.* Das Wort bezeichnet also sozusagen die absolute Dauer einer Einheit, sowohl der jeweiligen, relativen Kürze als auch der Länge¹⁸⁰.

34: *Tempus est in syllaba quodam spatium videlicet quaedam morula vocis.* Der Terminus ist sozusagen trivial.

¹⁸⁰Probleme der Formulierung von Tempo hinsichtlich Struktur und Vortrag erörtert auch Quintilian, der bei der semantische Beurteilung von Versfüßen nach dem Grad ihrer „Schnelligkeit“ — ein *tribrachys* ist „schneller“ als ein *spondaeus* — ausdrücklich die jeweilige Gleichheit aller *breves* und *longae* fordert, *Inst. or.* IX, 4, 84, ed. Radermacher, II, S. 216, 2, ... *indeque in metris omnes breves omnesque longae inter se ipsae sint pares.* ..., was für die jeweilige Vortragsart auch die *Scolica Enchiridis* fordert (wenngleich natürlich nicht in metrischem Sinne, es geht um die Relation zwischen kurzen Binnen- und langen jeweiligen Abschlußtönen) — er schließt sozusagen agogische Temposchwankungen aus (im „Gegensatz“ zu Guido); allerdings kann hier nicht etwa eine Reminiscenz an Quintilian bei dem Autor der *Scolica Enchiridis* gedacht werden: Quintilian versucht damit das Problem von *positio* und *natura* der Zeitdauerbestimmung von Silben zu begründen. Hier ist ein Vergleich

Die Terminologie ist klar und hinsichtlich der Klarheit über die Relation von absoluter und relativer Dauer der Klarheit der Aristoxenischen Theorie vergleichbar. Insofern entspricht der Wortgebrauch auch der der zitierten Quellen.

Daß dies dann auch für die Interpretation des oben zitierten Textes von Martian gilt, käme wohl niemand in den Sinn zu bezweifeln, wenn nicht Cristante eine andere Deutung vortragen würde, die zudem Martian ein inhaltliches Wissen zuschreibt, das weder er noch sein griechisches Vorbild auch nur an einer Stelle äußern; eine Deutung, die auch noch allen Zeugnissen der Wortverwendung widerspricht, also eine inhaltliche *lectio difficilior*, wenn nicht sogar *impossibilis* voraussetzt.

Da Cristantes Deutung methodisch charakteristisch ist, muß hier auf sie eingegangen werden: Die Interpretation der tatsächlich nicht einfach zu verstehenden Vortragsart *περίπλεα*, daß nämlich die *morae compositae modulationis* übermäßig langsam vorgetragen werden, basiert auf der Vorstellung, daß bei solchem Vortrag die *ῥεμῖαι* zwischen den erklingenden Tönen oder Silben oder *σχήματα*, den Elementen der rhythmischen Körperbewegung besonders lange dauerten. Diese *ῥεμῖαι* ist, nach Psellus 1, s. o., Anm. 141 auf Seite 1599, bei Aristoxenus nicht die notwendig eigentlich unhörbare bzw. nichtexistente Zeitdauer für die Bewegung zwischen den jeweils dauernden Elementen, also „in“ den einzelnen, bei kurzen oder langen, Tönen auftretenden (melischen) Intervallen — der Tonhöhenwechsel hat keine zeitliche Dimension, nur die Dauer des erklingenden, erreichten Tones macht die Dauer, nämlich die *ῥεμῖαι* aus (analog bei der Silbe und dem nicht ganz leicht konkretisierbaren *σχῆμα*); Tonrepetitionen sind analog zu denken. Die rhythmische Bewegung wird also diskret gedacht, worauf hier nicht mehr weiter einzugehen ist, weil dies oben bereits getant worden ist: Es ist grundlegendes Axiom der Theorie von Aristoxenus, daß die „Sprünge“ zwischen den „Säulen“ der zeitlich „ausgehaltenen“ Tonhöhen zeitlos sind, wenigstens von der Wahrnehmung her; offensichtlich keine ganz unpassende Beobachtung (vgl. dazu ebenfalls die soeben angeführte Anm.).

Cristante, ib., S. 346, scheint dagegen gerade in den *morae* von 973 den Ausdruck für diesen zeitlichen „Zwischenraum“ (die jeweiligen Abstand zwischen den ominnosen „Säulen“, die bei einer *κίνησις* natürlich irgendwie überwunden werden müssen — wenn die Wahrnehmung das aber nicht hört, dann existiert diese Zeit für die Theorie der Musik, speziell der Rhythmik eben auch nicht) zu finden: *La φθόγγων*

mit dem von der *Scolica* Gemeintem ausgeschlossen.

σύνθεσις di cui parla Aristide ... si riferirebbe «al modo in cui i suoni si pensano collegati fra loro *deu χρόνοι κενόι*» (Rossi, *Metrica*, 67 nt. 157. *quindi mora = χρόνος κενός*; *innectere moras non equivarrebbe perciò a morari* ...). Einen Grund für diese absonderliche Behauptung aus dem Text oder aus seiner Vorlage gibt es nicht. Aber: Es gibt ja eine entsprechende, allerdings ebenfalls nicht mit dem Wort *χρόνος κενός* arbeitende Theorie von Aristoxenus (wenn Pearson, *ib.*, S. 53, 6. Zeile von unten, sich mit der Feststellung, daß Aristoxenus die Bezeichnung *χρόνος κενός* nicht verwende, nicht total irrt, was erst noch nachzuweisen wäre¹⁸¹ — man sollte also lieber nicht Begriffe einbringen, die von den betreffenden Autoren nicht verwandt werden), somit „muß“ diese hier ja gemeint sein. Daß man damit einmal

¹⁸¹Daß Quintilian, *Inst. or.* IX, 4, 50 die Pausen erwähnt, ist klar: ... *quod rhythmis libera spatia, metris finita sunt* (die Lehre Augustins), *et his certae clausulae, illi, quo modo coeperant, currunt usque ad μεταβολήν, i. e. transitum ad aliud rhythmici genus, et quod metrum in verbis modo, ῥυθμός etiam in corporis motu est* (die Musik übersieht er hier, wenn er den *sonus* nicht ausdrücklich anführt). *inania quoque tempora rhythmici facilius accipient, quamquam haec et in metris accidunt.*

maior tamen illic licentia est, ubi tempora etiam manu mota metiuntur et pedum et digitorum ictu, et intervalla signant quibusdam notis atque aestimant, quot breves illud spatium habeat: inde τετράσημον et πεντάσημον et deinceps longiores sunt percussiones, nam σημεῖον tempus est unum.

Von Interesse wäre die Deutung von *nota*: Meint Quintilian damit etwa die Zeitdauerzeichen der (späteren Phase der) griechischen Notation? Dann kann es sich aber nicht um Pausenzeichen handeln.

Daß *intervalla* jedoch das Gleiche bedeuten müsse wie *tempora inania*, läßt sich aus Quintilians Text nicht ableiten: Ob die *licentia* sich also wirklich auf die *Pausen* bezieht, die in *rhythmici* leichter auftreten können, ist nicht mit Sicherheit zu behaupten: Es geht um *longiores percussiones*, die natürlich auch Pausen betreffen könnten, obwohl fünf- und mehrzeitige Pausen auch nicht gerade trivial erscheinen (Augustin jedenfalls, der den vernünftigen Terminus *silentium* gebraucht, setzt jedenfalls als obere Grenze für Pausen die Zeit von vier *breves*: ... *credo tibi jam satis apparere, nec minus uno tempore silere posse, nec plus quatuor temporibus silere oportere. ...*, *De musica* III, 8, 18, vgl. Aristides Quintilianus, ed. W.-I., S. 39, 1); die *licentia* dagegen betrifft die durch Körperbewegungen, ob von Hand, Fuß oder Fingern, gemessene Rhythmen; daß Pausen eine *licentia* aufweisen oder auf eine solche angewiesen sind, sagt Quintilian nicht.

Quintilians Ausführungen, die zudem noch Probleme bieten, sind also nicht einfach auf den Text von Aristoxenus zu beziehen.

wider jede zeitgenössische Terminologie „verstößt“, interessiert ebensowenig wie die Frage, woher eigentlich Martianus zu dem entsprechenden Wissen gelangt sein soll. Daß in dessen Text nicht der kleinste Hinweis auf ein Wissen solcher Theorie zu finden ist, bleibt irrelevant für die Deutung des Textes durch Cristante.

Methodisch wird also so vorgegangen: Es gibt eine antike Theorie, zwar aus der eigentlich schöpferischen Zeit, aber das interessiert ja nicht, und es gibt eine Formulierung, die, wenn auch nicht unter Beachtung der zeitgenössischen Wortverwendung (mit einiger Mühe) auf diese Theorie bezogen werden könnte. Also setzt man das bestehende Wissen einfach als vom untersuchten Autor Gemeintes voraus — ohne überhaupt die Frage zu stellen, ob und woher Martian entsprechendes Wissen hätte erlangen können — und was er im Kontext damit eigentlich hätte sagen wollen oder können.

Es ist klar, daß ein solcher Umgang mit spätantiken, nur kompilierenden Autoren bzw. kompilierten Texten — nur Augustin schreibt in dieser Zeit selbständig, Martians Ausführungen können ja zum größten Teil auf sogar erhaltene Vorlagen, und zwar ebenfalls spätantiker, kompilatorischer Herkunft zurückgeführt werden — methodisch auf Abwege führen muß: Nicht der Text wird interpretiert, sondern die Theorie, die viel früher formuliert worden ist, unabhängig davon, daß gar keine Verbindungen, ja nicht einmal an irgendeiner Stelle ein Verstehen der früheren Theorie im zu betrachtenden Text zu finden ist. Cristantes Deutung ist daher als exemplarische Fehldeutung anzusehen. Klar ist, daß an dieser Stelle Martian offenbar fähig war, das Gemeinte einigermaßen, nämlich formal adäquat wiederzugeben bzw. in eigenes Wissen umzubilden, d. h. darin, daß die Elemente, die *morae*, also Kürzen und Längen, zu langsam vorgetragen werden; keine sinnlose Aussage. Hier kann man sicher von eigenem Wissen Martians sprechen. Ob allerdings der gesamte Passus der griechischen Vorgabe adäquat verstanden wurde, ist eine andere Frage, die man auch in Hinblick auf die Rezeption stellen bzw. beantworten lassen kann.

Die sicherste Probe auf die Frage nach dem, was Martianus wirklich mitteilen kann, ist nun sicher die Überprüfung dessen, was ein in der Metrik versierter Leser aus den kaum zu verstehenden oder doch eher unverständlichen Passagen macht. Remy von Auxerre kann dies leisten, der sich mit einer Mühe, die man ja eigentlich von Martian verlangen könnte — wenn er denn wirklich ein musiktheoretisch so selbständiger Denker gewesen sein sollte —, versucht, aus der Vorgabe einen Sinn

abzuleiten. Dies geschieht so (ed. Lutz, zu Dick, 519, 6):

RYTHMOIDES i. e. numeri forma, IN ALIIS NUMERUM SERVANT IN ALIISQUE DESPICIUNT, QUORUM TEMPORUM ALIA STRYNGILA, HOC EST ROTUNDA PERHIBENTUR. STRYNGILUS versus dicitur, in quo nulla pars orationis integra locum pedis obtinet, ut Īmmōrtālĕ nīhīl mūndī cōmpāgĕ tĕnĕtur. In hoc enim versu nullus pes terminat partem orationis.

Woher diese „falsche“, aber einfallsreiche Interpretation stammt, ist hier nicht zu untersuchen; die Interpretation durch die Relation der Versfußzäsuren zu Zäsuren der sprachlichen Einheiten ist ein Versuch, die Vorgabe von Martian mit einem verständlichen Sinn zu „besetzen“. Der Metriker nimmt seinen Versuch einer Erklärung aus seiner Erfahrung, nämlich mit einem Dihärese-freien Vers (Nachweis bei Lutz; dieser Vers offenbar neu erfunden). Der Irrtum über die Wortform führt Remy dazu, trotz der Gleichsetzung von *stryngylus* mit *rotundus* drei Merkmale in Martians Vorgabe zu erkennen. Die *rotunda* Klasse wird — und auch Remy versteht die Umformulierung Martians nicht — so erklärt, ed. Lutz, zu Dick, 519, 8:

ET ROTUNDA SUNT, QVAE PROCLIVIVS i. e. velocius, ET FACILIVS QUAM GRADUS QUIDAM scl. sicut fit in illis versibus, qui ex vocalibus colliduntur, ut Ātque eā dīvērsā pĕnītūs dūm pārtĕ gĕrūntur

Die *velocitas* wird also metrisch strukturell „gedeutet“ irgendwie als Hyphen oder Zusammenstoß von Vokalen; ein Interpretationsversuch, der mit dem ursprünglich Gemeinten nichts zu tun hat, der aber, und das ist hier wichtig, für einen geschulten Metriker die einzige Möglichkeit war, überhaupt einen Sinn aus dem vorliegenden Text zu erhalten. Aber auch Remy ist sich nicht ganz sicher, denn er fügt eine alternative Lösung hinzu, direkt anschließend, die zudem noch in homogener Relation zur ersten Erklärung steht: *Sive hoc fit, quando in omnibus pedibus finitur pars, ut est Rĕspicĕ mĕ, pātĕr, ūt bōnā, quāe pĕtō nūnc mīhī prāestes*. Auch hier wird deutlich, welche Schwierigkeit die Martiansche Vorgabe für einen Metriker bieten mußte, denn was ein nur mit Dihäresen arbeitender Vers mit *velox* zu tun haben sollte, ist inhaltlich unerfindlich (Grund kann also nur eine Opposition — widersinnig — zu *stryngylus* sein).

Entsprechend ist die Deutung der „langsamen“ Opposition, die bei den *versus* auftreten soll, ed. Lutz, zu Dick, 519, 10: *Ubi multitudo consonantium incurrit, ut*

Pōnītě spēs sībī quīsquě. IPSA TARDIORE PRONUNTIATIONE SUSPENDUNT remorantur propter crebras consonantes, quas habent. Gemeint ist die „Langsamkeit“, die silbische Buchstabenfolgen wie *-sp-*, *qu-*, *-squ-* der Theorie der Positionslänge folgend haben. Hier ist wenigstens die Andeutung einer inhaltlichen Verbindung zu sehen (natürlich nicht die korrekte!). Die Vorgabe Martians läßt also auch für den geschulten Metriker Remy keine sinngemäße Interpretation zu — ein ziemlich deutlicher Beweis dafür, daß Martian Formulierungen kompiliert und teilweise stilistische ausweitet, ohne einen Hinweis auf den Sinn des Kompilierten geben zu können. Wenn er bei so eindeutig bestehender Unklarheit bereits seiner Vorlage also einfach nur kompiliert, kann die methodische Voraussetzung eines eigenständigen Umgangs mit dem Stoff nicht gehalten werden; auch hier bei fast „reiner“ Kompilation ergibt sich die nun schon zur Genüge wiederholte Erkenntnis, daß Martian sich um ein Verstehen seiner Vorlage nicht bemüht hat bzw. dazu nicht imstande war, daß er eben formal, aber nicht inhaltlich kompiliert und vom Stoff höchstens an zahlenmäßigen Assoziationsmöglichkeiten interessiert ist; Verständnis kann er insoweit haben, als die Termini ja auch umgangssprachliche Bedeutungen haben.

Auf die eigenständige Definition des *pes* bei Martian, 974, wurde bereits oben eingegangen, s. o., 3.2.5 auf Seite 1483. Die folgende Aufzählung möglicher Klassifikationsmittel von Versfüßen ist so korrupt und defektiv überliefert, daß eine Erklärung dieser Verwirrung aus inhaltlichen oder formalen Gründen unmöglich erscheint; angesichts der klaren, schon durch die jeweilige Nennung der Zahl — formal — leicht erkennbar gegliederten Vorlage bei Aristides Quintilianus, ed. W.-I., S. 33, 14 seq., kann eigentlich nicht an einen Irrtum Martians gedacht werden: Insbesondere die Siebenzahl mußte für ihn zu wichtig sein, um die Vorlage nicht einigermaßen korrekt abzuschreiben. Man muß also einen externen, sozusagen materiellen Grund für die Verwirrung dieser Stelle annehmen. Dafür spricht auch, daß die abschließende siebte Möglichkeit den Text von Aristides, wenn auch nicht ganz zutreffend wiedergibt und zwar mit der üblichen rein stilistischen, redundanten Aufwendigkeit Martians; aus, ed. W.-I., S. 33, 26, *ἑβδόμη ἢ κατὰ ἀντίθεσιν, ὅταν δύο ποδῶν λαβανομένων ὁ μὲν ἔχη τὸν μείζονα χρόνον καθηγούμενον, ἐπόμενον δὲ τὸν ἐλάττονα, ὁ δὲ ἐναντίως*, wird bei Martian, 976: *septima, quae per oppositionem fit, i. e. cum duobus pedibus acceptis unus habet prolixius tempus, quod praecedit ex ordine; illud autem tempus, quod insequitur, angustius; vel cum per contrarium ordinem tempora praedicta vertuntur.* Die Vorlage wird insofern nicht verstanden, als der Überset-

zer die Angabe von $\mu\acute{\epsilon}\nu$ — $\delta\acute{\epsilon}$ nicht beachtet, d. h. das Bestimmungsmerkmal *per oppositionem* nicht auf einen komplexen Versfuß etwa der Art *láng - kurz - kúrz - lang* bezieht, sondern die *oppositio* bereits im Gegensatz auf elementarer Ebene nur von *kurz* und *lang* bzw. umgekehrt sieht: Das Wort *vel* ist hier falsch; hinzu kommt die Aufwendigkeit, das griechische $\acute{\epsilon}\nu\alpha\nu\tau\acute{\iota}\omega\varsigma$ mit einem ganzen Satz zu umschreiben, typisch Martiansche Redundanz. Der Fehler ist zwar klar, aber nicht so, daß er eine Verwirrung der Aufzählung erwarten ließe¹⁸².

Dieses Mißverständnis übernimmt wie zu erwarten Remy in seinem Kommentar, ed. Lutz, zu Dick, 520, 14 und 16; als Beispiele werden wie zu erwarten Trochäus und Jambus genannt, aber nicht etwa eine Kombination aus beiden.

Ein weiterer Hinweis auf eine durch „Außeneinwirkung“ hervorgerufene Verwirrung¹⁸³ ist das Fehlen der Angaben der Zahlen in den vorangehenden Klassi-

¹⁸²Auch zum Verständnis dieser Stelle gibt Barker den wesentlichen Hinweis, *Greek Musical Writings* II, S. 438, Anm. 179; auch hier spielen *arsis thesisque* die wesentliche Rolle: Die Zeiten„opposition“ entspricht einer Opposition der Stellung von Arsis und Thesis! Martian hat bei seiner Wiedergabe des schon selbst nicht ausreichenden Textes von Aristides also überhaupt nichts verstanden, d. h. von seinem Irrtum abgesehen, ist er zu kritischem Umgang mit der Vorlage unfähig.

¹⁸³Zu den vorliegenden Emendationsversuchen s. Cristante, *ib.*, S. 347 ff. Cristante gibt auch eine eigene, vernünftige Verbesserung — das Problem der Entstehung des Durcheinanders wird kaum erörtert: Besonders auffällig ist doch, daß die eigentlich trivialen Angaben von Ordnungszahlen erst wieder bei der letzten Einteilung auftreten. Auch die Emendation von Cristante bietet Probleme hinsichtlich der Vorlage, die , ed. W.-I., S. 33, 23, die fünfte Gattung als die $\kappa\alpha\tau\acute{\alpha}$ $\delta\iota\acute{\alpha}\rho\epsilon\sigma\iota\nu$ $\pi\omicron\iota\acute{\alpha}\nu$, $\acute{\omicron}\tau\epsilon$ $\pi\omicron\chi\acute{\iota}\lambda\omega\varsigma$ $\delta\iota\alpha\iota\rho\omicron\upsilon\mu\acute{\epsilon}\nu\omega\nu$ $\tau\acute{\omega}\nu$ $\sigma\upsilon\nu\nu\theta\acute{\epsilon}\tau\omega\nu$ $\pi\omicron\iota\chi\acute{\iota}\lambda\omicron\upsilon\varsigma$ $\tau\omicron\upsilon\varsigma$ $\acute{\alpha}\pi\lambda\omicron\upsilon\varsigma$ $\gamma\acute{\iota}\nu\epsilon\sigma\theta\alpha\iota$ $\sigma\upsilon\mu\beta\alpha\acute{\iota}\nu\epsilon\iota$, was nach Cristantes Emendation so übersetzt wird: *Alia deinde differentia est, quae per divisionem quaeritur: qualis existit, hoc est ποιά, cum varie et multipliciter ea quae connexa fuerint, dividuntur, atque illos, qui simplices pedes sunt, multiplices nominamus.* Als Übersetzung bleibt auch diese Formulierung ein Zeugnis der Inkompetenz des Übersetzers: Gerade die logische Verknüpfung entfällt fast ganz: ... *entsprechend der jeweiligen Einteilung, nach der bei verschiedenartiger Einteilung der Zusammengesetzten auch die einfachen verschiedenartig werden müssen.* Da klar ist, was gemeint ist, brauchte der griechische Text nicht noch die jeweiligen Sub- bzw. Objekte zu benennen; hat vielleicht der lateinische Übersetzer doch nicht ganz verstanden, was der griechische Text meint. Die Störung der Überlieferung ist aber so groß, daß derartige Folgerungen ausgeschlossen sind. Einen Beweis für ein Verstehen bedeutet dies aber auch nicht. In der Version von Willis lautet der Text so: ... *cum varie et multipliciter ea, quae connexa*

fikationsangaben; nur bei der letzten findet sich die Angabe *septem*. Wahrscheinlich war ein Schreiber hier auf ein durch irgendwelche Einwirkungen nicht mehr vollständig lesbares Manuskript angewiesen. Korrekt wiedergegeben ist auch die sechste Möglichkeit (bis auf eine Lacuna). Davor ist die fünfte Klassifikation aus dem überlieferten Text kaum noch erkennbar, wenn auch annähernd noch rekonstruierbar; in keinem Fall ist aber mehr zu erkennen, ob Martian als Übersetzer (bzw. eine lateinische Vorlage) den Inhalt verstanden hat, nämlich den Umstand, daß komplexe rhythmische Gebilde eventuell auf verschiedene Art in elementare Versfüße aufgelöst werden können. Natürlich führt das Durcheinander auch bei Remy zu vergleichbaren Seltsamkeiten, was sich zunächst dann auch in einer falschen Nummerierung äußert, wobei die fünfte originale Kategorie in zwei aufgeteilt wird. Sozusagen einen Nachhall der originalen Aussage findet man in der Erklärung zu Dick, 520, 10 *CUM VARIE ET MULTIPLICITER EA, QUAE CONEXA FUERINT, DIVIDUNTUR scl. per arsin et thesin, vel cum in aequam vel duplam vel sescuplam divisionem, DIVIDUNTUR*. Remy hat verstanden, daß es um die Einteilung von komplexen Versfüßen nach Arsis und Thesis geht, nicht verstanden hat er aber, daß es um konkurrierende Einteilungsmöglichkeiten geht. Weder Remys weitere „Reaktion“ auf das Chaos der Darlegungen in Martians Text noch diese selbst kann Interesse hinsichtlich der Weitergabe musiktheoretischen Wissens aus der Antike in das Mittelalter verlangen, weshalb hier auf weitere Betrachtung verzichtet werden kann; erwähnt sei höchstens noch, daß der Martiansche Text gegenüber dem von Aristides einige Konkretisierungen enthält, nämlich konkrete Beispiele von Versfüßen, was im griechischen Text fehlt. So wird z. B. bei den *simplices et compositi pedes* der Pyrrichius für die erste Klasse, der Päon nebst dem Epitritus als Beispiel für letztere Klasse angeführt: ... *ut est pyrrhichius, compositi vero, ut sunt paeones vel eorum pares epitriti*, 975. Ob allerdings Martian oder ein Glossator diesen Zusatz eingefügt hat, ist wohl kaum zu entscheiden. Großes Wissen verrät solche Exemplifizierung allerdings auch nicht; wie der Kommentar von Remy zeigt, handelt es sich um elementares Wissen der Metrik.

Keine derartige Exemplifizierung, sondern nur eine Verwendung geläufiger me-

fuerint, dividuntur, atque illi, qui simplices pedes esse multiplices ..., wobei *nominamus* als Fehler ausgemerzt wird. Gerade dieses Wort könnte aber auf eine gewisse Selbständigkeit des Übersetzters, also auf Verstehen weisen: *Wir bezeichnen dann die einfachen*, i. e. konstituierenden Versfüße, *in vielfacher Weise*.

trischer Bezeichnungen für die drei grundlegenden in der Rhythmik wirksamen Proportionen fügt sicher Martian selbst der Darlegung der *rhythmica genera* an, indem er nicht nur die Proportionsbezeichnungen, sondern z. B. für das *genus aequale* noch *dactylicum*, also die konkreten Namen anführt; angesichts der Mehrdeutigkeit dieser Bezeichnungen — einmal für eine Taktart bzw. eine bestimmte Proportion zwischen den Dauern von Arsis und Thesis erscheint die Beschränkung im Text von Aristides Quintilianus als adäquat¹⁸⁴ (Daktylus kann einen bestimmten Versfuß, aber eben auch jede Taktart der Relation 1/1 bedeuten; die Proportionen sind das eigentliche Bestimmungsmerkmal der drei *genera*, also im daktylischen Genus alle Taktarten wie 4/4; 8/8 eventuell mit verschiedenen metrischen „Füllungen“, etc.). Daß Martianus Capella diesen Zusammenhang verstanden hat, ist zu erwarten: Die metrische Lehre, als sprachgebundenes Wissen hat sicher längere Zeit einigermaßen korrekt gelebt als die Lehre der Melik, mit der man offensichtlich konkret nichts mehr anfangen konnte — aber auch die sozusagen reine, grundlegende Theorie der Rhythmik hat bei Martian kein Verständnis mehr gefunden.

Weniger gelungen erscheint die Übersetzung des griechischen Satzes *ὁ μὲν γὰρ εἰς ἑαυτῶ συγκρινόμενος τὸν τῆς ἰσότητος γεννᾷ λόγον ...*, ed. W.-I., S. 34, 1, mit *etenim unus semper, cum sibi fuerit aptatus, ut aequalitas convenit*, 977, wichtig ist doch die Aussage, daß die Einheit mit sich selbst in Relation gesetzt die Proportion der Gleichheit erzeugt. Sinnvoll wäre auch die Verwendung des Wortes *unitas* gewesen, denn es sind ja Größen gemeint. Sollte Martian eine Formulierung auf abstrakterer Ebene beabsichtigt haben, ist ihm das nicht gelungen. Die Wortwahl fällt auch deshalb auf, weil im Folgenden *εἰς* mit *singularis* übersetzt wird; hier besteht ein Gegensatz, der vielleicht auch auf falsche Überlieferung zurückgeht, also keinen exakten Rückschluß auf Martians Vorgehen zuläßt. Aber vielleicht liegt wieder nur eine hier störende Freude an stilistischer Abwechslung vor. Remy setzt unter Beifügung von Beispielen, wie *fuga, pes* als von *unus* Gemeintes ein, ed. Lutz, zu Dick, 521, 2, was natürlich das ursprünglich Gemeinte nicht trifft.

Das Vorgehen von Martian wird durch die Hinzufügung einer nochmaligen Erläuterung der Proportionen der Versmaße deutlich; das Ganze ist völlig überflüssig aus einer anderen Quelle genommen, wie der Autor auch durch *sed iam*

¹⁸⁴Zu Martians offensichtlicher Unfähigkeit, selbst diese Grundlage der Anwendbarkeit der Proportionen auf die Rhythmik verstehen zu können, vgl. Anm. 286 auf Seite 1800.

ad ordinem recurramus, bemerkt, Ende 977; irgendeine neue Aussage ist nicht zu finden, wie auch die Wiederholung gerade an dieser Stelle als Häufung ohne Ordnungsprinzip erscheinen muß. Wieder gelingt es Sabine Grebe hieraus tiefe, und doch unzutreffende Allgemeinplätze zu formulieren, ib., S. 685, wobei ihr noch eine Art der Formulierung einfällt, die an die aus der Sozialgeschichte bekannte Wendung erinnert, daß die *große Armut von der Poverität* herrühre. Grebe bemerkt: *Trotz der engen Anlehnung bringt Martianus durch gelegentliche Zusätze mehr Struktur und infolgedessen ein höheres Maß an Übersichtlichkeit in seine Abhandlung. So nennt er am Anfang des Abschnitts über die rhythmica genera die drei Geschlechter und gibt deren Zahlenwert an (977), während Aristides nur die Proportionen erwähnt. ..., also keine Zahlenwerte?* Erscheint schon die Behauptung, daß Martianus den Stoff übersichtlicher darstelle und ihm auch noch *mehr Struktur* gäbe angesichts der Fülle an störenden Zusätzen — man denke nur an die völlig unmotivierte plötzliche Einbringung des Terminus *μονόχρονος* in die Erörterung des daktylischen *genus*, oder ebenda die ebenso weitschweifige wie ungeordnete Ausführung zum *pyrrhichius/proceleusmaticus* (im Folgenden wird innerhalb von Zitaten aus Martians Text die da überlieferte Form ohne *s* verwendet), 981 seq. — als inadäquat. So erscheint die Gegenüberstellung der Einführung der *genera*, 977, bei Aristides, ed. W.-I., S. 33, 29, und bei Martianus als absurd: Aristides führt sinngemäß zuerst die Proportionen — nach Grebe die *Zahlenwerte*, nämlich *Γένη τοίνυν ἐστὶ ῥυθμικὰ τριά, τὸ ἴσον, τὸ ἡμιόλιον, τὸ διπλάσιον, προστιθέασι δέ τινες καὶ τὸ ἐπίτριτον*, also $1/1$, $3/2$, $2/1$, $4/3$ ein, um dann nochmals die Proportionen abstrakt vorzustellen, nämlich durch Zahlen. Danach folgt der Verweis auf die möglichen Längen — angefangen vom Pyrrhichius, dem *δίσημος*. Bei Martian findet man dagegen den Anfang dieser Aufzählung erweitert durch Anführung der metrischen Namen, denen dann der Verweis auf die *genus*-bestimmenden Proportionen folgt, woran sich Aristides genau folgend, der Verweis auf die abstrakten Zahlenproportionen anschließt. Wie bei Aristides ist das nicht gerade notwendig, da *διπλάσιον* schon im Namen seinen Sinn erkennen läßt. Martian aber treibt die Ausführlichkeit noch weiter, indem er inhaltlich das Gleiche, mit etwas anderen Wörtern — und wie gesagt unter Verzicht auf Begriffsdefinitionen (s. anschließend) — wiederholt. Wo hier eine größere Übersichtlichkeit erreicht sein soll, bleibt auch bei sorgfältiger Suche unerfindlich, will man nicht annehmen, daß S. Grebe auch an dieser Stelle die Texte gar nicht selbst verglichen hat: Fest steht nur, daß S. Grebes Behauptung von einer größeren

Übersichtlichkeit durch Martians Hinzufügungen, deren notwendige Qualifikation in Hinblick auf den eigentlichen Inhalt von ihr an keiner Stelle geleistet wird, der Wirklichkeit des Textes geradezu grundsätzlich widerspricht. Es handelt sich um ein weiteres Beispiel oberflächlichen Redens anhand von unrealen Sachverhalten, d. h. falschen Verallgemeinerungen¹⁸⁵.

Wie Cristante zu 977 bemerkt, tritt an dieser Stelle einmalig das Wort *signum* in Verbindungen wie *pedum signa duplicem rationem ad invicem servant*, womit also die jeweils die Proportion bildende Größe gemeint ist, vielleicht eine sinnwidrige Ableitung von Bildungen wie *δίσημος*¹⁸⁶? Weder bemerkt Martian, daß bei der Zusammenfügung von Auszügen aus verschiedenen Quellen eigentlich eine Harmonisierung der Terminologie gefragt ist, noch daß die ganze Passage überflüssig ist; auch hier besteht seine einzige Leistung darin, daß er eine Textstelle, immerhin wenigstens an der richtigen Stelle, „unterbringt“, nur war das durch die gleichen Namen, wie Dactylus etc., nicht gerade schwierig. Selbst hier auf einem ihm geläufigen Bereich gelangt Martian nicht zu einem selbständigen, d. h. inhaltlich sinnvollen Umgang mit den zu kompilierenden Vorlagen: Offenbar war der Text so schön, daß er eingebracht werden mußte.

3.3.8 Zusammengesetzte Rhythmen

Dies gilt auch für die „Wiederholung“ der Behandlung des Unterschieds von *zusammengesetzt* und *unzusammengesetzt*, nun in Bezug auf den Rhythmus und nicht wie 971 in Bezug auf das *tempus*, s. o., 3.3.5 auf Seite 1639. Auch im Text von Aristides Quintilianus, ed. W.-I., S. 32, 25, wird durch die willkürliche Begrenzung der *zusammengesetzten Zeiten* auf vier Einheiten nicht klar, welche Art von

¹⁸⁵Hier handelt es sich also offensichtlich um die von keiner Lektüre des Textes beeinflusste Bewertung von Zusätzen als etwas notwendig Positives, da — scheinbar — Selbständigkeit Verratendes, dessen Sinn dann natürlich in einer Klärung der *Struktur* der Darstellung liegen muß. Eine Bewertung der Zusätze in Hinblick auf die eigentliche Theorie findet an keiner Stelle statt, es reicht die angegebene rein formale Wertungsassoziation, die gerade bei Martianus Capella falsch ist. Sicher lohnt es sich nicht, die Vorstellungen zu rekonstruieren, die hinter Sabine Grebes Ausführungen stehen.

¹⁸⁶Vgl. zur vergleichbaren Qualifikation *σημαντός* Barker, *Greek Musical Writings* II, S. 441, Anm. 196.

Dauern eigentlich gemeint sind, insbesondere, ob hier nur, in der von Aristides behandelten Rhythmik und Metrik aber gar nicht erscheinende, „konkrete“ Dauern von vier Zeiten gemeint sind, oder eben auch ganze metrische Einheiten eben als „zusammengefaßte“ Zeitdauern. Insofern ist auch nicht zu erwarten, daß Martianus Capella hierüber klare Auskunft gibt, nämlich darüber, daß die Kategorie der *Zusammengesetztheit* bei einer Zeit sich ausschließlich auf Vielfache der so postulierten Einheit bezieht, in der Rhythmik aber auf komplexe und sozusagen relative Einheiten, nämlich ganze Versfüße und deren Kombination zu metrisch höheren Gebilden. Die Verwendung dieser Kategorie ist also nicht äquivalent¹⁸⁷. Augustin behandelt dieses Problem unter der Überschrift *Quos pedes quibus misceri oporteat*, wobei die beiden Kategorien, die eine „Harmonie“ der Versfüße ergeben, sowohl in den Zeitdauern als auch im *plausus* liegen, *De musica* II, 14, 26: *Spondeum et dactylum et anapaestum, et proceleumaticum amicos inter se atque copulabiles video; non enim tantum temporeibus, sed plausu etiam sibi congruunt*. Die Erörterung der möglichen Fälle geschieht unter der Kategorie der Gesamtdauern, z. B. *Jam illorum, qui sex temporibus constant ... Porro septenum temporum pedes ... etc.*: Die Gesamtdauern setzen den Rahmen, in dem nach jeweils passenden Gestalten gefragt wird. Der *plausus* ist sozusagen das untergeordnete Klassifikationskriterium. In den Klassifikationen der modalen Rhythmik, einmal den dem Begriff des *rhythmus* parallelen *modus*, und dann der verschiedenen Möglichkeiten von darin formbaren Gliederungen, findet sich eine vergleichbare Darstellung übrigens nicht; auch ein deutlicher Hinweis darauf, daß man modale Rhythmen nicht einfach direkt auf die Metrik zurückführen kann, nur weil man weder diese noch das Bezeichneten von *rhythmus* im Sinne Bedas verstanden hat.

Hier wird also die Kategorie der *zusammengesetzten* Zeitdauer wirksam, ganz konkret als Klassifikationsfaktor der Frage nach Kombinationsmöglichkeiten ganz verschiedener Versfüße zum komplexen Vers oder Versfuß, was dann noch durch die Annahme von gezählten Pausen zu sehr komplexen Gebilden erweitert werden kann, bzw. die Analyse scheinbar gar nicht passender Zusammenstellungen erklären kann (auf die Gefahr eines Zirkelschlusses in dieser Methode ist hier nicht einzugehen). Angesichts dieser durch konkrete Beispiele direkt verständlichen Darstellung fällt

¹⁸⁷Vgl. auch hierzu die Beispiele, die Barker, *Greek Musical Writings* II, S. 439, Anm. 183, gibt.

die Unbrauchbarkeit der rein formalen Aufzählung der Klassifikationsmöglichkeiten bei Aristides besonders deutlich auf. Das eigentlich Gemeinte ist identisch. Gerade die Frage nach der jeweiligen Dauer als Klassifikationsfaktor bei Augustin, also die Frage nach der Kombinierbarkeit „gleich langer“ oder „verschieden langer“ Versfüße zeigt die grundsätzliche Sinnlosigkeit gerade der Klassifikation der *χρόνοι* bei Aristides: Bei der der antiken Rhythmik eigenen Postulierung einer kleinsten Einheit sind alle längeren Dauern natürlich Vielfache, dies ist einfach abzuzählen. Nur wenn Aristides echte Zeitdauern, also „ausgehaltene“ Töne oder Silben oder *σχήματα* vorausgesetzt hätte, die aber wie gesagt in der Theorie gar nicht auftreten können¹⁸⁸, hätte ein Grund für eine solche Erörterung bestanden, so bleibt allein als unsinnige Assoziation der Wunsch nach einer Parallelisierung mit der „Vierteiligkeit“ des Tons als Grund überhaupt für eine Anwendung der Kategorie *Zusammengesetztheit* bzw. des Gegenteils auf die *χρόνοι*: Jeder Versfuß, der trivialerweise aus mehr als einer Zeit bestehen muß, begründet eine *zusammengesetzte* Zeit, die einfach abzuzählen ist. Bei komplexen rhythmischen Gebilden ist diese Unterscheidung dagegen wesentlich; z. B. ob ein „großer“ Versfuß oder mehrere „kleine“ vorliegen, wie dies oben angedeutet wurde.

Auch hier zeigt sich also Martianus Capella als unfähig, eigentliche Strukturen zu erkennen, inhaltlich überflüssige Formalismen auszulassen und seine Darstellung auf Wesentliches zu beschränken: Der Abschnitt über die *zusammengesetzten* Zeiten erweist sich inhaltlich, vor allem in Hinblick auf die Darstellung von Augustin als reiner Formalismus, ausgelöst durch die Notwendigkeit einer assoziativen Parallelisierung von jeweils kleinsten Elementen; daß dabei in der vom Ganzton abgeleiteten Begrenzung Unsinn entsteht, interessiert weder Aristides noch Martianus Capella: Die Brauchbarkeit der angesprochenen Differenzierung (einfache und zusammengesetzte *rhythmi*) zur Klassifikation von rhythmischen Gestalten erweist, daß ihre Übertragung auf die Ebene des *tempus* ein reiner Formalismus ist.

Als dessen Gründe kann man einmal die, von Aristides wie natürlich auch von Martian nicht verstandene Kategorie des *χρόνος πρώτος*, zum andern die sich daraus ergebende, ebenfalls unsinnige Assoziation der kleinsten Zeit mit dem Viertelton

¹⁸⁸Was ja nichts über die Praxis sagt: Bei der Pause scheinen längere, entsprechend „ausgehaltene“ Zeitdauern eines *silentium* nicht undenkbar zu sein, wie man eben von Augustin erfährt.

und die Begrenzung auf das Vierfache dieser Zeit, und endlich die rein formale Assoziierung von *tempus* und *rhythmus* als Gliederungsteile der Rhythmik anführen¹⁸⁹. Diese inhaltlich leere, rein formale Parallelisierung wird aus dem Text von Aristides durch Martian kritiklos übernommen, zweifellos kein Zeichen eigenständiger Denkfähigkeit, obwohl man ein Wissen um die metrische Lehre bei Martian ausweislich seiner Dichtungen voraussetzen kann; diese eigenen Kenntnisse werden auch deutlich in Zusätzen wie beim *disemus ... pes, qui per arsin et thesin primus constare dicitur, ut* l6ö, 978; eine korrekte Angabe.

In diesen Zusammenhang gehört auch die bereits angesprochene, s. o., 3.3.5 auf Seite 1640, merkwürdige Übersetzung der *μκτοί ῥυθμοί*, die *ποτὲ μὲν εἰς χρόνους, ποτὲ δὲ εἰς ῥυθμοὺς ἀναλυόμενοι* sind, ed. W.-I., S. 34, 22, durch, 979: *mixti vero, qui aliquando in pedes, aliquando in numeros resolvuntur. ...*, nennen. Cristante, versucht, ib., S. 354 ff., wie erwähnt¹⁹⁰, die lateinische Fassung dadurch zu begründen, daß Martianus hier *numerus* im Sinne von *tempus* verstünde. Dies würde schon angesichts der „Überschrift“ des Abschnitts 979 eine terminologische Absurdität bedeuten, die selbst Martian zuzuschreiben nun wirklich nicht gerechtfertigt erscheint, ganz abgesehen davon, daß Martian bei einer solchen ad hoc Veränderung der Terminologie auch noch gezwungen gewesen wäre, bewußt eine gleichsam chiasmisch umgekehrte Version des Textes von Aristides zu geben — außerdem muß man dann feststellen, daß Martian von der Terminologie nichts verstanden haben kann, auch nicht einfachste Grundbegriffe: Die *pedes*, also die kompliziertere Form würde beginnen, das *tempus* aber, die einfache Größe, beschließt die Alternative, gegenläufig zur sinnvollen Anordnung bei Aristides. Am einfachsten wäre ersichtlich die Annahme eines echten „Druckfehlers“, vielleicht aber auch eines *lapsus* durch einen kurz zuvor gebrauchten „dominanten“ Begriff.

Natürlich ist eine begriffliche Opposition von *numerus* und *pes* möglich, der *pes* ist die Einheit, aus der *numeri*/*ῥυθμοί* bestehen (als begrifflich unendliche Folgen bestimmter Versfüße), also Folgen von Versfüßen, die einen Rhythmus oder sozu-

¹⁸⁹Worunter hier immer die Lehre vom Rhythmus verstanden sein soll.

¹⁹⁰Vgl. auch zu 981, S. 356, wo er die sonst durchgehend übliche terminologisch korrekte Verwendung von *numerus* bei Martian feststellt. Auf den Unsinn, zu dem diese Formulierung bei den Kommentatoren führen mußte, wurde bereits eingegangen, s. o., 3.3.6.2 auf Seite 1641.

sagen in einem sekundären Formakt abgegrenzt ein Metrum bilden¹⁹¹, nur gibt Martianus keinen Hinweis, wie er sich diese Opposition hier angewandt vorstellen könnte. Denkbar und wahrscheinlich ist also wieder, daß Martian den eigentlichen Sinn nicht verstanden hat und deshalb, weil in diesem Abschnitt nur *pedes* und *numeri* auftreten, die Alternative auch nur zwischen diesen beiden zur „Ausfüllung“ dieses Satzes, selbständig handelnd eingesetzt hat. Um dichten zu können, bedarf es einer Kenntnis solcher theoretischer „Feinheiten“ ersichtlich nicht. Man kann also mit einiger Wahrscheinlichkeit hier ebenfalls ein ausgeprägtes Nichtverstehen als Grund der seltsamen Formulierung voraussetzen. Dies erscheint als noch einfachere Lösung des Problems als die Annahme eines „Druckfehlers“ — daß die stillschweigende Voraussetzung einer inhaltlichen Beherrschung dessen, was Martian so inkompetent formuliert, durch ebenso stillschweigende Voraussetzung des von den Primärquellen Gemeinten, kein methodisch adäquater Ansatz ist, dürfte das bisher Gesagte zu Genüge verdeutlicht haben.

Daß für Martian assoziative Parallelen wesentlich sind, zeigt auch seine Wiederaufnahme der drei *differentiae*, die eigentlich zu den *pedes* gehören, also die Unterscheidung von *magnitudo*, *genus*, *oppositio*, die, allerdings als Teil eines sieben teiligen Ensembles von Kriterien, bereits 975 auftreten, s. o., 3.3.7 auf Seite 1671. Sieben wie Drei sind natürlich beide „bedeutsame“ Zahlen, also in ihrem Auftreten

¹⁹¹Es ist von Interesse, daß sich für die Theorie der Modalrhythmik dasselbe Problem stellt: Den *modi* stehen die *ordines* gegenüber, die die virtuell unendlich ablaufenden, die Gattung darstellenden *modi* von *ordines* verschiedener Länge und verschiedener Struktur — Schlußbildungen — sozusagen als konkrete *species* unterscheidet.

Allerdings, auch für diese Parallele führen die Theoretiker gerade keine Beispiele aus der Metrik an, obwohl ihnen die Metrik vertraut gewesen sein muß: Man sollte die strukturelle, phänomenologische Parallelität der Erscheinungen, die rein metrisch definierte modale Struktur, also die regelmäßige Folge gleichartiger metrischer, d. h. zeitquantitativer Muster als Grundlage der Theorien, nicht mit einer Gleichheit der Theorie und gar noch der Erscheinungen verwechseln. Angesichts solcher Parallelen fällt die entsprechende ausdrucksmäßige „Enthaltsamkeit“ gerade von Johannes de Garlandia besonders auf. Außerdem sollte man sich immer bewußt sein, daß der wesentliche Formfaktor der Lehre der Metrik, der *ictus*, in der Modaltheorie an keiner Stelle auftritt — um das einsehen zu können, ist allerdings, vielleicht ja *alas!*, eine gewisse Kenntnis eben dieser antiken Metrik unabdingbar, was bei den großen Musikwissenschaftsmediävisten natürlich nicht zu erwarten ist, wo käme man denn da hin!

besonders „gerechtfertigt“; ein formaler Grund, der für Martianus Capella aber von großer Wichtigkeit ist. Zunächst ist zu fragen, wie Martian zur Idee einer solchen Hinzufügung zum griechischen Text gekommen sein kann. Die Parallelisierung mit den *pedes* ist klar.

Die Stelle ist charakteristisch für die bereits öfter beobachtete Tendenz von Martian zur überflüssigen Ausführlichkeit, wenn er von sich aus einen Text erweitert. Aristides schreibt zu den beiden Begriffen *συζυγία και περίοδος* als Gliederungsbegriffen der *zusammengesetzten* Rhythmen, ed. W.-I., S. 35, 1: ... *κατὰ συζυγίαν μὲν οὖν ἔστι δύο ποδῶν ἀπλῶν και ἀνομοίων σύνθεσις, περίοδος δὲ πλειόνων*: Die *syzygia* also umfaßt nicht mehr als zwei ungleiche, jeweils aber einfache Versfüße, der *periodus* aber deren mehrere.

Martianus erweitert diese klare Aussage in einer erstaunlichen Ausdehnung, 980: *etenim syzygia, i. e. copula, duorum pedum in unum est ascripta conexio, qui dissimiles sibi positi esse videntur. periodos sane est pedum compositio plurimorum, quique dissimiles sibi pariter sociantur.*

Daß inhaltlich — bis auf die Übersetzung durch *copula* — nichts Neues gesagt wird, ist klar, ja eher wird die Aussage verunklart, was Remy von Auxerre dazu bringt, mit einigem Aufwand sozusagen zur originalen Version zurückzufinden: *ALII PER COPULAS i. e. per pedum iuncturas, i. e. synzygias, veluti cum dicimus compositionem et appositionem. ALII VERO PER PERIODUM COLLIGANTUR i. e. coniunguntur inter se. Inter Syzygiam et periodum talis differentia est, quod synzygia duorum solum modo pedum, periodes vero e multorum copula fit. IN DISSIMILES i. e. valde similes, ut dispondei. DISSIMILES SIBI scl. secundum genus. SIBI IMPARES scl. secundum aliquam rationem, SOCIANTUR.* Daß Remy *dissimiles* so falsch interpretiert, ist auffällig; offenbar hat er aus den Angaben Martians den Sinn nicht entnehmen können und stattdessen eine formalistische „Etymologie“ eingesetzt, die zur „Dualität“ paßt: *Dissimiles* wird wie *dispondei*, *dis-* also irgendwie auf *Zwei* bezogen verstanden.

Den „korrekten“ Unterschied zwischen *periodus* und *syzygia* konnte er von Johannes Scottus nehmen, ed. Lutz, zu Dick, 522, 19¹⁹². Das Mißverstehen Remys

¹⁹²An sich ist diese Opposition auch überflüssig, da strukturell hier kein Grund für eine Heraushebung der Kombination zweier Teile gegenüber der mehrerer Teile zu sehen ist. Auch hier erweist Augustin, daß man derartige Formalismen nicht benötigt, um klar die

ist umso auffälliger, als er in der anschließenden Passage in den drei Klassen der *differentiae dissimilitudinum* Beispiele für die Zusammensetzungen ungleicher Einheiten findet, nämlich die der — jeweils verschiedenen — Größe, Art und die *per oppositionem*.

Aus dieser im Text von Aristides nicht vorgegebenen Erklärung der drei Arten von *differentiae* ergibt sich aber, warum Martian die zitierte Stelle so redundant formuliert: Offenbar sah er hier die Möglichkeit, diese Erläuterung sinnvoll anzuschließen, wenn er davor ausdrücklich nochmals die *dissimilitudo* ausdrückt, dann war die notwendige Folge eben die Anführung von *differentiae dissimilitudinum*. Daraus aber folgt wieder, daß Martian mit diesem Mittel selbständig einen Anschluß an das Folgende herzustellen versucht, daß also diese Hinzufügung — gegenüber dem Text von Aristides — tatsächlich ein Zusatz aus einer anderen Quelle ist. Zu fragen bleibt, ob etwa Martian selbst diese Quelle sein könnte; dafür spricht eine potentielle Mißverständlichkeit der Formulierung ... *per magnitudinem, cum ex disemio vel tetrasemo componitur numerus*; vielleicht kann man einen einzelnen Versfuß als *numerus* bezeichnen, die alternativen Beispiele aber sind Unterschiede jeweils von einzelnen Versfüßen — ein *rhythmus* kann eine Folge von *disemi* sein: Zumindest hätte man den Plural erwartet, wenn, 978, der *pes* korrekt als *disemus* bezeichnet wird, *qui per arsin et thesin primus constare dicitur*; einen 2/8 Takt würde man traditionell als extrem „kurz“ bewerten; hier fügt Martian sinnvoll hinzu. Vielleicht liegt darin übrigens der Grund des Mißverständnisses von Remy, wenn er durchaus korrekt kommentiert: *CUM EX DISEMO ut pyrrichius, VEL TETRASEMO sicut proceleumaticus, COMPOSITUR NUMERUS*, ed. Lutz, zu Dick, 523, 4, und damit offenbar davon ausgeht, daß es sich um *numeri* handelt, die jeweils aus gleichen Versfüßen zusammengesetzt sind. Remys Hinzufügung von Beispielen macht die zumindest zu knappe Formulierung Martians leichter verständlich: Angegeben werden nicht nur die Versfüße, sondern auch die aus ihnen zusammengesetzten, virtuell unendlich ablaufenden *numeri*/ῥυθμοί.

rhythmischen Sachverhalte darstellen zu können; er konzentriert den Gebrauch des Wortes *περίοδος* auf die strophische Einheit, die sich wiederholt, also auch die Beachtung des Übergangs von der letzten Verszeile, d. h. dem letzten Metrum zum Anfang beachten muß (vor allem unter Beachtung der metrisch notwendigen Pausen). Deshalb ist *periodos* auch adäquat durch *circuitus* zu übersetzen, womit Augustin zeigt, daß auch die „etymologische“ Methode sinnvoll angewandt werden kann, *De musica* IV, 17, 36

Verständlich ist die *differentia per genus* formuliert, wenn von der Kombination verschiedener Proportionen gesprochen wird. Dies gilt auch von der *differentia per oppositionem*, i. e. *per antithesin*, wenn diese, allerdings wenig klar, durch den Gegensatz von *primos disemos ponimus insequentibus longe potioribus*, aut *tetrasemos disemis insequentibus applicamus*. Warum die *insequentes* als *longe potiores* formuliert werden, ist nur stilistisch, nicht von der inhaltlichen Klarheit her verständlich.

Als wesentliche Frage bleibt, ob dieser Zusatz von Martian stammen könnte. Von den sieben Klassifikationsmöglichkeiten des Versfußes treten hier wieder auf, die erste, *magnitudo*, die zweite, *genus* und die siebte, *oppositio*, wobei die letzte schon im Zusammenhang mit den Versfüßen auf eine Zusammensetzung im bzw. zum Rhythmus hinweist: ὅταν δύο ποδῶν λαμβανόμενων ..., ed. W.-I., S. 33, 26, was Martian mit *duobus pedibus acceptis*, 976, übersetzt: Wozu aber sollen zwei Versfüße *accepti* sein, wenn nicht innerhalb eines Rhythmus? Übrigens wird damit deutlich, daß die Klassifikationsfaktoren der Versfüße nicht homogen, sondern formalistisch zusammengestellt sind — weshalb Augustin auch auf die Übernahme solcher Kataloge verzichtet und verzichten kann. Wenn somit solche Eigenständigkeit in der Darstellung der Rhythmik in der Spätantike möglich war, dann muß der entsprechende Maßstab auch an andere inhaltsverwandte Schriften der Zeit gelegt werden; eine an den Möglichkeiten ausgerichtete Bewertung von Martian ist daher geboten. Natürlich muß ein solcher Maßstab angesichts der geistigen Höhe Augustins geradezu zur Annullierung des Beitrags von Martian führen, nur ist damit eben die Möglichkeit wirklichen, eigenen Denkens für die Zeit bewiesen, was dem so ungleich ist wie Martians Text, hat nur noch den Wert eines Zeugnisses des Bildungsverfalls, und der Bestimmung der Möglichkeiten, die dem lateinischen Mittelalter gegeben waren.

Die Kärglichkeit der Beispiele — für die *magnitudo* der Unterschied von *disemus* und *tetrasemus*, für das Genus *diplasium* aut *emiolum* und schließlich für die *oppositio* wieder nichts anderes als *disemus et tetrasemus*, nur stilistisch etwas „bereichert“ durch *longe potiores* als Opposition zu *disemi* und die Einfachheit einer solchen „Ausfüllung“ der Faktoren, die wohl auch die am leichtesten zu verstehenden der Klassifizierungsmöglichkeiten von Versfüßen sind — macht die Annahme einer entsprechenden, wie oben angesprochen ja auch rhetorisch einigermaßen aufwendig eingeleiteten Erklärung der *differentiae dissimilium* durch Martian selbst nicht unwahrscheinlich. Er konnte damit dem Parallelisierungszwang folgen, der

in der Aristoxenischen Systematik wenn auch nicht angelegt, so doch mit ihr zu verbinden war: Vergleichbare, möglichst gleiche Einteilungskriterien auf den ganz verschiedenen Ebenen.

Daß Martian, nimmt man dies als Eigenleistung an, dann doch wieder nur zu formalen Parallelisierungen fähig ist — z. B. „Verzicht“ auf eine Diskussion der Parallellität auch auf einfachster Ebene: Warum hier drei, beim Versfuß aber sieben Möglichkeiten —, Harmonisierungen also nicht leisten kann, ist offenkundig. Es ist also denkbar, daß diese Möglichkeit der Parallelisierung der wesentliche Grund war, zum Wort *dissimiles* die *differentiae* anzufügen. Ganz vernünftig sind die Faktoren ja auch nicht; auf die Problematik wenigstens der Formulierung des Beispiels für die *magnitudo* wurde bereits hingewiesen, die einfache Aufzählung verschiedener Proportionen, *cum diplasium aut emiolium simul iungimus*, basiert auch nur auf der Kategorie der *Zusammenfügung von Verschiedenem*, der Begriff *genus* wird also in Wirklichkeit nicht auf den Rhythmus übertragen, sondern von den Namen verschiedener Genera *pedum* genommen; ein recht primitiver Vorgang. Und bei der dritten Möglichkeit bleibt die Frage nach der Begründung, da ein *Gegensatz* ja von den beiden anderen Möglichkeiten immer gegeben ist, ob man $2/1$ mit $2/3$ oder $4/3$ mischt oder *disemi* mit *tetrasemi*, jedesmal liegt eine *oppositio* vor, weshalb Martian ja auch kein neues Beispiel findet: Dominant ist also der formale Grund der obligaten Dreiteiligkeit — die Möglichkeit einer Klassifikation nach *compositus/incompositus* war von der Vorgabe und dem Sinn her ja bereits aufgebraucht.

Daraus ergibt sich aber, daß die nochmalige, die Grenzen der entsprechenden Klassifikationen des *pes* nicht überschreitende Aufzählung inhaltlich sinnlos ist: Die Bestimmung, daß es *compositi numeri* gibt, die durch die bereits vorher klar definierten Unterschiede konstituierender Versfüße charakterisiert sind, reicht an dieser Stelle völlig aus; eine Wiederholung der möglichen Unterscheidungen von Versfüßen ist also überflüssig. Sie erklärt sich nur aus einem Bedürfnis Martians zur — hier evident scheinbaren — Parallelisierung. Eine inhaltliche „Bewältigung“ der drei Faktoren in Bezug auf die in diesem Abschnitt zu behandelnden Unterschiede von *numeri* ist also nicht gegeben, es liegt offensichtlich ein Martian zuzutrauender Formalismus vor.

Daß Martian der Autor dieser Hinzufügung zum Text bei Aristides gewesen sein kann und gewesen sein dürfte, kann auch der Schluß dieser Passage zeigen, wo

offenbar als Beispiel für eine *oppositio*, d. h. einer Zusammenfügung verschiedener Versfüße das Problem des Schluß-bildenden Versfußes eines *versus* — terminologisch von Martian nicht erwähnt — angesprochen wird: *verum notum esse conveniet unum etiam pedem posse sufficere ad complendam periodon, si solus ceteris inaequalis inseritur*, 980, Schluß. Natürlich ist hiermit nicht das Phänomen des „unklaren“ Schlusses, *syllaba anceps* am Schluß, gemeint, das Augustin durch die Einführung der gemessenen Versfüße und Metren sozusagen stillschweigend zu Ende führenden Pause bewältigt; es geht um die Möglichkeit des Abschlusses wohl einer Strophe auch nur durch einen einzigen Versfuß, wenn er sich nur von den, vorausgehenden, anderen unterscheidet. Hier spricht offensichtlich der praktisch erfahrene Dichter; dies ist eigene Erfahrung. Der Grund dafür, daß dies ein Beispiel spezifisch für die *oppositio* sein soll, liegt natürlich in dem *ceteris inaequalis*. Remy hat zur Erklärung nur den Ausdruck *monocolon, id. e. unius membri, AD COMPLENDAM PERIODON* beizusteuern. Hier drückt sich Martian also für einmal klar verständlich aus, weshalb Remy auch nichts Wesentliches an Erklärung beibringen muß.

3.3.9 Die Gattungen der Rhythmen und der Begriff *μονόχρονος*

3.3.9.1 Der Aristoxenische *μονόχρονος* und Augustins *silentium*

Auch bei der Aufzählung der Gattungen scheint sich eine gewisse Selbständigkeit Martians bemerkbar zu machen, die nicht nur auf der — besonders deutlich bei der Erörterung des Begriffs *μονόχρονος* — meist wenig systematischen (euphemistisch gesagt) Einfügung von Lese Früchten anderer Herkunft als des Texts von Aristides, sondern offenbar auch auf eigenen Ausführungen beruht. Eine solche Ausführung ist die Erörterung des ersten Beispiels des auf der Relation der Gleichheit beruhenden daktylischen *genus*, nämlich die Erörterung des *pyrrhichius* bzw. *proceleumaticus*, der aus zwei oder vier Kürzen bestehen kann. Zu stellen ist, ist dann die Frage, ob der Zweiachteltakt oder erst der Vierachteltakt als Rhythmus zu qualifizieren ist. Hier scheint Martianus selbständig zu formulieren, wogegen er bei dem *monochronos* an zunächst — scheinbar — nicht gerade passender Stelle ein Zitat einzufügen scheint, natürlich ohne Hinweise auf den Grund zu geben, warum denn gerade beim Daktylus, *anapaestus maior* (eigentlich natürlich *a maiore*), diese Erörterung auftreten muß.

Die Aufzählung der Rhythmen im daktylischen, d. h. geraden Takt¹⁹³ ist bei Aristides völlig klar, ed. W.-I., S. 35, 3: Genannt wird der Name, wie *ἀπλοῦς προκελευματικός*, worauf die notwendige Strukturklärung in der möglichen Kürze nach dem Schema folgt: *Der Arsis n Dauern, der Thesis m Dauern*. Bei den als durch *συζυγία* bestimmt genannten Rhythmen kann auch der Verweis auf konstituierende Versfüße erfolgen wie beim *Jonicus a maiore*: *συνίσταται ἐξ ἀπλοῦ σπονδείου καὶ προκελευματικοῦ δισήμου*, also — — ◡◡, wobei allerdings nicht ausdrücklich gesagt wird, ob der betreffende, aus der Zusammensetzung entstehende Rhythmus wirklich zwei Thesen und zwei Arsen aufweist, also wie ein Taktwechsel zwischen 2/4 und 2/8 Takt zu skandieren sein sollte¹⁹⁴.

Martianus, der Aristides hier nur insoweit folgt, als man die gegebene Einteilung als Tradition ansehen kann, nennt übrigens statt der Zahl *sechs* für die daktylisch taktierten nur *fünf* Gattungen des daktylischen Taktes. Mit Cristante, ib., S. 357 zu 981, sollte man die Überlieferung hier nicht emendieren; die Unterschiede zum Text von Aristides sind auch sonst zu groß: Martian zählt zuerst die Namen der Möglichkeiten, und kommt dann, z. T. in redundanter Ausführlichkeit auf die Strukturen zu sprechen.

Die Erörterung der Möglichkeiten des *pyrrhichius* bzw. *proceleusmaticus* Rhythmus ist dabei nicht nur übermäßig ausführlich, sondern auch noch so formuliert, daß man an Martian als Autor denken kann. Schon die Darlegung, daß es neben dem kürzesten daktylischen Rhythmus, ◡ ◡, die Möglichkeit der Verdoppelung gibt, ◡◡ ◡◡, jeweils mit entsprechender gleicher Verteilung von Arsis und Thesis, ist aufwendig, 981: *ac proceleusmaticus quidem est, qui et positionem brevem*

¹⁹³Dieser Begriff scheint am besten zu passen, die Abhängigkeit der Klassifikation der *genera* nach Proportionen der Zeitdauern von Arsis und Thesis (genauer: Der Zeitdauern, die in Arsis bzw. in Thesis liegen) zu bezeichnen, dem daktylischen *genus* entspricht damit ein Takt von zwei Achteln, vier Achteln, zwei Vierteln etc., also alle Taktarten, die in genau zwei gleiche Dauern zerlegt werden können, also auch der 6/8 Takt.

¹⁹⁴Vgl. auch hierzu Barker, *Greek Musical Writings* II, S. 439, Anm. 186. Tatsächlich wäre ja bei den *Jonici* eine „daktylische“, d. h. genau teilende Skandierung nur im Sinne einer Synkope denkbar: Die „Zäsur“ zwischen Thesis und Arsis fällt auf eine *longa*, also auf einen ausgehaltenen Ton. Aber nur so wäre eine Einordnung in das daktylische Genus sinnvoll, sonst könnte man auch von einem Takt im Verhältnis 2/1 sprechen, ◡ — ◡◡. Auf diese Probleme ist hier aber nicht weiter einzugehen, da sie auch für Martianus nicht relevant sind.

et elationem brevem retinet. utetur autem hic idem tetrasemos frequentius; namque et disemus hic, id est, qui duobus temporibus impletur, proceleumaticus quidem sed brevior nominatur; ille vero maior est, qui ex quattuor brevibus efficitur. Eine Nennung von Name und Struktur, differenziert nach *minor* und *maior* — womit eine Parallelbildung zu anderen „alternativ“ benannten Rhythmen gegeben ist — hätte völlig ausgereicht; die Beschreibung ist aber sinnvoll und belegt inhaltliches Verständnis (bis auf die Frage der Verteilung von *arsis* bzw. *thesis*, denn denkbar wäre ja auch, daß der *maior* auch nur jeweils eine *arsis* haben könnte, etwa als Auflösung eines Spondaeus; man könnte hier entsprechende Erklärungen erwarten, od und wie weit Martian die Funktion des *ictus* für die Bestimmung der Gattung eines Versfußes geläufig war, ist daraus nicht zu entnehmen; auch in der anschließenden Bemerkung wäre ein Hinweis auf die Natur der Bestandteile des *ictus* — hier zusammenfassend für das Paar *thesis arsique* genommen — notwendig gewesen, denn der *quadrisemus* ist natürlich nur dann ruhiger, wenn der Wechsel zwischen *arsis* et *thesis* jeweils nach zwei *tempora* geschieht). Martian diskutiert aber noch weiter über die Brauchbarkeit und verläßt damit den vom Text bei Aristides gesetzten Rahmen völlig:

at vero brevior, i. e. disemus, syneches vocatur, quia ipsa assiduitas et frequentia comprehendentis se invicem syllabae nec magnitudinem aliquam nec modum divisae potestatis extendit, ideoque eo raro uti decet, ne assiduitas brevis syllabae carmen ipsum, quod cum dignitate aliqua proferri oportet, incidat. in permixtione vero aliorum pedum, qui longiores ponuntur, decenter aptatur, ut illorum prolixam moram interveniente sua celeritate compenset, quare proceleumaticus, qui ad numeros aptatur, a quadrisemo exordium debet accipere.

Gerade die Beschreibung sozusagen der Schnelligkeit des 2/8 Taktes durch *assiduitas*, „Frequenz“ der Silbenfolge und die Unmöglichkeit einer Einsetzung von Längen ist so aufwendig und gleichzeitig so wenig terminologisch¹⁹⁵, daß man hier den Ausdruck des Gefühls eines Dichters vermuten kann. Selbst die Anführung einer, nach Cristante, ib., S. 357, anderswo in dem spezifischen Zusammenhang nicht nachweis-

¹⁹⁵Vgl. Cristante, ib., S. 357, *extendere* kann als Terminus nachgewiesen werden, die Wortbedeutung paßt aber auch, ja besser „normalsprachlich“ zur Erklärung der Wortverwendung Martians.

baren griechischen Qualifikation des zweizeitigen *proceleusmaticus* kann von Martian als besonders charakteristisches Beschreibungsmittel angeführt werden: Die Wortverwendung ergibt sich aus der allgemeinen Bedeutung, die Frequenz der „Impulsfolgen“ wird durch keine Länge gestört, ist also zusammenhängend durch die Folge der kleinsten Zeitquantitäten nebst der der Skansionsfaktoren.

Auch der Verweis auf die Vorsicht im Umgang mit diesem Versmaß, da er der Würde des Vortrags widersprechen muß, macht nicht den Eindruck einer Übernahme aus metrischer Theorie, sondern der Wiedergabe eigener Erfahrung, die den zweizeitigen *proceleusmaticus* nur als Zusatz zur Aufhebung allzu „langsamer“ Rhythmen verwenden kann. In solchen Beschreibungsmöglichkeiten dürfte auch die wirkliche Leistung von Martian stehen, bei solchen, offenbar eigenes Erleben oder Wissen ausdrückenden Formulierungen sind auch Wendungen wie *assuitas et frequentia* sinnvoll, weil stilistisch dem Inhalt angemessen. Hier liegen die eigentlichen Fähigkeiten Martians, nicht in der Wiedergabe wissenschaftlicher Tradition.

Dementsprechend gelingt es Martian auch, schon weil er ein fähiger Dichter und Metriker war (wenn man das „Vorbild“ von Boethius unbeachtet läßt), aus diesen Ausführungen zur Wirkung des *proceleusmaticus* den Grund dafür zu finden, daß dieser Rhythmus, soweit er *ad numeros aptatur*, soweit er also selbständiger Rhythmus ist, eigentlich erst mit dem *tetrasemos* beginnen kann. Der „kurze“ *proceleusmaticus* kann nur „unselbständig“ als Beimischung gebraucht werden. Hier scheint Martian eigene Erfahrung als Dichter auszudrücken, was ihm auch gelingt. Wie diese aussieht, kann die Formulierung der beiden Arten des *προκελευσματικός* bei Aristides zeigen, dessen Differenzierung in *simplex vel duplex* Martian nicht übernimmt (er verwendet *disemos* und *tetrasemos*), ein weiterer Hinweis darauf, daß er hier nicht den Text von Aristides, wohl aber eine vergleichbare Tradition benutzt hat.

Scheint die betrachtete Stelle also geeignet, Martians wirkliche Leistungsfähigkeit, die eben gerade nicht in wissenschaftlicher Darstellung beruht, zu skizzieren¹⁹⁶, so findet sich bei der Darstellung des *anapaestus a maiore* eine der typischen Kompilationen, die mit dem vorangehenden Text logisch und systematisch nicht verbunden werden, also sozusagen ad hoc-Zusammenstellungen sind. Wie bei Aristides,

¹⁹⁶Wozu natürlich seine Dichtungen und seine Darstellung und Erfindung der mythologischen „Vorgänge“ viel mehr sagen können.

ed. W.-I., S. 35, 8, wird der daktylische Rhythmus als *anapaestus*, jedoch nicht als *a maiore*, sondern einfach als *maior vocatur*, 982. Das sich ändert sich in der Folge aber wieder, wo nicht von *a maiore sive a minore*, sondern gräzisierung *apo mizonos* etc. gesprochen wird; klare Terminologie selbst auf kleinstem Bereich ist nicht Martians Anliegen.

Die Gestalt ist klar, — ◡ (... ἀναπαιστος ἀπὸ μείζονος ἐκ μαρᾶς θέσεως καὶ δύο βραχειῶν ἄρσεων ..., sagt Aristides, ed. W.-I., S. 35, 8), die Beschreibung aber ist zunächst unverständlich: *anapaestus qui vocatur maior accipiet elationem pedis unius temporis, positionem vero duorum temporum faciet*. ... Setzt man die normale Terminologie voraus, so müßte man als Gemeintes dieser Beschreibung einen *tribrachys* erwarten, eingeteilt wie dies Martian angibt: *unum tempus* als Arsis, *duo tempora* als Thesis oder vice versa, wie man Arsis und Thesis setzen will (Aristides setzt hier ersichtlich „andersherum“ als Martian). Eine solche Lesung entspräche ganz der Definition von 971, *tempus est, quod in morem atomi ...: Tempus* ist der Terminus für den χρόνος πρώτος in Martians Verständnis, wie ja auch die Beschreibung des zweiten Teils der Beschreibung nahelegt: *positionem duorum temporum*, hier wird man *zwei Kürzen* lesen.

Übrigens begegnet diese Art der Beschreibung zu Ende der auf den Begriff *μόνοχρονος* bezogenen Passage auch bei der Strukturangabe des — eigentlichen — anapästischen Rhythmus, des *anapaestus ap' elassonos: ... ex duabus brevibus, quae in elatione sint, et ex una, quae in positione sit, copulatur*.. Natürlich ist die Form ◡ — gemeint, d. h. man müßte *longa* o. ä. zu *una* ergänzen; das Fehlen eines solchen Hinweises ist zumindest irreführend und inkorrekt, insbesondere wenn man mit Aristides, ed. W.-I., S. 35, 10 vergleicht: ἐκ δύο βραχειῶν ἄρσεων καὶ μακρᾶς θέσεως. ... (hier entsprechen sich die Stellen von Arsis und Thesis).

Solche Ungenauigkeiten oder Unklarheiten nur als verzeihliche Flüchtigkeiten zu werten, ist wahrscheinlich nicht passend: Martian ist unfähig zur wissenschaftlich klaren Darstellung, obwohl er hier den gemeinten Sachverhalt, anders als in vielen Fällen in der Theorie der Melik, verstanden haben muß. Auch die Wahl des Wortes *copulari* zeugt nicht von terminologischem Denken: Die Klassifizierung von Rhythmen nach συζυγία stellt eine eigene Abteilung dar — wiedergegeben durch *per copulam vero*, 983. Nicht einmal auf so kleinem Raum ist Martian zu einer konzisen Wortwahl fähig.

Da jedoch das Bezeichnete völlig klar ist¹⁹⁷, muß Martian hier unvermittelt eine andere Terminologie anwenden. Und genau das wird im Folgenden auch verdeutlicht: Weil die spezielle Bedeutung des Terminus *μονόχρονος* in der Literatur¹⁹⁸ ausreichend erklärt ist, braucht hier nur auf den spezifisch Martianschen Kontext eingegangen zu werden. Wie Cristante bemerkt, überliefert Martian offenbar als einziger hier eine Aristoxenische Theorie, die in der eigentlichen Tradition nur fragmentarisch und anonym überliefert ist. und bemerkenswerterweise bei Aristides Quintilianus nicht begegnet!

Im Gegensatz zum Auftreten des Begriffes *μονόχρονος* in der wohl Aristoxenischen Tradition bemerkt Martian, daß diese Bezeichnung für alle — rhythmischen — Dauern von mehr als einem *χρόνος πρώτος* verwendet wird: *monochronon quippe dicitur tempus, etiam cum longa ponitur, quae longa duo tempora recipere consuevit, vel cum tria tempora simul brevia collocantur, vel cum sunt quattuor numero; quae omnia ad comparationem longae syllabae computantur. ...*; in der Interpretation der Aristoxenischen Tradition wird vorausgesetzt, daß mit dem Wort Zeitdauern erst ab, und vielleicht auch nur bis drei (Martian geht ersichtlich weiter) — in einen Dauerklang zusammengefaßte — Kürzen bezeichnet werden.

Die Martiansche „Version“ dieser Tradition, der andere Quellen nicht entsprechen, wie Cristantes Verweise zeigen, ib., S. 358 f. — ein Beispiel findet man im oben zitierten Text Keil, GL IV, S. 533, 24 —, die *μονόχρονος* den Begriff *δύχρομος* gegenüberstellen, also den „normalen“ *tempus*-Begriff verwenden, erscheint sinnvoller: Will man Zeitdauern, die sozusagen ununterbrochen erklingen, schon mit einem eigenen Wort bezeichnen, so muß auch die *longa* aus zwei Zeiten so bezeichnet werden, als *eine Zeitdauer*, denn auch die zweizeitige *longa* dauert ununterbrochen

¹⁹⁷Auch Remy von Auxerre versteht zwar den folgenden Begriff *monochronon* falsch, den *anapaestus maior* aber offenbar korrekt, wenn er genau in diesem Zusammenhang seltsamerweise Martian eine Benennung des Anapaestus minor, also des anapästischen Rhythmus, als *iambus* zuschreibt, da dieser ähnliche Struktur habe, $\cup\cup -$ wird verglichen mit $\cup -$, ed. Lutz, zu Dick, 524, 14. So seltsam auch der Vergleich ist, die Struktur des *anapaestus maior* hat Remy nicht anders verstehen können, als sie sein muß.

¹⁹⁸Vgl. Cristante, ib., S. 358, Aristoxenus, *Elementa Rhythmica* ed. Pearson, S. 38 f., und Kommentar, S. 80, der aber den Martianschen Beleg nicht anführt — ganz wertlos ist ein Blick auch auf diese Tradition nicht, man könnte Martians betreffende Anmerkungen vielleicht in den betreffenden Band der *Schule von Aristoteles* als Stelle einordnen.

länger als die kleinste Zeit, eben zwei kleinste Zeiten. Man kann also in dem Wort *μονόχρονος* den Versuch einer terminologischen Erfassung des Phänomens sehen, daß es rhythmische Zeitdauern gibt, die mehrere des normalen rhythmischen Ablaufs durch Dauerklang zusammenfassen. In der Aristoxenischen Überlieferung ist das eine Dauer von drei Kürzen als eine, d. h. nicht durch die „Impulse“ des eigentlich gemeinten Rhythmus unterbrochene Dauer des Klingens. Da handelt es sich aber nicht um die Definition des Begriffs, sondern um eine Anwendung auf das entsprechende Phänomen. Weil natürlich auch zwei Kürzen durch eine zweizeitige *longa* ersetzt werden können, muß der Begriff auch für solche, ununterbrochene Dauern verwendet worden sein — gemeint ist eben das zusammenfassende Andauern des Klanges oder der Silbenlängen, die länger dauern als eine kurze Silbe.

Diese Bedeutung gibt der Text Martians eindeutig zu erkennen, merkwürdig ist nur die abschließende Bemerkung, *omnia ad comparationem longae syllabae computantur*. Man muß *comparatio* hier nicht als zeitliches Äquivalenzmaß fassen, sondern im Sinne einer entsprechend „überdehnt“ ausgesprochenen oder auf gleicher Tonhöhe ausgehaltenen Silbe (als Gegensatz also etwa zu einem Melisma). Dann überliefert Martian offenbar als einziger eine Aristoxenische Theorie, die das genannte Phänomen der „Überdauer“ erfassen soll — und da ist natürlich die zweizeitige *longa* erste Referenz, eben als erste „Dauerzeit“.

Insofern kann man den Daktylus bzw. *anapaestus maior* mit einigem Recht auch in dieser Weise beschreiben¹⁹⁹, denn dessen beginnende Länge könnte vom *προκελευσματικός διπλοῦς* her gesehen ja als zusammenfassendes „Aushalten“ der ersten zwei Kürzen gedeutet werden (was Martian nun wieder nicht explizit tut). Völlig unerklärlich ist jedoch, warum der Begriff gerade an dieser Stelle erscheint, denn er ist ja nicht spezifisch nur für den daktylischen Rhythmus (bzw. *anapaestus a maiore*) erfunden worden, sondern stellt einen allgemeinen Begriff dar. Er kann hier angewandt werden, wenn man wie gesagt, vom *proceleusmaticus* sozusagen als Grundform jeden daktylischen Taktes ausgeht; nur sagt Martianus weder diesen Zusammenhang noch hat er vorher jemals den Begriff verwendet, der somit aus einem allgemeinen Zusammenhang gerissen — Beispiele für dreizeitige und vierzeitige „Überdehnungen“ fehlen ja auch — und plötzlich an ganz spezifischer Stelle

¹⁹⁹Daher ist es auch nicht notwendig, auf einen „zusammengefaßten“ Cretikus o. ä. zu verweisen, der Zusammenhang ist terminologisch klar, vgl. dagegen Cristante, ib., S. 359.

unpassend zum ersten Mal auftritt.

Die wesentliche Frage wäre also die, wie man sich die hier notwendig geschehene Kompilation vorzustellen hat: Eine sinnvolle Vorlage kann das Wort *monochronon* nicht an dieser bzw. einer parallelen Stelle zum ersten — und einzigen — Mal eingeführt haben, sie könnte nur seine Anwendung unter Verweis auf den schnellsten Grundrhythmus, nämlich den *proceleusmaticus tetrasemos* in der Benennung durch Martian erklärt haben. Und auf einen solchen Zusammenhang scheint eben auch der anschließende Text zu verweisen:

igitur maior anapaestus elationem quidem suscipiet, quae monochronos esse dicatur, positionem dichronon habere monstratur. quare utriusque temporis, quod in positione fuerit, aequali sibi positio oportet elationis geminum tempus accipere, ita tamen, ut utroque insequenti tempore par priori esse videatur. quare anapaestus apo mizonos dactylicus a nobis esse dicitur.

Hier bedeutet *dichronos* sicher nicht die genaue Zeitdauer der *longa*, sondern die Tatsache, daß in der Zeitdauer des vorangehenden *monochronos* zwei rhythmische Impulse geschehen, eben zwei Zeitanstöße oder Artikulationsansätze, quantitativ rational eben zwei *breves* zusammengehalten werden: Aus einem Ereignis mit vier Kürzen, dem *proceleusmaticus maior* wird durch „*Monochronisierung*“ der ersten beiden Kürzen ein Anapäst *a maiore*. Dies ist mit der angesprochenen Bedeutung voll kompatibel: Gemeint ist jeweils die Menge der Einsätze pro vom rhythmischen Rahmen geforderter Gesamtzeitdauer, nämlich jeweils von Arsis und Thesis: Eine Thesis aus zwei *longae* kann natürlich ein vierzeitiges „Aushalten“ dieser Dauer auf gleicher Tonhöhe ohne unterbrechenden Einsatzimpuls „unterlegen“.

Der Sachverhalt ist eigentlich trivial, seine terminologische Erfassung in der ja nur partiell überlieferten Aristoxenischen Theorie aber ist ein deutlicher Hinweis darauf, daß entsprechende rhythmische Möglichkeiten selbstverständlich waren. Die Wurzel dieses Begriffs ist wahrscheinlich in der Schrift über den *χρόνος πρώτος* zu sehen, der darin als die Zeitdauer definiert wird, auf der in einem ganzen Stück keine Veränderungen der Tonhöhe bzw. Körperbewegungen oder Silbenwechsel stattfinden. Es geht also um die Bestimmung der kleinsten, allein ein melisches oder silbisches Einzelereignis tragenden, Zeitdauer in einer Komposition, in einem Tanz

o. ä.²⁰⁰.

Dieser natürlich vom Tempo und der Struktur der Komposition abhängenden Größe muß logischerweise eine Größe entsprechen, die die jeweils vielfachen Zeitdauern, nämlich als ausgehaltene, real ohne Wechsel und Einsatz erklingende Zeitquantitäten bestimmt, was terminologisch, nur bei Martian erhalten, durch *μονόχρονος* erfaßt wird.

Schließlich ist auch verständlich, daß man nicht nur eine jeweils kleinste Bewegungseinheit, sondern auch eine jeweils größte, real erklingende oder dauernde Einheit benennt. Genau dies leistet der Ausdruck *μονόχρονος*, dem auch Einzeldauern, im Daktylus eben zwei der *positio* als *δίχρονοι* entsprechen können. Damit erhält übrigens auch die reine Aufzählung von Zeichen für Zeitdauern, wie sie in den Schriften des Anonymus Bellermann begegnet, eine theoretische Basis (ed. Najock, S. 66: Die Terminologie kennt keinen *μονόχρονος*, „dafür“ aber in genauer Entsprechung zu *δίσημος* ..., *τετράσημος* — die nun wieder der 3. Bellermannsche Anonymus gebraucht — von *δίχρονος*, ... *τετράχρονος*: Die Wortdeutung ist naheliegend, wenn sie den Anteil *-χρονος* einfach als Entsprechung zu *χρόνος*/*tempus* versteht; schon weil es die andere Terminologie gibt, muß diese Deutung nicht alt sein).

Der Schematismus der Folge ausschließlich von Kürzen und Längen ist damit überwunden, es gibt auch aktuell länger klingende Zeitdauern, also nicht nur *longae et breves*, sondern auch sozusagen *longae ultra mensuram* in der Sprache von

²⁰⁰Ob die in den Notenbeispielen erhaltenen Auflösungen der konstituierenden zwei Grunddauern, also auch von *breves* in der Praxis nicht doch in Art der späteren *semibrevis* empfunden worden sind, ist mit dieser Bestimmung des *χρόνος πρώτος* nicht beantwortet, vgl. Pöhlmann, West, *Documents of Ancient Greek Music*, S. 57, S. 141, u. ö., überall, wo man in der Übertragung Sechzehntelnoten findet; besonders unterhaltsam ist hier das Beispiel S. 186. Der Einwand, daß dies alles nur hellenistische Neuentwicklungen später Zeit gegenüber einer eigentlichen urgriechischen Musik seien, einer Musik die nur *breves et longae* gekannt habe, ja, daß hier wohl nur die Verkommenheit christlich östlicher Einflüsse die postulierte Ureinheit von Musik und Sprache aufgehoben hätte — denn auch der erhaltene christliche Hymnus kennt solche Auflösungen von *breves*, ib., S. 191 —, ist dahingehend zu beantworten, daß einmal aus der Frühzeit viel zu wenige Beispiele erhalten sind, um eine Auskunft über die musikalischen Möglichkeiten, die aus den bekannten Melismennachahmungen von Aristophanes erschlossen werden sollten, geben zu können. Gegen solche naiven Wunschvorstellungen spricht auch die oben zitierte Stelle zur *έτεροφωνία* aus Platos *Gesetzen*.

Johannes de Garlandia, der sich bei Bekanntschaft mit dieser Aristoxenischen Begriffsbildung einige Mühe hätte ersparen können.

Remy von Auxerre jedenfalls hat den Sinn des Begriffes nicht richtig verstanden, da er ihn sozusagen als Bezeichnung für abstrakte Gesamtdauern von Versfüßen, deren Arsen oder Thesen etc. versteht, nicht aber als Bezeichnung für konkret ein Vielfaches „Durchklingen“ versteht: Gerade da, wo Martianus eine Lehre weitergibt, die der notwendigen Erfassung von mehr Zeitdauern als nur *longa brevisque* der grammatischen Theorie ermöglicht hätte, ist ein Verstehen nicht erfolgt, wahrscheinlich durch die Absonderlichkeit, daß der Begriff an falscher Stelle, nämlich bei der Beschreibung spezifischer Strukturen von Rhythmen des daktylischen Taktes auftritt. Damit mußte er für Remy ebenfalls ein reiner Strukturbegriff abstrakten Messens von Gesamtdauern oder Teildauern von konkreten Versfüßen werden — nur dann wieder mit der sinnlosen Begrenzung auf vier erste Zeiten als Gesamtlänge (ed. Lutz, zu Dick, 524, 17):

MONOCRONON QUIPPE DICITUR TEMPUS scl. in anapaesto, i. e. in iambo, VEL CUM TRIA TEMPORA SIMUL BREVIA COLLOCANTUR scl. similiter monocronon appellatur ut in iambo et trocheo, in quibus tria tempora computantur. VEL CUM SINT QUATTUOR NUMERO scl. sicut in spondeo, in quo et quattuor brevia et duo longa connumerantur.

Immerhin versteht Remy den Begriff insoweit sinngemäß, als er ihn für verschiedene Ausdehnungen von Versfüßen verwendet. Die erste Erklärung ist dabei auffällig, daß das *monocronon tempus* in *anapaesto, i. e. in iambo* aufträte (letzterer anschließend auch als Beispiel für dreizeitige Gesamtdauer; ist es hier die beginnende *brevis*, die das Beispiel sein soll?).

Etwas einfacher, aber hinsichtlich der Bedeutung des Begriffes ebenso falsch formuliert Johannes Scottus, ed. Lutz, zu Dick, 524, 17:

MONOCHRONON ut in iambo et trocheo, in quibus tria tempora brevia, vel unum breve et aliud longum. QUATTUOR ut spondeus, in quo et quattuor et duo longa memorantur.

Beide Kommentatoren haben die Begriffsbedeutung in der Formulierung Martians nicht verstanden, offensichtlich eben wegen des unpassenden Kontexts, der die Allgemeinheit des Begriffes *μονόχρονον* nicht erkennen ließ. Eine Interpretation war

nur möglich in Hinblick auf konkrete Rhythmen. In Bezug auf die Entwicklung einer Theorie des Rhythmus kann man geradezu von einer verpassten Chance sprechen.

Die Annahme scheint gerechtfertigt, daß Martian die redundanten Ausführungen zum *proceleusmaticus/pyrrhichius* selbst hinzugefügt hat; die Aussagen betreffen vor allem die Wirkung, sozusagen das Ethos bzw. die Brauchbarkeit der beiden genannten Arten dieses Rhythmus. Nur die Schlußbemerkung, daß der Wirkung wegen eigentlich erst der vierzeitige *proceleusmaticus*, die Folge $\smile \smile \smile \smile$, als Rhythmus den Anfang im daktylischen Takt machen könne, dürfte der Tradition entstammen. Aristoxenus hat die Entscheidung bereits gegeben, daß der *δίσημος*, der zweizeitige *proceleusmaticus* kein Versfuß sein kann (*Elem. rhyth.*, II, 302, ed. Pearson, S. 16, 20):

Τῶν δὲ ποδῶν ἐλάχιστοι μὲν εἰσιν οἱ ἐν τῷ τρισήμῳ μεγέθει: τὸ γὰρ δίσημον μέγεθος παντελῶς ἂν ἔχοι πυκνὴν τὴν ποδικὴν σημασίαν.

Die zweizeitige Folge des *proceleusmaticus* hat eine zu dichte Folge der „taktierenden“ Gesten bzw. Zeichen, d. h. die hier notwendige Dauer von Arsis wie Thesis von einer Kürze ist zu kurz — die Verwendung des Wortes *πυκόν* an dieser Stelle weist auf die Verwendung des gleichen Wortes zur Charakterisierung der Stelle in der melischen Skala, durch die der Unterschied von Chromatisch und Enharmonisch gegeben ist²⁰¹. Zu beachten ist auch, daß bei Aristides, der ja keine Erörterung zum zweizeitigen *proceleusmaticus* anstellt, Versfuß und *rhythmus* nicht ganz klar getrennt werden. Die Verwendung des Wortes *σημασία* ist von Interesse für die „etymologische“ Erklärung des Wortes *σημαντός* bei Aristides, worauf noch hinzuweisen ist.

Bei der Ausschließung des zweizeitigen *proceleusmaticus* von den Rhythmen ist die Formulierung Martians sachgemäß, wenn er *ad numeros* hervorhebt: *quare proceleumaticus, qui ad numeros aptatur, a quadrisemo exordium debet accipere*, 981 Ende: Ein *rhythmus* kann nur der vierzeitige *proceleusmaticus* sein, der zweizeitige, $\smile \smile$, kann also nur ein Versfuß sein. Dies ist eine strukturelle, klassifikatorische Aussage, wobei die Formulierung *ad numeros aptatur* hier notwendig ist: Diese

²⁰¹Vielleicht könnte man sogar eine Analogie vermuten, da zwei Vierteltöne hintereinander möglich sind, aber wahrscheinlich keine selbständige melische Bewegung. Dies muß aber reine Spekulation bleiben. Hinzuweisen ist nur auf die parallele Begriffswahl der „Enge“ in Melik und Rhythmik.

Form kann als Rhythmus nur vierzeitig auftreten. Diese Rückkehr zur Systematik läßt die Frage stellen, ob der ganze Ansatz oder nur die Ausführlichkeit, beginnend mit Wendungen wie *assiduitas et frequentia*, von Martian stammen kann.

Die Frage ist deshalb von Belang, weil das so unvermittelte Auftreten einer Beschreibung des Phänomens *longa* — dies hier nicht der von Martian gebrauchte Terminus²⁰² — im Daktylus durch *μονόχρονος*²⁰³ die weitere Frage aufwirft, woher dieser mit Sicherheit nicht auf Martianus Capella selbst zurückgehende Begriff in gerade diesem Zusammenhang stammen könnte, bzw. sozusagen umgekehrt formuliert, ob Martian hier selbständig kompiliert haben könnte, selbst wenn er dabei, wie angesprochen Unzusammenghöriges zusammenfügt — das Zusammenfügen, d. h. Ausschreiben und Auswählen sowie Kombinieren verschiedener Quellen wäre dann ja als eigene Leistung zu bewerten. Insbesondere hieße dies, daß Martian tatsächlich auch in zusammenhängenden Partien gelegentlich selbst ausgewählte Textstellen einzufügen fähig gewesen wäre, daß er also mit mehreren Vorlagen gleichzeitig arbeitet. Angesichts seiner engen Anpassung an das im Text von Aristides vorgegebene Schema auch bei der Rhythmik fiele dies natürlich auf.

Aristides Quintilianus konstatiert hinsichtlich des den Anfang bildenden *proceleusmaticus* nur zwei Möglichkeiten, er gibt die Struktur an, jede Bewertung, aber auch jede Verbindung mit den folgenden Rhythmen, dem Daktylus, bzw. *anapaestus a maiore*, und dem eigentlichen Anapäst fehlt. Die Frage, warum ausgerechnet Martian dazu kommt, diese Knappheit der Vorlage beim Prokeleusmatikus zu verlassen und dann noch beim Daktylus einen neuen Begriff einzuführen bzw. zu kompilieren, könnte, wie oben versucht, bei der Behandlung des Prokeleusmatikus aus eigener dichterischer Erfahrung erklärt werden. Darauf deutet auch die ansatzweise poetische, nicht terminologische Ausdrucksweise hin²⁰⁴. Beachtet man aber die

²⁰²Das Unverständnis Martians für die Notwendigkeit eindeutiger Terminologie wird auch deutlich, wenn er, 989, bei der Beschreibung des *paeon ἐπιβατός* statt von *elatio longa*, wie vorher — bei Aristides *ἐκ μακρᾶς ἄρσεως*, W.-I, S. 37, 8 — von *arsi longiore* spricht. Die Abwechslung der Bezeichnungen ist wichtiger als eine konzise, dann notwendig immer identische Terminologie.

²⁰³Hier könnte ein Grund dafür liegen, daß Martian so schwer verständlich Daktylys wie Anapäst scheinbar als dreizeitige Füße beschreibt.

²⁰⁴Auch bei Aristides herrscht das stilistische *varietas*-Prinzip manchmal über die Eindeutigkeit der Terminologie, so wenn beim Jambus plötzlich nicht mehr von *βραχεία καὶ μακρᾶ*

abschließende Bemerkung zum allein als Rhythmus brauchbaren vierzeitigen Prokeleusmatikus ergibt sich der Eindruck, daß nur die rhetorische Ausweitung Martians Eigenleistung darstellt.

Das wäre bestätigt, wenn man einen Zusammenhang mit dieser abschließenden klassifikatorischen Bemerkung mit dem überraschenden Auftreten des Begriffes *μονόχρονος* herstellen könnte. Und das ist auch möglich: Der vierzeitige Prokeleusmatikus hat die gleiche Gesamtdauer wie der Daktylus, der von Martian terminologisch nicht ganz korrekt als *anapaestus maior* (und nicht *a maiore*) eingeführt wird. Damit läßt sich die Länge im Daktylus als Zusammenfassung der ersten beiden Kürzen des Prokeleusmatikus bewerten, sozusagen als erster *μονόχρονος*. Man könnte so den Daktylus als durch einen *μονόχρονος* entstandene Ableitung aus dem Prokeleusmatikus ansehen. Das wäre auch ein Grund, warum dieser Begriff erst jetzt, nämlich spezifisch in Zusammenhang mit dem Daktylus, sozusagen in direkter Nachbarschaft zum Prokeleusmatikus auftritt, aber auch, warum der *proceleusmaticus minor* auf alle Fälle aus den Rhythmen ausgeschlossen werden muß: Dieser bietet, wie Martian ja auch explizit aussagt, keine Möglichkeit für die Anbringung eines *μονόχρονος*; Arsis und Thesis folgen so schnell, daß eine solche „zusammengefaßte“ Dauer von zwei Kürzen zu einer Länge unmöglich ist. Beim vierzeitigen Prokeleusmatikus ist dies aber von vornherein möglich.

Interpretiert man den Begriff des *μονόχρονος* als logische Entsprechung zum *χρόνος πρώτος*, als Bezeichnung eines relativen Phänomens, das nur die Tatsache des „Aushaltens“ eines Tones etc. über die nächst kleineren Zeitquantitäten hinaus bezeichnen soll, so wäre ein Ausschluß der *longa* unlogisch, auch diese ist ja ein „Aushalten“ eines Tones, eines Silbenvokals oder eines *σχῆμα* der Körperbewegung über zwei Kürzen hinweg. Bei dieser Betrachtungsweise wird das Auftreten des *μονόχρονος* in direkter Folge zum vierzeitigen *proceleusmaticus* sinnvoll: Einer ableitenden Theorie zufolge tritt hier ja die erste „Ausdehnung“ auf: Die beginnende Länge des Daktylus wird gebildet aus dem „Aushalten“ von bzw. über zwei Kürzen als eine bzw. zu einer *longa*.

Der Text Martians gibt selbst allerdings keinen direkten Hinweis auf einen solchen Zusammenhang, also auf eine Art Ableitung des Daktylus, nach Martians

gesprochen wird, sondern von *ἴαμβος ἐξ ἡμισείας ἄρσεως διπλασίου θέσεως*, ed. W.-I., S. 36, 2, was Martian natürlich einfach übernimmt, 985.

Terminologie des *anapaestus maior* bzw. korrekter *apo mizonos*²⁰⁵ vom vierzeitigen Prokeleusmatikus. Dies heißt aber nicht, daß in der „originalen“ Fassung des Textes eine solche Verbindung nicht bestanden habe, sie ist indirekt so deutlich zu fassen, daß eine andere Erklärung ausscheiden muß.

Eingeführt wird der Begriff *μονόχρονος* direkt nach der oben angesprochenen zunächst mißverständlichen Beschreibung des Daktylus. Nach der Darlegung der möglichen Zeitdauern des *μονόχρονος*, die wie übrigens auch die funktional vergleichbaren Pausendauern bei Augustin, *De musica* III, 8, 18 Ende, auf die Zeit von vier Kürzen beschränkt bleiben, wird mit *igitur* sozusagen die Anwendung auf den Daktylus vorgestellt. Danach folgt der Hinweis darauf, daß dieser Daktylus hinsichtlich der Dauern von Arsis und Thesis der Proportion 1/1 folgt; eine eigentlich überflüssige, aber bei einer entsprechenden Absicht zur Erklärung der Verwendung des Begriffes *μονόχρονος* verständliche Ausführung: Absonderlich bleibt also die erste Formulierung des Daktylus bei Martian, wo die Länge als *elatio unius temporis* erscheint, doch auch diese Absonderlichkeit könnte als falsche Übersetzung von *μονόχρονος* begründet werden; es muß also kein Bruch durch Kontamination erfolgt sein.

In Hinblick auf die rahmenmäßig eindeutige Parallelität zur Darstellung der Rhythmik bei Aristides Quintilianus, der keine Kenntnis der Theorie des *μονόχρονος* erkennen läßt, bleibt also die Frage nach der Vorlage von Martian. Daß diese Theorie Aristoxenischen Ursprungs sein dürfte, liegt auf der Hand: Die Vorstellung einer Zusammengesetztheit aller Zeitquantitäten aus der kleinsten ebenso wie die einer relativ längeren Zeitdauer, gefaßt im Begriff *μονόχρονος*, sind mit den bekannten rhythmischen Vorstellungen von Aristoxenus voll kompatibel. Auch die Einteilung der Rhythmen in „Takte“, d. h. Proportionen der Zeitdauern zwischen Arsis und Thesis, wie sie Aristides vorgibt, dürfte Aristoxenischen Ursprungs (oder natürlich auch bereits ältere Theorie) sein.

Zu fragen ist also, ob die sehr knappe Fassung von Aristides vielleicht eine, ja auch hinsichtlich der angegebenen Anzahlen nicht immer mit Martians Angaben identische Kürzung einer hier bei Martian einmal in größerer Vollständigkeit erhaltenen gemeinsamen Vorlage gewesen sein könnte. Wie angesprochen, muß das

²⁰⁵Dies ist ein bemerkenswerter Bruch der Terminologie; auch hier stellt sich die Frage nach Zusammenfügung verschiedener Textstellen, worauf noch einzugehen ist.

bei Martian recht plötzlich anmutende Auftreten des *μονόχρονος* nicht notwendig auf unerklärbare, willkürliche Einfügung eines „fremden“ Textes weisen; es läßt sich eine logische Verbindung zur Relation von Prokeleusmatikus zu Daktylus rekonstruieren, die der Bedeutung des Begriffes voll entspricht. Martian könnte also doch eine andere Version des im Ganzen auch bei Aristides überlieferten Textes vorgelegen haben, der selbst schon nicht der methodischen Klarheit der eigentlichen schöpferischen Theorie entsprochen haben dürfte: Die zu erwartende systematische Durchführung der Verwendung des Begriffes *μονόχρονος* fehlt dann im Folgenden bei Martian genau wie bei Aristides Quintilianus. Eine solche Systematik aber kann entsprechend den Andeutungen in den Papyrus-Fragmenten in der Darstellung des Stoffes durch Aristoxenus vorausgesetzt werden.

Es bleiben also Probleme, die eine endgültige Rekonstruktion der Herkunft der von Martianus recht unvollkommen weitergegebenen Lehre unmöglich machen: Lag Martian bzw. seiner Quelle im Falle des daktylischen Taktes ein Text vor, der vielleicht durch Auftreten des Wortes *μονόχρονος* besonders interessant erschien und daher den Text, der bei Aristides vorliegt, ersetzen ließ bzw. die Idee zur Ergänzung verursachte, natürlich ohne daß Martian fähig gewesen wäre, diese Lehre dann systematisch durchzuführen. Hier besteht als eigentliches Problem die Frage, woher eine Vorlage ausgerechnet nur für das daktylische Genus kommen sollte. Die andere Möglichkeit besteht in der Annahme, daß der Text von Aristides an dieser Stelle gegenüber einer gemeinsamen Vorlage stark verkürzt ist, daß also eine ausführlichere und etwas andere Version unter Bezugnahme auf den Begriff *μονόχρονος* bestanden hat, von der Martianus aber nur den Anfang übernommen hat, um dann auf die gekürzte Version zurückzukehren (was natürlich für eventuelle Vorlagen in gleicher Weise gilt).

Die Darlegung des *μονόχρονος* im Kontext, den Martian gibt, ist restlos erklärbar, der Gesamtzusammenhang, die Relation zu den folgenden Arten von Takten aber nicht. Dies könnte natürlich einen Grund auch darin haben, daß der Begriff *μονόχρονος* in der Vorlage von Aristides und (eventuell) Martian tatsächlich nur einmal, eben bei der „Überleitung“ von — vierzeitigem — Prokeleusmatikus zum Daktylus auftrat, weil danach ja jede Länge als relativer *μονόχρονος* erklärt war, also bei der systematischen Aufzählung der *rhythmi* nicht mehr „benötigt“ wird. Auf die Erörterung solcher Fragen, die den Einsatz drei- — wie im Papyrus — oder vierzeitiger *μονόχρονοι* notwendig machen, „verzichten“ Aristides wie Marti-

an, übrigens in Kontrast zu Augustin, der auch deshalb nicht in der Weise von Sabine Grebe mit Martian verglichen werden kann.

Die Funktion der Pause, des *silentium* bei Augustin²⁰⁶ entspricht — als zusammenfassende Zeitdauer, nicht als Pause! — ganz der des *μονόχρονος* bei Aristoxenus, wie schon das einführende Beispiel und seine Veränderung in *De musica* III, 7, 15 seq., zeigt, wo z. B. der Vers *Quae canitis sub antris*, also die Folge — ◡ — ◡ — — vom *discipulus* nicht erklärt werden kann; klar wird die gemeinte Struktur erst, wenn der *magister* den Vers verändert zu *Quae canitis sub antrisve*, also eine Kürze hinzufügt (die im Metrum natürlich unsinnig wäre, also nur zur silbischen Konkretisierung der Kürze dient, deren Wirklichkeit eben die entsprechend gemessene Pause ist). Dies ist die Folge — ◡ — ◡ — — ◡, die sich zunächst einmal gleichmäßig teilen läßt. Darauf ist hier nicht weiter einzugehen. Klar ist aber, daß die hinzugefügte, durch *-ve* konkretisierte Kürze aus dem scheinbar sinnlosen Gebilde ein metrisch sinnvolles Muster macht. Diese Kürze zusammen mit der vorausgehenden *longa* entspräche einem dreizeitigen *μονόχρονος*.

Augustins Einsatz der Pause ist also äquivalent — vielleicht bis auf die Art der Konstruktion der Metren — dem des *μονόχρονος*, weshalb die oben erwähnte Identität auch hinsichtlich der Dauer nicht verwundert (*De musica* III, 8, 18): *Quibus cognitis atque concessis, credo tibi jam satis apparere, nec minus uno tempore silere posse, nec plus quatuor temporibus sileri oportere. Nam et ipsa est illa, de qua jam multa dicta sunt, moderata progressio; et in omnibus pedibus nulla levatio aut positio amplius quam quatuor occupat tempora.* Der letzte Satz gibt einen theoretischen Ansatz wieder, der Augustins Betrachtung auszeichnet. Davon abgesehen ist aber die Funktion von *μονόχρονος* und *silentium* offensichtlich gleich. Der Verwendung der Pause kommt der Vorteil zu, daß die silbisch ja festgelegte Verwendung ausschließlich von Längen und Kürzen nicht „gestört“ wird. Die ein Muster zum regelmäßigen Metrum oder Rhythmus vervollständigende Zeit läßt die Struktur der silbisch konkret „anwesenden“ Zeitquantitäten unberührt. Die Zeitdauer der Pause allerdings kann natürlich nicht strukturiert werden, sie ist in jedem Fall, der über die Dauer einer Kürze hinausgeht, ein *μονόχρονος*. Welcher Zusammenhang zwi-

²⁰⁶ *Tempus inane* bei Quintilianus, *Inst. or.* IX, 4, 51, ed. Radermacher, II, S. 208, 4, wobei nach Quintilian die *rhythmi* dieses Phänomen eher verwenden als die Metren, in denen sich dies aber auch finden läßt, s. o., 181 auf Seite 1668.

schen den beiden Theorien zum „Ausgleich“ scheinbar falscher rhythmischer Muster besteht, ist nicht zu klären; immerhin gibt es mit Martians Beleg ein Zeugnis, daß das „Mittel“ *μονόχρονος* tatsächlich in Augustins Zeit überleben konnte bzw. aus Notwendigkeit neu geschaffen werden mußte. Auch hierin wird der grundsätzliche Unterschied einer schöpferischen, eigenständigen Theorie des Rhythmus im Verhältnis zu Kompilationen der Art von Martians Text so deutlich, daß eine Verkennung der Stellung von Augustins Schrift in Bezug auf die von Martian, wie sie S. Grebe formuliert, unerklärbar bleiben muß.

3.3.9.2 Die rhythmischen Genera

Daß Martianus am Schluß dieses Abschnitts nochmals die Anzahl der im daktylischen Takt auftretenden Rhythmen nennt, ist ihm als Eigenleistung zuzutrauen, kaum aber als Beitrag zu besonderer Übersichtlichkeit²⁰⁷ — vielleicht geht auch die Diskrepanz zur Zahlangabe zu Anfang des Abschnitts auf selbständiges Formulieren

²⁰⁷Wie dies in Hinblick auf das gleiche Verfahren beim Jambischen Genus Sabine Grebe behauptet, ib., S. 686, zu Anfang 985 und Ende 987, *Beide Sätze markieren Anfang und Ende des detailreichen Abschnitts über den iambischen Rhythmus und tragen somit zu einer klaren Strukturierung bei. Ähnliches sucht man bei Aristides vergeblich.* Dessen gleichermaßen *detailreiche* — sind derartig nichtssagende Epitheta unabdingbar? — Zusammenstellungen sind durch Nennung des jeweilig zu behandelnden Genus am Anfang der betreffenden Abschnitte leicht als solche erkennbar; die Darstellung der Formen selbst ist in ihrer Knappheit wesentlich übersichtlicher als bei Martian, der zudem noch Fehler bei den Angaben von Anzahlen macht, also eher verwirrt — das Zusammenzählen der angegebenen Formen und Klassen von Formen kann jeder Leser extrem leicht aus dem Text von Aristides ableiten: Wenn Martian selbständig hinzufügt, handelt es sich um eher verwirrende Redundanzen, was wohl auch die *lacuna* zu Anfang von 987 zum Inhalt gehabt haben dürfte, *octo vero ...*, was sich nur auf die im vorangehenden Aufzählungen der zusammengesetzten iambischen Takte mit je einem Trochäus bzw. je einem Jambus bezieht: Die naive Freude an der zusätzlichen Angabe von Gesamtzahlen hat hier vielleicht aber auch einen Sinn, mit der Zahl der Takte mit je zwei Jamben und zwei Trochäen ergibt sich die „schöne“ Zahl 12 als Gesamtsumme; man kann wohl annehmen, daß solche Zählereien für Martian tiefere Bedeutung hatten und daher explizit gemacht werden mußten. Im Gegensatz zur Annahme von Grebe zählt Martian also auch innerhalb von Abschnitten zusammen.

von Martian zurück²⁰⁸. Ebenso ist zu erwarten, daß er die „etymologischen“ Erklärungen der Namen etwas umwandelt, z. B. nur eine einzige „Etymologie“ zuläßt. Wirklich Eigenes bringt er zur Erklärung des *Ionicus*, der bei Aristides tatsächlich etwas zu einfältig begründet wird²⁰⁹. Die Erklärung von Martianus dagegen läßt auch die „etymologisch“ triviale Beziehung nicht erkennen, was wegen der Trivialität darauf verweist, daß er die Erklärung des griechischen Textes einfach voraussetzt, und nur noch zusätzlich eine, nun wirklich aus Kenntnis der Struktur herrührende Erklärung gibt, die allerdings wieder trivial ist (984): *ionicus sane propter numerorum inaequalem sonum: habet enim duas longas duasque correptas, quo pedum carmine multi saepe reprehensi sunt*. Die „etymologische“ Logik ist nicht erkennbar²¹⁰,

²⁰⁸Hinweise auf die Traditionen der angegebenen Gattungen von Rhythmen findet man in ausführlicher Darstellung bei Cristante, der auch damit zur Interpretation von Aristides Wesentliches beiträgt.

²⁰⁹Vgl. die Beispiele, die Barker gibt, *Greek Musical Writings* II, S. 440, Anm. 188.

²¹⁰Vgl. Cristante, ib., S. 369, der darauf hinweist, daß *propter numerorum inaequalem sonum* Übersetzung von *καὶ τὴν ἀνισότητα τῶν αὐτοῦ μέρων πρόσφορος*, die bei Aristides für den *Iambus* gilt, sei (ed. W.-I., S. 36, 26). Der Sinn der „Etymologie“ wird aber auch so nicht klar. Die Parallellität zum *spondaeus* ist aber eindeutig, bei dem eine Ableitung seines Namens von seiner Bedeutung trivial ist. Die Interpretation Cristantes verlangt im Übrigen einige Seltsamkeiten: *μέρος* entspricht nicht *numerus*, *sonus* entspricht nicht *πρόσφορος*; eine solche Beziehung forderte, daß Martian Griechisch nicht ausreichend beherrscht haben kann, denn *sonus inaequalis numerorum* ist gegenüber der klaren griechischen Formulierung, *Ungleichheit der Teile* so vage, daß hier eher eine der eigenständigen Formulierungen Martians als eine Übersetzung zu erkennen ist; die „Untermologie“ ist so auffällig, daß man hier eher Martiansche Eigenleistung zu sehen hat: Zwei *longae* und zwei *correptae* lassen höchstens indirekt erkennen, warum hier irgendetwas *inaequalis* ist; auch hier hätte ein Verweis auf die Relation von *Arsis* und *Thesis* nicht geschadet.

Wie Martian zu dieser, angeblichen, Übersetzung gerade bei der Bestimmung des *ionicus*, ob *a maiore* oder *a minore*, gelangt sein könnte, läßt Cristante offen, d. h. er kann seine Erklärung nicht begründen: Die, auch „etymologische“ Erklärung des *Iambus* bei Aristides enthält einmal die Bestimmung *Ἰαμβος μὲν οὖν ἐκλήθη ἀπὸ τοῦ ἰαμβίζειν, ὃ ἐστὶ λοιδορεῖν*, was wieder abgeleitet wird *παρὰ τὸν ἰὸν εἰρήμενος (πρὸς τοῦτο γὰρ ὁ ῥυθμὸς διὰ τὸ λογοειδὲς καὶ τὴν ἀνισότητα τῶν αὐτοῦ μερῶν πρόσφορος)*; das sind wenig interessante, eher naheliegende Interpretationen, wobei höchstens der *Pfeil*, *ίος* einen etymologisch „sinnvollen“ Bezug zum *Ionicus* hätte begründen lassen. Wenn sich der aber bei Martian nicht findet, dürfte dies als Begründung von Cristantes Bezugsetzung nicht in Frage kommen — Martian sucht sich natürlich die „sensationelle“ Bedeutung *Gift* heraus, wie zu erwarten, s.

warum die „Assymmetrie“ denn nun *jonisch* genannt werden soll, läßt Martian unerklärt²¹¹; er hat aber ein wichtiges Merkmal „entdeckt“, die Assymmetrie, die wie angesprochen eine Einteilung der beiden *ionici* im Verhältnis 1/1 nur bei Annahme einer Art Synkope möglich macht: — — ◡◡. Zu fragen wäre also, warum dieser Rhythmus, der *ionicus a maiore* nicht unter der Gattung 2/1 eingeordnet wird — diese, nun wirklich interessante, weil keinesfalls triviale Frage, verdeutlicht durch die Erklärung als Zusammensetzung von Prokeleusmatikus und Pyrrhichius, sieht Martian jedoch nicht: Die Erklärung durch *copula/συζυγία* fordert ja zwei Arsen und zwei Thesen in entsprechender Verkürzung: ◡◡ ◡◡, also eben einen Wechsel von 2/4 zu 2/8 Takt, was ja nicht undenkbar ist. Man muß also eine Äquivalenz von *diiambus*, *ditrochaeus*, *choriambus*, *antispast* und schließlich den beiden *ionici* annehmen — wegen gleicher Dauer, jeweils gleicher Anzahl der beteiligten Quantitätsfolgen — die *ionici* eben aus zwei Elementen der Proportion 1/1 —, oder eben, was rhythmisch von Interesse wäre, durch Voraussetzung einer Synkope; genau das aber tut die Bestimmung durch *συζυγία/copula* eben nicht, so daß keine andere Möglichkeit bleibt, als dieser antiken Klassifikation zu folgen, höchstens nach ihrer Richtigkeit bzw. möglichen Betonungsäquivalenzen zu fragen. Darauf ist hier jedoch nicht weiter einzugehen.

Der Hinweis kann aber klar machen, daß eine entsprechende Erklärung der Klas-

ii.

Daß strukturell keine Beziehung zwischen *Iambus* und *Ionicus* besteht, der ja eine *συζυγία* darstellt, s. Aristides, ed. W.-I., S. 37, 23, ist auch klar. Die anschließende Begründung, daß der *Iambus* durch seine Nähe zur Prosasprache und eben die Ungleichheit seiner Teile eine Beziehung zum *Pfeil* oder *Geschoß* habe, kann auch nicht auf den *Ionicus* bezogen werden; natürlich wäre eine dauermäßige Bestimmung des *Ionicus a minore* als *Iambus* denkbar, Teilung in der Proportion 1/2; nur wäre dann die Beziehung zum *Ionicus a maiore* ausgeschlossen, auch klassifiziert, der Vorgabe folgend, Martian den *Ionicus* natürlich insgesamt unter das *genus dactylicum*:

Es ergibt sich also, daß die Ableitung von Cristante unhaltbar ist. Hier muß Martian schon selbständig formuliert haben, darauf weist auch die „unterminologische“ Verwendung des Wortes *sonus*, die in einem musiktheoretischen Text unpassend ist, *wegen des ungleichen Klangs der Zahlen/Rhythmen*, war als ad hoc „Erklärung“ auch nicht gerade schwer zu ersinnen — wenn man nicht terminologisch denken kann.

²¹¹Johannes Scottus und ihm folgend Remy von Auxerre „erklären“ dann auch: *IONICUS i. e. inaequalis*, ed. Lutz, zu Dick, 26, 1.

sifikation unter dem daktylischen Takt, d. h. der Proportion der Zeitdauern, die Arsis und Thesis zugerechnet werden, $1/1$, immerhin erklärungsbedürftig sein könnte. Solche Probleme sehen weder Aristides Quintilianus noch Martianus Capella. Die Unfähigkeit zum eigenen wissenschaftlichen Denken der beiden angesprochenen Autoren wird am Fehlen einer solchen Erörterung exemplarisch deutlich. Martian steht immerhin hier nicht allein; er vertritt nur besonders gut die wissenschaftliche Unfähigkeit spätantiker Kompilatoren.

Auch bei der Aufzählung der Rhythmen des jambischen Taktes wird Martians Eigenständigkeit auffällig munter: Gegenüber dem sehr knappen, aber völlig ausreichenden Text von Aristides Quintilianus findet man Zusätze, die gewisse Fähigkeiten voraussetzen wie z. B. das Addieren oder das Abzählen. Martian gibt z. B. entgegen Aristides die Anzahl der Rhythmen an, nämlich sechs, vier einfache und zwei zusammengesetzte etc.; er gibt so interessante Hinweise auf die Gesamtzahl der Kürzen in einem Rhythmus, was die Fähigkeit zur Addition voraussetzt²¹², so z. B. beim *orthius*: *orthius vero, qui ex tetrasemi elatione et octasemi positione constabit, ita ut duodecim tempora hic pes recipisse videatur*, 985; eine hochgradig redundante Feststellung, die Aristides bzw. seine Vorlage offenbar dem Leser überläßt (ed. W.-I., S. 36, 03); sie ist auch überflüssig. Warum Martian dann beim anschließenden *trochaeus, qui semanticus dicitur* dieses Zusammenrechnen „ausläßt“, ist nicht erkennbar. Systematisch ist sein Vorgehen auch bei solchen „Eigenleistungen“ wie dem Zusammenzählen auch nicht.

Ja man erfährt weit über den Text von Aristides hinaus beim *Orthius* noch eine für Martian offenbar besonders interessante Tatsache, direkt anschließend: *atque habet propinquitatem aliquam cum iambico pede; quattuor enim primis temporibus ad iambum consonant, reliquis octo temporibus adiunctis*. Natürlich könnte sich der Leser — oder um auch modern zu sein: die Leserin²¹³ — fragen, was eine

²¹²So sicher auch bei der allein stehenden Bemerkung *octo vero*, 987, zu der, ed. Lutz, zu Dick, 528, 5, Remy adäquat schreibt *scl. praediximus*, also die zweimal vier Sorten, die vorher erwähnt wurden.

²¹³Nur warum es bei einem abstrakten Gattungsbegriff auf das konkrete Geschlecht ankommen sollte, hat noch niemand zu erkennen gegeben; Lesen erscheint nicht gerade als geschlechtsspezifische Tätigkeit, wie so viele andere auch. Aber vielleicht ist ja stilistisch der *Swiss Mountain*- oder Echo-Effekt Grund genug für die papageienartige Manie der Wortwiederholung, wenn es nur das grammatische Genus zulassen sollte — von *Flaschen* dagegen

solche Bemerkung eigentlich aussagt: Schließlich ist der Orthius Teil des jambischen Taktes, wie die Proportion der Dauer von Arsis zu Thesis mit $1/2$ auch deutlich zu erkennen gibt²¹⁴. Aber Wiederholung auch im Einzelnen mag auch hier rein stilistische Gründe haben.

Zu fragen bleibt allerdings, ob sich Martian eigentlich bewußt war, daß schließlich die Takte bzw. Genera als Klassen vergleichbarer Proportionen gemeint sind; seine Hinzufügung ist absonderlich. Das eigentliche Problem, nämlich eine klarere Erläuterung dessen, was er unter dem *orthius* konkret versteht, wie also die Verteilung von Kürzen und Längen gemeint sein könnte, ist für ihn nicht erörterungswürdig: Seine Hinzufügungen betreffen Überflüssiges, nicht Inhaltliches oder gar Notwendiges. Obwohl er die Metren gut erlernt haben muß, bleibt Martian ein Zugang zum Verständnis der Theorie offenbar weitgehend versperrt.

Auch die Hinzufügungen oder Veränderungen, z. B. beim *per copulam* zusammengesetzten *bacchius* die Umkehrung der Reihenfolge gegenüber Aristides, ed. W.-I., S. 36, 7, wo erst der *bacchius* mit iambischem Anfang genannt ist, bei Martian aber der mit trochäischem Anfang die Aufzählung beginnt. Auf dergleichen Unterschiede hinzuweisen — hier vielleicht durch Zeilenspringen des Kompilators entstanden, und dann leicht entsprechend weiterzuführen —, scheint aber für die Beurteilung des Vorgehens von Martianus nichts an neuen Einsichten bringen zu können.

3.3.9.3 Zur „Etymologie“ von *semanticus* als Beispiel für Verstehensfähigkeit Martians

Für die Verständnisfähigkeit Martians ist dagegen wieder von Interesse, wie er die an sich klare „etymologische“ Erklärung des Namens *σημαντικός* bei Aristides mit lateinischen Wörtern wiederzugeben versucht. Aristides schreibt (ed. W.-I., S. 36, 29),

hat noch niemand eine männliche Zusatzform erfunden, obwohl die doch höchst notwendig wäre, wie sagte doch D. Hilbert als Präsident einer berühmten Akademie: *Was haben wir bisher gewählt, Nullen nichts als Nullen*, eine angesichts der Mitglieder und Mitgliedinnen durchaus noch aktuelle Beobachtung — aber, wo bleibt hier die männliche Form?

²¹⁴Zu Parallelen und zur Deutung vgl. wieder Barker, *Greek Musical Writings* II, S. 440, Anm. 190. Die Beschreibung im Text von Aristides ist ersichtlich nicht klar genug. Vgl. auch Cristante, ib., der S. 366 eine Aufstellung der Kompositrhythmen mit Jambus gibt.

was beim zu Anfang „erklärten“ *orthius* einigermaßen verständlich ist: *ὁ δὲ ὄρθιος διὰ τὸ σεμνὸν τῆς ὑποκρίσεως καὶ βάσεως, σημαντὸς δὲ ὅτι βραδύς ὢν τοῖς χρόνοις ἐπιτεχνηταῖς σημασίαις χρῆται παρακολυθήσεως ἔνεκεν διπλασιάζων τὰς θέσεις*, dieser zwölfzeitige, ´-----`---, Rhythmus erhält also zwei Thesen: Weil er so langsam in den Zeiten ist gebraucht er künstliche Taktierwinke, indem er zum Verständnis die Thesen verdoppelt²¹⁵, also etwa so „taktiert“: ´-----´-----`----- (wo die rein physisch für die zweite Thesis notwendige Arsis bleibt, wird nicht gesagt). Barker, *Greek Musical Writings* II, S. 441, Anm. 196, verweist auf eine mögliche Verbindung zu einer rhythmischen Notation, wie sie in den Schriften des Anonymus Bellermann erhalten sein kann.

Es kann sich dann aber nicht um die rhythmische Notation handeln, die ja ausschließlich Zeichen für Dauern, Zeitquantitäten gibt; an dieser Stelle handelt es sich aber klar um das „Taktieren“, notationsmäßig könnte also nur ein Arsis- oder Thesispunkt o. ä. gemeint sein. Vgl. ed. Najock, S. 68, 11 = Anon. I, §3: *Ἡ μὲν οὖν θέσις σημαίνεται, ὅταν ἀπλῶς τὸ σημεῖον ἄστικτον ᾖ, ... ἡ δ' ἄρσις, ὅταν ἐστιγμένον*. Natürlich bleibt dann irrelevant, ob die „Etymologie“ bei Aristides Quintilianus sich auf graphische oder gestische Bezeichnung einer zusätzlichen Thesis bezieht. Nur mit der eigentlichen rhythmischen Notation hat diese Kennzeichnung nichts zu tun. Daß die Etymologie selbst recht *künstlich* ist, ergibt sich schon daraus, daß nach der Plutarch zugeschriebenen Schrift zur Musik Terpander nicht nur die Dorische Nete zum Tonsystem hinzugefügt, sondern auch diesen Rhythmus erfunden habe (28, ed. Ziegler-Pohlenz, S. 23, 16): Irgendein „Ansatz“ für eine „Erklärung“ des Namens war notwendig. Immerhin wird daraus eine Taktierpraxis erkennbar, die bei einem

²¹⁵Es ist ersichtlich gleichgültig, ob man die Arsis oder die Thesis mit Akut oder Gravis bzw. umgekehrt bezeichnet; graphisch dargestellt werden soll lediglich der Ort der alternierenden „Ereignisse“ *arsis thesisve*; vgl. dazu die ausführliche Quellenangaben von D. Najock in seiner Ausgabe des *Anonymus Bellermann*, S. 69, Anm. 3.1. Es liegt natürlich nahe, die Setzung der *στιγμή* in Versfüßen als Ausdruck von Betonung zu lesen; die „wörtliche“ Übersetzung von *ἄρσις* als *up-beat* ist vielleicht nicht ganz glücklich, Pöhlmann, West, *Documents of Ancient Greek Music*, S. 21. Man darf dankbar dafür sein, daß C. Floros dieses Zeichen nicht mit der mittelbyzantinischen Neume gleichen Namens zusammengeführt hat; unterhaltsam aber ist es, wenn er doch tatsächlich das Einzeltonzeichen westlicher Neumen in Verbindung mit dem Zeichen für einen Sprung nach oben vermengt: Gleichheit der (graphischen) Zeichen bedeutet noch lange nicht Gleichheit des Bezeichneten.

so „langsamen“ Rhythmus zusätzliche Hilfe geben mußte²¹⁶.

Ist also die „etymologische“ Erklärung bei Aristides wenn auch nicht etymologisch, so doch inhaltlich verständlich, wird die Übersetzung bei Martian seltsam; verstanden haben kann er das Gemeinte der griechischen Vorlage nicht (988): *semanticus sane quia, cum sit tardior tempore, significationem ipsam productae et remanentis cessationis effingit*. Der Rhythmus wird also so genannt, weil er, seiner Langsamkeit wegen, eben die Bezeichnung seines gedehnten und zurückbleibenden Säumens bildet. Daß hier eine inhaltlich sinnvolle Aussage vorliegen könnte, wird man nicht behaupten wollen: Die Wendung *cessatio producta et remanens* ist reine Häufung von Wörtern gleicher Bedeutung (so wie das *σύστημα τέλειον* zum *systema perfectum et absolutum* wird, was Dahlhaus zu seiner so grandiosen Fehldeutung veranlaßt, daß „das“ Mittelalter keinen echten Formbegriff kenne, vgl. Verf., *Hexachord und Semantik*, Neckargemünd 1998, S. 9 ff.; wer wird von so großem Denker aber auch Quellenkenntnis erwarten, und wenn es nur die des 15. Kapitels des *Micrologus* wäre).

Es bleibt also die Vermutung, daß Martian den Namen *semanticus* davon ableiten will, daß dieser Rhythmus die Bedeutung eines sehr großen Säumens abbildet, wohl in seiner „langsamen“ Form; die „Etymologie“ des Namens leitet sich also ab von *Bedeutung*. Was ein Kommentator daraus machen kann, belegt Remy von Auxerre in seinen *Commentum*, ed. Lutz, zu Dick, 529, 6:

SEMANTICUS tradans vel remorans. SEMANTICUS constat ex dispondeo et spondeo, SIGNIFICATIONEM i. e. nomen, PRODUCTAE CESSATIONIS ET REMANENTIS quia tantae prolixitatis est elatio eius, ut non solum elatio, verum etiam et positio, hoc est cessatio, existimetur comprehendere, ideoque SEMANTICUS retardans vel remanens nominatur. CESSATIONIS morositatis, EFFINGIT conformat.

Dies ist wie zu erwarten eine Erweiterung der Erklärung von Johannes Scottus, *Annotationes*, ed. Lutz, Zu Dick, 529, 7:

PRODUCTE i. e. quia tantae prolixitatis est elatio eius, ut non solum

²¹⁶Die Verwendung des Wortstammes *σημείον* in *τετράσημος* o. ä. kann nicht mit der entsprechenden Bezeichnung von Notation verbunden werden, weil bei *δίσσημος* ja der Bezug zur Bedeutung *Element* gemeint ist, und schon seit Anfang einer metrischen „Notation“ Länge und Kürze verschieden bezeichnet worden sein dürften.

elatio verum etiam et positio, hoc est cessatio, existimatur comprahendere, ideoque semanticiis, i. e. recordans vel remanens, nominatur. EFFINIGIT i. e. format.

Die „Verbesserung“ *conformat* statt *format* ist rein stilistisch erklärbar; die Veränderung von *recordans* zu *retardans* in Remys Text dagegen hebt die von Johannes Scottus gemeinte „Etymologie“ auf, was sich aus der mangelnden Begründung eines Bezuges von *semanticus* zu *recordari* ebenfalls verstehen läßt. Remy scheint dagegen aus dem Text von Martian abzuleiten, daß *semanticus* durch *retardans* wiedergegeben wird, womit jedes etymologische Problem der Bezeichnung aufgehoben ist. Johannes Scottus konnte so einfach seiner Griechischkenntnisse wegen wohl nicht vorgehen, er mußte einen Bezug zwischen *σημαντικός* und *recordari et remanere* schaffen, der aber auch nicht gerade klar zu erkennen ist; in beiden Fällen handelt es sich eben um „etymologische“ Ableitungen; ein deutlicher Hinweis darauf, daß Martians Text inhaltlich unverständlich ist.

Von strukturellem Interesse ist ersichtlich die Erklärung, daß die *elatio* in diesem Rhythmus so „lang“ ist, daß sie aus *elatio et positio* zu bestehen scheint. Inhaltlich liegt nahe, den Satz zu übersetzen: ... *weil die elatio so ausgedehnt ist, daß sie nicht nur eine elatio, sondern auch die positio, zu enthalten scheint*, nur widerspricht dem die Syntax, gesprochen wird von *non solum elatio ...*, also nicht *elationem*. Auf *significationem* kann das Verb aber auch nicht bezogen werden, da *existimetur* klar mit *ut non solum ...* verbunden ist. Offenbar muß man etwas wie einen Gebrauch von *comprehendere* im Sinne von *sein* voraussetzen.

Damit aber führt die Struktur des Rhythmus, vor allem die Dauer der *elatio*, der Arsis, die Kommentatoren zu einer Interpretation, die der ursprünglichen, bei Martianus aber nicht mehr erkennbaren, „Etymologie“ in gewisser Weise nahekommt: Die Arsis ist so ausgedehnt, daß sie sozusagen für eine reine Arsis zu lang ist. Andersartig ist, daß kein Bezug auf den gesamten Takt genommen wird: Die *elatio* allein ist so ausgedehnt, daß sie *elatio et positio* zu enthalten scheint, statt zwei Theseis zu Anfang hat man in der Deutung des Phänomens durch Johannes Scottus eine Arsis + Thesis als Arsis, der dann die eigentliche Thesis folgt. So jedenfalls muß die Formulierung des Kommentars interpretiert werden.

Die korrekte Kenntnis der Struktur des *semantischen Trochäus* führt also Johannes Scottus zu einer Interpretation des von Martian hochgradig unklar formulierten

Textes, die der in Martians Formulierung nicht mehr erkennbaren Erklärung immerhin nahekommt; wobei allein die übermäßige Länge des Anfangs, hier also der *elatio*, zu einer der rhythmischen Struktur kompatiblen Interpretation führt. Martian hatte nicht einmal diese Fähigkeit, wie seine „Übersetzung“ klar zu erkennen gibt.

Übrigens gibt es hinsichtlich der Rationalisierung des Systems der modalen Notation zu denken, daß da an keiner Stelle auf den Begriff von *arsis* und *thesis* zurückgegriffen wird: Eine dem *semanticus* entsprechende Deutung z. B. des fünften *modus* aus lauter *longae perfectae* jedenfalls gibt es ebensowenig wie eine entsprechende Kennzeichnung der Gliederung der einzelnen *modi* durch etwas, was *arsis et thesis* entsprechen könnte. Eine Bindung an Versfüße erschien offenbar so ausgeschlossen, daß bei der Rationalisierung der Modalnotation und der mit ihr gemeinten Rhythmik, d. h. vor allem durch Johannes de Garlandia, ausschließlich die allgemeinen elementaren Begriffe der Metrik, *longa brevisque*, als passende Begriffe erschienen sind, woraus eine ausschließlich quantitative Bestimmung des Bezeichneten der modalen Notation erfolgte. Das schließt natürlich nicht aus, daß eine Akzentalternation nicht auch, ja vielleicht sogar primär für die Konstitution des modalen Rhythmus, d. h. seines Gemeintem, wesentlich gewesen sein könnte:

Der Unterschied zwischen Gemeintem, d. h. der sinnlichen Wirklichkeit des modalen Rhythmus, und seiner theoretischen Darstellung, die Wahl des Bezeichneten der Zeichen²¹⁷ und schließlich dem Bezeichneten der ursprünglichen, als intuitiver Ausdruck bestimmter rhythmischer Elementarempfindungen zu bewertenden Modalnotation muß beachtet werden. Dies sei aber nur ein Hinweis auf methodische und auch historische Notwendigkeiten, die zu beachten musikwissenschaftlichen Autoren nicht immer natürlich zu sein scheint; die Grundstruktur eines Zeichensystems, die Unterscheidung der Ebenen von Gemeintem, Bezeichnetem und Zeichen wird oft genug nicht einmal in der Neumenkunde für beachtenswert gehalten; auf die Probleme, die die Rationalisierung der Modalnotation hinsichtlich einer Rezeption antiker Vorgaben erkennen läßt, wird noch eingegangen (verwiesen werden kann hier auch auf die betreffenden Passagen in Verf., *Zur Neumenschrift und Modalrhythmik* ..., Teil 1, *HeiDok* 2008, z. B. S. 669 ff.)²¹⁸.

²¹⁷Und die Bestimmung der Zeichen selbst war ja auch nicht einfach.

²¹⁸Man sollte beachten, daß die Abstraktionsfähigkeit musikalischen, speziell rhythmischen

Es ist klar, daß Martian auch an anderen Stellen, allerdings mit weniger gravierenden Folgen, eigene „etymologische“ Erklärungen liefert, schon der Sprache wegen, wenn er etwa lateinische Bezeichnungen ableiten will, wie z. B. 991, wenn die Dochmien „etymologisiert“ werden sollen — *deductus* im Sinne von *gebogen*, was *δόχμιος* entspricht, wenna auch *obliquus* sinnvoller gewesen wäre, von Martian aber das Sinnvolle zu erwarten, erweist sich als unbrauchbare Methode, weshalb weiter zu fragen, wie Martian aus *deductus* auch noch auf *assiduus et compositus* gelangt sein könnte, kein lohnendes Forschungsobjekt darstellt²¹⁹: *qui autem deducti numeri nominantur, propter assiduum et compositum sonum appellari videntur*. Dies entspricht Aristides, ed. W.- I., S. 37, 17. Diese Qualifikation entspricht der Vielfalt von Erscheinungsformen des so benannten Versfußes, die von — — — — zu — — — — und anderen Formen reicht: *δόχμιοι δὲ ἐκαλοῦντο διὰ τὸ ποικίλον καὶ ἀνόμοιον καὶ μὴ κατ' εὐθὺ θεωρεῖσθαι τῆς ῥυθμοποιίας*. Offenbar sah Martian hier eine Möglichkeit, ja vielleicht auch die Aufgabe zu unterschiedlichen Begründungen — vermutlich, weil er das Versmaß nicht verstanden hat und damit mit der Erklärung von Aristides nichts anfangen konnte²²⁰: Die „Etymologie“ war offenbar noch ein produktives Gebiet der „Wissenschaft“, da konnte man noch selbständig spekulieren; ein bemerkenswerter Hinweis auf die Art des „wissenschaftlichen“ Denkens der Zeit; hier waren Autoritäten noch nicht so dominant, eigenes „Denken“

Hörens auch Äquivalenzklassen von Taktarten schaffen kann, also einer Klassenbildung fähig ist, die die Betonungsfolge / · durch *longa brevis brevis* ebensogut wiedergeben kann wie durch *brevis brevis brevis*; dies ist eine mögliche Bildung von rhythmischen Äquivalenzklassen; man kann dies trivial aus den metrisch, d. h. hinsichtlich zeitquantitiver Muster verschiedenen Vertonungen von textlich poetisch gegebenen Betonungsmustern ablesen.

²¹⁹Wenn Martian unter *deductus* etwas wie *fortgeführt*, wie in einer *linea deducta* verstanden haben könnte und das durch *assiduus* ausdrückt, wird noch deutlicher, daß Martian von der eigentlichen Bezeichnung nichts verstanden hat, nicht einmal die lateinische Umsetzung von *δόχμιος*; *compositus* ist dann wohl wieder als stilistische Ausweitung anzusehen, ein Versfuß, der *assiduus* ist, muß sozusagen auch *compositus* sein; vielleicht meint er aber die Bedeutung von *deductus* *fein ausgesponnen*, womit *compositus* zu *sorgfältig ausgeziert* würde — ersichtlich lohnt es sich nicht, zu versuchen, Martians eigene Gedankengänge, wenn man sie denn so nennen will, zu rekonstruieren; sicher ist nur, daß er auch hier den Inhalt nicht verstanden hat.

²²⁰Auf die Einzigartigkeit also wohl Individualität dieser „Etymologie“ weist Cristante hin, ib., S. 374. Auch diese Einmaligkeit dürfte ein Hinweis darauf sein, daß Martian mit der Erklärung von Aristides kein Versmaß verbinden konnte, also nichts verstanden hat.

auszuschließen²²¹. Martians Erklärung beweist eigentlich nur, daß er von dem so bezeichneten Versmaß nichts verstanden haben kann, was, eben angesichts der Vielfalt von Varianten²²² auch nicht überrascht: Wenn Martian selbständig vorgeht, ist ein Verfehlen des Gemeinten mit Sicherheit zu folgern.

In diesen Zusammenhang gehört auch der Verweis auf den *iambus* als *Gift*; wenn Martian die Formulierung von Aristides, ed. W.-I., S. 36, 25: *παρὰ τὸν ἰόν* durch *quod venenum maledicti aut livoris infundat*, 988 erweitert, hat man wieder ein schönes Beispiel für stilistische Ausweitung, die immerhin eine inhaltliche Verbindung aufstellt zum *λοιδορεῖν*: Die Schmähung und Verleumdung ist natürlich ein Gift, und das nicht nur *venenum*, sondern „notwendig“ ein *venenum maledicti aut livoris*: Hier kann Martian einmal ganz selbständig erweitern, das entspricht seinen Fähigkeiten.

Natürlich wird diese — neue — doppelte²²³ „Etymologie“ von den mittelalterlichen Kommentatoren sofort aufgegriffen (daß das *Gift* besonderes Interesse erregt, ist zu erwarten). Remy etwa schreibt dazu, ed. Lutz, zu Dick, 528, 16: *duas ergo aethimologias habet; aut a verbo iambizin, i. e. detrahere, aut a nomine ios, quod est venenum*. Natürlich hat Remy dies von Johannes Scottus übernommen, der von *ἰός* spricht, ed. Lutz, zu Dick, 528, 7, wie es auch Aristides tut, s. o., Anm. 210 auf Seite 1702. Daß Johannes Scottus Aristides gelesen haben könnte, ist ausgeschlossen (weil er nicht einmal die Musikschrift von Boethius gelesen hat), er muß diese Etymologie also von anderer Stelle haben, nach der zu suchen wegen zu großer Ir-

²²¹Dies wird auch deutlich, daß Johannes Scottus hierin Martian nicht folgt, sondern aus seinen Griechischkenntnissen Eigenes ableitet: *DOCIMINE a verbo δοκέω, quod triplicem habet significationem; δοκέω enim video, δοκέω puto, δοκέω approbo, inde docimines species, i. e. approbative dicuntur*. Mit dem eigentlich von *dochmius* Bezeichneten haben auch diese parataktischen „Etymologien“ nichts zu tun.

²²²Das Problem ist ja nicht diese Vielfalt an sich, vgl. U. v. Wilamowitz-Möllendorf, *Griech. Verskunst*, S. 119, sondern das Problem, welches rhythmische Schema das Grundmuster aller dieser Varianten, die zudem noch in verschiedener Kombination mit anderen auftreten, es ermöglicht hat oder Grund dafür ist, alle mit einem Namen zu erfassen, also alle Varianten als Vertreter der Klasse *dochmius* zu verstehen.

²²³Vgl. dazu Cristante, ib., 370; daß *ἰός* auch *Pfeil* bedeutet, ist für Martian natürlich uninteressant. Bemerkenswert ist aber, daß mit *venenum* die „etymologische“ Verbindung zu *ἰός* aufgehoben ist; Martian leistet eine Verbindung immerhin durch das Verstehen von *λοιδορεῖν* als „Vergiften“ in einem übertragenen Sinne.

relevanz hier nicht unternommen wird. Diese „geisteswissenschaftliche“ Methodik ist nicht zuletzt deshalb interessant, weil sie Vergleichsmöglichkeit zu neuester Zeit schafft, in der z. B. die Deutung von Texten nicht in Bezug auf den gesamten Zusammenhang gesehen wird oder werden kann, sondern einzelne Wörter dann „gedeutet“ werden bzw. zu tiefsinnigen Deutungen Anlaß geben, ohne inhaltliche Relevanz.

Die angesprochene, auch im Mittelalter ungebrochene Kraft der „etymologischen“ Methode kann zu „Erklärungen“ führen, sogar wenn Martians Text keine Hinweise enthält, so etwa bei den *prosodiaci*, 991, zu Aristides, ed. W.-I., S. 37, 19; (—/— — — — — o. ä.), wozu, von Remy übernommen, Johannes Scottus bemerkt (ed. Lutz, zu Dick, 530, 14: *PROSODIACI quia pro uno accentu pronuntiantur*. Für diesen Unsinn ist allein die Möglichkeit der „Etymologie“ verantwortlich, wobei selbst da eine gewisse Gewaltsamkeit notwendig ist; *pro uno accentu* könnte sinnvoll nur bedeuten, daß dieser Rhythmus auf einer Tonhöhe vorgetragen wird, vielleicht soll jede Silbe prosodisch sein; nur ist natürlich auch der *accentus gravis* ein Teil der *prosodia/accentus*. Ebenso trivial ist, daß die Metrik nichts mit der melischen Prosodie zu tun hat, daß Johannes Scottus hier also Unsinn „etymologisiert“. Diese Dominanz der „Etymologie“ über geradezu jeden inhaltlichen Bezug ist auffällig in einer Zeit, die sozusagen auf der anderen Seite fähig war, die antike Musiktheorie, zunächst natürlich die die Melik betreffende, nicht nur zu verstehen oder zu rezipieren, sondern konkret auf die eigene Musik anzuwenden, die also zu wissenschaftlichem Denken in einem eher modernen Sinne — rationale Erfassung von Wirklichkeit — fähig war (allerdings ist Johannes Scottus dazu gerade nicht fähig, seine Schriften beweisen, daß er von antiker Musiktheorie nichts verstanden haben kann).

3.3.9.4 Zu weiteren Übersetzungen Aristidischer Formulierungen im Bereich der Rhythmik

Natürlich gibt es auch adäquate Übersetzungen, bei denen allerdings ebenfalls oft die übermäßige Ausdehnung, die stilistische Umständlichkeit, mit der Martian in wissenschaftlichem Zusammenhang formuliert, auffällt. Charakteristisch sind auch zusätzliche Wendungen, deren spezifischer Sinn sich nicht leicht erschließt, wie auch Remys Deutung zeigt. Aristides, ed. W.-I., S. 36, 8, gibt einfach die Tatsache *κατὰ δὲ περίοδον ἰβ* (es geht um die verschiedenen Arten der Gattung *iambus*) an, woraus

Martian, 986 überflüssigerweise *per periodum vero est, quod velut per se certam viam provenit*, macht (natürlich gibt er im Folgenden die Anzahl an). Remy erläutert diesen Satz, der mit dem Sachverhalt der rhythmischen Theorie nichts zu tun hat, so (ed. Lutz, zu Dick, 527, 6): *PERIODON VERO EST scl. synzugia, QUOD VELUTI PER SE CERTAM VIAM PROVENIT i. e. procurrit. Ordo est: Quod provenit certam viam velut per se*. Daß Remy Sinnvolles zum Verständnis dieser Umschreibung des *circuitus* als *certa via* beitragen kann, wird man auch nicht behaupten können; die Vorlage hat keinen Bezug zum Inhalt des Kontexts. Remy erläutert, daß Martian etwas wie *ordo* meine, eine regelmäßige, geordnete Reihenfolge; was das mit dem Versmaß zu tun haben soll, ist irrelevant; das ist es aber schon für Martian.

Die Darlegung des *paeonicum genus* entspricht inhaltlich ganz der betreffenden Textpassage bei Aristides, ed. W.-I., S. 37, 5; die lateinische Formulierung allerdings erweist wieder die Fähigkeit zur Weitschweifigkeit, so wenn etwa nach Beschreibung der Struktur nochmals formuliert wird (989): *hi sunt paeonici generis numeri, quos incompositos esse praediximus*. Daß diese Wiederholung des Anfangs überflüssig ist, bedarf keiner weiteren Begründung. Immerhin läßt sich die Formulierung, anschließend, daß *neque vero per coniunctionem neque per periodum in isto genere rhythmus accedet*, angesichts der Formulierung von Aristides, *Ἐν δὲ παιωνικῷ γένει ἀσύνητοι μὲν γίνονται πόδες δύο*, also *in eo vero genere, quod paeonicum nominatur*²²⁴, *incompositi duo rhythmici esse dicuntur*, als Hinweis auf die ja parallelen Gattungsgliederungen verstehen und auch als eigener Zusatz von Martianus begründen. Notwendig ist der Zusatz nicht. Auf die Registrierung solcher Verschiedenheiten kann für das Folgende verzichtet werden.

Daß Martian von sich aus keine wirklichen Erklärungen hinzuzufügen in der Lage ist, erweist sich aus seiner „Version“ der *irrationabiles numeri*, deren Darstellung bei Aristides, ed. W.-I., S. 37, 24 seq., nun ebenfalls nicht gerade verständlich ist²²⁵ z. B. mit ... *von jambischer Art zusammengesetzt aus einer langen Arsis und zwei Thesen*

²²⁴Die Schwerfälligkeit der ständigen Verwendung von Wendungen wie *dicuntur* oder *nominantur* statt der einfachen Nennung des Namens und dann der Struktur in der griechischen Vorlage macht Martians Text auch nicht gerade übersichtlich. Auch hier hat man eine Eigenleistung Martians zu sehen, deren Formelhaftigkeit nichts aussagen kann, wohl aber Raum benötigt.

²²⁵Vgl. die Versuche einer rationalen Rekonstruktion des Gemeinten von Barker, *Greek Musical Writings* II, S. 442, Anm. 203.

und ist im Rhythmus dem Daktylus ähnlich, was Martian mit ... *diiambi figuram respicit et constat ex elatione, quae longa est, et duabus positionibus; et numero quidem est ad dactylicum similis, partibus vero ad numerum ionicum iungitur et iambicinum*, 992.

Er geht über den griechischen Text wenigstens hinaus, wenn er den *diiambus* einführt²²⁶, $\cup - \cup -$, was dem daktylischen Takt zu unterordnen ist, was dann aber der *ionicus* bedeuten soll, abgesehen von der Frage, welcher *ionicus* denn gemeint sein soll, und schließlich wie der *diiambus* zur Beschreibung passen könnte, *longa elatio, duae positiones*, ist kaum rekonstruierbar, da hieraus ein Gebilde wie $- \cup \cup$ folgt, wenn nicht tatsächlich ein Gebilde gemeint ist, in dem zwei Thesen vorkommen, also etwas wie $\hat{\cup}$, wo für \cdot Kürzen oder Längen einzusetzen sind. Vielleicht wäre hier auch ein Einsatz des Terminus *μονόχρονος* passend, daß nämlich irgendwie Zeitauern zusammengefaßt werden, wenn etwa Aristides auf eine hierbei auftretende Unterscheidung zwischen *ῥυθμός* — daktylisch — und *τὰ δὲ τῆς λέξεως μέρη κατὰ τὸν ἀριθμὸν ἰάμβω*, ed. W.-I., S. 37, 26 eingeht. Bei der Erörterung solcher Differenzen — vom rhythmischen Muster geforderte Anzahl von „Impulsen“ und unterschiedlicher Anzahl verfügbarer Silben des rhythmisch einzusetzenden Wortes — tritt in den Papyrusfragmenten der Rhythmuslehre von Aristoxenus der Terminus *μονόχρονος* auf. Ein Zusammenhang mit *irrationale* ist aber damit auch nicht erklärt; wahrscheinlich liegt dem Text von Aristides eine Kontamination verschiedener Dinge zugrunde.

Diesen Unterschied verunklart Martian mit seiner „Übersetzung“ *partibus vero ad numerum* völlig. Wenn *ionicus* mit *iambicinum* parataktisch zusammengefügt wird, wird eine Rekonstruktion eines Gemeinten unmöglich. Die Hinzufügung von *diiambus* ließe sich aus dem Bezug zum Daktylus ableiten, denn nur so kann der *iambus* im daktylischen Takt erscheinen; hier ist der „Gedankengang“ Martians also rekonstruierbar — irgendeinen Beitrag zum Verstehen der griechischen Formulierung bedeutet er natürlich nicht. Bei der Hinzufügung des *ionicus*, also $-- \cup \cup$ oder $\cup \cup --$, in irgendeiner jambischen Charakteristik kann nur an den *a minore* gedacht werden, der entgegen der Einordnung in den daktylischen Takt eine jambische Interpretation ermöglichte, nämlich $\cup \cup \grave{-}$. Wahrscheinlich ist das die

²²⁶Beim folgenden, „entgegengesetzt“ verlaufenden Beispiel fehlt dann wieder eine solche Zugabe.

Erklärung, entsprechendes Wissen kann man Martian zutrauen. Was daran aber mit *irrationalitas* zu tun haben sollte, kann er nicht erklären; auch eine Harmonisierung der beiden Hinzufügungen, *diiambus* und *ionicus* leistet Martian nicht. Seine Interpretation der tatsächlich kaum verständlichen Vorgabe des Textes von Aristides bleibt im Rahmen formaler Harmonisierung: *Was kann gleichzeitig jambisch und daktylisch sein*; dies war die einzige zu beantwortende Frage, was durch Verweis auf *diiambus* und *ionicus a minore* formal zu leisten war. Daß Martian hier wirklich im Sinne rhythmischer Wissenschaft gedacht haben könnte, kann nicht behauptet werden, seine „Erklärungen“ bleiben formalistisch und erreichen das Gemeinte überhaupt nicht.

Auffällig ist ja auch, daß Martian nicht einmal das Problem anspricht, daß der hier erwähnte *chorius* eigentlich als *tribrachys*, $\cup\cup\cup$ auftritt; solche Probleme sieht er überhaupt nicht, so sehr ist er an die Vorgabe gebunden. Hier wird der Unterschied zu Remy erkennbar, der natürlich auch den Sinn nicht versteht, „dafür“ aber wenigstens auf die eigentliche Bedeutung von *chorius* verweist; eine Harmonisierung gelingt ihm auch nicht — die Textvorgabe Martians ist unverständlich, ed. Lutz, zu Dick, 531, 4: *SUNT SANE scl. pedes, QUI ET IRRATIONABILES ESSE DICUNTUR quia ex similibus pedibus copulantur, in quibus nulla profunda ratio quaeritur. CHORIUS dividitur tribrachus et trocheus*, also ein Gebilde $\cup\cup\cup - \cup$, dessen Eigenschaft *irrationale* zu sein, unerfindlich ist: Die *ratio* ist $1/2$ oder umgekehrt, die *ratio* der beiden Versfüße zueinander $1/1$ — die von Aristoxenus gemeinten irrationalen Verhältnisse in der Rhythmik sind für das Mittelalter sozusagen verloren²²⁷. Evident ist es nicht gerade von großen Interesse, die Gedankengänge

²²⁷ ... ὁ γὰρ τοιοῦτος πρὸς ἄλογον μὲν ἔξει τὸ ἄνω πρὸς τὸ κάτω: ἔσται δ' ἡ ἀλογία μεταξὺ δύο λόγων γνωρίμων τῆ αἰσθήσει, τοῦ τε ἴσου καὶ τοῦ διπλασίου καλεῖται δ' οὗτος χόρειος ἄλογος, ed. Pearson, S. 12, 26. Die Irrationalität betrifft natürlich die Relation der Dauern von Arsis und Thesis; man findet sie zwischen Proportionen, die die Wahrnehmung erkennen kann, zwischen Gleich und Doppelt findet man (so) den irrationalen Chorius. Es wird also nicht verlangt, daß die Wahrnehmung diese Irrationalität erfaßt, sie liegt zwischen wahrnehmbaren Proportionen. Es gibt aber auch, wie Aristoxenus weiter erklärt, rationale Dauerverhältnisse, die aber nicht in der Rhythmopoie erscheinen können, so wie ein zwölftel Ton zwar vorkommen kann, ἐν ταῖς διαστημάτων παραλλαγαῖς, ed. Pearson, S. 14, 14, aber nicht in der Musik als Intervall akzeptiert ist; eine entsprechende Zeitrelation zwischen der Dauer von Arsis und der von Thesis wäre ebenfalls *irrational*. Diese Tradition konnte das Mittelalter also nicht erfahren, die Aussagen zum rhythmisch Irrationalen schon bei

zu solchen problematischen Passagen auch bei den Kommentatoren näher zu untersuchen. Man kann nur auf solche Stelle verweisen als Beispiele der Unbrauchbarkeit von Martians Text zur Weitergabe antiken musiktheoretischen Denkens in verständlicher und brauchbarer Weise.

Auch Zufügungen wie die Erklärung des *διάγυιον* als der Fuß, den *posteriores creticum cognominarunt*, 990, zu W.-I., S. 37, 15, verlangen gegenüber dem griechischen Text einmal das bei Martian selbstverständlich vorauszusetzende Wissen um die Gestalt der aufgezählten Versfüße und eine, allerdings nicht triviale historische Zuordnung, die hier deshalb bemerkenswert ist, weil Martian bei dem Zitat der Tradition von Männlichkeit des Rhythmus und Weiblichkeit der Melik gerade den Hinweis auf die *παλαιοί* ausläßt, 995, den Aristides ausdrücklich formuliert, ed. W.-I., S. 40, 20: ... *τινές δέ τῶν παλαιῶν τὸν μὲν ῥυθμὸν ἄρρεν ἀπέκαλουν, τὸ δὲ μέλος θηλύ;* Folgen für die mittelalterliche Sicht des Rhythmus haben solche Vorgaben offensichtlich nicht gehabt, die Darstellung als *musica plana* und *musica mensurabilis* o. ä. ist pragmatisch und sinnvoll allein auf der Basis der mittelalterlichen Theorie entstanden zu sehen (auch hier, so traurig das auch sein mag, findet sich keine Spur der z. B. von M. Haas so raunend angekündigten arabischen, hebräischen oder gar syrischen Einflüsse, vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 43 ff.)

Wenn auch Martian meist wesentlich ausführlicher formuliert als die griechische Parallele von Aristides Quintilianus, so begegnen doch auch Stellen, an denen der griechische Text ausführlicher ist, wie eben hier. Bemerkenswert, exemplarisch wohl für Unverständnis, ist etwa die Formulierung der Bestimmung von *ῥυθμοποιία*, die bei Aristides, ed. W.-I., S. 40, 8 so lautet: *Ῥυθμοποιία δέ ἐστι δύναμις ποητικὴ ῥυθμοῦ: τελεία δὲ ῥυθμοποιία ἐν ἣ πάντα τὰ ῥυθμικὰ περιέχεται σχήματα.* Differenziert wird also zwischen der *kompositorischen Fähigkeit zum Rhythmus* und der *vollständigen rhythmischen Komposition, die alle rhythmischen Gestalten umfaßt.*, also das Arsenal aller zulässigen rhythmischen Muster, ob Jambus, Trochaeus etc. Das faßt, 994, Martianus so zusammen: *Rhythmopoeia est condicio numeri componendi et omnium figurarum plena perfectio*²²⁸; die beiden Bestimmungen wer-

Aristides Quintilianus sind so unklar, daß ein reiner Kompilator wie Martian natürlich keine Verbesserung bringen konnte.

²²⁸Zur Möglichkeit von *perceptio* s. Cristante, S. 378. Zuzustimmen ist seiner Emendierung zur *χρῆσις* als *positiones ad elationes aptare* gegenüber ... *aut ... aptare*, ib, S. 379.

den zu einer sozusagen mehrfachen Qualifikation des Gleichen. Tatsächlich ist die Zweiteilung der Definition von Aristides nicht von vornherein leicht verständlich²²⁹; die Unterscheidung zwischen der Menge aller möglichen rhythmischen Muster und der Fähigkeit zur Bildung solcher Muster ist aber auch nicht völlig unverständlich; Martian jedenfalls gibt den Sinn nicht klar wieder:

Naheliegender ist, daß zunächst allgemein die rhythmische Fähigkeit definiert werden soll, als Fähigkeit an sich, dann aber die durch die Regeln bestimmte, die die gegebenen rhythmischen Muster beinhaltet, also den Umgang „nur“ mit diesen approbierten Mustern in der üblichen Weise. Daß Martian eine solche Differenzierung nicht verstehen konnte, ist zu erwarten, insofern kann seine Kürzung als für ihn sinnvoller Versuch einer Bewahrung wenigstens der Bestimmungsstücke gesehen werden, nicht aber als adäquate Wiedergabe des eigentlich Gemeinten, das das Mittelalter daher auch nicht erfahren konnte (Remy kennt zwar den Begriff *melopoeia* (ed. Lutz, zu Dick, S. 532, 5), den parallelen *rhythmopoeia* aber erklärt er ebensowenig wie Johannes Scottus; das ist immerhin auffällig, hatten beide eine Version, in der auch die Erwähnung dieses Begriffs fehlte?

Hier also könnte — von Martian aus gesehen! — von einem verständlichen Grund der Kürzung gesprochen werden, weshalb man vielleicht doch keinen Gegensatz zum sonst üblichen Prinzip der Erweiterung sehen kann. Es ist klar, daß eine genaue Registrierung entsprechender Unterschiede der griechischen und der lateinischen Formulierungen zwar Aufschluß über das Vorgehen von Martian geben kann, wenn er denn der Übersetzer ist, daß aber inhaltlich bemerkenswerte Erkenntnisse nicht zu erhalten sind. Daß Martian die alternative Methode, die Aristides referiert, ed. W.-I., S. 38, 15, ausläßt, ist vielleicht verständlich, weil er ein Handbuch schreiben will, also wissenschaftliche Fragen von vornherein ausläßt, wie eben die Möglichkeit einer alternativen Theorie. Daß er die Hinweise auf die *ἀγωγά* nicht überliefert, wäre allerdings höchstens daraus verständlich, daß nach der, doch recht primitiven Aufzählung der Rhythmusarten „endlich“ der Schluß folgen soll, der analog zur Melik natürlich die *rhythmopoeia* sein muß. Die „Interpretation“ der *lacuna* durch Cristante ist sicher nicht auszuschließen, ib., S. 51: *Ora io credo che questa lacuna sia di vaste dimensioni e che in essa sia andata perduta la sezione*

²²⁹Dies zeigen auch die Bemerkungen von Barker, *Greek Musical Writings* II, S. 444, Anm. 212 und 213.

corrispondente, in tutto o in parte, di cap. 18 – 9 di Aristide Quintiliano. Daß allerdings hier der Unterschied zwischen Metrum und Rhythmus erörtert worden sein müsse, weil Martian ja an einer Stelle auf den Unterschied hingewiesen hat, 969, ist in Hinblick auf die griechische Vorgabe, der Martianus ja vollkommen folgt, nicht leicht zu sagen; dies bedeutete immerhin eine von der Gliederung her nicht gerade passende, erst recht nicht vom sonst ja völlig übernommenen griechischen Vorbild her adäquate selbständige Veränderung der Gliederung. Da Martian ja auch völlig absurd sieben Teile der Rhythmik aufstellen will, natürlich um zahlenmäßige „Übereinstimmung“ von Melik und Rhythmik zu erhalten, was er nicht einlösen kann, wäre eine Nichterfüllung des Hinweises auch nicht ausgeschlossen; die anzahlmäßige Parallelisierung ist Unsinn.

Die Nichterwähnung bzw. Nichterhaltung der *ἀγωγή* im überlieferten Text von Martian (zu Augustins Behandlung dieses Themas vgl. Verf., *Musik als Unterhaltung*, Bd. I, Kap. 3, *De Musica VI von Augustin*, 3.5, S. 367 ff., hat übrigens nicht „verhindert“, daß der Autor der *Scolica Enchiriadis* den damit gemeinten — und auch bei Aristides Quintilianus nicht gerade sachgemäß behandelten — Sachverhalt ansatzweise hat ansprechen können, also theoretisch selbständig „neu“ entdeckt hat, ed. Schmid, S. 86, 389 seq. (denn natürlich ist ihm die griechische Theorie unbekannt). Daß hier kein Bezug zu Augustin herzustellen ist, hat Verf. bereits früher bemerkt²³⁰: Daß der Autor gerade drei verschiedene Tempi wählt und diese auch noch proportional hinsichtlich der relativen Dauern quantifizieren will, hat mit Augustins gelegentlicher Verwendung ebenfalls von drei Beispielen — in völlig verschiedenem Zusammenhang! — nun wirklich nichts zu tun, sondern mit der Rolle der Dreizahl als auch wissenschaftliches Gliederungsmittel, sozusagen als *a priori*-Klassifikationsfaktor, inhaltlich besteht gerade keine Beziehung. Die Aristoxenische Konzeption des *χρόνος πρῶτος* als relativ kürzeste Zeitdauer und die daraus folgende Beachtung des Kontinuums von Tempounterschieden ist für den mittelalterlichen Autor nicht denkbar, hier versagt die weitergebende Literatur, er muß Tempounterschiede diskret und proportional denken.

So primitiv war Augustin trivialerweise nicht, was man leicht merken kann, wenn

²³⁰Vgl. z. B. Verf., *Musik als Unterhaltung* Bd. II, Kap. 4, Anmerkungsbd., Anm. 144, S. 147 ff. | Anm. 170, S. 169 ff., Anm. 178, S. 179 ff. Sicher, ein wenig zu schwierige Fragen für Repräsentanten des Faches Musikwissenschaft.

man die vorliegende Literatur oder gar seine *De musica* für beachtenswert halten sollte. Man kann natürlich fragen, ob und wann die Aristoxenische Vorgabe der Unterscheidung zwischen einer relativ von der rhythmischen Struktur des bestimmten Musikstücks abhängigen bzw. so definierten kleinsten Zeiteinheit (nebst ihren Vielfachen) und dem kontinuierlich zu denkenden Tempo im Westen wieder wirksam geworden ist²³¹; das wird hier aber nicht gezeigt, sondern als Aufgabe einem eventuell interessierten Leser überlassen (der große Kontinuumforscher M. Haas hat diesen Unterschied, wie so vieles Relevante für diese Fragen, allerdings noch nicht in seine Betrachtung einzubeziehen gewürdigt).

Allerdings hat die Übertragung einer metrischen Betrachtung auf die Töne von konkreten Melodien nicht zu entsprechenden Folgen geführt, abgesehen von der Rezeption der *Musica Enchiriadis* und partiell der *Scolica Enchiriadis* in Guidos *Micrologus*, der eine Andeutung dafür gibt, daß der Vergleich bzw. die Korrespondenz von Formteilen neben anderen, vielleicht sogar wichtigeren Faktoren wie melischen Entsprechungen und Kontrasten, auch auf der Relation der jeweiligen Tonzahl liegen kann, aber auch auf der Relation der *tenores*, der Dauer der Schlußtöne, also rhythmische Faktoren für die Konstituierung der Form wesentlich sind: ... *semper tamen aut in numero vocum aut in ratione tenorum neumae alterutrum conferantur, atque respondeant, nunc aequae aequis, nunc duplae vel triplae simplicibus atque alias collatione sesquialtera vel sesquitertia. ...*, *Micrologus*, cap. XV,

²³¹Die scholastische Philosophie hätte hier z. B. ein Beispiel für die Relation von Wesen und Sein finden können: Das reale Tempo, in dem ein Musikstück erklingt ist mit ihrem einmaligen Sein zu verbinden, die tempoinvariante Gestalt aber mit dem Wesen, das immer gleich bleibend, hier die rhythmische Identität eines jeweiligen Musikstücks schafft. Naive Analogisten werden natürlich gleich die Frage erheben, ob „das“ Mittelalter denn überhaupt das musikalische „Stück“ gekannt haben kann; sie seien verwiesen auf das Gradualbuch und die theoretische Betrachtung ganz spezifischer Stücke. Daß das auch für die Antike gilt, auch da muß man nur die Notenschrift nebst Autorangabe beachten, um gegenüber derart unproduktiven Pseudofragen eine gewisse Skepsis erwerben zu können. Natürlich hat die scholastische Philosophie dieses Problem nicht gesehen, das auch die von Plato anschaulich gegebene Relation von Unbegrenzt und Begrenzt hätte verdeutlichen können. Auch C. Dahlhaus hätte mit diesem Konzept seinen Kalauer, daß Musik als sich verändernder Gegenstand eigentlich gar kein Gegenstand sei, doch noch überdenken können: Die Gestalt als das Wesen ist gegenüber allen agogischen und tempomäßigen und anderen „Varianten“ der Ausführung invariant.

ed. S. v. W., 165, 14; vgl. zum Gesamtkomplex o., 3.2 auf Seite 576 (klar ist, daß auch Guido grundsätzlich jede Art von irgendwie abzählbaren oder mit Zahl zu verbindender Vergleichung proportional sehen mußte; Abweichungen können dann als solche qualifiziert werden, ... *musicus non se tanta legis necessitate constringat, quia in omnibus se haec ars in vocum dispositione rationabili varietate permutat.* ..., ib., S. 167, 18; übrigens ein „Verstoß“ gegenüber Augustins Wertung der Proportion als Träger musikalischer Schönheit, dessen revolutionäre Bedeutung bereits angesprochen wurde, sie wird besonders leicht faßbar in der Begründung, daß sich der Geist daran erfreue).

Dies bildet wie ebenfalls oben angesprochen auch eine Voraussetzung, daß Guido den Vergleich von Sprache und Musik hinsichtlich der Elemente adäquat durch den von *metricus* und *musicus* ergänzt oder erweitert: Es handelt sich um herzustellende Formen, bei der normalen Sprache um gegebene Strukturen. Aber auch hier stellt Guido explizit fest, *quod Musicus non se tanta legis necessitate constringit,* ..., wegen der *rationabilis varietas*: Ein wirkliches Erfassen musikalischer Rhythmik im Denken der Zeit Guidos durch Tonzählen (und Beachtung der Dauern jeweiliger Schlußöne) erscheint nicht der Erscheinung zu entsprechen; eine Bestimmung der gemeinten Rhythmik durch Voraussetzung gleicher Tondauer kann keine ausreichende Erfassung rhythmischer Relationen und Korrespondenzen, der rhythmischen Bedeutung von Neumengruppen etc. geben; eine wirkliche Theorie der Rhythmik bleibt bis zu Johannes de Garlandia kein essentielles Objekt musiktheoretischer Reflexion²³².

Man kann bei der Darstellung der Lehre der Rhythmik nach der Art, wie sie im Text von Aristides Quintilianus gefunden wird, durch Martianus Capella natürlich voraussetzen, daß er die Gestalten der Versmaße beherrscht hat, daß ihm also bei der Rhythmik ein wesentlich geläufigeres Gebiet begegnet als bei der Melik. Die

²³²Die Differenzierung von Tempi des Vortrags spielt bei Guido keine Rolle mehr; eine Andeutung an die *ἀγωγή*, natürlich ohne jede Verbindung, findet sich im bekannten Beispiel für das Ritardando. Hier hätte scholastische Philosophie — und nach Francos Angaben kennt man, natürlich, den Text von Guido — den Unterschied zwischen absolut und relativ kleinster Zeit als Frage ableiten können; auch das geschieht nicht, obwohl natürlich die Frage des Kontinuum nach Aristoteles geläufig ist; man kann hier schon Abaëlard befragen, was Verf., in *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 702 f., tut, in tiefem Staunen über neuere diesbezügliche Erkenntnisse.

Namen der meisten rhythmischen Muster dürften ihm aus der poetischen Lehre bekannt gewesen sein, insofern können für ihn vom Gemeinten her nur wenige Schwierigkeiten bei dem Verständnis der griechischen Vorgabe bestanden haben, z. B. bei der auch im griechischen Text kaum verständlichen Erörterung von *irrationales numeri*. Trotz dieser sozusagen günstigen Ausgangssituation, die zudem noch dadurch „erleichtert“ wird, daß es sich um einfache Aufzählungen von Namen und Strukturen handelt, kann an keiner Stelle von einem inhaltlichen Überschreiten der Vorlage gesprochen werden, abgesehen natürlich von der Stelle, an der in Martians Text Aussagen überliefert sind, die im Text von Aristides fehlen, wie das wichtige Zeugnis für den Begriff *μονόχρονος*, den aber auch Martian nicht sinnvoll in den gesamten Kontext einsetzen kann.

3.3.9.5 Zur Beurteilung von Martianus Capella als Vermittler antiker Musiktheorie

Von irgendeinem wirklichen, d. h. die Struktur oder gar die Theorie der Rhythmik betreffenden Zeichen einer wirklichen Beherrschung des überlieferten Stoffes kann aber auch im Rahmen der Rhythmik nicht gesprochen werden, Martian kann die verwendete Vorlage zwar stilistisch oder durch redundante Trivialitäten „erweitern“, zur Sache hat er selbst nichts zu sagen. Von einem Verständnis der Grundlagen der Theorie kann erst recht nicht gesprochen werden. Auch die Darstellung des Rhythmus gibt kein grundsätzlich anderes Bild als die der Melik: Martian ist ein vollkommen unselbständiger Kompilator — und die Umstellung der beiden Bacchien u. ä. wird man kaum als Ausdruck wirklich tiefreichenden Wissens bewerten wollen, 986 —, der in Hinblick auf die theoretischen Grundlagen kein Verstehen mehr belegen kann.

Dadurch daß Martian weitgehend dem Text folgt, dessen griechische „Version“ durch Aristides Quintilianus erhalten ist, stellt seine Darstellung der *ars musica* natürlich eine Gesamtheit dar, während die betreffenden Schriften von Boethius und Augustin sich jeweils dem einen Bestandteil dieser Wissenschaft widmen. Und ebenso natürlich ist die Fülle des Stoffes, der hinter den von Martianus mit nur sehr geringem Verstehen gesammelten Aussagen steht, sehr groß. Das liegt jedoch nicht an der Kompilation Martians, sondern an der Größe der in Martians Darstellung kaum noch erkennbaren — wo bleibt etwa eine rationale Darstellung des Tonsy-

stems: Sie wird zur Aufzählung von Tonnamen — verunstalteten und verkürzten antiken Musiktheorie. Die Art der Kompilation Martians muß als eigene Erscheinung bewertet werden, nicht etwa das, auf was Bruchstücke, Gliederung und andere Rudimente seiner Kompilation verweisen. Der Versuch einer Bewertung muß die Art der Kompilation an den eigentlichen Quellen, an der eigentlichen, schöpferischen Musiktheorie der Antike messen, und zu dieser gehören noch Augustins Schrift zur Rhythmik und die zur Melik von Ptolemaeus, die durch Boethius weitestgehend verständlich und klar in den lateinischen Sprachraum vermittelt wurde, sozusagen im letzten Moment vor dem endgültigen Verfall der Bildungsmöglichkeit.

Diesen Schriften gegenüber erscheint die Kompilation Martians, ob sie nun selbständige Übersetzung aus dem Text von Aristides oder auch nur Bearbeitung einer schon lateinischen Quelle ist, als so kümmerliches Machwerk, daß eine Betrachtung seines Textes zur *ars musica* sich eigentlich erübrigt, abgesehen von den wenigen sonst nicht erhaltenen Hinweisen auf bestimmte Theorien, wie die Pentachordlehre offenbar von Adrast und die Theorie des *μονόχρονος*; hier kann man dem Text zwar dankbar sein, Aussagen zu überliefern, die verloren sind — nur auch hier ist die Art der Darlegung von einer Primitivität, die auf hochgradiges Nichtverstehen hinweist. Die Bedeutung, die jedem Träger einer Vermittlung antiken Wissens an das Mittelalter zukommt, gibt auch Martians Text einen Wert, der weit über dem Wert — um nicht von *Unwert* zu sprechen — als Zeugnis antiker Wissenschaft steht. Aber auch hier erweist sich gerade im Rahmen der *ars musica*, daß Martians Text letztlich unbrauchbar ist, auch nur ansatzweise strukturell „brauchbares“ Wissen weiterzugeben: Die hier angeführten Kommentare sind der beste Beweis für diese Unbrauchbarkeit; Remy von Auxerre, der im Gegensatz zu Johannes Scottus wirkliches musiktheoretisches Wissen besitzt, z. B. von der intervallischen Gestalt von Melodien, basiert darin nicht auf Martians Text. Wie das Fehlen entsprechenden Wissens bei Johannes Scottus zeigt, bleibt dieser — musiktheoretisch — ganz auf dem Niveau Martians, sozusagen als Zeichen der völligen Unbrauchbarkeit dieses „Lehrmeisters“ im Bereich dieser Theorie.

Es dürfte aber klar sein, daß nicht nur der Vergleich mit der eigentlichen, kompilierten oder eher nur übernommenen Musiktheorie der Antike, sondern auch die Bewertung der Rezeption dieses spätantiken Textes seine grundsätzliche Wertlosigkeit zeigen kann: Hinsichtlich einer solchen Rezeption, sozusagen als Beantwortung der Frage nach den Folgen und Möglichkeiten, die eine Lektüre dieses Textes gebracht

hat, muß ein Vergleich mit den Texten des Mittelalters zeigen, mit einer, lateinischen, Musiktheorie, die die antike Musiktheorie tatsächlich in ihren wesentlichen Merkmalen verstanden hat und daraus eine neue, konkrete Musik analysierende und regelnde Theorie schuf. Wie die Kommentare gezeigt haben, erweist sich der Text Martians zur *ars musica* auch hier als wertlos, als unbrauchbar. Der Rationalisierungsvorgang, der im Rahmen der mittelalterlichen Musiktheorie geschehen ist, ist sozusagen ohne Martian erfolgt.

Aus seinem Text war höchstens in geringem Ausmaße eine Bestätigung von Bezeichnungen und — höchst mangelhaft — von Strukturen möglich, die man aus anderen Quellen, vornehmlich dem Text von Boethius entnehmen konnte: Wie bereits gesagt, nicht einmal die zentrale Grundlage einer rationalen Theorie der Melik, die Formulierung des dann anwendbaren Tonsystems war aus der Lektüre von Martians Text abzuleiten. Dazu brauchte man Boethius, der sich auch hierin als zentraler Autor für das Mittelalter erweist, will man denn Musik überhaupt eine kulturgeschichtliche Bedeutung zuordnen, was angesichts der Folgen der mittelalterlichen Rationalisierung allein schon der Melik aber wohl nicht zu bezweifeln ist, abgesehen vielleicht von dem grandiosen Irrtum Kants. Nicht einmal die klare Ordnung des Stoffes durch Aristoxenus ist in seiner Gesamtheit verbindlich geworden für die Musiktheorie des Mittelalters, d. h. die „Ausfüllung“ des Rahmens in der Darstellung von Martianus Capella erwies sich als zu unbrauchbar, so daß nur gewisse, wenn auch wesentliche Gedanken der Aristoxenischen Theorie weiterwirken konnten.

In Hinblick auf die kompilierte bzw. nur übernommene eigentliche antike Musiktheorie wie auf die mittelalterliche Neuschöpfung und Umdeutung der Rudimente eben dieser antiken Theorie erweist sich Martians Text als trostlose Zusammenstellung ohne ausreichendes Verständnis durch den Kompilator. Ein anderes Urteil läßt die hier nur skizzierte Prüfung des Textes nicht zu. Verwirrend ist es, wenn man jede Andeutung, die an sich genommen Zeichen geradezu dezidierten Nichtverstehens durch Martian ist, versucht auf ihre Grundlagen zurückzuführen und dann deren Bedeutung bewertet, ohne die Art der Wiedergabe dieser Grundlagen durch Martians Text selbst zu bewerten. Dann muß das Urteil fast durchgängig auf Entstellung lauten.

Methodisch ist eine solche Differenzierung, die Cristante nicht immer ausreichend beachtet, wesentlich: Es reicht methodisch nicht, einfach die eigentlichen

Quellen anzuführen und sozusagen a priori deren Verstehen durch Martian vorzusetzen. Das wirklich schlagende Argument für eine adäquate Bewertung des betrachteten Textes aber liefern die Kommentare: Aus diesem Text wäre eine Rationalisierung vor allem der Melik nicht zu leisten gewesen. Insofern wirkt das abschließende Urteil von Sabine Grebe hochgradig inadäquat. Man kann die Gleichsetzung mit den nun wirklich denkenden Autoren Boethius und Augustin nur noch als exemplarisches Fehlurteil ansehen — wenn dahinter eine wirkliche Auseinandersetzung mit dem Stoff, hier also der Musiktheorie der Antike und seiner Verzerrung und unbrauchbaren Verkürzung durch Martianus Capella stünde (S. Grebe, *ib.*, S. 687): *Auch wenn der Text an zahlreichen Stellen verderbt und nicht vollständig überliefert ist, handelt es sich doch um eine umfassende Darstellung der Harmonik und Rhythmik in der lateinischen Sprache. Der Traktat zeichnet sich durch eine klare, übersichtliche Gliederung des Materials aus. Sprachlich-stilistisch bemüht sich Martianus um Variation und eine lebendige Gestaltung des trockenen, wissenschaftlichen Stoffes. Cristante vertritt zu Recht die Ansicht „che si tratta di una rapida ma accurata esposizione, in ambito latino, dei principali elementi della teoria musicale, ...“*

Ein ähnlich positives Urteil über die Musikabhandlung des Martianus fällt Stahl: „The treatment ... had sufficient merit to rank its author as the second most important Latin authority on music after Boethius“.

Berücksichtigt man, daß sich Boethius auf die Harmonik beschränkt, während Martianus auch die Rhythmik und vermutlich auch die Metrik behandelt, so kommt Capella wenigstens dieselbe Bedeutung in der lateinischen Musiktheorie zu wie Boethius.

Man wird Martianus gewiß nicht überbewerten, wenn man ihn gemeinsam mit Augustinus und Boethius zur römischen Trias der wissenschaftlichen Musikbetrachtung zählt.

Daß Martian niemals eine *authority* wie Boethius sein konnte, beweisen die Kommentare geradezu überdeutlich: Aus seinem Text wäre die Rationalisierung des Chorals nicht ableitbar gewesen, auch wenn Altphilologen solche Folgen nicht interessiert. Ob Grebe sich über den Unterschied zwischen Metrik und Rhythmik ganz klar war, wenn sie Martians Text für fähig hält, diesen auch bei Aristides nicht ganz einfach zu fassenden Sachverhalt darzulegen, darf sozusagen a priori gefragt werden. Was die Überlieferungslücken mit der Natur des Textes als *um-*

fassende Darstellung zu tun hat, ist ebemfal;s schwer ergründbar, wenn hier nicht einfach stilistisches Unvermögen vorliegen sollte. Die Behauptung einer *klaren und übersichtlichen Gliederung* trifft insofern das Richtige, als die nun wirklich klare Systematik von Aristoxenus auch in der Verunklarung des Inhalts wenn auch nicht mehr deutlich, so doch partiell noch erkennbar weiterwirkt — daß der Anfang der Darstellung der Melik mit den unpassenden Wiederholungen *übersichtlich* sein sollte, ist auch als Euphemismus nicht zu sehen; zu einer eigenen Gliederung des, so hübsch topisch als *trocken* klassifizierten Stoffes ist Martian von vornherein unfähig, er folgt hier der Vorlage sklavisch und verdirbt sie dennoch, wie hier gezeigt — und da wo Martianus selbständig parataktisch kompiliert, wie am Anfang der Melik, ist er zu einer strukturellen Harmonisierung unfähig, ja er merkt Widersprüche nicht, er kompiliert eben, das aber weitgehend ohne inhaltliches Verständnis, was auch S. Grebes Bemerkungen auszeichnet²³³. Das Bemühen um *stilistische Variation* ist für ein angeblich wissenschaftliches Werk auch in der Antike hochgradig unpassend, und zwar besonders deshalb, weil die eigentliche, die schöpferische griechische Musiktheorie auch terminologisch den Rang von Wissenschaft hat, ob nun das Pythagoräische oder das Aristoxenische Modell betrachtet wird.

Cristantes Vorgehen, jede Andeutung im Text von Martian ohne weitere Über-

²³³Die diesbezügliche Inkompetenz von einigen Altphilologen, die dem Fach *Musikwissenschaft* geradezu überdeutlich seinen Sinn verleihen, scheint einer gewissen Endemik nicht zu entbehren, vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 1228 ff., *Musik als Unterhaltung*, Bd. 2, Anm. 179, 182, 183, 185, 191, 195, Anmerkungsbd. S. 181 ff., 182 ff., 187 ff., 191 ff., und S. 194 ff., wo das geradezu anrührende Nichtverstehenkönnen des Augustinischen Denkens durch v. Albrecht, leider, näher untersucht werden mußte, weil es um Augustins Denken geht; unterhaltsam ist auch die vergleichbar geradezu phänomenale Unfähigkeit, die Natur der Gedankengänge Augustins zu verstehen bei dem Altphilologen K. Sallmann, vgl. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, Anm. 37, S. 74 ff.; die Art, mit der hier ganz naiv moderne Vorstellungen von Musik eingebracht werden, ist nicht nur charakteristisch, sondern, wie gesagt, vor allem als wesentliche Begründung für die Notwendigkeit des Faches *Musikwissenschaft* anzusehen. Daß dies nicht etwa für „die“ Altphilologie gilt, sondern wohl vor allem die deutsche betrifft, zeigen die verehrungswürdigen Namen von U. Pizzani und A. Barker zu genüge. Der Beitrag von S. Grebe gehört leider zu den erstgenannten Beispielen — es ist schon bemerkenswert, mit welcher Selbstverständlichkeit hier auf die Inanspruchnahme spezifischen musikwissenschaftlichen Wissens verzichtet wird, eine Arroganz, die nur aus Ignoranz geboren erklärt werden kann.

prüfung des Verstehens durch den Kompilator sofort auf die natürlich zugrunde liegenden wirklich musiktheoretischen Quellen zu beziehen, macht zwar die Tiefe und Fülle der antiken Musiktheorie deutlich, macht aber gleichzeitig blind für die Frage danach, in welcher Form solche Quellen denn in Martians Text auftreten; und die Beantwortung dieser Frage, die die Formulierungen des Texts mit der Struktur des Gemeinten, des ursprünglich Gemeinten der zugrunde liegenden Theorie vergleicht, macht offenkundig, daß Martian insbesondere im Raum der melischen Theorie so gut wie nichts verstanden hat; seine „Terminologie“, d. h. sein Gebrauch des Wortes *sonus* kann hier als exemplarisch angesehen werden: Er sieht die Notwendigkeit klarer Terminologie gerade im Grundlagenbereich, im Bereich des Materials sozusagen von vornherein nicht ein (ein Eindruck, der durch die Verwendung von *sonus* in terminologisch widersinniger Hinsicht in der Rhythmik miteinbezogen wird).

Martians Darstellung ist nicht *una rapida ma accurata esposizione*, sondern eine durch stilistische Willkür (in Bezug auf terminologische und inhaltliche Forderungen), aus Nichtverstehen und oft sinnwidriger Verkürzung oder auch redundanter Wortfülle entstandene Verunklarung der eigentlichen Theorie, die so weit geht oder darin erkennbar wird, daß die seit Aurelian angegangene Rezeption antiker Musiktheorie im Mittelalter diesen Text nicht brauchen konnte. Die offensichtlich den Text von Boethius nicht rezipierende „Kenntnis“ (eher Unkenntnis) musiktheoretischer Sachverhalte bei Johannes Scottus Eriugena kann hierfür das beste Beispiel bilden: Die entsprechenden Kenntnisse von Johannes Scottus können nur als Nichtverstehen wesentlicher Begriffe und Strukturen gewertet werden, wogegen Remy an einigen Stellen zeigt, daß er z. B. die Intervallkategorie auf konkrete Musik beziehen kann, sie also verstanden haben muß; ein zentraler Unterschied der beiden Kommentare. Dieser fällt besonders deshalb auf, weil Remy den Kommentar von Johannes Scottus an vielen Stellen übernimmt oder erweitert — die Fähigkeit zur Anführung der melischen Struktur konkreter Melodien allerdings ist ausschließlich Remy gegeben²³⁴!

Sicher ist der Text Martians der an Umfang des kompilierten Stoffes als Einheit größte Rest antiker Musiktheorie, die ins Mittelalter reichte — Stahls Gesamturteil

²³⁴Es ist klar, daß ein Großforscher wie Beierwaltes das nicht wissen kann, die inkompetente Verurteilung der klaren Nachweise von Waeltner allerdings ist so nicht entschuldbar: Man ist kein Sachverständiger über Fragen der Geschichte der Musiktheorie, weil man vielleicht in der Jugend ein paar Töne auf der Geige o. ä. gespielt hat.

über Martian ist übrigens weit weniger positiv, als dies Grebe vorgibt: Der Ausdruck *dark age* in dieser Hinsicht gebraucht stammt von Stahl. Insofern trifft die ja eigentlich nicht wertende Aussage von Stahl natürlich zu; nur, was nützt ein umfassender Text, wenn das „Umfaßte“ unbrauchbar dargestellt ist; und daß dies so ist, beweisen die mittelalterlichen Kommentare: Ohne Boethius wäre eine konkret anwendbare Rezeption antiker Musiktheorie unmöglich gewesen. Und wie gezeigt, kann man sogar von Autoren wie Favonius Eulogius, Censorinus und Calcidius an einigen Stellen des Stoffes bessere Auskünfte erhalten als aus Martians Text.

Schließlich ist die Vorstellung, daß Martian auch die Metrik behandelt hätte, angesichts seiner Angewiesenheit auf die in griechischer, auch nicht überall völlig klarer Sprache erhaltene Vorlage mit größter Wahrscheinlichkeit auszuschließen: Im Text von Aristides Quintilianus folgt auf die von Martian übernommene Aufzählung der *genera numerorum* der Hinweis auf eine ganz andere, sicher nicht Aristoxenische Theorie, dessen „Auslassung“ durch Martian verständlich wäre. Danach folgt der, nicht gerade klare Hinweis auf die *ἀγωγή* und schließlich die Einteilung der *ῥυθμοποιία*, die in Martians Text wieder erhalten ist. Wo, ist zu fragen, sollte hier eigentlich der Platz für die Behandlung der Metrik sein, die ja auch kein essentiell anderes Thema behandelt als die Rhythmik: Im Text von Aristides beginnt, deutlich gekennzeichnet, ed. W.-I., S. 40, 26, die Behandlung *τοῦ μετρικοῦ λόγου*. Bei Martian aber folgt an eben dieser Stelle die, von den zuhörenden Göttern herbeigewünschte Rückkehr zur unterhaltenden Musik, *ad cantus carminumque dulcedines decenter regressa conticuit*, 996.

Natürlich ist die Existenz einer *lacuna* vor 994, dem Abschnitt zur *rhithmopoeia*, für den modernen Deuter äußerst hilfreich, von Martian noch alles mögliche darstellen zu lassen; nur, der Blick auf die Bindung der Darstellung Martians an die griechische Vorgabe, an deren Disposition und Systematik, läßt es als extrem unwahrscheinlich bewerten, daß er ausgerechnet hier sein Vorbild frei verlassen haben könne, zumal wenn man beachtet, was die Darstellung der Metrik bei Aristides an Raum und Angaben fordert. Außerdem ist zu beachten, daß ein Abschluß mit der *rhythmopoeia* in Hinblick auf die Stellung der *melopoeia* für einen formalistisch denkenden Geist sehr sinnvoll erscheinen mußte. Alle Indizien sprechen also gegen die Vermutung von Sabine Grebe; daß die Aussage zu Ende 326 keinen Grund für die Vermutung gibt, in der *lacuna* müsse die Behandlung der Metrik „verloren“ gegangen sein, wurde bereits oben angesprochen, s. o., Anm. 30 auf Seite 49.

Angesichts der völlig selbständigen Darstellung der Rhythmik durch Augustin und der korrekten, die abstrakten Strukturangaben vor allem der Theorie von Ptolemaeus weitgehend sachgemäß (die Achtzahl der Oktavgattungen ist so eine selbständige, und daher falsche Zugabe) und klar wiedergebenden Schrift von Boethius folgt zwangsläufig, daß eine Gleichsetzung — gar noch mit der Wendung *wenigstens* — von Martian als Musiktheoretiker mit Augustin oder Boethius absurd ist; schließlich leitet sich die *Bedeutung* eines Textes sicher nicht nur, aber doch auch von seiner Rezeption statt. Dies gilt im Falle der Musiktheorie besonders, weil wie Aurelian zeigt, ein regelrechtes Bedürfnis für ein Verstehen des Sinnes der antiken Musiktheorie im Mittelalter bestand. Die Art der Rezeption durch Kommentare des betreffenden Textes von Martianus Capella aber kann eindeutig belegen, daß dieser Text für dieses Bedürfnis unbrauchbar war, nicht durch das, was er eigentlich darstellen will, sondern durch die Art, wie er darstellt, nämlich hochgradig inkompetent. Grebes Bewertung erweist sich damit als in allen Punkten unbegründet.

Immerhin ergibt sich daraus eine neue Wertungsmöglichkeit von Martians Text zur *ars musica* — die sich übrigens ohne große Mühe auf die anderen *artes* ausdehnen läßt: Es besteht offenbar eine gewisse Affinität neuerer Geisteswissenschaft zu der Art von Wissenschaftsrudiment, das Martian vertritt. Ein wirkliches Verstehen der eigentlichen Aussagen, des Gemeinten, der Strukturen der Theorie ist kaum noch möglich und wird „ersetzt“ z. B. durch kontextfreie Einzelwortanalyse bzw. Assoziation oder durch Abstrakta ohne Beziehung zum Text und seiner Aussage bzw. Aussagemöglichkeit, man könnte auch von wohlfeilen Floskeln sprechen.

Daß auch das Fehlurteil von Sabine Grebe sozusagen noch übertroffen werden kann, zeigt Ch. M. Atkinson in seinem bereits angesprochenen Beitrag in *The Journal of Musicology* XVII, 4, 1999, S. 498, wenn er als Einführung schreibt: *In both the Carolingian era and our own, one of the most important sources of information about music in Antiquity has been the ninth book of Martianus Capella's De Nuptiis Philologiae et Mercurii ...* Wer angesichts der Fülle des Materials, das nun ja auch leicht zugänglich in englischer Übersetzung durch A. Barkers Werk *Greek Musical Writings* vorliegt, den Text von Martianus Capella zur *ars musica* als *one of the most important sources* hinsichtlich auch noch unseres Wissens um antike *music* ansehen kann, hat offensichtlich überhaupt kein Wissen von dieser *music in Antiquity*: Nicht eine Stelle im Text von Martian ist als Quelle an sich ausreichend auskunftsfähig, d. h. ohne Heranziehung älterer, eigentlicher Quellen

überhaupt verständlich. Da von einer genuin lateinischen Musiktheorie vor dem Mittelalter nicht gesprochen werden kann — auch Augustin bearbeitet, allerdings völlig selbständig und schöpferisch vorgegebene Strukturen —, also auch Martians Text ausschließlich griechische Wissenschaft wiedergeben kann, wäre Barker der große Vorwurf zu machen, diese Quelle nicht auch noch adäquat beachtet zu haben; daß ein solcher Vorwurf eine Absurdität wäre, dürfte in der vorliegenden Arbeit ausreichend belegt worden sein. Das Urteil von Atkinson ist ebenfalls ein exemplarisches Fehlurteil, das nur aus Nichtwissen um die eigentliche Leistung antiker Musiktheorie resultieren kann, dann aber auch zur Unfähigkeit einer adäquaten Bewertung der neuen Rezeption dieser Leistung im westlichen Mittelalter führen muß²³⁵.

Eine notwendig so „harte“ Beurteilung eines spätantiken Textes, und zwar in Hinblick auf die eigentliche Musiktheorie der Antike, scheint seine Relevanz als Objekt musikhistorischer Betrachtung ziemlich wertlos zu machen, zur Beschäftigung mit etwas, weil es eben vorhanden ist. Als Zeugnis für einen — angesichts der Quellen, die Augustin, Boethius, Calcidius und Macrobius offenbar noch verfügbar waren — offensichtlich nicht von der Literatursituation abhängigen Bildungsverfall, und zwar in einem, wie die erfolgreiche mittelalterliche Rezeption beweist, zentralen Bereich antiken wissenschaftlichen Denkens und Systematisierens, hat der Text Martians natürlich auch eine eigene musikhistorische Bedeutung; nämlich die eines Denkmals des Bildungsverfalls.

Hinzu kommt aber noch, daß die Fülle des diesem Text meist unverstanden zugrunde liegenden Materials eine hervorragende Möglichkeit für die Beurteilung eben dieser Leistung der antiken, griechischen Kultur sein kann: Die Art der Rezeption dieser Leistung durch Martian zwingt dazu, sich über den eigentlichen Sinn Rechenschaft zu geben, schon um den Abstand, den Verlust an Wissen und Wissensfähigkeit ermessen zu können, der auch innerhalb einer noch nicht durch fremde, barbarische Einwirkung zerstörten Kultur möglich war. Vor allem aber wird damit die Tiefe und Bedeutung der Abstraktionsleistung antiken Denkens im Bereich des Materials der Musik in besonders eindringlicher Weise erkennbar.

²³⁵Eine zusammenfassende Beurteilung der hinsichtlich naiver Voraussetzung rationaler Denkmöglichkeit der Melik für offenbar auch vor-Aurelianische Zeit höchst merkwürdigen Vorstellungen von Atkinson findet man in Verf. *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...* Teil 2, *HeiDok* 2010, S. 1217 ff.

Die Rolle des Textes von Martian als Objekt von mittelalterlichen Kommentaren in Hinblick auf die sozusagen gleichzeitig geleistete Arbeit eines inhaltlichen Verstehens der Aussagen antiker Musiktheorie durch Autoren wie Aurelian, der noch keinen wirklichen Zugang zum Verstehen hat, bis zu Hucbald, der das Verstehen erreicht hat, sowie die musikhistorische Bedeutung, die dieser Arbeit für die Folgezeit zukam, läßt ihn zu einem Maßstab werden, die Leistung zunächst vor allem von Boethius noch besser einzuschätzen: Das musiktheoretische Werk dieses Autors mit einer Kompilation wie der von Martian auch nur ansatzweise wertungsmäßig zu vergleichen, widerspricht der historischen Gegebenheit geradezu absolut:

Aus dem Text von Martian wäre die Rezeption des Inhalts antiker Musiktheorie ebensowenig wie deren Anwendung auf die Wirklichkeit der liturgischen Musik denkbar gewesen; und dies nicht etwa nur durch die bei Martian dominante Aristoxenische Gründung der Definition und Ordnung des Materials der Melik ganz auf die Wahrnehmung — es ist klar, daß das Wesen eines Halbtonintervalls durch die Aristoxenischen Erklärungen zeitinvariant nicht leicht zu konkretisieren wäre²³⁶; wesentlich für die sozusagen generische Unbrauchbarkeit dieses Textes für die mittelalterliche Rezeption antiker Musiktheorie — und damit das Verstehen der antiken Musiktheorie überhaupt — sind die zahlreichen inhaltlichen Fehler sowohl in der Anordnung des Stoffes als auch in den Definitionen seiner Elemente: Auch die konkrete Brauchbarkeit eines Textes kann und muß Maßstab seiner, hier der musikhistorischen, Bewertung sein²³⁷.

²³⁶Weiß man, was eine Quinte, Quarte und Oktav sind, ist die Konstruktion des Ganztons auch rein wahrnehmungsmäßig denkbar, woraus dann der Halbton als einfache Annahme zu folgern wäre — nur muß man natürlich erst wissen, was eine Quart etc. ist; daß Aurelian dies noch nicht klar weiß, ist der deutliche Beleg dafür, daß man ein solches Wissen nicht einfach als trivial voraussetzen kann: Es geht um die Rationalität des Intervallbegriffs, und die ist hochgradig nichttrivial.

²³⁷**Wie notwendig ist der arabische Einfluß für die westliche, „lateinische“ Musiktheorie des Mittelalters?** Und es ist als bedauerlich anzusehen, daß, von wenigen Ausnahmen abgesehen, wie U. Pizzani, „klassische“ Latinisten den Blick auf mittelalterliche „Verarbeitungen“ offenbar für völlig überflüssig halten: Im Gegensatz zu umgangspolitischen Vorstellungen, zumal mit der politisch so korrekten dauernden Ekloge der angeblich so revolutionär in den Westen erst und überhaupt die Kultur bringenden Einflüsse arabischer Aristotelesüberlieferung und der zugehörigen Kommentare in Hinblick auf ein, aus solcher „Argumentation“ notwendig folgend, vorher irgendwie *dunkles Mittelalter*, ist die

Kultur gerade des Mittelalters auch vor dieser zweiten — man beachte Abaëlarde *Dialectica*, um die Leistungsfähigkeit schon der ersten, nur lateinischen, also vor allem durch Boethius vermittelten Aristotelesrezeption ermessen zu können — Aristotelesrezeption eine, in gewissen Bereichen wie z. B. der Musik hochstehende, auch weit überlegene Kultur:

Die um 1000 auch theoretisch begründete Schaffung der Liniennotation stellt eine solche kulturelle Leistung dar, die die Ansätze der ebenfalls durch oder in Rezeption und der Weiterführung antiker Musiktheorie z. B. durch al-Fārābī geschaffenen Theorie weit übertrifft. Diese Kulturleistung erlaubt die Rationalisierung jeder Art von Musik (übrigens auch ein zu beachtender potentieller Verweltlichungsfaktor): Man vergleiche nur die Ausführungen zu al-Fārābīs „Hakenschema“ in *Musik und Grammatik*, um den Abstand der jeweiligen Leistungsfähigkeit erfahren zu können: Der Maßstab kann hier die Leistung sein, als angewandte Wissenschaft Realität möglichst leicht und erschöpfend fassen zu können — und dies auch zu tun, wie die Erweiterung eben dieser Notenschrift auf weltliche Liederbücher seit dem 12. Jh. zu genüge (sollte man hoffen) zeigen kann.

Bekannt dürfte auch sein, daß schon die Darstellung von Mehrstimmigkeit durch die *Musica Enchiriadis* den Ansatz dazu enthält, daß spätestens mit der Entwicklung der Mehrstimmigkeit im 13. Jh. eine alle anderen Musikkulturen, auch die diese Entwicklung erst ermöglichende antike, weit hinter sich lassende Steigerung musikalischer Erlebnismöglichkeiten durch Rationalisierung ästhetischer Erfahrungen, wie z. B. der Zusammenkänge der neuen Mehrstimmigkeit, gegeben ist.

Dabei handelt es sich nicht einfach nur um neue Effekte, sondern um Effekte, die maßgeblich durch die Musterbildungsfähigkeit musikalischen Hörens bestimmt sind, also den rationalen Ansatz der antiken Musiktheorie in für diese unvorstellbarer Weise im Sinne der rationalen Nutzung komplexer Musterbildungspotenzen erweitern: Der oben angedeutete Blick auf das, was „das“ lateinische Mittelalter aus den antiken Vorgaben gemacht hat, lohnt sich also, ja erscheint unverzichtbar, auch um die antike Leistung einschätzen zu können, liegt die doch maßgeblich in dem, zu was sie Nachfolgekulturen befähigt hat. Musik ist hier ein wesentliches Zeugnis, z. B. für das, was mit Recht als abendländische Sonderentwicklung bezeichnet wird.

Angesichts dieser, hier nur angedeuteten Gegebenheiten, der absoluten Unabhängigkeit nicht nur der Entwicklung der Mehrstimmigkeit, sondern auch der gesamten lateinischen Musiktheorie des Mittelalters von jedem arabischen Einfluß, angesichts der geradezu dezidierten Nichtübersetzung auch nur eines der musiktheoretischen Werke arabischer Philosophen wie al-Fārābī oder al-Kindī (die *artes quadrivales* waren für die Scholastik von geringem Interesse, von einem philosophischen Interesse an einer Disziplin mit direktem Bezug auf die Praxis, wie exemplarisch in der musiktheoretischen Tradition seit Aurelian konnte a priori keine Rede sein), des Auftretens der Laute in bildlichen oder literarischen Zeugnissen volkssprachlicher Dichtung erst gegen Ende des 13. Jh., des sozusagen weitestgehenden

Fehlens von Hinweisen auf Spielleute arabisch islamischer Herkunft in der sonst an geographischen Hinweisen auf die Fülle der Herkunft von zu einem bestimmten Fest vorgetragenen musikalischen Gattungen und anwesenden Spielleuten nicht armen volkssprachlichen Epik, und der ernsthaften Erörterung betreffender Fragen in der Literatur erscheint es geradezu als unglaublich, wenn in einem Beitrag des Jahres 2010, der offensichtlich wissenschaftlich, nicht nur musikwissenschaftlich gemeint ist, ein Zitat eines, wirklich so qualifizierten, *musicologist Ph. Bohlman* vorgetragen wird, in dem tatsächlich zu lesen ist: *Muslim theorists working in Arabian and Latin such as al-Fārābī and Ibn Sina ...* — von dessen spezifisch musiktheoretischer Arbeit der *musicologist* leider, und wie zu erwarten, natürlich keinen Nachweis liefert — *wrote works seminal to the thinking about music in Europe's Christian monasteries. So powerful was the influence of North Africa* — stammt jetzt al-Fārābī aus Nordafrika? — *on music and the science of music that later generations took it for granted and overlooked the presence of Arabic music in European music.* Das konnte erst ein Bohlmann merken ... weil er auf keiner Quellenkenntnis basiert, von Literaturkenntnis ganz abgesehen?

Wo die genannten arabischen Autoren *in Latin* geschrieben haben könnten, läßt der zitierte *musicologist* natürlich ebenso offen (die lateinische Übersetzung von al-Fārābīs *Einteilung der Wissenschaften* ist musikhistorisch ohne jeden Belang, weil schon Guido, ja bereits Hucbald den Unterschied zwischen Theorie und angewandter Theorie aufgestellt haben) wie die Frage, in welchem Kloster irgendwelche Spuren von arabischen *works* gefunden werden könnten, ausgerechnet auch noch zur Musiktheorie: Die westliche lateinische Musiktheorie des Mittelalters zeigt weder in der Lehre der Mehrstimmigkeit einschließlich der ersten Theorie des Rhythmus, der Modaltheorie, noch in der Darlegung der die Einstimmigkeit betreffenden Regeln und Sachverhalte, wie der Lehre der Kirchentöne, der *finalis*-Lehre, des Materials der Musik, also der Elemente des Tonsystems, der Konsonanzen, der Oktav-gattungen etc. auch nur ein einziges Merkmal, das man auf arabische Vorbilder, gar noch in Klöstern (die vor allem der Praxis des Chorals, in bestimmten Fällen auch der Theorie verpflichtet waren) gelesene, zurückführen könnte oder müßte.

Daß gewisse Übereinstimmungen bestehen, z. B. im Konzept des Einzeltons, der Skala, von Kon- und Dissonanz u. ä. — das geht auf das gemeinsame Vorbild zurück; das allerdings wurde in seiner Gänze nicht von arabischen Autoren, deren musiktheoretische Werke nie ins Lateinische übersetzt worden sind (wenn nicht M. Haas hier, bisher allen verborgene, ganz neue Belege erfunden haben sollte), sondern ausschließlich durch die lateinischen Fachschriften der Spätantike dem lateinischen Mittelalter mitgegeben, dazu brauchte es der Karolingischen Renaissance, nicht aber arabischer Musiktheoretiker:

Die Überlegenheit westlicher, lateinischer Musiktheorie über das „andere“ antike Erbe erweist sich in ihrer Anwendbarkeit, die sowohl eine brauchbare Notation der melischen als auch der rhythmischen Gestaltmerkmale geschaffen hat — und wo gibt es in den arabischen

Texten eine auch nur ansatzweise der Formtheorie von Guido von Arezzo als Weiterentwicklung der Vorgabe der *Musica Enchiriadis* vergleichbare Theorie: Die Ansätze dazu bei al-Fārābī, z. B. ed. Khashaba, S. 967 ff., kann man mit den Ausführungen von Guido z. B. im 15. Kapitel des *Micrologus* vergleichen, wenn man den grundlegenden Unterschied verstehen möchte, was allerdings wohl bei Repräsentanten des Faches selten genug der Fall ist — es geht um das *verstehen wollen!* Die Einfältigkeit neuerer Deuter (ohne konkrete Kenntnisse, etwa so wie Minister ohne Geschäftsbereich), die die, seit der Neuinterpretation von *diastema systemaque* und des Adrastschen Vergleichs nur im lateinischen Mittelalter grundsätzlich neu erreichte, Formulierung musikalischer Form nicht als revolutionär anzusehen in der Lage ist, kann wohl nur in einem Fach wie Musikwissenschaft begegnen; der Unwille, verstehen zu wollen, ist auch hier endemisch (nicht einmal die sonst so beliebte „etymologische“ Identifizierung von *īqāʿ* mit *hoquetus* kennt der von Yri zitierte Autor für seine Vagheiten: Das „Peinliche“ an dieser „Etymologie“ ist, daß *īqāʿ* der arabische Terminus für alle Arten von Rhythmus ist, nicht für eine spezielle, zudem noch durch eine Art von alternativer Mehrstimmigkeit bestimmte Erscheinung).

Hucbald kann konkrete Melodien rational beschreiben und tut dies, wo tut das al-Fārābī? Dessen intellektuelle Leistung soll auch hier natürlich nicht etwa bestritten werden, nur, einen Einfluß, gar noch auf *the thinking about music* — was für präzise Formulierungen! typisch *musicologist* — im Westen hat er nie gehabt, nie haben können, denn sein Text wurde nie übersetzt.

Hieronymus von Mähren, zum Ende des 13. Jh., beschreibt die Stimmung von zwei arabischstämmigen Instrumenten, unterhaltsamerweise aber nicht des sozusagen zentralen Instruments der Laute, mußte er dazu etwa arabische Musiktheorie gelesen haben? Hieronymus beschreibt noch andere Stimmungen; auch diese Fragen werden nicht ganz unausführlich, und sogar in Bezug auf die arabischen Quellen, diskutiert in Verf., *Musik als Unterhaltung*, Bd. IV, Kap. 12.1.2, S. 251 ff., und im dazugehörigen Anmerkungsbd. Anm. 13, S. 226 ff., Anm. 18, *Zur Darstellung einer Bordunpraxis von Hieronymus von Mähren*, S. 229 ff., Anm. 43, *Zur Vorstellung einer Koppelung von Fiedel und Chanson de geste*, S. 242 ff., und Anm. 71, *Zur Parallelität ästhetischen Erlebens von Musik in schönen Stellen ...und deren Kontrasten in lateinischen und arabischen Quellen zur Musik*, S. 263 ff.; aber, wie heißt das doch so schön: *Gib der Kuh Muskate*; und so kann ohne jede Beachtung von Quellen oder deren Diskussion weiterhin der Dampf aus dem durch die Paarung von Nichtwissen und Phantasien entstandenen Misthaufen des wissenschaftlichen Unsinn (welch Zeugma!) die Wissenschaft verpesten, ohne daß das jemand merkt: Im Gegensatz zur Meinung von L. Finscher sind hier die englisch schreibenden Kollegen von gleicher Qualität wie ihre deutschen Entsprechungen:

Es mag vom Standpunkt eines um eventuell sensationelle Effekte bemühten Wiedererweckers sehr alter Musik wie Th. Binkley ja verständlich sein, nach irgendwelchen Mitteln zu

suchen, das „Hörbild“ von Troubadourmelodien irgendwie modernem Bedürfnis nach mehr als nur Melodien anzupassen, was nach Ausfall der Möglichkeit des Übergießens mit mehrstimmiger Sauce dann wenigstens mit unterhaltsamen Rhythmen und sonstigen moderne Geschmackserwartungen zu befriedigen geeignet scheinenden Zutaten verwirklicht werden kann.

Das Suchen nach solchen Möglichkeiten in moderner Musik in Marokko u. a. kann schon wegen des Nichtkennens der Musik, aber eben auch der literarischen Quellen zur arabisch islamischen Musik vor tausend Jahren durch Binkley nicht als historisch sinnvoller oder auch nur als Annäherung zu rechtfertigender Ansatz gelten.

Selbst Binkleys Unkenntnis der Musiktheorie des lateinischen Mittelalters wie auch seine daraus resultierende historisch absurde Interpretation der westlichen Neumenschrift, insbesondere seine Unkenntnis der klaren Aussagen Hucbalds, rechtfertigen es nicht, seine diesbezüglichen Vorstellungen als Grundlage einer durch totalen Verzicht auf Quellen- und Literaturkenntnisse vielleicht typischen, nicht aber wissenschaftlich ernstzunehmenden, Ausführung über die Relation der Musik des lateinischen, dann auch romanischen und deutschen Mittelalters zur Musikkultur des arabisch-islamischen Bereichs zu nehmen; zumal wenn man selbst inhaltlich oder quellenmäßig überhaupt nichts beizutragen hat — vielleicht wäre es doch nicht ganz abwegig, den Veröffentlichungsdrang wenigstens so lange zu zügeln, bis man etwas Eigenes zu sagen und ein wenig mehr an Literaturkenntnis erworben hat: Wenn man schon in mystischer Unbeleuchtung über *powerful influence of North Africa on music and the science of music* — ausgerechnet auch noch auf die Musiktheorie! — daherphantasiert, sollte man beachten, welche Kultur Musik schreibbar gemacht hat, und diese Möglichkeit dann auch sozusagen total ausgenutzt hat, zum Ende sogar für rein weltliche Musik.

Selbst dem großen Aufsteller unbewiesener und unbeweisbarer, aber auch völlig überflüssiger arabischer, ja hebräischer und syrischer Einflüsse, M. Haas, ist es bisher nicht gelungen, auch nur eine einzige Spur eines arabischen musiktheoretischen Textes in der lateinischen Musiktheorie des Mittelalters nachzuweisen — weil, wie oben angedeutet, eine Verbindung arabischer mit antiker musikalischer Rhythmustheorie nicht bestehen kann, also hier keine Rezeption stattgefunden haben kann (s. o., Anm. 53 auf Seite 89), wäre der Nachweis einer auch nur schattenhaften Bedeutung dieser arabischen Rhythmustheorie auf die Modaltheorie von höchstem Interesse, denn hier läge eine völlig andere Theorie des Rhythmus vor — hier ergibt sich die Nichtbeeinflussung der westlichen, „lateinischen“ Musiktheorie des Mittelalters durch die arabische Musiktheorie objektiv aus den Gegebenheiten der jeweiligen Theoriesystematiken. Selbst wenn M. Haas diese konkreten Sachverhalte zu berücksichtigen zu hohen Geistesflug hat, die Unbrauchbarkeit der ad hoc phantasierten Rezeption arabischer Musiktheorie im Westen wird auch hier geradezu überwältigend deutlich — wenn man bereit sein sollte, Inhalte von Quellenaussagen zu beachten.

Die auch in der Musik zentrale Funktion einer durch harte Arbeit von meist unbekanntem Autoren an dem Verstehen der antiken Musiktheorie, repräsentiert von Autoren wie Aurelian, am Anfang, und Hucbald am Ende, geschaffene kulturelle Kontinuität wird durch Wertungen wie die zitierte unkenntlich gemacht; vielleicht ist auch das als ein charakteristisches Zeichen eines weitgehenden Kulturverfalls zu sehen, der sich an „Eliteuniversitäten“ z. B. durch Vernichtung eines Lehrstuhls für *Lateinische Philologie des Mittelalters und der Neuzeit* zugunsten von *Freiheitsforschung* und ähnlichen Modeerscheinungen auch institutionell kundtut.

Auf diese Kulturkontinuität, eben manchmal nur durch harte Arbeit erreicht und nicht in durchgehender Schultradition vermittelt, in ihrer historischen Größe und Bedeutung hinzuweisen, war auch der einzige Zweck der vorliegenden Arbeit: Die Einheit der antik-christlichen Hochkultur zu erkennen, dürfte eine gerade jetzt nicht ganz unwesentliche allgemeinere Aufgabe historischer Wissenschaft und gerade Musikwissenschaft sein. Nur bedarf es auch dafür einigen Arbeitsaufwands, der die Scheidung wirklicher theoretischer Abstraktionsleistung von unverständiger Kompilation voraussetzen muß.

Eine unkritische Begeisterung für den jeweils behandelten Autor, die den Verzicht auf kritische Überprüfung seiner wirklichen Aussagen, dessen also, was der Text tatsächlich sagt und sagen kann, mit sich bringt, insbesondere für die Kommentatoren, die in der Zeit des wirklichen Wiederverstehens aktiv waren²³⁸, ist

Selbst wenn man solche Nachweise für völlig überflüssig hält, selbst wenn man die arabische Sprache nicht ausreichend gelernt haben sollte, wenn man keine Ahnung davon hat, worin die Bedeutung von Boethius liegt, solche grundlosen Behauptungen über Zusammenhänge, ja Einflüsse arabischer Musiktheorie auf westliche Theorie können (abgesehen natürlich von M. Haas, vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 42 ff., wo die sensationellen Vorstellungen dieses großen Arabisten mit der notwendigen Ehrfurcht vor wahrer Geistesgröße erörtert werden) nicht mehr aufgestellt werden, es sei denn von Kirsten Yri, doch tatsächlich *associated professor ... at Wilfred Laurier University*, in (*Early Music* 38, 2010, S. 273 ff.: *Thomas Binkley and the Studio der Frühen Musik: Challenging 'the myth of Westernness'*: Hier handelt es sich nicht um *challenging*, sondern um ahistorischen Unfug).

²³⁸Und angesichts der Bedeutung, die die *translatio studii* gerade in der Musiktheorie hatte, der musikhistorisch einmaligen Leistung der Rationalisierung des aktuellen Choral, ist gerade die Bewertung des potentiellen Beitrags einer der greifbaren antiken Quellen bzw. Zugänge zur antiken Musiktheorie von größter Bedeutung. Die Existenz von durchgehenden

geeignet, den Blick auf die eigentliche Kulturleistung — Formulierung und Rezeption durch Wiederaneignung und neue Verwendung des Wissens — zu verstellen oder ganz unmöglich zu machen. Die antik-christliche Kultur ist zu bedeutsam, und wie schon Martians Text zeigt, zu sehr gefährdet, um nicht wenigstens Versuche zu wagen, auf diese Bedeutsamkeit hinzuweisen, auch „nur“ im Raum der Musik und ihrer Theorie, d. h. der Anwendung der *ratio* auch auf dieses Phänomen.

Kommentaren gerade aus der musikgeschichtlich wesentlichen Zeit gibt eine Möglichkeit, diese Bewertung sozusagen anhand von Reaktionen zu konkretisieren. Gerade hier ist die Antwort aber eindeutig: Martian konnte nicht einen einzigen Beitrag leisten zu diesem Vorgang der Rationalisierung des Chorals, da, natürlich vor allem in der zunächst wesentlichen Theorie der Melik keine brauchbaren Aussagen geliefert werden.

Daß eine solche Konkretisierung der Leistung von Martians Darstellung der *ars musica* unabdingbar ist, zeigen auch musikhistorisch unhaltbare Bewertungen wie die von G. Schrimpf, *Johannes Scottus und die Rezeption des Martianus Capella* in W. Beierwaltes, *Eriugena, Studien zu seinen Quellen*, Heidelberg 1980, Abhand. d. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl., 1980, 3, z. B. S. 137: *Vereinigte es (das Werk von Martianus Capella) doch nicht nur additiv ein zuverlässiges Handbuch für jede der ... Disziplinen in einem Band; es hatte sie sogar zu einer geistigen Synthese verdichtet.*

Im Falle der Musiktheorie kann nicht von einem *zuverlässigen Handbuch* gesprochen werden, weil man auf jede konkrete Frage keine Antwort erhält. Und von einer *Verdichtung* des Stoffes *zu einer geistigen Synthese* kann schon aufgrund des mangelhaften Wissens keine Rede sein: Was Martianus an verbindenden Hinweisen bringt, ist einmal trivial, wie etwa die Anführung auch von Intervallen bei der Darstellung von Proportionen, oder hochgradig unzulänglich und nicht harmonisiert, wie z. B. die Ausführungen über metrische Phänomene im Rahmen der Grammatik und der Musiktheorie. Gleiches gilt auch für die ja musikalische Beschreibung der Akzente. Martianus ist an keiner Stelle zu eigener und adäquater Harmonisierung fähig. In Hinblick auf philosophische Ansätze, die beginnend von Philolaos die wirklichen *geistigen Synthesen* erkennen lassen, zu der die Antike fähig war, und den Leistungen der wirklich schöpferischen antiken Musiktheorie kann Martians betreffende Abhandlung nur als Zerrbild dessen betrachtet werden, was *die Menschheit bei ihrem bisherigen wissenschaftlichen ... Weisheitsstreben hat sichern können*, Schrimpf, ib., S. 136; denn angesichts der betreffenden Werke von Boethius und Augustin kann Martians Beitrag auch nicht als typischer Zeuge einer wissenschaftlich herabgekommenen nur noch oberflächlicher Rhetorenbildung dienenden Geistigkeit angesehen werden; es waren auch da noch geistige Leistungen einiger Originalität möglich.

3.3.10 Exkurs Zur Theorie des Modalrhythmus als Teil der Rezeption antiker Musiktheorie — oder als Neuschöpfung

Zunächst muß auch für diesen Exkurs die Beachtung der Systematik der Relationen zwischen Gemeintem, Bezeichnetem und Zeichen vorausgesetzt werden, was für den normalen, mit wissenschaftlicher Methodik anderer, wissenschaftlichem Denken eher verpflichteten Disziplinen wenig oder nicht vertrauten Fachvertreter sicher mit gewissen Schwierigkeiten verbunden ist²³⁹.

Andererseits muß der Verzicht auf derartige Grundlagen wissenschaftlicher Methodik zugunsten der geforderten leichten Lesbarkeit und leichten Verstehbarkeit zu den im Verlauf der vorliegenden Arbeit an einigen Beispielen erläuterten Verzicht an Erkenntnis führen, die man im Falle von Musikwissenschaft natürlich auch nicht unbedingt für notwendig halten muß. Dennoch soll hier nochmals das Wagnis unternommen werden, derartige Dinge anzusprechen und zu verwenden, obwohl natürlich tiefste, ahndungsvolle, angenehm lesbare Texte so nicht gewonnen werden können²⁴⁰. Das Beispiel der großen mittelalterlichen Musiktheoretiker, die durch klares, wenn auch mühsames Denken gewisse Grundlagen geschaffen haben, mag hier als Entschuldigung dienen.

Grundsätzlich sollte man auch das Wesen der antiken metrischen Theorie und der der modalen Rhythmik beachten: In beiden Fällen — und hier hängt die jünge-

²³⁹Als terminologische Verabredung sei vereinbart, daß entsprechend in etwas verallgemeinerter mittelalterlicher Terminologie *Rhythmus* im Sinne von Akzentrhythmus (im Mittelalter „nur“ silbenzählend und im Reim Akzent-beachtend), *Metrik* im Sinne von Folgen von Zeitquantitäten verwendet werden soll; also in dem Sinne, daß der *Rhythmus* einer Gigue etwa das Ereignis der regelmäßigen Akzentalternation nach je drei Tönen, der konkrete Ablauf etwa in sechs Achteln, Viertel- + Achtelnote etc. mit *metrisch* bezeichnet sei (es geht um die Darstellung der Folgen von, zulässigen, Zeitquantitäten). Daß beide Faktoren zusammenhängen braucht dabei nicht zu interessieren: Johannes de Garlandia definiert als Bezeichnetes der rhythmischen Zeichen — also etwa der Ligaturschreibung — klar ausschließlich die metrische „Füllung“, was aber nicht bedeutet, daß das Gemeinte der Modalrhythmik auch bei ihm bzw. für sein Empfinden nicht sogar wesentlich auch von rhythmischen Faktoren in diesem Sinne bestimmt gewesen sein kann.

²⁴⁰Auf die Entdeckungen über a priori rhythmische Bedeutungen von Neumen durch *Zeichenbäume* etc. braucht hier nicht mehr eingegangen zu werden, dazu vergleiche man Verf. *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008

re Theorie ganz von der älteren Vorgabe ab — ist das primäre Objekt die metrische Gestalt, d. h. das rational faßbare, elementare Gebilde der Folgen von Kürzen und Längen, die metrischen Muster. Diese der theoretischen Darbietung wegen auch als primäre Faktoren der rhythmischen Wirklichkeit anzusehen, könnte zu unzureichenden Urteilen über diese Wirklichkeit führen. Dies wird deutlich, betrachtet man den modernen Taktbegriff: Hier ist der wesentliche rhythmische Faktor die regelmäßige, vielleicht auch wechselnde, Folge von Betonungen, die jeweilige metrische Ausföhlung dagegen ein sekundärer Faktor; die beiden Merkmale jedenfalls sind getrennt bezeichnet und damit denkbar. Auch wenn eine barocke Gigue natürlich noch wesentlich durch ihr metrisches Muster bestimmt ist, gibt doch die graphische Darstellung durch Taktstriche und eben dieses metrische Muster die Möglichkeit, beide Faktoren getrennt zu denken, als zusammenwirkende, aber grundsätzlich unabhängige Erscheinungen — *fractiones modi*, lange Töne etc. sind im Rahmen des Betonungsschemas möglich..

In den älteren Theorien sind von da aus gesehen, die metrischen „Füllungen“ zwangsläufig das Primäre, die Gestalten oder Muster der Zeitquantitäten, die ja allein, wenigstens gedanklich, rational, nämlich durch Proportionen ihrer jeweiligen Zeitdauern, darstellbar sind — wer wollte in Antike und Mittelalter alternierende Betonungsschemata rational erfassen können? Andererseits ist natürlich die Relation von Zeitdauer unter *arsis* respektive *thesis* die einzige Grundlage, Versmaße und Versfüße als Repräsentanten von Proportionen sehen zu können; nur, die Natur des Unterschieds dieser beiden Faktoren rational, d. h. zahlenmäßig auszudrücken, ist für die Antike ausgeschlossen, daher auch für das Mittelalter.

Musiktheorie ist aber eine rationale Wissenschaft, genau wie die antike Metrik, die ebenfalls hinsichtlich der Natur des *ictus* keine rationalen Angaben machen kann, sondern assoziativ, intuitiv umschreibend o. ä. erfassen muß, so unabdingbar das Phänomen der Betonung auch für die Definition des *Versfuß*, also für die gesamte wissenschaftliche Metrik ist. Die Theorie von Aristoxenus führt dazu, daß die Versfüße, also die metrischen Muster den Faktor des Takts, also einer differenzierten Bewertung oder Betonung, den *Versictus*, nicht als übergeordneten Faktor, sondern als Teil sozusagen implizit in sich tragen: Der Takt — wenn man so einmal vorläufig das Phänomen des Bezeichneten des *ictus* (und welche Benennungen sonst noch damit verbunden sind, also dessen, was *arsis* und *thesis* eigentlich unterscheidet, als sinnlich wahrnehmbarer oder wirkender Faktor; aufgerufen sei dies hier der

Einfachheit halber mit *ictus*) benennen darf — ist nicht an sich gegeben, ja auch nicht denkbar, sondern wieder ausschließlich durch die metrische elementare Gestalt, das Muster, das seine *arsis* und *thesis* ebenfalls nicht an sich, als klangliches oder gefühlsmäßiges Phänomen denken läßt, sondern wieder nur in Bezug auf das betreffende metrische Muster, als Relation der Zeitdauern. Wenn dennoch eigene Ausdrücke auftreten, wie eben *ictus* u. ä., dann heißt dies aber, daß die metrische Gestalt, elementar der Versfuß, eben doch nicht an sich als rationales, proportional beschreibbares Muster bestehend gedacht werden konnte, daß also auch für die Antike der Eindruck bestand, die metrischen Musterbildungen reichen zur Beschreibung des komplexen Phänomens nicht aus; hier gibt es noch einen weiteren Gestaltfaktor; einen Faktor des Fühlens oder musikalischen Wissens, daß eine bestimmte Folge von Zeitquantitäten eine (durchweg zweiteilige, eben *arsis et thesis*, tertium non datur) Einheit darstellt.

Und genau hier darf die Frage gestellt werden, ob diese, auch für Aristoxenus gültige, radikale Beschränkung der Theorie hinsichtlich des rational Aussagbaren auf die metrischen Muster und die Reduktion des Phänomens *arsis/thesis/ictus* o. ä. auf die Proportion der Zeitdauern — und eine andere Theorie ist für die Zeit kaum denkbar — die Wirklichkeit ausreichend erfassen kann, d. h. ob die Faktoren, die das rhythmische Gefühl antiker Musik und Dichtung sozusagen eigentlich, als intuitive Faktoren poetisch geformt haben bzw. dafür verantwortlich waren, wirklich ein ausreichendes Zeugnis für die Natur dieser Rhythmik in der Wirklichkeit gewesen sein können, d. h. ob nicht die Vortragsweise z. B. eines Hexameter, die U. v. Willamowitz als die uns einzig zugängliche beschreibt, nicht vielleicht doch die wirkliche Natur dieser Rhythmik sinnlich dem „Original“ nahekommend wiedergibt, nämlich die Wirkung eines dem modernen Takt äquivalenten Takts bzw. Betonungsschemas (allerdings sicher mit größerer Freiheit bei der Bildung von „Synkopen“ wie im Pentameter leicht erkennbar); die Vorstellung eines so total Anderen dessen, was die sinnliche Regelmäßigkeit antiker Metrik ausgemacht haben kann, nur deshalb zu verkünden, weil der Wortakzent sich zu diesen Wirkungsfaktoren invariant, sozusagen nicht betroffen, verhält, ist nicht einfach als allein korrekte Rekonstruktion der rhythmischen Wirklichkeit anzusehen:

Daß „das“ (lateinische) Mittelalter zur Bildung regelmäßiger Betonungsalternation fähig war, daß es solche rhythmischen Faktoren kannte, legen Dichtungen nahe, die in den *Carmina Burana* überliefert sind, aber auch die vielen Sequenzen, wie

Stabat mater ... (wenn man einen solchen Text nur zur formalen Verdeutlichung überhaupt zitieren darf). Damit ist nicht ausgeschlossen, daß die silbenzählenden volkssprachlichen Dichtungen nicht auch auf entsprechend regelmäßig „taktierende“ rhythmische Schemata gedichtet worden sein könnten — die Wortakzente werden hier nur im Reim zu Objekten der rhythmischen Musterbildung, im Versinneren sind sie gegenüber einem vorausgesetzten Betonungsschematismus invariant, nicht betroffen. Man sollte also aus der Nutzung oder eben Nichtnutzung der Wortakzente nicht auf die Natur des der poetischen Form zugrundeliegenden rhythmischen Schemas schließen (von reiner „Schriftdichtung“, *carmina figurata* etc. ist hier natürlich abzusehen).

Daß auch andere Taktarten, Folgen von Betonungen vorgekommen sein mögen, mit „harten“ Synkopen o. ä., muß nicht gegen diese hypothetische heuristische Annahme sprechen — der Umstand, daß diese Schemata, wie sie sich ja relativ einfach aus der Befolgung der Angaben bei Aristides Quintilianus auf den Vortrag antiker Dichtung, d. h. von dieser Rhythmik geformte Sprache, ausführen lassen, auch die Grundlage eines Gefühls für diese Rhythmik und sogar eine Möglichkeit ihrer (neuen) Herstellung geben, ist hier eben nicht von geringem Gewicht. Und daß sich in der antiken, metrischen, d. h. spätantik mittelalterlich ausgedrückt, nicht rhythmischen Dichtung diese Betonungsschemata nicht des Wortakzents bedient haben, d. h. ihn weitgehend unbeachtet gelassen haben, kann kein Argument gegen die Existenz von taktmäßigen Faktoren sein; dies dürfte nach den vorangehenden Bemerkungen wohl klar sein. Auf was es hier ankommt, ist die Beachtung des Umstands der Bedingungen der formalen Zwangsläufigkeiten und Charakteristiken der Theoriebildung.

Und hier sollte man grundsätzlich beachten, daß in der Rhythmik auch Aristoxenus „striker“ Proportionalist ist — eine wissenschaftliche Beachtung eines Betonungsfaktors, z. B. als Träger eines übergeordneten rhythmischen Ordnungselements, war damit von vornherein ausgeschlossen, bemerkbar war die Existenz eines solchen Elements ausschließlich durch rationales Messen, also Messen der zeitquantitativen Abstände, der Proportionen, die sich entsprechend in den metrischen Mustern finden ließen. Die Theorie muß daher nicht die Wirklichkeit der antiken Rhythmik wiedergeben.

Beachtet man dies auch für die modalen Rhythmen, wird es wohl nicht mehr

einfallen, aus dem Fehlen expliziter Hinweise oder Angaben von betonungsmäßigen Faktoren dieses Rhythmus auf das Fehlen eines solchen Faktors in der Wirklichkeit schließen zu wollen: Darstellbar war nur, schon nach der Vorgabe, was metrisch rational, also als Folge von Zeitquantitäten darstellbar war, die metrischen Muster. Und die rhythmischen Notenwerte werden dementsprechend ja auch elementar als Zeitquantitäten in bestimmten Relationen definiert. Die Nichtexistenz von Faktoren wie regelmäßigen Betonungsschemata, wie man sie aus schlechtem Vortrag von *Mihi est propositum* kennt, auch in der Modalrhythmik folgt jedenfalls aus der Theorie des Modus gerade nicht. Diese Bedingungen sollte man als grundlegend beachten.

Schon hier kann darauf verwiesen werden, daß somit das Fehlen einer systematischen Erfassung, ja in den meisten theoretischen Schriften zur *musica mensurabilis* das völlige Fehlen von betonungsmäßigen Merkmalen des Bezeichneten der modalen Notation natürlich nicht das Fehlen solcher Faktoren, ja nicht einmal mangelnde Bedeutung implizieren muß²⁴¹: Beachtet man, daß Franco im 5.

²⁴¹ Genauso absonderlich wäre es, die Rhythmik der weltlichen, volkssprachlichen Lieder allein aus ihrer — anfänglich — rhythmuslosen Notierung ableiten zu wollen und daraus die Behauptung zu begründen, daß eine modalrhythmische Form solcher Musik von vornherein ausgeschlossen sei: Die Sammlungen weltlicher Lyrik mit Notation — und Notation an sich war für „klerikal“ ausgebildete Sänger keine Hexerei, Guido für einen Kobold ansehen (Zitat) gelingt höchstens den Musikwissenschaftlern, die nach Guido keinen Bezug zu musikbetreffenden Kenntnisse haben — richten sich genau nach dem liturgischen Vorbild, den Sammlungen liturgischer Einstimmigkeit, und deren Notation war ohne Rhythmusangaben (auf die Lugschen Vorstellungen wird an anderer Stelle eingegangen, weil dadurch auch Musikwissenschaftler infiziert worden sind, Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008): Die Art der Überlieferung der weltlichen, volkssprachlichen Einstimmigkeit kann daher a priori über die Art ihres Rhythmus nichts aussagen; daß die mit der poetischen Struktur — Silbenzahl pro Verszeile und Akzentbeachtung im Reim — irgendwie ihre Form aus irgendeiner „freien“, also gar keinem übergeordneten rhythmischen Schema erhalten haben könnte, erweist sich als Aberglaube, was man schon im Vergleich zu Jean Paul’schen *Streckversen* sehen kann: Wie sollte denn sonst die Form zustande kommen, wenn es, was ausweislich der Überlieferung und ihrer literarischen „Begleitung“ der Fall ist, sich um gesänglich vorgetragene Dichtung handelt? „Freie“ Rhythmen à la Wagner jedenfalls sind die Trouvère-Lieder nicht (vgl. zu Vorstellungen von Wagners Errettung des deutschen Singens und Dichtens, Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...* Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 165, zur Zernichtung des germanischen Urbewegungsstabsreims durch Juden und Christen).

Kapitel seiner *Musica mensurabilis* davon spricht, daß *tria tempora, tam uno accentu, quam diversis prolata, unam perfectionem constituunt*, daß also drei *breves*, ob sie unter einem *accentus* oder unter verschiedenen vorgetragen werden, immer eine *perfectio* ausmachen sollen, so stellt man sich zunächst die Frage nach der Bedeutung von *accentus*, dann nach der Bedeutung von *uno accentu* in Bezug auf *tria tempora*.

Franco verwendet an zwei Stellen den Ausdruck *accentus*, der nicht weiter erklärt wird, und zwar bei der Bestimmung dessen, was als *perfectio* auf der Ebene der *longa* anzusehen ist, edd. Giles und Reaney, S. 31, 3: *Si autem longam longa sequatur, tunc prima longa sub uno accentu tribus temporibus mensuratur et perfecta longa nuncupatur.*, Beispiel ist der *tenor In Bethleem* mit lauter *longae*. Wie schön wäre es, wenn man hier *accentus* im Sinne von *unter einer Betonung* lesen könnte, d. h. die *longa perfecta* im Sinne einer Repräsentation einer Takteinheit verstehen dürfte.

Die zweite Stelle, die das Wort verwendet findet man im gleichen, 5., Kapitel etwas später, edd. Giles und Reaney, S. 36, 14: *Et nota quod tria tempora, tam uno accentu, quam diversis prolata, unam perfectionem constituunt.* Wie interessant wäre es, wenn hier von einer betonungsmäßigen Ordnung gesprochen würde — wie man aber sofort sieht, handelt es sich hier um eine Verwendung des Wortes *accentus* in rein melischem Sinn: Die dreizeitige *longa* erstreckt sich, trivialerweise, auf oder über eine Tonhöhe, sonst handelte es sich nicht um eine *longa*. Das zweite Beispiel umfaßt genau diese Situation, die *longa* ist aufgelöst in drei *breves*, die drei Zeiten dauern, ob auf gleicher oder verschiedener Tonhöhe, ist ebenso trivialerweise bedeutungslos. Die Verwendung von *accentus* erlaubt hier also keinen Rückschluß auf eventuelle so empfundene betonungsmäßige Einheitlichkeit z. B. einer perfekten *longa*. Irgendetwas zu einem betonungsmäßigen Wirkungsfaktor zu sagen, fällt Franco nicht ein, kann ihm gar nicht einfallen, weil dies der rationale Ansatz ausschließt, und der allein, materialisiert in der Setzung von zwei Grundgrößen, *longa et brevis*, ist aus der Antike übernommene, zeitquantitative Grundlage. Insofern stellt die Schaffung eines dezidiert nicht „mehr“ *ultra mensuram*, sondern durch oder als

Deshalb sind modalrhythmische Rekonstruktionen von ohne Rhythmusangaben überlieferten weltlichen volkssprachlichen Melodien keineswegs von vornherein unzulässig, hier kann allein die ästhetische Erscheinung den Ausschlag geben, nicht historisch beweisbar, aber auch historisch nicht widerlegbar.

perfectio bestimmten dreizeitigen Wertes einen ersten Emanzipationsschritt über die antike Vorgabe von zwei Elementen dar — die strikt metrische, zeitquantitative Ordnungsgrundlage der Theorie wird jedoch nicht verlassen. Der so kennzeichnende „Verzicht“ auf die Übernahme dessen, was der *ictus* im Versfuß bedeutet, ist Beweis dafür, daß die antike Metrik in einem wesentlichen Element nicht übernommen wurde: Die Klassifizierung etwa des 1. Modus als Vertreter der Proportion 2/1 erfolgt nicht; Johannes de Garlandia sagt dazu nichts.

Franco verwendet also *accentus* klar in einem Sinn, der mit Betonung, Akzent o. ä. nichts zu tun hat — und genau das läßt auch die singuläre Verwendung nicht systemfremd sein; es geht letztlich um eine Belanglosigkeit, die nur der Vollständigkeit wegen katalogisch aufgezählt wird; die Wortverwendung kann singulär sein, sie betrifft die Rhythmik nicht. Singulär ist auch eine weitere Stelle, die durch Ch. W. Atkinson vorbildlich erklärt worden ist, *Franco of Cologne and the rhythm of organum purum*, *Early Music History* 1989, S. 1 ff. Er bezieht sich auf die ebenfalls terminologisch aus dem Text selbst unerklärbare Beschreibung, die den durch *item notandum* — nicht als *regula* bezeichneten — abgesetzten Abschluß der Regeln zum Kapitel *De organo* bildet: *Item notandum, quod quotienscumque in organo puro plures figurae simul in unisono evenerint, sola prima debet percuti, reliquae vero omnes in floratura teneantur*, ib., S. 18 (aus Kap. XIV, 7; edd. Gilles u. Reaney, S. 81, 7): Weder wird der Wortstamm von *percuti* erklärt, noch gibt es eine etwa bekannte Opposition von *percuti* und *floratura* — auch hier eine ad hoc Terminologie, die für einen ernsthaften Text scholastischer Zeit ungewöhnlich ist, zumal wenn man beachtet, was sonst alles einer Erklärung für wert gehalten werden kann.

Auch die zeitgenössische Lehre rhythmischer Dichtung, z. B. die von Mari herausgegebenen Schriften, kennen zwar das Phänomen der Betonung, leiten daraus aber dennoch nicht den Schritt zu etwas wie einem „deutschen Hexamter“ ab (s. o., 3.3.3 auf Seite 1562), also einem rhythmischen Schema, das lange Silben durch Betonung und vice versa ersetzt; sie kennen entsprechende Phänomene natürlich, systematisieren dies jedoch nicht, d. h. den dazu notwendigen Begriff (bzw. sein Bezeichnetes) eines regelmäßigen Taktes, eines Betonungsschemas bilden sie nicht; die Beachtung der Betonung in den Reimen wird mithilfe der Paenultima regel geleistet.

Francos den Schlußsatz der Angaben zum *organum purum* — die folgenden Sätze betreffen nur die Gliederung selbst — als Setzung der Bedingung einleitende Be-

merkung *quotienscumque in organo puro plures figurae simul in unisono evenerint*, ist natürlich von vornherein etwas merkwürdig, denn kurz zuvor hat er bemerkt, daß *quando tenor accipit plures notas simul, statim est discantus* (edd. Gilles u. Reaney, S. 80, 2), also kann ein *organum purum* ja nur geschehen, wenn eben *plures figurae simul in unisono evenerint*, die Wesensbestimmung eben des *organum purum* — für diesen Stil bzw. diese Gattung das Definitionsmerkmal. Was bedeutet also *accipit plures notas simul*? Daß der *tenor gleichzeitig* verschiedene Töne haben könne, wäre eine absurde Behauptung; die einzig mögliche Interpretation erscheint in Bezug auf (verschiedene) Töne des *discantus*, wozu dann die *aequipollentia* kommen müßte. Dies Prinzip kann auch deshalb als trivial vorausgesetzt werden, weil das Beispiel das Gemeinte völlig klar sein läßt: Der *tenor* hat entweder einen *unisonus* für mehrere Töne des *discantus* (als Stimme verstanden!), oder in Bezug auf die Töne des *discantus* rhythmisch regelmäßig verschiedene Töne, dann handelt es sich um einen *discantus* (im Sinne der Gattung des Satzes!). Die Beschreibung dieses trivialen Sachverhalts des *discantus*-Satzes als *tenor accipit plures notas simul*, ist aber auffällig, denn es fehlt jeder Hinweis auf die notwendige *aequipollentia* zu den Tönen des *discantus*. Die Bestimmung *simul* erscheint also nicht ganz trivial. Liegt einfach eine elliptische Formulierung *simul cum discantu* o. ä. vor, oder hat *simul* einen Bezug zu einer nicht näher definierten Eigenschaft, z. B. einer irgendwie empfundenen Zusammengehörigkeit der betreffenden *plures notae*, die jetzt eine Einheit bilden. Es ist aber klar, daß das, was *simul in unisono evenientes figurae* sein müssen (Zeichen und Bezeichnetes werden einfach gleichgesetzt).

Anders als bei *accentus* kann bei *percuti* natürlich der übliche terminologische Gebrauch in Metrik und Rhythmik angesetzt werden, die vielen Belege, die Atkinson dafür anführt, sind eher trivial (vgl. auch oben, 3.3.3 auf Seite 1568 ff.): *Percussio* bedeutet die Betonung in metrisch oder rhythmisch irgendwie regelmäßiger Art; das ist klar, und zwar seit man im lateinischen Abendland Metrik lernt, also seit der Karolingischen Renaissance. Ob man daraus folgern soll, daß jeweils die erste Ligatur, oder die erste Noten, d. h. die erste jeweils ligiert notierte Tongruppe oder der erste Ton eines typischen Melismas des *organum purum* Stils durchgehend modal zu interpretieren ist, scheint eher unwahrscheinlich: Der erste Ton erhält einen „Schlag“ (natürlich ist dies nicht mit vollständiger Sicherheit notwendig als Betonung zu verstehen, aber im Zusammenhang doch naheliegen, s. auch u.), wie in normalem *discantus* bzw. *modus* wird man ergänzen können und müssen — und daß

es solche rhythmischen „Hinweise“ auf einen gemeinsamen Anfang gegeben haben dürfte, ist im rein organalen Stil ebenfalls eher trivial, denn wie sollte der Sänger des Haltetons wissen, wann der „Solist“ fertig wird, bzw. wann er anfängt?

Damit ist aber auch die Opposition klar: Danach gibt es keinen solchen *ictus* mehr, also keinen Takt, denn mit der metrischen *percussio* ist zwangsläufig irgendeine taktartige Regelmäßigkeit verbunden, anders hat der Begriff in Bezug auf Rhythmik natürlich keinen Sinn. Daß damit *floratura* dasselbe wie *non mensuratus* o. ä. heißt, liegt auf der Hand. Hier ist der ingeniosen Deutung von Atkinson voll zuzustimmen. Sie entspricht ja auch vollkommen der üblichen Interpretation eines irgendwie frei, vielleicht äqualistisch „gregorianisch“ — eventuelle *currentes* lang zu singen, erscheint auch nicht gerade nat'urlich — ablaufenden Melismas über den „betroffenen“ Haltetönen des *tenor* (hinsichtlich des beigegebenen Beispiels kann man also fragen, ob jede Neumeneinheit, d. h. Ligatur mit einer *percussio* zu denken ist, als reine Handbewegung oder als auch sozusagen immanent musikalischer Wirkungsfaktor; ganz trivial ist der Unterschied nicht; es ergeben sich dann als Zusammenklänge mit *percussio F - f, F - f, F - a*). Terminologisch wird man allerdings nicht so sehr in den lateinischen Sprachgebrauch, sondern in den altfranzösischen schauen müssen.

Die Implikation der Stelle könnte also bedeuten, daß das rhythmische Phänomen der *modi*, also wohl der jeweiligen rhythmischen Kleinstteile, sozusagen der elementaren rhythmischen Einheiten, von einer *percussio* bestimmt gewesen sein könnte, d. h., daß eben nicht nur einfach regelmäßige Folgen von Zeitquantitäten vorgelegen haben, sondern auch von Taktbetonungen bestimmte metrisch regelmäßige Muster — wie anders würde man sonst *fractiones modi* u. a. überhaupt denken können, wäre ein zusätzliches Argument. Die ja geradezu trivial erscheinende Vermutung, daß die *modi* als wesentliches Ordnungselement von taktartigen Betonungsfolgen ebenso bestimmt waren wie die rhythmischen Schemata der Vagantenstrophe, der regelmäßigen Prosen etc., könnte durch diese Bemerkung von Franco auch von der Theorie her bestätigt worden sein (sozusagen doch ein Hinweis auch in der Theorie, daß die Hypothese von taktmäßigen Ordnungsfaktoren modaler Rhythmik zutreffen kann) — klar wird aber auch, daß Franco wie allen anderen Theoretikern des Rhythmus der Mehrstimmigkeit keine Terminologie bzw. ein dadurch bezeichnetes Begriffssystem verfügbar war, das Phänomen von regelmäßigen Betonungsmustern irgendwie beschreiben zu können. Die Deutung der zitierten Stelle, die natürlich

auch nicht ganz sicher ist²⁴², wäre dann: Wenn es nicht anders geht, greift man auf geläufige Begriffe ad hoc zurück. Was hätte Franco sagen können, wenn er Folgen von „unmensurablen“ Zeitquantitäten ausdrücken wollte? Er hätte auf die Einteilung der *vox* in drei Sorten bei Boethius verweisen können, weil da ja auch die Prosabewegung der Stimme vorkommt gegenüber der metrischen (in völliger Verknennung der eigentlichen Aristoxenischen Voraussetzung zweier melischer Stimmbewegungen) — das geht jedoch kaum, weil die *modi*, deren Fehlen in Partien des *organum purum* Stils ja beschrieben werden soll, als Opposition erscheinen müssen, nicht etwa Metren: Die Zeit wußte offensichtlich genau, was der Unterschied zwischen metrischer und rhythmischer Dichtung ist, deshalb konnte sie die metrischen Versfüße der klassischen Metrik gar nicht heranziehen.

Klar ist also: Das weitgehende Fehlen von Hinweisen auf irgendwelche Betonungsfaktoren in der theoretischen Darstellung der *modi* kann nicht als Anzeichen dafür bewertet werden, daß diese Rhythmik etwa nicht von Betonungsschemata bestimmt gewesen sein könne. Diese, eher triviale Grundannahme, ist durch die Natur der Theorie nicht betroffen. Franco greift da, wo er es für unausweislich hält, auf

²⁴²Die Opposition von *percuti* und *floratura* setzt allerdings voraus, daß mit der *percussio* irgendein Ordnungsfaktor verbunden ist, denn sonst hätte genügt, *sine percussione* o. ä., die jeweils anschließenden Töne zu qualifizieren. Daß die *percussio* irgendwie mit einer rhythmisch eindeutigen Ordnung verbunden ist, wird von dieser Opposition also doch nahegelegt. Wie gesagt, zu einer systematischen, rationalen Darlegung des Phänomens fehlen die begrifflichen Voraussetzungen, Betonungsmuster sind rational nicht beschreibbar. Von Interesse ist in diesem Zusammenhang, daß noch Johannes Gerson von solchen Zerlegungen *super unum tempus* spricht, also auch die Empfindung der Zählzeit und möglicher Zerlegungen kennt, *Tract. de canticis* II, 3, 33, ed. Fabre, S. 436, 461:

Amplius in tonis sensibilibus videre est super unum tempus posse fieri verbula seu floretos vel flosculos per minutias notularum, quandoque quatuor, quandoque sex. Sunt qui partitionem ad octo deducunt iuxta vocis mollitiem ductibilem. ...

Natürlich geht es Gerson nicht um diese Erscheinung, sondern um einen Vergleich mit dem *canticordo mentis*, das natürlich viel weiter eingeteilt werden kann. Davor zeigt er Kenntnis des Boethianischen Begriffs des *continuum*, das zu beachten wäre, wenn man darüber eher mehr als weniger untiefe Wörter machen will. Die Mensuralnotation jedenfalls scheint Gerson nicht näher zu kennen, denn auch da hätte er, zudem noch strukturell notierbar, Einteilungen finden können.

geläufige, aber nicht systematisch erklärte Terminologie zurück, er kann gar nicht anders: Selbst wo, wahrscheinlich, etwas wie Betonung aufgerufen werden soll, steht kein konsistentes, nämlich rationales, d. h. durch Zahlen bzw. Proportionen zu repräsentierendes Begriffssystem zur Verfügung. Das einfache Merkmal des Zählens von Tönen, analog zum Prinzip des Zählens von Silben, ist deshalb nicht möglich, weil die Töne eben verschiedene Dauern haben können, die Silbe als Bezugselement dagegen ist eine „greifbare“ Einheit, ob durch lange oder kurze Töne vertont, ist da irrelevant, im Silbenzählen kann sich ein Betonungsschema unabhängig von der konkreten metrischen „Füllung“ ausdrücken (man kann also *Mihi est propositum* dreizeitig, modal oder geradtaktig vertonen, ohne daß das zugrundeliegende Betonungsschema davon berührt wird — auf diese Möglichkeit rhythmischer Klassenbildung, Takt als Invarianz gegenüber der speziellen metrischen „Füllung“, wurde bereits hingewiesen; metrische Muster sind natürlich auch Klassenbildungen, ; ob diese die akkeub wirksam sein können, z. B. bei *fractiones modi* wäre zu fragen).

Als ein Beispiel der Auswirkung der Vorgabe antiker Musiktheorie für die geistige Bewältigung musikalischer Vorgänge durch Begriffe muß man also die Theorie der Modalrhythmik, deren intuitives Ausgangsstadium dadurch allerdings bereits verlassen oder überwunden worden ist, anführen, weil diese sich streng nach der Vorgabe der Elemente der antiken Metrik²⁴³ richtet: Rationale Strukturen der Metrik sind Proportionen von Zeitquantitäten, weshalb hier die bereits angeführten Andeutungen etwas erläutert werden sollen.

3.3.10.1 Seltsamkeiten der Theorie der modalen Rhythmik und ihrer Notation

Hinzu kommt, daß von der antiken Rhythmik die beiden Elementbegriffe übernommen werden, was zu der für ein Zeichensystem geradezu absurden Folge führt, daß als elementar Bezeichnetes nicht nur die *longa* auftritt, sondern eine *longa ultra mensuram*, die drei Zeiten mißt. Ist die Bezeichnung von Zeitwerten, die von einer als kleinster wesentlicher Einheit erlebten Größe nur als Ornament verstanden werden konnten, als *ultra mensuram* noch adäquat, so erscheint die Qualifikation

²⁴³Hier soll Augustins Differenzierung, so klar sie ist, also nicht angewandt werden: Rhythmische Dichtung soll für die lateinische Dichtung mit Ordnung der Akzente nach irgendwelchen Betonungsschemata bzw. Silbenzahlen reserviert bleiben.

der dreizeitigen Größe nicht durch einen eigenen Begriff, sondern durch attributive Spezifikation des elementaren Begriffs *longa* zunächst als höchst absonderlich: *Ultra mensuram sunt, quae minus quam uno tempore et ampliori quam duobus mensurantur, ut semibreves ... et longa, quam longa subsequitur. Habet enim tria tempora ...*, *Discantus positio vulgaris*, ed. Hieronymus v. Mähren, ed. Cserba, S. 190, 5, wobei die Klassifizierung sowohl der ja genau meßbaren „Übergröße“, der dreizeitigen *longa* als auch der eigentlich von der Definition her unmeßbaren *semibreves* von der Sache, aber auch vom Namen — wie kann ein kleinstes Element „halbiert“ werden (wohl nur unter intuitivem Gefühl einer eigentlichen Zählzeit) — her seltsam erscheinen muß²⁴⁴: *Ultra mensuram* muß so nun auch der Wert sein, der genau den

²⁴⁴**Zu Werten jenseits der Meßbarkeit im antiken zeitquantitativen Sinne** Reimer folgert aus dieser Klassifizierung in seinem Kommentar, S. 47, Anm. 15, daß die *Discantus positio vulgaris* jünger sein müsse als der Text von Johannes de Garlandia, *Da ultra in zeitlichem Sinn über und länger als bedeutet, scheint die ... zusätzliche Subsummierung von Zeitwerten, die kleiner als ein tempus sind, unter den Begriff ultra mensuram erst später entstanden zu sein.* Er kann also nicht abstrakt verstanden worden sein — nur, woher nimmt der anonyme Autor dann seine Terminologie, die der von Johannes de Garlandia und nach Reimer auch dem „natürlichen“ Wortgebrauch zu widersprechen scheint? Ist die Zusammenfassung aller rhythmischer Erscheinungen zeitquantitativer Art, die nicht durch die zwei Grundwerte darstellbar sind als *ultra* notwendig als zeitlich und geistig sekundäre Begriffsbildung zu verstehen, oder von einer absoluten Dominanz der zwei Grundwerte bestimmt, die dann ja auch früher liegen mag.

Ob man allerdings *ultra mensuram* konkret zeitlich verstehen soll, muß zumindest offenbleiben: Die Qualifizierung von Zeitquantitäten, die *jenseits der Meßbarkeit* liegen, in gleicher Weise erscheint von der Vorgabe her — meßbar sind nur *longa brevisque*, und *brevis* ist der kleinste meßbare Wert — durchaus folgerichtig. Weil der Autor des *positio vulgaris* tatsächlich ein Stadium der Theorie repräsentiert, das von der Rationalität und Systematik der Schrift von Johannes de Garlandia grundsätzlich weit entfernt ist, muß wohl auf die Anwendung von Reimers Argument verzichtet werden: Es ist auch nicht klar zu machen, warum eine solche Begriffsbildung später als die Schrift von Johannes de Garlandia entstanden sein sollte. Daß die Wahl einer solchen Klassenbildung, *meßbar*, *nicht-meßbar*, wobei in jeder Klasse zwei Individuen klassifiziert werden, selbständig und logisch ist, ist nicht zu bezweifeln: *Modulo* des Begriffs *mensura* sind *semibreves* und *longae ultra mensuram* äquivalent, so absurd dies auch erscheinen mag; auch ist zu beachten, daß die Definition von Johannes de Garlandia die der *positio* nicht ausschließt, ed. Reimer, S. 38, 27: *Unde ultra mensuram ... dicitur esse illud, quod ultra mensuram rectae longae vel rectae brevis profertur. ...*: Interpretiert man *ultra* als *jenseits des richtigen Maßes* oder entsprechend,

ist die Definition der *positio* parallel; und wie anders kann man die, von antiker Theorie her — die Aristoxenische Theorie war weitestgehend verloren, die Ausführungen von Augustin wohl insgesamt etwas zu schwierig zu verstehen —, „nicht existenten“ Zeitdauern klassifizieren?

Die Frage der relativen Datierung ist nicht müßig: Betroffen ist das Problem, wie alt eigentlich die Vorstellung einer metrischen, d. h. zeitquantitativen Bestimmung des Bezeichneten der rhythmischen Zeichen, also der Ligaturen etc., ist. Weil angenommen werden muß, daß Johannes de Garlandia mit seiner Definition des Bezeichneten ausschließlich als quantitativ eine Neuerung eingeführt hat, ist natürlich die Frage nach eventuellen früheren Zeugnissen für eine metrische oder gar strikt metrische Definition des Bezeichneten von höchstem Interesse. Dies wird auch aus den folgenden Ausführungen deutlicher erkennbar werden. Natürlich ist es möglich, daß die *Discantus positio vulgaris* nach der Schrift von Johannes de Garlandia entstanden ist; nur, daß sie eine radikale Vereinfachung oder Primitivisierung dieses Buches sei, wird man nicht annehmen können. Insofern ist sie offensichtlich als eigenständiger Versuch einer Regelbildung zum Lesen der Ligaturen zu bewerten — übrigens ist diese Konzentration auf das Erkennen des, modalrhythmisch, Bezeichneten der Neumen bzw. Ligaturen nicht gerade ein überzeugender oder gar schlagender Hinweis auf eine angeblich rein *oral tradition* Natur modalrhythmischer Quellen.

Dann aber muß ja ein Ansatz zu einer metrischen und nicht rhythmischen Interpretation der Zeichen schon ansatzweise Teil der Tradition modaler Rhythmik gewesen sein. Die Annahme, daß die *positio vulgaris* Frucht eines so unvollkommenen „Wissens“ der durch Johannes de Garlandia geleisteten Rationalisierung gewesen sein könnte, die nur die Lehre der zwei „mensurablen“ Werte rezipiert hat, weil diese auch aus der Metrik geläufig waren, ist natürlich nicht mit absoluter Sicherheit auszuschließen, auszuschließen ist aber, daß die *Discantus positio* eine, vereinfachende, „Reaktion“ auf die Rationalisierung der modalen Rhythmik und der modalen Notation durch Johannes de Garlandia ist — und das Argument von Reimen, die zusammenfassende Klassifizierung aller Zeitdauerwerte, die *jenseits der Meßbarkeit* sind, müsse jüngeren Datums sein — gemeint ist natürlich jüngere geistige Entwicklung —, ist nicht beweiskräftig. Man muß also noch nach anderen Möglichkeiten und Faktoren eines ansatzweise rationalen Nachdenkens über modale Rhythmik vor Johannes de Garlandia suchen müssen (allerdings nicht die, die Lug aus Nichtkenntnis der Tradition der Neumen abgeleitet hat). Und Rationalität im Rahmen von Rhythmik bedeutet zwangsläufig und absolut eine Konzentration auf metrische, zeitquantitative Faktoren! Übrigens verwendet Johannes de Garlandia in seiner dritten „Kontextregel“, ed. Reimer, S. 38, 31, *Tertia vero talis est: Si multitudo brevium fuerit in aliquo loco, quanto brevis plus appropinquatur fini, tanto debet longior proferrri*, die Qualifikation der damit sicher gemeinten *brevis altera* als *ultra mensuram* nicht. Dennoch trifft Reimers Ergänzung in seinem Kommentar, S. 47, natürlich zu: Die Klassifikation von *ultra mensuram* betrifft alles, was

nicht in Bezug auf die *recta* Werte gemessen werden kann. Auch hier sorgt die Differenzierung zwischen *tempus*, der Ebene des eigentlich, konkret Bezeichneten, und der Ebene der Namen, *longa brevisque*, für eine eigentlich absurde Definition (der gleiche Name kann zwei verschiedene Werte bezeichnen, daraus resultiert die erst mit der Zeit liquidierte überflüssige Kompliziertheit des Mensuralsystems, ein Erbe der Antike und seiner nur partiellen Brauchbarkeit zur Darstellung der etwas komplexeren Wertemenge der realen Modalrhythmik: Die Lösung war die Verabsolutierung des zweizeitigen Wertes, die dreizeitige mit einem zusätzlichen Zeichen, dem Punkt, kennzeichnen läßt).

Diese „Zweiteiligkeit“ der Bedeutung ist übrigens auch das sozusagen unmittelbar Bezeichnete der Pausenzeichen; vgl. Reimer, Kommentar, S. 54: *Notwendig ist eine graphische Differenzierung zwischen zwei- und dreizeitiger Longa-Pause ... allerdings nicht, da sich der jeweilige Wert wie bei den Notenzeichen ... aus den Regeln über die Modi ultra mensurabiles ... ergibt*; genau hier liegt aber das Dilemma: Der Kontrast zwischen Zeichen und Ebene des konkret Bezeichneten. Daß hiermit eine Trennung von konkret Bezeichnetem und unmittelbar Bezeichnetem, zwischen eigentlicher Dauer und Namen konserviert wird, die für ein rhythmisches Zeichensystem ja eigentlich absurd ist, ist klar — eine dreizeitige *longa* hat den gleichen Namen und das gleiche Zeichen wie eine zweizeitige; ein eigentlich absurdes Verfahren der Benennung bzw. graphischen Repräsentation, die aus der antiken Vorgabe stammt: Daß auch die recht praktische und einfache Bezeichnung der Dauern von Pausen analog durch die Länge der Striche nicht zur entsprechenden direkten Bezeichnung der konkreten Dauern führt — zwei Zwischenräume für zwei Zeiten, drei für drei, und das auf allen Ebenen —, zeigt die Bindung an die elementaren Begriffe der Vorlage und vielleicht auch einen vorgängigen Sprachgebrauch der intuitiven Phase der Modalnotation. Der zu erwartende, nur durch den Mystizismus der Georgiades Epigonie hinsichtlich der Wiedergabe älterer Musik in quasi originaler Notation in Zaminers Ausgabe gründlich behinderte, Nachweis des Auftretens von Partien des *Nôtre Dâme* Organum auch in den Beispielen des *Vatikanischen Organumtraktats* durch S. C. Immel, *The Vatican organum treatise re-examined*, in *Early Music History* 20, Cambridge 2001, S. 121 ff., gibt zu Datierungsfragen Anlaß, wie übrigens auch zu Fragen der Notationsentwicklung:

Zu beachten ist hier nämlich, daß der modale Rhythmus nicht von vornherein zu einer Nutzung der Neumenschrift geführt hat, die den regelmäßigen Tondauerfolgen in den „Versfüßen“ der *modi*, wie dem iambischen des 2., den trochäischen des 1. etc., graphisch entsprechende regelmäßige Notengruppen zuordnet. Dies bedeutet u. a. auch, daß alle Thesen einer ursprünglich generell gültigen Rhythmik von Neumen, nämlich auf dem letzten bezeichneten Ton betont oder lang oder sonst irgendetwas derartiges zu sein, nicht nur aus anderen Gründen obsolet sein müssen.

Der Autor des genannten Beitrags, Immel, folgert aus dem Auftreten deutlich *copula*-artiger Partien in diesem Text, daß es sich um eine späte, allerdings periphere Quelle handeln müsse:

Wert einer normalen *longa* besitzt, wenn er nämlich eine *brevis* betrifft. Ein Zeichensystem, daß sein Bezeichnetes, die Dauern von Tönen, also diskrete Zeitquantitäten nicht durch Zeichen allein, sondern auch noch Regeln über deren Zusammenhang mit anderen Zeichen, also die Ebene der Gruppenbildung durch die Zeichen, heranzieht, ist zu kompliziert, wie dies ja die Entwicklung belegt.

Auffällig ist übrigens die Vagheit, mit der Johannes de Garlandia die dritte Regel formuliert, obwohl wenigstens bei der — mit neuerer Terminologie — *brevis altera* eine klare Meßgröße vorliegt. Sollte auch hier die *semibrevis* miteinfaßt werden: Die Regel liest sich so, als ob hier ein kontinuierlicher „Dehnungsprozeß“ gemeint sei, je näher eine *brevis* am Ende einer *Folge von breves* steht, desto länger ist sie, dies widerspricht klar der von der Systematik geforderten Diskretheit der Werte! Deshalb ist die Frage, ob vielleicht auch *currentes* mitgemeint gewesen sein könnten, nicht völlig abwegig. Sie wird hier aber nur zur Verdeutlichung der Unklarheit der Formulierung dieser Regel aufgestellt.; Grund bzw. Grundlage ist natürlich die antike Vorgabe und ihre Interpretation bzw. Anwendung auf eine andere Wirklichkeit; eine Wirklichkeit, die aber zwangsläufig auch durch metrische Faktoren bestimmt ist.

Zu beachten ist dabei jedoch, was Johannes de Garlandia von der antiken Metrik übernimmt: Das Grundprinzip von zwei quantitativen Werten, sozusagen davor die strikt quantitative Rationalität von rhythmischen Erscheinungen, nicht aber die

Die Diskrepanz zwischen dem Fehlen der ausgeprägten Modalnotation in diesem Text und der nach Reckow als Zeichen einer späten Entwicklungsphase angesehenen Regelmäßigkeit von *copulae* u. ä. in seinen Beispielen könnte aber auch in dem Sinne interpretiert werden, daß diese Art von episodischen Formbildungen eben einige Zeit vor der Ausbildung der entsprechenden Notation eingesetzt hat, was plausibel erscheint: Zunächst mußte ja das Bedürfnis für eine entsprechende rhythmische Notation entstanden sein, und dies konnte wohl nur durch Auftreten solcher Regelmäßigkeit sowohl in diskantilen wie *copula*-Partien geschehen. Insofern muß der Traktat nicht unbedingt spät sein, sondern kann weiter als Ausdruck der Frühform angesehen werden, von Überlieferungsvarianten ganz abgesehen. Der wertvolle Beitrag von Immel läßt es sehr wünschenswert erscheinen, Zaminers dem Georgiadesschen Mystizismus verpflichtete Editionsleistung endlich zu ersetzen.

Die Argumentation von Reimer ist natürlich korrekt, man muß aber auch die Leistungsfähigkeit des Notationssystems von seiner eigentlichen Aufgabe her bewerten, was zu den Absurditäten führt, die hier nach dem Vorgang ihres Entstehens in Relation zur Verwendung antiker Begriffe veranlaßt.

Versfüße und Metren, also die komplexen Gebilde — dies fällt deshalb besonders auf, weil Johannes de Garlandia zwar analytisch mit Einzelquantitäten arbeitet, deren konkrete Erscheinungsform aber durch die *modi* bestimmt wird; eine Ver selbständigung der quantitativen Werte als Einzelercheinungen, d. h. als einzelne kompositorisch verfügbare Objekte leistet er trotz der analytischen Denkmöglichkeit von solchen Elementen nicht, er gibt aber die Grundlage für ein solches Denken und damit die kompositorische Denkmöglichkeit „einzeln“ Wertentscheidungen (die erfolgte aber erst in den „kurzen“ Werten, den hinsichtlich Kürze *jenseits der Meßbarkeit* der antiken zwei Elemente gelegenen Dauern).

Nicht einmal die Fülle der überlieferten Metren und Versfüße werden als Möglichkeiten gesehen — und damit auch nicht die Möglichkeiten von längeren Zeitdauern, wie sie bei Augustin wenigstens in den Pausen als Werte erscheinen. Dies aber bedeutet, daß seine Arbeit die Rationalisierung gegebener Wirklichkeit war (was natürlich nicht gewisse Einflüsse der Systematik ausschließt, z. B. die Formulierung des IV. *modus*). Daß Johannes de Garlandia dennoch kompositorische Freiheiten gefunden oder vorgegeben hat, die nur durch die Rationalisierung denkbar wurden, ist noch zu erörtern, wenn es um die Frage geht, warum er eigentlich seine Schrift verfaßt hat.

Dabei muß man den Begriff der *semibrevis* natürlich in direkter Entsprechung zur vorgegebenen Begriffsbildung des *semitonium* sehen: Auch da wird nicht die Hälfte so bezeichnet, sondern mehrere Intervallgrößen, die keinen vollen Ganzton ausmachen²⁴⁵; damit wäre die Reimersche Argumentation von vornherein aus dem

²⁴⁵**Zur *semibrevis* und dem Rhombuszeichen** Reimer scheint in seinem Kommentar von einem ursprünglich sozusagen genauen Gebrauch des Wortes *semis* auszugehen, wenn er die wenigen Belege für die Bezeichnung *semibrevis* bei Johannes de Garlandia als Beweis für das Bezeichneten *halbe brevis* ansieht, in seinem Kommentar, S. 53, und ib., Anm. 37. Einmal erklärt Johannes de Garlandia ausschließlich die Gestalt der *semibrevis*, nämlich als Rhombus gegenüber der *recta* Form der *brevis*, ed. Reimer, S. 46, 20, woraus nur zu schließen ist, daß er sich mit diesem Zeichen auf die entsprechenden, „schnellen“ Noten der betreffenden Neumen, des mehrteiligen, vielleicht schon von Anfang an tendenziell zur Notierung von *fractiones modi* benutzten *climacus*, s. u., bezieht; also eine vielleicht nicht nur aus neumatischer Unklarheit resultierende graphische Alternative zu einem einzügigen *climacus* mit *breves rectae*.

Bei der zweiten Erwähnung wird der Wert der *brevis plicata* bzw. des liqueszenten *punctum* genannt, die natürlich eine Zerlegung in zwei Töne bedingt, ed. Reimer, S. 51, 10, ... *et*

ita sunt duae breves, i. e. semibreves. Schließlich findet man noch den Hinweis, daß, ed. Reimer, S. 50, 5, *numquam ponuntur duae breves vel tres vel quatuor etc. pro brevi, ubi possunt poni pro longa.* Angesichts der deutlichen Zurückhaltung beim Gebrauch der Bezeichnung *semibrevis* ist also nicht zu erschließen, daß man im Falle von bis zu vier *breves pro brevi* nicht von *semibreves* sprechen kann. Angesichts der vorauszusetzenden Kenntnis des melischen Gebrauchs des Wortes *semitonus* kann also auch bei *semibrevis* vorausgesetzt werden, daß damit nicht nur die genaue Halbierung, bzw. nur zwei Töne *pro brevi* bezeichnet worden sind, sondern alle: Man muß bedenken, daß alle Werte kürzer als die als Zählzeit zu verstehende, eben als erste Zeit verstandene *brevis* — das ergibt sich aus der Tradition der Metrik —, hinsichtlich (eigentlicher) „Unmeßbarkeit“ eine gemeinsame Klasse repräsentieren, die eben der Nichtmeßbarkeit; und genau hier könnte *semis* in einer sehr allgemeinen Bedeutung angewandt worden sein, die Zweiteilung ist ausweislich der Beispiele nicht als ursprüngliche, einzige Möglichkeit von kleinen Werten anzusehen!

Der Verweis auf die Definitionsversuche von Anonymus 4, ed. Reckow, S. 45, 1 ff., ist unbrauchbar, denn sie sind auf den Text von Johannes de Garlandia nicht anzuwenden, weil der Anonymus sekundär eine Ordnung in die Anzahl möglicher kleinerer Werte zu bringen versucht, also über Johannes de Garlandia hinausgeht, er formuliert eine Art Skala, und bedient sich hier tatsächlich der „genauen“ Bedeutung. Vorausgeht die Beschreibung der *brevis* als *quadrangula ... cum duplici tractu ascendendo vel descendendo ... Et est unius temporis vel duorum, ...*, also die plizierte *brevis*. Dann folgt die *materialis* Beschreibung der *semibrevis*; die für die Zeit typische Bestimmung einer Beweglichkeitsgrenze in der Singstimme, die von Instrumenten, hier explizit den Saiteninstrumenten, also Johannes de Grocheio entsprechend wohl der Fiedel, übertroffen wird, ist von Interesse, weil hier nicht nur das Instrument als „Ausführungsorgan“, sondern offensichtlich auch Eigenschaften seiner Musik beachtet werden; eine neue Sichtweise, die im Rahmen des Verweltlichungsvorgangs der Musik zu sehen ist, worauf Verf., *Musik als Unterhaltung* näher eingeht, Bd. IV, Kap. 12.1.4, S. 279 ff. Dies wieder entspricht einer Feststellung in den *Flos del gay saber*:

Die neue Wertungssituation bedeutet die Gültigkeit nun auch rein weltlicher Musik als musiktheoretisch reflexionswürdig, ein Vorgang der Wertungsveränderung, den zu begreifen offenbar erhebliche Schwierigkeiten macht (daß damit eine instrumentale Ausführung von liturgischen *organa* gemeint gewesen sei, wie es der v. Fickerschen Ideologie entspricht, ist aus dem Text nicht zu entnehmen, es geht um generelle Feststellungen eben zu möglichen kurzen Zeitdauern).

Daß sich der Anonymus die Gelegenheit nicht entgehen läßt, bei seiner katalogartigen Aufzählung von Teilen der *brevis*, zwei, drei oder vier, oder gar noch mehr kleinere Werte *pro brevi*, einen Bezug zwischen *zwei* und *semi-* herzustellen, ist aus „etymologischen“ Gründen geradezu zu erwarten — zu beachten ist dann aber auch, daß er für die kleineren Werte keinen (anderen) Namen anführt, d. h. daß auch diese Werte *semibrevis* benannt

Text nicht zu begründen; das läßt sich aber auch anders zeigen (der Verweis auf die gegenüber den Fähigkeiten der Singstimme angebliche instrumentale Fähigkeit zur höheren Geschwindigkeit ist in der Zeit topisch — und daher auch Bestandteil der „Dogmatik“ einer der musikwissenschaftlichen, euphemistisch formuliert, Schulen, die sich selbst angesichts der Forderungen von Monteverdi an Singstimmen immer noch derart primitive Topoi zu Grundlagen ihrer Schulmethodik macht, um in *dem Instrumentalen und dem Vokalen* tiefste, assoziationsreiche Vagheiten andeuten zu können, eine klar antiaufklärerische Fehlweise, die bereits das Mittelalter durch Einbezug des Chorals in die Klasse der *musica instrumentalis* aufgehoben hatte):

Iterato est quaedam figura, quae dicitur elmuahim vel simile sibi. Et semper iacet obliquo modo quodammodo, sed diversimode significat. Quandoque dicitur semibrevis, si sit ante alteram consimilem vel post. Aliter quandoque est tertia pars brevis, et hoc est, quando tres per mo-

wurden; ein anderer Name stand nicht zur Verfügung.

Zu beachten ist auch noch der Gebrauch eines arabischen Namens für die graphische Gestalt der *semibrevis*, den *rhombus*; ein auffälliger Name für den *modus obliquus*.

Selbst M. Haas, der das *Verwickelte* der von ihm, wenn auch ohne jeden inhaltlichen oder gar quellenmäßigen Beleg, entdeckten, nicht nur arabischen, sondern orientalischen Einflüsse auf die (lateinische) westliche Musiktheorie, erfunden hat (vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 43 ff.), wird aus dieser Wortverwendung (hoffentlich) nicht schließen wollen, daß das Bezeichnete *semibrevis* über wie auch immer *verwickelte* Wege etwa von al-Kindī in die modalrhythmische Terminologie gelangt sein könnte, es geht allein um die Gestalt des Zeichens für das Bezeichnete *semibrevis/kleinere Zeitdauer als eine, einzeitige, brevis*: Die Ableitbarkeit aus den *puncta* oder *puncti* der Quadratneumenschrift, vornehmlich eben in *climaci* ist zu eindeutig, um hier irgendwelche Einflüsse annehmen zu können (und daß die *puncta* im mehrteiligen *climacus*, natürlich auch im entsprechenden *scandicus*, arabischen Ursprungs seien, müßte erst durch eine ganz, ganz neue, revolutionäre These einer arabischen Herkunft der Neumenschrift begründet werden, das kann man mit aller Ruhe den betreffenden Denkern überlassen; es bliebe also nur die, musikhistorisch aber völlig irrelevante, Frage, warum der 4. Anonymus nicht den Ausdruck *rhombus* kennt, sondern auf einen arabischen angewiesen ist; damit aber mögen sich, mangels wirklicher Fragestellungen, die Verwickler und Zukunftsforscher mediävistischer Musikwissenschaft befassen, wenn sie nicht eben an Krenophobie leiden sollten).

Man kann natürlich auch übersetzen, daß die *semibrevis* gelegentlich so genannt wird, wenn sie zusammen mit einer anderen erscheint; in anderer Weise ist (sie, die *semibrevis*) gelegentlich der dritte Teil einer *brevis* ...

dum currentium ponuntur. Et sic sunt tres pro brevi. Consimili modo si quatuor currentes pro una brevi ordinentur, sed hoc raro solebat contingere. Ulterius vero non in voce humana, sed in instrumentis cordarum possunt ordinari. Sed nota, quod in principio talium quandoque invenitur quidam tractus in sinistra parte propter distinctionem quandam praecedentium.

Et nota, quod praecedentes figurae diversimode iuxta modos diversos in labore et quiete possunt intelligi; ...

Man könnte, wenn man die Stelle vereinzelt, kontextfrei liest, geradezu versucht sein, in der Opposition von *labor et quies* den Unterschied zwischen aufführungsmäßiger „Arbeit“ und „stillem“ Lesen zu sehen, zumal, ib., S. 50, 2, von dem *laborare* gesprochen wird, dem sich die früheren *cantores* unterziehen mußten, bis sie die gemeinte Rhythmik aus dem notierten Text verstehen konnten: Da geht es also um den Fortschritt in der Notation des Rhythmus (die Aufführungen wurden also selbstverständlich auch schon in „vormodaler“ Zeit, d. h. beim Fehlen graphischer Angaben zum gemeinten Rhythmus abgesungen), der, wie so oft, eine Arbeitserleichterung für die Ausführenden bringt (ein trivialer Sachverhalt, den die Gläubigen an das speziell musikwissenschaftliche „Dogma“ der *oral tradition-Vagheitslehre* immer noch nicht verinnerlicht haben, denn sie lesen keine Texte, vgl. Verf., *Sind die Denkfiguren „Leonin und sein Magnus liber“ selbst eine Denkfigur?*, *HeiDok* 2011).

Beachtet man aber die durch Reckows hervorragenden Index leicht aufzufindenden Parallelstellen, wird klar, daß *quies/quiescere* von Anonymus 4 in dem Sinne der Pause gebraucht wird, z. B., ib., 86, 19, es geht um den *tenor* im *organum purum*: ... *si fuerit concordans, tenor erit resonans sive redundans, si vero non fuerit concordans, erit tacens vel quiescens.*; die gleiche Bedeutung findet man ib., S. 83, 16. In ib., S. 8, 28, begegnet die Opposition *modulare/quiescere*, was eine Parallele in ib., S. 58, 7 besitzt; Klar ist die Definition ib., S. 57, 9: *pausatio est quies vel dimissio soni in debita quantitate temporis ...*; die Bedeutung der *pausa* hat *quies* auch bei der Beschreibung verschiedener Arten der rhythmischen Abschnittsbildung im 6. *modus*, wenn ein Fall durch *4li* beschrieben wird, bei dem die ersten drei Werte als *breves* zu lesen sind, der vierte aber als *longa*, der *quies temporis* wegen, die nämlich genau *unum tempus* betragen muß. Man muß den Schlußsatz des obigen Zitats also in dem Sinne lesen, daß *labor* sozusagen die Arbeit der Stimme bei der

Produktion von Tönen bedeutet, wenn man zur pedantischen Klarheit einmal so formulieren darf — soweit aber nur zur Klärung des, einem nicht zu erwartenden Leser, vielleicht auffallenden Schlußsatzes.

Genau solche klare Differenzierung findet sich bei Johannes de Garlandia nicht, der offensichtlich bewußt die ja nicht meßbaren Größen „kleinerer Breven“ sehr beiläufig erwähnt. Anonymus 4 dagegen differenziert proportional und weist damit auf die immanente Tendenz, das proportionale Denken, das in den Elementen — nicht den Versfüßen — der klassischen Metrik auf $2/1$ beschränkt ist, auf alle Werte zu erweitern, und zwar nicht nur auf weitergehende Einteilungen, sondern auch auf die beiden Grundgrößen, *longa brevisque*: Dieses Denken führt tendenziell zur *Ars nova*. Damit aber waren die klaren Proportionen auf die *brevis* angewandt, so daß natürlich auch unklare Bezeichnungen unpassend erscheinen mußten. In einem solchen speziellen Fall, wo es tatsächlich klar die Zweiteilung neben Drei- und Vierteilung gibt, erweist sich eine „genaue“ Verwendung von *semis* als adäquat. Bemerkenswert ist aber, daß Anonymus 4 für die weiteren Unterteilungen (noch) keinen Namen findet — zu einer solchen, eigentlich notwendigen Vervollständigung ist er (noch) nicht fähig. Daraus aber folgt wieder, daß seine (eventuell spezifische) Interpretation des Wortes *semibrevis* eine typische rein „etymologische“ Formalerklärung darstellt, die nicht für die Entstehung der Bezeichnung herangezogen werden kann..

Von Interesse ist das Auftreten eines solchen Namens und seines Bezeichneten aber nicht der Namensform wegen, sondern der Existenz überhaupt eines solchen Wertes, der unter dem Wert der elementaren Zeitquantität liegt: ... *quod unum solum tempus, prout hic sumitur, est illud, in quo recta brevis habet fieri in tali tempore, quod fit indivisibile.* ..., ed. Reimer, S. 37, 21, vgl. dazu auch o., 3.2 auf Seite 584 (im Zusammenhang mit der Frage nach der Relation zwischen Theorie, Gestalt auf der einen und Ausführung auf der anderen Seite als Thema bzw. Nicht-Thema der Musiktheorie). Auf die Relation dieser Definition in Zusammenhang mit der Tradition und Umwandlung des Aristoxenischen Begriffs des *χρόνος πρώτος* ist unten noch kurz einzugehen. Hier sei nur auf die grundsätzliche Folge der offenbar schon vor der Rationalisierung der Modalrhythmik auftretenden Begriffsbildung hingewiesen: Während nach der Bestimmung des Begriffs durch Aristoxenus das *tempus*, ausführlicher der *χρόνος πρώτος*, die jeweils in einer aktuellen Melodie auftretende kleinste Zeiteinheit darstellt, stellt die modale *brevis* einen Wert dar,

der offensichtlich als kleinste Zählzeit verstanden bzw. empfunden wurde, so daß alle anderen, kürzeren Werte nur im Sinne von Ornamenten eines Grundgerüsts erlebt werden konnten — an sich verbietet die atomare Definition auch solche Unterteilung, denn die *brevis recta* nimmt die Zeit ein, die *indivisibilis* ist; mit der *semibrevis* begegnet also eine „Inskonsequenz“.

Auf die Abstraktionsebene, die grundsätzlich die Grundlage mittelalterlicher Musiktheorie darstellt, wurde bereits oben in spezifischem Zusammenhang hingewiesen, 3.2 auf Seite 584: Johannes de Garlandia sieht keinen Grund, auf Fragen der ersten Tempowahl einzugehen (wie viel früher etwa die *Commemoratio brevis*, d. h. derartige für die Zeit aufführungsmäßige Fragen auch der Rhythmik sind von vornherein kein Teil der Musiktheorie). Die Objekte der Musiktheorie sind Relationen, d. h. durch Intervalle definierte Skalen oder eben Relationen von Zeitquantitäten: Die Wahl einer bestimmten Zeitquantität etwa für eine *brevis* ist kein Thema der Theorie, wesentlich sind nur die Faktoren, die musikalischer Gestaltbildung zugrunde liegen, also Intervallklassen und Relationen von Zeitquantitäten, eine Beschränkung der Musiktheorie, die erkennbaren Erfolg hatte. Aus der Setzung eines Grundwertes *brevis* — eben invariant gegenüber konkreter Zeitdauer aber folgt, in der Entwicklung insbesondere hinsichtlich der endgültigen Theorie der *Ars nova*-Notation, daß sich das mittelalterliche System von Anfang an von der antiken Vorgabe unterscheidet:

Das antike theoretische metrische System geht strikt von einer jeweils elementaren Größe aus, kann größere Werte also nur als Vielfache verstehen, genau wie Aristoxenus den Viertelton als theoretisch kleinsten Wert der Melik ansetzt (jeweils relativ zur betreffenden Melodie, nicht absolut). Das mittelalterliche System hat dagegen von Anfang an die Möglichkeit geschaffen, Zeitquantitäten als Teile, Einteilungen oder gleichwertig als Potenzen und Vielfache²⁴⁶ zu verstehen; die *brevis* kann geteilt werden oder auch als Vielfache Potenz der kleineren Werte gesehen werden; hierin ist das mittelalterliche System symmetrisch, das antike strikt atomistisch. Diese Unterscheidung der Systematik zu beachten, erscheint nicht ganz unwesentlich.

Übrigens bedeutet die Nicht-Verfügbarkeit der Textgruppe des Anonymus Bel-

²⁴⁶Genauer handelt es sich um Größen, die durch die Zahlwerte $2^k \cdot 3^l$, $k \in \mathbb{Z}$, $l \in \mathbb{Z}$, ausgedrückt werden können, natürlich unter Einhaltung von Grenzen.

lermann nicht, daß dem Mittelalter die Möglichkeit von Vielfachen der elementaren Zeitdauer über das Doppelte der *longa* hinaus, unbekannt geblieben sein müßte. Quintilian führt diese Möglichkeit im Rahmen der *compositio* ausreichend ausführlich und klar ein, *Inst. or.* IX, 4, 51, ed. Radermacher, II, S. 208, 6:

Maior tamen illic licentia est, ubi tempora etiam manu mota metiuntur et pedum et digitorum ictu, <et> intervalla signant quibusdam notis atque aestimant, quot breves illud spatium habeat: inde τετράσημον, et πεντάσημον et deinceps longiores sunt percussiones, nam σημεῖον tempus est unum.

Die Ableitung des von Quintilian eher zufällig ausgelassenen *τρίσημον*, bzw. in der Terminologie des Anonymus Bellerman, ed. Najock, S. 66, 4, *μακρὰ τρίχρονος*, ist nicht so schwierig, daß eine Bekanntschaft mit diesem Text nicht die Absurdität der *longa ultra mensuram* hätte vermeiden lassen können. Quintilian macht zusätzlich noch darauf aufmerksam, daß man einen akzentrythmischen Wirkungsfaktor hätte benennen können — wenn man seinen Text in diesem Zusammenhang beachtet hätte: Die Möglichkeit von über die zweizeitige, normale *longa* hinausdauernde Zeitquantitäten, zusammen mit einem Hinweis auf graphische Zeichen, hängt von der *percussio*, dem Taktschlagen ab; mit einer solchen körperlich-assoziativen Materialisierung akzentrythmischer Wirkungsfaktoren wird offenbar eine Hauptzählzeit eingeführt, die von der Theorie her natürlich nur als Vielfaches des *σημεῖον* angesprochen werden kann, der Beschreibung nach aber klar etwas wie eine Einteilung eben des gegebenen Taktes darstellt; in IX, 4, 75, ed. Radermacher, II, S. 213, 19, wird der Begriff klar für den Versakzent eingesetzt: ... *trimetrum et <senarium> promiscuo dicere licet: sex enim pedes, tres percussiones. ...*: Die *percussio* definiert hier das *metrum*; ordnet also Versfüße entsprechend.

Daß das Wissen um eine solche Definition, die ja deutlich eine Erweiterung der metrischen Möglichkeiten, also der Überschreitung der Einschränkung auf nur zwei Zeitdauern vorstellt²⁴⁷, potentiell für eine rein metrische Bewältigung der Wirklichkeit der Modalrhythmik hätte dienen, ja vielleicht weitere Denkmöglichkeiten schaf-

²⁴⁷Was dann aber für die *compositio orationis* nicht zulässig oder gebräuchlich ist: *In compositione orationis certior et magis omnibus aperta servari debet dimensio. ...*, es werden also nur die metrisch zulässigen Versfüße, und auch die nur in Auswahl gebraucht, *ib.*, IX, 4, 52, ed. Radermacher, S. 208, 12.

fen können, ist klar. Hier findet keine Rezeption antiker Musiktheorie statt²⁴⁸.

Zu beachten ist wie gesagt auch, daß der Begriff einer *semibrevis* sowohl in der *Discantus positio vulgaris*, ed. Cserba, S. 190, 7, als auch von Johannes de Garlandia als selbstverständlich gebraucht werden, ja eigentlich keine eigentliche Definition erhalten hat — und das erscheint in Hinblick auf die Frage nach theoretischen Vorgaben von zentraler Bedeutung: Johannes de Garlandia erklärt die *semibrevis* einfach unter der *brevis*, wohl auch um der Dreiheit der *longa* auch eine der *brevis* entsprechen lassen zu können²⁴⁹. Man könnte also, auch in Hinblick darauf, daß die *semibrevis* von Anfang an tendenziell in der Notation eine eigene, ganz spezielle Entsprechung gehabt haben könnte, s. u. — *currentes/coniunctae* —, voraussetzen, daß dieser Wert und auch sein Name bereits vor der Rationalisierung, d. h.

²⁴⁸Im Kontext der Begrifflichkeit der Pause hätte man sogar explizit eine dreizeitige *longa* finden können; auch daraus wäre eine metrische Theorie der Modalrhythmik formulierbar gewesen, wie überhaupt das Prinzip der Pausen in der antiken Rhythmik wie zu erwarten keine Beachtung bei der Rationalisierung der Modalrhythmik findet. Quintilian bemerkt zu den Dehnungen an Versschlüssen, *Inst. or.* IX, 4, 93, ed. Radermacher, II, S. 218, 5, vergleichbar Augustins Darlegungen:

clausula quoque e longis firmissima est, sed venit et in breves. quamvis habeatur indifferens ultima. neque enim ego ignoro, in fine pro longa accipi brevem, quia videtur aliquid vacantis temporis ex eo, quod insequitur, accedere. 94 atqui si nihil refert, brevis an longa sit ultima, idem pes erit, verum nescio, quo modo sedebit hoc, illud subsistet. quo moti quidam longae ultimae tria tempora dederunt, ut illud tempus, quod brevis ex loco accipit, huic quoque accederet.

Die Fülle an solchen Möglichkeiten, die hier am Beispiel der etwas freieren Ausführungen von Quintilian erläutert werden sollen, wird ersichtlich ungenutzt gelassen. Die Rationalisierung des modalen Rhythmus nutzt von den Potenzen der antiken Rhythmustheorie ausschließlich die Namen und die Relation der beiden Elemente (und allgemein die Forderung nach Proportionalität, d. h. Rationalität). Daß dies möglich gewesen wäre, wenn die von der ursprünglichen Modalnotation gemeinte Rhythmik inhaltlich irgendwie mit der antiken Rhythmik einen Zusammenhang gehabt hätte, ist auszuschließen. Angesichts neuerer Vorstellungen ist es aber notwendig, auf diesen Mangel an Rezeption deutlich hinzuweisen und ihn zu belegen.

²⁴⁹Auch bei der Definition des Bezeichneten der *figura cum plica et sine proprietate et perfecta, ultima cum plica dicitur esse brevis, et ita sunt duae breves, i. e. semibreves*, ed. Reimer, S. 51, 10, erscheint die *semibrevis* gleichsam nebenbei, nicht als eigene Größe.

in einem eher intuitiven Stadium der Notation geläufig war: Die Vorstellung von Hauptwerten und ornamentalen „Nebenquantitäten“ muß also nicht erst Ergebnis der Rationalisierung gewesen sein, was auch musikalisch verständlich erscheint.

Diese Möglichkeit ist für die Frage nach dem eigentlich Bezeichneten der Modalnotation von einigem Interesse, zumal die einfache Annahme, diese Notation habe als Bezeichnetes Zeitquantitäten in bestimmten Folgen zu unerklärlichen Absonderlichkeiten oder zur Annahme führen muß, die Erfinder dieser Notation müssten erheblicher geistiger Behinderung unterworfen gewesen sein²⁵⁰, wäre absonderlich.

Wie sehr aber für Johannes de Garlandia die Vorgabe der antiken Metrik weiterwirkt, daß es nämlich einen kleinsten metrischen Wert gibt, die *brevis*, wie sehr er also in seiner Theoriebildung, der strikten Bestimmung des Bezeichneten der Modalnotation als zeitquantitative Größen von der antiken Vorgabe abhängt, erweisen nicht nur die nur beiläufigen Erwähnungen der *semibrevis* als eine Art der *brevis* — terminologisch von der Vorgabe her kaum zu überwinden —, sondern auch die Art der Kombination der *modi*: Auf die Besonderheit der Begründung einer solchen Kombination von I. und III. *modus* weist Reimer — im Gefolge von Michalitschke — hin (Kommentar, S. 49); hierzu schreibt Johannes de Garlandia, daß *impar contra imparem ... aut primus tertio in tantum, quod primus aequipollet debito ordine sexto et sextus tertio mediante secundo, et ita sumitur primus tertio, sed non proprie, sed per reductionem dicitur ...*, ed. Reimer, S. 85, 98. Natürlich ist dies ein Beweis dafür, daß erst Franco die Idee der *longa perfecta* als gemeinsames Maß von allen metrischen Größen formuliert (sozusagen *top down*, wogegen Aristoxenus strikt vom kleinsten Wert nach oben rechnet; mathematisch ist der Unterschied irrelevant); gleichzeitig ist es aber auch ein Beweis dafür, daß Johannes de Garlandia mithilfe des kleinsten Wertes die Kompatibilitäten herstellen will.

Die eigentlich unverständliche Umständlichkeit der Begründung der Kombina-

²⁵⁰Und die aus den Zeiten unseeligen Andenkens als der (musikwissenschaftlich?) so große H. H. Eggebrecht wieder einmal der herrschenden politischen Mode so weit entgegengekommen ist, stammenden Vorstellungen, daß die mensurale Notation deshalb erfunden oder ausgestaltet worden sei, um eine Suprematie technischen Wissens nur für irgendwelche *herrschenden Klassen* zu bewahren — Machaut oder Dufay sind höchstens im Reiche der Musik *Herrscher* —, scheinen immer noch in musikwissenschaftlichen Halbköpfen umherzuspuken: Es sei festgehalten, daß sich die Probleme erklären lassen, die mittelalterlichen Theoretiker hatten nicht etwa *water in the brain*.

tionsmöglichkeit folgt aber zwangsläufig aus der Absurdität, daß der III. *modus* eine *brevis altera* verlangt, die ja nicht einfach als doppelte *brevis* angegeben werden kann! Hier wird also wieder die Absurdität der Relation von Zeichen und Bezeichnetem wirksam: Die für die moderne Sichtweise und Übertragung triviale Kombinationsmöglichkeit gerade von I. und III. *modus* wird für das Denken von Johannes de Garlandia durch die Problematik der *brevis altera*, wertmäßig einer *longa recta*, behindert. Hier liegt ein zu beachtendes Problem, das die Schwierigkeiten und damit die Leistung der Herstellung einer totalen Kompatibilität der *modi* bedeutet haben muß, worauf noch einzugehen ist.

Die Absonderlichkeit der generellen Klassifikation von Zeitquantitäten als *ultra mensuram* und vor allem nicht als Bezeichnetes mit „eigenem“ Zeichen hat bekanntlich ihre Folgen auch darin, daß die Größe *brevis* ebenfalls zwei Werte zugeordnet erhält, die ein- und zweizeitige, die *brevis altera*, womit nicht nur einem Namen jeweils zwei Bedeutungen zugewiesen werden, sondern zudem noch eine Überschneidung der Werte in Kauf genommen wird, eben die Identität des Bezeichneten hinsichtlich Dauer von *brevis altera* und *longa recta*: Die Kehrseite der Notierung verschiedener Werte mit einem Zeichen (folgend der Benennung mit einem Namen) ist die Bezeichnung gleicher Werte durch zwei (verschiedene) Zeichen bzw. Namen, also das Merkmal, daß die gemeinten Zeitdauern nur durch doppelte Merkmale, Spezifizierungen aufrufbar sind, *longa recta/ultra mensuram* etc.

Mag in der scholastischen Denkweise bzw. Systematik diese Differenzierung auf abstrakter Ebene der Begriffe noch durchaus als ertragbar erschienen sein²⁵¹, so wird das Entstehen eines Dilemmas aus solcher Differenzierung für ein Zeichensystem in der Notation, auf der Ebene der Zeichen aber sofort bemerkbar: Die Zeichen machen sozusagen die Spezifizierung nicht mit, *longa* erscheint immer als *longa* geschrieben, ob zwei- oder dreizeitig, ist aus den Zeichen selbst nicht zu entnehmen. Obwohl also die bezeichneten Größen klar unterschieden sind, ist das direkt Bezeichnete der graphischen Zeichen, also Ligatur oder *simplex* nicht die gemeinte Zeitdauer, sondern der Name; eine Ligaturfolge muß zunächst als Folge von *brevis* und *longa* gelesen werden, erst aus dem Zusammenhang ergibt sich dann, wie die jeweilige *species*, also die gemeinte Zeitquantität ist.

²⁵¹Bestimmung der Bedeutung durch jeweils zwei *species* des *genus longa aut brevis*, wie *animal* durch *rationale* schließlich als *Socrates* die konkrete Ebene erreicht.

Wie bereits die zitierte Stelle der *Discantus positio vulgaris*, erst recht aber Johannes de Garlandia zeigen, ist das eigentliche Bezeichnete der graphischen Zeichen natürlich elementar, nämlich die jeweils einzelne Zeitquantität²⁵². Insofern also besteht ein Widerspruch zwischen der Theorie der elementaren Werte, der Ebene der *tempora*, und der Notation und ihrem Bezeichneten: Die Spezifikation einer *longa* als *ultra mensuram* — oder vernünftigerweise dann bei Franco als *perfecta* — erscheint nicht in den Zeichen, etwa als *longa*-Zeichen mit Episem o. ä.; nein, die Quantität erfährt man erst aus der Folge der Namen, *longa ante longam perfecta* o. ä.

Die — zeichenmäßige — Absurdität dieser Systematik wird auch dadurch erkennbar, daß sich diese in der Notation der *Ars nova* vollendete Struktur im Lauf der Notationsgeschichte als überflüssig erweist, als übermäßig kompliziert, denn die Wahl der gerade Größen als Grundgrößen und der Punktierung als Zeichen der Dreizeitigkeit leistet genau das, was der „Vorschlag“ eines Episems geleistet hätte. Insofern erweist sich die Entscheidung von Franco dann doch als verhängnisvoll. Andererseits ist klar, daß die Vorgabe der Antike eben nur zwei Bezeichnungen, *longa* und *brevis* liefern konnte. Hier also scheint eine Rezeption antiker Vorgabe nicht trivial gewesen zu sein.

²⁵²Walther Odington exemplifiziert seine Beispiele modaler Rhythmik mit Einzelwerten, nicht mit Ligaturen — zu seiner Zeit waren aber Einzelwertzeichen geläufige Praxis; man sieht aber, daß die Ligatur als neues Bezeichnetes in der Modalnotation eben die elementare rhythmische Gruppenbildung hat, daß also, schwer verständlich für schwer Denkende über musikalisches Denken im Mittelalter, nicht der zeitquantitative Einzelwert das primäre Bezeichnete war, sondern die kleinste, eine rhythmische Elementargestalt darstellende rhythmische Einheit, also ein, einfacher, Versfuß, wenn man antik sprechen will — ohne dabei zu übersehen, daß in den ursprünglichen Zeugnissen, wie dem von Johannes de Garlandia kein Bezug auf Versfüße genommen wird, und daß von den Bestimmungsfaktoren von Versfüßen in antiker Definition keiner in die Modaltheorie übernommen worden ist (z. B. das für die Klassifikation der Versfüße unabdingbare Verhältnis zwischen der Dauer der *in arsi* erklingenden Werte und der *in thesi*); das zu verstehen, muß man natürlich einen gewissen Einblick in antike Metrik haben, und versuchen, die Quellen zur Modalrhythmik zu verstehen. So naiv zu sein, die Analogisierung von Versfüßen und modalen Rhythmen durch Walther Odington als Zeugnis der Entstehungszeit der Notation dieser Rhythmik mißzuverstehen, sollte eigentlich ausgeschlossen sein, wenigstens in einer ernstzunehmenden Wissenschaft (ed. Hammond, S. 134, 40).

Die Darstellung etwa von Johannes de Garlandia folgt übrigens genau der angesprochenen Differenzierung der Ebenen: Zeichen, *simplices* und *ligaturae*, 1. Bezeichnetes, *longa brevisque*, 2. Bezeichnetes, die gemeinten *tempora*, also *longa ultra mensuram* o. ä.: Erklärt werden zunächst die *modi vel maneries* als Folgen von *breves longaeve*, also die *tertia maneries* durch *ex una longa et duabus brevibus et altera longa*, wobei die *longa altera* natürlich nichts mit dem späteren Merkmal der *Alteration* zu tun hat, ed. Reimer, S. 37, 12; daß ja die zweite *brevis* dieses Modus eine andere Quantität als die erste als Bezeichnetes hat, interessiert hier nicht: Die Modi erscheinen zunächst einfach als Folgen der beiden aus der antiken Rhythmik übernommenen Elemente — was der Wirklichkeit widerspricht.

Das Gleiche gilt wie zu erwarten auch für die Erklärung der graphischen Zeichen, der *figurae*²⁵³, es gibt drei Zeichen, die in zulässiger Identifikation von Zeichen und

²⁵³**Zum Zeichenbegriff bei Johannes de Garlandia** Reimer erklärt diese Bezeichnung in seinem Kommentar so, S. 52, Anm. 33: *Der Terminus figura ... bezeichnet demnach das Notenzeichen für den Einzelton. Dementsprechend wird z. B. eine dreitönige Ligatur als tres ligatae (sc. figurae) bezeichnet.* Dies trifft offensichtlich zu an dieser Stelle, ed. Reimer, S. 44, 4: *Inter figuras, quae sunt sine littera et cum littera, talis datur differentia, quoniam ille, quae sunt sine littera, debent ... amplius ad invicem ligari..* Andererseits könnte bei strikter „Einhaltung“ dieser Definition natürlich nicht davon gesprochen werden, daß eine *figura ligata est, ubicumque fit multitudo punctorum simul iunctorum per suos tractus*, ed. Reimer, S. 45, 8, es ist ja nicht die Rede von einem Bestandteil einer Ligatur, sondern von dieser selbst, eben als *figura ligata*. Übrigens bleibt Johannes de Garlandia hier ganz klar im Rahmen der Zeichen: Die Elemente einer *figura ligata* sind nicht etwa die so verbundenen Töne, sondern, logisch korrekt, die *puncti et sui tractus*: Die Ligatur wird korrekt als Zusammenschreibung von Zeichen erklärt.

Das gleiche Bild ergibt sich, wenn, ed. Reimer, S. 63, 5, festgestellt wird, daß *omnis figura composita vel ligata dicitur ascendendo vel descendendo. Et quaecumque sunt in eodem sono, non sunt ascendendo vel descendendo, ergo ex his non fit ligatura, i. e. figura ligata.*

Natürlich kann es kein *descendens vel ascendens Notenzeichen für den Einzelton* geben; und auch die Vermeidung der einfacheren Formulierung, also *figura dicitur ascendendo/descendendo*, statt *figura ascendens*, wie es naheliegt, ed. Reimer, S. 47, 21, ist kein Verweis darauf, daß *figura* nur und spezifisch im Sinne von *Einzeltonzeichen* zu deuten sei: Nicht die *figura* ist *auf-/absteigend*, sondern schreibt entsprechend geschriebene *puncti* zusammen. Eine *figura composita* kann ebenfalls von vornherein kein *Notenzeichen für den Einzelton* sein. Dies wird auch deutlich aus der Begriffsbildung *figura imperfecta*, die z. B. *aut cum proprietate ... aut sine proprietate* sein kann, ed. Reimer, S. 51, 12: Ein Ein-

Bezeichneten, als *longa* auftreten — teilweise unabhängig von der gemeinte wirklichen Dauer: *Figurarum simplicium quaedam dicuntur longae, quaedam breves. Longarum triplex est modus, quia quaedam dicitur recta longa, quaedam duplex longa, quaedam plica longa. ...*, ib., S. 45, 10: Dabei bedeutet *recta* hier nicht etwa, wie an anderer Stelle die Zweizeitigkeit der *longa*, sondern *recta longa est, quando longitudo non transit latitudinem*, wenn also die Form quadratisch ist (von der *cauda* natürlich abgesehen). Bei der Erklärung des Zeichens der *brevis* ergibt sich

zeltonzeichen *cum aut sine proprietate* kann es nicht geben. Es wäre auch recht seltsam, wenn Johannes de Garlandia unfähig wäre, Ligaturen als einheitliche Zeichen zu sehen, schließlich ist deren Bezeichnetes ja die betreffende zeitquantitative Folge, die mit *modus* aufgerufen wird: Das Bezeichnete einer modalrhythmischen Ligatur ist ein bestimmtes, eindeutiges zeitquantitatives Muster. Insofern ist das Zeichen, die betreffende *ligatura*, bzw. Neume, als Zeichen für ein einheitliches Bezeichnetes anzusehen, das in Opposition zu anderen Zeichen steht. Daß das Bezeichnete selbst wieder komplex ist, z. B. die dreiteilige Neume/Ligatur, die den Anfang des I. *modus* schreibt, hat damit nichts zu tun, das Bezeichnete, die Folge *LBL* ist als Einheit bestimmt, als charakteristisches, zu von anderen Zeichen auf gleicher Ebene Bezeichnetem in Opposition stehendes metrisches Muster. In dieser Funktion als einheitliches Zeichen liegt die neue Sinngebung der Komplexneume als Ligatur mit metrischer Bedeutung.

Die Opposition ist, ib., S. 63, 9, *figura simplex* gegenüber *figura composita*. Damit wird klar, daß Johannes de Garlandia natürlich das Verstehen aus dem Kontext voraussetzt, woraus folgt, daß *figura* nicht als spezifischer Begriff anzusehen ist, sondern als Bezeichnung, deren jeweiliger Sinn aus dem Zusammenhang zu verstehen ist. Somit wird die Wortverwendung in ib., S. 44, 4, durch die Erklärung verständlich: Es geht darum, daß — für einen Neumator selbstverständlich — bei Melismen die *figurae* zusammengeschrieben werden (wie es eben richtig ist). Das letzte Argument von Reimer, die Formulierung *tres ligatae*, scheint damit inkompatibel. Auch hierfür kann ib., S. 63, 5, die Antwort geben: *Item omnes voces, quae accipiuntur in eodem sono, non possunt ligari vel facere figuram compositam ...* Man kann also guten Gewissens auch bei diesem Autor gewisse Selbstverständlichkeiten voraussetzen, auch wenn sie — in der Schrift über die *mensura!* — nicht definiert werden, wie das Wort *vox*. Übrigens ist der Sprachgebrauch von Johannes de Garlandia hier nicht ganz korrekt: Hätte er von *puncti* gesprochen, wäre die Aussage logisch korrekt, so spricht er direkt die *voces* an, die nicht verbunden geschrieben werden können: Den Klang selbst kann man aber nicht ligieren. Auch hier kann man mit Recht eine elliptische Ausdrucksweise erkennen; Johannes de Garlandia definiert genau an den Stellen korrekt und logisch, wo es für den Zusammenhang unabdingbar ist. Natürlich ist diesem Autor der Unterschied von Zeichen und Bezeichnetem bewußt.

die Merkwürdigkeit, daß sogar zwei verschiedene Zeichen als Repräsentant dieses Namens angeführt werden, obwohl die betreffende graphische Opposition direkt den Unterschied des Bezeichneten angibt, ib., S. 46, 17: *Quaedam — brevis* sozusagen als Gattungsbegriff — *dicitur recta brevis, quaedam semibrevis, quaedam plica brevis. ... Semibrevis est, quae formatur ad modum rectae brevis, sed quatuor anguli transpositi ad differentiam rectae brevis*. Daß damit eigentlich auch ein Hinweis auf die Möglichkeit einer adäquaten Darstellung des Unterschieds von — in späterer Terminologie — *brevis recta* und *altera* gegeben wird, sieht Johannes de Garlandia und alle Nachfolger nicht: Warum wird nicht auch die zweizeitige *brevis* von der einzeitigen, eigentlichen *brevis* graphisch direkt unterschieden? Johannes de Garlandia ist fest an der Absurdität orientiert, daß die Zeichen als Bezeichnetes die Namen haben, und dann erst deren Folge, d. h. der Kontext die eigentliche Bedeutung zu erkennen gibt.

Auch die Gesamtheit der Regeln zu *proprietas* zu Anfang von Ligaturen und *perfecta/imperfecta* bei Ligaturschlüssen läßt zuerst nur die Namen als Bezeichnetes erkennen. Zunächst, ed. Reimer, S. 47 ff., wird nur die Regel der Klassifizierung gegeben: Eine *ligatura ascendendo* in *proprietas* hat *nullum tractum*, etc.: Es handelt sich um eine Lehre der Benennung der Zeichen, die hier nicht mit dem Bezeichneten identisch sind; eine vielleicht doch überflüssige Komplizierung, die aus der Tradition der Neumenschrift erklärbar ist (dies wird näher erläutert in Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008 — die Absurdität der zeichenmäßigen Verwendung von *caudae*, die Abhängigkeit ihrer Bedeutung für die metrische Bedeutung der jeweiligen Ligatur von der melischen Richtung ergibt sich trivial aus der Normalität von, rein melischen, Neumen: Eine *cauda* zu Anfang einer „aufsteigenden“ Ligatur kann es in der Neumenschrift nicht geben, die *virga* bezeichnet den höheren Ton).

Die Erfindung dieser Differenzierungen, die ja zunächst rein graphisch erfolgt²⁵⁴, hat als direktes Bezeichnetes nicht etwa die gemeinten wirklichen Zeitdauern, sondern die Namen, deren wirkliche Dauer dann eben aus dem Zusammenhang erkannt

²⁵⁴Wie die dann gar nicht verwendete Klasse *sine opposito, ut non habeat tractum*, ed. Reimer, S. 48, 29 — s. u. —, zeigt: Man muß sich darunter aufsteigend die Folge von schräg übereinandergeschriebenen Punkten bzw. absteigend eine oblique Ligatur vorstellen, um die Opposition zu *cum proprietate* bzw. *sine* zu erhalten. Das Ganze weist darauf hin, daß man zunächst einfach graphische Differenzierungsmöglichkeiten gesucht hat.

zu werden hat, nämlich aus der Folge der Namen. Daher erfährt man auch vor der konkreten Bedeutung erst, welche Namensfolgen den Teilen der betreffenden Ligaturen zugeordnet sind, ib., S. 50 ff., z. B. *Omnis figura ligata cum proprietate posita et perfecta, paenultima dicitur esse brevis et ultima longa* (eigentlich müßte es *brevem et ultimam longam* heißen): Das Bezeichnete sind die metrischen Namen, nicht die Zeitquantitäten, die aber das eigentlich Bezeichnete darstellen.

Diese eigentliche Bedeutung, das, was die rhythmische Ausführung bestimmt, wird daher nicht in Bezug zu den Zeichen, sondern zu den Namen als Bezeichnetes erklärt, ed. Reimer, S. 38 f., wie z. B. die Regel der *longa ante longam*, ib., 29: Die eigentliche Bedeutung erfährt man aus der Folge der Namen. Selbst die für notwendig erachtete Formulierung klarer Hinweise der graphischen Zeichen auf das Bezeichnete, also die Erfindung der vierfachen Differenzierung jeweils des Anfangs oder des Endes der Schreibung von Ligaturen in Relation zu ihrer neumatischen Normalform²⁵⁵, was formal 16 Möglichkeiten ergibt — offensichtlich zu viel —, führt die Theorie nicht zur Erfindung eines Zeichensystems, das die graphischen Elemente direkt ihre temporale Bedeutung, also die Zeitquantitäten, bezeichnen läßt. Das Denken auch bei dieser, wesentlich über die Modalnotation hinausführenden Erfindung führt nicht aus der angedeuteten absonderlichen Zweiteiligkeit der Ebenen von Bezeichnetem: Als Bezeichnetes der Zeichen erscheinen die Namen, also *brevis longaque* etc., das wirklich Gemeinte erfährt man erst aus der Folge der Namen. Es drängt sich die Frage geradezu auf, wie man auf ein derartig „indirektes“, ja absurdes Zeichensystem geraten kann: Zeichen, aus denen sich ihr elementar Bezeichnetes nicht direkt ablesen läßt! Dieser Grund ist eben die Ausrichtung an den antik vorgegebenen nur zwei Elementen der Metrik!

Und in Hinblick auf die metrische Bedeutung der *modi* nach den Angaben von Johannes de Garlandia und der Übertragbarkeit erscheint es ja auch als hochgradig absonderlich, daß die Dreierligatur drei verschiedene metrische Bedeutungen

²⁵⁵Und die Abhängigkeit der rhythmischen Bedeutung von dem melischen Bezeichneten einer Ligatur, also die Notwendigkeit zu beachten, ob eine Ligatur aufsteigend oder absteigend ist, um überhaupt erst über *cum proprietate* oder *sine* etc. entscheiden zu können, ist ersichtlich eine weitere Absurdität dieser Notation, die aber vollständig aus der Herkunft aus der Neumenschrift erklärbar wird: Die melisch falsche Neume mit einer kaudierten Note zu Anfang einer melisch aufsteigenden Bewegung bezeichnet das metrisch „Unnormale“ — gesehen von der Normalität der *modi*.

hat; Johannes de Garlandia versucht eine davon auszumerzen, indem er für den VI. *modus* als normale Notation die durch plizierte Zweierligaturen vorschlägt, ed. Reimer, S. 56, 10, obwohl auch er die Gebräuchlichkeit der anderen, üblichen Notierung durch Dreierligaturen bestätigen muß, ib., 11, was mit der ersten Exemplifizierung ib., S. 43, 45 übereinstimmt.

Und die Problematik, wie bei den Zweierligaturen auch eine Normalform für die Dreierligatur zu finden, belegt Reckow, *Proprietas und Perfectio*, S. 122 f., oder Rasch, *Johannes de Garlandia*, S. 168 f., oder am klarsten Reimer im Kommentar zu seiner Ausgabe, S. 55 ff.: Setzt man als Bezeichnetes der ursprünglichen Modalnotation²⁵⁶, d. h. der Notation in regelmäßigen Gruppierungen, Zeitquantitäten an, ergibt sich die Absurdität, daß ein Zeichen, nämlich die *ternaria*, mehr als drei Bedeutungen haben kann, die Reckow, ib., aufzählt. Dabei ist notwendig zu beachten, daß in der ursprünglichen Modalnotation die Ligatur das Zeichen für die rhythmische Bedeutung ist; die Ligatur und die Regelmäßigkeit ihrer Folge ist beides zusammen *Zeichen* — abgesehen nur von der Verwendung analoger, d. h. anschaulicher Mittel wie bei der *duplex longa* (vgl. auch Rasch, *Johannes de Garlandia*, S. 157).

Die Erfinder eines derartigen Zeichensystems haben unter der Voraussetzung, daß sein elementar Bezeichnetes die Werte *longa brevisque* und gelegentlich auch ornamentale Werte wie die *semibreves* sind, offenbar nicht klar, d. h. funktional sinngemäß denken können — eben der genannten Voraussetzungen wegen. Andererseits funktioniert ihre Schrift bis auf nicht allzu viele schwierigere Fälle recht gut, ja die Übertragung in moderne Schrift²⁵⁷ gelingt recht einfach, wenn man sich intuitiv-sinnlich sozusagen in den Ablauf des Rhythmus hineinversetzt.

²⁵⁶Vgl. Reimer im Kommentar zu seiner mustergültigen Ausgabe, S. 44, Anm. 4.

²⁵⁷Die in einer gewissen Schule, um nicht von Sekte zu sprechen, übliche Vorstellung ihres Gründers, daß eine Übertragung einer Notation eigentlich gar nicht erfolgen darf, weil damit irgendein geheimnisvoller Verbund zwischen Notation und jeweiliger Musik aufgehoben und unerkennbar verunstaltet würde, übersieht das Prinzip von Zeichensystemen: Wenn das Bezeichnete ohne weitere Zusatzangabe von einem anderen Zeichensystem wiedergegeben werden kann und wird, ist natürlich eine Übertragung ohne weiteres möglich: Die Übertragung der antiken Notation in moderne Notenschrift ist deshalb möglich, weil das Bezeichnete Tonhöhen sind; Besonderheiten wie Vierteltöne können durch Zusatzzeichen wiedergegeben werden. Auch die Struktur des antiken Zeichensystems kann durch die Wahl passender Vorzeichen klar erkennbar gemacht werden. Dies gilt natürlich auch für Organa

Zu fragen wäre also, warum eigentlich Johannes de Garlandia überhaupt auf den Gedanken kommen kann, verschiedene metrische Bedeutungen von Ligaturen auch im Einzelzeichen wiederzugeben — zu beachten ist hier immer, wie gesagt, daß diese Bedeutung die Seltsamkeit hat, nicht das eigentlich Bezeichnete, nämlich die Dauer der ligierten Töne in *tempora* anzugeben, sondern nur die Ebene der Namen, *longa brevisque* etc., betrifft, und das das auch für die Einzelzeichen beibehalten wird! Die einzige Ausnahme ist die *duplex longa*, in der die Dauer graphisch analog ausgedrückt wird. Auf diese Seltsamkeit wurde hingewiesen²⁵⁸, ed. Gilles u. Reaney,

wie im Vatikanischen Organumtraktat; auch dort bedeutet die Beibehaltung der originalen Schlüsselung keine Information über das Bezeichnete, die durch die Wahl anderer Schlüssel unkenntlich gemacht würde; und schließlich kann die Information über das Zeichensystem selbst, die Ligaturen, klar durch Bindebogen angezeigt werden: Kein Merkmal des Bezeichneten könnte nicht in moderner Notation identisch erkennbar wiedergegeben werden. Klar ist, daß die Einsetzung in ein modernes Taktsystem eine Interpretation bedeutete, denn akzentrythmische Angaben sind nicht Bezeichnetes der alten Notation, wohl kann eine solche Übertragung aber der Versuch einer rationalen Rekonstruktion des Gemeinten sein, das bekanntlich, wenn auch sicher nicht für namhafte Musikwissenschaftler, nicht identisch mit dem Bezeichneten sein muß, ja nicht sein kann. Der Ansatz dieser Schule bedeutet also eine antikaufklärerische, mystifizierende Einstellung gegenüber musikalischer Musterbildung in Melik und Rhythmik: Die durch die Notation repräsentierten entsprechenden Muster oder Formen bzw. Gestalten, um ein paar verschiedene Wörter für das gleiche Gemeinte anzuführen, beruhen auf Abstraktionsleistungen musikalischen Hörens, sind also auch als deren Ergebnisse abstrakt wiederzugeben.

²⁵⁸**Ein Erklärungsversuch von Johannes de Muris** Das Prinzip der Kontextabhängigkeit der eigentlichen quantitativen Bedeutung eines rhythmischen Zeichens, also einer *longa*, ob sie drei- oder zweizeitig ist, je nach vorausgehenden und folgenden Quantitäten, stellt zweifellos eine nur historisch verständliche Komplizierung der Zeichensystematik dar, die man als eigentlich absurd ansehen muß, als Zeugnis dafür, wie stark gegebene Traditionen sind.

Wenn sich, wie der große Fachmann für Fragen des Kontinuums in Physik und Mathematik und sogar in Musik (vgl. u. a. Verf., *Zur Neumenschrift und Modalnotation ...* Teil I, *HeiDok* 2008, S. 693 ff.), M. Haas, zitiert, *Musik zwischen Mathematik und Physik ...*, S. 41 ff., Johannes de Muris um eine terminologische Klärung dieser Problematik bemüht, indem er feststellt, daß nicht die etwa *figura* durch *perfectio vel imperfectio* affiziert wird, sondern das, was die *figura* als Bezeichnetes hat, das Drei- oder Zweizeitigsein nicht von der *figura*, sondern dem Kontext des Bezeichneten abhängt, wird die von Johannes de Garlandia vorgegebene Kompliziertheit deutlich (andererseits handelt es sich um eine Trivialität, daß

S. 29, 1 nur sozusagen halb korrekt, weil die *figurae* zusammen mit ihrer Folge die den jeweiligen *modus* konstituierenden Tondauern zu erkennen geben, die einzelnen *figurae* aber ihrer Einbettung in den modalen Kontext „benötigen“, um die einzelnen Zeitdauern erkennen zu lassen: Der *modus* wird also als Zeichen benötigt).

Johannes de Muris versucht das Problem — zwei Ebenen von Zeichen (*figura* und Kontex) sind zum Bezeichnen der wahren Dauer notwendig — durch die Begriffsbildung *nota musicalis* zu lösen, worin einmal die ja an sich bestehende *figura*, das Zeichen, und die eigentliche *significatio*, also die spezifizierte *brevis* etc., zusammenkommen, eine *aggregatio* bilden. Nicht die Zeichen selbst sind veränderbar, was trivialerweise zutrifft, sondern die somit bezeichneten *res musicales*; und dies ist die *res figura nomine designata*, womit Johannes de Muris vielleicht doch genau das meint, was oben angesprochen wurde: Die Zeichen bedeuten die *nomina*, also *brevis* etc. (wobei *brevis* eigentlich nur die relative Ebene in der Hierarchie von *maxima*, *longa*, *brevis* ... kennzeichnet, d. h. die Potenz, zwei- oder drei Einheiten der nächsttieferen Ebene als Bezeichnetes haben zu können).

Das Grundproblem ist also, daß man dem Zeichen nicht die bezeichnete Zeitquantität „ansehen“ kann, sondern erst die direkte Bedeutung ablesen muß, *brevis*, und dann nach weiteren Faktoren zu suchen hat, nämlich nach dem Kontext (der in der Notation der *ars nova* natürlich auch in den Mensuralzeichen jeweils zu Anfang einer Passage ausgedrückt werden kann). Daß Johannes de Muris diesen Umstand nicht anführt, daß also der Kontext selbst wieder ein Zeichen mit eigenem Bezeichneten darstellt, zeigt, daß er dem Problem doch nicht ganz gewachsen war, sondern irrtümlich auf der Theorie der eindeutigen Relation von Zeichen und Bezeichnetem basiert, diese dann aber in etwas umständlicher Weise verändern muß.

nicht die Zeichen, sondern das Bezeichnete vom Kontext affiziert sind: Die Gestalt einer binären Ligatur hängt nicht vom Kontext ab; die Form einer Ligatur-*figura* hängt ab von der zeitquantitativen Bedeutung, natürlich modulo Alteration bzw. Perfektion, und der bezeichneten Tonfolge): Die Relation von graphischem Zeichen und eigentlich Bezeichnetem ist nicht direkt erkennbar: Imperfiziert wird der Name, also die *brevis* als Bezeichnetes der entsprechende *figura*; das direkt Bezeichnete ist nicht das, was eigentlich bezeichnet werden soll(te), die genaue (relative, proportionale) Dauer des von dem betreffenden Notenzeichen bezeichneten Tons; eben eine Art Dilemma, zum Zeichen als Repräsentant des Bezeichneten *Namen wie brevis longave* kommt die Folge, der Kontext als Zusatzzeichen hinzu (insofern ist Francos Formulierung, ... *quod figurae significare debent modos, et non e converso, quemadmodum quidam posuerunt. ...*

Die Einbringung dieser Zwischenebene macht Schwierigkeiten, die Johannes de Muris gar nicht ungeschickt, wenn auch natürlich nicht gerade strikter Systematik standhaltend, durch den Verweis auf die Grammatik erklärt, daß nämlich die *voces*, also wie Haas so klar wie klug erkennt, *ib.*, S. 43, die einzelnen Wörter *grammaticae* nicht voneinander abhängen, das Wort *Baum* impliziert nicht, daß das Wort *Gärtner* folgt, eine solche Folge wird von der *modorum rerum proportio* verlangt, also wenn der Gärtner den Baum pflanzt, fordert die Mitteilung dieses Sachverhalts die entsprechende Wortfolge (was natürlich nicht ganz korrekt ist, weil die Wörter, *voces*, in Suffixen ebenfalls Verbindungen zu einander anzeigen, wie *amor stultitiae et odium rationis*). Genauso stehen nicht die reinen Notenzeichen in einer *proportio musicalis*, sondern ihr Bezeichnetes, die bezeichneten *res musicales*, nämlich die gemeinte Folge von Zeitquantitäten, also die Folge *brevis, brevis altera, longa ultra mensuram*, wenn die Sprache von Johannes de Garlandia angewandt werden darf — und das darf sie, weil dies die Vorgabe auch für die Systematik der *ars nova* ist. Damit aber erweist sich die Argumentation wie auch das Beispiel von Johannes de Muris keineswegs als nicht ganz leicht verstehbar, sondern als naheliegender Versuch einer zeichentheoretisch einigermaßen analogen Erklärung der Besonderheit, daß die rhythmischen Zeichen, als graphische *figurae*, nicht direkt eine Zeitquantität als Bezeichnetes haben (*spekulative Grammatik*, so schön dieser Begriff auch klingen mag — die Unfruchtbarkeit der spekulativen Musiktheorie liegt noch deutlicher auf der Hand, und verlangt zudem noch gewisse Rechenfähigkeiten —, braucht man hier wohl nicht heranzuziehen, wozu?). Nur, ist Johannes de Muris damit eine Formulierung gelungen, die die Formulierung des (rhythmischen) Zeichensystems der *ars nova* erleichtert oder ermöglicht hat?

Ersichtlich ist dies nicht der Fall, denn *perfectio imperfectioque* gibt es, wie übrigens auch den Vergleich mit der Trinität, seit Franco (Franco, edd. Gilles u. Reaney, S. 29, 8), ein Hinweis auf das Funktionieren von Musiktheorie: Beschrieben wird ein Strukturmerkmal, unabhängig ob weltliche oder liturgische Musik betreffend: Musik ist nach der Antikenrezeption immer mehr zur abstrakt definierten Form geworden, ohne jede Bindung an die liturgische Wertung von Musik in Augustins Nachfolge; diese Wertung zu zersetzen ist die Rezeption antiker Musiktheorie von Anfang an fähig, und so stellt es auch kein Sakrileg dar, eine Eigenschaft der musikalischen Rhythmik, die vornehmlich, zumindest aber äquivalent auch weltliche Musik betrifft mit der Hl. Trinität zu vergleichen: Es geht um ein Strukturmerkmal von Musik

sozusagen an sich — man sollte diese Verweltlichungspotenz der antiken Musiktheorie in mittelalterlicher, lateinischer, Form nicht so ganz übersehen, weshalb Verf. im 2. Bd. von *Musik als Unterhaltung* darauf näher eingehen muß; es handelt sich eben auch um eine wertungsmäßig hochgradig nichttriviale Erscheinung). Wirklich neue Erkenntnis leistet die Erklärung von Johannes de Muris also ebensowenig wie eine Voraussetzung für die Erfindung neuer Zeichensystematik. Dies wäre z. B. der Fall, wenn der Unsinn der zweiten Zeichenebene, der Kontext, die Zeichenfolge als notwendiges Zeichen für das Erkennen der gemeinten Folge von Zeitquantitäten, als solcher erkannt und ersetzt worden wäre, wie dies die Musikgeschichte in längerer Arbeit dann doch geleistet hat, nämlich durch die Verabsolutierung der Möglichkeit des *punctum additionis* und der Bestimmung der geraden Zeit als Bezeichnetes jeder *figura*: *Jede brevis bedeutet halbe Note, jede dreizeitige brevis erscheint als halbe Note + Punkt, damit war das Problem der Tradition überwunden. Die Erläuterungen von M. Haas sind in ihrer Tiefe also weder notwendig, noch gar brauchbar.* Das Funktionieren der ursprünglichen Modalnotation ist also nicht zu bestreiten. Dennoch versucht Johannes de Garlandia, bei der *ternaria* noch nicht ganz erfolgreich, weitere graphische Zusatzzeichen zu erfinden, um die Bedeutung zu spezifizieren, und zwar im Sinne einer klaren Angabe des Bezeichneten aus der Gestalt, nicht aus der Tatsache bestimmter Gruppenbildung durch Ligaturen²⁵⁹; hier liegt ein

²⁵⁹Und daß dazu allein in melismatischen Partien die Möglichkeit zu einer graphischen Reaktion auf rhythmische Empfindungen bestand, ist klar: Die melismatische Ligaturschreibung hat allein zuerst die Möglichkeit einer entsprechenden Gruppenbildung eröffnet. Die Idee, Zeichen zu schaffen, die als Bezeichnetes eindeutige metrische, d. h. zeitquantitative Werte hatten, ist erst möglich nach entsprechender analytischer Rationalisierung, nämlich durch Rezeption der antiken „atomistischen“ Theorie der Rhythmik (im antiken Sinne). Der Weg ist also so zu sehen: Zuerst intuitive graphische Reaktion auf als rhythmisch zusammengehörig erlebte Tonfolgen, strikt metrische Rationalisierung, d. h. Bestimmung des Bezeichneten ausschließlich als Quantitäten, und schließlich Anwendung auf Situationen, in denen die aus der Neumenschrift ererbte Ligatur als Zeichen nicht mehr ausreicht, d. h. vor allem bei Einzeltönen, aber auch für Folgen von zwei *semibreves* etc.

Dabei ist auch zu fragen, ob wirklich allein das Bedürfnis, nicht-ligierbare Tonrepetitionen metrisch eindeutig bezeichnen zu können, den Ausschlag für die Erfindung von Einzelzeichen, *simplices* — der Ausdruck ist charakteristisch für die historische Reihenfolge — gegeben hat, oder ob nicht, wie dies schon Reimer in seinem Kommentar andeutet, vor allem die Notation *cum littera* den Grund dafür darstellt, S. 51, auch durch *simplices* das

wesentlicher Unterschied hinsichtlich der Verwendung graphischer Mittel²⁶⁰.

rhythmisch Bezeichnete wiedergeben zu können: *Mit der Einteilung der Notenzeichen in figurae sine littera und cum littera wird von J. de Garlandia ... erstmalig jene grundlegende Erweiterung der traditionellen Modusnotation begrifflich erfaßt, die nach seiner Angabe („cum littera ut in motellis“) und nach Ausweis der praktischen Quellen mit dem Entstehen der Motette verknüpft ist. Denn die Umwandlung einer Discantus-Partie in eine Motette durch syllabische Textierung ... machte bekanntlich die Aufgabe der ... Ligatureschreibung zugunsten der ... rhythmisch indifferenten Simplicis-Notation erforderlich.* Auch damit wird die Herkunftsthese des Begriffs *motett* aus dem zentralen Phänomen, Text zu tragen, mit *mos* versehen zu sein, bestätigt: Auch die Notation weist auf die Richtung der Entwicklung und das, was die eigentlichen Merkmale waren und was als solches verstanden wurde, nämlich *cum littera* zu sein — die „elementare“ Ausdrucksweise, also „statt“ *cum verbis* oder wenigstens *cum syllabis* erklärt sich aus der Zuordnung zur Schrift, in der einzelne Größen bezeichnet werden.

²⁶⁰ „**Einstimmige**“ **Neumen und modalrhythmische Ligaturen** Die graphische Idee, also die Idee für die Wahl der Zeichen erklärt Reckow, *ib.*, S. 121 f., dadurch, daß die Autoren oder Notatoren keine *einfachere und zugleich deutlichere* Art hätten ausdenken können, was man wohl als Folge der Unkenntnis von Bedingungen der Neumschrift von F. Reckow erklären muß (man kann dazu auch Verf. *Zu Neumschrift und Modalnotation ...*, Teil I, *HeiDok* 2008, benutzen)

Geht man von den Neumen aus, ergibt sich die Differenzierung gleichsam zwangsläufig, wenn man die vorhandenen Mittel nutzen will; weshalb übrigens Franco (*cap. VII*, edd. Gilles u. Reaney, S. 43) ausdrücklich die Zeichen des *cantus planus* als die sozusagen normalen Vorgaben erklärt (edd. Gilles u. Reaney, S. 45, 17: *... cum proprietate dicitur, eo quod sic in plana musica figuratur ...*, wo ein „absteigender“ Anfang natürlich mit *virga*, d. h. mit *cauda* an der ersten Note links nach unten notiert wird), die dann auch den (modalrhythmisch) normalen Folgen von Zeitquantitäten entsprechen; die Ligaturschreibung der Neumen bzw. ihres nordfranzösischen Derivats, sind die Grundlage, anderes Bezeichnetes muß dann durch Abweichung von deren Schreibweise bezeichnet werden.

Deutlicher aus Franco kann man das nicht sagen: Die modale Notation folgt identisch den Konventionen der Neumschrift, wenn sie Gruppen, also Ligaturen bildet, beim *pes* liegt eben immer die *virga* oben am Schluß der Neume — zu beachten ist zusätzlich natürlich die für die nordfranzösische Notation typische Schreibrichtung: Nach oben, senkrecht, nach unten, schräg bei der *clivis* liegt umgekehrt die kaudierte Note, die *virga* oben am Anfang der Neume; das ist trivial.

Damit sind verfügbar das Strichlein der *virga*, das in einer graphischen Opposition zur Liqueszenz, zur *plica* steht: Deshalb ist die Verwendung des Strichleins am Ende einer Ligatur nicht mehr frei verfügbar, auch deshalb, weil die Liqueszenz ja nach unten und oben

Gerade die eigentlich von der ursprünglichen Modalnotation unverständliche Erfindung zusätzlicher Notationsmittel, zusätzlicher Zeichen wie der neumatisch absonderlichen Setzungen des *virga*-Strichleins zeigen, wie sehr diese Notation im Rahmen der Neumenschrift zu denken ist. Die teilweise ja erfolgreichen Vorgabe — z. B. bei der Notation von zwei *semibreves* — neuer graphischer Mittel durch Johannes de Garlandia²⁶¹ hat als Bezeichnetes ganz klar die Ebene der Namen, also

weisen kann: Das Virgastrichlein ist also nur zu Anfang als differenzierendes graphisches Merkmal nutzbar. Am Schluß kann dagegen nur normale oder falsche Schreibung eingesetzt werden, also nicht die übliche *pes*-Form, wenn der Schluß nach oben geht, bzw. die übliche oblique Form, wenn der Schluß nach unten geht. Als Alternative nach oben steht also die schräge Anfügung eines *punctum* zur Verfügung, nach unten nur die aus dem Anfang eines *porrectus* bekannte Schreibung als schräger breiter Linienzug (ein „umgekehrt“ zu lesender *pes* ist natürlich ausgeschlossen).

Die Möglichkeit mit dem Virgastrichlein bietet also mehr Variantenbildungen: Ohne Strichlein, mit „falschem“ Strichlein — *virga* als unterer Ton — und schließlich die völlig unneumatische Schreibung des Virgastrichleins nach oben gerichtet. Diese Schreibweise aber reicht nur bedingt als Zeichen aus: Bei zweielementiger Ligatur, melisch nach oben, kann z. B. eine *pes*-Bildung nicht jeweils zu Anfang mit nach oben und am Schluß mit nach unten gerichtetem Virgastrichlein ausgestattet werden, der folgende Ton kann also nur als schräger Strich oder schräg nach oben angefügtes *punctum* erscheinen (die Folge von zwei „aufsteigenden“ *semibreves* erscheint also nicht nur mit „falschem“ Strichlein nach oben zu Anfang der Neume, sondern auch ohne den eigentlich üblichen *virga*-Strich nach unten zur letzten Note dieser zweitönigen Ligatur).

Diese Hinweise mögen genügen, um die Abhängigkeit der von Johannes de Garlandia ja zunächst rein graphisch, ed. Reimer, S. 47 f., besonders deutlich in der Bildung *sine opposito*, dann notwendig *sine proprietate*, denn *ut non habeat tractum* — was sollte hier dann auch noch *cum oppositum* sein —, ib., S. 48, 29, durchgeführten graphischen Differenzierungsmöglichkeiten von den Konventionen der ausgebildeten nordfranzösischen Neumenschrift anzudeuten: Nicht irgendwelche besondere Einfachheit, sondern allein die Möglichkeiten der vorhandenen Schrift und die Notwendigkeiten, verschiedene Werte zu bezeichnen, geben die Formen an. „Einstimmig“ normale Ligaturschreibungen entsprechen dabei eben den modalrhythmisch normalen Folgen von Zeitquantitäten. Nein, das ist nicht kompliziert, sondern ergibt sich aus der Neumenschrift geradezu von selbst.

²⁶¹Es ist nicht sehr wahrscheinlich, daß diese graphischen Neuerungen schon vor Johannes de Garlandia ausgedacht worden sein könnten: Die *Discantus positio vulgaris* zeigt ebensowenig Spuren davon wie die ursprüngliche Notation; und wie gesagt, warum sollte überhaupt ein Nutzer der ursprünglichen Modalnotation auf entsprechende Zusatzbezeich-

longa etc. Das Bezeichnete der Notation ist, trotz der Abhängigkeit der gesamten Systematik von der Konvention der modalen Schemata, bei Johannes de Garlandia klar *longa brevis semibrevis* etc., also die elementaren Namen, wobei die *semibrevis* auffällig nicht explizit definiert wird — ein Hinweis auf eine nicht ganz rationale, also schon von den Praktikern benutzte Terminologie?

Man könnte nun fragen, ob die Idee, die Formen der Ligaturen zu benutzen, um Zeichen zu erhalten, die für notwendig eingeschätzt werden, vielleicht eine Anregung aus einer graphischen Möglichkeit schon der ursprünglichen Modalnotation erhalten haben könnte; wie aus W. Apel, *Die Notation der polyphonen Musik*, Leipzig 1962, S. 246, leicht zu erkennen, besitzt von den wesentlichen Ligaturen die *ternaria* zwei Formen für die absteigende Linie: Der normale, d. h. wohl überwiegend gebrauchte *climacus* schreibt sich mit *currentes* (vgl. W. Apel, *Notation*, S. 264), dies wäre etwas aufwendig als die Neumenform z. B. der *virga subbipunctata* zu qualifizieren: Auch das Neumenverzeichnis des *Graduale sacrosanctae Romanae Ecclesiae ... SS. D. N. Pii X. Pontificis Maximi iussu restitutum ...*, der Abschnitt *de notularum cantus figuris et usu* läßt erkennen, daß die Normalform des *climacus* — im Gegensatz übrigens zum *scandicus*²⁶² — die Form ist, die rhombische absteigende *puncti* aufweist.

W₁ kennt aber daneben noch eine Parallelförmigkeit mit melisch identischer Bedeutung, die wie der *scandicus* zusammenhängend wie zwei verbundene *clivis*-Zeichen, ohne den zweiten *virga*-Strich, notiert ist. Natürlich stellt sich die Frage, ob hier, vielleicht in einer Notationstradition, doch tendenziell ein Bedeutungsunterschied gemeint war, oder ob eine entsprechend undifferenzierte Übernahme der offenbar bedeutungslos gewordenen graphischen Möglichkeit von zwei Schreibungen in der Neumenschrift einfach weiter wirkt; auffällig ist ja, daß die *currentes*-Form, also der normale *climacus* durch Vermehrung der absteigenden Töne auf schnelle Werte hinweist, aber auch die Bestimmung der *semibrevis* bei Johannes de Garlandia wie in der *Discantus positio vulgaris* durch das Einzelzeichen des rhombischen *punctus*: In der Neumenschrift hat dieser *punctus*, das *punctum inclinatum* im *climacus* seinen bevorzugten Ort!

nungen kommen?

²⁶²Der in „metrischen“ Neumenschriften, wie der St. Gallischen, auch zwei Formen, mit *tractuli* und mit *puncti* aufweisen kann.

Daß diese graphische Opposition schon ursprünglich geeignet erschienen sein könnte, einmal eher *fractiones*, zum anderen aber den korrekten modalen Rhythmus anzuzeigen, ist nicht auszuschließen, auch wenn offenbar nie eine Kodifizierung oder Normierung stattgefunden hat²⁶³.

Hinsichtlich der Neumentradition könnten zunächst die rhombischen *puncti* den Punkten der Neumenschrift im *climacus* entsprechen, die wieder in Opposition zu den entsprechend absteigenden *tractuli* stehen — da, wo und solange überhaupt auf Kennzeichnung rhythmischer Differenzen in der Neumenschrift Wert gelegt wurde! Genau dies aber scheint in der Nordfranzösischen Notation z. B. schon des 11. Jh. nicht mehr der Fall zu sein. So findet man, wie E. Jammers explizit macht, im Sacramentar von Tours, *Tafeln zur Neumenschrift*, Tutzing, 1965, Tafel 28, vorwiegend die *climacus*-Schreibung mit „*currentes*“, gelegentlich aber auch die einzügige. Daß hiermit noch rhythmische Unterschiede gemeint gewesen seien, ist unwahrscheinlich.

Damit scheint eine neue Nutzung dieser Notationsmöglichkeiten zum Zwecke wenigstens ansatzweise einer rhythmischen Differenzierung zwischen *fractiones modi* — mit dem späteren Ausdruck — und „regulären“ *ternaria*-Neumen eigentlich naheliegend: Sollte etwas wie eine sinnvolle, d. h. auf rhythmische Bedeutung bezogene Auswahl der Zeichen als bewußte Absicht schon vor Johannes de Garlandia erfolgt sein, der sie aber in seinen Beispielen übrigens gerade nicht benutzt zu haben scheint, um die *modi* als solche, ohne *fractiones* klar wiederzugeben²⁶⁴? Jedenfalls scheint Johannes de Garlandia eine solche Differenzierung nicht zu kennen, wahrscheinlich wurden nicht alle Möglichkeiten, die die Neumenschrift bot, auch für das neue rhythmische Bezeichnete ausgenutzt.

Ersichtlich ist ohne eine vollständige Statistik des Gebrauchs der beiden *climacus*-Notierungen keine Aussage möglich, wobei nicht einmal eine solche Statistik klare Auskunft geben muß — die möglichen Kontaminationen durch Konventionen der Kopisten sind für ein so minimales Problem wohl kaum abzuschätzen. Damit

²⁶³Vgl. die Beispiele bei Apel, *Notation*, S. 165. Notwendig wäre eine vollständige statistische Erfassung, um eventuell gemeinte graphische Oppositionen zu erfassen. Zu vergleichbaren, offensichtlich rein graphischen Alternativen im *Vatikanischen Organumtraktat* vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik* Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 738 ff.

²⁶⁴Vgl. aber ed. Reimer, S. 63, Variante zu 10 — wo aber ganz klar mit *currentes* die *semibreves* notiert sein sollen.

aber und mit der Beobachtung, daß Johannes de Garlandia gerade zu dieser graphische Opposition keinen Bezug herstellt, d. h. seine Idee der graphischen Alternativen von Ligaturen eigenständig sind, kann mit Recht angenommen werden, daß er auch hier Initiator überhaupt solcher Schreibungsoppositionen ist, also auch die Formulierung des Bezeichneten dieser graphischen Alternativen seine eigene Erfindung darstellt!

Natürlich müssen derartige Interpretationsversuche auch von Sicht der Neumenkonvention her gesehen Hypothese bleiben, Hinweise, wie vielleicht die Entwicklung zu sehen ist: Bekannt ist, daß die Neume einer „*clivis praebipunctata*“, also auch eines in drei Elementen senkrecht übereinander geschriebenen *scandicus*, in der Modalnotation keine Entsprechung hat: Die alternative Schreibung des *climacus* hat keine Entsprechung beim *scandicus*, genau wie in der Neumennormierung des Vatikanischen Graduale; hier wären nähere Nachweise der Möglichkeiten nützlich (ein paar Beispiele nennt Verf. im zitierten Beitrag, *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1).

Andererseits ist aber auch zu bemerken, daß aufwärtssteigende, skalische Tonfolgen zumindest nicht in der Ausdehnung auftreten wie absteigende Bildungen; Oktavabstiege in *currentes*, wie in **W**₁, f. 28^v, wird man aufsteigend suchen müssen (auf der folgenden Seite wird selbst dieser Ambitus noch übertroffen). Auch die klare Verwendung des rhombischen *punctus* in **W**₁, Nr. 24, fol. 45, M 29, III, bei systematischer Tonwiederholung wäre hier auch zu beachten (die *longa* kann zu Anfang jeder Tonrepetition durchaus noch als *virga* gemeint gewesen sein; in der Mitte hat sie eindeutig rhythmisch-gliedernde Funktion). Natürlich kann hier ein individueller Versuch einer Lösung des Problems einer Notierung von Tonwiederholungen vorliegen, sozusagen ad hoc-Oppositionsbildungen; die Wahl der *currentes* des *climacus* bei Tonwiederholungen erscheint als eine Art Verwendung eben dieser Neume, nur eben zur Tonwiederholung (übrigens funktionierte hier ein geradzeitige Übertragung des hinsichtlich seiner Ligaturen nicht ganz klaren Stückes ganz gut)²⁶⁵; auch

²⁶⁵**Geradzeitigkeit und Bezeichnetes** Vgl. auch die Erörterungen von W. Apel, *Notation*, S. 241, Anm. 2. Zu beachten ist hierzu: Die Hypothese, daß das Bezeichnete der ursprünglichen Modalnotation nicht von Anfang an ausschließlich die homogene Dreiermetrik, also die Vielfachen und Varianten des *τρίβραχος* (wie Jambus oder Trochäus) bzw. überhaupt ein restlos Jambisch-trochäischen System bzw. dessen Elemente gewesen sein muß, bedeutet natürlich nicht, daß das Gemeinte nicht eine solche Metrik mitumfaßt hat,

diese Stelle wäre hinsichtlich der Entstehung des *semibrevis*-Zeichens zu beachten, denn hier wird die normale *climacus*-Schreibung eigentlich sinnlos. Die Frage der verfügbaren, d. h. von der Neumenschrift und ihren Konventionen vorgegebenen Alternativen zum Ausdruck von rhythmischen Unterschieden läßt also noch einige Fragen offen. Klar ist, daß der rhombische Punkt zum *semibrevis*-Zeichen wird, ein Hinweis auf vorangehende Bedeutung.

daß also in einer als ursprünglich, auch „einstimmigen“ modalen Rhythmik die angesprochene Klassenbildung rhythmischer Musterbildung funktioniert haben könnte, also sogar ein gleichberechtigtes Nebeneinander von gerader und ungerader Form modaler Muster möglich war — in der mehrstimmigen *aequipollentia* kann das nicht mehr möglich gewesen sein, etwa wagen der Harmonisierung aller *modi* in gleichzeitigem Erklingen, wie dies Johannes de Garlandia durchführt.

Nur ist zu fragen, vor allem anlässlich der Terminologie für III. und IV. *modus*, ob das Gemeinte, d. h. die konkrete metrisch-akzentuierende Erscheinung der *modi* und ihre sinnliche Wahrnehmung immer in dieser strikt Jambischen Form aufgetreten sein muß. Die Möglichkeit, daß die metrische Gestalt auch ausführungsmäßige Varianten kannte, kann weder bestritten noch widerlegt werden: Die ja nicht zu Unsinn führende geradzeitige Übertragungsmöglichkeit modal notierter Kompositionen weist ebenfalls darauf hin, daß eine eindeutige Bestimmung des Bezeichneten der Modalnotation hinsichtlich der metrischen, d. h. zeitquantitativen Gestalt nicht möglich ist.

Die wesentliche Frage ist, ob das strikt metrische, Jambisch-trochäische System als ausschließliches Bezeichnetes der modalen Notation nicht erst eine Festlegung der Theorie ist. Damit ist natürlich nicht unwahrscheinlich, daß, in welchem Umfang auch immer, dreizeitige metrische Ausführungen des modalen Rhythmik auch vor der Rationalisierung möglich, üblich, vielleicht sogar dominant waren. Nur, das Bezeichnete muß dies nicht notwendig gewesen sein. Die Folgen einer solchen Hypothese sollen hier einmal erörtert werden.

Der Hinweis von Apel auf Walther Odington und andere, daß diese von einer ursprünglich zweizeitigen *longa* sprechen, dürfte keinen anderen Grund als eine rationale Rekonstruktion der Entwicklung in Hinblick auf die jedem Gebildeten geläufige Tatsache sein, daß die *longa* in der Metrik als doppelter Zeitwert der *brevis* definiert ist, was man dann natürlich auch auf die älteren *cantores* oder *organistae* übertragen kann. Damit wird die Entwicklung der dreizeitigen *longa* wie der zweizeitigen *brevis* zu einer eigenen Entwicklung. Für die „wirkliche“ Urzeit haben solche zeitgenössischen Rationalisierungen natürlich keine Bedeutung.

3.3.10.2 Ist das Bezeichnete der Modalnotation von Anfang an die Zeitquantität? Ein Wechsel der Bestimmung des Bezeichneten

Wenn aber erst durch diese Bestimmung des Bezeichneten solche Zusatzmittel für notwendig gehalten wurden, ist die Frage zu stellen, ob das Bezeichnete der ursprünglichen modalen Notation wirklich Kürzen und Längen in der von der Theorie angegebenen Weise war. Diese Frage mag zunächst etwas überraschen: Die Übertragung in die betreffenden mensuralen Werte, die Zeitquantitäten funktioniert wie angesprochen ja recht gut, sogar auf einer, wie angesprochen, Art von intuitiver Ebene, Übertragen aus einem inneren Gefühl der Erfüllung des rhythmischen Erwartungsschemas heraus funktioniert durchweg recht gut. Es geht deshalb auch nicht etwa um das Postulat einer anderen Art der Übertragung modalrhythmischer Mehrstimmigkeit, auf keinen Fall, sondern nur um die Formulierung methodischer Fragen in Bezug auf die angedeuteten Möglichkeiten rhythmischer Klassenbildungen.

Hier nun ist wieder ein Blick auf die Charakteristik von Zeichensystemen nicht ganz unbrauchbar: Die adiastematische Neumenschrift hat melisch als Bezeichnetes Bewegungsrichtungen, gelegentlich auch die melische Nichtbewegung; das Ausmaß der Bewegung ist eindeutig nicht Bezeichnetes dieser Notation, auch nicht die Angabe skalisch definierter Tonhöhen. Daraus nun zu folgern, daß die zur Zeit des Gebrauchs einer solchen Notation gesungenen Melodien zwischen Sekundschritten, Terz-, Quart-, ja Quintsprüngen nicht unterschieden hätte, daß also eine Vorstellung von Melodie geherrscht habe, die nur in Nach-oben-gehen, Nach-unten-gehen und Nicht-gehen bestanden habe, mögen absonderliche Vorstellungen von Vertretern der Vagheitslehre der *oral tradition*-Lehre *strictissimae observantiae* sein, Hucbald zeigt dagegen ganz klar, wie auch das Meßtonar von Montpellier und zahlreiche andere Angaben (z. B. so erstaunlich weitreichende die Gleichheit der Notation der gleichen Melodien in verschiedenen, nicht voneinander abgeschriebenen Hss.²⁶⁶), daß

²⁶⁶Die von einer bedeutenden Fachvertreterin in Vorlesungen geäußerte Vorstellung, daß die Neumenschriften nur irgendwie Unterlage von Improvisationen gewesen seien, wird man bei aller Ehrfurcht vor der Bedeutung einer musikwissenschaftlichen Ordinaria und Akademiemitgliedin als musikhistorisch falsch ansehen müssen. Warum man so viel über Dinge reden muß, von denen man nichts versteht; ein besonderes Merkmal von musikwissenschaftlicher Professionalität?

natürlich das Gemeinte, d. h. die gesungenen und zu singenden Melodien melisch klare Melodien waren, die mit einer Buchstabennotation tonhöhenmäßig klar dargestellt werden konnten: Für Hucbald ist die Eindeutigkeit der von einem *compositor* erfundenen Melodiegestalt selbstverständliche Vorstellung, die ihn die Hinweise auf die Notation als Grundlage einer Überlieferung von Musik als Denkmal genau wie von den lyrischen Texten in der Musikschrift von Boethius nicht etwa als eine völlig unverständliche Vorstellung, sondern als ganz selbstverständliche Möglichkeit rezipieren läßt.

Das geradezu in die Absurdität führende Beispiel eines sehr weiten Auseinanderfallens von Bezeichnetem und Gemeintem soll hier nur belegen, daß die Unterscheidung zwischen Bezeichnetem, *designatum*, und Gemeintem, *intantum*, natürlich auch für musikalische Zeichensysteme, für Notationen zu beachten ist. Und es dürfte erlaubt sein, diese nicht ganz unbekannte Tatsache auch auf die rhythmischen Schriften zu übertragen: Wenn das Bezeichnete der ursprünglichen Modalnotation wirklich die Angabe klarer metrischer Werte gewesen sein soll, ist die Notation geradezu abwegig: Einzelzeichen (unabdingbar z. B. bei Tonwiederholungen) können nur aus dem Zusammenhang in ihrer Bedeutung, in ihrem elementar Bezeichneten gelesen werden, zum anderen wäre zu fragen, wer auf die Idee kommen sollte, reine Folge von Quantitäten durch Ligaturen wiederzugeben, warum sollte ein *pes* zur Bedeutung *brevi-longa* kommen können: Eine rein auf die Angabe der Melik, der Bewegungsrichtung als ursprünglich Bezeichnetes bezogene Schreibweise soll plötzlich zusätzlich als Bezeichnetes Folgen von Zeitquantitäten haben? als *creatio ex nihilo*?

Eine Erklärung für eine derartig absonderliche Idee ist nicht zu erkennen, denn die Erfinder dieser Notation bewegen sich ja ganz korrekt im Rahmen der Konvention der Neumenschrift: Nach oben gehende zweitönige Folgen werden korrekt als *pes* geschrieben, etc.

Die einfache Voraussetzung von *longa brevisque* etc. als Bezeichnetes der modalen Ligaturen führt also zu erheblichen Erklärungsschwierigkeiten — nicht so die Erklärung der Formulierung von *proprietas et perfectio*²⁶⁷; die macht keine Schwie-

²⁶⁷Und daß die entsprechenden Differenzierungen aus der Lehre der Neumenschrift abzuleiten wären — bei W. Oddington finden sich etwas seltsame Erklärungen der Neumen —, ist hochgradig unwahrscheinlich: Ein Neumator brauchte nur die Normalformen zu lernen,

rigkeiten, denn sie betrifft die Normalform der melischen Neumen, d. h. der Formen, die als rein melische Notation tradiert wurden.

Zunächst ist zu erkennen, daß das Bezeichnete der Ligaturen etwas wie eine Zusammengehörigkeit der ligiert geschriebenen Töne sein muß, das Einzige, das die Zusammenschreibung rythmisch nutzbar machen konnte²⁶⁸ — wie angesprochen macht die entwickelte Neumenschrift, die Quadratnotation mit ihrer Angabe von Tonhöhen als *puncta* eigentlich die Ligaturen, die „alten“ Komplexneumen arbeitslos: Die Tonhöhe ergibt sich aus den „Knöpfen“ auf bzw. zwischen den Linien. Man kann aus der selbstverständlichen Verwendung der Neumenkonvention für die modalen Ligaturen erschließen, daß die regelmäßige Gruppenbildung ganz intuitiv erfolgt sein muß: Zusammengehöriges wird zusammen geschrieben mit den dazu verfügbaren Mitteln, was in den adiastematischen Neumenschriften notwendige Voraussetzung einer Angabe der Melodieverläufe über je einer Silbe war, das ist in diastematischer Notation überflüssig, zumal bei vorauszusetzender äqualistischer Ausführung. Was von den Ligaturen als sozusagen intuitiv naheliegendes Merkmal bleibt, ist ersichtlich eine Zusammengehörigkeit der betroffenen, ligiert bzw. in Komplexneumen geschriebenen Töne.

Natürlich kann *Zusammengehörigkeit* nicht als ausreichende Charakterisierung eines spezifisch musikalischen, rhythmischen Bezeichneten aufgestellt werden (vor allem nicht in Bezug auf metrische Folgen, eine irgendwie empfundene „Natürlichkeit“ der Folge *brevis longa* als elementare Folge eines *modus* kann gegenüber etwa *brevis brevis, longa brevis* nicht vorausgesetzt werden).

alle anderen Bildungen waren Fehler, brauchten also nicht noch klassifiziert zu werden. Man kann also mit Sicherheit annehmen, daß diese Differenzierung — z. B. hinsichtlich der Setzung von *caudae* bei Ligaturanfängen — direkt mit der Formulierung von *longa brevisque* als Bezeichnetes der Ligaturen zusammenhängt.

²⁶⁸Die Komplexneumen, dann als Ligaturen bezeichnet, sind für die adiastematische Notation unabdingbar, sie sind — abgesehen von Zusatzbuchstaben — fähig, Richtungen wiederzugeben, für die Einzelzeichen gilt Vergleichbare in der Opposition von *gravis* zu *acutus*, die in den Neumenschriften zur Opposition *punctum* – *virga* geworden ist; die Verwendung dieser graphischen Opposition, die für Liniennotation überflüssig ist, aber natürlich der Tradition folgend „mitgeschleppt“ wird, als Kennzeichnung für *brevis* – *longa* ist offenbar nicht mit der ursprünglichen Modalnotation verbunden. Daß diese ursprünglich rein melische Opposition in der Linienschrift ebenfalls „arbeitslos“ geworden ist, macht die neue, metrische Verwendung dieser graphischen Opposition aber erst möglich.

Hier nun ist einer der Fälle, in denen eine Lösung der aufgestellten Fragen ohne Hinweis oder Bezug auf eigenes musikalisches bzw. rhythmisches „Fühlen“, auf ein als vergleichbar vorauszusetzendes musikalisches Empfinden²⁶⁹ ausgeschlossen erscheint. Als Bezeichnetes bietet sich nun die Zusammengehörigkeit an, die etwa elementare rhythmische Bildungen von Auftakt und Schwerpunkt o. ä. — einschließlich von Sonderfällen wie etwa der Anfang des I. *modus* — als „einzüiges“ Geschehen zusammenfassen kann. Und es ist kaum überraschend, daß eine auf das Prinzip von Mustern regelmäßiger Akzentalternation bezogene Interpretation des Gemeinten der Modalnotation sich geradezu anbietet, auch als Hilfsmittel zur Übertragung.

Das Bezeichnete der ursprünglichen Modalnotation, eine Zusammengehörigkeit von Tönen in bestimmten regelmäßigen Mustern oder Folgen, läßt sich auf die Folgen von *longae* und *breves* — modulo natürlich von ornamentalen Tönen, für die die Klasse *semibrevis* reserviert ist — nicht zurückführen²⁷⁰; ein Erleben, das

²⁶⁹Vgl. zu dieser methodischen Grundfrage von Musikwissenschaft Verf., *Hexachord*, S. 1 ff.: Über rhythmische Phänomene sprechen zu können setzt beim Adressaten vergleichbares Empfinden einer im Grunde unsagbaren Empfindung voraus: Zu beachten wäre grundsätzlich, daß ja erst das Zusammenwirken derartig unsagbarer sinnlicher Empfindungen und rationaler Struktur, wie z. B. die Fähigkeit zur Gestaltbildung auch in der Rhythmik, s. u., Musik als Objekt von Wissenschaft von etwas wie Geschmackskunde der Kochkunst unterscheidet.

²⁷⁰Ob die antike Metrik bzw. die ihr zugrunde liegenden Empfindungen vergleichbare Wirkungen gekannt haben, ist kaum entscheidbar, abgesehen auch von Unterschieden griechischer und lateinischer Form der Metrik. Ob z. B. der Jambus auch auftaktig empfunden werden konnte, ist aus den Hinweisen zu den Versakzenten nicht abzuleiten. Auch die semantischen Hinweise, die Quintilian gibt, sind nicht ausreichend klar, *Inst. or.* IX, 4, 136, ed. Radermacher, S. 228, 21; zunächst wird festgestellt, daß die daktylischen und paeonischen Versfüße, auch wenn sie *maiori ex parte syllabis brevibus* bestehen, doch ausreichend *voll* an Zeitauern sind. Demgegenüber:

aspera contra iambis maxime concitantur, non solum quod sunt e duabus modo syllabis, eoque frequentiore quasi pulsum habent, quae res lenitati contraria est, sed etiam, quod omnibus pedibus insurgunt et a brevibus in longas nituntur et crescunt, ideoque meliores choreis, qui ab longis in breves cadunt.

Als *chorei* bezeichnet Quintilian die Trochäen. Klar ist, daß bei so kleinem Versfuß der Eindruck eines schnellen Pulses erfolgen kann, die *ictus* folgen schnell aufeinander. We-

ohne jeden weiteren Wirkungsfaktor die reine Folge von Zeitquantitäten z. B. in regelmäßige Zweiergruppen bzw. Paare von Tönen durch das Mittel der Ligatur zum Ausdruck bringen könnte, ist nicht vorstellbar — unter Voraussetzung des genannten eigenen Erlebens: Schon Aristoxenus bestimmt bei seiner Erklärung der Größe *Versfuß*, daß reine Quantitätsfolgen überhaupt keinen Sinn haben, daß das Wesen rhythmischer Metrik erst durch den Gliederungsfaktor von *κάτω καὶ ἄνω, θέσεις/βάσεις καὶ ἄρσις* bzw. den *ictus* geschaffen wird²⁷¹: Die Klassifizierung von Versfüßen und bestimmten Varianten als Vertreter der gleichen Klasse, die z. B. die beiden *ionici*, Antispast, Choriambus und was noch alles als äquivalent ansehen und erleben lassen kann, ist nur durch einen offensichtlich übergeordneten, auch sinnlich wirkenden Klassifikationsfaktor möglich²⁷².

niger klar ist aber, was die Beschreibung der Folge von *BL* als ein Vorwärtsstrecken und Wachsen wirkungsmäßig bedeuten soll. Ist hier nur die Folge von kleinerem dann größerem Wert als natürlich, also eine eher theoretische Charakterisierung gemeint? Schon weil keine Berührung von Theorie und Praxis der Modalrhythmik mit Quintilians Ausführungen zum *rhythmus*, aber auch zu den Versfüßen überhaupt festzustellen ist, kann hieraus natürlich keine Parallele zur graphischen Gruppenbildung gerade rein zeitquantitativ gesehen jambischer Wertfolgen gezogen werden; was mangels Kenntnis dieser Stelle ja auch niemand getan hat, aber tun könnte.

²⁷¹Daß in der sozusagen vorrationalen Theorie auf dem Niveau von Aurelian das Wort *ictus* offenbar im Sinne eines musikalischen, rhythmisch-akzentuierenden Faktors verwendet worden ist, wurde bereits bemerkt, s. o., 3.3.5.2 auf Seite 492.

²⁷²Auch hier erweist sich Aristoxenus als der überragende Denker, wenn er feststellt, daß wir *γνώριμον ποιοῦμεν τῆ ἀισθήσει τὸν ῥυθμὸν* (der Nachweis der Stelle sei dem Leser als Übungsaufgabe bzw. Aufforderung, diesen zentralen Text musiktheoretischer Abstraktion zu lesen, überlassen): Damit ist auch jeder Mystifizismus, der den alten Griechen, und natürlich auch Griechinnen ein völlig anderes, mystisch vage zu umschreibendes Rhythmusgefühl zuordnen will, unvereinbar: Die Zusammenfassung von Versfüßen verschiedener Art zu Metren verlangt zwangsläufig eine entsprechende rhythmische Dynamik, die etwa eine Chorstrophe rein rhythmisch als irgendwie befriedigend, d. h. Erwartungsschemata erfüllend empfinden lassen muß; auf einige Mystifizierungen geht Verf. zu Anfang der Arbeit über die Neumen ein, als Beispiel einer absurden, wenn auch mystisch ureinheitlichen Postulierung der Einheit von Musik und Sprache. Daß hier rationales Denken sich durchsetzen oder auch nur Beachtung finden könnte, ist allerdings nicht anzunehmen, nachdem Sicking derartige Mystifizierungen auch noch in seinen Beitrag zum Handbuch der Altertumswissenschaft eingebracht hat.

Und genau hier, in der Existenz von, den Vorgängen melischer Gestaltbildung vergleichbaren, Abstraktionsfaktoren liegt ein notwendig zu beachtender Sachverhalt, der das System der ursprünglichen Modalnotation als vernünftig erklären kann: Die Fähigkeit zur rhythmischen Gestaltbildung wird am deutlichsten wohl erkennbar in der der Transpositionsinvarianz der melischen Gestalt vergleichbaren Tempoinvarianz rhythmischer Gestalt: Wie eine von kleiner Flöte vorgetragene Melodie als solche auch durch Baßtuba vorgetragen erkannt werden kann — z. B. *Hummelflug* von Rimski-Korssakow —, so kann rhythmische Gestalt unabhängig vom Tempo gebildet werden²⁷³.

Die Wahrnehmung auf der Ebene der Zeitquantitäten ist offensichtlich nicht die einzige Ebene: Das Erleben der Folgen von Lang und Kurz ist als sinnliches Erlebnis sicher vorhanden, aber nicht fähig zur Gestaltbildung. Schon die angesprochene Klassifizierung der verschiedenen Iambischen Versmaße, *ionici*, *choriambus* etc., läßt sich nicht aus einem einfachen Erleben entsprechender Quantitätsfolgen von Zeitdauern — wie auch immer konkret erscheinend — ableiten. Hier ist offensichtlich, bei den beiden *ionici* besonders auffallend²⁷⁴, ein zusätzlicher Wirkungsfaktor notwendig. Diesen Faktor in dem Faktor zu sehen, der in neuerer Notation durch den Taktstrich auch graphisch repräsentiert wird²⁷⁵, dürfte nicht unwahrscheinlich sein.

Als elementare rhythmische Ereignisse wird man wohl genau solche Folgen annehmen dürfen, wie sie die Gruppenbildung der Modalnotation anzugeben scheint: Zweiergruppen, die etwa die Folge *Auftakt – Schwerpunkt* als elementares Ereignis der Rhythmik erleben läßt. Auch ist leicht vorstellbar, daß entsprechende Bildungen, wie sie aus den Reimen der rhythmischen Dichtung unter Verwendung des Wortakzents als Träger solchen rhythmischen Empfindens der Zeit bekannt sind, genau

²⁷³Die Notwendigkeit einer solchen Fähigkeit zur Invariantenbildung ergibt sich schon aus der Spracherkennen: Verschiedene Sprechtempi dürfen das Verstehen des Sinns nicht beeinträchtigen.

²⁷⁴Aber warum sollte nicht der Effekt schon antik wirksam gewesen sein, der die Rhythmik des *Rag* bestimmt hat, einer von B. W. Wooster bevorzugten Musik.

²⁷⁵Und dies geschieht nicht direkt; eine rationale Beschreibung dieses Faktors, Akzentalternation o. ä., scheint nicht so leicht möglich, daß die Formulierung eines Zeichens für dieses Bezeichnete auf die Zeitquantitäten bezogen werden muß: Die Regelmäßigkeit der Dauer zwischen Takten, wenigstens in übergeordneter Weise, wie bei *Zwiefachen* o. ä.

die Schreibweise zur Folge haben konnte, die die Modalnotation charakterisiert: Die Einzigigkeit ist Ausdruck eines entsprechenden rhythmischen Zusammengehörigkeitsgefühls in jeweils elementarer Form, also nicht als Takt, sondern sozusagen als Eigenschaft der elementaren Bestandteile, der als Zählzeiten verstandenen und erlebten Tonpaare²⁷⁶.

Setzt man genau dieses rhythmische Gefühl als Bezeichnetes der Modalnotation voraus — der Notation, die alle Ligaturen der Neumenkonvention folgend natürlich *cum proprietate et cum perfectione* schreibt —, kann auch klar werden, daß Dreierligaturen metrisch recht verschiedener Form als Bezeichnetes das Gleiche ausdrücken: Die Form des VI. Modus ist als Betonungsschema äquivalent zu dem des III. Modus, nämlich zwei Töne, denen ein Zielton folgt. Die *ternaria* des I. Modus ist dann als sozusagen sekundäre Bildung zu verstehen, die die Anfangstöne zusammenfaßt, d. h. als rhythmische Einheit ebenso wie den Schluß des II. Modus empfinden ließ; vielleicht auch als Folge des Prinzips, möglichs viel zu ligieren. Hier könnte das Prinzip der Abtrennung des 1. Tons, der ersten *longa ultra mensuram* im III. Modus ein Ausdruck der metrischen Besonderheit des betreffenden Tones sein: Ein so eindeutig intuitiv entstandenes Notationssystem, das natürlich schon vor Johannes de Garlandia Systematisierungen unterworfen gewesen sein dürfte, muß nicht absolut homogen gewesen sein. Wesentlich ist, daß das eigentlich Bezeichnete dieser Notation, das, was die Verwendung der Ligaturmöglichkeit zum Ausdruck regelmäßiger rhythmischer, elementarer Gruppenbildung verursacht hat, nicht einfach die modalen Folgen von Zeitquantitäten war, sondern übergeordnete Faktoren, wie oben angedeutet, also z. B. etwas wie die als elementare rhythmische Zusammengehörigkeit verstandene Beziehung zwischen Auftakt und Betonung²⁷⁷.

²⁷⁶Die Formulierung von Rasch, *Johannes de Garlandia*, S. 148 f., *Derhalve reeft een ligatur per se nichts meer aan dan een aantal tonen, die geligerd zign. ...*, erscheint als Tautologie: Einfach aus Spaß an der Möglichkeit, einmal regelmäßig zu ligieren, wird wohl niemand eine eindeutig auf Rhythmik bezogene Notation erfinden. Die Formulierung zeigt aber auch, daß eine wirkliche Erklärung der Notation fehlt.

²⁷⁷Natürlich müßte man dann auch den II. Modus wenigstens ursprünglich als genuin auftaktig beginnende „Version“ des I. Modus interpretieren, was hinsichtlich seiner konkreten Verwendung aber keine unüberwindlichen Schwierigkeiten bietet — daß volltaktiger und auftaktiger Anfang als verschieden erlebt werden konnten, um sozusagen eigene Modi zu bilden, ist verständlich und nachempfindbar.

Auffällig ist nun, daß Johannes de Garlandia im Beispiel für die Kombination des II. mit

Die Frage: Wo bleibt dann die klare metrische Gestalt der Übertragung, kann nun leicht beantwortet werden: Sie ist Teil des spätestens von der Theorie klar definierten Bezeichneten; die Zeichen müssen rational als Bezeichnetes metrische Werte tragen, denn die Mehrstimmigkeit verlangt rational natürlich *aequipollentia*

dem II. *modus* in deutlichem Gegensatz zur *impar*-Regel, also zur Regel, daß auf ungerade Stellen von *modi* Konsonanzen fallen sollen, ed. Reimer, S. 76, 13, ... *omne, quod fit impari, debet concordari omni illi, quod fit in impari ... et hoc in primo modo sive secundo vel tertio ...*, durchgehend widerspricht, ed. Reimer, S. 77, 27, *exemplum secundi ad secundum*, denn die Klangfolge ist: *Quint-Quint, Terz-Einklang, Terz-Einklang, Terz-Einklang, Terz-Quint, Quart-Einklang, Sekund-Quint, Einklang-Quint, Quint-Terz-Einklang*, vgl. Reimers, Kommentar, S. 29 — natürlich ist zum Schluß eine Umkehrung der Relation rhythmischer Stellen zu Konsonanzklang zu erwarten: Der Abschnitt muß natürlich perfekt enden.

Andererseits sind erwartungsgemäß alle anderen Kombinationen von II. mit anderen *modi*, z. B. mit dem I. *modus*, so konzipiert, daß die Konsonanz stets auf der jeweils ungeraden Stelle des anderen *modus* fällt, d. h. natürlich der Anfang jeder elementaren Zweierligatur des II. *modus* konsonant ist. Die Folgerung daraus muß also nicht sein, daß der II. *modus* immer und von Anfang an — unter der Annahme überhaupt eines Akzentfaktors — auf der 1. Note betont gewesen sein müsse (korrekt, aber etwas umständlich wäre zu formulieren: ... *eine Betonung auf dem rhythmischen Wert gehabt haben müßte, den die jeweils erste Note der charakteristischen Zweierligatur bezeichnet*): Die auffällige „Harmonik“ der Kombination von II. und II. *modus* jedenfalls läßt den Schluß zu, daß erst die Reduktion und Definition des Bezeichneten allein auf Zeitquantitäten eine mögliche auftaktige Natur der *binariae* des II. *modus* hat übersehen lassen können, also seine Kombination mit eigentlich anders akzentuierten *modi* möglich gemacht hat: Aus der Kombination des II. *modus* mit anderen ist also nicht einfach die Folgerung zu ziehen, die Bedeutung, das ursprünglich Bezeichnete der *binariae* im II. *modus* müsse betonungsmäßig sozusagen das Gegenteil des I. *modus* gewesen sein; eine ausreichend klare Folgerung, daß das Bezeichnete der Ligaturen, der Gruppierung von Tönen in Gruppen in der ursprünglichen Modalnotation nicht betonungsmäßige Beziehungen gewesen sein könnten, ist also nicht möglich.

Es ist klar, daß die — hier hypothetisch, aber begründet vorausgesetzten — Betonungsfaktoren bei einer Auflösung der unter dieser Hypothese betonten *longa ultra mensuram* des III. *modus* in zwei Werte, wie man sie in Tischlers Übertragung II, S. 656, letztes System finden kann, zwangsläufig eine Betonung auf der ersten Note erwarten lassen muß. Zu fragen bleibt aber auch hier, ob und wie weit die aus der rationalisierten Rhythmik stammende metrische Interpretation einer solchen Auflösung von Anfang an Merkmal des ursprünglich mit dem III. *modus* Gemeinten gewesen ist.

von Dauern. Akzentmuster können dagegem nicht Bezeichnetes der Mensuralnotation sein, daß eine mensurale Notierung einer Musik, die essentiell akzentalternierende Musterbildung verwendet, ausgeschlossen sein sollte, daß also das Gemeinte natürlich auch den rhythmischen Gestaltfaktor des Akzents und der Akzentalternation beinhaltet haben kann, dürfte unbestreitbar sein²⁷⁸: Gemeintes und Bezeichnetes müssen auch hier unterschieden werden. Und damit wird auch erklärbar, daß erst mit einer strikten Bestimmung allein von Zeitquantitäten als Bezeichnetes der graphischen Zeichen das dringende Bedürfnis auftrat, eben dieses Bezeichnete auch an oder durch die Zeichen selbst auszudrücken, was zur Verwendung der Opposition zwischen *punctum* und *virga* — für die Melik „arbeitslos“ geworden — zur Kennzeichnung der Opposition des Bezeichneten *brevis* und *longa* bei den *simplices*, bei den Ligaturen aber zur Nutzung von graphischen Variationsmöglichkeiten, z. B. der *proprietas*, geführt hat — und eigentlich ist die Verwendung des Virgastrichleins als graphisches Kennzeichen an sich absurd, denn die *virga* ist der Strich. Auch darin zeigt sich, daß die Suche nach neuen Zeichenmitteln Gegebenheiten neu sehen muß, um ein neues Bezeichnetes einigermaßen adäquat durch Zeichen wiedergeben zu können — daß das für melismatische Strukturen, die klar ursprünglichen, das Aufbauen auf der ursprünglichen Idee, melisch normale Ligaturen für modalrhythmisch normale Dauerfolgen bedingt hat, ist zu erwarten, also die zeichenmäßige Definition der -völlig“ anderen Metrik von zwei *semibreves*, im eigentlichen System nicht vorkommend, auch eine völlig andere, nämlich melisch total falsche Setzung des, ursprünglichen, *virga*-Strichleins bedeutet hat. Daß die weitere Entwicklung zur Mensuralnotation diese Grundlage nicht grundsätzlich verlassen hat, Ligaturen also weiterexistiert haben, macht eine der, weil eigentlich sinwidrigen, Schwierigkeiten dieser Notation aus.

²⁷⁸Aus diesem Grund scheint auch eine Kritik an W. Apels exemplarischer Erläuterung des Systems der endgültigen Mensuralnotation an einem Satz von Beethoven, *Die Notation der polyphonen Musik*, Leipzig 1962, S. 106, als unpassend: Natürlich kann die rhythmische Struktur identisch durch die Mensuralnotation wiedergegeben werden, allerdings fehlt das, was der Taktstrich der neuen Notation bezeichnet. Zu fragen wäre also nur, ob und inwieweit das von Beethoven Gemeinte nur mit Hilfe des Bezeichneten und Zeichens *Taktstrich* gedacht werden kann; offensichtlich würde eine rein mensurale Notation nichts an dem rhythmisch Gemeinten und auch Verstehbaren verändern — das Gemeinte des Taktes hat in der Notation sozusagen kein Bezeichnetes, daß es deshalb fehlen muß, ergibt sich daraus nicht.

Die Feststellung von Rasch, *Johannes de Garlandia*, S. 168 und 170, daß die Modalnotation ursprünglich nur die neumenmäßig gesehen korrekten Ligaturen benutzt, ist somit die Feststellung einer Trivialität: Andere Möglichkeiten der Ligaturbildung konnten von vornherein nicht gedacht werden.²⁷⁹

Die hier vorgestellte Erklärung der oben angedeuteten, jedem Leser *schwarzer* oder *weißer* mensuraler Notation geläufigen Absurditäten durch eine Wechsel des Bezeichneten von einem eher intuitiven, jedenfalls nicht quantifizierbaren oder gar proportional bestimmbareren rhythmischen Gestaltfaktor zu Anfang der einfachsten modalrhythmischen Notation zu einer Struktur klar meßbarer, also quantitativ bestimmter Elemente durch Mehrstimmigkeit und Theorie läßt übrigens die kaum zu umgehende Einbringung akzentmäßiger Faktoren in die Deutung der Modalnotation²⁸⁰ neben einer mensuralen natürlich erscheinen: Bei der Bestimmung des Bezeichneten der ursprünglichen Modalnotation in der oben angesprochenen Weise ist die jeweilige metrische Erscheinung als nichtbezeichneter Formfaktor des Gemeinten nicht erklärungsbedürftig; die Rationalisierung durch striktes Verständnis des Bezeichneten als Folge von Zeitquantitäten schließt umgekehrt nicht aus, daß das Gemeinte nicht weiterhin akzentmäßige Elemente hatte, die vielleicht sogar dominant waren — nur von der Theorie nicht erfaßt werden konnten. Erklärt werden aber die gesamten Unstimmigkeiten, die die Bestimmung des Bezeichneten schon der ursprünglichen Modalnotation nur und strikt als Quantitätenfolgen mit sich bringen müssen, angefangen von der Absurdität, daß ein Zeichen zwei Quantitäten bedeuten kann, und daß hier auch noch eine Überschneidung mit dem Bezeichneten des oppositionellen Begriffs vorliegt (alterierte *brevis* und *longa recta*): Die Folge des III. Modus kann unter der Bestimmung sozusagen eines Auftaktgefühls als Bezeich-

²⁷⁹Mit der hier angedeuteten Entwicklung ist es natürlich notwendig, den II. Modus wenigstens für die Zeit der Entstehung der Notation strikt auftaktig zu verstehen, was in Hinblick auf seine praktische Erscheinung auch keine unüberwindlichen Schwierigkeiten bietet: Die Differenzierung einer auftaktigen Version des I. Modus als eigene rhythmische Form ist verständlich, insbesondere hinsichtlich der Struktur der Folge von *ordines*, wo die Pause die Verschiedenheit des Anfangs und Aufhörens immer wieder deutlich macht; s. auch u. Zu beachten ist auch die Bedeutung von Systematik bzw. Symmetrie: Das System der *modi* in sechs Teilen ist auffällig symmetrisch.

²⁸⁰Vgl. etwa Rasch, *Johannes de Garlandia*, S. 161 ff, wo es um *sterke* und *zwakke maatdeel* geht, die als irgendeine Art von Nebenbedeutung ohne weitere Definition, sozusagen als natürliche Erscheinung eingebracht werden.

netem durchaus als mit dem VI. Modus vergleichbar bzw. äquivalent angesehen worden sein, und so auch zur vergleichbaren Ligatur geführt haben. Es ist klar, daß die Differenzierung zwischen Zeichen, Bezeichnetem und Gemeintem für eine Wissenschaft, die die Vorstellungen von H. Treitler über die Neumenschrift als so autoritativ bewertet, daß Kritik und gegensätzliche Meinungen einfach totgeschwiegen werden können, oder freundlicher gesagt, solche Vorstellungen kritikresistent sind durch Nichtwissen, durch Unfähigkeit zur Veränderung, weitgehend unbegreiflich bleiben dürften; nur soll man deshalb auf die Anwendung dieser Struktur verzichten?

3.3.10.3 Die Rationalisierung modaler Rhythmik im Rahmen einer Rezeption antiker Vorgaben

3.3.10.3.1 Zur Definition neuer graphischer Zeichen vor allem der Ligaturen und zu ihrer Problematik Für die hier, natürlich nur als, wenn auch nicht unbegründete, Hypothese und Diskussionsfaktor vorgestellte Interpretation einer grundsätzlichen Neubestimmung des Bezeichneten der rhythmischen Zeichen der ursprünglichen Modalnotation als Grundlage einer Beschreibung der Entwicklung der Modalnotation und ihrer Theorie bleibt wesentlich noch die Frage zu beantworten, warum eigentlich eine funktionierende Notation überhaupt so umgedeutet wurde, bzw. was an Rationalisierungsmöglichkeiten in der Zeit gegeben waren²⁸¹. Die Frage, warum überhaupt eine Rationalisierung stattfand, scheint so kaum zu

²⁸¹Reimer stellt diese Frage in seinem meisterhaften Kommentar zu seiner Ausgabe, S. 59 f., und kommt zur Lösung, daß die zusätzlichen Bezeichnungsmittel eine klare Lesung von *tenores* ermöglicht, die in Dreiergruppen notiert sind. Dies trifft schon zu durch die Formulierung graphisch klar auf das Bezeichnete der Namen, *longa brevisve* bezogenen Pausenzeichen.

Allerdings ist gerade dieses Beispiel kaum ausreichend, denn die Entscheidung welche rhythmische Bedeutung entsprechende *ternariae* im *tenor* haben, ist ausweislich der von Reimer belegten Weiterverwendung der „unklaren“ ursprünglichen Notation nicht gerade notwendig: Gerade hier funktioniert das Lösen des rhythmischen Interpretationsaufgabe recht gut. Man ist also vielleicht doch berechtigt, über die von Reimer angedeutete Frage hinauszugehen. Daß Reimer die Frage stellt und damit nach dem Sinn der Schrift fragt, ist methodisch von höchstem Wert; übrigens gibt Reimer eigentlich schon die Antwort, wenn er am Schluß seines Kommentars auf die Bedeutung der Moduskombinationen hinweist, s. u.

beantworten sein. daß sie dann in der Weise stattfinden mußte (modulo eventueller Systematisierungen z. B. Zahl der *modi*), in der sie geschah, nämlich strikt metrisch, ist wiederum trivial; Spekulationen sind natürlich möglich — zu beachten ist jedoch, daß Johannes de Garlandia zwar analytisch in dem Sinne arbeitet, als er elementare Zeitquantitäten verwendet, er jedoch nicht etwa die Gültigkeit der *modi* zugunsten freier Rhythmik ersetzen will — dies geschieht auch faktisch, kompositorisch zuerst ja auch nur in den *tripla* der Motetten vom Stil von Johannes de Cruce, also durch Ausweitung der ornamentalen Werte, während zunächst der Rahmen der Modi als eine Art Ordnungsfaktor bestehen bleibt; die *modi* werden bekanntlich durch „Verlangsamung“ zu nicht mehr direkt sinnlich wirkenden rhythmischen Faktoren; eine Entwicklung, die unterhaltsamerweise auch die Einstimmigkeit betrifft, wie man aus den *Flors del gay saber* erfahren kann, worauf Verf. irgendwo in *Musik als Unterhaltung* eingegangen ist, die Stelle ist also verfügbar gemacht.

Die Feststellung, daß für Johannes de Garlandia die Gültigkeit der Modi bzw. *maneries* unbestritten bleibt, also vom Gemeinten her zunächst keine wesentliche Veränderung stattfindet oder beabsichtigt ist, erscheint deshalb von Wichtigkeit, weil damit der Grund überhaupt für eine Rationalisierung nur in der vorgegebenen Tendenz mittelalterlicher Musiktheorie zu liegen scheint, gegebene Strukturen der Wirklichkeit theoretisch zu erfassen. Wenn nämlich die Erscheinung des modalen Rhythmus selbst nicht bestritten wird, kann eigentlich nur der Wille zu einer neuen, eben rationalen Bestimmung des Bezeichneten der Modalnotation als Grund der Theorie angeführt werden: Die vielen neuen graphischen Merkmale — jeweils vier für den Anfang²⁸²; und das Ende von Ligaturen — ist als Folge der Absicht zur

²⁸²Zur Erfindung graphischer Mittel zur Bezeichnung metrischer Werte bei Johannes de Garlandia Wovon die Opposition *per oppositum cum proprietate* und *sine opposito* und wohl *sine proprietate*, denn *non habeat tractum* rein graphisch bleibt, d. h. zeichenmäßig nicht genutzt wird; wie angesprochen ein Hinweis darauf, daß Johannes de Garlandia zunächst die graphischen Möglichkeiten systematisch durchgeht. Wie ebenfalls angedeutet kann die Bildung *per oppositum ...* nicht nur vom Anfang der Ligatur her gesehen werden, es muß auch die jeweils zweite Note beachtet werden: Die Bildung *sine opposito*, die *sine tractu* sein müsse, ed. Reimer, S. 48, 29, würde ohne das Merkmal der zweiten angebundenen Note keine Opposition zur Bildung *sine proprietate* sein können; somit müßte man die absteigende Form *sine opposito* als den breiten Schrägstrich nach unten, die aufsteigende Form als umgekehrte *clivis* geschrieben werden deuten, also eigentlich als *imperfecta* — die entsprechend gerichtete Ligatur *sine proprietate* hat ja den

Strich entgegen jeder neumatischen Vernünftigkeit bei dieser Bildung an der linken tieferen Note. Damit wird übrigens auch klar, daß für Johannes de Garlandia die Bildung *per oppositum et cum proprietate* klar das Bezeichnete von zwei oder gegebenenfalls auch mehr *semibreves* hatte — spätere Zeugnisse von anderer Nutzung dieses Zeichens, die Reckow anführt, können also nicht als Hinweis auf ursprüngliche Nutzung verstanden werden, denn daß das ganze System der graphischen Merkmale von Johannes de Garlandia schon vor seiner Schrift bestanden haben sollte, ist eine unbewiesene Voraussetzung: Der Umstand, daß er die eigentlich „sinnlose“ Form der *sine opposito et sine proprietate* einführt (vgl. ed. Reimer, S. IX, Anm. 16; und Kommentar, S. 60 — statt von *Variante* wäre besser von *Opposition* zu sprechen), ist ein recht deutlicher Hinweis darauf, daß er auch der Erfinder der neuen graphischen Systematik ist. Auch hieraus ergibt sich, daß die Erfindung solcher, von der Neumenschrift her gesehen, absurden Schreibweisen von der Absicht der restlosen und theoriwürdigen Rationalisierung der modalen Rhythmik sozusagen ausgelöst worden sein muß.

Natürlich ist sich auch Franco des Ursprungs der Schreibung bewußt, ed. Reaney u. Gilles, S. 45, 15: *Proprietas est nota primariae inventionis ligaturae a plana musia data in principio illius. ...*, und, ib., 17: *... cum proprietate dicitur, eoquod sic in plana musica figuratur. ...*, womit die Bedeutung der Qualifikation *proprietas* trivial ist: Die natürliche Eigenschaft einer Ligatur, die anderen Möglichkeiten entsprechend nicht der *proprietas*.

Bei den wirklich *imperfectae figurae* besteht nach der Deutung von Reimer eine terminologische Frage natürlich nicht, vgl. Reimer, Kommentar, S. 56 f. Immerhin deutet Johannes de Garlandia nicht nur durch die Art der Darstellung an, daß eigentlich eine Parallele jeweils auf Anfang und Ende von Ligaturen bezogen besteht, er benutzt dazu einen allgemeinen *proprietas*-Begriff, ed. Reimer, S. 47, 24: *Figurarum ascendendo vel descendendo duae sunt species, quia quaedam dicitur cum proprietate a parte principii, quaedam a parte finis*. Damit ist offensichtlich gemeint, daß jede Ligatur jeweils hinsichtlich ihrer *proprietas* zu Anfang oder Ende charakterisiert ist.

Daraus folgt dann, daß zunächst die vier *species a parte principii* dargestellt werden, dann die natürlich ebenfalls *quatuor species a parte finis*. Man muß daher die Verwendung des Wortes *proprietas* bei der Differenzierung *a parte principii* in eben der Weise als Spezifizierung ansehen wie die Verwendung des Wortes *organum*. Jede Ligatur läßt sich generell differenzieren nach ihrer *proprietas* zu Anfang und/oder zu Ende. Das Mittel eines graphischen Merkmals *sine proprietate* charakterisiert aber nur eine graphische Opposition *a parte principii*; zu fragen bleibt also, ob Johannes de Garlandia mit der ersten Spezifizierung nach der *proprietas a parte principii* oder *a parte finis* nur die Normalform meint, oder *proprietas* allgemeiner als Eigenschaft des jeweiligen graphischen Aussehens, also alle graphischen Oppositionen erfassend meint.

Von großer Bedeutung ist die Frage ersichtlich nicht; wesentlich ist aber, daß Darstellungs-

art und Formulierung klar die graphischen Situationen *a parte principii* und *a parte finis* zunächst parallel sieht. Dies ist naheliegend, wirft aber die Frage auf, ob der Unterschied zu Francos Begriffssystem, *cum/sine proprietate* — *cum/sine perfectione*, wirklich grundsätzlich anders ist als die Systematik von Johannes de Garlandia, bzw. in Bezug auf die Lösung von Reimer, ob die Opposition *a parte finis*, nämlich, ob eine Ligatur *perfecta* oder *imperfecta* ist, von der Vorstellung einer unvollständigen Ligatur geprägt ist, oder, wie mit anderen Mitteln *a parte principii*, als graphische Alternative zu den Normalformen gesucht worden ist. Hier liegt natürlich das eigentliche Problem, dessen Lösung an sich vernachlässigbar ist: Es geht um die Erfindung graphischer Hinweise auf ein rhythmisch eindeutiges Bezeichnetes jeder Ligatur; eine Intention, die Johannes de Garlandia ausweislich der *ternariae* nicht vollständig erfüllt hat.

Eine wirkliche Parallelisierung der Terminologie war wegen der graphisch völlig verschiedenen Situation am Ligaturschluß ausgeschlossen: Schon von der Möglichkeit der Verwendung einer *cauda* her war eine Parallele ausgeschlossen; das — potentielle — Strichlein am Ende hat echte melische (und dann natürlich rhythmische) Bedeutung, wegen der Herkunft aus der Liqueszenz, war also nicht als graphisches Differenzierungsmittel einzusetzen. Damit war eine andere Differenzierung an Schlüssen unabdingbar. Die Idee, Normalformen zu setzen, die bestimmte rhythmische Normalbedeutungen bezeichnen, Varianten dann als graphische Zeichen für rhythmisch „nicht-normale“ Folgen wiederzugeben, kann als glänzende Lösung des Problems angesehen werden, eindeutige graphische Merkmale zu finden. Zu Anfang ist das Verfahren klar, die graphischen Oppositionen bedienen sich der Möglichkeit, den *virga*-Strich in allen möglichen Stellungen anzubringen.

Bei Schlüssen stellen sich wie gesagt Probleme; aber auch da gibt es ja Normalformen, nur gibt es da zwei Normalformen, nämlich mit und ohne *plica* bzw. Liqueszenz, die in der melismatischen Notation natürlich ihre ursprüngliche Bedeutung völlig verloren hat. Hinsichtlich der Notwendigkeit, graphische Alternativen zu erfinden, besteht also die Möglichkeit, einfach „falsche“ Formen zu setzen, oder, wie dies die Deutung von Reimer ist, unvollständige Ligaturen heranzuziehen — dann wäre das Prinzip ersichtlich ein völlig anderes als bei der Verwendung graphischer Anfangssituationen als rhythmische Zeichen.

Die Frage läßt sich verdeutlichen bei der Form der absteigenden, *imperfecta* Ligatur. Neumatische Normalform ist die Folge —*virga* — *punctum*, also wie dies Johannes de Garlandia formuliert, *quando tractus a paenultimo punctu usque ad ultimum stat perpendiculariter*, ed. Reimer, S. 49, 38. Aus den Mitteln der Neumenschrift bietet sich dazu eigentlich nur der schräge Strich nach abwärts an, wie Johannes de Garlandia sagt, ib., 39, *quando tractus a paenultimo usque ad ultimum stat obliquo modo*, was nicht ganz geschickt formuliert ist, weil der *tractus* im ersten Fall nicht dem des zweiten äquivalent ist (neumengeschichtlich handelt es sich wohl um den Strich der *βαρεῖα*, wie sie in der richtigen Bedeutung der antiken Vorgabe noch in der Paläofränkischen Notation erscheint; der Schritt zur Analytik,

d. h. zur Zerlegung des *Abwärtsgehens* in zwei Töne, wie er in der St. Gallischen und der Nordfranzösischen *flexa/clivis* erscheint, stellt ein schon weiterentwickeltes Stadium dar, wie man in Verf. *Otfrid* erfahren kann).

Die andere Lösung der Frage ist die, die Reimer anbietet: Es handelt sich etwa bei der *imperfecta* abwärtsgehenden zweitönigen „anti-normalen“ Ligatur um die Verwendung der ersten Hälfte eines *porrectus* statt der üblichen Folgen des *climacus*, was Reimer in seiner vorbildlichen Arbeit im Kommentar, S. 57, Anm. 45, klar darlegt.

Die Entscheidung, wie der Erfindungsvorgang graphischer Zeichen bei Johannes de Garlandia zu rekonstruieren ist, scheint deshalb nicht ganz müßig zu sein, weil natürlich der Bezug zu den *modi imperfecti* terminologisch eine Verwandtschaft nahelegt: Hat also Johannes de Garlandia seine neuen Zeichen zunächst auf rein graphischer Ebene gesucht — natürlich war klar, was als durch graphische Opposition zu bezeichnen war — oder hat er solche Zeichen aus der Erfahrung der *imperfecti modi* gewonnen, wie ja auch die Pausendefinition zeigt, die klar von dem modalen Zusammenhang ausgeht.

Johannes de Garlandia teilt die Ergebnisse, nicht den Weg, der zu ihnen führt, mit; seine Schrift bietet eine wissenschaftlich geradezu *more geometrico* geschriebene Leistung. Von Interesse ist die Herkunft der Ergebnisse deshalb, weil aus ihr vielleicht der Weg vom ursprünglich Bezeichneten zum neuen erkennbar wird. Auffällig ist hier, daß bei den *imperfecti modi*, deren Notation Bedarf an *imperfectae figurae* hat, zunächst einmal die *ternaria* zu Ende des *imperfectus primus modus* nur als *tres sine proprietate* bezeichnet werden, ed. Reimer, S. 57, 1, was natürlich eine identische Situation ist zur Schluß-*ternaria* des II. *modus*, ed. Reimer, S. 53, 2. Setzt man, wie dies ib., S. 52, 2, explizit geschieht, als Normalform einer *ternaria* die Form *cum proprietate et perfecta* (vgl. die Anmerkung dazu in Reimers Kommentar), an — wenigstens für die ersten zwei *modi* —, so ist das Bezeichnete dieser Schluß-*ternaria* symmetrisch das „Gegenteil“ der Anfang-*ternaria* des I. *modus*: Statt *L B L* soll *B L B* bezeichnet werden.

Dies geschieht aber nur durch das Merkmal *cum/sine proprietate*. Der Schluß der *ternaria* zu Ende des II. *modus* ist offenbar *perfecta* und wohl auch so bezeichnet. Für diesen Bedeutungsunterschied reicht Johannes de Garlandia also die graphische Opposition nur zu Anfang der Ligatur aus. Neben einer Möglichkeit, den Binnenwert zu bezeichnen, müßte man auch erwarten, daß der „andere“, modalrhythmisch falsche Schlußwert ebenfalls ein eigenes graphisches Zeichen erhält. Wenn dies nicht der Fall ist, zeigt sich darin die doch noch sehr große Abhängigkeit vom modalen Denken: In Opposition stehend werden nicht so sehr die einzelnen Töne, sondern die ganze *ternaria* verstanden; zur Bezeichnung reicht ein graphisches Merkmal also aus — wenn man im Gefühl, im Automatismus des *modus* „mitschwingt“, reicht ein solches Zeichen wohl auch aus: Mit Wissen, daß die erste Note den Wert einer *brevis* hat, ist der Ablauf klar; vgl. dazu Reimer in seinem Kommentar, S. 56 — an sich würde ja eine graphische Kennzeichnung metrischer Bedeutung der kon-

stituierenden Einzeltöne erfordern, daß bei solchen Bildungen auch das Merkmal der — später so bezeichneten — *perfectio* eingesetzt wird; für Johannes de Garlandia reicht offensichtlich die Voraussetzung des normalen Bezeichneten der betreffenden Ligaturen, um mit nur einer graphischen Veränderung die weniger normale, „umgekehrte“ Bedeutung zu kennzeichnen: Das für die *simplices* selbstverständliche Prinzip der Kennzeichnung des metrischen Bezeichneten in der Schreibung des einzelnen Zeichens hat also noch nicht die Ligaturen erfaßt; diese werden als Komplexe gesehen, abhängig vom *modus* (weshalb eben doch nicht so klar ist, ob, s. Reimer in seinem Kommentar, S. 64, die Definition ... *figura est repraesentatio soni secundum suum modum*, ed. Reimer, S. 44, 2, nicht doch einen Bezug zum spezifischen *modus*-Begriff haben könnte, der im vorangehenden Kapitel ausführlich exemplifiziert wurde; die Frage ist deshalb nicht ohne Interesse, weil zu fragen ist, ob und inwieweit Johannes de Garlandia eine vollkommen klare Notation für das Bezeichnete der Quantität des Einzeltons schaffen wollte — dann bedeutete die Unklarheit der *ternaria* ein Übersehen, also Unfähigkeit —, oder ob er doch noch der älteren Notation insoweit verpflichtet war, daß solche Unklarheiten gar nicht bestanden, d. h. der modale Kontext die metrische Bedeutung des Einzeltons auch innert einer *ternaria* mitbestimmt, davon hängt ersichtlich die Richtigkeit der von Reimer in seinem Kommentar, S. 64, geäußerten Interpretation ab, ... *Mit Ausnahme des ambivalenten Anfangswertes der Ternaria ... sind sämtliche Quantitäten ... festgelegt. ...*: Immerhin ist noch zu beachten, daß die metrische Bedeutung der *ternariae* auf der Ebene des konkreten *tempus* einen viel größeren Unterschied der *ternariae* beinhaltet: *TT T TT* gegenüber *T TT TTT*; *T* als ein *tempus*, *TT* als zwei *tempora* etc.).

Bei der Beschreibung der Notation der *imperfecti modi* nun findet man Wendungen wie, ed. Reimer, S. 59, 6, ... *et in fine duae cum proprietate et imperfectae*. Gemeint ist hier ein Schluß des III. *modus* nicht *B B(alt.) L(ult. mens.)*, sondern nur *B B(alt.)*: Die zu erwartende Ligatur wird ihrer Bedeutung (ihrem Bezeichneten) entsprechend einfach gekürzt, Zielton der Ligatur ist sozusagen überraschend die Pause. Solche *duae imperfectae* findet man wie zu erwarten auch beim IV. *modus*, ed. Reimer, S. 54, 7: Auch wenn hier ein normaler *modus* vorliegt, so kann doch sein Schluß als „defekt“ in dem Sinne verstanden werden, daß die zu erwartende *ternaria* unvollständig erscheint.

Damit erweist sich die Lösung von Reimer als hinsichtlich der Anregung für die Findung neuer graphischer Mittel aus der Neumenschrift bzw. ihrer Normalformen als plausibel. Nur, schon die Sprechweise von Johannes de Garlandia, *duae imperfectae*, müßte dann als hochgradig elliptische Ausdruckweise angesehen werden: Gemeint ist doch, zwei Töne in einer *binaria*, die eine unvollständige *ternaria* bedeuten. Auch bei der Definition läßt Johannes de Garlandia nicht erkennen, daß *imperfectae* Ligaturen in dem Sinne *unvollständig* seien, daß sie aus Abkürzungen, Abschneiden der Schlußöne, jeweils der längeren Ligatur entstanden zu denken seien (hier der Einfachheit halber Zeichen und Bezeichnetes einheit-

Rationalisierung anzusehen. Das wesentliche Geschehen — in der hier diskutierten Hypothese! —, das die Theorie von Johannes de Garlandia ausmacht, ist nicht eine Darstellung der Modi, die unberührt bleiben, sondern ein Wechsel des Bezeichneten, also dessen, was die graphischen Zeichen bedeuten: Nach Johannes de Garlandia ist das Bezeichnete strikt und ausschließlich die klar bestimmte Zeitquantität — wobei *klar* hinsichtlich des Wertes von *semibreves* natürlich nur in der Relationsangabe: *kürzer als eine brevis und im Komplex mehrerer semibreves insgesamt so lang wie eine brevis*; sicher eine geradezu absonderliche Bestimmung von Zeitquantitäten, die sich aus der Vorgabe und ihrer „Befolgung“ ergeben mußte, auch durch Mißverstehen, was denn eigentlich eine kleinste Zeiteinheit, ein *χρόνος πρώτος* ist.

Übrigens weist auch diese Neuheit, kleinere, ornamentale Werte als die *brevis*, — hinsichtlich der antiken Vorgabe — darauf hin, daß das ursprünglich Bezeichnete der Modalnotation nicht einfach die Zeitquantität gewesen sein dürfte, sondern ein

lich gesehen). Er formuliert wie auch in der Aufrufung der Gestalt als *duae imperfectae* gerade nicht in Hinblick auf längere Ligaturen, sondern allein als graphische Gestaltunterschiede.

Seine Intention ist also die Aufstellung eines Zeichensystems an sich, in Bezug auf sozusagen die einzelnen Werte. Die Durchführung dieser Absicht gelingt ihm noch nicht, deutliches Beispiel ist die Vieldeutigkeit der *ternaria*, bzw. die Abhängigkeit der Bedeutung von dem *modus*, in dem sie auftritt. Die Terminologie der Schlußform von Ligaturen als *perfecta/imperfecta* kann daher aus den betreffenden Situationen abgeleitet werden — aber, bei der Definition der Zeichen und ihrer Bedeutung, ja auch bei ihrer Erläuterung an konkreten Beispielen durch die *modi perfecti imperfectique* wird abstrakt, völlig unabhängig von der modalen Situation sozusagen ihres natürlichen oder zwangsläufigen Auftretens definiert und formuliert. Obwohl Johannes de Garlandia also noch nicht fähig ist, sich von den Automatismen der modalen Rhythmik zu lösen, d. h. auch seine Erfindung graphischer Zeichen noch stark von diesen Automatismen abhängen — z. B. bei den *ternariae* —, so beweist seine Art der Definition der Zeichen, daß er durch die antike Vorgabe sozusagen elementarer, modal ungebundener Zeitquantitäten tendenziell in die Lage versetzt wird, abstrakt (im Bereich des Rhythmus) Zeichen in Relation zu elementar Bezeichnetem zu definieren. Daraus wird wieder erkennbar, daß die klare Definition des Bezeichneten der Ligaturen ausschließlich nach antiker Vorgabe, nämlich durch Zeitquantitäten die eigentliche Absicht von Johannes de Garlandia war. Nur mit dieser grundsätzlichen Eindeutigkeit der Bestimmung des Bezeichneten einer rhythmischen Schrift bzw. entsprechender graphischer Zeichen in der Notation war es für ihn möglich, die totale Kompatibilität der *modi per aequipollentiam aequipollentis* herzustellen.

tatkartiges Gefühl der Zusammengehörigkeit von Tönen, das von einer normalen Zählzeit, Träger etwa des elementaren „Auftaktgefühls“ ausgehend kleinere Werte als Ziertöne erleben muß und kann.

3.3.10.3.2 Zu Möglichkeiten, mit antiker Metrik die Modalrhythmik zu erfassen — und zum Grund ihrer Nichtnutzung durch Johannes de Garlandia Zwei Bereiche sind hier zu erörtern; einmal, ob überhaupt eine Theorie fähig gewesen wäre, das eigentliche Bezeichnete der ursprünglichen Modalnotation in einer für die Möglichkeiten der Zeit ausreichend rationalen Theorie zu fassen, zum anderen, ob und inwieweit die Bezeichnungen *brevis* und *longa* schon vor der Rationalisierung in Bezug auf Modalnotation und ihr Bezeichnetes angewandt worden sein können — darauf könnte, wie angesprochen, das Wort *semibrevis* deuten, aber auch die ebenfalls angesprochene Seltsamkeit der Ebenen des Bezeichneten der Notation im Bild der Theorie: Die Folge *unum tempus, duo tempora, tres tempora*, also das metrisch Bezeichnete der *ternaria* im III. Modus wird als *brevis, brevis, longa* wiedergegeben: Bei sozusagen einfacher Anwendung der antiken Vorgabe ist dies eine Absurdität, denn die zweizeitige *brevis* ist eine *longa*. Im Rahmen antiker Metrik müßte man formulieren *brevis, longa, longa, brevis-pausa*. Es drängt sich die Frage auf: Wer mit der Lehre der antiken Metrik vertraut ist, kann unmöglich eine Folge *brevis, brevis, longa* für die *ternaria* des III. Modus behaupten. Die Vorstellung einer *brevis altera* ist ausgeschlossen.

Die andere Frage betrifft die Denkbarkeit von Akzentschemata als überhaupt theoretisch und rational erfäsbare Merkmal, d. h. die Frage nach der Existenz ausreichend rationaler Bestimmungsmittel, das hier angenommene Bezeichnete der ursprünglichen Modalnotation theoretisch erfassen zu können. Vielleicht besteht auch zwischen den Fragen bzw. ihren Objekten ein Zusammenhang. Eine Theorie, die sich mit dem Akzent als rhythmischem Formmittel befaßt gibt es, und zwar sogar recht ausgeprägt zur Zeit der Rationalisierung der Modalnotation, nämlich die Schriften zur rhythmischen Dichtung.

Wie schon an anderer Stelle bemerkt, fällt auf, daß die Theorie der Modalrhythmik sich bei der Beschreibung der einzelnen Modi nicht auf die analogen Versfüße bezieht: Erst späte, eindeutig sekundär interpretierende Autoren minderen geistigen Ranges wie Walther Odington oder andere Theoretiker, nicht aber die eigentlichen,

d. h. produktiven Theoretiker haben solche Assoziationen vorgenommen²⁸³. Daher

²⁸³**Zu Analogiebildungen zwischen modalen *modi* und antiken Versmaßen** Vgl. zu diesbezüglichen seltsamen Thesen neuerer Deuter auch Verf., *Musik als Unterhaltung*, Anm. 260 zu Kap. XI, Anmerkungsbd. IV, S. 203 ff., oder auch die Hinweise auf die absonderlichen, mit „ihren“ Quellentexten so exemplarisch unverbundenen Vorstellungen von R. Flotzinger, in *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 33 ff., u. ö., man kann dazu die Suchfunktion benutzen, dies kann man auch in Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmus ...* Teil 1, *HeiDok* 2008 (vor allem absonderlich sind die Verbindungen, die Flotzinger zwischen dem poetischen und dem musiktheoretischen Johannes de Garlandia herstellt). Bei der Schwierigkeit bzw. Abhängigkeit von wissenschaftlichem Arbeitsaufwand, genuin musikalische Phänomene und ihre Theorie sowie deren Relation zu einander rational zu erfassen ist der neuere Deuter natürlich dankbar für jede Möglichkeit der Assoziation, die dann über den assoziierten Gegenstand reden läßt, zumal wenn für diesen ausreichend Literatur vorliegt, so daß man eigenes Wissen (bzw. den Anschein davon) über die Natur der metrischen Dichtung der Antike, durch vage Andeutungen ersetzen kann.

Dennoch erweist das restlose Fehlen jeden Hinweises auf metrische Bedingungen bei Johannes de Garlandia und der *Discantus positio vulgaris*, daß diese beliebte Methode zur Erklärung der Natur der Modalrhythmik und ihrer Notation nicht zu brauchen ist.

Ein, vielleicht erster Versuch einer entsprechenden „Harmonisierung“ könnte bei der Fehldeutung der Guidonischen Vorgabe zur Vergleichbarkeit metrischer Dichtung und melodischer Komposition im *Metrologus* vorliegen — der Versuch einer solchen Zuordnung ergab sich geradezu zwingend aus der Vorgabe von Guido und der völlig veränderten Situation der Rhythmik im 13. Jh.: Da gab es nun eine eigene Notation, Rhythmus war expliziter Kompositionsfaktor geworden, weshalb der Autor auch zu seinem Mißverständnis gebracht werden konnte, ed. Smits van Waesberghe, S. 86 ff.: Der von Guido in Hinblick auf kompositorische Bausteine, Kleinabschnitte der Melodie, assoziativ angewandte Vergleich nennt einige konkrete Versmaße, denen etwa durch Tonzählen u. ä. melische Abschnitte entsprechen sollen. Daß dies beim Jambus, als *gemina vel dupla* bezeichnet zur Identifizierung mit der Schreibung von normalen *binariae*, der *spondaicus* zur Identifizierung mit der Schreibung des V. Modus führt, ist anzunehmen. Damit ist auch klar, daß die (normale) Binaria-Ligatur im Sinne der Definition von Johannes de Garlandia verstanden wird, also als Folge von *brevis – longa*. Andererseits wird der *anapaestus* entweder als Porrectus exemplifiziert oder, in einer anderen Hs. als Ligaturenfolge wie der VI. Modus, nämlich als Folge von *ternariae*, bei denen der letzte Ton als Liqueszenz geschrieben wird. Mit dem Anapaest kann diese Schreibung nie etwas zu tun gehabt haben. Es bleibt also das Problem, ob der Autor einfach nur die Bezeichnungen, *brevis, brevis, longa* anführt oder — noch? — eine entsprechende rhythmische Ausführung voraussetzt. Die Anfügung einer *quaternaria* durch *vel* kann nur ein Irrtum sein. Unerklärlich erscheint auch die Exemplifizierung eines *pentametrum* durch

ist natürlich zu fragen, warum bei der sich geradezu aufdrängenden Identität der Modi — als reine Folgen von Quantitäten verstanden! — mit bestimmten Versfüßen, aber auch der wesensmäßigen Gleichheit, daß Rhythmus eine letztlich *ad infinitum* laufende Folge der immer identischen *modi*²⁸⁴ ist, diese Identifizierungsmöglichkeit

eine sechstönige Ligatur, einen *torculus resupinus* mit zwei angehängten *currentes*. Überlieferungsalternativen verwenden ebenfalls sechstönige Ligaturfolgen recht merkwürdiger Art. Zu fragen ist wohl, was sich der Autor unter einem *pentametrum* vorstellen konnte; eine Deutung der Ligatur als *longa perf.*, *brevis*, *brevis alt.*, *longa imp.*, *semibrevis*, *semibrevis* ist denkbar, gibt aber auch keinen Hinweis auf eigentlich Gemeintes.

Bei dem *molosus* fällt der Autor in eine melische Bedeutung, S. 87, 73: *figura vero molosi, qui dictus est a saltatione*, was zu einer *binaria*, die eine Quint überbindet, führt. Wenn dann noch der *hexametrus vel epitritus* durch *tres longae et una brevis* charakterisiert wird, wird das fehlende Wissen des Autors in Metrik offenkundig. *Ternarii* werden als Folge von *scandici* angegeben — auch hier fällt auf, daß ;damit nur eine Bewegungsrichtung angeführt wird.

Daneben kennt der Autor noch die Notation für den *dactilus* als eine *longa* mit anschließenden zwei *currentes*, also den *climacus*; auch die Notation, *ex tribus brevibus* des *tribrachus* liegt auf der Hand. Die anderen Identifikationen erscheinen wie angedeutet leicht rätselhaft. Besonders seltsam erscheint der *trochaeus*, *dictus est ab eo, quod celerem conversionem facit cantilena*, was ein *scandicus* nebst drei folgenden, absteigenden *currentes* notationsmäßig erläutern soll. Offenbar „versteht“ der Autor nur, daß eine Art Tempowechsel stattfindet, drei Noten des normalen *scandicus* und drei *currentes*. Da der Darstellung jede Systematik fehlt, und antike Bezeichnungen höchsten partiell verstanden werden — die Vermischung von Versfüßen mit Metren ist typisch —, ist auch nicht zu sagen, ob der Autor etwa Zeugnis einer älteren Tradition geben könnte, das auf, von ihm nicht voll verstandenen Bemühungen um rhythmische Notation im Organum basiert. Wahrscheinlich ist, daß der Autor weder von Metrik noch von Modalnotation mehr als nur eine gewisse Ahnung hat. Insofern ist die Interpretation des Herausgebers falsch, der zu dem Satz des Autors: *licet enim longas et breves nominemus, non sic tenentur in plana musica sicut in organo, sed omnes notae prater pausationes aequaliter cantentur. ...*, so the author dares to take a stand ... against Guido of Arezzo. When he takes the opportunity ... to enlarge ... upon the verse-metres ..., this standpoint creates the impression that a teacher is speaking, possibly a grammarian ..., ib., S. 61: Einmal hat der Autor Guido nicht verstanden, zum anderen kann ein *grammarian* unmöglich die genannten Aussagen zu *hexametrum* oder *pentametrum* machen.

²⁸⁴Zur „Unendlichkeit“ des *rhythmus* Genau dieses Prinzip, das dann bestimmte metrische Komplexe als Ausschnitte oder eben *Maße* unendlich aneinandergereihter Versfüße oder eben *modi* versteht, entspricht der Relation von *rhythmus* und *metrum* in der klassi-

schen Rhythmustheorie: Es wäre also auch ohne weiteres möglich gewesen, die gemessenen Pausen im Sinne etwa der Theorie von Augustin zu verstehen — nichts von diesen Möglichkeiten wird zur Rationalisierung des Modalrhythmus verwendet; ein Sachverhalt, der die sicher angenehme und assoziationspotente Verbindung der Theorie der Modalrhythmik mit *De musica* von Augustin von vornherein als Produkt mangelhafter Quellenkenntnis bzw. eines Überwucherns rationaler Quelleninterpretation durch schöne, nämlich auf bedeutende Autoren etc. führende Vorstellungen kenntlich macht.

Diese „Unendlichkeit“ spricht Johannes de Garlandia ausdrücklich bei der Beschreibung des Fortlaufs der Ligaturenfolge der *modi* an, etwa bei der *Alia regula* über den I. *modus*, ed. Reimer, S. 52, 3: ... *tres ligatae cum brevi pausatione etc. in infinitum* Damit wird klar, daß der Begriff des *rhythmus* in antiker Bedeutung, d. h. nicht der Bedeutung *rhythmischer Dichtung*, hervorragend geeignet gewesen wäre, die Natur der *modi* als zunächst unbegrenzt ablaufende rhythmische Schemata zu erfassen. Dies hätte man am einfachsten aus Augustins Schrift *De musica* erfahren können, aber auch aus einem Autor wie Quintilian, der, *Inst. or.* IX, 4, 50, ed. Radermacher, II, S. 207, 24, diesen Bedeutungsunterschied zwischen *metrum* und *rhythmus* ebenfalls erläutert: *Sunt et illa discrimina, quod rhythmis libera spatia, metris finita sunt, et his certae clausulae, illi, quo modo coeperant, currunt usque ad μεταβολήν, id est transitum ad aliud rhythmici genus ...*, oder IX, 4, 55, ed. Radermacher, II, S. 209, 6: ... *nam rhythmici, ut dixi, neque finem habent certum, nec ullam in contextu varietatem, sed, qua coeperunt sublacione ac positione [ad finem] usque decurrunt. ...* Hier hätte man ersichtlich auch das Prinzip des Versakzents als Zählmaß begrifflich formuliert finden können. Dieses Vorbild wird nicht genutzt.

Ja man hätte daraus sogar auf die Möglichkeit echter „horizontaler“ *modus*-Kombinationen schließen können, also nicht nur den Wechsel von I. zu II. *modus*, sondern vergleichbar der simultanen Kompatibilitätsforderung. Die Beschreibung der *modi* an sich als *rhythmus* und der *ordines* als *metra* wäre also eine adäquate Ausdrucksweise gewesen, die selbst der 4. Anonymus nicht anführt, wenn er, ed. Reckow, S. 22, 9, etwa den i. *modus* als *constat ex longa brevi, longa brevi, longa brevi etc.*, qualifiziert, und, ed. Reckow, S. 23, 13, dann den Begriff *ordo* erklärt als *numerus punctorum ante pausationem*.

Genau hier hätte das antike Begriffspaar sozusagen ohne sehr weitgehende „Anpassung“ eingesetzt werden können. Wenn dies nicht geschieht, obwohl der Anonymus, den Begriff *pes* adäquat auf die elementaren Folgeeinheiten anwendet, kann dies nur auf eine vom Gemeinten, der konkreten Erscheinungsweise der modalen Rhythmik, her mangelnde Vergleichbarkeit der wesentlichen rhythmischen Wirkungsfaktoren dieser Rhythmik deuten (seltsam für die von Flotzinger adaptierte „Lösung“ ist dann aber der totale Verzicht des Anonymus auf Nutzung der Namen von Versmaßen, Metren und Versformen; seltsam, denn natürlich konnte jeder einigermaßen Gebildete kaum umhin, im Lateinunterricht auch Metrik zu lernen).

nicht genutzt wurde. Und, daß die Zeit fähig war, die Metrik von Horaz nicht nur zu analysieren, sondern praktisch zu verwenden, zeigen die Texte klar genug, z. B. die von Mari herausgegebene *Ars de himnis usitatis* mit ihrer formal virtuoson Verwendung der alten Versmaße: Die lateinischen metrischen Schriften, z. B. die *De metris Horatianis* hat man also gelesen und ihren Inhalt beherrscht. Und es bräuchte kaum besonderer poetischer Gelehrsamkeit, zu sehen, daß der VI. Modus mit dem *tribracus*, ib., S. 78, 1380, identisch ist, *constans ex tribus brevibus et trium temporum ut macula*.

Das letzte Beispiel macht übrigens erkennbar, woher die Differenzierung in die beiden metrischen Größen *longa brevisque* — modulo der kleineren, ornamentalen Größen — und die darin „enthaltenen“ *tempora* herrühren könnte: Der zitierte Autor erklärt alle Versfüße einmal durch ihre metrische Gestalt; dem angefügt wird die Gesamtdauer, eben in *tempora*. Rezeption antiken metrischen Wissens zur Rationalisierung der Modalrhythmik gibt es also sozusagen explizit.

Wie oben angesprochen, 3.3.3 auf Seite 1560, scheint die poetische Rhythmuslehre grundsätzlich nicht in der Lage zu sein, Akzentrhythmus als abstraktes rhythmisches Formsystern zu formulieren: Für Musiktheoretiker, die ein entsprechendes Phänomen in der Musik rational zu fassen versuchten, konnte diese Lehre keine Hilfe geben.

Dies bedeutet aber: Das Fehlen jeden expliziten Bezugs zu akzentrhythmischen Merkmalen in der Theorie der Modalrhythmik und ihrer Notation — der Unterschied ist natürlich bewußt — läßt die naive Folgerung, daß dann auch das Gemeinte dieser Rhythmik akzentrhythmische Faktoren nicht eingeschlossen habe, falsch sein: Eine rationale, einigermaßen wissenschaftliche Theorie für eine Erfassung akzentrhythmischer Erscheinungen war nicht verfügbar; nicht einmal in dem Rahmen der

Weil es sich um eine leicht zu fassende Unterscheidung handelt, auch wenn sie im Gefolge von Isidor von Aurelian und Sr. Kohlhase (in ihrer als so maßgeblich verkündeten Dissertation, deren „Betreuer“ nicht einmal den Unterschied rhythmischer — im Sinne Bedas — und metrischer Dichtung kennen, aber die Tollkühnheit besitzen, aufgrund so mangelhaften „Wissens“ sich die notwendige Beurteilungsfähigkeit einfach, unreflektiert zu vindizieren) nicht mehr verstanden wird, muß dieser Umstand als weiterer Beweis dafür angesehen werden, daß erst die strikte Definition des Bezeichneten der Ligaturen als quantitative Zeitdauerfolgen eine auch rein quantitative Rationalisierung ermöglicht hat — nur war diese nicht mit dem Gemeinten identisch.

nun klar mit Akzenten als Formobjekten wenigstens im Reim arbeitenden rhythmischen Dichtung. Auch deren Theorie leistet keine Abstraktion oder keine ausreichende Abstraktion des Phänomens akzentuierender Rhythmik. Für den vielleicht zuerst²⁸⁵ von Johannes de Garlandia unternommenen Versuch einer wissenschaftlich rationalen Erfassung der modalen Rhythmik stand also ausschließlich die Theorie der antiken Metrik mit ihren zwei elementaren Werten zur Verfügung, nur da gab es auch Proportionen, wirkliche Meßbarkeit — wo hätte ein Theoretiker der Zeit in akzentrhythmischen Phänomenen rational Meßbares finden können? Und nicht einmal das Konstituens des antiken Versfußes, die Relation zwischen der Zeitdauer in *arsis* und in *thesis* findet sich in die Modaltheorie übernommen; vielleicht sollte man auch solche Unterschiede zur Kenntnis nehmen, auch wenn man selbst davon keine Ahnung haben sollte, ist dies doch ein zentraler Unterschied — wieder ein Hinweis darauf, daß das Gemeinte der Modalrhythmik und ihrer Notation noch von Johannes de Garlandia als wesentlich verschieden von der überlieferten Metrik angesehen worden sein dürfte²⁸⁶. Die dezidierte Unkenntnis nicht nur des Unterschieds von

²⁸⁵Hier fehlt die von F. Reckow ersonnene Kategorie der *Nachdenklichkeit* mittelalterlicher Musiktheoretiker: Johannes de Garlandia stellt, wie es für eine rationale Theorie ja auch unabdingbar ist, seine Regeln als absolut gültig auf, auch ohne Hinweis auf eigene Erfindung — ein Gegensatz zu Guido von Arezzo, der seine Methode ja recht deutlich, allerdings auch mit wirklichem Recht als eigene Leistung herausstellt. *Nachgesonnen* hat wohl auch Johannes de Garlandia, er aber bietet das Ergebnis als Regel an, die durch die Relation von Grundgrößen als Bezeichnetem und Zeichen so eindeutig ist, daß er eine absolute Gültigkeit — immerhin unter Hinnahme gewisser Ausnahmen wie einem ligiert geschriebenen *V. modus* — voraussetzen und so auch darstellen konnte. Die *Nachdenklichkeit* findet bei ihm vor der Formulierung statt, was offenbar gerade für neuere Autoren nicht selbstverständlich ist.

²⁸⁶**Proportionen in den Versfüßen nach Martian** Selbst in der trostlosen Darstellung von Martianus Capella wird klar, daß der *pes* eine zweiteilige Erscheinung ist, *pes est numeri prima progressio ... cuius partes duae sunt, arsis et thesis. ...*, 974; daraus kann man entnehmen, daß der *pes* die kleinste Einheit des Rhythmus ist, zum anderen aber eben seine Zweiteiligkeit.

Es ist zuzugestehen, daß Martian in seiner üblichen Unfähigkeit bei der Erklärung der *genera rhythmica* — ausgerechnet — darauf nicht zurückkommt, d. h. die Bezeichnungen *arsis et thesis* bei der Erklärung der *genera* nicht mehr verwendet, womit der er den Sinn der aufgezählten Proportionen explizit nicht mehr konkretisieren kann: Er verwendet, wenn überhaupt etwas Konkretes gesagt wird, dann den Begriff *signum*, der hier natürlich völlig unpassend ist: *... iambicum genus, quod diplasion superius expressi, in quo pedum signa du-*

rhythmischer und metrischer Dichtung, sondern auch die der Wesensgrundlagen der Metrik wie der elementaren Begründung des Versfusses sollten eigentlich ihren Träger als Interpreten ausgerechnet der Modalrhythmik qualifizieren, und zwar sogar in der eigenen Einschätzung eigener Fähigkeiten.

plicem rationem ad invicem servant, sive unus ad duo, sive ad quattuor gemini, vel quicquid ad duplum currit. ..., 977 (im später gebrauchten *pentasemus* etc. scheint Martian nicht einmal gesehen zu haben, daß seine Übersetzung mit *signum* Unsinn zur Folge hat, nicht einmal hier kann er terminologische Einheitlichkeit wahren; den *disemus* scheint er korrekt zu erklären, ... *qui per arsin et thesin primus constare dicitur, ut est leo ...*, 978, allerdings ist er unfähig, diese „Erkenntnis“ allgemein zu nutzen, er kompiliert parataktisch, nicht inhaltlich; auch fehlt völlig jede Klarstellung, wie denn die *signa/σημεία* auf *arsis et thesis* zu beziehen sind; ob er das von ihm Gesagte inhaltlich verstanden hat, ist also fraglich). Man möchte fast sagen: *Dümmer geht es nicht*, denn *σημείον* bedeutet natürlich nicht die Zeitdauer von *arsis* bzw. *thesis*, sondern die elementare Zeitdauer (übrigens nicht zu verwechseln mit *σχήμα*, was vor allem für Körperbewegungen verwandt wird). Immerhin wird daraus klar, daß Martianus Capella nicht einmal hier zu adäquater Inhaltswiedergabe fähig war, sondern Unfug zusammenschreibt: Die Relation betrifft die Proportion der Zeitdauer eben von *arsis* zu *thesis*, also im jambischen *genus* die Relation $1/2$, weil der zweite Teil des *pes* eben doppelt so lang wie der erste ist. dümmer kann man diesen klaren Sachverhalt wohl nicht mehr feilbieten.

Auch in Remys Kommentar tritt für 977 das Paar *arsis thesisque* nicht mehr auf; daß die Sache aber klar ist, ergibt sich z. B. aus der Formulierung zum *iambus*, ed. Lutz, zu Dick, 521.5: ... *Iambus et trocheus in temporibus duplicem proportionem habent, non autem in syllabis. Tribachus vero et molosus non solum in temporibus verum etiam in syllabis duplicem possident proportionem. ...* Das Gemeinte ist klar, man kann die aktuellen Silben zählen, dann ergibt sich für den *tribachys* eben eine Übereinstimmung von Proportion zwischen *Arsis* und *Thesis* sowie der der jeweils „betroffenen“ Silbenzahlen; eine überflüssige, aber doch das Verständnis verratende Analogiebildung (diese Erklärung geht auf Johannes Scottus zurück).

Daß die Verwendung des Wortes *signa* sofort zur Unklarheit führt, die terminologische Inkonsistenz von Martians Text also prompt zu Fehlern Anlaß gibt, wird im Kommentar von Remy deutlich, der nur den von Johannes Scottus etwas verdeutlicht, ed. Lutz, zu Dick, 521, 11: ... *PEDUM SIGNA i. e. virgulae ...*, was sich nur auf die in Lutz zu Dick 521, 8, genannten *notae*, also die Zeichen für Kürze und Länge beziehen kann. Selbst einfache Sachverhalte adäquat wiederzugeben, wie hier den, elementaren, Grund für die Anwendbarkeit der Proportionen auf die Rhythmik, ist Martians Capella in einer eigentlich unvorstellbaren Weise unfähig.

Insofern also kann die Betrachtung der verfügbaren Theorien rhythmischer Dichtung den wesentlichen Grund dafür angeben, daß eine Rationalisierung des Modalrhythmus ausschließlich auf Vorgaben der Metrik angewiesen war: Eine Möglichkeit rational Zeichen für akzentrythmische Faktoren zu finden und sie als Bezeichnetes zu definieren, ist nicht vorhanden, obwohl sie, wie der Abstraktionsansatz z. B. des Poetologen Johannes de Garlandia zeigt, nicht ausgeschlossen war. Die Potenz wird aber nicht genutzt, so daß nur die Zeitquantität als vorgegeben in elementare Größen segmentierte rhythmische Erscheinung rational zu erfassen war.

Die hier vorgetragene Interpretation der Absurditäten der Relation zwischen Zeichen, primär — die Namen *longa* etc. — und sekundär — die Ebene des *tempus* und seiner „echten“ Vielfachen, also der wirklichen Einheit bzw. gemeinten Dauer — Bezeichnetem durch Annahme eines grundsätzlichen Wechsels der Definition²⁸⁷ des Bezeichneten von akzentrythmischen Elementarfaktoren zu strikt zeitquantitativen Werten wird damit zusätzlich gerechtfertigt: Für einen Rationalisierungsversuch von rhythmischen Erscheinungen stand ausschließlich die Metrik bzw. ihre elementaren Größen zur Verfügung — und daß diese essentiell genutzt wurde, zeigt die Spezifizierung einer dreizeitigen Quantität als *ultra mensuram* — dies überwindet Franco, hebt aber die Kompliziertheit nicht auf — so klar an, daß ein Zweifel an einer solchen theoretischen Vorgabe ausgeschlossen ist. Damit aber wird wieder klar, daß sich die Rationalisierung sozusagen theoretisch um eine Lösung eben einer rationalen Definition des Bezeichneten bemüht, also nicht als eine Art Abschluß eines allmählichen Übergangs von Intuition zu Rationalität anzusehen ist. Der Rationalisierungsvorgang ist ein bewußter, ältere Wissenschaft, das aber nur in äußerst engen Grenzen des Materials, nicht aber der daraus bestehenden Größen anwendender Vorgang.

Bei dieser deutlichen Anwendung der antiken Theorie bzw. ihrer Grundlage, der Definition von zwei elementaren Zeitquantitäten, fällt aber nun besonders auf, daß Johannes de Garlandia genau wie der Autor der *Discantus positio vulgaris*, aber auch Franco, keinen Versuch machen, die *ordines* und die *modi* in Form antiker Versmaße zu erklären — daß ein solcher Versuch der Rückführung von möglichst vielen Merkmalen auf antike Bezeichnungen ein wesentlicher Ansatz für Rationalisierung

²⁸⁷Rational natürlich nur in der betreffenden Theoriebildung durch Johannes de Garlandia, intuitiv in der ursprünglichen Modalnotation.

sein kann, wird an der oben, 3.3.3 auf Seite 1560, angedeuteten Methode der Pänultimaregel erkennbar: Damit kann die Theorie rhythmischer Dichtung wenigstens zwei antike Namen, *spondaicus et iambicus* auf eigentlich völlig andere Sachverhalte beziehen (und auf die oben angeführte, z. B. 3.2.2.2.1 auf Seite 1426, Bestimmung des rhythmischen Dichtungsprinzips als *nicht-rational* im Sinne der Metrik, wenn auch nicht etwa *irrational*, ist zu achten, weil in dieser Tradition eine Verbindung metrischer Einheiten wie Versfüße mit rhythmischen, also akzentbestimmten Formen eigentlich ausgeschlossen ist, wie der Text von Beda verdeutlicht).

Gerade die für ein leicht lesbares Zeichensystem so bemerkenswerte Seltsamkeit von zwei Ebenen von Bezeichnetem, die sozusagen unmittelbare Ebene der Namen *longa et brevis* und die mittelbare, konkrete der jeweiligen *tempora*, wäre ein Bezug auf Versfüße sehr einfach gewesen: Der III. *modus* scheint als Folge *L BBL BBL BBL* geradezu zwingend die Bedeutung des *dactylus*, oder der IV. *modus* als *anapestus*, zu haben, bei den anderen *modi*, abgesehen vom V. — der wäre aber auch mithilfe der Katalexien erfaßbar — scheint ein solcher Bezug vollends trivial²⁸⁸; ja man könnte erwarten, daß die angesprochene Seltsamkeit eine Folge des Wunsches einer entsprechenden Erfaßbarkeit der modalen Strukturen durch Versfüße sein könnte. Dennoch findet sich keine Spur einer solche Überlegung bei Johannes de Garlandia, und, sei nochmals betont, obwohl er dezidiert die beiden Grundwerte antiker Metrik zentral als Mittel der Rationalisierung verwendet.

Der Begriff des Versfußes erscheint als Klassenbegriff für alle elementaren Komplexbildungen (wie für *BL BL BL* etwa als Jambus) so passend zur Bezeichnung der elementaren Komplexbildungen der *modi*, daß es nicht überrascht, wenn der Anonymus 4, wie auch Reimer in seinem Kommentar bemerkt, S. 49, Anm. 22, den Begriff *pes* durchgehend in adäquater Weise verwendet. Dies geschieht z. B. bei der etwas schematischen Aufzählung möglicher *ordines* des I. *modus*, ed. Reckow, S. 24, 15: *Primus ordo primi perfecti est trium punctorum cum una brevi pausatione ...*, die weiteren *ordines* werden dann durch Hinzufügung jeweils einer *binaria* generiert, *et ita sequitur ex praedictis, quod omnes ordines primi modi perfecti sub numero im-*

²⁸⁸Wollte man allerdings den I. *modus* als *trochaeus* benennen oder identifizieren, entsteht das Problem, daß die Ligaturschreibung dem widerspricht, denn der *trochaeus* lautet — ∪, die Ligatur als Zusammenschreibung des rhythmisch als zusammengehörig Verstandenen ist aber jambisch! Vielleicht war auch von hier eine solche Identifikation gar nicht so trivial, wie sie modern scheinen könnte; vgl. anschließend zum *frangere iuncturam* beim 4. Anonymus.

pari accipiuntur ante pausationem procedendo semper per longam brevem pro pede suppleto, quamvis frangat iuncturam. Sed intellige pausationem supradictam esse brevem unius temporis ...: In den *ordines primi perfecti modi* wird die Erweiterung also jeweils durch einen ganzen *pes* geleistet, der Schritt also vom 1. *ordo* zum 2. *ordo* geschieht durch Hinzufügung eines *pes*, nämlich *longa brevis*, wobei die *brevis* natürlich die *pausatio* ist²⁸⁹: Der Versfuß wird erfüllt, auch wenn die Pause den Ablauf unterbricht — auch der Anonymus muß feststellen, daß *iunctura frangitur*, die Ligatur stimmt mit dem klassisch definierten Versfuß nicht überein. Auch ist ein Hinweis darauf, daß die Nutzung der Ligaturmöglichkeit zur Notierung rhythmischer Zusammengehörigkeit auf unterster Gestaltebene keine direkte Beziehung zu metrischen Sachverhalten, erst recht nicht mit der antiken Metrik gehabt haben kann.

Entsprechend der metrischen Terminologie wird auch der elementare Komplex des III. *modus* beschrieben, ed. Reckow, S.25, 32: *Principium tertii modi perfecti procedit per longam unam et tres, tres, tres etc., sed sine pausatione. Pes perficitur in paenultima, et pes primi modi in brevi terminatur, et pes secundi in longa terminatur, quod quidem debuissimus dixisse inter supradicta. ...*, worauf der Hinweis auf die Verschiedenheit der konkreten Dauer der jeweiligen *breves* folgt. Der I. *modus* wird mit dem *trochaeus*, der II. mit dem *iambus* und der III. mit dem *dactylus* klassifiziert — was, wie das ausdrücklich erwähnte *frangere iuncturam* auch nicht so einfach möglich ist; das wiederum weist darauf, daß das ursprünglich, intuitiv von den Ligaturen rhythmisch Bezeichnete nicht mit den antiken Versfüßen gleichgesetzt werden kann.

Und es erscheint auch als notwendige Folge, daß mit dem Aufrufen des *dactylus* — das „Verschweigen“ der Namen kann als Voraussetzung des Selbstverständlichen gewertet werden — die Seltsamkeit von zwei *breves* und zwei *longae* erklärt wird, denn genau an dieser Stelle passen die antiken Versfüße nur noch zur Kennzeichnung der Einheiten der Folge von Namen, aber nicht der Folge der konkreten Zeitquan-

²⁸⁹Hier hätte natürlich auch das Prinzip der Katalexe eingesetzt werden können. Anonymus 4 geht also wie Augustin vor — aber nicht etwa, weil er dessen *De musica* gelesen und angewendet hätte, nein, er folgt nur der Vorgabe von Johannes de Garlandia, und dem von diesem rationalisierten modalen System, das mit dem antiken eben die Erscheinungsweise gemein hat, regelmäßige Folgen von elementaren, metrisch gleichen Einheiten: Auch der Anonymus führt eben keine metrische Analyse des Systems der *modi* durch!

titäten — eine derartige „Zweiteiligkeit“ des Bezeichneten aber ist für die antike Metrik von absoluter Unsinnigkeit (wie auch für jede rationale Zeichenerfindung — die Überflüssigkeit dieser zwei Ebenen zeigt auch die musikhistorische Entwicklung deutlich).

Mit seiner entsprechenden Klassifikation scheint der Anonymus geradezu Triviales zu benennen: Die sich jeweils identisch, wie im antiken Rhythmus, wiederholende elementare Komplexeinheit wird mit *pes* aufgerufen. Allerdings fällt bei dieser Art der Klassifikation ein Merkmal auf, auf das bereits eingegangen wurde, nur macht der Anonymus das Problem besonders deutlich, wenn er beim III. *modus* bemerkt, daß der *pes* mit der *paenultima* endet, bzw. anders gesagt, daß die jeweilige Pause als Bestandteil eines jeweiligen *pes* anzusehen ist.

Die identische Ligatur hat in dieser Deutung eines späteren Erben der Theorie von Johannes de Garlandia z. B. im I. und II. *modus* zwei verschiedene Bedeutungen: Im I. *modus* umfaßt sie nicht den *pes*, sondern überbindet sozusagen einen zum folgenden *pes*; beim II. *modus*, dem *iambicus*, fällt sie mit dem *pes* zusammen; beidemale aber hat sie die gleiche metrische Bedeutung. Daß dies der ursprüngliche Sinn der Ligaturbildung, d. h. der intuitiven Reaktion auf ein rhythmisches Empfinden gewesen sein soll, das Töne zu jeweils regelmäßigen Gruppen zusammenschreiben ließ, ist höchst unwahrscheinlich, weil gerade im sozusagen intuitiven Zustand der Notation eine derartige Verschiedenheit des Gleichen unerklärlich wäre. Es erscheint allein als sinnvoll, die Zusammenschreibung von je zwei Tönen — Tonwiederholung braucht hier nicht gesondert berücksichtigt zu werden — als Bezeichnetes der identischen Ligatur vorauszusetzen; es kann nicht ein mal den Versfuß, zum a n d e r n aber eine Verbindung seiner „Hälften“ bezeichnet haben. Sinnvoll ist also, von einem gleichen Bezeichneten des identischen Zeichens auszugehen, nämlich einem intuitiven, eher betonungsrhythmischen Zusammenhangsgefühl auf wie gesagt unterster Ebene rhythmischer Gestaltbildung.

Es ist klar, daß n a c h einer vollständigen Rationalisierung der modalen Rhythmik, die ausschließlich durch die Bestimmung des Bezeichneten als Zeitquantitäten erfolgen konnte, eine metrische Betrachtung der Ebene der Namen sinnvoll erscheinen konnte — warum dann allerdings im I. *modus* die Notation, d. h. sein spezielles Zeichen, sozusagen gegen den *pes* steht, wird nicht erörtert, ein deutlicher Hinweis darauf, daß der Anonymus den Begriff des *pes* eher beiläufig einbringt, gerade nicht

zu einer metrischen Systematik der *modi* einsetzt. Für den sicher einige Zeit nach Johannes de Garlandia und auf dem Boden von dessen Theorie schreibenden und denkenden Anonymus war das Bezeichnete der Ligaturen von vornherein, eben aufgrund der geleisteten Rationalisierung, klar ausschließlich durch die Zeitquantitäten definiert. Was das Gemeinte betrifft, d. h. den Umstand, daß auch der Anonyms die *modi* noch in „originaler“ Weise erlebt und gehört haben kann²⁹⁰, ist dies für den Schematismus der theoretischen Darstellung uninteressant. Die Vorgabe von Johannes de Garlandia ist eindeutig.

Damit aber läßt sich ein Grund finden für die Nichtverwendung der metrischen Größen von Versfüßen und Metren durch Johannes de Garlandia: Auch für ihn war das Gemeinte der modalen Rhythmik zu verschieden von der Art der Metrik, wie sie metrische Gedichte und die Metrik als Lehre bot. Natürlich konnte auch er, wie oben angesprochen, keinen anderen Weg der Rationalisierung, und dies heißt praktisch der Herstellung einer Eindeutigkeit der Notation, finden als über die Elemente der Metrik, also über die Definition elementarer Zeitquantitäten (und deren Vielfache); d. h. die Rationalisierung bzw. ihr Ergebnis, die Theorie, konnte nicht die Gesamtheit, ja wohl nicht einmal das Wesentliche des Gemeinten, dessen, was das Empfinden modaler Rhythmik ausgemacht hat, erfassen. Angesichts der Leichtigkeit, mit der dann, aufgrund der endgültigen Theorie, Anonymus 4 die Größe des *Versfußes* einführen kann, wird die „metrische Enthaltbarkeit“ von Johannes de Garlandia besonders bemerkenswert. Sie läßt sich aber in der angedeuteten Weise aus dem Gegensatz von Metrik in seiner Zeit und dem Gemeinten, dem Empfinden modaler Rhythmik erklären: Auch wenn eine Rationalisierung nur die Mittel elementarer Zeitquantitäten nutzen konnte, mußte auch für Johannes de Garlandia die wirkliche Erscheinung modaler Rhythmik etwas so Eigenes gewesen sein, daß ein Vergleich mit Versfüßen und erst recht komplexeren Bildungen von *metra* inadäquat erschienen sein dürfte. In Hinblick übrigens auf die Fülle von „Mischungsmöglichkeiten“ von Versfüßen, aber auch der Fülle von deren Gestalten erscheint außerdem die Anzahl von *modi* geradezu als primitiv — daß die Sechszahl aus Systemzwang und aus Symmetriegründen so bestimmt worden sein kann, liegt auf der Hand; umso

²⁹⁰Ob dies noch für die Motetten von Petrus de Cruce gilt, ist natürlich zu fragen; die Wirkung selbst kann man wohl als anthropologische Konstante voraussetzen; also wird es zur Zeit von Petrus de Cruce noch sinnlich wirksame Erscheinungen der *modi* gegeben haben.

beachtenswerter ist Francos Reduktion auf die Anzahl *fünf*, die keine „Symmetrie“ auszeichnet: Wo es geboten war, konnte gerade die mittelalterliche, lateinische Musiktheorie pragmatisch und sinnvoll vorgehen.

Auch wenn natürlich bei Faktoren der musikalischen Wahrnehmung, hier des rhythmischen Empfindens, logische Beweisführung ausgeschlossen ist, zumal wenn, wie angesprochen die Mittel der Theorie zu einer Reduktion der (hier: rhythmischen) Wirklichkeit führen müssen, muß diese „metrische Enthaltbarkeit“ von Johannes de Garlandia in Zusammenhang mit den anderen Merkmalen modaler Rhythmik als weiteres Argument für die Voraussetzung gewertet werden, daß das eigentliche Bezeichnete der ursprünglichen Modalnotation, mit dem Gemeinen in anderer Weise verknüpft war als das Bezeichnete der Notation, das die Theorie dann formuliert. Auch hiermit wird die Folgerung nahegelegt, daß das Bezeichnete der Modalnotation elementare Gruppenbildung entsprechend etwa der Relation von Auf- und Volltakt war. Der „Verzicht“ von Johannes de Garlandia auf die Möglichkeit der Verwendung etwa des Begriffes *pes* erscheint somit als zusätzliches Argumentationmittel für die hier geäußerte These.

Wenn der Musiktheoretiker Johannes de Garlandia auf diese Möglichkeit so völlig verzichtet, ist dies offensichtlich kein ganz trivialer Sachverhalt, wie naive Parallelisierungen von antiker Metrik, gar noch in der Darstellung von Augustin, und Modaltheorie so daherplaudern.

Ein Grund für diese auffällige Enthaltbarkeit — trotz geradezu dezidiertem Verwendung nur der Grundelemente²⁹¹ — ist also mit der möglichen Sicherheit von Folgerungen in diesem Raum, daß das eigentliche Auftreten, das Gemeine der ursprünglichen Modalnotation, eben doch zu sehr von dem verschieden war, was metrische Versfüße in ihrer literarischen²⁹² Erscheinung bedeuteten.

²⁹¹Also der Werte *longa brevisque* in Normaldauer, ohne jede Berücksichtigung der Möglichkeiten der Katalexe.

²⁹²So offenbar schon von Audax empfunden, der bei der Metrik von *non artificii observatione servata* spricht, s. o., Anm. 43 auf Seite 1427; d. h., daß es sich hier um eine vornehmlich literarische Erfüllung der Normen metrischer Dichtung handelt, deren ursprüngliche effektiven Klangfaktoren, wie z. B. ein *ictus* keine wesentliche Rolle mehr gespielt haben müssen: Man kann metrisch dichten auch ohne von einem übergeordneten Klangmuster angeregt oder bestimmt zu werden — die von Porphyrius Optatianus verwandten Versmaße in *carmina figurata* sind extreme Beispiele, da geht es um die Buchstabenanzahl im Rahme der

Und hier ist natürlich zu beachten, daß das explizit als Bezeichnetes der rhythmischen Notation Formulierte weniger erfaßt als die Erscheinung: Das Auftreten der *modi* in *ordines*, in festen Gruppierungen, deren eigentlicher Sinn ja in der Regelmäßigkeit liegt, denn das gibt die ursprüngliche Notation direkt wieder, ist durch die Aufzählung der konstituierenden Elemente in ihrer Folge nicht erfaßt. Das ästhetische Gefühl, das eine Folge wie *longa brevis longa brevis longa ...*, *ad infinitum* als irgendwie angenehm empfindet, das aber auch durch Unterbrechung mit — regelmäßigen — Pausen aus diesem, antik so zu bezeichnenden, rhythmischen Kontinuum metrische Gebilde, nämlich die Gruppierungen der *ordines* formuliert, wird von Johannes de Garlandia mitgeteilt, aber theoretisch nicht begründet.

In der antiken Metrik konstituiert sich — als als solche erlebte rhythmische Gestaltseinheit — der Versfuß durch das *ἄνω καὶ κάτω*, das Metrum durch die Folge, die Muster, die sich ästhetisch angenehm als Folgen solcher Muster ergeben. Rationalisiert werden konnte dann die Relation zwischen den zwei Teilen jeden Versfußes, zwangsläufig natürlich nur die Relation der so abgegrenzten Zeitquantitäten; ein rationales Maß zur Messung oder gar proportionalen Differenzierung zwischen *θέσις* und *ἄρσις* — abgesehen von der proportionalen Zeitdauer des jeweiligen Abstands zwischen den beiden Ereignissen — gibt es ersichtlich nicht²⁹³.

Versmaße.

²⁹³Auch hier sollte man vor tiefstinnigen Erörterungen über ein rhythmisches Fühlen in reinen Folgen von Kürzen und Längen beachten, was eine Theorie überhaupt leisten kann; auch hier gibt es Erkenntnisfortschritte, wie die allmähliche, aber auch immer eingeschränkte Kenntnis akzentrythmischer Faktoren: Grundsätzlich unterscheidet sich die antike Metrik zunächst nur darin, daß sie den Wortakzent nicht als Träger rhythmischer Ordnung verwendet; daß sie deshalb überhaupt keine akzent- oder besser betonungsrhythmischen Faktoren gehabt habe, ist zumindest eine mutige und mystifizierende Hypothese. Auch die Erörterung, daß die antike Metrik nur mit den zwei Größen ausgekommen sei, daß es also ursprünglich längere Werte gar nicht gegeben haben könne, verkennt die Systemzwänge: Die Natur der Theorie beruht auf der Setzung der *brevis* als kleinstem Wert, alle anderen Werte konnten damit ausschließlich als längere Werte erscheinen; dies aber leisten nicht nur die Werte im Seikilos-Lied, sondern vor allem und automatisch Kombinationen mit Pausen, Melismen etc.: Das für das seit der westlichen mittelalterlichen Theorie geschulte Denken auffällige Fehlen von kleineren Unterteilungswerten in der Theorie muß natürlich die Grenzen der verfügbaren Theorie beachten, und den Umstand, daß, wogegen sich Aristoxenus so deutlich und berechtigt wehrt, rhythmische Untersuchungen zunächst

Johannes de Garlandia kannte die Theorie von Aristoxenus natürlich nicht, wie

nur an sprachlichen, nämlich schreibbaren Größen rational angestellt werden konnten, so daß scheinbar eine Identität zwischen Silbenwert und Rhythmus entstehen konnte; Zeichen und Bezeichnetes wurden einfach identifiziert. Erst Aristoxenus hat wohl auf die notwendige Unterscheidung von $\acute{\rho}\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ und $\acute{\rho}\upsilon\theta\mu\iota\zeta\acute{o}\mu\epsilon\nu\omicron\nu$ hingewiesen. Dies sei aber nur zur Orientierung angedeutet, vor allem in Hinblick auf Sickinghs Darstellung der Metrik. Zu beachten wäre auch, daß die überlieferten älteren Bruchstücke griechischer Musik in ihrer Bindung an den Text mögliche melismatische Auszierungen — z. B. wie Platos Invektive gegen entsprechende Eigenheiten instrumentaler Begleitung zeigt — aus Prinzip nicht beachtet haben könnten, daß also die in späteren Quellen häufigen Unterteilungen in kleinere Werte auch schon viel früher existiert haben könnten, auch als komponierte Werte, nur die Vorgabe der Theorie oder auch stilistische Eigenheiten — so wahrscheinlich bei Mesomedes, mit Sicherheit bei Limenius und Athenaeus —, vor allem aber die geringe Anzahl an älterer Überlieferung dies nicht erkennen lassen könnte (dies sei aber nur vorgebracht als Warnung vor zu apodiktischer Bestimmung dessen, was in antiker Musik „erlaubt“ und daher auch möglich gewesen sein „darf“).

Die von der Theorie absolut gesetzte Schranke des *tempus breve* muß jedenfalls konkret nicht verbindlich gewesen sein; die Methode von Melismen über einer Silbe, die dann die Grundquantität abgibt, wird von den späteren Quellen selbstverständlich gebraucht — warum nicht auch schon von Thimotheus und früher? Daß die Theorie dazu schweigt, ist kein Grund für den Ausschluß solcher Möglichkeiten. Im Grunde entspricht das Verfahren etwa dem der *semibrevis* — nur war keine Rationalisierung von Seiten der Metrik zu erwarten, die die war durchweg an poetische Texte, also an die Theorie der Zeitauern von Silben gebunden — wenn Aristoxenus nur zwei Dauern für möglich gehalten hätte, wäre die Umständlichkeit seiner Bestimmung des strukturellen $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ $\pi\rho\acute{\omega}\tau\omicron\varsigma$ kaum zu erklären. In diesem Zusammenhang wäre auch die Bemerkung des Anonymus Bellerman zu sehen, der die Bewegung der $\pi\rho\acute{o}\chi\rho\upsilon\sigma\iota\varsigma$ als $\delta\acute{\epsilon}$ $\acute{\epsilon}\sigma\tau\iota\nu$ $\acute{\epsilon}\nu$ $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\iota\varsigma$ $\delta\acute{\upsilon}\omicron$, ed. Najock, S. 140, bezeichnet und in den Notenbeispielen ohne Hyphen notiert, wogegen die vorangehenden Beispiele mit $\acute{\upsilon}\varphi\acute{\epsilon}\nu$ notiert werden, also als Teilung einer *brevis* anzusehen sind (weshalb die Übertragung in Najocks Ausgabe hier Achtel — in der Festlegung der Ausgabe griechischer Musikdenkmäler durch Pöhlmann und West Sechzehntel — verwenden sollte): Zu fragen wäre also nach dem Alter des Hyphen als Zeichen. In den Fragmenten des Papyrus Aschm. ed. Pöhlmann u. West, S. 28 ff., werden Melismen durch Silbenwiederholungen formuliert, was bei langen Silben keine Probleme macht, offenbar werden aber auch kurze Silben „sinnlos“ wiederholt; analog zu einer Zerlegung einer so wiederholten langen Silbe als Zerlegung einer *longa* in zwei *breves* mußte man da dann Zerlegung in zwei „*semibreves*“ annehmen; etwas, was wohl auch die Hyperkatalexe bedeuten konnte, allerdings nur an Versenden, vgl. Marius Victorinus, *Ars Gramm.* I, GL VI, S. 61, 17; s. auch u.

die zeigenössischen Theorieansätze der rhythmischen Dichtung zeigen, konnte er auch nicht das vom *ictus*, vom Versakzent oder besser Versfußakzent Bezeichnete anwenden²⁹⁴. Als Folge bleibt, daß die Bildung von *ordines* nur mitgeteilt, nicht

²⁹⁴**Der alte, betonungslose Grieche** Ehe man einfach die Behauptung aufstellt, „der“ mehr oder weniger alte, alte Griechen (natürlich auch weiblichen Geschlechts, wer dies unbedingt formuliert haben will) habe ein ganz, ganz anderes rhythmisches Gefühl gehabt, er habe nämlich Kürzen und Längen an sich hintereinander folgend erleben und zu komplexen Versfüßen und Versfußmischungen sinnlich erlebend zusammenfassen können, ohne ein Moment von *ἄρσις καὶ θεσις* dabei zu empfinden, ja als eigentlichen rhythmischen Musterbildungsfaktor zu verwenden, sollte man beachten, daß eine rationale Erklärung etwa einer Akzentalternation im Sinne eines Taktschemas an sich für die Theorie der Zeit kaum zu leisten war, dazu fehlten die Erkenntnismittel: Wie soll man rational, d. h. proportional Betonungsunterschiede, vielleicht nur virtueller Art erfassen?

Wenn dies aber der Fall ist, ist mit dem Fehlen einer dem modernen Denken selbstverständlichen Rationalisierungsmöglichkeit natürlich nicht das Fehlen des Phänomens gegeben. Man sollte auch hier beachten, daß die einzige Möglichkeit einer rationalen Erfassung von etwas wie einem Akzentalternierungsfaktor ausschließlich in der Messung von quantitativen Abständen zwischen den Ereignissen *ἄνω* und *κάτω* bestand — diese Ereignisse sind aber von Anfang an Teil der Theorie; auch für die sich ja als rationale Wissenschaft verstehende Aristoxenische Theorie: Das Phänomen *Akzent* als rhythmischer Ordnungsfaktor konnte nur durch Zeitabstände, Quantitäten zwischen Betonung und Nichtbetonung überhaupt rationalisiert werden, was zu beachten ist, s. o., Anm. 43 auf Seite 1427!

Andererseits stellt Aristoxenus an einer bekannten Stelle ausdrücklich fest, daß ohne sozusagen die Vorgabe dieser Opposition, *arsis et thesis* im rhythmischen Sinne, kein Versmaß, ja gar keine rhythmische Ordnung feststellbar sei: Was verbietet, darin dann akzentuierende Faktoren zu sehen? Daß die beiden Faktoren theoretisch meßbar sind allein durch zeitliche Abstände und nicht als Faktoren an sich, ergibt sich zwangsläufig aus dem Verständnis einer rationalen Theorie; auch Aristoxenus zählt und rechnet! Daraus folgt, daß durchaus eine Bedeutung akzentuierender Faktoren in taktartigem Sinne bestanden hat — daß es sozusagen unregelmäßige Takte gibt, warum nicht? Und die Probleme von direkt aufeinanderstoßenden Akzenten, die unausweislich sind; auch da ist zu fragen, warum solche Effekte unmöglich sein sollten. Synkopische Effekte sind durchaus Teil eines Taktsystems.

Genau dies ist zu beachten, bevor man, die Theorie als mit der Wirklichkeit identisch ansehend, die Möglichkeit einer ursprünglich vielleicht sogar dominanten Bedeutung des Akzentfaktors für das Wesen der ursprünglichen Modalrhythmik einfach ablehnt, weil die Theoretiker ja nichts davon sagen — die Bestimmung einer Krankheit erst in der Neuzeit schließt ihr Auftreten im Altertum ja wohl nicht aus.

aber als durch irgendwelche sinnlichen, im Sinne von Regelmäßigkeiten von Akzentfolgen bei Hören abstrahierbare Faktoren erklärt werden kann. Die dann bei Anonymus 4 zum systematischen Exzeß getriebene Erfassung von nicht regulären *ordines*, *imperfecti*, ist daher wohl auch als impliziter Ausdruck eines Rhythmusfaktors zu sehen, der in rein metrischer Terminologie nicht explizit gemacht werden kann: Ein Pausieren etwa im I. *modus* nicht nach dem rhythmischen Zielton der *longa*, sondern auf ihr, muß ästhetisch anders wirken als der Schluß mit Volltakt bzw. auf Betonung — diese Deutung vorausgesetzt —, fällt doch die Pause auf betonte Zeit bzw. auf die Zeit, die jeweils rhythmischer (in der vorgetragenen Hypothese: betonungsmäßiger) Zielton einer Zweiergruppe, einer *binaria* ist. Damit aber wird die Begründung sehr wahrscheinlich, daß bei einem Gemeinten der Modalrhythmik allein von Folgen von Zeitquantitäten kein Grund besteht, in der schon bei Johannes de Garlandia zu bemerkenden Ausführlichkeit auch solche *unvollkommenen* Folgen zu behandeln: Dafür muß also nicht nur formale Systematisierungslust verantwortlich gewesen sein, sondern es können auch betonungsrhythmische Wirkungsfaktoren wesentlich gewesen sein, die auch die selbständige Formulierung auftaktiger „Varianten“ volltaktiger Folgen sinnvoll sein ließ: ... - / - [//] ... hat eine deutlich andere Wirkung als ... / - / [-] ...

Ohne die Annahme, daß auch Johannes de Garlandia noch entsprechende zur Gruppenbildung fähige akzentrythmische Gestaltfaktoren erlebt hat, ist einmal sein „Verzicht“ auf die naheliegende Identifizierung mit Versfüßen — und das primär Bezeichnete der Zeichen sind metrische Quantitäten —, zum anderen vielleicht die Konkordanzregel *in impari*²⁹⁵, als Argumente heranzuziehen.

²⁹⁵ **Modusveränderungen durch „imperfekte“ Pausen und metrische Katalexis, sowie zur Frage metrischer Darstellungsmöglichkeit der *modi*** In diesem Zusammenhang ist auf die Deutung der Modusveränderung durch „Imperfizierung“ eines *modus*, also durch „Unregelmäßigkeit“ der Pausensetzung durch Reimer hinzuweisen, Kommentar, S. 49 f. Die Definition einer solchen, trivialen Veränderung, etwa vom I. in den II. *modus* durch die Folge *LBL BL BL BL BL BLB [L] BL BL BL* statt des zu erwartenden Musters *LBL BL BL BL BL BL [B] LBL BL BL*, findet sich in ed. Reimer, S. 64, 8: Johannes de Garlandia qualifiziert die *pausatio* passend zur vorangehenden Definition der *modi* als *perfecti vel imperfecti*, ebenfalls als *perfecta vel imperfecta*: *Imperfecta dicitur illa, quae transmutat modum propter sui adventum, vel quando reddit alium modum post quam ante..* Die Definition weist ebenfalls auf die noch nicht erreichte Überwindung der modalen Systematik bzw. des modalen Schematismus, denn nicht die Länge einer Pause an sich,

sondern ihre Stelle innert eines modalen Ablaufs bestimmt ihre Funktion: Allein durch ihre Quantität ist eine Pause in der Modalrhythmik auch von Johannes de Garlandia nicht zu definieren.

Reimer spricht diese Veränderungen als *nach moderner Terminologie ... Auftakt-Varianten* an, und folgert, *Eine Unterscheidung von ab- und auftaktigen Modi ist der Konzeption Garlandias also nicht adäquat, da der Terminus modus hier lediglich die zeitliche Messung ... — nicht die Akzentuierung — der Töne beinhaltet*. Dies trifft hinsichtlich der theoretischen Definition des Bezeichneten natürlich und trivialerweise zu: Johannes de Garlandia definiert diese strikt nur quantitativ, also als Zeitquantitäten; daß jedoch für Johannes de Garlandia das Gemeinte solcher Umwandlungen eines Modus in seine *Auftakt-Variante* nicht auch die akzentmäßige Veränderung bedeutet haben kann, ist nicht zu folgern: Das Gefühl eines solchen Wechsels, also eben etwa */- /- /- /-[/] -/ -/ ...*, als Ereignis kann man mit dem Fehlen des erwartenden Akzents bzw. seiner „Ersetzung“ durch eine Pause beschreiben; ein ersichtlich nichttriviales Erlebnis — hier ist methodisch allerdings ein Einsatz eigener Erlebnismöglichkeit unausweislich. Genau deshalb ist aber zu fragen, ob derartige Wechsel bei Voraussetzung eines rhythmisch Gemeinten ausschließlich einer Folge von Zeitquantitäten zu einer solchen Systematik veranlassen könnten — die Katalexe, *syllaba anceps* o. ä. jedenfalls haben für die Natur des *metrum* bzw. *rhythmus* im antiken Sinne keine Bedeutung, solche Varianten sind eher vernachlässigbar, was die Bestimmung des Versmaßes anbelangt (was ja auch für Anfänge gilt).

Offenbar setzt Reimer einer Deutung des II. *modus* ausschließlich im Sinne eines $3/8$ Taktes (ohne das Merkmal der Taktbetonung) in metrischer Ausfüllung durch \smile —. Genau hier aber ist hinsichtlich der intuitiven Vorstufe zur rein quantitativen Rationalisierung durch Johannes de Garlandia — eine andere Möglichkeit bestand wie angesprochen nicht — wie ebenfalls bereits angesprochen zu fragen, wie eigentlich eine durch rhythmisches Zusammengehörigkeitsempfinden entstandene regelmäßige Zusammenschreibung zu denken ist, wenn die betreffenden Ligaturen nur quantitative Rhythmusfaktoren bestimmt haben sollten; man wird keinen vernünftigen Grund dafür finden können, warum ausgerechnet die Folge *kurz lang* zusammengeschieden, also als besonders zusammengehörig verstanden worden sein soll, wenn man nicht mit einem bestimmten einfachen Versfuß, völlig willkürlich, beginnen wollte, das wäre ein rein theoretisch, spekulativ systematischer Grund, der dann aber wieder nicht erklären kann, warum dann nicht jeweils *trochaei* als Einheit, *iambi* eben als andere Einheit notiert, d. h. zusammengeschieden wurden; „stattdessen“ wird eine ganz bestimmte, weder gefühlsmäßig noch systematisch herausgehobene metrische Folge zusammengeschieden, d. h. ligiert notiert, das widerspricht der Definition eines „antiken“ Versfusses vollkommen, hierfür gibt es keinen Grund, wenn man antike Metrik zugrunde legen wollte: Es ist daher sinnvoller, wie hier bereits vorgestellt, nach Rhythmusfaktoren zu fragen, die etwa allen *ternaria* ein gemeinsames Bezeichnetes zuzuordnen lassen. Wie

gezeigt, ist dies auch möglich. Aus diesem Grund erscheint es auch durchaus sinnvoll, eine ursprünglich gleiche Bedeutung der *binaria* zu postulieren, also eine auftaktige Zusammengehörigkeit (natürlich, um auch einen solchen möglichen Einwand zu benennen, könnte man mit einer gefühlsmäßig äquivalenten Vorstellung auch die Folge *Betonung / Nichtbetonung* für natürlich halten; wenn sich aber einmal die andere Folge durchgesetzt hat, warum auch immer, hat die Zusammenschreibung einen plausibel zu machenden Grund; die Bestimmung der „auftaktigen“ Möglichkeit kann als der unabdingbare Zufall bewertet werden, denn variable rhythmische Zusammenhangsgefühle taugen zur Begründung einer klaren rhythmischen Nutzung von Ligaturen natürlich nicht).

Damit läßt sich auch Reimers Einwand — adäquat bei der Annahme eines *ictus* auf der Kürze des Jambus — erledigen. Im Übrigen ist natürlich zu fragen, ob die totale Symmetrisierung der sechs *modi* durch Johannes de Garlandia genau die Systematik der intuitiven Phase der Modalnotation kennzeichnet, d. h. ob nicht wirklich der II. *modus* als nur hinsichtlich der Anfänge und Schlußbildungen verschiedene Variante des I. *modus* erlebt wurde — daß der IV. *modus* aus Symmetriegründen eingeführt wird, ist klar.

Reimers Verweis auf das Prinzip der *Katalexe* von Metren, ib., S. 49, Anm. 23, dürfte diesem Prinzip gerade nicht entsprechen. Aristides Quintilianus erklärt das Prinzip, ed. W.-I., S. 46, 10, klar genug: Man läßt einfache eine Silbe am Schluß eines Verses, was dazu führt, daß die letzte Silbe diesen unbesetzt bleibenden Platz zusätzlich einnehmen kann — die Dauer des „laufenden“ Versfußes bleibt unberührt, sie wird nur auf weniger Silben verteilt mit der Folge einer länger dauernden Schlußsilbe, ὅσα συλλαβὴν ἀφαιρεῖ τοῦ τελευταίου ποδὸς σεμνότητος ἔνεχεν τῆς μακροτέρας καταλήξεως, ... (vgl. auch dazu die klare Erläuterung von Barker, *Greek Musical Writings* II, S. 451, Anm. 240); Die *σεμνότης* ergibt sich durch sozusagen feierliche Verlängerung der Schlußsilbe (auf Kosten einer möglichen nachfolgenden; die Gesamtdauer des Versfußes bleibt erhalten): Daß dies etwas anderes ist als der durch „falsche“ Pausensetzung erreichte Wechsel des *modus*, ist klar: Dessen Wirkung beruht auf der Setzung einer unerwarteten Pause. Auch dies ist ein Hinweis auf einen wesentlichen Anteil akzentrythmischer Wirkungsfaktoren am Gemeintem dieser Rhythmik. Betrachtet man etwa das *exemplum primae maneriei de imperfecto modo*, ed. Reimer, S. 40, 36, so ist ein synkopischer Effekt als rhythmisch Gemeintes fast unausweislich.

Allerdings ist zu beachten, daß mit einer, allerdings recht weitgehenden Anwendung des Begriffs der *κατάληξις* die modaler Rhythmik auch mit den Mitteln der Metrik erfassbar gewesen wäre. Wenn dieses Mittel aber nicht angewandt worden ist, zeigt dies zusätzlich, daß die *modi* noch von Johannes de Garlandia nicht einfach als identisch mit Versfüßen angesehen worden sein können, obwohl gerade Johannes de Garlandia die strikt quantitative Definition des Bezeichneten der rhythmischen Zeichen — sowohl *simplex* als auch Ligaturgestalt — zur Grundlage seiner Theorie macht.

Ein paar Hinweise mögen genügen, zunächst etwa der Hinweis, daß der IV. *modus* als Folge

eines Paares von Jamben, also eines jambischen Metrums, mit dem letzten Versfuß katalektisch erfaßt werden kann. Beim III. *modus* ist dies etwas schwieriger, weil die Katalexe ein Merkmal von *metrorum finis seu clausula* ist, wie Marius Victorinus in seiner Grammatik das entsprechende Kapitel überschreibt, GL VI, S. 60 f. Insofern konnte die Katalexe dem mittelalterlichen Gebildeten also bekannt sein. Die Definition kann vorausgesetzt werden, GL VI, S. 61, 1:

... *hanc Graeci κατάληξιν vocant, i. e. cum legitimum metrum in syzygia simplicem pedem, in monopodia vero, i. e. in simplici pede, syllabam perdit. ... (61, 6) est igitur catalecticum, quotiens in fine versus syllaba una pro tot pede accipitur atque ita posita velut refrenat et cohibet metri cursum. acatalecticum autem, quod novissimum pedem integrum ... cui nihi abundat aut deest; brachycatalecticum vero, cum uno pede, i. e. duabus sillabis metrum imminuitur et pro dipodia pes unus ponitur, scl. cum dipodiae feruntur ...*

Der lateinische Terminus lautet übrigens *depositio*, vgl. Audax, GL VII, S. 333, 18 (was hätte hier ein Denker über mittelalterliches Musikdenken nicht in Hinblick auf tonräumliche Metaphorik so alles phantasieren können, wenn hier ein entsprechender Ausdruck in der Metrik auftritt! schade, daß ihm alle solche Belege unbekannt sind, aber dazu muß man die Texte lesen, wie mühsam, und dann auch noch zu verstehen suchen, noch mühsamer). Die dazu angeführte Beispiele sind so einfach zu verstehen, daß eigentlich keinem Kenner der Metrik nicht klar sein kann, was gemeint ist; verwendet wird der ebenfalls nicht gerade kryptische Anfangsvers der *Anaeis* (von, für Musikwissenschaftler sei es gesagt, Virgil), für das Akatalektische der richtige Vers, für die Katalexe die Endung *qui primus ab o-*, für die Brachykatalexe *qui primus ab-* und für die hier weniger interessierende Hyperkatalexe *qui primus ab orisque*. Mit dem letzten Beispiel könnte man übrigens die *semibrevis* erklären. Daß man mit solchen Regeln für Abweichungen mit etwas Anstrengung — Annahme von jambischen Monometern als Versen — die dreizeitige *longa* formulieren könnte, ist klar, schließlich *proprie autem iambica metra gaudent acatalectis et catalectis et hypercatalectis conclusionibus ...*, ib., S. 62, 5. Die Folge einer solchen Erfassung der *modi* durch antike Kategorien hätten eine Subsummierung des gesamten Systems der *modi* unter das trochäisch-jambische Metrum erlaubt, und da z. B. auch vertikale Mischungen denkbar gemacht (vgl. etwa auch Audax, GL VII, S. 332, 18): Auch eine solche Rationalisierung hätte neue Formmöglichkeiten eröffnet. Insofern erscheint das Beharren auf einem abgeschlossenen System der *modi* bei dem ersten Rationalisierer, Johannes de Garlandia, bemerkenswert. Eine Erfassung der Natur der *modi* nicht nur mit den Elementen der Metrik, sondern auch ihren komplexen Einheiten, den Versfüßen, hätte noch durch einen weiteren Begriff antiker Metrik erleichtert werden können. Marius Victorinus führt anschließend noch eine *Doppelkatalexe* ein, auf deren griechische Herkunft hier nicht weiter einzugehen ist. Die *δικαταλήξια*

erfaßt eine einheitliche Mischung z. B. von Iamben und Spondäen, deren Bestandteile dann eben trisemische *longae* sein müssen, vgl. Pearson in der Einleitung zu seiner Ausgabe der Reste Aristoxenischer Rhythmik, S. XXI, wo Folgen wie $\cup - \cup - - - - - \cup - \dots$ angesprochen werden. Marius Victorinus erklärt leicht verständlich auch durch Beispiele erläutert, GL VI, S. 62, 12, wobei *figura* etwas ganz anderes als bei Johannes de Garlandia bedeutet:

Praeter has autem depositiones est aequae, quae δικάταληξία nominatur, cum ex diversis metris versus sub unius figura componitur. nam, si sit dactylica tetrapodia et ithyphallicus i. e. si post quattuor dactylicos pedes tres continui trochae subiciuntur, isque versus quasi uniformis pronuntietur, δικάταληξία patitur, quoniam quarto pede dactylico et pars orationis et acatalecti metri finis includitur, atque ita rursum trochaicum metrum dimetrum brachycatalectum adiungitur, quod ithyphallicum nominatur ...

Bevor man also tiefstsinig Andeutungen über irgendwelche Zusammenhänge antiker Metrik mit der originalen Theorie der *modi* bei Johannes de Garlandia, gar noch einen direkten Bezug zu Augustin, der vergleichbare Strukturen durch die Kategorie der Pause rationalisiert, ahnungsvoll raunen will, sollte man die Struktur antiker Metrik, wie sie für das Mittelalter greifbar war, kennenzulernen versuchen: Es ist verständlich, daß Flotzinger bei seiner nicht gerade überzeugenden „Kenntnis“ bzw. überzeugenden Unkenntnis antiker Metrik und rhythmischer Dichtungsprinzipien im Mittelalter solche Bezüge gläubig akzeptiert und gegenteilige Aussagen nicht zur Kenntnis nimmt (auf den Beitrag zur Gedenkschrift für W. Pass wird noch eingegangen); man sollte aber auch einmal in Betracht ziehen, daß der Versfuß ohne *ictus*, *plausus* o. ä. unerklärbar ist, wie man in Augustins *De musica* im 2. Band erfahren kann *Inde agitur de levatione et positione*, wenn man Aristoxenus für zu schwierig ansehen muß — nur, wo spricht Johannes de Garlandia eigentlich über *plausus*, *percussio* o. ä. in Hinblick auf die Konstitution der *modi*, und warum sind die so symmetrisch geordnet? Daß die parallelen Assoziationen von M. Haas unhaltbar sind, sollte eigentlich jedem Leser der Texte von vornherein erkennbar werden; warum z. B. spricht denn Johannes de Garlandia ebensowenig wie die *Discantus positio* von *pedes*? Sind das keine zu beantwortenden Fragen? Warum eigentlich nutzt dann Johannes de Garlandia nicht die traditionellen Namen der Versfüße, warum spricht er von *modi*, *ordines* etc., und nutzt nicht die Augustinischen Versmaße bzw. *rhythmi*? Wenn alles so einfach rückführbar gewesen wäre, wie sich das der Unkenntnis antiker Metrik so darstellt, müßte Johannes de Garlandia ja ein höchst merkwürdiger Denker gewesen sein, oder wollte er die Sache nur etwas komplizierter machen, daß er sich nicht auf die antike Metrik, sondern auf die Sache bezieht? Sind das alles überflüssige Fragen? Nur weil man eine Verbindung zur antiken Metrik „geschafft“ und geschaffen haben will?

Ist es eigentlich so schwer zu verstehen, daß die Betonung als Objekt und Träger rhythmischer

scher Form rational kaum zu beschreiben ist, daß also allein die Vorstellung der exakten Zeitmessung und entsprechender sinnlich rationaler Rezeption durch den Hörer die Grundlage einer rationalen Theorie der Rhythmik im Mittelalter abgeben konnte — oder kennt jemand eine der proportionalen Rationalität zugängliche Darstellung des Akzent- bzw. Betonungsphänomens in Antike und Mittelalter, ja, wer wollte noch heute eigentlich rational das Gefühl einer betonungsmäßigen Ordnung oder Automatik bzw. eines betonungs- oder taktmäßigen Erwartungsschematismus, d. h. ohne Rekurs auf vergleichbares Erleben beim Adressaten formulieren?

Cicero macht auf das Phänomen aufmerksam, wo er in einer seiner rhetorischen Schriften auf das Phänomen des *rhythmus* als naturgegebene, dem Menschen also natürlich immanente Erlebensweise hinweist — die interessante Stelle, die auch Parallelen hat, zu finden, sei dem Leser als Aufgabe überlassen —, aber rational im Sinne der Rationalität der Metrik bzw. auch Rhythmik im antiken Sinne Augustins kann auch er das Phänomen nicht darstellen (der Verweis auf regelmäßige Tropfen, die beim Hören taktmäßig geordnet werden, die also die Fähigkeit zur auch betonungsrhythmischen Musterbildung zu einem alternativen Muster macht, ist einsichtig, aber nicht rational meßbar auszudrücken).

Wenn man also rhythmisch irgendetwas rational, d. h. aber für die Zeit wissenschaftlich korrekt darstellen wollte, war man angewiesen entweder auf die Angabe der proportionalen Relationen fähigen Folgen regelmäßiger Zeitquantitäten oder, und zwar im Fall der, in mittelalterlicher Terminologie, rhythmischen Dichtung auf die Angabe von Silbenzahlen, was hätte man denn sonst „exakt“ zählen oder messen oder gar proportional vergleichen sollen oder können?

Weil sich nun aber beide Arten von Dichtung ausschließen — in der Theoriebildungsfähigkeit der Zeit — erscheint es auch völlig absurd, wenn Fassler daraus, daß die Schriften zur rhythmischen Dichtung (mittelalterliche Terminologie) keine Folgen von Zeitquantitäten angeben, folgert, daß die entsprechende Dichtung in ihrer musikalischen Ausführung nur aus Silben gleicher Länge bestanden haben könne, also, nur so, äqualistisch vertont worden sein könnte (als ob die Natur der Silben in rhythmischer Dichtung die Zeitwerte der vertonenden Töne bestimmen könnte, als ob es nur eine einzige Art der Vertonung von *Burg Niedeck ist im Elaß* geben könne), und daraus wieder und noch viel tiefer schließt, daß eine Beziehung zur modalen Theorie existieren kann, daß also der für die Rationalität — und in scharfem Gegensatz zu großen Teilen moderner Musikwissenschaft ist mittelalterliche Musiktheorie meistens eine rationale Disziplin — so evasive Akzent für die modale Rhythmik nicht existiert haben dürfe oder könne.

Solche Folgerungen stellen eine unzulässige Identifikation von Theorie und deren Objekt bzw. das Ergebnis völliger Unkenntnis des Unterschieds von Bezeichnetem und Gemeintem dar: Wenn Johannes de Garlandia in seiner Theorie der modalen Rhythmik kein Wort von Betonungen sagt, so beruht das darauf, daß er rational dazu nichts hätte sagen können,

doch nicht darauf, daß diese Rhythmik ohne Betonungsschemata existiert haben müsse oder könne; solche Folgerungen wären unsinnig, vgl. die hervorragende Zusammenfassung und Argumentation von E. H. Sanders, *Rithmus*, in *Essays on Medieval Music in Honor of D. G. Hughes, Isham Libr. Papers* 4, Cambridge Mass., 1995, S. 433.

Wenn man unfähig ist, zu verstehen, daß theoretische Ansätze und Voraussetzungen gegenüber einer vollständigen Abbildung der damit zu erfassenden Wirklichkeit, oder eben dieser Wirklichkeit selbst, hochgradig unzulänglich sein können, weil sie, z. B. aus Systemzwang nur Teile dieser Wirklichkeit erfassen können, sollte man auf solche Folgerungen lieber verzichten und die Tatsachen beachten, z. B. die Definitionen, wie, ed. Mari, S. 11, 5: *rithmus est consonans paritas sillabarum sub certo numero comprehensarum*. Was heißt das? Das heißt, daß die Theorie des, mittelalterlichen, Rhythmusbegriffs an Objekten einmal die Anzahl der Silben, zum anderen den Reim kennt, nicht aber eventuelle metrische Angaben, ja auch keine Angaben zum eindeutig herrschenden Akzentschema, oder will irgendjemand behaupten, daß die Wortakzente in der Vagantenstrophe keinen Bezug zu deren poetischer Gestalt hätten? Daß quantitative Unterschiede von Silben in der schon definitiv nicht metrischen rhythmischen Dichtung von der Theorie unbeachtet bleiben, ist eine Trivialität, die die Existenz von Quantitätsunterschieden nicht aufheben. Vor allem aber ist zu beachten, daß die Bestimmung von Silbenzahlen durch ein taktierendes System sehr leicht denkbar ist, daß aber die Vertonung dann natürlich ob gerad- oder ungeradtaktig, also modal im strengen Sinne der Theorie oder nichtmodal, aber geradtaktig sein konnte, wenn nur die Betonungsschemata übereinstimmten. Daß die Quantitäten übrigens gar keine Rolle für die Definitionen rhythmischer Dichtung im Sinne Bedas gespielt hätten, ist aber auch nur aus totaler Unkenntnis der Paenultima-Regel bei Fassler zu „erklären“, darauf wurde oben hingewiesen: Wiederholt sei hier, daß die Betonungsmuster lateinischer Wörter in eindeutigem Zusammenhang mit der quantitativen Metrik dieser Wörter stehen, das macht sich die Theorie des 13. Jh. zunutze.

Daß hier nun keine Hinweise auf metrische Eigenschaften zu finden sind, ergibt sich aus der Natur der Dichtung und ihrer Theorie; daß daraus aber die Folgerung zu ziehen sei, daß die gesangliche „Darstellung“ solcher Dichtung in syllabischer Vertonung die Silben alle hätte gleichlang vortragen sollen, wäre völlig abwegig, nämlich eine Verkennung der rhythmischen Abstraktionsfähigkeit des musikalischen Hörens, das Betonungsschemata wie eben *Mihi est propositum* durch einen Zweivierteltakt genauso gut wie durch einen Dreivierteltakt vertonen kann, nämlich, z. B. mit Dehnung der Betonung; Das ist ein Objekt der musikalisch erscheinenden Wirklichkeit, das für diese Theorie ohne jede Relevanz ist, das interessiert sie nicht und kann sie nicht interessieren, es ist nicht Teil der Theorie! Das heißt, der Erfinder der Vagantenstrophe kann natürlich sehr wohl von einer modalrhythmisch im strikten Sinne vorgetragenen Melodie angeregt worden sein, er muß nur das Betonungsschema und die Länge der *ordines* beachten, nichts mehr. Natürlich spielt das dann für die Textgestalt

keine Rolle, wie sollte das auch? Die muß die Silbenzahl und im Reim auch noch den Akzent beachten — das Betonungsschema einer Melodie spielt die Rolle eines Ordnungsfaktors für Silbenzahl und eben Betonungsordnung im Reim (die Melodie muß abgrenzbare *ordines*, bzw. Abschnitte haben. Es sei wiederholt: Rhythmische Dichtung im Mittelalter ist etwas ganz anderes als metrische Dichtung; das sollte man beachten; wie da jemand auf die Idee hätte gelangen sollen, in rhythmischer Dichtung über metrische Probleme zu sprechen — abgesehen von Reimstrukturen, in denen ja Wörter Abschlüsse von Verszeilen bilden —, ist unerfindlich; was die auslösende oder vertonende musikalische Form anbelangt, ist das nicht Teil der poetischen Lehre der rhythmischen Dichtung.

Es sei natürlich nicht verschwiegen, daß es auch Ansätze gibt, die das Betonungsphänomen als „Zählobjekt“ angeben, wie bei Tibino, sicher, solche Ansätze gibt es, ziemlich spät, und man könnte Johannes de Garlandia den Vorwurf machen, daß er solche gegebenen Möglichkeiten nicht aufnimmt — wenn man anachronistisch denken will, denn Johannes de Garlandia, der Musiktheoretiker, ist im Rahmen der Tradition des Faches auf Rationalität angewiesen, und da hat eben die Betonung keinen Platz. Dagegen wird man kaum folgern wollen, daß Strukturen wie die Vagantstrophe etc. ohne Wirkung eines Betonungsschemas zustande gekommen sein sollten, wie überhaupt die silbenzählende Dichtung des Mittelalters. Fasslers Folgerungen sind also nur Ergebnis eines Nichtverstehens der jeweiligen theoretischen Konzepte sowie der rhythmischen Musterbildungsfähigkeiten musikalischen Hörens.

Übrigens könnte der Begriff der *syllaba anceps* nutzbar gemacht werden, um den „Ersatz“ der Werte rationalisieren zu können, denn da kann man *longam autem syllabam pro brevi accipi finalem ea ratione putaverunt, qua reperiuntur in metris longae plerumque pro brevibus positae, quas communes vocant, ...* (ib., S. 63, 2).

Damit hätte man potentiell die *brevis altera* rationalisieren können. Überhaupt wäre damit die Verwendung des Wortes *metrum* für das, was dann als *ordo* bezeichnet wird — nach Johannes de Garlandia —, durchaus passend gewesen. Auch der Begriff *versus* wäre in Hinblick auf die Äußerung von Aristoxenus — nicht in die Ausgaben der Fragmente seiner Rhythmik aufgenommen —, ib., *nam Aristoxenus musicus dicit, breves finales in metris, si collectiores sint, eo aptiores separationi versus a sequente versu fieri ...* sinnvoll gewesen. An keiner Stelle erfolgt also eine Rezeption genau der Mittel, die eine restlose Erfassung der *modi* durch komplexere Begriffe der antiken Metrik hätten möglich machen können. Allein die elementaren, in welcher Weise auch immer absolut gesetzten Größen *longa brevisque* werden akzeptiert und als Hilfsmittel der Rationalisierung angewandt.

Die Notwendigkeit, überhaupt auf solche Fragen einzugehen ergibt sich daraus, daß immer noch absonderliche Vorstellungen von direkter Ausrichtung der Modaltheorie an der antiken Metrik und gar noch speziell an der Schrift von Augustins umhergeistern: Notwendig ist schon eine gewisse Kenntnisnahme der Struktur antiker Metrik. Zu folgern ist also, daß eine

Das Bezeichnete der Modi in der strikt metrischen, d. h. zeitquantitativen Definition von Johannes de Garlandia hat konkret direkte Entsprechung in den einfacheren antiken Versfüßen²⁹⁶ — und zum andern die angedeutete Selbstverständlichkeit, mit der die *modi* als Folgen ohne weitere Erklärung angegeben werden, und schließlich die Betonung von *imperfecti modi*, die als eigene Klasse eine Bedeutung zeigen, die ihnen in der Wirklichkeit offenbar nicht zugekommen ist. Dies heißt aber nicht, daß entsprechende Effekte überhaupt nicht vorgekommen sein könnten: Die Notwendigkeit einer differenzierenden, oppositionellen Klassifikation muß zwangsläufig jeden Teil einer solchen Opposition gleichwertig behandeln. Auf die mögliche betonerhythmische Empfindung des Gegensatzes von *perfecti/imperfecti modi* wurde bereits oben hingewiesen, 3.3 auf Seite 233. Gerade die Art der Darstellung, die sozusagen nur partielle Rationalisierung durch Verwendung der elementaren Größen, *longa brevisque*, in einer analytischen, aber nicht verwirklichten und nicht verwirklichtbaren (*semibreves* als widersinnige Definition) Reduktion aller rhythmischen Erscheinungen auf diese beiden Werte weist über die angesprochenen Absurditäten der Relation von Zeichen und Bezeichnetem hinaus auf den angesprochenen Wechsel des Bezeichneten als bewußten Akt der Rationalisierung hin.

3.3.10.3.3 Zur totalen Kombinierbarkeit der Modi als möglicher Hintergrund der Rationalisierung und der Veränderung des Bezeichneten der modalrhythmischen Zeichen und zu anderen Quellen Damit bleibt aber noch ein Problem, das besonders im III. *modus* manifest wird: Eine an der antiken Metrik bzw. ihren Grundelementen orientierte Rationalisierung kann die Idee einer *brevis altera* nicht erklären; ja eine solche Begriffsbildung erscheint noch absonderlicher als die einer *longa ultra mensuram*. Dennoch wird der III. *modus* als Daktylus geschildert. Die einfache Lösung eines Verweises auf eine ursprünglich geradtaktige Version dieses *modus*, die durch Kombination mit anderen Modi, also in der Mehrstimmigkeit notwendig dreizeitig geworden sein muß, erscheint deshalb

sehr viel weitergehende Verwendung von Hilfsmitteln antiker Metrik zur Rationalisierung der *modi* denkbar ist. Daraus wieder ist wieder zu folgern, daß das Gemeinte der *modi* so anders war, als das, was man aus der überlieferten Metrik ablesen konnte, daß auch nur der Versuch einer echten Anwendung antiker Metrik ausgeschlossen war.

²⁹⁶Und daß Johannes de Garlandia der Musiktheoretiker diese nicht gekannt haben sollte, wäre bei der Ausbildung in Latein schon eine etwas zu kühne Hypothese.

als fragwürdig, weil die Gesamtheit der *modi* in Kombination ja von vornherein nur in Mehrstimmigkeit auftritt — in passenden Kombinationen ist natürlich eine geradzeitige Interpretation genau so gut durchführbar wie eine dreizeitige²⁹⁷. Ob der Modalrhythmus auf eine andere ursprünglich nicht-mehrstimmige Rhythmik zurückgeht, ist eine andere Frage.

Klar ist, daß die Annahme eines entsprechenden Einflusses weltlicher Einstimmigkeit²⁹⁸ durchaus ein Nebeneinander von dreizeitigen und zweizeitigen Verwirk-

²⁹⁷Von *-taktig* sei dabei nur in Hinblick auf die metrische Struktur gesprochen: Die Bestimmung des ursprünglich Bezeichneten der Gruppenbildung von Tönen durch Ligaturen als akzentrythmisch bedingt keine Idee eines übergeordneten Taktes; dieser folgt aus der Sequenz rhythmisch elementar wirkender Gruppen, wie im I. und II. *modus* die *binaria*.

²⁹⁸Aus einem verständlichen Stilgefühl des Wesens liturgischer Musik heraus mahnt Apel an, die modale Mehrstimmigkeit nicht *in einem frisch-fröhlichen Allegro* vorzutragen, Notation, S. 171, Anm. 2, Angesichts der modalrhythmischen Notierung von tanzartigen Stücken, aber auch einer für die auf Augustin beruhende Wertung liturgischer Musik unerträglichen Verselbständigung der Musik — die z. B. Johannes von Salisbury zum Vergleich der Wirkung neuer Kirchenmusik mit einem *prurimum lumborum excitare* veranlaßt (vgl. *Über Wertkriterien in der Musikanschauung des 12. und 13. Jh.*, in *Miscellanea Mediaevalia*, Bd. 11, *Die Mächte des Guten und Bösen*, S. 489 ff. — die Vermutung, daß Johannes Sarrisburiensis damit die Nôtre Dâme-Mehrstimmigkeit meinen dürfte, wurde darin bereits geäußert, amerikanischen Kolleginnen natürlich unbekannt) —, nicht nur durch Mehrstimmigkeit, sondern vor allem durch Formfaktoren, wie *tenor*-Repetition — Wiederholung der Melodie Gregorianischer Melodien nur zum Zweck musikalischer Form —, „motivische Arbeit“ in den Oberstimmen, ausgeprägte *currentes*-Stellen, also der Gesamtheit von über die Normalität der *discantus*-Stimme als Ergebnis des Satzes hinausreichenden Formtechniken, aber auch die Erscheinungsweise der gleichzeitigen Sequenzen, rhythmisch äquivalent zur Vagantenstrophe, geben die Frage auf, ob hier das von Apel vorausgesetzte Stilgefühl wirklich maßgebend war. Die Erörterung dieser Frage ist ein Gegenstand von Verf. *Musik als Unterhaltung* — ein Titel, den nur totale Unwissenheit der Bedeutung musikalischer Wertungsgeschichte nicht verstehen kann: Für Augustin ist jede autonome Nutzung von Musik zur Erfreuung der Seele, als Unterhaltung an sich ein sündiges Verhalten, absolut abzulehnen, denn ausschließlich in der Liturgie wird das Hilfsmittel *Musik* durch das Wort Gottes *mit Seele versehen, animata*, und so in seiner Schönheit sinnvoll; dagegen ist für Aristoteles die Unterhaltungsfunktion von Musik im Staat zwingende Bedingung sozialen Lebens; und genau die Rezeption dieses dezidierten Gegensatzes zu Platons Bestimmung der Funktion von Musik im Staat Ende des 12. Jh. fällt zusammen mit dem Ende der strikt liturgischen Wertung von Musik, genauer ihrer Leistungsfähigkeit und Verbindlichkeit; of-

lichungen des gleichen Akzentschemas zugelassen haben kann; d. h. daß in einer sozusagen usuellen einstimmigen Rhythmik die Entscheidung für eine drei- oder zweizeitige Verwirklichung eines bestimmten akzentrythmischen Musters nicht so essentiell gewesen sein muß. Auch die Vermutung eines solchen Einflusses ist nicht abzuweisen, zumal wenn man die *copulae* beachtet, in denen nicht etwa der diskantile Stil zur gemessenen Rhythmik zwingt; die Modalrhythmik kann offensichtlich auch einstimmig, d. h. über Halteton existieren; auch „funktioniert“ diskantiler Stil auch ohne diesen speziellen Rhythmus, er ist nicht zwingendes Ergebnis diskantilen Stils (zur von Skepsis wie den musikhistorischen Sachverhalten unbetroffenen Prolongierung der urtümliche, also vorantike Denkmöglichkeiten repräsentierenden Vorstellungen zum so emphatischen Unterschied *Vokal – Instrumental* in der Anwendung auf die im Anhang zum Traktat von Johannes de Garlandia genannten Zitate aus Instrumentalstücken vgl. *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 135 ff.). Nur wenn man angefangen hat, gleichmäßig fortschreitende *tenores* — wie es wohl *post eventum* die *Discantus positio* formuliert, daß nämlich alle Noten des *cantus ultra mensuram* verlaufen — modalrhythmisch zu empfinden, muß von vornherein eine Entscheidung über die Dauern stattfinden. Ob eine geradtaktige Verwirklichung immer möglich wäre, und vor allem, was für Folgen sie für eine Beurteilung von Ligaturen z. B. von *fractiones* haben kann, bliebe noch zu untersuchen; daß eine geradtaktige Übertragung etwa des III. *modus*, im Sinne des *dactylus, ictus* auf der *longa*, durchführbar ist, ist klar — andererseits bedingt eine *aequipollentia* zu der von einer *binaria* bezeichneten rhythmischen Einheit zwangsläufig eine dreizeitige *longa* (wenn man die strikt zeitquantitative Bestimmung des Bezeichneten voraussetzt, also die Darstellung ausschließlich durch *longa et brevis*, nebst den Werten der Klasse *ultra mensuram*).

fenbar ein für neuere mediävistische Musikforscherchen völlig unverständlicher Gegensatz: Der Gegensatz im „Einsatz“ von Musik in staatlich sozialer Funktion zwischen Plato und Aristoteles wird, noch viel krasser, virulent im Gegensatz der liturgischen Wertung von Musik bei Augustin und eben der spätestens mit der Nikomachischen Ethik und besonders der Staatsschrift rezipierten Wertung der eben staatlichen und sozialen Aufgabe von Musik bei Aristoteles; ein musikhistorischer Epochenvorgang, eben der des Verweltlichungsvorgangs der Musik im Abendland — das nach der weisen Erkenntnis des großen M. Haas ja „nur“ (?) eine *Denkfigur* sei, was auch immer das bedeuten soll. Nur, seine Vorstellungen müssen ja nicht richtig sein.

Ein VI. *modus*, der in der Praxis schon wegen seiner Natur potentiell als Ergebnis von *fractiones*²⁹⁹ eines jeden längere Zeitwerte gebrauchenden *modus* in einer

²⁹⁹Aufgrund der Grundbedeutung des Wortes fällt eine Identifizierung mit dem, was Johannes de Garlandia mit *vox cassa* bezeichnet, ed. Reimer, S. 38, 23, nicht gerade leicht: Die natürlich dreiteilige Opposition kennt die *vox recta*, die *vox amissa* als Extreme. Die Bedeutung ist klar; auch handelt es sich beim Bezeichneten um strukturelle, meßbare Erscheinungen. Reimer „rettet“ die Formulierung durch Verweis auf den „etymologischen“ Deutungsversuch von Anonymus Sowa (oder St. Emmeram), im Kommentar, S. 46, Anm. 12; also im Sinne einer *zerteilten vox*. Allerdings steht in allen Quellen *cassa* (*leer, taub, eitel, nichtig, erfolglos, unnütz*; nichts davon paßt zur Bedeutung *fractio modi*, wogegen natürlich *quassus, gebrochen, schwach, geschüttelt* schon eher zu einer Auflösung in kleinere, *schwächere* Werte passen könnte; auch *geschüttelt* würde auf dieses Gemeinte passen), so daß der Bezug auf *quassa* natürlich keine wirkliche Erklärung sein kann:

Das lateinische Wort *cassus* gibt es. Auch ist zu fragen, ob der Bezug auf den Zeitwert *tempus* für die Bedeutungserklärung herangezogen werden kann, hier geht es um grundsätzliche Merkmale, wie *klingend, pausierend* und eben *cassa*. Als Zwischenglied von *Klang* und *Nichtklang* als meßbaren musikalischen Ereignissen wäre eine *fractio* auch nicht gerade sinnvoll (man müßte denn ornamentale Zierwerte als irgendwie nicht vollständige, sondern „mindere“ Klänge ansehen, Annäherungen an die Pause).

Übrigens erscheint eine *vox amissa*, von Anonymus Sowa zu *omissa* gemacht, ed. Sowa, S. 23, 15, als Bezeichnung für die Pause auch nicht gerade üblich, ja man könnte fragen, ob nicht die *vox cassa* die Pause bezeichnen könnte, die „kassierte *vox*“.

Weil somit im Rahmen der lateinischen Sprache eine Lösung des Dilemmas unmöglich erscheint, ist Reimers Hinweis vielleicht so zu ergänzen, daß Johannes de Garlandia hier einen volkssprachlich geläufigen Ausdruck des Fachjargons latinisiert haben könnte (wie dies bei *motetus* auch geschehen ist — man muß beachten, daß auch fachsprachliche Ausdrucksmöglichkeiten der Zeit sicher französisch waren, nicht a priori lateinisch); genau da ist die von Reimer angegebene, offenbar teilweise auch semantische „Verschleifung“ von *cas-/quas-* zu finden.

Aus einem solchen Wortgebrauch, einer solchen Latinisierung aber folgt wieder, daß die ursprüngliche modale Rhythmik u. a. dadurch wesentlich charakterisiert ist, daß eine bestimmte Zeiteinheit als elementar empfunden worden sein muß, als Einheit, die kürzere Werte als Ornamente empfand. Es ist klar, daß damit noch keine klare Bestimmung der metrischen, d. h. zeitquantitativen Gestalt der *modi* vorliegt: Ein (hypothetischer ursprünglicher) III. *modus* der Form *Viertel- Viertel- Halbenote*, in der sozusagen *currentes*-Werte als *Achtelnoten*-Ornamente empfunden werden, muß nicht unmöglich gewesen sein. Allerdings kommt es hierauf gar nicht an, wenn das eine hypothetisch als ursprünglich vorauszusetzende die modalrhythmische Struktur bestimmende Merkmal die Betonungsalternation o. ä. war, diese

eventuellen ursprünglich anzunehmenden Praxis ja nicht etwa völlig ausgeschlossen ist, jedenfalls oder ein metrisch wie üblich ausgeführter I. *modus* zwingen natürlich zur Dreizeitigkeit³⁰⁰.

Nur, daß jede Ausführung, die akzentrythmisch als identisch empfunden wurde, werden mußte, auch metrisch immer identisch gewesen sein muß, bzw. daß die verschiedenen *modi* von Anfang an in der Art von metrisch vollständig miteinander kompatiblen, d. h. „äquipollenten“, Folgen erschienen sein müssen, ist trivialerweise nicht zu beweisen: Die Theorie setzt die metrische Folge als das einzige Bezeichnete — und, wie gezeigt, konnte eine rationale Theorie mit den verfügbaren Mitteln auch nichts anderes als Bezeichnetes einer rhythmischen Notation setzen³⁰¹. Hier nun läßt sich aber doch ein funktionaler Grund für die Schrift von Johannes de Garlandia angeben, die in der scheinbar schematischen, in Wirklichkeit aber offensichtlich höchst neuartigen³⁰² Durchführung aller möglichen Kombinationen von

kann drei- wie zweizeitig ausgeführt und empfunden werden, d. h. die Fähigkeit zur betonungsrhythmischen Klassenbildung ist invariant gegenüber der metrischen „Füllung“ und damit der Art des Taktes, drei- oder zweizeitig, die Betonungsalternation kann durch beide zeitquantitative Muster erfüllt werden!

³⁰⁰Und hierfür hätte der *tribrachys* zur Verfügung gestanden, womit man alle *modi* relativ leicht auf Jamben und Trochäen hätte zurückführen können — damit hätte man aber auch die Möglichkeiten der beiden *ionici*, des *antispastus* und des *choriambus* denken können — genau das geschieht nicht, offensichtlich war eine entsprechende Bewertung der *modi* bzw. ihrer sinnlichen Rhythmusfaktoren nicht möglich; auffällig ist auch, daß die Freiheiten der *συζυγία*, also die Möglichkeit, verschiedene Versfüße zu kombinieren, in der Praxis der Modalrhythmik nicht auftritt, ein gewisser Hinweis darauf, daß die *modi* alle dem gleichen Taktschematismus zuzuordnen sind; die Einfachheit des Systems der *modi* ist in Hinblick auf die Vielfalt der Möglichkeiten selbst der meistgebrauchten metrischen Versfüße auffällig.

³⁰¹Wenn hier von (graphischen) Zeichen gesprochen wird, ist klar, daß die Ligaturschreibung in ihrer jeweiligen Eigenart als *Zeichen* gilt; das Bezeichnete *Tonhöhe* bzw. *Folge von Tonhöhen* ist von vornherein durch die „Punkte“ auf oder zwischen den Linien bezeichnet; die Ligaturschreibung oder die Schreibung in *simplices* hat für das Bezeichnete *Tonhöhe* keine Bedeutung, d. h. hier besteht kein Unterschied: Die Folge *a b* ist als Ligatur oder als Folge von *simplices* melisch eindeutig. Die Differenzierung der *simplices*-Formen ebenso wie die Ligaturschreibung und ihre spätere Differenzierung ist damit als *Zeichen* mit dem Bezeichneten *Modalrhythmik* anzusetzen.

³⁰²Und diese Durchführung von Kombinationen aller *modi* miteinander kann als charakteristisches Beispiel der Leistungsfähigkeit von Rationalisierung angesehen werden: Die klare

modi ihren Ausdruck finden dürfte: Genau diese Art der totalen *aequipollentia*, der Rückführbarkeit aller *modi* auf ein metrisches Grundmaß dürfte die eigentliche Entdeckung oder Theorie von Johannes de Garlandia gewesen sein, denn zu dieser Aufstellung eines total kompatiblen, metrisch immer gleichen Systems von Folgen von Zeitquantitäten bedarf es zwingend der Klärung des Bezeichneten als metrische Folgen. Die oben angesprochene Seltsamkeit, daß Johannes de Garlandia mit seiner Schrift die Systematik der *modi*, das nämlich, was durch die intuitiv entstanden zu denkenden Notenzeichen, die betreffenden Ligaturen an rhythmischen Gemeintem mitgeteilt wird, nicht verändert hat, gab eigentlich keinen Grund zu erkennen, warum der Wechsel des Bezeichneten³⁰³, zu strikt metrischen Größen zusammen mit

Definition des Bezeichneten erlaubt das Denken von Kombinationen, die ausweislich der Handschriften nicht auftreten: Die eindeutig quantitative Definition des Bezeichneten, die sicher eine erhebliche Reduktion des Gemeintem, also des Komplexes rhythmischer Wirkungsfaktoren des Systems der *modi*, ja vielleicht sogar eine völlige Veränderung bedeutet hat, macht Kombinationen denkbar, die das ursprüngliche System nicht besaß. Hier bewirkt die wahrscheinliche Loslösung des Bezeichneten von akzentrythmischen Empfindungsfaktoren die Möglichkeit rein „rechnerischer“ Kombinationen, wodurch I. und II. *modus* mischbar werden, und zwar in einer vorher nicht denkbaren, weil so nicht empfindbaren Weise.

Daß Johannes de Garlandia damit Möglichkeiten eröffnet hat, die nicht vollständig, ja nicht einmal ausreichend genutzt werden, weist daraufhin, daß die kompositorische Praxis mit einem anderen Bezeichneten arbeitete; grundsätzlich denkbar sind solche Kombinationen aber geworden — ein deutliches Beispiel dafür, daß und wie Theorie völlig neue Möglichkeiten, auch kompositorisch, geschaffen hat. Die Folge ist eine absolut quantitative, also rationale Theorie der Rhythmik — auch wenn die Praxis diese Möglichkeit kaum oder nicht ausgenutzt hat.

³⁰³**Zur Bezeichnung *modus*** Es fällt übrigens auf, daß bei der Definition des Bezeichneten der *figurae*, nämlich, ed. Reimer, S. 44, 2., *repraesentatio soni secundum suum modum* zu sein, offenbar das melische Bezeichnete jeder *figura* nicht explizit angesprochen wird, wollte man nicht, *sec. suum modum* noch umfassender verstehen, als dies Reimer, Kommentar, S. 64, tut, *modus* als den gesamten Komplex des Bezeichneten interpretieren — *suus* bezieht sich klar auf *sonus*; und der hat ja auch eine Tonhöhe.

Weil jedoch vorher *per figuras denotetur longitudo vel brevitatis* gesagt wird, ist diese Interpretation weniger wahrscheinlich. Obwohl also die beiden Bereiche des Bezeichneten, Melik und Rhythmik, faktisch getrennt in Bezug auf die Notenzeichen behandelt werden — *cantus planus* und *musica mensurabilis* — führt dies nicht etwa zu einer Parallelisierung in der Formulierung. Weil natürlich nicht anzunehmen ist, daß Johannes de Garlandia oder überhaupt einem Theoretiker dieser Sachverhalt nicht klar gewesen sein könnte, ist zu

der Absicht, auch die Ligaturen klar die metrischen Werte anzeigen zu lassen, überhaupt erfolgt sein kann — es bleibt ein Verweis auf reine Theorie, auf den Willen zur Rationalisierung. Nimmt man die Durchführung der Kombinationsmöglichkeiten von *modi* aber nicht einfach als Ergebnis eines Systemschematismus wird ein sozusagen funktionaler Grund erkennbar, warum Johannes de Garlandia auf seine Theorie gekommen sein muß: Die Herstellung dieser totalen, in kompositorischen Wirklichkeit dann ja auch nicht voll ausgenutzten, Kompatibilität aller *modi*³⁰⁴, verlangt zwingend eine klare Formulierung und Bestimmung der metrischen, also der Zeit-quantitativen Größen als Bezeichnetes der Zeichen und somit auch der Zeichen selbst. Hier dürfte also der Grund für die Theoriebildung von Johannes

folgen, daß die Trennung der beiden Bereiche so dominant ist, daß hier als Bezeichnetes nur die Rhythmik auftreten kann. Auch die Formulierung der *figura descendendo*, etwa ed. Reimer, S. 47, 21, ist logisch adäquat nicht auf die melische Bedeutung bezogen, sondern auf die Gestalt der Ligatur, nämlich die Lage der *puncti* relativ zu einander, nebst dem zu beachtenden jeweiligen modalrhythmischen Wert der betreffenden Ligatur, die dann zum zeitquantitativen, metrischen Wert der Ligatur an sich wird, d. h. keinen Bezug mehr zur modalen Rhythmik besitzt.

Auch der Terminus *modus* muß ja nicht von Anfang an spezifisch gewesen sein; der Verzicht auf die Bezeichnung *metrum* bei Johannes de Garlandia ist dagegen eher auffällig: Der Bezug von *metrum* zu *mensura* ist selbstverständlich, so kann man bei Audax die Definition lesen, *Metrum quid est? Rei cuiusque mensura. ...*, GL VII, S. 331, 12. Natürlich verwendet auch Augustin das Wort in Bezug auf das *Metrum* — ein weiterer Nachweis überflüssig. Für die Zeit von Johannes de Garlandia sei verwiesen etwa auf Thomas Capuanus, der in seiner bekannten Differenzierung von *Prosa*, *Metrum* und *Rhythmus* *metrum* klar mit *mensura* verbindet, Mari, *I Trattati medievali ...*, S. 3, Anm. 8. Die Vermeidung des Wortes *metrum* gegenüber dem vielleicht allgemeineren *mensura* kann natürlich dadurch bedingt sein, daß sich *metrum* — wie ja auch *rhythmus* in der poetischen Bedeutung, die für das Mittelalter wesentlich wird — auf poetische Form bezogen ist. Demgegenüber stellt das System der *modi* ja ein rein musikalisches System dar. Aber auch eine solche potentielle Begründung weist daraufhin, daß der rein musikalische Rhythmus der *modi* als grundsätzlich verschieden verstanden wurde, auch wenn es um Kürzen und Längen genau wie in der Metrik als Grundelemente geht; *modus* ist ein viel zu „allgemeines“ Wort, als daß man daraus andere Erkenntnisse heraus„etymologisieren“ könnte; vielleicht ursprünglich nur eine Bezeichnung der spezifischen Art, *discantus* auszuführen.

³⁰⁴Vgl. Reimer im Kommentar zu seiner Ausgabe, S. 64, *Die Ausführlichkeit der Darstellung läßt darauf schließen, daß der Autor die systematische Anwendung des modus-contramodum-Prinzips als Neuheit ansah; ...*

de Garlandia liegen — die Folge der Erkenntnis der *longa perfecta* als Grundwert läßt ja auch nicht lange auf sich warten. Wie angedeutet, wäre mithilfe der antiken Metrik auch eine Darstellung des Systems der modalen Rhythmik als insgesamt trochäisches Metrum denkbar gewesen, dies hätte z. B. die so umständliche Darstellung einer Kombination von I. und III. *modus* bei Johannes de Garlandia erheblich vereinfachen können, ed. Reimer, S. 85, 98, s. o., 3.2.3 auf Seite 1760.

Wie sehr Johannes de Garlandia diese totale Kombinierbarkeit der *modi* als zentrale Aussage oder Leistung seiner Theoriebildung bewertet, wird nicht nur durch die Ausführlichkeit der Exemplifizierung — zusammen mit Erklärungen in komplizierten Fällen —, sondern auch durch den Wortlaut seiner Einführung dieses Abschnitts der Theorie deutlich³⁰⁵. Die Einführung des betreffenden Kapitels läßt erkennen, was Johannes de Garlandia selbst als eine Art Ziel seiner Theorie ansah, ed. Reimer, S. 74, 1:

Sequitur de discantu. Habito superius de modo, scilicet quid sit modus et quot sunt species, de figuris vel notis, de pausationibus, de consonantiis modo habendum est de discantu. Unde discantus est aliquorum diversorum cantuum sonantia secundum modum et secundum aequipollentiam sui aequipollentiam per concordantiam. Et sunt tot species sicut et in modo e parte aequipollentis ...

womit die Anzahl der kombinatorischen Möglichkeiten, zwei von sechs, angesprochen ist. Bemerkenswert ist, daß auch hier auf jeden Bezug zu *harmonia*-Vorstellungen verzichtet wird, die Definition des *discantus* ist rational in rhythmischer Hinsicht durch *aequipollentia*, in melischer durch *concordantia* bezeichnet. Vielleicht nicht zufällig ist die Anführung der *aequipollentia* vor dem, für den *harmonia*-Begriff so wesentlichen Begriff der Konsonanz.

Bei dieser Betonung des Prinzips der *aequipollentia* ist anzunehmen, daß auch Johannes de Garlandia hierin die eigentliche, wesentliche Leistung seiner Theorie, bzw. das eigentliche Ziel dieser Theoriebildung sah. Damit aber wird nicht unwahrscheinlich, daß nicht nur grundsätzlich durch diesen Autor eine — vielleicht endgültige — Rationalisierung der *modi* ausschließlich im Sinne von Folgen von Zeitquantitäten formuliert wurde, sondern daß im Rahmen der Herstellung der

³⁰⁵ Auch hier bemerkt Reimer die Charakteristik der Konzeption adäquat, wenn er in seinem Kommentar, S. 24, zu XI, 9, die vorausgehenden Kapitel als *propädeutisch* bezeichnet.

vollständigen Kompatibilität aller *modi* miteinander auch die „absurden“ Größen (kleinere Dauern als die elementare Zeit und *brevis altera* wie *longa ultra mensuram*) entstehen mußten, ja daß überhaupt die strikte Dreiteiligkeit, die — metrisch gesprochen — trochäisch-jambische Einheitsstruktur durch diese Intention entstanden ist. Gerade diese totale, aber in der Praxis ja nicht genutzte, Kompatibilität der *modi*, die Einheitlichkeit der Dreizeitigkeit des modalen Systems erscheint von vornherein bemerkenswert: Wie die Notation in Relation zur Rationalisierung zeigt, muß sie als Ergebnis einer intuitiven graphischen Reaktion auf die entsprechende rhythmische Wirklichkeit angesehen werden: Betonungsrythmische Regelmäßigkeit führt zur Zusammenschreibung rhythmisch als elementarer Einheiten empfundener Töne (wozu die melisch überflüssig gewordenen Neumen als Ligaturen zur Verfügung standen, mit allen daraus resultierenden Problemen, z. B. dem, daß die rhythmische Bedeutung der Ligaturen von ihrer melischen Bedeutung abhängt, Stelle des *virga-Strichleins*). Dazu Einflüsse weltlicher Musik anzunehmen, erscheint auch nicht abwegig (schon der Verwendung von *refrains* schon in auch zu Motetten gewordenen *clausulae* wie auch der angesprochenen Hinweise im nichtauthentischen Anhang zur Schrift von Johannes de Garlandia, dem Musiktheoretiker, wegen, vgl. auch Verf., *Musik als Unterhaltung* Bd. IV, Kap. 12, S. 289 ff.).

Seltsam aber erscheint ein sozusagen vollständiges, abgeschlossenes rhythmisches System, das ausschließlich mit Dreierwerten arbeitet, sozusagen um von Anfang an vollständige Kombinierbarkeit herzustellen — übrigens ohne „horizontale“ Mischung zwischen allen *modi* nutzbar zu machen oder zu formulieren.

Hinzu kommt die angesprochene Absurdität, daß es zwei *longae* und zwei *breves* hinsichtlich der konkreten Dauer gibt. Zu fragen wäre also zum Schluß, um die Art der Verwendung antiker Vorgaben klarzustellen, wie das Gemeinte der Notation, die konkrete Erscheinung und Empfindung des modalen Rhythmus gewesen sein könnte. Diese Frage ist natürlich nur indirekt zu umschreiben, nämlich nach Zeugnissen, die die angedeutete Neuheit der strikt metrischen, d. h. hier zeitquantitativen Interpretation der *modi* durch Johannes de Garlandia bestätigen, negieren oder relativieren können. Zu nennen sind hier einmal die Bezeichnungen, d. h. die Absurdität, die *ternaria* des III. *modus* als *BBL* „laufen“ zu lassen, obwohl man *BLL* und Katalexe viel klarer formulieren könnte, der Name *semibrevis*, den Johannes de Garlandia nicht explizit definiert, also wohl vorfindet, und schließlich das Zeugnis der *Discantus positio vulgaris*, zu der übrigens auch in Verf., *Zu Neumenschrift und*


Modalrhythmik ..., Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 801 ff., etwas gesagt wird (nämlich zur Art der Erklärung der Ligaturen); man findet dazu auch Einiges in Verf. *Musik als Unterhaltung*, Anmerkungsbd. IV, zu Kap. 12, z. B. S. 243 ff., 244 ff., 249 ff., 253 ff., 255 ff..

Deren Relation zur Theorie von Johannes de Garlandia ist also von besonderer Bedeutung für die Frage danach, ob erst mit dieser Theorie eine neue oder auch nur strikte Bestimmung des Bezeichneten der Ligaturen gegeben ist. Zu beachten ist hier einmal, daß die *positio* (noch) nichts von den graphischen Differenzierungen der Ligaturen kennt; andererseits aber ganz selbstverständlich den Begriff *ultra mensuram* gebraucht, und zwar in der gegenüber Johannes de Garlandia breiteren, aber ebenso vernünftigen Klassifikation aller Zeitdauern, die nicht mit den zwei Grundwerten erfaßt werden können³⁰⁶, wenn auch, wenigstens hinsichtlich der expliziten Formulierung, auch auf die *semibrevis* bezogen. Dies muß kein grundsätzlicher Gegensatz zu Johannes de Garlandia, bzw. ein Beweis für die zeitliche und entwicklungsmäßige Priorität der *positio* sein.

Als Argument schwerer wiegt das völlige Fehlen der graphischen Differenzierungen der Ligaturen. Die *positio* kennt zwar eine Alternative zum Bezeichneten der normalen *binaria*, nämlich die durch Größerschreibung der ersten Note einer solchen Ligatur. Vom Bezeichneten her wird aber nur festgestellt, daß eine so andersartig geschriebene *binaria* nicht die Bedeutung der normalen *binaria* besitzt, ed. Cserba, S. 190, 13: *Quandocumque duae notae ligantur in discantu, prima est brevis, secunda longa, nisi prima grossior sit secunda, ut hic: ■...* Man muß also rätseln, ob damit das metrische „Gegenteil“ zur normalen *binaria* gemeint ist, also die Folge *LB*, oder eine Folge *duplex longa longa/brevis*: Diese Möglichkeit einer graphischen Analogie zur bezeichneten Dauer, die aus der Notation der *organa* bekannt ist, wird

³⁰⁶Einmal begegnet, ed. Cserba, S. 190, 18, *longior longa*, ob dies auf ältere Terminologie hinweist, ist nicht zu sagen.

Amüsant erscheint, daß auch Quintilian von *et longis longiores et brevibus breviores syllabae* spricht, IX, 4, 84, ed. Radermacher, S. 215, 25. Er versucht damit eine Erklärung der Positionslänge, daß nämlich *natura* kurze Silben durch Konsonanten, also durch *positio* lang werden können. Natürlich konnte damit nicht das Prinzip der kontextabhängigen Werte der Theorie der Modalrhythmik identifiziert werden, immerhin wird damit aber eine Kontextabhängigkeit der Länge, u. a. durch eine Art „Weitergabe“ von Zeitquantitäten von einer zur anderen Silbe formuliert. Natürlich wurde auch diese Möglichkeit nicht rezipiert.

nicht weiter verfolgt, obwohl hier ein, recht einfacher Weg — etwa parallele zur antiken metrischen Notation — gegeben gewesen wäre: Länger dauernde Töne werden durch größere Notenzeichen repräsentiert (bei den Pausen ist dies partiell, nämlich modulo des Kontexts — Alteration und Perfektion —, der Fall; natürlich war in der Vertikalen durch die Linien eine präzise graphische Kennzeichnung gegeben, in der Horizontalen hätten hier andere Hilfsmittel eingesetzt werden müssen). Die Nichtweiterverfolgung dieser, geradezu natürlichen, metrischen Notationsmöglichkeit weist ebenfalls darauf hin, daß der wesentliche Faktor der Modalrhythmik die Folge von gleichartigen rhythmisch zusammengehörigen Elementarmuster bedeutet hat: Die Regelmäßigkeit der Folgen von *3li 2li, 2li, ...* ist der eigentliche Ausdruck dieser Rhythmik, nicht der Zeitwert der einzelnen Note! Deshalb wird die Notation gerade nicht etwa in solcher Art, , (für, naheliegend, *BL*) weiterentwickelt: Grundlage der Entstehung der Modalnotation ist nicht der Wert des Einzeltons, sondern der Umstand eines rhythmischen Zusammengehörigkeitsempfindens von Tönen auf elementarer Ebene — daß dafür nur betonungsmäßige Alternation in Frage kommt, wurde oben erörtert (und daß nicht etwa die Ligatur als solche irgendwie aus mystischer Vorzeit einer unverständenen Neumenschrift heraus metrische Bedeutung gehabt haben kann, daß die Zusammenschreibung hier melische Gründe hat, wie es aus der Herkunft dieser Ligaturen, Komplexneumen, trivial ist, kann nur totale Ignoranz der Neumenschrift meinen). Das Wesentliche sind nicht die Ligaturen — das werden sie, bedauerlicherweise, durch die Theorie —, sondern die Regelmäßigkeit von damit zusammengeschiedenen Tongruppen! Zeichen der Modalnotation sind nicht Ligaturen, sondern die regelmäßigen Folgen von Tongruppen fest bestimmter Tonzahl.

Bei Johannes de Garlandia wird zur Kennzeichnung dieser „umgekehrten“ Quantitätenfolge *LB* die *binaria sine proprietate* benötigt — insofern ist also die *Discantus positio* eindeutig weniger weit fortgeschritten; übrigens eine Wertfolge, die in der modalen Rhythmik eigentlich nicht so häufig ist, daß ein entsprechendes Zeichen so unentbehrlich erschienen sein muß: In den Beispielen bei Johannes de Garlandia findet sich diese *binaria* z. B. bei einer durch Wiederholung des Pänultima-Tons am Schluß notwendig aufgelösten *ternaria* des I. *modus*, ed. Reimer, S. 57, 2. Angesichts der eher trivialen Rückführbarkeit solcher Ligaturzerlegung auf die eigentlich gemeinte Ligatur erscheint diese Begründung nicht zwingend. Dies ist sie dagegen für die Schreibung des II. *modus imperfectus*, ed. Reimer, S. 59, 5. Natürlich

kennt die *positio* auch diesen Begriff nicht, wenn sie nichts zu den *modi* selbst sagt. Demnach ist unwahrscheinlich, daß die *positio* überhaupt auf die von Johannes de Garlandia gemeinte Opposition hinweisen will. Hier scheint also eine völlige Unabhängigkeit zu bestehen; und deutlich wird auch, daß die *Positio* primitiver ist als die, einigermaßen, geschlossene Theorie von Johannes de Garlandia.

Dies gilt auch für die Behandlung der *ternaria*. Die „normale“ Bedeutung ist zu erwarten; die Opposition aber ist nicht die *ternaria*, die den Abschluß des II. *modus* bildet, sondern die des III. *modus*, wobei der jeweilige Kontext wesentlich ist, ed. Cserba, S. 190, 15: *quando autem tres, si pausa³⁰⁷ praecedit, prima est longa, secunda brevis tertia longa; si nota longa praecedit, primae duae sunt breves, tertia longa. Quam si nota longa sequitur, tertia erit longior longa.* Als Hinweis auf die notwendige Interpretation der *ternariae* reichen die Angaben ansatzweise aus, das Fehlen des II. *modus* ist wohl von der Schematik einer Folge von Zweieroppositionen bestimmt (auch hier sind die Namen das Bezeichnete, die wahren Werte treten nur in Form der *longior longa* auf! Konsistent ist die Beschreibung nicht.

Dieser Schematismus von Zweieroppositionen dürfte auch die Erwähnung der ja nicht gerade wichtigen Form der alternativen *binaria* bestimmt haben. Auch die Ausführungen über die *quaternaria* — Termini, die die *positio* nicht verwendet — sind mit den Ausführungen von Johannes de Garlandia nur insoweit verbunden, als das gemeinte Rhythmussystem das selbe ist.

Damit bleibt also die Frage, ob der Text grundsätzlich vor den von Johannes de Garlandia zu datieren ist, sozusagen als Ausdruck des intuitiven Notierens modaler Rhythmik zu bewerten. Daß die letzte Interpretation jedoch von vornherein ausgeschlossen ist, zeigt der Umstand, daß die starke Reduziertheit der Ligaturregeln gegenüber der Wirklichkeit die Regeln wenig brauchbar bis unbrauchbar sein läßt: Von diesen knappen Angaben wäre eine Rekonstruktion der metrischen Bedeutung der Ligaturen der Modalnotation ausgeschlossen (erst recht natürlich eine betonungsmäßige), weder erfährt man die Bedeutung der Schluß*ternaria* des II. *modus*, noch die der *ternaria*-Schreibung des V., noch die der *ternaria* des VI. *modus*. Ohne jeden expliziten Bezug auf die Gestalt — und damit den Automatismus — der *modi* sind die Regeln der *positio* unverständlich. Die Darstellung allein einiger Bedeutungen von Ligaturen, nach dem Prinzip, Anzahl der „betroffenen“ Töne und

³⁰⁷Auch dieser Terminus wird vorausgesetzt und nicht definiert.

jeweils eine Opposition (bei der *ternaria* reicht das nicht aus), gibt eher die Frage auf, warum überhaupt eine so losgelöste Erklärung gegeben wird, warum also überhaupt eine solche viel zu knappe Erklärung der Bedeutung von Ligaturen an sich formuliert wird: Für den mit der ursprünglichen Notation, ihrem Bezeichneten und dem Gemeinten vertraute Sänger dürften derartige Erklärungen überflüssig und unbrauchbar gewesen sein. Aber auch für eine wissenschaftlich rationale Erfassung der modalen Rhythmik und ihrer Notation ist der Text so unzulänglich, daß man gezwungen ist, nach dem Sinn solcher Ausführungen zu fragen. Vielleicht ergibt sich eine Antwort daraus, daß der Hauptteil des Textes die ausführliche Klangschritlehre ist; da kann der Autor übrigens strikt systematisch vorgehen, wie es das Schema dieses Typs von Mehrstimmigkeitsregel eben vorgibt.

Zu bemerken ist auch, daß die *Positio* im Gegensatz zu Johannes de Garlandia die Ebenen des Bezeichneten nicht trennt: Bei der *binaria* erfährt man das Bezeichnete wenigstens im ersten, normalen Fall, nämlich die Namen, also *BL*. Erst bei der *ternaria* kommt die Kategorie des Kontextes hinzu, was aber noch in Hinblick auf das konkret Bezeichnete, die wirkliche Dauer ergänzt wird, ed. Cserba, S. 190, 14: ... *si nota longa sequitur, tertia erit longior longa*. Gemeint ist mit Sicherheit die *longa ultra mensuram* in etwas anderer, vielleicht schon älterer, in „intuitive“ Zeiten reichender (?), Terminologie — damit wäre aber die metrische Erfassung der Modalrhythmik (in der Bestimmung des von den Ligaturen Bezeichneten älter als die *Positio*, und erst recht älter als die Schrift von Johannes de Garlandia; unvorstellbar ist dies nicht³⁰⁸.

Denkbar ist also, daß die Regeln in einer Art Nachahmung der rationalen Theorie, die nicht verstanden wurde, einfach im Rahmen einer Theorie der Mehrstimmigkeit ebenfalls ein paar Regeln zur *musica mensurabilis* anführen wollten, diese aber nur aus der vorliegenden Notation ableiten konnten. Die dreizeitige *longa* — der eigentlich notwendige Verweis auf die *brevis altera* (in neuer Terminologie) wurde offenbar „übersehen“³⁰⁹ — könnte somit Ergebnis einer von der Theorie her nicht,

³⁰⁸Natürlich muß man hinsichtlich der verwendeten Terminologie immer die Möglichkeit beachten, daß Hieronymus von sich aus in den Text eingegriffen haben könnte, Die Möglichkeit z. B. eines Einbringens der Bezeichnung *ultra mensuram* erst durch Hieronymus ist nicht mit der Sicherheit auszuschließen, die zu einem endgültigen Urteil unabdingbar ist.

³⁰⁹Auch Johannes de Garlandia ist hier nicht sehr deutlich: In ed. Reimer, S. 38, 27, wird zwar alles, was *ultra mensuram rectae longae vel rectae brevis profertur* eben als *ul-*

aber wohl von der Praxis her verstandenen Rezeption der strikt metrischen Theorie von Johannes de Garlandia hergeleitet worden sein: Die Nichtübernahme einiger Regeln der Ligaturengraphie von Johannes de Garlandia ist natürlich kein Grund, daß seine metrische, homogene Definition des Bezeichneten vollständig von der Praxis, bzw. deren Lehre rezipiert und angewandt worden sein kann: Das Gemeinte, wie bereits mehrfach angemerkt, ist gegenüber der metrischen Erscheinungsweise der *modi* zumindest frei, d. h. die konkrete metrische Erscheinung muß nur im Bezeichneten nicht ursprünglich gewesen sein; die konkrete Erscheinung, das Gemeinte der Notation, muß aber irgendeine metrische, und dann im Ablauf eines Stückes eindeutige, wiederholte Gestalt gehabt haben. Insofern würde eine Umdeutung des Bezeichneten für die konkrete Erscheinung keine Probleme bereiten.

Der Vermutung, daß die völlig unzulänglichen Regeln der *Discantus positio vulgaris* zu den Ligaturen nicht notwendig ein historisch früheres Reflexionsstadium der Theorie von Modalrhythmik bedeuten müssen, könnte die Bemerkung zu den *tenores* widersprechen, ed. Cserba, S. 190, 24:

Praeterea notandum, quod omnes notae planae musicae sunt longae et ultra mensuram, eo quod mensuram trium temporum continent. Omnes autem notae discantus sunt mensurabiles per directam brevem et directam longam. Unde sequitur, quod super quamlibet notam firmi cantus ad minus duae notae, longa scl. et brevis³¹⁰ vel aliquid his aequipollens, ut quatuor breves vel tres cum plica brevi proferri debent. Quae etiam convenire debent in aliqua dictarum trium consonantiarum³¹¹.

tra mensuram bezeichnet, die anschließende *tertia regula* ist aber auch nicht gerade klar verständlich, *quanto brevis plus appropinquatur fini, tanto debet longior proferri*.

Damit wird die *brevis altera* eigentlich nicht erfaßt, obwohl diese sicher hauptsächlich gemeint ist — wenn man nicht schon vorher weiß, was im III. *modus* metrisch gemeint ist. Während also die dreizeitige *longa* genau angegeben wird, fehlt für die zweizeitige *brevis* eine Entsprechung, obwohl auch diese *brevis* durch ein *tempus* meßbar ist. Sollte der Grund dieser „Assymetrie“ in einem höheren Alter, also gegebenen Selbstverständlichkeit der dreizeitigen *longa* beruhen? Auch eine solche Begründung macht Schwierigkeiten: Die dreizeitige *longa* ist gerade wesentlicher Bestandteil des III. *modus*, der kann aber dann ohne *brevis altera* nicht existieren, was *regula secunda* erzwingt.

³¹⁰Die Folge entspricht nicht dem Bezeichneten der modalrhythmisch normalen *binaria*!

³¹¹Den zweitönigen Zusammenklang bezeichnet der Anonyms durch *sonus*, ed.z Cserba, S. 190, 1

Hier findet sich auch eine gewisse logische Methodik: Aus der *ultra mensuram*-Struktur des *tenor* und der Tatsache, daß die Rhythmik des *discantus* durch die *rectae* Werte³¹² vollständig gemessen wird, folgt die Mindestzahl von Töne pro Ton des *cantus firmus*. Hier nun begegnet auch der Terminus *aequipollens*. Daß hier eine so deutlich logische Sprache einsetzt, ist auffällig und unterscheidet diese Textstelle von den anderen. Zu fragen bleibt also, ob die generelle Bestimmung der Tondauern des *cantus firmus* als *ultra mensuram* auf eine Zeit hindeuten muß, in der nur *tenores* im *V. modus* auftraten. Daß dies eine ältere Entwicklungsstufe der Nôtre Dâme-Mehrstimmigkeit darstellen dürfte, ist wahrscheinlich. Ist damit also die historische Stellung dieses Textes bestimmt?

Angesichts der vorangehenden hinsichtlich der Wirklichkeit hochgradig elliptischen Behandlung der Ligaturen wäre zu fragen, ob die Charakterisierung des *tenor*, d. h. des *cantus planus* als *cantus firmus*, nicht auch vergleichbar elliptisch sein könnte, d. h. daß die gewünschte Logik der Beweisführung zur *aequipollentia* einfach andere aktuelle Möglichkeiten ausgeschlossen haben könnte. Damit aber müßte man eine gewisse Nähe zu Franco feststellen, nämlich in der Verwendung des *V. modus* — in der *positio* ja nicht explizit gemacht — als Grundlage jeder *aequipollentia*; *tenores* in anderen *modi* wären dazu unbrauchbar.

Als Anweisung zur Ausführung der *clausulae* wäre der Text also auch hier höchst unzulänglich, denn daß er vor der Zeit entstanden sein sollte, die *tenores* in anderen als dem *V. modus* kannte, ist natürlich nicht zu entscheiden. Übrigens wird die mangelhafte Systematik im Denken des Autors auch daran deutlich, daß er keinen Hinweis darauf gibt oder geben kann, wie eigentlich die Relation der von den Ligaturen bezeichneten Quantitätenfolgen zu der *aequipollentia* des *tenor* ist. Auch solches Wissen wird einfach vorausgesetzt bzw. als nicht irrelevanter Sachverhalt nicht gesehen — das nun könnte auf eine sekundäre Entstehung durch einen Autor verweisen, der das Eigentliche nicht verstanden hat.

Auch hier besteht also nicht die Sicherheit in der Bewertung des Textes, die notwendig erscheint, um seine Aussagen bzw. auch nur die vom Autor verwendete Terminologie als wirklich älter, d. h. völlig unberührt von der Theorie von Johan-

³¹²Die Relation von *recta brevis* etc. bei Johannes de Garlandia und *directa* bei dem Anonymus bedeutet wohl nichts als eine sprachstilistische Variante. Entwicklungsmäßige Erkenntnisse aus diesem Unterschied zu folgern, scheint unmöglich.

nes de Garlandia bewerten zu können. Vor allem die für eine Darstellung der Regeln modaler Notation so auffällige Unzulänglichkeit des Textes, die unmöglich als Wiedergabe eines sozusagen weniger entwickelten Standes der Rationalisierung der Rhythmik zu bewerten ist, läßt seine Bestimmung als Ausdruck einer der Rationalität der Theorie von Johannes de Garlandia vorausgehenden Reflexionsstufe nicht sehr wahrscheinlich sein — was hier aber nur die Einbringung von potentiellen Gegengründen bedeutet! —: Zumindest die Idee einer völlig abstrakten, nicht an *modi* gebundenen³¹³ Darstellung der Bedeutung von *ligaturae* sowie die selbstverständliche, wenn auch nicht systematische, Nutzung der beiden Ebenen des Bezeichneten, des unmittelbar Bezeichneten, *longa brevisque*, und der konkreten Zeit, *tempus* bzw. Vielfache, bestärken nicht notwendig die Annahme einer frühen Entstehung, wenn man hier nicht wirklich Unzulänglichkeit des Anfangs sehen darf. Damit entfällt aber das Zeugnis dieses Textes als sicher beweisbarer Repräsentant oder wenigstens rudimentärer Beleg für vor Johannes de Garlandia charakteristisches Denken speziell der modalen Rhythmik in rationaler Art; andererseits läßt sich die so auffällige Unzulänglichkeit nicht notwendig als nur unsachgemäße Verkürzung des Ansatzes von Johannes de Garlandia interpretieren; dies spricht nun wieder für eine, wenigstens von der Denkmöglichkeit frühere Entstehung der *Discantus positio vulgaris* in dem Sinne, daß hier Rudimente älterer Rationalisierungsansätze erhalten sind.

Auch die graphische Darstellung der *semibreves* als Rhomben und der *longae* in der dann üblich gewordenen Art, ed. Cserba, S. 190, 7, läßt sich nicht als beweiskräftiger Hinweis sozusagen für eine Ursprünglichkeit dieses Textes als Quelle eines ersten Rationalisierungsansatzes der Modalnotation verwenden, gerade weil in der ursprünglichen Notation nicht klar ist, ob die beiden graphischen Möglichkeiten des einzügigen und des „getrennten“ *climacus* wirklich auch entsprechende Unterschiede im rhythmisch Bezeichneten haben, s. o., 3.2.3 auf Seite 1775.

Man müßte damit diesen Text als Ausdruck sicher nicht einer Rezeption der Theorie von Johannes de Garlandia, wohl aber schon einer erreichten Selbstverständlichkeit der vollständigen metrischen Rationalisierung zusammen mit der spätestens durch die totale Kompatibilitätsforderung aller *modi* untereinander unabdingbar gewordenen absoluten Dreizeitigkeit, die in dem Text allerdings noch nicht

³¹³Deshalb ist in diesem Text kein Grund für die „normale“ Bedeutung einer *binaria* erkennbar. Die Regel erscheint an sich.

ausreichend klar, wohl aber sozusagen implizit als notwendig formuliert erscheint.

Auch hierbei ist zu beachten, daß diese Dreizeitigkeit aus der Theorie abzuleiten ist, wie die Ausführung in der Wirklichkeit, zudem noch in der frühen Erscheinung der modalen Rhythmik klang, ob sie strikt zwischen dreizeitiger und ja nicht unmöglicher zweizeitiger Ausführung unterschieden hat, bzw. auf welcher Ebene solche Unterscheidung erfolgt ist — z. B. strukturell oder als Ausführungsmöglichkeit —, ist aufgrund der Notation nicht mehr zu erkennen.

Und die Annahme, die Theorie gäbe mit ihrer Rationalisierungsmöglichkeit direkt die Wirklichkeit wieder, wäre naiv: Die Dominanz systematischer und rational vorgegebener, abstrakter Ordnungsstrukturen ist an vielen Stellen unübersehbar — z. B. bei der Aufstellung aller Möglichkeiten des Anfangens einer Ligatur. Damit ist nicht gesagt, daß die Theorie die Wirklichkeit „vergewaltigt“ haben müsse, klar ist aber aus dem oben Gesagten, daß das Fehlen jeden Hinweises auf akzentrische Faktoren nur deren Fehlen in der rationalen Definition des Bezeichneten, nicht aber des Gemeinten, der kompositorischen und klingenden Wirklichkeit bedeutet. Insofern muß kein Gegensatz zwischen rhythmischer Wirklichkeit und Theorie, sondern nur eine Unfähigkeit der Erfassung bestimmter, möglicherweise durchaus wichtiger, ja vielleicht dominanter Faktoren, verbunden sein. Daß aber auch bei Annahme einer dominant akzentrischen Natur des Bezeichneten der ursprünglichen Modalnotation eine dreizeitige Ausführung aller *modi* mit der Wirklichkeit kompatibel ist, liegt auf der Hand. Auch wenn also, wenigstens in bestimmten Partien, wie der Aufstellung von Regeln für Ligaturen, die höchst primitiv erscheinen, die *Discantus positio vulgaris* ältere Rationalisierungsansätze wiedergeben könnte, ja dürfte (vgl. die betreffenden Ausführungen in *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1), so ist kein Rückschluß mehr möglich auf die Art des Rationalisierungsvorgangs und den Grad der rationalen Systematisierung, die Johannes de Garlandia grundsätzlich geleistet hat in Hinblick auf das, was bereits vorher geleistet gewesen sein kann — die erreichbaren Spuren sind alle bereits metrisch (wie oben angesprochen, gibt es denn auch keine andere Art einer Rationalisierung für die Zeit als nur die Beachtung und Systematisierung eben der metrischen Erscheinungsformen — schon die rhythmischen Neumenschriften, die mit Sicherheit nicht metrische, zeitquantitative, genau proportionalisiert in Werten von 1 oder 2 den Rhythmus ihrer Musik darstellen sollten, mußten die rationalen Zeichenvorgaben der Antike nutzen, also *runden* und *eckigen pes* als Opposition

notieren, ohne daß der Erfinder dieser zwangsläufig eigentlich metrischen Notierung entsprechende Proportionen der Dauerquantitäten gemeint haben müsse könne — ihm standen keine anderen Zeichen und kein anderes Bezeichnetes zur Verfügung (es handelt sich darum, daß in diesen Schriften eine Verwendung oder Heranziehung auch der metrischen prosodischen Zeichen vorliegt, die, bis auf gewisse Probleme z. B. gerade mit der Opposition von *rundem* und *eckigem pes*, jeweils die bezeichneten Einzeltöne meinen); und daß die Zeichen so aus dem musikalischen „Bauch“ einer *chant community* Haasscher Provenienz herausge- oder entquollen seien, wird man nicht unbedingt als rationale Rekonstruktion der Geschichte ansehen wollen, aber, *quien sabe*).

Es bleibt also das Zeugnis des Namens *semibrevis* und der Definition des III. *modus* durch zwei *ultra mensuram* Werte, die der antiken Metrik nicht unbedingt von der Struktur ($BL (L+[B])$) wäre eine Lösung), wohl aber von der Bezeichnung her widersprechen, die von antiker Metrik her gesehen abstruse Bildung einer *brevis altera*, die müßte immer eine *longa* sein.

Die Bezeichnung *semibrevis* fällt deshalb auf, weil sie zwar als graphische Gestalt von Johannes de Garlandia definiert wird, allerdings als Unterart der *brevis*, sonst aber vor allem als Bezeichnetes eigentlich nicht definiert wird. Dies könnte, muß nicht, auf eine Existenz der Bezeichnung bereits in der sozusagen intuitiven Tradition, der praktischen Lehre der modalen Notation, weisen. Dann aber handelt es sich ja um einen Begriff, der zwar in Widerspruch zur antiken Metrik steht, aber natürlich aus ihr abgeleitet ist — selbst die Zeit danach bleibt in dieser Benennungstradition stehen, obwohl sie mit der Schaffung der *minima* das System der von der Metrik geprägten Namen endgültig verlassen hat: Die *semiminima* führt den Unsinn der Benennung durch *semi-* weiter, vielleicht aus der Geläufigkeit der nun wieder antiken Bezeichnung *semitonium*.

Damit wäre also die Existenz der Bezeichnung *brevis* und damit automatisch auch *longa* schon vor der endgültigen Rationalisierung durch Johannes de Garlandia gegeben. Das gleiche bedeutet die eigentlich abstruse Beschreibung des III. *modus* durch *BBL*; hier müßte man, um die Erfinder der Namen nicht als mystifizierende Humoristen zu qualifizieren, ursprünglich eine geradzeitige Charakteristik ansetzen. Hier handelt es sich also um zwei Probleme: Einmal überhaupt die Nutzung der metrischen Elemente, *longa brevisque*, und deren ursprüngliche, der endgültigen Ra-

tionalisierung widersprechende Bedeutung. Das letzte Problem wäre leicht dadurch zu erledigen, daß erst die Rationalisierung der Forderung nach Kompatibilität aller *modi* untereinander der Zwang zur entsprechenden Anpassung, die Überführung einer zweizeitigen in eine dreizeitige Metrik — bei gleichwirkenden Akzentfaktoren — und damit die Absurdität der Aufstellung von zwei Ebenen des Bezeichneten gebracht habe (unmittelbare Ebene: Die Namen, mittelbare, konkrete Ebene die jeweiligen Werte in *tempora*).

Zwei Möglichkeiten einer Erklärung bieten sich an: Die Theorie der akzentuierenden, der rhythmischen Dichtung kann das Akzentphänomen nur höchst inadäquat andeuten, aber nicht systematisieren. Dies wurde oben angesprochen. Bei einem solchen Fehlen eines sozusagen systematisierungsfähigen Akzentbegriffs — und das Phänomen des Taktes wird erst sehr viel später rationalisiert³¹⁴ — könnte gefragt werden, ob vielleicht intuitiv eine Bezeichnung von unbetontem Ton mit *brevis* denkbar gewesen sein könnte. Eine solche Annahme ist nicht notwendig abwegig: Denkbar ist ja eine Art vorrationaler Kontamination in dem Sinne, daß das Betonungsschema, das man den elementaren *binariae* des I. *modus* zuordnen kann, das Gemeinte der *binaria* mit einer Längung, ob konkret oder nur gefühlt kann offen bleiben, des betonten Zieltons eben dieser *binaria* identifizieren konnte. Eine solche Verbindung akzentrythmischer mit metrischer Gestalt erscheint nicht ausgeschlossen, denn eine, nicht notwendig als Ausführung absolut verbindliche, metrische Interpretation als *BL* scheint nicht fern zu liegen (intuitive, wenigstens virtuelle Dehnung der Betonung) — und trivialerweise fordert jede konkrete Ausführung eines modalen Schemas, eines modalen Automatismus oder elementaren rhythmischen Erwartungsschemas eine bestimmte metrische, d. h. zeitquantitative Ausführung; daß Musik in der Zeit geschieht, ist ja eine der potentiell zu höchstem Tiefsinn führende „Binsenweisheiten“ — bei Augustin führt dieses Wissen tatsächlich zu tieferer Erkenntnis³¹⁵.

³¹⁴Was ebenfalls nicht heißt, daß das Bezeichnete des Zeichens *Taktstrich* nicht Teil der rhythmischen Wirklichkeit, des Gemeinten überhaupt von früherer Musik gewesen sein könnte: Mensural notierte Tanzmusik muß nicht ohne Takt in modernem Sinne gewesen sein, ohne daß der gemeinte Takt in der Notation als Bezeichnetes auftritt.

³¹⁵Und zwar ganz in dem Platonischen Sinne, daß der Schüler die sinnlich einmalige Schönheit bemerkt, eventuell ihr Fehlen bei kleinen Veränderungen, daraus auf das Prinzip hingewiesen wird, daß über diesem einmaligen sinnlichen Schönheitsfühlen etwas Allgemei-

Ganz ohne Beleg scheint eine solche Interpretation nicht auskommen zu müssen. Allerdings schreibt der Zeuge, Nicolaus Tybinus, ed. Mari, S. 95 ff., etwas nach der hier betrachteten Zeit; es kann aber gerade er als Beispiel eines nicht nur rationalen, sondern auch intuitiven Denkens über akzentuierende, also rhythmische Dichtung angeführt werden. Bemerkenswert erscheint hier schon die Terminologie, mit der die Akzentalternation eingebracht wird, ed. Mari, S. 96, 65: *Mensura comunis dicitur talis, secundum quam mensuratur totalis oratio rithmicalis, secundum extensionem et remissionem sillbarum cuiuslibet orationis...*, womit also Akzentrhythmik schlechthin, offensichtlich auch in Prosa angesprochen ist. Die Opposition *remissio* für den fehlenden Akzent, *extensio* für den Akzent, entspricht nicht der Tradition, kann aber einen Hinweis darauf geben, daß eine adäquate Erfassung der Wirklichkeit hier nicht ganz leicht war, *extensio/extentio* scheint eher der metrischen Seite — *Ausdehnung*, also schon eine implizit intuitive Parallelisierung von Betonung und Dauer? —, *remissio* der melischen Seite der prosodischen Erscheinung des Silbenklangs entlehnt (im Paar *contentio et remissio vocis*, oder eben einfach *Abspannung*, *Nachlassen*).

Eine ausreichend allgemeine Definition des Akzents, dessen Natur natürlich jeder kennt, der rhythmisch dichtet und solche Dichtung vorträgt oder hört, durch etwas wie Schalldruck, Schallintensität o. ä. fehlt offensichtlich und trivialerweise³¹⁶,

nes steht, die Proportion, daß dies auch für die komplexen Bildungen der Metrik gilt, und schließlich, daß sich daraus ergibt, die Seele, die der *ratio*, der Erkenntnis dieses übergeordneten Prinzips teilhaftig bzw. fähig ist, müsse ihren Blick nach oben senden.

³¹⁶ **Akzent in Sprache und Musik** Natürlich kennt die Theorie nach Archytas den Unterschied zwischen Tonhöhe und Tonstärke, wenigstens die noch denkenden Theoretiker; nur, diese Begriffe auf das Phänomen des Versakzents zu beziehen, dürfte kaum sehr einfach gewesen sein, zumal, etwa bei der Orgel von einer konkreten, direkt hörbaren Schalldruckdifferenz zwischen betonten und unbetonten Teilen eines Versfußes ja nicht immer gesprochen werden kann; es handelt sich, wie Ciceros bekanntes Tropfenbeispiel zeigt, vornehmlich um eine innere, d. h. nicht notwendig konkrete Hervorhebung einer akzentuierten Stelle durch höheren Schalldruck. Auch dies sollte man bedenken, ehe man die Aussagen der Metriker und der Musiktheorie einfach für die Wirklichkeit einsetzt: Das Fehlen eines rationalen, eindeutig durch Schalldruck spezifizierten Akzentphänomens in den Definitionen kann nicht einfach als Beweis dafür genommen werden, daß ein entsprechendes Akzentphänomen in der musikalischen Ästhetik überhaupt nicht bestanden hat.

Natürlich kann man mystisch-tiefst sinnige Erörterungen darüber anstellen, daß die antike

griechische Sprache, die Georgiades wohl nicht gerade zugänglich war, wie seine geradezu beispielhafte Ignoranz antiker Musiktheorie belegt, eine solche Bedeutung auch für die Musik gehabt habe, daß das offenbar weitgehende Fehlen eines Akzentfaktors in der phonetischen Erscheinung des Wortakzents auch das Fehlen eines solchen Phänomens generell in der Musik bedingt haben müßte. Solche seltsamen Vorstellungen können dann noch durch ebenso mystische Vorstellungen irgendeiner ursprünglichen Einheit von Musik und Sprache, einer Unfähigkeit des in Arkadien wohnenden Urgriechen, Musik und Sprache zu unterscheiden, unterstützt werden — so unterhaltsam romantisch auch die seit Rousseau die so beglückenden Thesen einer Ureinheit von Musik und Sprache, so bei Novalis und anderen auch sein mögen; wissenschaftliches Denken dürfte heute etwas weiter gekommen sein.

Der etwas skeptischere Betrachter solcher „Theorien“ fragt sich nicht nur, wie die von einem großen deutschen Dichter herausgearbeitete vorsprachliche Urzeit, als „Sprache“ noch in Winken mit Zaunspfählen bestand, sich mit dieser Theorie einer ursprünglichen Einheit von Musik und Sprache evolutionär vertragen könnte, sondern beachtet auch den Umstand, daß durchaus rhythmisch gleichartige Melodien Formträger altfranzösischer, silbenzählender und lateinischer rhythmischer Dichtung gewesen sein können: Die Form des Textes, die Gestalt der Verse ist nicht identisch mit dem rhythmischen Prinzip, das ihre Gestalt hervorgebracht hat. In diesem Fall heißt dies, daß eine phonetische „Unfähigkeit“ des Sprachklangs, akzentrythmischen Schemata direkt zu entsprechen, nicht einfach ein Beweis dafür sein kann, daß die formgebende Rhythmik ohne jeden Akzentfaktor gewesen sein muß. Wenn das sprachklangliche Merkmal des Wortakzents nicht oder nur wenig akzentrythmische Wirkungsfaktoren besessen hat, Wortakzente also nicht geeignet waren, als Träger von musikalischen Akzenten verwendet zu werden, muß doch die Musik nicht auf akzentrythmische Faktoren verzichtet haben.

Wer wollte behaupten, daß — trotz vornehmlich literarisch vermittelter Vorbilder (vgl. den anschließenden Satz desfolgenden Zitats) — Quintilians Beschreibung der Entstehung eines *carmen* keinesfalls akzentrythmische Faktoren gehabt haben könnte, IX, 4, 114, ed. Radermacher, II, S. 223, 9: *Sicut poema nemo dubitaverit spiritu quodam initio fusum et aurium mensura et similiter decurrentium spatiorum observatione esse generatum, mox in eo repertas pedes* Natürlich muß seine Sprache die der überlieferten Metrik sein. Es bleibt aber zu fragen, wie den eigentlich die *similiter decurrentia spatia* observiert werden können, ohne eine Differenzierung zwischen *arsis et thesis*.

Daß auch das Vorbild keinen, sprachlich natürlich nie zu erfassenden oder wiederzugebenden, akzentrythmischen Faktor gehabt haben kann, daß also das von Willamowitz, *Griechische Verskunst*, Berlin 1921, S. 7, so anschaulich beschriebene Hilfsmittel des Skandierens mit Sicherheit in der klangästhetischen historischen Wirklichkeit der Metrik keine Entsprechung gehabt haben darf und daher auch nicht gehabt haben kann, wäre eine Folgerung aus einer unzulässigen Identifikation von Phonetik und Musik. Hier dürften die Hinwei-

obwohl mit *percussio* eine antike Vorgabe bestand, die aber selbst Johannes de Garlandia — den Grammatiker etc. — nicht dazu gebracht hat, etwas wie deutsche Hexameter³¹⁷ zu formulieren (vgl. oben z. B. zu ed. Mari, S. 36, 21, vgl. 3.3.3 auf Seite 1568). Warum diese Möglichkeit nicht zu einer umfassenden Theorie des akzentuierenden Rhythmusprinzips genutzt worden ist, läßt sich aus der beschränkten Wirklichkeit ableiten. Klar ist aber, daß von einer allgemein gültigen Terminologie akzentrhythmischer Faktoren nicht gesprochen werden kann, obwohl die Sache selbstverständlich genutztes poetisches Gestaltungsmittel ist, nämlich in der rhythmischen Dichtung, die zumindest tendenziell das phonetische Merkmal des Wortes, den Akzent, als sprachklanglichen Träger des übergeordneten Akzentschemas der

se von Pearson in seiner Ausgabe der Fragmente rhythmischer Schriften von Aristoxenus der Wirklichkeit wesentlich näher kommen als die von keiner Kenntnis der Theorie und der Wirklichkeit antiker Dichtung abgelenkten Vorstellungen des großen Schulstifters: Die Nutzung des Wortakzents als emotionaler Ausdrucksträger auf der Sprachleistungsebene der *Kundgabe* muß es in der Antike nicht gegeben haben — andere sprachklangliche Mittel hat es natürlich gegeben, eine entsprechende Nutzung des Wortakzents kennt Quintilian aber nicht; der Schematismus der lateinischen Paenultimaregel spricht auch bei Existenz eines Druckakzents eher dagegen. Die so emphatisch hervorgehobene Erkenntnis, daß den germanischen Sprachen der Wortakzent auf einer als semantisch wesentlich verstandenen Wortsilbe eigen ist, hat musikalische Folgen nur dann, wenn die Musik solche sprachklanglichen Kundgabemittel auch einsetzen will, z. B. *Bahnhofsvorsteher* mit einem betonten Melisma auf *-vor-* „sagt“, um das von einem *Bahnhofsvorsteher* emotional zu unterscheiden — das ist ein semantischer Unterschied! Das tut sie dann auch im Laufe der Zeit; das ist ein Mittel der Nachahmung von Sprachklang in Musik, die für antike Musik nicht bestanden haben muß, eben weil es diese Funktion des Wortakzents nicht gegeben haben muß. *Froschmäusekrieg* läßt sich deutsch in drei Arten betonen, je nachdem ob man die Teilnahme der Frösche, der Mäuse oder die Tatsache des Krieges hervorheben will. Die Antike hatte sicher andere, sicher aber auch gleichwirksame sprachklangliche Ausdrucksmittel, aus denen man entnehmen konnte, wie empört Cicero über die Untaten des Verres gewesen sein mag. Damit sind jedoch keine grundsätzlichen Unterschiede rhythmischer Empfindungsmöglichkeiten gegeben; Musik existiert in ihren Wirkungsfaktoren unabhängig von Sprache, sie kann, wie seit der Erfindung der Oper mit großem Erfolg, die Mittel des Sprachklangs mit eigenen Mittel darzustellen versuchen; die Mittel selbst müssen dabei nicht völlig neuartig sein.

³¹⁷Als konkretes Beispiel können natürlich auch andere Versmaße angeführt werden wie etwa deutsche Jamben o. ä.

Akzentalternation einsetzt³¹⁸.

In Hinblick auf die Frage fällt nun auf, daß bei der Erklärung der *mensura singularis*, d. h. des poetischen Rhythmus, Nicolaus Tybinus so formuliert, ed. Mari, S. 98, 139:

Ulterius sciendum, quod mensura singularis est ista, quae solum mensurat sillabas consonantie rithmicali pertinentes. Ad scientiam autem istius mensurae requiritur accentus, notitia sillabarum, et ideo dicitur in descriptione rithmi: secundum mensuram et accentum.

Propter quod nota, quod per accentum non intelligo plus quam prolongationem et breviationem sillabarum, idest acutam et brevem ipsarum prolationem, ita quod per prolongationem sillabae signatur acutus vel elevatus sonus, per breviationem gravis suspensio.

Natürlich steht hinter dieser Formulierung die Nutzung der Pänultimaregel der lateinischen Wortakzentuierung; nur scheint der Autor dies nicht ganz verstanden zu haben, denn er setzt ersichtlich abstrakt die metrischen Begriffe für die „entsprechenden“ Akzente ein, ob nur im Sinne von Zeichen oder auch konkret klanglich verstanden, ist hier nicht von Bedeutung, er führt eine solche Parallelisierung an.

Daß er die ursprüngliche Theorie nicht verstanden hat zeigt die weitere, den *Laborinthus* von Eberhard dem Deutschen kritisierenden Weiterführung der Argumentation, ib., S. 98, 145 : *Istud autem Laborinthus exprimit per iambicum et*

³¹⁸Natürlich muß das nicht durchgehend geschehen, wie in der altfranzösischen Dichtung bzw. allgemeiner in einem eher silbenzählenden Prinzip. Nur, dies bedeutet natürlich nicht, daß das für die regelmäßige „Einhaltung“ der gleichen Anzahl von Silben verantwortliche übergeordnete Wirkungsschema nicht ein akzentalternierender Rhythmus gewesen sein kann: Es ist ersichtlich durchaus möglich, daß die Idee einer sprachlichklanglichen Ausfüllung eines solchen Schemas den Wortakzent nicht beachtet hat, vielleicht weil er nicht so stark empfunden wurde, als direkter Träger solcher rhythmischen Wirkungsfaktoren fungieren zu können. Daß also eine Melodie, die französisch „ausgedichtet“ wurde, keinen akzentrhythmischen Wirkungsfaktor gehabt haben soll, weil die sprachklangliche Verwirklichung diesen nicht übernimmt oder befolgt, wäre ein Fehlschluß. Die entwickelte lateinische Dichtung, keine sprachklanglich veränderliche bzw. sich entwickelnde Sprache mehr, hat jedenfalls auch sprachklanglich direkt auf solche Wirkung reagiert; ein grundsätzlicher Gegensatz zwischen der silbenzählenden und konkret neben der Silbenzahl auch den Akzent gebrauchenden Dichtung muß es also in Hinsicht auf den übergeordneten rhythmischen Wirkungsfaktor nicht gegeben haben.

spondaicum ... volens per iambicum breviationem sillabae et per spondaicum prolongationem. Die ist nicht korrekt, weil die beiden metrischen Begriffe nur zur Bestimmung der Akzentlage im Wort genutzt werden, wie oben erläutert. Der Autor kritisiert diese Setzung aus Gründen, die auf fehlendes Verstehen weisen:

... non videtur mihi congrua mensura in similibus rithmis, sed iambicus rithmus deceret correspondere etiam iambico et spondaico, quia video quod multociens dictio, quae naturaliter in aliqua sillaba est brevis, habet acutum et productum accentum; sicut patet in hiis dictionibus “dia,, et “pia,,; similiter “maris,, et “singularis,,; et ergo secundum Laborintum hic non esset rithmus, dummodo tales dictiones vel consimiles ponerentur ad mensuram et ad consonantiam debitam. Eius tamen oppositum apparet per omnes dictatores, nam haec dictio “dia,, est iambica, quia prima brevis; sed hec dictio “pia,, est spondaica, quia prima longa; ...

Eine Parallelisierung von Versfuß und akzentrythmischer Gestalteinheit im Sinne z. B. des deutschen Hexameters findet nicht statt. Deutlich wird aber, daß für diesen Autor die Begriffsbildung von Johannes de Garlandia (dem Poetologen) und Eberhardt deshalb unverständlich ist, weil er offensichtlich eine Parallelisierung von *brevis* und *unbetont* zumindest für terminologisch sinnvoll oder natürlich hält, er scheint *singularis* mit *maris* zu reimen, was bei rein rhythmischer Dichtungsweise (Tradition Beda) auch vernünftig erscheint. Es ist also nicht ganz undenkbar, daß eine vergleichbare, intuitive Parallelisierung oder Identifizierung auch früher stattgefunden haben könnte, die natürlich in wirklich wissenschaftlich rationalen Texten keinen Ausdruck hätte finden können; es wäre also nicht von vornherein auszuschließen bzw. ohne eindeutige Gegenbeweise nicht für völlig ausgeschlossen zu halten — es handelt sich hier natürlich „nur“ um Hypothesen, die mangels Quellen ziemlich im Nebel suchen müssen —, daß schon vor eine stringenten Rationalisierung unbetonte Töne einer rhythmischen Elementargruppe wie eben *BL* (in späterer Rationalisierung des Bezeichneten der *binaria*) als *brevis* bezeichnet worden sein könnten, in der Umgangssprache der betreffenden Musiker (dann natürlich französisch).

Insofern bedeutet die Existenz einer offenbar schon vor Johannes de Garlandia (dem Musiktheoretiker) bestehenden Definition des III. *modus* als *BBL*-Folgen (hinsichtlich der Bedeutung der konstituierenden Ligaturen), sowie der offenbar auch schon für diesen Theoretiker gegebene Name *semibrevis* nicht notwendig ein

Argument gegen die These, daß das von den Ligaturen der ursprünglichen Modalnotation Bezeichnete, das was also die Anregung gab, intuitiv regelmäßige Noten­gruppen in Entsprechung zu einem rhythmischen Wirkungsfaktor zu schreiben, in einer Folge von auftaktigem und betontem rhythmischen Ereignis bestanden haben könnte: Einmal ist eine natürlich nicht voll rationalisiert zu denkende Parallelisierung von Kürze und unbetonter Zeit, wie Tybinus zeigt, zur Bezeichnung sonst nicht leicht aufrufbarer Empfindungen oder betreffender ästhetischer Wirkungen nicht auszuschließen, zum anderen aber erscheint eine mögliche Verwirklichung z. B. einer anapästischen Betonungsfolge, – – / – – / ... als ◡ ◡ — etc., als nicht unnatürlich, was entsprechend auch für den I. *modus* gilt.

Damit aber muß eine metrisch andere Ausführung nicht notwendig ausgeschlossen gewesen sein. Für das ursprünglich Bezeichnete der Modalnotation — Zeichen sind ursprünglich allein die Ligaturen, natürlich von der melischen Bedeutung abgesehen —, ist nach der hier vorgetragenen und begründeten Hypothese³¹⁹ der akzentuierende Rhythmusfaktor dominant.

Gerade die vom Anonymus Sowa, vgl. im Kommentar der Ausgabe, S. XIX ff. — zur Neuauflage dieses Textes wurde bereits in einem anderen Beitrag Stellung genommen —, angesprochenen *transmutationes modi*, die durchweg metrische Beschleunigungen sind, also z. B. von der Folge ◡ ◡ — des III. *modus* zu ◡ ◡ ◡, bzw. *BBL* auf *BBB*, sind dadurch charakterisierbar, daß sie³²⁰, die hier als Hypothese vorausgesetzte akzentrythmische Folge invariant lassen würden. Rein metrisch gesehen erscheinen solche *transmutationes* wenig begründet, d. h. wenn man als das genuin Bezeichnete der Ligaturen ausschließlich die Zeitquantitätenfolge ansieht, wäre eine derartige Gestaltveränderung unbegreiflich; unter der hier ausführlich begründeten Hypothese aber erscheint sie als adäquate Variationsmöglichkeit, die natürlich von diesem Anonymus nur im Rahmen der rationalen Theorie ausgeführt werden kann, d. h. unter der Grundvoraussetzung der Werte von, bei der *brevis* auch als *altera brevis et longa ultra mensuram/perfecta*: Es spricht nichts dagegen, daß vergleichbare *transmutationes* auch als Ausführungsalternativen in der „vorrationalen“ Zeit denkbar waren, wohl auch zwischen gerad- und dreizeitiger Ausführung.

³¹⁹Eine von Anfang an allein metrische Deutung müßte zunächst Gründe nennen, warum Folgen wie *BL* überhaupt zusammengeschrieben werden.

³²⁰Bis auf die *transmutatio* des V. *modus*, die man aber leicht als „Systemerfüllung“ ansehen kann.

Die betreffenden metrischen, d. h. zeitquantitativen Unterschiede sind als solche Ausführungsmöglichkeiten nach dem Gesagten nicht auszuschließen, ja liegen nahe, wenn man die Benennung der Werte des III. *modus* beachtet: *BBL* für die Zeitenfolge 1, 2, 3 ist rein metrisch gesehen unsinnig.

Die Rationalisierung, die jedenfalls bisher nicht mit ausreichender Sicherheit als vor Johannes de Garlandias Schrift durchgeführt datiert werden kann, mußte dann einmal die strikte, d. h. nun ausschließliche metrische Definition des Bezeichneten der Zeichen sein, was folgerichtig auch zum Bedürfnis der Erfindung weiterer, klar differenzierender graphischer Mittel führte, zum anderen die von der Kompatibilitätsforderung her unabdingbare Neudefinition der konkreten, der eigentlich gemeinten Werte in *tempus*-Einheiten erzwingen mußte. Die Verbindlichkeit einer eventuell intuitiv-vagen Verwendung der metrischen Elementnamen zur Bezeichnung auch anderer rhythmischer Wirkungsfaktoren mußte dabei für die Rationalisierung wesentlich bleiben, sie nutzte ja die autoritativen Namen. Die Lösung des vor allem aus der totalen Kompatibilitätsforderung an alle *modi* untereinander entstehenden Dilemmas, daß es Werte *ultra mensuram* geben muß³²¹, wird nicht durch Schaffung einfach eines neuen Systems von Werten, sondern die von der Funktion von Zeichen her absurde Schaffung zweier Ebenen des Bezeichneten geleistet: Die Namen stimmen nicht mit den konkret gemeinten Dauern überein, sondern müssen, um die notwendige Angabe machen zu können, spezifiziert werden, durch *ultra mensuram*, *brevis altera* und *longa perfecta*, *brevis recta* o. ä. Diese Systematik funktioniert abstrakt für scholastisches Denken, wie gezeigt, recht gut, führt aber in der Praxis, der Relation von Zeichen und Bezeichnetem zu der Seltsamkeit oder Absurdität, daß der konkrete Wert nicht aus dem Zeichen allein, sondern nur aus weiteren, nicht auf der Ebene der Zeichen liegenden Zusatzangaben erkannt werden kann, z. B. aus dem Kontext. Natürlich läßt sich auch daraus ein lesbares Zeichensystem entwickeln, wie die Geschichte gezeigt hat, läßt sich das Bezeichnete aber mit viel einfacheren Mitteln darstellen und zwar so, daß aus dem Zeichen selbst der gemeinte konkrete metrische Wert, die Zeitquantität als relativer Wert, direkt ablesbar wird. Darauf ist hier nur hinzuweisen, sozusagen als Nachweis der angesprochenen Absurditäten als solcher.

³²¹Wobei die *semibrevis* als ornamentaler Wert eher uninteressant ist, eben weil die so bezeichnete Zeitdauer nichts mit der metrischen Rationalität zu tun hat, d. h. rhythmisch Ornament bleibt.

Die Anwendung von Begriffen der antiken Metrik zur Rationalisierung der Modalrhythmik hat durchaus Folgen, nämlich die ausschließliche, für die Zeit allein rational erscheinende, Bestimmung des Bezeichneten durch Zeitquantitäten; damit aber wird nur das von der Metrik verwendet, was nach Quintilian *etiam pueri sciunt*, s. o., Anm. 155 auf Seite 1617, also auch neuere Musikwissenschaftler verstehen können, um sich vorzustellen, die antike Metrik zu kennen. Die komplexen Gebilde der Metrik, die Regeln und Konventionen der Zusammensetzung finden keine Anwendung, jedenfalls nicht zur Rationalisierung der genuin musikalischen Rhythmik.

Dies zeigt auch die Verwendung des Wortes *pes* beim Anonymus 4, der dazu eben keine Vorgabe bei Johannes de Garlandia findet, obwohl eine solche Anwendung des Versfußes auf die modale Rhythmik eigentlich trivial erscheint; und ja auch einige neuere Deuter entsprechend verführt hat, Verbindungen zu einer selbst unverstandenen Antike herzustellen, weil das doch gar zu tief ist, daß sie damit die eigentliche Rationalisierungsleistung total verdecken, ist für Musikwissenschaft kaum von Relevanz (was da bei einer so signifikant für die Fähigkeit, Probleme aufzustellen mit *Begegnungen* titulierten Tagung an Aussagen zu Versmaßen zu Tage gefördert wurde, mußte jeden Philologen, ob des mittleren, neueren oder antiken Lateins, erst recht des Griechischen mehr als verwundern).

Die strikte „Metrisierung“ z. B. bei einem Epigonen wie W. Oddington tritt erst nach der erfolgten Rationalisierung auf, und zwar eher sporadisch als systematisch — und zwar ohne weitere Folgen, wie oben gezeigt wurde. Es handelt sich also um eine sekundäre, kontextfreie Anwendung gegebener Begriffe, nicht um ein Mittel der Rationalisierung. Auch um diesen Sachverhalt gegenüber neueren Vorstellungen einer irgendwie tiefen Abhängigkeit der Theorie der Modalrhythmik von antiker Metrik adäquat beurteilen zu können, mußte etwas ausführlicher auf die überhaupt gegebenen Möglichkeiten einer Erfassung der modalen Rhythmik durch antike Metrik eingegangen werden; die Nichtnutzung von Möglichkeiten muß qualifiziert werden, um die Art der Rezeption bewerten zu können. Hinzu kommt noch, daß die vorliegenden Vorstellungen von musikwissenschaftlicher Seite über Einflüsse der antiken Metrik zu große Inkompetenz aufweisen, um einige, wenn auch nur knappe, Hinweise auf deren genuine Möglichkeiten überflüssig erscheinen zu lassen.

Die auffällige, und nicht den Möglichkeiten entsprechende Konzentration auf

die Verwendung nur der ersten Elemente, *brevis longaque*³²² — Versfüße kann man als Elemente auf höherer Ebene charakterisieren — der antiken Metrik kann aber nicht als irrelevant angesehen werden: Die Idee einer ausschließlich quantitativen Interpretation des Bezeichneten der Zeichen der Modalnotation ist nicht selbstverständlich, und sicher nicht Grundlage der Erfindung dieser Zeichen, d. h. der intuitiv entstanden zu denkenden³²³ Ligaturen der ursprünglichen Modalnotation.

Die Absolutheit des Anspruchs der Rationalität der Elemente führt z. B. zur Denkbarkeit einer durch *aequipollentia* voraussetzbaren, zweistimmigen Mischbarkeit aller *modi* untereinander. Außerdem wurde durch diese strikte Bestimmung des Bezeichneten die Formulierung einer ebenfalls vollständig rationalen rhythmischen Notation möglich, wie sie im Stadium der *Ars nova* erreicht ist: Die Konzentration auf rational meßbare Erscheinungen, die betreffenden Werte allein ließ ein ebenso rationales Zeichensystem definieren. Daß damit nicht notwendig Wirkungsfaktoren eher intuitiver Natur wie akzentrythmischer Art aus der konkreten Erscheinung von Musik, dem Gemeinten, ausgeschlossen sind, wurde oben angedeutet.

Klar ist aber auch, daß die freie Verfügbarkeit über zeitquantitative Sequenzbildungen letztlich jeder Art — eingeschlossen die folgerichtige Anwendung von Proportionen, wie sie von Tinctoris durchgeführt werden — rhythmische Bildungen denkbar und damit kompositorisch einsetzbar werden ließ, wie sie rein intuitiv kompositorisch kaum nutzbar waren; ein typisches Beispiel der sozusagen technischen Nützlichkeit von Abstraktion und Rationalisierung: Das Wesen der *musica*

³²²... *longam esse duorum temporum, brevem unius etiam pueri sciunt.* ...; dies ist triviales Wissen, wie Quintilian sagt, *Inst. or.* IX, 4, 47, ed. Radermacher, II, S. 297, 6.

³²³Wie angesprochen gibt es für ein rein metrisches System keinen Grund, überhaupt zu Zusammenschreibungen in Ligaturen, zumal deren, dann, metrisches Bezeichnete gerade nicht Versfüßen entspricht.

Die Vorstellung, daß die Nutzung von Ligaturen zum Zweck der Bezeichnung von Zeitrelationen bzw. überhaupt rhythmischer Einheiten sekundärer Natur sein müsse, übersieht nicht nur den Umstand, daß die Notation *cum littera* zunächst keine rhythmischen Angaben machen kann, zum andern, daß die Natur der Ligatur/Komplexneume genau der Empfindung einer rhythmisch elementaren „Zusammengehörigkeit“ entspricht, wogegen die Einzelzeichen keine solche Konnotation haben könnten — obwohl der melisch ebenfalls mit der Linienschrift überflüssig gewordene Unterschied zwischen *brevis* und *longa* in gleicher Weise wie die Ligaturen verfügbar war, aber zunächst nicht so genutzt wurde; das ist jedenfalls kein Argument, eine Priorität der Motette von der Klausel zu behaupten.

mensurabilis ist ja gerade die rationale Meßbarkeit (der Zeitquantitäten), weshalb die definatorische Reduktion, wie sie sich auch beim Anonymus 4 findet, ed. Reckow, S. 22, 5: ... *habendum est de mensuris eorundem secundum longitudinem et brevitatem, prout antiqui tractaverunt ...*, unabdingbar war.

Eine andere Art, rhythmische Phänomene rational erfassen zu können, gab es nicht, was „rhythmisch“ ist, kann rational nur durch Quantitäten repräsentiert werden. Die Rationalisierung des Modalrhythmus in der angedeuteten Weise ist somit ein Beispiel dafür, daß adäquate Begriffsbildung nicht nur in naturwissenschaftlichen Disziplinen Voraussetzung war für Aufstellung neuer Erkenntnisse, sondern auch in einem von ästhetischen Kategorien bestimmten Phänomen wie Musik durch die Ermöglichung abstrakter Planung als Teil des Erfindens von Musik vorher undenkbar, eben auch ästhetisch grundsätzlich neue Möglichkeiten schaffen konnte, und zwar im abstrakter Planung zugänglichen Bereich melischer, harmonischer und rhythmischer Gestaltbildung, nicht der puren Reihung und dem Ausprobieren rein klanglicher, auf sinnlicher Ebene sozusagen verharrender Reize.

Mathias Bielitz

Antikes Denken und
mittelalterliche Musiktheorie

Teil 2:

Zur Bedeutung philosophischer Systematik vornehmlich in scholastischer
Musiktheorie

Antikes Denken und mittelalterliche Musiktheorie

Teil 2:

Zur Bedeutung antiker philosophischer
Systematik für spätere mittelalterliche
Musiktheorie

anlässlich

neuerer Literatur zur Relation von Philosophie und
Musiktheorie im lateinischen Mittelalter

von

Mathias Bielitz

Heidelberg

HeiDok

7. Oktober 2011

Alle Rechte vorbehalten

Ohne ausdrückliche Genehmigung von *HeiDok* ist es auch nicht gestattet, das Werk
oder einzelne Teile daraus nachzudrucken oder auf photomechanischem Wege

(Photokopie, Mikrokopie o. ä.) zu vervielfältigen

Copyright 2011 bei *HeiDok*

1

Zu den beiden Modellen antiker Musiktheorie hinsichtlich der Melik und ihrer Rezeption in mittelalterlicher Philosophie

1.1 Zu speziell scholastischer Methode in Hinblick auf die Leistung mittelalterlicher Musiktheorie

Als eine zweite Epoche der Übernahme und Anwendung antiken Denkens in die mittelalterliche Musiktheorie kann die sozusagen scholastisch angereicherte, d. h. ihre Schemata nutzende Theorie vornehmlich des 13. und noch 14. Jh. angesehen werden. Wie schon bei der Bewertung der Bedeutung wirklich musiktheoretischen Wissens der Antike bei Johannes Scottus ist natürlich auch zu fragen, welche Rolle Musik und die Problemstellungen wie Begriffe der im 13. Jh. bereits sehr erfolgreichen lateinischen Musiktheorie für die eigentliche scholastische Philosophie gespielt haben könnte. Die Hinweise, daß hier tiefreichende Ergebnisse zu finden seien, sind zahlreich und oft recht emphatisch in der Art der Ankündigungen; nur fehlt bisher jeder Nachweis, daß für irgendeinen Philosophen musiktheoretische Aussagen oder auch die musikalische Wirklichkeit von einer solchen Relevanz gewesen sein könnte¹, daß ein Beweisgang oder eine Systematik ohne Gegebenheit von Musik und

¹Auf die erstaunliche Unfähigkeit eines neueren Deuters, die beiden antiken Modelle in ihrer Eigenart zu verstehen, einschließlich mangelhaften mathematischen Wissens wurde bereits im 1. Teil in Hinblick auf die Interpretation des Halbton-Topos verwiesen; derartige Voraussetzungen bzw. das Fehlen des notwendigen Wissens lassen eine gewisse Skepsis

Musiktheorie ausgeschlossen gewesen wäre. Nicht einmal die die dominante liturgische Wertung von Musik zwangsläufig zerstörende Aristotelische Bewertung dieser Kunst in der Staatschrift und in der Ethik hat einen der kommentierenden scholastischen Philosophen auch nur zu einer, eigentlich unabdingbaren Konfrontation der Augustinischen und der Aristotelischen Wertung von Musik geführt. Thomas kennt natürlich Augustins Vorgabe, er muß sie anführen, um Musik in der Liturgie rechtfertigen zu können, dieses Kenntnis führt aber weder ihn noch Albert zu einer entsprechenden Auseinandersetzung mit dem im Grunde nicht harmonisierbaren Gegensatz beider Wertungen, schließlich treffen hier letztlich Platonische und Aristotelische Wertungen aufeinander. Es bleibt bei der gedanklichen Parataxe; einem Nebeneinander, das zu keiner Gegenüberstellung führt.

Insofern bleibt die Frage immer noch offen, was denn die *ars musica* wirklich für scholastisches Philosophieren geleistet haben könnte (oder auch umgekehrt² — was

entprechenden Entdeckungen gegenüber natürlich erscheinen.

²**M. Haas und die Musik in scholastischer Philosophie** Die sicher als Dissertationsthema hübsch verwendbare Aufgabe, sämtliche Bezüge auf Aristoteles bei Johannes de Grocheo zusammenzustellen und nachzuweisen, kann leicht den Blick zu sehr einschränken, z. B. nicht erkennen lassen, daß die als inhaltlich eigentliche oder inhaltlich allein adäquate Vorgabe voraussetzende Staatschrift gerade nicht angeführt wird, daß also wesentliche, inhaltlich passende Schriften der Scholastik gerade nicht zitiert oder aufgerufen werden, und daß, außer dem Hinweis auf die Strittigkeit der Rolle der Zahlen in der „Tonwissenschaft“, alle Zitate etc. aus philosophischen Schriften gerade nicht die Essenz des von Johannes de Grocheo behandelten Stoffes betreffen auf eine grandiose Falschdeutung, wenn man nicht amngesichts der systematische Verweigerung jeder Diskussion der Textstellen lieber von Fehlschwatzen sprechen will, durch keinen geringeren als M. Haas ist, leider, noch einzugehen, Anm. 275 auf Seite 731; konkrete Stilebenen der Musik haben kein Vorbild bei Aristoteles oder in zeitgenössischer Philosophie (vgl. dazu Verf., *Musik als Unterhaltung* Anmerkungsbd. zu Bd. IV, S. 398 ff., S. 407 ff., u. ö., aber eben alles Wissenschaft und damit weniger Musikwissenschaft, vor allem aber dadurch M. Haas so unzugänglich, worauf sich unzulänglich reimen kann).

Auch wenn der Dreierschematismus maßgeblich war, ist seine „Ausfüllung“ auf keinen Fall „scholastisch“, denn eine Erwähnung eines wirklichen Instrumentalisten, der nicht etwa mythologischer Natur ist, hat bei Aristoteles kein Vorbild; und daß *Tassin* eine Haassche *Denkfigur* sei, vgl. Verf., *Sind die Denkfiguren „Leonin und sein Magnus liber“ selbst eine Denkfigur?*, *HeiDok* 2011, hat selbst H. Möller noch nicht erklärt, obwohl der da (trivialerweise) mangels spezifischer Angaben viel darüber hätte deliberieren können, ob nun *Tassin*

seine so individuellen Kompositionen gemäß dem *oral tradition*-„Dogma“ oder gar schriftlich und für Schrift gedacht haben könnte. Aber vielleicht kommt die betreffende musikwissenschaftliche Unfruchtbarkeit auch da noch zum Zuge: Weil die Musik selbst fehlt (die *Chose Tassin* ist ein doch gar zu kleines Fragment, der Natur der Motette gehorchend), könnte man da die seltsamsten Phantasien zu entdecken hoffen.

Immerhin, Lernfähigkeit gibt es doch, auch wenn natürlich eine Diskussion verweigert wird — das Auftreten von M. Haas in der Weise, daß er die Kenntnisnahme von wissenschaftlichen Einwänden und Wiederlegungen seiner oft genug vagen und rational kaum rekonstruierbaren Vorstellungen, strikt verweigert, dem Leser also vorgaukelt, gegen diese seine Vorgehensweise gäbe es überhaupt keine Erwiderungen, ist schon beachtenswert, als Zeichen nämlich einer erstaunlichen wissenschaftlichen Unredlichkeit. Allerdings müßte man für eine echte Diskussion erst einmal rational denken lernen und sich einiger Arbeit unterziehen, wie dies Augustin vom Menschen verlangt, allerdings, es ist wahr, nicht vom Musikwissenschaftler: Wieder kein geringerer als M. Haas stellt nun aber fest und antwortet damit, natürlich implizit, auf die entsprechenden Fragen des Verf.: *Es dürfte deutlich geworden sein* — wo das in den Schriften von M. Haas *deutlich geworden sein* könnte, wäre allerdings noch zu konkretisieren —, *dass es wenig Sinn macht, in Texten der großen mittelalterlichen Philosophen nach bedeutenden Textteilen über Musik zu fahnden ...*, vgl. im 1. Teil, Anm. 57 auf Seite 115, S. 30; das ist doch ein echter Fortschritt an Erkenntnis, woran sich Verf., natürlich von M. Haas deshalb nicht etwa zitiert (so ganz unbeeindruckt von fundierter Kritik, wie er sich stellt, scheint er doch nicht zu bleiben), doch erlaubt, einigen Anteil zu vindizieren, denn immerhin, ein bonmot zu zitieren, *vor Tische las man's anders*, vgl. etwa u. a. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...* Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 101 ff.; so ganz allgemein gilt das andererseits auch nicht, wenn man an das Wort *Eriugena* denken würde, was man ja, ausreichende Kenntnisse vorausgesetzt, auch tun sollte.

M. Haas fügt zu dieser denkwürdigen Formulierung aber noch hinzu, daß es darauf auch gar nicht ankomme, es komme auf die Durchdringung des Denkens über Musik durch Scholastik an — wie immer gibt M. Haas dazu natürlich keine konkreten Belege, das hätte nicht nur Literaturdiskussion, sondern sogar Quellenkenntnis und Quellenlektüre vorausgesetzt — z. B. der Art, welche scholastische Denkmöglichkeit, welcher scholastische Denkfaktor oder was auch immer aus oder von Scholastik die gegenüber der Autorität so völlig neue Klassifikation von Kon- und Dissonanz bei Johannes de Garlandia hervorgerufen haben könnte? Sicher, daß das Schema in je drei Klassen ein übergeordneter Schematismus ist, ist klar, sein Inhalt allerdings ist es nicht, der beruht auf der von M. Haas so kritisch beäugten *Empirie* (vgl. den obigen Hinweis auf eine exemplarische Fehlleistung des Haasschen Verfahrens, auf die unten eingegangen wird); zu fragen bleibt aber auch, ob ein solcher Schematismus wirklich nur in der Zeit der Scholastik möglich war, ob solche Einteilungsschematismen nicht auch früher denkbar waren. Daß überhaupt klare Klassen von Kon- und Dissonanzen auf-

man auch so formulieren könnte, was an den durchaus bestehenden Problemen und Widersprüchen im Rahmen der *ars musica*³ und vor allem ihrer Weiterentwick-

gestellt werden (müssen) mit entsprechenden Folgen für den Satz, und nicht — hier hätte das Ingenium des großen Kontinuumforschers auch einmal einsetzen können — ein Kontinuum aufgestellt wird, wie es, vielleicht psychoakustisch der Fall sein könnte, zeigt nicht eine Einwirkung der Scholastik, sondern die Folge der antiken Vorgabe — und, das wäre eben zu prüfen, ist vielleicht auch eine kompositorische Notwendigkeit, hat sich musikhistorisch als solche erwiesen: Es ist schon nicht unbedauerlich, daß ein so großer Denker über das mittelalterliche Denken über Musik allen solchen wirklichen Fragen so systematisch aus dem Weg geht — und daher andere zu Richtigstellungen zwingt, die aber immer erst einmal die Notwendigkeit bedingen, die Formulierungen von M. Haas rational zu rekonstruieren, bzw. wenigstens den Versuch dazu zu machen.

³**Zum Desinteresse scholastischer Philosophie an der *ars musica* und die Erfolge der zeigenössischen Musiktheorie** Und die Ausführungen z. B. von J. Dyer, *Chant Theory and Philosophy in the Late 13th Cent.*, in *Cantus Planus, Papers Read at the 4th Meeting Pécs, Hungary*, 3 – 8 Sept. 1990, Budapest 1992, S. 99 ff., sind interessant, geben aber nicht den geringsten Hinweis darauf, woher eigentlich die wirklich großen musiktheoretischen Leistungen des 13. und frühen 14. Jh. abzuleiten sind. Der Verzicht auf eine Beschäftigung mit der *ars musica* im scholastischen Lehrbetrieb etwa in Paris und auf die eingehendere Befassung überhaupt mit den quadrivialen *artes*, erklärt nicht die kulturgeschichtlich grundlegenden Leistungen der Erfindung einer ausreichend komplexen Notation für rhythmische Vorgänge, oder auch die erstaunliche Befreiung von autoritativen Vorgaben der Bewertung von Konsonanz und Dissonanz im Rahmen der Theorie der Mehrstimmigkeit.

Auch die Leistung von Johannes de Grocheo, eine Darstellung der gattungsmäßigen Wirklichkeit von Musik in seiner Zeit zu geben, läßt sich eben gerade nicht auf „Scholastik“ zurückführen, so sehr sich der Autor natürlich um entsprechende Anbindungen bemüht (darauf wird in Verf., *Musik als Unterhaltung*, Bd. 4, Kap. 13, S. 453 ff., näher eingegangen, was Dyer natürlich unbekannt geblieben ist oder zuviel Mühe gemacht hat; ein Themenplagiat hat er ja auch nicht bemerkt): Die Leistungen von Johannes de Garlandia, Franco bis hin zu Johannes de Muris und vielleicht auch Ph. de Vitry jedenfalls sind denen der früheren Theoretiker wie Hucbald oder Guido von Arezzo gleichwertig hinsichtlich ihrer Bedeutung für die abendländische Musikgeschichte, nämlich in der Schaffung eines rationalen, vollständigen Systems rhythmischer Notationsmittel (und damit trivialerweise von deren Bezeichneten).

Diese Weiterentwicklung der *ars musica* läuft also geradezu unberührt von der jeweiligen Bewertung der *ars musica* in den von Dyer in so schöner wie musikhistorisch irrelevanter Weise paraphrasiert — und es geht doch um Musikgeschichte — beschriebenen Bereichen.

lung in der mittelalterlichen Musiktheorie von Philosophen als Problem erkannt oder auch nur für betrachtenswert gehalten wurde. Die Musikgeschichte hat offenbar das Recht zur Frage, was die Scholastik für sie Neues gebracht haben könnte.

Man hat offenbar das Recht, und auch die Pflicht — will man sich auf Musikgeschichte konzentrieren und nicht modischen Allgemeindiskussionen folgen aus Mangel an eigenen fachspezifischen Gedanken —, die Geschichte der Musiktheorie an sich zu betrachten, natürlich unter Heranziehung allgemein der eventuell wirksamen wissenschaftlichen Erkenntnisse und Erkenntnisfähigkeit ihrer jeweiligen Zeit: So wird man die gegenüber der antiken Vorgabe neue Bewertung von Kon- und Dissonanz nach jeweils, wie zu erwarten, drei Klassen, im Text von Johannes de Garlandia formal als Ergebnis scholastischer Schulung in der Bestimmung von *genera* und *species* sehen können, der Inhalt jedoch, eben eine ganz neue, eindeutig auf empirischen Daten sozusagen des harmonischen Wohlgefallens, also einer neuen, durch die konkrete Entwicklung der Mehrstimmigkeit geschaffenen Ästhetik, beruhende Bewertung von Kon- und Dissonanz kann nicht als „scholastisch“ bezeichnet werden, denn weder ist die kontrapunktische — hier als Metaterminus verwandt — Wirklichkeit, noch gar ihre konkrete Veränderung Objekt scholastischer Philosophie.

Die Beichtlehren, die man analog zu Musiktheorie (außerhalb natürlich rein spekulativer Zahlenrechnung) als praxisbezogene Wissenschaft begreifen muß, basieren auch auf der Rezeption Aristotelischer Wertungsvorgaben, sie sind aber vom Thema her nicht von der scholastischen Philosophie bestimmt, sondern von Zwängen der Seelsorge. Scholastische Logik und formale Systematik sind natürlich auch „praktisch“ anwendbar, das liegt dann aber außerhalb der eigentlichen Philosophie.

Dies ist dadurch zu beweisen, daß nicht ein einziger der wirklichen scholastischen Philosophen etwa solche Gegensätze zur antiken Wertung von Zusammenklängen beachtet oder der philosophischen Beachtung für wert gehalten hat, ja nicht einmal die Vorgabe von Aristoteles, die Musik im Staat zu behandeln, hat in den Kommentaren zur Einbeziehung der zeitgenössischen Wirklichkeit geführt, die verharren auf einem, auch angesichts der Entwicklung der Musiktheorie und der Mehrstimmigkeit nur noch als primitiv zu bezeichnendem Übernehmen antiker Topoi. Im Gegensatz dazu erwähnt Johannes de Grocheo z. B. einen konkreten Virtuosen und Instrumentalkomponisten seiner Zeit — dafür gibt es weder Parallelen in der Philosophie eben dieser Zeit, noch bei Aristoteles, für den die Ausführlichkeit der Beschreibung musikalischer Gattungen den Bereich des Banaisen erfaßt haben würde. Den großen (auch) musikalischen Helden gibt es in der Zeit aber im volkssprachlichen Epos, d. h. in der Wirklichkeit der Musik, wie auch sonst der Inhalt des Buches von Johannes de Grocheo im wesentlichen von der zeitgenössischen Wertung von Musik bestimmt ist, was Verf., Dyer sicher zu schwierig, in *Musik als Unterhaltung* Bd. IV, Kap. 13.5, S. 453 ff., näher behandelt wird.

Daß das wesentlich Neue, die Entwicklung der Mehrstimmigkeit keiner philosophischen Beihilfe bedürftig war, liegt auf der Hand. Andererseits wird man einem so bedeutsamen Theoretiker wie Johannes de Garlandia eine „scholastische“ Bildung zuerkennen müssen, auch wenn er sich nicht an der beliebten Methode mehr oder weniger passender Verweise auf Aristoteles beteiligt, sondern seine Systematik der Rhythmik und ihrer Zeichen als solche aufbaut (in Hinblick auf seine Verarbeitung der nur sehr eingeschränkt überlieferten antiken Denkmöglichkeiten auf diesem Gebiet wurde im 1. Teil eingegangen).

Die Frage, ob und wieweit die Methode von Johannes de Garlandia auch ohne entsprechende „scholastische“ Bildung möglich gewesen wäre, erscheint gegenüber der Deutung des Textes hinsichtlich der gemeinten und auch konkreten rhythmischen Struktur zweitrangig; die Konsequenz und geradezu *more geometrico*, jedenfalls was die Kürze und Prägnanz der Aussagen und Regeln anbetrifft, durchgeführte Systematik macht diesen Text zu einem sinnvollen Objekt wissenschaftsgeschichtlicher Fragen, aber zu etwas anderem als einem Spezialgebiet scholastischen Philosophierens: Johannes de Garlandia wie auch Franco sind sich auch darüber klar, daß sie etwas Neues schaffen, neue, konkret aufgetretene Probleme der Musik lösen, nicht aber Fragen der scholastischen Philosophie wie z. B. nach Sein und Wesen, es geht um die Theorie wirklicher Musik, also um Probleme, die die scholastische Philosophie sozusagen dezidiert nicht betreffen können⁴.

⁴Wenn man von dem großen Pubertätsforscher und Informatiker M. Haas erfahren darf — in seinem Beitrag zur Festschrift für K.-J. Sachs, (vgl. im ersten Teil Anm. 74 auf Seite 147) —, S. 137: *Was wir heute Klangschriftlehre nennen, gehört in losem Verbund (?) zu den Sedimentbildungen in dem Arsenal an Wissen, auf das der Begriff »Scholastik« zielt ...*, ist man natürlich zunächst aufs tiefste beeindruckt von der überwissenschaftlichen, über-rationalen Formulierungskunst, *Sedimentbildungen, loser Verbund, ein Begriff, der zielt!* — das kann man nicht mehr rational, sondern nur noch in Großartigkeit der Vagheit des Sehers zu erahnen zu versuchen, denn rationale Rekonstruktion eines inhaltlich, gar wissenschaftlich Gemeinten findet man nicht, jedenfalls geht es Verf. so.

Andererseits darf man natürlich die Frage stellen, seit wann und wo es der Sinn und Zweck scholastischer Philosophie sein könnte, Herstellungsregeln für irgendetwas Konkretes, z. B. für zweistimmige Satzgerüste zu geben. Das wäre sicher eine völlig neue oder eben Haassche Sicht von scholastischer Philosophie, eine Anwendungswissenschaft ist das, irgendwie in *losem Verbund* wohl; eine Anleitung, *dictamina* zu erfinden — Aufgabe der scholastischen Philosophie? Duns Scottus gibt Vorschriften für richtiges Rechnen bei architektonischen

Johannes de Garlandia führt auch die logischen Begriffe, die ein Gerüst abgeben, ohne jede weitere Verweise ein, so z. B. die Unterscheidung zwischen *genus* und *species* bei der Mehrstimmigkeit, ed. Reimer, S. 35, 2, wo die doppelte Funktion des Wortes *organum*, einmal als Ausdruck für Mehrstimmigkeit an sich, als das *genus*, zum anderen aber als Bezeichnung einer speziellen Form der Mehrstimmigkeit bemerkenswert klar und ohne weitere Verweise eingeführt wird. Auch die Klarheit, mit der das Prinzip der *aequipollentia aequipollentis* aufgestellt wird, die Art, mit der Johannes de Garlandia die Oberbegriffe der *maneries* bzw. des *modus* zunächst ganz formal einführt, ed. Reimer, S. 36, 6, wo nur die Folge von *longa brevisque* angegeben wird, die erst danach durch den Begriff der *mensura* sozusagen der konkreten Zeitdauer zugewiesen wird, weist auf eine nicht gewöhnliche Schulung in logischem Denken.

Aber, wie bemerkt, die sonst beliebten Hinweise auf Aristoteles fehlen völlig. Die Schrift ist nicht nur in ihrer Konzentration auf die gestellte Aufgabe, sondern auch in deren Lösung ein so vorbildlicher Beitrag zur wissenschaftlichen, strikt sachbezogenen Literatur, daß eine Zuweisung zu bestimmten Einflüssen scholastischer Philosophie kaum möglich erscheint: Die Fähigkeit zur Systematik, die Anwendung der dazu notwendigen Relationen, wie etwa auch die Definition von *figura* als *representatio soni secundum suum modum*, nämlich seiner rhythmischen Dauer (neben der Tonhöhe), ed. Reimer, S. 44, 2, ist nicht aus näher bestimmbar Aristotelischen Vorgaben abzuleiten. Daß diese grundlegende Schrift der scholastischen Philosophie grundsätzlich ihre methodische Klarheit verdankt, ist anzunehmen, als Beitrag zur *ars musica* aber steht sie auch in einer eigenen Tradition, der der Rationalisierung bestimmter musikalischer Erscheinungen; und dies bewältigt Johannes de Garlandia in der Tradition mittelalterlicher Musiktheorie, wie sie grundlegend schon von Hucbald und in der *Musica Enchiriadis* erfunden worden ist, die Erfassung konkreter Erscheinungen durch eine rationale Systematik, wie z. B. die Erklärung des *schweifenden* oder *abschnittsbildenden organum* aus der Struktur der Skala, der Ordnung des Materials der Melik.

Auch hieraus wird deutlich, daß die grundlegende musiktheoretische Arbeit sich Aufgaben? Thomas von Aquin amüsiert sich, Regeln *de cantu componendo* zu geben? Nun, dafür müßten noch die Quellen herbeigeführt werden, wenn sie bisher unbekannt geblieben sind, kann man beruhigt die diesbezüglichen Ausführungen von M. Haas sicher noch ein wenig unbeachtet lassen.

cher nicht unabhängig von den zeitgenössischen wissenschaftlichen Möglichkeiten gesehen werden kann, aber doch eine unabhängige, auf Verstehen des Gemeinten gerichtete Interpretation aus der Absicht eines solchen Textes gerechtfertigt, ja zwingend ist. Angesichts dieser in jeder Hinsicht vorbildlichen, wirklich schöpferischen wissenschaftlichen Leistung von Johannes de Garlandia scheint es von musikhistorischer Sicht oder Fragestellung aus durchaus berechtigt, nach der Leistungsfähigkeit philosophischer Systematik und Methodik für den Fortschritt der Musiktheorie zu fragen — und daß in der seit der Antike ersten Aufstellung eines geschlossenen Systems rationaler Rhythmusdarstellung ein Fortschritt vorliegt, ist klar. Hier nun scheinen die bisherigen Beiträge und Hinweise gewisse Lücken aufzuweisen: Die einfache, vielleicht bewundernde Konstatierung eines Gebrauchs bestimmter Aristotelischer Vorgaben, das glückliche Auffinden von Aristotelischen Formulierungen durch neuere Deuter scholastischer Musiktheorie ist sicher an sich wertvoll, die Frage des Nutzens für musikhistorischen Fortschritt ist damit nicht erledigt — die eigentliche Aufgabe solcher Fragestellung liegt ja wohl nicht in der, zu erwartenden Aufweisbarkeit „scholastischer“ Terminologie, Aristotelischer Sätze u. ä., sondern die Frage nach der Abhängigkeit der neuen Erkenntnisse (eben vor allem der Rhythmik, aber auch der Mehrstimmigkeit⁵ zu von solchen „scholastischen“ Vorgaben (ganz abgesehen von Fehldeutungen, wie den „Entdeckungen“ von irgendetwas *Kontinuierlichem* im Traktat von Anonymus 4, vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, Anm. 110, *Anonymus 4 im Blick von M. Haas als Aristoteliker mit Kategorienwechsel*, S. 693 ff.: Ungeachtet der grundsätzlichen Fehler, bis hin zu Unsauberkeit im Umgang mit dem Wortlaut von Definitionen, verzichtet auch Haas völlig darauf, sich einmal um konkrete Folgen seiner, unzutreffenden, Phantasien für die Notation und den durch sie bezeichneten Rhythmus zu ziehen, auch darin ein typisches Beispiel für die Unfähigkeit, zwischen abstrakten, hier auch noch falschen, Vorstellungen und der, von den großen Musiktheoretikern gemeinten musikalischen, Wirklichkeit Beziehungen herzustellen, obwohl dies eine methodische Grundforderung ist; daß M. Haas das Ganze unberührt von sachlichen Einwänden unberührt und unverändert wiederholt, vgl. 57 auf Seite 115, ist nicht etwa Beweis

⁵Und da ist die einer zweiteiligen untergeordnete Einteilung der Kon- und Dissonanzen in sechs *species* nicht aus solchen philosophischen Vorgaben abzuleiten, das ist vielleicht der Formalismus der Einteilung an sich, nicht aber der Inhalt, der ohne antike Autorität nur auf Erfahrungen aus der Wirklichkeit eben der Mehrstimmigkeit beruht.

der Unerschütterlichkeit seiner, rational kaum rekonstruierbaren Vorstellungen, sondern nur seiner geradezu totalen wissenschaftlichen Unredlichkeit, die sich sicher nur ein derart großer Denker leisten kann⁶).

⁶**Wie schwer ist doch der Begriff des Kontinuum zu verstehen, oder Musikwissenschaft heute und Cauchy damals** Wie schwierig der Umgang mit dem Begriff *Kontinuum* auch heute, fast zweihundert Jahre nach Cauchy noch ist, und wie gering die wirklichen Erkenntnisfortschritte sich in den sog. Geisteswissenschaften vollziehen, kann ein Beitrag von Matteo Nanni, *Die Leiblichkeit der Musik, MusikTheorie* 25, 2010, S. 33 belegen, wozu nur ein, aber charakteristischer Satz zitiert sei, ib., S. 39: *Der Begriff des tempus in der Ars Nova — sowohl im allgemeinen Sinne von Zeit, als auch in terminologischen Sinne von Brevisinheit — wurde hingegen ... als eine quantitas continua gedacht, so daß prinzipiell mehrfache Unterteilungen der selben Zeitdauer als möglich erachtet wurden. Die Konzeption einer kontinuierlichen Zeitauffassung in der musikalischen Notation, die offensichtlich durch aequalistische Notationspraxis von Petrus de Cruce geprägt wurde, wurde erst durch Johannes de Muris theoretisch festgehalten. Im Gegensatz zur Notation der Ars Antiqua ist die absolute Dauer der größeren Notenwerte, die früher die Perfectiones darstellten, im System der sogenannten »quatre prolacions« variabel und zwar in Abhängigkeit vom tempus-prolatio-Verhältnis. Lediglich die Minima erhält in diesem System einen immer gleich bleibenden, unveränderlichen Wert.*

Fatal ist die Unfähigkeit, zwischen Zeichen und Bezeichneten zu unterscheiden, zumal hierauf in der Literatur schon einige Zeit hingewiesen wurde: Unbelehrbarkeit ist kein Zeichen von Wahrheit der betreffenden Meinungen. Daß die *brevis recta sive altera* — als Bezeichnetes — nicht schon in der Ars Antiqua, ja der Modalnotation einen *variablen* Zeitdauerwert darstellt, ist eine ganz neue Erkenntnis, die mit der musikhistorischen Wirklichkeit nichts zu tun hat: Die Erweiterung dieses von Franco in sozusagen klassische Form gebrachten Prinzips — das zweifache Bezeichnete des gleichen Zeichens, nämlich der Drei- oder Zweiteilung letztlich dann aller Werte, die aber jeweils mit einem Zeichen symbolisiert werden — ist also überhaupt nichts Neues, das die Ars Nova gebracht hätte, sie erfindet „lediglich“ das System der entsprechenden Bezeichnungen auf allen Ebenen von Zeitdauerwerten. Die Aussage von Nanni ist hier also falsch, wenn sie überhaupt eine klare, rationale Bedeutung haben sollte.

Von einem Kontinuum zu sprechen angesichts des Systems der Ars Nova ist geradezu ungläublich: Das System beruht auf der generellen Teilbarkeit bzw. Vervielfachung jeden Wertes in Größen $2^n \cdot 3^m$; nun könnte ja einer sagen, der z. B. die relevanten Quellen wenigstens oberflächlich zur Kenntnis genommen hat, daß der Umstand der beliebigen Teilbarkeit für Boethius als *kontinuierlich* galt, die beliebige Erweiterung als *diskret* (zu finden, wo das steht, sei dem Leser als sehr leichte und belehrende Übungsaufgabe überlassen). Nun ist,

wie selbst Nanni wissen kann — er erkennt der *minima* ja einen absoluten Zeitwert zu —, das System nach unten hinsichtlich Einteilungen offensichtlich begrenzt; konkret *empirisch*, um einen Ausdruck des großen Scholastikforschers M. Haas zu verwenden, wird diese Grenze schon von den Theoretikern der *Ars Antiqua* angegeben, z. B. durch den Hinweis auf Einteilungen, die vielleicht den Instrumenten, nicht aber der Singstimme möglich sind. Und nach oben, ist die „Vervielfachung“ ja ebenfalls begrenzt — also kann kein mittelalterlicher Autor davon sprechen, daß hier etwa eine kontinuierliche Zeiteilung vorläge. Daß der moderne Stetigkeitsbegriff hierauf nicht anwendbar ist, sollte selbst Nanni wissen, z. B. aus der Schule bei der Behandlung der reellen Zahlen — oder auf derartiges Daherreden lieber verzichten, denn was sagt er noch: Der *minima* kommt ein absoluter Wert zu; dem ist explizit nicht so, denn die Aristoxenische Theorie der Relativität des *χρόνος πρώτος* ist im Mittelalter unbekannt und wird auch nicht neu erfunden — jedenfalls legen weder Nanni noch M. Haas dafür irgendeinen Beleg vor: Jeder, der nur ansatzweise logisch denken kann, muß klar sehen, daß genau wie in der antiken Metrik alle Zeitwerte, die durch Zeichen der Mensuralnotation wiedergegeben werden können proportional in Relation zu allen anderen z. B. in einem Musikstück auftretenden Zeitdauern stehen, daß damit von Kontinuum also nicht gesprochen werden kann: Die einzige „Stelle“, an der ein echtes Kontinuum wirksam werden kann, ist die des jeweils gewählten Tempos, also der realen Zeitdauer der kleinsten und damit irgendeiner beliebigen Zeitdauer, die mensural notiert werden kann: Es ist doch wohl Unsinn auf höherer Ebene, zu behaupten, daß nur der kleinste Wert fest sein soll, nicht aber die daraus zusammengesetzten größeren Werte, deren gegenseitige, natürlich und trivialerweise proportionale — die „alogischen“ Relationen, die Aristoxenus kennt, beachtet man im Mittelalter nicht — jeweilige Vielfache der nach Nanni festen kleinsten Zeitdauer sind: Also eine dreiteilige *brevis*, die drei dreizeitige *semibreves* enthält, steht zu dieser im Verhältnis $3/1$, zur *brevis*, die nur zwei *semibreves* enthält, aber im Verhältnis $3/2$: Alle, aber wirklich alle auftretenden Zeitwerte die von den Zeichen der Mensuralnotation bezeichnet werden, stehen zu jedem anderen in einer der möglichen Proportionen, wobei die *Möglichkeit* eben in den Vielfachen $2^n \cdot 3^m$ steht, oder umgekehrt gerechnet, kann man die möglichen Teilungen durch $2^{-n} \cdot 3^{-m}$ wiedergeben, natürlich nur, wenn man ein Matteo Nanni nicht verfügbares trivialrechnerisches Wissen haben sollte.

Hier kann also keine *Konzeption einer kontinuierlichen Zeitauffassung*, auch noch *in der musikalischen Notation!* — wenn, doch wohl im Bezeichneten dieser Notation — bestanden haben, das ist ausgeschlossen.

Hinsichtlich der von Matteo Nanni so kompetent (Achtung: Ironie) als *äqualistisch* qualifizierten Rhythmik der Motetten von Petrus de Cruce besteht ein Problem, das die Theorie der Zeit, nicht befangen in inkompetenten Wortreihungen, denn auch schnell einer Lösung zugeführt hat: Die Notation — damit übrigens nicht das Gemeinte (ach, wie schwierig ist es doch, rational denken zu lernen) — läßt nicht erkennen, in welcher Relation die auftre-

Und hier fällt auf, daß z. B. die von Burbach vorgelegten Ausführungen oder besser Bemerkungen von Thomas zu Musik von den großen Veränderungen seiner

tenden Unterteilungen der *brevis* denn zueinander stehen — nur, kontinuierlich oder gar *äqualistisch* ist auch das nicht, das Fehlen des Bezeichneten *semibrevis* und eventuell, z. B. bei Teilungen in mehr als drei, modern bezeichnet des Bezeichneten *minima* bedeutet natürlich nicht, daß die betreffenden Zeitdauern, also die Töne, die auf der Zeitdauer einer *brevis* erscheinen, zwei, drei, vier etc., nicht als diskret festgelegte, eindeutige Zeitdauern gemeint gewesen seien: Daß es sich nicht um eine Art zeitliches „Heulen“ gehandelt hat, beweist nicht nur die musiktheoretische Diskussion, sondern eben auch die Anzahl von Tönen pro *brevis* in der Notation: Da sind keine kontinuierlich variablen Werte gemeint — wie sollte das übrigens auch denkbar sein, auch „alogische“ Dauern sind natürlich diskret von einander unterschieden —, sondern nur die Möglichkeit des Bezeichnens fehlt, und das gänzlich, also muß sich der Ausführende entscheiden, mit welchen Proportionen er die Dauern der Teilwerte der *brevis* wiedergeben oder versehen will.

Auch hier ergibt sich ersichtlich kein vernünftiger Grund, von irgendetwas Kontinuierlichem daherzureden, die Werte sind alle diskret *konzipiert*. Sich einmal zu überlegen, was eigentlich rhythmische Kontinuierlichkeit sein könnte, vorweg, ehe man derart daherredet — und das auch noch in einer wissenschaftlich auftretenden Zeitschrift veröffentlicht bekommt —, wäre methodisch vielleicht doch nicht ganz überflüssig: Die *Konzeption* der Notation der Ars Nova, also die Mensuralnotation ist, selbst in den von Tinctoris im *Proportionale* angegebenen „wildem“ Werten, natürlich immer *diskret* im Sinne nämlich, daß alle auftretenden Werte sich nicht um beliebige Zeiten unterscheiden können, sondern alle proportional aufeinander zu beziehen soll, daß also immer eine kleinste Einheit den jeweiligen Dauerunterschied mißt: Kleinere Zeitdauerwerte gibt es nicht — obwohl es die in der Wirklichkeit natürlich gibt. Beachtet man also nur den Schematismus des Prinzips der kleinsten Einheit, des *πρῶτον μέτρον*, und den Umstand, daß genau dieses Prinzip das Bezeichnete des Systems der Mensuralnotation bestimmt, kann man von vornherein nicht von irgendetwas Kontinuierlichem in diesem System sprechen, man verrät damit höchstens krasse Unwissenheit und spezifische totale Unzulänglichkeit, man sollte also darüber lieber erst einmal etwas lernen.

Aber Matteo Nanni hat doch einen Gewährsmann genannt, Johannes de Muris: Das verrät tatsächlich nicht nur den Verzicht auf sorgfältige Lektüre des betreffenden Textes — ein Merkmal sozusagen der Haasschen Schule —, sondern auch Unkenntnis der Literatur, was ein an der Sache interessierter Leser oben, 1.4 auf Seite 59, verbessern mag. Den grundlegenden Fehler der wortanalogen, nicht inhaltlichen Verbindung von, physikalisch melisch *motus* mit Rhythmik, die Haas in seiner Deutung zur Kenntnis gibt, jedenfalls nicht erkannt zu haben, ist ein weiteres Anzeichen für die Unbrauchbarkeit der Ausführungen von Nanni.

Zeit nichts erkennen lassen, ja eigentlich nur als veraltet zu kennzeichnen sind. Wie bereits bemerkt, reicht hierzu schon ein Verweis auf die offensichtlich allein aus der ästhetischen Erfahrung gewonnenen Neuklassifizierungen von Zusammenklängen bei Johannes de Garlandia aus.

Natürlich muß auch dieser Schematismen verwenden, die ihm ein Gerüst klarer Differenzierung liefern, die das Erleben allein vielleicht nicht ermöglichen konnte. Die Tatsache einer völligen Veränderung der Tradition ist damit nicht aufgehoben. Vielleicht kann damit aber die Berechtigung einer Fragestellung erläutert werden, die nach wirklichen Erkenntnisgewinnen und schließlich auch nach Beiträgen für die musikalische Praxis, speziell für den musikalischen Fortschritt⁷ fragt.

Von dieser Sicht her sollen im Folgenden nur ein paar Beispiele erörtert werden, einmal hinsichtlich der Fähigkeit philosophischer Autoren, musiktheoretische Begriffe bzw. die damit erfassten musikalischen Sachverhalte adäquat zu verstehen, zum andern aber, und vor allem, was die Musiktheorie mit einer expliziten Orientierung an scholastischem Philosophieren an neuen Erkenntnissen, ja auch an praktisch verwertbaren Erkenntnissen geleistet haben mag. Vorab ist festzustellen, daß z. B. ein Autor eines *speculum musicae* wie Jacobus von Lüttich, der sich ausdrücklich und durchgehend an philosophischen Vorgaben orientiert, was auch Engelbert von Admont tut, an neuer oder gar praktisch verwertbarer Erkenntnis nichts beiträgt⁸,

⁷Auch wenn heute gerne eine solche Kategorie als wenig bedeutsam gegenüber der geschichtlichen Erfassung einer Art Gesamtsituation der Musik etwa um 1250 eingeschätzt wird, erinnert sei hier an die gewichtigen Beiträge von W. Arlt, so kann andererseits doch nicht geläugnet werden, daß nicht die musikalische Befindlichkeit des „kleinen Mannes“ dieser Zeit oder irgendeines kleineren Klosters, sondern die Entdeckungen der Effekte geregelter mehrstimmiger Sätze und der daraus direkt geförderte kompositorische Fortschritt das musikhistorisch Relevante sind.

Die Frage, ob die Kunstwerke der Athener Akropolis dem damaligen „kleinen Mann“, der sie zumindest teilweise auch bezahlen mußte, gefallen haben, was er dazu gedacht haben mag, erscheinen gegenüber der Leistung des Künstlers als ebenso irrelevant wie die Frage nach den „Verlusten“ deutscher Bauern durch den Ablasshandel gegenüber den von Seiten des „nutznießenden“ Papstes geförderten Kunstwerken: Diese haben überlebt und sind, im menschlichen Rahmen, zeitlos, das Leben der betreffenden „kleinen Leute“ hat zumindest nicht Gleichwertiges hervorgebracht, kann also mit gutem historischen Gewissen übergangen werden — für den Kunsthistoriker, natürlich nicht für den Sozialhistoriker!

⁸Wirklich tief sinnige Erkenntnisse zum Gebrauch des Wortes *naturalis* in der Musiktheo-

die Betrachtung seiner Bindung an Philosophie wird zum sicher unterhaltsamen, musikhistorisch aber eher irrelevanten Selbstzweck, was ja gelegentlich auch für das

rie, speziell bei Engelbert (inhaltlich ein reiner Epigone ohne jede schöpferische Leistung) erfährt man höchst aussagereich wie nichtssagend von F. Hentschel in seinem Beitrag *Affectus und proportio. Musikbezogene Philosophie der Emotionen um 1300*, in edd. Chr. Asmuth et al., *Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang ...*, Frankfurt et al., 1999, S. 55, Anm. 7, *Der Begriff naturalis dürfte sich auf die »Natur« des Gesangs im Sinne seines Wesens beziehen. Ein Gesang ist dann naturalis, wenn er seinem Wesen entspricht, also so gebildet ist, daß er seiner Bestimmung entspricht. ...* — was wohl die Opposition dazu sein könnte, also ein *cantus non naturalis*? Denn auch der entspräche ja seinem Wesen. Was der Satz von Hentschel also überhaupt sagen soll, ist nicht leicht zu erkennen.

Man kann nun natürlich auch in die Niederungen steigen und bemerken, daß Engelbert den Terminus, wie es wissenschaftlichem Denken auch der Scholastik entspricht, klar definiert hat, nämlich im 3. *Tractatus, cap. V*, und zwar sehr vernünftig von der Bewegung der Melodie in Bezug auf Ambitus, es gibt, wie zu erwarten drei Arten, die Engelbert so ausfüllt, *quando in cantu ultra diapason per saltum vox vocem non transcendit, nec per saltum infra diapason cadit. Secundo, quando infra diapason saltus in cantu tonum cum diapente non transcendit, nec infra cadit. Tertio, quando octo tonorum distinctiones et fines ac principia non excedit in suis principiis, et distinctionibus et finibus ...* — die Liedmelodien der hl. Hildegard wären demnach als hochgradig „unnatürlich“ zu qualifizieren; Engelbert sagt hier nichts Neues, er basiert auf, besonders bei den Zisterziensern virulent gewordenen Bestimmungen des tonal korrekten Gesangs. Die letztzitierte Formulierung betrifft also nicht anderes als die Forderung nach Beachtung der *finales affinalesque*. Aber wieviel prosaischer klingt das doch als die Erkenntnis eines Gesanges, der *seinem Wesen entspricht*, wenn dann noch gleichartig vage Vorstellungen von F. Reckow herangezogen werden können. Hier geht es also um nichts tiefersinniges als um die Ambitusbestimmung von Melodien und ihre Berücksichtigung der *finales/affinales* in ihrer Gliederung).

Der Gebrauch des Wortes *natura/naturalis* etc. in mittelalterlicher Musiktheorie verdiente sicher eine etwas weitergehende und vielleicht auch sinngemäße, der Bedeutung dieser Theorie äquivalente Betrachtung; derart nichtssagende „Erklärungen“ werden den Sachverhalten nicht gerecht. Wenn die *Musica Enchiriadis* die Ordnung des melischen Martials im Tonsystem als *naturalis ratio* bezeichnet, bedeutet das einen wesentlich interessanteren Wortgebrauch, den man z. B. zum Verständnis dafür, daß man die *Musica Enchiriadis* nicht so frisch fröhlich als Beitrag zur Kinderpsychologie abwerten kann, beachten müßte. Engelbert dagegen benutzt die Qualifikation so spezifisch eingeschränkt, daß hier nur von Fachterminologie gesprochen werden kann, nämlich die der Klasse der tonal normalen Melodiegestalten.

Vorgehen neuerer DeuterInnen gelten kann. Natürlich kann hier nicht die große Philosophie und ihr Bezug zu musiktheoretischer Erkenntnis auch nur ansatzweise behandelt werden, dies muß den Großen des Faches überlassen werden, die mit ihrer so vollkommenen Kenntnis scholastischer Philosophie auch perfektes Verstehen der Geschichte der Musiktheorie bis ins 14. Jh. verbinden, von denen allerdings eine Untersuchung der Schrift von J. de Garlandia im oben angedeuteten Sinne noch fehlt. abgesehen davon, daß Repräsentanten dieses *genus* an Forschern gar nicht zu finden sind.

Nur, um die Relevanzfrage etwas zu erläutern und damit auch die Bewertung von Rezeptionen antiken Wissens zu fördern, sollen hier einige neuere Erkenntnisse in diesem Sinne, im Sinne der Frage nach wirklichem Verstehen durch die Deuter einerseits und echter Förderung musiktheoretischer Erkenntnis andererseits betrachtet werden. Auf die Unfähigkeit von Johannes Scottus Eriugena, musiktheoretische Begriffe und Systematiken der ihm vorliegenden antiken Texte zu verstehen, wurde bereits im 1. Teil hingewiesen — und damit die Berechtigung, nach wirklich Fortschritt ermöglichenden musiktheoretischen Texten und musikbezogener Philosophie zu suchen und diese bevorzugt zu betrachten, begründet:

Von eigentlichem Interesse sind doch nicht wiederkäuende und vielleicht dabei mit scholastischen Formalismen eventuell umordnende Autoren, sondern allein die, die neue Möglichkeiten, z. B. in der rationalen Notierung von Melodien oder ihrer rhythmischen Gestalt o. ä. schaffen. In einer solchen Bewertung muß eben z. B. die Leistung Guidos, Musik als Form aus Formteilen zu verstehen, die ihren Sinn in ihrer Gestalt und gegenseitigen Relation haben, wesentlich höher bewertet werden als unfruchtbare scholastische Etikettierungsversuche der Elemente des traditionellen Lehrstoffes, muß seine Aufhebung der auch Augustinischen Schönheitsbegründung durch strikte Proportionalität mit Hinweis auf in Musik notwendige größere Freiheit in Relationen der verschiedenen melodischen Abschnitte, als grundsätzlich wichtig neben für musikalisches Denken irrelevanten formalistischen Verweise auf Stellen in Werken von Aristoteles gewertet werden: Letztlich lohnt sich eine Betrachtung der scholastischen Einleitungen im Werk von Ugolinus Urbevetanus nur für Betrachter, die als Vertreter des Faches selbst keine Themen in eben ihrem Gebiet finden können — es kommt darauf an, den musikalischen Fortschritt zu immer besserer Beherrschung und Schaffung ästhetischer Effekte von Mehrstimmigkeit zu fassen.

1.2 Die Funktion des Gegensatzes von Wahrnehmung und Verstand, *sensus et ratio*, im Modell von Ptolemaeus, seine Rezeption bei Boethius und seine Überwindung durch Guido

Auch wenn Ptolemaeus durch Boethius nicht vollständig und dem lateinischen Mittelalter auch nicht ausreichend klar übermittelte wurde, also ein Rückgriff auf den Text von Ptolemaeus selbst zum Verständnis der Ausgangsbasen mittelalterlicher philosophischer Reflexion von Musik überflüssig erscheint, erscheint doch für das grundsätzliche Verständnis des betreffenden Modells ein Vergleich der entsprechenden Formulierungen bei Boethius und Ptolemaeus an sich erkenntnisbringend, schon um gewisse Grundfragen verstehen zu können.

Geläufig ist, daß Boethius wie Ptolemaeus den Gegensatz zwischen Wahrnehmung und Verstand, *sensus ratioque/αἴσθησις τε καὶ λόγος* zum Ausgangspunkt überhaupt der Existenz einer Theorie der Harmonik machen: Das Ohr hört Tonunterschiede und bewertet diese, erst die *ratio* aber kann die Korrektheit des Urteils der Wahrnehmung durchführen und dann eventuell wieder dem *sensus* zur Beurteilung vorstellen⁹.

⁹Beispiele des Grades an „Scholastizität“ bei Johannes de Grocheo auch in Bezug auf die transzendenten Klassen von Musik: Wie „scholastisch“ ist sein Buch? Dabei sagt Boethius bekanntlich explizit, daß ohne vorgängiges Urteil, d. h. Reaktion des *sensus* auf eine „Eingabe“ die *ratio* gar nicht wirksam werden könnte — der Stellennachweis sei als leichte Übungsaufgabe dem Leser überlassen. Insofern ist es natürlich absurd, eine entsprechende Vorstellung als erst für Johannes de Grocheo gültig anzunehmen: *The object of the senses must come first, even though it is necessary to fill it in with some system (i. e., with the principles or universals)*, das ist genau das Modell von Augustin und Boethius, natürlich nicht erst von Johannes de Grocheo, *J. de Grocheo and Aristotelian Natural Philosophy, Early Music History* 27, 2008, S. 65 — auch diese Arbeit des lieber nicht namentlich genannten Autors krankt an dem grundsätzlichen Problem aller Versuche einer Reduktion der eigenen Sicht und Darstellung von Johannes de Grocheo auf Aristotelisches Philosophieren: Daß dieser Autor einen spezifischen Inhalt beschreibt und zu erfassen versucht, ist auf keine Weise durch Anleihen an Aristotelischer Philosophie zu erklären: Woher sollte bei Aristoteles ein Vorbild für die Erwähnung der besonderen Kunstfertigkeit eines zeitgenössischen, weltlichen Geigers zu finden sein — daß die Diffe-

renzierung zwischen *partes* und *membra* Aristotelisch ist, kann doch nicht das Geringste dazu beitragen, daß Johannes de Grocheo weltliche Einstimmigkeit, Mehrstimmigkeit und liturgische Musik differenzierend darstellen will. Die Verführungskraft, seine (wenigstens scheinbaren oder vorgegebenen) Kenntnisse Aristotelischer Philosophie bzw. ihrer scholastischen Rezeption darstellen zu können, scheint größer zu sein, als sich einmal um die Inhalte zu bemühen oder gar Argumente gegen solche pseudophilosophischen Formalismen auch nur zu beachten: Gerade diese Formalismen machen, zwangsläufig, blind gegenüber dem eigentlich Neuartigen, das Johannes de Grocheo, und nur er, sagt. Und ob man die einigermaßen durchgeführte Dreiersystematik unbedingt als scholastisch verstehen soll, dürfte auch gefragt werden.

Zu fragen ist doch, was an der spezifischen Erwähnung z. B. der konkreten Motette eben so spezifisch „scholastisch“ sein soll! Wo ist scholastisches Denken für den mitgeteilten Inhalt, nicht nur seine Darstellung unabdingbar, beim Vergleich der *stantipes* mit einer Gregorianischen Form?, und wo kann man zeigen, daß die Systematik der Darstellung, z. B. der Dreierschematismus, für den mitgeteilten Inhalt notwendig ist (die Zuordnung von elementaren Materialeigenschaften jeweils zu einer der drei „sozialen“ Klassen ist reiner Formalismus) — das ist eine genuin musikwissenschaftliche Frage, die der nach dem musikalischen Fortschritt zugrunde liegt — oder wenigstens zugrunde liegen sollte, wenigstens für eine sich wissenschaftlich verstehende Disziplin.

Ob man z. B. wirklich sagen kann ... *Grocheo finds the Creator's traces in the reality of sensory perception rather than in some realm that is beyond the senses and intellect ...* (unter Betonung der Notwendigkeit der Anwendung von *ratio* beim Prozeß *to find* könnte genauso auch die spätantike Musiktheorie formulieren; gerade hier ist nichts Neues), wenn er z. B. die Anzahl der Konsonanzen durch die Dreieinigkeit, ohne Franco zu nennen, anführt (ed. Rohloff, S. 116, 28):

Dicamus igitur, quod omnium sublimis creator a principio in sonis trinam harmoniae inseruit «perfectionem», ut in eis suam bonitatem ostenderet et per illos nomen suum laudaretur ... Et forte sicut est in trinitate gloriosa, ita quodammodo in hac experientia docetur: Est enim una prima harmonia quasi mater, quae diapason ab antiquis dicta est, et alia quasi filia, in ista contenta, diapente dicata, et tertia ab eis procedens, quae diatessaron appellatur. Et istae tres simul ordinatae consonantiam perfectissimam reddunt. ...

Auch die Begründung der Siebenzahl von Konsonanzen, ed. Rohloff, S. 118, 20, ist von ähnlicher *reality*: Da ist die Vorgegebenheit von *sieben Tagen*, *sieben Planeten* der Grund für die Anzahl! Wo sollte man für solche Schemata Vorbilder in der Naturphilosophie von Aristoteles finden — Johannes de Grocheo ist gläubiger Christ, außerdem auch ein Denker des Mittelalters.

Und die Argumentation gegen die Absolutsetzung der Proportion als Grund der Konsonanz mit dem Beispiel des Donners ist von einer, wenn auch topischen, Einfältigkeit, die nicht gerade systematisches Denken verrät — die ungeheure Leistung von Johannes de Grocheo liegt auf inhaltlichem Gebiet, seine Philosophie ist nicht gerade auf höchstem Niveau; sozusagen außerdem steht er in der Tradition mittelalterlicher Musiktheorie und überhaupt mittelalterlicher analogisierender „Methode“: Wenn man schon ganz Neues entdecken will, sollte man die bestehenden Traditionen beachten, d. h. kennen.

Natürlich ist seine Argumentation, M. Haas würde hier sicher von unerträglicher Polemik sprechen, gegen die Einteilung der *musica* bei Boethius nicht Boethianisch, seine Argumente allerdings sind auch nicht durchweg Aristotelisch — die Leugnung der Harmonie der Sphären ist trivialerweise Aristotelisch (allerdings nicht ausreichend, denn die *musica mundana* umfaßt nicht nur die Sphärenharmonie, sondern auch abstrakte Harmonie, z. B. der vier Elemente, Boethius' *Consolatio* wird also nicht beachtet), die gegen die Existenz einer *musica humana* ist formal, denn sie setzt als Behauptung voraus, was niemand behauptet hat, *Nec etiam in complexione humana sonus proprie reperitur.*, ed. Rohloff, S. 122, 34 — daß, im Gegensatz zur Sphärenharmonie, der Zusammenhalt z. B. zwischen sterblichem Körper und ewiger Seele kein *sonus proprie* sein kann, ist schon für Boethius trivial; Johannes de Grocheo argumentiert hier also nicht gerade adäquat, sondern wie in der Verwendung des abwegigen Donnerbeispiels auch für die Zeit, auch „scholastisch“ viel zu primitiv — seine Ablehnung der beiden transzendentalen Musikbegriffe, die wie gesagt die *musica mundana* nicht nur in Sphärenharmonie sehen, sondern in der harmonischen Ordnung der Welt bzw. der Verbindung von *corpus et anima*, könnte man vergleichen mit der parallelen Ablehnung der Sphärenharmonie durch Tinctoris im Proemium zur Schrift über den Kontrapunkt, denn beide Autoren tun nichts anderes, als die transzendenten Bedeutungen des Harmoniebegriffs auszumerzen, und der *ars musica* nur das zuzuordnen, was sinnlich erfahrbar ist, also das, was auch nach Boethius das Einzige ist, wodurch man überhaupt einen rationalen Zugang zu der genannten Transzendenz erhalten und erahnen kann, die *musica instrumentalis*: Auch bei der, unzutreffend vereinfachenden, Ablehnung der beiden transzendenten Klassen von Musik, die direkt nicht erfahrbar sind, bleibt der Rahmen von Boethius gewahrt — der sozusagen geistige Ort der traditionellen, wesentlich transzendenten *harmonia* bleibt sozusagen unbesetzt, dazu hat „die“ Scholastik offenbar wenig zu sagen; die Rolle von Boethius' *Consolatio* in der scholastischen Philosophie jedenfalls wäre zu untersuchen und hierfür heranzuziehen.

Tinctoris allerdings basiert seine Kritik an der Himmelsharmonie auch an der schon von Cicero bemerkten Diskrepanz, daß die zwei möglichen einander entgegengesetzten Richtungen bei der Zuordnung der skalischen Anordnung an die Sterne tatsächlich auch vertreten worden sind; ein grundsätzlicher Widerspruch, der immanent musiksystematisch durch die strikt „instrumentale“ Definition des Tons und seiner „Folgen“ als Beweis der Unbrauch-

barkeit von Sternharmonien ergänzt und bestärkt wird:

Concordantia igitur vocum et cantuum quorum suavitate, ut inquit Lactantius, aurium voluptas percipitur, non corporibus caelestibus, sed instrumentis terrenis cooperante natura conficiuntur ...

Daran schließt sich die Diskussion der Geschichte der Konsonanz an. Die Formulierung der *instrumenta terrena* wird natürlich dem Text von Boethius entnommen — die *musica instrumentalis* ist denn auch die einzige, in der Konsonanzen auftreten können; es wird wie bei Johannes de Grocheo sozusagen die Transzendenz entfernt — immerhin bleibt mit der *natura cooperans* noch ein, potentieller, Bezug da, dessen möglicherweise gemeinte Transzendenz aber die Natur der Sache nicht weiter betrifft — von Interesse ist, daß im folgenden 2. Kapitel bei der Diskussion, wieviele Konsonanzen es denn nun geben könne, ausdrücklich Aristoxenus angeführt wird, dessen Prinzip Tinctoris mit Sicherheit nicht aus dem „Original“ erfahren hat (Übersetzung von Gogavinus erst 1542), sondern bewußt, und nun selbständig positiv gewertet, aus dem Text von Boethius entnommen haben muß, eine beachtenswerte Wertungsveränderung, die dem Mittelalter, mit gleicher Quellenlage, offenbar wenigstens explizit noch nicht möglich war: ... *ad istas 22 concordantias me restrinxi, quas aevi praesentis compositores cantoresque priscis multo praestantiores, more Aristoxeni aurium iudicio comprobatae, in usum assumpserunt ...*, nämlich wegen des Urteils des Gehörs: Selbst bei derart eingeschränktem Zugang zur *Harmonik* von Aristoxenus konnte ein Musiktheoretiker doch das Aristoxenische Grundprinzip verstehen und auch noch anwenden — hier wird Aristotelische bzw. scholastische Philosophie tatsächlich wirksam, wenn der Aristoteliker Aristoxenus als Zeuge einer sozusagen empirischen Ästhetik herangezogen wird (im Gegensatz zu einer Ästhetik, die wesentlich auf einer rein spekulativen Hierarchie von Proportionen beruht; also im eigentlichen Sinne eben keine Ästhetik, der Wortgebrauch sei der Klarheit wegen erlaubt) — man beachte, daß Tinctoris damit das negative Urteil über Aristoxenus, das Boethius weitergibt, nun in eine positive Wertung verkehrt wird! Aristoxenus wird zur Autorität gemacht! Wer genau mit den *prisci* gemeint ist, ob nur ältere Mehrstimmigkeit oder auch die Antike ist nicht ganz klar; die vorher genannten *veteres*, deren Konsonanzgebrauch unbekannt bleibt, betreffen klar die Antike. Damit ist immerhin klar gemacht, daß der moderne Konsonanzgebrauch autonom auf dem Urteil der Wahrnehmung beruht.

Bei Johannes de Grocheo läßt auch die Systematik ebenfalls erheblich zu wünschen, wenn er z. B., um die Einteilung der Musik in *diatonicum* etc. zu „widerlegen“ die, nicht gerade sehr verbreitete Vorstellung für ungültig erklärt, daß die Engel enharmonisch sängen. Was er zum letzten, und einzigen „Gegenargument“, zu sagen hat, ist dann allerdings tief christlich und Augustinisch gedacht: Wie die Engel singen, kann nur in oder aus einer *inspiratio Divina* erfahren werden, ed. Rohloff, S. 122 f. — das ist eine angesichts auch der explizi-

ten Aussagen Hildegards zu dem, was sie „hört“, eben nicht mit den körperlichen Ohren, sondern dem, was Jean Paul als *Herzensohren* und damit als die eigentlichen „Ohren“, die der Liebe zugänglich sind, umschreibt, sehr sinnvolle Aussage (Johannes Gerson formuliert solche „Ohren“ als *ares intellectuales cordis* in Bezug auf *amor* als *tamquam intelligibilis quedam vox, que vitali suo pulsū percutit aures cordis intellectuales, non absque suavi melodia, dum amori sua numerositas adiungitur.*, *Tractatus de canticis*, I, 2, 9, ed. Fabre, S. 344, 94; weiterhin wird auf diese Sorte „Ohren“ eingegangen, ib., 19, ed. Fabre, S. 350, 212, wo die „mystische Tonleiter“ erscheint, deren *voces non intelligendae sunt sensibiles auribus extrinsecis, sed dicuntur interiores affectiones mente vel corde perceptibiles, ...*); daß diese allerdings von der Aristotelischen Naturphilosophie eingegeben worden sein könnte, wird ja wohl niemand behaupten wollen (hierzu wären eventuell Erläuterungen zum *Gloria* zu befragen, denn mit diesem Gesang wird die himmlische Harmonie konkret hörbar). Und als Argumentation gegen die entsprechende Einteilung der Melik, ja nicht der Musik, kann dies nur als absurd gewertet werden — Johannes de Grocheo will seine, völlig neue, „soziologische“ Einteilung als einzig vernünftige herausstellen. Das hat er nicht von Aristoteles übernehmen können, das ist eigener, inhaltsbegründeter Wille (ed. Rohloff, S. 122, 45):

... *Enarmonicum ... Quod dulcissimum dicunt, eo quod angeli eo utuntur. Istam autem divisionem non intelligimus .. Nec etiam pertinet ad musicum de cantu angelorum tractare, nisi forte cum hic fuerit theologus aut propheta. Non enim potest aliquis de tali cantu experientiam habere nisi inspiratione Divina.*

...

Vom Gesang der Engel kann wie gesagt eben niemand eine *experientia* besitzen, es sei denn durch eine *inspiratio Divina*; die aber ist keine sinnlich erfahrbare Erscheinung, kein Hören oder Sehen mit den betreffenden Sinnesorganen: Engelsgesang, also das „gesangliche“ Lob der Himmelsbürger ist menschlicher Erfahrung unzugänglich — man muß diese vernünftige Aussage von Johannes de Grocheo ebenso in Bezug zu den Aussagen Augustins zur Ewigkeit setzen, wie mit den Vorstellungen vom „Gespräch“, das im Herzen mit Gott geführt werden kann, also eben auch mit dem, was Hildegard in ihren Visionen bzw. „Auditionen“ „hört“ — nämlich keinen Gesang, sondern ein viel Allgemeineres, das z. B. die guten Taten von Menschen als Teil dieses ewigen Lobgesangs miteinschließt (daß hier neuere Deuter erhebliche Schwierigkeiten haben, solche Allgemeinheit auch nur ansatzweise verstehen zu können, kann man aus Verf. *Die kleinen Ewigkeiten der Haltetöne im organum purum, der Ewigkeitsbegriff von Augustin und die Schönheit als Kategorie liturgischer Musik*, *HeiDok* 2009, wie auch im Anhang zu Verf. *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik, zur Choralüberlieferung und Wort und Ton im Choral, Gedanken zu neueren und neuesten musikwissenschaftlich mediävistischen Vorstellungen in Hinblick auf die musikhistorische*

Wirklichkeit, Teil I: *Zu rhythmischen Neumenschriften und zur Modalnotation nebst einem Anhang zu neuesten Deutungen der Lieder und musikbezogenen Aussagen der hl. Hildegard und der Musikschrift von Boethius* erfahren).

Wenn man daran interessiert sein sollte, wie man dieses Problem der Wahrnehmung der himmlischen Musik mit Aristotelischer Tradition verbindet, wie das also sein kann, das bei Johannes de Grocheo so dezidiert fehlt und selbst von modernen großen diesbezüglichen Denkern nicht nachgewiesen werden kann, die Herstellung eines konkreten Bezugs dieser christlichen Transzendenzvorstellung zu dem Denken von Aristoteles, könnte man (wenn man an der Wirklichkeit interessiert sein sollte und nicht nur von raunend vagem, aber inhaltslosem Andeuten schwärmt) von Johannes Gerson erfahren, *Tractatus de canticis*, I, 2, 4, ed. Fabre, S. 340, 28:

Fuit apud nonnullos philosophantes dubitatio si tam numerosa sperarum et orbium tamque velox circuitus crearet sonum ab auditu corporali proprie perceptibilem, quemadmodum queritur a theologis si de beatis illud de Psalmis habeat veritatem: «Exultationes Dei in gutture eorum», maxime cum civitas illa dicatur plena modulis in laude et canore iubilo; ubi quoque est una vox letantium, vox laudis et actio gratiarum. Aristoteles, qui post et inter ceteros plenius assecutus est veritatem de quinta essentia celesti, que incorruptibilis impartibilisque est, ponit consequenter neque sonum neque auditum proprie sensibiles illic esse, sed omnia ad intelligentie rationem et perceptionem refferenda, que Pitagoraus ymo et Iob de concentu celi posuerunt. Sic intelligeretur Appostolus de linguis angelorum; de hominibus vero, maxime post corporum resumptionem, non est improbable musica vocalem illis esse.

Gerson verbindet also das Problem des ewigen Lobgesangs, dessen sinnliche Erscheinungsweise undenkbar ist, eben seiner Zugehörigkeit zur Ewigkeit Gottes wegen, mit der auch Johannes de Grocheo geläufigen Ablehnung einer konkret hörbaren Klingens der Sphären durch Aristoteles auf der einen, und der Transzendierung dieses Klingens auf der anderen Seite: Hier wird nun Aristoteles konkret und klar nachweisbar angeführt, seine Theorien werden als solche herangezogen. Hieran kann man also den Unterschied des „Aristotelismus“ von Johannes de Grocheo und eines echten scholastischen Philosophen wie Johannes Gerson sehen: Bei letzterem ist Aristoteles sozusagen direkt wirksam — wo könnte auch ein so großer Scholastikforscher wie M. Haas, dessen konkrete Aristoteleskenntnisse wohl mit denen von Johannes de Grocheo übereinstimmend sind, eine vergleichbare direkte und konkrete Auswirkung der Philosophie von Aristoteles bei Johannes de Grocheo nachweisen und nicht nur Pythisch andeutend Tiefe zu erahnen geben?

Bemerkenswert ist vielleicht noch, daß Gerson das grundsätzliche, auch für Augustin wesentliche Problem der Verklärung auch des Leibes in seiner spezifischen Schönheit andeutet,

wenn er die Frage nach der Musik der Auferstandenen anspricht — das muß wieder, allerdings in der Ewigkeit, körperliche Musik sein, naheliegenderweise also Vokalmusik, wie auch immer in die Ewigkeit verklärt — hier war natürlich Aristoteles nicht heranzuziehen (es gibt eben tatsächlich eine christlich abendländische eigentümliche Kulturtradition, sie ist keine *Denkfigur*, vgl. Verf. *Zu Neumenschrift und Modalrhythmus ...* Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 43 ff.): Es handelt sich um die Lösung des für Augustin brennenden Problems, daß auch die Schönheit im Körperlichen im Moment der Verklärung des Leibes bewundert werden kann, ohne daß die bewundernde Seele dabei dadurch sündigt, daß sie nach unten, nach einer unter ihr stehenden Schönheit schaut und sie an sich als solche bewundert — in der Verklärung ist dies möglich, ohne die Sünde des Sich Verlierens an Minderes. Insofern folgert Gerson sinnvoll, daß das Einstimmen der auferstandenen Menschen in den ewigen Lobgesang Vokalmusik sein muß — die sich aufdrängenden Fragen läßt er, vielleicht glücklicherweise, aus (z. B. wie man sich diese Vokalmusik im Moment der „Einbettung“ in den ewigen Lobgesang vorstellen sollte).

Es ist methodisch also unabdingbar, jeweils konkret nach Auswirkungen bestimmter Elemente Aristotelischer Philosophie auf scholastische Texte zu fragen, so einfach vage Hinweise mit dem Anschein der Tiefe zu geben, wäre und ist wissenschaftlich unredlich.

Das alles — also die wesentlichen Aussagen der Schrift von Johannes de Grocheo — läßt sich nicht aus Aristoteles Naturphilosophie, nicht einmal aus der Staatsschrift, ableiten, so daß die Aufgabe, diese Schrift adäquat bewerten zu können, natürlich nicht durch rein formalistische Hinweise oder Anführen von für den eigentlichen Inhalt wenig oder nicht relevanten Aussagen, wie der Qualifikation der *Zahl* als Grund oder Begleitumstand der Konsonanz in Bezug auf Aristoteles zu leisten ist.

Die zentrale Begründung für die, eben „soziologische“ Einteilung der Musik in Klassen, die ihre Gesamtheit vollständig und überschneidungsfrei erfassen, formuliert Johannes de Grocheo, ed. Rohloff, S. 124, 25: *Si tamen eam dividerimus, sec. quod homines Parisiis ea utuntur et prout ad usum vel convictum civium est necessaria ...*; es geht nicht primär um eine Einteilung allein nach immanenten Strukturmerkmalen der Musik, sondern um ihre Funktion im Staat (die Strukturmerkmale werden dann jeweils einem der drei *membra* bzw. Gattungen zugeordnet; *usus et convictus civium* ist die Grundlage der neuen Systematik).

Diese Einteilung kann aber nicht auf die Begründung der Behandlung von „Musik“ in der Staatsschrift zurückgeführt werden, die betrifft Erholung, Erziehung und Ethos, ganz abgesehen davon, daß es die jeweiligen Inhalte, die Repräsentanten der *membra* bei Aristoteles nicht gibt und, partiell, auch nicht geben kann (Kirchenmusik und Mehrstimmigkeit scheiden a fortiori aus; und einstimmige Gattungen, auch noch unterschieden nach dem üblichen Ausführungsinstrument gibt es in seinem Text auch nicht).

So naheliegend also der Bezug der — modulo der Andeutungen bei Boethius — völlig neuen Verbindung zwischen konkreten, strukturell durch die Form bestimmten musikalischen

Gattungen und einer Funktion von Musik für das Zusammenleben im Staat zur attischen Philosophie der „staatlichen“ Funktion des Menschen auch zu sein scheint, trivial ist er gerade nicht herzustellen. Wesentlich ist der Inhalt, die Beachtung eben der konkreten Formen der Musik, einschließlich der weltlichen Einstimmigkeit.

Der Text von Johannes de Grocheo entspricht also weitestgehend der besonderen Situation der Musik um 1300: Die Einstimmigkeit z. B. als mögliches Objekt der Theorie „verschwindet“ danach, auch in der erzählenden Epik hat sie nicht mehr den Platz, den sie in den „klassischen“ Epen, z. B. von Gottfried von Straßburg hatte — die Rückführung auf Aristotelismus ist also gerade hier inhaltlich ausgeschlossen, aber auch formal nicht herzustellen: Drei Arten von aktueller Musik gibt es in der Antike nicht (ihre Beachtung wäre für Aristoteles zweifellos ein Zeichen von Banausentum gewesen); scholastische Begründungen fallen also zwangsläufig aus (vgl. dazu auch Verf., *Musik als Unterhaltung*, Bd. 4, Kap. 13).

Die Einleitung z. B. der Darlegung des ersten *membrum*, der *musica vulgaris* durch Verweise auf die Art, wie Aristoteles in drei Schritten zum vollkommenen Verstehen gelangt (ed. Rohloff, S. 130, 7, *primo enim ea motificavit confuse et universaliter ... in libro, qui De historiis dicitur. Secundo vero ea magis perfecte et determinate notificavit per partium cognitionem in libro, qui De partibus appellatur. Sed tertio maxime notificavit ea per Generationem vel eorum factionem, in quo cognitionem de animalibus ultimavit. ...*, hat trivialerweise nichts mit dem Inhalt des *membrum* ‘*musica civilis*’ zu tun, nichts mit der Dreiteilung, nichts mit der Zuordnung von Strukturmerkmalen, Tonhöhenordnung dem ersten *membrum* etc., und aber auch nichts direkt mit der Art der Darstellung zu tun, erst Definition, dann ausführlichere Erläuterung dieser Definition — diese Steigerung der Klarheit als Schema der Darstellung könnte man also mit den zitierten Texten bzw. ihrer rein formalen Interpretation durch Johannes de Grocheo in Verbindung bringen, ohne daß sie für die Darstellungsweise von Johannes de Grocheo eine direkte Begründung liefern könnte, der Verweis stellt eine rein formale „Erklärung“ dar, nichts mehr — die eigentliche Aussage des Buches von Johannes de Grocheo wird davon nicht betroffen. Es lohnt sich nicht, auf solche Verweise einzugehen, wenn man an der musikhistorischen Bedeutung dieses Textes interessiert sein sollte; die „Scholastik“ erscheint nicht grundlegend, ist vom Inhalt her vernachlässigbar.

Daß die trotzdem, aus verständlichen Gründen so beliebte Methode, Aristotelisches im Text von Johannes de Grocheo sozusagen an sich wiederfinden zu können, nämlich ohne jede Relevanzprüfung für den Inhalt, immer weitergeführt wird, wirft schon ein merkwürdiges Licht auf das Fach, das wissenschaftlicher Argumentation offenbar systematisch aus dem Wege geht und Einwände einfach nicht beachtet — natürlich ist ein solches Vorgehen für einen solchen Ausnahmeautor wie M. Haas zu erwarten, der strikt auf inhaltliche Auseinandersetzung verzichtet, schließlich treibt er eine mediävistische Musikwissenschaft, die dreißig Jahre voraus sein soll, für das Fach selbst scheint jedoch diese Art von Verzicht auf inhaltli-

Deshalb, der möglichen, ja wahrscheinlichen Fehltrüben der Wahrnehmung hinsichtlich der wahren Natur der wahrgenommenen Größen wegen erscheint Musiktheorie als notwendig. Daß hier ein Grundproblem der antiken Musiktheorie liegt, dürfte klar sein: Das Hören von Musik, die nach Boethius ja jedermann zur Erholung dienen kann, besteht ja nicht aus einer Folge von Urteilen über die in einer Melodie auftretenden Intervalle und ihre Korrektheit — Augustin hatte es hier etwas leichter mit der Identifizierung von sinnlicher, ästhetischer Schönheit und (ewiger) Proportion: Die metrischen Verse bestehen sozusagen direkt aus Proportionsfolgen, die von der Tradition der Theorie her zu höheren, ebenfalls wieder proportionalen Einheiten zusammengefaßt werden — der *iambus* repräsentiert die Relation $1 : 2$, was die quantitativ gemessene Relation der Zeit von *arsis* und *thesis* bestimmt: In der Rhythmik ist (wenigstens für die antike Theorie) die Proportionalität direkt, im entsprechenden Vers zu erleben, in der Melik dagegen ist die Bestimmung der Intervallgrößen nicht einmal für die antike Theorie ausreichend, das Wesen konkreter Melodien zu erfassen. Hier wird das totale Fehlen einer Formtheorie der Musik ebenso erkennbar wie die Bedeutung des 15. Kapitels in Guidos *Micrologus*, die antike Theorie verharret in dem Raum der elementaren Größen, die auch physikalisch akustisch definierbar sind — auch die Theorie von Aristoxenus geht, bei Fehlen eines Bezugs zur „Akustik“ nicht über diesen Rahmen hinaus, jedenfalls in den erhaltenen Schriften —. daß die Musterbildung, die Fähigkeit musikalischen Hörens/Bildens eine eigene Ebene der auf Abstraktionsleistungen beruhenden Leistungen musikalischen Erlebens ist, und zwar eines auch geistigen Erlebens, wird eben erst für das Mittelalter Teil der Theorie, angefangen durch die *Musica Enchiridis* in knappen Andeutungen, sozusagen klassisch vollendet durch Guido von Arezzo. Damit erhält die Musiktheorie Zugang zu höheren, wesentlichen Abstraktionsleistungen muskali-

che Argumentation vielleicht doch zu sehr vom Prinzip *Troll sei dir selbst genug* bestimmt, um noch als ernsthafte Wissenschaft akzeptiert werden zu können: Man sollte einmal beachten, daß nicht die einfache Aufzählung Aristotelischer Zitate und Begriffe den Text zu verstehen hilft, sondern nur die Beachtung der umgebenden musikhistorischen Wirklichkeit; nicht eine der wesentlichen Aussagen des Autors zu den musikalischen Gattungen ist auf Aristoteles zu beziehen; wenn die Staatschrift nicht zitiert wird, ist das kein Grund, die völlig andere Konzeption der Schrift von Johannes de Groechio nicht zu berücksichtigen; auch die Ethik von Aristoteles reicht nicht aus, den Inhalt, die Fragestellung sozusagen, des Traktats von Johannes de Groechio begründen zu können, dazu ist, wie Verf. gezeigt hat, die zeitgenössische Situation wesentlich; sicher etwas schwer zu verstehen.

schen Hörens, eben der der Musterbildung. Hier findet eine wesentliche Revolution musiktheoretischer Denkmöglichkeiten statt; ist das so schwer zu verstehen¹⁰?

Die Frage nach der Relation von Geist/Seele und sinnlicher Wahrnehmung als zwei verschiedener Träger der *delectatio* an Musik wird als bestehendes Problem auch für die Antike in der Schrift von Boethius deutlich: Schon im *Prooemium* der Schrift zur Musik wird zunächst festgestellt, daß das Lebende mit *sensus* versehen ist; die Wahrnehmungsfähigkeit ist ein Bestimmungsmerkmal des *animal*. Sind damit die Wahrnehmungsorgane naturgegeben, so trifft dies nicht auf die Bestimmung der Natur der Sinne und des Wahrgenommenen oder Wahrnehmbaren zu. Daran schließt sich, allgemein, als Beispiel nun auf den *visus* bezogen, die altbekannte Feststellung an, daß zwar jeder ein sichtbares Drei- oder Viereck im Sehen erkennen kann, daß jedoch die Natur dieser Wahrnehmungsobjekte nur durch die Mathematik erklärt werden kann: Die Sinne sind zur Erkenntnis unfähig, sie können sozusagen nur grob klassifizieren.

Auf den *auditus* bezogen ergibt sich aber eine zusätzliche — an sich ja auch für den *visus* gültige — Eigenschaft: Neben der einfachen Registrierung bestimmter Merkmale des Wahrgenommenen steht die *delectatio*, die hier auf den *sensus* bezogen ist, ed. Friedlein, S. 179, 15:

Idem quoque de ceteris sensibilibus dici potest, maximeque de arbitrio aurium, quarum vis ita sonos captat, ut non modo de his iudicium capiat differentiasque cognoscat, verum etiam delectetur saepius, si dulces coaptatique modi sint, angatur vero, si dissipati atque inchoerentes feriant sensum.

Daraus folgt bekanntlich die Sonderstellung der *ars musica* im Quadrivium, daß

¹⁰Offenbar, sonst hätte z. B. Nancy Phillips wie so viele den, natürlich ungelesenen, Beitrag *Musik und Grammatik* nicht derart inkompetent falsch verstehen können, vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, Anm. 153, S. 502 ff.: Musik wird, wie die von M. Haas so total mißverständene Notenschrift belegt (vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 272 ff.), auf der entsprechenden Abstraktionsebene der Form nicht als Folge von Klangfarben o. ä. gehört, sondern von solchen aufführungsmäßigen Bedingungen völlig unabhängig, eben als Form, als Muster oder Gestalt, die dann, entsprechend instrumental oder vokal ausgeführt werden kann, ohne daß das die Form selbst betreffen könnte — offenbar unendlich schwer zu verstehen; vgl. auch Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 2, *HeiDok* 2010, S. 238.

nämlich diese Kunst *moralitati coniuncta* ist. Als Beweis dafür wird angeführt, daß nichts dem Menschen so eigentümlich sei, als *remitti dulcibus modis, adstringi contrariis*, worauf katalogmäßig ein kurzer Abriß der ethischen Temperamentenlehre folgt — daß schon daraus, nicht erst aus der *Nikomachischen Ethik* und der *Staatschrift* eine Aristotelische, Antiplatonische Wertung abzuleiten gewesen wäre, dürfte klar sein; relevant wurde sie aber erst mit der Rezeption der genannten Werke von Aristoteles.

Die Vagheit der Bezeichnung *modus* — hier im Sinne von *Melodie* verstanden — erlaubt Boethius, die Verbindung von der sozusagen punktuellen Bewertung von Intervallgrößen durch den *sensus* (nebst — implizit — eventueller anschließender Beurteilung durch die *ratio*) bis zur Melodieästhetik (modern formuliert) ration nicht näher erläutern zu müssen; man kann sich darauf stützen, daß es eben *dulces coaptatique modi* von *soni* und *intervalla* gibt. Worin diese *dulcitusudo* genau beruht, bleibt offen, obwohl darauf ja die anschließende, sehr knappe, Ethoslehre beruht. Hier findet man eine Lücke der antiken Musiktheorie, die „erst“ durch die neue Interpretation des Adrastschen Vergleichs in der *Musica Enchiridis* ausgefüllt wird. Dabei sagt dann Guido ausdrücklich, daß die Bestimmung der Relation von Formteilen eines Musikstücks eine den *animus* erfreuende Erscheinung sei, also die *ratio* betreffen müsse. Offenbar hat von den großen Denkern über das Denken über Musik im Mittelalter niemand diese Leistung gesehen, geschweige denn in ihrer Bedeutung verstanden, hier geht es aber wirklich um musikalisches Denken, das ohne *ratio* ja nicht möglich ist — nur eben besteht diese Tätigkeit der *ratio* bei Guido nicht mehr einfach im „Nachmessen“ der (Vor-)Urteile des *sensus*!

Während bei Descartes in seinem *Musicae compendium* die Gliederung klar macht, was Einwirkung auf *sensus*, was auf *anima* ist, wird genau diese Frage, vielleicht weil sie offenkundig ist, von Boethius nicht explizit gemacht; daß die *moralitas* und die so bewertbaren Wirkungen der Musik nicht von den *sensus* und dessen Wohlgefallen allein abhängen können, liegt ja auf der Hand. In dem Referat Platonischer Theorie der musikalischen Moral findet man, ed. Friedlein, S. 181, 19, wenigstens einmal beiläufig den Hinweis darauf, daß die jeweilige Musik *per aures ad animum usque delabitur*. Auch später liest man die entsprechende Wendung wiederholt, so etwa ed. Friedlein, S. 187, 3: *cum aliquis cantilenam libentius auribus atque animo capit ...* Klar wird daraus, daß, genau wie dies Cartesius übernommen hat, *sensus atque animus* bei Hören und Erleben von Musik beteiligt sind, beide

hinsichtlich *delectatio* und deren Gegenteil.

Genauso wenig wie Descartes macht aber auch Boethius klar, wie man sich eigentlich die Relation der jeweiligen Arten der *delectatio* und vor allem ihr Zusammenwirken vorstellen kann oder soll: Wie führt die ja notwendig vorgängige *delectatio sensus/auditus* zur Wirkung auf den *animus* — Augustin löst dieses grundlegende Problem dadurch, daß er eine Einwirkung von Musik auf die Seele negiert, in *De musica* VI. Musik als konkrete Einwirkung auf den Menschen bleibt allein ein sinnliches, und damit totes Phänomen, das der Seele nicht würdig ist und sie daher auch nicht betreffen kann, sie kann sich höchstens in ihrer Sorge für ihren Körper an die Schönheiten auf dessen Ebene verlieren, affiziert werden von Musik kann die Seele aber nicht — im bekannten Kapitel der *Bekenntnisse* wird diese rigorose Haltung etwas zurückgenommen, Musik kann, allerdings nur in Zusammenhang mit dem vertonten Wort Gottes auch die Seelenzustände (entsprechend antiker Ethoslehre) betreffen — hier ist aber auch die Kategorie des *Herzens* in der Verbindung der leibseelischen Einheit mit zu bedenken. Weil auch im Mittelalter niemand diese Lösung wirklich rezipiert, geschweige denn diskutiert, ist sie hier nicht relevant (wenn auch diese — weitgehende — „Nichtreaktion“ auf Augustins *De musica*, vor allem dieses 6. Buch durch die scholastische Philosophie bemerkenswert ist).

Andererseits wird man in der Zeit kaum bestreiten können, daß eine der wesentlichen Funktionen oder Leistungen der Seele die Verfügung über *ratio* ist. Und hier nun kann man das angesprochene Problem sehen: Kommt der *ratio* bei der *delectatio* oder wie auch immer konkret zu bestimmenden Einwirkung von Musik auf den *animus* irgendeine Funktion zu? Ist die *ratio* an der ethischen Wirkung von Musik beteiligt?

Wie angedeutet gibt schon Guido von Arezzo eine Antwort, die die Defizienz antiker Denkmöglichkeit in diesem Bereich deutlich zeigen kann: Die dem Verstehen von Sprache und vor allem Dichtung wesensverwandte, nicht aber etwa von Sprache abhängige¹¹, Gliederung der Musik in aufeinander bezogene Formteile verschiedener Hierarchie, die gerade anders als in der — metrischen — Dichtung, nicht immer ja

¹¹Der Sinn der Sprachgliederung liegt in der sukzessiven Vermittlung des Inhalts eines gemeinten Satzes oder der anderen Einheiten, der Sinn der musikalischen Gliederung liegt in der Relation der Formteile und deren jeweiliger Einzelform — das ist keine Neudeutung, sondern Aussage der betreffenden Textstellen seit der *Musica Enchiridis*, offenbar sehr schwer zu verstehen.

meistens ohne (exakte) proportionale Relation der Teile untereinander — Tonzahl, Rhythmik o. ä. — erscheint, die *rationabilis varietas* stellt eine *delectatio mentis* dar, ed. S. van Waesberghe, S. 167, 17. Diese eben nicht korrekte, nur annähernde Art von Proportionalität, das, was man als musikalische Form bestimmen kann, ist zwar nicht immer rational, d. h. proportional erklärbar — eine Erinnerung an die *Musica Enchiriadis*? —, muß aber dennoch ein *rationabile* sein, auch wenn sie nicht *proportionale* ist: *quam rationabilitatem etsi saepe non comprehendamus, rationabile tamen creditur id, quo mens, in qua est ratio delectatur.*

Das Gesagte ist auch in Hinblick auf Augustins Wertung von, niederer, sinnlicher, Schönheit in *rhythmus et metrum*, beachtenswert: Voraussetzung ist, daß der Geist sich an der Form von Musik erfreut, also muß diese Form auch *rationabile* sein. Damit ist ein zentrales Postulat formuliert: Musik wirkt auf den Geist, ihrer Form wegen, die Form in der Musik ist Objekt des Geistes, nicht etwa des *sensus*. Und daß der Geist mit der Seele zu tun hat, darf man wohl für Guido voraussetzen (er war schließlich kein Musikwissenschaftler, sondern geistig produktiver Musiktheoretiker).

Auch der *auditus* hat ja sein Objekt, *varietate sonorum delectatur auditus*, womit durch die Sinne als *fenestrae corporis rerum suavitas intrat mirabiliter penetrabilia cordis*, ib., S. 160 f. Daß hier für die scholastische Philosophie durchaus Probleme bestanden hätten, auch für Jacobus von Lüttich, wirkliche und genuine philosophische Probleme, wird man nicht leugnen können, auch wenn sie eine solche Aufmerksamkeit nie empfangen haben.

Daß die Problematik noch größer sein kann, also durchaus auf philosophische Betrachtung hätte Anspruch haben können, das wird deutlich, wenn man die angesprochene Gegenüberstellung von *sensus* und *ratio* bei Boethius und Ptolemaeus betrachtet: Da begegnet dieser Gegensatz ausschließlich hinsichtlich der Kategorie *Ungenauigkeit/Genauigkeit*. Die in Hinblick auf die angesprochenen Stellen im Einleitungskapitel zur Musikschrift von Boethius unabdingbare Frage, was denn nun eigentlich die der Wahrnehmung so eigene mangelhafte Klassifizierungsfähigkeit von Intervallen mit der *delectatio*, ob des *auditus* oder des *animus* zu tun haben könnte, wird nicht explizit gemacht — auch nicht von den späteren Philosophen.

Dabei hätte diese Frage nahegelegen: Kann sich der *sensus*, hier der *auditus* somit an Musik *delectari*, die von der *ratio* her gesehen, eigentlich unklar ist? An sich

erscheint dies unabdingbar, denn die konkrete Musik kann nur in dieser unklaren, körperlichen Weise, als geradezu exemplarischer Repräsentant der *Werdewelt*, nicht des Seienden, erscheinen. Das sagt ja auch die klare Feststellung von Boethius, daß die sinnliche Wahrnehmung Voraussetzung der Anwendung der *ratio* ist — handelt es sich hier aber auch bei dem konkreten Wirken von Musik um eine, ja vielleicht die Funktion der *ratio*? Solche Fragen zu stellen, mag müßig erscheinen angesichts des Umstands, daß sie ja nicht explizit gemacht werden, ja wohl gar nicht gesehen wurden — einen Maßstab durch solche Fragen zu konstruieren aber erscheint methodisch nicht überflüssig, lassen sich doch damit Versäumnisse auch späterer Philosophie bewerten: Hier fehlt eine weitergehende Systematisierung noch.

1.3 Die beiden Modelle von Aristoxenus und Pythagoras als Nicht-Problem der mittelalterlichen Philosophie

A. M. Peden macht mit Recht darauf aufmerksam, *Music in medieval Commentaries on Macrobius*, in der sonst besonders für die darin enthaltenen Seltsamkeiten so bemerkenswerten Sammlung *Musik – und die Gesch. d. Philosophie u. Naturwiss. i. Ma.*, hg. von F. Hentschel, S. 153 f., daß das grundsätzliche Problem der beiden antiken Modelle in der mittelalterlichen Philosophie, erst recht nicht in der auf die abstrahierende theoretische Erfassung der musikalischen Praxis, zunächst natürlich auf die der Liturgie konzentriert, ausgerichteten Umwandlung der antiken Musiktheorie zum Gegenstand der Erörterung gemacht wird (eine der ganz wenigen wirklichen Erkenntnisse in diesem Sammelband): *It is interesting that William of Conches does not discuss the basic difference in epistemology between Aristoxenus and the Pythagoreans (as Ptolemy) which Boethius had emphasised.* Nun ist auch Boethius selbst nicht ganz fähig, die Argumentation von Ptolemaeus adäquat wiederzugeben und angemessen die beiden Modelle zu diskutieren — Ptolemaeus selbst war ja, wegen mangelnder mathematischer Möglichkeiten (in der Antike), sozusagen von vornherein unfähig, den Sinn des Aristoxenischen Modells adäquat zu verstehen bzw. es im Rahmen des Pythagoräischen Modells angemessen zu bewerten — daß für eine von der Wahrnehmung als Basis bestimmte Vorstellung von Musik die Parallelisierung von Proportionen und Intervallen ἀλλότρια erscheinen muß, dürfte klar sein,

man hört keine Proportionen, und eine Theorie der Musik muß zwangsläufig auf der Wahrnehmung beruhen, wie dies Aristoxenus explizit macht¹² —, die Aussagen von Boethius zu dem Problem der beiden Modelle sind an vielen Stellen seiner Musik-

¹²**Aristoxenisches und Pythagoräisches Modell und mittelalterliche Reaktion**

Und auch Aristoxenus gibt in den erhaltenen Fragmenten zwar einmal durch die axiomatische Bestimmung seines spezifischen Bewegungsbegriffs, zum andern durch die Kritik an dem Pythagoräischen Modell, gewisse Hinweise auf mögliche Bewertung beider Modelle in seiner Theorie; auch nur für eine adäquate Gegenüberstellung der beiden Modelle sind diese Andeutungen völlig unzulänglich. Was Boethius dazu zu sagen hat, ist unbrauchbar, was sich aber zwangsläufig aus der Begründung der Pythagoräischen Lehre ergibt: Die Wahrnehmung ist zwar Ausgangsbasis und Voraussetzung überhaupt einer Diskussion über rationale Grundlagen von Musik, aber zu klarem Urteil unfähig, ed. Friedlein, S. 195, 19:

principium quodam modo et quasi admonitionis vicem tenet auditus. ...

Somit werden dann die geradezu sein Wesensmerkmal ausmachenden Unzulänglichkeiten des *sensus* Grund für die Anwendung der *ratio*, s. auch o., im 1. Teil, 1.6.3 auf Seite 377. Die Leistung des musikalischen Hörens, in Rhythmik und Melik bestimmte Klassen bilden zu können, deren „Urteil“ eindeutig ist, war das Pythagoräische Modell zu erkennen nicht fähig, obwohl ja schon der Einzeltonbegriff angesichts der klanglichen Wirklichkeit ein Ergebnis dieser Leistung des musikalischen Hörens ist, z. B. Invarianz gegenüber Klangfarben oder Lautstärke, und das Pythagoräische Modell natürlich auch die grundlegende Erfahrung (implizit) verwenden bzw. voraussetzen muß, daß man Intervalle im gesamten Tonraum überall identisch hört, daß also eine Quint in hoher Lage das gleiche Phänomen wie in tiefer ist; anders wäre die Anwendung des Proportionsbegriffs auf Intervalle absurd; das Pythagoräische Modell rationalisiert dies nicht (wie auch neuere Deuter scholastischer Interpretationen), setzt diese Erfahrung aber ebenso stillschweigend wie unabdingbar voraus — und genau hier sind Aristoxenisches und Pythagoräisches Modell identisch, sie benutzen die gleichen konkreten Voraussetzungen, nur, da beide „rechnen“, Zahlen anwenden, auch Aristoxenus, sind ihre Modelle für die Antike inkompatibel; weil aber das Pythagoräische Modell, das von Ptolemaeus ja nicht grundsätzlich in Frage gestellt wird — konkret gibt es partielle, eher nebensächliche Kritik eigentlich nur bei der Frage der Oktavidentität, also der Klassenbildung von Intervallen modulo Oktav, und der Zulassung doch etwas merkwürdiger Proportionen der Klasse $n+1/n$ —, der rationalen Mathematik der Antike voll entspricht, ist die Verwerfung des Aristoxenischen Modells als *παράλογον*, Porphyrius, ed. Düring, S. 29, 21) sozusagen zwangsläufig:

Οἱ δ' Ἀριστοξένειοι τὰ περιλαμβανόμενα ὑπὸ τῶν φθόγγων διαστήματα καταμετροῦσι καὶ τοῖς διαστήμασι τοὺς ἀριθμοὺς παραλόγως ...

schrift aber so explizit, insbesondere hinsichtlich der Gegenüberstellung von *ratio* bzw. *sensus* als den beiden Basen beider Theorien dargelegt, daß das offensichtliche Desinteresse „des“ Mittelalters an der Erörterung gerade dieses Problems ebenso auffällig ist wie der weitgehende „Verzicht“ auf Beachtung und Weiterentwicklung der von Augustin in *De musica*, vor allem VI aufgestellten Probleme: Wie bereits angesprochen wird in der Darstellung des Gegensatzes zwischen beiden Modellen der Melik eine Einbeziehung des Aristoxenischen Modells in das „von“ Pythagoras dadurch — natürlich nicht angemessen — erreicht, daß die Aristoxenische Theorie vollständig in den Bereich der Wahrnehmung verwiesen wird, die Theorie von da her also von vornherein minderwertig sein muß. Eine Diskussion der Grundlagen des Ansatzes von Aristoxenus war damit unmöglich. Die Diskrepanz einer raum-

Das kann man als das Fazit von Prophyrius der Kritik von Ptolemaeus am Aristoxenischen Modell bewerten. Die für die Rezeption antiker Musiktheorie in der Renaissance dann wieder aktuelle, zweite Problematik, ob man Töne überhaupt als meßbare Größen, d. h. durch die Kategorie der *ποσότης* interpretieren kann, d. h. ob sie nicht eher durch *ποιότης* zu bestimmen sind, bleibt für das Mittelalter, also auch für die scholastische Philosophie offensichtlich ohne Belang, wird nicht gesehen (Theophrasts Anschauung, ebenfalls berichtet von Porphyrius ist extrem hinsichtlich der *ποιότης*; ein Bezug zu Zahlen, als übergeordneten Ordnungsprinzipien wird restlos abgelehnt). Die jeweilige Zahlzuordnung, die bei Aristoxenikern wie bei Pythagoräern zum Begriff des Intervalls geschieht, bleibt aber sozusagen total inkompatibel; nur mußte hier dem Pythagoräischen Modell die größere Richtigkeit zukommen, weil eben der Logarithmus als mathematischer Begriff nicht gegeben war — die Idee der Wurzeln dagegen war vorhanden, aber mathematisch nicht ausdrückbar (im Logarithmus als Umkehrung der Exponentialfunktion sind beide antiken Modelle als äquivalent zu bewerten: Multiplikation wird auf Addition abgebildet, wenn man das Augenmerk auf die beiden verschiedenen Verknüpfungen von Intervallen in beiden Modellen richtet).

Immerhin hätte wenigstens die mittelalterliche Philosophie auf die scheinbare Diskussion der beiden Modelle bei Boethius aufmerksam werden können; zu einer adäquaten Lösung des Problems war sie offenbar und erwartungsgemäß nicht fähig: Eine Konfrontation z. B. der „Autoritäten“ *Martian* bzw. *Boethius* findet nicht statt, obwohl die Darstellung von Intervallen durch die Anzahl der in ihnen enthaltenen Viertel-, Halbtöne etc. zwingend eine Harmonisierung mit den strikt proportionalen Intervalldefinitionen bei Boethius notwendig hätte machen müssen; eine solche Harmonisierung gelingt übrigens auch Tinctoris nicht, obwohl er sich als Aristoxeniker bekennt, vgl. die Belege im Indes; sie war der mangelhaften Mathematik wegen auch nicht zu leisten, es wird aber auch nicht der Versuch einer Formulierung des Problems angegangen.

analogen Darstellung melischer Verläufe im (Linien-)Raum zur Intervalldefinition durch Proportionen wird nicht diskutiert¹³; man muß wohl von einem in Wirklich-

¹³**Musikverständnis bei Fulgentius und Augustin in Hinblick auf Johannes Scottus und Remy** Dies gilt auch für die Vorgabe des Anfangs vom 1. Buch, daß nämlich jede Art von musikalischer Tätigkeit, einschließlich des Zuhörens, also die Hinwendung zum Erleben aktueller Musik vom Begriff der *scientia bene modulandi* ausgeschlossen sein muß: Der Mensch kann als solcher nur das Schöne darin erkennen und dann bewerten. In dieser Art mißinterpretiert übrigens Remy den Einzug der *sapientes*, ed. Lutz, zu Dick, 480, 6:

... *NUMERUS HEROUM CRINITORUMQUE SAPIENTIUM i. e. philosophorum, quia heroes et philosophi cum murmure intraverunt. Significat quia rationes et praecepta sive naturam ipsius artis investigaverunt, de sono vero nihil curaverunt. MURMURANTES scl. erant, i. e. leniter resonantes.*

Der Klang selbst, der *sonus*, der nach einem Sprichwort *die Musik macht*, ist für die *sapientes* letztlich wertlos, was Martian durch ein allegorisch verstandenes *murmurare* ausgedrückt haben soll (in der Deutung von Remy). Dies entspricht ganz der Vorgabe Augustins, was aber nicht auf Kenntnis dieser Schrift durch Remy hinweisen muß. Auch hier scheint Remy gegenüber Johannes Scottus selbständig zu sein.

Implizit gehört diese Wertung nämlich in den Zusammenhang, der von Fulgentius allegorisierten Orpheus-Legende, die in der jeweiligen Fassung, ed. Lutz, zu Dick, 480, 19, von Johannes Scottus (in sehr verderbter Textfassung), wie auch von Remy, ed. Lutz, zu Dick, 480, 19, sehr klar die letztlich auch von der *ratio* unlösbare Relation von eigentlichen Gründen und klingender Musik formuliert — hier übrigens in anderer Intention als im Schlußkapitel der *Musica Enchiridis*, wo der Aspekt der Unerforschlichkeit bestehender Wirkungen von Musik gemeint ist, wogegen bei Remy grundsätzlich die Diskrepanz zwischen *vox musica absque ratione* und *ratio*, also die grundsätzliche Unvereinbarkeit der ewigen *rationes* und der *transitorischen*, „werdeweltlichen“, Vergänglichkeit der klingenden Musik gemeint ist:

Euridice interpretatur profunda inventio. Ipsa ars musica in suis profundissimis rationibus Euridice dicitur, cuius quasi maritus Orpheus dicitur, i. e. ... pulchra vox. Qui maritus si aliqua negligentia artis virtutem perdiderit, velut in quendam infernum profundae disciplinae descendit, de qua iterum artis regulas, iuxta quas musicae voces disponuntur, reducit. Sed, dum voces corporeas et transitorias profundae artis inventioni comparat, fugit iterum in profunditatem disciplinae ipsa inventio, quoniam in vocibus apparere non potest, ac per hoc tristis remanet Orpheus, vocem musica absque ratione retinens.

Ersichtlich entspricht dies nicht ganz der Vorstellung von Augustin in *De musica*, wo es um die Erkenntnis der *ratio* bzw. *rationes* in der Wirklichkeit geht, und daraus die ent-

sprechende Wertung abgeleitet wird — eben sich der *ratio*, aber nicht der Ausführung oder dem Hören von Musik zu widmen; letztlich geht es nur darum, die vorgängige Urteilskraft der sinnlichen Wahrnehmung rational zu begründen. Im VI. Buch wird auch dieser Ansatz überwunden zugunsten der Fragestellung, wie es denn sein könne, daß die unsterbliche Seele des Menschen von exemplarisch sterblichen Erscheinungen berührt werden kann, bzw. wie Augustin dies nachweist, daß eine solche Berührung gar nicht stattfinden kann.

Andererseits ist natürlich der vereinfachte Gegensatz von *ratio* und „transitorischer“ Erscheinung genau wie bei Augustin zu verstehen, beruht also auf Platonistischen Ansätzen. Zwei wesentliche Dinge „opfert“ Fulgentius der Vorgabe der Allegorie: Zwar müssen die *voces* als *corporeae transitoriaeque* grundsätzlich von den absoluten „Regeln“ unterschieden sein; daß die ewigen „Regeln“, die *profunditas disciplinae* jedoch völlig von den *voces transitoriae* getrennt seien, wäre eine völlig widersinnige Behauptung, wie Augustins Werk klar macht: Die *regulae artis* müssen aus der sinnlich vergänglichen Erscheinung abgeleitet werden. Insofern ist die Allegorie unbrauchbar; die *regulae artis*, wenn man, was zwingend ist, darunter die *ratio* versteht, die in oder hinter oder als Eigentliches über den konkreten Dingen liegt, können natürlich nicht *in vocibus* scl. *transitoriis* nicht erscheinen, sie stellt ja deren Allgemeines, die Begründung des Schönen selbst im Transitorischen dar.

Um den grundsätzlichen Unterschied zwischen dem allgemein Schönen und den konkreten, einmaligen schönen Dingen in Bezug auf die Melik zu erklären, ist die Allegorie von Fulgentius also höchst unbrauchbar, es sei denn, man verstünde unter der *pulchra vox* ausschließlich nur die sozusagen auf das einmalig Schöne bezogene *vox*: Deren Träger, natürlich nicht die sinnlich schöne *voxa* ls solche, konzentriert sich nur auf die zeitliche Erscheinung des Schönen, kann aber niemals mit der *profunda inventio*, im Sinne der Anwendung von *ratio* bzw. dieser selbst, „verheiratet“ gewesen sein; eine solche Verbindung ist, wie Augustin drastisch genug feststellt, absolut ausgeschlossen, es handelt sich um das rein animalisch Schöne z. B. einer Vogelstimme; der entsprechende Sänger ist also als solcher ausschließlich tierisch und damit untermenschlich. Genau das meint Fulgentius aber auch nicht; so tief kann er nicht denken, zumal Orpheus ja nicht etwa der rein animalische Sänger sein kann, er sucht ja nach Gründen, was dem von Augustin gemeinten Musiker völlig fremd sein muß. Fulgentius meint offensichtlich die klingende Erscheinung, in deren sinnlicher Qualifikation als *schön*, also im Urteil des *sensus* höchstens eine Unklarheit enthalten sein kann, nicht aber eine totale Trennung vom rational Schönen, denn das ist ja immer und absolut erst Grundlage solchen körperlichen, unteren Schönen.

Insofern ist die zwingende zeitliche Abfolge von Ereignissen in seiner Allegorie des Mythos ebenfalls inadäquat, das von ihm offensichtlich Gemeinte zu erfassen: Die Freude an der Allegorie führt zu sinnwidrigen Zwängen — und daß der für Augustin so wesentliche Platonische Ansatz für Fulgentius nicht gegolten habe, wäre eine unbrauchbare Voraussetzung; Zwang der Allegorie und der „Etymologie“ führen klar zu Widersprüchen zwischen Formu-

lierung und Gemeintem, nämlich der Darstellung der Relation von *transitorisch zeitlichem* Klang und *ars musica*, d. h. der spezifisch angewandten *ratio*.

Die Allegorie von Fulgentius widerspricht natürlich auch Boethius, der klar feststellt, daß ohne Hören, d. h. „angebotene“ musikalische „Sinnesreize“ eine Anwendung der *ratio* auf diesen Stoff prinzipiell ausgeschlossen wäre; das Urteil des *sensus* ist Voraussetzung und Vorgänger des Urteils der *ratio*; hier entspricht Boethius ganz Augustin, der den *discipulus* zunächst jeweils als personifizierten *sensus* einsetzt. Die *ars musica in suis profundissimis rationibus* ist nicht etwa identisch mit der *pulchra vox*, wohl aber Voraussetzung und Grund — Augustinisch gesehen wäre also der Orpheus von Fulgentius kein Mensch, sondern tierischer Natur.

Daß das die etwas einfältige Formulierung *aliqua negligentia artis virtutem perdere* meinen sollte, wird (hoffentlich) wohl niemand behaupten wollen, es geht ausschließlich um eine „Anwendung“ des Mythos. Eine solche Verbindung besteht absolut im musikalisch, sinnlich Schönen, das im *ordo* nach Augustin natürlich auf seiner Stufe schön ist, aber nur eine Folge oder ein Ausdruck des Schönen, nach dem die Seele eigentlich schauen muß, diese Verbindung ist nicht aufzulösen, sonst gäbe es das absolut Schöne und damit das Einzelschöne eben nicht.

Fulgentius denkt offenbar an einen Sänger, der durch *negligentia* diese Verbindung aufhebt — wie man sich das im spätantiken Modell vorstellen soll, ist unerfindlich: Ob der Sänger schlecht oder hervorragend singt, den Unterschied kennt Augustin natürlich, wie Verf. nun an einigen Stellen angesprochen hat, nur ist für die Beurteilung des Wertes eines solchen Sängers seine konkrete musikalisch aufführungsmäßige Leistungsfähigkeit ohne jede Bedeutung, als Sänger ist er wie ein Tier — womit, es sei wiederholt, nicht etwa der Gesang der Nachtigall als minderwertig oder nicht schön qualifiziert wird, es geht um die Bewertung dessen, der wie eine Nachtigall nur „tierisch“ handelt, also um den Sänger: Ob der mit *negligentia* oder höchster Sorgfalt singt, ist für seine Beurteilung als „Vieh“ (man muß natürlich den Unterschied zur *bestia* von Guido beachten, für den ist der liturgische Sänger natürlich kein „Vieh“!) ohne jedes Interesse, eine Verbindung zwischen der Relation sinnlicher und ewiger, proportional „garantierter“ Schönheit und der Leistungshöhe als Sänger oder Instrumentalist gibt es deshalb im spätantiken Modell keine Verbindung; *negligentia* könnte hier höchstens das Selbstvergessen der Seele an die nur sinnliche, weit unter ihr stehende Schönheit bedeuten, genau das aber macht Fulgentius nicht klar: Die *optima vox* dürfte selbst nie gesungen haben, um Orpheus — in dieser Hinsicht — nicht von vornherein als Tier erscheinen zu lassen, das mit dem durch Euridike Allegorisierten ebenso von vornherein nie „verheiratet“ gewesen sein könnte; solche Fehlleistungen der Formulierung von Fulgentius muß man schon beachten und bewerten, wenn man seinen Text auch noch auf die Entstehung einer mittelalterlichen lateinischen Musiktheorie beziehen wollte (vgl. dazu auch Verf., *Musik als Unterhaltung*, Kap. IV, Bd. II, 4.3.2.2., *Die Erklärung des Sinnes*

von *Musiktheorie in den beiden Schlußkapiteln der ME*, S. 100 ff. Anmerkungsbd. II, Anm. 156, *Zur Orpheus-Allegorie in den Glossen von Johannes Scottus*, S. 159 ff., ob auch die Überschriften zu schwer zu verstehen sind? nur, für den *Delphin* muß Musikwissenschaft nicht aufbereitet werden — man beachte die eindeutige Zweitdeutigkeit), :

Die Widersprüche zwischen dem bei Augustin und Boethius korrekt formulierten Gemeinten und der Allegorie dürften klar sein (weniger vielleicht für A. Ostheimer, *Orpheus und die Entstehung einer Musiktheorie i. 9. Jh.* — daß hier ausführliche musikwissenschaftliche Literatur zur *Entstehung der Musiktheorie* im Mittelalter besteht, scheint dem Autor völlig unbekannt geblieben zu sein, ein klarer Fall von wissenschaftlich unerträglicher Überheblichkeit aus Ignoranz —, *Mittellat. Jb.* 33, 1998, S. 19 ff., wo man doch tatsächlich Sätze findet wie, ib., S. 23: *Das Tonsystem ist logisch faßbar, auch diese Art untersteht der Logik. Die ratio geht aber sehr leicht verloren, irgendeine Nachlässigkeit genügt schon. Aus der Musik als Erklingendem ist sie dann nicht wieder zurückzugewinnen. Die Ars musica wird so deutlich von der praktizierten Musik getrennt.* Daß Fulgentius mit der *pulchra vox* ausgerechnet die *praktizierte Musik* gemeint haben könnte, dürfte angesichts der Darstellung des gleichen Gemeinten durch Boethius ja wohl ausgeschlossen sein — und wie soll man sich die *Nachlässigkeit* eigentlich vorstellen?

Angesichts der klaren Funktion von *ratio* bei Augustin und Boethius sollte man lieber nicht die *Logik* heranziehen, auch noch für das *Tonsystem* — daß das Objekt der *dialectica* gewesen sein könnte, wäre eine näherer quellenmäßiger Begründung werte, revolutionäre, bisher unerhörte, nämlich inhaltlich ausgeschlossene Neuentdeckung. Wie, bei Fulgentius, der kein Wort dazu sagt, auch immer im *Tonsystem* die *ratio* — also nicht die *Logik*, Augustin und Boethius konnten denken, wenn sie Begriffe verwandt haben, schwatzen nicht irgendetwas zusammen — durch *irgendeine Nachlässigkeit* verloren gegangen sein soll, ist auch nicht leicht zu eruieren: Selbst die *Scolica Enchiridis*, die bekanntlich den musikalischen Fehler kennt, sieht darin natürlich nicht eine Nachlässigkeit in Bezug auf das *Tonsystem*, erst recht keinen Bezug auf Fulgentius, ed. Schmid, S. 65, 92:

... *Non suo autem loco posita, dissentire faciunt mela. Nam sciendum, in sonorum serie tunc naturalem ordinari qualitatem, dum naturali ad invicem spacio metiuntur. At si falso metiatur sonus a sono, in aliam mox qualitatem migrat, coeptumque transvertit ordinem, et haec ex supradictis duobus vitiis prior dissonantia est. ...*

Die angesprochenen *absoniae* findet man ed. Schmid, S. 61, 17, falsche Intonation, ein Fehler der menschlichen Stimme, der in *quibuslibet instrumentis nequit fieri, eo quod disposito semel ptongorum ordine vox voci sua sonis singulis manet. ...*, ed. Schmid, S. 61, 23: Die Ordnung der Töne ist einmal festgelegt für immer fest, die Abstände zwischen den Tönen bleiben; eine der zentralen Aussagen über die Einbeziehung der Musik des Chorals in den

Bereich der *musica instrumentalis*, was Nancy Phillips so exemplarisch nicht verstanden hat, wenn sie doch tatsächlich das in einem Zusammenhang mit *instrumentaler Aufführung* auch noch des Chorals sehen will.

Daneben gibt es den Fehler der falschen Ausführung: Auch daraus hätte Ostheimer die Unbrauchbarkeit seiner Formulierung erkennen können, einmal wird das *Tonsystem* nicht etwa aus konkreten Melodien abgeleitet, wer von der Zeit von Fulgentius bis zur *Scolica Enchiriadis* auf eine derart absurde Idee gelangt sein könnte, wäre quellenmäßig erst zu belegen; Verf. kennt keinen Beleg, zum zweiten aber wird erkennbar, daß das Tonsystem von Fehlern der Ausführung in Intonation oder strukturell (falsches Intervall) nicht affiziert werden kann, das wird die Melodie, und drittens wird klar, daß die Tonleiter „im“ Instrument jederzeit gegeben war, ob Monochord, Orgel oder sonst etwas, die Aussage von Ostheimer entbehrt jeder musikhistorischen Bezugsmöglichkeit. Es handelt sich bei der Formulierung von Fulgentius um Platonismus einfachster und daher spezifisch nicht passender Art.

Was Ostheimer dann auch noch ausgerechnet an Parallelen zwischen der Anlage der *Musica Enchiriadis* und der des Hauptwerks von Johannes Scottus Eriugena, z. B. *ib.*, S. 34, erzählt bzw. erfindet, kann hier wohl besser übergangen werden, weil daraus nur die Unkenntnis der eigentlichen für die Zeit wesentlichen Faktoren von Musiktheorie durch Ostheimer erkennbar wird — und das ist nicht gerade von Interesse.

Es dürfte aber kein Zufall sein, wie der Autor der *Musica Enchiriadis* die Allegorie verändert, z. B. Orpheus als *optimum cantilenae sonum* „erklärt“, also durch einen strukturellen Begriff; und wenn er statt der einfältigen völligen Trennung von *pulchra vox* und *profunda diiudicatio* — auch eine sinnvollere Wortwahl als *profunda inventio!* — bei Fulgentius eine Abstufung einführt, daß nur *in hac vita* keine vollständige Erkenntnis möglich sei, ed. Schmid, S. 57, 12, so wird der Unterschied der Denkfähigkeit des mittelalterlichen Autors (auch gegenüber dem spätantiken Allegorizator) sehr klar, der sich natürlich nach der Vorgabe von Boethius richtet, sie allerdings in ein weiteres, christliches Weltbild einzufügen imstande ist: ... *quae laboriosa veterum indagazione nobis inventa sunt, assumamus in iubilando ... quae in prioribus generationibus non sunt agnita filiis hominum, sed nunc revelata sunt sanctis Eius.* ..., ed. Schmid, S. 59, 33: Hier wird der zentrale Unterschied auch zur Situation der konkreten Musik in Hinblick auf die Musiktheorie in der Spätantike deutlich: Den Christen ist diese konkrete Musik zum *iubilus*, zum liturgischen Lobpreis gegeben, konkrete Musik selbst ist nur direkte Gabe der Ewigkeit, und damit zwar Teil der *musica instrumentalis*, aber gleichzeitig auch selbst, nicht nur als Träger einer *sui interioris speculatio*, sondern als klingende Realität mit dem Höchsten verbunden; das war selbst für die beiden Christen Augustin und Boethius nicht in das Wertungssystem der *ars musica* einzubringen, wer das nicht verstehen kann, sollte erst einmal die betreffende Literatur gelesen haben, ehe er daherschwatz und das dann als Wissenschaft, oder, wenigstens, Musikwissenschaft anbietet. Der Vorgang der Rezeption, Anwendung und dabei Umwandlung der

antiken Musiktheorie im (lateinischen) Mittelalter ist ein Vorgang von erheblich größerer Komplexität, als daß man ihn derart reduziert auf den Unfug von Fulgentius zurückführen könnte, da benötigt es technischer wie wertungsmäßiger und liturgischer Voraussetzungen, vor allem aber einer heute angesichts derartiger Beiträge kaum noch vorstellbaren Intelligenz und Einfallskraft einiger Mönche.

Völlig unverständlich ist auch die Behauptung von Ostheimer, daß das am Schluß angekündigte *sequens opusculum aliquod continens excerptum* sei, nämlich aus der Schrift von Boethius, ib., S. 34, nicht erhalten sei, als ob die *Scolica Enchiridis* nicht ausreichende Exzerpte enthielte; der Beitrag von S. Boynton, *The sources and significance of the Orpheus myth ...*, *Early Music History* 18, 1999, S. 47 ff., wurde zur Kenntnis genommen — daß der Mythos auch und gerade in seiner Allegorisierung durch Fulgentius nicht fähig war, in irgendeiner Weise die Entstehung einer eigenständigen, rationalen Musiktheorie im Mittelalter zu beeinflussen oder gar zu generieren, macht eben schon die notwendige, weitreichende Umgestaltung durch den Autor der *Musica Enchiridis* klar genug. Wer als moderner Deuter unfähig ist, die bestehende Literatur zu nutzen, kann sich ja auf Kenntnisse der Theorie stützen wollen — muß sie dann allerdings auch zu verstehen suchen, mit Unkenntnis allein sind derartige musikhistorische Vorgänge nicht zu verstehen, also auch nicht zu beschwatzen: Wer z. B. nicht sieht, daß Aurelian ohne jeden Bezug zur Fulgentius-Allegorie den Rahmen der modernen mittelalterlichen Musiktheorie gesetzt hat, und das noch ohne Verstehenkönnen des Inhalts der antiken Musiktheorie, daß die Probleme der tonalen Klassifikation und andere Erscheinungen der konkreten Musik der Liturgie wesentliche Faktoren für die Aufstellung des Postulats nach rationaler Erklärung und damit der Suche nach dem anwendbaren Inhalt der überlieferten antiken Musiktheorie waren, hat nicht die Fähigkeit, auch nur irgendetwas adäquat zur Entstehung der mittelalterlichen, lateinischen Musiktheorie sagen zu können; wenn dazu noch dezidierte Unkenntnis der ersten Schicht der *Alia Musica*, von Hucbalds Traktat und dem Inhalt der „Dasia“-Schriften kommt, kann nur von wissenschaftlicher Unredlichkeit gegenüber dem gewählten Thema gesprochen werden.

Was der Weg von einer auf reiner *oral tradition* und damit intuitiver Existenz von Musik beruhenden, rein vokalen musikalischen Hochkultur zur rationalen, auf Intervalle, das oder ein Tonsystem bezogenen, materialmäßig vollständig definierten Musik wertungsmäßig wie strukturell bedeutet hat, scheint den neueren Deutern immer noch nicht klar zu sein: Wer hätte von Fulgentius einmal erfahren können, wo im Int. *Ad Te levavi* ein Quintaufstieg zu finden ist, auf *in te confido*, ohne vorher zu wissen, was denn eine Quint überhaupt ist, und wer hätte ausgerechnet von oder durch Fulgentius auf die Idee geführt werden sollen, den Choral unter die Klasse der *musica instrumentalis* zu stellen; es ist schon sehr bedauerlich, daß jetzt die allgemeine Schwatzhaftigkeit des Faches Musikwissenschaft in solchem Maße auch die Betrachtung des Mittelalters erreicht hat.

keit recht geringen Interesse sogar an der Musikschrift von Boethius als allgemein wissenschaftstheoretischem Text, d. h. als Text mit auf allgemein philosophisch zu beachtenden Problemen ausgehen — wenigstens darin trifft sich die scholastische Philosophie mit der von Johannes Scottus.

Dabei wird, wie Peden ebenfalls bemerkt, die Problematik ganz konkret virulent, etwa in den überlieferten Bestimmungen der Oktav als aus sechs Ganztönen bestehend bzw. gerade nicht oder der beliebten Diskussion des Problems, daß *semitonium* zwar *halber Ganzton* bedeutet, aber kein halber Ganzton existiert — es sei denn in dezidiert Aristoxenischen Darlegungen wie etwa Martianus Capella 933 („Zerlegung“ der Konsonanzen in die kleineren Intervalle, was z. B. Remy voll übernimmt).

Demgegenüber wird in Remys, auf Johannes Scottus zurückgehender Anwendung der Allegorie von Fulgentius einfach die unüberwindliche Diskrepanz zwischen der körperlichen und der *rationalen* Welt konstatiert, also ein Platonischer Gedanke in allegorische Form gebracht. Auch hier fehlt jeder Bezug — und das unterscheidet die Verwendung der Allegorie hier von der in der *Musica Enchiriadis* — zur Wirklichkeit, also etwa zur Frage, wie in diese Ordnung der sakrosankte Choral der Kirche, in dessen Melodien Augustin so geweint hat, einzuordnen sein könnte. In dieser Hinsicht bleibt Johannes Scottus primitiv und ganz im Rahmen der vorgegebenen Abstraktion.

Der Autor der entsprechenden Passage in der *Musica Enchiriadis* verwendet die Allegorie dagegen in einer auf die Wirklichkeit und das Problem der Wirkung aktueller, natürlich liturgischer Musik bezogenen Weise, eine ganz neue Anwendung, die als sekundäre Anpassung, nicht als generierende Verwendung der Allegorie gesehen werden muß — die Veränderungen sind bemerkenswert.

Eine Verbindung zwischen den beiden Belegen für die Fulgentiuskenntnis ist also nur formal, aber nicht inhaltlich herzustellen. Es wäre absurd, die formale und sterile Art musiktheoretischer Kenntnisse bei Johannes Scottus mit dem Inhalt der *Musica Enchiriadis* in irgendeiner Weise gleichzusetzen oder zu parallelisieren, es sei denn, um den grundlegenden Unterschied herauszuheben; vgl. auch Verf., *Musik als Unterhaltung* II, S. 95 ff, ib., Anmerkungsbd. S. 251, Anm. 223, u. ö.

Daß man in der Spätantike auch zu sinnvollen Allegorien fähig sein konnte, zeigt Boethius, wenn er in den *Consolationes*, III m. XII den Verlust von Euridike durch Orpheus mit dem Blick des Geistes nach oben vergleicht, *nam qui Tartareum in specus victus lumina flexerit, quicquid praecipuum trahit, perdit, dum videt inferos*. So kann die *fabula* allegorisiert werden, um auch mit der spätantiken Konzeption von Musiktheorie in voller Übereinstimmung zu stehen — weder Augustin noch Boethius an gleicher Stelle beerdigt, reden unsystematisch daher, sie sind keine Musikwissenschaftler.

Es bestanden also explizit Gründe für eine allgemeinere Diskussion des Problems, zumal Boethius wie Ptolemaeus die grundlegende Rolle der musikalischen Wahrnehmung als eine Art Wegweiser ausdrücklich betonen.

Diese geistige „Abstinenz“ vor allem der Philosophie des Mittelalters von einer Beschäftigung mit dieser, für Antike und Mittelalter unvereinbaren Dichotomie von Modellen der Melik — die in der „praktischen“ Theorie sehr gut nebeneinander existieren konnten — hat eine Entsprechung allerdings bereits in der Antike: Die Auseinandersetzung ist assymetrisch (überliefert), nur die „Widerlegung“ der Aristoxenischen Theorie durch Ptolemaeus und wohl auch Reaktionen wie etwa der Beweis, daß sechs Ganztöne keine Oktav bilden können, oder daß der Ganzton nicht in zwei gleiche Halbtöne zerlegt werden kann, finden sich¹⁴. Eine klare Antwort von

¹⁴**Zur Parataxe der beiden Modelle bei Ugolino** Im Gegensatz zu Jacobus von Lüttich erwähnt Ugolinus von Orvieto Aristoxenus nicht nur als Beispiel falschen Denkens, sondern erwähnt dessen Theorie nur parataktisch; zu einer echten Bewertung der bestehenden Unterschiede beider Modelle gelangt auch er wie zu erwarten nicht; wie auch bei den anderen Theoretikern, die Boethius in dieser Frage zitieren oder kommentieren, wird der Unterschied beider Modelle nur unter der Rubrik des Gegensatzes zwischen der Funktion, die *ratio* und *sensus* systematisiert

Für Ugolino, *Declaratio Musicae Disciplinae* III, L, ed. Seay, S. 222 gilt: Es entsteht ein typisches Dreiersystem, wenn den Pythagoräern nur die *ratio*, Aristoxenus nur der *sensus* und *Phtholomeus* die Mischung aus beiden zugeordnet wird, ib., S. 222, 4, was objektiv reiner Unsinn ist,

... Pythagorici ... asserebant, ut cuncta rationi consentanea sequerentur. Sensus enim dare quaedam quodammodo semina cognitionis, rationem vero perficere — das ist eine korrekte Kurzangabe der Vorgabe von Boethius —. Aristoxenus vero e contrario dicebat. Rationem quidem comitem ac secundariam esse dicebat, cuncta vero sensus iudicio terminari et ad eius modulationem consensusque esse tenendum. A Phtholomeo autem alio quodammodo harmonicae diffinitur intentio, eo scilicet, quod nihil auribus rationique possit esse contrarium ..., ut id quod sensus iudicat ratio quoque perpendat, et ita ratio proportionem inveniatur, ut ne sensus reclamet, duorumque horum concordia omnis harmonici intentio misceatur. ...

Man kann geradezu von einer Aristotelischen Figur sprechen. Ugolinus rechnet dann ohne Gegenüberstellung die Folgen der Einteilung des Tones in 12 Teile nach, weniger die Vorstellung eines zwölftel Tones ist interessant (natürlich nicht Aristoxenischer Herkunft) als die korrekte Erklärung dieses kleinsten Intervalls als *unitas* genau im Aristotelischen

Aristoxenischer Seite ist nicht erkennbar, von den kurzen Andeutungen im Text von Aristoxenus selbst abgesehen, die aber keine Reaktion auf „Pythagoräische“ Kritik sind — zur Zeit von Ptolemaeus dürfte es keine ausreichend denkfähigen Repräsentanten der Aristoxenischen Theorie gegeben haben.

Schon Aristoxenus scheint aber wie angedeutet seine Theorie der entsprechenden Auseinandersetzung axiomatisch zu “entziehen“, wenn er seinen spezifischen Bewegungsbegriff eben auch ganz spezifisch, eben dezidiert nur auf die Wahrnehmung

Sinn; alle größeren Intervalle sind Vielfache dieser Einheit. Insofern kann man also auch im Aristoxenischen Modell „rechnen“, was Ugolino denn auch eifrig durchführt, und zwar durchaus sinnvoll in Bezug auf die *genera* — allerdings unzutreffend natürlich in Bezug auf das dominante Pythagoräische Modell: Es gibt kein kleinstes, alle dann als sein Vielfaches generierendes Intervall (die rationalen Zahlen sind mit der Verknüpfung der Multiplikation keine zyklische Gruppe, das sind erst die reellen Zahlen).

Eine Diskussion, warum und wie derartige Aufstellung einer *unitas* auch in den Intervallen ausschließlich vom *sensus* vergeben wird, findet sich nicht; die Begründung einer solchen Verbindung zwischen Klassifikation des theoretischen Ansatzes und der Theorie selbst, also die Erklärung, warum die Annahme einer *unitas* der Intervalle vom Urteil des *sensus* bestimmt sei, wird offensichtlich nicht für notwendig gehalten oder nicht klar genug verstanden. Daß die *ratio* zeigt, daß eine solche *unitas* nicht sein kann, denn die melisch gebräuchlichen Intervalle haben keine rationalen Wurzeln, ist klar. Zu fragen wäre also, ob dieser Sachverhalt als selbstverständliche, nicht weiter zu untersuchende Begründung gesehen wurde.

Das Fehlen jeder derartigen Diskussion weist eher daraufhin, daß die Parataxe direkte Entsprechung des Denken ist, also das bestehende Problem nicht gesehen wird. Da man intuitiv auch in der Musiktheorie bei jeder Darstellung des Tonsystems in Hinblick auf die Praxis das Modell von Aristoxenus verwendet, mußte die Unvereinbarkeit beider Modelle nicht so auffällig sein, wie für eine wissenschaftlich konzise Betrachtungsweise: Die Verifizierung des angesprochenen Dreiersystems hinsichtlich einer Art Natürlichkeit des Streckenmodells als Ausdruck intuitiver, nicht einfach sinnlich qualitativer, geistiger Repräsentation melischer Elemente wird nicht geleistet, obwohl die Vorgaben dies ermöglicht hätten. Insofern scheint also das Problem des Gegenüber von *sensus* und *ratio* noch zur Zeit von Ugolino nicht als besonders wichtig bewertet worden zu sein — eine Diskussion, wie sie bei Ptolemaeus begegnet, findet sich nicht. Hentschel sieht in seinen Ausführungen zu *Sinnlichkeit und Vernunft* die Relevanz dieser beiden Modelle für sein Thema ebenfalls nicht, wird also von den von ihm betrachteten Texten nicht darauf hingewiesen, er hat also kein ausreichendes metatheoretisches bzw. rationales Wissen der Sache selbst, im Reigen der universitären Disziplinen höchstens für Musikwissenschaft eine adäquate Voraussetzung.

der Melik bezogen, und das heißt eben axiomatisch definiert, also auf die Frage der physikalischen Bedeutung des *motus/κίνησις* für die Akustik, wie es spätestens seit Archytas, wenn auch noch nicht klar genug, geläufig ist, nicht eingeht, denn er schreibt, I, 9, ed. Macran, S. 102, 7:

πότερον μὲν γὰρ δυνατόν ἢ ἀδύνατον φωνὴν κινεῖσθαι καὶ πάλιν ἴστασθαι αὐτὴν ἐπὶ μιᾶς τάσεως ἑτέρας ἐστὶ σκέψεως καὶ πρὸς τὴν ἐνεστῶσαν πραγματείαν οὐκ ἀναγκαῖον

Ob die Stimme sich also wirklich bewegen oder auch auf einer Tonhöhe anhalten kann, ist für die Frage irrelevant, hier geht es um die *φαντασία τῆς αἰσθήσεως*, es geht um die Art, wie die Wahrnehmung „funktioniert“.

An anderer Stelle formuliert Aristoxenus zwar explizit, daß die einen seiner Vorgänger, im Gegensatz zu seiner Intention, sich nur auf die Erscheinungen zu beziehen, implizit eindeutig die Pythagoräer, *Abwegiges reden, wenn sie die Wahrnehmung als ungenau ausschließen und nur mit dem Verstand begreifbare Gründe herbeischaffen, wenn sie sagen, daß Zahlenproportionen und Relationen von Geschwindigkeiten es seien, worin Höhe und Tiefe läge. Damit führen sie höchst abwegige Gründe für alles an, die in völligem Gegensatz zu den Erscheinungen stehen*¹⁵ ...; dies ist die Grundlage dann auch der Gegenüberstellung von Wahrnehmung und *λόγος* auch noch bei Ptolemaeus, die Grundlage aller proportionalen Theorie des Materials der Melik, da hat sich nichts verändert; ed. Macran, S. 124, 4:

... οἱ μὲν ἀλλοτριολογοῦντες καὶ τὴν μὲν αἴσθησιν ἐκκλίνοντες ὡς οὔσαν οὐκ ἀκριβῆ, νοητὰς δὲ κατασκευάζοντες αἰτίας καὶ φάσκοντες λόγους τέτινας ἀριθμῶν εἶναι καὶ τάχῃ πρὸς ἄλληλα, ἐν οἷς τό τε ὀξύ καὶ τὸ βαρὺ γίγνεται, πάντων ἀλλοτριωτάτους λόγους λέγοντες καὶ ἐναντιωτάτους τοῖς φαινόμενοις. ...

Diese Aussage ist auch heute noch korrekt: Man hört keine Relationen von Geschwindigkeiten, das melische Hören läßt sich so nicht erfassen — andererseits entgeht Aristoxenus dem Fehler von Theophrast, Töne nur als qualitative Erscheinungen der Wahrnehmung mißzuverstehen: Auch für Aristoxenus sind die Inter-

¹⁵Vgl. zu dieser Differenzierung anderer Musiktheoretiker auch Barker, *Hoi kaloumenoi harmonikoi: the predecessors of Aristoxenus, Proceedings of the Cambridge Philological Society*, n. s. 24, 1978, S. 1 ff.; auf seine Thesen zum Grad der skalischen Rationalität der echten Vorläufer von Aristoxenus wird noch eingegangen.

valle quantitativ zu bestimmende Klassenrepräsentanten, mit denen man wie mit Strecken rechnen kann — die Fähigkeit der musikalischen Wahrnehmung, Intervalle zu verknüpfen, d. h. hintereinander zu hören und daraus sozusagen die Summe zu ziehen, hat auch im Aristoxenischen Modell eine mathematische Entsprechung, die der Abelschen Gruppe der additiven Gruppe der reellen Zahlen, also der Addition und Subtraktion von streckenanalogen Erscheinungen.

Zu fragen bleibt, ob damit die *abstrakten/theoretischen Erklärungen*, die *νοηται αιτίαι*, absolut verworfen werden, nämlich als reiner Unsinn, oder ob „nur“ eine völlige Inadäquatheit zum eigentlichen Problem einer Theorie der Melik, die auf der Wahrnehmung beruhen muß, gemeint ist, womit letztlich die physikalische Erklärung nicht an sich völlig aufgehoben, aber für die musikalische Wahrnehmung als irrelevant erklärt wäre, was auch objektiv nicht zu bestreiten sein kann. Damit aber wäre auch die explizite Einschränkung der Kategorie der melischen Bewegung verständlich, schließlich hätte auch Aristoxenus nicht leugnen können, daß man den Eindruck von Intervallen durch entsprechende Längenrelationen von gezupften Saiten erzeugen kann. Wie für eine zusammenfassende Kritik zu erwarten, geht Aristoxenus auf die bekämpfte Theorie nicht adäquat und ausführlich genug ein: Was er anspricht, sind im Pythagoräischen Modell nicht die physikalischen „Gründe“ für *Hoch* und *Tief* in melischem Sinne, sondern für Intervalle, also die Abstände dazwischen.

Ausgang der Argumentation ist ja das Phänomen, daß sich die Stimme bewegt (kurz davor), und zwar in nicht beliebigen Intervallen (was Ptolemaeus übernehmen mußte). Und dafür will Aristoxenus Erklärungen geben, und zwar *όμολογουμένας τοῖς φαινομένοις*, also doch wohl mit der Stimmbewegung bzw. dem entsprechenden Eindruck. Von diesem aber ist das Pythagoräische Modell tatsächlich absolut *άλλότριος*, nämlich inkompatibel: Die Möglichkeit einer Generierung des Eindrucks *Quint* durch die Proportion $3/2$ hat nichts mit diesem Eindruck zu tun, erst recht ist das Modell einer — modern formuliert — Multiplikation von Brüchen unvereinbar mit dem klaren Eindruck, daß bei einer Folge von Intervallen eine Bewegung über eine Zusammensetzung von melischen Strecken/Abständen stattfindet.

Eine adäquate Gegenüberstellung der Aussagen beider Modelle findet also auch nicht statt, zu fragen bliebe aber, ob Aristoxenus den sozusagen akustischen Bewegungsbegriff für absoluten Unsinn erklärt; was er mit Sicherheit tut, ist die Ab-

weisung jedes Anspruchs dieser akustischen Theorie auf den Anspruch, Musik zu betreffen; auf dieses Problem war hier aber nur zu verweisen; hier wäre denkbar eine Differenzierung rein naturwissenschaftlicher, rationaler Bestimmung von Grundlagen der Musik und dem, was der *sensus* mit diesen Grundlagen tut: Gerade die scholastische Musiktheorie hätte hier eine Möglichkeit sehen können, wie Jacobus v. Lüttich zeigt.

Schon für die antike Folgezeit steht fest, daß eine Verbindung beider Modelle, des Aristoxenischen der melischen Stimmbewegung in wahrnehmungsmäßig gemessenen Abständen, und des Pythagoräischen, der Proportionen als Entsprechungen von Intervallen, in der Antike für wissenschaftliche Darlegung ausgeschlossen ist, vor allem deshalb, weil keine mathematische Methode zur „Umrechnung“, zu einer sozusagen logarithmischen Charakterisierung des Intervallhörens gegeben war¹⁶.

¹⁶**Zur Möglichkeit einer „Symbiose“ der beiden Modelle außerhalb strikter Wissenschaft** So daß sich Ptolemaeus ganz auf den formalen Gegensatz beschränken konnte, die Aristoxeniker „addieren“ Intervalle, was im Pythagoräischen System natürlich „absoluter“ Unsinn sein mußte: Die Verknüpfung von Intervallen kann nur durch — in moderner Umsetzung des antiken Rechnens mit Proportionen — die multiplikative Gruppe der rationalen Zahlen wiedergegeben werden, was die weiteren Folgen, die Unmöglichkeit eines eigentlichen halben Ganztons, keine Oktave aus sechs Ganztönen etc. mit sich bringt. Daß trotz der — eigentlich vorauszusetzenden — Geläufigkeit des Rechnens mit *cents*, die man ganz Aristoxenisch addiert, die neuere, auch habilitierte geisteswissenschaftliche Bildung offenbar die Mittel nicht einmal dazu geben kann, das nur für die antike Mathematik bestehende Dilemma als trivial aufzuheben, belegt glänzend der Beitrag von H. Walter, *Logos und Aisthesis, zum Methodenstreit der antiken Musiktheorie, International Journal of Musicology* 3, 1994, S. 43 ff., der von einem *Unbehagen* spricht, *in dem uns die antike Betrachtungsweise zurückläßt, und von dem uns auch die neueren Versuche nicht befreien*. So verdienstvoll vielleicht eine neuerliche Darlegung der altbekannten Sachverhalte auch sein mag, diese zusammenfassende Aussage ist falsch (warum nur muß man sich auf Gebiete begeben, zu denen einem die elementaren Kenntnisse fehlen, darf man sich angesichts derartigen Redens schon fragen): Zu unterscheiden ist zwischen dem, was die Modelle darstellen, und den Modellen. Das Dargestellte, das Gemeinte ist identisch, nämlich das Phänomen, daß die musikalische Wahrnehmung Tonpaare unabhängig von der jeweiligen Tonhöhe in Klassen bringen kann, nämlich Intervalle, und dann auch noch auf diese Klassen eine Verknüpfungsoperation setzen kann, die Teilung und Zusammenfügung von Intervallen. Es handelt sich also um ein Denken, das nach einem Quintsprung einen Ganzton in gegensätzlicher Richtung etc. anfügen kann, das Quinten skalisch ausgefüllt denken kann,

Eine Wahrnehmungsgrößen absolut setzende Theorie mußte damit für jeden und weitere solche Operationen leistet.

Diesen Merkmalen entspricht das Pythagoräische Modell durch die Zuordnung einer Untergruppe der rationalen Zahlen, nämlich der Brüche der Schreibmöglichkeit $n/1$ und $n+1/n$ nebst weiteren, letztlich unbegründbaren, also willkürlichen Beschränkungen (z. B. Ausschluß von $7/6$), das Aristoxenische Modell aber durch die intuitive Zuordnung der additiven Gruppe der reellen Zahlen, wobei diese durch die Strecken analogie intuitiv veranschaulicht werden; *intuitiv* deshalb, weil die reellen Zahlen mathematisch (bzw. stetige oder glatte Funktionen) nicht definiert waren, die Vorstellung des beliebig teilbaren Kontinuums aber eben intuitiv in der Streckenvorstellung ebenso selbstverständlich schien wie die additive Zusammensetzung von Strecken.

Nimmt man rationalisierend als Grundlage des Modells nun die reellen Zahlen — als Obermenge für Proportionen wie $3/2$, aber auch des wirklich halben Ganztons —, so wird sofort erkennbar, daß beide Modelle äquivalent sind, man kann additiv durch Logarithmus oder multiplikativ in der gleichen Zahlenmenge vorgehen, unter Beachtung der Sonderstellung der 0 , und erhält so eine einfache Verbindung zwischen beiden Modellen, wie man dies eben beim Rechnen mit *cents* mit großem Erfolg tut; man muß sich natürlich immer klar sein, daß der Antike dieses Mittel nicht verfügbar war, es „fehlte“ die Zahlendefinition der irrationalen Werte wie erst recht auch der e -Funktion! Wenn man das nicht beachtet, kann man auf so absurde Vorstellungen kommen wie dies Hentschel, ausgerechnet auch noch in einer Dissertation, mehrfach hinsichtlich der „kontinuierlichen“ Halbtonteilung ausführt, worauf leider auch noch einzugehen ist, wurde ein so grotesker Irrtum doch von einem akademischen Gremium als Grundlage einer Promotion anerkannt.

Das Fehlen der reellen Zahlen, also im Pythagoräischen Modell von Größen wie $\sqrt{2/1}$ oder $\sqrt[6]{2/1}$, und erst recht des Logarithmus bzw. der inversen Funktion, schließt eine antike Lösung des Gegensatzes beider Modelle von vornherein und absolut aus: *Es gibt keinen halben Ganztton*, wenn man ihn wie notwendig als „Differenz“ von Quart und Quint im Modell der Proportionen sieht, und genau das steht der Aristoxenischen Setzung kleinster, durch Vielfache alle größeren generierender Intervalle und damit auch eines halben Ganztons unvereinbar entgegen.

Daß diese Unvereinbarkeit dennoch eine Gleichzeitigkeit beider Modelle in den wissenschaftlich nicht anspruchsvollen musiktheoretischen Schriften der Antike möglich gemacht hat, also ein additives Denken von Intervallverknüpfungen, dem als mathematische Wirklichkeit die Multiplikation gegenüberstand, sowohl in der Antike als auch im Mittelalter, ergibt sich nicht als letztlich unverständliches Mysterium, sondern ganz einfach dadurch, daß die Aristoxenische Lehre der Intuition entsprach, der die mathematische Wirklichkeit als eigentliche, aber eben wissenschaftliche Struktur, zugeordnet war. Dieses „Zusammenleben“ eigentlich unvereinbarer Modelle war deshalb möglich — und höchst fruchtbar —, weil das

Vertreter des Pythagoräischen Modells eben abwegig sein; eben ein von diesem Pythagoräischen Modell von vornherein ausgeschlossenes Absolutsetzen des Urteils

Aristoxenische Modell als intuitives, eben wahrnehmungsmäßiges, und daher unzulängliches Denken der Wahrnehmung, das Pythagoräische Modell aber als das durch das Urteil der *ratio* korrigierte bzw. zur eigentlichen Struktur gebrachte mathematische Bild der Wahrnehmungswirklichkeit beschrieben werden konnte.

Der Protest von Aristoxenus gegen die Anwendung überhaupt eines proportionalen Modells als *ἄλλότριον*, als total sachfremd wurde ja nicht überliefert.

Damit mußte und konnte für die mittelalterliche Rezeption geprägt durch Boethius das Aristoxenische Modell als nur der Ebene der Wahrnehmung verhaftet, also nicht absolut falsch, sondern nur unzulänglich, existieren. Daß beide Modelle gleichwertig sind, d. h. beide Anspruch auf Erfassung der Wirklichkeit der angesprochenen Fähigkeit musikalischer Wahrnehmung stellen, war dem Mittelalter nicht mehr geläufig, weshalb aus dem Dilemma bzw. der Unvereinbarkeit beider Modelle die hierarchische Ordnung eines unvollständigen, nur ansatzweise richtigen und eines eigentlichen Modells werden mußte.

Dabei konnte man also mit Halbtönen „rechnen“, mußte sich, wenn man das wissenschaftliche Modell ausdrücklich ansprechen wollte, klar sein, daß es eigentlich, d. h. in der Wirklichkeit der *ratio* einen Halbton nicht geben konnte. In einem sozusagen umgangsmäßigen Operieren, z. B. in der Notenschrift, konnte man aber einfach mit einem Halbton recht gut auskommen. Bemerkenswert ist nur, daß auch, wie Peden mit Recht feststellt, die scholastische Philosophie über diese reduktive Entstellung der Relation beider Modelle nicht hinausgekommen ist, was noch näher untersucht werden soll. Walther scheint von diesen Zusammenhängen, also den Grundlagen dessen, das er als kaum neuartige Sachverhalte ausbreitet, kein Wissen zu haben. Daß die Gegenüberstellung von Wahrnehmung und Ratio im Ptolemaeisch Pythagoräischen Modell in Bezug auf Musik problematisch ist, liegt an etwas ganz anderem, worauf bereits eingegangen wurde, 1.2 auf Seite 15; vgl. im 1. Teil auch Anm. 54 auf Seite 94: Wenn Walther vielleicht stört, daß die sog. Reinheit des Pythagoräischen Systems in einem Gegensatz zur Wirklichkeit stehe, die mit Stimmungen arbeiten muß, so beachtet er den Unterschied zwischen den Leistungsebenen des Ohrs einmal als Meßinstrument für Tonhöhenunterschiede, zum anderen als „Instrument“ der klanglich musikalischen Gestaltbildung nicht: Die letztgenannte Ebene basiert auf der Fähigkeit, Klassen zu abstrahieren, die erhebliche Tonhöhenschwankungen als Repräsentant jeweils einer Tonhöhenklasse zulassen: Die musikalische Gestaltbildungsfähigkeit ist etwas ganz anderes als die Fähigkeit, im genannten Sinn als Meßinstrument dienen zu können. Auch auf stark verstimmtem Klavier wird man noch „lange“ die jeweils gemeinte Gestalt erkennen können. Da geht es um Mustererkennung, nicht um messen. Ein gewisses Maß an Metatheorie sollte man schon haben, um die antiken Vorgaben adäquat rational rekonstruieren zu können; andererseits, es geht ja um Musikwissenschaft, weniger um Wissenschaft.

des *sensus*. Und weil diese Art der Beurteilung des Modells von Aristoxenus von Boethius überliefert wurde, war offensichtlich auch mit Aristotelischen Vorgaben eine adäquate Wertung dieses Modells ausgeschlossen; wie Jacobus v. Lüttich zeigt, *Speculum mus.* I, XXIX, ed. Bragard, S. 86, 1, kann der Namen von Aristoxenus nur unter der Prämisse der Relation von *ratio et sensus*, bzw. bei Jacobus bevorzugt *ratio et intellectus* gegenüber *sensus*, gesehen werden.

Natürlich kann Jacobus Aristotelische Kategorien einbringen, wenn er den *sensus* auf das konkrete Einzelne bezieht und dem die *universalia* gegenüberstellt, die ebenso natürlich nur durch den *intellectus* erfaßt werden können, ib., 5:

Nam sensus singularium est, quae motui et materiae coniuncta sunt; intellectus autem est universalium a materia et eius conditionibus, quae sunt esse hic et nunc, per agentem intellectum separatorum. Ideo iudicium intellectus purius est, verius et firmitus.

Dies ist nicht der reine Platonismus der Gegenüberstellung einer nicht seienden WerdeWelt und der eigentlich seienden, immer gleichen Dinge, aber doch eine entsprechende Differenzierung von einmaligen, der Veränderung unterworfenen Einzelerscheinungen und den nur durch den *intellectus* zu fassenden *universalia*, hier ganz einfach der Intervallproportionen etc. (was nun auch wieder nicht rein Aristotelisch sein kann). Die Bedeutung der „werdenden Dinge“, also konkret der Eindrücke des *sensus* bewertet auch Boethius nicht als reiner Platoniker. Nur, die durch den Aristotelismus gegebene Veränderung führt nicht zu einer Aufhebung der Abwertung von Aristoxenus: Dessen Ansatz muß falsch bleiben, und zwar absolut falsch. Nur insoweit könnte man hier von einer Weiterwirkung Platons sprechen.

Dies wird auch deutlich, wenn Jacobus anschließend, ib., S. 87, die (topische) mangelnde Fähigkeit des *sensus* zur Beurteilung von besonderer Größe oder Kleinheit anführt; man fühlt sich inhaltlich an Platons bekannte Verspottung der Saitenquäler erinnert (ohne daß natürlich der Gedankengang Platons auch nur erahnt würde); nur hätte Plato hinzugefügt, daß der *sensus* überhaupt nichts korrekt erfassen kann. Tatsächlich ist das Beispiel von Jacobus auch etwas plump, einfach hinzugefügt ohne weitere Überlegung — die hätte z. B. darin bestehen können, daß die Meßschärfe selbst bewertet wird, d. h. die Frage überhaupt der exakten Wahrnehmung z. B. eines Quintintervalls gestellt würde; stattdessen folgt das so beliebte wie absurde Donnerbeispiel (dessen Proportionen nicht gehört werden könnten),

worauf noch eingegangen wird.

Und natürlich kann Jacobus in Hinblick auf Aristoxenus nichts anderes, als das Urteil von Boethius mit vielen Wörtern ausgestalten, nämlich *Aristoxenum multum errasse, qui ad iudicandum de consonantiis solummodo vel nimis credebat sensui parum autem intellectui; posuit enim tonum in duo dividi semitonia aequalia ... et ex illo errore in multos incidit alios errores ponendo diatessaron ex duobus tonis cum semitonia constare integro ...*, ib., S. 89, 20. Bemerkenswert ist hier, wie oben im 1. Teil angemerkt, 2.6.1.4.8.3 auf Seite 561, daß die Annahme eines wirklich halben Ganztons mit der — unzulässigen — Verabsolutierung des *iudicium sensus* begründet wird.

Die von Hentschel, s. o., im 1. Teil, so exemplarisch unverstandene Unüberbrückbarkeit — für antike Denkmöglichkeit — zwischen Aristoxenischem und Pythagoräischem Modell kann deshalb auch von Jacobus nicht überwunden werden: Der übliche Beweisgang des Pythagoräischen Modells, daß der Ganzton nicht in zwei gleiche Teile zu teilen ist, kann auch Jacobus nur als absolute Wirklichkeit wiederholen, ib., S. 89, 21: *... quod enim tonus in duo semitonia aequalia sit indivisibilis, nescit sensus; novit autem hoc intellectus*. Die mögliche Frage, ob und wie denn eigentlich das musikalische Hören verläuft, die kaum sehr fernliegende Erfahrung, daß das Ohr nicht Proportionen hört und daher auch kaum Wurzeln ziehen kann, fällt Jacobus nicht ein; er verbleibt vollständig im Rahmen des von ihm kommentierten Textes.

Die moderne Antwort wäre z. B. die Aussage *Das Ohr hört Intervalle logarithmisch* — (*cents* sind Logarithmen); eine Erkenntnis, die Jacobus natürlich nicht geläufig sein konnte (im Gegensatz zu H. Walter, der, immerhin Musikwissenschaftler, schon etwas von Ellis und *cents* gehört haben könnte).

Was er jedoch hätte bemerken können, ist die Feststellung, daß für die klingende, „sensuale“ Musik der *sensus* ausreicht, und daß damit in der erklingenden Musik der Halbton als solcher vorkommen kann oder darf (daß es auch Theoretiker gibt, die in der musikalischen Wirklichkeit zwei verschiedene Halbtöne „entdecken“, ist zu erwarten, auch sie verwechseln die Leistung des Ohrs als Meßinstrument für Tonhöhenunterschiede mit der Leistung der musikalischen Musterbildung, und nehmen damit eine Seite moderner Musikwissenschaft vorweg. wie sie z. B. durch Walther repräsentiert wird).

Die entsprechende „Produktionsgrenze“ kennt er übrigens (s. anschließend); die Logik müßte daraus, daß der „Fehler“ des *Halbtone*s als halber Ganzton von der Wahrnehmung gemacht wird, notwendig folgern, daß, wirkliche, Halbtöne für die konkrete, erklingende Musik notwendig existent sein müssen, bzw. daß man von wahrgenommener Musik her gesehen, oder „gehört“, eben nur von wirklichen Halbtönen sprechen könnte, daß also die Unterscheidung in zwei verschiedene „Halb“töne für die musikalische Wirklichkeit keine Rolle spielen kann — was in der Notation ja auch der Fall ist, die trivialerweise nur ein einziges Halbtonintervall notiert (an zwei Stellen der Skala).

Die theoretische Unterscheidung wird damit für das eigentliche Objekt der mittelalterlichen Musiktheorie, die aktuell erklingende Musik bzw. deren Form (also Tonhöhenstrukturen) chimärisch — das hätte Jacobus von Lüttich klar formulieren müssen und können (und damit dem Unfug der Behauptung entgegentreten können, daß die mittelalterliche Stimmung Pythagoräisch sei: Soviel ist sicher ausgesagt, daß die Wahrnehmung den „Fehler“ des halben Ganztons macht, also auch die klingende Wirklichkeit gar nicht Pythagoräisch sein kann, will man *Pythagoräisch* im korrekten Sinne verstehen, was natürlich bei Dählhaus nicht der Fall gewesen sein muß). Beachtet man, daß das musikgeschichtlich wesentliche Objekt der mittelalterlichen Musiktheorie die Form ist (natürlich einschließlich des Tonsystems, der Tonarten etc.), kann man die Irrelevanz der Pythagoräischen Sätze für diese Theorie damit bestimmen, daß ihr eigentliches Objekt natürlich nicht das Messen von Tonhöhenunterschieden ist, sondern die musikalische Musterbildungsfähigkeit bzw. deren „Ergebnisse“.

Wenn Jacobus anschließend nochmals die Unfähigkeit des *sensus* zur Beurteilung besonders der kleinen und kleinsten Intervalle anführt, als Begründung offensichtlich für das Konzept *Halbton* allein des *sensus* (der kennt den Unterschied der beiden Halbtöne nicht), hätte sich eigenständigem Denken eben die Frage stellen können und müssen, was diese kleinen Intervalle eigentlich in der realen Melik zu suchen haben, ist doch ganz offensichtlich, daß *commata* etc. in der Musik nicht auftreten, wie er später ja auch öfter wiederholt. Genau diese Frage wird aber nicht weiter verfolgt: Wenn diese Gebilde nicht vorkommen, wie er in IV, XLVII, ed. Bragard, S. 117, 11¹⁷, ausdrücklich formuliert wird, so hätte ein strikter Empiriker, der die

¹⁷... *non sunt in usu, et non mirum, quia ineptae et quasi impossibiles sunt pronun-*

Bestimmung der *diësis* als Element, und zwar als kleinste Einheit, aus der alle höheren Gebilde durch zwangsläufig ganzzahlige „Zusammensetzung“ entstehen, durch Aristoteles kennt, die Frage stellen müssen, ob dann nicht doch der halbe Ganzton als Halbton ausreicht.

Außerdem ist zu beachten, daß, worauf ebenfalls noch einzugehen ist, Jacobus an bestimmten Stellen durchaus Aristoxenisch denkt, z. B. bei der Begründung der einen Art von Bewertung von Intervallen, wenn nämlich die kleinsten Intervalle der Einheit am nächsten kommen, z. B. *Speculum musicae* IV, XII, ed. Bragard, S. 24, 9: Hier wird, wie man trivialerweise sieht, die streckenmäßige Denkmöglichkeit von Intervallen verwendet (s. im Index), die natürlich auch bei Jacobus mit der des proportionalen Modells konfrontiert wird, ja werden muß. Die vielleicht mögliche Lösung dieser Konfrontation wäre eine völlige Trennung von *sensus* und *intellectus* in dem Sinne, daß das, was der *intellectus*, der sich an kleinsten Intervallen, d. h. deren Proportionen ja *recreari* kann, mißt, mit dem, was klingende Musik ausmacht, überhaupt nichts zu tun hat; Musiktheorie sich also ausschließlich mit dem zu befassen hat, was dem *sensus* zugänglich ist. Auch eine solche mögliche Lösung erreicht Jacobus nicht, wie die folgenden Ausführungen zu seinem Intervallbegriff zeigen können: Die Parataxe von streckenmäßiger und proportionaler Modellierung des Intervalls bleibt bestehen.

Daß Jacobus den Rahmen des Pythagoräischen Modells nicht überwinden kann, zeigt sich deutlich in der Begründung der Konsonanzwahrnehmung, die er formuliert in IV, XXXI, ed. Bragard, S. 93, 8; zwar, und hier wirkt Ptolemaeus über Boethius weiter, kann, hier, der *sensus* entsprechend der Vorgabe auch *iudicare*, nur — genau wie bei Boethius — den Grund kann der *sensus* nicht angeben (es wird aber auch nicht gefragt, ob das dem *sensus* zuzuordnende Hören von Musik diesen *Grund* überhaupt kennen muß, ob also, wie bereits oben angesprochen, für das Erleben von Musik das Wissen um den „proportionalen“ Grund von Intervallen überhaupt irgendeinen Wert haben könnte):

Quamvis autem sensus iudicet aliquos sonos concordare, aliquos non, et, quantum ad concordantes, aliquos magis, aliquos minus concordare dicat

tiationis sec. humanam vocem. ... — also die Produktionsgrenze, was dann analog auch für die Rhythmik angenommen wird und zu dem bekannten, topischen Grundaxiom einer musikwissenschaftliche, euphemistisch formuliert, Schule geführt hat.

— dies entspricht der Differenzierung von Johannes de Garlandia —, *et similiter in discordantibus, non est tamen sensus causa concordiae in concordantibus, nec discordiae in discordantibus, sed provenit hoc naturali ex proportione miscibilium vocum vel in proportione ex partibus principalibus talium consonantiarum, seu causis aliis essentialibus vel accidentalibus, quas etsi non noscat sensus, percipere potest eas intellectus.*

Discernit igitur sensus inter sonos concordantes et discordantes, sed propter quid proveniat, hoc ignorat.

Daß eine rationale Erklärung der Konsonanzempfindung durch proportionale „Einfachheit“ nicht gegeben ist, fällt natürlich keinem mittelalterlichen Theoretiker auf, obwohl die z. B. bei Johannes de Grocheio begegnende Ablehnung gerade dieser begründenden „Funktion“ der Proportion als Aristotelische Grundannahme explizit gemacht wird, also auch bekannt gewesen sein muß (ed. Rohloff, S. 114, 26 — hinzu kommt aber noch, daß z. B. die proportionale Begründung der neuen Konsonanz- und Dissonanzdefinition bei Johannes de Garlandia nicht gerade Pythagoräischer Natur ist, ed. Reimer, S. 72 ff.: Die Definition der großen Terz, *ib.*, S. 73, 6, z. B. hätte auch Ptolemaeus nicht für zulässig erklären müssen. Das besagt aber, daß trivialerweise diese proportionale Bestimmung ein sozusagen sekundärer Versuch der Einordnung empirisch ästhetischer Erfahrung mit dem Phänomen *Konsonanz* in das traditionelle System darstellt — die Lösung, sich, unter Verweis etwa auf Aristoxenus als Autorität, ganz von der proportionalen Begründung abzusehen, und, wie wenigstens formal, Tinctoris, nur die Wahrnehmung zum Führer zu machen, und das heißt wieder in Aristotelischem Sinne zu denken, fällt den mittelalterlichen Theoretikern selbst hier nicht ein.

Die Aristotelische Verbrämung bei der Differenzierung der *causae* bedeutet demnach ersichtlich keine Veränderung der eigentlichen Aussage. Und die besteht darin, daß die Konsonanz selbst eine nicht vom *sensus* abhängige, sondern absolute, in den Proportionen liegende Eigenschaft darstellt, also vor und völlig unabhängig vom *sensus* existiert (was ausweislich der — neuen — Erfahrung mit der Mehrstimmigkeit nicht der Fall ist!). Dies aber ist die Quintessenz des Pythagoräischen Modells, was auch neuere Deuter berücksichtigen sollten. Die „Scholastifizierung“ bedeutet also tatsächlich nur eine Verbrämung, nichts mehr — und man darf dann doch fordern, daß bei jeder auf die Entdeckung von „Aristotelismen“ in Musiktheo-

rie zur Zeit der Blüte der scholastischen Philosophie gerichteten Untersuchung die Relevanzfrage gestellt wird, also die Frage, ob und inwieweit denn solche „Aristotelismen“ für den mitgeteilten Inhalt überhaupt relevant sein könnten.

Damit ist klar, daß die gesamte Aristotelische „Einkleidung“ der Musiktheorie von Jacobus nicht genutzt werden kann, eine strikt „sensuale“, auf die Wahrnehmung als wesentliche Ebene gerade der konkreten Musik, also das Aristoxenische Modell ausgerichtete Theorie aufzustellen! Der traditionell Pythagoräische bzw. proportionale Rahmen ist nicht aufzuheben — das, was Aristoxenus gelang, gelingt der angeblich so auf Aristoteles bezogenen scholastischen Musiktheorie nicht, sie ist in Wirklichkeit nicht Aristotelisch, sondern nur Aristotelisch „eingekleidet“, strukturelle Folgen hat diese „Einkleidung“ jedoch gerade nicht! Genau hierin liegt auch ein zentrales Problem einer echten, d. h. inhaltlichen „Scholastifizierung“ der Musiktheorie, die ist ausgeschlossen, will man nicht das Modell von Aristoxenus absolut setzen. Und genau das gelingt keinem der „scholastischen“ Musiktheoretiker, die Autorität von Boethius ist hier zu groß.

Damit ist das Aristoxenische Modell zwar auch im Mittelalter durchgehend wirksam, zu einer intellektuell rationalen Begründung oder Existenz kann es jedoch nicht gelangen. Insofern ist auch die Bewertungsfrage zu stellen, welchen Erkenntniszuwachs überhaupt die „Scholastifizierung“ der musiktheoretischen Tradition bei Engelbert oder eben Jacobus und anderen hervorbringen kann, wenn nicht einmal eine klare Erkenntnis der Inkompatibilität der beiden antiken Modelle möglich ist, sondern die Aristoxenische Theorie ausschließlich in der Bewertung von Ptolemaeus gesehen werden kann — und der Versuch einer wirklichen Harmonisierung der Aristotelischen sowie Aristoxenischen Autorität mit dem dominanten Modell der Pythagoräer nicht einmal als Bedürfnis oder Notwendigkeit verstanden wird.

Ist damit die — zwangsläufig falsche oder unzulängliche — Bewertung der Aristoxenischen Theorie durch die Pythagoräische umschrieben (Näheres dazu findet man auch in Verf., *Ibn al-Munağğim*) und das Weiterleben dieser Bewertung auch in der scholastischen Gestaltung von Musiktheorie im Mittelalter skizziert¹⁸, so bleibt sozusagen umgekehrt die Frage an die Bewertung des Pythagoräischen Modells

¹⁸Für diesbezügliche Anmerkungen von al-Fārābī, s. o., im 1. Teil, Anm. 102 auf Seite 567: Wenn die großen Rauner über Einflüsse arabischer Musiktheorie sich tatsächlich einmal mit dem Inhalt dieser ebenfalls mittelalterlichen Musiktheorie befaßt hätten, würden sie eben dieses Raunen nur bei hartnäckiger Verweigerung einer Kenntnisnahme der musikhisto-

durch Aristoxenus (auch wenn diese natürlich keinen Einfluß auf mittelalterliche Musiktheorie haben konnte).

Es bleibt also die Frage: War sozusagen umgekehrt Aristoxenus völlig unfähig, die Natur der physikalischen Leistung zu verstehen bzw. in sein Modell einzubeziehen, die das Pythagoräische Modell geschaffen hatte, nämlich eine Umsetzung von Wahrnehmungsgrößen, speziell des Intervallphänomens in Zahlenwerte, hier in Proportionen und damit deren Verknüpfung in Multiplikationen oder, was doch aus der axiomatischen Voranstellung des Begriffs der *κίνησις φωνῆς* wahrscheinlicher ist, schließt er nur dieses Modell als für die Erforschung der Wahrnehmung, speziell der musikalischen Wahrnehmung völlig irrelevant aus? Dazu ist zu beachten, daß Aristoxenus Musik als ausschließlich auf die Wahrnehmung bezogene Erscheinung definiert, wie im 1. Teil zitiert wird. Musik ist sozusagen musikalische Wahrnehmung, „Physik“ ist hier *ἀλλότρια*, was einer gewissen Berechtigung ja nicht entbehrt.

Auf das wesentliche Problem des proportionalen Modells, die Begründung der Konsonanzwahrnehmung durch „einfache“ Proportionen geht er jedenfalls nicht ein; dabei ist auch für ihn dieses Konsonanzphänomen gegeben, aber, soweit aus den erhaltenen Schriften erkennbar, eben nicht extern begründbar.

Bemerkenswert für die Fähigkeit zu logischer Einheitlichkeit von Boethius ist nun, daß er zwar die beiden Arten der Stimmbewegung nach Aristoxenus, aber nicht den Begriff des *motus*¹⁹, der eigentlich unabdingbar ist, anführt — daß er das

rischen Quellen weiter fortsetzen — man müßte dazu nicht einmal klassisches Arabisch studiert haben, sondern nur einmal vorliegende Übersetzungen beachten, um feststellen zu können, wo denn eigentlich Einflüsse vorliegen könnten: Wenn so deutliche Unterschiede bestehen, dann müßte das Fehlen einer „lateinischen“ mittelalterlichen Reaktion auf solche Unterschiede doch bemerkt werden. Es reicht kaum aus, sich hinter einen heutigen maghrebischen Lautenspieler zu setzen, um ihm beim Spiel zuzuschauen, mit eben höchstens dem „Verständnis“ der vorgetragenen Musik (die lieber ein Schließen der Augen verlangt hätte), wie es der musikalische Enthusiast bei virtuosem Klavierspiel mit dem Wechsellauf der Hämmerchen bzw. Dämpfungen des Klaviers vorgestellt hat; der Verzicht auf Kenntnisnahme eben des Inhalts dieser Musiktheorie ist ebenso wie fehlende Sprachkenntnis höchstens geeignet, einen betreffenden Beitrag zu Zaminers Beitrag zur Geschichte der Musiktheorie zu begründen, nicht geeignet aber für wissenschaftliche Seriosität.

¹⁹Diesen Begriff übernimmt Vitruv dagegen z. B. ganz selbstverständlich und adäquat, wenn er formuliert *Vox enim, mutationibus cum flectitur, alias fit acuta, alias gravis, duobusque modis movetur. ...*, worauf eine verständliche Darlegung der „stetigen“, *continua*

genannte Problem der Unvereinbarkeit der beiden Modelle nicht lösen und ebenfalls nicht einmal adäquat ansprechen kann, ist selbstverständlich.

„Stattdessen“ spricht Boethius, *Inst. mus.*, I, 12, ed. Friedlein, S. 199, 1, einfach von *vox*, als deren oppositionelle Attribute *συνεχῆς* bzw. *διαστηματική* erscheinen. Natürlich kommt auch Boethius in seiner zusammenfassenden Wiedergabe der Aristoxenischen Vorgabe (mit Sicherheit nicht direkt übernommen, sondern aus Ptolemaeus oder anderer Quelle) — die betreffende Erkenntnis war auch in sozusagen Pythagoräischem Kontext unverzichtbar — nicht ohne Bewegungsbegriffe auf, so wenn die *vox continua festinat, non haerere in acutis et gravibus sonis, sed quam velocissime verba percurrere ...*, wogegen die *διαστηματική* *vox* die ist, *quam canendo suspendimus, in qua non potius sermonibus sed modulis inservimus, estque vox ipsa tardior et per modulandas varietates quoddam faciens intervallum, non taciturnitatis sed suspensae ac tardae potius cantilena. ...*, wonach die, wie bereits im ersten Teil ausführlicher angesprochen, vgl. 1.2.0.2 auf Seite 88, den eigentlichen Sinn völlig zerstörende dritte Gattung von Albinus genannt wird. Man kann kaum sagen, daß Boethius den Sinn der Aristoxenischen Differenzierung verständlich wiedergibt — erst recht, wenn man die Aristoxenische Definition kennt: Daß die *vox tardior* ist, wäre nur sinnvoll in dem Sinne, daß die *vox* auf den Tönen stehenbleibt — die die Intervalle ausfüllenden Sprünge dagegen müssen, wie oben angesprochen, „umso“ schneller, nämlich unhörbar schnell durchgemessen werden; was haben *modulandae varietates* mit einem *intervallum* zu tun, handelt es sich um Einzeltöne? und schließlich die *suspensa ac tarda potius cantilena*: Man wird kaum fehlgehen, unter *suspensa cantilena* eine *erhabene* Melodie zu verstehen; die fehlende *taciturnitas* soll als oppositioneller Begriff wohl darauf hinweisen, daß die Töne „langsam“ sind, nicht etwa Pausen dazwischen liegen. Das könnte ein Rudiment der originalen Definition sein, daß hier nämlich das „Dauern“ der Tonhöhen gemeint ist, *intervallum* also keine Trennung bedeutet: Die Opposition zur kontinuierlichen Stimmbewegung ist also unverstanden, die Definition wird unverständlich: Boethius muß hier also

Bewegung folgt, V, IV, ed. Fensterbusch, S. 214, 23. Weil Vitruv offenbar eigene Begriffe bildet, also selbständig die Aristoxenische Theorie zu verstehen sucht, steht seine Darstellung der Aristoxenischen Lehre weit über der von Martianus Capella und auch von Boethius, s. o., im 1. Teil, 1.2.0.2 auf Seite 82. Die Möglichkeit eines wirklichen Verstehens der griechischen Theorie wäre also gegeben gewesen; offenbar war hier aber die in Hinblick auf die Aristoxenische Theorie nicht gerade klare Tradition von Boethius verbindlich.

Quellen verwandt haben, die den eigentlichen Sinn auf keine Weise mehr verstehen konnten. Darauf wurde bereits im 1. Teil hingewiesen.

Hier kommt es vor allem auf den knappen Hinweis an, daß so dem Mittelalter geradezu strikt kein Wissen des Sachverhalts übermittelt werden konnte — und daß scholastische Musiktheorie diese Lücke ausgefüllt hätte, trifft nicht zu, „die“ Scholastik hat das hierin bestehende Problem einfach nicht beachtet²⁰; eine legitime Einstellung, die aber deutlich macht, daß ein enthousiastisch vages Suchen nach musiktheoretisch Wesentlichem in scholastischer Philosophie schon aus inhaltlichen Gründen mit einiger Skepsis zu sehen ist, so anrührend die entsprechende Begeisterung für Nichtgewußtes auch sein mag. Sie verdeckt systematisch die eigentlichen Probleme.

Eine Übernahme des *motus* war allerdings ausgeschlossen, da der Begriff im Pythagoräischen Modell natürlich die physikalischen Gründe des Klingens bezeichnet; daß hieraus Probleme entstehen konnten, kann man bei Ptolemaeus sehen, dessen Ausführungen Boethius im 5. Buch zusammenfassend paraphrasiert.

Boethius sieht die Problematik der Bestimmung des Intervallbegriffes in diesem Zusammenhang nicht, so daß eben zu fragen ist, ob er selbst überhaupt das Gemeinte der Opposition verstanden haben kann und nicht wie angesprochen eine als rhetorisch zu bezeichnende Umwandlung des Gemeinten „versteht“.

²⁰Und selbst einem so großen Arabisten und Scholastikforscher wie M. Haas ist nicht aufgefallen, daß vielleicht arabische Musiktheorie eine bessere Gegenüberstellung Pythagoräischer und Aristoxenischer Modellbildung der Melik hätte vermitteln können. Wenn ein derartiger Gelehrter nicht einmal auf die Idee gekommen ist, nach solchen Möglichkeiten zu fragen, muß man wohl annehmen, daß auch die arabische Musiktheorie nicht nur deshalb, weil sie im „lateinischen“ Westen nie rezipiert worden ist, sondern weil sie dieses Thema nicht explizit macht, hier keine Einflüsse ausüben konnte; man könnte allerdings auch in den arabischen Texten selbst einmal nachschauen, denn bei solcher Größe ist das Übersehen der Niederungen der Sachverhalte leicht möglich, und wird auch gerne praktiziert, um eben die Niederungen der Sachkenntnis unter sich lassen zu können.

1.4 Aspekte der mittelalterlichen Interpretation der Pythagoräischen *motus*-Lehre

Die Frage, ob oder wie weit die Antike sozusagen in eine gewisse Nähe einer Vorstellung des Frequenzbegriffes in Anwendung auf den Ton gelangt ist, ist durch Hinweis auf die Einleitung zu Euklids Text, s. auch o., im 1. Teil, 187 auf Seite 350, ansatzweise zu beantworten. Einzig in diesem Text, vgl. auch Barker, *Greek Musical Writings* II, S. 192, Anm. 2, findet sich nicht (und nicht nur nicht explizit formuliert) die Vorstellung, daß die einzelnen Schläge an die bzw. der Luft minimal von einander abstehende Einzeltöne sind (wie typisch im so unpassenden Kreiselbeispiel von Boethius, s. u.). Nur hier wird direkt eine Verbindung zwischen den *κινήσεις* und den Tonhöhen hergestellt, ohne jede — nach den Möglichkeiten der Zeit zwangsläufig falsche — Konkretisierung der Natur dieser Bewegungen, ed. Jan, S. 148, 9 (der Farbpunkt auf dem sich drehenden Kreisel, der für die Wahrnehmung zur Farblinie wird, läßt nicht erkennen, wie denn dann die unterschiedliche Schnelligkeit zu unterschiedlichen Tonhöhen führen kann — auch das hat die Spätantike nicht mehr verstehen können, sie assoziiert Unsinn).

Natürlich fehlen auch dabei wesentliche Merkmale der Frequenzdefinition, z. B. werden die Bewegungsunterschiede nicht als Ereignisse pro Zeiteinheit, erst recht nicht als Grenzwerte, d. h. als Geschwindigkeiten sondern als *πυκνότεραι* bzw. *ἀραιότεραι κινήσεις* formuliert. Als Voraussetzung der *Schläge/πληγαί* kann man diese aber mit Recht als intuitive Formulierung von mehr oder weniger häufig in der Zeiteinheit stattfindende Schläge interpretieren. Setzt man noch die Extrema der Wellen als *Schläge* an, kann man offensichtlich von einer gewissen (nicht etwa infinitesimalen, sondern sehr spürbaren Abstand haltenden) intuitiven Annäherung an den modernen Frequenzbegriff sprechen.

Wie gesagt findet sich dieses Modell bei späteren Autoren nicht mehr. Boethius gibt an das Mittelalter nur die auch für die Zeit potentiell als falsch oder problematisch erkennbare Vorstellung von Heraklides (bei Porphyrius), vgl. Barker, *Greek Musical Writings* II, S. 235, weiter, die einmal erkennen läßt, daß die schwingende Saite visuell erfaßt werden konnte, also immerhin das kontinuierliche Schwingen bw. „Erschüttern“ als Beobachtung geläufig war:

Εἰ γὰρ τις φησὶ χορδὴν κατατείνας καὶ κρούσας ἐάσῃ αὐτὴν ἀπηχεῖν,

συμβήσεται τινων μὲν ἀκηχοέναι φθόγγων, τὴν δ' ἔτι κινεῖσθαι σειομένην
καὶ ἐπὶ τὸν αὐτὸν τρόπον ἀνακάμψεις ποιεῖσθαι, ὥστε τῇ μὲν ὄψει τὴν κίνησιν
τῆς χορδῆς φανερὰν μᾶλλον ἢ τῇ ἀκοῇ γίνεσθαι. ...

Das Auge kann also besser als das Ohr die Natur von Tönen erkennen, nämlich als Folge von Schlägen, ed. Düring, S. 31, 7.

Daß die Tonwahrnehmung gerade darin besteht, die an Saiten sichtbaren Vibrationen nicht als solche, sondern als Toneindruck zu erleben, wird nicht verstanden. Phänomen und Eindruck werden identifiziert. Auch dies ist ein Hinweis darauf, daß Heraklides dem Begriff der Frequenz im Gegensatz zum Autor der Einleitung zu Euklids Schrift ganz fern steht.

Zum anderen aber erfährt der Irrtum sozusagen seinen Höhepunkt in dem Vergleich mit dem Kreisel, der natürlich von spätantiken Autoren gerne aufgegriffen wurde. Die wesentliche Stelle, im Kommentar von Porphyrius, ed. Düring, S. 30 f., diskutiert C. v. Jan in der Einleitung zu seiner Ausgabe des Textes von Euklid, S. 135 ff. Heraklid konkretisiert die Vorgabe, die sich in Euklids Text findet, in der bekannten Weise, daß jeder der Schläge ein einzelner Ton sei. Zwischen diesen Ton-Schlägen liegen Pausen, *σιωπαί*, denn jeder Schlag geschieht nicht in der Zeit, sondern zwischen zwei Zeitabschnitten, der Schlag ist sozusagen die gemeinsame Grenze zweier aneinanderstoßender Zeiträume.

So nahe diese Vorstellung dem Frequenzbegriff zu kommen scheint, ist doch die Behauptung, daß die Folge von Schlägen jeweils entsprechend eine Folge von — kurzen — Tönen hervorbringt, natürlich völlig inadäquat ed. Düring, S. 31, 14; man fühlt sich an die Zenoschen Paradoxa erinnert, wenn die Intuition dem Schlag selbst keine Zeitdauer zuordnen kann, wohl aber dem dazwischen liegenden *Schweigen*:

φανερὸν, ὅτι ἐκάστη τῶν χορδῶν πλείους προίεται φθόγγους. εἰ οὖν ἕκα-
στος φθόγγος ἐν τῇ πληγῇ γίνεται, πληγὴν δ' εἶναι συμβέβηκεν οὐκ ἐν
χρόνῳ ἀλλ' ἐν ὄρω χρόνου, δῆλον ὅτι ἀνὰ μέσον τῶν κατὰ φθόγγους πλη-
γῶν σιωπαὶ ἂν εἴησαν ἐν χρόνῳ ὑπάρχουσαι

Die Folgerung, daß zwischen den einzelnen Schlägen, die selbst ja nicht dauern können, sondern wie Zeitgrenzen sind, also Augenblicke, die Zeit „schneiden“ wie eine Gerade eine Ebene, sozusagen Löcher sein müssen, ist das Gemeinte der Ausführungen. Aus ihnen wird aber klar, daß jeder Einzelschlag mit einem einzelnen Ton verbunden ist, die in ihrer Folge dann durch Pausen getrennt sein müssen. Da-

mit aber bleibt das Dilemma, was eigentlich die einzelnen „Tonpunkte“ sein sollen, ob die schon eine bestimmte Tonhöhe haben oder als eine Art Normalton zu verstehen sind²¹. Heraklid spricht an allen betreffenden Stellen explizit von *φθόγγοι*, also von *soni*:

Die Frage, was dann eigentlich die spezifische Tonhöhe generiert, wird in dem Fragment nicht beantwortet. Ist schon auffällig, daß nicht die Frage gestellt wird, wie denn eigentlich der Schlag bzw. die Folge von Schlägen geschieht — daß eine kontinuierliche Bewegung vorliegt, war ja zu sehen —, so ist das Fehlen einer Frage nach der spezifischen Natur des jeweiligen „Tonpunkts“ also der Entsprechung eines einzelnen Schlages eigentlich unverständlich. Hier fehlt es an einer konsequenten Bewertung der scheinbar naheliegenden Konkretisierung.

Dies wird auch deutlich bei der Exemplifizierung durch Verweis auf den Kreisel, auf dem ein einzelner Farbpunkt — Heraklid spricht nur von weiß oder schwarz, vielleicht der Theorie von Aristoteles folgend — angebracht, beim schnellen Drehen den Eindruck eines kontinuierlichen Farbstrichs mache. Barker weist mit Recht darauf hin, daß Heraklid an der erhaltenen Stelle nicht über Tonhöhen spricht, sondern nur über die Tatsache, daß ganz kurz aufeinanderfolgende Töne einen einheitlichen Toneindruck ergeben — insofern könnte eine Erörterung von Gründen der Verschiedenheit in Tonhöhen vielleicht doch auch in diesem Modell behandelt worden sein, wenn sich davon allerdings keine Spur erhalten hat, fällt dasauf.

Der Verweis auf die zwei „Grundfarben“, die bei Boethius zu *coloris rubri vel alterius*, ed. Friedlein, S. 190, 17, also zu allen Farben werden, hätte die Frage aufwerfen müssen, was für eine Tonhöhe denn eigentlich die jeweiligen „Tonpunkte“ haben: Der Eindruck einer Linie auf dem Kreisel hängt von der jeweiligen Farbe des Farbpunkts ab. Damit wird die Unbrauchbarkeit dieses Vergleichs, aber auch die für die Zeit durchaus mögliche Kritik an ihm deutlich.

Eine solche Frage läge rein logisch nahe, setzte also keine experimentellen Untersuchungen voraus: Was für eine Sorte Toneigenschaften hat eigentlich der jeweilige

²¹So daß der Eindruck von höheren oder tieferen Tönen durch die Geschwindigkeit der Aufeinanderfolge generiert würde, soweit denkt Heraklid wohl nicht, erst recht auch nicht die Spätantike; das hätte aber aus Euklids Vorgabe gefolgert werden müssen, daß nämlich nicht die Schläge an sich, sondern die Zeiträume zwischen ihrem Geschehen für die Tonhöhe verantwortlich sein müßten; diese Möglichkeit wird nicht gesehen.

„minimale Tonpunkt“, dessen schnelle Aufeinanderfolge das Ohr nicht mehr trennen kann, wäre hier zu fragen, denn, die Tonhöhe soll dann ja von der Geschwindigkeit abhängen. Zumindest läßt der Rest der Theorie von Heraklid nicht erkennen, ob er eine Antwort auf dieses Problem gegeben hat, vielleicht in der Weise, daß es eine Art Einheitston gibt, dessen schnellere oder langsamere Folge dann die Tonhöhe erzeugt. Nur, Spuren einer solchen Theorie finden sich eben nicht, erst recht nicht bei Nachfolgern wie Boethius; und die sind für die Folgezeit wichtiger.

Auf diese Tradition sei hier nur deshalb verwiesen, um die Unfähigkeit mittelalterlicher Autoren zu erkennen, eine inhaltliche Auseinandersetzung mit kompilierten Modellen zu leisten. Als Beispiel kann hier Jacobus von Lüttich angeführt werden, der ohne irgendwelche Kritik, dafür aber wieder mit einigen eigenen „scholastischen“ Zusätzen das Kreiselmodell weiterspinn.

Die scheinbare Konkretheit des falschen antiken Modells ist Grundlage einer geradezu liebevollen Ausmalung, daß nicht nur ein Ton bei einer angeregten Saite entsteht, *sed plures, tot scl. quot vicibus chorda tremula percutit aerem sufficienter ad causandum sonum*. ..., ed. Bragard, I, S. 80, 6 — welche Tonhöhe dieser *sonus* hat, wird nicht gefragt, der jeweilige Schlag muß nur stark genug sein; so etwas konnte man selbständig hinzufügen, das ist scholastische Musiktheorie.

Die in der Tradition vorausgesetzte Frage, warum dann aber ein homogener Toneindruck entstehen kann, wird noch vor Anführung des Kreiselbeispiels erklärt: *Sed, quia ea, quae prope sunt, quasi nihil differre videntur, illi autem soni vicini propinqui sunt et similes*, ib. die Unfähigkeit, sachlich adäquat zu denken, zeigt sich aus der Heranziehung eines allgemeinen Satzes: Was benachbart ist, ist nicht zu unterscheiden. Daß ein solcher Satz spezifiziert werden muß, um nicht falsch zu sein, wird nicht gesehen, „statt dessen“ wird einfach eine *similitudo* der betreffenden „Tonpunkte“ im Toneindruck behauptet. Daß sie ja nur zeitlich bzw. eher geschwindigkeitsmäßig *propinqui et vicini* sind, daraus aber keine *similitudo* gefolgert werden kann, interessiert die assoziativ formale Vorgehensweise von Jacobus nicht. Hinzufügungen dieser Art zu antiken Traditionen müssen daher geradezu zwangsläufig zu einer Vergrößerung des Unsinnns führen.

Natürlich ist auch ihm „klar“, daß, ed. Bragard, I, S. 80, 2, *Tardus vel rarus motus graves facit sonos* ..., etc. Genau dies müßte die Frage stellen lassen, was denn nun eigentlich der elementare „Minimalton“ ist, der mit dem Kreiselbeispiel

verdeutlicht werden soll. Jacobus expliziert hier den Text von Boethius, *et idem patet in aliquibus iridis coloribus*: Die Betrachtung der Effekte einer einheitlichen Farblinie oder eines ganzen Kreisels aus einem Farbpunkt oder einem Farbstrich betrifft alle Farben; was also sind die entsprechenden elementaren Töne? Doch diese Frage stellt Jacobus nicht, *sonorum igitur alii graves, alii alti vel acuti sunt, et qui graves, cum tardius aerem moveant, tardius veniunt ad auditum. Facit enim se sonus cum motu visibili aut, ut lumen et color, in instanti. ...*, ib., S. 80, 8. Daß hier keine inhaltliche Bewältigung vorliegt, ist klar. Jacobus ist ausschließlich zur ausschmückenden Parataxe fähig, inhaltlich-logische Verbindungen oder selbständige Fragen an die übernommenen Stoffe sind ihm nicht möglich. Genau hier wird deutlich, daß dieser Autor des 14. Jh. letztlich auf der gleichen Stufe mit Martianus Capella steht, ja daß die Leistungen scholastischer Methode bei ihm ausschließlich zu rein formalen Assoziationen zu inhaltlich unverstandenen allgemeinen Sätzen führen kann; dieser Autor hat nicht nur das wohl umfangreichste theoretische Werk zur Musik verfaßt, sondern auch das sozusagen unbrauchbarste.

Welche Schwierigkeiten Jacobus und seine Zeit mit der akustischen *motus*-Theorie hatten, Probleme, die sich allerdings aus dieser Theorie selbst ergaben, erweist auch seine Diskussion der für eine *consonantia* notwendigen Arten von Tönen in II, II, ed. Bragard, S. 10, 16 — es geht um *non confusi soni*. Die Theorie (bzw. ihre Rudimente), die die Einleitung zur *Κατατομή τοῦ κάλονος* erklärt, wird hier zum Beispiel von Tönen, die für eine Konsonanz unbrauchbar sind, das Kreiselsbeispiel wird so in sein Gegenteil verkehrt, daß sich fast die Frage stellt, ob der Text korrekt überliefert ist:

Percussa enim semel psalterii chorda plures, antequam quiescat, facit sonos, sicut pluries ipsa tremula aerem verberat. Illi tamen consonantiam non faciunt, quia incerta est, instabilis et confusa et non bene sensui nota illorum distinctio. Iudicat enim ibi sonum esse sensus unum et continuum propter aequalitatem et vicinitatem. Unus enim, quasi subito et imperceptibiliter, in gravitate vel in velocitate rapit alium, quia, quae prope sunt, quasi nihil differe videntur.

Der *sensus* kann nicht erkennen, *quae prope sunt*, nämlich die einzelnen Töne der einmal angezupften Saite. Die einzelnen Töne folgen so schnell aufeinander, daß einer vom anderen nicht unterscheidbar ist, ja daß ein einziger Ton wahrgenom-

men wird. Dies aber wird nicht in der antiken Weise als Hinweis auf eben die Relation von *motus* zu jeweils einem bestimmten Ton gesehen, sondern offenbar als Sinnestäuschung interpretiert. Völlig unabweisbar ist eine solche Interpretation nicht nur wegen der eigentlich klaren Definition von Boethius, sondern auch wegen der Gegenüberstellung von zwei Arten der Tonerzeugung durch *motus*, die sich übrigens bei Thomas findet — so absonderlich sie auch ist, damit wäre eine Diskussion um Töne aus einer Bewegung oder mehreren gleichförmigen oder sonstwie zu bestimmenden Tönen geboten gewesen (die Thomas selbst auch nicht anstellt; vgl. Thomas, *Comm. in De anima*, III, n. 14, vgl. 3.3.4.6 auf Seite 408). Obwohl die Anführung der einmal angezupften Saite auf eigene Erfahrungen zu verweisen scheint, wird nicht klar, daß Jacobus nicht einfach aus der Vorgabe bei Boethius sich eine Vorstellung zurecht macht. Mit Erfahrung jedenfalls kann dieser Passus nicht erklärt werden. Von einer Wissenserweiterung durch „Scholastik“ kann also in diesem musiktheoretischen Text nicht gesprochen werden, eher von einer Steigerung der Unklarheit.

Auch andere Texte belegen, daß der akustische Begriff des *motus* scholastisch nicht immer klar verstanden wurde, wie die, vgl. die Ausführungen des großen Kontinuum- und Pubertätsforschers M. Haas, *Musica zwischen Mathematik und Physik ...*, S. 38, nach Johannes de Muris, *Notitia artis musicae*, zitierte und von Haas inhaltlich auch noch inhaltlich tatsächlich auch noch irgendwie ernstgenommene direkte Verbindung des „akustischen“ *motus* (Bewegung als „physikalischer“ Grund von Tonhöhen) mit der zeitlichen Erstreckung von Tönen zeigt, was sehr deutlich ein nicht gerade differenziertes Denken verrät, denn als physikalische Voraussetzung für Tonhöhe ist der *motus* nicht einfach mit dem Satz *tempus est mensura motus* zu vereinen: Wer kann im Mittelalter eigentlich die *motus* zeitlich messen, der Tonhöhen hört? Ohne Frequenzbegriff ist das ausgeschlossen.

Damit aber bestünde die Notwendigkeit, die Wortverwendung *motus* in Bezug auf Tonhöhe von der zu unterscheiden, die sich auf die Zeit, auf die rhythmische Erscheinung von Musik also, bezieht, und vielleicht noch den Wortgebrauch Guidos vom *motus vocum* damit zu harmonisieren (der dem Aristoxenischen Begriff der *κίνησις φωνῆς* phänomenologisch sehr nahekommt, natürlich nicht aus ihm direkt abgeleitet ist — man darf Guido als Aristoxenus hinsichtlich musiktheoretischer Erkenntnisleistung durchaus gleichwertigen Denker über Musik deuten, muß dazu allerdings natürlich die Bedeutung von Aristoxenus durch Lektüre seiner erhalte-

nen Texte kennen, was einigen Denkern über musikalisches Denken im Mittelalter so charakteristisch fehlt) — wie kann z. B. der *motus* in Bezug auf Tonhöhe mit dem *genus successivorum* verbunden werden, vgl. ib., S. 37, der die zeitliche Erstreckung von Tönen, also das meint, was Bezeichnetes der Mensuralnotation ist?

Haas gibt erwartungsgemäß keinen Hinweis darauf, daß er die Problematik der verschiedenen Bedeutungen musikalischer Verwendung des Wortes *motus* auch nur ansatzweise verstanden haben könnte, wenn er bemerkt, ib., S. 38: *Muris kann nun den Satz „tempus est mensura motus“ im Blick auf die vox anfügen: sed hic tempus est mensura vocis prolatae cum motu continuo, da die vox ja am genus successivorum partizipiert. Damit sind — wenn auch nicht zum ersten Mal innerhalb der Musiktheorie — Voraussetzungen geschaffen, um die Struktur der vox in der Zeit einsichtig zu machen.*

Leider — oder sollte das wieder ein pädagogischer Kunstgriff sein, den Bewunderer seiner Zeilen auf Absurditäten zu lenken? — läßt Haas nicht nur wieder den Leser erraten, wo dies zum ersten Mal innerhalb der Musikgeschichte schon einmal geschehen sein könnte, nämlich die *Struktur der vox* — d. h. der Tonhöhe! die in der Theorietradition der Zeit in der *musica plana* behandelt wurde! — *in der Zeit einsichtig zu machen*, und weiterhin läßt er die Frage offen, was überhaupt die *Struktur der vox in der Zeit* sein könnte. *Vox* wird durchweg entweder als *Stimme* verwandt, also als zusammenhängende melodische „Linie“ in einer mehrstimmigen Komposition (also die Folgen von verschiedenen oder gleichen Tonhöhen und verschiedenen oder gleichen Dauern), zum anderen aber betrifft *vox* die Tonhöhe, ein äquivalenter Ausdruck wie *sonus*²². Wie man aber die bzw. den im Mittelalter wie auch immer als zeitliches Phänomen hätte sehen oder gar denken können, wäre schon einer sehr bedeutsamen Frage wert²³:

²²Seit die vokale Musik des Chorals als Teil der *musica instrumentalis* verstanden wird, ist eine solche Gleichsetzung trivial.

²³Auch in der Neuzeit dürfte dies gewisse Schwierigkeiten machen, die hier als von M. Haas natürlich als irrelevante Sachverhalte unberücksichtigt gelassene Wesentlichkeiten angesprochen werden müssen: Die Frequenz hängt natürlich mit der Zeit, genauer mit der Geschwindigkeit einer periodischen Bewegung, z. B. der Kreisbewegung, zusammen. Das ist physikalisch bzw. akustisch trivial, es handelt sich um sehr „kleine“ Zeitdauern. Nur, das Ohr bzw. die Klangwahrnehmung hört, wie wohl jeder, der sich mit Musik, vielleicht sogar wissenschaftlich beschäftigen will, bemerkt haben sollte, mit der Tonhöhenempfin-

Der *motus* der physikalischen Bewegung, die in verschiedener Geschwindigkeit zu verschiedenen Tonhöhen führt, ist etwas Anderes als der *motus* im Sinne der Folge von Tönen in ihren jeweiligen Zeitquantitäten: Natürlich ist auch beim „akustischen“ *motus* grundsätzlich „die“ Zeit beteiligt, eben hinsichtlich verschiedener Geschwindigkeiten (ein der Antike wie dem Mittelalter höchstens intuitiv zugänglicher, nicht aber rational definierbarer Begriff — woraus ja die Paradoxa von Zeno herrühren), nur mit der Dauer von Tönen hat das nichts zu tun; das wäre letztlich wie eine Gleichsetzung des *κίνησις* Begriffs von Aristoxenus — oder auch dem, der Zeit geläufigen, *motus*-Begriff von Guido! — mit dem Begriff der „akustischen“ oder physikalischen *Bewegung*, ohne die es ja keine Tonhöhen gäbe.

Eine Tonhöhe ist aber ein „zeitloser“ Begriff die bereits erwähnte klare Unterscheidung zwischen dem Objekt der *musica plana* und dem der *musica mensurabilis* zeigen sollte. Allerdings scheint dies offenbar doch nicht so ganz leicht zu verstehen zu sein, selbst für ein auch in Physik wie in Syrologie so herausragendes Ingenium wie das von M. Haas — natürlich bedarf die Wahrnehmung der bestimmten Frequenz als bestimmte Tonhöhe einer gewissen Zeitdauer, und klar ist auch, daß eine Frequenz, um als solche zu erscheinen, eine bestimmte Zeitdauer beanspruchen muß; nur sind damit Tonhöhenwahrnehmung und Zeitdauerwahrnehmung, wie dies die antike Theorie dem Mittelalter mitgibt, der Wahrnehmung folgend, in keiner Weise verbunden zu betrachten; was also die *zeitliche Struktur der vox* sein könnte, läßt M. Haas also vielleicht doch nicht nur als eventuelle pädagogisch gemeinte Aufforderung an den Leser, Unsinn als solchen erkennen zu lernen, so völlig un-

ding keine Geschwindigkeiten, sondern eben Tonhöhenindrücke, die Dimension der Zeit kommt erst dadurch im Hören zur Wirkung, wenn die bestimmte Frequenz eine bestimmte Zeit dauert, das hört man dann als Dauer eines Tones; daß die physikalische Definition der Frequenz sozusagen einen Anteil an der Zeit verleiht, ist für die Tonhöhenempfindung des Ohrs ohne Belang. Daraus aber folgt, daß, wer auch immer, im Mittelalter Tonhöhe mit Tonhöhendauer denkerisch im Sinne der Denker über musikalisches Denken im Mittelalter verbunden oder harmonisiert haben sollte, Unsinn in besonders krasser Form vorträgt — daß mittelalterliche Theoretiker derartigen Unfug behauptet haben könnten, eine Aufhebung der kategorialen Unterscheidung von Frequenzwahrnehmung als Tonhöhe und Tondauer als musikalisch gesehen rhythmische Erscheinung, wäre angesichts der Intelligenz und Musikalität der meisten lateinisch schreibenden Musiktheoretiker kaum anders denn als Angriff auf deren Denkfähigkeit bzw. deren Abqualifikation als Musikwissenschaftler zu bewerten; nun, das macht die Neu„entdeckung“ von M. Haas natürlich noch pikanter.

bestimmt, sondern vielleicht doch, weil die Formulierung inhaltslos, ja widersinnig sein mag, d. h. weil der Autor des hier, leider, zu beachtenden Textes sich über die Sachverhalte, die dazu zu beachten sind, nicht klar ist.

Nun kann man also natürlich auch einmal die Tatsachen beachten, wenn auch die so beeindruckende Folge schöner Wörter aus der Feder eines solchen Experten wie M. Haas den Leser seiner Formulierungen eben diese Beachtung der Tatsachen der Wahrnehmung und der Akustik leicht für überflüssig halten lassen könnte (wozu eine rationale Metatheorie, bzw. ein rationales Wissen um die Sachverhalte unabdingbar erscheint, nicht das Prinzip, wenn man *nur Wörter hört*): Der *motus* als (wenn auch höchst unvollkommene) Annäherung an den modernen *Frequenz*begriff, und ein eventueller *motus* als Andauern der gleichen Frequenz — hinzu käme wie gesagt noch die Verwendung des Wortes *motus* für elementare melische Bewegung in bestimmten Maße bei Guido, denn den kennt wenigstens jeder mittelalterliche Theoretiker — sind ersichtlich von der Wahrnehmung her grundsätzlich verschiedene Dinge, was mangels der notwendigen akustischen Begriffe für die Zeit natürlich nicht ausreichend klar zu formulieren war, für die heutige Zeit allerdings höchstens durch Ignoranz zu entschuldigen wäre: Das Denken einer Zeit versteht man höchstens dann besser als diese selbst, wenn man den Fortschritt hinsichtlich rationaler Begriffsbildungen anwendet.

Ignoranz entbindet jedoch höchstens für subjektives Fühlen von der Pflicht, die Aussagefähigkeit im Gebrauch von gleichen Wörtern als Terminus jeweils verschiedener Bereiche zu prüfen: Zu fragen bliebe also, wie Johannes de Muris die beiden terminologischen Verwendungen von *motus* wirklich zusammenbringen konnte, welches „logische“ Verfahren und welchen inhaltlichen Sinn er dazu verwendet — sachliche Denkfehler älterer Autoren sind nicht deshalb keine Denkfehler, weil die Autoren eben älter sind: Der *motus*, der die Tonhöhe bestimmt, ist — und das wird klar für jeden Leser des Textes von Boethius — eben nicht identisch mit dem, der, in Augustinischer Weise, den rhythmischen Verlauf bezeichnen soll; und es ist ein inhaltlich grober Fehler, wenn Johannes de Muris bemerkt, ed. Michels, S. 65, 3 — die Folgerungen kann man auch bei großem Wohlwollen nur noch als „scholastisch“ in einem schlechten Sinn verstehen, es werden unvereinbare Sachverhalte „logisch“ formalistisch überbrückt, was zu Unsinn führen muß:

... *ostensum est, vox generatur cum motu, cum sit de genere successi-*

vorum. Ideo, quando fit, est, sed cum facta est, non est. Successio non est sine motu. Tempus inseparabiliter consequitur motum. Igitur vocem necessario oportet tempore mensurari. Est autem tempus mensura motus. Sed hic tempus est mensura vocis prolatae cum motu continuo.

Den zweiten Satz, *Ideo, quando fit, est, sed cum facta est, non est.*, könnte man auf Augustins Beschreibung des Vorgangs beim Singen eines Liedes — in der berühmten Abhandlung über die Zeit in den *Bekennnissen* — in Zusammenhang bringen wollen, wenn nicht die Intelligenz von Johannes de Muris dazu gar nicht ausgereicht hätte; die Aussage scheint also klar, ein Ton ist, so lange er erklingt, wenn er nicht mehr erklingt, ist er nicht mehr. Nur hat Johannes de Muris „vergessen“, daß er hier nicht über die Tondauer redet, sondern über den *motus*, der Voraussetzung der Tonhöhe ist: Der zweite Satz ist daher von der Boethianischen Vorgabe her falsch, d. h. auch für die Zeit falsch: Ist der Einzelschlag/Einzelton geschehen, gilt gerade nicht *non est* für den Ton: Voraussetzung der, in sich ebenfalls falschen, Theorie ist doch, daß erst die Folge von Schlägen einen dauernden Ton entstehen läßt, also bedingt der einzelne Schlag nach seinem „Sein“ gerade nicht ein Nichtsein des Tons. Die Folge von Einzelschlägen führt zu einem Dauerklang, zwischen diesen Schlägen aber ist Zeit an sich, eigentlich klangliches Nichts, wie die Zwischenräume auf dem Kreisel, so die, wenn auch absurde, aber der Scholastik vorgegebene Theorie — eine gewisse rationale Denkfähigkeit hätte man von Johannes de Muris hier also erwarten müssen, die hätte z. B. in einer Kritik des überlieferten akustischen *motus*-Begriffs liegen können, ja zu einer Differenzierung der beiden Anwendungsgebiete des Begriffs *motus* in der Musik; es wäre der Zeit also möglich gewesen, auf Probleme aufmerksam zu werden, stattdessen findet man den typischen mittelalterlichen „etymologischen“ Unfug, keineswegs gebremst durch „scholastisches Philosophieren:

Die erste Art *motus* betrifft die Gründe der Schläge an oder in die Luft, die zweite aber den Verlauf der Zeit, die gemessene Zeit, die Schläge eines *motus* andauern. Die erste Art des *motus* ist ersichtlich ebenfalls durch schneller oder langsamer charakterisiert, aber die Dauer, wie lange also eine Schlagfolge gleicher Schnelligkeit andauert, d. h. die gleiche Tönhöhe erklingt, ist zwar auch zeitlich, nur ersichtlich etwas völlig Anderes als die erste Art des *motus*: Die Dauer eines Tons hängt ja nicht von seiner Tonhöhe ab. Insofern erweist sich die Argumentation von Johannes de Muris als rein formale Wortassoziation, aber nicht als logisch vom Stoff her bestimmt; das „verbindende“ Wort ist *motus*: Die Tonhöhe entsteht durch

motus, weil, so ist zu paraphrasieren, die Schläge sukzessive aufeinanderfolgen, in diskreter Folge (der erste, aber grundsätzliche, also schon antike Fehler). Jede Folge aber ist mit Bewegung verbunden (es folgt etwas auf etwas), *Motus* aber wird untrennbar von der Zeit bestimmt, die Zeit ist das Maß des *motus*. Hier aber wird die Zeit behandelt, die die kontinuierlich vorgetragene Tonhöhe betrifft. Wer den darin enthaltenen Unsinn nicht bemerken kann — z. B. durch die Frage, wie Johannes de Muris eigentlich die Zeit der „akustischen“ *motus* hätte bestimmen wollen —, der dürfte zur Bewertung solcher unfruchtbarer Passagen nicht geeignet sein; sicher, hier erscheint für einmal wirkliche „Scholastik“ — aber im schlimmsten Sinne des Wortes.

Davon, daß Johannes de Muris, *Voraussetzungen geschaffen habe, um die Struktur der vox in der Zeit einsichtig zu machen*, kann also nicht die Rede sein, schon weil es eine solche Struktur nicht geben kann, es geht im Modell um Geschwindigkeiten nicht um Zeitdauern²⁴ — wenn man einmal voraussetzt, daß es etwas wie *die Struktur der vox in der Zeit* geben könne, und in dieser Wortfolge für einmal keine exemplarische Nichtaussagen sehen will —, das Gegenteil ist der Fall, er erzeugt keine Einsicht, sondern totale Unklarheit: Die axiomatische Aufstellung von zwei Bewegungsarten musikalischer Art durch Aristoxenus ist offensichtlich notwendig und nützlich; die Scholastik rezipiert davon überhaupt nichts, schon mangels ausreichender Überlieferung, sie führt aber auch, was schlimmer wiegt, keine eigenen ausreichenden Begriffe ein, wenn hier z. B. nicht zwischen den zwei verschiedenen Bedeutungen von *motus* unterschieden wird.

Vielleicht könnte man versuchen, Johannes de Muris, nicht aber die falsche Interpretation, aber doch etwas zu entlasten: Der die zuletzt zitierte Stelle abschließende Satz, *Sed hic tempus ...*, könnte darauf hindeuten, daß Johannes de Muris hier bewußt eine bestimmte Art, im Sinne *aber das tempus, von dem hier gesprochen wird ...*, herausheben wollte, also einen Gegensatz herstellt.

Denn daß die Folge von Schlägen in bestimmter Häufigkeit, d. h. Schnelligkeit

²⁴Das so Erstaunliche — für den, der eine rationale moderne Deutung erwartet — ist, daß M. Haas hier ohne weiteres J. de Muris eine echte, an sich gültige Erkenntnis zuordnet, und nicht bemerken kann, daß solcher Formalismus auch für die mittelalterliche Theorie reiner Unsinn ist. Haas analysiert also nicht aufgrund einer rationalen Metatheorie die eigentliche Aussagefähigkeit dieser Textstelle, sondern verharret auf deren Niveau, er kann nur paraphrasieren.

— ein adäquater Begriff der Geschwindigkeit fehlt ja — mit *motus continuus* zu bezeichnen gewisse Probleme mit sich brächte, dürfte auch klar sein: Die Schläge sind (in dieser Theorie!) trivialerweise, z. B. um meßbar zu sein, also um eine Tonhöhe bilden zu können, diskret. Von Kontinuum kann also nur in Bezug auf die Dauer, die Zeit gesprochen werden²⁵, und da gibt es schon bei Peter Abaëlard klare Hinweise, darauf, was er darunter versteht (natürlich nicht das, was M. Haas nicht klar ist: Zu den seltsamen, Anonymus 4 betreffenden Vorstellungen des großen Wissenschaftshistorikers und Assoziators M. Haas, vgl. auch Verf. *Zur Neumenschrift und Modalnotation ...* Teil 1, *HeiDok* 2008, z. B. Anm. 61, S. 108, und vor allem Anm. 110, S. 693 ff., unter der Überschrift: *Anonymus 4 im Blick von M. Haas als Aristoteliker mit Kategorienwechsel*; auch da geht es um das M. Haas reitende Steckenpferd des *continuum*, das in Vor-Cauchy Weise zu denken, heute eigentlich undenkbar erscheint, M. Haas bildet hier die große Ausnahme von der Regel! Daß es notwendig ist, sich moderner Begriffsbildungen zu bedienen, um über ein Metasystem zu verfügen, das, wenn überhaupt möglich, eine rationale Bewertung solcher älterer Theorie möglich macht, sollte eigentlich ebenso klar sein wie die Bewertung des zeitgenössischen Kontexts, also ob schon für die Zeit vermeidbarer Unsinn vorliegen könnte).

Schließlich spricht auch Johannes de Muris bei dem Versuch, die Anwendung des Merkmals *Quantität* auf die musikalische Zeitmessung zu erklären, *ib.*, S. 66, 5, von *aliud maius aliud minus*²⁶, bei dem für die Tonhöhe verantwortlichen *motus* hat man Begriffe wie *tardior* etc. (hier muß sich, mangels eigener Beobachtung, Johannes de Muris natürlich ganz an Boethius ausrichten, wie auch das Kreiselbeispiel zeigt —

²⁵Und die gibt es nur in der konkreten Folgen von Tönen, die eben als solche „kontinuierlich“ erklingen, das ist sozusagen a priori bei dem von Boethius weiterverbreiteten Modell von Heraklid gerade nicht der Fall: Um das Kreiselbeispiel sinnvoll zu machen, müssen die einzelnen Schläge auch diskrete „Klein“töne machen — ein grundsätzlicher Gegensatz zu den kontinuierlich vorzutragenden *voces* einer Stimme eines mehrstimmigen, „mensural“ gemessenen Satzes; das kann höchstens für M. Haas unverständlich sein.

²⁶Damit glaubt M. Haas, ganz „kontinuierliche“ Begriffe gefunden zu haben, obwohl natürlich eine *brevis altera längere* Zeit dauert als eine *brevis recta*: dabei aber natürlich proportional, diskret gemessen wird (hier werden der Einfachheit halbe Zeichen und Bezeichnetes identifiziert) Es kommt also darauf an, auf was Komparative angewandt werden; bedauerlich, daß M. Haas Plato nicht kennt, dann hätte er darüber vielleicht mehr wissen können.

dessen Bezug zur Zeit übrigens weder M. Haas noch Johannes de Muris erklären).

Daß Johannes de Muris unüberwindliche Probleme hat, die akustische Erklärung der Tonhöhe aus Boethius mit der rhythmischen Natur zu vereinen, zeigt auch seine Argumentation, daß die musikalische *vox* begrenzt sein müsse. Begonnen wird die entsprechende Erklärung, ed. Michels, S. 71, mit dem Hinweis auf die räumliche Verbreitung, nämlich sphärisch — dies hat entgegen der Meinung von Haas,ib., S. 39, nichts mit einer Definition der *vox* als *corpus naturale* zu tun, sondern eben mit der Lehre von der Ausbreitung des Schalls nach antikem Vorbild: Die korpuskulare Vorstellung des Tons ist stoischer Herkunft, durch wessen Text sie ins Mittelalter gekommen sein könnte, bedürfte nicht einfacher Behauptung, sondern der Belege, abgesehen davon, daß M. Haas von dieser Tradition so viel Wissen hat wie Johannes de Muris — es ist schon nicht unnütz, sich über mögliche, existente Begriffsbildungen zu informieren.

Mit der Rhythmik bzw. zeitlichen Dauer hat dies eigentlich nichts zu tun, umso bewundernswerter ist ein Gehirn, das solche Dinge auch heute noch unbekümmert vermischen kann und sich somit auf das diesbezügliche Reflexionsniveau des Mittelalters begibt bzw. begeben muß, offensichtlich als Garant einer mediävistischen Musikwissenschaft, die dreißig Jahre der heutigen vorangeht, wie sie M. Haas sich vindiziert.

Wesentlich ist dagegen der anschließende Satz, ed. Michels, S. 71, 3 — daß hier nur die Tonhöhe gemeint sein kann, übersieht Johannes de Muris dank der Freude an der „scholastischen“ Assoziation: Was sollte die Endlichkeit des schlagenden Körpers mit der zeitlichen Begrenztheit erklingender Töne zu tun haben, darf gefragt werden, wenn auch nicht von M. Haas:

... cumque vox illa sit generata ex virtute impellentis, quae finita est cum a finito procedat corpore — der die Luft schlagende Körper —, oportet eam habere suae durationis vel continuationis terminum, cumque neque in infinitum neque in instanti vox valeat generari.

Daß die *duratio* einer *vox* von der Endlichkeit des „schlagenden“ Körpers abhängt, ist eine kaum noch ertragbare „scholastische“ Begriffsassoziation. Hätte Johannes de Muris Augustins Buch *De musica* gelesen, hätte er lernen können, daß es natürlich Zeitdauern gibt, die sogar proportional vergleichbar sind, die aber sinnlich nicht faßbar sind, z. B. die Dauer von zwei zu einem Jahr. Unter Beachtung dieser

nahe liegenden Erkenntnis, aber auch der Heranziehung der geradezu topischen Aussage, daß z. B. hinsichtlich der Tonhöhen sinnliche und generierungsmäßige Grenzen bestehen, hätte Johannes de Muris die in diesem Zusammenhang geradezu absurde Gegenüberstellung von Ewigkeit und zeitlicher Begrenzung ebenso wie die ebenfalls unbrauchbare Ableitung der zeitlichen Begrenzung der Dauer des Erklingens eines Tons von der Endlichkeit des generierenden, schlagenden Körpers unterlassen können (das Medium, die Luft, ist hinsichtlich Begrenztheit natürlich nicht so leicht zu „verstehen“) — die Frage, ob die Harmonie der Welt endlich sein müsse oder nicht, denn auch da handelt es sich ja um Körper, scheint die Erörterungen Johannes de Muris nicht betroffen zu haben, obwohl er ja Boethius zitiert, also zumindest hätte sehen können, daß ein, Aristotelisch zu erledigendes, Problem vorliegt.

Der totale Verzicht auf die traditionelle Begrenzung durch die Sinnesleistung bzw. die Produktion²⁷ erweist sich als erheblicher inhaltlicher Lapsus, denn die Endlichkeit eines klanggenerierenden *corpus* kann viel „länger“ dauern als ein musikalisch, rhythmisch brauchbarer Ton. Auch hier findet also eine inhaltlich unerträgliche Kontamination von „Frequenz“ — so das unbrauchbare, aber eben existente Modell von Heraklid aufgerufen — mit Tondauer statt, die, wie angesprochen, trotz Fehlen der adäquaten modernen Begriffe, doch hätte bemerkbar sein müssen: Die Gegenüberstellung von Ewigkeit und Begrenztheit ist im Rahmen musikalischer Rhythmik, hier also der Tondauern, Unsinn.

Wenn Johannes de Muris dann auch noch die so „erlangte“ Begrenztheit sofort auf die Dreiteilung bezieht, ed. Michels, S. 71 f., also ohne jede Diskussion, was eigentlich das Kontinuum hinsichtlich der Zeit bedeutet — denn, wie man ebenfalls von Boethius erfahren konnte, gibt es ja zwei Arten, die (scheinbar) kontinuierliche Teilung und die von vornherein diskrete Vervielfachung (im Raum der rationalen Zahlen) —, dann wird dieser Sprung in der Argumentation nicht dadurch verbessert, daß er die, von Außen notwendige, Begrenzung durch Verweis auf die Zahl 10 (im Sinne von Boethius) zu erklären versucht. Auf solchen Unsinn „hereinzufallen“, sollte einem Betrachter derartiger scholastischer Unfruchtbarkeit eigentlich nicht möglich sein.

²⁷Im 13. Jh. topisch in Form des Hinweises, daß Instrumente „schnellere“ Töne hervorbringen könnten als die Singstimme, also auf der Ebene der Produktion. Aristoxenus benutzt beide Begrenzungen.

Bekannt ist, aus Boethius, daß diese Zahl eine Klasseneinteilung der natürlichen Zahlen liefert, denn mit der *11* beginnt ja wieder die Einheit (dies, vgl. ed. Friedlein, S. 360, 8, und doch nicht etwa der Umstand, daß *10* aus *1* und *0* „zusammengesetzt“ sei, ist Grundlage der Argumentation: Boethius benutzt diese Eigenschaft der *10*, um die Klassenbildung der Intervalle *modulo* Oktav zu erklären).

Noch absonderlicher wird dann aber die Erklärung, daß man mit 3^4 aufhören müsse, weil dies *ter ter tria ter* sei, also ebenfalls eine Beschränkung durch die *Drei* vorläge: 3^1 ist keine Potenz, nichts, was mit *Drei* multipliziert worden ist, so daß man, um *81* zu erreichen, eben nur dreimal mit *Drei* multiplizieren muß; ein recht deutlicher Hinweis auf die hier vorliegende assoziative und rein formalistische Art der Argumentation, die nun wirklich unfähig ist, auch nur irgendetwas *einsichtig zu machen*. Man darf, ja muß auch die, ach so aufregend philosophisch schreibenden Musiktheoretiker der Scholastik an den ihnen gegebenen Erkenntnismöglichkeiten und den eigentlichen Sachverhalten messen.

Dies gilt auch für die Aussagen zum *continuum*, die Haas für so völlig neuartig hält, ib., S. 40, für so neuartig, daß die Urteile von Bessler und Michels sich nach seiner Meinung als unhaltbar erweisen müßten, nämlich daß Johannes de Muris noch in quadriverbaler Weise Proportionen auf musikalische Zusammenhänge bezöge.

Nun ist, rhetorisch, zu fragen: Ist dies wirklich nicht der Fall? Haben die mensuralen Zeichen als Bezeichnetes nicht mehr klar proportional zu einander definierte Zeitauern? Ist nicht gerade die Aufstellung eines Systems der Zwei- und Dreiteilung (oder vom kleinsten Wert ausgehend jeweiligen Vervielfachung) auf verschiedenen Ebenen die zentrale Leistung der Rhythmustheorie der *ars nova*? Was sollte sich gerade hier gegenüber der metrischen Theorie der Antike geändert haben (natürlich modulo der viel weiter entwickelten Differenzierungen)? Sind die „Takt“-vorzeichen auf einmal kontinuierlich oder proportional wie es die antike Metrik vorgibt? Das sind ersichtlich alles rhetorische Fragen!

Oder sollte die von M. Haas auch hier so sensationell entdeckte neue Bedeutung des *Kontinuums*, ausgerechnet bei einem Repräsentanten der Theorie der Mensuralnotation gar nicht die Musik selbst betreffen, sondern irrelevante, „scholastische“ Spekulationen? Fragen über Fragen, die aufzugeben, aber nicht zu verstehen, auch hier die große Leistung von M. Haas ausmacht: In seiner Formulierung jedenfalls sagt Johannes de Muris nichts anderes als einen von Boethius vermittelten trivialen

Sachverhalt: Die ad infinitum reichende Teilung durch Proportionen, das denkbare immer kleiner werdende Teilchen generiert, ist antike Erkenntnis, und hat zudem mit Musik nichts zu tun — was Kontinuum in scholastischem Denken ist, kann man z. B. von Abaëlard erfahren, ganz einfach, und ohne Beziehung zur Reihen kleiner werdender Proportionen, wie, nur als Beispiel $1/n$ (auf die Idee des Grenzwerts sind die Denker der Zeit aber nicht gekommen, d. h. daß *limes* $1/n$ eben 0 ist).

Daß weder die Antike noch das Mittelalter (und wohl auch der hier zitierte moderne Deuter) zu einer adäquaten Definition des *continuum*, der Stetigkeit, fähig waren, muß zunächst vorausgesetzt werden. Und dann stellt Johannes de Muris fest, ed. Michels, S. 69, 6: *Est enim unum, cum sit continuum, non solum iterum in ternarios, sed in infinitum partibilis incessanter*; nun, dies ist eine Feststellung, die man aus der Arithmetik und der grundsätzlichen Einteilung der Proportionen bei Boethius erfahren kann. Daß die Zerlegung in immer „kleinere“ Brüche kein Kontinuum ergibt, ist für die neuere Zahlenlehre trivial, für Boethius aber nicht. Was Johannes de Muris hier aussagen will, ist nichts weiter, als die Behauptung der Perfektion der *drei*, nämlich als Zusammengesetztes, als Einheit Betrachtetes, sonst könnte man ja in alles mögliche einteilen; die mensurale Rhythmik geht von der Einheit in die Vielheit, nicht umgekehrt (was modern gesehen eine unbrauchbare Differenzierung ist).

Und nun kommt die von Haas herausgearbeitete Differenzierung der Natur der erklingenden *vox* als *unio duarum formarum, naturalis scl. et mathematicae formae*. Wie jeder aus Boethius weiß, kann man mathematisch beliebig einteilen, nur die *natura* setzt hier Grenzen, ed. Michels, S. 69, 10. Man kann auch, wie anschließend festgestellt wird, klassifizieren, daß die *vox* eine *forma naturalis* sei, der die *forma mathematica accidentalis* ist, denn der klingende Ton ist nun einmal eine konkrete Erscheinung, kein *corpus naturale*²⁸.

Diese Erkenntnis kann aus den Ausführungen über die Relation von physikalischer Generierung des Tons, wahrnehmungsmäßiger Erfassung und Anwendung der *ratio* geradezu trivial abgeleitet werden; von einer neuen Erkenntnis bei Johannes

²⁸Genau diese Frage, welcher Natur eigentlich „die“ Zahl beim Ton hat, ob er ihr Wesen ist, wie die Pythagoräische Tradition vermittelt, also Boethius, oder ob er nur *accidental* ist, erwähnt Johannes de Grocheio, ed. Rohloff, S. 114, 33 — er läßt die Frage offen; speziell mit Musik hat dieser Gegensatz von Aristoteles zu den Pythagoräern nichts zu tun, das ist eine allgemeine Maxime.

de Muris kann also nicht gesprochen werden. Daß die *vox* bzw. der Ton als klingende, wahrgenommene Tonhöhe seine *forma naturalis* hat, dürfte ebenso klar sein — Theophrast behauptet ja eine reine Qualitativität der Tonhöhe, soweit gelangt der „Aristoteliker“ Johannes de Muris natürlich nicht, er verwendet „neue“, „scholastische“ Wörter, wie die ebenfalls Aristotelische Bewertung der „Zahl“ als akzidentelle Form des Tones; von irgendeiner neuen Erkenntnis kann nicht gesprochen werden, denn daß die sinnlich faßbare Erscheinung (bzw. hier „Ertönung“) nicht identisch mit der dann von der *ratio* zu findenden Zahl ist, ist auch für Boethius selbstverständlich.

Insofern handelt es sich bei der Feststellung von Johannes des Muris um nichts anderes als um eine neue Bezeichnung, und damit auch Einbringung in eine nur von den verwandten Wörtern her „neue“ Systematik — nur, für das Verständnis des melischen Elements der Musik ist damit nichts Neues gesagt. Und darauf kommt es an.

Dies gilt nun auch für die Heranziehung der *natura* als begrenzender Faktor: An dieser Stelle müßten die oben angesprochenen Augustinische Argumente eingesetzt werden; wenn Johannes de Muris diese nicht einfach ignoriert hat — und dies ist angesichts der Traditionen zur Begrenztheit der Sinneswahrnehmung nicht anzunehmen — könnte man hier, in einer allerdings zu weit geführten Abstraktion bzw. abstrakten Formulierung, diese entsprechenden Faktoren sehen, z. B. die Unfähigkeit, zwei Jahre zu einem Jahr sinnlich als Repräsentant der Oktav zu erleben. Denken kann man das, ja hier liegt ja die Kraft der *ratio*, von der aktuellen Zeit abstrahieren zu können, nur sinnlich wahrnehmen kann man dies nicht.

Allerdings kann auch hier nur festgestellt werden, insbesondere in Hinblick auf die absurde Begründung der Begrenztheit rhythmisch nutzbarer Zeitquantitäten aus der Endlichkeit des klanggenerierenden Körpers, daß Johannes de Muris zur Nutzung der gegebenen Möglichkeiten der Musiktheorie, nämlich die grenzsetzende Natur der *natura* in Bezug auf Musik zu spezifizieren, unfähig ist; seine Argumentation ist zu allgemein und dann rein assoziativ, um auch nur eine sinnvolle, nämlich erschöpfende und spezifische Klassifikation leisten zu können: Hier erweist sich Johannes de Muris weder als in der Klassifikation noch gar in der Entdeckung von Zusammenhängen zu Neuem fähiger Theoretiker; das scholastische Gewand erweist sich auch hier als formalistisch und musikhistorisch irrelevant, ja erkenntnisbehin-

dernd — dabei bleibt Johannes de Muris aber ganz im „Unaristotelischen“ Bereich der Absolutsetzung der Zahlen:

Die Begrenztheiten liegen nicht in den Zahlen, also der „Höhe“ der zulässigen Potenzen von β etc., das sind, folgerichtig gedacht, ja nur akzidentelle Eigenschaften, sowohl von Rhythmik als auch von Melik, wie kann ein Akzidenz wesensmäßig begrenzen? — was natürlich nicht für die eigentlichen Aussagen zur Notation der Rhythmik gilt; nur stellen die keine direkten Ergebnisse scholastischen Philosophierens dar (es macht also auch hier erhebliche Schwierigkeiten, der Darstellung von M. Haas zu folgen, z. B. ib., S. 40; übrigens ist nicht ganz klar, warum Haas davon spricht, daß Johannes de Muris den Begriff *vox sogar synonym zu sonus* verwende, ib., S. 37, sowohl vom *motus* als auch von der *proportio* her sind die gemeinten Sachverhalte identisch; außerdem entspricht diese Terminologie der Tradition, die man nicht ganz übersehen sollte).

Auch dies sei nur ein vielleicht doch nicht ganz überflüssiger Hinweis darauf, daß es auch bei den scheinbar schönsten philosophischen Systemen in einer historischen Wissenschaft, die Produktionsleistungen in ihrer Entwicklung betrachtet, darauf ankommt, was an Neuartigem erkannt oder wenigstens an zu neuer Erkenntnis beitragender Klassifizierung geleistet wird und auch, und zwar nicht zuletzt, was daraus für die Geschichte der Komposition abgeleitet werden kann. Wendet man diesen Maßstab an, so erweisen sich die scholastischen Systematiken als das, als was sie etwa Marsilio Ficino oder Vadian gesehen haben.

Damit ist nicht etwa die Leistung der Anwendung logischer Schulung auf die (zeitquantitative, natürlich strikt proportionale) Notation gemeint: Die stellt eine, allerdings auch sehr stark in den Grenzen der Tradition verhaftete Entwicklung dar — die Weiternutzung der Ligaturen, statt ausschließlich von Einzeltonzeichen nebst den damit verbundenen Seltsamkeiten, aber auch die Weiterführung der Bezeichnung der zeitdauermäßigen Bedeutung eines Zeichens, einmal vom Zeichen selbst, zum anderen vom Kontext, in dem sich der so bezeichnete Ton befindet (Alterierung/perfectio), allerdings zeigt, daß die scholastischen Denkmöglichkeiten notationsmäßig auch nicht revolutionär sein konnten. Dennoch ist die Leistung der Schaffung eines widerspruchsfreien Notationssystems, das letztlich alle Proportionen von Zeitdauern darstellen läßt (die nicht durch $2^n \cdot 3^m$ darstellbaren durch die konkreten Proportionsangaben, man vergleiche das *Proportionale* von Johan-

nes Tinctoris), natürlich als weltmusikhistorisch bedeutende Leistung der Theorie anzusehen.

Und schließlich, die „Aufregung“ über das Kontinuum, die M. Haas so umtreibt, ganz abgesehen davon, daß die entsprechenden Formulierungen von J. de Muris nichts über die Tradition hinaus sagen: Die Notation der Musik bleibt genauso proportional bestimmt wie die Melik — das „Experiment“ von Pythagoras jedenfalls wird an keiner Stelle widerlegt, Die Dummheit des Donnerbeispiels, als Gegenbeweis von der Wesenhaftigkeit der Zahlen im Klang, z. B. bei Johannes de Grocheio, ed. Rohloff, S. 114, 28, ist so groß, daß von dem Einwand nichts übrigbleibt, und Pythagoras weiterhin unangefochten als Entdecker der Proportionen gilt, ib., S. 112, 42.

Die Musik jedenfalls ist nicht etwa²⁹ plötzlich irgendwie „kontinuierlich“ geworden, die basiert auch weiterhin (natürlich mit den erheblichen Einschränkungen, die schon die nur indirekte Tradition mit sich bringen mußte) auf den schon von Aristoxenus formulierten Grundlagen (wenn man das zum Stillstand kommende Pferd von Guido einbezieht; allerdings sind die von Aristoxenus klassifizierten Möglichkeiten außerhalb „korrekter“ proportionaler Dauerverhältnisse dem Mittelalter unbekannt geblieben, es gibt auch keine durch Eigenleistung hervorgebrachten Parallelen, z. B. zu sozusagen „halbproportionalen“ Verhältnissen von Zeitdauern).

Die Haassche Entdeckung bleibt also auch hier ebenso chimärisch (bzw. eine Haas'sche *Denkfigur*, was auch immer das sein soll) wie bei seiner Entdeckung von irgendetwas Kontinuierlichen bei dem 4. Anonymus, und das auch noch als Neuerung — die nur keinerlei Folgen für Notation, Verständnis der Rhythmik, Komposition oder sonst etwas hat³⁰.

²⁹Wie man das auch immer verstehen will, M. Haas jedenfalls gibt keine zulängliche Erklärung dessen, was er damit meinen könnte, nicht einmal Abaëlarde's *Dialectica* zitiert er dazu,

³⁰Zu erörtern bliebe, warum man auf derartig substanzloses, d. h. sozusagen besonders „scholastische“ Aussagen inhaltlich und nicht im Gesamtkontext der Musiktheorie betrachtendes, isoliertes Deuten überhaupt eingehen soll: Behauptungen von irgendwelchen wesentlichen Einflüssen scholastischer Philosophie auf die Musiktheorie der Zeit sind geeignet, die eigentlichen Leistungen für die abendländische Kultur, angefangen von einer rationalen Notation der Melik, so zu verdunkeln, daß ein musikhistorisch völlig falsches Bild entstehen kann.

1.5 Zu Fragen der Aristoxenischen Bewegungstheorie

1.5.1 κίνησις und λόγος

Wie im 1. Teil bereits erörtert scheint bei der Vermeidung der Übernahme des Begriffs der κίνησις φωνῆς eine ältere lateinische Tradition vorzuliegen: Auch Martianus Capella gibt bei seiner Referierung der Differenzierung ebenfalls nur die *vox* als Träger der alternativen Attribute an, 937; es erscheinen die zwei *genera vocis* — eben nicht *motūs vocis*, der in allen griechischen Quellen auftritt! — nämlich *continuum atque divisum*. Auch hier erweist sich die Vermeidung des Aristoxenischen

Die Unterscheidung z. B. zwischen *musia theoretica* und *practica* mag man mit viel, wenn auch etwas „veralteter“ Entdeckerfreude auf die Minimalskizze der Einteilung der Wissenschaften von al-Fārābī beziehen wollen — faktisch ist diese Unterscheidung aber bereits bei Hucbald klar durchgeführt, von Guido wieder „klassisch“ formuliert, so daß entsprechende Differenzierungen mit scholastischen Bezeichnungen nichts Neues bringen — und dieses revolutionär Neue der mittelalterlichen Musiktheorie war, wie bereits angesprochen, die Forderung, daß die konkrete Kenntnis der wirklich erklingenden Musik notwendige Voraussetzung für „höhere“ Weisheit auf diesem Gebiet war, und daß, wie Guido so charakteristisch schreibt, der reine Spekulant in Musik, der unfähig ist, eine Melodie von den Linien abzulesen, ein Dummkopf ist und bleibt, nicht wert, den Titel eines *musicus* zu tragen — wo gibt es das in der Antike, wo der Beiname ὁ μουσικός von Aristoxenus zumindest bei Cicero (da natürlich *musicus*) einen peiorativen Nebensinn hat.

Ein kennzeichnendes Beispiel heißt hier Gunzo, dessen Ausführungen über Musik von der gleichen Unfruchtbarkeit sind wie die Schilderung der *ars musica* in Alani ab Insulis *Anticlaudianus*, aber selbst dieser in sozusagen Martianscher Tradition kommt nicht umhin *Gegorium nostrum* aufzurufen.

Und genau dieses Konzept, daß der Musiktheoretiker für die Praxis die notwendigen Grundlagen schaffen muß, also jede musiktheoretische Erörterung von der musikalischen Wirklichkeit auszugehen hat, kennzeichnet auch das Vorgehen von Johannes de Garlandia: Aus seiner Schrift lernt man, richtig Notenlesen, die Grundlagen der Rhythmik zu verstehen, und das heißt, modale Muster korrekt zu denken, zu notieren und wiederzuerkennen — genau wie dies einige Zeit früher Hucbald für die Melik formuliert! —, die Gattungen klar zu differenzieren u. ä. Genau diese Intention ist aber nicht scholastisch, sondern musiktheoretisch im Sinne der mittelalterlichen, lateinischen, Musiktheorie.

motus-Begriffes³¹ als hochgradig hinderlich bzw. als Zeichen unklaren „Denkens“, da ein *genus continuum vocis* ohne Bewegungsbegriff inhaltlich kaum zu verstehen sein dürfte — das zeigt auch Ptolemaeus, etwa ed. Düring, S. 10, 5, worauf noch einzugehen ist, schließlich handelt es sich um ein konkretes Beispiel für eine wesentliche Aristotelische Einteilung! Für die Überlieferung der Aristoxenischen Vorstellungen ist diese Seltsamkeit zu beachten. Zu beachten ist auch, daß die Bewegungsvorstellung von Melik, wenn auch Musikwissenschaftlern wohl nicht ganz geläufig, über die Tradition der Definition grammatischer Akzente weitergegeben wird; auch Martianus Capella kommt natürlich ohne den Begriff nicht aus, wenn er z. B. den Unterschied zwischen *Tonhöhe* und *Weg nach oben* beschreiben soll: *productio autem est — ... — vocis commotio a loco graviore in acutum locum, anesis vero contra; nam ab acuminis culmine in grave quiddam seriumque descendit. ...*, 940; daß dazu eigentlich der übergeordnete Bewegungsbegriff notwendig ist, hat Martianus natürlich nicht gesehen, sonst hätte er nicht so absonderlich in 938 gekürzt, vgl. im 1. Teil, 1.2.0.2 auf Seite 82: Die Unterscheidung zwischen Weg zwischen zwei Tönen bzw. Weg, der von einem zum anderen Ton führt — bzw. das stetige Pendant dazu — und dem „Ergebnis“, der Tonhöhe ist essentiell für das Verstehen von Aristoxenus, denn beide sind wieder Basen der zwei Arten von *κίνησις φωνῆς* — hier hätte man einen wirklichen Begriff eines „musikalischen“ Kontinuums fassen können.

Es scheint unabdingbar notwendig, auf diese spezielle Tradition hinzuweisen, um deutlich werden zu lassen, daß natürlich die Aristoxenische Bewegungstheorie dem Mittelalter weitergegeben wurde, so daß sich eigentlich auch ein philosophisches Interesse daran hätte ergeben können, ja müssen, ist doch die Unterscheidung zwischen diskreter und stetiger/kontinuierlicher Ordnung nicht trivial; erst die Mathematik seit Cauchy erlaubt hier ein adäquates rationales Modell, daß es jedoch schon lange davor Diskussionen zur Problematik dieser Opposition gegeben hat, explizit vermittelt durch Aristoteles, müßte eigentlich jedem bekannt sein, der sich zum Thema Musik und Philosophie in scholastischem Denken äußern will — man muß dazu allerdings die Grundlagen verstanden haben bzw. sehen, daß man hier etwas zu verstehen hat.

Bemerkenswert hinsichtlich der grundsätzlichen Inkompetenz der Vorstellungen

³¹Verf. ist sich bewußt, daß Aristoxenus als Grieche von *κίνησις* spricht.

von Niemöller in seinem Beitrag zur Frage nach der Verwendung des Wortes *Raum* speziell in der Melik, ist übrigens, daß auch er diese für die Frage wesentliche Problematik überhaupt nicht sieht, ja nicht einmal die nun wirklich eindeutig „räumliche“ Sprache von Martianus Capella für beachtenswert erkennt, die übrigens Remy ohne Probleme aufnehmen kann, ed. Lutz, zu Dick 501, 13, wobei er die passenden Neumen anführt und selbst von *de acuto movetur in gravem*, natürlich die *vox*, spricht: Offenbar war die bewegungsmäßige Repräsentation melischer Vorgänge für eine essentiell vokale Musikkultur so natürlich, daß die Übernahme dieser Begriffe ebenfalls „natürlich“ war und keiner besonderen Reflexion bedurft hat. Es ist schon erschütternd, wenn Vertreter des Faches *Musikwissenschaft* Begriffe gebrauchen, deren Bedeutung zu verstehen, sie weder systematisch noch historisch auch nur ansatzweise imstande sind — und doch darüber tiefe Dinge zum besten geben. Der Verweis von Verf. auf einen Augiasstall war offenbar nicht so abwegig, vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 127 (wo übrigens ein Fehler zu verbessern ist, *leben und läßt* muß natürlich heißen *leben läßt*).

Ob oder daß Aristoxenus die Pythagoräische Theorie als Unsinn angesehen habe, d. h. ob er etwa das Prinzip der Saitenteilung nicht akzeptiert hat, ist letztlich nicht zu erkennen³², weil er ganz dezidiert und explizit einen wahrnehmungs- oder erlebnismäßigen Bewegungsbegriff im Sinne eines nicht weiter zu befragenden Axioms einsetzt, also nur die Seite wissenschaftlich faßt, die das musikalische Erleben der Melik bestimmt. Die moderne Möglichkeit einer wenigstens mathematisch korrekten Vergleichung der beiden Modelle ergibt sich wie gesagt durch den Logarithmus bzw. die Exponentialfunktion, da damit Addition in Multiplikation „überführt“ werden kann.

Wenn die Quadratwurzel aus $9/8$ als Zahl³³ akzeptiert ist, bleibt nur das (allgemeine, nicht speziell mittelalterliche oder antike) Problem, wie die Tatsache des Ohrs als Meßinstrument, seine besondere Unterscheidungsfähigkeit für Konsonanzen, d. h. die Meßgenauigkeit gegenüber schon sehr leichten Verstimmungen bei

³²Die spezifische Polemik geht, wie oben angesprochen, immer nur von Pythagoräischer Seite aus, die jedoch one Nutzung von Aristoxenischen Grundbegriffen, wie eben der Differenzierung zwischen stetiger und diskreter Stimmbewegung, nicht auskommt, wogegen für die Aristoxenische Theorie die von Pythagoras völlig irrelevant war!

³³Daß die Antike mit Proportionen, und nicht mit den rationalen Zahlen rechnete, ist klar, ändert am mathematischen Sachverhalt aber nichts.

Konsonanzen, mit seiner musikalischen Hörfähigkeit zusammenhängen könnte, d. h. ob im aktuellen musikalischen Erleben die Bestimmung einer Quint durch $3/2$ als Entsprechung der Meßgenauigkeit des Ohrs als Meßinstrument für Zusammenklangsklassen wirklich eine Rolle für die musikalische Gestaltbildung spielt, oder konkretisiert, ob die Fähigkeit zum Stimmen musikalisches Hören, d. h. speziell die Fähigkeit zur Musterbildung in Melik und Rhythmik wesentlich bestimmt, und wie dies der Fall sein könnte; das ist hier nicht zu beantworten, wohl aber als Problem anzusprechen; in der Antike hat z. B. das für die melische Gestaltbildung zentrale Merkmal der Transpositionsinvarianz höchstens Ptolemaeus nicht gerade klar, höchstens ansatzweise angesprochen, worauf Verf. an anderer Stelle eingegangen ist, *sapienti sat*, und wer kein *sapiens* ist, braucht die Texte von Verf. nicht zu lesen: Im Gegensatz dazu ist geradezu eine der ersten genuinen Äußerungen mittelalterlicher Musiktheorie die Erörterung und graphische Darstellung von Transpositionen, bekanntlich in der *Musica Enchiriadis*, ja von diatonischen Verschiebungen einer als gestaltmäßig „gleich“ verstandenen *neuma*: Die mittelalterliche, lateinische Musiktheorie hat schon im sozusagen ersten Anlauf die Sichtmöglichkeiten der antiken Theorie erheblich erweitert.

Die Frage sozusagen nach der allgemein wissenschaftlichen oder philosophischen Bestimmung seiner Melik-Theorie durch Aristoxenus selbst könnte beantwortet werden durch Verweis auf die Klassifizierung von Aristoteles, wenn er, *Analytica poster.* I, 13.79^a 1, ed. Ross, S. 132, 41, von zwei Arten der *ἀρμονική* schreibt (übrigens in Übereinstimmung mit den zwei *formae vocis* bei Johannes de Muris):

... καὶ ἀρμονική ἢ τε μαθηματική καὶ ἢ κατὰ τὴν ἀκοήν. ἐνταῦθα γὰρ τὸ μὲν ὅτι τῶν αἰσθητικῶν εἰδέναι, τὸ δὲ διότι τῶν μαθηματικῶν: οὗτοι γὰρ ἔχουσι τῶν αἰτίων τὰς ἀποδείξεις, καὶ οὐκ ἴσασι τὸ ὅτι, καθάπερ οἱ τὸ καθόλου θεωροῦντες πολλάκις ἔνια τῶν καθ' ἕκαστον οὐκ ἴσασι δι' ἀνεπισκεψίαν.

Auch die Harmonik ist ein Beispiel für die Differenzierung des Wissens in solches, das das *Warum* weiß und solches, das das *Daß* einer Sache weiß. Die Mathematiker wissen in der Musik das *Warum*, die um die Wahrnehmung bemühten aber das *Daß*³⁴.

³⁴**Empirie und Wissenschaft in der Musik, ein Erbe von Aristoteles?** Daß diese Differenzierung für die Musiktheorie des 14. Jh. rezipierungswürdig war, zeigt sich in

M. Haas, *Musik zwischen Mathematik und Physik ...*, Festschrift f. A. Volk, Köln 1974, S. 31, am Beispiel der *Notitia artis musicae* von Johannes de Muris. Daß entsprechende Ausführungen an sich von Interesse und unterhaltsamer Stoff für Erörterungen sind, liegt auf der Hand. Zu fragen bleibt nur, ob damit etwas Neues an musiktheoretischer Erkenntnis und damit kompositorisch brauchbarer Denkmöglichkeit geschaffen wird (z. B. aus dem System der *ars nova* die isorhythmische Motette, ein Irrweg, aber eben doch ein Weg) — und die ist ja wohl von eigentlichem Interesse für Musikwissenschaft. Daß der *musicus practicus*, der Praktiker, der auch musiktheoretische Kenntnisse besitzt, ja besitzen muß, gegenüber der spätantiken Vorgabe etwas wie eine radikale Revolution bedeutet, ist bekannt oder sollte doch wenigstens in Fachkreisen nicht unbekannt sein.

Guido ist deshalb eben kein Vertreter der Wertungsvorstellungen von Boethius oder gar Augustins: Bei diesen Autoren wäre eine ethisch begründete, also wertungsmäßig sogar notwendige Forderung eines der Musiktheorie kundigen praktischen Musikers, ein Typus, der in Augustins *De musica* I, explizit angesprochen wird, unvorstellbar: *Quanto igitur praeclarior est scientia musicae in cognitione rationis, quam in opere efficiendi atque actu! Tantum scl., quantum corpus mente superatur*, wie Boethius formuliert, ed. Friedlein, S. 224, 6. Genau das läßt sich vom *actus* des liturgischen Gesangs nicht sagen, das wäre Blasphemie: Die liturgischen Handlungen, natürlich einschließlich der Aufgabenerfüllung des *cantor* geschehen *coram Angelis*, wie bereits gesagt, das kann nicht gegenüber dem Geist minderwertig sein, ist die Gesamtheit der Liturgie doch ein Abbild der ewigen Liturgie. Die *Lieder Deiner Kirche*, wie dies Augustin formuliert, sind ja nicht ohne Gottes Wirken wirksam, sie können Höchstes bewirken, nur darf man sich nicht an ihre zeitliche Schönheit verlieren. Als Institution der Liturgie, also der Kirche, ist auch der Choral natürlich Teilhaber des Transzendenten, konnte man doch einmal auf Erden die Stimmen der Engel selbst hören, die das *gloria* sangen — welcher zeitliche Anlaß das gewesen sein könnte, möge der, eventuell, interessierte Leser herausfinden.

Der *cantor musicus* — als Neologismus — ist damit eine Neuschöpfung des („lateinischen“) Mittelalters, der, der einmal *in opere efficiendi atque actu* herausragt, der aber zum anderen die rationalen Gründe seines Tuns beherrscht, und daraus dann auch, wie dies Hucbald im Proemium zu seinem Musiktext formuliert, zum verstehen der tieferen Bedingungen der *ars musica* fähig ist. Insofern bringt die Rezeption von Aristoteles z. B. durch Johannes de Muris in dieser Hinsicht gerade nichts Neues: Die eigentliche Revolution gegenüber der spätantiken, damit aber nicht etwa musikhistorisch „überflüssigen“ musiktheoretischen Ethik stammt aus der Spät- und Nachkarolingerzeit. Karl d. Gr. dürfte auch in dieser Hinsicht das Epitheton verdient haben. Die Leistung der Zeit von Phillipe Auguste dürften damit nicht vergleichbar sein, sie basieren auf dieser ursprünglichen Leistung bzw. Tradition. *In vanum laborare* dürfte der, der diesen wertungsgeschichtlichen Sachverhalt nicht verstanden hat, auch wenn er noch so tief aus Assmann und vergleichbarer Boulevardwis-

senschaft entnehmend als Denker über das mittelalterliche Denken über Musik erscheinen will.

Aber auch was den Theoretiker anbelangt, der letztlich von der Sache überhaupt nichts versteht, weil er nur theoretische Kenntnisse hat, so begegnet der betreffende Typus ebenfalls schon bei Guido, der dem Betreffenden die Bezeichnung *musicus* absprechen muß. Da begegnet eben nicht nur der *labor asiduus et stultissimus* des unfähigen *cantor*, *Prologus in Ant.*, ed. S. v. Waesberghe, Buren 1975, S. 62, 28, sondern auch, in *De ignoto cantu*, die

acutissimi philosophi, qui pro studio huius artis non solum Italos, sed etiam Gallos atque Germanos, ipsosque etiam Graecos quaesivere magistros, sed quia in hac sola regula consisti sunt, non dico musici, sed neque cantores umquam fieri, vel nostros psalmistas puerulos imitari potuerunt. ...

Der reine Theoretiker, der *philosophus* erscheint nicht einmal Guidos *pueruli* gewachsen, wenn ihm jede praktische Fähigkeit fehlt: Diese „Spekulanten“ können die Bezeichnung *musicus* für sich nicht vindizieren.

Was Guido postuliert, wird also von Verwendung der Vorgabe von Aristoteles im 14. Jh. nicht erweitert oder klarer gesehen, nur eben scholastisch klassifizierbar; offenbar kein wirklicher Erkenntnisfortschritt — dies zu erfahren, muß man die Texte beachten, so tief man sich fühlen mag, auch „in“ Musikgeschichte Aristotelisieren zu können.

Aus diesem Grund erscheint es auch nicht ganz leicht, die Rezeption der die *Metaphysik* einleitenden Gedanken zum Unterschied zwischen *Erfahrung* und *Wissenschaft*, *ἐμπειρία* und *ἐπιστήμη*, etc. in der *Notitia artis* vollständig auf Aristoteles zurückzuführen und nicht die Besonderheit der Situation der *ars musica* im Mittelalter mit einzubeziehen (vgl. U. Michels, Kommentar zu seiner Ausgabe, S. 107, *Prol 6*).

Aristoteles stellt bekanntlich fest, ohne daß dies die grundsätzliche Wertung irgendwie beeinflussen würde, daß der aus der Erfahrung arbeitende Heiler durchaus besser zu heilen im Stande sein kann, als der, der nur die allgemeinen Gründe für diese Wissenschaft kennt: Grund ist, daß die Heilkunst den einzelnen Menschen, die konkrete Erscheinung, nicht aber die allgemeinen Grundlagen betrifft, man kann nicht die Gattung *Mensch* heilen, sondern nur Sokrates oder Kallias; der aber um das Allgemeine, die Universalien oder was auch noch Wissende kann sozusagen per definitionem das Einzelne gar nicht im Blick haben, ersichtlich eine formalistische Begründung.

Daraus ergibt sich aber auch, daß wie dies Johannes de Muris zitiert, ed. Michels, S. 48, 6: *... expertos magis proficere videmus sine experientia rationem habentibus, ἀλλὰ καὶ μᾶλλον ἐπιτυγχάνοντας ὁρῶμεν τοὺς ἐμπείρους τῶν ἀνευ τῆς ἐμπερίας λόγον ἔχόντων.*

Daß Aristoteles daraus gefolgert haben könnte, der Architekt müsse auch die Erfahrung des Maurers haben, der Philosoph die des Handwerkers, über dessen Tätigkeit er philosophiert, der Musiktheoretiker die des Harfenisten, ist daraus aber nicht abzuleiten — für Augustin

und Boethius wäre eine solche Überlegung abwegig, ja sündig —, denn immer sind die Wissenschaften am höchsten, die überhaupt nicht auf die Anwendung bezogen sind. Damit dürfte die Wertung von Boethius, und Augustin, die der reinen Erkenntnis den einzigen Wert zuweisen, nicht grundsätzlich verschieden sein, sondern graduell: Aristoteles wird den Empiriker, der *Musik macht*, zwar nicht gerade hoch werten — er ist natürlich genau wie alle die modernen, für Pension und Gehalt schafftelnden Musikwissenschaftler *βάνουσος* —, aber auch nicht ethisch verdammen (z. B. In der *Staatschrift* an bekannter Stelle), wie dies die spätantiken Autoren tun, vor allem, und nun in christlichem Geist, Augustin tut bzw. tun muß: Der, der sich um die *ars musica*, ob Melik, Boethius, oder Rhythmik, Augustin, bemüht, darf mit praktischem Musizieren nichts zu tun haben und kann damit auch nichts zu tun haben, denn seine Aufgabe ist die Erkenntnis, wie aus dem unteren Schönen das eigentliche, nämlich ewige Schöne ableitend zu erkennen oder wenigstens zu erahnen ist.

Daß Erfahrung die Voraussetzung sei für *ἐπιστήμη καὶ τέχνη*, ist zwar eine Tatsache, *ἀποβαίνει δ' ἐπιστήμη καὶ τέχνη διὰ τῆς ἐμπειρίας*, 981^a 2, daß daraus aber folge, der *λόγος* etwa der Musiktheorie sei nur durch Üben eines Instruments, durch praktische Tätigkeit des Musiktheoretikers zu erlangen, sagt Aristoteles trivialerweise nicht: Das *Warum* eine Sache zu wissen, erlangt man ja gerade nicht durch das Wissen um das *Wie* — und so kann Augustin (in *De musica* 1!) ja auch ganz in dieser Tradition den ausübenden Musiker, der ja nur den Körper übt, zudem zum wohlfeilen, verächtlichen Ziel, der Masse zu gefallen, als von der *ratio total seiunctus* qualifizieren, und damit geradezu der Würde des Menschen, die in der nur ihm gegebenen *ratio* liegt, unteilhaftig erklären.

Deshalb scheint auch die Veränderung des zitierten Satzes durch Johannes de Muris nicht trivial: *Experientia quidem fecit artem et expertos magis proficere videmus rationem sine experientia habentibus*, wie die einzig sinnvolle Verbesserung durch Michels lautet. Was zunächst als Zusammenfassung erscheint, erhält in Hinblick auf die mittelalterliche Funktion von Musiktheorie eben doch eine gewisse neue, wenn auch nicht spezifisch scholastische Nuance:

Igitur semper necessarium est in unaquaque arte habere primo theoreticam, practicam convenienter, ut illud, quod scitum est in unversali, ad singulare valet applicari.

Daß diese Aussage die Relation von Maurer zu Architekt in Aristotelischen Sinne beschreibe, kann nicht behauptet werden: Der Empiriker als solcher kann seine Tätigkeit sogar besser verrichten als der, der die *ratio* der Sache besitzt. Daß der Maurer sein Mauern besser könne, wenn er die *universalia* beherrsche, nun, das bedeutete, daß das Feuer besser brennen würde, wenn es wüßte, warum es brennt. Anders ließe sich der Kontext des Satzes bei Aristoteles nicht verstehen. Einfach vorauszusetzen, daß Aristoteles den *cantor musicus* überhaupt habe für notwendig halten können, scheint jedenfalls nicht ohne weitere

Erklärungen möglich zu sein; und die Beurteilung in der Staatschrift zeigt, daß dies ausgeschlossen ist.

Denn er sagt gerade nicht: *Sed cum omnis ars ex experimentis dependeat, oportet unumcumque artificem primo circa artis experientiam laborare.* Wenn es allein um die τέχνη ginge, mag dies mit Aristoteles' Vorstellung kompatibel sein, nur die Betrachtung der *universalia* ist nicht Sache des *Künstlers*.

Der notwendig singende, spielende, tanzende Musiktheoretiker als der, der die Einsicht in das Warum besitzt, ergibt sich aus der Vorgabe von Aristoteles eben nicht — immerhin, die Beurteilungsfähigkeit des Wertes von Musik macht Musikerziehung auch für die denkenden Stände nicht obsolet, wie man als Leser der Staatschrift erfährt; aber das ist wieder ein anderer Ansatz, der übrigens, wie anderswo gezeigt, s. Verf. *Musik als Unterhaltung* Bd. IV, *Zu praxisbezogenen Zeugnissen der neuen weltlichen Wertung von Musik in literarischen Quellen, zu deren konkreten Entsprechungen und zu Voraussetzungen eventueller arabischer Einflüsse*, Kap. 13, *Staatschrift und Indulgenz*, 13.5, *Johannes de Grocheo*, S. 453 ff., auch von Johannes de Grocheo nicht übernommen wird.

Insofern wird man hier vielleicht doch nicht genuin Aristotelische Vorstellungen rezipiert sehen müssen, und gar eine ganz neue Art der Bewertung von Musiktheorie ableiten wollen: Die Beherrschung der Elemente der „praktischen“ Musik, natürlich hier des Chorals, also die Beherrschung der Intervalle, der Tonartenzuordnungen etc. — die nun wieder invariant gegen die Art der Musik, also unabhängig von ihrer liturgisch spezifischen Erscheinung im Choral sind! —, ist schon bei Hucbald explizit die Voraussetzung, dann auch die eigentliche *ars musica* angehen zu können (in der Einleitung, worauf Verf. an anderer Stelle verwiesen hat, deren Auffinden er dem interessierten Leser überläßt).

Man wird eher eine Folge der durch Guido von Arezzo nicht etwa zuerst, wohl aber klassisch formulierten grundsätzlichen Überwindung spätantiker Wertung, die Schaffung sozusagen des *cantor musicus*, der nicht nur korrekt und gut singt, sondern auch weiß, was und warum er so singt, als Grund für diese, ja auch in den Formulierungen greifbare Veränderung der Aristotelischen Vorgabe ansehen dürfen, ja man wird sogar die Frage stellen müssen, ob eine neue Auffassung von Anwendung theoretischen Wissens auf das Handeln als Garant der Korrektheit der „Praxis“ nicht wesentlich von der Erfahrung der neuen Funktion der Musiktheorie im Mittelalter, also seit dem ersten Versuch durch Aurelian, die eigene, heilige Praxis des liturgischen Gesangs mit der antiken Theorie zu verbinden, bestimmt sein könnte — denn wohl in keiner anderen *ars* konnte die Brauchbarkeit einer völlig abstrakt überlieferten Theorie, also der *universalia*, auf eine davon ursprünglich ganz getrennte, rein usuell intuitive Praxis so direkt erfahren werden: Die Durchsetzung z. B. des „Dogmas“ der acht Tonarten konnte nur durch eine solche Anwendung theoretischer Begriffe auf die Wirklichkeit erreicht werden, wie die *finalis*-Lehre zeigen kann. Die Entwicklung der mittelalterlichen Musiktheorie selbst belegt, daß diese Frage als rhetorische Frage zu

Dies kann dazu führen, daß die Mathematiker in der Harmonik gar nichts von der Sache selbst, sondern nur ihre Gründe wissen, die anderen aber zwar das Ganze überschauen, aber bei Einzelheiten oft nicht wissen, weshalb sie sind. Aristoxenus konnte sein Modell in dieser Einteilung als nur an der musikalischen Wahrnehmung interessiert klassifizieren und als uninteressiert an den Gründen, d. h. den physikalisch-akustischen Ursachen³⁵, wie z. B. der Unterschiede von Bewegungen

qualifizieren ist; erst das Aufeinandertreffen einer musikalischen Praxis mit höchstem, ja transzendtem Anspruch — *coram angelis* — und der Frage nach, scholastisch formuliert, den *universalia*, also dem, was die *Musica Enchiriadis* als *speculatio* dessen, was unter der *superficies* des *ornatus* der liturgischen Gesänge wirksam ist, hat diese für mittelalterliche Musikreflexion charakteristische Verbindung von Praxis und Theorie bewirkt. Es dürfte nicht ganz unbekannt sein, daß durch diese Verbindung die speziell musikalische Seite der abendländischen Sonderentwicklung begründet worden ist; eine Entwicklung, der man jetzt durch Universitätsreformen den Garaus zu machen versucht.

Andererseits folgt daraus, daß die Setzung einer solchen Relation zwischen Praxis und Theorie nicht erst Erkenntnis der scholastischen Musikspekulation ist, sondern seit Hucbald den "Stand der Kunst" ausmacht. Auch hier ist nicht erkennbar, daß die Scholastik musiktheoretisch Neues gebracht hat (vgl. dagegen die, von Quellenkenntnis so erfrischend weitestgehend unbelastete Meinung von M. Haas, *ib.*, S. 36 ff.: Man sollte wenigstens beachten, was Hucbald in der Einleitung zu seiner Schrift über die Bedeutung des Wissens eines *cantor musicus* — dieser Ausdruck ist nicht Hucbaldisch! — sagt: Es sei die Voraussetzung, dann auch zum wissenschaftlichen Wissen kommen zu können; das wesentlich Neue ist hier, daß das Wissen um, Aristotelisch gesprochen, die *universalia*, das Wissen um die Einzeldinge (der Spezialwissenschaft) voraussetzt; eine für Boethius abwegige Forderung; es scheint auch nicht ganz unangebracht, zu beachten, daß auch die scholastisch inspirierten Musiktheoretiker natürlich auch in der eigenen Tradition der mittelalterlichen Theorie standen, Guidos Text und seine Intention war natürlich allen bekannt. Um dies zu beweisen, reicht die Beachtung von Francos Text.).

³⁵**Aristoxenus und Proportionen** Die für Aristoxenus eben keine Ursachen sein können, das Hören erfolgt nicht in Proportionen. Damit sind Proportionen natürlich nicht absolut und von vornherein inexistent, in der Melik aber nicht anwendbar; man könnte sich hier an eine Aussage Schopenhauers erinnern fühlen, der in Entrüstung über die Nichtakzeptierbarkeit der Goetheschen Farbenlehre durch denkende Wissenschaft verächtlich bemerkt, daß bestimmte Frequenzen doch nicht identisch sein könnten mit Farbwahrnehmungen, wie z. B. „Rot“, womit er ein grundsätzliches Problem auch moderner Hirnforschung anspricht: Die physikalischen Voraussetzungen von Wahrnehmungen sind nicht einfach identisch mit diesen Wahrnehmungen, die Schaltungen, die zum Bewußtsein führen, sind eben nicht das

oder der Proportionen der Konsonanzen.

Als Wahrnehmungsgrößen müßten etwa die Quint oder die Quart nicht noch “begründet“ werden, ihre wahrnehmungsmäßige Individualität — übrigens als Klassenbegriff — ist an sich gegeben: Aus diesem Grund kann er ja auch den Ganzton analog dem Pythagoräischen Modell als Unterschied von Quart und Quint bezeichnen: Die Existenz war durch die stets gegebene Natur des Erlebnisses *Quint* etc. durchweg garantiert, d. h. gar nicht mehr weiter zu diskutieren.

Auf dieser Basis aber konnte Aristoxenus die begründete Vorstellung haben, eine hinsichtlich wissenschaftlichen Niveaus gleichwertige Theorie aufzustellen, die geradezu in der Art geometrischer Sätze und Beweise durchgeführt werden kann (besonders deutlich im dritten erhaltenen Buch — und auch Nichtkennern griechischer Texte sind deren Inhalte durch A. Barker hinlänglich kommentiert zugänglich gemacht worden).

1.5.2 Kontinuierliche und diskrete Stimmbewegung als auch philosophisches Problem

Nun könnte ja einer sagen, daß die angedeutete Natur der Aristoxenischen Unterscheidung zwischen den beiden Arten der *κίνησις φωνῆς* zwar ein spezifisch musikalisches Problem, nicht aber ein potentiell das philosophische Denken betreffendes Phänomen sei, daß also die angesprochene Nichtbeachtung dieser Problematik im Rahmen der Nichtbeachtung des Gegensatzes der beiden Modelle eine sachlich begründete, nämlich durch philosophische Irrelevanz verursachte Ursache habe (die

Bewußtsein selbst; da bleibt immer noch ein gewisser Rest zum Staunen. Dabei ist das proportionale Modell, das Modell der Intervallwahrnehmung fähig, auch die Wahrnehmungsleistung der Intervallverknüpfung wiederzugeben.

In der Rhythmik sind Proportionen sogar zwangsläufige Instrumente der Abstraktion: Kein Versfuß kann ohne die Proportion von *ἄρσις καὶ θέσις* bestimmt werden; und hier kann Aristoxenus auch der empirischen Erkenntnis folgen, daß sowohl die absolute Dauer der proportional gemessenen Zeitwerte begrenzt ist, was Augustin aufnehmen kann, daß also das Zeitgehör nicht beliebig kürzen kann, als auch, daß die Proportionen nicht zu „kompliziert“ sein dürfen: „Irrationale“ Proportionen sind rhythmisch nicht brauchbar, aber auch zu komplizierte, wie vielleicht $7/5$; hier folgt Aristoxenus inhaltlich der Bestimmung des Pythagoräischen Modells von „einfachen“ Proportionen — und da, in der Rhythmik, funktioniert das Modell ja auch empirisch gut.

Wortverbindung ist gewollt).

Und daß dem nicht so ist, daß hier wieder die scholastische Philosophie relevante, von der Musiktheorie konkret gestellte Fragen nicht beachtet hat, und nicht zuletzt dadurch einen weiteren Beitrag zur essentiellen Irrelevanz scholastischer Philosophie für die Entwicklung und Einbeziehung der Musiktheorie in „höhere“ Wissenschaft geleistet hat, kann man nicht nur durch Verweis auf Aristoteles, sondern, um nur ein sehr einfaches Beispiel zu nehmen, durch Verweis auf Peter Abaëlard erkennen — dieser Autor wird gewählt, weil seine Beiträge noch nicht von den später bekannt gewordenen Aristotelischen Schriften mitbestimmt sind; das Problem selbst ist also alt, was, wenn man schon wesentliche Beiträge zu Musik und Philosophie im Mittelalter schreiben will, seine Berücksichtigung hätte fordern können. Aber der maßgebliche Andeuter dessen, was man da alles noch in scholastischer Philosophie über Musik finden können könnte, bleibt auch hierzu stumm.

Deshalb sei erlaubt, hier einen ganz kurzen Blick auch auf diese Problematik zu werfen, nicht zuletzt, um einen Einblick über die Weitergabe dieser Probleme aus der Antike ins Mittelalter zu geben — und natürlich und leider³⁶ ist die Rezeption der überlieferten griechischen Musiktheorie viel zu spät geleistet worden, als daß dadurch die abendländische Sonderentwicklung wesentlich hätte beeinflußt werden können: Diese Sonderentwicklung, gerade in „Musik“, ist geschehen auf der Grundlage der lateinisch übermittelten Rudimente antiker Musiktheorie, also vor allem durch das Werk von Boethius; auch dessen sollte man sich bewußt sein³⁷!

In der *Dialectica*, ed. L. M. de Rijk, Assen 1970, S. 71 ff., diskutiert Abaëlard die

³⁶Vielleicht hätte man sich bei Übernahme der Transpositionsskalen die Überflüssigkeit der Hexachordkasuistik ersparen können.

³⁷Vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...* Teil 1, *HeiDok* 2008, Anm.S. 78 ff., sowie Anm. 180, S. 1174 ff., wo u. a. das geradezu groteske Zerrbild der westlichen mittelalterlichen Musikkultur, das R. Strohm aufgrund von ebenso absurder, ja an Unverantwortlichkeit erinnernden Unkenntnis entwirft, betrachtet wird, und daraus wieder die mangelnde Fähigkeit des genannten Autors erkennbar wird, das wirklich Neue der Musik der Renaissance erkennen zu können. Natürlich gehört sich eine solche Kritik nicht gegenüber einem von L. Finscher so herausgehobenen Autor, nur lassen sich eben Argumente für gravierende Mängel finden, die Finscher natürlich unbekannt geblieben sind, die aber dennoch bestehen und die monierten Ausführungen als regelrechte „wissenschaftliche“ Irreführungen zu bewerten zwingen.

Aristotelisch vorgebene Einteilung der Quantitäten in diskrete und kontinuierliche, z. Teil mit Beispielen, die die Formulierung der mathematischen Topologie als echte Notwendigkeit erkennbar machen. Eine der Definitionen findet sich zu Anfang, *ib.*, S. 71, 25:

Continuam eam autem vocavit, cuius partes ad communem terminum copulantur. Unde cum numerum et orationem non esse continua ostenderit, tali usus est argumento, quod eorum partes ad nullum communem terminum copulantur.

Das Argument ist also das „Aneinandergebundensein“ von *partes*, in die auch kontinuierliche Quantitäten zerlegt werden können mußten, die Ungenauigkeit dieser intuitiven Vorstellung einer kontinuierlichen „Reihung“ kann man verdeutlichen an der Zerlegbarkeit der „stetigen“ Zahlengeraden, des metrischen Raums der reellen Zahlen in halboffene Intervalle, die ja nicht miteinander verbunden sind. Um zur rationalen Wissenschaft zu gelangen, bedarf es also ersichtlich noch einiger Anstrengung, z. B. einer Klärung dessen, was mit *ad communem terminum copulari* in Hinblick auf das Gemeinte gemeint ist: Halboffene Intervalle, in die die reelle Gerade zerlegt wird, haben keinen *communis terminus*, daß aber die reellen Zahlen das *continuum* exemplarisch repräsentieren können, erscheint schon rein intuitiv naheliegend.

Intuitiv ist das Argument verständlich: Was jeweils „Teile“ sind, muß irgendwie zusammenhängend sein. Daß die (natürlichen) Zahlen der Antike dies nicht tun, erscheint klar — obwohl man natürlich dazu erst ihre „Vereinzelung“ im Raum der reellen oder schon rationalen Zahlen hätte zeigen müssen. Wenn die *oratio*, also wohl die Buchstaben/Phoneme allerdings nicht kontinuierlich, sondern diskret sein „sollen“, weil sie nicht aneinanderstoßen, erscheint dies schon von vornherein als der Wirklichkeit nicht entsprechende Verallgemeinerung der geschriebenen Phoneme, also der Abstraktion von Phonemfolgen in Folgen von Buchstaben.

Man wird allerdings diese Unklarheit als zwangsläufige Folge einer Unklarheit über das Wesen von Phonemklassen erklären können — es bleibt jedoch für Kommentatoren von Aristoteles der Umstand, daß Aristoxenus, wie oben zitiert, die kontinuierliche Stimmbewegung explizit durch Verweis auf die Melodie des Sprachklangs bezieht; in den Worten von Boethius, nochmals zitiert, I, 12, ed. Friedlein, S. 199, 5 (daß dabei die Einbringung der Sprache als Sinnträger vorkommt, ergibt

sich nicht aus der Aussage, sondern nur aus einem gewissen rhetorischen Überschuß, denn daß Sprache der Vermittlung von Inhalten dient, hat mit der Frage der Natur des melischen Bestandteils des Sprachklangs natürlich nichts zu tun — es geht ja nicht um die Differenzierung zwischen verschiedenen Intonationen mit semantischer Funktion, der Kundgabeebene der Leistungsebenen der Sprache):

... *continua* ..., *qua loquentes vel prosam orationem legentes verba percurrimus. Festinat enim tum vox non haerere in acutis et gravibus sonis, sed quam velocissime verba percurrere, expediendisque sensibus exprimentisque sermonibus continuae vocis impetus operatur.*

Natürlich ist auch die Wahl des Wortes *verbum* sozusagen als elementare Entsprechung der kontinuierlichen Sprachmelodie nicht gerade passend, Träger melischer Bewegung sind die Silben, weshalb die Akzentzeichen trivialerweise auf die Silbeneinheiten bezogen sind; das haben die Neumen „geerbt“, weshalb, um die Satzkonstruktion parallel zu halten, die adiastematischen Neumen die Tonhöhenrelationen zwischen jeweils letztem Element der vorangehenden und Anfangselement der folgenden Neume nicht erkennen lassen, sondern, allenfalls, auf *Romanus*-Buchstaben angewiesen sind³⁸. Die Verbindung mit der Aufgabe des Sprachklangs, also der *vox*, den Sinn auszudrücken, macht die Verallgemeinerung sozusagen geradezu unabdingbar:

Kein Philosoph nach Aristoxenus kann also, wenn er ausreichend Sach- und Literaturkenntnis besaß, über das Problem hinweggehen, das sich stellen mußte, wenn man die Aussage von Aristoxenus ernstnimmt — bzw. die von Boethius für Scholastik und lateinisches Mittelalter —, daß die sprachklangliche Stimmbewegung *continua*, die Folge der Buchstaben jedoch diskret gewesen sein soll. Das ist ersichtlich ein zwangsläufig folgendes Dilemma, das zu beantworten oder zu beachten man auch von P. Abaëlard hätte erwarten müssen, denn er zitiert kurz vor der zitierten Stelle die *Inst. mus.* von Boethius wörtlich!

³⁸Die Diastematisierung der Neumen bestand also nicht nur in der Analogisierung des graphischen „Ausmaßes“ eines Neumenzeichens mit dem Ausmaß der melischen Bewegung, d. h. z. B. die Parallelisierung der „Länge“ einer *flexa* mit der des so bezeichneten melischen Abstiegs, sondern auch in der Überwindung der Silbengrenzen; auch das ist also keine triviale Entwicklung — welches Glück für die musikalische Menschheitsgeschichte, daß solche Entwicklungen nicht durch Musikwissenschaftler nicht geleistet, sondern durch geistig produktive Musiktheoretiker geschaffen wurden.

Hier handelt es sich nicht um wenig brauchbare Vorwürfe, vor allem an die scholastische Philosophie, sondern um die Feststellung, daß diese Philosophie ein sich gerade aufdrängendes Dilemma einfach nicht beachtet hat, unfähig war, die Aussagen von Boethius/Aristoxenus und Aristoteles zusammenzuführen — hierfür gab es, wie gezeigt, einen aktuellen Grund. Die scholastische Philosophie hat hier ein antikes „Angebot“ ungenutzt gelassen; eine weitere Bestätigung, daß es sehr wohl und nicht gerade fernliegende — die genannte Aristoxenische Unterscheidung wird topisch im Rahmen der elementaren Definitionen eingeordnet — Probleme gab, die man nur hätte beachten müssen, um sehen zu können, daß Musiktheorie hier gewisse allgemeine Probleme aufgestellt hat.

Erforscher der Verbindungen von scholastischer Philosophie und Musik hätten also, wie leicht zu sehen, nichts anderes zu tun, als danach zu suchen, ob vielleicht doch einmal in den Kategorienkommentaren ein entsprechender Verweis zu finden ist — oder ob er fehlt; dies soll hier jedoch nicht getan werden, das sei den großen Repräsentanten dieser Forschungsrichtung wie M. Haas überlassen, deren Schriften allerdings bis jetzt einen Hinweis nicht gerade leicht finden lassen, darauf nämlich, daß ihnen dieses Problem überhaupt aufgefallen wäre; vielleicht sind sie hier in der gleichen Lage wie die scholastischen Philosophen. Allerdings gibt auch dieser Sachverhalt nicht gerade sehr große Hoffnungen darauf, daß sich, bisher noch völlig unentdeckt, in der umfangreichen scholastischen Philosophie musikalisch tiefstreichende und musikhistorische höchst relevante Dingen finden ließen, wie dies vornehmlich M. Haas, allerdings immer nur in vagen Verweisen auf irgendetwas zu erahnen gibt.

Eine weitere Definition des *Stetigen/continuum* versucht Abaëlard anzufügen, ib., S. 73, 6:

Videtur quoque, ut illud retorquendum esse <si> continuum difiniamus, cuius partes ad se invicem per medium copulentur, utrum de omnibus aut quibusdam partibus sit intelligendum.

Die Definition erweist sich nicht als ausreichend, so daß eine letzte Definition notwendig wird, ib., S. 73, 11:

Possumus etiam quamlibet quantitatem continuam sic nostra mente dividere, ut nullus inter partes ipsas terminus inveniatur, ut si duas tantum partes consideremus in tota compositi divisione ...

Also wird man zur letzten Definition geführt, ib., S. 73, 24:

Si autem 'continuum' proprie definire velimus, dicamus id esse continuum, cuius partes sibi sine intervallo sunt insertae, hoc est: habet partes, quarum nullam facit distantiam interpositio alterius rei vel illa ab invicem divisio. ...

Mit dieser intuitiven Definition kann man offenbar leichter arbeiten, wenn auch *interpositio alterius rei* nicht gerade rational erklärt begründet erscheint.

Diese Hinweise mögen ausreichen, um die Existenz des angesprochenen Gegensatzes in der scholastischen Philosophie über die triviale Voraussetzung hin nachzuweisen: Eine Entschuldigung, das klassische Exempel in der Definition der Musik philosophisch nicht genutzt zu haben, kann man nicht finden; Boethius kann (oder dürfte) als bekannt vorausgesetzt werden.

Von Interesse ist aber die Frage, wie eigentlich die auf Aristoxenus reagierenden Theoretiker mit dieser Differenzierung umgegangen sind. Aristoxenus spricht konsequent nicht nur von *κίνησις φωνῆς*, sondern *κατὰ τὸπον κίνησις* nämlich der *φωνῆ δυναμένη κινεῖσθαι* (ed. Macran, S. 101, 14 seq.), wobei in dieser klar räumlichen Analogiebildung, deren Brauchbarkeit die diastematische Neumenschrift glänzend belegt³⁹, dem Ton klar die Natur des Punktes zukommen muß, wogegen das Intervall als Maß eines *τόπος* auftritt, *τόπον τινὰ διεξιέναι φαίνεται* — hier liegt das Axiom, denn Aristoxenus behauptet nicht, daß es sich um Bewegung an sich handle, sondern letztlich, daß jedermann das Bild einer sich bewegenden Stimme selbstverständlich erscheint — *ἡ φωνὴ τῆ αἰσθήσει οὕτως ἂν μηδαμοῦ ἴσταμένη μηδ' ἐπ'*

³⁹Man sollte hier, im Gegensatz z. B. zu F. Zamminer, beachten, daß, wie schon B. Laum nachgewiesen hat, die prosodischen Akzentzeichen auf die Bewegungstheorie von Aristoxenus zurückgehen; die Behauptung oder Vorstellung, daß die Antike keine tonräumliche Analogie im Sinne eines „Hoch-Tief“ gekannt habe, ist also Unsinn; ganz intuitiv wird die Erfindung der die melischen Richtungen — und für die Grammatik ist mehr nicht notwendig — bezeichnenden graphischen Zeichen raumanalog genau im Sinne der späteren Neumen entwickelt. Und daß die Neumen im Westen nicht nur wie in Byzanz raumanaloges Auf- und Absteigen als Bezeichnetes, sondern auch analog im Zeichen selbst benutzen, sollte allmählich bekannt sein. Daß C. Floros diesen zentralen Unterschied westlicher, „lateinischer“ und byzantinischer Neumen bis heute nicht verstanden hat, ist bedauerlich, seine *Universale Neumenkunde* behält damit den Wert des *key to all mythologies* von Mr Casaubon in einem der berühmteren englischen Romane des 19. Jh.

αὐτῶν τῶν περάτων κατὰ γε τὴν τῆς αἰσθήσεως φαντασίαν, ἀλλὰ φερομένη συνεχῶς μέχρι σιωπῆς, ... Die Beschreibung erscheint intuitiv so klar, daß eine weitere Erläuterung überflüssig erscheint (vgl. dazu im 1. Teil Anm. 54 auf Seite 94 und 1.2.0.2 auf Seite 82): Der Eindruck einer Bewegung dieser Stimmart ist so, daß sie an keiner Stelle haltzumachen scheint, auch nicht an den jeweiligen Grenzen (rationalisiert könnte man von Wendepunkten oder Extrema einer glatten Funktion sprechen), wogegen die diastematische Stimmbewegung — eine Bewegung ist diese natürlich auch — jeweils auf einer Stelle stehenzubleiben scheint, dann gewissermaßen gleichzeitig⁴⁰ den Zwischenraum überspringt, um den nächsten „Punkt“ klingen zu lassen.

Der gemeinte Unterschied ist klar, er wäre wie angedeutet modern rationalisiert im Sinne des Gegensatzes von *glatter/stetiger Funktion* und *Treppenfunktion*, z. B. halbstetig von unten, zu formulieren. Nur macht dies auf eine Komplexität aufmerksam: Stetigkeit bzw. Glattheit (Differenzierbarkeit) ist nicht zwangsläufig gebunden an dauernde Beweglichkeit also das völlige Fehlen von Konstanten.

Hier wäre eine Differenzierung nicht unpassend: Der Unterschied beider Bewegungen zeigt sich nur in der Art, in der (intervallische) Abstände durchmessen werden, d. h. beide Arten von Funktionen könnten natürlich jeweils auf Tönen längere Zeit verhaaren, der eigentliche Unterschied beruht in der Art der Ausfüllung von Intervallen, d. h. die eigentliche Bewegung, da, wo sich die Stimme wirklich bewegt, die Frequenz ändert, da besteht der wesentliche Unterschied. „Durchheulen“ und diskret Springen ist der Unterschied, nicht die Frequenzänderung an sich; d. h. Aristoxenus bringt, verständlich aber nicht notwendig, ein zusätzliches Merkmal hinein bzw. verabsolutiert es unpassend, im Bild der Stimmbewegung, die keine Konstante kennt, sondern bis zum Verstummen beweglich ist, im Sinne ununterbrochener Frequenzänderung.

Wenn dieser Umstand hier präzisiert wird, sollen damit nicht Quisquilien angemerkt werden — eine Präzisierung durch rationale Rekonstruktion des Gemeinten ist allerdings auch nicht wertlos —, sondern ein Hinweis darauf gegeben werden, daß auch hier spezifische Einwände durchaus möglich gewesen wären, nämlich eine Präzisierung dessen, was eigentlich (klanglich verwirklichtes) Kontinuum und diskrete Bewegung ist. Offenbar gibt es in der scholastischen Philosophie hier keine

⁴⁰ λέγω δὲ συνεχῶς κατὰ τὸν χρόνον — im Gegensatz zu *kontinuierlich* in der Melik!

Präzisierungen. Obwohl die jeweils mitgelieferten Verweise auf Sprachmelodik und musikalische Melodik Grund zum Überlegen hätten geben können, ist doch z. B. rhetorisch die *μονοτονία* eine bekannte, also denkbare Erscheinung. Auch hier hat die scholastische Philosophie eine mögliche Aufgabe nicht wahrgenommen. Hinzu kommt noch, daß Boethius eine, vielleicht genuin, auf Ptolemaeus zurückgehende Präzisierung ansatzweise überliefert hat, also sogar ein konkreter Grund zur Betrachtung des Problems gegeben war — wenn in dem hier genannten Sammelbeitrag nur M. Peden das Problem überhaupt gesehen hat, zeigt dies, daß offenbar auch für die meisten illustren Repräsentanten philosophisch denkender Musikwissenschaftsdilletanten dieses Kreises das Problem noch unauffindbar ist.

Von weiterem Interesse ist eben auch die Frage, wie sich die Pythagoräische Theorie gegenüber dieser, für die Theorie von Aristoxenus grundlegende, Differenzierung verhalten hat, kann sie doch eigentlich mit dem Begriff einer raumanalogen Stimmbewegung grundsätzlich nichts anfangen. Hinweise darauf gibt Ptolemaeus, dessen Ausführungen deshalb hier nochmals kurz zu beachten sind, weil Boethius diese zusammenfassend an das lateinische Mittelalter weitergibt.

Ptolemaeus nun differenziert im angesprochenen Sinne, ed. Düring, S. 10. 5 zwischen *ψόφοι ἰσότονοί τε καὶ ἀνισότονοι* — in sozusagen gleichbleibend erklingenden Tönen gibt es keinen Unterschied, trivialer Weise, wie oben angedeutet, dies übernimmt auch Boethius, wenn er, ed. Friedlein, S. 356 f., von *non unisonarum vocum* spricht, was Jacobus von Lüttich als getreuer Gefolgsmann denn auch korrekt übernimmt, z. B. im cap. V, *de vocum differentiis*, im *Compendium de musica*, ed. S. v. Waesberghe, S. 98, 6, worauf noch kurz einzugehen ist. Die Frage ist, ob Ptolemaeus, oder eventuell schon ein Gewährsmann, der angesichts von Ptolemaeus auch konkret weiblichen Geschlechts gewesen sein könnte, gesehen haben könnte, daß die einfache Differenzierung zu undifferenziert ist, daß hier also die gleichbleibenden Töne auszuschließen sind, denn nur bei Tonhöhenveränderung kann von dem gemeinten Unterschied die Rede sein — das konnte dem Mittelalter ebenfalls geläufig sein, durch Boethius, der allerdings im 1. Buch, ohne die notwendige Aristoxenische Begrifflichkeit, auch die einfache Definition weitergibt — immerhin ein Grund, sich um Verständnis der Diskrepanz zu bemühen.

Die Definition der Unterschiede beider Arten der melischen Bewegung ist bei Ptolemaeus nicht ganz leicht zu verstehen, daß das Gleiche wie bei Aristoxenus ge-

meint ist, ergibt sich aus der drastischen Exemplifizierung der stetigen Stimmbewegung durch Wolfsheulen bzw. Rinderbrüllen; damit vermeidet Ptolemaeus übrigens auch den Verweis auf den Sprachklang⁴¹ — eine ausführliche Besprechung dieser Stelle in größerem Kontext findet man im 1. Teil Anm. 54 auf Seite 94:

τῶν δὲ ἀνισοτόνων οἱ μὲν εἰσι συνεχεῖς, οἱ δὲ διωρισμένοι,
 συνεχεῖς μὲν οἱ τοὺς τόπους τῶν ἐφ' ἑκάτερα μεταβάσεων ἀνεπιδήλους
 ἔχοντες,
 ἢ ὧν μὴδ' ὀτιοῦν μέρος ἰσότονόν ἐστιν ἐπὶ διαστάσιν αἰσθητήν, ὁποῖον
 πέπονθε τὰ τῆς ἱριδος χρώματα.

Die kontinuierlichen *ψόφοι*, *Klänge* würde man wohl übersetzen, sind also so bestimmt, daß die Stellen von denen in beide Richtungen die Fortschreitungen ausgehen, hochgradig unklar sind, oder, mit anderen Worten, bei denen auch nicht der geringste Teil für einen wahrgenommenen Tonhöhenunterschied (hinreichend) gleichtönend bleibt. Sehr klar erscheint diese Definition nicht — einmal muß zur Vergleichbarkeit ja eine Homogenität der Klassen hinsichtlich Klanglichkeit vorausgesetzt werden, d. h. der Gegensatz zwischen Geräusch und Ton müßte vorausgesetzt bzw. natürlich explizit gemacht werden. Dies ist bei Aristoxenus klar der Fall, denn die Sprachmelodie kann in dieser Hinsicht als homogen mit musikalischem Klang vorausgesetzt werden — bei Wolfsgeheul dürfte dies nicht so klar sein; dies ergibt sich daraus, daß Ptolemaeus, um den Bewegungsbegriff von Aristoxenus zu vermeiden, den merkwürdigen Ausweg sucht, als übergeordnete Größe ein sozusagen statisches Element, eben den *ψόφος* anzusetzen, obwohl für Ptolemaeus natürlich etwas wie das Verhalten einer glatten Kurve im Zeitpunkt gar nicht denkbar war, d. h. daß er ja nicht etwa glatte/stetige Funktionen und Treppenfunktionen im „Augenblick“ vergleichen konnte — die Ausgangsbasis von Ptolemaeus, nicht die Stimmbewegung, sondern der Klang ist erkennbar unbrauchbar, um adäquat Bewegungsunterschiede zu vergleichen.

Man wird die erste Qualifikation bei Ptolemaeus in dem Sinn rational rekonstruieren können, daß er die „Unklarheit“ hinsichtlich sozusagen des Ortes der Frequenzänderung meint: Ein „Durchheulen“ von Intervallen läßt danach nicht klar

⁴¹Die allgemeinen Verweise auf Aristotelische Traditionen der Klassifizierung nach stetig und diskret in der neuen Übersetzung von Solomon lassen nicht erkennen, daß er die Besonderheit der Darstellung von Ptolemaeus erkannt haben könnte.

erkennen, an welcher Stelle eigentlich das Heulen jeweils beginnt, ob nach oben oder unten „geheult“ wird⁴². Die intuitive Betrachtung einer Sinuskurve etwa läßt nicht genau sagen, wo es genau nach oben geht, und wo „noch“ das Extremum erreicht ist — nur kann Ptolemaeus so nicht denken⁴³, wenn er sozusagen ein hinsichtlich seines (Tonhöhen-)Ortes „unklares“ Element setzt; dies ist ersichtlich Unsinn, aber zwangsläufige Folge der oben genannten Abweichung von Aristoxenus.

Diese „Unklarheit“ ist einmal triviales Ergebnis des Kontinuum, zum anderen aber eine Angelegenheit der Toleranzgrenzen des Meßinstruments — nein, das ist keine zu moderne Betrachtungsweise, denn Aristoxenus geht auf solche Grenzen dezidiert ein, einmal allgemein, zum anderen ganz klar in Bezug auf die Diskussion der Pykna (was man bei Verf., *Ibn al-Munaǧǧim*, näher nachlesen kann, wenn man dazu die geistige Potenz haben sollte). Hier hätte Ptolemaeus also exakter formulieren können und müssen: Der Fall, daß von einem isotonen $\psi\acute{o}\phi\omicron\varsigma$ zum einem anderen gegangen wird, liegt als Ausgangsbasis der Formulierung ja nicht fern.

Hierin kann man also kaum eine Verbesserung der Vorgabe von Aristoxenus erkennen — die Unklarheit über den Ort des Anfangs der jeweiligen Frequenzveränderung ist ohne Verweis auf das Meßinstrument und dessen Unabdingbarkeit für die musikalische Brauchbarkeit von Klangarten wertlos und nicht exakt, wie es der Vorgabe nach möglich gewesen wäre. Es fehlt offensichtlich an einer rationalen Formulierbarkeit des kontinuierlichen, „fließenden“, Übergangs. Was gemeint ist, ist aber klar. Deutlich wird, daß die Beschreibung des Kontinuum, auch bei intuitiv scheinbar so eindeutigen Erscheinungen wie „Heulen“ nicht sehr einfach, ja ohne die neuere Mathematik offenbar unmöglich ist, natürlich vor allem für das Pythagoräische Modell.

⁴²Die seltsame Vorstellung, daß ein solches „engintervallisches“ Heulen vokal-südländisch gegenüber einem diskreten, instrumental-nordischen Musikempfinden sei, findet noch heute ihre Verkünder, von Ficker lebt also noch und mit ihm die musikwissenschaftliche Antiaufklärung, vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 127 ff.); von *Antiaufklärung* ist deshalb zu sprechen, weil mit der antiken Musiktheorie schließlich die musikalische Gestalt als Wesen der Musik formuliert wurde, was im, lateinischen, Mittelalter durch die Klassifizierung auch des Chorals als Repräsentant der *musica instrumentalis*, also der abstrakt oder durch Abstraktion erfaßten Klassen wie Intervalle etc., verstanden wurde, nicht als Ausdruck „des“ Vokalen.

⁴³Das Konzept des Grenzwerts der Ableitung fehlt.

Im Übrigen wird klar, daß auch Ptolemaeus hier eben doch nicht ohne einen (nichtphysikalischen) Bewegungsausdruck auskommt, wenn er mit *μετάβασις ἐφ' ἐκάτερα* eben die entsprechende melische „Ortsveränderung“ anspricht; auch *τόπος* ist ein deutlich räumlicher Begriff, der hier aber im Gegensatz wohl nicht im Sinne von Aristoxenus, der von *τόπον τινὰ διεξιέναι* — als Wahrnehmungseindruck! — spricht, nicht den durchmessenen Raum, sondern konkret die Stelle anzusprechen scheint (so jedenfalls auch die Übersetzung von Düring; A. Barker scheint dieses Problem in seinem Kommentar nicht zu interessieren; daß es für die wissenschaftliche Methode von Ptolemaeus irrelevant gewesen sei, belegt er allerdings auch nicht; in jedem Fall erweist sich Ptolemaeus hier Aristoxenus weit unterlegen, was man natürlich auch auf die zwangsläufigen Beschränktheiten des Pythagoräischen Modells beziehen muß).

Die zweite Qualifizierung scheint das Merkmal umzuformulieren, das Aristoxenus voranstellt, das „Nicht-Haltmachen“ auf einem Ton, wobei Ptolemaeus die Wahrnehmung in einer dem Anfang seiner Harmonik parallelen Weise als sozusagen „vormessende“ Eingangsinstantz verwendet: Es gibt bei diesen kontinuierlichen Klängen nicht den geringsten gleichtönenen Anteil entsprechend einer Abstandswahrnehmung. Hier also wird die Wahrnehmung einbezogen, obwohl sie im ersten Argument ebenfalls implizit wesentlich ist. Das klangliche Kontinuum wird hier also unter dem Prinzip der Unmöglichkeit gesehen, daß die Wahrnehmung überhaupt klare Abstände finden kann — wobei Ptolemaeus dies als Eigenschaft des betreffenden *ψόφος* sieht bzw. sehen muß!

Man könnte natürlich den Einwand machen, daß zwischen jeweiligen feststehenden (verschiedenen) Tönen ein Abstandsmaß zu finden ist, gleichgültig wie dieser Abstand ausgefüllt wird. Ptolemaeus geht es hier aber deutlich um die von Aristoxenus vorgegebene „Unaufhörlichkeit“ der stetigen oder glatten Abstandsveränderung; nur formuliert er weit weniger klar. An keiner Stelle *ἰσότονον* zu sein, bedeutet natürlich nichts anderes als durchgehende Veränderung, was wiederum mit *κίνησις συνεχής* am besten auszudrücken wäre — dies jedoch will Ptolemaeus offensichtlich mit allen Mittel vermeiden, weshalb er dann auch zu dem angesichts des zeitlichen Verlaufs von Melik nicht gerade passenden Vergleich mit den ineinander gehenden Farben des Regenbogens gelangt, den weiter auszumalen Boethius sich angetan sein läßt.

Daß Ptolemaeus den gemeinten Sachverhalt gegenüber Aristoxenus durch diese Phobie vor dessen Bewegungsbegriff wesentlich besser, d. h. rational klarer, formuliert haben sollte, ist nicht erkennbar, was auch die Frage aufwirft, ob die oben angesprochene Differenzierung von stehenden und nicht stehenden Klängen bewußt die Auslassung in der Definition von Aristoxenus verbessern wollte, oder ob sie nur eine, triviale Voreinbringung der Differenzierung zwischen gleichen, verharrenden und bewegten Klängen ist. Denn eine adäquate Ergänzung von Aristoxenus hätte bedeutet, daß der Unterschied nicht einfach zwischen dauernder stetiger Veränderung und Springen beruht, sondern nur da auftritt, wo nicht konstante Haltetöne vorliegen, also sozusagen keine melische Bewegung.

Genau diese notwendige Zusammenfügung führt Ptolemaeus nicht an, weil er eben sofort, und sicher in dezidiertem Gegensatz zu Aristoxenus, mit elementaren Größen, hier dem *ψόφος* beginnt, wogegen Aristoxenus mit seinem übergeordneten, als Axiom elementaren Bewegungsbegriff den gemeinten Unterschied nicht nur besser, sondern adäquat fassen kann — so daß nur die Ergänzung notwendig wäre: Der Unterschied besteht nur da, wo nicht beide Arten der Bewegung konstant sind.

Daß Ptolemaeus der grundlegenden Unterscheidung von Aristoxenus nichts grundlegend Besseres hinzufügen kann, sondern deutlich verunklart, ergibt sich aus der geradezu unsinnigen Exemplifizierung zu Ende der Schilderung:

τοιούτοι δὲ εἰσιν οἱ ταῖς ἐπιτάσεσιν αὐταῖς ἢ ταῖς ἀνέσεσι κινούμεναις ἔτι
 συνηχοῦντες,
 καὶ πάλιν ἐπὶ τὸ βαρύτερον οἱ βουκανισμοὶ λήγοντες, ἐπὶ δὲ τὸ ὀξύτερον οἱ
 τῶν λύκων ὠρυγμοί.

Aristoxenus hat von vornherein für die angesprochene Homogenität der klassifizierten Objekte dadurch gesorgt, daß er von *κίνησις φωνῆς* spricht, die *Bewegung der Stimme* ist sinnvolle Gattung — demgegenüber erscheint die Anführung von Rinderbrüllen und Wolfsgeheul bei Ptolemaeus inadäquat, denn solche Klänge stehen sozusagen außer Konkurrenz, wenn es um eine Einteilung eines Gleichen geht, sind andererseits nicht gerade geeignet, um den Unterschied zwischen Geräusch und Ton (im modernen Sinn) exemplifizieren zu können. Daneben übersieht Ptolemaeus, daß die Singstimme natürlich „heulen“ kann, oder modern gesprochen, daß Glissandi in „Singstimmenqualität“ möglich sind — der Verweis von Aristoxenus auf die Sprachmelodie ist sinnvoll; Ptolemaeus hat offenbar das Gemeinte nicht richtig

verstanden, oder wurde durch die Unfähigkeit des Pythagoräers zur Einbindung der Aristoxenischen Kategorie der *κίνησις φωνῆς* an einem adäquaten Verstehen verhindert.

Den davor stehenden Satz interpretiert Düring als höchstgradig elliptisch, wenn er *ἄνεσις τε καὶ ἐπίτασις* nicht terminologisch, sondern konkret auf das Instrument bezogen versteht, nämlich in dem Sinne, daß solche kontinuierlichen Klänge auch da sind, wenn bei Anspannung oder Nachlassen (scl. von Saiten) die Klänge noch mitklingen; als Formulierung des Umstands, daß man Saiten beim Anziehen und Nachlassen „heulen“ lassen kann, also quasi kontinuierliche Klangänderung erzeugen kann, erscheint die Formulierung von Ptolemaeus etwas kryptisch: *Es sind solche Klänge, die noch mitklingen bei ihren Anspannungen oder den Abspannungen in Bewegung*. Was gemeint sein muß, ist das Kontinuum, daß also die Veränderungen sozusagen verschleifen, daß das Verändern jeweils in sich übergehend klingt.

Die Deutung von Düring hat den großen Vorzug, daß sie einmal berücksichtigt, wie selten Ptolemaeus die beiden Termini gebraucht — die so wichtige Unterscheidung zwischen Tonhöhe und Weg zu dieser Tonhöhe von Aristoxenus übernimmt er nicht explizit —, so daß eine Interpretation der Wortverwendung im (üblichen, d. h. aristoxenischen) terminologischen Sinn bei Ptolemaeus nicht notwendig, ja eher unwahrscheinlich ist; zum andern aber vermeidet die Deutung von Düring den überraschenden Umstand, daß anders hier unvermutet doch der Bewegungsbegriff eingebracht würde: Wenn es sich um die entsprechende Manipulation von Saiten handelt, betrifft der Bewegungsbegriff diese Tätigkeit, nicht den Ablauf von Melik. Saiten kann man ziehend bewegen, ohne daß man deshalb schon den Bewegungsbegriff auf die Melik bezogen hätte.

Hinzu kommt noch, daß Boethius den Text in seiner freien Umschreibung im 5. Kapitel des 5. Buches ebenfalls im Sinne des „Ziehens“ von Saiten verstanden zu haben scheint, was dann Jacobus v. Lüttich aufnimmt (s. u., 3.3.5.6 auf Seite 708), womit eine durchgehende Tradition von Ptolemaeus bis ins 14. Jh. gegeben ist — ohne Bedeutung für die Musikgeschichte; die hätte darin liegen können, daß der Aristoxenische Grundgedanke der *κίνησις φωνῆς* bewußt hätte werden können.

Man kann natürlich ohne weitere Fragen die Formulierung von Ptolemaeus im Sinne der Terminologie sehen, daß also bei der Bewegung des Hinauf- und Hinuntergehens die kontinuierlichen Klänge zusammenklingen, wie dies Solomon in seiner

Übersetzung tut,

Beachtet man, daß Ptolemaeus den Bewegungsbegriff, das Wort *κίνησις* meist im Sinn des physikalischen Grundes von Tönen, in übertragenem Sinne für den Wechsel von Tonarten, also statt *μεταβολή κατὰ γένη*, oder eher allgemein philosophisch, aber höchst selten, wenn überhaupt, in Aristoxenischem Sinne gebraucht⁴⁴, so scheint der Deutung von Düring der höhere Wahrscheinlichkeitsgrad zuzukommen.

Deutlich zeigt Ptolemaeus, daß selbst strikte Pythagoräer zu Übernahmen aus dem Modell von Aristoxenus gezwungen waren — und daß sie damit eigentlich scheitern; denn bei Aristoxenus, trotz des kleinen Mankos der Nichtbeachtung von konstanten „Stellen“ der Funktion⁴⁵, liegen zwei gleichwertige Arten der e i n e n Bewegung vor, so daß höchstens der Umstand der Möglichkeit von Treppenfunktionen, d. h. Springen zwischen Tonhöhen ein Problem bietet. Bei Ptolemaeus fehlt eine Möglichkeit zur gegenseitigen Relationsbestimmung der beiden Bewegungen: Wie kommt eigentlich die diastematische Bewegung zu stande? Die Theorie

⁴⁴Die dank Dürings vortrefflichen Index leicht zu findenden Stellen betreffen einmal die Verwendung des Wortes *διαστηματική κίνησις* in Bezug auf Sternbewegungen und analogisierte Bewegungen in den Tönen, offensichtlich ein terminologischer Lapsus, ed. Düring, S. 100, 29, oder, unvermeidbar, ebenfalls wenn es um die Analogisierung von Bewegungen am bzw. des Himmels mit Tonfolgen geht, wie ed. Düring, S. 105 ff. Verglichen werden eigentlich nur Tonlagen und Sternstellungen in deren Bewegung; eine Vermeidung des Bewegungsbegriffes in diesem Zusammenhang einer Analogie wäre kaum zu vermeiden. Auch hier muß man nicht die Verwendung des Begriffs durch Aristoxenus voraussetzen, denn ein Bewegen durch die Töne, z. B. bei Gesangsübungen, ist nicht notwendig eine melische Bewegung. Allerdings wird hier deutlich, wie schwierig es ist, eine strikt Pythagoräische Verwendung des Bewegungsbegriffes in Bezug auf Melik durchzuhalten.

⁴⁵Auch Aristoxenus kommt nicht auf das moderne Bild einer Funktion, wenn er die melisch „glatte“ Bewegung nicht strikt auf die Zeit bezogen, sondern als eigene Eigenschaft des Klanglichen sieht, nämlich die *κίνησις φωνῆς* nicht als rational auf die Zeitfolge bezogene Erscheinung; überhaupt hätte die Beachtung der Zeit als Ablauf und damit als Grundlage jeder solchen stetigen oder glatten Folge etwas mehr Klarheit bringen können; nur widerspräche das der, wahrnehmungsmäßig ja begründeten, kategorialen Trennung von Melik und Rhythmik; außerdem ist bei einem solchen Einwand immer zu beachten, daß Aristoxenus den Bewegungsbegriff bewußt axiomatisch einführt, also eine Beziehung zu physikalischen Bewegungsbegriffen als inadäquat ausschließt, insodern ist das Modell von Aristoxenus sinnvoll und geschlossen, die Versuche einer „Pythagoräischen“ Adaption bei Ptolemaeus scheitern.

von Aristoxenus kann man so interpretieren, daß diastematisch Singen einfach ein jeweiliges Stehenbleiben und Springen, sozusagen eine diskrete Auswahl aus den Möglichkeiten des Kontinuums ist. Ptolemaeus muß dagegen zu derart abwegigen Beispielen wie Rinderbrüllen anführen; daß auch der Vergleich mit Farben nicht gerade passend ist, ergibt sich im Folgenden aus der Formulierung der *unvermischten Farben* — „durchheulte“ Intervalle sind natürlich keine *vermischten Klänge*!

Bei den diastematischen *ψόφοι* finden sich erwartungsgemäß gegenteilige Merkmale:

διωρισμένοι δέ εἰσιν οἱ τοὺς τόπους τῶν μεταβάσεων ἐκδήλους ἔχοντες, ὅταν αὐτῶν ἰσότονα μὲνῃ τὰ μέρη ἐπὶ διάστασιν αἰσθητῆν, ὡς ἐπὶ τῆς διαφόρου παραθέσεως τῶν ἀκράτων τε καὶ ἀσυγχύτων χρωμάτων.

Die betreffenden, diastematischen, diskreten Klänge, haben also die Stellen der Verschiedenheit klar erkennbar, und jeder bleibt isoton in den jeweiligen Einzelteilen, so daß eine wahrnehmbare Entfernung entsteht. Dies ist wie bei ungemischten und nicht zusammengegossenen Farben. Dieser Vergleich ist unsinnig, was Ptolemaeus meint, ist ein Nebeneinander von scharf getrennten einzelnen Farbtönen, d. h. nicht eine kontinuierliche Farbscheibe o. ä. Mit *Mischen* von Farben hat das Ganze überhaupt nichts zu tun⁴⁶.

Natürlich kann man den Begriff des melischen Kontinuum auch ohne Bezug zur Zeit exemplifizieren, wie dies Aristoxenus axiomatisch und damit logisch sinnvoll tut.

⁴⁶Unterhaltsamerweise gerät auch Kant durch einen Vergleich von Musik mit Farben auf seinen so herausragenden musikästhetischen Holzweg, daß nämlich Musik keine Gestaltfähigkeit habe, sondern wie Farben nur ein Nebeneinander bzw. Nacheinander rein qualitativer Eindrücke darstelle — die Notation von Musik notiert Muster, nicht Klänge an sich, Farben dagegen sind nur als Farben „notierbar“; auch daß Musik nicht identisch ist mit der Ebene der Tonhöhen oder Tonempfindungen, bleibt Kant restlos verborgen (vgl. im 1. Teil Anm. 4 auf Seite 7).

Auch hier kann Kant nicht differenzieren, obwohl ihm nicht ganz unbekannt geblieben sein dürfen, daß Kompositionen eben notiert sind und motivische Arbeit mehr ist als eine Folge rein qualitativer Sinnesreizungen im Ohr. Das alles hätte zu Fragen führen können, so bleibt ein griesgrämiger Antimusikalismus, aber keine philosophisch ästhetisch ernstzunehmende Qualifizierung und vor allem keine Einsicht in Phänomene, was sich bedauerlicherweise bis Schiller fortgepflanzt hat: ... *fortzeugend Böses muß gebären* ...

Im Fall von Ptolemaeus müßte die Vorstellung des „Ineinanderfließen“ von Farbtönen aber deutlicher formuliert werden: Nach Aristotelischem Modell ergeben sich die verschiedenen Farben als verschiedene Mischungen von Schwarz und Weiß, also als Mischungen, kontinuierliche Stimmbewegung aber ist keine Mischung — was potentiell anzuführen wäre, wären „lokal“ unmerkliche Farbveränderungen⁴⁷; dies mag das von Ptolemaeus Gemeinte sein, er drückt sich jedoch so undeutlich aus, daß seine Erklärung unklar wird, außerdem ist die Spezifik der Exemplifizierung nicht einzusehen, alles, was irgendwie kontinuierlich ist, könnte genauso gut herangezogen werden, alles was kontinuierliche Veränderung aufweisen kann, die Bewegung im Raum erscheint auch hier wieder als am besten passendes Beispiel — ohne den spezifisch Aristoxenisch melischen Bewegungsbegriff ist für die antike Theorie eine adäquate Beschreibung des Gemeinten kontinuierlicher Stimmbewegung also nicht möglich.

Deutlich wird also, daß Ptolemaeus dem Problem des Kontinuum in melischer Bewegung nicht näher kommt, ja sich noch weiter von einer adäquaten Umschreibung entfernt als Aristoxenus.

Der Unterschied zur klaren Klassifizierung bei Aristoxenus wird auch im Folgenden, wo es sozusagen um die Anwendung der Differenzierung der zwei Klassen von *ψόφοι* geht, deutlich; zunächst scheint alles parallel zu Aristoxenus formuliert zu sein (ed. Düring, S. 10, 14):

*ἀλλ' ἐκεῖνοι μὲν ἀρμονικῆς ἀλλότριοι μηδαμῆ μηθὲν ὑποβάλλοντες ἐν καὶ ταῦτόν. ὥστε μήτε ὄρῳ μήτε λόγῳ περιληφθῆναι δύνασθαι παρὰ τὸ τῶν ἐπιστημῶν ἴδιον,
οὔτοι δὲ οἰκεῖοι, τοῖς μὲν πέρασι τῶν ἰσοτονιῶν ὀριζόμενοι, παραμετρούμενοι δὲ ταῖς τάξεσι τῶν ὑπεροχῶν.
καὶ δὴ φθόγγους ἤδη καλοῖμεν ἂν τοὺς τοιούτους, ὅτι φθόγγος ἐστὶ ψόφος ἓνα καὶ τὸν αὐτὸν ἐπέχων τόνον.*

Die Parallele zur Aristoxenischen Unterscheidung musikalisch brauchbarer und unbrauchbarer Bewegungsformen der Stimme wird hier entsprechend der Konzeption

⁴⁷In jedem Fall benötigt man den Grenzwertbegriff; die unmerkliche Veränderung des Farbtons wäre an einer räumlichen, reellen, Skala zu erläutern, in der Musik müßte diese „Achse“ die der reellen Skala der Zeit sein. Natürlich war dies der Antike nicht möglich. Die intuitiv beste Annäherung ist hier das Modell von Aristoxenus.

als Gegensatz von Klangarten definiert. Damit aber würde die rationale Rekonstruktion des Gemeinten auf den Unterschied zwischen Geräusch und Ton weisen. Die Argumente nimmt Ptolemaeus aber doch aus der Aristoxenischen Vorgabe, wie dies schon die Übernahme des Terminus *continuum* belegt: Diese sind von der Wissenschaft der Harmonik völlig getrennt, da sie in keiner Weise jemals eines und dasselbe sind, sodaß sie weder durch Abgrenzung noch durch Proportion erfaßt werden können, so, wie es das Eigentümliche der Wissenschaften ist.

Die zerfließenden Übergänge des Kontinuum in den entsprechenden Klängen machen also eine Anwendung klarer Begrenzungen oder Proportionen unmöglich, jedenfalls stellt Ptolemaeus nicht die Überlegung an, ob man vielleicht doch auch im exakten Quintabstand „heulen“ könnte (die Heranziehung des *Unbegrenzten* versus dem *Begrenzten* ist natürlich philosophische Topik) — und daß die Stimmbewegung der Sprachmelodie deshalb nicht notwendig „unwissenschaftlich“ sein muß, erleidet Ptolemaeus dadurch, daß er das wesentliche Beispiel von Aristoxenus sozusagen ausläßt.

Deutlich wird, wie fern der Begriff des Grenzwertes ist: Die Vorstellung, daß das Kontinuum in Punkte auflösbar ist, bzw. daß Wahrnehmungsgrenzen — die wie angesprochen Aristoxenus ins Spiel bringt — solche (letztlich doch diskrete) Punkte bestimmen können, fehlt bei Ptolemaeus völlig, weshalb der Einsatz der Kategorie *κίνησις* durch Aristoxenus dem Sachverhalt wesentlich besser angemessen ist als die Behauptung eines Merkmals des Klanges an sich in Art von Ptolemaeus. Ptolemaeus geht im Grunde nicht von Beobachtung, sondern von Ausgestaltung gegebener Begriffe aus, die konkreten Beispiele werden der abstrakten Vorstellung angepaßt, der *unbegrenzte* und der *begrenzte* Klang/Ton bilden die Opposition, was inhaltlich unbrauchbar ist, wogegen Aristoxenus nur zwei Arten der gleichen, melischen, Bewegung setzt, also Vergleichbarkeit formuliert.

Was bei Aristoxenus Klassifikation des Gegebenen ist, wird bei Ptolemaeus zur Begründung eingesetzt, das, was Grenze bilden kann, ist der Wissenschaft zugänglich, was nicht, entfällt (der geradezu uralte philosophische Topos, den man in der Sammlung der *Vorsokratiker* mehrfach finden kann), das Kontinuum ist demnach nicht wissenschaftlich. also ist das musikalische Kontinuum von der *ἀρμονική ἐπιστήμη* absolut getrennt. Ob Ptolemaeus hier auch an die nicht fernliegende Unterscheidung zwischen Klängen mit klarer Tonhöhe und solchen, die diese Eigenschaft

nicht haben — intuitiv formuliert! —, gedacht haben könnte, ist nicht erkennbar, auch dies ein Zeichen für einen Mangel an Erfahrung mit der klanglichen Wirklichkeit.

Während Aristoxenus von einer, explizit als nicht weiter zu erklärenden, als Axiom gesetzten Größe ausgeht, setzt Ptolemaeus die Unterscheidung zwischen Kontinuum und Diskretheit in Bezug zur nicht verlaufsmäßig definierbaren Größe des *Klangs*, der nicht *Ton*, also Träger einer exakt in Abständen zu andern bestimmten Tonhöhe ist und eben diesem Ton; eine inhomogene Klassifikation, die in Hinblick auf das Gemeinte nicht klar ist — denn will Ptolemaeus auch Geräusch vom Ton absetzen? Er will in dieser Passage ja offenbar nichts anderes, als Klänge, die intervallisch nicht klar zu bestimmen sind, von den eigentlichen Tönen abzusetzen, also das Material der Melik darzustellen, und zwar als allein wissenschaftsfähig — also nicht nur wie Aristoxenus als unbrauchbar zur Musik, aber von der gleichen Art, nämlich als *κίνσις φωνῆς*⁴⁸.

⁴⁸ *ἀρμονική bei Ptolemaeus* J. Solomon, *Ptolemy Harmonics, Translation & Commentary*, Leiden 2000, S. 2, scheint die Bedeutung von *ἀρμονική* bei seiner Übersetzung des Anfangssatzes für irrelevant zu halten, wenn er *Ἄρμονική ἐστὶν δύναμις καταληπτική τῶν ἐν τοῖς ψόφοις περὶ τὸ ὀξὺ καὶ τὸ βαρὺ διαφορῶν, ψόφος δὲ πάθος ἀέρος πλησσομένου ... καὶ κριτήρια μὲν ἀρμονίας ἀκοή καὶ λόγος ...*, mit *Harmonics is a perceptive function of the differences in sounds between high and low, and sound is a condition of beaten air ... The criteria in harmonics are hearing and reason ...* wiedergibt, und dazu noch kommentierend hinzufügt, daß *δύναμις* ('function') *has perpetually been mistranslated as "power". ... Harmonics is not a "power" but a function (δύναμις) of perceiving (καταληπτική) differences in sounds.*, ib., Anm. 6. Wie man bei auch nur mäßiger Aufmerksamkeit im Text von Ptolemaeus erkennen kann, steht *ἀρμονική* elliptisch für *ἀρμονική ἐπιστήμη*, was gerade in der oben zitierten Stelle deutlich wird, wo ungleiche *ψόφοι*, die dem Kontinuum angehören, deshalb von jeder *ἀρμονικῆς ἀλλότριαι* sind, weil sie wissenschaftlich nicht erfaßbar sind. Damit aber muß man die Frage stellen, was es dann bedeuten soll, wenn die *harmonische Wissenschaft*, die Wissenschaft von der Melik, eine *Funktion* sein soll, eine Funktion von was? der Tonhöhendifferenzen, die Tonhöhendifferenzen sind also die Argumente, die *Harmonik* aber ist die abhängige Funktion. Man könnte ja an eine etwas merkwürdige Vorstellung denken, die die *harmonische Wissenschaft* als *Funktion* der Unterschiede zwischen Hoch und Tief in den Klängen sehen will, nur ist klar, daß diese *Funktion* diese Unterschiede erfassen kann, also nicht deren *Funktion* sein kann, sie folgt nicht aus den Tonhöhendifferenzen als deren Funktion.

Sucht man nun in Deutsch-Griechischen Wörterbüchern, wie dem von Schenkl, nach griechi-

Daß dazu seine Argumentation, insbesondere die Übernahme der Aristoxenischen Vorlage unbrauchbar ist, ist erkennbar; somit aber stellt seine Rezeption und Umgestaltung dieser Vorgabe keine adäquate Auseinandersetzung damit dar; auch hier ist Ptolemaeus zu einer Harmonisierung, im scholastischen Sinne, nicht fähig.

Auch Boethius scheint kaum einen Ansatz zu einer Vereinheitlichung, der beiden Modelle des gleichen Gegensatzes zu leisten; denn einmal wird, wie gesagt, die Aristoxenische Definition schon im 1. Buch, mit gewissen „Auslassungen“ vorgebracht, wogegen die von Ptolemaeus im 5. Buch zusammengefaßt wird, ohne die Diskrepanz beider Erklärungen ausreichend zu beachten; ja Boethius macht den inhaltlichen Zusammenhang beider griechischer Modelle nicht explizit. ed. Friedlein, S. 356 f.. Man beachte, daß Boethius mit Verwendung des Wortes *vox* statt *ψόφος* nicht ganz im Sinne von Ptolemaeus übersetzt:

schen Entsprechungen für *Funktion*, wird man *δύναμις* nicht finden, wie dies auch umgekehrt gilt, daß deutsche Wörterbücher der Griechischen Sprache keinen Beleg für die Bedeutung *Funktion* für *δύναμις* anführen — vielleicht ein Fehler der deutschsprachigen Gräzistik?

Weil nun aber auch Solomon nur einfach das von ihm mit so absoluter Sicherheit als allein richtige Übersetzung dieses Wortes gefundene Wort *function* anführt, bleibt nur die Vermutung, daß Solomon dieses Wort in einem nicht selbstevidenten Sinne gebraucht, denn was für eine *Funktion* soll eine Harmonische Wissenschaft sein? Eine Harmonische Wissenschaft ist doch wohl eine geistige Fähigkeit, ein wissenschaftsfähiges Objekt adäquat, d. h. für Ptolemaeus proportional, zu erfassen. Weil man in der Übersetzung von *ἀρμονική* durch *harmonics* auch nicht so recht weiß, was damit eigentlich gemeint ist, andererseits die oben zitierte Stelle, nach der kontinuierliche Klangwechselphänomene der *ἀρμονική* entzogen sind, eben weil bei ihnen eine wissenschaftliche Erfassung nicht möglich ist (von Ptolemaeus aus gesehen), dann wird man den Eingang kaum anders verstehen dürfen, als ihn die Übersetzer vor Solomons Neuentdeckung verstanden haben:

Harmonische Wissenschaft ist eine geistige Fähigkeit, die mit Tonhöhenunterschieden zu tun hat, die bei Klängen genau das leistet, was von Wissenschaften im Allgemeinen gefordert wird, ihr Objekt durch die Grenzen bzw. Proportionen von dessen Termen rational erfassen zu können, wie man modern formuliert sagen kann.

Weil Solomons Übersetzung auch nicht erkennen läßt, welche radikale Neuerkenntnis seine Deutung von *δύναμις* als *function* für das Verständnis des Gemeinten haben könnte, sei hier auf weitere Erörterung verzichtet, denn Wissenschaft ist etwas, z. B. eine Potenz, ein bestimmtes Objekt rational, als in seinen Elementen in bestimmter Weise Begrenztes erfassen zu können.

Auch Boethius übersetzt mit *facultas*, wie im folgenden Zitat zu sehen ist.

Cum igitur non-unisonarum vocum aliae sint continuae, aliae disgregatae,

continuae quidem tales sunt, ut inter se earum differentia communi fine iungatur, nec habeat locum designatum vox acuta gravisque, quem teneant.

Discretae habent proprios locos veluti colores inpermixti, quorum differentia visitur suo quodam loco constituta.

Continuae quidem non aequisonae voces ab armonica facultate sepeperantur. Sunt enim sibi ipsis dissimiles nec unum aliquid personantes.

Discretae vero voces armonicae subiciuntur arti. Potest enim distantium sibi que dissimilium vocum differentia deprehendi, in quibus, qui iuncti efficere melos possunt, ἐμμελεῖς dicuntur.

Boethius faßt vielleicht aber doch auch nicht nur formalistisch zusammen, sondern gibt auch einen eigenen Zusammenhang, beginnend mit dem bemerkten Verzicht auf die Verwendung einer Entsprechung von $\psi\acute{o}\phi\omicron\varsigma$ — bei Boethius handelt es sich, analog zu Aristoxenus, um homogene Klänge. Er läßt folgerichtig auch die Begründung der speziellen Terminologie des Wortes $\phi\theta\acute{o}\gamma\gamma\omicron\varsigma$ weg. Auch sonst fällt auf, daß Boethius vielleicht doch nicht nur kürzt, sondern sozusagen bewußt kürzt: Entsprechend zum Anfang mit dem Oberbegriff *vox* läßt er den Vergleich mit Rindergebrüll und Wolfsgeheul weg, womit ein in Aristoxenischer Sicht absurdes — es geht um die menschliche Stimmbewegung — Beispiel getilgt wird⁴⁹.

⁴⁹Bei Johannes Cotto, z. B., findet man die Differenzierung der zwei Möglichkeiten von Stimmbewegung in stark vereinfachter Form wieder, wobei sich wieder das Löwengebrüll als Beispiel für nicht klare Melodik einstellt, offensichtlich ist hier nicht nur Boethius wirksam, sondern auch der Einfluß der Unterscheidung zwischen *vox articulata* und *inarticulata* der Grammatik, ed. Smits van Waesberghe, S. 57, 4, worauf oben bereits eingegangen wurde, im ersten Teil, 2.8.7 auf Seite 935 — klar ist, daß Johannes Cotto hier die Vorgabe von Boethius viel zu sehr vereinfacht, wenn er den *discretus sonus* als den, *qui habet consonantias*, dessen Gegenteil, den *indiscretus* aber als den bewertet, *in quo nulla discerni potest consonantia, ut in risu vel gemitu hominum et latratu canum aut rugitu leonum*. Und so ergibt auch das Beispiel des *sonus indiscretus* aus einem *instrumentum artificiale* keine Klarheit darüber, was er sich eigentlich vorstellt, wenn die Vogelpfeifen, der sich die Kinder zum Spiel bedienen, einen *indiscretum reddunt sonum*. Denn, was ist das, ein „unklarer“ Ton, im ursprünglichen Modell gemeint ist aber eine kontinuierliche Bewegung der Stimme, ein kontinuierliches „Durchheulen“ von Tonhöhen bzw. Intervallen. Es ist also nicht klar, ob

Die erste Qualifikation der *voces continuae*, V, 5, ed. Friedlein, S. 356, 9 (s. u.), ist mit der von Ptolemaeus kaum zu vergleichen: Boethius beschreibt intuitiv etwas wie ineinanderfließende Erscheinungen: Die Stelle, die Ende des einen Ereignisses ist, ist Anfang des anderen, es handelt sich um Folgen, die hinsichtlich der jeweiligen Enden/Anfänge direkt verschmolzen sind; die Schilderung ist hinsichtlich des Objekts, des *continuum* ebenso wenig rational brauchbar wie die bereits angeführten Beispiele; sie ist aber anschaulich vorstellbar — es gibt keine „Pausen“. Auch Boethius verwendet den Bewegungsbegriff nicht, soweit geht seine Selbständigkeit gegenüber dem griechischen Autor nicht, aber auch er kann das Gemeinte nur unter der Kategorie der *Folge von Ereignissen* sehen; dies entspricht auch der zweiten Qualifikation, die der von Ptolemaeus mehr entspricht: Höhe bzw. Tiefe haben keinen zugeordneten Ort, den sie einhalten; gemeint ist die stetige Veränderung (in gleicher Ungenauigkeit hinsichtlich der auch in stetiger oder eher glatter Bewegung möglichen Haltetöne wie bei Aristoxenus). Die Erklärung der *discretae voces* ist eine einfache Zusammenfassung der von Ptolemaeus und ohne Schwierigkeit verständlich.

In der Wiederaufnahme der *continuae* fällt auf, daß Boethius natürlich deren absolute Getrenntheit von der *armonica facultas* — ein Echo des Anfangs der Harmonik von Ptolemaeus — übernimmt, den Grund aber stark verkürzt: Sie sind sich selbst nicht gleich und tönen nicht etwas Gleiches. Die entsprechenden *voces* haben also keinen klaren Ort der Tonhöhe, wie das im Gegensatz etwa Farben haben, die deutlich von einander abgesetzt sind, wie es im vorangehenden Satz heißt. Nur die *discretae voces* gehören zur *armonica ars*, was von Boethius offensichtlich als Äquivalent zu *armonica facultas* aufgefaßt wird, denn bei verschiedenen Tönen kann hier der Unterschied erfaßt werden; in der Weiterführung zu der ebenfalls Aristoxenischen Unterscheidung zwischen *ἐμμελές/ἐκμελές* folgt er dann genau Ptolemaeus.

Man muß fragen, ob die „Entschärfung“ des Gegensatzes zwischen dem sinnvollen Konzept von Aristoxenus und der wegen Fehlens des *κίνησις*-Begriffs wesentlich weniger klaren Übernahme dieses Konzepts durch Ptolemaeus im Text von Boethius eher zufällig Ergebnis des für notwendig gehaltenen Kürzungsvorgangs war, oder

Johannes Cotto das eigentlich Gemeinte dieses Ansatzes verstanden hat; dieser Teil der Aristoxenischen Grundlagendefinitionen scheint grundsätzlichen Verständnisschwierigkeiten begegnet zu sein.

ob doch auch eine bewußte Annäherung an die im 1. Buch kurz mitgeteilte Aristoxenus näher kommende Fassung der betreffenden Unterscheidung vorliegt. Die Verwendung des Wortes *vox*, das nicht *φόφος*, sondern *φωνή*, also dem Aristoxenischen Begriff, entspricht, zusammen mit dem Verzicht auf das Rindergebrüll könnte ein Hinweis darauf sein, daß Boethius etwas wie eine Angleichung beabsichtigt.

Was an dem Anfang zu V, 6, auffällt, ist der Umstand, daß es sich partiell um eine Wiederholung von V, 5, handelt, ed. Friedlein, S. 356, 9:

... non-unisonae ... Harum partim ita sunt, ut earum inter se differentia communi fine iungatur. Non enim discreta est, sed a gravi in acutum ita deducitur, ut continua videatur.

Aliae vero sunt non-unisonae, quarum differentia silentio interveniente distinguitur.

Ut vero voces communi fine iungantur, fit hoc modo. Sicut enim cum in nubibus arcus aspicitur, ita colores sibimet sunt proximi, ut non sit certus finis, cum alter ab altero disgregatur, sed ita verbi gratia a rubro discedit ad pallidum, ut per continuam mutationem in sequentem vertatur colorem nullo modo certoque interveniente, qui utrosque distinguat, ita etiam fieri solet in vocibus, ut si quis percutiat nervum eumque, dum percutit, torqueat, evenit, ut in principio pulsus gravior sit, dum torquetur vero, vox illa tenuetur continuique fiant gravis vocis sonitus et acutae.

Hiermit versucht Boethius offenbar mit eigenen Worten bzw. mit eigener Erfahrung die allgemeine Differenzierung bei Ptolemaeus zu umschreiben — daß die diskreten *voces*, die Boethius auch hier zur Wiedergabe des *φόφος* einsetzt, durch eine Pause, *silentium* getrennt sein müssen, entspricht zwar einer Formulierung im Kommentar zu Ptolemaeus von Porphyrius, ed. Düring, S. 10. 12⁵⁰, kann aber nicht etwa daher

⁵⁰... φιλεῖ πως διαναπαύεσθαι καὶ καθ' ἕκαστον, ὧν προφέρεται μορίων, λήγουσα εὐθὺς ἡρεμεῖ, εἴτ' ἡρεμήσασα ὡσπερ ἀπ' ἄλλης ἀρχῆς πάλιν ἀρχεται καὶ χρῆται τῇ τε διαναπαύσει καὶ τῇ προφορᾷ μιᾷ παρὰ μίαν ἐναλλάξ. Die diastematische Bewegung — Porphyrius geht hier bewußt auf Aristoxenus zurück — pflegt also gewissemaßen jeweils zu pausieren, und bei jedem ihrer Teile aufzuhören, zu ruhen, und wieder anzufangen. Hier liegt eines der Probleme der Aristoxenischen Theorie: Wie soll man sich, ohne den Begriff der Treppenfunktion zu besitzen, eine Sprungbewegung vorstellen, wenn man schon von einer Bewegung spricht — was macht bei der diastematischen Bewegung die Bewegung bei einem Sprung,

beeinflusst sein, denn, wie gesagt, gebraucht Porphyrius den Bewegungsbegriff im Sinne von Aristoxenus. Somit hat man den Versuch einer eigenen „Ausfüllung“ des Problems zu sehen. Daß damit aber auch das Problem des Kontinuum in der Melik sozusagen verstärkt wird, sieht Boethius nicht: Behauptet man für die diastematische Bewegung jeweils „Pausen“ — damit wird ein eigentlich zeitliches Moment eingeführt —, dann reicht für die Stetigkeit das direkte Angrenzen von Tonhöhen, was Boethius natürlich nicht meint, Berührung und „unmerkliche“, fortschreitende Veränderung der Frequenzen und unmittelbares Angrenzen sind zwei verschiedene Erscheinungen. Die gegenüber Ptolemaeus ausführliche Beschreibung des Regenbogens verdeutlicht, daß Boethius natürlich nur das kontinuierliche Verändern der Tonhöhe fassen will — und daß dies im Gegensatz steht zu dem Beschreibungsversuch der diastematischen Stimmbewegung. Wie schwer ist es demnach, intuitiv selbst so einfache Sachverhalte, wie ein melisches Kontinuum und sein Gegenteil adäquat rational zu beschreiben!

Was bleibt, ist das Problem, daß ein eigentlich zeitlicher Vorgang, eine Eigenschaft einer Folge von Elemente, konkret hier der zeitlichen Folge von Tonhöhen der Vorgabe entsprechend durch einen elementaren Begriff aufgerufen wird, nämlich *vox*, der, wie auch die Anwendung in den Erklärungen zeigt, als *acuta vox* etc., nicht einfach als *Stimmbewegung* übersetzt oder gedeutet werden kann.

Wenn aber auf diese Weise Merkmale eigentlich der Folge, die Art des Übergangs zwischen Tonhöhen in dieser Weise „elementar“, nämlich durch die Elemente der Folge aufgerufen werden — daß die Vorstellung von Elementen einer Folge im Fall des Kontinuum gewisse Schwierigkeiten mit sich bringt, ist hier zu vernachlässigen —, müßte man erwarten, daß hier ein Objekt scholastischer Diskussion vorliegt. Die nochmalige Verkürzung des Konzepts im *Compendium* von Jacobus von Lüttich läßt nicht erkennen, daß dem Autor hier eine Diskrepanz aufgefallen wäre, er kennt dabei

wenn eine normale Bewegung den zu überwindenden Raum zu durchmessen hat; wird dabei sozusagen das Heulen in so kurzer Zeit geleistet, daß man es als solches nicht mehr hört? So könnte man die von Pythagoräischer Seite nicht selten gemachten Einwände gegen den Bewegungsbegriff von Aristoxenus versinnbildlichen: Wenn Tonhöhe auf eine andere Tonhöhe direkt konfrontiert erklingt, wie im diastematischen Fall, dann erscheint die Raumanalogie absurd, muß doch ein räumliches Intervall immer durchmessen werden.

Die Antwort von Aristoxenus wäre der Hinweis darauf, daß der Tonhöhenwechsel in so kurzer Zeit erfolgt, daß das Gehör den Weg nicht wahrnehmen kann.

den Begriff *vox* dezidiert im Sinne von Träger der Tonhöhe, eventuell eingeschränkt auf die Singstimme. Seine Wiedergabe lautet dann, ed. S. v. Waesberghe, S.98, 6 :

Cum non-unisonarum, inquit, aliae sunt continuae, aliae vero disgregatae, continuae ab harmoniae disciplinae separantur, disgregatae vero harmoniae subiciuntur disciplinae.

Das Weglassen aller Vergleiche und der Beschreibungen läßt erkennen, daß Jacobus bei der Abfassung dieses *Compendium* das Thema für wenig interessant gehalten haben muß. also die grundlegenden Probleme nicht verstanden haben kann.

Daß damit die Rezeption der Unterscheidung nicht endet, wird im Folgenden noch zu zeigen sein; hier ging es darum die potentiellen Möglichkeiten für eine fruchtbare Anwendung scholastischen oder besser philosophischen Denkens auf ein von der Antike vorgegebenes, konkretes Problem anzudeuten: Die scholastisch bestimmte oder inspirierte Musiktheorie jedenfalls hat die von Boethius vorgelegten Fragen in ihrer Bedeutung nicht erkannt, die Philosophie selbst hat sie nicht beachtet.

2

Zum Wert von Musik als Objekt der Philosophie im Mittelalter

2.1 Philosophische Bedeutung oder Bedeutungslosigkeit musikalischer und musiktheoretischer Themen

Daß die mittelalterliche Philosophie das hiermit gestellte Problem zweier Arten von Begründungen der Harmonik nicht als philosophische Aufgabe erkannt hat, ist sicher auch daher erklärbar, daß die Aristoxenische Theorie von den mathematisch einigermaßen exakt arbeitenden Texten negativ bewertet wurde, bzw. die wissenschaftliche Methode des Vorgehens von Aristoxenus doch nur sehr rudimentär weitergegeben worden ist, z. B. wird der Begriff der *κίνησις φωνῆς* weder von Boethius noch von Martianus Capella überliefert; die Möglichkeiten inhaltlicher oder auch nur assoziativer Verbindungen zu einem allgemeinen, Aristotelischen Begriff des *motus* waren damit sehr begrenzt.

Dennoch bleibt angesichts der deutlichen Hinweise noch ein Rest zu fragen: War Musik als potentiell philosophisches Problem doch durchweg zu wenig bedeutsam, um solche konkreten Fragen zu Objekten des Philosophierens werden zu lassen? In dem Beitrag von E. Hirtler zur Geschichte der Einteilung der Musik als Wissenschaft, *Die Musica im Übergang von der Scientia mathematica zur Scientia media*, in der gleichen Sammlung, S. 19 ff., wird der Umstand sozusagen der Konkretisierung der nicht-mathematischen Harmonik im Werk von Aristoxenus völlig unbeachtet gelassen. Peden dagegen sieht das Problem adäquat; man fragt sich, warum der-

artige Kolloquien nicht zu entsprechenden Ergänzungen führen können. Immerhin zeigt auch diese Sammlung von Beiträgen zur Relation von Musik und Philosophie wie Naturwissenschaften, wenn man von solchen im Mittelalter überhaupt sprechen kann, daß *Musik* eben kein für Philosophie wesentliches Thema war, aber vielleicht liegt das daran, daß die meisten Beiträge im Gegensatz zu einem namhaften Mediävisten wie Max Haas nicht auf *unbeholffene* Paraphrasierung verzichten, denn Max Haas will in einem revolutionären methodischen Neuansatz das nicht *unbeholffen* paraphrasieren, *was dort über das Was gesagt wird, sondern Grocheo und vielen anderen in der Überzeugung folgen, daß sich beschreiben läßt, wie dieses Was hergestellt wird. ...*¹, vielleicht ja eine heilsame Selbsterkenntnis, selbst nicht einmal *beholffen* paraphrasieren zu können und somit erst einmal das *Was* unbegriffen zu lassen, womit man auch bequem die Niederungen der Sachkenntnis, des einfachen Verstehens der Aussagen eines Textes, weit unter sich lassen kann (daß *iuvenis* nicht das Alter bis maximal 21 Jahre bedeutet, gehört wohl zu diesen Niederungen).

Wenigstens geben die anderen Beiträge des zitierten Sammelbandes klare Auskunft darüber, daß die sich im Zusammenhang mit Musik eigentlich stellenden Probleme weitgehend unbeachtet bleiben. Ein wesentliches solches Beispiel ist eben der Gegensatz des Pythagoräischen Modells und des Aristoxenischen, dessen Spuren im, westlichen, Mittelalter zu umfangreich sind, um das Dilemma nicht als solches erkennen zu lassen — das Aristotelische Prinzip z. B. der Einheit, die alle anderen „höheren“ Größen als Vielfache bestimmt, auf das Intervall anzuwenden und

¹Daß Johannes de Grocheo nicht viele *Wass* angeben würde, deren Verständnis einige Anstrengung verlangt, sondern nur das *Wie* dieser *Wase* ist für den Nichteingeweihten nicht so leicht zu begreifen — und daß M. Haas bisher auch nur den geringsten Hinweis darauf gegeben hätte, welche eventuellen Quellen eigentlich die so einmalige, mit der Einmaligkeit der Situation der Musik zur seiner Zeit verbundene Darstellung von Johannes de Grocheo gehabt haben könnte, ist, vielleicht ja nur bisher, auch noch nicht erkennbar — systematische Untersuchungen solcher Fragen findet man dagegen in Verf., *Musik als Unterhaltung*, Bd. IV, Kap. 13 *Staatsschrift und Indulgenz*, 13.5 *Johannes de Grocheo*, S.453 ff.; hat doch der große Arabist und altphilologische Kenner der antiken Musiktheorie M. Haas nicht einmal gesehen, daß der Sammlung von Anekdoten und Lebensumständen des *Kitābu aghānī* von Abū al-Faraġ in provenzalischer Sprache die Sammlungen von *Vidas* und *Razos* entsprechen; aber man kann ja nicht alles wissen, was man leicht in der Literatur finden kann.

mit dem Pythagoräischen Beweis der Nichtexistenz eines wirklichen Halbtons² in Berührung zu bringen, könnte erwartet werden: Der Gegensatz der Darstellung von Martianus Capella und der Repräsentanten des Pythagoräischen Modells ist eindeutig, und schreit sozusagen nach Harmonisierung — wenigstens als Problemstellung.

Auch das Problem der Fragestellung von Theophrast fällt keinem der scholastischen Philosophen auf — der Gegensatz von (musikalischem) Ton als reine Qualität und als rational „meßbares“ Element. Das musikalische Kunstwerk, das es natürlich als Gemeintes gegeben hat, wie nicht nur Johannes de Grocheo deutlich macht, sondern auch Peter Abaelard bzw. seine Briefkorrespondentin, und das natürlich auch mithilfe Aristotelischer Kategorien hätte erklärt werden können, spielt für die scholastischen Philosophen keine Rolle, wie auch nicht das Problem der Gliederung von Zeit durch bzw. in Musik oder die Natur eines musikalischen Bewegungsbegriffes.

Angesichts der zweiten großen Leistung nach der Rationalisierung der Melik durch Umdeutung der antiken Theorie, der angesichts viel weniger aussagefähiger Vorgaben der Metrik schwieriger zu lösenden Leistung der Formulierung einer eindeutigen Notation für rhythmische Folgen³, erscheint diese „Zurückhaltung“ gerade der scholastischen Philosophie ebenso bemerkenswert, wie das entsprechend geringe Interesse an den wirklichen Strukturen der Musiktheorie. Auch der fast völlige „Verzicht“ auf eine Beachtung der philosophischen Probleme, die sich für Augustin mit

²Und weiter entsprechend, daß in der zugelassenen Menge von Proportionen keine Wurzeln, also keine kleinsten, alle anderen messenden Größen existieren können, Wurzeln von $n+1/n$ sind nicht rational.

³Die von der antiken Vorgabe nicht nur die beiden Grundtermini der *longa brevisque* übernimmt — und dadurch behindert wird —, sondern auch die strikte Begrenzung des Bezeichneten der rhythmischen Schrift auf Zeitquantitäten, d. h. Betonungsschemata wahrscheinlich als Gemeintes kennt, nicht aber als Bezeichnetes — bemerkenswert ist hier, daß die Aristoxenische, jedenfalls von ihm formulierte, Gliederung aller Versfüße in einen Bereich von $\acute{\alpha}\rho\sigma\iota\varsigma$ und $\vartheta\acute{\epsilon}\sigma\iota\varsigma$ und daraus resultierender Proportionen zwischen den Dauern beider Teile schon in der Theorie der Modalrhythmik kein Echo gefunden hat — später wird die musikalische Brauchbarkeit reiner Zeitquantitätszeichen wohl so dominant gewesen sein, daß für den poetischen *ictus* kein Platz mehr war; damit aber konnte die mittelalterliche, musikalische Rhythmik die Fessel der antiken Theorie von vornherein vermeiden, alles im Sinne zweiteiliger elementarer Komplexgebilde, eben den Versfüßen, verstehen oder ordnen zu müssen.

der Frage nach Art der Wahrnehmung von Musik stellten⁴, ist ein bemerkenswerter Mangel scholastischer Philosophie.

Daß die Leistung der Erfindung einer Notenschrift offenbar als auch philosophisch interessantes Problem ebenfalls kaum beachtet wird, obwohl hier ja eine Relation zur Sprache besteht, erklärt sich vielleicht aus dem Mangel an Interesse an den Niederungen der Wirklichkeit, das ebenfalls weitgehend fehlende „philosophische“ Echo auf die Leistung der Ergründung von Möglichkeiten des mehrstimmigen Satzes ist aber ebenfalls erstaunlich. Insbesondere fällt dies auf, wenn man neuere Hinweise auf angebliche Kenntnisse der großen Philosophen zu verifizieren sucht: McEvoy, *The Philosophy of Robert Grosseteste*, Oxford 1982, z. B. stellt, ib., S. 42, fest: *A passage in his De cessatione legalium (on the harmony that prevails among the Fathers) is a strong indication that he was au fait with the nascent contrapunctal style of his time*, was natürlich von Ignoranten gerne aufgegriffen wird: In Wirklichkeit stellt diese Behauptung *a strong indication* dar, daß McEvoy weder die Terminologie, noch die Regeln der Mehrstimmigkeit, noch die Tradition des allgemeinen *harmonia*-Begriffes verstanden hat⁵.

⁴Vgl. auch S. V. Rovighi, *La fenomenologia della sensazione in Sant'Agostino*, *Rivista di filosofia neoscolastica* 54, 1963, S. 18 ff., und Verf., *Musik als Unterhaltung* Bd. I, Kap. 3, *De musica von Augustin*, S. 315 ff.

⁵Vgl. etwa Verf., *Musik als Unterhaltung*, Anmerkungsbd. IV, Anmerkungen zu Kap. 13, *Zur Rezeption der Darstellung von Musik in der Staatsschrift von Aristoteles, zur kirchlichen Indulgenz gegenüber Unterhaltungsmusikern als potentielle Faktoren und als Ausdruck der Umwertung weltlicher Musik und in Hinblick auf die Schrift von Johannes de Grocheo*, Anm. 99, *Zu einer neueren philosophisch-musiktheoretischen Generierung von Zusammenhängen zwischen Grosseteste und dem vierten Anonymus als exemplarisches Beispiel für kontextfreie Wortdeutung*, S. 400 ff., sowie zur hier angesprochenen Stelle, ib., Anmerkungsbd. II, Anmerkungen zu Kap. 4, Anm. 371 *Zu einer neueren Deutung der Musikalität von Grosseteste in Zusammenhang mit der harmonia-Kategorie*, S. 376 ff. Es ist doch sehr traurig, daß der große Erforscher der scholastischen Philosophie M. Haas alle solche Einwände inhaltlich zu diskutieren so dezidiert verweigert, denn was könnte man bei einem Ernstnehmen von Aussagen in der Literatur durch einen solchen Denker des Denkens über Musik im Mittelalter nicht alles an Einfällen erwarten, wenn er schon auf seine *unbehol-fenen* Paraphrasierungen und damit der Kenntnisnahme des Inhalts der Texte so großzügig verzichtet.

2.2 Musiktheoretisches Wissen bei Grosseteste und die philosophische Bestimmung der Konsonanz

Beachtet man allerdings den Text, so wird deutlich, daß Robert Grosseteste nichts anderes kennt als rudimentäre Grundlagen der Theorie der Konsonanz, *De cessatione legalium*, in *Auctores Britannici Medii Aevi VII*, London 1986, IV, II, 2, S. 164, 23; es geht um Unstimmigkeiten von Aussagen von Gregor von Nyssa und Augustin, also das „scholastische“ Problem der Harmonisierung von Widersprüchen zwischen Autoritäten. Dies mit dem Bild der Harmonie des Verschiedenen erklären zu wollen, hat als Versuch einer Bewältigung solcher Diskrepanzen methodische Originalität, das Bild selbst aber ist ersichtlich, und zwar auch in seiner Ausführung hochgradig konventionell:

Se numquid inter hos duos scriptores sacros inter has duas Spiritus Sancti fistulas est vere discordia discors et non magis discordia concors?

Si periti artis armonie faciunt per artem duas fistulas concorditer discordare et discordanter concordare, multa verisimilius est Spiritum Sanctum, artificem omnium, ... per has duas fistulas concordem resonare discordiam. Nec decet tantum artificem, quantus est Spritus Sanctus, in modulatione Divine laudis ommittere genus aliquid artificiosi modulaminis.

Nam solum ergo per fistulas tales resonat ille artifex concordem concordiam, sed et concordem discordiam et discordem concordiam, cum discors concordia sit modulatio armonice artificiosa.

Omnes enim preter equalitatem consonancie musice, ut diapason et diatessaron et diapente, sunt discordes concordie, sed, sicut accidit auditui gravi corporali duabus fistulis discordanter concordantibus, discordiam esse manifestam et concordiam latentem, sic accidet e duro auditui mentis nostre harum spritualium fistularum discordiam esse potentem, latente qui subest temperata concordia.

An musiktheoretischem Wissen wird ausschließlich die Erklärung der Konsonanz als zwischen verschiedenen Tönen bestehende Harmonie verwendet — von der Differenzierung der Grade von Zusammenklängen, wie sie, als „Verstoß“ gegen die

antike *auctoritas* bei Johannes de Garlandia begegnet, ist also keine Rede: Von der für moderne Mehrstimmigkeit unabdingbaren Veränderung der Hierarchie der Konsonanzen ist bei Grosseteste also nichts zu finden.

Die, wenigstens „literarische“ Kenntnis der drei, antiken, Konsonanzen kann als triviales Wissen vorausgesetzt werden, zumal der Autor nicht einmal auf graduelle Unterschiede der Konsonanzen — Stichwort: „Oktavidentität“ — eingeht, ja nicht einmal den Intervallbegriff verwendet. Hierzu reicht ihm die Tatsache der *Harmonie des Verschiedenen*. Daß diese sich in Quart, Quint und Oktav manifestiert, ist ebenso triviales Grundwissen — die Problematik gleichzeitiger nicht-harmonischer Klänge sieht Robert Grosseteste überhaupt nicht. Auf die Freude an der Möglichkeit der „Duplizierung“ durch Kombination von Adjektiv und Substantiv — *concordia discors/discordia concors* etc. — braucht man nicht weiter einzugehen, klar ist, daß der Autor hieraus keine Bedeutungsunterschiede entnimmt.

Zum konkreten Bild nun — und hier könnte die einzige Beziehung zur Realität liegen — wird die Erörterung in der, topischen, Formulierung der beiden Kirchenväter als *fistulae Sancti Spiritus*: Die Analogie zu Orgelpfeifen liegt nahe, obwohl der Philosoph nicht einmal diese Möglichkeit nutzt — nur, wo hätte er ein gegenseitiges Stimmen von Pfeifen konkret erleben können. Es geht also allein darum, daß zwei verschiedene „Klang-Produzenten“ eine *concordia* produzieren.

Wenn schon menschliche *artifices* — und Orgelpfeifenstimmer sind in dieser Tätigkeit keine Sänger oder Komponisten von *organa*, Klauseln o. ä. — verschiedene Pfeifen „harmonisch“ machen können, so muß dies der Hl. Geist natürlich viel besser können, also muß doch zwischen den beiden „widersprüchlichen“ Autoritäten eine Harmonie bestehen. Damit ist die eigentliche Argumentation formuliert. Es bleibt die Frage, warum denn die — nur — menschlichen *artifices*, also die Stimmer der Pfeifen, überhaupt in der Lage zu solcher „Harmonisierung“ eindeutig verschiedener Pfeifen in der Lage sind: Grund ist die Harmonie der Musik, die in *modulatio armonica artificiosa* rhetorisch aufwendig angesprochen wird; dies ist eben die *harmonia*, die solches Zusammenstimmen des Verschiedenen ermöglicht, das ist Teil der *harmonia*-Tradition.

Daraus auf gemeinte Mehrstimmigkeit zu schließen, wäre absurd, denn natürlich kann man in der Zeit das „harmonische“ Zusammenwirken etwa von zwei verschiedenen Stimmen klar und auch ohne Bezug auf irgendwelche „harmonikalen“ Vorstel-

lungen oder Vorgaben beschreiben, etwa, wie dies Johannes de Garlandia tut, durch die Definition des *discantus*: *Discantus est aliquorum diversorum cantuum sonantia secundum modum et secundum aequipollentis sui aequipollentiam*, *De mensurabili musica* I, ed. Reimer, S. 35, 4.

Die Gleichwertigkeit des Verschiedenen ist in der Mehrstimmigkeit nicht nur durch Konsonanzen (und durch Dissonanzen), sondern auch zeitlich als zueinander zugeordnete Harmonie beschreibbar: Was hätte ein wirklich an solchen Strukturen interessierter Philosoph nicht aus einer solchen Definition gerade für die Diskussion der Harmonie zweier verschiedener *fistulae* herausheben können — statt dessen fällt ihm nur der Verweis auf die drei, aus der Antike überlieferten Konsonanzen ein, die alle drei eben aus verschiedenen Tönen eine Konsonanz herstellen, wobei Robert Grosseteste nicht einmal diese Verschiedenheit der Töne explizit anspricht. Hier geht er so primitiv vor wie Johannes Scottus, wenn er als konkrete Entsprechung der Verschiedenheit nur sozusagen „körperliche“ Repräsentanten, eben die *fistulae* und nicht deren Töne anführt — zumindest kein Beleg für begrifflich sauberen Umgang mit den musiktheoretischen Vorgaben bzw. für eine entsprechende Fähigkeit dazu: Von der Musiktheorie weiß der Philosoph nur die einfachsten geradezu trivialen Dinge, die man schon in den westfränkischen Sequenzen finden kann, oft allerdings mit „bedeutsamen“ griechischen Intervallnamen.

Die Fähigkeit des nur irdischen *artifex*, verschiedene *fistulae* harmonisch zu stimmen, ergibt sich also aus der Tatsache der drei grundlegenden Konsonanzen, deren alleinige Anführung beweist, daß Robert Grosseteste von der zeitgenössischen Theorie der Mehrstimmigkeit kein Wissen besitzt, wo, um nochmals sozusagen den *inventor* der Theorie der modernen Mehrstimmigkeit zu zitieren, für die Folgezeit maßgeblich die Anzahl der zulässigen und brauchbaren Konsonanzen durch die *imperfectae* ergänzt wird, *De mens. mus.* IX, ed. Reimer, S. 67 ff., wo nach der generellen Differenzierung von Kon- und Dissonanz die Konsonanzen weiter untergliedert werden. Wie anders hätte Robert Grosseteste seinen originellen Vergleich durchführen können, wenn er nur eine vage Ahnung von dieser Theorie — oder „ihrer“ Wirklichkeit — gehabt hätte.

Der Nutzen des Vergleichs mit konkreten musikalischen Erscheinungen besteht einmal in der Verweismöglichkeit, daß nicht Gleichheiten, sondern nur Verschiedenheiten Konsonanz zulassen, und, abschließend, ein aus der Tradition der Unfähigkeit

sinnlicher Wahrnehmung zur genauen Erkenntnis — topisch nicht erst seit Boethius — gewonnener Vergleich einer trotz körperlicher Beschränktheit gegebenen Art von Ahnung der Harmonie im Hören. Vergleichbar Johannes Scottus ist die sinnliche Erscheinung durch die Verschiedenheit der „körperlichen“ Pfeifen — nicht korrekt durch die Verschiedenheit der Tonhöhen — repräsentiert, deren mögliche Harmonie ist das Prinzip der Konsonanz, ohne daß die Relation näher bestimmt wird bzw. der Philosoph bemerkt, daß dies getan werden müßte.

Hier reichen vage Hinweise: Die *discordia* ist *manifesta* — nämlich in der sozusagen direkt körperlichen Verschiedenheit der Instrumente —, die *harmonia* aber *latens*, weil das Ohr sie offenbar nicht hört, was übrigens nicht der Erkenntnis der Musiktheorie entspricht, die, wie Boethius explizit ausführt, ja ohne den Höreindruck gar nicht sein könnte, *nam si nullus esset auditus, nulla omnino disputatio de vocibus extitisset*, ed. Friedlein, S. 195, 18, und das nicht einfach daherredet, sondern auf die grundsätzliche Relation hinweist, daß nämlich der Gehörsinn die Konsonanzen zunächst aus sich heraus *mißt* und daher auch ein *iudicium* besitzt, vgl. dazu auch o., im 1. Teil, 1.6.3 auf Seite 377, sich aber nicht über die dahinterstehenden *distantiae*⁶ klar sein kann, ed. Friedlein, S. 196, 1:

Nam nec omne — also nicht nur — iudicium dedunt auribus et quaedam tamen ab eis non nisi auribus explorantur. Ipsas enim consonantias aure metiuntur, quibus vero inter se distantibus consonantiae differant, id iam non auribus, quarum sunt obtusa iudicia, sed regulis rationique permittunt, ut quasi oboediens quidam famulusque sit sensus, iudex vero atque imperans ratio. ... — worauf noch weiter über die Relation von *sensus* und *ars* nebst deren *ratio* gesprochen wird.

Und zu beachten ist auch, daß Boethius dies ausdrücklich als Denken der Pythagoräer erklärt, die mit ihrer vollen Anerkennung der Bedeutung des Sinnes *auditus*

⁶Auch hier könnte Niemöller also einen „räumlichen“ Ausdruck finden — nur sind hiermit die Unterschiede der Proportionen gemeint, für deren raumanaloge Vorstellung Niemöller keine strukturellen Gründe anzugeben für notwendig hält, obwohl zumindest gewisse Bedingungen formuliert sein müssten, um überhaupt sinnvoll von *Raum* in irgendeiner Weise in der Melik sprechen zu können; irgendetwas „mehr“ als nur *Unterschiede* von Termen kann man dem Begriff *Raum* zubilligen, z. B. Isotropie, nämlich die Verschiebbarkeit räumlicher Gebilde, Muster o. ä. ohne Veränderung etc.; eine gewisse Definition des gemeinten Raumbegriffes wäre selbst für Musikwissenschaftler nicht abwegig.

medio quodam itinere feruntur, daß sie nämlich das Konsonanzphänomen mit dem Ohr *messen*, die rationalen Unterschiede aber mit der *ratio* bestimmen — als Modell übrigens kaum so absurd, daß sich die Ausführungen von Hentschel, *Sinnlichkeit und Vernunft ...*, zur Natur des Boethianischen Konsonanzbegriffes, mit Formulierungen wie *reichert ... die Zahlenverhältnisse mit sinnlichen Konnotationen an*, ib., S. 32, als sinnvolle Aussagen qualifizieren lassen könnten: Die Erkenntnis, daß den sinnlichen Erscheinungen klar definierte Proportionen als rationale, allgemeine Erscheinungen entsprechen, ist unbestreitbare Aussage der Definition von Boethius⁷

⁷Und daß nur bestimmte Proportionen melisch brauchbare Intervalle ergeben, ist geläufige, und auch problematische Voraussetzung dieses Modells: Schon die Diskussion innert der Pythagoräischen Tradition um die Konsonanz von Oktav nebst Quart zeigt dies: Die Klassifizierung der Proportionen, also der rationalen Zahlen nach bestimmten „Formen“, wie *superparticulare* etc., wird durch die vom Gehör als konsonant vorgegebenen Empfindungen nochmals differenziert; genau dies ist ja auch das Grundproblem des Pythagoräischen Modells, vgl. Boethius, ed. Friedlein, S. 191 ff.: Man kann, und hier muß man nicht nur die Konsonanz im speziellen Sinne, sondern die emmelischen Intervalle als Objekt beachten, eben nur bestimmte Klassen von Proportionen musikalisch anwenden. Dies erzwingt sozusagen die Empirie.

Insofern sagt Jacobus von Lüttich, *Speculum* IV, VII, 5, natürlich nichts Neues, daß nämlich jeder Konsonanz — im weiteren Sinne, jedem emmelischen Intervall — eine Proportion entspricht, aber nicht jeder Proportion ein emmelisches Intervall. Hentschels Deutung, ib., S. 53, *Insofern ist die sinnliche proportio für den Begriff von consonantia sogar wichtiger als die zahlhafte. ...*, ist zumindest unklar formuliert, in jedem Fall aber unzutreffend, wenn hieraus ein Gegensatz zu Boethius erschlossen werden soll: Natürlich liefert das Ohr die Vorgabe und entscheidet, was Konsonanz ist — übrigens meint Jacobus hier, von Hentschel nicht differenziert, den allgemeinen Konsonanzbegriff. Daß damit die Einfachheit als abstrakte Begründung für Harmonie, speziell für die spezielle Konsonanz, ungültiges Denken geworden sei, müßte erst noch nachgewiesen werden. Jacobus sagt nichts anderes als, daß nicht jede Art von Proportionen musikalisch brauchbare Intervalle liefert. Neu ist das wahrlich nicht. Daß die „konsonanten“, „einfachen“ Proportionen eine begrenzte Anzahl im Rahmen aller möglichen Proportionen haben, ist schon für Euklid trivial — auch durch geometrisches Mittel erzeugte Mittelterme sind keine solchen Proportionen; daß aber das Urteil des *sensus* irgendwie über dem der *ratio* stehen können, wäre eine derart absurde Vorstellung, daß sie einem Mitarbeiter des *Thomas-Institut* — eigentlich — nicht unterlaufendürfte, vgl. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 113 ff.; die Unzuverlässigkeit des *sensus* ist ebenso klar, wie der Umstand, daß erst sein vorläufiges Urteil die *ratio* zum Urteilen veranlassen kann.

(ed. Friedlein, S. 195, 19, wie bereits zuvor in anderem Zusammenhang zitiert):

*Sed principium quodam modo et quasi admonitionis vicem tenet auditus,
postremo vero perfectio agnitionisque vis in ratione consistit, quae certis
regulis sese tenens nunquam ullo errore prolabitur*

Von einem *unvermittelten einander gegenüberstehen* von sinnlicher, besser: wahrnehmungsmäßiger und arithmetischer Bestimmung kann bei Boethius also nur gesprochen werden, *ib.*, S. 26, wenn man den Text nur hochgradig partiell betrachtet, d. h. auf Kenntnisaufnahme des Kontexts radikal erachtet, und damit die Bedeutung der Textstelle nicht verstehen kann: Hier findet sich eine Vorgabe für das Verständnis der Aufgabe von Musiktheorie, nämlich die sinnlich erscheinende *superficies* (in dem von Gott gegebenen Rahmen, *Musica Enchiriadis*) auf die Erkenntnis der tieferen — bzw. hinsichtlich ewiger Gültigkeit und Allgemeinheit übergeordneten —, hier natürlich zahlenmäßigen Gründe zu untersuchen: Das Urteil des *sensus* erscheint, genau wie in *De musica* von Augustin, als *admonitio* an die *ratio*, tätig zu werden, und nach Gründen zu suchen; sozusagen *in nuce*, und auch christlich, das Prinzip einer Ethik der Naturwissenschaft, bzw. Wissenschaft insgesamt:

Die Wirklichkeit ist nicht nur einfache Voraussetzung eines Urteils der *ratio*, sondern darüber hinaus, Ermahnung, tätig zu werden; wer derartige klar formulierte Zusammenhänge, und das auch noch mit dem Anspruch der Philosophiegeschichte nicht versteht, sollte vielleicht doch erst einmal die vorliegende Literatur beachten⁸.

⁸**Zum Problem überhaupt einer Anwendung des *quantum* auf Melik** Natürlich ist die Behauptung einer Relation von Zahl und — spezifisch melischem — Gehöreindruck nicht trivial. Das Pythagoräische Modell muß Höreindruck und bestimmte Merkmale der akustischen Erkenntnis einfach parallelisieren, d. h. wie gesagt, die Natur des musikalischen Hörens als einmal durch die Verzerrungen des Rezeptionsorgans als akustisches Meßinstrument, die Wandlung in neuronale Werte, also elektrische Signale und schließlich die Verarbeitungsleistung im Gehirn unbeachtet lassen. Dies ist ein Fehler des Modells, dessen wirkliche Überwindung oder besser Ergänzung allerdings der antiken Wissenschaft kaum gelingen konnte (immerhin gibt es ja Ansätze zu einer Bewertung der Relation von Reizproduzent und entsprechendem Wahrnehmungsorgan).

Jedenfalls ist die Aussage von Aristoxenus in seiner Kritik an diesem Modell klar, die man so zusammenfassen kann: *Mit musikalischem Hören hat dieses Modell nichts zu tun*, denn, wie jeder beobachten kann, man hört keine Proportionen oder Zahlen (das erwähnte Gegenargument von Johannes de Grocheo, der den Donner als Element von ja nicht meßbaren

Proportionen heranzieht, ist nicht nur demgegenüber kindisch und unbrauchbar).

Aber auch Aristoxenus kann sein Modell auch nicht ohne „die“ Zahl errichten: Das Phänomen der Klassenbildung von Tonpaaren, eine Möglichkeit des musikalischen Hörens, verlangt die Anwendung „der“ Zahl, nämlich zur Definition des Intervalls, davon gibt es größere und kleinere. Aristoxenus gebraucht in seinem Modell das geläufige Bild von Strecken, die durchmessen werden (die angesprochene Klassenbildung von Tonpaaren als Intervalle — transpositionsinvariant — ist übrigens formal nicht vergleichbar mit dem Aufbau der Zahlen aus den natürlichen Zahlen: Klassen von Zahlenpaaren, werden als rationale Zahlen mit den natürlichen Zahlen gleichwertig zu Elemente des erweiterten Zahlkörpers; die Intervallklassen dagegen werden — bei der entsprechenden Abstraktionsleistung des musikalischen Hörens — nicht etwa zu einer Erweiterung der Töne, sondern bleiben eigene Größen, eben Intervalle: Die Töne behalten sozusagen ästhetisch ihren qualitativen Wert; die jeweiligen Abstraktionsleistungen des musikalischen Hörens bzw. der musikalischen Gestaltbildung im Bereich der Melik werden sozusagen zu zusätzlichen ästhetischen Objekten).

Aristoxenus konnte sich für sein Modell sozusagen auf ein Normalgefühl beim Singen, eine naheliegende Selbstreflexion der Tätigkeit des Singens und eben die Fähigkeit, Intervalle an sich, tonhöhenunabhängig zu bilden, stützen.

Demgegenüber konnte das Pythagoräische Modell auf die trivial erscheinende Repräsentation der entsprechenden sinnlichen Erlebnisse am Monochord Bezug nehmen (im endgültigen Modell wie in der Darstellung von Euklid, wie das Modell wirklich entstand, interessiert hier nicht) — der Schritt, diese Entsprechung dann auch noch zu verwenden, um das sinnliche Erleben zu begründen, ist unzulänglich, aber aus der Tradition zu verstehen und ein großartiger Ansatz: Vage sinnliche Eindrücke, die nach Boethius natürlich überhaupt erst die Voraussetzung bilden, können durch Proportionen direkt dargestellt werden, bei der betreffenden Saitenteilung kommt immer der gleiche sinnliche Effekt zustande. Damit war „bewiesen“, daß das Wesen des sinnlichen Eindrucks mathematisch darzustellen war; vor allem, wie exemplarisch schon Philolaos zeigt, mußte die Erkenntnis, daß nicht nur Größen wie eben Intervalle als Proportionen, sondern auch deren Verknüpfung direkt als mathematische Operation — modern: Multiplikative Gruppe — wiedergegeben werden konnte, zwangsläufig zu der Vorstellung führen, daß zwischen dieser Operation und der Verknüpfung von Intervallen, die konkret musikalisch vorkommt, ein Homomorphismus bestünde, d. h. daß jede Operation mit Intervallen, also jede Zusammensetzung von Tönen direkt und identisch durch Operationen im Zahlkörper der rationalen Zahlen, genauer natürlich nur der multiplikativen Gruppe darzustellen sei.

So jedenfalls mußte das Ergebnis erscheinen — die Antwort von Aristoxenus macht klar, daß das Problem, wie denn eigentlich die Zahlen nebst den Operationen konkret in sinnliche Wahrnehmungen umgesetzt werden, schon gesehen wurde, nur eine wirkliche Lösung bedeutet der vollständige Verzicht auf dieses Modell, das jedes Monochord zu beweisen

Ein solches Modell der Relation von sinnlicher Wahrnehmung und dahinter stehenden rationalen Gründen ist natürlich zu primitiv⁹, um noch ernst genommen zu

schien, auch nicht; zumal das Aristoxenische Modell mit der Notwendigkeit des Postulats eines zeitlosen Durchspringens des Raums der Töne auch Einwänden Raum gab:

Die Raumanalogie hat ihr Problem mit einer intuitiv anschaulichen Erklärung des Umstands, daß zwischen Ton *a* und Ton *b*, die nicht auf gleicher Tonhöhe stehen, in der Melik kein Zeitraum liegen kann, jede Bewegung aber Zeit verlangt. Die Kategorie der beiden melischen Bewegungen macht hier Probleme, die kontinuierliche des Sprachklangs ist vorstellbar, die diskrete der Musik scheint dann aber ein Paradox: Wie kommt man ohne Zeitverlust von *a* nach *e*, ist die Frage, die nur durch Hinweis auf bestehende, von der Wahrnehmung (wie beim Kreiselbeispiel, das aber in die Pythagoräische Tradition gehört!) nicht faßbar kleine Differenzzeiten zu fassen wäre: Das aber bedeutet wieder die Einbringung „der“ Zeit in das rein melische Modell.

Die einzige Lösung des Dilemmas überhaupt einer Anwendung der Kategorie *Quantität* auf melische Empfindungen versucht bekanntlich Theophrast zu liefern, wenn er der Melik jeden Bezug zu Quantität, zum *quantum* abstreitet (worüber in Verf., *Ibn al-Munağğim*, Näheres nachzulesen ist; wesentlich sind auch die da genannten Beiträge von Barker). Aber, dieses Modell, Tonempfindungen sind als reine Qualitäten quantitativ nicht faßbar, muß, was Theophrast offenbar nicht bemerkt hat, bereits an dem genannten Phänomen des Intervalls scheitern. Diese Zusammenhänge zu beachten, ist unabdingbar für eine Diskussion der mittelalterlichen Möglichkeiten über die Relation von Quantität und Qualität auch der Konsonanzwahrnehmung. Hentschel verzichtet erwartungsgemäß darauf, obwohl Theophrast je kein ganz unbekannter Philosoph ist, und somit die Probleme bewußt sein müßten.

⁹Allerdings nicht etwa nur hinsichtlich *Gewöhnung oder Konvention*, wie dies Hentschel formuliert, ib., S. 25, sondern „schon“ hinsichtlich der Funktion des Ohrs als nichtlinearer Rezeptor, wozu noch die geistige Signalverarbeitung kommt. Eine Gleichsetzung nach der Idee, daß Gleiches nur von Gleichem erkannt oder wahrgenommen werden kann, ist absonderlich, und vom Aristoxenischen Modell auch nur ansatzweise nicht bemerkt worden — daß Intervallwahrnehmungen streckenartig sind, nicht als Proportionen bestehen, ist nicht etwa als „Korrektur“ in diesem Sinne zu verstehen; vielleicht ist hier der Verlust von weiteren Werken von Aristoxenus hinderlich für weitergehende Erkenntnisse, die maßgeblichen Faktoren seines Modells haben mit diesem Ansatz aber eindeutig nichts zu tun.

Auch al-Fārābī hat hinsichtlich der Kommaproblematik und dem musikalischen Hören etwas zu sagen — wozu übrigens im Westen auch viel später die sich mit musikalischen Problemen befassende Philosophie und die Musiktheorie nicht fähig war, vgl. Verf., *Otfrid*, S. 185 ff., oder *Ibn al-Munağğim*, S. 86 ff. Hier werden Fragen ganz neuartig erörtert, die sich aus dem Pythagoräischen Modell sozusagen bei Konfrontation mit der musikalischen Wirklichkeit also auch der Wahrnehmung ergeben: Z. B. wird die Bestimmung der Wahr-

werden; darum geht es aber nicht: Es geht darum, wie das Modell von Boethius verstanden wurde: Sinnliche Wahrnehmung als *principium, ratio*, die die endgültigen Wahrheiten erkennt — und an der Wahrheit, daß die Oktavidentität oder andere

nehmung als *unklar* ernstgenommen und die Möglichkeit von wahrnehmungsmäßig halben Ganztönen u. ä. zugestanden, also ein Modell auch für die wahrnehmungsmäßig bestimmte musikalische Praxis angedeutet (weil man natürlich alle solche wesentliche Fragen, wie die nach dem erkenntnismäßigen Fortschritt gegenüber der auch für die arabische Rezeption antiker Musiktheorie maßgeblichen Pythagoräischen Lehre im entsprechenden Beitrag zur Zaminers Geschichte der Musiktheorie nicht finden kann, wurde hier, natürlich für eine eingehende Erörterung zu knapp, kurz auf solche Fragen verwiesen, vgl. die Quellenverweise im Index unter *Alpharabius*) — einmal zu fragen, warum diese, ja offenkundigen Probleme von der westlichen Theorie nicht behandelt, ja nicht gesehen werden, wäre nützlich, um nicht nur formulatorische „Scholastifizierung“ mit neuen Aussagen gleichzusetzen: Musiktheorie hat konkrete Fragestellungen, von denen man als Maß der Problembewältigungsfähigkeit ausgehen muß.

Daß die westliche, lateinische mittelalterliche Musiktheorie Einzigartiges erreicht hat, was nun wieder die Arabische Aneignung und Umformung der antiken Vorgabe nicht vermochte, ist damit nicht etwa bestritten; auch die Arabische Theorie bleibt im rein wissenschaftlichen Bereich dieser Vorgabe, der in Hinblick darauf geradezu naiv erscheinende Eifer, die Aussagen der Musiktheorie auf den eigenen Gesang direkt als Regel anzuwenden, hatte die viel weiterreichenden Folgen. Hier geht es um die Leistung vor allem der mittelalterlichen Philosophie, die nicht einmal zentrale Probleme der *ars musica* als solche erkannt hat.

In Hinblick auf das Konsonanzphänomen von Quart etc. erscheint ein Rekurs auf *Konvention* durch Hentschel als abwegig: Gerade das Phänomen der Konsonanzwahrnehmung, die Leistung des Ohrs als Meßinstrument, bei diesen Konsonanzen kleinste Verstimmungen als Schwebungen zu bemerken, läßt die antiken Definitionen nicht von vornherein als absonderlich erscheinen: Gerade bei diesen Konsonanzen ist die Übereinstimmung von Klasse und Klassenvertretern in der Wirklichkeit messenden Hörens recht groß, d. h. der Grad erträglicher Verstimmungen bei Oktav und Quint sind eben erstaunlich gering; hier konnte die antike Philosophie auf etwas wie Konstanten basieren: $3/2$ entspricht „sehr“ genau einer bestimmten intervallisch-klanglichen Wahrnehmung!

Dies betrifft die Leistung des Ohrs als Meßinstrument für Tonhöhenunterschiede, davon zu unterscheiden ist die Leistung, Äquivalenzklassen von musikalisch brauchbaren Intervallen zu schaffen, die z. B. die systematische Verteilung des Unterschieds von sechs Ganztönen zu einer Oktav auf alle Ganztonintervalle zuläßt, ohne die Musterbildung durch oder in Intervallen zu behindern: Die musikalische, melische Gestaltbildung ist gegenüber Variantenbildungen wesentlich toleranter als der Charakter des Hörens eben als Meßinstrument.

Differenzierungsfaktoren der Proportion $2/1$ direkt entspricht, konnte Boethius keinen Zweifel hegen. Um überhaupt ein konkretes Objekt dieser Proportion bemerken zu können, ist natürlich die Sinneswahrnehmung unabdingbar, der Grund ist dann rational, also ewige Wahrheit, was dadurch bestätigt wird, daß auch die Rhythmik abstrakt, also wesentlich durch Proportionen darstellbar ist, was für Augustins *De musica* grundlegend ist: Der *ars musica* kommt damit eine Sonderstellung zu, nicht nur hinsichtlich ihrer Verbundenheit mit der, Gottfrids Terminologie, *moraliteit*, sondern der direkten Begegnung von wahrnehmungsmäßigen und absoluten, rationalen Erscheinungen, die „Ewigkeit“ in Dingen der Wahrnehmung war damit geradezu vorbildlich zu belegen.

Nur, ohne rationale Nachweisbarkeit kann natürlich die Wahrnehmung irren — es sei zugestanden, daß die Beispiele, die Boethius anführt, ed. Friedlein, S. 196, 10, nicht gerade konsequent sind, es geht nur um *maxima minimaque* hinsichtlich Tonhöhe oder Lautstärke; dafür waren aber die traditionell aus dem Gesichtssinn anzuführenden Beispiele ausreichend genug, um das Prinzip für alle Wahrnehmungen zur Regel machen zu können. Natürlich werden nicht Proportionen *sinnlich angereichert* — was für eine absonderliche, geradezu total sachfremde Idee —, sondern sie entsprechen direkt bestimmten, aber natürlich vagen sinnlichen Wahrnehmungen, das Ohr, die sinnliche Wahrnehmung kann getäuscht werden, sie muß es aber nicht!

Hentschel hat offenbar übersehen bzw. nicht verstanden, daß es sich auch in der eigenen Konzeption um ein Modell handelt, das, nach der Pythagoräischen Tradition das Wesen der melischen Sachverhalte erkennbar macht: Es handelt sich (natürlich metatheoretisch gesprochen) um eine Abbildung des, auf einer Abstraktionsleistung beruhenden Prinzips des Intervalls und seiner Verknüpfung auf die (modern formuliert) multiplikative Gruppe der rationalen Zahlen. Damit sind die Zahlen/Proportionen/rationale Zahlen genaues Abbild der Abstraktionsfähigkeit musikalischer Gestaltbildung auf elementarer Ebene: Alle Quinten, hoch oder tief, werden durch die Proportion/rationale Zahl $3/2$ repräsentiert (die Abstraktion von Lautstärke, Klangfarbe, Zeitdauer etc. geschieht schon auf der Ebene der Tonhöhe), die Abstraktion *Quint* hat ihre direkte Entsprechung in der Proportion $3/2$.

Das ist es, was für Augustin und Boethius maßgeblich sein mußte — in der Rhythmik entsprechend die Proportionen der Abstraktionsleistung musikalischen

Hörens, die man als Tempoinvarianz bezeichnen kann (hinzu kommt trivialerweise noch die Abstraktion von Tonhöhe, Klangfarbe und Lautstärke): Natürlich ist es schwierig, solche „inbuilt“ Abstraktionsleistungen zu verstehen, wenn man sozusagen total nicht die Fähigkeit hat, die Rolle der *ratio* zu verstehen, was Hentschel so erstaunlich, ja unverständlich exemplarisch vorführt, vgl. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 113 ff. (aber vielleicht handelt es sich hier um die Folgen immer schlechter werdenden Latein-„kenntnisse“, peinlich ist es allemal, derartige Fehldeutungen erwähnen zu müssen angesichts z. B. der Leistungen von U. Pizzani).

Hinzu kommt aber auch die Erkenntnis, daß weder Produktion noch sinnliche Wahrnehmung zu den nach Plato seienden, sondern nur zu den werdenden, nämlich vergänglichen Dingen gehören, die aber nicht nur selbst dem dauernden Wandel unterworfen sind, sondern auch Einflüssen von Außen, weil sie ja Teil der Körperwelt sind, ed. Friedlein, S. 196, 16:

Haec ... causa fuit, cur relicto aurium iudicio Pythagoras ad regularum momenta migraverit, qui nullis humanis auribus credens, quae partim natura, partim etiam extrinsecus accidentibus permutantur, partim ipsis variantur aetatibus, nullis etiam deditis instrumentis, penes quae saepe multa varietas atque inconstantia nasceretur, dum nunc quidem si nervos velis aspicere vel aer umidior pulsus obtunderet vel siccior excitaret ... omnia haec inconsulta minimaque aestimans fidei diuque aestuans inquiebat, quam ratione firmiter et constanter consonantiarum momenta perdisceret.

Man könnte die Präzision dieser Erkenntnisse erstaunlich finden, das Alter beeinträchtigt Hörmöglichkeiten, *accidentia* können das Hören verändern, z. B. gerade Schmiede waren „gern“ schwerhörig, der Einfluß der atmosphärischen Zustände auf die Instrumente ist ebenfalls bekannt — Musik ist also auch abgesehen davon, daß sie im Erklingen schon wieder „stirbt“, auch sonst derartig der WerdeWelt unterworfen, daß aus ihr selbst keine Mittel zur absoluten Erkenntnis erwachsen können, dazu muß die *ratio* hinzukommen, eine, sollte man meinen, nicht nur deutlich formulierte, sondern auch klare Erscheinung.

Natürlich war damit klar, daß die Konsonanzwahrnehmung nicht exakt sein kann, andererseits hat auch dieses vergängliche, wankelmütige Organ, die Wahrnehmung

den Zweck, wie dies Boethius Plato folgend¹⁰ verständlich formuliert, *firmiter et constanter consonantiarum momenta* zu verstehen: Der vagen Wahrnehmung des Schönen in der Konsonanz, der Gehörwahrnehmung von Quintkonsonanz etc. entspringt geradezu die Möglichkeit, nach den Gründen zu suchen.

Insofern wäre es geradezu absurd, von einer Unverbundenheit zwischen sinnlicher Wahrnehmung und eigentlichem Wesen in der Konsonanzbestimmung bei Boethius zu sprechen¹¹.

¹⁰Vgl. etwa F. M. Cornford, *Plato's Cosmology, The Timaeus of Plato, transl. with a running commentary*, London 1937, S. 32, zu 29 D - 47 E: *A preliminary account of the human soul disordered at its incarnation by the assaults of the material world, leads to the physical mechanism of sense-perception. This is contrasted with the rational purpose of sight and hearing as revealing the order and harmony which our souls need to relearn and re-establish in themselves.*

Damit wird genau das Vorgehen von Boethius klar vorgegeben. Auch der Sinn überhaupt von Fragen nach den rationalen Gründen ist begründet; die Erkenntnis dient zur Wiederherstellung des eigentlichen Zustands der Seele, nämlich des Seins im Gegensatz zum Werden.

¹¹Man kann in diesem Sinne wohl die Begründung des korrekten Organum in der Schrift *de organo* aus dem Dasia-Kries anführen, ed. Schmid, S. 209, 97:

Haec prorsus est lex organi naturalis, a qua, ubi deviat, non regulare fit organum, sed abusivum. Auditum quoque, nisi usus perversior sensum hebetaverit, organum magis vel minus rectum discernitur, quia naturaliter magis delectat, quod magis naturali armonia coadunatum est.

Der *auditus* kann Zeuge für das Richtige, hier das *organum regulare* sein, denn die *delectatio* hängt *natürlich* von der *naturalis armonia* ab. Allerdings kann der *sensus* auch durch einen *perversus usus* verdorben sein — und folglich nicht das Richtige erkennen; dies entspricht ganz der Formulierung von Boethius, daß nämlich die menschlichen *aures* nicht nur durch ihre Natur, sondern auch *extrinsecus accidentibus permutantur*, ed. Friedlein, S. 196, 20: ein *perversior usus* kann ein solcher *extrinsischer, akzidenteller* Faktor sein.

Abgesehen von dem Hinweis auf die Existenz einer offensichtlich andersartigen organalen Technik ist dieser Beleg als Aussage zur Begründung der Abstraktion in Musiktheorie überhaupt zu werten: Das *Natürliche* wird durch Regeln formuliert, deren Richtigkeit durch den *sensus* bestätigt werden kann; allerdings kann der *sensus*, wie bei Boethius vorgegeben, auch *verdorben* sein, also das Richtige zu erkennen, nicht mehr ausreichend in der Lage sein.

Hier wird ein philosophischer Ansatz konkret und für den Fortschritt wesentlich wirksam, nämlich für die innere Begründung überhaupt der eigenen Abstraktionsleistung und Ab-

Der strikte und dezidierte Verzicht auf Kenntnisnahme dieses wesentlichen Kapitels von seiten Hentschels behindert seine Erkenntnismöglichkeit erheblich, ja schließt ein Verstehen der eigentlichen Aussagen und des Pythagoräischen Modells geradezu grundsätzlich aus, schließlich ist eine Qualifikation der Konsonanzempfindung — abgesehen von der Empfindlichkeit des Ohrs als Meßinstrument bei diesen Konsonanzen gegenüber schon sehr leichten Verstimmungen — auch heute kaum klar zu formulieren, die Empfindung einer Quint als Klang rational zu beschreiben zu wollen, wäre ein absurdes Unterfangen, also kann auch Boethius zur Beschreibung des sinnlichen Faktors nur vage Bezeichnungen verwenden; „klar“ ist dagegen die Proportion, aber nicht nur diese, sondern auch ihre mathematisch für die Zeit korrekte multiplikative Verknüpfung, Quint und Quart kann man zur Oktav „zusammenfügen“, genau das wird durch die Multiplikation der Proportionen repräsentiert¹².

Bei auch nur elementarer Kenntnis dieser Bestimmungen der Konsonanz — die als solche, als Phänomen durch den Gehörsinn primär bestimmt bzw. ausgewählt werden — hätte Robert Grosseteste seine Analogie schon etwas sorgfältiger durchführen müssen, nur um Verständnis des betreffenden Sachverhalts, insbesondere aber auch noch der Regeln der Mehrstimmigkeit nachweisen zu können¹³. Seine Differenzierung zwischen *körperlicher* Verschiedenheit, nämlich der der ver-

straktionsaufgabe der Musiktheorie zum Aufstellen der *lex* des *organum*: Die Musiktheorie hat durch Abstraktion das Gesetz, das absolut Richtige „hinter“ oder über der *superficies* zu finden und die betreffenden Regeln zu formulieren.

Hier liegen die wirklichen Leistungen solcher philosophischer Ansätze, die allerdings nicht der scholastischen Philosophie entstammen, sondern, wenn schon zu klassifizieren sein soll, der Platonischen. Man sollte auch nicht ganz übersehen, daß solche Aussagen als Hintergründe der Entstehung von Regeln der Mehrstimmigkeit wirksam sind. Philosophie und Musiktheorie haben auch im Mittelalter Beziehungen — die scholastische Philosophie dagegen hat zur Theorie der Mehrstimmigkeit nichts beizutragen.

¹²Vgl. dazu die notwendige Auseinandersetzung mit den unkundigen Vorstellungen von Hentschel, die den Schlußabschnitt dieses Teils bilden.

¹³**Tonentstehung, Übermittlung und seine Wahrnehmung bei Johannes de Muris** Und daß dies im Mittelalter möglich ist, beweist, wenn auch etwas später, die sozusagen scholastische Systematisierung der Vorgabe von Boethius: Dieser beginnt die Lehre der Melik klar mit den physikalischen — im antiken Sinne — Grundlagen, *Inst. mus.* I, 3, ed. Friedlein, S. 189, 15:

Consonantia, quae omnem musicae modulationem regit, praeter sonum fieri non potest, sonus vero praeter ... pulsum ...

Es handelt sich also um die Pythagoräische Systematik des primären *sonus*, dem die Wahrnehmung entspricht, und der zuletzt die *ratio* beurteilend folgt, an die sich dann folgerichtig die Erörterung der Proportionen, begründet durch die Kategorie der Bewegung und verschiedener Geschwindigkeit anschließt. Nach der Akustik folgt der soeben zitierte Verweis auf die Wahrnehmung, die die zweite Voraussetzung von Musik ist, da sonst ja keine *disputatio de sonis* sein könnte, denn auch die Konsonanz wird primär als Eindruck durch die Wahrnehmung beurteilt. Diese klare Systematik bildet das Gerüst der Darstellung von Johannes de Muris in der *Musica speculativa*, ed. Ch. Falkenroth. Inhaltlich Neues ist somit nicht zu erkennen, neu ist die Art der Darstellung, die jedoch keine Bedeutung für den so formulierten Inhalt hat, *ib.*, S. 77, 2:

Quoniam musica est de sono relato ad numeros aut e contra, necessarium est musicam utrumque numerum scilicet et sonum considerare.

Antequam enim aliud numeretur, oportet ipsum esse. Ideo sonum prius generari quam numerari necesse est.

Ad generationem soni necessario tria requiruntur: Percutiens, percussum, medium.

Damit ist der erste Teil der Vorgabe von Boethius in ein „scholastisches“ Schema gefaßt, der Gedankengang ist gleich: Musik hat mit der Relation von Ton und Zahl zu tun, daher muß erst der Ton behandelt werden, dieser muß *sein*, also ist zunächst über seine *generatio* zu sprechen, woraus sich dann alles Weitere ableiten läßt.

Boethius (und Aristoteles) hierin genau folgend kommt Johannes de Muris dann, *ib.*, S. 91, 1., auf die Rolle des *sensus* zu sprechen:

Omnem doctrinam et omnem disciplinam ex praeexistente cognitione fieri. Ante cognitionem sensitivam non aliam inveniri. Experientiae multiplici, ut in termino quiescere. Experientiam circa res sensibiles artem facere. ...

Und dann wird ebenfalls Boethius genau folgend, *ib.*, S. 92/93, die Pythagoraslegende eingesetzt, um die Verbindung zwischen den beiden „Extremen“, Physik und Wahrnehmung, herzustellen, nämlich durch die Verbindung der Konsonanzwahrnehmung mit der Rationalität der Proportionen, was, der Tradition folgend, in der entsprechend absurden Weise der Gewichts differenzierung geschieht. Der Übergang von Gewichten zur Geschwindigkeit braucht hier nicht weiter betrachtet zu werden.

Wesentlich ist, daß einmal die Anordnung des Stoffes bei Boethius auch in „scholastischer“ Zeit allen Anforderungen genügt, bzw. die scholastisch geübten Autoren keine Änderung dieser Vorgabe als notwendig ansahen, und zum zweiten, daß eine echte Erkenntnisver-

schiedenen *fistulae* und dem Konsonanzphänomen ist damit musiktheoretisch gesehen Unsinn; der Grund für seine „Systematik“ wird aus dem Folgenden erkennbar: *Der harte Gehörsinn unseres Geistes hört nur die Verschiedenheit der Pfeifen des Hl. Geistes, die zugrunde liegende Harmonie ist verborgen.* Damit wird der Sinn der Analogie, deren Bild in der Tradition von Menschen als Instrument Gottes beruht¹⁴, klar: Die Behauptung einer Verschiedenheit ergibt sich aus der Schwäche des

breiterung nicht erfolgt ist — in krassem Gegensatz zur Leistung der sozusagen praktischen Musiktheorie, die schon in der Aufstellung einer größeren Anzahl von Konsonanzen „für“ die Mehrstimmigkeit die antike Vorgabe verlassen bzw. eben erweitert hat, und zwar grundsätzlich.

Weil, wie exemplarisch Johannes de Garlandia, aber auch Franco zeigen, logische Schulung wesentliche Grundlage für deren Theorie der Rhythmik und Mehrstimmigkeit ist, also keineswegs eine intuitive, vage Methodik vorliegt, sondern, u. a. gerade in der Aufstellung der mehrstimmig brauchbaren Konsonanzen sogar ein „Verstoß“ gegen das antike Vorbild, muß die sozusagen philosophische Reaktion, für die der eben zitierte Text ein Beispiel sein kann und soll, und zwar ein kompetentes Beispiel, so ärmlich erscheinen. Die Leistung der Anwendung scholastisch geschulten Denkens auf die Praxis schafft sicher echte Fortschritte, die philosophische Darstellung und Rezeption der Musiktheorie bleibt trotz neuer Formulierungen bzw. Systematisierungen letztlich ohne neue Erkenntnisfähigkeit. Und dies sollte auch beachtet werden bei der Betrachtung von *Musik und Philosophie* im Mittelalter.

¹⁴Ein hübsches Beispiel dafür findet man in der von D. Hiley herausgegebenen Sequenzensammlung aus normannischen Hss., *MMM XIII*, 1, Nr. 15, *Organicis canamus modulis*, ib., S. 22, zu Ehren des hl. Johannes Evangelista; eine Sequenz, deren Dichter wie der über die Philomela Dichtende in den *Carmina Cantabrigensia* seine Dichtung wesentlich auf musikalischen Begriffen basiert.

Neben den *organici moduli* (nach Martians *organici circi*) findet man die Harmonie des Verschiedenen, *omnigenis vocibus reddentes odas*, also neben den üblichen kohortativen Mitteln liturgischer Exordialtopik findet man auch den Hinweis auf das eigentliche „Objekt“ der Sequenz, nämlich die Heiligen, deren Heiligkeit das Werk des *mirabilis* ist, *nam et in ipsis quasi quibusdam musicis instrumentis digito proprio fides agitat fides virtutum sonora*; ersichtlich ein Bild, das mit mehrfacher Symbolik das Gemeinte auf „musikalische“ Weise sehr eindrücklich wiederzugeben imstande ist: Die *fides virtutum* ist selbst eine Harmonie, was durch *sonora* ausgedrückt wird, geschickt wird auch die doppelte Bedeutung von *fides* ausgenutzt, und schließlich durch die Heranziehung des Bildes vom *in die Saiten greifen* mit der Wendung *proprio digito* das direkte sozusagen persönliche Einwirken Gottes in seinen Heiligen betont.

Die Wendung *Permiscens singulis diatessaron mellifluam melodiam. Que aliis decenter*

menschlichen Geistes, die Harmonie gehört zu den Dingen, die verborgen bleiben¹⁵.

So originell also diese Lösung des scholastischen Problems einer Diskrepanz von zwei Autoritäten erscheint, die „Verwendung“, die Robert Grosseteste zum Zwecke der Erläuterung von dem Topos der Harmonie des Verschiedenen macht, kann nur beweisen, daß er zumindest an musiktheoretisch korrekter Denk- und Ausdrucksweise nicht interessiert ist, sondern sich *Musik* eher assoziativ und rhetorisch bedient. Musiktheorie stellt für ihn als Philosophen kein wissenschaftliches Gebiet dar, das

*composita reddit suavem simphoniam. ... könnte in der Betonung von *singulis* — zu ergänzen *Sanctis* oder *vocibus*? — vielleicht doch auch auf Mehrstimmigkeit in Quarten weisen; natürlich ist die Formulierung als poetische Häufung von musik- bzw. harmoniebezogenen Wörtern zu vage, um derartige Schlüsse mit Sicherheit ziehen zu können.*

Eindeutig ist aber, daß, im Gegensatz etwa zu geläufigen Vorstellungen von Arlt, die zu diesen Wörtern erscheinenden Quartan in der Melodie natürlich nichts mit der Quart im Text zu tun haben: Die gleiche Wendung mit zwei Quartan findet sich schon in der vorangehenden Zeile zu eindeutig nicht „quartischen“ Textzusammenhängen — die so musikwissenschaftlich so beliebte, weil bequeme, Betrachtung jeweils nur einer einzigen Situation, zudem noch aus anachronistisch eigener Vorstellungswelt heraus, erweist sich als unwissenschaftlich: Notwendig ist immer die sozusagen statistische Verifizierung, die hier, von Arlt natürlich nicht gesehen, seiner Deutung klar widerspricht. Man hätte als Erfinder der Deutung Arlts allerdings auch einmal fragen können, was die paar melodischen Quartan — ein auch sonst melisch nicht gerade vermiedenes oder gar verbotenes Intervall — mit *singulis* zu tun haben könnten, aber, was soll man mit solchen philologischen „Quisquilien“, wenn man eine tiefscheinende Deutung vortragen kann.

Die Vorstellung von Heiligen als *instrumenta*, auf denen Gott spielt, ist als Topos geläufig.

¹⁵Womit Robert Grosseteste in deutliche Nähe zur Formulierung der *Musica Enchiriadis* zu Ende des vorletzten und im letzten Kapitel zu gelangen scheint — dies bedeutet natürlich keine Abhängigkeit, sondern das gleiche, schon von Fulgentius „praefigurierte“ Konzept: Es gibt Grenzen dessen, was gewußt werden kann oder darf; gleichzeitig besteht, in der *Musica Enchiriadis* konkret formuliert, die Aufgabe, der *admonitio* bei Boethius zu folgen — der nun folgt Grosseteste mit Sicherheit nicht.

Es geht hier im übrigen, um Mißverständnisse auszuräumen, nicht darum, scholastischen Philosophen musiktheoretische Ignoranz vorzuwerfen, jeder kann sich sein Forschungsgebiet selbst suchen, erst recht jede Philosophenschule, es geht darum, darauf zu verweisen, wie absonderlich der Versuch sein kann, vielleicht ja auch sein muß, durch Andeutungen von noch ungehobenen Schätzen Tiefes zur Musik in scholastischer Zeit aus den Schriften scholastischer Philosophen herauslesen zu können; es geht also um die mystifizierende Naivität entsprechender moderner Rauner.

wissenschaftliche Rationalität und Sorgfalt fordern könnte — eine merkwürdige Parallele zu modernen Zeiten, nur, daß von philosophischer Seite Fachwissen oder auch nur Wissen um die logische Stringenz und gedankliche Tiefe der antiken und ihr folgenden Musiktheorie nicht zu erwarten ist. Ein entsprechendes Nichtwissen bei Vertretern des Faches *Musikwissenschaft* dagegen erscheint weniger verständlich.

Robert Grosseteste scheint sich also bei seinem Studium nicht sehr angestrengt zu haben, die Musiktheorie z. B. von Boethius (und erst recht von Augustin) wirklich zu verstehen können. Das Niveau seiner „Verwendung“ von *Musik* ist der geistigen Dimension der Systematik von Boethius inadäquat. Die Suche nach der Möglichkeit einer Aufwertung des Faches *Musikwissenschaft* durch Aufweis der Existenz philosophischer Erörterungen durch mittelalterliche Philosophen von Johannes Scottus bis zur Scholastik hat jedenfalls keine erwähnenswerten Funde getan; die entsprechenden Bemerkungen von Thomas von Aquin sind ja auch in einer Dissertation adäquat als rein literarischer Natur qualifiziert.

Es ist vielleicht doch auch typisch, daß Peter Abaëlard bei seiner Erörterung *De quantitate* am Beispiel bzw. in Bezug auf die *vox* der Sprache, wo es u. a. auch um die Ebenen von *littera*, *syllaba* etc., um die Frage der Quantität der *vox* und des *sonus*, deren Bezug zur gemessenen Zeit etc. geht, der einzige Bezug zu Musik nur in der Frage entsteht, ob bei Hören des gleichen Klangs von vielen Ohren, *vel ipsa quantitas vel ipse aer in diversis locis simul esse poterit*, was natürlich einige Fragen aufwirft, Peter Abaëlard, *Dialectica, First complete edition ...* by L. M. de Rijk, 2. ed., Assen, 1979, (S. 70, 15): *Musik* interessiert ausschließlich hinsichtlich der damit verbundenen — Rudimente der — antiken Akustik bzw. deren „Scholastifizierung“¹⁶.

¹⁶**Abäelard und das Problem des gleichzeitigen Hörens des gleichen Tons durch Viele** Das Problem selbst stammt natürlich auch nicht aus eigener Beobachtung — die bei ihrer Trivialität auch nicht auszuschließen ist —, sondern aus Boethius, *Inst. mus.* ed. Friedlein, S. 200, 19: ... *diffunditur et omnium circum stantium simul ferit auditum*.

Was wirklich interessiert, ist also auch nicht der eigentliche Sachverhalt, sondern das Problem einer passenden Klassifizierung in Aristotelischer Systematik, also von der Sache her gesehen rein formale Fragen.

Allerdings bringt Abaëlard auch eigene Beobachtungen mit ein, wenn er einen „Hörer“ anspricht, der

a longe hominem videris malleo percutientem vel securi aliquid residentem, post ictum aliquamdiu sonum expectes. Si vero presens existeres, vel in ipso ictu vel statim post ictum sonum audires, eo scilicet quod ad aures tuas citius perveniret. Hic etiam sepe videmus contingere quod impetus venti sonum aliquem cum ipso aere rapit dumque auribus istorum a quibus venit ipsum aufert, auribus illorum, ad quos tendit, ipsum defert. ...

Dies geht auf die von Boethius mitgeteilte Beobachtung zurück, *Atque illi est obscurior vox, qui longius steterit, quoniam ad eum debilior pulsus aëris unda pervenit. ...*, ed. Friedlein, S. 200, 20. Abaëlard erweitert diesen Hinweis aber durch die Beobachtung der Zeitverzögerung des Eintreffens bei größerem Abstand nebst der Beachtung der Bedeutung des Windes für die Schallausbreitung.

Klar ist damit auch, daß für Abaëlard wenigstens das 1. Buch der Schrift von Boethius bekanntes Wissen darstellt (wenn er, *ib.*, S. 71, 5, davon spricht, *... etiam Boetium dicunt in Libro Musice Artis a huiusmodi naturam similitudinem de lapillo misso in aquam adhibuisse ...*, scheint allerdings eine eigene Lektüre nicht gegeben) — was wiederum einen Maßstab dafür abgeben kann, was an existierenden Problemen der Musiktheorie für die Philosophie ohne Interesse war.

Das eigentliche Problem für Abaëlards Bezug auf diese Zusammenfassung antiker „Akustik“ ist aber:

at vero quomodo vel ipsa quantitas vel ipse aer in diversis locis simul esse poterit? Que enim individua sunt, in diversis locis esse auctoritas negat atque in hoc ab universalibus separat, que simul in pluribus reperiuntur. Ipsum etiam Augustinum in Cathedris suis asserunt dixisse nullum corpus in diversis locis eodem tempore consistere.

Dies gilt aber nicht für die Seele, die *eadem anima in singulis corporis partibus tota esse dicitur. ...* Damit wird klar, welche grundsätzliche Problematik das akustische Beispiel für Abaëlard haben mußte:

Quomodo ergo eadem vox simul a diversis audiri conceditur atque diversorum aures attingere?

Dies ist der Grund, warum Abaëlard überhaupt im Zusammenhang der Erörterung *de oratione* auf den *sonus* etc. zu sprechen kommt.

Zwei Antworten sind möglich, die sich aus der Fragestellung ergeben, nämlich *utrum ipsa vox ad aures diversorum simul et tota equaliter veniat, an ipsa ante os proferentis remanens unoque et eodem loco consistens secundum vim sensuum ab ipsis simul discernatur et sentiatur, sicut spectaculum aliquod eminus oppositum, quod simul a pluribus conspicitur ...*, *ib.*, S. 69, 32. Letzterer Vergleich wird aber durch Einwände, daß Hören und Sehen nicht gleichwertig

sind, ebenfalls als Lösungsmöglichkeit problematisch. Boethius soll jedenfalls wie auch Priscian in der bekannten Definition der *vox*, die sich in zahlreichen lateinischen Grammatiken findet, behauptet haben, *vocem ipsam tangere aurem, dum auditur*. Abaëlard bezieht sich hier auf Priscian.

Die eine Lösung des Problems ist also die, daß die *vox ante os proferentis remanens essentialiter sec. sensuum discretionem aud aures diversorum venire*, das sind die, die von einem Hören aus Entfernung sprechen, *remota audiri volunt*, die also das Bildbeispiel anführen, ib., S. 70, 34.

Glücklicherweise nennt Abaëlard offenbar mit einiger Bevorzugung die andere Lösung, nämlich die von denen, *qui audiri nolunt nisi praesentia*. Denn diese setzen als Natur des Tons/Klangs voraus, daß

quando lingua nostra aerem percutit sonique formam ipsi nostrae linguae ictus attribuit, ipse quidem aer, cum ab ore nostro emmittitur exterioresque invenit aeres, quos percutit ac reverberat, ipsis etiam, quos reverberat, consimilem soni formam attribuit, illique fortasse aliis, qui ad aures diversorum perveniunt.

Dies wird mit der durch einen eingeworfenen Stein erregten Wasserwelle bei Boethius begründet. Die jeweiligen *aeres* erhalten also von der ursprünglich angestoßenen Luft jeweils immer neue *ictus*, so daß sie die gleiche *forma soni* weitergeben können, eben an weitere *aeres*, bis das Ohr erreicht wird. Wie zu erwarten ist der Schluß: *Sic vocem non sec. essentialiter, sed sec. consimilem formam eandem ad aures diversorum essentialiter venire quidam contendunt*. Die Verbreitung von *voces* — also nicht einfach des Schalls — stellt damit eine Vervielfachung der gleichen *forma* dar, das „Urbild“ bleibt einmalig. Eine endgültige Entscheidung gibt Abaëlard nicht, er verweist zum Abschluß nochmals kurz auf die andere Meinung, d. h. eine Lösung des Problem scheint ihm nicht möglich.

„Weitergereicht“ wird also die *forma*, von der auch nur ansatzweise klare Vorstellungen zu haben, von Abaëlard nicht zu verlangen ist, was man bedauern kann, weil hier ja die Frage des *numerus* einzubringen gewesen wäre (so albern auch gewisse Vorstellungen sind, daß „das“ Mittelalter den Begriff der musikalischen Form und ihres Schöpfers nicht gehabt habe, klar ist, daß mit Guidos Schrift auch die Musik als Träger von *forma* geläufig war). So sehr also diese Lösung des Dilemmas, daß Töne von vielen identisch gehört werden können, sich dem modernen Modell anzunähern scheinen, so schwierig wird eine Verifizierung oder Konkretisierung, eben weil sozusagen konkrete Entsprechungen fehlen; das Wellenbeispiel wird angeführt, aber nicht weitergeführt bzw. in Hinblick auf den akustischen Sachverhalt spezifiziert.

Auch hier bleibt die Definition dessen, was mit *forma soni* eigentlich gemeint sein könnte, für sachgerechte Betrachtung viel zu vag: Das Wellenbeispiel wird nur als Beispiel, nicht als Modell verstanden! Auch hier wird klar, daß die „große“ Philosophie höchstens — wenn

Die Existenz des Vergleichs von Ton und Buchstabe, das Problem, daß in Musik ja dem *sonus* genuin eine zweifache *quantitas* zukommt — rhythmisch und melisch —, also Fragen, die eigentlich wesentlich zur betreffenden philosophischen Diskussion wären, wozu auch die Erörterung der durch „die“ Zahl gegebenen *forma* (des *sonus*: Schon dieser hat ja eine Form) gehört, bleiben unbeachtet, und dies, obwohl den Briefen und der *historia calamitatum* zufolge, Abaëlard ja Melodien komponiert hat, und offenbar recht erfolgreiche „Schlager“, da sie auch bei den Nicht-*litterati* beliebt waren, also Menschen, die die lateinischen (Liebes-)Texte mit Sicherheit nicht verstehen konnten.

eben überhaupt — nur an bestimmten Merkmalen musiktheoretisch formulierter Sachverhalte exemplarisches Interesse finden kann. Die Entfernung von den eigentlichen Problemen kann daher nicht als Mangel begriffen werden. Hier handelt es sich also nur um die formale Frage des *an verschiedenen Orten gleichzeitig Seins*; ersichtlich kein Musik betreffendes Problem — das hätte die Erörterung sein können, was denn nun *forma* in einem akustischen Medium ist.

Übrigens hätte Peter Abaëlard eine weitere Formulierung des Problems sozusagen einer „Ubiquität“ des *sonus*, der *vox* ebenfalls von Boethius übernehmen können: Boethius läßt die Philosophie als Beispiel für die spezifische Wertlosigkeit von Geldvermögen die *vox* anführen: *et vox quidem tota pariter multorum replet auditum, vestrae vero divitiae nisi comminutae in plures transire non possunt; quod cum factum est, pauperes necesse est faciant, quos relinquunt. ...*, *Consolatio*, II, pr. 5, p. 32, 13: Da der ethisch einzig vertretbare Besitz von Geldvermögen darin besteht, es anderen zu übergeben, *quod transfertur in alterum*, was zwangsläufig den Besitzenden arm machen muß, geht doch das Geld beim Verteilen von ihm weg. Denn *pecuniae* haben nicht die Eigenschaft der *vox*, die gleichmäßig und als Ganzes die Ohren jedes, anwesenden, Hörers erfüllen kann.

Das Beispiel erscheint gewagt, denn den „Geldhaufen“, von dem jeder erhält, mit dem erklingenden Ton zu vergleichen, der eine zeitlich befristete Reizung des Ohrs darstellt, erscheint auch angesichts des Unterschieds, daß ferner stehende Hörer natürlich weniger davon „erhalten“ — was allerdings nicht klar geagt wird —, nicht gerade adäquat. Sieht man das Beispiel allerdings von der Vorstellung, daß etwas von einer Quelle nach Außen ausgeht, sozusagen verteilt wird, so konnte ein solches Beispiel auch adäquat erscheinen — man darf ja auch nicht übersehen, daß die *Philosophia* hier das stilistische Mittel der Satire und der Ironie anwendet, um die Albernheit der Hochschätzung der angeführten „Schätze“, die außerhalb des Menschen liegen, drastisch zu erläutern: Sich ausbreitende Musik kann von beliebig vielen gehört werden, ohne „abzunehmen“, Geld verläßt bei vergleichbarer Ausbreitung seine Quelle, bis diese versiegt ist. Ob Abaëlard allerdings das letzte Werk des von Theoderich so barbarisch geschundenen Boethius gelesen hat, wäre zu fragen.

Eine Parallele zur Diskussion von Abaëlard findet man bei Adelard von Bath (vgl. Ch. Burnett, *Adelard, Music and the Quadrivium*, in *Adelard of Bath, An english scientist and arabist of the early twelfth-century*, London, Warburg Institute, 1987, S. 76, 4 seq., und S. 79, zu den Priscianischen Hintergründen dieser letztlich auf die stoische Erklärung des *sonus* als *Körper* zurückgehenden „Probleme“, die in der Tradition des Kapitels *de voce* erwähnt werden können).

Auch bei Adelard von Bath, vgl. auch Ch. Burnett, *Adelard, Music and the Quadrivium*, in dem von F. Hentschel herausgegebenen Sammelband *Musik – und die Gesch. d. Philosophie u. Naturwiss. i. Ma.*, S. 69 ff., erscheint fachwissenschaftlich ausreichend exakt definiertes Wissen kaum; immerhin findet man in *De eodem et diverso*, in dem von Burnett, ib., zitierten Abschnitt zur Musik zum Halbtonproblem die bemerkenswerte Erläuterung zur *haud ignobilis sententia*, daß nämlich *tonus ex duobus semitoniis et commate constat, ipsaque inter se semitonie et a commata quid distent — nec enim equalia sunt ...*, *De eodem et diverso*, ed. Burnett, ib., S. 71, 21, womit man allerdings, etwas erheiternd, drei konstitutive Elementarintervalle im Ganzton hat. So ganz verstanden hat Adelard das Prinzip also nicht (die Formulierung ist nicht gerade „mathematisch“).

Immerhin besteht ein Echo oder Widerschein des Wissens darum, daß ein Ganzton nicht in zwei gleiche Elementarintervalle geteilt werden kann — nur kann man diese Feststellung als topisch seit der ersten Rezeption antiker Musiktheorie ansehen, als einen Topos, dessen besonderer Reiz für das Mittelalter darin bestanden zu haben scheint, daß ein Widerspruch zwischen Grundbedeutung des Wortes *halb-* und der melischen, Pythagoräischen Wirklichkeit besteht; sozusagen letztlich ein „etymologisches“ Problem (daß *semis* in *semitonium* eben nicht *halb-* bedeutet). Genaueres scheint der Philosoph davon auch nicht verstanden zu haben; die Beweisführung, daß $9/8$ keine Quadratwurzel hat, hätte er sicher nicht einsehen können.

Wenigstens das Prinzip, das Robert Grosseteste ganz unbeachtet läßt, s. o., 2.2 auf Seite 114, hat er verstanden, daß nämlich die Verschiedenheit der (generierenden) Instrumente (rational rekonstruiert: Deren Klangfarbe) irrelevant ist für die Bestimmung der melischen bzw. harmonischen Verschiedenheit: Die Verschiedenheit der Instrumente, also der Erzeugungsarten der Töne wird in Hinblick auf Töne und Intervalle „aufgehoben“ durch das identische Prinzip, mit dem die

Proportionen das gemeinsame Wesen der sozusagen physischen Verschiedenheiten bestimmen, identische Tonhöhen hervorzubringen.

Modern gesprochen liegt eine Klassenbildung vor, eine Abstraktionsleistung des Hörens, nämlich die Tonhöhe, die einmal invariant gesetzt wird gegenüber Lautstärke und Klangfarbe (alles in bestimmtem Rahmen), natürlich auch Tondauer — es geht hier, das sei beachtet, nicht um psychoakustische Daten, sondern um musikalische Gestaltbildung —, was Adelard übernimmt, zum anderen aber um eine Klassenbildung im (homogenen) Raum der musikalischen Töne, die Invarianz gegenüber Tonhöhenvarianten, natürlich nur in engem Rahmen: Die melische Gestaltbildungsfähigkeit läßt Intonationsvarianten und gewisse Schwankungen sozusagen zu, die gemeinte musikalische Gestalt, das gemeinte musikalische Muster bleibt erkennbar: Eine mitteltönig oder gleichschwebend oder vielleicht noch anders gestimmte Wiedergabe einer verbotenen Melodie wird die verbotene Melodie nicht so weit verändern können, daß sie als solche nicht erkannt werden könnte, und damit die Strafbarkeit gegenüber den Stimmungen erhalten bleibt; diesen Umstand kann Adelard natürlich nicht sehen, denn die musiktheoretische Tradition der Antike setzt die Tonhöhe als elementare Ebene der Melik an, also das, was von den Notenzeichen bezeichnet wird — er dürfte hier auf gleicher Ebene der Denkmöglichkeiten stehen wie moderne, habilitierte Musikwissenschaftler¹⁷:

¹⁷ *Tonhöhe als Klasse* Bevor man tiefersinnige Erkenntnisse nicht nur über die für bestimmte musikhistorische Epochen angeblich maßgeblichen — man beachte die Konsonanz — Paradigmata daherphantasiert, vgl. Verf., *Hexachord und Semantik*, S. 9 f., sondern auch noch für bestimmte Epochen bestimmte Stimmungssysteme als maßgeblich behauptet, sollte man danach suchen, ob und wenn wie diese Klassennatur der Tonhöhe in den Zeiten bewußt gewesen sein könnte:

Die Einbeziehung auch der Intonationsfehler in die Musiktheorie durch die *Scolica Enchiridis* (übrigens auch in der byzantinischen Musik„theorie“ — allerdings viel später), vornehmlich zur Unterscheidung zwischen strukturellen und intonationsmäßigen Fehlern, hat ersichtlich Seltenheitswert, außerdem wird die Korrektheit der Tonhöhen (im rationalen Tonsystem als geordnetes Material der Melik) auch von der *Scolica Enchiridis* vorausgesetzt — Intonationsfehler sind Fehler.

Die Vorgabe der Antike läßt hier kaum einen Spielraum, die (zueinander diskreten) Tonhöhenklassen treten auf als absolute melische Elemente. Deren korrekte Ausführung ist dann Postulat an die Sänger (bzw. als Hilfsmittel, die Instrumente; Vogelpfeifen sind nach Johannes Cotto dazu unbrauchbar). Über die konkret gebrauchten Stimmungen —

ganz abgesehen von den Bedingungen rein vokaler Musik — läßt sich also nichts sagen, selbst wenn dazu C. Dahlhaus etwas sagen muß (und die Angaben z. B. zur Herstellung von Orgelpfeifenmensuren müssen nicht leichte, nicht registrierte Veränderungen in der Wirklichkeit ausgeschlossen haben). Daß die musikalische Musterbildungsfähigkeit der Sänger des Mittelalters von grundsätzlich anderer Art gewesen sei als heute, wird wohl niemand behaupten wollen, schließlich ist der ganz natürliche Gebrauch einer implizit temperiert „gestimmten“ Notenschrift typisch: Diese Schrift gibt Halbtöne an, aber nicht Proportionen, sie ist wesensmäßig Aristoxenisch. Und das könnte man auch und sogar zur Kenntnis nehmen.

M. Haas schreibt so großartig, in seinem Beitrag zur Festschrift für K.-J. Sachs, S. 138 (vgl. im 1. Teil Anm. 74 auf Seite 147), darüber daß *Normen ... ein Mittel zur Versöhnung von Kontinuität und Diskretheit* seien, und zitiert so etwas auch noch von anderer Seite (gleich und gleich gesellt sich gern, das gilt offenbar auch in der neuen Überwissenschaft Basler Herkunft) — selbst ein bedeutender „mengentheoretischer Topologe“ wie M. Haas könnte hier wissen, daß es zur diskreten Modellierung von stetigen, differenzierbaren Funktionen (als Modellen einer „makroskopisch“ so gedachten Wirklichkeit) konzise Verfahren gibt, *Versöhnung* dürfte hier ein doch recht albernes Wort sein — auch *Norm* wird nicht etwa definiert, das muß man so wissen oder ahnen. Aber eine *Versöhnung von Kontinuität und Diskretheit*, das kann doch jede rationale Definition ersetzen, gleichgültig was denn nun eigentlich gemeint sein könnte.

Fatal wird die Freude von M. Haas jedoch, wenn er solchen Tiefsinn exemplifizieren will und z. B. die Oktav so beschreibt: *Eine Oktave entsteht durch die Applikation der Proportion 1:2 auf eine Saite oder durch die Anwendung der Proportion 2:1 auf eine Frequenzzahl ... Damit entsteht eine Norm, weil ich mit einer bestimmten Prozedur aus dem Tonspektrum einen bestimmten Ton auswähle ... Ganz anders sieht die Sache aus physikalischer Sicht aus, also dann wenn wir die qualitative Seite (das Tonspektrum ...) als Ausgangspunkt akzeptieren. ...* Abgesehen davon, daß es natürlich diskrete Spektren gibt, die Terminologie also wieder erheblich zu wünschen läßt, wenn man M. Haasens Intention, naturwissenschaftlich der Musikwissenschaft endlich Beine zu machen, *akzeptiert*. Falsch ist aber auch die Behauptung, daß M. Haasens *Ich* — die Nähe zu H. H. Eggebrecht wird immer deutlicher —, ein bewundernswerter Still, *mit einer bestimmten Prozedur aus dem Tonspektrum einen einzelnen Ton auswählt*; einen *einzelnen Ton*? Es geht doch wohl um ein Intervall, ein Tonpaar, sonst gibt es keine Intervalle, auch keine Oktav. Die Oktavempfindung hängt ja wohl nicht von Haasens Proportionsapplikation ab, sondern ist eine anthropologische Konstante, merkbar z. B. auch an der Intonationsempfindlichkeit der „perfekten“ Konsonanzen, also ist das keine willkürliche Setzung, sondern eine Gegebenheit, die nur mit den betreffenden Proportionen zusammenhängt.

Daß M. Haas auch jetzt noch nicht verstanden hat, was musikalische Gestaltbildung ist —

den Problembereich der Mustererkennung hat er offenbar noch nicht entdeckt —, ist angesichts seines geistigen Höhenflugs sicher verständlich, nur nicht mit der Wirklichkeit vereinbar, denn die läßt erkennen, daß die melische Gestaltbildungsfähigkeit von der Fähigkeit elementar begründet ist, Intervallklassen zu bilden. Wenn nun die Musikgeschichte offenkundig seit den „babylonischen“ Texten, zu denen erfreulicherweise ein neuer gekommen ist, diese Gestaltbildungsfähigkeit einsetzt und mit diskreten Intervallklassen ihr melisches Material definiert, also eine skalische Ordnung aufstellt (auch als intuitive, konventionsbildungsfähige Klassenbildungsleistung — z. B. im Urteil darüber, was normale und was falsche Melodik ist), ist hier keine *Versöhnung* mit dem Kontinuum (das man übrigens auch definieren kann, wie dies Aristoxenus, wenn auch M. Haas total unbekannt geblieben, vorführt — auch hier beweist M. Haas dezidiert, daß er zum Umgang mit antiker Musiktheorie, erst recht noch in ihrer arabischen Rezeption nicht gerade die notwendigen Voraussetzungen mitbringt) denkbar: Die Mustererkennung ist es, die Störungen in bestimmten Ausmaß tolerieren kann, um die gemeinte Gestalt/das gemeinte Muster noch erkennen zu können. Und daß die Musik des Abendlands, einschließlich der der alten Griechen, diese Musterbildungsfähigkeit einsetzt, dürfte selbst M. Haas nicht unbekannt sein — die Intervallklassen werden rational, im Gegensatz zu M. Haas, schon von der Antike formuliert, es handelt sich um die Rationalisierung einer bestimmten menschlichen Klassenbildungs- oder Abstraktionsfähigkeit im Bereich von Musik. Wenn also die betreffenden, vom jeweiligen Komponisten (und *chant communities* schaffen keine neuen Melodiegestalten) gemeinten Melodiegestalten (diese Fähigkeit gibt es ja auch für die Metrik) von der Fähigkeit zur Bildung von Intervallklassen elementar ausgehend diskrete Elemente haben, handelt es sich um eine Fähigkeit menschlichen, musikalischen Hörens, die als solche zu *akzeptieren* ist — und auf ihre Gründe hin zu untersuchen wäre:

Offenbar ist eine wesentliche Voraussetzung zur betreffenden Musterbildung die eindeutige Erkennbarkeit, die konstituierenden Elemente müssen offenbar klar unterscheidbar sein, und zwar robust gegenüber Störungen, homogene, z. B. Intonationsvarianten, oder auch externe (Nießen während eines Gesangsvortrags) Störungen — immer in bestimmten Rahmen! — müssen noch ertragen werden, um die gemeinte Gestalt erkennen zu können, so funktionieren die Phoneme der Sprache, die kleinsten bedeutungs- bzw. sinnunterscheidenden (klanglichen) Merkmale der Sprache, so funktionieren die Intervallklassen bzw. die sie konstituierenden Repräsentanten und die Töne; daß es sich hier jeweils um Ergebnisse der Klassenbildungsfähigkeit handelt, hat M. Haas trotz einiger Hinweise wohl seines adlergleichen Überfliegens der Niederungen der Sachprobleme noch nicht bemerkt (vgl. dazu auch im 1. Teil 2.8.4 auf Seite 898. auch davon ist M. Haas nichts bekannt).

Warum übrigens Tonhörenspektren, die auch in der Wirklichkeit selten als Kontinuum, weißes Rauschen also, auftreten, plötzlich *qualitativ* sein sollen, muß das Geheimnis von M. Haas bleiben — die Fähigkeit des Ohres, nicht irgendeiner mechanistischen „Normierung“,

Tonhöhen zu bilden, also Klassen, abstrahiert von Klangfarbe, Lautstärke, Rauigkeiten etc. (immer in bestimmten Rahmen), also das Phänomen des musikalischen Klangs/Tons, kann auch nicht als irgendwie willkürliche *Normensetzung* betrachtet werden, sondern nur als anthropologische Gegebenheit, deren Hintergründe ja schon einige Forscher untersucht haben, mit einigen Ergebnissen, selbst wenn die M. Haas bisher noch nicht begegnet sind — die Behauptung allerdings — zum Schluß seines so erstaunlichen Beitrags —, daß Musikwissenschaft bisher unfähig gewesen sein soll, mit anderen Fächern in den Dialog zu treten, dürfte schon angesichts dieser traditionsreichen Versuche nur als Beweis der Unbedarftheit des Blickes von zu hoher Warte aus bewertet werden. Außerdem darf ja wohl gefragt werden, seitwann Musikwissenschaft nicht in lebhaftem Diskurs mit anderen Fächern wie Kunstgeschichte, allgemeiner Kulturgeschichte, Liturgiewissenschaft, Philosophie, allerdings nur für echte Kenner philosophischer Schriften, Literaturwissenschaft ect. steht? Nur weil M. Haas davon kein Wissen hat, besteht doch kein Grund, das alles einfach zu ignorieren, nur um sich selbst als den großen Neuerer und Bahnbrecher darzustellen. Leider sind solche Bemerkung notwendig, um die Relation der Haasschen Anmutungen wenigstens andeutungsweise sichtbar zu machen. Und zur Nutzung der von M. Haas so anrührend als *lingua franca* der Naturwissenschaften bezeichneten Mathematik wäre es vielleicht nicht ganz überflüssig, sich erstmal mit dieser *lingua franca* etwas vertraut zu machen: Nicht nur Arabistik setzt Kenntnisse ihres Gegenstands durch den Deuter voraus, sonst könnte zuleicht der Eindruck von Charlatanerie und Blendwerk entstehen.

Natürlich kann man auch, wenn es ästhetisches Vergnügen bilden sollte, auf diese Fähigkeit zur Gestaltbildung auch im (dann musikalischen) Hören verzichten und sich an der melischen Bewegung ästhetisch begeistern, die Aristoxenus als *κίνησις φωνῆς συνεχῆς* bezeichnet, warum nicht — daß dann übrigens die Gestaltbildungsfähigkeit nicht mehr funktioniert, beweisen die entsprechenden Versuche: Menschliche Musterbildungsfähigkeit, also die Fähigkeit zu entsprechenden Abstraktionen scheint von der Diskretheit jeweils kleinster Elemente abzuhängen. Den Phonemen der Sprache entsprechend in der Musik die Tonhöhenklassen als kleinste formunterscheidende Merkmale. Auch rhythmische Musterbildung scheint ausschließlich in jeweils klar unterscheidbaren, also diskreten Zeitquantitäten möglich zu sein — was natürlich nichts dagegen sagt, andere ästhetische Lösungen zu versuchen; musikalische Mustererkennung jedenfalls scheint damit nicht vereinbar zu sein.

Die skalischen Ordnungsstrukturen sind dabei durch Konventionsbildung entstanden, die Oktavempfindung gibt es doch lange bevor es die Pythagoräische „Berechnung“, d. h. das proportionale Modell gibt — daß auch „die“ Babylonier zum Stimmen ihrer Harfen die Leistung des Ohrs zu besonderer „Exaktheit“, Empfindlichkeit gegenüber kleinen Intonationstrübungen, genutzt haben, beweisen die betreffenden Texte, wie auch der von Ibn al-Munaġġim, auch wenn das M. Haas bisher nicht bekannt war; er sieht die wesentlichen Voraussetzungen nicht, die Grundlagen musikalischer Musterbildungsfähigkeit, er sieht aber

Die Proportionen betreffen Hämmer wie Saiten und *fistulae*, womit die Erkenntnis von Archytas weiterlebt, daß das gemeinsame „gleiche“ Prinzip der Tonhöhe die Schnelligkeit der Bewegungen bzw. der Unterschied der Schnelligkeiten ist, *ib.*, S. 71, 19 (gleichzeitig das Prinzip der *musica instrumentalis*, das Klänge aller — musikalischen — Erzeugungsmöglichkeiten für äquivalent definiert, nämlich als Tonhöhe). Auch die erwähnten Erörterungen über die Natur des Tones und seiner Wahrnehmung weisen ihn als Leser der Musikschrift von Boethius aus. Hiermit sind aber wesentlich physikalische Fragen betroffen.

die hier betrachtete Sammlung von Beiträgen zu dem Thema hg. durch F. Hentschel *Musik – und die Gesch. d. Philosophie u. Naturwiss. i. Ma.* zeigt also einen erheblichen Mangel an wenn nicht eher das völlige Fehlen von musikhistorisch ernstzunehmenden Themen auch bei den scholastischen Philosophen recht deutlich, ja der Mangel an musikhistorisch wirklich relevanten Fragen wird durch diese gesammelten Bemühungen besonders deutlich gemacht, vielleicht nicht die Absicht des Herausgebers, wohl aber das objektive Ergebnis. Nicht einmal wirklich wichtige und für die Zeit aktuelle Themen wie der deutliche Widerspruch der Wertung Augustins in den *Bekennnissen* — Musik kann nur gehört werden in Verbindung mit dem dieses Vergängliche belebenden Wort Gottes, also als liturgische Musik — zu der von Aristoteles, der Musik als *delectatio* dezidiert für zulässig erklärt¹⁸, womit

auch nicht, daß es sich hier um ästhetische Erscheinungen handelt, also nicht nur die Mustererkennung wesentlich ist, sondern auch rein sinnlich-wahrnehmungsmäßige ästhetische Faktoren, wie etwa „schluchzendes“ Intonieren von Tenören, Vibrato oder anderen solche Erscheinungen: In einem ist M. Haas also sicher zuzustimmen (zu Ende seines Beitrags), daß er nicht der Spezialisierung verfallen ist, solche Wissenslücken wie z. B. die totale Unbekanntschaft mit dem Modell von Aristoxenus kann nur auf Unspezialisierung beruhen. Daß damit Musikwissenschaft irgendwelche Erkenntnisse bringen könnte, ist aber auch nicht erkennbar.

¹⁸Natürlich wird dieser Wertungsfaktor von Musik schon durch Boethius dem lateinischen Mittelalter überliefert, denn *naturale* ist es dem Menschen, *remitti dulcibus modis*: Das hier ein deutlicher Gegensatz zu Augustins Vorgabe der Nutzung von Musik ausschließlich zur Entfaltung der *flamma pietatis*, aber doch nicht zur Unterhaltung zulässig ist, besteht, könnte höchstens M. Haas entgangen sein — nur, die Autorität von Augustin war für die „Kreise“, die Musik reflektierten, wenigstens insoweit verbindlich, als bis Johannes Cotto weltliche, also unterhaltungsmäßige Musik höchstens wertungsmäßig verdammend reflexionswürdig erschienen ist.

der prononcierte Gegensatz der Wertung von Musik im Staat bei Plato und Aristoteles ins Christliche „übertragen“ wird. erhält eine philosophische Beachtung.

Auch die philosophisch notwendig zu kommentierende Intention der *Musica Enchiriadis*, Erscheinungen der konkreten Musik auf ein Prinzip, die Struktur des Tonsystems, zurückzuführen, wurde als philosophisch eigentlich unabdingbares Thema ebenfalls nicht beachtet — dies beinhaltet nicht etwa das Postulat, daß die *Musica Enchiriadis* gelesen wurde, sondern nur die Existenz solcher Fragen im Rah-

Johannes de Grocheo ist hier der sozusagen „vollendete“ Zeuge der im 12. und 13. Jh. geschehenen Verweltlichung der Wertung von Musik: Diese erscheint in allen ihren Arten, ob weltlich, artifiziell oder liturgisch, gleichwertig reflexionswürdig; eine Wertungsentwicklung, die offenbar sehr schwer zu verstehen ist, obwohl ja auch die Situation der Musikgeschichte, die weltliche Einstimmigkeit für ebenso reflexionswürdig hält wie Mehrstimmigkeit und liturgische Musik einmalig ist, danach beginnt sozusagen die absolute Dominanz der Mehrstimmigkeit als reflexionswerte Musik.

Daß in einer solchen Wertungssituation die Nikomachische Ethik und die Staatsschrift von Aristoteles philosophische Ausdrucksmöglichkeiten der neuen, eben weltlichen, antik gesprochen Antiplatonischen Wertung von Musik bieten, dürfte kaum unverständlich sein; ebenso leicht einsehbar ist es, daß natürlich mit der, wenn auch knappen oben zitierten Aussage von Boethius ein potentieller Verweltlichungsfaktor mit der Rezeption der Schrift von Boethius von Anfang an verbunden gewesen ist: Daß die Rezeption einer trivialerweise heidnisch-sachlichen Musiktheorie insgesamt einen potentiellen Verweltlichungsfaktor geschaffen hat, also einen Widerspruch zur keinen Widerspruch ertragenden absoluten Liturgizität der Augustinischen Wertungsvorgabe für Musik mit sich bringen mußte, ist für neuere Deuter offenbar zu schwierig zu verstehen, wie dies M. Haas so vorbildlich und unnachahmlich belegt; ein Fanal des geistigen Niveaus neuester, ja zukünftiger Musikwissenschaft, vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, 1.2.2, *Ein trauriger, aber wahrer Exkurs: M. Haas versteht Verf. nicht*, S. 98 ff.;— und daß man also fragen kann, ja sollte, ist, natürlich nicht allen, die das tun, einsichtig: Wenn man wirklich über musikalisches Denken im Mittelalter und besonders in, auch scholastischer, Philosophie als ganz großer Denker nachdenken will, sollte man schon einmal die Frage stellen, warum diese bereits durch eben bereits Boethius geleistete Aristotelische Vorgabe nicht einmal eine „scholastische“ Diskussion ausgelöst hat. So zu fragen, ist natürlich nicht jedermusikwissenschaftlers Sache, zumal wenn man weit über den Sachverhalten schwebend sich nicht mit Fachliteratur, sondern lieber mit modischer Boulevardwissenschaft befaßt, um Ideen zu finden (ein exemplarisches Beispiel für solche Heranziehung der so beliebten Kolportagewissenschaft findet man erwähnt in Verf., *Sind die „Denkfiguren Leonin und sein Magnus liber selbst eine „Denkfigur“*, *HeiDok* 2011).

men der Tradition der Musiktheorie, deren Intention in „scholastischer“ Zeit dieselbe war, wie schon bei Hucbald (natürlich nun auf anderem Gebiet): Die besonderen Bedingungen der *ars musica* im („lateinischen“) Mittelalter — die Anführungszeichen wegen der Zeit der Scholastik — werden von der scholastischen Philosophie nicht gesehen.

Über diese beiden angedeuteten Themen hinaus — im letzten Fall die logische Konsistenz und methodische Begründung von Musiktheorie überhaupt, die ja auch bei Augustin zu „finden“ gewesen wären — sind wesentliche „Kontakte“ zwischen Musik, ihrer Theorie und Philosophie auch aus den Beiträgen des hier zitierten Sammelbandes nicht abzuleiten (abgesehen natürlich von der durchgehend höchst mangelhaften Kenntnis von betreffender Literatur und der bestehenden Quellen, die man natürlich nicht erwarten kann, Musikwissenschaft diskutiert nicht, sie schreibt). Daß verschiedene Musiktheoretiker philosophisch geschult waren und ihre Arbeit — wie z. B. Johannes de Garlandia — erhebliche Fähigkeiten der Systematisierung und Klassifizierung verlangen, ist davon unberührt: Die Leistung jedenfalls der Musiktheoretiker findet bei den Philosophen keine adäquate Beachtung, ja wird als Problem der Erkenntnis gar nicht gesehen — und wer nicht sehen kann, welche philosophischen Implikationen die Entscheidung Guidos hat, die musikalische Formwahrnehmung von der strikten Proportionalität zwischen ästhetisch beurteilten vergleichbaren Teilen zugunsten freierer Relationen aufzuheben und den Beweis für die Richtigkeit dieser Trennung aus der empirischen Erfahrung heraus zu leisten, daß solches Formerleben ja den menschlichen Geist erfreue, dem dürften wesentliche Voraussetzungen zum Verstehen der Abstinenz von der Erörterung musikalischer Probleme durch scholastische Philosophie fehlen — Guidos *Micrologus* war jederzeit zugänglich; ja nicht einmal zur philosophischen Erfassung des Phänomens musikalischen Fortschritts war die scholastische Philosophie fähig — weil sie das eben nicht interessiert hat, vielleicht weil sie *Musik* vor allem sub specie des *Quadrivium* gesehen hat, ein klarer Mangel an Wissen.

2.3 Leider notwendiger Exkurs: Zu neueren Erkenntnissen über das Pythagoräische Tonsystem und die Intervallbestimmung

Wenn das totale rechnerische Unverständnis der Regeln des proportionalen oder Pythagoräischen Modells in Hentschels absonderlicher Interpretation des Halbtons in einem angeblichen Kontinuum bei Boethius ebenfalls zu beobachten ist, mag dies als einmaliges Zeichen des völligen Mangels an mathematischen Grundkenntnissen angesehen und als wissenschaftlich einmaliger Lapsus bewertet werden (daß die Abbildung in die — metatheoretisch gesprochen — rationalen Zahlen keine spezifischen Grenzwerte kennt, d. h. keine Teilung des Ganztons möglich ist, sollte wenigstens Abiturwissen sein, daß die genaue Halbierung des Ganztons in zwei gleiche Intervalle die $\sqrt{8/9}$ bedeutet, und diese Wurzel keine rationale Zahl ist, ist wohl Wissen jeden älteren Pennälers).

Wenn vergleichbar absonderliche Behauptungen jedoch in einer geisteswissenschaftlichen Habilitation begegnen, fühlt man doch ein wenig den Drang zur Frage, ob solche Merkwürdigkeiten des Unwissens von ja nicht ganz außerhalb des gewählten Themas liegenden Sachverhalten endemisch für geisteswissenschaftliches Vorgehen sein sollten.

Es geht um Aussagen von Ch. Lubkoll in ihrer Habilitationsschrift *Mythos Musik ...*, natürlich aus Freiburg, Breisgau, 1995, S. 30 ff. Hier wird versucht, die Ausführungen von Werckmeister in einen Bezug zu Aufklärung, Emanzipation und Frühromantik zu stellen. Dabei kommen so seltsame Vorstellungen der Grundlagen von Musik in der Zeit vor dem Jahre 1700 zu Tage, daß sie hier als exemplarisch angesprochen werden müssen.

Man liest hier mit höchstem Erstaunen, ib., S. 30: *Die musikalische Temperatur ... bringt das kosmische Weltgebäude zum Einstürzen ...*, was ja eigentlich von Aristoteles schon einige Zeit früher getan wurde: Die Negierung einer Sphärenharmonie jedenfalls ist auch Johannes de Grocheo nicht unbekannt, ed. Rohloff, S. 122, 30 — und Aristoxenus war auch in der Renaissance, vor allem zu Ende der Epoche, nicht etwa „verschollen“ oder „verdeckt“ wie im Mittelalter. Also, ganz neu ist dieses angebliche *Einstürzen* ja auch nicht; und daß Aristoxenus virtuell eine gleichschwebende Temperatur formuliert, war der Zeit klar, nämlich bereits der Antike, die die

Vorstellung von sechs Ganztönen in der Oktav als Vagheit des Urteils des „Ohrs“ erledigen konnte.

Vor allem aber ist die Behauptung gerade in Bezug auf Werckmeister absonderlich, der ja nichts anderes tut, als die Platonisch Pythagoräische Weltsicht weiterzugeben, nun in Hinblick auf die Probleme der Stimmung mathematisch bewältigt — Werckmeister jedenfalls sieht überhaupt keinen Grund, warum diese Temperatur irgendetwas zum *Einstürzen* hätte bringen können; er ist kein Aristoxeniker — denn rechnen tut er genau wie der erste Pythagoräer mit Proportionen bzw. der multiplikativen Gruppe nun nicht mehr der rationalen, sondern — auch — der reellen Zahlen: Die Temperatur sagt doch nichts dagegen, daß die Welt etwas sehr vereinfacht formuliert, zahlenmäßig geordnet ist — auch für Kepler war das mathematisch Irrationale geläufig, auf eine sozusagen Platonisch Pythagoräische Grundlage seiner Forschung hat er deshalb auch nicht verzichtet.

Noch erstaunter liest man den anschließenden Satz, zunächst in tiefster Verwunderung über den wunderbaren Klang einer Formulierung wie die *aufklärerische Selbstermächtigung des Subjekts*, denkt etwas verstört an ein gewisses *Ermächtigungsgesetz*, um dann in Ehrfurcht vor einer solchen Sache wie *Selbstermächtigung des Subjekts* zu erschauern, zumal, wenn dann daraus auch noch der Ton einen *absoluten Selbstwert* erhält, offenbar als Entsprechung zu menschlichen Subjekten, um dann zu denken, *o brave new musicology which has such subjects* in sich, um dann zu überlegen, daß eine *Ermächtigung* doch eigentlich *zu etwas* geschieht, doch nicht einfach so im Raume wesen kann: *Entsprechend der aufklärerischen Selbstermächtigung des Subjekts erhalten auch die Töne einen absoluten Eigenwert. Sie werden von nun an zunächst algebraisch bestimmt — durch Operationen der »Wurzelrechnung«, die erst im 16. Jh. erfunden wurde; seit dem frühen 19. Jh. werden sie physikalisch ermittelt — durch Frequenzmessungen.*

Demnach hat man Töne, auch noch *entsprechend der aufklärerischen Selbstermächtigung des Subjekts* nun auf einmal *algebraisch*, nämlich durch *Wurzelrechnung*, bestimmt, also den Einzelton durch *Wurzelrechnung*, wohlgemerkt, *algebraische* Wurzelrechnung! Das stellt tatsächlich eine bemerkenswerte Behauptung dar, zumal eine Wurzel als Lösung einer bestimmten Gleichung, wie z. B. die sechste Wurzel aus zwei, melisch gesehen bekanntlich ein Intervall symbolisiert. Wie soll man den offenbar nun endlich emanzipierten Einzelton — nur, wo gibt es den in

einer zunehmend von thematisch motivischer Arbeit bestimmten Musik? — durch *Wurzelrechnung* bestimmen? Daß der antiken Musiktheorie das Phänomen des *Wurzelziehens* geläufig war, das sollte Allgemeinwissen darstellen. Die Argumentation gegen die Aristoxenische Theorie bedient sich dieser Erkenntnis deutlich genug: Die Aristoxenische Behauptung, die Oktav bestehe aus sechs gleichen Ganztönen, heißt mathematisch korrekt formuliert die Lösung der Gleichung $x = \sqrt[6]{2/1}$. Damit wird aber nicht ein einzelner Ton bestimmt, sondern die Relation von zwei Tönen, nämlich ein Intervall, noch genauer, das der Oktav in Hinblick auf das aus sechs Ganztönen „zusammengesetzte“ Intervall; oder der Halbton, der bedeutet $x = \sqrt{9/8}$, mit einer Emanzipation des Einzeltons kann das gar nichts zu tun haben, selbst wenn man eine solche Selbstermächtigung des Einzeltons nicht für reinen Unsinn halten wollte, was nicht ganz leicht fällt (aber, offenbar, von der betreffenden Habilitationskonferenz geleistet wurde, man wird doch immer wieder von Geisteswissenschaftlern überrascht): Der Nachweis, daß es keinen echten „halben Ganzton“ gibt, impliziert notwendigerweise den Begriff der Wurzel.

Die für antike Mathematik maßgebliche Erkenntnis war die, daß die Lösung $x = \sqrt[12]{2/1}$ keine rationale Zahl darstellt (dazu braucht Euklid zwei Sätze); eine Erkenntnis, die auch heute noch gültig ist, nur, daß man heute, dank Cauchy, mit solchen Werten als Zahlen genauso rechnen kann, wie mit rationalen Zahlen — diese Erkenntnis war der Antike fast ganz verwehrt. Hier also liegt der einzige Unterschied, doch nicht in einer *entsprechend der aufklärerischen Selbstermächtigung des Subjekts* begründeten Emanzipation des Einzeltons, als Entsprechung zum *Subjekt?* als Entsprechung zum Subjekt z. B. des Königs von Preußen? Und was soll eine Verselbständigung des Einzeltons sein? Was für Musik könnte das meinen, die Eintonkomposition jedenfalls findet man im 16. Jh. zumindest so selten, daß sich keine Spur davon in der Überlieferung erhalten hat — denn, wenn schon irgendsolche tiefen, revolutionären Dinge geschehen, dann muß ja wohl die Musik der Zeit irgendwie davon affiziert werden. Erleben also die Zeitgenossen z. B. des späten Senfl Musik plötzlich als Folge von Tönen und nicht von Gestalten?

Hier wie so häufig in dem Buch von Lubkoll verselbständigt sich das Reden unabhängig vom bezogenen Text und reiht unpassende, nur formalistisch assoziierbare Floskeln aneinander. Wie sollte man überhaupt den Einzelton verselbständigen, und was soll dann eigentlich mit dem Intervallbegriff werden? Gibt es auf einmal eine emanzipierte Musik in Einzeltönen auch im Denken über Musik? Aber nach

Folgerungen aus seltsamen Formulierungen zu fragen, erscheint überflüssig — man darf nur erheitert oder verstört nach dem Urteilsvermögen und der sachlichen Kompetenz der betreffenden Betreuer, Kommission o. ä. fragen, und sich die Antwort selbst geben — und dankbar sein, daß die ernsthaften Wissenschaften derartige Merkwürdigkeiten nicht „durchgehen“ lassen, wie sollten sonst Brückenbauten halten!

Denn daß es den Einzelton, die einzelne Tonhöhe im Pythagoräischen System nicht gegeben hätte, stellt eine geradezu absurde Behauptung dar: Wie denn anders als durch die Voraussetzung der Gegebenheit des Einzeltons hätte man zeigen können und wollen, daß Tonabstände durch Proportionen zu bestimmen sind? Und daß die traditionelle Notenschrift mit graphischen Tonpunkten arbeitet, sollte man auch nicht gänzlich als irrelevant für derartig tiefsinnige Assoziationen bewerten:

Wie soll man sich schließlich eine Musik vorstellen, in der der Einzelton einen *absoluten Eigenwert* erhalten kann — zur Zeit von Werckmeister? Nur weil Herder (den die Habilitierte nicht kennt), wohl kaum ein eifriger Leser von Werckmeisters Schriften, in einer auch durch C. Dahlhaus bekannt gemachten Stelle das Erleben eines Einzeltons oder besser Einzelklangs anspricht? Das konnte man schon bei Plotin finden oder bei Theophrast, wo der Einzelton Träger des Schönen sein kann. Nur, es bleibt die Frage, wo in der Zeit eine Musik oder auch eine Musikanschauung mit Einzeltönen *absoluten Eigenwerts* bestanden haben sollte, was für einen Wert hat man sich darunter vorzustellen?

Auch für die Zeit von Beethoven ist dies nicht ganz so leicht zu erkennen, denn ohne intervallische Ordnung ist doch eine Musik, die mit Motiven und Themen, Transpositionen etc. arbeitet, nun wirklich nicht vorzustellen. Durch die im übrigen virtuell und praktisch angewandt schon lange gebräuchliche temperierte Stimmung, die ja auch Grundlage der Notation ist, man kann auch speziell an Dr. J. Bull denken wollen, findet doch nicht der Einzelton zum *absoluten Eigenwert* — den hat er schon bei Adrast. Das ist nicht wichtig für die abendländische Musikanschauung? Aber doch, in besonderem Maße, wie die Lektüre des 15. Kapitels von Guidos *Micrologus* verrät, wo natürlich auch einmal ein Einzelton die Funktion eines die Form konstituierende Abschnitts einnehmen kann; ohne deshalb ein *verabsolutierter* Ton sein zu müssen — und daß die mittelalterliche Notation der Melik eine Intervallschrift gewesen sein könnte, daß in mittelalterlichen Kompositionen

nicht sogar sehr lange Töne ein recht vereinzelt Leben führen könnten, wer wollte das behaupten? Ja, es gibt die Ausnahme der Notation von Hermann, der aber natürlich die Intervallabstände zwischen Tönen notieren will, die die Elemente der Melik darstellen (natürlich versteht Lubkoll davon nichts, was sie aber nicht davon abhält, Derartiges als Habilitation von sich zu geben).

Mit *Algebra* hat das aber nun wirklich auch nichts zu tun: Die mathematisch proportionale Bestimmung von Intervallen ist ja nicht das einzige, was das Pythagoräische Modell leistet, wesentlich ist hier, daß auch die Verknüpfung von Intervallen, also auch die Zusammensetzung der „Abstände“ von skalisch gemessenen Einzeltönen mathematisch erfaßt werden kann, sei es durch Multiplikation von rationalen Zahlen, sei es, in späterer Zeit, durch die Multiplikation von *Wurzeln*, die eben nichts anderes darstellen als Lösungen von einfachen Gleichungen innerhalb der multiplikativen Gruppe, seit Werckmeister bevorzugt der reellen Zahlen (die aber noch nicht als Zahlen „bewiesen“ werden konnten): Der Übergang zu den reellen Zahlen ist das Neue. Wurzeln haben schon die alten Babylonier gezogen, und zwar mathematische; das muß wohl jeder Baumeister tun.

Was Werckmeister leistet, ist die Erkenntnis, daß man die existente — s. eben z. B. J. Bull und andere, wie Sweelink — Stimmung mathematisch korrekt formulieren kann; mathematisch gelingt dies durch eine, übrigens noch lange nicht adäquat rationalisierte Erweiterung des Zahlkörpers von dem der rationalen zu dem der reellen Zahlen. Das ist das, was geschieht, nichts mehr; denn schließlich bleiben die Verknüpfungsarten dieselben; wie gesagt handelt es sich jeweils um die multiplikative Gruppe — wogegen Aristoxenus die additive Gruppe der reellen Zahlen als Grundlage seines Modells verwendet.

Man erfährt kurz zuvor aber noch weitere Erkenntnisse von Lubkoll: *Das pythagoräische Tonsystem beruhte auf einem proportionalem Denken. Töne wurden in ihrem (geometrisch bestimmten) Verhältnis zu anderen definiert, im Mittelpunkt steht das einzelne Intervall, nicht der einzelne Ton.* Warum die Bestimmung der Quinte durch $3/2$ eine *geometrische* Bestimmung sein soll, muß offenbleiben, denn gerade die „Generierung“ von Tönen der Tonleiter, d. h. der Tonleiterordnung nicht nur durch Quintzirkel, sondern auch durch die Mittel läßt ja gerade die Anwendung des *geometrischen* Mittels nicht zu; und wie man die Verknüpfung von Intervallen, z. B. zur Tonleiter, *geometrisch* leisten könnte, wird dem Leser auch nicht verraten;

und wie Intervalle *im Mittelpunkt* stehen könnten, die auch nach Euklid „aus“ Tönen bestehen, ist auch nicht einsichtig, man muß also erhebliches, geradezu kindlich wirkendes Nichtwissen voraussetzen ... bei den Gutachtern einer solchen Arbeit, eben Vertretern deutscher Geisteswissenschaft: Man mag die „Akustik“ von Ptolemaeus belächeln, man muß das aus neuerer Sicht, nur, daß Töne nicht Qualitäten, sondern Quantitäten und damit Elemente des proportionalen Modells sein müssen, sagt er im 3. Kapitel des 1. Buches deutlich genug (ed. Düring, S. 8, 15):

... διὰ τε δὴ τούτων ἔοικεν ἢ κατὰ τὸ ὄξυ καὶ βαρὺ τῶν ψόφων διαφορὰ ποσότητος εἶδος εἶναι τι, καὶ μᾶλλον ἐκ τῆς τῶν ἀποχῶν τοῦ τε πληττομένου καὶ τοῦ πλήττοντος ἀνισότητος. ...

Die Absurdität einer Vorstellung — wenn denn hinter den Formulierungen der Freiburger Habilitationsabsolventin so etwas stehen sollte —, daß man alternativ den Einzelton oder das Intervall in den *Mittelpunkt* — von was eigentlich? — stellen könnte, ist so ungeheuer, daß man hier lieber stumm bleiben möchte, nur widerspricht das wieder dem wissenschaftlichen Ethos, nach Wahrheit zu suchen, und die besteht hier darin, daß Töne Elemente sind, Intervalle Elementpaare, und daß beide Dinge unabdingbare Voraussetzungen der melischen Theorie in beiden Modellen sind und sein müssen — bei den Intervallen ist dies die Absraktionsleistung musikalischen Hörens der Transpositionsinvarianz, die neue Klassen bildet, eben von Tonpaaren; eine Rangfolge in der Theorie ist ausgeschlossen, denn es geht auch Euklid am Schluß um die Aufstellung der Skala, also der „Leiter“ von Tönen, doch nicht von Intervallen — die sind für die Anordnung zuständig. Immerhin, Ptolemaeus hat sich nicht in einer Geisteswissenschaft habilitiert und a potiori nicht in Freiburg, Euklid auch nicht.

Was Frau Lubkoll zu ihrer seltsamen Behauptung geführt haben könnte, ist nicht zu erkennen: Die Verknüpfung von Intervallen wird durch die Multiplikation und ihr Inverses geleistet, also, ob *Wurzelrechnung* oder Proportionen, gerechnet wird multiplikativ; da gibt es keinen Unterschied, womit Lubkolls Ausführungen zu bemerkenswerten Zeugnissen der Methode der assoziativen Wortreihung ohne jeden Bezug zum Inhalt zitierter Stellen wird; eine in Geisteswissenschaft nicht unbeliebtes Vorgehen.

Aber das ist sicher alles nicht so wichtig, wichtig ist für diese Autorin, daß für das Pythagoräische *Tonsystem* — das wesentlich Aristoxenischer Herkunft und

auch Charakteristik ist — das Intervall *im Mittelpunkt* steht; für die Zeit nach Werckmeister ist das Intervall also nicht mehr wichtig? Oder sollte man vielleicht beachten, daß anders als durch Relationen schließlich Töne eines Tonsystems nicht definierbar sind — das gilt auch für die Lubkoll offenbar ganz unbekannt gebliebene Aristoxenische Theorie, die Grundlage des mittelalterlichen Notationssystems ist: Ja, wird jetzt in der Zeit einer Verabsolutierung des einzelnen Tons die Notenschrift verändert? Und sollte man nicht auch beachten, daß natürlich auch in der Pythagoräischen Theorie trivialer Weise der einzelne Ton kein kleineres Gewicht hat als das Intervall, wenn man derartig unsinnige Gewichtungen behaupten will: Da ist doch die Bestimmung des einzelnen Tons durch vorangehende, als *ἄτιον* im Sinne von Aristoteles verstandene, *motus* von angeschlagener Luft — erst diese einzelnen *motus* erlauben doch die Anwendung von Proportionen auf Töne in Relation zueinander? Andere Töne sind musikalisch nicht brauchbar.

Das aber konnte das christliche Abendland von Boethius klar erfahren; Töne werden erzeugt durch *motus aeris*¹⁹, diese *motus* sind verschieden, also kann man Zahlen anwenden und damit Töne vergleichen, woraus dann die Intervalle abgeleitet

¹⁹Dabei war die Funktion der *Luft* als *medium* offenbar leicht zu verstehen, wie Johannes Gerson zeigt, der ohne neues Wissen eine entsprechende Systematik von Trägern der *musica sensualis* aufstellt, *Tractatus de canticis*, II, 3, 19, ed. Fabre, S. 432, 275:

Concurrunt siquidem in musica sensibili, sive fiat cantu sive pulsu sive flatu (die Erkenntnis, die in der Klasse musica instrumentalis liegt: Die Strukturen sind unabhängig von der Tonerzeugung): agens, passum, medium, sonus, obiectum; sicut in psalterio est ille, qui ludit tamquam agens, est ipsum vas seu instrumentum psalterii passum, est medium scl. aer percussus, est ipse sonus, qui est qualitas sensibilis ab auditu proprie perceptibilis, est obiectum littera scl. seu psalmus, qui cantatur sive sensus eius. ...

Wie die Relation zwischen *medium* und *sonus, qui est qualitas sensibilis* — direkt aus den antiken Definitionen übernommen — sein könnte, ist für diese Systematik natürlich ohne Interesse; originell ist vielleicht die Bewertung des Textes als *obiectum*, was theologisch im Sinne von Augustin natürlich zutrifft. Angeschlossen ist eine Bestimmung der Tonleiter als *quoddam exemplum exterius*. Neue Erkenntnisse schafft auch dieses Problemstellung nicht — die Rolle der musikalischen Form wird, trotz Guidos klarer Vorgabe, nicht erörtert. Um eine melodische Form bzw. Formel anzusprechen bedient sich Gerson einer etwas umständlichen Ausdrucksweise: *Significat autem neuma combinationem vocum vel notularum ordinatam. ...*, *Tract. de cant.*/ II, 3, 24, ed. Fabre, S. 435, 352.

werden können; insofern stellt auch die von Lubkoll als völlige Neuerung behauptete Bestimmung von Tönen als *Frequenzen* nun keine solche Neuerung dar; sicher ist der antike *motus*-Begriff nicht gerade klar, wenn man ihn von moderner Sicht her betrachtet, die akustische Theorie der Antike kommt hier aber der modernen relativ nahe; messen konnte man die Schwinungen nicht, den Wellenbegriff hatte man nicht, und auch die Ableitung als Maß von Geschwindigkeit an einem Punkt fehlte; man war aber zur Zuordnung hoher Töne zu schnellen Bewegungen gelangt, kein ganz kleiner Schritt, der ja invers zur Bestimmung von Tonabständen auf dem Monochord war. Daß so etwas unwichtig sei für die Lubkoll'schen Fragestellungen, könnte man einwenden, um die Antwort zu erhalten, warum sie dann darauf in einer so absonderlichen Weise eingeht und nicht lieber auf die Erörterung von von ihr so völlig Unverstandenenem besser verzichtet. Nein, das geht aber auch nicht, sollen doch hier schon Grundlagen der romantischen Musikanschauung erkannt und abgeleitet werden! Eine wirklich den Atem raubende mit sachlicher Inkompetenz verbundene Kühnheit von parataktischen Sätzen!

Sicher, Ptolemaeus — von dem die in Freiburg Habilitierte natürlich ebensowenig Wissen besitzt wie von der Tradition seit Boethius — formuliert einmal klar, daß der einzelne Ton — im Sinne von einzelner Tonhöhe — ohne jeden Vergleich mit einer anderen Tonhöhe irrational sei, ed. Düring, S. 11, 20, was ebenfalls dem Mittelalter überliefert wird:

διὸ καὶ μόνος μὲν ἕκαστος ἄλογος, εἷς γὰρ καὶ πρὸς ἑαυτὸν ἀδιάφορος, ὁ δὲ λόγος τῶν πρὸς τι καὶ ἐν δυοῖ τοῖς πρώτοις. κατὰ δὲ τὴν πρὸς ἀλλήλους, ὅταν ᾧσιν ἀνισότονοι, παραβολὴν ποιεῖ τινα λόγον ἐκ τοῦ ποσοῦ τῆς ὑπεροχῆς, ...

Aber, wer sollte so etwas etwa zur Zeit Eulers bestreiten können: Der einzelne Ton, die Tonhöhe, hat keine Relation; woher sollte die denn auch kommen: Zur Anwendung einer Proportion muß man zwei Töne haben, zwei erste Dinge, die vergleichbar sind — sollte das Aristoxenus nicht auch hätte sagen können? Hätte das die Musik und Musikphilosophie zur Zeit Kants wirklich nicht auch unterschreiben können? Zumal wenn Kant in der Existenz von proportionalen oder wie auch immer mathematisch ausdrückbaren — also im Zahlkörper der rationalen oder der reellen Zahlen — Relationen zwischen Tönen eigentlich das Einzige sehen kann, was Musik aus der Sphäre des rein Angenehmen heraushebt?

Der Einzelton bleibt für die Ästhetik eine Qualität, aber das „Wunder“ der musikalischen Gestaltbildungsfähigkeit liegt ja gerade darin, daß Musik nicht einfach eine Folge angenehmer Empfindungen sein kann bzw., wie moderne Musik zeigt, nicht muß. Solche Trivialitäten sollte man aber wissen, bevor man tiefste Erkenntnisse aus klaren Aussagen von Quellen ziehen will.

Offensichtlich schreibt Lubkoll hier aussagelose „schöne“ Formulierungen, wobei sie, Kant nahekommend, wieder den unterhaltsamen Fehler macht, die Ebene der theoretisch definierten Elemente der Musik, hier der Melik — ist die Rhythmik ganz uninteressant für ihre Frage? —, einfach mit der Ebene des Kunstwerks, ja der Musikanschauung zu identifizieren, was bei Kant noch liebenswürdige Naivität und Unwissenheit sein mag, ist in einer modernen Habilitation nicht mehr tragbar.

Auch die Formulierung eines *Pythagoräischen Tonsystems* erscheint hochgradig absonderlich: Das Tonsystem, das Boethius, ein Werckmeister sicher nicht ganz unbekannter Autor, aufstellt, ist klar nicht *Pythagoräisch*, dies gilt nur für seine Berechnung — und daß es auch ungenau für das Ohr im sozusagen tagtäglichen Gebrauch sein kann, selbst das läßt sich aus dem Text von Boethius ablesen: Die Berechnungen zeigen ja nur das an, was genau ist; die Tatsache, daß das Auge Quadrate, Dreiecke etc. sehen kann, aber nicht weiß, wie sie definiert, rational, absolut definiert werden, bedeutet doch nicht, daß jetzt alle sichtbaren Dreiecke für das Auge keine Dreiecke mehr seien; dieses Rudiment Platonischen Denkens ist natürlich geläufig — das Einzelschöne bleibt schön, die Relation von $1/2$ des Jambus (im erweiterten Sinne) ist sozusagen die Garantie dieses Einzelschönen. Wenn man also schon philosophische Erkenntnisse haben will, dann sollte man den Sachverhalt doch etwas besser verstehen — für Ptolemaeus sind uns absonderlich erscheinende Intervallproportionen nicht der geringste Grund, an der entsprechenden Bedeutung der Zahlen zu zweifeln.

Leider stellen die zitierten Formulierungen keinen Einzelfall dar. Man liest z. B. ib., S. 32, etwas zu dem Satz von Werckmeister: ... *werden wir von dem Licht der Natur, sonderlich durch die musikalischen Zahlen ... überzeugt, daß uns das, was uns in Gottes Wort wird vorgetragen, erklärlich vor Augen und Ohren gestellet wird.* Unvoreingenommen wird man diese Aussage als Explikation des bekannten Satzes, daß Gott alles nach Zahl, Maß und Gewicht geordnet habe, lesen dürfen; also der biblischen Aussage, die so gut zum Pythagoräischen Weltmodell paße, und

dazu noch an das zu Ende der *Musica Enchiridis* formulierte Wissensgebot denken, daß man im möglichen Rahmen eben diese Ordnung zu verstehen suchen soll, das, was hinter der *superficies* steht — neu ist daran ersichtlich nichts (höchstens für Lubkoll, nur, hat das irgendein Interesse?).

Daß, vornehmlich, die *musikalischen Zahlen* dieses Ordnungsprinzip, das Boethius in den *Consolationes* so schön besingt, vor Augen und Ohren stellen, erscheint nicht nur als zwangsläufige Folge dieser Aussage, sondern auch als Reaktion auf Platons Bewertung von Gesicht und Gehör im *Timaeus*; und natürlich ist die *natura* sozusagen als Ausführungsorgan des Willen Gottes die, die die von Gott gewollte Ordnung der Dinge erkennen läßt — die Traditionen der *natura naturans* etc. lassen sich nicht einfach als Vorboten der romantischen vagen Naturvorstellungen vereinnahmen, da muß man schon ein bischen mehr kennen, z. B. die Quellen von Werckmeister. Schon die *Musica Enchiridis* sagt Vergleichbares, wobei die Verwendung des Wortes *schon* natürlich nur auf die Musiktheorie des christlichen Abendlands verweist.

Wieviel tiefer aber geht die Erkenntnis von Lubkoll, ib., S. 32: *Die hier eröffnete Perspektive ist von zentraler Bedeutung für die spätere poetologische Auseinandersetzung mit dem Medium Musik. Offensichtlich geht es um Unsicherheiten und Unzulänglichkeiten der Sprache: Das biblische Wort kann göttliche Wahrheit zwar vermitteln, es kann auf sie verweisen, aber beglaubigen kann es sie nicht. Musik dagegen erscheint als Garantin und Verkörperung der göttlichen Offenbarung. Daß die Hl. Schrift für das christliche Abendland kein mathematischer Traktat war, das dürfte bekannt gewesen sein; damit aber ist klar, daß solche Erkenntnisse wie die Berechenbarkeit von Intervallen, wie andere solche Möglichkeiten auch, natürlich den zitierten Satz bestätigen, rechtfertigen in dem Sinne, daß sie die Aussage erkennbar machen, erlebbar für die *ratio*, als Erläuterung sozusagen, aber doch nicht als *Garantin der göttlichen Offenbarung* (abgesehen davon, daß diese Offenbarung etwas anderes sein dürfte). Noch absurder erscheinen Lubkolls habilitatorische Worte, wenn man das Wort Jesu im Meßgottesdienst vorgetragen hören kann: Daß dieses Wort die *Göttliche Offenbarung nicht ... beglaubigen* könne, ist eine nur noch als lächerlich zu bezeichnende Behauptung. Was wohl im „Denken“ der jetzigen Professorin Lubkoll die *göttliche Offenbarung* sein könnte, würde man ganz gerne wissen, wenn man von einem solchen „Denken“ ausgehen könnte — nein, das ist keine Polemik, sondern Erschütterung, was hier im Wissenschaftsbetrieb von Gei-*

steswissenschaften möglich ist, das Unmögliche, hier wirds Ereignis, möchte man paraphrasierend hierzu sagen.

Das ist leider nicht möglich, da gibt es nur eine *Garantin*, die *auctoritas* Gottes. Heterodoxien sollte man nicht einfach voraussetzen — und bei der Verwendung solcher Begriffe etwas vorsichtiger sein. Die Worte Jesu z. B. sind doch nicht unfähig, seine Lehre zu *beglaubigen* — man muß schon fragen, was die seinerzeitige Freiburger geisteswissenschaftliche Habilitandin eigentlich von Theologie, aber auch von Musik versteht. Und auch die in „musikalischen“ Zahlenproportionen entdeckten „Zahlen“ *verweisen* doch nur auf die entsprechende Ordnung der Welt, sie *garantieren* doch nicht den Zusammenhalt der Welt! Das Wort Gottes kann nur auf *göttliche Wahrheit verweisen*, die Musik kann sie aber *garantieren!* Musik soll die *göttliche Wahrheit garantieren!*

Die Absurdität dieser Aussage ist deshalb so auffällig, weil sie schon im sechsten Buch von Augustins *De musica*, wenn das überhaupt notwendig sein sollte, eben als solche erkennbar wird. Daß der Rang von Musik über dem des Wortes stehen könnte, daß der *cantor* wichtiger wäre als der *lector*, ja der *pastor*, dies alles wären Folgen der Seltsamkeit des Formulierens von Lubkoll!

Und daß dies etwas mit *romantischer* Vorstellung einer letztlichen Unzulänglichkeit der Sprache zu tun haben könnte — eine angebliche Unzulänglichkeit des Wortes Gottes, das gerade hier, *numero, mensura et pondere etc.*, eindeutig ist, auf romantische Vorstellungen von Musik als eigentlicher Sprache zu beziehen, verlangt schon eine erhebliche formalistische Assoziationsfähigkeit, wenn man von totalem Unwissen der wirklichen Zusammenhänge ganz absieht:

Denn, wo gibt es denn eine „Sprache“, die dann eintritt, wenn die gesprochene Sprache zur Äußerung nicht mehr fähig ist? Das ist eine ganz andere Tradition; wo man die finden kann? Z. B. bei Hieronymus oder in den Psalmkommentaren von Augustin, zur Erklärung des Jubilus — da aber handelt es sich nicht um das Wort Gottes, sondern die Sprachfähigkeit allgemein des in Gott entrückten Menschen, eine Tradition, von der Lubkoll natürlich keine Ahnung hat, obwohl dazu ja nun ausreichende Literatur vorliegt (ganz abgesehen davon, daß das von Lubkoll zum Eingang entsprechend falsch interpretierte Novalis-Zitat den Sprachklang und das „Entstehen“ bzw. „Hineinkommen“ von Konsonanten in diesen früher mehr musikalisch gefühlsmäßigen Klang der „Ursprache“ aussagt; also wieder etwas völlig

Anderes, zudem ist die Vorstellung einer später, sozusagen im „eisernen“ Zeitalter des nicht nur wissenschaftlichen Daherschwatzens, aufgehobenen Einheit von Sprache und Musik, von Rationalität und Gefühl, z. B. auf den, „Frühromantiker“?, Rousseau, aber auch auf Diderot, ein ganz besonderer Vorläufer der Romantik, zurückzuführen, Novalis ist gerade hier nicht gerade originell; das ist Lubkoll dafür in erstaunlichem Ausmaß, wenn sie, um nochmals Nestroy zu zitieren, alles durcheinanderwirft wie *Kraut und Rüben*:

Einmal handelt es sich um die Tradition einer ursprünglichen Einheit von Musik und Sprache, in der die Ursprache — nach der schon unter anderen Gesichtspunkten Friedrich II. von Sizilien suchen ließ — Gefühle musikalisch wiedergeben konnte u. ä. aus dem Geist der Phantasie einer ursprünglich viel „direkteren“ Gefühlsmöglichkeit einer Ursprache, die die Funktionen von Musik und Sprache²⁰ verbunden haben soll, gezeugte Drolligkeiten, zum anderen um die Tradition des *iubilus* und schließlich um die Funktion von Musik, als Objekt der *ars musica* Hinweise auf die Ordnung der Welt durch „Zahl“ sein bzw. von der *ratio* dazu benutzt werden zu können, drei völlig unzusammenhängende Dinge, die nur in Lubkolls so fröhlich unbeschwertem Dahinreden miteinander vermischt werden, eben weil die Verfasserin keine Ahnung von den eigentlichen Traditionen und damit verbundenen Bedeutungen hat).

Aber Lubkolls Entdeckungen und schönen Formulierungen gehen sogar noch weiter, sie „entdeckt“, offenbar als Spezialität von Werckmeister bei diesem: *Es sind jedoch nicht nur kosmologische, sondern auch anthropologische Gegebenheiten, in denen sich das natürliche Gesetz musikalischer Zeichen (sic!) findet. Harmonische Prinzipien wirken im Menschen, finden sich bei ihm buchstäblich (sic!) verkörpert.*

Man wird mit einfachem Gemüt in der von Lubkoll dazu zitierten Textstelle

²⁰Auch dieser unterhaltsame, für eine bestimmte Schule auch moderner Musikwissenschaft mit tief vagen Assoziationen verbundene, Ansatz hat natürlich eine gewisse konkrete Entsprechung: Die klanglichen Elemente der Leistungsebene der Sprache, die die *Kundgabe* betrifft (man findet Darlegungen im Werk von E. Koschmider), also den Ausdruck der jeweiligen emotionalen „Betroffenheit“ des Sprechers (weil Reden ersichtlich keine geschlechtsspezifische Erscheinung sein dürfte, kann hier das Abstraktum verwandt werden), lassen sich musikalisch ausdrücken, wie man exemplarisch in Monteverdis *Ariannenklage* sehen kann. In dieser Nachahmung liegt eine wesentliche Möglichkeit, durch Musik Emotionen (sehr allgemein formuliert) ausdrücken zu können, natürlich mit erheblicher Stilisierung.

Werckmeisters nichts anderes finden als eine Ausweitung der Kategorie der *musica humana*, nur, was dann wieder das *Gesetz musikalischer Zeichen* sein soll, fragt man sich natürlich vergebens; für das Modell, man kann ja auch hier wieder an den *Timaeus* denken, oder auch an Boethius, z. B. ed. Friedlein, S. 187, ist die *musica humana* heranzuziehen. Das von Lubkoll so seltsam umschriebene Zitat Werckmeisters lautet: *Darnach hat auch der Mensch ... die Gleichheit der Musicalischen Proportionen in seiner Seele und äußerlichen Gliedern ..., wann nun der Mensch solche durch die Sonos vernimmt, so wird ihm dadurch ebenmäßig sein Eben-Bild vorgestellt.* Daß diese Auffassung mittelalterlich ist, sei hier nur angedeutet, man findet sehr leicht Belege, müßte sich allerdings auch um spezifisches Wissen bemühen.

Daß die Seele des Menschen durch oder in Proportionen gegründet ist, konnte man der genannten Tradition, vor allem dem *Timaeus* mit seiner expliziten Konstruktion der Weltseele entnehmen; was natürlich Tradition im Mittelalter bildet. Daß auch die Glieder, die Schönheit der Relationen der Teile des Körpers durch Proportionen bestimmt sind, ist ebenfalls Tradition der *musica humana* — allerdings läßt Werckmeisters Formulierung eine wesentliche Funktion dieser Bestimmungsobjekte der *musica humana* vermissen, die Verbindung von Seele und Körper, die ja ein grundsätzliches Problem darstellt, nämlich nichts Geringeres als die Verbindung von Ewigem und zeitlich Vergänglichem; für die Philosophie und Theologie der Zeit ersichtlich kein ganz kleines Problem.

Man kann aber annehmen, daß Werckmeister diesen von Boethius ausdrücklich bemerkten Sachverhalt implizit als selbstverständlich voraussetzen konnte. Und daß schließlich die musikalische Schönheit, die hier nicht angesprochen wird, weil sie ebenfalls implizit in den *Musicalischen Proportionen*, also nicht in Proportionen an sich, enthalten ist, Seele und Körper ihre eigene Schönheit sozusagen vorführt, auch das ist keine besonders tiefsinnige Erweiterung traditioneller Vorstellungen über den engen Zusammenhang von Musik und Seele. Man wird also auch hier bei Werckmeister keine Neuerung feststellen können; und wie man verstehen soll, was eine *buchstäbliche Verkörperung* sein könnte, bleibt, wenn man von einer Habilitation inhaltlich konzise Aussagen zum Thema erwartet, notwendig unklar.

Daß die Kategorie der *musica humana* neben der der *musica mundana* nicht mit Werckmeister ihre Wirkung beendet hat, ist klar, schon wenn man Rameaus

spätere, absurde Bewertung der Grundlagen der Harmonie als Grundlage auch der gesamten Mathematik heranzieht, aber auch Vorstellungen von Weltenharmonie, der Seele als gestimmtes oder verstimmtes Saiteninstrument und was es dergleichen noch gibt, lassen sich sicher auf diese Tradition mit zurückführen — man sollte dann allerdings solche Rückführungen sehr sorgfältig durchführen, d. h. nach den jeweiligen Gliedern der Vermittlungskette fragen.

Warum übrigens Lubkoll hier so plötzlich von *musikalischen Zeichen* spricht, ist unerfindlich, die Proportionen finden sich konkret — jedenfalls nach der etwas einfältigen Sprechweise von Werckmeister, die aber der Theorietradition genau entspricht, wieder hat eine Formulierung von Lubkoll nicht einmal terminologisch eine von Habilitationen eigentlich zu erwartende Eindeutigkeit und Folgerichtigkeit. Platons Bild der Seelenherstellung muß trivialerweise als Bild, nicht etwa im Sinne einer genauen Anweisung zur Seelenherstellung verstanden werden, die Proportionen der Intervalle dagegen sind konkret existent, und Zeichen für das Wirken einer ewigen Schönheit im Einzelschönen der Werdewelt (nicht daß Lubkoll von diesen Traditionen auch nur eine oberfächliche Ahnung hätte).

Was man allerdings in der Textstelle nicht finden kann, ist das, was Lubkoll aus dieser Stelle ableitet, ib., S. 33: *Dieses Argument einer musikalischen Authentizität des Einklangs von Körper, Seele und Kosmos bildet den Grundstein für spätere Definitionen der Musik als Sprache der Natur, als natürliche »Klangrede«.* Was eigentlich ist eine *musikalische Authentizität des Einklangs von Körper, Seele und Kosmos*? Was könnte *musikalische Authentizität* überhaupt sein? Was könnte in diesem Zusammenhang allenfalls *nicht-authentisch* sein? Gemeint ist nichts Anderes als die Kategorien der *musica mundana et humana*, die zu ahnen, man allein auf die *musica instrumentalis* angewiesen ist, nur so kann die *ratio* ihre Aufgabe erfüllen, die Ordnung der Welt wenigstens ansatzweise zu begreifen.

Was könnte hier denn nun *musikalisch authentisch* sein? Uon *Einklang* zu sprechen erscheint terminologisch auch nicht gerade passend, es geht um die Tradition des *harmonia*-Begriffes, der wieder durch die Proportionen (partiell) faßbar ist. Lubkoll schwatzt auch hier ohne inhaltlichen Bezug daher: Die Proportionen, die man in Musik finden kann, sind nicht irgendwie *authentisch*, sie sind Zeugnisse der Ordnung der Welt, ihrer *harmonia*, also auch der Einheit von Seele und Körper, irgendwie *authentisch* ist die Musik nicht, sie ist die einzige Möglichkeit, diese Ord-

nung als existent erfahren zu können, durch die Operation der *ratio*; außerdem geht es nicht um Musik, sondern um die Ordnung ihres melischen Materials.

Deshalb erscheint bei dieser Formulierung Lubkolls zunächst typisch die durch, fast schon an Logorhōe erinnernden Reihungszwang entstandene Verbindung völlig verschiedener Dinge: Musik als *natürliche Klangrede* kann ja wohl, zumal wenn man an Mattheson (explizit als neuer Aristoxenus!) denkt, nicht als inhaltlich identische Explikation von *Sprache der Natur* angesehen werden. Zum anderen ist die proportionale Entsprechung von Seele, Gliederung des Körpers etc., wie sie Werckmeister hier anspricht, nichts anderes als die Wiederholung der Tradition, daß diese Dinge im Rahmen der *musica humana* nach Zahlen geordnet sind; und da es sich z. B. bei den Gliedmaßen in ihrer Relation um Größen handelt, die in Relationen zu einander stehen — so etwas kann man z. B. als *ῥάων* bezeichnen, L. da Vinci hat so etwas getrieben, wie vor ihm schon Polyklet —, war diese Vorstellung in gewissem Ausmaß auch plausibel, was bekanntlich ja auch für die Umgänge der Sterne gilt. Und was die Seele anbelangt, nun, daß da nicht alles erkennbar war, das ist ebenfalls Tradition, trivialerweise.

Von *Sprache der Natur* oder auch nur irgendeiner Vorstufe zu derartigen romantischen Bildern kann hier nicht gesprochen werden; hier spricht keine Natur, das Schöne — das steckt in der Wendung *musikalische Proportionen* — in Musik ist identisch in den Relationen der genannten anderen Dinge enthalten. Daß etwa die Natur — was für ein Naturbegriff wird hier verwendet? — *spräche*, daran kann Werckmeister gar nicht denken, denn das dürfte auch für ihn als Allgemeinplatz vorausgesetzt werden: Die Harmonie des Himmels, die hört man nicht, dafür sind, nach einer der Erklärungen, die menschlichen Ohren einfach zu klein; außerdem sind die da wirksamen Faktoren der *harmonia* natürlich nicht „musikalisch“ hörbar, die Harmonie zwischen Körper und Seele kann man trivialerweise nicht hören, auch Platos Demiourg musiziert natürlich nicht.

Die assoziative Begriffs- oder Wortkette, die Lubkoll hier anstellt, hat mit dem Text nichts zu tun; dazu wäre wohl ein wenig Pantheismus notwendig, so nach der Art von Johannes Scottus Eriugena. Es handelt sich auch nicht um ein *Argument musikalischer Authentizität*, was auch immer das sein soll, sondern um die Konstatierung der *musica humana* mit eigenen Wörtern. Musik als Natursprache, ursprüngliche oder eigentliche, indische oder vergleichbare Sprache jedenfalls hat

ganz andere Wurzeln, als Lubkoll sie hier herstellt. Die *Sanskritta der Natur* wird selbst Lubkoll bei Werckmeister zu finden nicht imstande sein, das hat wieder ganz andere Wurzeln, doch nicht in der Weltenharmonie. Wie sollte man die „Noten“ erklären, die in Flechten- und Moos-bedeckten Felsen zu „lesen“ sind, wenn man Werckmeisters Bücher liest? Auch hier fehlen Lubkoll alle notwendigen Voraussetzungen, das von ihr gewählte Thema behandeln zu können.

Auch was die Beurteilung des Wesens der (wohl)temperierten Stimmung — es gibt ja noch andere Versuche — durch Lubkoll betrifft, erscheint ein gewisser Mangel an Verständnis charakteristisch zu sein. Um was geht es eigentlich, um *Aporien, auf denen der Mythos Musik gründet*, oder um ein rein mathematisches Problem, dessen Bestehen z. B. Aristoxenus schlichtweg negieren würde, weil er, wie ja die Notation auch, jeweils identische Intervalle und gleiche Teilungen voraussetzt, also halbe Ganztöne etc. Im anderen Modell dagegen besteht die Erkenntnis, daß entgegen der Behauptung von Aristoxenus die Oktav eben nicht aus sechs Ganztönen der Form $9/8$ besteht. Das kann man konstatieren und die praktische Lösung der Ungenauigkeit des Gehörs überlassen.

Man kann auch, wie dies der ja seit dem 16. Jh. nicht unbekannt Text von Ptolemaeus tut, durch die Annahme verschiedener Ganz- und Halbtöne, d. h. der Einsetzung verschiedener Proportionen für das eine Bezeichnete *Halb-* oder *Ganzton*, ein „symmetrisches“ bzw. homogenes vollständiges Pythagoräisches System aller (sieben Ptolemaeischen) Transpositionsskalen (die 15 des Aristoxenischen Systems sind dann Oktaverweiterungen, notwendig offenbar für den Ambitus der aktuellen Musik) herstellen bzw. errechnen — das „praktisch“ zu verwirklichen sowieso niemandem gelingen würde. Nur, dies stellt eine Lösung dar, es besteht hier keine unlösbare Aporie.

Und wie oder was für ein *Mythos Musik* — ist damit der Mythos von Harmonia gemeint, ein recht neuer Bestandteil des griechischen Mythos — auf *Aporien* beruhen kann, wüßte man auch gerne etwas näher, meint Lubkoll den Umstand, daß zwölf Quinten, modulo Oktavierungen, keine Oktave „ergeben“, dann hat sie nicht verstanden, daß das keine Aporie für die Theorie ist, mit Sicherheit nicht für die Pythagoräische Theorie, die von Aristoxenus ist davon nicht betroffen. Und daß Werckmeister den Unterschied von Ohr als Meßinstrument und als musikalische Abstraktion leistendes „Organ“ nicht so klar verstanden hat. wie dies notwendig ist,

kann ihm nachgesehen werden, einer modernen Habilitation aber nicht. Außerdem, wessen musikalische Gestaltbildungsfähigkeit hängt essentiell von der Stimmung ab, im Übrigen „besteht“ Musik auch aus Rhythmik. Wo liegt deren Funktion im *Mythos* und wo liegt deren Aporie?

Man kann aber auch, wie dies die mathematisch korrekte Bewältigung einer praktisch offensichtlich durchgängigen Verfahrensweise bei oder mit Werckmeister tut, die verwendeten Proportionen erweitern, also das Aristoxenische Modell mathematisch umsetzen. Dies tut man am besten durch die Anwendung der Lösung der Gleichung $x^{12} = 2$, also die Erweiterung des Zahlkörpers der rationalen zu den reellen Zahlen — an der Oktavidentität zugunsten einer praktisch brauchbaren Temperatur zu rütteln, wagt niemand, aus gutem Grund. Damit aber ist, wie gesagt, das Aristoxenische Modell mathematisch formulierbar geworden; mehr ist nicht geschehen; die beiden Modelle sind „plötzlich“ kompatibel geworden.

Nun bleibt natürlich ein Problem, das ebenfalls Ptolemaeus explizit macht, ed. Düring, S. 23, 21:

*ἡ μὲν γὰρ αἰσθησις μονοῦ κέκτραγεν ἐπιγινώσκουσα σαφῶς καὶ ἀδι-
αστάκτως τὴν τε διὰ πέντε συμφωνίαν, ὅταν ἐπὶ τῆς ἐκτεθειμένης μο-
νοχόρδου δείξεως κατὰ τὸν ἡμιόλιον ληφθῆ λόγον, ...*

Die Wahrnehmung schreit es geradezu heraus, daß sie in absoluter Klarheit die Konsonanz der Quinte erkennt, wenn man ihr auf dem Monochord die Relation $3/2$ vorträgt. Ptolemaeus folgert daraus nicht nur die Verwerflichkeit der Aristoxenischen Theorie, sondern auch die Aufgabe, das ganze Tonsystem, einschließlich der Transpositionsskalen eben vollständig auszurechnen, das heißt für ihn, proportional vollständig darzustellen; anderes ließ die antike exakte Mathematik nicht zu — Folge dieses Postulats sind die zahlreichen proportionalen Repräsentanten jeweils des Ganz- und des Halbtons, deren praktische Bedeutung nicht existiert, so daß man zwangsläufig voraussetzen muß, daß die Wahrnehmung diese verschiedenen Repräsentanten (für den Ganzton $9/8$; $8/7$; $7/6$ und $12/11$) eben als *τόνος* bewertet bzw. entsprechend „unklar“ als das Ganztonintervall hört. Eine solche rationale Rekonstruktion des von Ptolemaeus Gemeinten ist nicht unwahrscheinlich. Damit gibt es keine *Aporie* — natürlich kann man sich nicht ganz klar sein, was Lubkoll denn nun unter dieser auch noch irgendwie „mythischen“ Aporie meinen könnte. Auch hier empfiehlt es sich, erst einmal eine moderne Metatheorie zu bil-

den, mit der man die „alten“ Aussagen dann bewerten kann; die Mathematik hat seit Werckmeister schon einige Fortschritte gemacht.

Von moderner Sicht her liegt das Problem darin, daß das Ohr als Meßgerät gerade bei den „einfacheren“ Konsonanzen von erstaunlicher Genauigkeit ist, daß aber für das musikalische Erleben Variantenklassen völlig ausreichend sind, bzw. eben keine solche Genauigkeit notwendig ist. Nur beim Stimmen wird das Problem virulent, weil da das Ohr als Meßinstrument eingesetzt wird, „obwohl“ es damit ja nur die Voraussetzung für das musikalische Hören gestaltet: Musikalische, hier melische Gestalten zu hören, ist mit großen Varianten von der „reinen“ Stimmung her gesehen möglich (wie schön doch das Wort *reine Stimmung* hier ist, den musikalischen Verstand zu verwirren geeignet).

Da dies sicher etwas schwer verständlich ist, sei auf die Parallele der sprachlichen Phoneme verwiesen: Da unterscheidet man natürlich klar zwischen *ö* und *e*, was aber viele neuere Sprecher nicht davon abhält, statt *schön* eben *schen*, jeweils mit langem Vokal, zu sprechen — ohne daß damit die Verständlichkeit der Wortgestalt und damit das Verstehen des Sinnes beeinträchtigt wäre.

Weder die Antike noch Werckmeister haben diesen Unterschied erkannt, Aristoxenus läßt ihn unbeachtet, jedenfalls lassen die erhaltenen Aussagen zum *πύκνον* (wozu man Verf., *Ibn al-Munağğim* vergleichen kann, wenn man dazu die geistige Kapazität haben sollte) eine Vorstellung erkennen, daß die Stimme und das Gehör zwar innerhalb gewisser Grenzen schwanken, also Intonationsunterschiede des Vierteltons nicht genau beurteilen können; ob dies aber nur auf kleinste Intervalle beschränkt ist, oder ob damit auch Quinten in entsprechendem Maße schwanken können, ist aus seinen Texten nicht abzulesen.

Für Ptolemaeus besteht kein Problem, denn er wählt den Ausweg, keineswegs als Ausweg verstanden, verschiedene Ganztonproportionen zu wählen — wohl aus der bereits angesprochenen Voraussetzung, daß das Ohr als Gehör die damit gegebenen Unterschiede nicht genau genug beurteilen konnte, also alle solche Bildungen als *Ganzton* bezeichnet und empfindet. Die daraus möglichen Folgerungen — das durch Boethius ja weitergegebene Nebeneinander von Unklarheit der Wahrnehmung und nur theoretisch notwendiger Klarheit der Proportionen — zieht Werckmeister nicht, sondern kommt wie gesagt zur mathematischen Darstellung letztlich des Systems von Aristoxenus, wenn es nun die Quadratwurzel von $9/8$ auch als Zahl gibt.

Als eingefeischter Pythagoräer allerdings muß er dieses Verfahren, die Verteilung der Kommata auf alle Intervalle in gleichem Maße, als Unzulänglichkeit verstehen, zumal auch Ptolemaeus an der Gegebenheit der Quinte nicht rüttelt, sie also wie die Oktav versteht: Für Werckmeister ist die Quinte in der Proportion $3/2$ die korrekte, wahre Quinte, wie die Oktav $2/1$ (und natürlich das Umkehrungsintervall).

Seine durchaus traditionsgemäße Lösung ist der Verweis auf menschliche Unzulänglichkeit (eine Parallele, hier auch zitiert, findet man bei al-Fārābī, wenn er die Kumulation solcher Intonations„fehler“ anspricht: Erst wenn sechs Ganztöne hintereinander gehört und mit der Oktav verglichen werden, ergeben sich auch für die Wahrnehmung Unterschiede, im Einzelfall bleibt das verborgen, soweit geht Werckmeister nicht), wenn er, zitiert von Lubkoll, ib., S. 33, spricht: *Also ist die Temperatur ein unempfindlicher lieblicher Betrug unseres Gehörs in dem Zusammenstimmen, wodurch uns Gott unsere Unvollkommenheit will zu verstehen und zu erkennen geben.* Die im Pythagoräischen Modell unabdingbare Forderung nach Richtigkeit der „strengen“ Proportionen — wobei schon bei den Terzen fraglich bleibt, was denn da die eigentlichen Proportionen sind — gegenüber der Unklarheit der Wahrnehmung wird hier zur Äußerung Gottes, was Werckmeister auf die Unvollkommenheit der Wahrnehmung nun auf die Existenz des Menschen an sich erweitert; eine theologische Frage, die aber die Grundlage nicht überschreitet: Der Wahrnehmung machen solche *Unvollkommenheiten* keine Probleme, denn sie selbst ist a priori unvollkommen.

Rational muß man eben zwischen dem Ohr als Meßgerät für Intervalle, Tonhöhenabstände — in abnehmender Genauigkeit angefangen vom Einklang und von der Oktav, Terzen sind schon weniger klar zu messen — und der musikalischen Musterbildungsfähigkeit unterscheiden, bei der das Ohr erheblich umfangreiche Klassen bildet, also real um $3/2$ ziemlich schwankende Intervalle als Repräsentanten der musikalischen Größe *Quint* abstrahiert bzw. zuläßt, also das betreffende musikalische Intervall als elementare Größe der musikalischen, melischen Gestaltbildungsfähigkeit, nicht als Element der Meßgenauigkeit des Ohrs, Intonationsschwankungen von (konsonanten) Tonpaaren zu unterscheiden.

Mathematisch ist das nun auch darstellbar, was in der Antike die Axiomatik der Mathematik verboten hat, womit sie die stringentere Methode anwendet. Man kann

hier natürlich fragen, wie die Lösung des Problems im Himmel aussehen mag, also in der Vollkommenheit ja wohl auch der Musik, denn das Problem, daß der Halbton als 12. Wurzel von zwei keine rationale Zahl ist, bleibt auch für den Himmel gültig. Man wird aber Werckmeister nicht vorwerfen dürfen, daß er nach solchen Dingen nicht weiter fragt, seine Erklärung ist klar: Die Temperatur ist ein *Betrug*, eine Täuschung, dennoch *lieblich*, aber eben der Unvollkommenheit der menschlichen Existenz geschuldet — daß das menschliche Ohr getäuscht werden kann, diese Erkenntnis konnte er direkt von Boethius übernehmen und positiv wenden; aber, auch jetzt ist eine mathematische Berechnung möglich!

Daraus leitet Lubkoll jedoch wieder viel tiefer gehende Erkenntnisse ab, ib., S. 34: *Die Einzigartigkeit des Werckmeisterschen Arguments liegt gerade darin, daß sie — genau auf der Schwelle zwischen einer theologischen und einer aufklärerischen Perspektive — die Aporien hervortreten läßt, auf denen der Mythos Musik gründet.* Nichts von der *Argumentation* ist neu, nichts davon steht auf der *Schwelle zwischen einer theologischen und einer aufklärerischen Perspektive*, das Nichtzureichen der multiplikativen Struktur der rationalen Zahlen ist antike Erkenntnis, mußte also nicht neu formuliert werden — und wenn man sich schon den Begriff der Aufklärung, zwecks Interessantmachung?, einzuführen gezwungen sieht, sollte man dann daran denken, daß sich ein bekannter Hamburger Musiktheoretiker und weniger bedeutender Komponist wie bereits bemerkt, allerdings nicht von Lubkoll, einmal als *novus Aristoxenus* qualifiziert hat; d. h. daß eigentlich nur der totale Verzicht auf die proportionale, seit Werckmeister auch die reellen Zahlen, wenigstens intuitiv, einbeziehende Begründung von Konsonanz etc., also die radikale Wendung zu Aristoxenus in diesem Zusammenhang als *aufklärerisch* anzusehen wäre — warum? Dies herauszufinden sei dem Leser überlassen.

Auch die Unzulänglichkeit der Wahrnehmung ist (Pythagoräische) Tradition, sonst wäre das Modell der „Zahlen“ als Wesentliches der Melik doch sinnlos, so daß eine Täuschung auch aus dieser Tradition zu rechtfertigen ist. Von *Aporien* kann nicht gesprochen werden, denn Werckmeister bietet ja die Lösung an: Der Zweck der Harmonie verlangt eine solche *unempfindliche Täuschung*, die in der Natur des Hörens begründet ist — nur, jetzt kann sie auch mathematisch exakt angegeben werden, das ist der Unterschied zu Antike und Mittelalter, wobei allerdings zu beachten ist, daß das Rechnen mit reellen Zahlen, was Lubkoll so putzig *Wurzelrechnung* zu benennen beliebt, zur Zeit Werckmeisters mathematisch stringent noch

nicht begründet war, das erreicht erst die adäquate Definition des Grenzwerts, also die Zeit seit Cauchy.

Und welcher *Mythos Musik* ausgerechnet und zentral auf der Stimmungsfrage beruht, würde man doch gerne noch erfahren — die Unzulänglichkeit und damit Täuschbarkeit der Wahrnehmung, also des Hörens, die Unvollkommenheit der körperlichen Existenz des Menschen, die Unzulänglichkeit der *numeri corporales*, also der *sensuales* etc., das ist nun wirklich sehr lange und alte Tradition.

Die Lösung Werckmeisters beruht vollständig im Denken in dieser Tradition. Und daß die Stimmung die für die Zeit wesentlichen kompositorischen Traktate beeinflußt hätte, also die Musikgeschichte, wer will das behaupten²¹?

Daß man ein Verfahren erlangt hatte, nun auch mathematisch, und nicht nur, wie für Dr. Bull²² vorauszusetzen, praktisch das Problem des Gegensatzes zwischen dem Ohr als Meßinstrument und als musikalischem Organ zu überwinden, hat sicher Folgen, kaum aber wie gesagt für Dr. Bull.

Daß noch in neuerer Zeit darüber keine Klarheit herrscht, ist ein Zeichen für die Unwissenheit der Protagonisten — musikalisches Hören, das die Fähigkeit zur klanglichen Gestaltbildung nutzt, arbeitet mit Intervallklassen, in dem Sinne, daß für eine *Quint* ein ganzes Kontinuum von Intervallen genutzt werden kann (natürlich in einem abgegrenzten Rahmen), genau wie das die Sprache mit ihren Phonemen tut, die ja, zwangsläufig, keine „exakt“ eindeutigen Klangformationen sein können,

²¹Wie bereits angesprochen kommt Hermannus Contractus auf die Idee, die Intervallgrößen anzugeben, d. h. Zeichen mit Intervallgrößen als Bezeichnetes aufzustellen, um sozusagen die Neumenschrift rational zu machen; irgendwelche Denker haben hieraus sogar auf eine Nähe zur byzantinischen Notation geschlossen — und dabei übersehen, daß die byzantinische „Theorie“ im Gegensatz zu Herrmann den rationalen Intervallbegriff nicht kennt, wobei *Intervall* hier *rational durch konstituierende Halb- und Ganztöne definiert* bedeutet:

Das macht auch sofort klar, daß zwischen Herrmann und Hucbald kein grundsätzlicher Unterschied besteht, wenn der zuletztgenannte die Einzeltöne mit Buchstaben, die intervallisch rational bestimmte Töne als Bezeichnetes haben, der zweitgenannte aber direkt diese Intervalle angibt. Das bedeutet natürlich nicht, daß Herrmann etwa die Intervalle als Abstände „durchheulend“ singen lassen wollte; hier wird wohl der Blödsinn einer Kontrastierung von Intervall und Einzelton deutlich genug erkennbar.

²²Warum denn diese Verweise auf Dr. Bull? Man findet die Lösung im *Fitz-William Virginal Book*.

wer würde dann Dialekt, Färbung etc. „überhören“, d. h. die Nachricht invariant gegenüber solchen klanglichen Verschiedenheiten verstehen können — in der Musik ist dies das Verstehen der Gestalt, z. B. der Themengestalt, ihrer Veränderung, Wiederkehr und Auftreten in eventuell verändertem Kontext.

Demgegenüber steht die Fähigkeit als Meßinstrument, die gerade bei Konsonanzen erstaunlich genau ist, nur ist dies nicht direkte Voraussetzung für das musikalische Hören, dessen wesentliche Leistung eben die Gestaltbildung ist, die Fähigkeit, ein Motiv sozusagen in jeder Lage wiederzuerkennen.

Aber man erfährt von Lubkolls, gerade hier so unglaublich schöpferischem Geiste ja noch mehr, anschließend, wobei zwei völlig verschiedene Konzepte in der üblichen Weise assoziativ verbunden werden: *Während spätere Reflexionen ... das Postulat einer natürlichen Idealität der Musik unbefragbar machen, thematisiert Werckmeister gerade die Probleme der Differenz. Diese stellt sich gleich in doppelter Weise: Die Differenz nistet — in Form des pythagoräischen Komma — zwischen harmonischer und unreiner Natur; und so klafft, aufgrund des »lieblichen Betrugs« der musikalischen Temperatur — zwischen Natur und Kultur ein Graben.*

Harmonische und unreine Natur, und, hoppla, schon sind wir in der *Differenz* zwischen Kultur und Natur — ist also die angesprochene Abstraktionsleistung des Gehörs *dreckig, unrein* oder *harmonisch*? Und ebenso hoppla ist man in einer *natürlichen Idealität der Musik*, die für Lubkoll offenbar nur auf der Ebene der Stimmungen beruht! Ein merkwürdiger Geschmack, dessen Parallele man im Werk von Karl May findet, der im Roman *Von Bagdad nach Stambul* eine türkische Familie nennt, die schon vom Stimmen des Klaviers begeistert ist, oder sollte Lubkoll wieder einmal die verschiedenen Ebenen durcheinander gebracht haben, die Ebene der Elemente mit der der musikalischen Formen? Wer denkt beim Spiel des *Cis-dur* Praeludiums des 2. Teils des *Wohltemperierten Klaviers* eigentlich an die Stimmung? Lubkoll scheint das zu postulieren, wenn sie überhaupt etwas bei ihren Formulierungen denkt.

Daß etwas wie eine *natürliche Idealität der Musik* — auch eine recht vage, dafür impressive Formulierung — z. B. bei E. Th. A. Hoffman auf die Temperatur zu beziehen sei, erscheint doch etwas merkwürdig, zumal auch Wackenroder sich über das Klavierstimmen nicht besonderer Gedanken hingibt — das tut bekanntlich Jean Paul, allerdings wesentlich in Hinblick auf dabei reiße Saiten, nicht der Stim-

mung selbst oder gar einer *natürlichen Idealität der Musik* wegen —, offenbar liegt auch für ihn das *Natürliche* von Musik in klingender wirklicher Musik, in ihrer Form. So einfach scheint man völlig verschiedene Dinge nun doch nicht vergleichen zu können. Das Komma übrigens, das Lubkoll so phantasievoll wie merkwürdig ausspricht, *nistet nicht zwischen harmonischer und unreiner Natur* — eine *unreine Natur!* vielleicht doch eher *unsauberes „Denken“* —, sondern hat seinen genau definierten Platz, wo, sollte man natürlich wissen, ganz leicht ist das. Und wie kommt man jetzt von einer *unreinen Natur* zur Kultur? Das geht doch alles recht schnell in der neuen, vielleicht ja spezifisch weiblichen Wissenschaft.

Und was hat die vage Ahndung des fernen Geistereichs o. ä. mit der Bewältigung des Problems der Stimmung zu tun? Und wo nun gibt es unreine und harmonische Natur bei Werckmeister? Wo spricht er von *Natur und Kultur*:

Die Temperatur erweist sich als natürliche Notwendigkeit, nicht als Kultur, sondern als Zwang aus der eingeschränkten Fähigkeit des menschlichen *sensus*, genau das Konzept von Boethius — und genauso fern von der Wirklichkeit, die oben angedeutet wurde.

Für Werckmeister, dessen „Propagierung“ der korrekten Berechnung der gleichschwebenden Temperatur letztlich das Ptolemaeische musikalische Weltbild erweitert, nämlich durch die mathematische Fassung des Aristoxenischen Modells, sieht keine *Aporien*, denn er zeigt und begründet ja die Lösung, die sich wieder aus der Tradition der Unzulänglichkeit des Gehörs ergibt, wie? Das beschreibt Boethius nun ausreichend genau: Dem Ohr kann etwas als korrekt erscheinen, was proportional gesehen dies gar nicht ist (wobei natürlich die Frage der objektiven Verifizierung der Proportion eines „haarscharf daneben“ liegenden Intervalls nicht gestellt wird, das ergibt sich als a priori Annahme).

Mit den späteren, oft genug leicht pantheistisch erscheinenden Vorstellungen einer Natürlichkeit oder gar Übernatürlichkeit der Musik haben gerade diese Gedankengänge aber auch gar nichts zu tun — hier wäre eine Verbindung eher zu der Vorstellung, daß Musik dem Menschen natürlich gegeben ist, herzustellen, auch ein alter Topos; und daß Werckmeister *genau auf der Schneide zwischen einer theologischen und aufklärerischen Perspektive* stünde, erscheint seiner klaren Aussagen wegen als recht seltsame Behauptung (man fühlt sich an Thälmanns Bemerkung vom Lokführer erinnert, der mit einem Bein im Zuchthaus, und mit dem anderen

im Führerhaus steht, oder an die Qualifikation von Dante als Dichter, der mit einem Bein im Mittelalter steht und mit dem anderen die Morgenröte einer neuen Zeit herbeiwinkt; Werckmeister muß stattdessen auf *Messers Schneide* stehen, der Arme — das wird doch schon zum wissenschaftlichen Kalauer): Die gleichschwebende Temperatur ist doch kein Beitrag zur Aufklärung. Gerechnet werden muß übrigens auch dann, wenn man, wie dies Lubkoll offenbar als Neuigkeit ansieht, mit Frequenzen rechnet; tut das in Annäherung nicht auch schon Euklid?

Auch hier assoziiert Lubkoll in einer Weise, die inhaltlich nicht mehr nachvollziehbar ist. Die Komplexität der antiken musiktheoretischen Vorgaben ist nicht so negligibel, daß man sie in dieser Weise „ausblenden“ kann, wenn dann noch willkürliche Assoziationsverfahren hinzukommen, wird unvermeidbar, daß die so generierten Aussagen als unbegründet und mit den bezogenen Texten nicht verbunden bewertet werden müssen. Erschreckend aber ist die Art, mit der eher triviale rechnerische Grundlagen mit geradezu absolutem Nichtwissen gestraft werden. Auch aus diesem Grund war hier auf die Ausführungen von Lubkoll hinzuweisen.

Daß die Formulierungen, wie z. B. daß die *Differenz in Form des pythagoräischen Kommas zwischen harmonischer und unreiner Natur nistet*, wirklich schön sind, befreit leider nicht von der Bewertung, daß hier keine *Unreinheit* vorhanden ist, sondern ausschließlich die Unvollkommenheit der Wahrnehmung, die man leicht täuschen kann.

Wenn man übrigens die *Zertrümmerung des proportionalen Weltbilds* o. ä. konstatieren will, lohnt sich ein Blick auf Descartes: Der erklärt die jeweilige Einfachheit der Proportionen durch die entsprechende Begrenztheit des Sinnes, der bis $6/5$ gehen kann, von weiterer „Kompliziertheit“ aber absieht — die *gradus* werden dann anders erklärt. Da gibt es, da die *sensus* rein körperlich verstanden werden, tatsächlich keinen transzendenten Bezug — Descartes hat dagegen die Probleme der Stimmung offenbar nicht als wesentlich angesehen. Und die *Zertrümmerung des proportionalen Weltbilds* ist bekanntlich bereits ein Thema der alten Pythagoräer, Plato wohlbekannt, vergessen nur in Zeiten völliger Bildungsverwilderung, wo auch hochgebildete Menschen und solche, die sich dafür hielten, keine Ahnung mehr hatten von Mathematik (ganz abgesehen von der Bewertung „der“ Zahl durch Aristoteles, da war nichts mehr neu zu *zertrümmern*) — Lubkoll zeigt, daß uns solche Zeiten gar nicht so fern stehen, denn daß Lubkoll den Beweis der Inkommen-

surabilität der Diagonale im Quadrat der Seitenlänge 1 verstanden haben könnte, wäre eine vergleichbar seltsame Voraussetzung wie die, daß sie verstanden haben könnte, was die reellen von den rationalen Zahlen unterscheidet, o sancta simplicitas möchte man rufen, wenn nicht die Formulierungen so wunderschön klingen, wenn auch nicht nach Wissenschaft, so doch nach Geisteswissenschaft: Lubkolls Versuch, durch ein paar Zitate aus dem umfangreichen Werk von Werckmeister das Kommen der romantischen Musikwertung „vorzubereiten“, ist an ihrer spezifischen Unwissenheit gescheitert, ihr Beitrag kann daher nur als Verunklarung der musikhistorischen Wirklichkeit qualifiziert werden. Die Weiterentwicklung des Pythagoräischen Modells hat einiges an Interesse, weil hiermit nicht nur antike, sondern auch mittelalterliche Traditionen verbunden sind, deshalb waren die korrigierenden Bemerkungen unabdingbar.

3

Intervall und Konsonanz bei Boethius und seinem Kommentator Jacobus v. Lüttich; ein Beispiel scholastischer Rezeption und ihrer neueren Wahrnehmung

3.1 Zum Begriff *consonantia* in Relation zu *interval-lum* bei Jacobus von Lüttich; zum Problem der Schaffung neuer Erkenntnis durch „Scholastifizierung“ rezipierten Wissens antiker Musiktheorie, vornehmlich von Boethius

3.1.1 Zu Bestimmungselementen von Konsonanz, *sensus ratioque* und musiktheoretischer Erkenntnis bei Boethius und seinem scholastischen Kommentator Jacobus von Lüttich in Hinblick auf neueste Deutung

3.1.1.1 Zur Bestimmung der Konsonanz durch das Urteil der sinnlichen Wahrnehmung

Als Vorbemerkung zur verwandten Terminologie sei darauf verwiesen, daß der Begriff *sinnlich, wahrnehmungsmäßig* in Hinblick auf den Wortgebrauch von *sensus* bei Boethius und Augustin (sinngemäß natürlich) differenziert werden muß; wie diese

Differenzierung zu geschehen hat, wird im Verlauf des nachfolgenden Textes deutlich zu machen versucht. Als Hinweis sei genannt, der sinnlich qualitative Eindruck eines tenorischen „Schluchzens“ gegenüber der sinnlichen Wahrnehmung einer Themengestalt; Letzteres bedingt eine Abstraktionsleistung, auf der die Möglichkeit eines physikalischen Modells beruht.

Die Frage der besonderen Leistungsfähigkeit scholastischer Philosophie auch für die musiktheoretische Begriffsbildung wird durch einen neuen Beitrag nicht gerade neu beleuchtet, wohl aber neu gedeutet, so daß hier auf diese Arbeit näher einzugehen ist. Um die Problematik des Ansatzes zunächst kurz darzustellen, seien betreffende Fragen, sozusagen als Proemium, an einigen Formulierungen von Boethius und Jacobus erörtert. Daraus leitet sich dann die Notwendigkeit ab, mit etwas sorgfältigerer Systematik an die Frage zu gehen, worin sich die Theorie von Boethius, verstanden als Erkenntnislehre in einer speziellen Disziplin, eventuell von der Theorie seines Kommentators Jacobus von Lüttich unterscheiden könnte; allein so kann man zu erfahren suchen, ob und inwieweit scholastisch geprägte Musiktheorie, wenn es das überhaupt geben kann¹. Und im Umstand, daß sich Jacobus von Lüttich ausdrücklich auf Boethius beruft, daß man seine *Summa* geradezu als Kommentar bewerten kann — und hierin besteht auch die Leistung von Jacobus im Rahmen der sonst dem *quadrivium* etwas abgeneigten Scholastik —, liegt der zwingende Grund einer Betrachtung dieses Werkes, handelt es sich doch um eine Art bewußter Renaissance, die nicht nur die Aristotelische Tradition anwenden, sondern ausdrücklich die Schrift von Boethius neu bekannt machen will; eine sozusagen mehrfache Antikenrezeption.

Weil es sich hier um eine zunächst nur einleitende Überprüfung einiger Argumente neuester Deutung handelt, ergeben sich zum Folgenden zwangsläufig Überschneidungen; vorab, eben als Einleitung, sollen nur einige grundsätzliche Probleme verdeutlicht werden, die dann in erweitertem Zusammenhang zu betrachten sind.

Hinsichtlich der von F. Hentschel, *Sinnlichkeit und Vernunft in der mittelalterlichen Musiktheorie* — von der unverständlichen Wortwahl des ersten Teils dieses

¹Diese Einschränkung ist nicht überflüssig, denn, wie bereits angesprochen, die eigentlichen Inhalte der Musiktheorietradition sind dezidiert nicht scholastischer Natur, nicht Gegenstand scholastischer Philosophie. Zu fragen bleibt auch immer, welche Folgen scholastische Einkleidung gegebener Traditionen der *ars musica* für die kompositorische Wirklichkeit gehabt haben könnte, nur hier liegt die eigentlich musikwissenschaftliche Frage.

3.1. INTERVALL/KONSONANZ BEI EINEM SCHOLASTISCHEN AUTOR 167

Titels ganz abgesehen² eine etwas sehr anspruchsvolle Überschrift, in Hinblick darauf, daß die vorscholastische Musiktheorie weitestgehend unbeachtet bleibt, womit die eigene Tradition der *ars musica* gänzlich unberücksichtigt bleiben muß —, S. 24, aus dem Text von Boethius herausgelesenen, natürlich *komplementären* Aspekte der sinnlich wahrnehmungsmäßigen Qualifikation von *consonantia*, nämlich einmal *acuti soni gravisque mixtura suaviter uniformiterque auribus accidens*, ed. Friedlein, 195, 6, zum andern ... *voces ... consonae sunt, quae simul pulsae suavem permixtumque inter se coniungunt sonum*, ed. Friedlein, S. 302, 2, so ist nicht ganz leicht nachzuvollziehen, was hier für komplementäre Aspekte eigentlich gemeint sind: *Hebt die erste Formulierung die Wahrnehmung des Zweiklangs durch das Gehör hervor, indem sie die Wirkung der Tonmischung auch vom Gehör her betrachtet, so akzentuiert die zweite die Mischung der zwei Klänge untereinander selbst.* Was eine solche *Mischung der zwei Klänge* — adäquat wäre ja wohl die Terminologie *Töne* — *untereinander selbst* sein könnte, läßt Hentschel in seiner charakteristischen Vorgehensweise unerläutert. Was sollte eine *mixtura* an sich sein, wo wird die von der antiken Musiktheorie als Erscheinung *an sich* bemerkt? Das ist doch zunächst zu fragen, ehe man derart neue Erkenntnisse ausbreitet. Was könnte in dem, hier not-

²Es geht natürlich um Wahrnehmung, um den *sensus*, nicht um die Bedeutung des modernen Wortgebrauchs von *Sinnlichkeit*! Es wäre sicher sehr unterhaltsam über die Sinnlichkeit in der Musik etwas, vielleicht sogar Fundiertes erfahren zu können, Musikgebrauch von Ovid bis zu den *Carmina Burana*; einschlägig zu nennen ist hier die Musikszene im *Ruodlib*, deren Folgen auf ein junges, verlobtes, aber noch nicht verheiratetes Paar. Hingewiesen sei in dieser Hinsicht auch auf Verf., *Literarische Beispiele des Fehlers im musikalischen Vortrag; eine Anmerkung in Arabesken*, *HeiDok* 2011.

Nur gerade das meint Hentschel mit seiner Titelgebung nicht; was er auch nicht leistet, ist die Differenzierung von Musik als rein sinnlicher Erscheinung, als Kunst, die nach dem nicht ganz uneffektvollen Urteil von Johannes von Salisbury geeignet ist, *pruritus lumborum* zu erregen, als Kunst, die „theatralisch“ nur des musikalischen Effekts wegen auftritt, was man in den Vorschriften für den *cantor* genügsam beachtet findet, „leere“, nur auf den Sinnesreiz gerichtet Musik, und als Trägerin höherer, eigentlicher, ja transzendenter Werte — der Autor kennt alle diese, auch für das Mittelalter relevante Fragen natürlich nicht, sonst hätte er seinen Titel vielleicht doch etwas mit größerer Vorsicht gewählt, was auch für den „Doktorvater“ gilt. Es geht um das grundsätzlich nur theoretische Problem des Urteils der Wahrnehmung und der *ratio*, das zu beurteilen Hentschel allerdings wesentliche Voraussetzungen fehlen, von seiner absonderlichen Vorstellung vom Pythagoräischen Modell ganz abgesehen.

wendig vorauszusetzenden Pythagoräischen Modell eine solche *mixtura* sein? Die eigentliche Wesenheit der *mixtura* liegt in diesem Modell zwingend in den Proportionen, nur, wie könnten die sich *vermischen*?

Natürlich ist nicht zu erwarten, daß Hentschel die Textstellen soergfältig gelesen hat, wenn er hier einen Unterschied zwischen wahrnehmungsmäßiger und sozusagen objektmäßiger Darstellung der Konsonanz herauslesen will: In der ersten Definition begegnet das Wort *suavis*, das auch in der zweiten begegnet; daß objektmäßig irgendetwas *suave* sein könnte, wäre eine wohl zu absonderliche Vorstellung, als daß man Boethius so etwas unterschieben könnte. Daß diese Qualifikation nicht ganz klar aufweist, daß beidemale das Phänomen des sich Vermischens die Urteilsleistung des Gehörs, der Wahrnehmung voraussetzt, wäre eine ebenso absurde Behauptung.

Daß beidemale mit *mixtura* oder *simul pulsae* die Gleichzeitigkeit gemeint ist, dürfte kaum strittig sein, denn dem ersten Zitat geht die Definition des ja allgemeineren Begriffes der *distantia soni acuti gravisque*, nämlich des *Intervalls* voraus. Die *consonantia* bedeutet hier ganz klar den Zusammenklang, was Boethius mit *mixtura* ausdrückt; das zweite Zitat tritt auf im Zusammenhang mit der Erörterung der Frage, warum und wie die *differentiae vocum in quantitate consistere*, was auf die übliche, d. h. im Euklidischen Traktat wohl zuerst klar formulierte akustische Theorie des *motus* zurückgeführt wird. Damit aber ist gezeigt, daß Verhältnisse von Tönen zu einander *in proportionibus* zu sehen sind, denn, Töne bestehen aus *partes*, *proportiones* betreffen Zahlen. Damit können die Gattungen von Proportionen auf die Verhältnisse von Tönen bezogen werden. Ein wesentlicher Unterschied zu Euklids *Κατατομή τοῦ χάνονος* ist nicht zu erkennen. Damit aber auch nicht, was eine *mixtura* denn *an sich* sein könnte, in eben dem Pythagoräischen Modell.

Dies gilt auch für die nun zur weiteren Spezifizierung notwendige Einführung des Unterschieds von Kon- und Dissonanz. Euklid, ed. Jan, S. 149, 17, nach Darlegung der Proportionsklassen, sagt:

Γινώσκομεν δὲ καὶ τῶν φθόγγων τοὺς μὲν συμφῶνους ὄντας, τοὺς δὲ διαφῶνους, καὶ τοὺς μὲν συμφῶνους μίαν κράσιν τὴν ἐξ ἀμφοῖν ποιῶντας, τοὺς δὲ διαφῶνους οὐ. τούτων οὕτως ἐχόντων εἰκὸς τοὺς συμφῶνους φθόγγους, ἐπειδὴ μίαν τὴν ἐξ ἀμφοῖν ποιῶντων κράσιν τῆς φωνῆς, εἶναι τῶν ἐν ἐνὶ ὀνόματι πρὸς ἀλλήλους λεγομένων ἀριθμῶν, ἧτοι πολλαπλασίους ὄντας ἢ ἐπιμορίους.

3.1. INTERVALL/KONSONANZ BEI EINEM SCHOLASTISCHEN AUTOR 169

Die Erfahrung zeigt, daß es symphone und diaphone Töne gibt — die Ellipse ist in einem Text wie dem von Euklid nicht ganz leicht tragbar, gemeint sind natürlich Tonpaare; die entsprechende Lässigkeit der Formulierung findet sich aber auch anderswo. Eigenschaft der von der Erfahrung als *konsonant* qualifizierten Tonpaare — Gleichzeitigkeit oder nicht, ist hier irrelevant — ist, daß die beiden Töne das Paar (hier wird die Unbrauchbarkeit der Ellipse deutlich) zu einer einheitlichen Verbindung führen, sozusagen zum Inbegriff der *harmonia*. Auch hier erscheint die Formulierung recht verkürzt, denn was diese *μία χρῆσις* eigentlich ist, wird nicht gesagt, eine Erscheinung an sich, eine Erkenntnis der Erfahrung oder eine sinnliche Wahrnehmung? Diese recht unbrauchbare Verkürzung bekommt ihren Sinn aber aus der folgenden „Erklärung“ der Zuordnung bestimmter Proportionsklassen zu den Konsonanzen; hier liegt wohl der schlimmste inhaltliche Lapsus dieser Passage vor, der tatsächlich die Zuschreibung an Euklid schwierig macht³:

Die *einheitliche Verbindung* erzwingt sozusagen, daß nur die Proportionen den Konsonanzen zugeordnet werden, die in ihrem Namen eine *einheitliche Verbindung* aufweisen, also Vielfache und Epimore. Diese Art der Folgerung ist ersichtlich eine Zumutung, die eher mittelalterlicher „Etymologie“ entsprungen erscheint als antiker Wissenschaft, erst recht von Euklid.

Klare Vorgabe ist, daß einmal Wahrnehmung, *γινώσκειν* und deren Klassifizierung, zum anderen die Proportionsklassen gegenüberstehen und irgendwie eine plausible gegenseitige Verknüpfung gefunden werden muß, was im Pythagoräischen Modell zwangsläufig nicht gelingen kann. Dieses Grundproblem der Theorie interessiert hier nicht. Was aber in Hinblick auf die anschließend zu betrachtenden Deutungen von zwei Passagen aus dem „Musikbuch“ von Boethius zum Unterschied von Kon- und Dissonanz interessiert, ist die Frage, wie sehr denn diese zweiteilige Opposition (in späteren Traktaten gelegentlich auf drei Glieder erweitert⁴) in dem Euklid zugeschriebenen Text wirklich eine Tatsache (nur) der Wahrnehmung ist, wie dies für Boethius selbstverständlich ist, also ob hier ein Unterschied bestehen könnte: Ist nicht die Aufstellung einer mehrgliedrigen Skala von Wahrnehmungsqualitäten von Zusammenklängen sinnvoller, wie sie, nun ersichtlich aus wirklicher Erfahrung heraus, Johannes de Garlandia aufstellt! Ist die zweiteilige Opposition

³Vgl. die Diskussion in Barker's Übersetzung.

⁴Es geht um die *παράφωνοι*, die Gaudentius als *μέσοι* definiert, vgl. o., 1.1.1.2 auf Seite 9.

tatsächlich in diesem Sinne *natürlich*, oder könnten nicht auch da sozusagen „Ideologeme“ wirksam sein: Die klare Unterscheidung zwischen *harmonia* und eben deren, notwendig „einteiligem“ Gegensatz! Die Bestimmung *κρᾶσις* versus *οὐ κρᾶσις* der jeweils beteiligten zwei Töne jedenfalls könnte auch auf eine direkte Auswirkung der Harmonia-Vorstellung zu weisen: In der *harmonia* „verschmelzen“ zwei verschiedene Dinge, in der Nicht-Harmonie eben nicht. Es ist also kaum so sicher, daß diese Unterscheidung zwischen Kon- und Dissonanz, wie sie sich in dieser Einleitung zur *κατατομή τοῦ κανονος* Euklids findet, eben nicht doch primär aus der *harmonia*-Tradition entstanden zu denken sein könnte:

Eine Verbindung zur Tradition der *ἁρμονία* findet man z. B. bei Aristoteles in Beziehung auf Philolaos, wie man der Sammlung von Diels-Kranz entnehmen kann, I, S. 404, 23: *ἁρμονίαν γάρ τινα αὐτὴν λέγουσι καὶ γὰρ τὴν ἁρμονίαν κρᾶσιν καὶ σύνθεσιν ἐναντίων εἶναι καὶ τὸ σῶμα συνηκεῖσθαι ἐξ ἐναντίων. ...*; weitere Belege findet man natürlich bei Plato. Allerdings fehlt in der Euklidischen Textstelle der ausdrückliche Verweis auf das *Gegenteilige*, das durch die *ἁρμονία* vereint wird, zwei verschiedene Töne können nicht *ἐναντίοι* sein, das könnten höchstens dissonante Töne. Insofern also könnte die Definition im zitierten Euklid zugeschriebenen Text doch, wie die späteren eindeutig, auf die Wahrnehmung zurückgeführt werden; schließlich stehen dieser *κρᾶσις* als Erscheinungen der klingenden Töne auf der übergeordneten, abstrakten Seite die Proportionen gegenüber, die mit einem einzigen Wort bezeichnet werden.

Von der Absurdheit einer solchen Begründung abgesehen, ist der Gegensatz zwischen Klang und Proportion eindeutig; und die *κρᾶσις* gehört nun einmal zur klanglichen Seite. Auch ein solcher, von Hentschel natürlich nicht auch nur erahnter, Versuch, seine Unterscheidung zu „retten“, funktioniert also nicht. Euklids Text ist zu elliptisch, gibt allerdings doch einen Hinweis, daß auch er im Sinne der spätantiken Texte und nicht im als denkbare Hypothese angedeuteten abstrakten Sinne zu verstehen ist (*κρᾶσις* als Ausdruck für *ἁρμονία* bzw. das von dieser jeweils Bewirkte).

Daß in der, der Antike nicht zugänglichen Erweiterung musikalischer Gestalt- oder Musterbildung auch auf Zusammenklänge wie Akkordtypen und Akkordprogressionen — das Objekt der Harmonielehre sind Klassen von Zusammenklängen und Zusammenklangsfolgen — dann möglicherweise wieder zwei wesentliche Op-

3.1. INTERVALL/KONSONANZ BEI EINEM SCHOLASTISCHEN AUTOR 171

positionen zwischen harmonischen und dissonanten Zusammenklängen eingeführt werden kann oder konnte, hat damit übrigens nichts zu tun: Das Ohr als Meßinstrument für Tonhöhenunterschiede auch in Zusammenklängen ist auch hier nicht identisch mit dem Ohr, das musikalische Gestalten bilden kann; wie gesagt, war der Antike diese Erweiterung der Invarianz- oder Klassenbildung auf Zusammenklänge nicht zugänglich — eine der erstaunlichen ästhetischen Entwicklungen, die gegenüber der Antike grundsätzliche Erweiterung der ästhetisch wirksamen Fähigkeit zur musikalischen Gestaltbildung, nämlich in der Entwicklung der Mehrstimmigkeit. Die neue Bewertung von Zusammenklängen durch Johannes de Garlandia ist hier eines der ersten Belege dieser von der antiken Theorie her unvorhersehbaren Erweiterung.

Von Interesse ist hier dagegen, daß für Boethius bzw. seine Gewährsleute natürlich das gleiche Problem besteht, er aber die angesprochene absurde, eben „etymologische“ Ableitung nicht benutzt (die dem Mittelalter sicher willkommen gewesen wäre), obwohl der gesamte Text der Stelle klar auf die Einleitung zur Schrift von Euklid verweist. Boethius formuliert, ed. Friedlein, S. 302, 1:

Secundum multiplices vero proportiones vel superparticulares consonae vel dissonae voces exaudiuntur. consonae quidem sunt, quae simul pulsae suavem permixtumque inter se coniungunt sonum. Dissonae vero, quae simul pulsae non reddunt suavem neque permixtum sonum.

Abgesehen von dem Auslassen des Unsinnns der Parallelisierung durch Bezeichnungen ist die Argumentation verändert, angegeben werden einfach die melisch brauchbaren Proportionen (was letztlich natürlich ebenso fragwürdig ist, aber doch keine so unerträgliche Ableitung bedeutet): Die Differenzierung von Kon- und Dissonanz ist hier parataktisch eingeführt, sozusagen als Reminiszenz, inhaltlich aber als Verbesserung der hier unbrauchbaren Vorlage. Natürlich ist dies für den mittelalterlichen Leser unbekannt und damit irrelevant, es scheint aber zunächst notwendig, den Kontext der Formulierungen bei Boethius zu verstehen. Und daraus ergibt sich, daß die Definition von Kon- und Dissonanz, letztere nur durch Negierung der Eigenschaften der Konsonanz, hier nicht anders verstanden werden kann als an anderen Stellen.

Beachtet man die Aussage der Textstelle weiter, so fällt auf, daß Boethius hier die Qualifikation *consonae/dissonae* nicht irgendwie einführt, sondern eindeutig auf die Wahrnehmung bezogen: *consonae vel dissonae voces exaudiuntur*, das heißt,

daß die beiden Klassen von Proportionen, die Boethius zuerst einführt, nur für das Hören als Kon- oder Dissonanzen erscheinen, die Proportionen sind nicht „dissonant“, das ist ein Urteil allein des *auditus* — in völliger Übereinstimmung mit der Konzeption der *musica instrumentalis* als der Musik, die allein auf die „höheren“, transzendenten *musicae* hinweisen kann, und zwar ausschließlich dadurch, daß sie zuerst sinnlich wahrnehmungsmäßig faßbare Daten einliefert; schon von daher ist Hentschels Unterscheidung nicht Teil der Textaussage, sondern aus Unverständnis der Gesamtkonzeption spätantiker Musiktheorie abzuleiten — man denkt hier auch an die oben zitierte Aussage von Ptolemaeus, s. o., 2.3 auf Seite 155. Die „Anwendung“ der betreffenden Proportionen bewirkt zwangsläufig und regelmäßig zuverlässig das entsprechende Urteil des *sensus*: Was die *ratio* korrekt vorgibt, beurteilt der *sensus*, im Fall von Ptolemaeus natürlich die *αἰσθησις* (doch, den Unterschied hat Verf. bemerkt), richtig, nur umgekehrt, muß das zwangsläufig immer vorangehende Urteil des *sensus* nicht notwendig dem nach- oder besser übergeordneten Urteil des *sensus* entsprechen, das Urteil des *sensus* ist von Erscheinungen der WerdeWelt abhängig, wenn man sich hier einmal Platonisch ausdrücken darf: Hentschels Gegenüberstellung ist damit nicht nur unzutreffend, sondern höchstens von Interesse dafür, daß er diese spätantike Konzeption der Relation von *sensus et ratio*, und damit den Sinn der spätantiken *ars musica* nicht verstanden hat, was auch sein Beitrag zu Augustin glänzend belegt, vgl. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos HeiDok* 2007, 1.3.3: *Zu neueren Vorstellungen zur Relation von sensus und ratio in der Musikschrift von Augustin*, S. 113 ff. Man könnte solches totales Mißverstehen sozusagen des Ethos der spätantiken Musiktheorie als wenig relevant bewerten, wenn nicht von eben diesem Ethos das Selbstverständnis der mittelalterlichen „Fortsetzung“ dieser *ars musica* abhängt; ein Vorgang, dessen wertungsgeschichtliche Bedeutung höchstens M. Haas zu verstehen unfähig sein mag, der dennoch musikhistorisch wesentlich ist.

Auch wenn man also wie Hentschel auf die Kenntnisnahme sozusagen der hier angedeuteten Kontextbedingungen der beiden zitierten Textstellen so radikal verzichtet, denn das bedeutete ja die Beachtung des ganzen Textes, und sich nur auf die beiden segmentierten Textstellen beziehen will, zeigt sich, daß, wie bereits angedeutet, auch in diesen knappen Textstellen die Vorstellung einer „Komplementarität“ unzutreffend ist, d. h. die „Deutung“ von Hentschel als anachronistisch von modernen scheinbaren Plausibilitätsvorstellungen bestimmt ist: Wie auch Hentschel

3.1. INTERVALL/KONSONANZ BEI EINEM SCHOLASTISCHEN AUTOR 173

bemerken muß, tritt in beiden angeführten Definitionen die Qualifikation *suavis* auf, die ausschließlich die sinnliche Wirkung als Bezeichnetes haben kann, *suavis* ist nicht Eigenschaft einer Proportion — die explizite Erwähnung des Gehörs an der ersten Stelle ist also nur als stilistische Redundanz anzusehen, was bei einer ersten Definition als Klassifizierung des allgemeineren Begriffs *intervallum* bzw. der Verschiedenheit von Tönen in einem Tonpaar auch sinnvoll sein mag; ein nützlicher Hinweis darauf, daß der Theorie nach ausschließlich durch den *sensus* überhaupt eine Diskussion der *ratio* über Melik, also die Differenzierung zwischen den, Kon- und Dissonanz begründenden Proportionen, möglich ist; es liegt daher gerade keine zur zweiten Definition irgendwie komplementäre Definition vor, sondern das Gleiche mit etwas anderen Wörtern — zumal das *exaudiri* ja auch in der zweiten Definition, nur eben im Satz davor ausdrücklich auftritt! — und Boethius schreibt schon so stringent, daß man den Zusammenhang beachten muß, um seine Aussagen zu verstehen.

Diese Unterschiedlichkeit der Formulierungen hat also rein stilistische Gründe: Die Relation von *sensus* zu *ratio* ist, wie bei Augustin, wenn, wie gesagt, auch von Hentschel nicht verstanden (vgl. eben Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 113 ff.) feste Grundlage überhaupt dieser spätantiken Musiktheorie; die sinnlich erfahrbare Wirklichkeit, hier des Unterschieds von Kon- und Dissonanz ist Voraussetzung und gleichzeitig (ethisch begründete) Aufgabenstellung der *ratio*, die dann die Gründe für die Vermischung im „Ohr“ angeben kann, die betreffenden Proportionen und ihre Eigenschaften..

Auch Wörter wie *mixtura/permixtum* treten an beiden Stellen auf, allerdings in scheinbar etwas unterschiedlicher Bedeutung, was sich aus der jeweiligen Ausgangssituation ergibt, also auch vom mittelalterlichen Leser klar verstanden werden konnte: Im zweiten zitierten Text ist der Umstand der Mischung überhaupt durch *simul pulsae voces* angesprochen, im ersten aber wird diese Spezifizierung durch *mixtura* bzw. anschließend *duorum sonorum sibimet permixtorum* angesprochen. Damit, ed. Friedlein, S. 195, 8, ergibt sich als Unterschied der beiden Definitionen nur, daß im zweiten Text *mixtus* im Sinne von *Vermischung* verwandt wird, also als Qualität der sinnlichen Wahrnehmung, parallel zu *suavis*, wogegen im 1. Beispiel diese *Vermischung* adverbial angeführt wird *suaviter uniformiterque*.

Demgegenüber weisen die Töne der Dissonanz eine *aspera atque iniucunda per-*

cussio auf, denn, und hiermit ist die Verbindung zur zweiten angeführten Definition klar: *Nam ... sibimet misceri nolunt*, was dann in der bekannten Weise weiter ausgeführt wird, daß sie nämlich irgendwie auch im Zusammenklang einzeln zu bleiben scheinen. Der einzige Unterschied der beiden Definitionen liegt also in ihrer sprachlichen Ausdrucksweise, allein in der Art, wie der Umstand der Gleichzeitigkeit angesprochen wird. Bei beiden sind die Bestimmungsstücke identisch, was bei einem klaren Denker wie Boethius auch nicht anders zu erwarten ist.

Und daß es sich hier betont um sinnliche, besser: wahrnehmungsmäßige Klassifikationsfaktoren handelt, ergibt sich aus der Theorie, wie sie Boethius darlegt, nämlich aus der Voraussetzung, daß die Erkenntnis der Anwendbarkeit von Proportionen auf Musik/Melik nur durch vorgängige entsprechende Klassifikationsleistung des *sensus* überhaupt möglich ist; zwei notwendige sinnlich körperliche Voraussetzungen hat die gesamte Theorie, einmal den *motus* auf oder in Körpern, zum andern die Wahrnehmung, die jeweils erste Urteile abgibt.

Daß ohne eine akustische Vorgabe nichts gehört würde, weil nämlich ohne Bewegung gar kein Ton existieren könnte, und ohne Hören auch keine Reflexion über Konsonanzen möglich wäre, sagt Boethius explizit und deutlich genug, um hier keine Zweifel zu haben, wie er die Reihenfolge des musiktheoretischen Erkenntnisgangs versteht, wobei übrigens deutlich wird, daß *consonantia* — im auch modernen Sinn der Konsonanz — eigentlich der wesentliche Begriff der *ars musica* ist, was in Hinblick auf die Bedeutung der *harmonia* für das Weltbild auch natürlich erscheint: Man muß die Anordnung beachten, um zu verstehen, was denn eigentlich hinter der Erscheinung der *mixtura* im Sinne der *suavitas* steht, bzw. um verstehen zu können, warum hiermit keine irgendwie übergeordnete Erscheinung von zwei gleichzeitig erklingenden Tönen, gemeint ist, sondern die sinnliche Entsprechung eines übergeordneten Prinzips, nämlich der *harmonia/consonantia* — das aber in der Musik zunächst nur durch die Klassifikation des *sensus* überhaupt entdeckt werden kann; begründet werden kann es dann nur durch die *ratio* (wobei diese Begründung natürlich faktisch — *einfache Proportionen* — problematisch ist).

So sind die Relationen zu sehen, die Beachtung der Anordnung des Stoffes durch Boethius ist auch nicht ganz irrelevant, denn nur so wird verständlich, was hinter der rein sinnlichen Erscheinung des Eindrucks eines *suavis atque permixtus sonus* steht. Dann wird klar, daß es sich nicht um irgendetwas *Komplementäres*, sondern

3.1. INTERVALL/KONSONANZ BEI EINEM SCHOLASTISCHEN AUTOR 175

um die Relation von Allgemeinem zu Besonderem handelt:

Die Diskussion der Konsonanzen findet sich vor der Erörterung der *voces*, I, III, und vor der Erörterung der Relation von *auditus* und *ratio*, I, VIII! Und I, III, ed. Friedlein, S. 189, 15, beginnt mit dem Satz, *Consonantia, quae omnem musicae modulationem regit, praeter sonum fieri non potest ...*, womit die Darlegung des Inhalts der Einleitung zur Schrift von Euklid eingeleitet wird. Hier gibt es wie oben bemerkt einen wesentlichen Unterschied zwischen Jacobus und Boethius, nämlich den, daß Jacobus *consonantia* generell für *Zusammenklang*, aber auch für sukzessiv „gerechnetes“ Intervall anwendet.

Consonancia cuncta musica sagt ein nicht unbekanntes Bildchen in einer mittelalterlichen Hs., dessen Nachweis dem Leser als Übungsaufgabe überlassen sei. Und das trotz der Kategorie der Dissonanz? Natürlich ist hiermit die Natur von Musik als *harmonia* gemeint, die ja auch Dissonanzen innerhalb etwa einer Melodie zur *harmonia* macht⁵, außerdem ist zu beachten, daß die eigentliche „Aufgabe“

⁵Daß sich die scholastische Philosophie um solche musikhistorisch geradezu revolutionären Veränderungen wie z. B. den Verweis der Quart aus der Klasse der reinen Konsonanzen oder auch die Klassifizierung von Terz und Sext in die Klasse der Konsonanzen, ja überhaupt die Aufstellung eines der antiken Autorität widersprechenden, also aus der Erfahrung der Mehrstimmigkeit abgeleiteten neuen Klassifizierungssystems bemüht habe, ist nicht erkennbar, jedenfalls wird von den großen Vertretern der entsprechenden Forschung kein Beispiel vorgelegt; man findet, wenn dies überhaupt vorkommen sollte, so gut wie durchgehend nur die Wiederholung, meist inhaltlich nicht wirklich verstandener Versatzstücke der musiktheoretischen Tradition.

Daß hier das Problem der Harmonisierung von Autoritäten, eine genuin scholastische Aufgabenstellung, bestanden hätte, wird von der Philosophie also nicht als vielleicht nicht uninteressante Aufgabe gesehen, auch hier muß man von einer Ignorierung gerade der Erscheinungen von bzw. in Musik durch die Philosophie sprechen, die musikhistorisch relevant waren und eigentlich Probleme allgemeiner Art hätten aufwerfen müssen.

Ob also die alte Ordnung der *septem artes* durch andere Klassifizierungen ersetzt wird, z. B. die tiefe Erkenntnis, die in der Bestimmung auch der *musica* als *ars media* zum Ausdruck kommen soll, geht in der inhaltlichen Aussage überhaupt nicht über Guido von Arezzo hinaus, ja bleibt sogar wesentlich hinter seinem Erkenntnis- und Bewußtseinsstand zurück. Angesichts der Ausführungen Guidos zur, im Gegensatz zur Metrik, viel weniger strengen Proportionalität in der Relation aufeinanderfolgender musikalischer Abschnitte, sollte man in Guido nicht etwa einen naiven, „unphilosophischen“ Praktiker sehen — immerhin widerspricht er dem Ansatz von Augustin deutlich und bemerkt damit ein Wesensmerkmal von

der *harmonia* nicht in der Übereinstimmung des Übereinstimmenden liegt, sondern in der *χρᾶσις* von Gegensätzlichen: Die „Dissonanz“ ist sozusagen bereits auf der höchsten Ebene der Abstraktion des *harmonia*-Begriffs grundlegender Faktor. In der spezifischen Musiktheorie allerdings ist dieses Verständnis einer Harmonie des Gegensatzes nicht verwendbar, denn Konsonanzen ergeben sich nicht aus Dissonanzen. Es scheint auch kein mittelalterlicher Musiktheoretiker von einer davon potentiell ableitbaren Möglichkeit der „Erklärung“ von Dissonanzen als notwendige Voraussetzung von *harmonia*, also auch *consonantia* Gebrauch gemacht zu haben, obwohl die Verwendung der Dissonanz vor dem Eintreten einer Konsonanz bereits in den *organum purum*-Partien geläufiger Effekt ist, den z. B. auch Anonymus 4 kennt. Für Johannes Scottus und andere liegt hier, in der Repräsentation der *harmonia*-Kategorie ein wesentlicher Sinn überhaupt von Musik. Darauf braucht hier nur hingewiesen zu werden.

Wichtig auch für eine Diskussion der Vorstellungen von Hentschel ist hier, daß explizit die *consonantia* natürlich als konkretes Ergebnis des *sonus* bestimmt wird: Im eigentlichen, musiktheoretischen Sinn ist *consonantia* die sinnliche Entsprechung zu den übergeordneten Zahlenproportionen, natürlich nicht mit diesen identisch; denn diese regulieren ja auch die Harmonie der vier Elemente, wie auch die Zusammensetzung von Seele und Körper, also jede Harmonie (abgesehen von der nicht mehr verständlichen Relation der Diagonale eines Quadrats zu der Kantenlänge) ⁶.

Musik als Form, die der scholastischen Philosophie immer fremd war und fremd bleiben mußte (was natürlich kein Vorwurf an die betreffenden Philosophen sein kann, die ihr Interesse darauf richten können, worauf sie wollen; ein Vorwurf an moderne Deuter allerdings kann daraus abgeleitet werden, wenn diese die musikhistorische Relevanzfrage philosophischer Äußerungen zu Musik als irrelevant ansehen bzw. deren Notwendigkeit nicht sehen können und stattdessen vage Verheißungen auf noch zu findenden Tiefsinn vortragen).

Die scholastische Philosophie scheint unfähig gewesen zu sein, die Relation von Theorie und Praxis in der „umgebenden“ Musik adäquat einzuordnen und zu erfassen: Die Leistung der seit der spät- oder nachkarolingischen Konzeption von Musiktheorie gültigen Aufgabenstellung dieser *ars* jedenfalls, musikalische Wirklichkeit zu regeln, oder überhaupt erst abstrakte Regeln aufzustellen, zu verstehen, war die scholastische Philosophie vergleichbar unfähig wie dies auch für moderne Deuter einer ganz speziellen Sorte gilt; man lese nur einmal den Artikel *Mittelalter* in L. Finschers Neuer *MGG*, um hiervon einen Eindruck zu gewinnen.

⁶Es ist nicht ganz verständlich, warum Ernstbrunner trotz Zitierung der klaren Aussagen

3.1. INTERVALL/KONSONANZ BEI EINEM SCHOLASTISCHEN AUTOR 177

Die *consonantia* im Sinne von Boethius, d. h. im Wortgebrauch seiner Musikschrift ist ein Objekt des Hörens, was natürlich, und nun wirklich komplementär auch für die Dissonanz gilt; die „Verschmelzung“ ist sinnlicher Ausdruck des dahinter stehenden, ja notwendig allgemeineren Prinzips⁷. Damit aber ist die Behaup-

von Boethius und seiner Rezeption zur *musica humana*, S. 168 ihrer Ausgabe, formuliert: *Musica humana wird hier also nicht als Harmonie der Seele verstanden, sondern eher als Harmonie bzw. als die Gesetzmäßigkeit des Körperlichen. ... Daß Seele und Körper aber trotzdem (sic!) in engem Zusammenhang stehen und auch die wechselseitigen Beziehungen Körper – Seele „geordnet“ sind, drückt Engelbert ... durch den Zusatz „respectu unionis anime ad ipsum aus. Dabei wäre zunächst ja zu fragen, was den eigentlich die Harmonie der Seele sein könnte; Augustin oder andere sagen davon leider nichts, wenn damit die Harmonie der Teile der Seele gemeint sein sollte, so wäre dies auf Quellen zurückzuführen, die Engelbert bekannt waren, sonst bleibt hier eine vage nichtssagende Formulierung. Seit Platos Ausführungen darüber, daß die Seele keine Harmonie darstellt, zumindest nicht die Harmonie der körperlichen Erscheinung bzw. sozusagen das Lebensprinzip, betrifft der Begriff der *harmonia* irgendwelche Zusammensetzungen — und daß Engelbert in der Lage gewesen sein könnte, *Phaedo* zu lesen, ist kaum wahrscheinlich zu machen.*

Der Sinn der *musica humana* liegt essentiell in der Verbindung zwei so grundsätzlich verschiedener Erscheinungen wie der der Ewigkeit teilhaftigen Seele und des vergänglichen Körpers; gerade hier wird die *harmonia* unabdingbar. Und daß Engelbert die Skepsis von Aristoteles hinsichtlich der Ewigkeit der Seele geteilt hätte, ist jedenfalls aus seiner Musikschrift nicht ablesbar und auch sonst als Weltanschauung eines Christen ja auch nicht gerade sehr wahrscheinlich. Daß auch der Körper, z. B. seine Teile, soweit sie *dissimiles* sind, aber doch eine Einheit bilden (müssen), ebenfalls durch *harmonia* bestimmt sind, ist klar; Engelbert sagt hier nichts, was über Boethius hinausginge, ja eher sagt er weniger, obwohl die Frage der Ewigkeit der Seele in Bezug auf den Körper, zusammen mit der Verheißung auch von dessen Verklärung kein ganz triviales Problem für scholastische Theologie gewesen sein dürfte — zum Verständnis auch nur des letzten Buches von *De musica* war „die“ Scholastik weitgehend, wenn auch nicht völlig unfähig, da haben die geistigen Kapazitäten der scholastischen Methode nicht gereicht — übrigens im Gegensatz zu einem aus der Spät- oder Nachkarolingerzeit stammenden Kommentar.

⁷Und die Frage, ob sich gleichzeitig klingende Töne sozusagen an sich zu einem einheitlichen *sonus* vermischen können, muß für Boethius irrelevant bleiben, denn nur die Wahrnehmung, also der betreffende Effekt läßt überhaupt erkennen, nämlich durch „Vorlage“ vor der *ratio*, daß hier nach übergeordneten Prinzipien gesucht werden kann, die dann über dem konkreten Klingen stehen. Die Frage, was Tonpaare wirklich „tun“, deren Bestandteile gleichzeitig klingend den Eindruck der einheitlichen Vermischung auslösen, ließe sich, wie

tung einer von Boethius beabsichtigten Differenzierung zwischen einmal *Wirkung der Tonmischung auch vom Gehör her* und der *Mischung der zwei Klänge untereinander selbst* (es handelt sich auch hier um *soni*), keine adäquate Deutung, denn dazu ist die Kategorie der *harmonia* zu betrachten, die Hentschel übersieht, obwohl gerade bei der entsprechenden Darlegung der Begriff der *consonantia* zuerst auftritt (vgl. o., 3.1.1.1 auf Seite 169); das *Mischen* ist keine „über-sinnliche“ Erscheinung an sich, eine Eigenschaft von Tönen, der eine Wahrnehmung sozusagen zusätzlich gegenüber steht, sondern ausschließlich ein Effekt für oder der Wahrnehmung, Proportionen können sich nicht mischen, Töne aber sind verschieden, die *mixtura* kann nur im „Gehör“ stattfinden, das ist die Ausgangsbasis — der Grund für die wahrnehmungsmäßig definierte *χρᾶσις* liegt ja in der Natur der Proportion *πολλαπλάσιον* oder *ἐπιμόριον* zu sein. Damit ist die Gegenüberstellung, die Hentschel erfindet, gegenstandslos⁸:

bekannt, auch für die antike Akustik, soweit man davon sprechen kann, erörtern, nämlich hinsichtlich der wellenartigen Schallausbreitung (wobei nicht an den modernen Begriff gedacht werden darf, die antike Theorie geht hier primitiv analogisierend vor!). Man konnte z. B. fragen, wie sich solche Wellen zusammensetzen konnten, etc. Nur, dies ist nicht das Objekt der Erörterung von Boethius und auch völlig irrelevant dafür, wesentlich ist nur die Erkenntnis, daß der sinnlichen Erfahrung *Konsonanz*, oder genauer der damit klassifizierend benannten Zweiklänge ein übergeordnetes Prinzip entspricht, eben die Proportion. Ersichtlich ist auch hier die Transpositionsinvarianz der Klassenbildung wesentlich.

⁸Hinzu kommt noch die Frage, was denn eine solche, angebliche *Komplementarität* für Boethius hätte bedeuten können. Was sollte eine Mischung von Tönen *an sich* eigentlich sein? Was folgt daraus für die Theorie? Die Nichtbeachtung solcher zwingender Fragen scheint typisch für neuere Textdeutung zu sein: Auch die tiefen Erkenntnisse über das Kontinuum bei Johannes de Muris und wem noch, die M. Haas der Menschheit geschenkt hat, lassen nicht erkennen, was denn aus ihnen für die musikalische Praxis, Theorie und das Denken über die Wirklichkeit der zeitgenössischen Musik erkannt werden könnte: Schließlich dürfte der Sinn musikwissenschaftlichen Fragens nicht in der Aufzeigung, meist angeblicher Überstülbarkeit irgendwelcher modischer Beliebtheitswissenschaft auch auf Musik bestehen, oder in der Entdeckung von „Philosophischem“ auch in Musiktheorie, sondern wesentlich in den Voraussetzungen, die zu Musik als Kunstform wie in den Symphonien der Klassik führen konnten, es geht also nicht darum, ob man Überlieferungsformphantasien auch auf Musikgeschichte „übertragen“ kann, sondern um die Bestimmung der musikhistorischen Voraussetzungen abendländischer Kompositionsgeschichte. Daß das ein zu kleiner Bereich für Frage sei, mögen die behaupten, die zu musikspezifischem Fragen von vornher-

3.1. INTERVALL/KONSONANZ BEI EINEM SCHOLASTISCHEN AUTOR 179

Natürlich ist für das harmonische Modell der Welt die Harmonie des Verschiedenen eine Harmonie der betreffenden Dinge, also etwa der vier Elemente, der Himmelskörper etc., die dann natürlich auch partiell wahrgenommen werden kann, allerdings nicht so klar wie in der Melik — oder, wie bei der Himmelsharmonie, eventuell auch nicht, wenn man Aristoteles und nicht Plato oder Cicero folgt, der die Wirklichkeit der Weltenharmonie allerdings literarisch so einkleidet, daß eine intendierte Behauptung der Wirklichkeit nicht unbedingt behauptet werden kann (die Vorstellung, daß zu laute Schälle nicht ins Ohr dringen können, wie stark laufendes Wasser auch nicht in einen zu engen Flaschenhals laufen könne, geht bekanntlich schon auf Archytas zurück). Insofern besteht die *komplementäre* Differenz, die Hentschel erfunden hat, gerade hier nicht: Die Wahrnehmung der Konsonanz kann durch die Wirkungsangabe beschrieben werden, als Tatsache, als Objekt, das sinnlich erlebbar ist und erfahrungsmäßige Gültigkeit hat, sonst könnte der *sensus* ja auch gar nicht als notwendige Voraussetzung angeführt werden: Rein individuelle, nicht verallgemeinerbare sinnliche Erfahrung kann nicht Grundlage einer Begriffsbildung wie *Konsonanz* sein: Auch das ausdrücklich angesprochene Urteil des *sensus* beruht auf Verallgemeinerungen; nur ist das kein Problem für Boethius oder auch Augustin, weil hier die Erfahrung der Konsonanz als gegeben und damit absolut vorausgesetzt werden kann.

ein unfähig sind.

Es handelt sich bei allen diesen, die bescheidenen Textaussagen zugunsten großer Ideologeme verlassenden Sichtweisen um sicher erstaunliche, vielleicht ja sogar erheiternde Erfindungen, die jedoch zum Kontext und Inhalt der betreffenden Texte ebensowenig Bezug hat wie zu dem von diesen Texten Gemeinten. Es handelt sich offensichtlich um Anachronismen, Einbringung neuerer Vorstellungen ohne jede Berücksichtigung eben der eigentlichen, musikhistorischen Aussagen dieser Texte; ein Derivat der schon von F. Reckow als Methode eingeführten Einzelwortbetrachtung, die Kontextbeachtung für obsolet erklärt. Wie dies, sogar exemplarisch zu sehen, bei M. Haas selbst die Suche nach eventuellen Parallelen im gleichen Text als wissenschaftlich zwingende Aufgabe restlos unterdrücken kann, deutet Verf., staunend und verwundert, in *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...* Teil 1, *HeiDok* 2008, Anm. 110, S. 639 ff., an.

3.1.1.2 Zur Absolutheit des Urteils sinnlicher Wahrnehmung

Man könnte also Boethius (wie Augustin) den Vorwurf machen, daß er zwar von dem *sensus* ausgeht, im 1. Kapitel des 1. Buches, nicht aber differenziert zwischen individuell einmaligem sinnlichem Erleben und dem Zustandekommen von allgemeinen Erfahrungen, die sich dann eben in allgemeinverständlichen Namen (dem Funktionieren der benennenden Leistungsebene der Sprache) ausdrücken kann: Jedem Lebenden ist unmittelbar und von Natur die *perceptio sensuum* gegeben, denn ohne diese könnte ein Lebewesen nichts verstehen, sagt Boethius zu Anfang seiner Musikschrift.

Jeder kann ein Dreieck oder ein Quadrat erkennen (und damit, metatheoretisch gesehen eine über das individuelle sinnlich wahrnehmungsmäßig einmalige Erleben hinausgehende allgemein konventionsfähige Begriffsbildung verstehen), was aber die Natur, d. h. die Definition solcher Gestalten ist, kann nicht jeder sagen, jeder wird von Musik bewegt, warum und was Musik ist, kann aber nicht jeder sagen (in der Melik sind die Fragen natürlich spezifisch und einfacher).

Daß hier noch ein Drittes zum *gignoscere* notwendig ist, die (oben in der Klammer angedeutete) Fähigkeit überhaupt zur Klassifikation, zur Absehung von der Einzelperscheinung, also z. B. das Erkennen der Form *Dreieck* gegenüber *Viereck*, womit alle möglichen, sinnlich faßbaren derartigen Figuren klassifiziert sind, also die Fähigkeit zur konventionsbildungsfähigen Musterbildung, Klassenbildung oder auch Invariantenbildung⁹ und daraus die Bildung von entsprechender Erfahrung,

⁹Beim Intervall heißt dies die Fähigkeit zur Abstraktion von Tonlage, Tonstärke, Klangfarbe u. ä., also die Invariantenbildung gegenüber solchen Faktoren: „Alle“ Quintabstände bilden die Klasse *Quint*, sind ihre gleichwertigen Repräsentanten; die Abstraktion findet also nicht erst durch die rationale Definition der *ratio* statt — nur kann man natürlich die Nichtbeachtung dieser Voraussetzung weder Boethius noch Augustin vorwerfen; es ist aber nicht überflüssig, sich solcher sozusagen metatheoretischer Maßstäbe bewußt zu sein — das Phänomen der Transposition wird in der antiken Musiktheorie sozusagen institutionalisiert natürlich in den Transpositionsskalen formuliert, gestaltmäßig aber doch nur ansatzweise ausdrücklich formuliert, z. B. bei Ptolemaeus, worauf Verf. an irgendeiner anderen Stelle verwiesen hat (weil nicht erwartet wird, daß etwa Musikwissenschaftler sich mit dem vorliegenden Beitrag im Ganzen befassen können, aber doch vielleicht ein Repräsentant dieser *species* zufällig einen Blick auf diese Seite werfen könnte, sei hier nochmal daraufhingewiesen, daß diese Fähigkeit zur Klassenbildung des musikalischen Gehörs, das

3.1. INTERVALL/KONSONANZ BEI EINEM SCHOLASTISCHEN AUTOR 181

um weitere gleichartige Figuren als solche klassifizieren zu können, sieht Boethius wie Augustin, in *De musica* VI, natürlich nicht, obwohl, z. B. ed. Friedlein, S. 195 f., Boethius ausreichend deutlich auf die Unzulänglichkeit solcher sinnlicher Klassifikation hinweist: Sogar vom Alter, als notwendig jeweils individueller Bedingung ist das Wesen sinnlicher Wahrnehmung abhängig — daß der Mensch dennoch zur Abstraktion d. h. Klassenbildung *Kreis* fähig ist, daß hier eine Abstraktionsleistung vorliegt, ohne daß die mathematische Definition bewußt sein müßte, kann Boethius wie seine „Vorgänger“ nicht denken.

Der Anfang von Aristoteles' *Metaphysik* hätte zu entsprechender Differenzierung einen Weg weisen können. Wenn dieser nicht genutzt wird, kann man von einer gewissen Naivität der antiken *ars musica* insgesamt sprechen, denn auch Aristoxenus setzt natürlich die Naturgegebenheit der Klassen *Kon-* und *Dissonanz*, ja auch die der Intervalle einfach voraus, schließlich gibt es dafür ja auch sprachliche Bezeichnungen.

Ob z. B. wirklich alle Menschen, die keine kranken Sinne haben, Konsonanzen in der Art der antiken Definition hören bzw. bei Hören entsprechend klassifizieren, ist für Boethius keine Frage, wie auch für seine Quellen. Wie Aristoxenus zeigt, ist für ein solches Verständnis der Erfahrung *Konsonanz* etc. sozusagen als anthropologische Konstante nicht etwa nur die Existenz einer übergeordneten Harmonie

ästhetische Erleben auch der jeweiligen Repräsentanten nicht ausschließt, das Erleben einer Klangfarben-, Intonationvariation u. dgl. jedenfalls ist durch die Klassenbildung *Melodiegestalt* nicht ausgeschlossen, hier ist die mathematische Parallele nicht mehr heranzuziehen). Man sollte sich auch darüber bewußt sein, daß diese sozusagen einmaligen Erlebnisse nicht notwendig konventionsbildungsfähig sein müssen, das individuelle Erleben der Schönheit eines Oboentons — und daß hier die Kategorie *Schönheit* nicht unangemessen sein muß, dürfte keiner weiteren Rechtfertigung bedürfen — ist insofern nicht konventionsbildungsfähig, als über solche Schönheit kein allgemeines Urteil möglich erscheint, das Gleiche gilt natürlich auch für die Wirkung eines Themas, einer musikalischen Gestalt, die Ergriffenheit von einer Arienform von Bach ist nicht mehr durch allgemeine Begriffe beschreibbar; die Ebene von auch spezifisch musikalischen Gefühlen ist im Gegensatz zur Struktur z. B. des Ritornells, der Arienform u. ä. rational nicht mitteilbar. Daß allerdings auch auf dieser, zwangsläufig rational oder objektiv allgemein unsagbaren Ebene der Empfindung von Musik Konvention gebildet werden kann, ergibt sich daraus, daß Urteile über allgemein als solche anerkannte große (ausführende) Künstler nicht allein von gültigen Moden abhängig sind, sondern genuin musikalisch empfindungsmäßige Gründe haben können.

verantwortlich; für Aristoxenus gilt nur die Erfahrung von Graden der Konsonanz; Proportionen haben für ihn damit nichts zu tun. Und auch die von Plato so ironisierte Suche der *Saitenquäler* nach dem kleinsten Intervall läßt nicht erkennen, daß diese sich bewußt gewesen sein könnten, daß die Bestimmung eines solchen kleinsten Intervalls subjektiven Schwankungen unterworfen sein könnte, daß man somit eigentlich eine Statistik der Erfahrungsbildung hätte anstellen müssen, also die Befragung einer großen Anzahl von „Hörern“ nach objektivierbaren Kriterien, wie dies z. B. bei der Bestimmung der Lautstärke in moderner Zeit der Fall ist — nur, solche Ansätze kann man trivialerweise nicht einfach erwarten: Die Abstraktionsleistung liegt für die spätantiken Musiktheoretiker allein in der „begründenden“ Proportion, die Allgemeinheit der Klassenbildungsfähigkeit *Quint* wird einfach vorausgesetzt, mit der Gewißheit der Selbstverständlichkeit.

Dieser Ansatz gilt natürlich auch für Augustin, wo vor dem Urteil der *ratio* ebenfalls das des *sensus* steht. Augustin differenziert dabei stärker als Boethius, weil er ja bei Betrachtung der Metrik und ihres konventionellen Trägers, nämlich der sprachklanglichen Prosodie, notwendig auf die Differenzierung zwischen Konvention und fester Form oder Natur der Sache kommen muß. Dies erörtert er ausdrücklich, denn es handelt sich um eine Basis seiner Fragen — vgl. etwa Augustin, *De musica* III, 3, 6, zu Anfang der Diskussion der Natur des *rhythmus*, wie z. B. die Feststellung des *discipulus: quae vero syllaba producenda vel corripienda sit, quod in auctoritate situm est, omnino nescio*; wesentlich ist also für den Unterschied zwischen *grammatica et musica* in dieser Hinsicht, daß für die Bestimmung der Dauer der Silbenprosodien in der Grammatik die *auctoritas*, die Gewohnheit, in der Musik aber für das Urteil der Schönheit, Korrektheit o. ä. allein die *ratio*, die ewige Natur der Sache „verantwortlich“ ist¹⁰.

Die erste ausführliche Diskussion dieses Unterschieds findet sich zu Anfang des 2. Buches, II, 1, 1; die *grammatica* erscheint als *historiae custos, nihil aliud asserens, cur hunc corripere oporteat, nisi quod hi, qui ante nos fuerunt ... Quare hic quidquid valet, auctoritas valet. ...* Demgegenüber interessiert sich die *musica* nicht darum, ob die 1. Silbe in *cano* kurz oder lang bestimmt ist, die *musica* interessiert

¹⁰Vgl. auch Verf., *Musik als Unterhaltung*, II, Kap. IV, Anmerkungsbd. Anm. 179, *Zur Funktion der ars musica als Hilfsmittel der ratio bei Augustin in De ordine und De musica*, S. 181 ff.

3.1. INTERVALL/KONSONANZ BEI EINEM SCHOLASTISCHEN AUTOR 183

ausschließlich die Struktur der zeitlichen Quantitätenfolge:

At vero musicae ratio, ad quam dimensio ipsa vocum rationabilis et numerositas pertinet, non curat nisi ut corripatur vel producat syllaba, quae illo vel illo loco est secundum rationem mensurarum suarum.

Nun, warum ist dies im angesprochenen Zusammenhang von so großer Bedeutung? Die Antwort liegt nahe, denn es ist völlig ausgeschlossen, ja wäre ein absurdes Vorgehen, dem *discipulus*, dessen Altersrelation zur Pubertät der große pädagogische Pubertätsforscher M. Haas leider noch nicht als Evaluierungsproblem herausgestellt hat, das Wort *cano* in verschiedener Quantität der Silben vorzusprechen und zu erwarten, daß er die korrekte, nämlich durch die Konventionssetzung der Tradition gesetzte Prosodie daraus erkennen könnte.

Genau diese Methode, Vortragen vor dem *discipulus* und Frage nach seinem Urteil aber ist für die Darstellung der Rhythmik und Metrik durch Augustin grundlegend: Der *discipulus* gibt sein ästhetisches oder sinnliches, wahrnehmungsmäßiges Urteil kund, dessen Begründung dann die *ratio* geben kann. So ist es für die Metrik irrelevant, ob man *Arma qui ... primus ab oris* oder *arma qui ... primis ab oris* sagt — wenn man nur die Prosodie des Hexameters einhält, ob *primus* kurz oder *primis* lang ist, hängt nur von der Konvention ab, das Versmaß des Hexameters aber wird von der *ratio* geleitet: Der *magister* trägt *pronuntiatione* vor und läßt dann den *discipulus* urteilen, ob ihm hier ein Unterschied aufgefallen sein könnte, II, 2, 2:

nam primus, longa est et brevis syllaba; primis autem ambae producendae sunt: sed ego ultimam earum corripui; ita nihil fraudis passae sunt aures tuae.

Das Verfahren erscheint ganz natürlich, der *magister* trägt vor, der *discipulus* urteilt — nur, natürlich hat er ja noch keine *ratio* (kurz davor):

Si quis ergo in versu, quo audito delectaris, eo loco, quo ratio ejusdem versus non postulat, vel producat syllabas, vel corripiat, num eodem modo delectari potes? — Imo audire hoc sine offensione non possum.

Die *delectatio auris* ist also Grundlage für das meist auch korrekte Urteil, nämlich das Urteil des *sensus*: Diesem Urteil entspricht geradezu eineindeutig die *postulatio rationis*, das Gesetz der *ratio* des betreffenden Verses etc.

Aber auch da könnte sich ja die Frage stellen, ob vielleicht die vorgetragenen Verse Ergebnis reiner Konvention sind, nur der Autorität der Alten verdankt. Auch

diese Frage kann erledigt werden, eben durch das vorgängige Urteil des *sensus*, *De musica* II, 11, 21:

Atqui scias veteres miscendos judicasse istos pedes, et horum mixtione versus compositos condidisse. Sed ne te auctoritate premere videar, accipe aliquid horum versuum, et vide¹¹ utrum offendat auditum. Si enim non modo non offenderit, sed etiam delectaverit, nulla erit ratio huius mixtionis improbandae.

Ob die durch die *auctoritas veterum* gegebene quantitative Prosodie von *βατραχομουσαχία* schön oder dem Urteil des *sensus* widersprechend ist, ist keine Frage an den *sensus*, ob *argiletum* zweitönig oder eintönig betont wird, ist kein Problem der musikalischen Schönheit, sondern ausschließlich eines der Konvention, nur durch historische Tradition verbindlich. Die Frage von Augustin an dieser Stelle betrifft aber den *sensus*.

Natürlich reagiert der *discipulus* durch die *probatio sensus* wie zu erwarten, *Imo nihil mihi videtur currere ac sonare festivius*, woraus dann der *magister* die Folgerung ziehen kann:

Quid ergo dubitamus consentire veteribus non eorum auctoritate, sed ipsa jam ratione victi, qui censent eos pedes, qui ejusdem temporis sunt rationabiliter posse misceri, si habeant legitimam, quamvis diversam percussionem.

Klar ist also, daß das sinnliche Urteil sozusagen von vornherein richtig ist, nämlich korrekte von fehlerhaften Versen etc. unterscheiden kann. Diese Entsprechung von *probatio sive iudicium sensus* und der Regel der *ratio* entspricht ersichtlich genau der von Boethius aufgestellten Relation.

Auch wenn es sich faktisch um einen methodisch unvollständigen Ansatz handelt — der *sensus* ist zunächst sozusagen rein qualitatives, individuelles Wahrnehmen, dem die Klassenbildung folgen muß, also ein Abstraktionsvorgang „vor“ Einsatz der *ratio*¹² —, steht für beide Autoren absolut fest, daß die gegebenen Strukturen,

¹¹Was könnte man aus der Verwendung dieses Wortes nicht für tiefst sinnige synästhetische Folgerungen über die Kunstanschauung bei Augustin ableiten.

¹²Hinzu kommt natürlich noch der grundsätzliche Fehler, daß die Schönheit von Versfüßen im Pythagoräischen Modell durch absolute Proportionen gegeben erscheint, obwohl auch hier natürlich Konvention vorliegt, die wieder fragen läßt, ob solche ästhetische Konventions-

3.1. INTERVALL/KONSONANZ BEI EINEM SCHOLASTISCHEN AUTOR 185

der Rhythmik oder der Melik, der schönen, korrekten Versfüße und deren Fügungen oder der Konsonanzen und Intervalle, der Skala etc., absolute Größen, nicht durch Konvention entstanden, sind; das Urteil des *sensus*, das Augustin und Boethius voraussetzen, ist nicht die Empfindung des qualitativen „ersten“ Eindrucks, sondern „schon“ (und ausschließlich) die Leistung der angesprochenen Abstraktionen¹³. Grund dafür ist, daß die *ratio*, als menschliche Fähigkeit, die *ratio* hinter diesen sinnlich ästhetischen Urteilen entdecken kann, daß die Richtigkeit also durch die *ratio* sozusagen absolut gegeben ist, und ebenso klar ist, daß dies bei den Regeln der Grammatik nicht der Fall ist, da stehen keine ewigen Regeln dahinter: Die Leistung der *ratio* ist in diesem Modell also nicht mit der Abstraktionsfähigkeit musikalischen Hörens verbunden, sondern mit dem „mathematischen“ Modell, das als „Garantie“ und Rechtfertigung des jeweiligen Schönheitsempfindens bei den betreffenden Klassenbildungen wie *Quint*, *iambus* etc. dient.

Die Frage, ob der *discipulus*, und dazu auch nur ein einziger *Schüler*, ausreichender Beleg für eine als absolut und natürlich verstandene (nicht etwa gesetzte) betreffende Struktur ist, kann sich so gar nicht stellen: Man kann jedermann, und sicher auch jede Frau, heranziehen, um durch deren (potentiell nur noch) ununterrichtetes, rein sinnlich wahrnehmungsmäßiges Urteil im Raum der Grundlagen jedenfalls jeweils den Hinweis für die *ratio* zu erhalten, daß hier die ewigen *rationes* zu finden sein können (dies ergibt sich auch aus der Immanenz der Harmonie in jedem Menschen, vgl. dazu z. B. im 1. Teil 2.8.3 auf Seite 846); immerhin sind natürlich Irrtümer der Wahrnehmung möglich, z. B. die Vorstellung, daß es einen genau halben Ganzton gäbe.

Dies ist die Relation von *sensus* und *ratio*, spezifisch von Konsonanz(empfindungsfähigkeit überhaupt doch wieder auf bestimmten Strukturmerkmalen, Regelmäßigkeit der *percussio* o. ä. beruhen könnte. Solche Probleme stellen sich für die antike Musiktheorie nicht: Auch das Tonsystem, das Aristoxenus wohl als erster korrekt beschrieben, vielleicht auch in bestimmter Hinsicht geformt hat, wird nicht als Konvention, sondern absolute Gegebenheit verstanden, das gleiche Prinzip ist dann für die wissenschaftliche Erklärung des *organum* in der *Musica Enchiriadis* gültig, mit durchaus erfreulichen Folgen für die Musikgeschichte.

¹³Auch in dieser Hinsicht ist die Verwendung eines Wortes wie *Sinnlichkeit* für den *sensus* bei Augustin und Boethius durch Hentschel nur ein Hinweis darauf, daß er die notwendige Differenzierung zu leisten nicht imstande ist, obwohl dies für neuere Methodik eigentlich trivial sein sollte.

dung) und Proportion oder von als angenehm, schön empfundenem Versrhythmus und Proportion seiner Teile: Dem *sensus* ist das erste und auch wesentliche Urteil zugeordnet, das der *ratio* die Aufgabe stellt, die Gründe für das Urteil des *sensus* zu finden, aber auch, gegebenenfalls, einen Fehler in diesem Urteil zu erkennen. Diese Abstraktionsleistung kann nur die *ratio* leisten, da die Gründe für die Schönheit etwa des hexametrischen Verses oder der Konsonanz — und man sollte nicht übersehen, daß durch Varro eine Tradition bekannt ist, die auch im lateinischen Raum des Reiches eine gleichartig Pythagoräische Betrachtung von Rhythmus und Melik kennt — natürlich nicht sinnlicher Art sein können, sondern in übergeordneten, eben nicht sinnlichen Erscheinungen, Strukturen oder Formen liegen, hier klar den Proportionen, auf denen wiederum die harmonische Ordnung der Welt beruht, die wieder einzusehen nicht nur rationales Ethos ist, sondern auch die Funktion der *fortuna* im einzelnen Leben erklären kann. Dies erfährt der Leser der Tröstungen der Philosophie an den betreffenden Stellen — genau dieselbe Problematik erscheint, nun in poetischer Form, in V. Hugos *Ce q' on entend sur la montagne ...*, aber als unlösbarer, von Gott nicht beachteter Abgrund zwischen zwei Erscheinungen der Welt; das sei aber nur als, für Musikwissenschaftler wohl unverständlicher, Bildungshinweis vorgetragen.

Die Leistung der *ratio* stellt für das Modell von Boethius und Augustin die, ausschließliche, Repräsentation der angedeuteten Fähigkeit zur Musterbildung dar: Der Fähigkeit, z. B. translationsinvariante Muster zu bilden — auf elementarer Ebene der Melik, die Transpositionsinvarianz des Intervalls —, z. B. Dreiecke zu bilden, aus verschiedenen einmaligen Vorgaben der *Werdewelt*, entspricht in diesem Modell die Fähigkeit der *ratio*, eine rationale Definition des Phänomens *Dreieck* geben zu können. Im Fall der Konsonanz z. B. entspricht die Abstraktionsleistung der Klassen von Tonpaaren *Quint* genau der rationalen Definition als $3/2$.

Daß hier aber schon „vor“ der Formulierung des rationalen, proportionalen Modells eine Klassifikations- also Abstraktionsleistung des musikalischen Hörens vorliegt, eine konventionsbildungsfähige Klassenbildung (die durch das proportionale Modell nur „abgebildet“ wird), braucht das Pythagoräische Modell daher gar nicht vorauszusetzen (wozu noch die psychoakustische Notwendigkeit des statistischen Nachweises käme, will man in modernen Möglichkeiten denken). Aber, ach, das ist doch für Musikwissenschaftler viel zu unverständlich, was sollen solche Überlegungen? sie sollen die antiken Denkmöglichkeiten metatheoretisch einordnen helfen —

3.1. INTERVALL/KONSONANZ BEI EINEM SCHOLASTISCHEN AUTOR 187

daß sie musikgeschichtlich von höchster, konkreter Bedeutung waren, das ist das eigentliche Problem.

Natürlich liegt hier ein ernstzunehmendes wissenschaftliches Erkenntnismodell vor, wenn gewissen, wertenden Empfindungen abstrakte, und dann für zahlreiche, sinnlich oder konkret ganz verschiedene Erscheinungen gleichartige Grundstrukturen zugeordnet werden können. Darauf ist hier nicht weiter einzugehen¹⁴, klar sollte aber sein, daß gerade die vergleichbare Proportionalität von oder in Melik und Rhythmik – die Oktav hat im Jambus eine Parallele ($1/2$; Saitenlängen als Grundlage) — im Pythagoräischen Weltmodell Musik zu einem wesentlichen Repräsentanten eben dieses Modells werden lassen konnte.

Daß andererseits gerade die Musik erhebliche Probleme für dieses Modell bot, ergibt sich klar aus der nie begründbaren Beschränkung „konsonanter“ Proportionen, also etwa dem Ausschluß von $7/6$ bzw. dem Prinzip von *einfachen Verhältnissen* o. ä., aber auch daraus, daß natürlich die Empfindungen wie angedeutet als absolut oder naturgegeben angesetzt werden. Dies hat aber gerade in der Melik, in den Konsonanzen offenbar auch eine Entsprechung, weil die Wahrnehmung von Oktav und Quint und des ergänzenden Intervalls wohl eine gewisse anthropologische Konstanz zu haben scheint, wie diese auch zu beschreiben ist. Daß dann die nachfolgende gleichsam zwingende Verabsolutierung des ganzen, abgeleiteten Tonsystems nicht mehr die gleiche Konventioninvarianz besitzt, ist für die antike Musiktheorie des proportionalen Modells ebenso irrelevant wie für die Aristoxenische Lehre. Hier könnte man also von einer gewissen Verkürzung des gesamten Problems sprechen.

Daß diese antike Verkürzung des Problems der Bestimmung wahrnehmungsmäßiger Größen, also die einfache Voraussetzung eines immer gleichen sinnlichen Urteils etwa über das Ereignis $\delta\iota\alpha\pi\acute{\epsilon}\nu\tau\epsilon$, aber auch über Ganz- und Halbton, also die gesamte Skala, wenigstens was ihren diatonischen Teil betrifft¹⁵, sozusagen

¹⁴Man sollte die Leistung beachten, die, zwar noch etwas gestört durch die Vermischung von Schalldruck und Tonhöhe/Frequenz, durch Archytas erreicht wird, wenn er als oberes, nun physikalisches Prinzip die Bewegung und deren verschiedene Geschwindigkeit für alle Arten von Tonhöhenenerzeugung setzt; hier wird ein physikalisches Prinzip entdeckt und formuliert. Die Saitenlänge ist noch instrumentengebunden, die Geschwindigkeit ist das allgemeine Prinzip.

¹⁵Die Intervalle des $\pi\acute{\upsilon}\lambda\upsilon\omicron\nu$ sind nach Aristoxenus wahrnehmungsmäßig gar nicht richtig zu trennen — die Frage, ob etwa das jeweilige „große“ Intervall — Ganzton Diatonisch, kl Terz

praktisch berechtigt war, zeigt die Rezeption dieser Theorie im Mittelalter: Hucbald hatte offensichtlich keine Probleme, Quinten, Quartan, und alle anderen Intervalle als solche in Choralmelodien „wiederzufinden“ — was sicher dadurch möglich war, daß der Choral in noch rein mündlicher Tradition sicher auch überwiegend antiker Diatonik entsprochen haben dürfte¹⁶.

Daß die Bewertung Veränderungen unterlag, daß also das Urteil des *sensus* nicht für alle Zeit festgelegt war, zeigt dagegen die Laufbahn der Quart als Klangelement der Mehrstimmigkeit. Aber auch da konnte etwa Johannes de Garlandia einfach voraussetzen, daß seine, „antiautoritäre“ Klangklassifikation allgemein gültig war; die Vorstellung, daß vielleicht gewisse Hörer/Individuen große Terzen als Klang oder imperfekte Konsonanz nicht erkennen oder bewerten könnten, stellt sich ihm nicht — die Praxis zeigt wieder, daß ein solcher Ansatz, eine solche Reduktion des Problems brauchbar war. Der oben angesprochene „Vorwurf“ an Boethius erweist sich also als rein metatheoretisch begründet, sachlich aber als überflüssig.

Chromatisch und gr. Terz Enharmonisch — der wesentliche Unterscheidungsfaktor war, die Anzahl der „engen“ Töne aber eine systemerzwungene Folge (vier Töne im Tetrachord) wäre auch zu bedenken.

¹⁶Und das Problem von Vierteltönen ist natürlich auch in Hinblick auf die von der antiken Theorie vorgegebene Größe der *diesis* etc. gegeben (die in einem gelegentlich überlieferten Anhang zu Guidos *Micrologus* auch korrekt berechnet wird). Genau das kann aber die Voraussetzung dafür gewesen sein, daß man, z. B. im Bezeichneten gewisser Zierneumen so etwas „wiederzufinden“ glauben konnte, ohne daß dies tatsächlich der Fall gewesen sein muß:

Daß hier mit Sicherheit keine Hyperkorrektheit, eben eine an sich, d. h. in der Wirklichkeit so, d. h. als gemessene Bestandteile der intuitiven Skala, gar nicht existente Erscheinung, sondern nur eine Ausrichtung an antiker Theorie vorgelegen haben darf oder kann, ist kaum mit Sicherheit zu behaupten.

Zu fragen wäre also nicht einfach, wo Vierteltöne im Choral enthalten gewesen sein können — und hier erscheint die „Lösung“ durch Pfisterer, *Cantilena Romana*, doch etwas zu primitiv —, sondern was sich unter der Behauptung solcher Größen eigentlich verbergen könnte; die Sänger, die z. B. Aurelian als hervorragende Sänger, *sed non musici* — worunter auch er selbst noch nicht fällt — bewertet, können *Vierteltöne* ebensowenig rational gedacht haben wie alle anderen Intervalle. Was, eventuelle, Entsprechungen im Choral also wirklich gewesen sein könnten, ist nicht etwa von vornherin eindeutig zu bestimmen; klar ist nur, daß es sich hier kaum um strukturell bewußte Faktoren der — intuitiv oder rational — zugrundeliegenden Skala gehandelt haben kann.

3.1. INTERVALL/KONSONANZ BEI EINEM SCHOLASTISCHEN AUTOR 189

Die scholastische Philosophie dagegen sieht auch hier kein Problem, was jedoch nicht für neuere Betrachtungen gelten sollte: Ein möglichst umfassendes Metasystem ist für die Beurteilung der Aussagefähigkeit auch der älteren Quellen nicht ganz überflüssig. Für die scholastische Philosophie hätte sich gerade hier die Frage stellen können, daß sich offensichtlich das *judicium sensus* verändert, verändern kann, so daß die Suche der *ratio* nach Gründen nicht ein für allemal erledigt ist, d. h. man Musiktheorie nicht einfach als Wissen an sich lernen kann, um die entsprechende Relation absolut zu wissen.

Johannes de Garlandia leistet diese Aufgabe in der Weise, daß er versucht (ganz in antiker, Pythagoräischer Vorgabe) Proportionen zu erfinden, die den gemeinten „praktischen“ Intervallen — die Intervallgrößen bleiben ja unverändert — entsprechen könnten; die Willkur einer solchen „Auswahl“ ist ihm natürlich nicht bewußt.

Der Philosophie aber wäre hier die Aufgabe zugekommen, sich um die Funktion des *iudicium sensus* in der Geschichte zu bemühen: Die einfache Trennung von Grammatik als *custos historiae*, wenigstens was die Metrik anbelangt, und Musik als den ewigen Proportionen verpflichtete Disziplin hätte hier einer philosophischen Erörterung bedurft; das findet nicht statt. Dies ist natürlich nicht als Vorwurf zu verstehen, sondern nur als Hinweis darauf, daß gerade die Zeit scholastischer Philosophie in der zeitgenössischen Entwicklung auf die angedeuteten Probleme hätte stoßen können, wenn ihr Musik, *ars musica* überhaupt als Problembereich aufgefallen wäre. Es scheint notwendig, auf solche potentiellen Diskrepanzen hinzuweisen, ohne damit etwa ein Werturteil auszusprechen:

Die jeweilige Absolutsetzung der formulierten Prinzipien ist vielleicht sogar Voraussetzung sozusagen für das Funktionieren gerade der mittelalterlichen Musiktheorie als Wissenschaft in einem moderneren Sinne, nämlich als Aufstellung von, als absolut verstandenen, Regeln der jeweils üblichen musikalischen Form der Zeit: Der Kontrast zwischen älterer und moderner Regel begegnet bekanntlich bereits in der Beurteilung der Mehrstimmigkeitsregeln Guidos in bzw. von der Theorie *ad organum faciendum*: Die Theorie erfaßt den jeweils gültigen *usus*, das ist doch wohl keine Trivialität.

3.1.1.3 Die Harmonie als übergeordnetes Prinzip, eine von der Scholastik kaum rezipierte Relation

Ist somit die klangliche Erscheinung an sich zunächst ein Objekt des Urteils des *sensus*, denn ohne dieses gäbe es auch keine *rationcinatio* über die Gründe, die Proportionen der Konsonanzen etc., dieses Urteil also zunächst eine Erscheinung, Leistung an sich¹⁷, so steht die Harmonie von Tönen ebenfalls als Sache an sich, als allgemeineres Prinzip, als *universale* darüber. Die Verbindung zwischen beiden Erscheinungen als Wirkung des Höheren im Niederen zu erkennen, das ist die Aufgabe der menschlichen Seele, die ja die *ratio* besitzt, was man nicht nur aus der Musikschrift von Boethius und Augustin, sondern auch in Augustins *De ordine* erfahren kann.

Dies wird auch in der Formulierung von Boethius deutlich, wenn er, ed. Friedlein, S. 191, 3, der konkreten Erscheinung der *consonantia* das abstrakte Prinzip der *concordia* zuordnet, worauf noch einzugehen ist; hier ist *Concordia* der Ausdruck für das übergeordnete Prinzip der *harmonia*; spezifisch bzw. konkretisiert entspricht dem der Ausdruck *consonantia*, in dem ja *sonare* als klarer Hinweis auf das Konkrete enthalten ist, *concordia* ist das Übergeordnete. Deren Natur, auch und gerade in bzw. aus ihrer Existenz im Konkreten, Speziellen, zu begreifen, nutzt die *ratio* ihre Fähigkeit, Zahlen exakt messen zu können, wobei Boethius eben auch dem *sensus* des *auditus* ein *metiri* als Fähigkeit zuweist; nur, daß dieses nicht exakt sein kann, dürfte nicht nur Vorurteil Pythagoräischer und Platonischer Weltsicht sein, vgl. Friedlein, S. 196, 3, (zur Relation von *sensus* als *principium* und *ratio* s. auch o., im 1. Teil, 1.6.3 auf Seite 375).

Der Verzicht auf die Beachtung dieser Voraussetzungen erscheint zum Verstehen des von Boethius dargelegten proportionalen Modells von Musik nicht gerade

¹⁷Und man denke hier an den von Cicero wie Dionys von Halikarnass angeführten Topos, daß die Menge jeden kleinsten Fehler in einem Vortrag bemerkt, auch wenn sie selbst nicht auch nur einen einzigen korrekten Ton auf dem vortragenden Instrument leisten könnte: Die im Menschen eingeborene Musik erlaubt jederzeit und bei jedem ein durchaus kompetentes Urteil (vgl. im ersten Teil 2.8.3 auf Seite 846), nämlich das *judicium sensus*, vielleicht ja sogar ein unbewußtes Reagieren der jedem Menschen gegebenen *ratio*, so optimistische Vorstellungen von der *ratio* hegte sogar Augustin, weil ihm neuere Musikwissenschaft nicht geläufig war.

3.1. INTERVALL/KONSONANZ BEI EINEM SCHOLASTISCHEN AUTOR 191

sehr nützlich zu sein. Hier kann man die kaum überraschende Erkenntnis sehen, daß die Art der Wahrnehmung, das sinnliche Erleben einer Konsonanz eben kein Abzählen von Proportionen ist, dies kann, wie das bekannte Beispiel eines Punkts auf einem Kreisel, der bei schnellen Drehen zur Linie wird, von der Wahrnehmung von vornherein nicht geleistet werden, das, was der klingenden Erscheinung die „Anwendung“ der Zahl erst erlaubt, das sie physikalisch trägt, eben die Schnelligkeit der Anschläge, ist nicht wahrnehmbar; um auch das „wahrzunehmen“ bedarf es der *ratio*, des Wissens um die Gründe jeder *harmonia*.

Die Vorgegebenheit der *harmonia* von Dingen — in der Melik je zweier Töne, in der Mehrstimmigkeitstheorie dann sofort auch mehrerer Töne, wie schon die *Musica Enchiriadis* zeigt — formuliert Boethius deutlich bei seiner Kurzparaphrase des Modells der Himmelsharmonie, die übrigens Johannes Scottus offenbar auch unbeachtet läßt, ed. Friedlein, S. 188, 6:

Unde non potest ab hac caelesti vertigine ratus ordo modulationis ab-sistere. Iam vero quattuor elementorum diversitates contrariasque po-tentias nisi quadam armonia coniungeret, qui fieri posset, ut in unum corpus ac machinam convenirent? ... Unde si quid horum, quae tan-tam varietatem rebus ministrant, animo et cogitatione decerpas, cuncta pereant nec, ut ita dicam, quicquam consonum servent. ...

In gleicher Weise ist natürlich auch bei der musikalischen Konsonanz nicht das Ohr das, was die *consonantia* schafft. Diese ist gegeben und wird vom Ohr nur — in den Grenzen des *sensus* — registriert und als Erscheinung auch korrekt *gemessen* (was seine physikalische oder akustische Wirklichkeit ist, ist für Boethius und seine Quellen irrelevant, worauf oben hingewiesen wurde). Und ebenso natürlich ist die Bezeichnung *consonus/consonantia* spezifisch auf die *harmonia* im Klang, auf das Objekt des Hörens bezogen; die Existenz eines sozusagen übergeordneten Begriffes läßt die *consonantia* musiktheoretisch sinngemäß als spezifischen Ausdruck verwenden, weshalb Boethius ganz korrekt auch bei der Harmonie von Körper und Seele dieses Wort mit *quasi* und *velut* anführt, ed. Friedlein, S. 188, 27:

Quid est enim, quod illam incorpoream rationis vivacitatem corpori misceat (der ja an sich tot ist), nisi quaedam coaptatio et veluti gravium leviumque vocum quasi unam consonantiam efficiens temperatio?

Damit ist aber auch klar, daß die Begriffe *consonantia dissonantiaque* von Boethi-

us terminologisch exakt im Sinne des Erlebens, als Bezeichnung für das sinnliche Phänomen gebraucht werden, der die *proportio* der Zahlen als allgemeinere Erscheinung entspricht: *Consonantia* ist der spezifisch für das Ohr, nicht für den *visus*¹⁸ geltende, sinnlich faßbare Repräsentant der betreffenden Proportion, und zwar als eigenständige Erscheinung einer Mischung von Tönen, vgl. auch o., 3.1.1.1 auf Seite 177.

Auch bei der, von Hentschel ebenfalls nicht beachteten, ersten Definition der Konsonanz wird die Bedeutung des übergeordneten Harmonia-Konzepts deutlich, ed. Friedlein, S. 191, 1:

Sed in his vocibus, quae nulla inaequalitate discordant, nulla omnino consonantia est. Est enim consonantia dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia.

Wie bereits bemerkt, ist *concordia* der Ausdruck für das übergeordnete, allgemeine Prinzip. Natürlich kann daher nur bei Verschiedenheit betroffener Terme von *concordia* o. ä. gesprochen werden, das ist topisch seit Philolaos und entspricht auch natürlicher Folgerichtigkeit, *harmonia* gibt es ausschließlich zwischen Verschiedenem (was mit Auftreten einer Theorie der Mehrstimmigkeit natürlich Probleme schaffen konnte, wie in der Beurteilung des *unisonus* klar wird); dies heißt aber wieder klar, daß *consonantia* jeweils zwei Töne betrifft, zwei hörbare, sinnliche Erscheinungen, die zusammen einen bestimmten Eindruck erzeugen, eben eine *consonantia* — deren Wesen liegt in der Natur ihrer Proportion (wenigstens für die Pythagoräische Tradition; wie gezeigt, erweist sich hier selbst der Text von Euklid als unfähig, eine wirklich sinnvolle Erklärung zu geben).

¹⁸Der aber Hilfsmittel der *ratio* sein kann, wenn er Strecken/Saitenproportionen mißt, was allerdings für Boethius, im Gegensatz zur naiveren scholastischen Musiktheorie nicht relevant ist:

Eine genaue Halbteilung erkennt bzw. leistet auch der *visus* nicht, erst recht nicht bei „komplizierteren“ Proportionen bzw. Einteilungen; eine Halbteilung mag noch ansatzweise erreicht werden, weitere Einteilungen werden immer schwerer zu leisten, wobei hier auch für die Pythagoräische Tradition keine proportionalen Probleme bestehen — in der Melik kann aber nur die *ratio* zeigen, daß ein Ganztonintervall auf keine Weise „halbiert“ werden kann, also die Gleichung $x^2 = 9/8$ in dem rationalen Zahlkörper keine Lösung hat.

3.1.1.4 Sagt Jacobus von Lüttich gegenüber Boethius methodisch wirklich Neues, eine vorläufige Betrachtung

Hentschel, ib., S. 51 f., findet nun bei Jacobus von Lüttich, einem der wohl geschwätzigsten Autoren des Mittelalters¹⁹, eine Verwendung des Wortes *proportio* bei der Differenzierung zwischen sinnlicher Erscheinung und zugrunde liegender oder übergeordneter quantitativer Struktur, die er als *naturphilosophische Duplikation* von *proportio* beschreibt. Grund für diesen Neologismus sei, daß Jacobus dieses Wort nicht nur für das *traditionelle, zahlhafte Intervallverhältnis*²⁰ verwende, sondern, als etwas ganz Neues, nun auch auf das *sinnliche Phänomen der Mischung beziehe*, ib., S. 52, womit, ib., S. 53, *der mathematische Begriff proportio ... dupliziert* werde, indem *er in einer zweiten, naturphilosophischen Bedeutung eingesetzt* werde. Diese *naturphilosophische Duplikation* trete — *zusammen mit der Spaltung des Konsonanzbegriffs* — *an die Stelle der konnotativen Argumentation des Boethius*. Nun, fragt sich der (vielleicht) neugierige Leser natürlich mit höchster Spannung, wie also wird wohl die Relation von Zahl und Wahrnehmungsphänomen, von Quantität und Qualität so völlig neu erklärt, denn entweder verwendet man *proportio* als mathematischen Begriff oder in sprachlich durchaus zulässiger, wenn auch in Zusammenhang mit Musik etwas merkwürdig lässiger Weise auf Verhältnisse überhaupt bezogen. Was dann eigentlich eine *zweite, naturphilosophische Bedeutung* sein könnte, muß man sich irgendwie denken, die Schönheit der verwandten Wörter mag anstelle prägnanter, logisch konziser Aussage stehen.

In den von Hentschel zitierten Textstellen findet sich zwar eindeutig nichts von einer neuartigen Erklärung, aber man kann ja mal anfangen mit dem *mathematischen Begriff proportio*, z. B. indem man einen sicher unverdächtigen Zeugen wie den alten Peter Abaëlard fragt, der in seiner Dialektik einen ganzen Abschnitt *de*

¹⁹Und Erklärungen wie in IV, II, ed. Bragard, S. 7, 9, sind typisch für die sinnlose Wortfülle.

²⁰Es ist nicht ganz verständlich, was ein *zahlhaftes Intervallverhältnis* sein soll: Handelt es sich um die einem sinnlich erfahrbaren/erfahrenen Intervall zugeordnete Proportion, so ist diese trivialer Weise *zahlhaft*, handelt es sich um das Intervall als Verhältnis klingender Töne, kann es niemals *zahlhaft* sein, dann ist sein Wesen *zahlhaft* (oder, Aristotelisch, eine Eigenschaft von ihm). Aber die Forderung nach inhaltlicher Präzision und logischer Eindeutigkeit wird bei Hentschel so durch die Schönheit der Wörter und Wendungen ersetzt, daß man solche methodische Kleinkrämerei ganz vergessen könnte.

proportionibus bringt, ed. de Rijk, S. 442, 12. Was soll diese Frage: Nun, daß eine Konsonanz eine Mischung von Tönen ist, sagt Boethius recht klar; wenn man z. B. Ciceros Übersetzung des *Timaeus* liest, fällt nun aber auf, daß er z. B. von *quem ad modum ignis animae sic anima aquae, quodque anima aquae id aqua terrae proportione redderet; qua ex coniunctione caelum ita aptum est, ut sub aspectum et tactum cadat. ...*, ed. Ax, S. 162, 15. Letzteres besagt, daß *proportio* hier nicht nur in einem speziellen mathematischen Sinne gebraucht wird, sondern als Generalbezeichnung für Mischungen aus zwei Dingen. Diesen lateinischen Wortgebrauch gibt es also, wenn auch hier in einem nicht spezifisch musiktheoretischem Sinne. Nur, verbindlich für die Fachschrift von Boethius ist das natürlich nicht.

Natürlich soll nun nicht behauptet werden, Abaëlard habe diesen Text gelesen, seine Erklärung des Wortes aber bestätigt genau diesen Wortgebrauch, d. h. seine Geläufigkeit in fröhscholastischer Zeit, ed. de Rijk, S. 442,12:

Proportio vero similitudo habitudinum dicitur, quando scl. ipse quoque rerum habitudines ad se invicem similitudinem habent. ... Maxima propositio: Quod in quibusdam proportionalibus evenit, contingit in aliis.

...

Man könnte — was Abaëlard natürlich nicht tut — dieses Wort also sehr gut auf Tonmischungen anwenden, nicht nur auf die Proportionen, denn das sinnliche Erleben *Quintkonsonanz* ist für alle in diesem Abstand stehenden Töne gleich (die oben angesprochene Klassen- oder Invariantenbildung des musikalischen Hörens), *contingit in aliis*. Natürlich ist solche produktive Anwendung scholastischer Begriffserklärung auf Wirklichkeiten nicht statthaft, statthaft ist aber die Folgerung, daß, wie auch Thomas bestätigt, *proportio* eben nicht allein für *mathematische* Verhältnisse angewandt wird, (*Summa Theol.*, 1, 12, 1, 4, u. ö.).

Wenn also Jacobus von Lüttich dieses Wort zur Bezeichnung des sinnlichen Phänomens, der Sache *Konsonanz* — und wie angesprochen bezeichnet dieses Wort bei Boethius die entsprechende Mischung von Tönen, erkennbar an der Vermischung als sinnlicher Eindruck — verwendet, muß er Boethius nicht widersprechen oder diesen auch nur irgendwie ergänzen: Auch Boethius ist klar, daß dieses Phänomen als solches existiert, ja als solches erst Grundlage von Rationalisierung sein kann. Als Mischung von Tönen kann in dem angesprochenen Wortgebrauch eine Konsonanz sehr wohl als *proportio* bezeichnet werden, ohne auch nur irgendetwas an neuer Er-

3.1. INTERVALL/KONSONANZ BEI EINEM SCHOLASTISCHEN AUTOR 195

kenntnis zu bringen. Man muß also nicht nach einzelnen Wörtern suchen, wie dies die kontextfreie Einzelwortbetrachtung von F. Reckow in die wissenschaftliche, d. h. musikwissenschaftliche Welt gebracht hat, sondern nach den Aussagen nach dem gemeinten Inhalt fragen.

Und da findet man z. B. die Feststellung, daß *Distinguitur enim proportio distinctione rerum invicem collatarum*, was nicht zu bestreiten ist, Dinge, die mit einander verglichen werden, können dies auf verschiedene Weise tun, bei der Konsonanz, wie Boethius explizit sagt, kann dies einmal der Vergleich hinsichtlich musikalischer Konsonanz, ja vielleicht auch nach Höhe und Tiefe, sozusagen nach dem Grad der Verschiedenheit, also als Intervall, zum anderen der Vergleich nach Zahlen sein, ed. Friedlein, S. 194, 22: *et vocabitur quidem, quae in numeris sesquitertia, diatessaron in sonis ... Voces/soni und numeri* werden natürlich nicht nur bezeichnungsmäßig unterschieden, es handelt sich, wie die Definition klar sagt, bei den Konsonanzen um die spezifische Erscheinung der Harmonia in hörbaren Tönen.

Nun, Jacobus von Lüttich fährt fort, direkt anschließend: *cum enim tanguntur duae sonabiles chordae, quarum una bis aliam continet praecise, caeteris paribus, ab auditu sonorum illorum mixtio vel proportio percipitur, quae per diapason signatur; ...* Daß Saiten nur gleicher Dicke verglichen werden dürfen, ist keine neue Erkenntnis. Daß der *auditus* aber die *mixtio vel proportio sonorum* wahrnimmt, die *diapason* genannt wird, sagt nichts anderes, als was auch Boethius feststellt: Die Konsonanz der Quart ist eine bestimmte, eben durch diesen Namen bezeichnete Sinneswahrnehmung. *Proportio* bedeutet also auch für den mittelalterlichen Autor nichts anderes als *mixtio*. s. auch u., 3.3.1 auf Seite 270; es handelt sich einmal wieder um letztlich eine überflüssige, wenn nicht Unklarheit schaffende typische Worthäufung. Man muß also vor tiefen *naturphilosophischen Erkenntnissen*, die Jacobus von Lüttich zu einem vorsokratischen Philosophen werden lassen sollen?, den Kontext beachten, hier die doch wohl stilistische und nicht etwa dezidiert wissenschaftlich philosophische „Wortverdoppelung“, zumal wenn es sich um eine im „normalen“ lateinischen Wortgebrauch übliche Wortverwendung handelt.

Und daß die Konsonanzen bestimmte *Mischungen* sind, ist wohl die Grundaussage von Boethius zu diesem Phänomen, wenn er auch stilistischer Vielfalt wegen einmal *mixtura*, anschließend *permixtio* sagt, während Jacobus von *mixtio vel proportio* spricht und damit ganz klar macht, daß er hier nicht an den speziellen Be-

griff denkt — denn, daß der *auditus* Zahlenverhältnisse hören könne — müßte als Meinung von Jacobus erst einmal nachgewiesen werden; und daß *consonantia* ein einheitliches, eigenes Wahrnehmungsphänomen ist, sagt er auch deutlich genug — die Ohren sind mit dieser *mixtura* befaßt, ed. Friedlein, S. 195, 6 (vgl. dazu die kurze Erörterung, 3.1.1.1 auf Seite 167; auch hier ist die alte Bestimmung durch $\chi\rho\acute{\alpha}\sigma\iota\varsigma$ bzw. deren Gegenteil wirksam, die wieder eine Folge des Harmoniebegriffes sein kann und nicht notwendig Beschreibung empfundener Wirklichkeit sein muß.):

Intervallum vero est soni acuti gravisque distantia (also eine eigene Größe).
consonantia est acuti soni gravisque mixtura, suaviter uniformiterque auribus accidens.

Dissonantia vero est duorum sonorum sibimet permixtorum ad aurem veniens aspera atque iniucunda percussio. Nam, dum sibimet misceri nolunt et quoddammodo integer uterque nititur pervenire, cum alter alteri officit, ad sensum insuaviter uterque transmittitur. ...

Jacobus sagt also überhaupt nichts Neues, verwendet nur etwas andere Wörter als Boethius, was übrigens ja auch für seine Verwendung des Wortes *intervallum* gilt, das er ohne inhaltlichen Grund nicht zentral verwendet. Man muß natürlich das Gesagte, den Inhalt mehr als die verwendeten Wörter ernstnehmen²¹.

²¹Und sich vielleicht auch ein bisschen um den Kontext kümmern. Man sehe die Verwendung der Relation von *ratio* und *sensus* bzw. *ares* bei Augustin, etwa s. o., im 1. Teil, Anm. 3.2 auf Seite 1402, oder die Erklärung des Begriffs $\delta\acute{\iota}\alpha\sigma\tau\eta\mu\alpha$, das, natürlich in seiner lateinischen Übersetzung Niemöller so grundsätzlich mißverstehen, durch Favonius Eulogius, z. B. s. o., im 1. Teil, 290 auf Seite 858.

Man kann und sollte darüber hinaus auf die Geläufigkeit der Verwendung des Gehörsinns als Maßstab bei der Definition des Unterschieds zwischen *metrum* und *rhythmus* achten, was sich z. B. bei Beda, aber auch bei Audax findet, also dem Mittelalter durchweg geläufig war, s. etwa oben, im 1. Teil, 3.2.2.2.1 auf Seite 1426 und ebenfalls im 1. Teil, 43 auf Seite 1427. Sicher, es gibt, von Hentschel nicht beachtet, auch Abwertungen und zwar speziell des Gehörssinnes, was eigentlich überrascht, z. B. bei Cicero, s. o., im 1. Teil, 159 auf Seite 658. Das überrascht deshalb, weil Plato im von Cicero ja übersetzten und von Chalcidius dazu noch kommentierten, s. o. i. 1. Teil, 2.7.5.3 auf Seite 672, *Timaeus* explizit Gehör und Gesichtssinn — recht weise übrigens in Hinblick auf Kants Unfähigkeit, die Tätigkeit des Geistes in Musik auch nur zu ahnen; Plato selbst zu lesen ist also nicht ganz abwegig, auch für Philosophen — als die zwei dem körperlichen Wesen gegebenen Möglichkeiten erkannt hat, *nach oben* zu schauen, also der *ratio* bewußt zu werden, also Erkenntnisse über Seiendes

3.1. INTERVALL/KONSONANZ BEI EINEM SCHOLASTISCHEN AUTOR 197

Die Einheitlichkeit der Konsonanz als Sinneseindruck, und allein um den geht es hier — das Ohr definiert primär — bildet mit ihrem Gegenteil eigentlich keine homogene Opposition, denn die *dissonantia* ist definiert durch Nichtmischen der betreffenden Töne. Dadurch wird aber völlig klar, daß natürlich auch Boethius den Begriff *consonantia* essentiell vom *sensus* bestimmen läßt: Der Umstand eines Passens oder Nichtpassens der betreffenden Objekte wird vom *sensus* als einheitliche und angenehme Mischung empfunden oder als sozusagen uneinheitliche, und daher unangenehme Nichtmischung. Hier jedenfalls ist nicht zu sehen, daß Jacobus von Lüttich irgendetwas anderes aussagte als schon Boethius.

Auch im anschließenden Satz ist eine inhaltlich wirkliche Erweiterung nicht zu erkennen (direkt anschließend): *sed proportionem illam duplam, quae sit inter chordas illas, auditus non cognoscit, sed visus*²²; das Ohr hört, trivialerweise, die Proportion $2/1$ bzw. $1/2$ nicht, die kann man nur sehen. Boethius formuliert dies nicht explizit, seine Ausführungen zur Monochordteilung sagt aber recht deutlich, daß man, wie auch Guido, *Micrologus* IV, oder Oddo, GS I, S. 253 a, formuliert, die *voce disponit*, und daraus das jeweilige *spatium discernitur* bzw. *observatur* o. ä. Damit wird nur festgestellt, daß der *visus* sozusagen höher blicken kann als der *auditus*. von einer — wie sie zu bestimmen wäre, läßt Hentschel natürlich offen, ... *wenn er nur Worte hört ...* — „Proportion“ der Wirkung im oder auf den *sensus* ist schon deshalb nicht die Rede, weil Jacobus keine Definition gibt, aus der man Hentschels Erfindung inhaltlich begründet ableiten könnte.

Und daß die *Hand* ebenfalls direkt dieser Visualisierung dient, braucht kaum noch nachgewiesen zu werden. Jacobus faßt einen trivialen Sachverhalt zusammen, der allerdings nicht ganz zutreffend ist, worauf bereits verwiesen wurde: Kann der

 aus dem Werdenden ziehen zu können. Ganz unbeachtet sollte man diese Tradition nicht lassen, wenn man über *Sinnlichkeit und Vernunft* im Mittelalter schreiben will, die Relation von *sensus*, sinnvoll als *sinnliche Wahrnehmung* wiederzugeben, und *ratio* im Erkenntnisvorgang hat eine gewisse philosophisch, gerade für eine sozusagen höhere Musiktheorie auch konkretisierbare Bedeutung.

²²Die Feststellung aus dem *Timaeus* zur Bedeutung von *visus et auditus* ist auch durch Aristoteles zum scholastischen Gemeinplatz geworden, etwa I, VII: Zwei *sensus* sind *praecipue scientiae servientes* (vgl. o. i. 1. Teil, 2.7.5.3 auf Seite 672) — daß allerdings der *visus* fähig wäre, eine exakte Halbierung zu erkennen, ist angesichts der Vorgabe von Boethius eine unpassende Behauptung; erst recht wird dies unmöglich bei komplizierteren Teilungen in mehr als zwei gleiche Teile.

visus wirklich die Einteilung einer Saite in 9 zu 8 Teile korrekt leisten?

Daß Boethius das Sehen nicht explizit anführt, hat nämlich seinen Grund: Die Behauptung von Jacobus von Lüttich, daß der Gesichtssinn die *proportio dupla* als solche sehen könne, ist Unsinn. Jacobus kann den Text von Boethius nicht ordentlich gelesen haben, bzw. er formuliert unwissenschaftlich: Daß die *sensus* ungeeignet sind, das letzte *iudicium* über Erscheinungen zu fällen, muß wohl nicht erst von Plato gelernt werden; wer eine exakte Halbteilung mit dem Auge durchführen will, denkt nicht. Insofern also ist die Behauptung von Jacobus unüberlegt, denn eine genaue Repräsentation der Proportion $2/1$ und anderer durch ein Sinnesorgan in irgendeiner Wirklichkeit ist ausgeschlossen; dies zu wissen braucht man nicht Plato gelesen zu haben, sondern „nur“ Boethius, und zwar die musiktheoretische Schrift dieses Autors. Davon abgesehen sagt er eben nichts Neues: Die Halbierung der Saite wird vermittels des Sehsinnes auf dem Monochord durchgeführt, damit werden die Proportionen sinnlich faßbar, aber eben nicht in ihrem Wesen, sondern nur als eine der vielen Erscheinungen: Jede halbierte Saite hat eine bestimmte Länge (neben den zwangsläufigen Unexaktheiten der Einteilung selbst), sie klingt aber immer im Verhältnis der Oktav zu ihrer ungeteilten Länge (wenn sie gezupft wird und klingen kann).

Deshalb ist auch die, wahrscheinlich aus dreistimmigem Satz abgeleitete Frage, warum die Quart *supra diapente actu expressa* eine *melior concordia*²³ besitzt: *Hoc enim ita esse, iudicat sensus*, kein Gegensatz zur Vorgabe von Boethius, VII, VIII, ed. Bragard, S. 20, 1, denn natürlich, wer anders als der *sensus* sollte denn ein erstes Urteil abgeben, was konsonant ist; der *ratio* kommt dann allerdings zu, die genauen Gründe zu erfassen: Daß die Bewertung der Konsonanzeigenschaft durch den *sensus* nicht korrekt sei, sagt Boethius nicht, er stellt nur fest, daß der *sensus* Ungenauigkeiten sozusagen „überhören“ könne, vielleicht eine nicht ganz genau gestimmte Quint doch noch als Quint ansieht, wie der *visus* einen, „in Wirklichkeit“ vielleicht „krummen“ Kreis als solchen klassifiziert, obwohl er eben eine gewisse Krümmung aufweist, ja aufweisen muß, wenn er ein real gezeichneter Kreis ist — nur, das Urteil, daß hier ein Kreis vorliegt, ist doch korrekt. Das Wesen des Kreises

²³Auch hier erweist Jacobus von Lüttich eine Wortverwendung, die der klaren terminologischen Differenzierung von Boethius nicht gleichkommt, was jedoch keine Probleme bereitet, da der Kontext eindeutig ist.

3.1. INTERVALL/KONSONANZ BEI EINEM SCHOLASTISCHEN AUTOR 199

kann der *sensus* nicht erkennen, wohl aber die Erscheinung *Kreis* in irgendeiner Wirklichkeit.

Allerdings stellt die Hereinnahme eines „alten“ Intervalls neu in die Klasse der Konsonanzen ganz natürlich eine Erweiterung dar, nämlich die Erkenntnis, daß dem Urteil des *sensus* in der Geschichte der Mehrstimmigkeit nicht etwa eine neue Funktion zukommt, die Beurteilung von „neuen“ Konsonanzen, wohl aber eine neues Urteil, das bzw. sein Objekt nun der *ratio* vorgelegt werden muß²⁴; nur das hat bereits Johannes de Garlandia geleistet; die Erweiterung zur Funktion der *gedeckten Quart* im dreistimmigen Satz ist tatsächlich eine über Boethius hinausgehende Erkenntnis, allerdings keine neue Methode.

Dafür muß es einen Grund geben, eben das endgültige Urteil der *ratio*, wie Jacobus aus Plato ableitet: *Quae autem illa sit libenter, si scirem, exprimerem* (ib., S. 20, 2): Daß man eine *causa* nicht weiß, bedeutet natürlich nicht, daß das *iudicium sensus* hier als alleinige Instanz verstanden worden sein könnte. Das Modell ist auch hier gültig: Es muß einen nicht sinnlichen Grund geben: Natürlich *docet experientia et sensus*, z. B. daß die *concordia amplius datur acutis vocibus quam gravibus*, ib., S. 20, 5; ohne *sensus* gibt es nach Boethius keine Anwendung der *ratio* auf Musik, daß ein allgemeines Prinzip Grund dafür sein muß, ist ebenso klar (ob das jeweils herangezogene *iudicium sensus* wirklich als solches anzusehen ist, ist eine andere Frage).

Deshalb kann auch der *intellectus* zusammen mit dem *sensus* durch die moderne Musik beleidigt werden, ib., S. 23, 5; dem *sensus* ist die *delectatio* bzw. *tristitia*, dem *intellectus* die Falschheit der „neuen“ Konsonanzen zugeordnet. Das Modell funktioniert also auch sozusagen in der Praxis, hier sogar in invectiver Weise angewandt (wobei, implizit und nicht explizit gemacht, wohl eine gewisse Erweiterung des „Anwendungsbereichs“ des *sensus* entsteht: Die *delectatio* betrifft hier ja auch die Form der „Neuen“ Musik, also wesentlich mehr als das Erleben der Konsonanzempfindung. Und daß Jacobus von Lüttich die moderne Mehrstimmigkeit Probleme in der Begründung des *iudicium sensus* bereiten mußte, dürfte klar sein — wenn

²⁴Daß es neue Konsonanzen geben könne, dürfte für Boethius tatsächlich unvorstellbar gewesen sein. Man darf aber die abstrakte Leistungsfähigkeit des Modells nicht übersehen: Der Rahmen, daß der *sensus* das Grundurteil abgibt, auf dessen Basis die *ratio* entscheidet, besteht klar formuliert, so klar formuliert, daß man von Autoren wie Jacobus eigentlich hätte erwarten können, ja müssen, daß sie dieses Modell einsetzen.

man nämlich über die tradierten Proportionsvorgaben der Intervalle nicht hinausgeht.

Daß die mathematischen Proportionen geistige Begriffe sind, hätte sich daraus eigentlich leicht ableiten lassen, Jacobus von Lüttich, direkt anschließend, formuliert aber nur Bekanntes, *illam autem (proportionem), quae est in numeris, solus intellectus, nisi ad res aliquas numeratas reducatur*. Daß dieser Satz über Boethius hinausgehen würde, ist nicht zu erkennen²⁵: Die nicht auf konkrete oder abstrakte zählbare Dinge angewandten Zahlen, die Zahlen an sich sind Teil einer eigenen Wissenschaft, daß die Musik sich mit *numeri relati ad sonos* befaßt²⁶, dürfte auch

²⁵Denn daß der *auditus* die *proportio, quae est in numeris* erfassen könne, verneint Jacobus ausdrücklich; das Ohr kann nur die sinnliche Erscheinung erleben und beurteilen.

²⁶**Scholastisches zur „Ortsbestimmung“ der *ars musica* bei M. Haas** Was sogar auch M. Haas anerkennt, *Musica zwischen Mathematik und Physik ...*, S. 36, wenn er, in Anlehnung an den von ihm diesbezüglich natürlich nicht genannten Herausgeber, auf die bei Cassiodor erhaltene Formulierung verweist. Nur, wenn, wie Boethius deutlich genug feststellt, daß die Sache *Klang* Voraussetzung für die Wahrnehmung ist, diese wieder eine der Voraussetzungen für die Erkenntnis, und schließlich die Euklidische Feststellung, daß ohne *motus* — nicht rhythmisch gemeint! — kein Klang bestehen kann, ist nicht erkennbar, daß die scholastische Klassifizierung der *musica* als *scientia media*, als Wissenschaft, die sowohl konkrete Dinge als auch deren „Zählbarkeit“ betrachtet, ein inhaltlicher Fortschritt über die spätantike Vorgabe sein könne. Dies ist gerade nicht erkennbar, ja sogar, vgl. *ib.*, S. 32, wenn Thomas behauptet, daß die *musica considerat sonos, non in quantum sint soni, sed in quantum sunt secundum numeros proportionabiles*, stellt dies eine von der Systematik auferlegte Einschränkung dar, denn sowohl die Instrumenten(klang)klassifikation als auch die Lehre der Mehrstimmigkeit, z. B. der Zusammenklänge als sensuale Erscheinungen, die Lehre des *cantus*, z. B. der Tonarten, die niemand auf Zahlen zurückführen könnte, sind essentiell Teil der Theorie der Musik; ganz abgesehen davon, daß Boethius einer Wissenschaftsklassifizierung der *ars musica* aufgegeben hat, auch die Wirkungen zu beachten, die Musik ist die einzige der quadrivalen *artes*, die die *moraliteit* mitbetrifft. Immerhin muß Thomas an anderer Stelle auf entsprechende Fragen eingehen.

Klar ist, daß eine Einschränkung, wie sie die Systematik von Thomas und anderen nach Aristoteles fordert, denkbar ist, daß sie eine konkrete Entsprechung etwa in dem hat, was als *musica speculativa* auftritt, nur von einer vollständigen systematischen Erfassung dessen, was die *ars musica* im 13. Jh. alles beinhaltet, kann ebensowenig gesprochen werden, wie von einer irgendwo neuen Erkenntnis: Die Klassifizierung betrifft lediglich traditionell gegebenen, alten Stoff, keine neue Erscheinung.

Wenn Haas formuliert, daß Thomas mit seiner Klassifizierung bestätige, daß *die Musik*

3.1. INTERVALL/KONSONANZ BEI EINEM SCHOLASTISCHEN AUTOR 201

nicht als quadriviale Disziplin in jenem älteren, aufs Mathematische allein zielenden Sinne verstanden würde, denn ihrer Stellung als *Scientia media* entspricht es nun, daß sowohl das formale als auch das materiale Objekt als Gegenstand der *scientia* hervorgehoben werden, ib., S. 33, so widerspricht dies einmal der klaren Aussage von Thomas, daß sich die Musik nicht um den *sonus* als solchen kümmere, sondern nur insofern er „zählbar“ ist, sondern auch dem Umstand, daß Boethius die physikalischen und sensualen Voraussetzungen der Grundlagen der Melik ja explizit als Thema formuliert, nicht etwa als auszuschließenden Stoff: Die Umsetzung von sinnlicher Erfahrung mit konkret erklingenden Saiten in die Erkenntnis der *ratio* ist Teil der *ars musica*, trivialerweise. Was nicht deren Stoff ist, ist die Kehlenfertigkeit von Sängern. Und alle Theoretiker des Mittelalters, soweit sie irgendwelche musikhistorische Relevanz haben, bemühen sich ganz ausdrücklich um das Problem Gehörtes und Gesungenes, als konkret Klingendes auf die Grundlagen zurückzuführen, also sozusagen „zählbar“ zu machen.

Da schließlich ein Teil der *ars musica* darin besteht, die Messung der Zeit in bestimmtem Umfang zu erfassen, erweist sich auch hier die wissenschaftliche Klassifikation von Thomas als viel zu eng: Natürlich gehört das Problem der Bestimmung von Trägern der musikalisch verwendbaren Zeitquantitäten zur *ars musica*, damit aber auch die Unterscheidung zwischen *soni* und *syllabae*: Die Schrift von Augustin heißt nun einmal *De musica*, nicht *de rhythmo*.

Dies soll keine Kritik an der Meinung, geschweige denn eine *Polemik* gegen Vorstellungen eines so namhaften Fachvertreters wie M. Haas sein, es soll nur die Frage stellen, ob und inwieweit die in der Scholastik erfolgte neuartige, viel stärker differenzierte Wissenschaftsklassifikation nicht doch nur ein Klassifizieren bekannter, alter explizit formulierter Sachverhalte war, denn Neues ist nicht zu erkennen, abgesehen natürlich von den erstaunlichen Entdeckungen von M. Haas.

Damit aber, und dies ist Anliegen der vorliegenden Bemerkungen, bleibt die Frage nach der musikhistorischen Relevanz scholastischen Philosophierens, soweit es sich überhaupt mit Musik befaßt. Z. B. ist die Differenzierung von *materia* und *forma*, entsprechend der genannten Vorgabe von Aristoteles auch nicht gerade als wegweisende Neuerkenntnis anzusehen, daß die klingenden Töne etwas anderes sind als ihre proportionale Ordnung, nun, dies dürfte kaum eine neue Erkenntnis liefern. Was neu ist, ist die Wertung der Funktion dieser *forma*, was Johannes de Grocheo ausreichend klar sagt: Als Wesen der Töne bzw. besser der Konsonanzen kann man sie nicht ansehen. Nur, für die Musikgeschichte ergeben sich hier auch keine Neuerungen, auch Guido würde die Proportionen nicht als Wesen der Konsonanzen ansehen bzw. eine solche Bedeutung als irrelevant bewerten müssen, schließlich geht es ihm konkret um korrekte Ausführung der Choralmelodien — und genau hier wird deutlich, was zur spätantiken Theorie hinzukommt: Der Choral ist von vergleichbarer Bedeutung wie die antike Theorietradition:

keine neue Erkenntnis sein, dafür gibt es ausreichend Belege.

Klar genug ist doch auch die Formulierung von Boethius, daß der *sensus diiudicat, ratio perpendit*, ed. Friedlein, S. 220, 1. Daß damit die Aussagen von Jacobus nicht umfaßt werden könnten, müßte erst gezeigt werden. Was wirklich neu in der scholastisch beeinflussten Musiktheorie, wenn man sie als solche bezeichnen will, zu finden ist, ergibt sich aus der Entwicklung der Mehrstimmigkeit, also der Praxis, die aber die „große“ Philosophie nie erreicht hat.

Das Prinzip wird von Jacobus aber noch in anderem, entsprechend neuem Zusammenhang weitergeführt, in Bezug nämlich auf das, was eigentlich die *musica falsa* anbelangt, daß nämlich entsprechende Intervalle denkbar und damit möglich, aber nicht gebräuchlich bzw. brauchbar sind²⁷.

Jacobus geht im Rahmen der Erklärung von Bezeichnungen wie *diapason* auf die jeweils „enthaltenen“ *consonantiae* ein, in der Oktav sind dies natürlich die üblichen, ... *post unisonum illas ordinando, secundum viam generationis, sic: Unisonus, semitonium ... sequitur diapason, quae continet in se ceteras ipsam praecedentes. ...*, II, XIV, ed. Bragard, S. 41, 2. Daneben aber *claudit in se quasdam alias consonantias.*, ib., S. 41, 05, nämlich, ib., S. 41, 6; daß allerdings die Unterscheidung zwischen *speculatio* und *usus* ein durch „Scholastik“ neu eingebrachter Gegensatz sein könnte, wird wohl niemand behaupten wollen; auch hier wirkt die Wirklichkeit

Die neue, mittelalterliche Musiktheorie hat von Anfang an nicht nur irgendeine — das müßte im Übrigen spezifiziert werden — irgendwie ältere Schicht, in der sie primär „mathematisch“ gewesen sei o. dgl., sie ist seit Aurelian durch die unbestreitbare Würde ihres konkreten Gegenstands, des Chorals, notwendig eine Wissenschaft, die sich mit Praxis und Theorie befaßt, ganz im modernen Sinne; diese Revolution sollte man als das sehen, was sie ist, ein komplexer Vorgang, in dem Wertungsfaktoren eine wichtige Rolle spielen, eine weltmusikhistorische Revolution, deren kulturhistorische Dimension man nicht durch Unkenntnis der Quellen und falsche Deutung scholastischer Formalismen so verdecken sollte, daß sie nicht mehr erkannt werden kann.

²⁷Damit wird übrigens nochmals die Vorstellung einer zwingenden Voraussetzung der Hexachordstrukturen für eine kompositorische Denkbarkeit von Chromatik vor allem im 14. Jh. widerlegt, wie sie durch Ch. Berger zu einer Habilitationsschrift verwendet wurde, denn sie können ersichtlich an jeder Stelle, auch an diatonisch „falscher“ Stelle als solche gedacht werden; man sollte selbst in musikwissenschaftlichen Habilitationen mit ganz neuen, übernommenen Thesen die Gesamtheit der relevanten Quellen beachten — nein, das ist keine Polemik, sondern ein guter Rat.

3.1. INTERVALL/KONSONANZ BEI EINEM SCHOLASTISCHEN AUTOR 203

auf das theoretisch „wahrgenommene“ Objekt ein, nicht irgendwelche scholastische Methodik:

Tales enim consonantiae, licet sunt possibles et earum pulchra sit speculatio, non sunt tamen in usu, nec ex illis conficitur cantus ... nec mirum, quod tactae consonantiae non sint in usu, quia non sunt facilis pronuntiationis, vel non bene possibles, quantum ad illarum aliquas, humanae voci, quicquid sit de instrumentis artificialibus.

Ihre Betrachtung ist sogar *pulchra*, auch wenn sie nicht verwendet werden. Zum Verständnis des Begriffes *consonantia* bei Jacobus v. Lüttich, ist dringend zu beachten, daß auch solche Intervalle, wie z. B. *C — gis*, der *tetrasonus*, als *consonantiae* bezeichnet werden! Darauf ist noch einzugehen²⁸.

²⁸Von Interesse ist hier auch, daß der seit der *Scholica Enchiridis* in verschiedener Hinsicht auftretende Topos der Unterscheidung zwischen Musikinstrument und Singstimme hinsichtlich bestimmter, produktiver, Leistungsfähigkeit, von Jacobus auch in Hinblick auf *relationes falsae* angeführt wird (nein, Verf. behauptet nicht, daß Jacobus diesen Ausdruck und seine Bedeutung kennen könnte, er verwendet die Bezeichnung als metatheoretischen Ausdruck! das sei aber nur gesagt, um gar zu dämlichen — der Ausdruck ist bewußt gewählt —, eventuellen Einwänden zu begegnen): Wie Verf. an anderer Stelle bemerkt hat, *Hexachord und Semantik*, wird damit der Theoretiker bestätigt (der Nachweis sei dem Leser als unterhaltsame und einfache Aufgabe überlassen), der Chromatik (metatheoretisch im modernen Sinne), d. h. *musica falsa* nicht nur in Hinblick auf die Notwendigkeiten der Mehrstimmigkeit anführt, sondern auch auf die weltliche Einstimmigkeit verweist, die demnach nicht in der Weise diatonisch gewesen sein dürfte, wie es die Theorie des Chorals, d. h. der Melik, verlangt.

Es ist nicht unbedingt anzunehmen, daß diese wohl noch weitgehend „ungeschriebene“, d. h. intuitiv wenigstens entstandene weltliche Einstimmigkeit, die, wie der „unechte“ Anhang zum Traktat von Johannes de Garlandia bestätigt, auch genuin instrumentale Formen umfaßt hat, sich bei derart auftretender Chromatik durchweg der Hexachordkasuistik bedient haben müsse oder könne. Natürlich war da Chromatik an sich denkbar, selbst wenn große Denker über das musikalische Denken des Mittelalters dazu noch nichts gedacht haben sollten (natürlich kommt es hier auf die semantische Bestimmung des Wortes *denken* an; das Nachlaufen nach und Ausschreiben von boulevardwissenschaftlichen Modeerscheinungen wird man kaum als *Denken* apostrophieren wollen, aber, *quien sabe*, um wieder Jules Verne zu zitieren).

Die Vorstellung, daß diese Hexachordkasuistik, das „Mitschleppen“ jeweils vollständiger Hexachorde, nur um an bestimmten, „falschen“, Stellen der Melodie bzw. ihrer Projektion

Boethius z. B. erklärt, wie man durch den Vergleich von zwei klingenden Saiten erst einmal durch das Ohr urteilt, dann aber durch die *ratio* erkennt, ed. Friedlein, S. 220, 1:

Consonantiam vero licet quoque sensus diiudicet, tamen ratio perpendit. Quotiens enim duo nervi uno graviore intenduntur, simulque pulsati reddunt permixtum quodammodo et suavem sonum, duaeque voces in unum quasi coniunctae coalescunt; tunc fit ea, quae dicitur consonantia. ...

Das Gegenteil ist dann die Dissonanz: Beschrieben wird also ausdrücklich das Erleben, daraus entnimmt sozusagen das Ohr die *diiudicatio* „*consonantia*“; noch weitergehend kann es — aus vorangehenden Stellen — *diiudicare*, was für eine Konsonanz, Quart o. ä. Damit aber ist die entsprechende Fähigkeit des *sensus* erschöpft. Wesentlich ist also, daß der *sensus* bei Boethius eben nicht der rein sinnliche Genuß ist, wie das Schmecken einer gut zubereiteten Austernmahlzeit oder einer Schwarzwälder Kirschtorte (wem solche Dinge schmecken sollten), sondern, ganz in Erfüllung der Bewertung im *Timaeus*, auch dem *sensus* kommt eine eige-

auf die Skala einen Halbton setzen zu können, für die Zeit unvermeidlich gewesen wäre, erweist sich damit als zwar beliebter, nichtsdestotrotz musikhistorisch inadäquater Versuch, Unverständnis dieser Musik gegenüber zu verdecken: Natürlich ist es wunderbar, mit dem Verschieben von Hexachorden in Stimmen mehrstimmiger Sätze ein scheinbares strukturelles Werkzeug zu haben, um, dann noch mit willkürlicher Semantik verbunden, doch etwas über Musik sagen zu können, obwohl man zu Musik selbst als ästhetische Erscheinung, wie sie ja wohl gemeint ist, nichts zu sagen hat. So kann man doch wunderbar „technisch“ herumkonstruieren, Textbezüge höchsten Willkürlichkeitsgrades herstellen, ohne über die Musik selbst auch nur irgendetwas denken zu können.

Man kann mit diesen Zeugnissen erschließen, daß die Hexachordkasuistik für die Denkmöglichkeit von Chromatik ebenso überflüssig war, wie es die erhaltenen Orgeltabulaturen nahelegen. Auch damit wird die Prämisse, daß Chromatik in Mehrstimmigkeit seit dem *Vatikanischen Organumtraktat* nur in Form der Hexachordkasuistik denkbar gewesen sei, als typisch musikwissenschaftliche Krücke erkennbar, die Komponisten bis Dufay und später dazu „zwingt“, nicht etwa primär schöne Melodien, Klänge und Stimmen zu komponieren, sondern sich auf Hexachordverschiebungen zu konzentrieren, und das noch in bewundernswerter Unverbindlichkeit: Die Möglichkeit alternativen Hexachordanlegens ist so gut wie immer gegeben, so daß ein eindeutiges Komponieren, vor allem aber ein auf musikalische Ästhetik gerichtetes Komponieren für die Zeit gar nicht möglich gewesen sein könnte.

3.1. INTERVALL/KONSONANZ BEI EINEM SCHOLASTISCHEN AUTOR 205

ne Urteilsfähigkeit zu, er kann abstrahieren! Insofern konnte Jacobus von Lüttich natürlich nur den *sensus* anführen zur Begründung der neuen Konsonanzen wie auch der notwendigen neuen Intervalle der *musica ficta vel falsa*!

Dann aber tritt die Vernunft ein, die nun über die Gattung der betreffenden Relationen der Saitenlängen — *ceteris paribus* — orientieren kann; daß das das Ohr könnte, behauptet Boethius ebensowenig wie Jacobus. Und daß damit der *proportio* der Arithmetik der Eindruck des Ohres als jeweils eigenständige Erscheinung gegenübersteht, ist wohl klar genug auch Aussage beider Autoren.

Andererseits ist zuzugestehen, daß Boethius etwas klarer denkt als Jacobus, der den *visus* ausgerechnet klar die *proportio dupla* erkennen, *cognoscere*!, läßt. Von eigenem Denken hätte es Zeugnis ablegen können, hätte Jacobus formuliert, das Auge sieht annähernd die jeweiligen Längen als doppelte — die Abstraktion, was ein *Doppeltes* überhaupt ist, leistet nicht der *visus*, der kann doch nicht Zahlen „sehen“ — die „Rationalität“ der Konsonanzen liegt in den ewigen Proportionen, nicht in der Sichtbarkeit von Saitenteilungen! Hier denkt Jacobus, verständlicherweise, unklar, nicht ausreichend rational. Boethius weist auf den möglichen Denkfehler hin, wenn er die Erfindung des Monochords als Hilfsmittel durch Pythagoras beschreibt, ed. Friedlein, S. 198, 23:

Itaque invenit regulam ..., quae ex re vocabulum sumpsit, non quod regula sit lignea, per quam magnitudines chordarum sonumque metimur, sed quod regula quaedam sit huiusmodi inspectio fixa firmaque, ut nullum inquirentem dubio fallat indicio.

Erkenntnis kann nicht ein aus Holz und Darm gemachter Gegenstand „sein“, nur die *inspectio* eines solchen Gegenstands kann Erkenntnis liefern — die Körperlichkeit jedes Monochords verhindert von vornherein das *cognoscere*, ohne Anwendung der *ratio*. Das hätte auch Jacobus verstehen können.

Angesichts der Aussagen von Boethius ist also unverständlich, was Hentschel mit einer *Spaltung des Konsonanzbegriffes* und einer *Duplikation* des Begriffes *proportio* meinen könnte: Daß dieses Wort in der ersten Behauptung etwas anderes als *mixtio* bedeutet, belegt Hentschel ebensowenig, wie er beweist, daß für Boethius diese *mixtio* etwa nicht die sinnliche Entsprechung zur abstrakten, numeralen *proportio*²⁹ sei, ja die einzige, die man überhaupt wahrnehmen kann; und daß Wahrnehmung keine

²⁹Und hier kann man den Grund dafür rekonstruieren, daß Jacobus das Wort *proportio*

eigenständige Erscheinung sei, sagt Boethius nicht, nur, daß das Ohr bestimmte Erkenntnisse nicht leisten kann, z. B. die Erkenntnis, daß „hinter“ dem Sinneseindruck *diapason* die Proportion $2/1$ steht: Und genau die Frage, wie diese Relation des *Da-hinterstehen* eigentlich zu verstehen ist, ist von philosophisch höchstem Interesse. Die Antwort genau auf diese eigentliche Frage gibt Hentschel jedoch nicht, denn Jacobus gibt auch mit seinen scholastisch „vermehrten“ Mitteln keine Antwort.

Die von Hentschel übersetzte Formulierung von Jacobus scheint in einem scholastischen Sinne zunächst sicher „systematischer“ als die Formulierungen von Boethius, sagt allerdings nichts aus, was nicht auch Boethius sagt, ib., S. 52, die Systematik ist nicht inhaltlich wirksam, sondern reiner Formalismus:

Videtur mihi, ... quod ipsa harmonica modulatio sonora generaliter et absolute sumpta, i. e. non restricta ad hanc specialem talium vel talium sonorum modulationem, intrinsece et quidditative est quadam mixtio, unio, proportio, proprietas vel connectio proveniens, nascens et resultans ad productionem distinctorum sonorum, quae competit in medio, et apud auditum se diffundens, ad certam in numeris reducibilis proportionem.

Daß die Konsonanz nicht von bestimmten Tönen abhängt, sondern ein davon abstrahierender Begriff ist, ergibt sich aus der Anwendung von selbst: Intervalle sind translationsinvariant definiert (nur meint Jacobus das gar nicht, er denkt primitiver, s. u.); und erst recht unabhängig von bestimmten Melodien oder Instrumenten, das meint Jacobus. Diese Erkenntnis dürfte also auf dem zu erwartenden Niveau einer scholastischen Begriffsdefinition liegen, denn was Jacobus eigentlich tut, ist eine Umschreibung der Existenz des Begriffes *Konsonanz* (in weiterem Sinne!) als allgemeiner Begriff, der durch Maßangaben konkretisiert wird, wobei auch hier zu beachten ist, daß Jacobus hier nicht von Konsonanzen in speziellem Sinne spricht, sondern Intervalle allgemein aufruft, allerdings, in Folge der neuen Erfahrung der Mehrstimmigkeit, primär nicht als Abstände, sondern als Zusammenklänge, auch dies ist noch zu betrachten, weil Hentschel dazu nichts bemerkt.

Die Wortfülle für das Merkmal der *mixtio* — auch dieser Begriff abstrakt gemeint, nicht im Sinne der *suavis permixtio* von Boethius! —, aus der Hentschel

auch in allgemeinerem Sinne verwendet: Der Begriff ist allgemeiner, seine Spezifizierung wird durch Accidentien, hier also das qualifizierende Adjektiv erreicht; inhaltlich folgt daraus aber gar nichts Neues; mehr als Boethius sagt auch Jacobus nicht.

3.1. INTERVALL/KONSONANZ BEI EINEM SCHOLASTISCHEN AUTOR 207

ausgerechnet *proportio* kursiv heraushebt (alle anderen Wörter bzw. Bezeichnungen sind ja wohl genauso „herausgehoben“), sagt deutlich, daß *proportio* hier kein herausgehobener Begriff sein soll, sondern eine der Bezeichnungen eben für das Phänomen der *Mischung*. Soweit ist also auch nichts Neues zu erkennen. Daß man Intervalle erzeugen kann durch Produktion von zwei Tönen, nun das sagt Boethius ausreichend oft, was er nicht sagt, daß die Intervalle sämtliche als Zusammenklänge auftreten können, dies ist das wirklich Neue, Ergebnis der Erfahrung mit Mehrstimmigkeit, nicht aber irgendwelchen „scholastischen“ Philosophierens; es handelt sich um rhetorisches Ausweiten ohne jede inhaltliche Neuaussage.

Daß dies in irgendeinem *medium* geschieht, erweist auch keinen Erkenntnisfortschritt, die Kategorie der *musica instrumentalis* läßt jede Art der Erzeugung zu, die man scholastisch sicher auch mit *medium* erfassen kann — klar ist hinsichtlich des Begriffes *medium*, daß die ganze akustische Theorie der Antike, überliefert partiell durch Aristoteles mit gedacht wird, also die Erzeugung, die Transmission durch Luftschläge o. ä., also die Fragen, die Wittmann so beispielhaft behandelt hat (daß eine Veröffentlichung in den Beiheften zum Archiv f. Musikwissenschaft wesentlich angemessener gewesen wäre, als, nun, hier schweigt die Höflichkeit). Abgesehen davon dürfte doch auffallen, wie unsinnig die Worthäufung von Jacobus für eine Definition ist: *proveniens, nascens et resultans*, was soll man sich dabei eigentlich denken? Schon aus diesem Grund erscheint die Heraushebung des Wortes *proportio* durch Hentschel unverstündlich und inadäquat und als Zeichen des Nichtverstehens solcher Formulierungen.

Und schließlich die Formulierung, *apud auditum se diffundens*: Die Herkunft ist klar, aus der *vox*-Definition der Grammatik und des „Wellenbeispiels“ von Boethius (die scholastische Relevanz der Frage nach der Ausbreitung des Schalls von seiner Quelle ist schon für Abaëlard ein Problem, wie in Blick in den Index dieses Beitrags belegen kann); hinzu kommen die sozusagen psychoakustischen Hinweise von Aristoteles: Dies betrifft die Definition des *sonus*, ja noch allgemeiner des Klangs überhaupt. Hinsichtlich allerdings der Relation von *sensus* und *ratio*, der Natur der Konsonanzen, im engeren Sinne, und der Aufgabe musiktheoretischer Erkenntnis kann man allerdings auch hier keinen Fortschritt gegenüber Boethius erkennen, der die entsprechenden Fragen als für das eigentliche Gebiet der Musiktheorie sinnvoller Weise weitgehend reduziert, bzw. auf das Wesentliche, die Frage des *motus* und der dadurch gegebenen „Zählbarkeit“ überhaupt melischer Erscheinungen konzentriert;

die Wortfülle — am falschen Platz — bei Jacobus wirkt dagegen eher Erkenntnisbehindernd.

Und dann die Erkenntnis, *ad certam in numeris reducibilis proportionem* (man könnte fragen, ob nicht *in numeros* korrekt wäre); dies ist aber auch bei Boethius sozusagen identisch klare Leistung der *ratio*, die Relationen sind also gleich: Neue Erkenntnis findet sich hier, trotz scholastischer Einkleidung also nicht. Die Folgerungen von Hentschel sind damit nicht nachvollziehbar, abgesehen davon, daß eine entsprechende Arbeit an solchen Texten dringend eines Vergleichs mit allgemeinen scholastischen Definitionsmethoden bedurft hätte, also z. B. einer Überprüfung der Verwendung des Wortes *proportio* außerhalb der strikten mathematischen Wortverwendung — Jacobus jedenfalls zeigt völlig klar, daß er außerhalb dieser speziellen Anwendung darin keinen spezifischen Terminus sieht (und das stimmt damit überein, daß die quadrivialen Wissenschaften und ihre spezifische Terminologie dem scholastischen Philosophieren nicht gerade nahestehen).

Immerhin erweist sich Jacobus damit als wesentlich „korrekter“ denkend als sein Deuter: Die einfache Anwendung, um nicht zu sagen „Überstülpung“ scholastischer Methodenformalisten auf gegebene und unveränderte Sachverhalte, also die Darstellung altbekannter Aussage nur in scholastischem Gewand darf nicht dazu verführen, nicht mehr das eigentlich Gesagte zu erkennen: Die Erweiterung z. B. des Konsonanzarsenals kann mit solchen Texten nicht erklärt oder begründet werden, sondern allein mit der Dominanz einer Wirklichkeit, die schon Guido und den Autor des *Traktats von Monptellier* zu einer der antiken Systematik widersprechenden Differenzierung von Zusammenklangsarten führen mußte — scholastische Philosophie konnte genau dazu keinen Beitrag leisten, sie beachtet weder die musiktheoretische Entwicklung, noch ist sie fähig, auf deren Tradition inhaltlichen Einfluß zu nehmen; der Nachweis scholastischer Formulierungen mag daher eine hübsche dissertatorische Beschäftigung darstellen, trägt zur Erkenntnis der Musikgeschichte aber nichts bei.

Übrigens sollte man die jeweilige Bedeutung des Wortes *consonantia* beachten, ehe man betreffende Aussagen gleich setzt: Wenn generell emmelische Tonrelationen als *consonantia* bezeichnet werden, können natürlich auch *voces non concordantes* als *consonantiae communiter et large sumptae* definiert werden, das sagt dann nichts über den Konsonanzbegriff im speziellen Boethianischen Sinne aus, hier handelt es sich auch bei Jacobus nicht um inhaltliche Aussageleistungen, vgl. *ib.*, S. 55,

3.1. INTERVALL/KONSONANZ BEI EINEM SCHOLASTISCHEN AUTOR 209

Anm. 167, auch methodisch wäre es nicht ganz falsch, auf Oppositionen zu achten, sonst werden so „etymologische“ Spielereien wie Hentschel, *ib.*, S. 56, sie auch noch ernstnimmt — Etymologien von *consonare* — zu tiefen Aussagen.

Aus den hier nur ansatzweise angeführten, sehr neuen Deutungen scholastischer Musiktheorie durch Hentschel läßt sich also nicht erkennen, daß Jacobus von Lüttich in seiner *musiktheoretischen Summe* — abgesehen von den unübersehbaren konkreten Neuerungen durch die Mehrstimmigkeit — hinsichtlich des musiktheoretischen Erkenntnisweges, der Aussage von Musiktheorie mehr getan haben könnte als eine „Scholastifizierung“ älterer Aussagen bzw. Inhalte. Es erscheint daher notwendig, den gesamten Text in Hinblick auf die als so neu auftreten wollende Deutung von Hentschel näher zu betrachten. Daß sie im hier betrachteten Fall unzutreffend ist, ergibt sich trivial schon aus den vorangehenden Andeutungen.

3.1.2 Ein Versuch einer systematischen Bewertung der scholastischen Musiktheorie von Jacobus von Lüttich am Beispiel von Intervall, Konsonanz, Wahrnehmung und Intellekt

In der Einleitung zum 7. Buch seines *Speculum musicae*, des wie gesagt sicher wortreichsten mittelalterlichen Textes zur Musik formuliert Jacobus von Lüttich, daß in den *libris procedentibus quasi tota continetur Boetii musica, quae potius speculativa est quam practica*. Hentschel, verständlich aus seinem Bemühen, bei „seinen“ Autoren ganz Neues zu finden, versucht dagegen, sehr selektiv am Beispiel der Konsonanz zu zeigen, welcher (angebliche) Erkenntnisfortschritt durch die, nur hier nicht einmal partiell wirklich neue Philosophie des 13. Jh. gegenüber der spätantiken Vorgabe erreicht worden sein soll.

Wie bereits gesagt, liegt in der Kommentierung der Schrift von Boethius aus scholastisch geschuultem Blick eine Art zweiter Rezeption der antiken Musiktheorie vor, die in ihrer essentiellen Unfruchtbarkeit der ersten, angewandten grundsätzlich entgegensteht, weshalb, insbesondere in Hinblick auf das nicht ausreichende Verstehen der Vorgabe von Boethius durch Hentschel kurz auf diese Art der Rezeption eingegangen werden soll (auf die „scholastische“ Ignorierung der Wurzeln der Lehre von Boethius auch in der Philosophie Platons, besonders deutlich in der Heranziehung des Zirkelbeispiels, wurde bereits oben, im 1. Teil 1.6.4 auf Seite 382, hingewiesen; das weitgehende Fehlen einer adäquaten Auseinandersetzung mit Augustins

De musica ist im Übrigen auch zu beachten, hier läßt scholastisches Philosophieren erhebliche Mängel erkennen).

Betont sei nochmals zunächst, daß das gesamte Werk von Jacobus — abgesehen natürlich von Mehrstimmigkeitslehre und der Lehre des *cantus planus* — vom Autor durchweg als Kommentar zu Boethius' *Inst. mus.* konzipiert worden ist.

Damit ist ja die Frage zu stellen, ob und inwieweit die zu erwartende und bei diesem Autor exzessive „scholastische Einkleidung“ zu wirklich neuen Erkenntnissen führt und führen kann — denn, bis auf die natürlich wesentliche neue Erfahrung der Mehrstimmigkeit, wird gerade von Jacobus von Lüttich ja keine vergleichbar neue eigene Erkenntnis eingeführt, wie sie z. B. die einfache Konstatierung der Brauchbarkeit von Terz und Sext neben den „klassischen“ Intervallen, Quint etc., des *organum* im Traktat von Montpellier bedeutet³⁰, was dann, auffällig genug, um bemerkt zu werden, partiell bei Johannes de Garlandia wieder erscheint, einem tatsächlich eigenständigem Theoretiker, dessen nun wirklich neuartiger Bewertung der Konsonanzen, die der antiken Tradition widersprechen mußte, die Möglichkeiten einer Reaktion auf Zusammenklangseffekte in der musikalischen Praxis durch die Theorie geschaffen hat. Dies geschieht durch die neue Systematisierung der Zusammenklänge, die gerade durch ihr Überschreiten des antiken Rahmens die Möglichkeit eröffnet hat, das Klassifikationssystem der Praxis jeweils anzupassen — das Fehlen einer Bindung an die Autorität antiker Konsonanzbewertung (bzw. ihre Überwindung) ließ natürlich die Möglichkeit der Erweiterung der Anzahl zulässiger Konsonanzen zu.

Angesichts dieser Leistung der musikalischen Praxis müßte die Fragestellung an die „scholastischen“ Erben dieser Entwicklung lauten, ob und inwieweit sie zu einer Systematisierung gerade dieser neuen Leistung der musikalischen Praxis im Rahmen der Überlieferung gelangen konnten bzw. ob und wie die dadurch geschaffene neue Situation auch theoretisch voll bewältigt werden konnte, was nicht der Fall ist, da, wie noch zu zeigen, eine rein Aristoxenische Begründung von Konsonanzen allein aus dem *iudicium sensus* abzuleiten, nicht erfolgt, sondern dieses Modell nur in Ablehnung der Unvollkommenheit dieses *iudicium sensus* überhaupt erwähnt

³⁰... *vel in eadem vel in quinta vel in quarta, aliquando et in tertia vel sexta. In secunda autem vel septima voce a cantu numquam erit organum, quia male sonat.*, ed. Eggebrecht, Zamminer, S. 187, 4: Als Zusammenklang verwendet wird also nur das, was nicht *male sonat*.

3.1. INTERVALL/KONSONANZ BEI EINEM SCHOLASTISCHEN AUTOR 211

werden kann³¹, aber auch nicht die Feststellung formuliert wird, daß die Bewertung von Zusammenklängen eine Konvention sei — und von *novae consonantiae*, die die modernen Diskantoren gebrauchen, spricht auch Jacobus, *Speculum mus.* VII, IX, ed. Bragard, S. 25, 5; dem entspricht der *novus cantandi modus*, ib., S. 26, 13³² — daß eine derartige Formulierung möglich gewesen wäre, belegt die Vorstel-

³¹Obwohl die Praxis auf eben dieser Basis und nur unter dieser Voraussetzung arbeiten kann: Schon die Linienschrift ist virtuell gleichschwebend; natürlich so nicht formuliert und auch nicht formulierbar, das konnte erst das 19. Jh. leisten. Der Sänger einer Choralmelodie singt an jeder Stelle die gleiche gr. oder kl. Terz, wie dies explizit der Anonymus Seay/Lafage ausspricht.

³²**Guidos organale Konsonanzen** Betrachtet man etwa die Art der Darstellung des *organum* bei Guido, deren Entferntheit von der eigenen Art von Mehrstimmigkeit im 13. Jh. ja auffallen mußte, bemerkt man, daß die Konsonanzen — in Gegensatz zum Vorgehen der für Guido ja in gewisser Weise vorbildlichen *Musica Enchiriadis* — zunächst gar nicht als hervorgehobene Zusammenklänge eingeführt werden, sondern hinsichtlich ihrer affinalen Fähigkeit: Im 9. Kap. des *Micrologus* geht es um Ähnlichkeiten, ed. S. v. W., S. 131, 7:

Utpote, si quis vellet antihponam cuius principium esset in .D., in .E. vel in .F., quae sunt alterius modi voces, incipere, mox auditus perciperet, quanta diversitate transformatio fieret. In .D. vero et .a., quae unius sunt modi, saepissime possumus eundem cantum incipere vel finire. ...

Diese skalischen Verwandtschaften werden dann auch eingeführt als Begründung ihrer Brauchbarkeit im ersten, noch *durum organum* ib., S. 198, 7:

Et quia hae tres species tanta se ad organum societate ac ideo suavitate permiscent, ut superius vocum similitudines fecisse monstratae sunt, symphoniae, i. e. aptae vocum copulatione dicuntur, cum symphonia et de omni cantu dicatur. ...

Das traditionelle Kriterium des *Vermischens* entspricht der vorher gezeigten Fähigkeit, Ähnlichkeiten zwischen Tönen zu schaffen.

Wichtiger aber noch als diese Einwirkung der Lehre der *affinales* auf die Beurteilung der Konsonanzen, die ersichtlich aus der Aufgabe der Projektion jeder Melodie auf die Skala herrührt, ist für die angesprochene Frage aber die Charakterisierung der möglichen Zusammenklänge im eigenen *mollis modus organi, ad quem semitonium et diapente non admittimus, tonum vero et ditonium et semiditonium cum diatessaron recipimus, sed semiditonus in his infimatum, diatessaron vero obtinet principatum. His itaque quattuor concordiiis diaphonia cantum subsequitur. ...*, ib., S. 201, 15.

Die Natur dieser organalen Satzweise ist von Waeltner klar dargestellt worden, hier geht es

lung einer nur durch historische Autorität gesetzten grammatischen Kriterien wie z. B. der Bestimmung von Prosodien für Wörter; angesichts der Entwicklung der Mehrstimmigkeit, die schon die *copula* Traktate die Angaben Guidos als Unsinn qualifizieren lassen muß, scheint eine solche Bestimmung eigentlich unausweislich. Jacobus von Lüttich kann sich da nur helfen, indem er die neuen Entwicklungen als Fehler brandmarkt³³.

darum, wie Guido sogar Dissonanzen wie Ganzton oder kl. Sext als für den *mollis modus* ebenso brauchbar wie die Quart bestimmt: Die Zusammenklänge werden absolut, nicht funktional aus der Notwendigkeit des *occursus* formuliert, obwohl sie natürlich daraus ihren Sinn schöpfen. Damit aber ist klar, daß eine rein konventionelle, die Zusammenklänge aus ihrer aktuellen Verwendung allein ableitende Definition möglich, bzw. daß die Praxis der Mehrstimmigkeit von Traditionen der Konsonanzbestimmung problemlos absehen konnte, daß die Empirie also schon kurz nach 1000 so dominant war, um die Tradition ganz ausschalten zu können.

Spätestens damit erweisen sich Versuche einer Harmonisierung von Konsonanzbestimmungen als Systematisierungsansätze, deren Effektivität für die Praxis jeweils nachzuprüfen wäre — schließlich ist die Entwicklung eines mehrstimmigen Satzes, nicht aber scholastische Systematik an sich wesentlich berechtigtes Objekt musikhistorischer Fragestellung. Daß solche Anbindungen an die Tradition nicht ganz ohne Wirkung geblieben sein müssen, zeigt der Zwang der Klangfolgen in Motetten des Petrus de Cruce zugeschriebenen Typs. Hier herrschen eindeutig die traditionellen Konsonanzen als Gerüstfaktoren, allerdings mit dem Ergebnis einer so eingeschränkten kompositorischen Freiheit hinsichtlich des Satzes, daß man von einer Sackgasse der Entwicklung sprechen kann, denn die Anzahl unregulierter Dissonanzen steigt damit und damit die Willkürlichkeit des jeweiligen „punktuellen“ Zusammenklangs; hier waren die Satzarten, die auch Terzen nutzen konnten, wichtiger für den Fortschritt der Nutzung mehrstimmiger Zusammenklangsklassen. Man beachte, daß die Transpositionsinvarianz von Klängen, die trivialerweise bis zur tonalen Harmonik reicht, eine direkte Folge der Transpositionsinvarianz von Intervallen ist — die Fähigkeit zur melischen Gestaltwahrnehmung wird auf sozusagen elementarer Ebene durch die Fähigkeit zur Bildung von Tonabstandsklassen, also Intervallen repräsentiert.

³³**Rein wahrnehmungsmäßige Begründungen der Konsonanz im 13. Jh.** Daß nach der Schrift von Johannes de Garlandia deutlich auf die Praxis bezogene Texte keine ausführlichen Begründungen der Konsonanz geben müssen, ist zu erwarten; nur sollte man dies dann nicht als Zeichen eines ausschließlich auf — mit Boethius ausgedrückt — das *iudicium sensus* gerichteten Konsonanzverständnisses interpretieren: Franco z. B. bemerkt, grundsätzlich im Einklang mit Boethius, das *compati secundum auditum*, ed. Reaney und Gilles, S. 65, 3.

3.1. INTERVALL/KONSONANZ BEI EINEM SCHOLASTISCHEN AUTOR 213

Daß damit jedoch der Versuch einer auch sozusagen traditionell proportionalen Begründung durch Johannes de Garlandia aufgehoben sei, kann nicht behauptet werden: *Quare autem una concordantia magis concordat, quam alia, planae musicae relinquatur*, ed. Reaney u. Gilles, S. 66, 12: Die Begründung wird einfach auf eine andere Teildisziplin verwiesen. Die Aufstellung einer Klasse von Theoretikern, die die Anzahl und das Wesen von Konsonanzen dezidiert, sozusagen als theoretische Grundannahme ausschließlich vom *sensus* ableiten wollten, wie dies Hentschel, *Sinnlichkeit und Vernunft*, S. 39, tut, wäre also zunächst in Hinblick auf die Absicht des jeweiligen Textes zu relativieren.

Das apodiktische Nichtverstehen der Quellenaussagen führt Hentschel auch hier wieder zu krassen Fehlurteilen (wirklich aufregend erscheint auch die Titelgebung seines Buches, die auf die Opposition *sensus et ratio/αἴσθησις τε καὶ λόγος* bezogen sein sollte — nur, *Sinnlichkeit* bedeutet im heutigen Deutschen etwa das, was der Lateiner mit *voluptas sensuum/aurium* o. ä. bezeichnet — und dafür gibt es ja Belege. Für Hentschels Methode scheinen solche Unterschiede generell bedeutungslos zu sein; wenn man sich antiquiert an Schillers Wortgebrauch orientieren wollte, wäre zumindest eine Anmerkung notwendig; man vergleiche die *Briefe zur ästhetischen Erziehung ...* o. ä.).

Die Begründung der Anzahl von Konsonanzen beim Anonymus Sowa, alias St. Emmeram kann auch nicht einfach als bewußte Basierung der Konsonanzlehre auf dem *iudicium sensus* gesehen werden, ed. Sowa (dessen Ausgabe hier zitiert wird, weil von wesentlichen Verbesserungen in der Neuausgabe, die hierzu natürlich verglichen wurde, nicht gesprochen werden kann), stellt z. B. was die Bestimmung der Anzahl anbelangt, fest, ed. Sowa, S. 117, 4:

Si queratur, quare solummodo sex concordantias habeamus et non plures, dicimus quemadmodum sex sunt voces, ex quibus tota musica modulatur, sic sex sunt consonantiae vel concordantie, per quas cantuum variorum ad eundem finem tendentium modulatio melicosa decenti serie fit sonora ...

Man wird dies ja wohl kaum als Ausdruck einer ganz neuen Art von Theorie der Konsonanz ansehen wollen. Eine ausdrückliche Betonung des Urteils des *sensus* weist jedenfalls Hentschel hier wie an anderen von ihm herangezogenen Stellen ausdrücklich nicht nach; wenn Hentschel, *ib.*, S. 42, eine besondere Gruppe von Theoretikern absondern will, die die Anzahl der Konsonanzen durch Analogien zu bestimmen versuchen, hätte er also diesen Text in die entsprechende Gruppe eingliedern müssen, was auch für den folgenden gilt: Die Analogiebildung von Johannes de Grocheo scheint zwar besonders auffällig, eine Analogiebildung liegt aber auch in den hier betrachteten Texten vor; daraus hätte Hentschel übrigens auch bemerken können, daß solche Analogien nicht notwendig als Begründungen an sich, sondern als zusätzliche Hinweise auf die zahlhafte Natur der Dinge bei vorgegebenen Zahlen gemeint sein können (daß solche Analogien dem Schluß der *Metaphysik* widersprechen, hat Johannes de Grocheo offenbar nicht bemerkt, auf seine Begründung der Konsonanz wird unten

in Zusammenhang mit Johannes de Muris eingegangen). Vor allem ist es unabdingbar, die Bedeutung solcher Analogiebildungen hinsichtlich von Anzahlparallelen für die gesamte musiktheoretische Tradition zu belegen, das beginnt mit den Analogisierung der acht Tonarten nebst Differenzen mit den neun Musen bei Aurelian; solche Anzahlparallelisierungen sind so häufig, daß man angeblich spezifische erst einmal genau nachweisen müßte, wenn das Hentschel nicht einfällt, macht das seine Erfindungen auch nicht glaubwürdiger. Selbst da, wor der Autor neuartig, als zwangsläufige Folge der Praxis der Mehrstimmigkeit neue Konsonanzen begründet, findet sich ein Formalismus, den als bewußte und neue Methode, gar noch als bewußte Abkehr der traditionellen Begründung anzusehen, man schon einige Arbeit leisten müßte — es geht um die Frage, warum *ditonus et semiditonus* Konsonanzen seien, ib., S. 117, 27. die der Anonymus St. Emmeram so beantwortet:

Quod autem ditonus et semiditonus in concordantiarum numero debeant collari, patet per cantus musicos approbatos, in quibus sepius sunt reperti, sicut patet in triplo de Che sunt amoretes: Diex ou porrai ie trouer et in multis aliis cantibus tam organis quam motellis, in quibus vel cantus incipiunt vel pausas immediate preambulas subsequantur. Per quod patet, quod sint concordantiae, eo quod a discordantia numquam cantus aliquis inchoatur, nec post pausationem vel ante locum dicitur optinere.

Bemerkenswert ist tatsächlich, daß hier die kompositorische Wirklichkeit zur Begründung der Konsonanzeigenschaft eines Intervalls eingesetzt werden kann: Der *usus* begründet die Konsonanzeigenschaft, „scholastisch“ ist eine derartige Bewertung der Wirklichkeit, also konkret einer kompositorischen Konvention nicht. Dies gilt für die neue Praxis und ihre Theorie; das Beispiel, also die konkrete einzelne Komposition, kann als *approbatum* die Richtigkeit einer Bestimmung zeigen. Der Formalismus liegt in dem Hinweis, daß niemals ein Gesang mit Dissonanz beginnen kann; die Begründung, daß die neue Mehrstimmigkeit diese beiden Intervalle als Konsonanzen einsetzt, war offensichtlich nicht formal genug, es mußte ein Prinzip gefunden werden. Daß damit allerdings bewußt die traditionelle Begründung abgeschafft worden sein könnte, ist nicht zu schließen, denn ein Verweis auf das Vorgehen von Johannes de Garlandia kann immer vorausgesetzt werden.

Denselben sinnwidrigen Vergleich der sechs Konsonanzen mit den *sex voces* wie im obigen Zitat findet man auch bei dem sich so bezeichnenden *Quidam Aristoteles*, ed. CS I, S. 260 a. Auch er schließt seine Ausführungen zur Konsonanz mit der Bemerkung ab: *Et hoc sufficit ad praesens*; man darf also wie bei Franco erwarten, daß sich der Magister der Möglichkeit, ja sogar Notwendigkeit tiefer reichender Erörterungen des Phänomens bewußt war, also auch hier eine bewußte Ellipse feststellen müssen. Dies gilt umsomehr, als alle drei von Hentschel als Repräsentanten einer nur auf das *iudicium sensus* gestützten Konsonanzbestimmung die Formulierung vom *compati* von Johannes de Garlandia benutzen —

3.1. INTERVALL/KONSONANZ BEI EINEM SCHOLASTISCHEN AUTOR 215

ein doch recht starkes Indiz dafür, daß sie selbst ihre Ausführungen als elliptisch verstanden haben, was nur Franco expliziert. Warum daher diese Texte von Hentschel nicht als Folge der bahnbrechenden Formulierung von Johannes de Garlandia, sondern als gleichwertige Gruppe angeführt werden, ist ebenso unerklärlich, wie seine Nichtbeachtung des Umstands, daß alle von ihm hierzu zitierten Textstellen *sensus* explizit nicht anführen; dies wäre aber notwendig, wenn hier eine bewußte „sensuale“ Begründung gemeint gewesen wäre.

Wie auch sonst nicht selten gibt auch zu dieser Formulierung bzw. ihrer Paraphrase durch Jacobus Hentschel eine tiefe Deutung, ib., S. 44: *Concordia ist die Harmonie unterschiedener, miteinander vermischter, einander verträglicher Töne, die angenehm und gleichmäßig ans Gehör gelangt*“, übersetzt Hentschel eine der auf Autoritäten zurückgeführten Konsonanzdefinitionen von Jacobus, *Speculum mus.* IV, XXXII, ed. Bragard, S. 93, 1. Daraus wird u. a. gefolgert: *Das se compatiens der Definition bezieht sich auf das Objekt des Sinnesvermögens, ... während das dulciter ad aurem uniformiterque proveniens die Perspektive des Hörenden selbst einnimmt. ...*, wo, darf und muß man fragen, unterscheidet aber Jacobus explizit zwischen *Sinnesvermögen* an sich und *Perspektive des Hörenden selbst*, wo definiert er einen solchen, kaum greifbaren, Unterschied, wenn schon Hentschel das nicht tut? Hentschel gibt natürlich keine Belege, zumal sie sich auch bei eifrigem Suchen nicht finden lassen, er beachtet auch nicht, daß das *compati* traditionell eines der Merkmale von konsonanten Tönen ist, die *dulcedo et uniformitas* ist das Gleiche wie das *compati*, das ergibt sich nicht nur aus der Tradition, sondern schon aus der Formulierung, Töne, die, gleichzeitig erklingend, nicht „vertragen“ können, können auch nicht *uniformiter* vom Ohr aufgenommen werden; Jacobus häuft wieder einmal Wörter und Definitionsmerkmale, die man nur verstehen kann, wenn man nicht nur seinen Stil beachtet, sondern auch die Herkunft, z. B. des *compati* als Ausdruck; so aus einem einzigen Satz, ja einer Wortreihung ganz Systematiken herauslesen zu wollen, ist schon methodisch unzulässig, ein ad hoc Einzelwortbetrachten mag die Methode von F. Reckow sein, wissenschaftlich ist sie unbrauchbar:

Daß grundsätzlich die Konsonanz als Teil der allgemeinen *harmonia* auch bei Jacobus natürlich durch etwas objektiv, außerhalb des Menschen Stehendes bestimmt ist, ist klar, s. auch u.; nur ist diese Verträglichkeit ja wohl eine Folge der traditionellen Definition der Konsonanz, die Töne in der Dissonanz vertragen sich nicht, mischen sich nicht, sondern bleiben vereinzelt, das ist die Tradition, und diese Vermischung bzw. ihr Gegenteil geschieht im *sensus*, darüber steht nur die Proportion, als rationale Erklärung. Hentschel müßte also, um seine seltsame Erfindung zu rechtfertigen, nachweisen, daß bei Jacobus irgendeine Art von abstrakter Ebene der Existenz von Konsonanzen besteht, die über der Empfindung, aber unter den Proportionen steht, was aber nicht der Fall ist. Man müßte dann aber zusätzlich auch fragen, was hinsichtlich der Definition von Konsonanz durch eine solche „Zwischenebene“ gewonnen sein könnte, was ganz konkret der Komponist daraus hätte machen können. Daß die letztzitierte Definition aber die Formulierung des *compati unae vocis cum alia* bei

Auch Guidos bekannte Klassifizierung der Skalentöne nach den möglichen Klängen für *organum* und vor allem *occursus* zeigt, wie überhaupt die Aufzählung von möglichen Zusammenklängen, daß die Erfahrung der Mehrstimmigkeit eine neue Bewertung dieser Kategorie geradezu erzwingen mußte: Die antiken Vorgaben konnten hier nur noch partiell verwendet werden. Daß sich dann in der sog. Klangschriftlehre, vorbereitet bereits in den Traktaten der Gruppe des *copula*-Organum außer dem Montpellier-Traktat, nochmals für einige Zeit und kompositorisch ja wirksam — Petrus de Cruce — die strikte Beschränkung auf die „klassischen“ Konsonanzen durchgesetzt hat, ist daher musikhistorisch auffällig. Insbesondere weil dadurch die Formbildungsfähigkeit der Mehrstimmigkeit, d. h. die Anzahl der kompositorischen Freiheitsgrade erheblich eingeschränkt wird: Einklang und Quint sind gleichberechtigte Möglichkeiten. In der neuerlichen Durchsetzung des Prinzips einer erfahrungsmäßigen und daher neuen Bewertung von Zusammenklängen

Johannes de Garlandia dies nicht meint, bemerkt Hentschel auch hier nicht. Von einer *die beiden Merkmale verbindenden Formulierung* kann in Hinblick auf die Tradition, die Vorgängigkeit der Definition von Johannes de Garlandia nicht gesprochen werden. Insofern muß die Formulierung zunächst als Paraphrase und Kontamination älterer Vorgaben gesehen werden. Jacobus verwendet das *compati* im Sinne der definitiven Opposition zur *discordia*, was ganz der Vorgabe von Johannes de Garlandia entspricht, bei dem bekanntlich die Dissonanz durch Negierung der Konsonanzeigenschaft definiert wird; es handelt sich wieder einmal um einen der Worthäufungen von Jacobus. Die Differenzierung Hentschels findet also in den Texten keine Entsprechung.

Das *compati* ist Eigenschaft der betroffenen Tonpaare wie auch ihrer sinnlichen Wirkung bzw. Perzeption: ... *non tantum inter se, quantum in natura sua est, se compatiuntur, sed etiam apud auditum, cuius sunt obiectum.* ..., IV, XXXII, ed. Bragard, S. 93, 3, was eine gewisse Denkfaulheit von Jacobus erkennen läßt, wenn man den kommentierten Text und seine klare Vorgabe beachtet: Die Eigenschaft des *compati* von Tönen eines Tonpaares *in natura sua* müßte erst klar definiert werden, was soll das „außerhalb“ ihres Gehörtwerdens sein — nach Pythagoräischer Definition liegt dies ausschließlich in der Natur der Proportion; was also sollte ein solche *compati* dem Wesen nach sein, wenn nicht in Bezug auf das Wahrnehmern, darf gefragt werden, denn, man findet im Text von Jacobus keine Definition, die darauf eine Auskunft geben könnte, er redet hier scholastisch daher, etwas zu unbedarft gemessen an der wissenschaftlichen Konsistenz des Pythagoräischen Modells, dessen Boethianische Fassung Jacobus ja kommentiert.

Die Erkenntnis Hentschels, trivial wie sie zu sein scheint, läßt sich also gerade nicht aus der Formulierung des *compati* ableiten.

seit Johannes de Garlandia ist tatsächlich die Einbringung eigener Erfahrung und damit eine echte Neuerung zu sehen, eine Mißachtung der antiken Autorität, die bemerkenswert sein muß, und daher auch „scholastische“ Beachtung hätte erzwingen müssen.

3.2 Zur Konsonanzdefinition und Terminologie vor Jacobus von Lüttich

Zunächst fällt der Umfang der Ausführungen zum Intervall in der Schrift von Jacobus auf, die auch einige Wiederholungen nicht scheut. Die Antwort auf die Frage, warum er gerade dieses Element der Musik so ausführlich behandelt gibt er in der vierten Einteilung der *musica instrumentalis*, nämlich der in *practica et theorica*, auf die hier noch kurz einzugehen ist. Als Material der Musik erscheint hier — vergleichbar mit Engelbert — nicht der Einzelton, sondern seine Relation zu anderen, nämlich das, was auf der Ebene der Zahlen durch die Proportion repräsentiert wird. Engelbert formuliert, ed. Ernstbrunner, S. 169, 8 (was man hieraus nicht für Tiefsinnigkeiten erschließen könnte, wenn man z. B. zu den ganz großen Denckern über das musikalischen Denken des Mittelalters gehört, z. B. daß Engelbert hier dezidiert die „nichträumlichen“ Begriffe für „Höhe“ und „Tiefe“ nutzt, ohne daß er deshalb nicht genauso gut wie andere die raumanaloge Linienschrift nutzen würde oder könnte):

... *musica organica vel instrumentalis*³⁴, *quae consistit et consideratur in proportionibus vocum ... musicalium sec. differentias gravitatis et acuitatis ipsarum vocum vel sonorum. ...*

³⁴Auch dies läßt erkennen, daß die Verwendung des Wortes *organicus* in einem Exempel von Jacques de Vitry natürlich nicht, wie Haas und andere meinen, auf das *organum* bezogen ist, sondern auf den Instrumentalisten, deutsch also den *Spielmann*, der, geradezu Boethius folgend, nach seiner wesentlichen Tätigkeit, dem instrumentalen Spiel, bezeichnet wird — was sängerische Leistungsfähigkeit natürlich nicht ausschließt, aber, vielleicht, doch beim Entstehen der Bezeichnung auf eine gewisse Dominanz der „instrumentalen“ Tätigkeit hinweisen könnte; entsprechende französische Ausdrucksmöglichkeiten kennen u. a. den *Instrumentalisten*, und eben den *Organisten*, man muß nur im Wörterbuch von Tobler-Lommatzsch hineinschauen’ französische und deutsche Ausdrücke sind nicht äquivalent.

Für Jacobus ist diese Relation, konkret die Intervalle, noch deutlicher das Material der Musik, *Speculum mus.* I, XIX, ed. Bragard, S. 63, 4:

Igitur qualitercumque hae duae musicae partes circa numerum insistant sonorum non absolute, sed invicem comparatorum, ut sunt materia harmonicae sonorae modulationis ...

Ganz eindeutig ist diese Definition auch nicht, denn auch die einzelne, individuelle Tonhöhe kann bzw. muß einer Zahl zugeordnet werden, um Proportionen zu erhalten, muß man „vorher“ Zahlen haben, die miteinander in Proportion gesetzt werden; korrekt ist aber die Feststellung, daß nur intervallisch „korrekt“ in Relation zueinander stehende Töne musikalisch brauchbar sind, das ist Tradition, nämlich triviale Voraussetzung des Tonsystems als Ordnung des Materials der Melik. Auf den gesamten Kontext wird in Zusammenhang mit der Unterscheidung des zwar durchaus korrekt singenden *cantor* und dem, der auch noch rational Rechenschaft über sein musikalisches Tun geben kann, noch näher eingegangen. Hier interessiert aber die Stringenz, mit der das Wesen der *harmonia* sogar als materiale Grundlage der Musik angesetzt wird: Die Töne nicht an sich, sondern nur insofern, als sie miteinander in Relation gesetzt sind, bilden das Material der Musik. Als solche Relationen aber können nur die musikalisch zulässigen Intervalle gelten, zu denen noch die kleinsten als rein theoretische Notwendigkeiten hinzukommen. Nur die Töne können also musikalisch verwendet bzw. betrachtet werden, die jeweils als Paare ihre *causa formalis* von Seiten der Proportion erhalten, müßte man diese Definition weiterführen, wenn man an die Exemplifizierung der *causa formalis* durch die Proportion der Konsonanz in der *Metaphysik* denkt.

Andererseits sagt Jacobus damit nichts grundsätzlich Neues, denn, daß nicht jeder Ton oder Klang, sondern nur die, die in einer rational bestimmten Relation zueinander stehen, zur Musik gehören, kann als Topos der mittelalterlichen Musiktheorie angesehen werden. Am bekanntesten dürfte die Formulierung zu Anfang der *Muscia Enchiriadis* sein, ed. Schmid, S. 3, 7: *Ptongi autem non quicumque dicuntur soni, sed qui legitimis ab invicem spatiis melo sunt apti*. In rationaler Rekonstruktion kann man diese Definition dahingehend erläutern, daß nur eine Auswahl von diskreten Klassen von Tönen für melisch brauchbar gehalten werden, wobei die Klassen durch bestimmte Abstände, Intervalle definiert sind — ob schon abstrakt definiert oder intuitiv in konventionellen Melodiebildungen, ist hierbei nicht rele-

vant: Wie die Sprache Klassen benutzt, Phoneme, deren klangliche Verwirklichung im Gebrauch allerdings einige Varianten zuläßt, so bildet die musikalische Gestaltbildung Klassen von Tonhöhen, die gegenüber nicht-störenden Intonationstvarianten vergleichbar invariant wie eben die individuellen und regionalen „Ausführungen“ von Phonemen sind³⁵. Insofern ist also nicht unverständlich, daß Jacobus sich auf das Intervall, von ihm durchweg *consonantia* genannt, konzentriert — dies ist keine Folge eines scholastischen Denkens, sondern Folge der Entwicklung westlicher Musiktheorie.

Als auf den ersten Blick auffälliges Merkmal der Argumentation von Jacobus ist das Fehlen des Begriffes *intervallum* in den grundlegenden Ausführungen der ersten beiden Bücher zu bemerken (was Hentschel allerdings entgeht), der durchweg durch *consonantia* „ersetzt“ wird, was einen kurzen, allerdings nur zu einer vorläufigen Orientierung über das Thema dienenden Blick auf ältere Terminologie zu werfen veranlassen kann.

Dies ist nämlich eine Terminologie, die nicht ganz neu ist: Zu beachten ist hier einmal, daß eine explizite Konsonanzdefinition für die Theorie des Gregorianischen Chorals keinen besonderen Vorrang besaß; man beachte etwa die fast beiläufige Erwähnung in Guidos *Micrologus*, cap. VI, *has tres symphonias i. e. suaves vocum copulationes*, was dann im Kapitel über die Mehrstimmigkeit aufgenommen wird, wo die Terminologie *copulationes vocum* empfohlen wird, *cum symphonia de cantu omni dicatur*, cap. XVIII.

³⁵Wesentlich ist die Wiedererkennbarkeit der Klassen, was u. a. durch den Kontext, musikalisch die melodische Gestalt geschieht: Das Auftreten gewisser Intonationstrübungen ist erträglich in bestimmten Grenzen, ja kann sogar ästhetischen Reiz bekommen. Wesentlich ist aber auch, daß diese Klassen jeweils korrekt erkannt werden können, was z. B. das Auftreten eines „falschen“ Abstands, etwa des *kleinen Abstands* an falscher Stelle als Verstoß gegen die Konvention empfinden lassen muß, z. B. das Auftreten eines Halbtons an einer Stelle, die vom diatonischen Kontext her, unpassend ist.

Daß die Abstraktionsfähigkeit von Melodiegestalten auf skalische Grundstrukturen in einer so intuitiven Weise auch für die den Unterschied von Ganz- und Halbton nicht rationalisierende byzantinische Musik noch zur Zeit der mittelbyzantinischen Notation möglich gewesen sein dürfte, ergibt sich zwangsläufig aus den Medialsignaturen und anderen derartigen Zeichen wie der *φθορά*. Für die westliche Musik war der Unterschied zwischen Ganz- und Halbton dagegen seit Ende des 9. Jh. rationalisiert — ein grundlegender Unterschied, den man nach der Vorgabe von O. Strunk endlich einmal beachten sollte.

Daß die Konsonanz in Zusammenhang mit dem *organum* speziell erwähnt wird, liegt nahe; Merkmal ist das *permiscere* in einer *organi societas* bzw. *ad organum societas et suavitas*, die eine *similitudo vocum* generiert — gerade dies ist ein skalisch tonales Moment, die Grundlage der *affinales*-Beziehungen. Das Phänomen kann vorausgesetzt werden; eine Formulierung, die der Traktat *Ad organum faciendum*, ed. Eggebrecht-Zaminer, S. 47, 11, direkt aufnimmt. Die versifizierte Fassung, *Cum autem diapente et diatessaron organizamus*, ib, S. 111 ff., bezeichnet in ihrem Wortschwall einmal die kleine Terz als *consonantia*: *Est quaedam consonantia, de qua parum reliquimus./ De A ad C, de D ad F, hoc est semiditonus. ...*, ib., S. 113, 69, was tendenziell auf die Erweiterung des Konsonanzbegriffes nach mehrstimmiger Empirie weist.

Gewisse terminologische Probleme mußten sich ergeben, wenn man die vier grundlegenden Intervalle betrachtet, das „Ergebnis“ von *VI*, *VIII*, *IX* und *XII*, wo, wie schon bei Aurelian natürlich der Ganzton im Rahmen der Konsonanzen erscheint, was Aribo im Kapitel *De nobilitate et ignobilitate consonantiarum* zur Subsummierung des Ganztons unter die Konsonanzen veranlaßt, ed. S. van Waesberghe, S. 56, 87: *Sex consonantiarum tres nobiles ... Nobiles diapente, diatesseron, tonus ...*³⁶. Dies folgt aus der Vorgabe von Guido, z. B. *Micrologus* IV, ed. S. v. W., S. 105, 12, der die Intervalle zunächst allgemein als *modus* einführt.

Auch bei Engelbert wird die Bezeichnung *consonantia* daher generell eingesetzt, z. B. GS II, S. 299 a, ed. P. Ernstbrunner, *Die Musiktheorie des Engelbert von Admont*, Tutzing, S. 1998, S. 192, 17: *... minor pars sec. Boetium, et vocatur illa consonantia semitonium. ...*, worauf die übliche Erklärung von *semis* nicht als *halb*³⁷, sondern *unvollkommen* folgt: *Konsonanz* ist hier also jedes — Aristoxenisch formuliert — emmelische Intervall; also die zulässigen Intervalle, bei deren Bestimmung Engelbert natürlich nicht von Aristoxenus, sondern von den *sex modi* Guidos ausgeht. Immerhin kennt Engelbert in seiner Aufzählung von *Termini* wie zu erwarten an einer Stelle auch den Begriff *emmeles*, womit er *voces, quaecumque consonae quidem non sunt, sed tantum consonantias distinguunt, ut tonus ...*, *Mu-*

³⁶Auch der ebenfalls Guido kommentierende Anonymus Vivell verwendet diese Terminologie, z. B. ed. S. v. W., S. 99, 10.

³⁷Entgegen der Ausgabe von Ernstbrunner wird die Schreibung normalisiert, die nicht immer durchgeführte Schreibung von *t* in Zusammenhang mit *i* als *c*, wie in *racio*, wird hier nicht übernommen; schon aus Gründen der Ästhetik.

sica II, XXX, ed. Ernstbrunner, S. 242, 10; dabei verzichtet Engelbert allerdings auf eine ausreichende Harmonisierung, wenn er an anderen Stellen alle *sex modi* als *consonantiae* bezeichnet; die Begriffe stehen parataktisch nebeneinander.

Es ist nicht ganz unamüsanter zu sehen, daß eine solche Terminologie Engelbert dazu führt, zwischen *consonantiae perfectae* und *imperfectae* zu unterscheiden; aber auch da ist nicht etwa nur die Oktav eine bzw. die *perfecta consonantia*, sondern *Tonus vero est minima consonantia inter perfectas consonantias; quod dico ad differentiam semitonii ...*, II, X, ed. Ernstbrunner, S. 210, 12, was sich trivialer Weise aus der Proportion des Ganztons, $9/8$ sowie dem Umstand, daß der Bezeichnung nach *semitonium* ja nur ein unvollkommener, partieller *Tonus* ist, ergibt (und natürlich wie immer die Frage offenläßt, warum z. B. $8/7$ etc. kein Grundintervall sein sollte — Ptolemaeus zieht derartige Proportionen heran, um seine Systematik zu leisten, das gesamte antike Tonsystem proportional zu berechnen; für das Mittelalter war solche Rechenkasuistik überflüssig, weil das System der Transpositionsskalen nicht übernommen wurde).

Der Kontext ist von dem der Terminologie von Johannes de Garlandia so verschieden, daß keine inhaltliche Verbindung hergestellt werden kann — abgesehen vielleicht von der Verwendung des Wortes *perfectum* als frei verfügbarer Ausdruck einer begrifflichen Opposition (natürlich ist diese „Verbindung“ nur phänomenologisch gemeint, eine gegenseitige Abhängigkeit der genannten Schriften wird nicht etwa vorausgesetzt). Aus dieser Terminologie wird ebenfalls die relative Unwichtigkeit einer Definition der Konsonanz für die essentiell auf den Choral gerichteten Theorie erkennbar. Jacobus von Lüttich übernimmt seine Wortverwendung direkt vielleicht von Johannes de Garlandia; völlig unerhört ist diese also auch nicht (vgl. die folgenden Ausführungen über die beiden Arten von *consonantiae* bei Engelbert, die die Intervallgrößen als nächsten Spezifizierungsfaktor einsetzen), nur wäre bei einer so ausführlichen und „scholastisch“ ornamentierten Erörterung des Intervallbegriffs eine vergleichbar ausführliche Erklärung des Wortgebrauchs durch Jacobus zu erwarten; wenn bei Johannes de Garlandia auch Dissonanzen als Zusammenklänge auftreten können, ist z. B. die entsprechende Terminologie vernünftig, weil nicht einfach nurmehr Abstände so bezeichnet werden, sondern tatsächlich *Zusammenklängen*; Jacobus sieht aber keinen Anlaß, seine Terminologie hier näher zu begründen.

Auch Engelberts Darstellung läßt erkennen, daß eher die *species*-Lehre als die Definition und Begründung der Konsonanz für die Choraltheorie bei aller formalen Aufwendigkeit von Bedeutung ist. Aegidius Zamorensis sammelt dann einige der überlieferten Definitionen, wobei aber wieder nur eine Parataxe sozusagen der verschiedenen Auswahlen zu finden ist, Robert-Tissot, S. 82, 1: Platos Einteilung umfaßt den Ganzton, Boethius dagegen *ponit quinque, non enumerans tonum*; zwar werden einige Erklärungen, *proportionalis mixtura, ... quotienscumque duae voces ... similiter mixtae quasi unius soni suavem reddunt concordiam, ... dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia* etc., also phänomenale Begründungen zur Einleitung eingeführt, eine Reaktion auf die Definitionen erfolgt nicht; die „scholastische“ Freude am Sammeln von Aussagen führt nicht zu einer Harmonisierung — das Thema *Konsonanz* ist eben für die Choraltheorie ohne besondere Bedeutung.

Anders ist dies natürlich für die Theorie der Mehrstimmigkeit, in der klar unterschieden werden muß, also die Graduierung der Antike übernommen wird. Die *Musica Enchiriadis* übernimmt, allerdings nur partiell eine in ihrer Verwendung eines Vergleichs zwischen Musik und Sprache offenbar sinnfällige Formulierung, die allerdings zu einer gewisse Unklarheit führt. Censorinus bemerkt, 10, 4 seq., daß *non promiscue voces omnes cum aliis, ut libet iunctae concordabiles in cantu reddunt effectus*. (5) *ut litterae nostrae, si inter se passim iungantur et non congruenter, saepe nec verbis nec syllabis copulandis concordabunt, sic in musica quaedam certa sunt intervalla, quae symphonias possint efficere*. Daß dies eine inadäquate Erklärung ist, ist klar: Der spätantike Autor verwechselt emmelische mit konsonanten Intervallen, sonst wäre auch der Vergleich von üblichen und unüblichen Tonverbindungen bzw. Intervallen mit üblichen oder unüblichen Phnemverbindungen in der Silbe sinnwidrig: Etwas der harmonischen Konsonanzeigenschaft Vergleichbares könnte man in den Phonemfügungen höchstens im Sinne von Vokal„vermischungen“ beim Aufeinandertreffen von Vokalschluß mit Vokalanfang parallelisieren, was aber auch einiger „Gewalt“ bedürftig wäre.

Die *Musica Enchiriadis* verändert den Einführungssatz *praemissae voces non omnes aequae suaviter sibi miscentur, nec quoquo modo iunctae ...*, ed. Schmid, S. 23, 1, beginnt also sofort mit dem Merkmal des *misceri*, das bei Boethius zu finden war (z. B. in der ersten systematischen Definition, ed. Friedlein, S. 195, 1, I, VIII). Damit wird dem folgend zitierten Vergleich immerhin etwas an Unsinnigkeit entzogen: Wie nicht alle Buchstabenkombinationen eine Silbe oder ein Wort ergeben,

so ergeben nicht alle Tonkombinationen eine Konsonanz; die Konsonanz, die Willigkeit, sich zu mischen, ist sozusagen eine Auswahl aus möglichen Kombinationen (wiederholt im vorletzten Kapitel, ed. Schmid, S. 56, 51, wo von einem *tam dulci ad invicem commixtione consentire* gesprochen wird, und zu Anfang des 2. Buches der *Scolica Enchiriadis*; also konsequent beibehalten). Auffällig ist, daß hiermit nur ein effektvoller Vergleich übernommen wird, die Definition der Konsonanzempfindung aber nicht direkt zitiert wird — eine Folge der neuen, eigenen Erfahrung mit der Mehrstimmigkeit?

Daß die Konsonanz als Klangempfindung wesentlich für die Mehrstimmigkeit, weniger aber für die Einstimmigkeit bzw. ihre Theorie ist, zeigt auch der Anonymus La Fage, der im 5. Kapitel *De consonantiis* bemerkt, *Tres vero sunt consonantiae ex coniunctiones compositae, quibus in discantu et organo organizatores utuntur. Prima est diatesseron, ...*, ed. Seay, S. 17, 2. Es werden hier auch Gründe angegeben, wohl der Mehrstimmigkeit wegen, die eine eher triviale Graduierung erkennen lassen, ib., S. 17, 5:

*Consonantiae autem ideo dicuntur, quia earum extremae voces primis vocibus consonare noscuntur*³⁸. *Diatesseron reddit dulcem melodiam, diapente dulciorem, diapason dulcissimam et quandam identitatem vocum.*

Die anschließende Lehre der *species* erweist in ihrer Ausdehnung auch in dieser Schrift, daß diese sozusagen linearen Probleme für die Theorie der Praxis von eher größerem Gewicht waren. Dies wird auch erkennbar in der Thematik des anschließenden, cap. XVI, Dialogs zwischen Lehrer und Schüler.

Die Graduierung der Konsonanzen nach der gegebenen Reihenfolge, *dulcis, dulcior, dulcissimum*, sind einfache Weiterschreibung der überlieferten Bewertung, außerdem von der Dreiersystematik gegeben. Demgegenüber ist die Differenzierung der Zusammenklänge nach *coniunctum* und *disiunctum* in den Traktaten *Ad organum faciendum*, z. B. in dem *Vocum copulationes dicuntur*, ed. Eggebrecht-Zaminer, S. 149, deutlicher Ausdruck des Versuchs einer wertenden Klassifizierung nach der Erfahrung: Die Oktavidentität geht so deutlich über die Konsonanz von Quint und Quart hinaus, daß hier eine Zweiteilung sinnvoll erscheint — allerdings, ist dies

³⁸Diese Formulierung weist auf die *species*-Lehre hin, in der Intervalle diatonisch „ausgefüllt“ verstanden werden.

angesichts der Diskussion der Ptolemaeischen Ansicht über die Oktavidentität bei Boethius, keine wirkliche Neuerung der Bewertung.

Bemerkenswert ist hier neben Guidos oben, im 2. Teil dieser Arbeit, genannter, 3.1.2 auf Seite 211, rein empirischer Anführung gebräuchlicher Zusammenklänge des *modus mollis organi* bekanntlich, wohl in direkter Folge dieser Vorgabe (trotz veränderter Art der Mehrstimmigkeit) die ausdrückliche Heranziehung der „neuen“ Konsonanzen, Terz und Sext, im sog. *Traktat von Montpellier*. Da findet sich eine Bewertung, die auf die von Johannes de Garlandia hinweist — nicht als von diesem rezipierter Text, sondern von der Erfahrung der Mehrstimmigkeit: Als Graduierung findet sich der Hinweis, daß die *septima ... male sonat*, ed. Eggebrecht-Zaminer, S. 187, 5, sowie daß man für die *medii* Klänge *frequentius* Quart oder Quint nehmen soll, *quia pulcrius sonat*, nämlich als Sext oder Terz.

Damit ist eigentlich ein System perfekter und imperfekter Konsonanzen vorgegeben. Eine an der antiken Tradition orientierte Terminologie scheint überflüssig, weil der bezogene Sachverhalt selbstverständlich ist, d. h. von jedem so erlebt wird. Hier ist deutlich aber eine Betonung des neuen Erlebens von Zusammenklängen in der Mehrstimmigkeit als Grundlage der Ausführungen zu erkennen, eben weil eine spezielle Terminologie überflüssig ist.

Die von Sachs wie Apfel klassifizierten Repräsentanten der strikt auf die drei „antiken“ Konsonanzen bezogenen Traktate der *Klangschrittlehre* benötigen eine Erklärung der Konsonanzen von vornherein nicht. Charakteristisch ist hierfür der *Vatikanische Anonymus*³⁹.

³⁹**Neuestes zur Klangschrittlehre und zur Lust im Lesen von Texten und Musik** Auch hier übersieht M. Haas in seinem Beitrag zur Festschrift von K.-J. Sachs, s. im 1. Teil Anm. 74 auf Seite 147, eine nicht ganz irrelevante Charakteristik, wenn er in seiner *Corpusanalyse* — eine beeindruckende Sammlung von 6.660 Klangschritten in *clausulae* etc. — und hierin zeigt sich mächtig die wirkliche Kreativität von M. Haas — Folgen wie

g'	f'	e'
g	d	h

anführt: Das ist gerade nicht Teil der „klassischen“, theoretischen Klangschrittlehre, schon weil diese strikt nur die Folge von zwei Klängen bzw. eines Schrittes oder Sprungs des *tenor* und dessen zusammenklangliche Folgen: Es handelt sich stets um einen Ausgangsklang, einen Schritt oder Sprung des *tenor* und den daraus resultierend zu wählenden Ton der Zusatzstimme, des *discantus*: Drei Klänge sind nicht Teil der Theorie, sozusagen der Antepänultimaklang spielt keine Rolle für die einzelne Regel; eine gewisse

Kenntnis des behandelten Objekts sollte für wissenschaftlich auftretende Beiträge vielleicht doch eine der notwendigen Voraussetzungen sein — M. Haas übersieht hier so mal eben die schon von E. Apfel herausgestellten Unterschiede, die man sogar selbst deutlich sehen kann, wenn man einmal die Motetten von Petrus de Cruce hinsichtlich ihrer Satztechnik bzw. ihres Satzgerüsts mit anderen Motetten vergleicht: Für die Geschichte der Mehrstimmigkeit war die normale Klangschritlehre wenig relevant, die Satzweise, die im Text von Johannes de Garlandia ihren Ausdruck findet, war die musikhistorisch produktive; das sollte man beachten, die eine nutzt die perfekten Konsonanzen, die andere auch die neu so genannten imperfekten, tritt aber nicht als Klangschritlehre auf, das alles kann man von E. Apfel erfahren. Es ist auch nicht erkennbar, was Haas mit seiner Sammlung über die eben bereits von E. Apfel bemerkten Sachverhalte Neues beizutragen weiß, außer der Erkenntnis, daß ihm die betreffenden Beiträge von Apfel unbekannt sind — nur, ist das musikgeschichtlich von Interesse, oder überhaupt von Interesse?

Und wenn M. Haas dann eines seiner beliebten Schemata von Klangschritten einer mehrstimmigen Komposition schematisch aufstellt, in Tonbuchstaben — es ist nicht ganz klar, was dadurch für das Verstehen des Satzgerüsts gewonnen sein sollte, die Noten lassen diese Gestaltbildung sicher leichter erkennen, aber, natürlich, jedem sein *Chacunchen*, wie dies ein NL für Physik zu formulieren pflegte —, hat er natürlich „noch“ nicht die kompositorisch wesentlichen Faktoren erfaßt: Daß die Gestaltung der Ober- oder Zusatzstimme zu einem gegebenen *tenor*-Ausschnitt für die Komponisten der Nôtre Dame-Mehrstimmigkeit ein wesentliches ästhetisches Moment war, ist sicher auch M. Haas bewußt, damit aber wird der jeweilig sozusagen im Moment erscheinende Klangschriff nicht zur Sache an sich, sondern zum Ergebnis des „Widerstreits“ von melodisch für die Führung der Oberstimme Erwünschten und satztechnisch Möglichem; hinzu kommen, eventuell bewußt gesetzte, Kadenzbildungen; so ganz einfach ist also auch diese Mehrstimmigkeit nicht. Und M. Haasens Schema sagt nicht mehr aus als die, lesbar übertragenen, Noten selbst, und zwar sehr viel klarer zu erkennen geben (denn Noten geben genau das wieder, was die Gestaltbildung in Musik ist); das Problem des Gerüstsatzes hat bekanntlich ebenfalls E. Apfel effizient diskutiert.

Was nun die Frage nach der Anzahl von möglichen Klangschriffen anbelangt, ist die Anzahl, die M. Haas aufstellt, zumindest nicht mit der „klassischen“ Klangschrifflehre zu vereinen. Diese ist übrigens nicht irgendwie eine willkürliche *Norm*, sondern unter der übergeordneten, allgemeingültig zu verstehenden (Verletzungen gibt es, z. B. wenn Satztechnik und melodischer „Wille“ nicht vereinbar waren) Regel der Gegenbewegung, die M. Haas irrtümlicherweise vielleicht für weniger wichtig hält. Genau diese übergeordnete Regel setzt ja ein einfaches Gerüst: Ausgangsklang, Bewegung der gegebenen Stimme, und als zwangsläufiges „Ergebnis“, als Regel, der zu setzende Ton/Klang der Oberstimme (glücklicherweise für die Geschichte der Mehrstimmigkeit hat sich die Technik, die Johannes de Garlandia

beschreibt, durchgesetzt). Von wirklichem Interesse für die musikgeschichtlich bedeutsame Geschichte der Mehrstimmigkeit ist diese Gegenbewegungsregel: Ergibt sich diese für die Folgezeit durchgehend gültige Regel aus einer Klangempfindung, die rationalisiert wurde? handelt es sich um eine artifizielle Setzung? offenbar doch wohl nicht: Das an der Klangschrittlehre musikhistorisch Wesentliche sieht M. Haas also nicht, nun, man kann nicht alles sehen, nur muß man dann darüber schreiben?

Es gibt in der strengen Klangschrittlehre vier zulässige Konsonanzen, also vier mögliche Ausgangsklänge und vier mögliche Zielklänge; außerdem gibt es die Schritte oder Sprünge der gegebenen Stimme, jeweils in zwei Richtungen, sechzehn, wenn man die Oktav als Grenze setzt (weil der Choral ja nicht gerade sehr große Sprünge „liebt“, ein ästhetisches Prinzip). Damit ist die Anzahl von vornherein begrenzt, weiterer Untersuchungen bedarf es nicht. Aber, das ist nur eine der so geläufigen Lücken in M. Haasens musikwissenschaftlichem Wissen — und die Translationsinvarianz ist triviale Gegebenheit, denn die ist bereits dem Intervallbegriff immanent; nun, man kann sicher nicht alles wissen; nur, warum schreibt man dann darüber?

Von der großen, außergewöhnlichen mathematischen Kompetenz von M. Haas zeugt übrigens sein Vergleich dieses Schemas — also Ausgangsklang, Schritt des *tenor*, Ton/Klang des *discantus* (wirksam sind also Gegenbewegungsregel und Konsonanz) — mit einer Funktion $x \rightarrow x^2$, er bringt es doch tatsächlich, *ib.*, S. 144, fertig, von einer *Abbildung* der Ausgangskonsonanz auf die Zielkonsonanz zu sprechen, ersichtlich eine „mehrdeutige“ Funktion, ein inadäquater Begriff, der seit Bernhard Riemann eigentlich die Mathematik nicht mehr heimsuchen sollte, selbst wenn das M. Haas noch nicht bemerkt haben sollte: Der Ausgangsklang hat eben keine eindeutige Folge im Zielklang (natürlich können, je nach Art des *tenor*-Schritts bzw. -Sprungs verschiedene Zielklänge auf ein und denselben Ausgangsklang folgen). Und was eigentlich sollte die Funktion sein? Nun, solche methodische Präzision ist von solchen weitreichend konzipierten Phantasien natürlich nicht zu erwarten, weshalb man aber doch fragen darf, was eigentlich die, zudem noch wissenschaftliche, Aussage einer solchen Absurdität sein könnte oder wenigstens sollte.

Außerdem, rein musikalisch gesehen, vergißt M. Haas einfach die Rolle des Schritts oder Sprungs der vorgegebenen Stimme, des *tenor*. Es mag ja ganz nett sein, nach Möglichkeiten zu suchen, irgendwelche nicht mehr so ganz verstandene mathematische Formeln formalistisch auf ganz Anderes anzuwenden, man kennt das ja aus Jugendzeit selbst, nur in diesem Fall führt das zu Unsinn, jedenfalls müßte man so folgern, wenn nicht der große M. Haas hinter diesem Vergleich stünde: Es wird eine Folge von Klängen, nicht aber eine *Abbildung* einer Konsonanz auf eine „ganze Menge“ anderer gelehrt, also eine Abbildung der Menge von Klassen von Tonpaaren, Intervallen, auf sich selbst — bewußt sollte man sich dabei auch sein, daß es sich bei der Segmentierung auf je einen Schritt um eine durchaus sinnvolle Konkretisierung der Gegenbewegungsregel bzw. des Parallelenverbots handelt; es

handelt sich um eine Folge von fest vorgegebenen Prozessen, die jeweils die Vergangenheit „vergessen“, nämlich den Klang, der zu dem jeweiligen Ausgangsklang geführt hat. Dem normalen Mathematiker wie auch dem normalen Betrachter der Klangschriftlehre jedenfalls muß das Beispiel von M. Haas als geradezu exemplarisch abwegig erscheinen, zumal daraus dann ja gar keine konkreten Folgerungen gezogen werden, ein Glasperlenkasperlespiel vielleicht?

Sicher, M. Haas scheint, zunächst, Recht zu haben, wenn er, *ib.*, S. 159, bemerkt, ohne daß ganz oder eher überhaupt klar wird, was das mit der Klangschriftlehre speziell zu tun haben könnte: *Musik in geschriebener Form ist für wenige ein lustvolles Medium — das lesende Hören von Partituren ist kein Vorgang öffentlicher Diskussion. ...*, und das in bedeutsamen Worten dem *verblüfften* Leser als grundsätzlichen Unterschied zwischen Musik und Sprache einzureden versucht: Es ist eben so, der Analphabetismus „in“ Sprache ist nun einmal wesentlich weniger verbreitet als die musikalische Analphabetie, was letztere aber nicht weniger zu einer geistigen Defizienz macht — denn, M. Haas mag es glauben oder nicht, Notenlesen kann man lernen. Und einem sprachlichen Analphabeten ist das Lesen sicher auch nicht sehr *lustvoll* (was übrigens auch für Lesekundige gelten kann, z. B. wenn es sich um das Lesenmüssen solcher Beiträge handelt — und der Wortbestandteil *müssen* ergibt sich ja daraus, daß bedeutsame Fachvertreter einen solchen Beitrag veröffentlichen und dadurch mit einer Art autoriativen *imprimatur* versehen).

Allerdings kann sich jeder bemühen, die entsprechenden Analphabetien zu überwinden, um damit dann ebenfalls *Musik in geschriebener Form als lustvolles Medium* erleben zu können, das ist niemandem verwehrt, wie viele andere „Lüste“, die man sich nur durch einen gewissen Arbeitsaufwand verschaffen kann, so etwa die Schönheit von Mathematik. die es nicht verdient, so inept aufgerufen werden, wie man die spezielle Relativitätstheorie in der Feststellung, *ja, alles ist relativ*, inhaltlich bewältigt zu glauben haben könnte, was auch für AI (künstliche Intelligenz) und Informationstheorie gilt: Sich an deren Struktur adäquat „verlustieren“ zu können, setzt einige Arbeit voraus, ist aber auch jedermann erreichbar, wenn er zu logischem und konzisen Denken fähig sein sollte, kurz zur *ratio* im Sinne Augustins, der — zu optimistisch? — darin ja das Kennzeichen des *animal rationale* sieht, hier in Übereinstimmung mit Aristoteles; der also nicht derart von solchen Disziplinen spricht, wie dies in dem hier, leider zu beachtenden Beitrag geschieht. Übrigens gibt es einen, der schon im Mittelalter die Überwindung solchen musikalischen Analphabetismus als wesentliche Aufgabe seiner Theorie sieht, der also durch seine Arbeiten die Fähigkeit zum Erfinden oder Absingen von Melodien in musikalischem Alphabetismus lehren will, sozusagen ein Kurs zur Überwindung solcher, offenbar auch in musikwissenschaftlichen Kreisen nicht ganz fehlender Defizite dem Objekt *Musik* gegenüber; dieser Kämpfer gegen musikalischen Analphabetismus ist bekanntlich Guido. und seine Methode ist auch heute noch sinnvoll, man erreicht sie durch den Lehrstoff der Gehörübung, als deren Ziel genau das

steht, was M. Haas offenbar so unerreichbar sieht, die Möglichkeit, sich auch an Partituren ästhetisch zu erfreuen, und zwar nicht nur an *carmina figurata*, wie Balladen in Herzform o. ä.

Natürlich müßte man zunächst einmal spezifizieren, was denn nun überhaupt am Partiturlesen *lustvoll* sein kann (nein, was M. Haas doch immer für interessante Formulierungen findet!). Und zwar muß man das tun in Hinblick auf das, was musikalisch überhaupt und insgesamt *lustvoll* sein kann — angesichts des Umstands, daß man, z. B., auch Brezeln *lustvoll* genießen kann, oder Apfelwein ohne Alkohol, wie dies im Thurgau möglich ist, sollte man allerdings vielleicht doch lieber auf bewährte Begriffe zurückgreifen, wenn man, was M. Haas hoffentlich tut, den Genuß von Musik etwas anders bewerten kann als den von Eis zum Lecken.

Es geht also darum, zu erfassen, was denn die Ästhetik von Musik insgesamt, spezifisch in Hinblick auf den potentiellen partikulären musikästhetischen Genuß ist, den man sich, die notwendigen Fähigkeiten vorausgesetzt, aus dem Lesen von Partituren verschaffen kann. Nur so kann man doch wohl bestimmen, ob der Vergleich, den M. Haas in die Welt setzt, den zwischen der *Lustvollheit* des Lesens von Texten oder Musik überhaupt sinnvoll ist — und bei einem so großen Denker wird man solche Arbeit sicher für sinnvoll halten müssen. Und da fällt auf, daß M. Haas wieder einmal völlig übersieht, daß die Notenschrift genau das wiedergibt, was man als musikalische Gestalt umschreiben muß, deren Wichtigkeit z. B. für das Verständnis eines Symphoniesatzes von Beethoven, hoffentlich, auch für ihn nicht ganz unwichtig ist, jedenfalls kann man z. B., um ein anderes Beispiel zu nennen, sehr wohl über Leitmotivgestalten in Wagners Opern diskutieren, die man in der Partitur oder im Klavierauszug, natürlich auch beim Hören, finden kann: Das Fehlen bestimmter spezifischer Fähigkeiten, wie hier bei der musikalischen „Alphabetie“ bei einer größeren Anzahl von Menschen, z. B. von Musikwissenschaftlern, besagt natürlich nicht, daß solche Fähigkeiten nicht existierten oder keine Relevanz hätten oder so völlig anders seien als in Sprache als Text und als gesprochener Text — denn auch andere ästhetische Sachverhalte sind nicht Teil der *öffentlichen Diskussion*, warum sollten sie das sein, um zu existieren? Die Regeln, z. B. der Quintfallsequenz, der sich Bach wie andere Barockkomponisten ausgiebig bedienen, sind auch nicht Teil irgendeiner *öffentlichen Diskussion*, wohl aber Voraussetzung für das ästhetische Funktionieren dieser Musik; in der Partitur kann man sie, ob mit Lust oder ohne solche ist hier eher irrelevant, finden, ja auch erleben — eben, wenn man, was ebenfalls nicht unmöglich ist, Gehörübung gelernt hat, wozu sich das von M. Haas in Hinblick auf die *Musica Enchiridis* und die Neumen so sachkundig behandelte Alter der Pubertät hervorragend eignet.

M. Haas übersieht damit weiterhin völlig den Informationsgehalt, der in einer Partitur enthalten ist, die man, bei ausreichender spezifischer Bildung auch so wie gemeint erfahren kann, ob *lustvoll* oder nicht (nun, angesichts der Ästhetik, der Musik als *schöne Kunst* ja

verpflichtet ist, kann das Erfahren von Gestaltmerkmalen im Lesen einer Partitur sicher objektiv *lustvoll* sein, von Mehrheitsfähigkeiten hängt diese Tatsache ja wohl nicht ab); vielleicht schließt M. Haas hier ein wenig zu schnell von eigenen Fähigkeiten bzw. Unfähigkeiten auf die Fähigkeit an sich und die ihr zugrundeliegenden Objekte: Die Gestalt eines Symphoniesatzes erfährt man aus der Partitur, wenn man sie liest bzw. lesen kann.

Die Ausführung fügt hier sozusagen noch die konkreten sinnlich ästhetischen Kennzeichen hinzu, z. B. als schön empfundene Intonationen von Tönen, eine als adäquat erlebte jeweilige Lautstärke, oder auch die Ebene der agogischen Reaktionen auf die musikalische Gestalt; alles das sind klangliche Merkmale, die man mit der klanglichen Seite der sprachlichen Leistungsebene der *Kundgabe* parallelisieren kann — der Tonfall, der die reine sprachliche Mitteilung zu einer von emotionalem Mitempfinden geprägten individuellen, menschlichen Äußerung werden läßt: Die Charakterisierung durch Ausrufungszeichen, stilistische Merkmale, die von E. Th. A. Hoffmann so rickülisierten „dramaturgischen“ Anweisungen weniger guter Schriftsteller, wie *in höchster Erregung, mit vor Angst erstickender Stimme* o. ä., etc. sind kaum fähig, diese der Konvention unterworfenen, aber erheblich individuelle Ausdrucksmöglichkeiten ermöglichenden Merkmale der gesprochenen, stark emotinalen Sprache, eben die klangliche Erscheinung der sprachlichen Leistungsebene der Kundgabe, auch nur ansatzweise wiederzugeben — das reine Lesen kann hier auch in der Sprache von vornherein nicht die *volle Lust* verschaffen, die M. Haas vielleicht die Lektüre der neuesten Beiträge von Verf. bereiten könnte oder wenigstens sollte. M. Haasens Vergleich von Musik und Sprache erweist sich auch hier als unbrauchbar, so aufwändig er auch auftritt (die Orthographie des charakterisierenden Wortes ist bewußt gewählt — um die Kundgabeebene in Schrift anzudeuten).

Genau wie Hinweise der Art *con sentimento* etc. in der Musik, d. h. in der notierten Partitur nur ein gewisser Ersatz, notwendig vager Natur sein können, weil der betreffende Sachverhalt auch rational nicht restlos zu erfassen ist. gilt dies für die Kundgabeebene der Sprache, die z. B. beim Schauspiel erst durch den Vortrag wirklich erlebbar wird, vielleicht sogar *lustvoll* — allerdings natürlich, wie in der Sprache der Inhalt, eine gestaltmäßige Grundlage besitzt: In der Schrift höchstens andeutungsweise wiederzugebende Merkmale der konkreten klanglichen Erscheinung gibt es also in der Sprache genauso wie in der Musik.

Und daß selbst trockene, ohne jeden Anteil an der emotionalen Leistungsebene der Sprache erscheinende Texte erhebliche emotionale Effekte auslösen können, die sich in extremen Merkmalen der Aussprache kundtun können, belegen die bekannten Ausführungen des ehemaligen Finanzministers der Schweiz, Merz, in Bezug auf Bündnerfleisch zu Genüge — davon nur zu lesen, bedeutet eine erhebliche Reduktion der eben emotionalen Wirkung der sprachlichen Darstellung des betreffenden Sachverhalts durch Minister Merz (der übrigens der gleichen Partei angehört wie Verf.).

Ja, wenn man das, die große Bedeutung der klanglichen Seite der sprachlichen Leistungs-

ebene der Kundgabe verstehen könnte, dann würde man nicht so ... daherreden können und den zentralen Unterschied zwischen Musik und Sprache, den Guido in seiner Umgestaltung des Vergleichs von musikalischem und sprachlichem Ablauf als Folge von Teilen klar verstanden, und deshalb durch den Vergleich von Musik und poetisch geformter Sprache ersetzt hat, so völlig unverstanden lassen, nämlich den ästhetischen Sinn von Musik und Dichtung, selbst wenn diese unvertonet, „nur“ sprachklanglich — adäquat — vorgetragen wird. Auch hier könnte die auffällige Unsensibilität für dieses Merkmal vielleicht auf eine entsprechende Verabsolutierung einer eigenen Defizienz weisen, was nun wieder musikhistorisch ohne jedes Interesse sein dürfte, abgesehen vielleicht von besonderen Freunden des M. Haasschen Wortes.

M. Haas übersieht eben daher natürlich, daß die Gestalterkennung, also ganz grob exemplifiziert oder konkretisiert, das, was das Wiedererkennen des schon vorher erklungenden Themenkomplexes in der Reprise möglich macht, nicht die Gesamtheit der ästhetischen Bedeutung eines musikalischen Kunstwerks bedeutet, dazu gehören geradezu unzählbare weitere Klangfaktoren, angefangen von Klarheit der Intonation, „Beseeltheit“ des Vortrags jeder einzelnen Tonhöhe; insofern ist sein zitierter Vergleich mit Sprache weitgehend abwegig, es sei denn, man ist unfähig (oder übersieht das?), im Vortrag eines Gedichts etwas wie die Schönheit des Stimmklangs des Vortragenden, seines gewählten Tempos etc. in Bezug eben auf den Inhalt des Gedichts (und auch seine Form) erleben zu können. Nur dann wird man nicht merken können, daß auch reines Lesen von Gedichten nicht notwendig das *lustvollste Medium* der Erscheinung eines solchen Gedichts sein muß — auch hier hätte eine Beachtung der Entscheidung Guidos durch M. Haas zu einer Klärung seiner offenbar noch etwas sehr gährenden Gedanken beitragen können. Andererseits, wenn man so allgemeine Erkenntnisse vorträgt, sollte man nicht ganz übersehen, daß es ja auch sprachliche Kunstwerke gibt, die auch ein Analphabet mehr oder weniger *lustvoll* sehen kann, ja, die man gesprochen gar nicht erkennen würde, die *carmina figurata* von Porphyrius Optatianus bieten sich hier an, poetisch vielleicht nicht gerade sehr *lustvolle* Erlebnisse machende Bildungen, die aber auch sozusagen auf Sprache beruhen und ja auch, darin besteht die Kunst, Versmaßen folgen, sogar essentiell. Gibt es dafür auch in Musik Parallelen? Sicher, das gibt es auch, das wäre also in die Diskussion der *Lustvollheit* von Sprache und Musik einzubeziehen. Natürlich, man kann doch bei allgemein sein sollenden Aussagen nicht alles beachten — man sollte es aber versuchen, soweit möglich.

Und so sollte man auch beachten, daß die Klangschritte nicht an sich eine absolute Struktur bilden, sondern ästhetische Bedeutung haben, im Erleben von Mehrstimmigkeit, was durch die von M. Haas offenbar so glänzend beherrschte *lingua franca* „Mathematik“ mit Sicherheit nicht modellierbar ist, weshalb der Diskurs mit anderen Kunstwissenschaften ja auch so geläufig ist, wenn natürlich auch nicht M. Haas (die Behauptung, daß Musikwissenschaft Ergebnisse nicht anderen Fächern mitteilen könnte, müßte als dezidierte Unwissenheit qua-

Eine spezifische Terminologie ist hier überflüssig; die Konsonanz der drei „alten“ Konsonanzen kann als solche angeführt werden, eine eigene Heranziehung der eigenen Empirie ist somit überflüssig. Anders ist dies notwendig bei Johannes de Gar-

lifiziert werden, wenn nicht M. Haas so etwas Absonderliches behauptete). Leider hat M. Haas aber für die Eröffnung eines Dialogs nun auch mit Naturwissenschaften nun leider nicht einmal im eigenen Fach die notwendige Klarheit über dessen Objekt, z. B. im Vergleich mit Sprache, gewonnen. Auch in den mathematischen Wissenschaften ist einfache Kompilation einiger, (sehr) weniger Formulierungen völlig aus deren genuinen Zusammenhang entfernt auch nicht gerade eine hinreichende Grundlage für ein derart anspruchsvolles Unterfangen:

Eines sollte aber klar sein, Musikwissenschaft kann das Eigentliche ihres Objekts, den Komplex ästhetischen Erlebens niemals auch nur ansatzweise erfassen, weshalb der Bezug zu Naturwissenschaften nicht notwendig als sinnvoll angesehen werden muß. Anstaunen darf man auch hier die Toleranz der Herausgeber in Hinblick auf die ja zu Ehren eines ernsthaften Fachwissenschaftlers gedachte Aufsatzsammlung :

Wer nach dem Titel des Haasschen Beitrags erwartet hat, daß Haas hier neue Erkenntnisse z. B. über sozusagen eine Aristotelesabhängigkeit der Schematik der Klangschrittlehre, die ja eine gewisse formale Ähnlichkeit mit logischen Schlüssen aufweist, gefunden habe, irgendwelche philosophische Grundlagen der Idee, die übergeordnete Gegenbewegungsregel so in jeweils einzelne Schritte aufzulösen, die Reduktion der zugelassenen Klänge auf perfekte Konsonanzen, der sieht sich getäuscht, ähnlich wie dies Aristoxenus von einer Vorlesung Platons berichtet (auch wenn ein Vergleich von M. Haas mit Plato wenigstens einem Leser der literarischen Erzeugnisse beider Autoren gewisse Schwierigkeiten bereitet):

Nichts von diesen eigentlichen Problemen, nichts von der Gegensätzlichkeit der Mehrstimmigkeitslehre im 13. Jh. findet im Beitrag von M. Haas auch nur eine Berücksichtigung, von einer Beachtung der ja nicht unwesentlichen ästhetischen Stimmführungsfaktoren — einen modernen Begriff metatheoretisch verwandt —, ganz abgesehen; alle diese eigentlichen Probleme verschwinden offenbar unter dem Anspruch, der Musikwissenschaft völlig neue Wege zur Nichtberücksichtigung zentraler musikhistorischer Sachverhalte zu verhelfen; offenbar eine herkulische, ja atlassische Aufgabe, der sich M. Haas unterzogen hat, wenn auch ohne spezifischen Erkenntnisgewinn; vielleicht würde ein Studium z. B. der Mathematik den Anspruch von M. Haas etwas weniger anmaßend und aberwitzig erscheinen lassen; auch nur irgendeinen *Sinn* hat M. Haas in die Klangschrittlehre nicht gebracht; nicht einmal in der Hinsicht eines Beweises dafür, daß die spezielle Form der Mehrstimmigkeitsregeln in der Klangschrittlehre genuin und notwendig irgendwie „scholastischer“ Herkunft sein müßten, daß also, wenigstens, hier für einmal ein scholastischer Einfluß auf die Musiktheorie irgendeinen Effekt gehabt haben könnte.

landia, worauf noch einzugehen ist. Erkennbar wird, daß eigentlich nur im Rahmen der Mehrstimmigkeit Neues zum Konsonanzphänomen gesagt wird — und werden muß; ein Hinweis aber auch darauf, daß die scholastische „Aufrüstung“ letztlich keine neuen Erkenntnisse beitragen kann; die Leistung von Johannes de Garlandia ergibt sich aus der empirischen Wirklichkeit.

Es erscheint daher auch nicht überflüssig, einen kurzen Hinweis auf die Klassifikationssystematik der *consonantiae* bei Johannes de Garlandia nebst Hinweis auf gewisse weiterführende Implikationen zu geben; schließlich basiert Jacobus maßgeblich auf dieser Vorgabe, was die Bewertung von Konsonanzen angeht. Klar ist aber auch, daß eine allgemeine Verwendung des Wortes *consonantia* für *intervallum* o. ä. in verschiedener Begrenzung traditionell ist, hier also keine Besonderheit von Jacobus gesehen werden kann

3.3 Perfekte und imperfekte Konsonanz bei J. de Garlandia in Bezug auf die spätantike Vorgabe und die Kategorie *perfectum*

Eine Tabelle der differenzierenden Bewertung von Konsonanzen und spiegelbildlich auch Dissonanzen findet man bei K.-J. Sachs, *Der Contrapunctus i. 14. u. 15. Jh.*, Wiesbaden 1974, S. 60. Auf die Herkunft des erwartungsgemäß jeweils dreiteiligen Schematismus und seiner Terminologie geht Sachs nicht ein (auch Hentschel sieht dies offenbar nicht als Problem). Offensichtlich ist Johannes de Garlandia auch hierfür als Autor zu betrachten.

Bei der Fülle sozusagen von Anwendungsmöglichkeiten der Begriffe *perfectio/perfectum* etc. im scholastischen Philosophieren (man kann etwa den Index zur *Summa theologica* des hl. Thomas heranziehen, oder die Ausführungen von Jacobus von Lüttich, IV, cap. XXI seq.) fällt auf, wie pragmatisch Johannes de Garlandia die Begriffe einsetzt: Die reine Opposition von *perfectus/imperfectus* wird, ed. Reimer, S. 39, 32, ohne weitere Erklärung auf die Alternative des Endes eines — modern formuliert — *ordo* angewandt. Die Erklärung der Anwendung des Wortes muß sich für den Leser aus der Sache ergeben:

Modus perfectus dicitur esse, quandocumque ita est, quod aliquis modus

desinit per talem quantitatem vel per talem modum sicut per illam, qua incipit ... Omnis modus dicitur imperfectus, quandocumque ita est, quod aliquis modus desinit per aliam quantitatem, quam per illam, qua incipit, ut cum dicatur prima longa, altera brevis, altera longa et altera brevis.

...

Die Version der Hs. mit dem Reimerschen Sigl *P* formuliert sprachlich sinnvoller: ... *qui finit per talem quantitatem per qualem incipit, ut longa brevis longa ...*; in jedem Fall ist klar, was mit dem Begriff bezeichnet werden soll. Assoziative Begründungen, daß Anfang und Ende mit dem Gleichen *perfekt* seien o. ä. fehlen ersichtlich (im Gegensatz zu Francos Assoziation der *perfectio* der Dreiteiligkeit), die Verwendung des Begriffspaare ist nur aus dem Sachverhalt, vielleicht dem Gemeinten der modalen Rhythmik zu erklären: Die Pause nach einem perfekten *ordo* stört den Automatismus des Ablaufschemas nicht, insbesondere wenn man an ein auch akzentuierendes Gemeintes des Modalrhythmus denkt, was hier später begründet werden soll: / - / [-] / - ..., wogegen der Ausfall eines erwarteten Akzents, / - / - [/] - ... ersichtlich eine irritierende Wirkung haben kann (hier handelt es sich um eine hypothetische Rekonstruktion des potentiell Gemeinten! *bezeichnet* werden eventuelle Betonungsschematismen weder in der streng quantitativen Theorie noch in „ihrer“ Notation).

Bei rein metrischem Gemeinten des Modalrhythmus wäre eine solche Qualifikation dagegen begründungsbedürftig, z. B. durch den angegebenen Hinweis, daß ein mit dem Anfang identisches Ende eben perfekt sein muß; dazu müßte nur erst einmal eine formale Parallele herbeigebracht werden, was aber immer noch nicht das „Verschweigen“ jeden Grunds der Anwendung der Begriffe erklären würde. Die Bewertung, daß Johannes de Garlandia hiermit nicht eine assoziativ formalistische, sondern inhaltlich innerliche Begründung für seine Anwendung des Begriffspaars hat, liegt also nahe.

Weil in der so tiefst sinnigen, wie für jeden nicht eingeweihten Benutzer unbrauchbaren Erörterung der Neumenschrift durch M. Haas in Finschers so neuer *MGG* trotz ebenso tiefer Hinweise auf den dazu so beliebten S. Peirce die grundlegenden Ebenen von *Zeichen*, *Bezeichnetem* und *Gemeintem* natürlich nicht erwähnt werden, vielleicht wegen ihrer Trivialität für wirklich große Geister oder wegen deren Inkompetenz wirklichen Sachverhalten gegenüber, sei hier in Hinblick auf die

Modalnotation darauf verwiesen: *Zeichen, signa*, sind, in der Fassung der Notation bei Johannes de Garlandia, die Ligaturen, eventuell die Zeichen für *semibrevis* etc., natürlich auch die für die Pausenwerte; *Bezeichnetes, designatum*, sind in dieser Theorie ausschließlich metrische, d. h. zeitquantitative Größen, jedem Zeichen entspricht eine Zeitquantität (abhängig natürlich auch vom Kontext, worauf hier nicht näher einzugehen ist). Das *Gemeinte, intentum* ist sicher auch der Zeitwert der einzelnen Note bzw. des Tons, das Gemeinte kann aber sehr viel mehr Wirkungsfaktoren umfassen, z. B. akzentrythmische Faktoren von Betonungsschematismen: Man sollte nicht so naiv sein, das Gemeinte mit dem Bezeichneten, das in diesem Fall auch noch theoretisch begründet erscheint, nämlich in der Theorie der *musica mensurabilis*, einfach gleichzusetzen, also nicht sehen zu können, daß das Gemeinte wesentlich umfangreicher sein kann als das Bezeichnete, hier also die zeitquantitativen, d. h. metrischen Dauern. Und wenn dem großen Pubertäts- und Zeichenforscher M. Haas diese „Trias“ unbekannt ist, bedeutet das nicht, daß sie unbrauchbar, nicht existent oder sonst irgendetwas Peioratives sein müsse (nähere Ausführungen zur Anwendung dieser drei Ebenen kann man dafür in Verf., *Zum Bezeichneten der Neumen* finden, aber auch in *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, und zwar passim).

Wenn Johannes de Garlandia also die Begriffsopposition *perfectum/imperfectum* ohne jede weitere Begründung auf die Abschnittsbildung im modalen Rhythmus anwendet, ist es nicht unwahrscheinlich, daß er von der angesprochenen Erscheinung ausgeht, also ganz konkret die Wirkung eines regelmäßig fortschreitenden rhythmischen Automatismus als *perfekt*, die Störung eines solchen Empfindens aber als *imperfekt* erfaßt. Dies bedeutet eine freie Verwendung des Wortsinnes, keine assoziative oder analoge Ableitung. Johannes de Garlandia erweist sich auch hier als selbständig denkender Wissenschaftler, der konkrete Erscheinungen nach ihrer Natur zu klassifizieren versucht (vgl. zu einer nur formal, nicht inhaltlich vergleichbaren Freiheit der Wortverwendung, 3.2 auf Seite 221).

In gleicher Weise pragmatisch, ohne Assoziation und erkennbare Assoziationsmöglichkeit wird das gleiche Begriffspaar bekanntlich auch auf der Ebene der Zeichen eingesetzt, wenn Johannes de Garlandia jeweils zeitquantitativ Verschiedenes durch Unterschiede zur normalen, d. h. neumatisch traditionellen Ligaturschreibung wiedergeben will, und dabei die Unterscheidung *cum* bzw. *sine perfectione* findet, also die jeweils abhängig von der Tradition fehlende oder andere Setzung

eines *tractulus* an die Schlußnote etwa einer zweitönigen Ligatur. Der Sachverhalt ist bekannt, ed. Reimer, S. 49, 30 seq.:

Die von der Graphie, also aus der Tradition der Neumenschrift abgeleiteten Schreibweisen von Ligaturen, bestimmte Differenzierung nach Anfang und Ende einer Ligatur nach *proprietas* für die Anfänge, *perfectio* für die Schlüsse könnte immerhin von der Bewertung des Endes einer Ligatur als *perfectio* abgeleitet werden (normal ist z. B. für eine „absteigende“ melische Zweitongruppe, daß in der Ligatur der Strich der *virga/accensus acutus* das Zeichen des höheren Tons betrifft, ein *virga*-Strichlein zum Ende, also zum tieferen Ton wäre von der Neumenorthographie falsch, weil am Ende einer „absteigenden“ Ligatur keine *virga* erscheinen kann; dieser Normalorthographie bedient sich die Theorie von Johannes de Garlandia bei der Bestimmung des Bezeichneten der Zeichen: Neumatische Normalorthographie entspricht modalrhythmischer Normalfolge, und natürlich *vice versa*, *perfekt* sind natürlich die Normalneumen; notwendig war aber natürlich auch noch eine Differenzierung zwischen Normal und Nichtnormal zu Anfang, was der natürlichen *proprietas* der Neumenorthographie entspricht: Die sinnvollste Terminologie wäre also die gewesen, die von einer *proprietas a parte ante* bzw. *a parte post* spricht; man könnte also vermuten, daß die Unterscheidung in zwei nicht homogene Begriffspaare, *cum/sine proprietate* bzw. *cum/sine perfectione* für die Neumenschreibung eine Wurzel im Bezeichneten haben könnte, also eine Parallel zu den *perfekten modi* darstellt).

Wesentlich für die Aufstellung von adäquaten Termini scheinen solche formalen Analogien nicht gewesen zu sein; Johannes de Garlandia jedenfalls hält es für überflüssig Hinweise oder Begründungen zu geben — was schon wegen der Neuheit der graphischen Mittel, der Mittel auf der Ebene der Zeichen, wegen nicht als Hinweis etwa auf eine ältere, intuitive terminologische Tradition mißverstanden werden darf. Johannes de Garlandia verwendet verfügbare Bezeichnungen sachgemäß zur Differenzierung von wirklichen Unterschieden; aus diesem Grund kann er von *perfectio* o. ä. auch in Bezug auf ganz verschiedene Sachverhalte sprechen; Assoziationen benötigt er nicht.

Die entsprechende Anwendung auf die Konsonanzen, ed. Reimer, S. 68 f., läßt angesichts der sinnlichen Erfahrung der Mehrstimmigkeit von vornherein ein dreiteiliges System erwarten — die Hereinnahme von bestimmten Terz- und Sextarten

als Konsonanzen sowie die antike Differenzierung zwischen dem Konsonanzgrad von Oktav und Quart/Quint läßt sich in einem zweiteiligen Graduierungssystem nicht lösen: Zu diesem Zweck wird einfach eine dritte Klasse eingeführt, die traditionell nicht zwischen *perfectum* und *imperfectum* steht: Das *medium*, der weder perfekte, noch imperfekte Klang; irgendwelche assoziativen, „scholastischen“ Gründe werden nicht angegeben, sind auch ersichtlich überflüssig, zumal es sich ja um eine völlig neuartige Bewertung handelt, die selbst wieder aus der neuartigen Erfahrung mit Zusammenklängen in Bezug auf die antike Vorgabe von Intervallen als Klassen von Tonpaaren abgeleitet ist.

Immerhin ließe sich angesichts einer antiken und auch wahrnehmungsmäßig gegebenen Differenzierung des Konsonanzgrades von Oktav und Quint/Quart die Verwendung des Wortes *perfectum* als inhaltlich und aus der Tradition trivial gegeben begründen: Die „Perfektion“ der Oktavkonsonanz ist so eindeutig, traditionell und erfahrungsmäßig, daß eine entsprechende Anwendung der Bezeichnung nahe liegt — daß sie dann auch „spiegelbildlich“ auf die Dissonanz angewandt wird, ist als eigene Leistung einer Klassifizierung ganz neuer Erfahrung mit Mehrstimmigkeit zu bewerten: Der Begriff *discordantia*, d. h. Dissonanz, ist die „Scheußlichkeit“ eines Mißklangs in perfekter Form⁴⁰. Zu beachten ist hier aber, daß Johannes de Garlandia daraus ein System macht, das eine sechsfache Graduierung ermöglicht. Auch hier muß man von einer pragmatischen, weder assoziativen noch tiefe Analogien herstellenden Wahl der Bezeichnungen sprechen⁴¹.

⁴⁰Eine Verwendung der Bezeichnung, die Jacobus in IV, XXI, ed. Bragard, S. 52, 3, in der allgemeinen Darlegung von Anwendungsmöglichkeiten des Wortes anführt: ... *transfertur ad mala ut dicatur calumniator bonus et perfectus et latro bonus et perfectus, pro quanto tales non dificiunt in his, quae ad talia pertinent opera mala, et, quantum ad hoc, gradus maioris et minoris bonitatis*; auch das Böse kann *quantum ad idipsum* vollkommen sein.

⁴¹Und hier liegt auch ein Unterschied zur neuen Verwendung des Wortes bei Franco: *Longa perfecta dicitur et principalis. Nam in ea omnes aliae includuntur, ad eam etiam omnes aliae reducuntur. Perfecta dicitur eo, quod tribus temporibus mensuratur; est enim ternarius numerus inter numeros perfectissimus pro eo, quod a summa trinitate, quae vera est et pura perfectio, nomen sumpsit. ...*, ed. Reaney u. Gilles, 29, 6:

Assoziiert wird die Vorstellung einer Einheit, von der alles ausgeht, und zu der alles zurückkehrt, weil die *longa perfecta* der größte Wert ist. Da dies noch nicht reicht, muß für die spezielle Wortwahl *perfecta* auch noch die Hl. Dreieinigkeit als Grund der *Perfektion* der Dreizahl herangezogen werden. Eine wirkliche Systematik der Namensverwendung er-

Und entsprechend erweisen sich die Definitionen als Klassifizierung von Erfahrungen, ed. Reimer, S. 67, 3: *Concordantia dicitur esse, quando duae voces iunguntur in eodem tempore, ita quod una vox potest compati cum alia secundum auditum. Discordantia dicitur contrario modo.* Weil in ed. Reimer, S. 72 f., der Versuch einer proportionalen Begründung dieser Definition folgt, entspricht die Methode ganz der Vorgabe von Boethius: Der *auditus* gibt das erste Urteil ab, die *ratio* konkretisiert in Proportionen, begründet endgültig. Hier in jedenfalls ist keine Veränderung gegenüber der antiken Vorgabe der Definition von Konsonanzen zu sehen (von der anderen Terminologie der vorangehenden Sätze abgesehen, die ihre Berechtigung aus der neuen Erfahrung mit Mehrstimmigkeit nimmt): *Consonantiam vero licet aurium quoque sensus diiudicet, tamen ratio perpendit.* ..., ed. Friedlein, S. 220, 1.

Natürlich muß man die Wendung *secundum auditum* als Teil einer Systematik sehen, auch wenn Johannes de Garlandia nicht explizit das Kapitel über die Proportionen mit *secundum rationem* einleitet, handelt es sich doch genau um diese Zweiteiligkeit, in der ebenso natürlich auch die Kausalität in antiker, d. h. Pytha-

folgt daraus nicht, denn die Zweizahl der normalen, d. h. antik vorgegebenen *longa* muß als *imperfekt* — in Relation zur Dreieinigkeit! — bewertet werden; außerdem hätte sich die einzeitige *brevis* ebensogut geeignet für die Bezeichnung *principalis*, denn alle größeren Werte sind Vielfache: *Sicut enim unitas via perfectionis et simplicitatis omnem praecedit multitudinem et aequalitas omnem inaequalitatem, sic proportio cuiusdam aequalitatis praecedere videtur inaequalitatis quamcumque proportionem*, wie Jacobus v. Lüttich die traditionelle Bedeutung der *unitas* qualifiziert, IV, XXVIII, ed. Bragard, S. 72, 7: Es wird deutlich, daß Franco nicht ausschließlich pragmatisch vorgeht, sondern in der Systembildung — Differenzierung der Zweiwertigkeit aller Zeichen für Zeitquantitäten — von der Analogie bestimmt ist; eine andere Lösung wäre denkbar gewesen, was nicht etwa die Leistung von Franco schmälern kann, ein einheitliches System des Bezeichneten hinsichtlich Zwei- und Dreiteilung gefunden zu haben (auf der Ebene der Zeichen ist das System nicht gerade sinnvoll, wenn nämlich zwei Ebenen von Zeichen notwendig sind, einmal die Zeichen selbst, als Zeichen der Namen, wie *longa*, zum anderen der Kontext, *perfectio/imperfectio* etc.).

Daß dies für die Folgezeit erhebliche Probleme bereitet hat, ist kaum zu übersehen: Die durch den Vergleich implizierte „Nachrangigkeit“ der Zweizeitigkeit mußte in einiger Arbeit überwunden werden, was erst in der Notation der *ars nova* erreicht wird, von anderen Folgen nicht zu sprechen (Verzicht auf eine strikt analytische Betrachtungsweise des Bezeichneten der Zeichen für Zeitquantitäten, d. h. ein Zeichen pro bezeichnetem metrischem Wert, so können sogar zwei verschiedene Zeichen für das metrisch identische Bezeichnete stehen, einer perfizierten *Brevis* entspricht eine perfekte *Longa*, u. dgl.).

goräischer Weise formuliert wird: *Unde regula: Quae magis procedunt ab aequalitate, et magis concordant in sono. Et quae minus appropinquant aequalitatem, et minus concordant, ergo et magis discordant secundum auditum. ...*, ed. Reimer, S. 73, 8. Die Unterscheidung der beiden Urteilsträger, *sensus/auditus* und *ratio/proportio* ist hier genuin die der Vorgabe von Boethius — nur, und das hätte scholastisches Philosophieren motivieren können, ist das Urteil des *auditus* sozusagen weitergeschritten, er legt der *ratio* neue Erfahrungen hinsichtlich Zusammenklang vor.

Damit wird, von Hentschel natürlich unbeachtet gelassen, übrigens deutlich, daß *secundum auditum* mit *in sono* äquivalent ist: Auch für Johannes de Garlandia ist der antiken Vorgabe entsprechend die Konsonanz eine Eigenschaft des *Klangs*, die vom *auditus* als *compati* etc. beurteilt wird — eine adäquate Zusammenfassung der Vorgabe von Boethius. Dies ergibt sich auch aus der Formulierung *ergo et magis discordant sec. auditum*⁴².

⁴²Man kann diese Erklärung geradezu als Zusammenfassung der Ausführungen von Boethius, ed. Friedlein, S. 222, 14 seq., bewerten, wo es um das *iudicium* geht, *ut in aure, ita quoque in ratione, quam earum meliorem oporteat arbitrari. eodem namque modo auris afficitur sonis vel oculus aspectu, quo animi iudicium numeris vel continua quantitate*; die jeweiligen Wirkungen entsprechen sich direkt — nur, daß natürlich das *iudicium auris* nicht ausreichend ist, es kann ja nicht proportional messen; eine Erkenntnis, die eigentlich auch heute noch verifizierbar ist.

Daraus aber ergibt sich, daß nichts leichter ist als das Doppelte einer Zahl oder eines Geradenabschnitts im Geist oder im Auge zu betrachten — was Jacobus von Lüttich in IV, XXV, ed. Bragard, S. 63, 5, in der gewohnten Weise paraphrasiert —, danach die Hälfte, wie zu erwarten das Drittel etc. Man kann diese Folgerung durch Parallelisierung mit gewissen Erfahrungen wohl wie angegeben als eigenen Versuch von Nicomachus sehen, das Grundprinzip des Pythagoräischen Modells besonders leicht sinnfällig zu machen. Der Rahmen paßt aber für die Angabe von Johannes de Garlandia; eine wesentliche Diskrepanz der Vorstellungen existiert auf dieser Ebene nicht.

Die Dichotomie der bei der Wahrnehmung von Musik sozusagen beteiligten Urteilsträger ist auch für Favonius Eulogius selbstverständlich, der bei der Erklärung des Konsonanzphänomens zunächst klar bemerkt, daß ein einzelner Ton, eine einzelne Saite, keine *symphonia* erzeugen kann, XXII, 11, erst wenn man dieser Saite eine andere, *diversa ratione distenta* beifügt, *quae tamen diversitatis analogiae congruentiam <debet> habere, sonabuntur non irritum aut simplex, sed quod aures oblectet et rationi, de qua loquimur, rite conveniat.*, XXII, 12. Selbst in diesen Resten antiker Musiktheorie wird erkennbar, daß die sinnliche Seite der Konsonanz das *delectare* ist, der Geist dagegen die Richtigkeit bemerkt, sozusagen als

Natürlich ist auch für Johannes de Garlandia das proportionale Modell maßgeblich. Jeder wahrnehmungsmäßigen Graduierung von Konsonanz liegt eine Proportion zugrunde. Die Relation ist damit geradezu die einer Kausalität: Die Regel der „Einfachheit der Proportion“ ist der Grund, die rationale Begründung des entsprechenden Urteils des *auditus*; das identische Phänomen wird einmal in der spezifischen Weise der Sinneswahrnehmung, hier des *auditus*, beurteilt oder empfunden, zum andern, und zwar fehlerfrei durch die Proportion begründet. *Secundum auditum* ist also gerade kein *Urteilkriterium*, das der *praxisbezogenen Musiklehre* zugeteilt wird, wie Hentschel, *ib.*, S. 177, Anm. 11, ausgerechnet Max Haas zitieren muß, sondern prinzipiell genau wie bei Boethius die Bezeichnung für die immer gegebene, unausweisliche — *nam si nullus esset auditus, nulla omnino disputatio de vocibus extitisset*, ed. Friedlein, S. 195, 18 — klangliche Wirklichkeit (es sollte deshalb auch nicht vorkommen, daß ein offenbar philosophisch geschulter neuer Deuter davon spricht, daß *Thomas von Aquin dieses Kriterium explizit der Praxis* zuweise, Hentschel, *ib.*, S. 177 — ohne daß der Ausdruck *Praxis* näher erläutert würde und ohne daß auch nur die Aufgabe gesehen wird, im Werk von Thomas auch nur einen einzigen Verweis auf die musikalische Praxis seiner Zeit nachzuweisen, auf die derartige Deutungserfindungen überhaupt angewandt werden könnten; wenn es, *ib.*, Anm. 12, Thomas zitierend heißt, *practica musica, quae cognoscit ex experientia auditus sonos*, sollte man nicht den anachronistischen Unsinn behaupten, Thomas meine mit *cognoscere* die musikalische Praxis in modernem Sinne, gar die moderne Mehrstimmigkeit: Natürlich meint Thomas genau die Seite der prioritären sinnlichen Erkenntnis, ohne die es, wie Boethius klar sagt, und eigentlich auch der gesunde Menschenverstand, eine Diskussion der *ratio* nicht geben kann).

Wie zu erwarten sieht Hentschel diese Eigenart der Textanlage von Johannes de Garlandia nicht (nachgerade absurd ist die Behauptung eines *nachgeradezu exzessiven* Einsatzes des Kriteriums *secundum auditum* durch ihn bei Hentschel, *ib.*; es ist nicht erkennbar, an welcher Stelle die klare Sprache dieses Autors *exzessiv* sein könnte, *exzessiv* ist die Unfähigkeit Hentschels, die jeweiligen Kontexte und Traditionsstränge auch nur zu erahnen): Johannes de Garlandia führt das Kriterium nicht einfach *in die praxisbezogene Musiklehre* ein, *ib.*, sondern stellt gerade an dieser Stelle einen Bezug zur proportionalen Theorie her, der aus den genannten Gründen

seine Art der *delectatio*.

nicht selbstverständlich ist. Die Klassifikation der Konsonanzgrade in völlig neuer Weise wird nicht als Gegebenheit der Praxis eingeführt — die Stimmführungsregeln, die ja wohl die Praxis ausmachen —, sondern als Phänomen an sich, d. h. Johannes de Garlandia bedient sich der vorgegebenen Systematik, hörbare und rationale Wirklichkeit der Konsonanz, wobei kein Zweifel daran bestehen kann, welche hinsichtlich der Funktion der *ratio* höher steht, als Größen an sich einzuführen. Die Neuartigkeit der Ausfüllung dieses Rahmens wird dadurch sozusagen noch erhöht. Johannes de Garlandia verwissenschaftlicht also die Theorie der Praxis; er leistet wieder das, was Musiktheorie eigentlich leisten soll.

Und daß die Wirklichkeit von Musik mit dem Klang zu tun hat, jede musikalische Praxis, soweit und wenn sie theoretisch erfaßt wird oder werden soll, hat ihre wertungsmäßige Vorgabe ebenfalls bei Boethius (der Text ist trotz einer *Crux* verständlich, vielleicht ist gemeint, *et quae ipsi sunt*) ed. Friedlein, S. 181, 1:

Nulla enim magis ad animum disciplinis via quam auribus patet. Cum ergo per eas rythmi modique ad animum usque descenderint, dubitari non potest, quin aequo modo mentem, atque ipsa sunt, afficiant atque conforment. ...

Die gesamte ethische Wirkung von Musik hängt von ihrer sinnlichen Wahrnehmung ab — und daß Boethius hier ein Problem anrührt, das tatsächlich erhebliche Schwierigkeiten bietet, erweist die Behauptung eines *descendere ad animum*: Genau hier liegt das für Augustin zu bewältigende Problem einer Wirkung zeitlich vergänglicher, körperlicher Erscheinungen auf die unsterbliche, der ewigen *ratio* partiell teilhaftige Seele. Der Senator Cassiodor formuliert dieses Problem in aller Kürze so, *Varia* II, 40, 4, ed. Mommsen, S. 70, 17, daß nämlich die Musik:

Incorpoream animam corporaliter mulcet et solo auditu ad quod vult deducit ...

Es handelt sich geradezu um ein Echo der bereits angeführten Formulierung von Aristoteles (*Rep.*, VIII, 5 1340^a): *..μήν . ὅτι γινόμεθα ποιόι τινες. φανερόν διὰ πολλῶν μὲν καὶ ἑτέρων, οὐχ ἥμισυ δὲ καὶ διὰ τῶν Ὀλύμπου μελῶν. ...*, wobei man natürlich fragen kann, ob und wie weit Olympos als Komponist durch Werke wirklich noch „präsent“ war bzw. ob es sich hier nicht doch um die Verwendung eines *Topos* handelt, um eine Musik, die Aristoteles selbst nie gehört hat. Diese Vorgabe wie ihre zusammenfassende, natürlich nicht direkt auf Aristoteles zurückgehende,

lateinische Formulierung beweist einmal die theologisch philosophische Dringlichkeit dieses echten Dilemmas für die Zeit, Cassiodor formuliert konzis durch die Gegenüberstellung von *incorporea anima* und *corporaliter mulcere*, ja sogar *ad quod vult deducit*, nämlich die *incorporea anima*, eine Ungeheuerlichkeit. Zum anderen beweist Cassiodor durch die einfache Konstatierung des Problems, d. h. sozusagen die Hinnahme, daß er entweder die grundsätzliche Verneinung solcher Möglichkeit durch Augustin in Kontrast zur Anführung der Schrift *De musica* Augustins in den *Institutiones* nicht gelesen hat, oder einfach auf das Problem in zu weitreichender Kürze verweisen will. Klar ist aber, daß die antike Ethostheorie theologisch und philosophisch bei Annahme einer Verbindung von Ewigem und Seele höchst problematisch ist und ein Dilemma darstellt, dessen Nichtbeachtung durch die scholastische Philosophie als Versäumnis gerügt werden müßte, wenn man denn historisch solche Urteile geben dürfte⁴³.

⁴³**Die Wirkung von Musik auf Dämonen, scholastische Argumentation und Augustin** Wie zu erwarten wird J. Dyer durch seinen systematischen Verzicht auf Kenntnisnahme relevanter Literatur in diesem Zusammenhang dazu verführt, entsprechende Fragestellung als erst und nur — ausgerechnet — durch die Aristotelesrezeption ermöglicht zu bewerten, wenn er schreibt, *The Power of Music According to Two Medieval Commentators, Dies es leticie, Essays on chant in honour of Janka Szendrei*, edd. D. Hiley and G. Kiss, Ottawa 2008, S. 212: *Nicholas of Lyra and Richard of Middleton, respectively, explore within a biblical context the question as to whether or not musica can exercise any influence on ... immaterial creatures that lack bodies and hence the sense organs necessary for the perception of music.*, und dazu anmerkt *Such an inquiry would have been unlikely before the assimilation of Aristotelian natural science in the thirteenth century*, ib., Anm. 3 (wie der genauere Zusammenhang sein soll, überläßt Dyer erwartungsgemäß dem Leser zu ergründen, so etwas sagt sich doch so schön und bedeutend). Was die Behauptung von Dyer mit der *natural science* zu tun haben soll, müßte auch erläutert werden, worauf Dyer ebenso großzügig verzichtet; es klingt doch so bedeutsam.

Die, in Hinblick auf Augustin, geradezu erschreckende Primitivität der Argumentation kann Dyer natürlich nicht erkennen, weil er so strikt auf Kenntnisnahme, nun nicht nur der Literatur, sondern auch der relevanten Quellen verzichtet: Die Grundfrage, die solchen, musikhistorisch wohl weitgehend irrelevanten, Problemstellungen zugrundeliegt, wird von Augustin auf den Menschen bezogen im 6. Buch von *De musica* in einer Tiefe der Argumentation erörtert, die zu erfassen die Scholastik ersichtlich unfähig war: Augustin, in deutlichem Gegensatz zu Aristoteles' Formulierung zu den *ποιοί τινες*, die wir durch die ethische Wirkung von Musik werden können, bestreitet strikt die Möglichkeit, daß etwas

der Ewigkeit Teilhaftiges wie die Seele des Menschen von klingender Musik in irgendeiner Weise affiziert werden könnte. Diese Ausführungen sollte, und müßte man, notwendig als geistigen Rahmen und Maßstab solcher Überlegungen in scholastisch drittrangiger Literatur beachten, wenn man diese behandeln will — die Beachtung der Probleme von Dämonen mit sinnlichen Eindrücken könnte man besser noch an den „Kontakt“ von menschlichen Frauen mit Engeln anbinden, die eigentlich relevante und philosophisch wie theologisch wirkliche Frage betrifft den Menschen, und da grundlegend, denn er „besteht“ aus Ewigem und Endlichem; wie primitiv sind dagegen die von Dyer angeführten Scholastiker!

Niedliche Paraphrasierungen nur ausgewählter Passagen aus Augustins *Bekenntnissen* dürften hierzu kaum ausreichen, ib., S. 213 ff., wenn man den inneren Zusammenhang mit und die Entwicklung von Augustins musikbezogenem Denken seit *De Musica* VI einfach unbeachtet läßt. So hübsch es ist, irgendwelche *databases* zu exzerpieren — es reicht kaum, einfach ein einzelnes Wort einzugeben, und zu glauben, man könnte damit alles Wesentliche erfassen —, wenn schon nicht die Ausführungen des Verf. im 1. und 2. Bd. von *Musik als Unterhaltung* für beachtenswert gehalten werden, könnte man doch wenigstens die von U. Pizzani in Betracht ziehen (die Behauptung, daß Augustins Probleme mit der Zulassung von Musik nicht *familiar in the early Middle Ages* gewesen seien, ib., S. 214, erscheint geradezu als unglaublich, angesichts der Existenz eines ausführlichen und, gemessen an Dyers Nichtwissen geradezu glänzend bewanderten Kommentars aus Karolingischer bzw. Nachkarolingischer Zeit (der Herausgeber trägt den Namen Le Bœuf, vgl. u. a. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 51 ff., 75, 120 und 165) — daß man so musikhistorischen Erkenntnisfortschritt erreichen könnte, dürfte wohl eine ebenso absurde Behauptung sein, wie das Zitieren der *Alia Musica* nach Gerberts Ausgabe, die kleine, aber notwendige Mühe-waltung, in der Neuauflage nachzusehen, war offenbar für Dyer eine zu große Anstrengung; auch vom krächzenden Raben Hieronymi scheint Dyer noch nichts erfahren zu haben, erst recht nicht von den Zusammenhängen der christlich liturgischen Wertung von Musik).

Das Merkmal des Kaleidoskops besteht darin, daß willkürlich gemischte Formen durch „Symmetrisierung“ eine oft überraschende Ordnung erhalten, daß dieses Prinzip bei der Zusammenstellung von inhaltlich unverbundenen Topoi der musikalischen Ethoslehre bzw. ihrer Nachfolger von selbst zum Tragen kommen könnte, wird durch Dyers Zusammenstellung widerlegt (von der Pythagoras-Legende, die mit dem Jüngling, gibt es übrigens mehrere Versionen, eine bei Cicero, ib., S. 219; daß es im Mittelalter zahlreiche theologisch-allegorische Vergleiche zwischen Musikinstrumenten, insbesondere Saiteninstrumenten und Aussagen der Bibel gibt, daß hier eine lange Tradition vorliegt, sollte vielleicht auch nicht ganz übersehen werden, wenn man über scholastische, angesichts bestehender Aussagen leicht ridiküle, Erörterungen zu Voraussetzungen der Wirkung von Musik sprechen will; das alles scheint Dyer völlig entgangen zu sein, da benötigt man nicht einen Sprung von Nicetas bis R. von St. Victor, dazu benötigt man Quellen- und Literaturkenntnis; es gibt

nämlich für Instrumentenallegorien auch recht ergötzliche deutsche Beispiele).

Es wäre bei der Neuherausgabe selbst musikhistorisch so wenig aufschlußreicher Texte, wie sie Dyer dankenswerter Weise durchführt, vielleicht nicht ganz abwegig, die Quellen der Autoren, zumal wenn sie genau angegeben sind, in Anmerkungen zu verifizieren, ib., S. 230 ff. Gerade, daß die von Dyer herausgegebenen Partien mit dem Wesen von Musik und Musiktheorie in der Zeit der Scholastik nichts zu tun haben, sondern allein die grundsätzliche Frage stellen müssen, wie denn körperlich zeitliche Erscheinungen auf Nichtkörperliches wirken, wird der „Verzicht“ der Autoren auf Kenntnisnahme von Augustins *De Musica* VI zum Zeichen der erstaunlichen Einfältigkeit ihres Denkens.

Immerhin kommt z. B. Nicolaus de Lyra, *Utrum demones virtute melodie possint expelli a corporibus obsessis*, ib., S. 232, zu dem liturgisch angemessenen Schluß, daß nicht die *melodia*, die David gespielt hat, sondern ihr Inhalt die entsprechende Leistungsfähigkeit hatte, nämlich die der *laudes Divinae*. Die *melodia* wirkt, *non agendo in demonem, sed in quantum devotionem David excitabat ... mens David magis elevabatur in Deum, et sic eius laudes ad expulsionem demonis erant magis efficaces apud Deum*.

Diese Erklärung entspricht dem von Augustin vorgegebenen Denken, daß die Musik der Kirche in einer, uns unbekannt bleibenden Weise — das ist nicht etwa neues Denken nur in der *Musica Enchiridis* oder bei Regino, wenn diese die Orpheus-Allegorie benutzen, neu und in Bezug auf die melische Theorie bezogen formuliert —, die *flamma pietatis* zu entzünden geeignet ist.

Die Primitivität der Anwendung eines einzigen Satzes aus dem Zusammenhang der langen Erörterung des Sinnes von Musik in der Liturgie von Augustin in der, dankenswerterweise, von Dyer ebenfalls zitierten Textstelle von Paul von Burgos, ib., S. 234, ist dagegen kommentierungswürdig: Hier hat der scholastische Autor wohl doch nur Aristoteles, eben im Sinne des *ποιοί τινας* Werdens der Hörer von Musik (übrigens aus der Staatschrift, die selbst Dyer kaum als *natural science* bezeichnen dürfte), verstanden, nicht aber den Sinn der Ausführungen von Augustin, wenn er daraus einfach eine Einwirkungspotenz von Musik auf die *anima* „folgert“: *Aliquando enim plus mihi videor honoris eis tribuere — den soni, quos animant eloquia Tua —, quam decet, dum ipsis sanctis dictis religiosius et ardentius sentio moveri animos nostros in flamma pietatis, cum ita cantantur, quam si non ita cantarentur, et omnes affectus spiritus nostri pro sui diversitate habere proprios modos in voce atque cantu, quorum nescio qua occulta familiaritate excitentur. Sed delectatio carnis meae, cui mentem enervandam non oportet dari, saepe me fallit ...*, *Confessiones* lib. X, 33, 49:

Das formuliert keine grundsätzliche Revision der Ausführungen von *De Musica* VI, zumal von *spiritus* gesprochen wird, die *animi* werden zur *flamma pietatis* geführt: Hier, in der Wirkung von Musik auf die Seele, liegt ein unergründliches Wunder vor, das aber stets der Anstrengung des Hörers bedarf.

Insofern also, wenn man schon philosophisch argumentieren will, geht es nicht einfach darum, daß bzw. ob eine Betrachtung *secundum auditum* auf die musikalische Praxis angewandt wird, sondern darum, ob und inwieweit musikalische Wirklichkeit überhaupt theoriefähig, d. h. Objekt der *ratio* sein kann; genau hier liegt das philosophisch wesentliche Problem, das ja auch ein theologisches ist. Augustin zieht natürlich die sinnliche Erfahrung, das Erleben von Musik *secundum auditum* — konkret natürlich nur auf den Bereich der Metrik bezogen, das Problem ist aber allgemein — heran, darauf beruht ja das Lehrverfahren, nur, die klingende Wirklichkeit ist als solche nur der Hinweis auf den eigentlich einzuschlagenden Weg, die Gewinnung der Erkenntnis, daß das, im *ordo* weit unter der Seele stehende, sinnlich Schöne, auf übergeordneten Gründen beruht.

Dies zu erkennen und daraus den Schluß zu ziehen, daß nur diese Erkenntnis an Musik wertvoll sein kann, ist Grund der Augustinischen Metrik; im 6. Buch wird dann das eigentliche Problem zum Thema gemacht: Wie kann man von einer Einwirkung sinnlicher Erscheinung, ja, auch sinnlicher Schönheit, die es unbestritten gibt, auf die unsterbliche Seele sprechen wollen, denn dies ist ausgeschlossen, wie eine „Bezwingung“ Gottes durch die Gabe besonders aufwendiger Musik (Nachweise bei Quasten).

Insofern ist für Augustin jede Beachtung der musikalisch sinnlichen Wirklichkeit also der musikalischen Praxis (wenigstens vor den *Bekennnissen*) ausschließlich in Hinblick auf den Nachweis der Stellung des sinnlich faßbaren Ereignisses und der Seele im *ordo* und damit die Bestimmung und Erkenntnis des Wesens der Seele in ihrer Reaktion auf sinnlich Schönes, nicht aber die Korrektheit oder Schönheit mu-

Der scholastische Autor hat das eigentliche Problem nicht verstanden, kann aber doch wenigstens scholastisch formulieren, von musikhistorischem Interesse sind seine diesbezüglichen Ausführungen nicht.

Vielleicht ist es also doch nicht ganz überflüssig, diese, in der Literatur behandelten eigentlichen, und für die Wertung von Musik in der Liturgie essentiellen Sachverhalte des Denkens zu beachten, selbst wenn man dazu die Literatur beachten muß. Übrigens handelt es sich hier nicht um Polemik, die das empfindsam sensible Gemüt von M. Haas so zu verwirren scheint, daß er auf inhaltliche Auseinandersetzungen von vornherein verzichten muß, sondern um die wissenschaftliche Ungeheuerlichkeit, daß vorhandene Ergebnisse einfach nicht zur Kenntnis genommen werden, nur weil sie vielleicht etwas dem Inhalt angemessen formuliert sind.

sikalischer, eben zwangsläufig sinnlich erscheinender musikalischer Wirklichkeit als solche, an sich von Interesse. Musikwissenschaft an sich zu treiben, d. h. nicht ausschließlich zur Erkenntnis der Ordnung der Dinge und daraus folgend der Stellung der Seele zu verwenden, wäre für Augustin ein Verirren der Seele.

Selbstverständlich kann die musikalische Praxis — in modernem Sinn — zunächst nur als sinnliche Erscheinung auftreten, genau wie die liturgische Musik; daß die Objekte also die sind, die in der Theorie dem Bereich *secundum auditum* zugeordnet sind, heißt aber nicht, daß einfach die musikalische Praxis dadurch aufgerufen werden soll, da steht die Vorgabe von Boethius davor, der nicht musikalische Praxis, sondern die wahrnehmungsmäßige Erscheinung der Elemente der Melik, der Ordnung ihres Materials als sinnlich Erscheidendes der Musik formuliert.

Dß eine Vermischung dieser Aspekte bei epigonalen und vor allem logisch wie terminologisch weniger konzisen Theoretikern als Johannes de Garlandia vorkommen kann, in schlampigen Formulierungen, sollte nicht den Blick auf die Leistung dieses Theoretikers verstellen: Johannes de Garlandia gelingt die Einbeziehung einer Theorie der Mehrstimmigkeit — soweit möglich — in den vorgegebenen Rahmen der wissenschaftlichen Theorie. Die durch die Praxis geforderte Erweiterung der Konsonanzklassen wird als Teil dieses Rahmens darstellbar; eine besondere Rechtfertigung oder Begründung wird nicht formuliert; eine erstaunliche, aber auch adäquat zu bewertenden Pragmatik der Anwendung von Theorie: Im Gegensatz zur oberflächlichen Betrachtungsweise bei Hentschel formuliert Johannes de Garlandia bei der Konsonanz gerade keine Praxislehre; dann hätte er Begründungen liefern müssen.

Aus eben diesem Grund aber wird die schöpferische Leistung von Johannes de Garlandia noch bedeutsamer (vor allem bedeutsamer als Hentschels Insistenz auf Jacobus von Lüttich ahnen läßt): Im Rahmen der antiken Vorgabe den *semiditonus* den Konsonanzen zuzuordnen, ja überhaupt eine eben völlig neue Klassifizierung von Konsonanz und Dissonanz zusammen mit der entsprechenden Graduierung aufzustellen, bedeutet erheblich größere Schöpferkraft als die einfach auf Empirie basierenden Versuche etwa des Traktats von Montpellier — da handelt es sich wirklich um Praxislehre.

Johannes de Garlandia ist dadurch ja auch gezwungen, Proportionen wie *5 partiens 27* als, wenn auch weniger vollkommene, Konsonanz zu erklären. Dies ist

ein Widerspruch im Rahmen des traditionellen Systems, der aber wie gesagt nicht explizit gemacht wird — die Frage an den Text von Johannes de Garlandia wäre also die nach der Fähigkeit der Theorie, wissenschaftlich mit gegebenen Mitteln auf Wirklichkeit reagieren zu können, aber auch zu wollen. Johannes de Garlandia leistet eine grundsätzliche Erweiterung der Klassifizierung von Intervallen nach ihren Klangeigenschaften, die aber sozusagen systemimmanent innerhalb des Rahmens der Vorgabe von Boethius bleibt — und zu beachten ist ja auch, daß die für die Theorie der *musica mensurabilis* eigentlich völlig überflüssige proportionale Begründung von Johannes de Garlandia für so wichtig gehalten wurde, daß er ein solches Kapitel einfügt: Für das Verständnis von *discantus*-Regeln und modaler Rhythmik, also für die Lehre der Praxis ist ein solcher Abschnitt ersichtlich völlig unnötig! Das heißt aber, daß sich Johannes de Garlandia genau wie schon Hucbald (dessen Schrift er natürlich nicht kennt) bewußt ist, im Rahmen einer wissenschaftlichen *ars musica* zu schreiben.

Die Verwendung des Wortes *compati* als sozusagen positive Qualifikation aller drei Arten von Konsonanz, dem die Opposition durch einfache Negierung entspricht, wird von Hentschel in seiner Arbeit mit dem eine bemerkenswert neue Semantik des Wortes *Sinnlichkeit* gebrauchenden Titel *Sinnlichkeit und Vernunft* durch *womit wohl das Phänomen der Verschmelzung zweier Töne gemeint ist*, ib. S. 177, beiläufig abgetan (sein Hinweis auf zwei Aspekte, auf *Verschmelzen der Töne in Hinblick auf deren gehörsinnliche Wirkung* und *auf das Verschmelzen der zwei Töne untereinander als doppelte Betrachtungsweise*, ib., S. 178, zielt ins Leere, weil natürlich, wie auch Johannes de Garlandia zeigt, die Wahrnehmung nur die Reaktion des Sinnes auf die Wirklichkeit ist — nachgewiesen werden müßte also erst einmal eine ausdrückliche Differenzierung, d. h. die Feststellung, daß die Konsonanz wie die dahinter stehende allgemeine *harmonia* eine Einbildung oder Leistung des Gehörs seien, kein Phänomen an sich; solche Nachweise gibt Hentschel aber nicht, obwohl klar sein müßte, daß eine solche *Verschmelzung* nur in der Wahrnehmung erfolgt, als Folge nämlich der Natur der Proportionen, denn, daß das Pythagoräische Modell hier nicht wirksam sei, zeigt Hentschel nicht auf, er stellt nicht einmal die entsprechenden Fragen; ob eine solche Differenzierung im Rahmen des Prinzips, das Gleiches nur durch Gleiches wahrgenommen werden kann, überhaupt möglich ist, wäre hier erst zu untersuchen und als Frage zu stellen — nur für den Fortschritt der Leistung von Musiktheorie, kompositorische neue Möglichkei-

ten bzw. Effekte zu formalisieren, sind derartige Fragen ersichtlich ohne Wert, ganz abgesehen davon, daß es im Pythagoräischen Modell ein *Verschmelzen* von Tönen nicht geben kann, wie sollte eine Proportion *verschmelzen*? es handelt sich allein um ein Merkmal, durch das das Urteil des *sensus* möglich ist, einfache Proportionen hört das musikalische Gehör nicht, wohl aber eben die besondere „Verträglichkeit“ der von konsonanter Relation „betroffenen“ Töne eines Tonpaares; Hentschel sind diese wesentlichen Gesichtspunkte unbekannt geblieben).

Immerhin sollte ja für einen nach philosophischen Hintergründen von Konsonanzdefinitionen fragenden modernen Deuter die Wortwahl wenigstens einer Frage wert sein; zumindest ist zu fragen, ob und wieweit der jeweilige Autor hier selbständig handelt — Jacobus von Lüttich ist dies in seiner Terminologie ja nicht. Das Gemeinte und sein Bezug zur antiken Vorgabe, die Johannes de Garlandia ja nicht explizit anspricht, noch voraussetzt, ist aber nur in Hinblick auf die folgende dreifache Spezifizierung zu erkennen.

Diese Differenzierung in je drei Klassen (auf eine Art von erfahrungsmäßigen „Vorläufer“ wurde bereits oben verwiesen, 3.2 auf Seite 224), beginnt natürlich mit der *concordantia perfecta* in deutlich antiker Tradition, die hier als übereinstimmend mit der Erfahrung angesehen werden konnte: *Perfecta dicitur esse illa, quando duae voces iunguntur in eodem tempore, ita quod secundum auditum una vox non percipitur ab alia propter concordantiam. ...*, ed. Reimer, S. 68, 6. Merkmal ist also die Unmöglichkeit, im Zusammenklang einen vom anderen (am Zusammenklang beteiligten) Ton in der Wahrnehmung vom anderen zu trennen; das geschieht der antiken Vorgabe genau entsprechend natürlich allein im *sensus*, doch nicht in irgendeiner „objektiven“ Wirklichkeit, die ist, im maßgeblichen Pythagoräischen Modell durch die Natur der Proportion gegeben; es ist schwer verständlich, daß dieser Ansatz für Hentschel so schwer verständlich ist. Das Urteil des *sensus* ist die „Untrennbarkeit“ der beiden betreffenden, die Konsonanz konstituierenden Töne, die können als Teil einer Proportion „selbst“, „an sich“ doch gar nicht *verschmelzen* oder irgendetwas dergleichen tun. Mathematisches Denken selbst in der einfachen Form des Pythagoräischen Modells scheint für neuere Deuterlinge zu schwierig zu sein. Neu an der Formulierung ist die explizite Anführung der Gleichzeitigkeit, *eodem tempore*; daß allerdings die Bewertung des Zusammenklagens eine wesentliche Veränderung gegenüber der Antike erhalten hätte, wird selbst Hentschel nicht annehmen wollen, der diesen Unterschied natürlich nicht bemerkt. Wenigstens kann man daraus die

konkrete Einwirkung der Erfahrung mit Mehrstimmigkeit entnehmen.

Die anderen beiden Möglichkeiten, *imperfectum et medium*, werden durch passende Negierung definiert, *Imperfecta ... , quod una vox ex toto percipitur ab alia sec. auditum, et hoc dico sec. concordantiam ...*, ed. Reimer, S. 68, 8; die *media ... , quando duae voces iunguntur in eodem tempore, quod nec dicitur perfecta vel imperfecta, sed partim convenit cum perfecta et partim cum imperfecta ...*, ib., S. 69, 10.

Hier wird die fehlende Fähigkeit zur adäquaten Beschreibung ersetzt durch die Angabe rein formaler Merkmale der Systematik. Dies bedeutet natürlich nicht, daß die Systematik allein Generierungsfaktor gewesen sein müßte, dies beweist schon die eigentlich unsystematische — allerdings durch den Zwang der Dreiersystematik schon topisch begründbare — Einbringung eines *medium* in das oppositionelle Paar *perfectum/imperfectum*; es erweist nur das Problem, die eine adäquate Beschreibung der Wahrnehmung bot; eine für musikalische Erlebnisse keineswegs nur zeitgebundene Erscheinung. Grundlage der Definition ist also etwas, was man als Trennungsmöglichkeit der beteiligten Töne bezeichnen kann. Folgern darf man also, daß das *compati* hier so weit geht, daß die beteiligten Faktoren selbst nicht mehr auseinanderzuhalten sind, dies ist in der Gehörswahrnehmung die Entsprechung zum Grad der *concordantia*, also der Harmonie der Teile.

Die *imperfecta concordantia* muß somit dadurch charakterisiert werden, daß jeder Ton, *vox*, vollständig vom Gehör erfaßt wird. Die notwendige Ergänzung, *secundum concordantiam*, zeigt, daß dabei dennoch der Charakter als Konsonanz erhalten bleibt. Ersichtlich ergeben sich die Merkmale ausschließlich aus der Bestimmung der ersten Unterklasse von Tönen, die sich zusammen *ertragen* lassen bzw. *sich miteinander vertragen*⁴⁴; übrigens eine durchaus untersuchenswerte Wortverwendung bzw. eine neue Semantik, also offenbar zum Zweck der Definition geschaffen.

Zunächst fällt das Merkmal der Ununterscheidbarkeit der beteiligten Töne auf, denn es erinnert an die antike Differenzierung der *πρὸς ἀλλήλους σύμφωνοι, διάφωνοι*

⁴⁴Wie bereits mehrfach angesprochen, ist eine Differenzierung nach *Vertragen* im Ohr oder „schon“ der Töne selbst für das antike Modell unangemessen: Die *Harmonie* der Konsonanz ist Eigenschaft der Sache selbst; sonst wäre ja auch die „rationale“ Begründung durch Proportionen eine sinnlose Vorstellung.

oder *ὁμόφωνοι* Töne, wie sie bei Aristides Quintilianus begegnet, ed. W.-I., S. 10, 1, bei Gaudentius noch etwas erweitert auf etwas wie halb-dissonante Töne, die *παράφωνοι*, die zwischen dem *σύμφωνον καὶ διάφωνον* liegen, weil sie in der instrumentalen Begleitung als *σύμφωνοι* erscheinen, ed. Jan, S. 338, 3; eine Stelle, die deshalb im betrachteten Zusammenhang nicht ganz ohne Interesse ist, weil als erstes Beispiel der Tritonus genannt wird, den Johannes de Garlandia aus anderer Erfahrung als *discordantia perfecta* anführt, wogegen das zweite Beispiel, die große Terz, bei dem mittelalterlichen Autor zur *concordantia imperfecta* gehört; die Bewertung ist nicht völlig verschieden, aber auch nicht gleich. Eine Beziehung der beiden Graduierungen besteht natürlich nicht — hier geht es zunächst um etwas wie eine phänomenologischen Vergleich der jeweiligen Vorstellungen von Konsonanz bzw. deren Umsetzung in wissenschaftliche Definitionen.

Dies gilt auch für die Definition des *σύμφωνον* bei Aristides Quintilianus, das aber vom Phänomen her der Bestimmung der *concordantia perfecta* relativ nahe kommt: *σύμφωνοι μὲν ὧν ἅμα κρουαμένων οὐδὲν μᾶλλον τῶ ὀξυτέρῳ ἢ τῶ βαρυτέρῳ τὸ μέλος ἐμπρέπει*, daß also bei gleichzeitigem Anschlag⁴⁵ der Klang bei keinem der beteiligten Töne hervorsticht (zu den Hintergründen und Parallelen in der antiken Theorie vgl. die wie immer vorbildlichen Hinweis von Barker, *Greek Musical Writings* II, S. 409, Anm. 58; klarer ist die Definition bei Gaudentius, wo das „Dritte“, eben die Konsonanzwirkung explizit formuliert ist).

Die Definition von Aristides wird dem Mittelalter nicht weitergegeben, weil Martian gerade hier wesentlich reduziert zu eher belanglosen Floskeln, 947: Die Konsonanzen, *σύμφωνοι*, *congruunt* oder *sibi invicem coniunguntur*, während die Dissonanzen, *id est dissentientes, sunt qui ... invicem discrepant*. Man hat den Eindruck, daß der lateinische Autor von der Sache nichts mehr „verstanden“ hat als die Etymologie.

Insofern muß offensichtlich die Frage nach der Relation zu eventuellen antiken Vorgaben — als Maß der Selbständigkeit von Johannes de Garlandia — auf den Text von Boethius konzentriert werden. Hier findet man eine etwas andere Version

⁴⁵Bei Gaudentius wird noch deutlicher, daß es sich hier um speziell als instrumental verstandene Erscheinungen handelt, denn er ergänzt *ἅμα κρουόμενοι* noch durch *αὐλούμενοι*; diese aus einer „mehrstimmigen“ Praxis abgeleiteten Qualifikationen stammen aus der instrumentalen Begleittechnik, ed. Jan, S. 337, 9. Man wird auch hier Einwirkungen einer entsprechenden „Vorstufe“ von Mehrstimmigkeit sehen können.

der Einteilung bei Aristides im Zusammenhang der Darstellung der verschiedenen Meinungen zur Rolle der Oktav, und zwar der von Ptolemaeus.

Die hier interessierenden sind die *aequisonae voces* — auch hier ist die Konsonanz als Eigenschaft der Töne formuliert —, die *unum ex duobus atque simplicem quodammodo efficiunt sonum*, wie eben die Oktav, ed. Friedlein, S. 361, 9 — zwei Töne werden im Zusammenklang zu einem *simplex quodammodo sonus* —, wogegen die *consonae* hier die sind, die einen *compositum permixtumque, suavem tamen efficiunt sonum*, wie Quint und Quart, ib., 361, 10. Diese Bestimmung ist nicht völlig verschieden von der des mittelalterlichen Autors: Die Töne ergeben zusammen einen (neuen) *sonus*, der wieder kann einheitlich und einfach, oder doch zusammengesetzt und gemischt sein.

Da ist offensichtlich eine Trennung im Hören möglich, was dem Bestimmungsmerkmal bei Johannes de Garlandia entspricht, denn bei einem *zusammengesetzten und uneinheitlichen sonus* — *Klang* ist hier besser zu übersetzen als *Ton*⁴⁶ — wird man folgerichtig die beiden konstituierenden *soni* eher auseinanderhalten können als bei den *aequisoni*; diese Konsonanzen sozusagen zweiten Ranges werden *secundum auditum* als noch irgendwie verschiedene, aber angenehm zusammenklingend wahrgenommen.

Diese Beschreibung des Konsonanzgrades nach (wahrnehmungsmäßiger) Differenzierbarkeit der Bestandteile ist ersichtlich mit der Systematik von Johannes de Garlandia inhaltlich identisch, abgesehen davon, daß Boethius stets noch die Qualifikation der sinnlichen Annehmlichkeit anführt, was bei Johannes de Garlandia fehlt (und natürlich ist die Formulierung des gleichzeitigen Erklings bei Johannes de Garlandia anders). Daß dabei der Grad der Unterscheidbarkeit der klingenden Töne parallel zu der Annehmlichkeit ist, ergibt sich aus der Tradition wie der Erfahrung. Einfachheit, ein *simplex sonus* ist natürlich angenehmer als ein sozusagen

⁴⁶Allerdings ist aus dem Text von Boethius nicht ausreichend eindeutig abzulesen, ob er vielleicht den neu entstehenden *sonus*, die sozusagen perfekte Mischung im Sinne eines *Tons* auf der Ebene der das Tonsystem konstituierenden Töne bestimmen will — die Genauigkeit der Definition hängt hier ersichtlich schon in der Antike von der fehlenden Rationalisierbarkeit sinnlich wahrnehmungsmäßiger Eindrücke ab: Die Rationalität wird eben erst durch die zugeordnete Proportion geleistet, die Wahrnehmungs„daten“ sind zwangsläufig vage, eine überzeitlich korrekte Aussage. Deshalb müssen die Definitionen auch nicht rational sein.

nicht so *simplex sonus*.

In der ersten systematischen Erklärung der Opposition von Kon- und Dissonanz wird diese Relation ebenfalls deutlich. Sie steht im Kontext der Erörterung des Tons, des Intervalls und dann dessen — von Hucbald klar verstanden — Merkmalsopposition, ed. Friedlein, S. 195, 6:

Consonantia est acuti soni gravisque mixtura suaviter uniformiterque auribus accidens. Dissonantia vero est duorum sibimet permixtorum ad aurem veniens aspera atque iniucunda percussio.

Nam dum sibimet misceri nolunt et quodammodo integer uterque nititur pervenire, cumque alter alteri officit, ad sensum insuaviter uterque transmittitur.

Um die Graduierung geht es hier noch nicht, weshalb die Qualifikationen allgemeiner sind: Die *mixtura* ist nicht nur *suavis*, sondern, was mit der erstgenannten Definition übereinstimmt *uniformis*. Bei der Dissonanz dagegen ergibt sich der unangenehme Eindruck aus der Eigenschaft, daß die Töne sich nicht mischen wollen und jeder sozusagen selbständig zu bleiben versucht. Beide kommen deshalb auch unvermischt, gegeneinander klingend bzw. gegeneinander arbeitend ans Ohr⁴⁷.

Daraus abzuleiten, daß die Relation von Tönen in simultan klingenden Tonpaaren ein (für die Wahrnehmung) graduell mehr oder weniger gegenseitiges *Ertragen-Können* ist, scheint nahe zu liegen. Dies wird besonders deutlich, weil Johannes de Garlandia die Dissonanz damit als Negation eines *compati* definiert, so bei der Einleitung, ed. Reimer, S. 67, 4, und nochmals ib., S. 71, 25: ein gleichzeitiges Erklängen bei zueinander jeweils dissonanten Tönen ist *ita, quod secundum auditum una vox non potest compati cum alia*.

Dies gilt dann exemplarisch für die *discordantia perfecta*, wogegen die *imperfecta* parallel zur *imperfecta concordantia* zwar ein gewisses *compati* erlaubt, dennoch *non concordant secundum concordantiam*, ib., S. 71, 30. Die beiden *imperfekten* Klas-

⁴⁷Auch aus dieser Aussage müßte man ersehen, daß die Mischung von dem Eindruck nicht zu trennen ist — für dieses Modell: Die Töne stehen in „falschen“ Proportionen zueinander; genau dieser Umstand führt zum entsprechenden „negativen“ Urteil des Ohres, was dann die *ratio* bestätigen kann: Die Töne wollen sich nicht „vereinen“, natürlich in der Wahrnehmung — es scheint methodisch nicht gerade sinnvoll, wenn neuere Deuter von einem oppositionellen Begriffspaar nur einen Teil herausheben.

sen sind damit durch ein zweites, nicht explizit definiertes Merkmal bestimmt, ein *concordare sec.* bzw. *non sec. concordantiam*. Der Zwang der Systematik von drei Klassen, der kaum anders als durch Vorgaben der Erfahrung mit mehrstimmigen Zusammenklängen gefordert zu erklären ist, führt zu gewissen Unklarheiten.

Aber auch diese kann man als Versuch einer systematischen Wiedergabe der Erfahrung verstehen: Eine *discordantia imperfecta* läßt die beteiligten Töne zwar *in gewisser Weise compati*, aber keine Konkordanz erzeugen: Man kann die Töne im Zusammenklang ertragen, konsonant sind sie aber nicht. Was *konkordant* hier genau heißt, bleibt undefiniert. Das Gemeinte ist aber klar, denn Johannes de Garlandia konnte sich hier auch auf die Tradition verlassen, deren Systematik er so korrekt erfüllt.

Die ersichtliche Schwierigkeit einer systemgerechten Qualifizierung *imperfekter Dissonanzen*⁴⁸ bildet einen Gegensatz zu der Vorgabe von Boethius, die wie angesprochen Vorbild für Johannes de Garlandia war. Boethius setzt als sinnliches Urteil, als Grundlage des Urteils der sozusagen ersten, grundsätzlich unvollkommenen Instanz, die Annehmlichkeit bzw. Unannehmlichkeit; dies ist die sinnliche Reaktion auf die Art der Eingabe eines Zweiklangs, die sinnestypische Reaktion auf die angegebene Struktur der Sache. Damit war Sache und Natur der sinnlichen Wahrnehmung zu trennen. Wie bemerkt verzichtet Johannes de Garlandia trotz sonst eindeutiger Orientierung an dieser Vorgabe auf dieses Mittel, der Grad an *suavitas* wird nicht angeführt.

Zu fragen bleibt also, ob damit bewußt die Wohlgefälligkeit als Voraussetzung des sinnlichen Urteils ausgeschieden werden soll, womit die Differenzierung von Phänomen — Mischung oder nicht — und sinnlicher Reaktion aufgehoben worden sein, d. h. ein wirklicher Unterschied zum Ansatz von Boethius vorliegen könnte.

Wie angesprochen wird jedoch die Relation von *sensus* und *ratio* nicht aufgehoben. Eine Antwort kann wohl die Wahl des Wortes bzw. der Wendung *compati secundum auditum* geben: Eine dezidierte Unverträglichkeit von zwei (homogenen) Wirkungsfaktoren kann implizit nicht mit Wohlgefallen verbunden sein. Mit seiner eindeutig auch über den klassischen Wortgebrauch hinausgehenden Anwendung des Wortes *compati* in diesem speziellen Zusammenhang werden die beiden bei Boethius

⁴⁸Die *imperfekten Konsonanzen* sind leichter aus der Tradition zu erklären, weshalb für diesen Teil wohl die ganz neue „Spiegelbildlichkeit“ verantwortlich ist.

getrennten Aspekte in einem Ausdruck zusammengefaßt: Eine Unfähigkeit zur Mischung und deren Unannehmlichkeit wird vom Ohr als Unfähigkeit zum *compati*⁴⁹ erlebt.

Ist damit für Johannes de Garlandia die Differenzierung zwischen Phänomen und sinnlicher Reaktion überflüssig geworden, ist für ihn etwa gar ausschließlich das sinnliche Urteil noch wesentlich? Letzteres kann nicht der Fall sein, weil die proportionale „eigentliche Begründung“, also die hinter dem Verhalten des Phänomens stehende höhere Wirklichkeit selbstverständlich ist. Zu schließen ist wohl, daß ein grundsätzliches Problem bestand, das Johannes de Garlandia bewußt gesehen hat:

Wie sollte er im Rahmen der Vorgaben eine Differenzierung der Dissonanzen ebenso wie eine Klasse *concordantia imperfecta* begründen? Ausschließlich die Erfahrung mit der Mehrstimmigkeit konnte diese Graduierung generieren⁵⁰. Übrigens macht auch dies klar, warum die Kategorie der *suavitas* nicht gerade brauchbar er-

⁴⁹Subjekt des Deponens ist natürlich jeweils die jeweilige *vox*.

⁵⁰Die Kommentatorin und Herausgeberin der musikbezogenen Werke von Johannes Gerson (außer dem Loblied auf die Musik), Isabelle Fabre, macht in ihrer Ausgabe, S. 317, Anm. 11, auf eine vergleichbare Wertungsänderung aufmerksam: *L'erreur commune à tous les manuscrits, qui traduisent diatessaron per «tierce» peut être interprétée comme un indice du changement de statut de cet intervalle à l'époque de Gerson, où il a commencé à être rangé parmi les consonances parfaites aux côtés de la quarte, de la quinte et de l'octave.*, was natürlich musikhistorisch anders zu interpretieren ist (von der Einordnung der Terz in die *perfekten* Zusammenklänge ganz abgesehen): Gerson ist derjenige, der ohne Einsicht in die neuere Entwicklung einfach die antiken Konsonanzklassen übernimmt (dies hat eine Parallele in *Tract. de cant.* II, 3, 23, ed. Fabre, S. 434, 336, wo wieder nur *dyatessaron aut dyapente vel dyapason* auftritt; die Quart verliert an Konsonanzeigenschaft im modernen Satz; an Konsonanzgrad, der sozusagen eher der Terz zugeordnet wird. Insofern dürfte eine echte, vielleicht sogar bewußte Ersetzung der im mehrstimmigen Satz als Konsonanz nicht mehr wesentlichen Quart vorliegen.

Gerson selbst spricht aber auch selbst nicht ganz im Rahmen der antiken Tradition, *ib.*, S. 316, 1:

Compertum est insuper tres dumtaxat in numeris sonoris proportionales esse delectabiles: dyatessaron, dyapente, dyapason ... Nec sunt plures deinceps que non reducuntur ad istas, quemadmodum sunt sexta et quinta super octavam, et rursus octava duplex; et ita per ascensum quantum vel vox vel ratio fas habuerit. ...

scheinen sein konnte, es wären sechs Grade von *suavitates* notwendig gewesen, also eine Skala, kein „spiegelbildliches“ Dreiersystem. Die Lösung bietet also — wie gezeigt auch nicht gerade vollkommen — die Konzentration auf die Grundlage dieser Klassifikationssystematik: *Secundum auditum*, womit die klassische Erklärung der Mischung bzw. der Unfähigkeit zur Mischung übernommen, aber auf die Erfahrung begründet wurde.

Man kann also die Wortwahl von Johannes de Garlandia als bewußte Reaktion auf die neue Begründung, nicht von Kon- und Dissonanz an sich, wohl aber der verschiedenen Grade ansehen. Die Vorgabe wird nicht grundsätzlich überschritten, wohl aber wird eine Ausdrucksmöglichkeit gefunden, die die neuen Erfahrungen mit Mehrstimmigkeit adäquat in die Definitionen umsetzen läßt:

Was das Phänomen selbst anbetrifft, läßt Johannes de Garlandia dessen „Verhalten“ unerörtert. Es wäre auch nicht ganz leicht gewesen, sechs Grade von Verträglichkeit zu formulieren: Die Auslassung der Ebene des Phänomens kann also nicht als Hinweis auf eine neue Irrelevanz der entsprechenden Differenzierung interpretiert werden, sondern als Folge der Konzentration auf Erfahrungen; daß das antike Modell nicht verlassen werden sollte, zeigt, wie betont, das Kapitel zur proportionalen Begründung, die in Hinblick auf die „verfügbaren“ Proportionen von Terz und Sext ja erhebliche Probleme einfach verdeckt. Deutlich wird wieder, daß Johannes de Garlandia im Gegensatz zu „scholastischen“ Ausgestaltern wie Jacobus von Lüttich ein eigentlich schöpferischer Theoretiker war.

Zu beachten ist dabei, daß Johannes de Garlandia eben nicht explizit die Praxis der Mehrstimmigkeit heranzieht, sondern abstrakt formuliert — und dies bedeutet genau eine Erfüllung des Grundpostulats der antiken Vorgabe: Die Klassifikatio-

Warum Gerson nicht die *diatessaron + diapason* anführt, sondern stattdessen *sexta cum octava*, und dies vor der *quinta cum octava*, ist nicht leicht zu verstehen; entweder ersetzt Gerson angeregt durch die von ihm vielleicht nicht ganz verstandene Schilderung der „Kontroverse“ zum Intervall der *Quart + Oktav* bei Boethius eben dieses Intervall, oder es liegt eine Veränderung erst in der Überlieferung vor — denn für den mehrstimmigen, zweistimmigen Satz war natürlich *Quart + Oktav* nicht mehr einfach als Konsonanz hinzunehmen. Daß Gerson aber selbst entsprechende Kenntnisse gehabt haben soll, also von der modernen Mehrstimmigkeitslehre beeinflusst worden sein könnte, ist angesichts seiner sonstige „Abstinenz“ vor der Erwähnung neuerer Entwicklungen wie der neue Wertung von Kon- und Dissonanz, nicht ganz einfach vorauszusetzen.

nen, Systematisierungen und Definitionen sind abstrakt, im Rahmen einer sogenannten reinen Musiktheorie zu leisten. Genau das erreicht Johannes de Garlandia mustergültig; seine Systematik der Klänge stellt absolute Merkmale auf, die die spezielle antike Vorgabe weiterentwickeln, aber nicht aufheben. Der Unterschied zu auf praktischer Erfahrung basierender Lehre und Theoriebildung ist zu beachten, also der Unterschied zwischen den Traktaten *ad organum faciendum* und Johannes de Garlandias Schrift. Der Bezug auf die Wahrnehmung durch *secundum auditum* bedeutet eben nicht einen Bezug auf die Praxis, sondern auf eine der antike gegebenen Kategorien, das Urteil des *sensus*; damit folgt er konsequent genau der Vorgabe von Boethius: Die Systematik ist Pythagoräisch bzw. Boethianisch, die spezifische Graduierung von Konsonanzen und Dissonanzen stammt aus der Erfahrung mit der neuen Mehrstimmigkeit; diese Erfahrung erscheint aber als Urteil des *sensus*, dem dann die Proportionen folgen müssen. Dies ist echte Abstraktion durch Nutzung der antiken Vorgabe, dies ist daher aber keine „scholastische“ Philosophie.

3.3.1 *Consonantia* als Bezeichnung für Intervall bei Jacobus von Lüttich

Wenn Jacobus also *consonantia* in einem allgemeinen Sinn für alle emmelischen Intervalle verwendet (einschließlich der eher chimärischen kleinsten Intervalle wie *diësis* und *comma*), so folgt er getreulich der Vorgabe von Johannes der Garlandia, der mit der Definition der *consonantiae in eodem tempore*⁵¹, ed. Reimer, S. 67, 1 ausweislich der folgenden systematisch bewertenden Klassifizierung von Konsonanzen und Dissonanzen klar zu erkennen gibt, daß mit *consonantia* alle Intervalle gemeint sind. Seine Terminologie läßt sich vielleicht sozusagen autonom erklären durch die Beachtung des Phänomens, daß es sich immer um Paare von Tönen handelt und deren Betrachtung das *consonare* betonen läßt; wie angesprochen gibt es aber auch schon Vorläufer dieser Terminologie. Denkbar ist, daß die Situation von Intervallen in der Mehrstimmigkeit den Begriff *Abstand* als zu spezifisch erscheinen ließ. Johannes de Garlandia ist durch seine Definition so klar, daß er eine Diskussion nicht benötigt; er klassifiziert in sinnvollem Bezug zur Wirklichkeit.

Jacobus erweitert nochmals, eben durch Verwendung für nur virtuell auftretende Intervalle. Hier ist tatsächlich ein, von Jacobus auch explizit gemachter Unter-

⁵¹Intervalle in Folge sind Teil der Theorie der *musica plana*.

schied der Terminologie zu den antiken Vorgaben zu erkennen, der allerdings seine traditionelle Begründung in einer auch traditionellen allgemeineren Verwendung des Wortes *consonantia*, z. B. für den Ganzton hat. Neu ist somit nur die Konsequenz, mit der Jacobus statt eines assoziativen, nicht spezifisch musikbezogenen Wortes wie *intervallum* das Wort *consonantia* einsetzt — damit waren schon reichhaltige Möglichkeiten der Etymologie gegeben, was bei *intervallum/διάστημα* nicht der Fall sein konnte.

Außerdem konnte natürlich die Angabe von Boethius, *consonantia, quae omnem musicae modulationem regit*, ed. Friedlein, S. 189, 15, einen Grund liefern, sich des Wortes *intervallum* zu enthalten, bzw. dieses durch *consonantia* als Allgemeinbegriff zu ersetzen.

Zu fragen ist daher zwangsläufig, auch wenn das neueste Deuter nicht für notwendig halten, ob diese terminologische Veränderung bei diesem Autor wirklich neue Erkenntnis bedeutet — neu ist tatsächlich nur, daß für Jacobus das simultane Zusammenklingen, *mixtura/mixtio/proportio/unio/proprietas/connectio* (so z. B. die Wortreihung in II, III, ed. Bragard, S. 14, 16⁵²) o. ä. als Bestimmungsmerkmal des

⁵²**Naturphilosophisches bei Jacobus v. Lüttich** Diese Art der Häufung von Begriffen für ein einheitliches Bezeichnetes, hier die von Boethius genannte *mixtura* — da allerdings für die Konsonanz im modernen Sinne — ist typisch für Jacobus. Daß man auch hieraus tiefe Erkenntnisse ziehen kann, zeigt Hentschel, *Sinnlichkeit und Vernunft*, S. 53, der hieraus sogar eine *Naturphilosophische* Betrachtungsweise ableitet, *insofern, als sie sich nicht auf mathematische Sachverhalte bezieht, sondern auf solche, die der sinnenfälligen Materie ... zuzuordnen sind*. Nach Hentschel ergibt sich diese — nur für ihn — offenbar ganz neue Erkenntnis, daß die Wahrnehmung einer Konsonanz nicht identisch mit ihrer Proportion, ihrer *forma* ist, daraus, daß Jacobus hier, unter anderen Bezeichnungen, für die *mixtura* bei Boethius auch den Begriff *proportio* setzt, ib.: *Der mathematische Begriff proportio wird dupliziert, indem er in einer zweiten, naturphilosophischen Bedeutung eingesetzt wird. Ich nenne diesen argumentativen Schachzug daher naturphilosophische Duplikation. Sie tritt — zusammen mit der Spaltung des Konsonanzbegriffs — an die Stelle der konnotativen Argumentation des Boethius.*

Einen *Schachzug* hat man hier, welch wissenschaftliche Terminologie! daß Jacobus von Lüttich hier eine wirkliche Verschiedenheit explizit gemacht hätte, wäre ja wohl zuerst zu untersuchen, eine solche definitorische Explikation fehlt restlos, stattdessen findet man Wortreihungen, wobei, was Hentschel bei seiner Reckowschen Einzelwortbetrachtung natürlich nicht auffällt: Dann sind wohl alle Wörter bzw. Bezeichnungen dieser Reihung auf tiefere

Bedeutungen zu überprüfen. Denn, man wüßte in einer, immerhin musikwissenschaftlichen Arbeit, doch ganz gerne, was Hentschel sich eigentlich unter einer solchen *Duplizierung* bei Jacobus genau vorstellt, was ist eine *naturphilosophische proportio*, was könnte das sein? in welchem Zusammenhang mit den *anderen Bezeichnungen* steht denn diese neue Art naturphilosophischer Proportion? und schließlich, welche Naturphilosophie könnte Jacobus hier gemeint haben? Wo sagt Jacobus, daß es eine *mixtura* irgendwie in der, außerohrischen, Natur geben könnte. Von der notwendigen und zu erwartenden Konzisheit jedenfalls läßt Hentschel in seinem Beitrag nichts erblicken.

Zunächst wäre hier also vielleicht doch zu beachten, daß Jacobus selbst hier offenbar keinen Gegensatz zu Boethius sieht, sondern ausdrücklich sagt, *sequor autem in hoc opere, quoad theoreticam, Boethius, prout possum, ex cuius dictis elici possunt multa, de quibus expressam non facit mentionem.*, II, III, ed. Bragard, S. 13, 11: Nachzuweisen wäre demnach vor so tiefen Folgerungen, wie *Schachzügen* und *Duplikationen*, ob Jacobus mit der Beschreibung des Zusammenklings von zwei Tönen in der Fülle der Termini wirklich etwas Neues sagen will oder auch nur sagt, was er vielleicht nur als worthäufende, „rhetorische“ Explizierung eines von Boethius implizit Gesagten verstanden haben könnte.

Hentschel scheint zu seiner tiefen Folgerung vor allem durch die Verwendung des Wortes *proportio* — neben ja zahlreichen anderen, die ebenfalls einer Hentschelschen Erklärung harren — auch für die *mixtio* der jeweilig konstituierenden Töne gekommen zu sein, eben ein Beispiel von kontextfreier Wortinterpretation. Denn daß die Wahrnehmung des *sensus* nicht mit der Erkenntnis der *ratio* identifiziert werden kann, daß ein Zusammenklang als Eindruck und Objekt des *iudicium sensus* etwas anderes ist, als eigenständige Erscheinung neben der Proportion steht, kann, ja muß aus den Definitionen der Konsonanz bei Boethius abgelesen werden.

Gemeint ist hier *Konsonanz* im modernen Sinne, hier liegt ein zu beachtender Unterschied: Man sollte nämlich als moderner Deuter nicht unbeachtet lassen, daß tatsächlich das, was dem *iudicium sensus* unterliegt, nicht etwa eine sozusagen rein sinnliche Qualität ist, wie die Empfindung einer Sachertorte auf der Zunge; schon die Bewertung einer Konsonanz setzt die Abstraktion von der Tonhöhe voraus; also auch etwas, was man vielleicht als sinnliche Qualität der Quint bezeichnen könnte, beruht auf einer Abstraktionsleistung, nämlich der Transpositionsinvarianz sozusagen eines, Aristoxenisch formuliert, festen Abstandsgefühls als Klasse von Tonpaaren — daß es das gibt, beweist die Gestaltbildungsfähigkeit. Insofern ist bei Hentschel von vornherein, ja bereits im Titel eine zu undifferenzierte Grundlage seiner Betrachtung zu bemängeln: Der Ton als rein sinnliche Qualität stellt noch keine Tonhöhe dar, denn da wird schon ein skalisches Vergleichssystem abstrahiert, rein sinnlich wäre auch keine Abstraktion von Klangfarbe etc. möglich (diese Größen werden hier intuitiv, nicht in wissenschaftlich psychoakustischem Sinne definiert, verwandt).

Zur Bewertung der Unzulänglichkeit oder Leistungsfähigkeit auch scholastischer Musiktheo-

rie ist es also auch auf einer so einfachen Ebene nicht ganz überflüssig, ein rational die Erkenntnismöglichkeiten neuerer Zeit verwendendes Metasystem als Bezugssystem vorab zu formulieren, weil man sonst zu leicht in die Gefahr gerät, nur auf der Ebene der betrachteten historischen Aussagen zu verharren und gar keine weiterführende Interpretation leisten zu können. Niemöllers Bemerkungen zu Tonraum können als Musterbeispiel solcher methodischer Totalehinderung angeführt werden: Seit der *Musica Enchiriadis* ist die Transpositionsinvarianz von Intervallen graphisch direkt anschaulich zu erkennen — welcher scholastische Philosoph hat davon in erkenntnismäßig weiterführender oder vertiefender Weise Gebrauch gemacht (nein, so dumm ist Verf. nicht, daß er eine Lektüre der *Musica Enchiriadis* durch scholastische Philosophen erwarten würde, es gibt aber doch wohl eine neue Notation, die die Transpositionsinvarianz von *neumae* ebenfalls ganz deutlich erkennen läßt — wo bleibt die neue Anwendung des Begriffes *forma* auf transponierte oder diatonische verschobene *neumae*? Diese rhetorische Frage ist kein Vorwurf an scholastische Philosophie, sondern ein Hinweis darauf, daß wirkliche Probleme oder Phänomene (im Rahmen von Musik) von dieser Philosophie ebensowenig gesehen wurden wie von neueren musikwissenschaftlichen Deutern.

Jacobus hat tatsächlich den Begriff *consonantia* im Sinne von *intervallum* gebraucht, unter Betonung des Zusammenklings (auf diesen Fehler von Hentschel wird noch eingegangen; er versteht *consonantia* sozusagen etymologisch strikt als *Zusammenklängen*; hier könnte man von einer Verallgemeinerung der terminologischen Bedeutung sprechen, wenn nun alle Intervalle primär als mögliche Zusammenklänge gesehen werden).

Nachzuweisen wäre also, daß die Wahl des Wortes *proportio* nicht nur im strikt Pythagoräischen Sinne, also als Relation von Quantitäten, von Jacobus explizit im Sinne einer von der Vorgabe abgehobenen Heraushebung einer Art von materialer Proportionalität gemeint gewesen sei, was auch immer die konkrete Bedeutung von Hentschels *Duplikation* über eine schöne Formulierung hinaus sein könnte. Daß auch für Boethius das Ohr keine Proportionen hört, dürfte kaum eine neue Erkenntnis sein; hier *dupliziert* Jacobus ja nur: *Cum enim tanguntur duae sonabiles chordae, quarum una bis aliam continet praecise* (gemeint ist also die Länge), *ceteris paribus, ab auditu sonorum illorum mixtio vel proportio percipitur, quae per diapason signatur; sed proportionem illam duplam ... auditus non cognoscit, sed visus; illam autem, quae est in numeris, solus intellectus, nisi ad res aliquas numeratas reducat. ...*, II, III, ed. Bragard, S. 15, 28. Jacobus gebraucht hier *mixtio vel proportio*: Die Bezeichnung *proportio* ist also auch hier nicht hervorgehoben, sondern eine alternative Bezeichnung von vielen; die Aussage entspricht inhaltlich ganz der Vorgabe von Boethius; in seiner Liebe für Wortschwall spricht Jacobus also *dupliziert* von *mixtio vel proportio*, womit *proportio* dasselbe bedeutet wie *mixtio* — eine sonst unbekannte Wortnutzung? Das wäre ja wohl erst einmal zu überprüfen, wenn man unfähig ist, eine explizite Erklärung zu finden, mit der Jacobus erklären würde, was denn nun eine *naturphilosophische proportio*

sein könnte, Hentschel jedenfalls erklärt das nicht.

Insofern müßte Hentschel also überhaupt erst erklären, was eigentlich naturphilosophisch Eigenes mit der Anwendung dieses — und einiger anderer Wörter — Wortes auf das Phänomen der *mixtura* von Boethius gesagt sein sollte (auch der Verweis auf *De anima* u. a. Schriften von Aristoteles ist unbegründet, weil Jacobus in diesem Zusammenhang nicht eine einzige Aussage aus diesen Schriften zum Hören ableitet (in IV, VIII, führt er ja explizit das Aristotelische Beispiel dafür an, daß das Wahrgenommene bzw. Wahrzunehmende in einer Übereinstimmung mit dem Wahrnehmenden stehen muß, nämlich in einer *proportio*, der Donner ist dem Ohr nicht proportional — übrigens ein allgemeiner, nicht auf Zahlen bezogener Begriff von *proportio*; warum hätte er, wenn er wirklich Neues sagt, und zwar dezidiert Aristotelisches, das dann verschweigen sollen; er leistet gerade hier keine Verbindung, er verwendet keine Kriterien aus diesen Schriften, sondern folgt Boethius; Hentschels Assoziation müßte einer Verifizierung fähig sein, da er nur allgemeine, wenn auch sicher tief sinnig klingende und einen unbedarften Doktorvater zu beeindrucken geeignete Formulierungen vorträgt, auf eine Spezifizierung des Gesagten aber verzichtet, kann man nur mangelnde Sachkenntnis und Methodik konstatieren; schon hier wird klar, daß Jacobus *proportio* in einem allgemeineren Sinne verwendet, als die wissenschaftlich konzise Terminologie des Pythagoräischen Modells das zuließe).

Hentschel tut dies zugunsten einer effektvollen Allgemeinaussage nicht; Jacobus dagegen tut dies natürlich (ib., S. 14, 18:

Non dicitur, quod "harmonica modulatio sint ipsi soni absolute et formaliter", sed "mixtio ipsorum vel resultans ex eis". Mixtio enim ex litteris non est ipsae litterae nisi materialiter; sicut nec mixtum ex elementis ipsa elementa.

Natürlich weiß jeder, abgesehen von Hentschel, was aus *litterae* besteht, die Silbe, die *materialiter* aus Buchstaben bestehend natürlich etwas anderes ist als *litterae*. Man wird also belehrt, daß die *harmonica modulatio* genau wie bei anderen Mischungen nicht identisch ist mit den konstituierenden Elementen, wenn diese an sich genommen werden. Etwas wirklich Neues ist hier jedenfalls nicht zu erkennen, jedenfalls gibt Hentschel zu diesem, wesentlichen Kontext keine Deutung. Man kann an der Nützlichkeit so ausführlicher Systematik zweifeln, denn, daß ein Intervall etwas anderes ist als *soni* — ob sukzessive oder simultan —, ist ebenso unbestrittene Tradition wie die Zusammengesetztheit aus Tönen. Einen Fehler macht Jacobus dabei auch noch, auf den bereits hingewiesen wurde: Die *Mischung*, die konsonante Töne bzw. Tonpaare im Ohr verursachen, ist doch nicht vergleichbar mit der Folge von Phonemen und ihrer Zusammenfassung zu Silbeneinheiten. Hier hätte Jacobus zumindest differenzieren müssen, zumal das gleiche natürlich auch für die Dissonanz gilt, „dissonante“ Phonemverbindungen gibt es nicht. Jacobus verunklart hier wieder einmal das Prinzip *ἐμμελές*.

Die Erklärung wird noch weiter geführt (direkt an das letzte Zitat anschließend):

Dicitur autem "mixtio vel unio", quia illa sonorum mixtio est quaedam ipsorum ad invicem unio. Sicut igitur ex unione elementorum ad invicem resultat quoddam mixtum vel compositum, quod ab illis divisim sumptis est distinctum et quasi quoddam tertium, in quo colliguntur et uniuntur, quia mixtio est miscibilium alteratorum unio, sic ex unione sonorum ad invicem in eodem medio resultat quasi quoddam mixtum, quod dicitur consonantia, cuius formale est ipsa unio, mixtio, proprietas vel proportio talium scilicet sonorum sic mixtorum, quae materia illius sunt.

Auch hier erscheint *proportio* nur als Teil einer Worthäufung. Man erfährt also, daß Mischbares in Mischung etwas Neues, Eigenes, ein *quoddam mixtum et distinctum* o. ä. ergibt, was im Fall der Töne eben als *consonantia* bezeichnet wird — wie gesagt, daß bei der *consonantia* der Musik etwas spezifisch Anderes vorliegt als bei anderen Mischungen, versteht Jacobus nicht, seine Zusammenfügung ist assoziativ formalistisch, nicht inhaltlich, denn was ist im Pythagoräischen Modell, das er ja referiert bzw. mit vielen Wörtern paraphrasiert, eigentlich die *unio elementorum* u. dgl., zumindest hätte er hier die von Hentschel erdachte Naturphilosophie definieren müssen, stattdessen betreibt er hier die übliche Formalassoziation, anhand der Wörter *mixtura* etc.

Daß diese Aussage über Boethius hinausführen würde, daß hiermit ein hier dezidiert unmathematischer Begriff *proportio* in wie auch immer spezifisch zu verstehender naturphilosophischer Bedeutung in besonderer Weise hervorgehoben wäre, ist nicht zu erkennen, zu erkennen ist eine Unfähigkeit, die Spezifik der Erscheinung der *harmonia* in der Melik korrekt verstehen zu können; eine Unfähigkeit, die schon der Vergleich mit Phonemen in Silben deutlich werden läßt, Jacobus ist kein origineller oder gar produktiver Denker, sondern eher ein Geist, der an die Klarheit des Pythagoräischen Modells nicht heranreichen kann und daher unspezifische Allgemeinheiten ausbreitet:

Was hier ganz allgemein (assoziiierend) gesagt wird, ist: Es gibt Mischbares, bei dem die betreffenden Elemente gemischt werden können, woraus dann als Eigenes eine bestimmte Mischung entsteht; die klangliche, d. h. aktuell durch gleichzeitiges Klingen von Tönen als *mixtura* auftretende *consonantia* ist nichts anderes — eben auch bei Boethius. Da aber, wo Elemente gemischt werden können, herrscht natürlich eine *proportio*; dieses Wort kann, was Hentschel nicht beachtet, auch in einem allgemeinen Sinn für Verhältnisse aller Art, auch nicht quantitativer Natur verwendet werden — ganz auf terminologische Vergleiche zu verzichten, dürfte höchstens musikwissenschaftlicher, nicht aber wissenschaftlicher Methodik entsprechen.

Dies sagt z. B. Thomas, wenn er die Relation zwischen Mensch und Gott beschreibt, *Summa theol.* I, XII, I, 4.:

Cognoscentis ad cognitum oportet esse aliquam proportionem, cum cognitum sit perfectio cognoscentis, sed nulla est proportio intellectus creati ad Deum, quia in infinitum distant; ergo intellectus creatus non potest videre essentiam Dei.

Nimmt man das Wort *proportio* in strikt rechnerischem Sinn folgt, daß Endliches zu Unendlichem ja nicht in Proportion stehen kann, durch ∞ kann man nicht dividieren. Die Widerlegung dieses Einwands ergibt sich aus Verweis auf die Bedeutungen von *proportio*:

... dicendum, quod proportio dicitur dupliciter. Uno modo certa habitudo unius quantitatis ad alteram, secundum quod duplum, triplum et aequale sunt species proportionis. Alio modo quaelibet habitudo unius ad alterum proportio dicitur. Et sic potest esse proportio creaturae ad Deum, in quantum se habet ad ipsum, ut effectus ad causam ...

Man wird hier ja wohl nicht von einer *naturphilosophischen* Bedeutung von *proportio* sprechen wollen, sondern von einem in der allgemeinen lateinischen Umgangssprache der Zeit üblichen Ausdruck für irgendwelche Relationen zwischen zwei Erscheinungen, hier wird nicht irgendwie die erste, rationale mathematische Bedeutung *dupliziert* — was auch immer das konkret bedeuten könnte, z. B. für die zeitgenössische Musiktheorie —, es wird klar, daß es eine spezifische gibt, und eine allgemeine.

Es dürfte, wenn man sich die kleine Mühe einer vergleichenden Terminologie macht, klar sein, in welchem Sinne Jacobus — u. a.! — das Wort *proportio* hier verwendet, ohne daß damit etwas anderes gesagt wird als die altbekannte Tatsache, daß Zusammenklänge bestimmte Mischungen bilden — unklar allerdings ist die Formulierung von Jacobus deshalb, weil er keinen einzigen Hinweis auf die Spezifik dieser *mixtura* in der Musik gibt: Diese wissenschaftlich vom Modell von Boethius her gesehen unerträgliche Vagheit ergibt sich ja schon aus dem Vergleich mit Phonemfolgen: Wer nicht merkt, wie oberflächlich formalistisch Jacobus hier formuliert, sollte vielleicht einige wirklich philosophische Texte der Scholastik lesen, von Duns Scottus her gesehen geht Jacobus kindisch vor; neu ist, wie mehrfach gesagt, nur, daß Jacobus alle Intervalle primär als Zusammenklänge versteht, eine Folge der Mehrstimmigkeit, wogegen für die antike Theorie vor allem die Konsonanzeigenschaft Zusammenklangsklassen hervorheben läßt, allerdings nicht, ohne daß auch das Gegenteil einer Klassifizierung unterworfen wird, eben die *dissonantia*; hier liegt eine echte Veränderung vor, die Hentschel zu sehen nicht imstande ist.

Und daß zwei Töne notwendig sind, um eine *consonantia*, einen Zusammenklang hören zu lassen, das dürfte auch keine grundsätzlich über Boethius hinausführende Erkenntnis sein. Daß auch Jacobus selbst kein besonderes Gewicht auf diese Terminologie legt, zeigt sich z. B. in IV, VII, ed. Bragard, S. 15, 2: *convenit autem proportio numeralis in multis, mixtioni, quae est in sonis ...* Also gibt es die spezifische *proportio*, eine *proportio numeralis*, die nicht

nur vielen Dingen *convenit*, sondern auch der *mixtio* von Tönen — wird damit irgendetwas Neues gesagt?

Daß die *proportiones* nicht nur die Melik betreffen, sondern *multa*, die Elemente der Melik also von vornherein weder *konnotativ* noch sonst wie mit Proportionen identifizierbar sind, mußte sich jedem Leser der betreffenden Bücher von Boethius als triviales Wissen aufdrängen. Hentschels „Entdeckung“ hätte gerade hier einen deutlichen Hinweis auf einen von Jacobus gemeinten irgendwie ganz anderen Begriff der *proportio* verlangt; daß die *proportio* im quantitativen Sinne der *mixtio sonorum* entspricht, *respondit*, dürfte ebenfalls keine Formulierung sein, die ein von Jacobus beabsichtigtes neues, auch noch *naturphilosophisches Duplizieren* der *proportio* erkennen läßt, ib., S. 13, 1.

Daraus ergibt sich aber auch, daß die Verwendung der Relation *forma* — *materia* in Bezug auf den konkreten Klang, bzw. seine Gattung, in diesem Fall rein formal anwendbar ist: Das *quoddam tertium*, eben der Zusammenklang, ist etwas aus etwas Zusammengesetztes, nämlich die *consonantia* — im Sinne von Jacobus! — aus Tönen. Daß diese dann die *materia* bilden, dürfte kaum besonders erwähnenswert sein: Wenn die *Musica Enchiriadis* vom Ton als *elementum* der Musik spricht und dabei in spezifischer, ja geradezu, wenn auch einschlägigen Schaftlern des Wissens von Musik meist immer noch unverständlich, revolutinoärer Weise den Vergleich von Adrast verändert, so dürfte dieser Ausdruck der „Atomtheorie“ der Melik durch formal triviales Überstülpen des *materia* – *forma* Schemas keine erkennbare inhaltliche Bedeutung bekommen können,

Und wenn die *Scolica Enchiriadis*, die M. Haas so drollig als Schrift für die Schule mißverstehet, nur weil es sich um einen Repräsentanten der ihm unbekannt gebliebenen literarischen Tradition des Dialogs handelt, Boethius zitiert (ausgerechnet für pubertierende Kinder?) und dabei auch die Anwendung des Begriffes *materia* auf Melik erläutert, ed. Schmid, S. 107, 161, wird deutlich, daß schon der viel frühere Autor wesentlich klarer denken kann als der von „scholastischem“ Wortschwall und Formalismen bestimmte Jacobus:

Δ : Quae sunt abstractae quantitates? M : Quae sine materia, i. e. admixtione corporali, solo intellectu tractantur. In quantitativibus vero multitudines, magnitudines, paucitates, parvitates, formae, aequalitates, habitudines etc. «quae», ut Boetii verbis loquar, «ipsa quidem natura incorporea sunt et immutabilis substantiae ratione vigentia, participatione vero corporis permutantur et tactu variabilis rei in vertibilem inconstantiam transeunt». Porro hae quantitates aliter in arithmetica, aliter in musica, aliter in geometrica, aliter in astronomia considerantur.

Darauf folgt die ethische Natur und Aufgabe des Quadrivium zur Erkenntnis des Höchsten. Aus dem Text wird aber völlig klar, daß eine Identifizierung zwischen Proportionen, also *abstractae quantitates*, und Tönen, eindeutig *corporales res* von Anfang der mittelalterlichen

Musiktheorie ausgeschlossen ist, da braucht Jacobus keine offenen Türen einzurennen — da muß der Deuter nur die Tradition zur Kenntnis nehmen. Diese klare Bestimmung der Relationen zwischen Proportionen/Zahlen und den spezifischen körperlichen Dingen hätte Jacobus an einigen oben zitierten Stellen bemerken müssen, um diese Relation klar auszudrücken. Zu fragen wäre hier wohl auch, ob demnach nicht schon Boethius die *Proportio dupliziert*, die gibt es an sich in den *abstractae quantitates*, *dupliziert* aber in den betreffend „regulierten“ körperlichen Dingen (*materia* würde man hier mit *silva* wiedergeben); man sollte also der Klarheit wegen lieber auf so schöne Wörter zugunsten einer inhaltlich korrekten Aussage verzichten, wenn dies in Musikwissenschaft überhaupt möglich sein sollte. Die angebliche neuartige Naturphilosophischkeit der Formalisierungen von Jacobus erweist sich somit als Chimäre. Es bleiben noch weitere tiefe Erkenntnisse, die Hentschel daraus zieht. Er erkennt, ib.: *Formal- und Materialursache einer consonantia sind für deren Existenz notwendig*. Dies gilt für jede derartige Relation; die Assoziation ist nicht inhaltlich erhellend, sondern formalistisch, nicht einmal Hentschel kann erläutern, was an dieser scholastischen Umkleidung neue Aussage sein könnte.

Hentschel findet aber noch Weiteres, S. 53 f.: *Jede consonantia ist auf ein Zahlenverhältnis zurückzuführen, aber nicht jedem Zahlenverhältnis entspricht ein sinnliches Verhältnis. Insofern ist die sinnliche proportio für den Begriff von consonantia sogar wichtiger als die zahlhafte. Jacobus erklärt daher in einem Kapitel, das die zwei Arten von proportiones vergleicht, die Mischung der Klänge gehöre mehr zum inneren Begriffsgehalt der consonantia*. Versucht man, aus diesen tiefen Worten rational einen Sinn zu rekonstruieren, wird man folgern müssen: Gemeint ist damit offenbar, daß die *consonantia* — die Hentschel auch hier als *Konsonanz* mißversteht — in ihrer sinnlichen Erscheinung für Jacobi Verständnis von der Natur der Sache *Musik* wichtiger sei als in ihrer proportionalen Wesenheit. Dies ist aber für das Pythagoräische Modell selbstverständlich, denn die *musica instrumentalis* beschäftigt sich nun einmal mit dem Objekt, das in spezifischer Weise hörbar ist, dessen Struktur aber durch Zahlen geformt ist. Die anderen beiden Arten von Musik sind vom Menschen nicht erfahrbar, nur hinsichtlich der Anwendung der *ratio* zu errahnen: Musiktheorie muß trivialerweise vom Objekt der *musica instrumentalis* ausgehen, von was sonst, denn die Musik handelt von den Zahlen, die in den Tönen sind, es geht um Töne.

Jacobus würde absurd formulieren, wenn er dies nicht bemerkt hätte: Natürlich finden sich Proportionen auch außerhalb der Musik, ebenso natürlich, für Leser von Boethius oder auch Euklids musiktheoretischer Schrift, sind auch nur bestimmte Klassen von, sozusagen bevorzugten, Proportionen musikalisch brauchbar. Allerdings scheint Hentschel keine Ahnung von dieser Vorgabe von Boethius zu haben, wenn er so tief „folgert“ (auch hier ist rationale Rekonstruktion notwendig, so unpräzise sind die Formulierungen): Nicht alle Proportionen entsprechen *consonantiae*, es gibt mehr Proportion(sarten), also ist das Urteil des *sensus* wichtiger als die Proportionen. Das kann deshalb nicht stimmen, weil Jaco-

bus selbst nicht etwa sagt, daß die von der Antike als Auswahl vorgegebenen Klassen von Proportionen, $n+1/n$ und $n/1$, nicht die Grundlage des Konsonanzurteils des *sensus* seien. Nur bestimmte Proportionsklassen sind „musikalisch“ brauchbar, das ist Topos; damit sind aber die musikalischen/melischen Intervalle als solche in bestimmter Weise „mathematisch“ begründet. Das ist Tradition, auch hier sagt Jacobus nichts Neues; man erfährt nur, daß Hentschel von der Tradition des Pythagoräischen Modells nichts verstanden hat.

Die Frage nach dem Wesen der Zahlen und *proportionen* im Platonischen Sinne, ob darin also das Eigentliche, das Wesen der Konsonanzen, die absolute Idee der *harmonia* zu sehen ist, wird von Jacobus aber nicht gestellt; und genau hier liegt das eigentliche Problem, das selbst Johannes de Grocheo andeutet, welche Natur haben eigentlich die Zahlen in Bezug auf Musik? Wesenheiten oder nur Attribute? Das hätte hier in Auseinandersetzung der Unterschiede des Pythagoräischen Modells mit Aristotelischen Vorgaben gesagt werden müssen, darauf „verzichtet“ Jacobus jedoch und gleicht damit Hentschel, der dieses eigentliche Problem auch nicht sieht.

Hier geht es darum, die Bedeutung von *consonantia* zu erfassen, und dazu gehört nun zwangsläufig der Umstand, daß diese klingende Töne, nicht etwa räumliche Körper betreffen. *Consonantia* ist ein Teil der *musica instrumentalis*; das ergibt sich aus dem Wort und der Tradition auch der spekulativen, auf dem Pythagoräischen Modell basierenden Musiktheorie trivialerweise.

Und hier fällt nun wieder die falsche, jedenfalls in totalem Gegensatz zur Tradition der *ars musica* im Mittelalter stehende Schlußfolgerung von Hentschel besonders krass auf, *Sinnlichkeit und Vernunft*, S. 130 — die *ars musica*, zwangsläufig als *musica instrumentalis* alleine menschlich faßbar, handelt natürlich *wesentlich vom Klang*, insofern er nämlich „musikalisch“ ist, d. h. proportional meßbar, und zwar nur durch ganz bestimmte Proportionen, natürlich nicht alle: *Während somit generell festzuhalten ist, daß die musica zwar auch im 13./14. Jh. nicht wesentlich vom Klang handelt, so ist es doch gleichfalls bemerkenswert, daß mit der Umdeutung der Theorie des Quadriviums die Bezogenheit auf natürliche Dinge — wie im Falle der musica sonora auf den Klang — eingeführt und wissenschaftstheoretisch fundiert wird. Dennoch bleibt die musica fest in der Mathematik.* Wer so formuliert, hat den Text von Boethius nicht zur Kenntnis genommen: Was ist denn die Leistung von Pythagoras? die Erkenntnis eines Grundprinzips für alle Arten von, emmelischen, Klängen, also die Invarianz der Proportion gegenüber der Klang- bzw. Tongenerierung. Hentschel formuliert aber auch wieder für seine „Argumentation“ charakteristisch unpräzise, denn es geht hier nicht einfach um *Klang* oder *Klangwahrnehmung*, sondern um den *musikalischen Klang*, es geht nicht allgemein *de auditu*.

Die Aussage von Boethius, daß es in seiner Schrift um die *musica instrumentalis* gehe, die „instrumental“ erzeugte, also klingende Musik — die Beschränkung auf die Melik wird nicht explizit gemacht —, dürfte die Erkenntnis, daß in der *ars musica* die Zahlen und Opera-

tionen behandelt werden, die auf etwas spezifisches Natürliches bezogen sind, nämlich den Klang, allerdings ja nicht jeden Klang, sondern den musikalischen Ton, kaum als neuartig zu qualifizieren sein; die Formulierung ist auch für Johannes Gerson so trivial, *Tract. de canticis* I, 2, 5, ed. Fabre, S. 341, 42: *Vult forsitan auditor instrui, post ista que dicta sunt, de numeris in omni creatura repertis. Omnia quippe fecit Deus in numero; quo pacto musice colligimus exinde rationem? Grata fatemur dignaque scitu consideratio. Neque enim solus sufficit numerus ad musice rationem sed ut sonorus sit oportet; est itaque subiectum musice numerus sonorus.* ..., daß er sich gezwungen sieht, die Formulierungen über ein Singen *in corde* zu erklären — d. h. die Tradition der Definition der *musica instrumentalis* von Boethius ist so dominant, und eben so trivial, daß Musik natürlich nicht alle Zahlen bedeutet, sondern ganz bestimmte, daß die Musik natürlich ihre spezifischen *numeri* hat, eben die *numeri sonori* — nur so entsteht die Problematik, daß und wie man die allegorischen, ib., S. 342, 54 und seq., Bedeutungen von *Singen* zu verstehen hat. Zahl und Musik haben eine ganz spezifische Beziehung, immer handelt es sich um den *numerus sonorus*.

Auch deshalb ist Hentschels Vorstellung derart abwegig, daß schon die Tradition der mittelalterlichen, lateinischen, Musiktheorie ihn hätte eines Besseren belehren können, vielleicht wären kompetente Doktorväter doch nicht ganz abwegig: Seit wann sollte denn Augustins *De musica* und die *Inst. mus.* von Boethius nicht die *Bezogenheit auf natürliche Dinge* zum Thema gehabt haben, also auf den *Klang* (der Musik) bezogen gewesen sein (wobei noch eine Diskussion der Qualifikation *natürlich* hinzu kommen müßte, auch dazu gibt es antike Traditionen)? wie sollte denn überhaupt die Anwendung dieser Theorie auf den konkret klingenden Choral denkbar gewesen sein, ohne eine solche ursprüngliche, d. h. spätantike *Bezogenheit ... auf den Klang?* was sind das für abenteuerlich topische Vorstellungen, die wieder einmal das v. Üxküllsche Phänomen verdeutlichen, daß das Suchbild das Merkbild verdrängt; auch die anschließende Bemerkung ist falsch, daß die *musica fest in der Mathematik* bliebe, wo ist das der Fall, bei Johannes de Grocheo, bei Franco, beim *quidam Aristoteles*, bei Johannes de Garlandia? Hentschel hat das proportionale Modell derartig nicht verstanden, daß man ein solches Nichtverstehenkönnen nicht verstehen kann.

Was Boethius am Klang, und zwar dezidiert am hör- und produzierbaren Ton behandelt, sind die speziellen Proportionen und Verknüpfungen, die auf Musik angewandt werden können. Es werden weder alle Proportionen noch alle Verknüpfungsoperationen verwendet — das ist eine triviale „Erkenntnis“ —, ein bestimmtes Mittel ist z. B. außer in Sonderfällen musikalisch unbrauchbar (nur hat Hentschel auch davon keine Ahnung). Daß also die Töne nicht identisch mit Proportionen sind, mußte jedem Leser von Boethius klar werden, zumal dieser ja die Einleitung des Euklid zugeordneten Textes zitiert; klar werden mußte auch, daß es andere Dinge gibt, die nicht durch Proportionen repräsentiert sind, *delectari et angari* z. B. sind nicht direkt Eigenschaften von Proportionen. Auch für Plato, den Boethius ed. Friedlein, S. 180, 4, zitiert, ist natürlich klar, daß man Musik im Staat nicht durch

Sache *Intervall* dominant ist, d. h. als definatorisches Problem ergibt sich für ihn die

Aufzeigen der Proportionen ethisch moralisch wirksam macht. *Prudentes atque modestae* Proportionen dürfte auch Boethius sich nicht vorgestellt haben.

Und damit wäre zu fragen, was Hentschel mit einem *wesentlich vom Klang* Handeln meinen könnte. Daß es Kriterien des aktuellen Klanges gibt, wie *raucisonus* etc. konnte man ebenfalls von Boethius, z. B. ed. Friedlein, S. 186, aber auch von Isidor erfahren. Nur, diese Merkmale sind nicht durch Proportionen beschreibbar. Tonhöhenrelationen aber sind es, und genau um diese geht es in allen Schriften, z. B. um den Aufbau des Tonsystems, das ja wohl nicht aus den Proportionen heraus erklärbar ist, sondern dessen Entsprechung in Verknüpfungen von Proportionen gezeigt werden kann; eindeutig eine rein musikalische Vorgabe. Insofern kann also auch hier gerade kein Gegensatz scheinbar (eine echte Harmonisierung des Pythagoräischen Modells mit scholastischer Methode ist ausgeschlossen) scholastischer Musiktheorie zu der von Boethius gesehen werden. Dies gilt auch für die von Augustin, nur daß offenbar deren sechstes Buch der Musikschrift für die Scholastik zu kompliziert war; auf gewisse Rezeptionen weist Verf. an anderer Stelle hin.

Und daß man zweiteilige Phänomene jeder Art in einer nicht spezifisch auf Zahlen bezogenen Bedeutung auch mit *proportio* erfassen kann, ist lateinischer Sprachgebrauch. Und von daher kann man nun das Wesen von Proportionen und Klängen in Mischung vergleichen, was, in höchst zufälliger Weise Jacobus in II, VII denn auch durchführt, ohne allerdings irgendeine neue Erkenntnis zu liefern, es geht um Katalogisierung von Möglichkeiten — die Frage z. B. daß die (numerischen) Proportionen verschiedene Paarbildungen ordnen, die *mixtio sonorum* aber nur die Töne betrifft, hätte Jacobus von vornherein darauf aufmerksam machen können, daß er Unvergleichliches vergleicht; der Katalog hat seinen Sinn in der Aufstellung eines Katalogs — angesichts der eindeutigen Aussage der Metaphysik, daß die Proportionen als *forma* der Konsonanzen anzusehen sind, hätte Jacobus bei einem auch nur ansatzweise vorhandenen Willen zur Systematik genau diesen Unterschied als ersten nennen müssen; die Töne, Tonmischungen als solche sind *materia*; auf diese notwendige vorangehende Erörterung „verzichtet“ Jacobus.

Was nun die Unterschiede anbelangt, führt Jacobus einige Trivialitäten auf: Die *mixtio, quae est in sonis* unterscheidet sich von den korrespondierenden Proportionen durch das Objekt, da der *sensus* natürlich den Klang als etwas Eigenes, nicht aber die Proportion wahrnimmt; eine Erkenntnis, die man als topisch bezeichnen kann: Zahlen werden nicht gehört, davon, daß das nicht der Fall sei, sagt jedenfalls Boethius sowenig wie andere, das wäre nämlich eine Aufhebung des Pythagoräischen Modells — und daß Jacobus das hätte aufheben wollen, zeigt jedenfalls Hentschel nicht, er kommt nicht einmal auf den Gedanken, die Gedanken von Boethius vorgängig zu untersuchen.

Daß hier eine Grundaussage vorliegt, kann wieder Thomas zeigen, wenn er in der Erörterung der Natur von *iustitia*, *Summa theol.* II, LVIII, IV c angibt:

reddere autem unicuique, quod suum est, non potest procedere ex appetitu sensitivo: Quia apprehensio sensitiva non se extendit ad hoc, quod considerare possit proportionem unius ad alterum; sed hoc est proprium rationis; unde iustitia non potest esse sicut in subjecto in irascibili vel concupiscibili, sed solum in voluntate. ...

Wie dieser generelle Grundsatz zeigt, hätte Jacobus bei der Aufnahme von *proportio* im Rahmen seines Wortkatalogs für *mixtura* eigentlich, insbesondere wenn er sich der von Hentschel entdeckten neuen *naturphilosophischen* Denkweise auch nur ansatzweise bewußt gewesen wäre, auf solche Traditionen eingehen müssen. Wenn er dies nicht tut, zeigt das nur wieder, daß er das Wort in einem allgemeinen, nicht spezifischem, gar als ein (*dupliziertes*) Äquivalent zur *proportio numeralis* schaffendem Sinne braucht. Dies ergibt sich auch daraus, daß er an keiner Stelle erkennen läßt, daß er etwa dieses Wort vor den anderen für *mixtura* herausheben würde, etwa um die von Hentschel gewünschte Opposition zu schaffen; Hentschel bietet hier ein exemplarisches Muster des kontextfreien Phantasierens über ein Einzelwort.

Ein weiterer Unterschied zwischen *proportio* und *mixtio* bzw. *unio* o. ä. ist, daß die Mischung sich auf Wasser oder Luft bezieht, was die Proportion nicht tut; die ersten beiden Beispiele kann man also kaum als ernstzunehmende Klassifikationen bezeichnen. Es folgt die von Hentschel nicht in ihren Zusammenhang gestellte Feststellung, daß es mehr Proportionen als Intervalle gäbe. Daß dies eine neuartige Charakterisierung der sinnlichen Erscheinung als Wesensmerkmal der Musik bzw. der Intervalle sein sollte, ist nicht erkennbar: Daß nur bestimmte Proportionen den Intervallen korrespondieren, ist nun wirklich keine über Boethius hinausweisende Erkenntnis, sondern stellt nur fest, daß die melisch brauchbaren Intervalle — nämlich in der jeweiligen *certa sonorum mixtio* — natürlich erheblich eingeschränkt sind. Den Nachweis, daß dies eine Aussage bereits von Boethius ist, sei dem Leser als unterhaltende Aufgabe überlassen; als Aufgabe, weil Hentschel diese Vorgabe nicht zu kennen scheint: Daß die Anzahl der Proportionen unendlich, die der musikalisch brauchbaren Intervalle begrenzt ist, z. B. durch die Eingeschränktheit des Hörvermögens ist nichts Neues; vor allem aber weist schon die am leichtesten angreifbare Bevorzugung bestimmter Proportionen im Pythagoräischen Modell speziell des Konsonanzphänomens von vornherein darauf hin, daß es genügend melisch unbrauchbare Intervalle gibt, die durch „abwegige“, d. h. „unmusikalische“ Proportionen darstellbar sind, daß sie nicht wahrgenommen werden könnten, sagt auch niemand; auch hier hätten also Differenzierungen stattfinden müssen, wenn nicht krasses Nichtwissen Erkenntnisse verhindern würde.

Natürlich ist Musik nicht identisch mit Arithmetik, weshalb es trivial ist, auch für Boethius, daß die *consonantia* wesentlich mit dem *sensus* verbunden ist; schließlich ist auch für Boethius die Theorie der Melik nicht Arithmetik. *Consonantia*, ob Boethianisch oder wie

von Jacobus verstanden, hat mit *sonare* zu tun; die Erkenntnis dieser Lehrtradition liegt darin, daß dieses *sonare* eine Entsprechung in Proportionen, in den nach Plato *mittleren Dingen* hat — und hier hätte man von dem Autor eines *Speculum musicae* eigentlich eine Konkretisierung der Diskussion um das Wesen der Zahlen in der *Metaphysik* aus Sicht der Musiktheorie erwarten müssen; gerade das leistet Jacobus aber nicht. Die Bestimmung der Relation von *proportio numeralis* und sinnlicher Erscheinung als zentrales philosophisches Problem erscheint bei Jacobus nur in formaler Weise, denn die Aufzählung der Unterschiede läßt jedes Bewußtsein der Transzendenzprobleme völlig vermissen, abgesehen von der Zufälligkeit ihrer Auswahl.

Die weiteren Vergleichskriterien erweisen sich als gelegentlich ebenfalls nicht gerade erkenntnisfördernd: Genannt wird als viertes Merkmal der Umstand, daß Töne, die sich sehr nahe stehen, proportional weit auseinanderstehen, was natürlich Unsinn ist, sich aber durch die Bedeutung der natürlichen Zahlen erklärt — es kommt auf eine Diskussion von *Nähe* bei Proportionen an.

Das fünfte Kriterium läßt an der Rechenfähigkeit von Jacobus Zweifel aufkommen: Zwischen den konstituierenden Tönen eines Intervalls findet sich eine jeweils eindeutige Anzahl mittlerer *voces*, in der Quint z. B. gibt es drei solche Töne. Für die entsprechenden Proportionen aber gilt:

... *inter terminos autem sesquialterae proportionis ... quandoque nullus mediat numerus, ut patet hic: 3 et 2 (qui minimi sunt numeri tactae proportionis), quandoque unus, ut inter hos: 6 et 4; quandoque duo, ut hic 9 et 6; quandoque tres, ut hic: 12 et 8 ...*

Das ist zunächst eine Trivialität, die die Erweiterungen der gleichen rationalen Zahl nach der Anzahl der Zahlen zwischen den beiden Zahlen des Zahlpaares „klassifiziert“; eine höchstgradig unbrauchbare Spielerei, typisch für einen mathematischen Laien.

Daraus aber „folgt“ nun *Item possunt inveniri multi termini sesquialterae proportionis, multas continentes proportiones, quibus nullae respondent consonantiae*. Daß dies Unsinn ist, und daß derartige Argumentation keine Bedeutung für eine irgendwie naturphilosophische Begründung des Unterschieds von Proportion und Intervall hat, dürfte ersichtlich sein. Jacobus hat das Prinzip des „Kürzens“ von Brüchen ebensowenig verstanden wie den Umstand, daß die jeweiligen konkreten Zahlen die jeweilige Tonhöhe, das konkrete tonhöhenmäßige Erscheinen der ein Intervall konstituierenden Töne rational wiedergibt. Hier wird nichts „scholastisch“ Neues, sondern Unsinn gesagt.

Daß zwischen den Zahlen einer Proportion im Gegensatz zu den Töne keine *mixtio* stattfindet, also das, was Boethius als *mixtura* bezeichnet, ist die Erkenntnis des sechsten Kriteriums, dem sich als siebtes die Feststellung anschließt, daß die *mixtio sonorum* eher als *intrinseca ratio* erscheint als ihre *proportio*; auch dies läßt nichts Neues erkennen, denn

Erwägung, warum man das Wort *consonantia*, das, wie zu beachten, in allgemeiner Bedeutung alle emmelischen Intervalle einschließt, auch für sukzessiv vorgetragene Intervalle bzw. Tonabstände gebrauchen kann oder darf; ersichtlich ein formales Problem, das inhaltlich keine Folgen besitzt, auf keiner inhaltlichen Folgerung basiert, wie noch näher zu betrachten. Auch hier liegt natürlich eine Erfahrung zugrunde, die Boethius zumindest nicht in Bezug auf eine verbreitete Praxis machen konnte: Die Differenzierung zwischen simultan und sukzessiv klingenden Intervallen — hier als Metabegriff verwendet — kann für ihn nicht das Interesse haben, wie für Jaco-

natürlich wird die *mixtio* als materiale Erscheinung nur der *soni* bzw. Intervalle gegenüber der von Außen stammenden Proportion, der *causa formalis* verstanden: Die *mixtio* ist Eigenschaft der wahrnehmungsmäßigen „Erscheinung“ der Zusammenklänge (bzw. vice versa bei Dissonanzen), das Merkmal des sich zu einem neuen *sonus* Vermischens ist, wie oben ausreichend angesprochen, traditionell Eigenschaft der Töne in der Wahrnehmung, Grund dafür ist die Natur der zugeordneten Proportion — allerdings, hierin ist Jacobus „neu“: Er ist unfähig, den in seiner Vorgabe klar definierten Sachverhalt entsprechend klar zu formulieren, die „Scholastifizierung“ erweist sich hier als Klarheitseinschränkung. Die Klassifikation mag amüsant sein, daß Jacobus mit *consonantiae*, wie Boethius mit Intervallen, klingende Tonpaare meint, ist trivial: Die Proportionen sind nicht klingend, bestehen nicht aus Tönen etc. Schließlich wird die Folge von recht disparaten Merkmalen abgeschlossen durch die Erkenntnis, daß viele die Konsonanzen kennen, die deren Proportionen nicht wissen. Daraus auch nur irgendeine neue Erkenntnisleistung naturphilosophischer Art erkennen zu wollen, muß als nicht nachvollziehbare Individual„erkenntnis“ von Hentschel bewertet werden. Dies gilt auch für sein Beispiel dafür, daß *die klare sinnliche Wahrnehmbarkeit* der *consonantiae* gewährleistet wäre *durch die naturphilosophische Bedeutung von proportio*, ib., S. 54 (auch hier gelingt es nicht, in den von Hentschel angegebenen Beispielen eine Bevorzugung oder Heraushebung des Wortes *proportio* im Katalog zu erkennen; auch dies widerspricht der Formulierung in der Quelle). Wenn Hentschel dies am Beispiel des *comma* beispielhaft erläutern will, ist nicht erkennbar, was die *naturphilosophische Bedeutung von proportio* eigentlich sein soll außer einer eindrucksvoll vagen Wendung: Die Bestimmung von Grenzen hör- und ausführbarer Intervallgrößen durch die Wahrnehmung hat, natürlich auch von Boethius überliefert, eine so lange Tradition, daß von irgendetwas Neuem, dazu auch noch Naturphilosophischem bei Jacobus nicht gesprochen werden kann. Auch hier stellt Hentschel Chimären auf, auf die eingehen zu müssen, sich nur in Hinblick darauf rechtfertigen läßt, daß solche „Ergebnisse“ offenbar als gültige Erkenntnisse evaluiert werden. Ein grundsätzlicher Unterschied zur Konzeption von Boethius kann ausschließlich darin gesehen werden, daß Jacobus alle Intervalle primär als Zusammenklänge faßt; ein Unterschied, der sich aus der Mehrstimmigkeit zwangsläufig ergibt.

bus: Dieser kann sich auf ein Moment der Erfahrung mit Mehrstimmigkeit stützen, daß nämlich sukzessive Intervalle schön klingen, die im Zusammenklang abscheulich zu hören sind, wie z. B. der Halbton, *Speculum musicae*, II, IV, ed. Bragard II, S. 18, 19 (der Satz scheint nicht ganz korrekt überliefert, der Sinn ist klar, die Unterscheidung zwischen simultan und sukzessiv erklingenden Intervallen⁵³):

... *consonantia ... sumpta pro sonis distinctis successive productis ... tunc, ut sit inter concordantes et non concordantes*⁵⁴, *non apparet illa*

⁵³Vgl. Theo Smyrnaeus, ed. Hiller, S. 51, 5, wo ἄμα χροουσθέντες und κατὰ ἐξῆς unterschieden wird: Wie bei Boethius ist die Intervallgröße individuelles, d. h. konkretes Phänomen, nämlich als exaktes Abstandsmaß zwischen zwei Tonelementen; die Eigenschaft, daß die betroffenen Töne gleichzeitig ebenfalls bestimmte Eigenschaften haben, ist erfaßt mit der Klassifizierung von kon- und dissonant. Damit ist dem Abstand ein weiteres Differenzierungsmerkmal zugeordnet, das natürlich, wie Gaudentius zeigt, noch weiter zu differenzieren war. Für Boethius reicht die Zweiteilung, die zweiteilige, einfachste Opposition.

Daß Jacobus die Intervalle anders definieren könnte, ist aus seinem Text jedenfalls nicht zu erkennen, obwohl er natürlich die systematische Erfahrung des konkreten Zusammenklagens als ästhetisches Ereignis in der Mehrstimmigkeit der Antike voraussetzt. Die Logik der antiken Systematik jedenfalls erscheint sinnvoller als die von Jacobus, wie noch anschließend bei der Diskussion seiner Erwähnung der inversen Proportionen bestätigt wird: Die antike Unterscheidung von Intervall und dem oppositionellen Merkmal sozusagen des Verhaltens im Zusammenklang trennt klar zwei auch verschiedene Bereiche des Erlebens, was Jacobus mit einiger Mühe und abenteuerlicher „Logik“ seinem Begriff *consonantia* zuordnen muß.

⁵⁴**Neueste Fehldeutungen von Hentschel** Insofern erweist sich die Behauptung einer Trennung von *consonantia* und *concordia/concordantia*, ib., S. 44, als falsch: *Um die grundlegende Polarität von sinnlichem und vernunfthaftem Urteil über Konsonanzen in eine einheitliche Theorie einbinden zu können, führt Jacobus die Unterscheidung von consonantia und concordantia ein, spaltet also den Konsonanzbegriff. Dabei bezeichnet consonantia im Gegensatz zu concordantia einen als Zahlenverhältnis begriffenen, aber noch nicht unter ästhetischen Gesichtspunkten bewerteten Zweiklang.*

Der Versuch einer rationalen Rekonstruktion des von Hentschel vielleicht intuitiv Gemeinten führt hier zur Bemerkung, daß die *grundlegende Polarität von sinnlichem und vernunfthaftem Urteil* — natürlich nicht nur über Konsonanzen — in einer einheitlichen Theorie eben durch das Pythagoräische Modell vorgegeben ist. Es ist nicht ganz zu erkennen, was, wenn man nur Hentschels Formulierung, ohne Bezug auf „ihr“ angebliches Objekt betrachtet, hieran neu sein sollte, abgesehen davon, daß *ästhetische Gesichtspunkte* nicht gerade ein passender Ausdruck ist; es handelt sich dabei um nichts anderes als das *iudicium sensus*: *Consonantia vero licet aurium quoque sensus diiudicet, tamen ratio perpendit* (ed.

c. Friedlein, S. 220, 1, schreibt Boethius klar, und weist damit dem *sensus* die *Konsonanz*beurteilung zu; eine Identität von Proportio und Intervallempfindung kann also nicht behauptet worden sein!

Um zum von Hentschel nach seiner Meinung „gedeuteten“ Text zu gelangen: Hentschel hat offensichtlich nicht bemerkt, daß die Terminologie, alle — Aristoxenisch gesprochen — emmelischen Intervalle als *consonantiae* zu bezeichnen keineswegs auf Jacobus allein zurückzuführen ist; der Begriff *concordantia* und Derivate dagegen bezeichnet die Eigenschaft, die Boethius mit *consonantia* bezeichnet. Von einer *Spaltung des Konsonanzbegriffs* — war der früher irgendwie einheitlich, oder was soll man sich darunter vorstellen —, der *die Trennung des sinnlichen Urteils vom vernunfthaften* irgendwie ausdrücke oder repräsentiere, kann also ebensowenig die Rede sein, wie davon, daß damit *Gespaltet wird, was Boethius durch Konnotationen zusammengefügt hat*. Hentschel hat Boethius nicht verstanden, bei dem die Konsonanzempfindung genau wie Hentschel so eindrucksvoll redet, in einer *grundlegenden Polarität* erscheinen muß, das Urteil des *sensus* ist zwar, in bestimmten Grenzen korrekt, das Wesen der Konsonanz ist ihr Zusammenklingen im Ohr, die rationale, ausschließlich von der *ratio* zu leistende Erkenntnis aber stammt vom Urteil der *ratio*: Schon das hätte Hentschel klar machen müssen, daß irgendeine, auch noch *konnotative* Zusammenfügung bei oder von Boethius unmöglich bestehen kann, *sensus* und *ratio* stehen in *grundlegender Polarität*, sie bilden einen Gegensatz, den zu verstehen, das sechste Buch von Augustin als Thema hat, wie man diesen Gegensatz, oder schöner diese *Polarität* — wo lernt man nur all' diese hübschen Ausrückchen her! —, *konnotativ zusammenfügen* könnte, wer das, im Pythagoräischen Modell, das Boethius ja überliefert, denken könnte, lassen die impressiven Sätze Hentschels offen.

Es ist angesichts der klaren Aussagen von Jacobus, was seine Terminologie hier für einmal anbelangt, schon bemerkenswert, wenn derartig tiefsinnige wie schönklingende „Erkenntnisse“ auf geradezu absurden Mißverständnissen aufgebaut werden. Die „Thesen“ von Hentschel erweisen sich somit schon von Anfang an als Resultat einer unzureichenden Vertrautheit mit den behandelten Texten: Selbst Hentschel wird nicht unhinkommen, zu bemerken, daß die Bezeichnung *consonantia* z. B. für den Viertelton nichts mit *concordantia* zu tun haben kann.

Daß er seinen Fehler auch dann nicht bemerkt, wenn er darauf hinweist, daß Jacobus ausdrücklich seinen Begriff der *concordantia* mit dem der *consonantia* bei Boethius gleichsetzt, s. auch u., ib., S. 44 f., so ist zu folgern, daß ihm die Notwendigkeit, vollständige Systeme auch vollständig zu erfassen, z. B. durch die Frage nach Oppositionen, unbekannt ist; ein nicht gerade leichtzunehmender methodischer Fehler.

Die geradezu phänomenale Unfähigkeit Hentschels, grundlegende Faktoren scholastischer Systematisierung zu verstehen, hier konkret die Natur von *consonantia* als Gattung und *concordantia* bzw. deren Gegenteil als Spezifizierung, als *accidens*, führt zu geradezu un-

faßbaren „Erkenntnissen“, wie etwa, ib., S. 45, wenn Hentschel feststellt, daß gegenüber der *concordantia die Bestimmung der consonantia ... von sinnlichen Elementen weitgehend absähe*, und dann noch die Übersetzung bringt „*Consonantia ... nennt man die Mischung aller ungleichen oder gleichen Töne, sei es daß ihre Mischung angenehm und wohlklingend auf das Gehör wirkt ... oder nicht, wobei sie dennoch auf ein sicheres Verhältnis in Zahlen zurückführbar ist, ob jenes einfach oder gemischt sei*“. Ausdrücklich wird die Qualität einer Konsonanz, angenehm zu klingen, als unerheblich für die Definition bestimmt. ... Die Eigenschaft, konsonant, im modernen Sinne, den schon die Vorgabe von Boethius „mitgibt“, zu sein, soll unwesentlich für die Definition der Konsonanz sein!

Daß *consonantia* der Oberbegriff ist, der in *wohlklingend oder nicht* eingeteilt wird, erkennt Hentschel selbst an dieser Stelle nicht, nur, weil er nicht begriffen hat, daß *consonantia* von Jacobus wie dies auch andere tun, z. B. Johannes de Garlandia, im Sinne des allgemeinen *intervallum* gebraucht wird. Eine so groteske Fehldeutung, die dann auch noch zu hochgradigstem Tiefsinn führt, daß Jacobus den modernen Begriff der *Konsonanz gleichsam in zwei Gegenstände* aufspalte. Präzise formuliert, handelt es sich freilich nicht um zwei Gegenstände, sondern um eine einzige *res naturalis*, die aus zwei klar voneinander unterschiedenen Blickwinkeln betrachtet wird: als sinnliches Phänomen (*concordantia*), das einer ästhetischen Wertung unterliegt, oder als Gegenstand einer mathematischen Wissenschaft, die sich auf die Wesensbestimmung dieses Gegenstandes richtet (*consonantia*). Angesichts der Präzision der Terminologie erscheinen die Hentschelschen Reihungen schöner Wörter, wie hier der *Blickwinkel* doch etwas deplaziert; handelt es sich doch um die Grundlage des Pythagoräischen Modells, das Hentschel nur nicht verstanden hat. Falsch ist außerdem die Deutung der Terminologie, die *mathematische Wissenschaft* befaßt sich doch nicht nur mit Konsonanzen (im modernen, metaterminologischen Sinne), das wäre doch eine Absurdität. Dem methodischen Postulat zu folgen, sich den Wortgebrauch eines Autors durchgehend zu vergewissern, ehe man derartigen Tiefstsinns als Deutung vorgibt, unterläßt Hentschel systematisch, offenbar in Befolgung der Reckowschen Vorgabe der kontextfreien Einzelwortbetrachtung. Denn sonst hätte er, z. B. aus eigenen Zitaten bemerken müssen, daß auch sehr „strikte“ Dissonanzen wie der Viertelton als *consonantia* bezeichnet werden. Daraus aber folgt klar, daß die *mathematische* Bestimmung die Gattung, nämlich alle Intervalle betrifft, ob konsonant oder dissonant. Insofern ist auch die Bemerkung, ib., S. 55, unbrauchbar, *wiewohl die Definition der consonantia ... die sinnliche Qualität einschließt, daß sich die ihr zugrundeliegenden zwei Töne miteinander vermischen, verzichtet sie auf jegliche weitergehende sinnliche Wertung und unterscheidet sich dadurch grundlegend von Definitionen, wie sie antiqui musici ... gegeben haben*. Terminologisch falsch, inhaltlich unzutreffend ist auch diese „Folgerung“ von Hentschel: Wie, hätte er aufgrund der ihm so unbekannt gebliebenen antiken Vorgabe fragen müssen, wird eigentlich die Konsonanzeigenschaft (metaterminologisch) erst bemerkt? Hebt Jacobus von Lüttich auch nur an

einer einzigen Stelle die Relation von *sensus* und *ratio* auf, wie sie Boethius mustergültig klar vermittelt? Hentschel fällt nicht einmal ein, diese Frage zu stellen. *Consonantia* im Wortgebrauch von Jacobus kann gar kein *ästhetisches* Urteil beinhalten, das kommt erst bei der weiteren Spezifizierung, man muß doch wohl die Reihenfolge von *genus* und *species* beachten, das kann man schon, und leicht verständlich, ja sogar korrekt, von Martian lernen.

Hentschel wird hier offenbar verführt von der Verallgemeinerung des Wortes *mixtio/propertio/mixtura* etc., die in II, III, ed. Bragard, S. 14, 16, angegeben wird: Selbst *unio*, ib., S. 14, 19, bedeutet nicht irgendeine besonders schöne Mischung, sondern den Umstand, daß ein Zusammenklang gebildet wird, ja noch allgemeiner, daß ein Intervall, ob sukzessive oder simultan, aus zwei Tönen „besteht“. Insofern besteht natürlich ein rein bezeichnungsmäßiger Unterschied zur Konsonanzdefinition der Alten, weil diese mit dem Wort *consonantia* nur die Träger des Konsonanzphänomens ansprechen; inhaltlich gibt es überhaupt keinen Unterschied, ob man *intervallum* o. ä. nach kon- und dissonant spezifiziert, oder dies mit dem entsprechenden Gattungsbegriff *consonantia* tut, ist inhaltlich ersichtlich völlig irrelevant. Hentschel hat auch dies nicht verstanden.

Dies gilt auch für seine Ausführungen zur Pythagoras-Legende bei Johannes de Muris, wenn er behauptet, daß dieser zunächst weitgehend *auf die sinnliche Betrachtung der Zahlenverhältnisse* verzichte — wie man *Zahlenverhältnisse sinnlich betrachten* könnte, erscheint angesichts der Klarheit der Pythagoräischen Theorie völlig unverständlich.

Dem dann entspräche *wenn Johannes lapidar schreibt, das Verhältnis 9:8 erklinge ... in der proportio sesquioctava, ohne zu erwähnen, daß es dissoniert*, ib., S. 84 (warum er das an dieser Stelle tun sollte, läßt Hentschel wie immer bei seinen so spontanen Erkenntnissen offen; es wäre völlig abwegig, schon hier zwischen Dissonanz und Konsonanz zu unterscheiden, Hentschel hat nicht einmal die Ordnung des Pythagoräischen Lehrsystems verstanden). Beachtet man den Anfang der *Mus. speculativa* von J. de Muris, Fass. B, ed. Falkenroth, S. 83, 4, findet man die altbekannte Unterscheidung, daß *omnis numerus ad alterum comparatus*, entweder gleich oder ungleich ist. Dem entspricht

... *ex sonantibus enim aequaliter nulla fit consonantia: est enim consonantia dissimilium inter se vocum in unam redacta concordia. Sic autem inaequalis aut maior aut minor.*

Die Definition dürfte klar sein, gemeint ist natürlich auch hier wieder jedes Intervall, nämlich die Gattung, die mit den Proportionen in rationale Verbindung gesetzt wird (im Rahmen des traditionellen Pythagoräischen Modells). Und beachtet man den Umstand, daß der Intervallbegriff dem der Differenzierung zwischen kon- und dissonant übergeordnet ist, und weiterhin, daß Johannes de Muris Pythagoras zunächst über das Allgemeine, die *consonantia*, nachdenken läßt, wird klar, daß die Deutung von Hentschel auch hier auf geradezu

restlos unzutreffender Interpretation der zugrunde liegenden Systematik und der verwandten Terminologie beruht: Zunächst geht es darum, klarzumachen, wie überhaupt „Zahl“ und Intervallgattung zusammen gehören; die weitere Spezifizierung kommt trivialerweise erst später.

Die antike Definition wird folgerichtig dann als solche anschließend, eben nach Entdeckung der numeralen Grundlage der Intervalle eingeführt, der Autor schreibt explizit von der *ratio consonantiae, quam assignat Boethius ... Hae autem definitiones tribus praedictis consonantiis, et non tono competunt*. Nur drei der auftretenden *consonantiae* entsprechen den antiken Definitionen; nur sie sind *harmoniae* oder dann *consonantiae perfectae*: Der ursprüngliche Begriff wird hier eingeschränkt, spezifiziert.

Daß damit aber die Intervalle nebst zugehörigen Bewertungen *nichts als eine unbestimmte sinnliche Wahrnehmung* gewesen seien, wie dies Hentschel behauptet, erweist sich schon daraus als unhaltbare Überdeutung, daß die Überschrift des betreffenden Abschnitts klar formuliert: *Omnem doctrinam et omnem disciplinam ex praeeistente cognitione fieri*. und daran anschließend *ante cognitionem sensitivam non aliam invenire* und schließlich, daß in der Zusammenfassung der Intention von Pythagoras ausdrücklich gesagt ist: *nolens aurium iudicio fidem de consonantiis adhibere*, worauf die verschiedenen Möglichkeiten der Variabilität sinnlich faßbarer Erscheinungen nach Boethius angeführt werden, wie die *dispositio auris* etc. Pythagoras will also auch nach dieser Darstellung sich rational Rechenschaft geben können über etwas, was bereits sinnlich wahrnehmungsmäßig, also durch das Urteil des *sensus* als solches bemerkt und beurteilt worden ist, nämlich die *consonantiae* — sollte man wirklich glauben, daß Pythagoras an der Schmiede, *Divino nutu*, vorbeigehend, nicht gewußt haben soll, was eine Quint, eine Quart etc. gewesen seien? Wie hätte er denn sonst die Zusammenklänge der Schmiedehammertöne differenziert erkennen können?

. Deren Existenz ist genau wie bei Boethius auch hier selbstverständlich vorgegeben, nämlich als Erscheinung, über die die *cognitio sensitiva* geurteilt hat. Die Deutung von Hentschel macht aus dieser klaren und notwendigen Reihenfolge eine Absurdität. Wenn derartige Ungenauigkeiten im Umgang mit Texten und Unzulänglichkeiten in ihrem Verständnis nur zugunsten anhdungsvoll vager Wortbildungen wie dem *Bennenen*, und man kann wohl sagen: dem „*Begreifen*“, der *consonantiae* als wissenschaftliche Dissertation toleriert werden, ist keine Aussage über das Gemeinte des, an- oder vorgeblich gedeuteten Textes zu erwarten: Die allgemeine Bedeutung von *consonantia* ist hier aus dem Vorangehenden klar erkennbar und eigentlich nicht mißzuverstehen, aber selbst das leistet Hentschel in seinem Beitrag.

Die gesamten Folgerungen von Hentschel speziell zur Intervallsystematik von Jacobus stehen somit auf einem nicht bestehenden Fundament, schweben also in der Luft. So grotesk dies auch erscheinen mag, noch grotesker erscheint es, daß die im Vorwort zu Hentschels Arbeiten angesprochenen *namhaften* Fachvertreter wie Haas oder Niemöller, mit denen bei

distinxit, quae apparet, cum simul se faciunt auditui: Si enim voces, inter quas est semitonium, ut sunt mi et fa, ... simul a diversis proferantur, multum inter se discordant et displicent auditui, non sic si ab eodem successive proferantur.

Die Aussage läßt erkennen, daß die Differenzierung zwischen konsonanten und dissonanten Tonpaaren eigentlich ausschließlich für die Mehrstimmigkeit gilt. Diese Differenzierung ist natürlich neuartig und für Boethius nicht oder nur höchst eingeschränkt (wenigstens in der vorausgehenden Tradition begegnet diese Differenzierung in Bezug auf $\chi\rho\omicron\upsilon\sigma\iota\varsigma$) vorauszusetzen, letztlich nämlich die Differenzierung zwischen Intervall als Maß der Stimmbewegung — natürlich auch einer Stimme im mehrstimmigen Satz — und dem Intervall als Maß eines Zusammenklangs, einer *mixtio*, wie Jacobus neben anderen Namen formuliert. Für einen Systematiker hätte sich hieraus eine doppelte Terminologie ergeben können, etwa *intervallum* zur Bezeichnung des melischen Schrittes, *consonantia* zur Bezeichnung des Klangs.

Jacobus wählt stattdessen einen Oberbegriff, muß aber aus seiner Etymologie des Wortes *consonantia* dann eben erklären, warum eigentlich auch sukzessive Intervalle mit *consonantia* bezeichnet werden können, eigentlich, ib., ed. Bragard, S. 16, 3: ... *vocibus, quibuscumque ab eodem prolatis nomen non deberetur consonantiae, quia idem simul diversas non profert voces* Auch hier finden sich Erfahrungen, die für Boethius unbekannt sein mußten: *ab eodem canere* gegenüber einem Singen von Mehreren; eine Vorstellung, die öfter auftritt.

Der Grund, den Jacobus für die allgemeine Verwendbarkeit der Bezeichnung anführt, läßt allerdings nicht erkennen, daß diese eindeutige Verbreiterung der musikalischen Erfahrung gegenüber Boethius wesentliche, d. h. inhaltliche Folgen oder Bedeutung hätte, Folgen also für die Erkenntnis der Sache (anschließend, S. 16, 6; auch diese terminologischen Erklärungen müßte man wohl beachten, wenn man über *consonantia* bei Jacobus von Lüttich etwas sagen will):

Omnis enim cantus, sicut et vocibus constituitur distinctis, sic ex consonantia vel consonantiis. Ideo nomen consonantiae ad sonos extenditur

Entstehen der Arbeit Diskussionen geführt worden seien, von diesen Absurditäten nichts bemerkt haben — oder sollte man dies eher als charakteristisch für die Denkfähigkeit und Quellenkenntnis solcher Koryphäen des Faches ansehen? Eigentlich bleibt nur die Erschütterung, was in diesem Fach als wissenschaftlicher Beitrag möglich ist.

successive prolatos, quia, qui successive proferuntur ab eodem, a distinctis simul possunt proferri, et tunc simul possunt misceri et audiri. ...

Weil die Töne, d. h. Tonpaare, wenn es sich nicht um Teile einer *proportionalitas* handelt, bei sukzessivem Vortrag durch einen einzigen potentiell ja auch von mehreren simultan erklingen könnten, können auch sie mit dieser Bezeichnung benannt werden. Das wird man als „scholastisch“ in nicht gerade positivem Sinne bewerten müssen. Auch die Angabe, daß Melodien aus diskreten Tönen ebenso wie aus diskreten Intervallen — *consonantiae* im von Hentschel wie seinen Doktorvätern so signifikant nicht bemerkten Wortgebrauch von Jacobus von Lüttich, bestehen, ist zumindest nicht präzise genug für einen scholastischen Text:

Von einer Äquivalenz kann nicht gesprochen werden, Tonpunkte sind nicht Tonabstände. Die notwendige skalische Tonpunkteigenschaft hängt von den jeweiligen Abständen ab. Jacobus hätte hier die Möglichkeit gehabt, den, von ihm ja übernommenen, Ton- Buchstabenvergleich anzuwenden und sich über die Elementfrage auszulassen. Natürlich ist auch in der Vagheit der Formulierung das Gemeinte klar zu verstehen, die Art der Folgerung und der Parataxe macht deutlich, daß die scholastische Schulung von Jacobus keineswegs dazu führt, daß er besonders klar denken kann. Daß man die Intervalle, *consonantiae*, als Klassen von Tonpaaren sehen kann, kann von einem solchen Autor nicht erwartet werden, obwohl der Klassenbegriff natürlich scholastisches Allgemeingut war. Selbst hier formuliert die *Musica Enchiridis* klarer.

Wie bei dem zuvor zitierten, im Text später bemerkten, Hinweis auf die relative Unbrauchbarkeit des speziellen Konsonanzbegriffs für die Melik, folgert Jacobus daraus aber keine neuartige Definition wenigstens dieses speziellen Begriffs. Die antike Definition gibt die Differenzierung des allgemeinen Begriffs des *intervalum/διάστημα*, bzw. von Tonpaaren aus den jeweiligen Eigenschaften ihres Zusammenklangs⁵⁵. Hier konnte diese Eigenschaft also einfach als Klassifikationsfaktor angewandt werden, so etwa bei Cleonides, *Introductio*, ed. Jan, S. 187, 5, wo Intervallklassifikationen formal nebeneinander aufgestellt werden. Jacobus stellt aber

⁵⁵Besonders weitgehend wird bei Gaudentius differenziert, *Introductio*, ed. Jan, S. 337, 5; ins Mittelalter weiter gegeben wurde aber nur die einfache Opposition von *σύμφωνον* und *διάφωνον*; das Problem der *ὁμόφωνοι* konnte für Boethius leichter aufgelöst werden als für denjenigen, dem Mehrstimmigkeit geläufig war.

gerade trotz seiner neuen Erfahrung mit der Mehrstimmigkeit keine neue Theorie auf, seine Umsetzung der neuen Erfahrung aus der Mehrstimmigkeit wird nicht systematisiert, nicht gerade ein Hinweis darauf, daß er gegenüber Boethius wirklich Neues zu formulieren imstande gewesen sein kann⁵⁶.

Hier wäre ein Grund gewesen, den Intervallbegriff einzuführen, sozusagen als melischer Abstand und diesen in anderer Weise zu definieren, als dies in IV, XV, geschieht. In der Vorlage, dem vierten Buch von Boethius tritt der Begriff *intervallum* so oft auf, daß auch Jacobus hier sich dieses Terminus zu bedienen für notwendig hält. Zu fragen ist natürlich, welche neuen Erkenntnisse, z. B. durch neuartige Systematik dadurch entstehen könnte, wenn man schon Neues in der scholastischen Rezeption des Pythagoräischen Modells finden will.

Voraussetzen ist dabei, daß mit *consonantia* ja jedes emmelische Intervall, angefangen von *comma*, *diesis* etc. bezeichnet wird — die Kategorie der *mixtio* hängt also nicht ab von Konsonanzgrad (im Sinne der *Antiqui*⁵⁷), wie Jacobus ausdrücklich formuliert, z. B. II, IV, ed. Bragard, S. 18, 21:

... *nec videtur sufficiens ratio, quosdam sonos*⁵⁸*excludendi a numero*

⁵⁶Die Anwendung der vier Ursachen, wie sie Hentschel, ib., S. 46 f., referiert, kann ja wohl nicht als Schaffung neuer Einsicht oder Erweiterung des Wissens angesehen werden; nichts von den verwendeten Kategorien ist neu; die Systematisierung ist formal.

⁵⁷Auf deren Theorien hinsichtlich der Anzahl von Konsonanzen im speziellen, d. h. antiken Sinn geht Jacobus IV, XXIII, ed. Bragard, S. 58 ff., ein; dabei werden wie zu erwarten ohne inhaltlich wirkliche Kritik oder Ergänzung die von Boethius angeführten Meinungen referiert. Immerhin wird in der Differenzierung zwischen dem *ordo quarundarum consonantiarum, specialiter de quibus Antiqui tractaverunt*, und *secundo, sumendo consonantiam generalius*, womit der *ordo, non modo earum, de quarum ordine locuti sunt Antiqui, sed quarundam aliarum*, deutlich, daß spätestens nach Johannes de Garlandia eine einfache Beibehaltung der antiken Vorgabe unmöglich geworden war, die Anzahl von Klängen, die der Qualifikation *konsonant* zu unterwerfen waren, ist größer geworden. Diese Entwicklung zwingt automatisch zu einer gewissen Distanz zu den *Antiqui*. Allerdings ist nicht zu erkennen, daß diese nicht auch mit dem Intervallbegriff hätte ausgedrückt werden können, dem als zusätzliche Spezifizierung dann der Konsonanzgrad hinzugefügt werden konnte; selbst hier schafft es Jacobus nicht, eine neue Systematik zu formulieren, auch hier ist Johannes de Garlandia der produktive Theoretiker.

⁵⁸Bei allem Formalismus, hier unterläuft Jacobus ein Lapsus: Er müßte von *Tonpaaren* sprechen.

*consonantiarum, quia sunt vel partes, vel differentiae consonantiarum*⁵⁹,
ut est tonus ... et semitonia ..., quia, sec. hoc, paucae vel nullae essent
consonantiae, etiam nec illae quinque, quas solas consonantias vocant
Antiqui. Componitur enim diapason ex diapente et diatessaron ...

Die Argumentation ist absurd: „Aus“ den beiden Halbtönen können die Konsonanzen zusammengesetzt werden, der Ganzton ist Unterschied von Quint und Quart. Weil auch die Oktav aus Quint und Quart zusammengesetzt ist, wäre ein Ausschluß von Halbtönen und Ganzton vom Begriff *consonantia* unverständlich, denn die Konsonanzen im Wortgebrauch der Alten setzen ja auch die Oktav zusammen. Nur, daß der Ganzton etc. deshalb nicht als *consonantia* — bei den Alten⁶⁰ — bezeichnet worden wäre, weil solche Intervalle Konsonanzen konstituieren, belegt Jacobus natürlich nicht; die, wie gezeigt gar nicht so neue, Terminologie von Jacobus basiert nicht auf echter Kritik an den *Alten*, sondern ist rein formalistisch. Auch Jacobus muß zwischen *konsonant* und *dissonant* im üblichen Sinne unterscheiden, warum er also nicht *intervallum* als Gattungsbegriff verwendet, ist inhaltlich unverständlich. In solchen „Erklärungen“ inhaltlich relevante Erkenntnis schaffende Argumentation finden zu wollen, ist ausgeschlossen.

Um was es Jacobus geht, wird im Folgenden klar, II, IV, ed. Bragard, S. 19, 24:

Haec dicta sint ad excusationem modernorum musicorum, qui generalius
consonantiam sumentes, quam facerent Antiqui, multos sonos consonan-
tias nominant, quos Antiqui a numero consonantiarum excludebant.

Deshalb wird also die *consonantia communiter et absolute sumpta*, als Begriff sogar auf den *unisonus* angewandt, weil dieser *requirit plures sonos*, ib., S. 20, 7. Also *competit* der Begriff *consonantia* auch *diesi, apotome, tono, semiditono, ditonon, diatessarun, tritono, et multis aliis ...*; ja auch die Intervalle, die ungebräuchlich sind, wie *tetrasonus* etc., vgl. IV, XIV, ed. Bragard, S. 41, 5, s. auch u.

Weshalb man dann noch den Begriff des *intervallum* benötigen sollte, bedarf wohl einiger Diskussion. Zunächst sind sicher die potentiellen Möglichkeiten der Etymologie der Namen wesentliche Faktoren für den auffälligen Verzicht auf das

⁵⁹Also im Sinne der Alten verstanden.

⁶⁰Man sollte sich darüber klar sein, daß damit nicht etwa die Systematik der Unterscheidung der *Alten* verworfen wird, es handelt sich um eine rein terminologische Frage; inhaltlich findet sich keine neue Systematik!

Wort *intervallum*, bestimmte *consonantiae* nämlich, wie der *ditonus* haben ihre Bezeichnung *ab aequalitate partium, quas includunt*, IV, IV, ed. Bragard, S. 10, 4, worauf noch andere Beispiele möglicher Etymologie folgen. Die gleiche Aussage findet sich auch, ausführlich für jeden der Intervallnamen wie *diapason, diapente* etc. durchgeführt, in II, XIV seq., ed. Bragard, S. 41 ff.:

Klar ist — notwendig schon aus den Bezeichnungen —, daß die jeweiligen *consonantiae* je nach Größe *continent in se* andere, kleinere *consonantiae*, bei der Oktav sind das *post unisonum ... secundum viam generationis ... unisonus, tonus, semiditonus ...* etc., ib., S. 41, 2: Dies ist genau die Definition der Zusammensetzung von Intervallen aus nächstkleineren, wie sie z. B. Martian aus Aristoxenischer Tradition dem Mittelalter übermittelt hat. Jacobus gebraucht hierzu aber ohne weitere Reflexion ebenfalls den Begriff *consonantia*, ohne daß er hier auf den Unterschied zwischen Intervall als Abstand, als Maß des Unterschieds von zwei Tönen, als Komplex, *secundum viam generationis* oder als bestimmte, neue Klangeigenschaft des bestimmten Intervalls, also der Größe *Quint*, der ja ein bestimmtes „Quintgefühl“, eben das *iudicium sensus* gegenübersteht, hinweist. Er folgt hier der Vorgabe: Damit ist die Erkenntnis selbstverständlich, daß die Intervalle — metasprachlich gebraucht — irgendwie zusammengesetzt sind, natürlich bis auf die kleinste, die *diesis*, die Jacobus wohl nur anführt, weil sie auch von Aristoteles verwendet wird⁶¹.

Daß nicht einmal hier, in der Terminologie, Jacobus originell ist, wird im Vergleich mit der klaren Definition von Johannes de Garlandia deutlich, der in einer speziell der Mehrstimmigkeit gewidmeten Schrift der Sache gemäß über Boethius hinausgehen muß, ed. Reimer, S. 67, 2: *Seqitur de consonantiis in eodem tempore. Consonantiarum quaedam dicuntur concordantiae, quaedam discordantiae. ...*: Es geht bei der Erörterung der Mehrstimmigkeit, die geradezu unter die Kategorie der *aequipollentia* gestellt ist, essentiell um das gleichzeitige Erklingen. Hier nun ist die Verwendung des Wortes *consonantia* in einer neuen Bedeutung sinngemäß.

⁶¹Vgl. die Diskussion, daß die Diëse eigentlich nicht das kleinste Intervall ist, daß aber Aristoteles dieses als kleinstes Maß eingeführt habe, IV, XII, ed. Bragard, S. 24, 10, ... *forte, quia diesis notior est consonantia, quam sit comma*. Daß hier das berichtete Pythagoräische Modell und die Aristotelisch Aristoxenische Grundlegung des Materials der Melik unvereinbar sind, scheint Jacobus nicht einmal zu bemerken, auch kein Zeichen dafür, daß er auch nur das eigentliche Problem des Unterschieds der beiden Modelle verstanden haben könnte; hier stimmt für einmal Jacobus mit seinem neuen Deuter überein.

Auf die absonderliche Frage, warum man auch sukzessive ausgeführte Intervalle als *consonantiae* bezeichnen können soll, kann er gar nicht geraten⁶²; die Spezifik des Textes, der eben keine generelle Darstellung von Musik bzw. Melik ist, läßt die sicher etymologisch begründete Wahl des Terminus von vornherein in seiner eingeschränkten Verwendung sinnvoll sein. Nicht einmal hier gelingt Jacobus eine adäquate Bestimmung der zu verwendenden Terminologie elementarer Größen. Der Schematismus, zu suchen, wie abstrakt vorgegebene scholastische Begriffe und Strukturen auf Gegebenheiten der Musiktheorie angewandt werden können, ist nicht immer so erfolgreich, wie dies die „Befolgung“ gewisser Schematismen durch Johannes de Grocheo zur Folge hat⁶³.

3.3.2 Bewegungskategorie, gerichtete Bewegung und Intervallbegriff

Von wirklichen Erkenntnissen, von einer durch scholastische Systematik ermöglichten klareren Erfassung des Intervallbegriffs kann bisher also keine Rede sein. Dies gilt auch für die angesichts der sonstigen Aufwendigkeit auffallend beiläufige Erwähnung des Merkmals der melischen Richtung. Immerhin, es wird diskutiert, allerdings in einer Terminologie, die der Sache inadäquat ist, nämlich durch attributive Spezifizierung des Begriffs der *consonantia*, die aber nicht einfach als

⁶²Die kurze Inhaltsangabe, die Reimer, ib., S. 6, Anm. 44, zu einem Text gibt, der vielleicht der Schrift *De musica plana* von Johannes de Garlandia nahesteht oder sogar diese Schrift selbst ist, läßt nicht erkennen, ob da der Intervallbegriff gebraucht wird; die angemerzte Ausrichtung an Boethius läßt dies jedoch vermuten: Dann würde der Begriff des *intervallum* für die sukzessiven Bildungen stehen.

⁶³Franco ist terminologisch trotz Übernahme der Bewertung durch Johannes de Garlandia nicht strikt, wenn er zunächst, ed. Reaney u. Gilles, S. 65, 2, definiert, *disanctus quilibet per consonantias regulatur*, weshalb *videndum est de consonantiis et dissonantiis factis in eodem tempore et in diversis vocibus*, und dann im nächsten Satz mit der Vorgabe weiterfährt, *concordantia discordantiaque* Denkbar ist, daß er die klassischen Begriffe zunächst gebraucht, diese dann durch den Zusatz, *in eodem tempore et in diversis vocibus* spezifiziert, woraus dann, nicht explizit gemacht, die mehrstimmig passendere Terminologie folgt, eben *concordantia* und ihr Gegenteil. Auch hieraus hätte Jacobus v. Lüttich also adäquate Terminologie ableiten können — um von vornherein die Relation von *intervallum* und *consonantia* zu erklären; er ist kein systematischer Denker.

Intervall definiert ist, sondern als das jeweils Eigentümliche eben jeden Intervalls, das ist ja seine *forma*, die *harmonica modulatio vel mixtio*; Begriffe, auf die noch zurückzukommen ist. Daß man durch eine Verwendung des Begriffes *motus* bei Guido hier leichter hätte Klarheit schaffen können, bleibt Jacobus verborgen, seine formalistische „Scholastifizierung“ bringt keine höherer Klarheit, erst recht nicht neue Erkenntnisse oder wenigstens Begrifflichkeiten. Die Unterscheidung von Richtungen von Intervallen ist von der Mehrstimmigkeit her gesehen ohne besonderes Interesse, die Klangschritlehre setzt durchweg eindeutig den Ton des *cantus firmus* als Ausgangsbasis und Grundlage des gemeinten Zusammenklangs. Probleme z. B. der Konsonanzumkehr stellen sich da nicht.

Jacobus führt zur Differenzierung der Richtungen einer *consonantia* hinsichtlich sukzessiver Realisierung die Bildung *consonantia remissa vel gravis* bzw. *acuta vel intensa* ein, IV, IX, ed. Bragard, S. 17, 1. Immerhin bemerkt er, daß, ib., 2, *hae denominationes potius respicere videntur consonantiam pro vocibus suis successive prolatis sumptam, quam simul. ...*, was aber ergänzt wird durch die Feststellung, diese Richtungsunterschiede könnte beim simultanen Erklingen ja auch vom jeweiligen Sänger her gesehen werden; für den, der den tieferen Ton einer Quint singt, handelt es sich beim entsprechenden Klang um eine Quint nach oben, also eine *consonantia acuta*; wie gesagt handelt es sich hier nicht um eine strukturelle Begründung, die Reihenfolge der Töne in einem Zusammenklang ist in der Klangschritlehre eindeutig festgelegt; die Einführung des einzelnen Sängers ist dagegen ein systemfremdes „Argument“, auch hier ist Jacobus unfähig, wirkliche Probleme zu formulieren, wie z. B. das der Intervallumkehrung, die für die Zeit nicht (noch) völlig unbekannt gewesen sein muß.

Wenn *consonantia* der Begriff ist, der als jeweilige *mixtio vel harmonica modulatio* spezifiziert den jeweiligen Intervallklang, also die Eigenschaft, *Ganzton, Quint* o. dgl. bezeichnet, ist eine derartige attributive Qualifikation unpassend, es handelt sich um verschiedene Ebenen: Der Intervallbegriff bzw. das Intervall, bei Jacobus eben *consonantia* genannt, ist invariant gegenüber der Reihenfolge bzw. einer Anordnung der konstituierenden Töne. Die Reihenfolge ist auf der Ebene der Töne, der *mixtionem facientium sonorum* wichtig, aber nicht insoweit sie diese *mixtio* machen, sondern als Konstituenten einer Melodie — das wird auch durch den Schematismus der zeitgenössischen Klangschritlehre verdeutlicht, denn die beruht auf der Vorgabe eines Zusammenklangs als Ausgangsbasis, einem trivialerweise gerichtetem Schritt

des *tenor*, dem als „Folgerung“ der notwendige Schritt des *discantus* folgt; hier wird auch, ganz trivial, die Bedeutung der Richtung als Spezifizierung des allgemeineren Intervallbegriffs sozusagen praktisch wichtig: *Item si dissonaverint in octava, et cantus intendatur dyatesseron, discantus remittatur dyapente, et erit cum cantu et e contrario.*, wie der *Anonymus Schneider* formuliert, ed. Schneider, S. 117, 11. Auch die generelle Gegenbewegungsregel macht die hier verbal formulierte Spezifizierung des *genus intervallum* (metaterminologisch) in die zwei Richtungen offenkundig, ib., 13: *Quia vero diversi sunt occursus et discantus, cantuum et discantum motuum varietas diligenter consideranda est, ubi vero cantus sit intensio, ibi discantus congrua fiat remissio et e contrario, ita scilicet ut vel sint in eadem voce, vel in quarta, vel in quinta, vel in octava. ...* (worauf die Problematik der unter *h* fehlenden Quart angesprochen wird): Die Beachtung der Richtung, und der melisch konkreten, sozusagen unvermeidlichen Repräsentation von Intervallen als gerichteter *motus* ist also nicht nur durch Guido für die Zeit als unabdingbar trivial vorauszusetzen. Die Differenzierung von Jacobus wäre also nicht auf der Ebene des Intervalls anzuführen, wie er es unter dem Begriff *consonantia* versteht, sondern als eine Spezifizierung; abwegig ist der Verweis auf verschiedene Sänger.

Mangel an wirklicher, d. h. auf die Natur der Sache bezogener systematischer Logik bzw. eher Denkfähigkeit von Jacobus kennzeichnet auch die erstaunlich beiläufige Diskussion der reziproken Proportionen, IV, IX, ed. Bragard, S. 18, 3. Die Darstellung erscheint mathematisch in ihrer reinen Parataxe recht hilflos, ib., S. 18, 5:

sed hae duae proportiones sic sunt connexae, ut una nullo modo possit esse sine reliqua, quia relative se habent ad invicem, ... Potest tamen dici, quod, sicut in consonantia intensa et remissa, eadem sunt voces et distinctae denominationes, sic illis eisdem respondent numeri, sed sunt distinctae relationes.

Wie diese Proportionen aufeinander zu beziehen wären, sieht er nicht ein. Damit ist aber ein Problem angesprochen, dessen geistige Bewältigung grundsätzlich in der mittelalterlichen Musiktheorie nicht trivial gewesen zu sein scheint. Für modernes Denken ist die Relation in Bezug auf Intervalle fast trivial: Die reziproken Proportionen sind die inversen Elemente der betreffenden Gruppenstruktur.

Formal dasselbe bedeutet die Zulassung von zwei Verknüpfungsoperationen,

nämlich Multiplikation und Division, bzw. im Streckenmodell Addition und Subtraktion: Die Reihung von Ganzton nach oben und nach unten ergibt den Unisonus, also eine triviale Verknüpfungsstruktur, die dem Mittelalter auch durchgehend geläufig ist, wie z. B. Hucbald, ed. Chartier, S. 146, 11, wo die additive Gruppenstruktur (natürlich nicht als solche, die rationale Rekonstruktion bedient sich auch hier sinnvollerweise der adäquaten Metatheorie) direkt in der Darlegung der Zusammensetzung größerer Intervalle aus vorangehenden angesprochen wird.

Daß auch Jacobus dieses Denken geläufig ist, braucht wohl nicht näher belegt zu werden, der Ausdruck einer Reihung der in der Oktave enthaltenen Intervalle nach dem Prinzip der *generatio* ist hier ausreichend: Dem Mittelalter war hier das Aristoxenische Modell selbstverständliche, aber als solche nicht reflektierte Denkgrundlage melischer Abläufe; wie Peden mit Recht bemerkt, hätte hier ein wesentliches Objekt scholastischer Harmonisierungsversuche liegen müssen.

Zu fragen ist allerdings, ob in jedem Fall klar war, daß diesem Modell einer „Addition“ von Intervallen zu einem größeren im proportionalen Modell stets durch Multiplikation und Division wiederzugeben ist. Für Ptolemaeus wie für Euklid ist dies selbstverständlich; bei Euklid fällt ja gerade auf, daß er von *wegnehmen*, Ἐὰν ἀπὸ ἡμιολίου διαστήματος ἐπίτριτον διάστημα ἀφαιρεθῆ, τὸ λοιπὸν καταλείπεται ἐπ’ ἄδοον., ed. v. Jan, S. 156, 12 bzw. vice versa, oder von einem διάστημα δις συντεθέν spricht (ed. v. Jan, S. 154, 5, wenn es sich um auf Intervalle bezogene Proportionsbildungen handelt. Die Frage aber ist, ob dies für die Theorie des Mittelalters immer selbstverständlich war: Die Formulierung von Jacobus zeigt, daß dies offenbar nicht einfach vorausgesetzt werden kann: Er sagt nicht, was bei einem vollen Verstehen der Struktur trivial wäre, daß die reziproken Intervalle jeweils „Addieren“ bzw. „Subtrahieren“ entsprechen, er sagt nur, daß damit von der jeweiligen Stellung der konstituierenden Töne aus proportional gerechnet wird, was sich aus der Monochordeinteilung einfach ergeben muß; daß damit aber ein Modell der Verknüpfung von Intervallen hinsichtlich Inversenbildung verbunden ist, formuliert er nicht. Dies ist auch nicht überraschend: Der Umgang mit rationalen Zahlen eben als Zahlen und nicht als Proportionen ist auch für Jacobus nicht einfach vorauszusetzen: Der moderne Zahlbegriff fehlt.

In der Antike hat nach Theo Smyrnaeus Eratosthenes zu diesem Problem Stellung genommen, und zwar in der Art, daß er als Unterschied von Intervall und

Proportion (als rationale Termini) feststellt: Zu Proportionen gibt es jeweils auch die Inversen, bei den Intervallen aber nicht, d. h. $3/2$ und $2/3$ sind verschiedene Proportionen, die Quint aber gibt es nur einfach, ed. Hiller, S. 82, 3, daß *μη ταύτων εἶναι διάστημα και λόγον*, u. a., *τὸ γὰρ ἥμισυ πρὸς τὸ διπλάσιον <και τὸ διπλάσιον πρὸς τὸ ἥμισυ> λόγον μὲν οὐ τὸν αὐτὸν ἔξει, διάστημα δὲ τὸ αὐτὸ*. Halb und Zweifach sind unterschieden, nicht aber beim Intervall; eine Feststellung, die bereits kurz zuvor erwähnt wird, ib., S. 81, 11: *τῶν δὲ ἀνίσων διάστημα μὲν ἐν και τὸ αὐτὸ ἀφ' ἐκατέρου <πρὸς> ἐκάτερον, λόγος δὲ ἕτερος και ἐναντίος ἐκατέρου πρὸς ἐκάτερον*.

Theo gibt leider keine weiteren Hinweise, wie dieser Unterschied erklärt wurde, daß eine solche Erklärung zu finden war, ist anzunehmen, der spätantike Autor ist zufrieden mit dem Fakt, genauer mit einer formalen Erklärung eines Bedeutungsunterschieds der zwei Größen *proportio* und *intervallum* — daß das Gemeinte in der antiken Musiktheorie klar war, zeigen aber selbst die wenigen Bemerkungen im Text von Theo Smyrnäus. Die Frage ist diskutiert worden, wahrscheinlich in der Art, wie es die Darstellung von Euklid angibt: Die Zusammenfügung von Intervallen wird im proportionalen Modell durch zwei, jeweils inverse, Verknüpfungsoperationen abgebildet, modern durch Multiplikation und Division. Wenn in Zusammenhang mit einer Erwähnung Adrasts, ed. Hiller, S. 76, 1, die *ὑπεπιμόριοι και οἱ λοιποὶ ἀντιστρέφοντες τοῖς μείζοσι*, genannt werden, ist das Prinzip der Inversenbildung auch bei den Vertretern des Pythagoräischen Modells als selbstverständlich vorauszusetzen.

Dieser knappe Ausblick kann natürlich nicht das betreffende Wissen des Mittelalters beschreiben, denn die zitierten Textstellen werden dem (lateinischen) Mittelalter nicht überliefert, kann aber auf das grundsätzliche Problem aufmerksam machen. Vor allem bleibt unerklärbar, warum Jacobus v. Lüttich hier nicht auf den Gedanken kommt, zwischen *consonantia* und etwa *intervallum* terminologisch in dem Sinne zu unterscheiden, daß *consonantia* die Bedeutung des Tonpaares spezifischer Größe, also *Quint* o. ä. hat, *intervallum* aber (in Gegensatz zur von Theo überlieferten Terminologie) der „gerichtete“ Abstand bedeuten kann (wenn man schon nicht Guidos hier sehr sinnvoll einsetzbaren *motus*-Begriff verwenden will, warum auch immer). Das Problem war offenbar nicht klar erkennbar. Daß die Einteilung des Monochords, besonders deutlich in der Form der ersten Teilung von Guido, der partiell, aber dominant eine Folge von Ganztönen generiert, der Verknüpfung der Multiplikation entspricht, ist klar.

Daß die *Scolica Enchiriadis* formuliert, *Nam semper differentia sesquialtera et sesquitercii epogdous est. Quae enim proportione sunt VIII ad IX, fiunt XVI ad XVIII, fiunt XXXII ad XXXVI, et sic in infinitum.*, ed. Schmid, S. 111, 22, vgl. ib., S. 147, 544, ist aber kein ausreichender Hinweis darauf, daß die Relation von Aristoxenischem, einfachem streckenmäßigem „Addieren“ bzw. „Subtrahieren“ von Intervallen, die selbstverständlich gedacht wird, zu den entsprechenden algebraischen Operationen, Multiplikation und ihr Inverses, klar bewußt sein konnte, so daß die „Umkehrung“ der Richtung eines intervallisch gemessenen Schritts oder Sprungs als reziproke Proportion geläufig war: Diese Formulierung, die sonst bei keiner Intervallverknüpfung wiederverwendet wird, hat ihr direktes Vorbild bei Boethius, ed. Friedlein, S. 279, 24, ... *inter diapente ac diatessaron tonus differentiam facit.* Auf andere Intervalloperationen wird diese Formulierung nicht angewandt.

Ziemlich deutlich wird in der von Gerbert, *Scriptores* I, S. 343 ff., gesondert herausgegebenen Glosse zu Boethius⁶⁴ die antike Ausdrucksweise benutzt, wenn es um die „Differenzbildung“ von Intervallen geht. Dabei wird von *detrahi* oder auch von *aufferri* gesprochen, das Ergebnis solcher Operation als *efficere* oder *remanere* bezeichnet, aber auch hier wird nur der Satz illustriert, daß *wenn von einer größeren Proportion eine kleinere abgezogen wird, der Rest verdoppelt nicht die integritas der kleineren Proportion erreicht*; eine andere Art der Formulierung, daß es keine Wurzeln der für die Melik üblichen Proportionen gibt. Der Satz ist von Boethius, ed. Friedlein, S. 254, 4, vorgegeben. Auch hier bleibt also die Frage, ob und wieweit die Aristoxenische Denkweise — die wie angesprochen eben auch die Ausdrucksweise der Sätze von Euklid bestimmt, wenn da von *Wegnehmen* gesprochen wird — immer korrekt in die proportionale Verknüpfung übersetzt worden ist.

Die Antwort dürfte wohl sein, daß die mittelalterliche Version und Anwendung des proportionalen Modells bis hin zu Jacobus von Lüttich die betreffenden Größen eher statisch bestimmt, also den Intervallen (In Theos Terminologie) ihre Proportionen eindeutig zuordnet, bei der Zuordnung der Operationen der Verknüpfung aber intuitiv das Aristoxenische Modell anwendet. Der Begriff der *consonantia* von Jacobus und seine Darstellung weist nicht darauf hin, daß er sich über die Struktur des proportionalen Modells als einer gruppenartigen Struktur ganz klar gewesen sein muß: Nicht nur die Größen des Intervalls, sondern auch deren Verknüpfung ist

⁶⁴Vgl. M. Bernhard, *Clavis Gerberti* I, S. 192 f.

Merkmal dieses antiken Modells, auch wenn er, z. B. IV, XI, ed. Bragard, S. 24, 12, ganz natürlich von *additio vel subtractio* von *consonantiae* zueinander spricht, spricht er nicht zufällig also in der Sprache der Streckenaddition, s. auch noch u. Da's er die Reziprokenbildung damit immer eindeutig verbinden kann, wird aus seinem Text also nicht klar; das ist kein Fehler, wohl aber in Hinblick auf seine Terminologie und die zitierten Definitionen auch kein Zeichen besonderer, durch scholastische Schulung möglich gewordener Klarheit.

Für den mittelalterlichen Autor scheint die Funktion der Verknüpfung weitgehend auf die Generierung des Tonsystems auf dem Monochord reduziert. Dieser Eindruck wird durch die Ausführungen zu den reziproken bzw. inversen Proportionen begründet und von anderen Aussagen des Textes nicht widerlegt. Daraus aber folgt, daß der Gebrauch des Wortes *consonantia* im Sinne von *intervallum* bei Jacobus keiner neuen Erkenntnis über die Natur der Sache entspringt, aber auch keine neue Erkenntnis schaffen kann: Die Differenzierung zwischen Intervall und *consonantia* hätte gerade bei einer sinnvollen Erfassung der Kategorie der gerichteten Bewegung in der Melik sinnvoll sein können. Jacobus gebraucht auch da einfach seine Bezeichnung *consonantia*, was angesichts seiner eigenen Definition inadäquat ist: Er schafft aus seiner Terminologie keine neue Systematik, ja überhaupt keine Systematik.

3.3.3 Das jeweilige individuelle Merkmal von Intervallen, d. h. Tonpaaren

Die Methode von Jacobus wird besonders da deutlich, wo er versucht, die allgemeine Kategorie der *simplicitas* irgendwie in seiner Bestimmung der *consonantia*, also des Intervalls, wiederzufinden: Die vorliegenden abstrakten Begriffe, die die Scholastik sozusagen an sich zur Verfügung stellt, werden auf Brauchbarkeit oder Anwendbarkeit auf das behandelte Thema geprüft, woraus sich ganz formal neue Systematisierungsmöglichkeiten zu ergeben scheinen — zu fragen ist allerdings nach der Erkenntnisleistung solcher Anwendungen von abstrakten Begriffen.

Das erste Beispiel, IV, XII, ed. Bragard, S. 24, 9, einer solchen Anwendbarkeit erscheint geradezu absurd, weil daraus folgt, daß die Intervalle, *consonantiae* nach Jacobus, der *simplicitas* am nächsten kommen, die den kleinsten Abstand der konstituierenden Töne umschließen. Denn,

si stricte sumatur, nulla consonantia simplex est, cum quaelibet duas requirat voces simul mixtas dura vel suavi, secundum sensus iudicium, mixtione.

Wie man auch hier sehen kann, ist für Jacobus die Vorgabe des *iudicium sensus* trivial, also auch das Modell der beiden *iudicia*, auch das wäre zu beachten, ehe man zu tiefen Neu„erkenntnissen“ gelangen will. Von der *materia* her, die für das Intervall eigentlich ja die Töne sein müßten — die Translationsinvarianz wird explizit nicht einmal bei der Differenzierung von *consonantiae* nach oben bzw. nach unten formuliert —, her gesehen, ist eine *consonantia* immer zusammengesetzt, also nicht *simplex*. Weshalb,

est tamen, quantum ad hoc, consonantia tanto minus mixta, quanto minor est, et quanto minores et pauciores includit in se partes, ut comma, quam diesis, diesis quam apotome, sic de ceteris prout earum voces extremas minus et minus a se sunt distantes.

Formalistisch läßt sich eine solche Deduktion erklären, in Hinblick auf die Wirklichkeit insbesondere des von Jacobus ja wiedergegebenen Pythagoräischen Modells handelt es sich um Unsinn: Die kleinsten Intervalle sind keine Annäherungen an die „Einheit“, das „Nullelement“ (der *limes* $(n+1/n)$ ist 1 , was aber, in der intuitiven Denkweise von Jacobus nicht der Unisonus sein kann⁶⁵), sondern müssen durch recht „komplizierte“ Proportionen wiedergegeben. Eigentlich hätte Jacobus also Grund gehabt, hier anders zu argumentieren, ja zu fragen, warum eigentlich die

⁶⁵Das wären sie höchstens in einem rein Aristoxenischen Modell, das Jacobus also zwar intuitiv natürlich anwendet, aber sonst Boethius folgend nur als falsch kennzeichnen kann, nämlich als fehlerhafte Beachtung nur des Urteils der Wahrnehmung: ... *patet Aristoxenum multum errasse ...*, vgl. auch o., 1.3 auf Seite 45: Ohne das Modell von Aristoxenus käme seine melische Theorie (wenn man ihr eine solche Bezeichnung überhaupt zuordnen will) nicht aus; nur geschieht deren Nutzung eben intuitiv und nicht rational reflektiert: Jacobus ist, trotz Annahme eines kleinsten Intervalls, nämlich der *diesis* bzw. des *comma* (das nur Aristoteles nicht als kleinstes Intervallelement gesetzt habe), unfähig, den grundlegenden Unterschied der von Martian weitergegebenen Aristoxenisch Aristotelischen Theorie des kleinsten Intervalls, auf das alle größeren zurückgeführt werden können, bzw. das alle anderen als (trivialerweise ganzzahlige) Vielfache konstituiert, mit dem Pythagoräischen Modell wenigstens in der Weise in Verbindung zu bringen, daß die grundsätzliche Verschiedenheit bewußt werden könnte.

kleinsten, vom *unisonus* am wenigsten „entfernten“ *consonantiae*, wie *comma* etc. am abscheulichsten klingen und die „schwierigsten“ Proportionen aufweisen: Die Gegenüberstellung von komplizierter, also von der Einheit weit „entfernter“ Proportion bei den kleinsten Intervallen und deren Nähe zur *unitas*, also zum Einklang, die unvermeidbar ist, denn das intervallische Denken etwa der Art von Guido und das proportionale der strengen Theorie wird hier im Begriff der *unitas* besonders deutlich, führt Jacobus nicht zu einer entsprechenden Relativierung der Bedeutung des proportionalen Modells in Bezug auf Musik als eigentlich ja essentiell „sensuale“ Kunst; auch die Kenntnis einiger Aussagen von Aristoteles führt nicht zu einer Aufhebung der Vorgabe von Boethius; es bleibt bei der einfachen Parataxe.

Vielleicht kann man die Konfrontation der beiden Aspekte einer streckenmäßigen Annäherung an die und gleichzeitig einer proportionalen Entfernung von der *unitas* als eigene Leistung von Jacobus bewerten, was dabei wirklich vorliegt, ist der Gegensatz zwischen Aristoxenischer und Pythagoräischer Denkweise bzw. Denkmöglichkeit: Wie ein systematischer Vergleich zeigen kann, s. auch u., läßt sich die Abstraktion, die der Intervallbegriff als elementarer Ausdruck musikalischer Gestaltbildungsfähigkeit bedeutet, in zweifacher Weise sehen, einmal als jeweils transpositionsinvariante Empfindung, als Zusammenklang, oder als gemessener Abstand. Dieser kann bei größeren Intervallen als zusammengesetzt aus kleineren Intervallen gesehen werden, also als *σύστημα*. Während das proportionale Modell der Empfindungsklasse jeden Intervalls, wie Quartempfindung — wieweit richtungsabhängig oder -invariant, braucht hier nicht zu interessieren —, eine eindeutige, sozusagen individuelle Proportion zuweist, kann dies das Aristoxenische Modell zumindest in nur geringerem Ausmaß:

Die Zusammengesetztheit einer Quint aus dreieinhalb Ganztönen gegenüber der Quart aus zweieinhalb kann nicht als Entsprechung der unterschiedlichen Empfindung des Unterschieds zwischen Quart und Quint angeführt werden. Dies bedeutet natürlich nicht das Fehlen des Konsonanzphänomens im Aristoxenischen Modell, die Konsonanz — in modernem Sinne — ist eine zusätzliche Eigenschaft der betreffenden Intervalle, die neben anderen die Klassifikation von Intervallen ermöglicht, z. B. *Ἀρμονικά* I, 16, ed. Macran, S. 108, 19:

Πρώτη μὲν οὖν ἐστὶ διαστημάτων διαίρεσις καθ' ἣν μεγέθει ἀλλήλων διαφέρει· δεύτερα δὲ καθ' ἣν τὰ σύμφωνα τῶν διαφώνων· τρίτη δὲ καθ' ἣν

τὰ σύνθετα τῶν ἀσυνθέτων· τετάρτη δ' ἡ κατὰ γένος· πέμπτη δὲ καθ' ἣν
διαφέρει τὰ ῥητὰ τῶν ἀλόγων.

Dies ist eine Einteilung zunächst (nicht hierarchisch verstanden) nach Größe, dann nach Kon- oder Dissonanz, nach Zusammengesetztheit und Unzusammengesetztheit die dritte Möglichkeit, die vierte nach dem Genus, die fünfte nach rational und unrational⁶⁶. Deutlich wird hier allerdings, daß im Gegensatz zum Pythagoräischen Modell wenigstens in der Systematik die Konsonanz nicht besonders hervorgehoben ist.

Virulent wird dieser Unterschied der beiden überlieferten Modelle der Elemente der Melik gerade bei der Bestimmung eines Prinzips der größeren oder weiteren Entfernung von der *unitas*: Das proportionale Modell kann die Oktavproportion als nächste an der Einheit, oder besser der Einfachheit sehen — natürlich ist hier nicht an eine Nähe zum 1-Element der multiplikativen Gruppe zu denken; der *unitas* Begriff ist hier für Jacobus wie für andere in dieser Tradition als *Einfachheit*, sozusagen konstituiert durch die kleinsten Zahlen, die den Bruch bestimmen: $1/2$ „besteht“ aus den beiden ersten Zahlen, ist also die nächste zu $1/1$; eine nicht gerade adäquate Klassifizierung, die aber verständlich ist, wenn man die natürlichen Zahlen und deren Anordnung als absoluten Maßstab setzt.

Anders ist dies beim Aristoxenischen Modell, hier kann man von einer Anwendung der additiven Gruppe sprechen, in der das 1-Element die Null ist, und kleinste Intervalle sozusagen als kleine „Störungen“ dieser Null erscheinen (natürlich alles nur intuitiv vorstellbar!); als *unitas* erscheint hier also konkret die Intervallklasse des *unisonus*. Die beiden Modelle mussten mangels adäquater mathematischer Zuordnungsmöglichkeiten und des verschiedenen Verständnisses der *unitas* als inkompatibel erscheinen.

Jacobus findet hierfür nun als formale Lösung des eigentlich unaufhebbaren „Konflikts“ doch eine Systematisierungsmöglichkeit in Aristotelischen Kategorien, VII, IX, ed. Bragard, S. 27, 1 Man muß beachten, daß es sich hier um zwei verschiedene Arten der Anordnung von Intervallen handelt, nicht um verschiedene Inter-

⁶⁶Was bei Aristoxenus natürlich nicht *irrational* Zahlen meinen kann, sondern die Meßbarkeit nach dem kleinsten Intervall, also wäre ein Intervall von Quint und *λείμμα* irrational bzw. ekmelisch, wie auch das von drei *λείμματα*; und erst recht die von Aristoxenus so „irrational“ systematisierten verschiedenen Arten von Intervallen des Pyknon.

valle! Beide Ordnungsklassifizierungen betreffen die gleiche Menge, die musikalisch gebrauchten Intervalle, der Unterschied liegt also nicht etwa in der Menge, sondern in der Anordnung bzw. deren jeweiliger Begründung; es geht um die jeweiligen Grade an „Priorität“:

Attenditur inter consonantias duplex ordo: Unus via perfectionis et formae, alius via imperfectionis et materiae.

Sec. viam perfectionis, illae sunt priores quarum mixtiones et proportioniones sunt perfectiores, ut sunt illae, quarum soni magis concordant, magis uniuntur et se compatiunter apud auditum. Et illae sunt sex, sec. Ptolomaeum, quas sec. viam perfectionis sic disponit: Diapason ...

...

Alius est ordo consonantiarum, qui attenditur sec. viam generationis et imperfectionis. Et iste uno modo potest sumi, prout consonantiae pauciores vel plures in se claudunt voces, computando tam extremas, quam intermedias in quantum una aliquid addit super aliam; et, sec. hunc ordinem, prima omnium est comma, secunda diesis ...

Das erste Merkmal wäre also das Pythagoräische Modell, das zweite das Aristoxenische (was Jacobus natürlich nicht bemerkt).

Zunächst ist klar, daß die Unvereinbarkeit der Modelle hier daraus resultiert, daß beidemal der *unisonus* als Anfang eines *ordo* gesetzt werden kann, dann aber zur Bestimmung dessen, was *Nähe zur Einheit* ist, nicht vergleichbare Kriterien eingesetzt werden können; adäquat formuliert: Das 1-Element der Multiplikation ist die Proportion $1/1$, durch deren „Hinzufügung“ jede andere Proportion identisch bleibt, das 1-Element der — streckenmäßigen — Addition ist die 0 , die da das gleiche leistet. Diese adäquate Parallelisierung weitergeführt ergäbe bei der Frage nach Elementen, die dem 1-Element nahestehen, also bei „Hinzufügung“ zu einer anderen Strecke, Intervall, bzw. einer anderen Proportion, nur sehr wenig verändern, bei dem Streckenmodell trivialer Weise sehr kleine Intervallstrecken; bei den Proportionen aber wären dies natürlich Proportionen, die in einem naheliegenden Sinn der 1 sehr naheliegen, also z. B. Proportionen der Art $n+1/n$ mit „sehr hohem“ n ⁶⁷:

⁶⁷Daß die mittelalterliche Musiktheorie in dieser Weise denken konnte, zeigt W. Odingtons Verweis auf eine Erklärung der eigentlich unerklärlichen Konsonanz der Terzen durch ihre Nähe, d. h. nur kleinen Abweichung, ganz im Sinne der Nähe im Raum der reellen

Nur, in der Bewertung von Proportionen (im Rahmen der für Musik zulässigen Proportionsklassen) sind solche Zahlpaare bzw. rationale Zahlen mit *sehr großen* n sehr weit entfernt von $1/1$.

Wie leicht erkennbar geschieht gerade diese, eigentlich richtige, Parallelisierung nicht, weil der Begriff der *Einfachheit* in Pythagoräischer Tradition auf anderen, eigentlich sachfremden Prinzipien beruht, nämlich darauf, daß man „nach“ $1/1$ als nächsten Term $2/1$ wählt, also nicht der Intervallgröße, sondern der Anordnung der ganzen Zahlen folgt. Daraus ergibt sich demnach eine Ordnung aller Intervalle nach absteigender *perfectio*, wogegen nach Abstandsgröße geordnet natürlich mit den kleinsten, den elementaren Einheiten gerechnet, mit den am meisten *imperfectae consonantiae*, den scheußlichsten Zusammenklängen wie *comma* etc. begonnen wird.

Zu fragen bliebe also nur noch, warum Jacobus diese, in zweifacher Hinsicht, unvereinbaren Modelle hinsichtlich des Begriffspaares *forma et materia* klassifiziert. Bei der *forma* ergibt sich das trivialer Weise aus der *Metaphysik*, die als Beispiel für eine *causa formalis* die Proportion als *forma* der Konsonanz anführt; außerdem ergibt sich wie gesagt aus den Proportionen die Wertigkeit der Konsonanzen, diese setzt den Anfang mit den *perfectae* Intervallen, den Konsonanzen im modernen Sinn, wogegen die *via imperfectionis*, wie jedermann außer Hentschel sieht, daraus ihren Namen zieht, daß sie mit den „scheußlichsten“ Intervallen beginnt, mit *comma* und *diesis*, nämlich mit den kleinsten, musikalisch brauchbaren Intervallen.

Bei der *materia* könnte man zweifeln, wenn da nicht die weitere Erläuterung der *via generationis* angeführt wäre: Die klare Vorstellung, daß größere Intervalle aus kleineren „bestehen“, ist offensichtlich der Anlaß zu dieser Zuweisung: Die *causa materialis* betrifft das, aus was etwas besteht — daß diese Zuordnung übrigens nicht kompatibel ist bzw. gemacht wird mit der Zuordnung der *soni* als *materia* der *Intervalle* bzw. *consonantiae*, belegt die Disparität der Vorgehensweise der „Scholastifizierung“ des traditonellen Stoffes bei Jacobus: Von einer wirklichen Systemat-

Zahlen, zu den für Pythagoräische Intervallelehre zwar nicht existentem, dennoch aber „korrekten“ Proportionen $5/4$ bzw. $6/5$, s. u. Jacobus selbst stellt die „Zusammensetzung“ nach Proportionen, d. h. im Pythagoräischen Modell, selbst korrekt heraus, z. B. IV, VII, ed. Bragard, S. 13, 1: *Uni tamen consonantiae, ratione suarum partium, plures respondere possunt partiales proportiones, sec. quod plures includit partiales consonantias ...*; dies hätte eine Möglichkeit geboten, die modern durch Multiplikation und ihr Inverses bezeichnete Verknüpfungsstruktur adäquat darzustellen.

tisierung des Gegensatzes zwischen Aristoxenischem und Pythagoräischem Modell kann nicht gesprochen werden, s. auch o. im 2. Teil, 1.3 auf Seite 42; es fehlt aber auch jede Einsicht, daß hier ein Problem vorliegt.

Daß die *materia* nicht die *via perfectionis* sein kann, liegt auf der Hand, womit sozusagen eine weitere Begründung der Zuweisungen gegeben ist. Daraus, daß die Rechnung mit Proportionen „schwieriger“ ist als die mit Strecken, daß also das Aristoxenische Modell leichter verstehbar ist als das proportionale, führt folgerichtig zur Bemerkung, daß der *ordo, quem tenent via imperfectionis ... certior et notior* sei, ib., S. 28, 9: Natürlich ist das Streckenmodell leichter verständlich, es entspricht auch der Aristotelischen Systematik der kleinsten Einheit, aus der alles andere zusammengesetzt wird; zunächst ist eine Bestimmung der Intervalle nach ihrer Größe in Bezug auf eine elementare Einheit einfacher als die Begründung durch Proportionen — da muß man rechnen; und wie schwierig dies sein kann, verraten schon (oder noch) Hentschels Erörterungen des Halbtonproblems, s. o. i. 1. Teil, 2.6.1.1 auf Seite 507. Was Jacobus auch zur Verteidigung der Bezeichnungen seiner Opposition anführen könnte, ist der Umstand, daß tatsächlich die Quintkonsonanz nicht aus der Quartkonsonanz ableitbar ist, keine von der anderen „generiert“ wird was man dann allerdings von der Oktav wieder sagen müßten, denn die „besteht“ auch proportional aus Quint und Quart (was schon im Fragment von Philolaos wesentlicher Faktor der Repräsentierung der *ἀρμονία* durch die Harmonie des Verschiedenen ist.).

Daß allerdings Jacobus mit dieser Art der Systematisierung eine adäquate Erfassung der Unvereinbarkeit der beiden Modelle gelungen sei, kann nicht behauptet werden: Wie soll die Proportion als Form der Zusammengesetztheit eines Intervalls aus kleineren, also aus Elementen des Streckenmodells angesehen werden? Wie bei Erz und Statue scheint die Relation ja wohl nicht zu funktionieren, Jacobus verzichtet denn auch, vergleichbar dem Verzicht auf inhaltlich spezifische Erklärungsversuche von Hentschel, auf jede Konkretisierung.

Die Zuordnung bleibt formalistisch; als *materia* der *forma* „Proportion“ kann auch die Zusammengesetztheit einer Quint aus sieben Halbtönen nicht angeführt werden — dies ist bei der entsprechenden Einordnung von *soni* als *materia* und *proportio* als *forma* anders. Hier aber findet sich nur eine rein formalistische Systematisierung, die keineswegs geeignet ist, die Unvereinbarkeit der beiden Modelle — für Mittelalter und Antike — aufzuheben; es bleibt eine Parataxe; daß natürlich auch

kleinste Intervalle durch Proportionen ausgedrückt werden, ist Jacobus geläufig; wie aber die Relation von *forma* und *materia* die Relation zwischen Strecken- und Proportionsmodell überbrücken könnte, bleibt unerörtert.

Natürlich kann man Jacobus nicht den Vorwurf machen, daß er inkompatible *unitas*-Begriffe gebraucht, dies ergibt sich aus der Tradition. Seine Systematisierung ist daher originell, aber nicht inhaltlich sinnvoll oder adäquat⁶⁸. Trivialerweise kann

⁶⁸**Eine neue Deutung der Systematik von Jacobus** Die Notwendigkeit, sich über die zugrunde liegenden Strukturen Klarheit zu verschaffen, ehe man die Systematisierung von Jacobus bewertet, wird besonders deutlich, wenn man ihre Wiedergabe durch Hentschel betrachtet, ib., S. 51: *Jacobus ordnet „über den Weg der Vollkommenheit“ die oben genannten wichtigsten consonantiae, die alle entweder in den ersten „vielfachen“ oder „einfach überteiligen“ Zahlenverhältnissen gründen, die anderen „über den Weg der Unvollkommenheit“, d. h. ohne die Vollkommenheit zu berücksichtigen, nämlich nach einer Methode, die sich nach der Materie richtet, ... nach der Entfernung ..., weil dieser Weg ... sicherer und bekannter sei, insofern innerhalb dieser Gattungen keine eindeutige Ordnung der consonantiae nach ihrer Vollkommenheit möglich ist. Diese Ordnung entspricht Kategorie 2 (wertfreie Ordnungen).*

Hentschel meint offensichtlich, daß die zweite (Anordnungs)Klasse irgendwelche, von ihm natürlich nicht näher spezifizierten *Gattungen keine eindeutige Ordnung ... nach ihrer Vollkommenheit möglich* sei. Daß seit Johannes de Garlandia natürlich eine sechsgliedrige Ordnung der Kon- bzw. Dissonanzgrade besteht, macht von vornherein deutlich, daß es in der Zeit von Jacobus keine *Gattungen* von Intervallen geben kann, die keine *eindeutige Ordnung* nach Konsonanzgrad haben könnten; eine solche Behauptung ist trotz der Vagheit ihrer Formulierung falsch.

Man könnte schon von vornherein fragen, was die *Methode, die sich nach der Materie* richtet, eigentlich sein, warum die *Entfernung* irgendetwas „Materiales“ haben, was also an einem Abstandsmaß *material* und nicht *formal* (im scholastischen Sinne) sein könnte, und warum dann dieser Weg *sicherer und bekannter sein* sollte — darauf gibt Hentschel keine Antwort; genau hier aber liegt doch die, inhaltlich allerdings in Bezug auf das Klassifizierte nicht gerade interessante Problematik. Von einer *wertfreien Ordnung* kann auch nicht die Rede sein, die Reihenfolge der Elemente ist in jeder Klasse eindeutig, nur eben von anderer Art, das einmal auf die die Proportionen bestimmenden Zahlen gerichtet, das anderemal auf die Strecken; hier ist die geringste Entfernung von Nullelement eben das einfachste, die Einheit, die alle anderen Intervalle mißt — und hier bemerkt Jacobus genau wie Hentschel den grundlegenden Widerspruch auch nicht: Im Pythagoräisch proportionalen Modell kann es kein kleinstes alle anderen konstituierendes Intervall geben, das ist mathematisch ausgeschlossen (warum, sei dem Leser als eher lächerliche Aufgabe überlassen, auf den be-

treffenden Beweis wurde bereits mehrfach hingewiesen). Daß es eine Menge von Intervallen gäbe, die, musikalisch verwendbar, nicht nach Kon- oder Dissonanzgrad zu bewerten sein könnten, wäre eine derart absurde Behauptung, daß man schon Schwierigkeiten hat, die Worte von Hentschel auch nur ansatzweise, wenn auch falsch, als in irgendeiner Hinsicht sinnvoll verstehen zu können; es geht aber nicht darum, sondern um die Frage der Nützlichkeit einer „Scholastifizierung“ des durch Boethius stringent und weitestgehend korrekt übermittelten Pythagoräischen Modells.

Natürlich werden bei beiden *ordines* alle *consonantiae* erfaßt, sonst wären die Ordnungen nicht vergleichbar. Wie sich Hentschel den Weg, *nach der Materie* konkret vorstellen könnte, bleibt unerörtert. Daß der Weg nach der Größe, also das Aristoxenische Modell, das Jacobus natürlich nicht als solches kennt, *notior* ist, ergibt sich aus dem Gesagten, nicht aber ausgerechnet daraus, daß hier keine Ordnung nach ihrer Konsonanzgraduierung möglich sei — der Konsonanzgrad bzw. ihre Bestimmung ist ja zunächst nichts Kompliziertes, ... *illae sunt priores, quarum mixtiones et proportiones sunt perfectiores, ut sunt illae, quarum sonus magis concordant ... apud auditum*; diese Bewertung leistet schon das *iudicium sensus*! Insofern ist diese Anordnung also auch nicht weniger *notus* als die zweite — und die Korrektheit dieses Urteils „schon“ des *sensus* „beweisen“ die Proportionen, die einfachsten entsprechen den im Zusammenklang am schönsten zusammenpassenden Tönen (wenn man *ästhetisches Urteil* nur als Urteil des *sensus* versteht, kann dieser Terminus verwandt werden, berücksichtigt man jedoch den modernen Wortgebrauch von *ästhetisch*, der z. B. auch das Erleben einer musikalischen Gestalt beinhaltet, also das Ergebnis einer Bildung von Klassen, dann wird die Verwendung von *ästhetisch* in diesem Zusammenhang zur unpassenden Qualifikation!).

Wesensmerkmal ist nur, daß hier die *perfectio* bzw. ihr Grad die Ordnung bestimmt, wogegen das Streckenmodell die Größe ansetzt: Es geht allein um Anordnungsprinzipien, und da wird wohl niemand andere Möglichkeiten finden können; daß im zweiten Anordnungsprinzip die Intervalle etwa ihren jeweiligen Kon- bzw. Dissonanzgrad verlören, wäre eine absurde Vorstellung, nur als Anordnungsprinzip muß natürlich das jeweils bestimmende Prinzip allein wirksam sein. Nur als Anordnungsprinzipien unterscheiden sich die beiden Ordnungen, die Menge ist identisch. Und *wertfrei* — was auch immer das in diesem Zusammenhang bedeuten könnte, hier wird eine rationale Rekonstruktion wohl unmöglich —, also irgendwie ohne Bewertung jedes Intervalls nach seiner Stellung in der jeweils bestimmenden Anordnung gibt es in beiden Klassen: Bei der ersten geht es um den Konsonanzgrad, bei der zweiten um die Entfernung von dem Unisonus; das alles nicht zu verstehen, erscheint nicht gerade als sinnvolle Grundlage eines Verstehens scholastischer Musiktheorie.

Jacobus geht es auch hier bei dem zweiten Anordnungsprinzip trivialerweise um alle Intervalle. Und daß man die Intervalle nach Größe oder Konsonanzgrad ordnen kann, dürfte auch im Mittelalter kaum eine irgendwie überraschende Erkenntnis sein, wes-

halb auch die weiteren Ausführungen von Hentschel zu dieser Systematik, sehr euphemistisch formuliert, nichtssagend sind.

Falsch ist auch die Behauptung, ib., S. 38, daß sich die zweite Anordnung, *auf consonantiae* beziehe, *die in den nicht eindeutig wertbaren proportiones superpartientes gründen*. *Er nennt sie „via imperfectionis et materiae“* (warum er dies tut, sagt Hentschel nicht): Beide Ordnungen betreffen alle Intervalle, auch hier wird Hentschel durch seine anfängliche Fehldeutung des Wortgebrauchs von *consonantia* bei Jacobus irregeleitet, wozu noch kommt, daß auch alle diese Intervallproportionen natürlich im Rahmen der beiden allein zulässigen Proportionsklassen zu suchen sind, nämlich generiert durch Repräsentanten dieser beiden Klasse: Was hätte eigentlich die Unterscheidung von zwei Anordnungsprinzipien für einen Sinn, wenn es nicht um Ordnungen auf derselben Menge ginge? Nicht zu verstehen, daß man eine Quint einmal als Konsonanz, im modernen Sinne, zum anderen aber als Komplex aus drei Ganz- und einem Halbton verstehen kann, ist doch wohl undenkbar — der grundlegende Fehler, den Jacobus hier macht, liegt darin, daß er die sozusagen umgangsmusikalische implizit Aristoxenische Struktur des Prinzips eines kleinsten Elements, hier kleinsten, alle anderen konstituierenden Intervalls und das proportionale Modell als nur verschiedene, aber äquivalente Ordnungsprinzipien versteht: Das ist aber für die Denkmöglichkeit der Zeit, selbst wenn der große Denker über das Denken über Musik im Mittelalter auch das noch nicht gedacht hat, ausgeschlossen, weil, wie nun oft genug gesagt, das proportionale Modell mit seiner strikten Begrenzung auf die rationalen Zahlen (modern formuliert) kein kleinstes Intervall kennen kann, warum nicht, scheint ausweislich Hentschels philosophisch musikwissenschaftlicher Dissertation auch heute noch schwer verständlich zu sein, obwohl es sich um elementare, um nicht zu sagen „elementarste“ Klippschulrechnung handelt.

Hentschel hat den von ihm betrachteten Text auch hier nicht verstanden, weil er schon den Unterschied der beiden grundlegenden vorgegebenen Modelle nicht verstanden hat — Jacobus kann man aus solchen Nichtverstehen keinen Vorwurf machen; moderne Denkmöglichkeiten und Metatheorie, wie die von Logarithmus und Exponentialfunktion allerdings schließen eine solche Indulgenz gegenüber dem neueren Deuter aus.

Dies gilt auch für seine Interpretation der von Anonymus 4 zitierten „umgekehrten“ Anordnung der perfekten Konsonanzen, die zu der Systematik von Jacobus nur einen indirekten Bezug hat: Es gibt, wie der Nachweis von Reckow zeigt, eine Tradition der Anordnung dieser konsonanten Intervalle nach ihrer Größe, wonach die Quart notwendig als erste erscheint; sie ist eindeutig Aristoxenisch, wie die ursprüngliche Quelle, Martianus Capella zeigt, 933: *Ex supra dictis itaque sonis, qui et singulis et omnibus tropis rite conveniunt* — damit sagt Martian nichts anderes, als daß alle Transpositionsskalen die gleiche skalische Struktur haben —, *symphoniae tres <sunt>, quarum prima est diatessaron ... alia symphonia quinaria est ...*, wie Remy korrekt dazu ausführt, findet man die erste Konsonanz im Int. *Tibi dixit*, ganz zu Anfang. Man kann also, was Jacobus sicher nicht unbekannt

Jacobus durch die Bindung an die Vorgabe von Boethius nicht zu einer adäquaten Bewertung des Aristoxenischen Modells finden — was ihm selbstverständlich nicht zum Vorwurf zu machen ist, nur, von echter Erkenntnis oder gar neuer Einsicht in die Probleme wird hier also wohl niemand sprechen wollen, es bleibt bei formalistischen Nebeneinanderstellungen; wie dies auch deutlich wird an dem Vergleich mit der Relation von Buchstabe zu Silbe und Wort, s. u., zu IV, XX, ed. Bragard, 51, 5. Zu einer selbständigen Definition des, musikalisch intuitiv, also beim Schreiben von Noten — ob nach aktuellen Hören („Gehörübung“) oder beim Komponieren ist unerheblich — unabdingbar immer zu verwendenden, Streckenmodells gelangt Jacobus nicht.

Von Interesse ist dabei, daß Jacobus auch hier ganz selbstverständlich *consonantia* im Sinne von *Intervall* verwendet, bzw. entsprechende Merkmale einfach voraussetzt: Die *consonantiae* sind zusammengesetzt, haben *partes*, mehr oder weniger. Dies entspricht aber genau der Verwendung des Intervallbegriffs als Abstandmaß. Hier wäre also eine Differenzierung durchaus angebracht; sie fehlt aber, was umsomehr auffällt, als Jacobus bei der Betrachtung der zweiten Art von *simplicitas* von *consonantiae* der Wirklichkeit näher kommt: Die Empfindung *Quint* ist ja nicht direkte Folge der Art der Zusammensetzung, ob diatonisch oder nicht.

Dies hatte am Beispiel der Oktav Jacobus selbst erläutert. Und, daß das betreffende Gefühl, also das Gefühl *Quint* oder *Ganzton* o. ä. vom *sensus* beurteilt wird, nämlich nach *durum vel suave*, sagt er ausdrücklich. Sein Modell der Beurteilung

geblieben ist, auch die Konsonanzen nach intervallischer Größe anordnen; natürlich kann der Autor einer Dissertation von solchen Traditionen nichts wissen, zumal sie schon lange in der Literatur als solche dargestellt worden sind (daß solche Zusammenhänge so großen Denkern, wie der im Vorwort zu Hentschels Arbeit angeführten solche Dinge nicht wissen, ist, zumindest, signifikant).

Der indirekte Bezug ergibt sich also aus der Zugehörigkeit zum Aristoxenischen Modell; nur, weder ist damit bei dem Anonymus 4 eine *wertneutrale* Anordnung formuliert — der Konsonanzgrad wird davon natürlich ebensowenig berührt wie die erste Anordnungsklasse von der Größe der Intervalle —, noch bezieht sich Jacobus auf diese spezielle Vorgabe; dies kann er gar nicht, weil er wie gesagt, aber von Hentschel nicht bemerkt, zwei Ordnungen aller Intervalle vorstellt. Nicht zu bemerken, daß es sich um zwei Ordnungen der identischen Objekte handelt, ist geradezu unglaublich. Auch hier ist erstaunlich, aber signifikant für deren Kompetenz, daß keiner der angeführten „Doktorväter“ die Fehlinterpretationen bemerkt hat.

der *consonantiae*, der Intervalle, unterscheidet sich also nicht von Boethius, worauf aber noch näher einzugehen ist.

Daß auch Jacobus den Sinn des Intervallbegriffes ansatzweise verstanden hat — die Transpositionsinvarianz wird offenbar nicht als Eigenschaft explizit gemacht —, zeigt die Erörterung der zweiten Art der *simplicitas*: Jedes Intervall, jede *consonantia* der absonderlichen Terminologie von Jacobus, ist eine eigene, individuelle Erscheinung, und muß insofern *simplex* genannt werden — angesichts schon der antiken Bezeichnungen nicht gerade eine neuartige Erkenntnis, aber doch immerhin eine korrekte „scholastische Einkleidung“ einer bekannten Tatsache, IV, XI, ed. Bragard, S. 24, 11:

Si vero de simplicitate consonantiarum loquamur, prout respicit formam earum, quae est ipsarum vocum mixtio vel harmonica modulatio, sic videtur posse dici quamlibet secundum formam suam specificam esse simplicem, prout quaelibet in se una est et a quacumque alia specificè distincta ...

auch unabhängig von der Größe, schließlich kann man dazu auch einen formalen Grund angeben, anschließend: ... *omnis forma, sicut dat esse, sic dat unum esse*. ... (was für eine *forma accidentalis* expliziert werden müßte), weshalb auch, ib., 12, *per additionem vel subtractionem alicuius consonantiae quantumcumque minimae ab alia fit specifica variatio prioris consonantiae*. Im diskreten Raum des diatonischen Systems ist diese Erkenntnis trivial, verdient aber ausgedrückt zu werden:

Eine Quint „+“ Komma ist weder eine kleine Sext noch eine Quint; nicht sehr überraschend oder neu, aber doch als Ausfüllung der Kategorie *simplicitas* ansehnlich und aufwendig formuliert: Jedes Intervall hat eine qualitative Eigenschaft, würde man rational rekonstruieren; eine Sext ist eine individuelle Eigenschaft, die nicht variiert werden kann — natürlich muß man diese Eigenschaft modulo der für die melische Gestaltbildung (ob hörend oder denkend/sich vorstellend) möglichen Variantenbildung verstehen (in moderner Metatheorie ausgedrückt; das ist für Jacobus aber irrelevant, weil er, antiker Vorgabe wie alle anderen Theoretiker folgend, die Klassen als Elemente sieht, also die Leistung der melischen Gestaltbildung als selbstverständlich voraussetzt, daß ein gestaltkonstitutives Intervall in einer gewissen stetigen Variantenbreite auftreten kann, daß alle Tonpaare in einem gewissen Variantenrahmen das jeweilig gemeinte Intervall repräsentieren können).

Klar wird auch, was denn die *mixtio*, die auch als *proportio* o. ä. erscheinen kann, eigentlich sein soll. Die *mixtio* oder *harmonica modulatio* stellt das Wesen, die Erscheinung jedes einzelnen Intervalls dar, dessen Form natürlich *una* sein muß.

Dabei ist natürlich, wie auch die Wahl des Wortes *concordantia* statt *interval-lum* zeigt, sicher die konkrete Art des Zusammenklings der konstituierenden Töne eines *comma* etc. wesentlich für die Bestimmung dieser jeweils einmaligen Erscheinung, sie ist aber abstrakt einfach das Merkmal, das das „Quintsein“ einer Quint etc. bedeutet, nicht die Zusammensetzung als Pentachord, sondern die Natur des Intervalls.

Vielleicht ist ja Jacobus zu seiner Wortwahl, neben der direkten Vorgabe von Johannes de Garlandia, ed. Reimer, S. 67, 2 (vgl. Reimer, Kommentar, S. 23)⁶⁹, auch angeregt worden durch eine Formulierung der *Scolica Enchiriadis*, ed. Schmid, S. 106, 155, wo definiert wird: *Armonica putatur concordabilis inaequalium vocum commixtio, Musica ipsius concordationis ratio. ...*, was im Kontext einer Kurzcharakterisierung der mathematischen Disziplinen begegnet: Die *armonia* ist die eigentliche konkrete „Erscheinung“⁷⁰, die *Musica* findet oder bestimmt die *ratio*. Sehr viel anders kann man das Modell von Jacobus nicht sehen.

Und klar dürfte sein, daß das Merkmal des Zusammenklings als eigentliches Wesensmerkmal der Kategorie *Intervall* auch für die Wahl des Wortes *harmonica modulatio* bestimmend war: Der Zusammenklang in seiner jeweils einzigartigen Natur bestimmt die Charakteristik eines Intervalls am deutlichsten — jedenfalls nach Jacobus. Nur, ist dieser Ansatz neuartig? Auch nach Boethius wird die Opposition, konsonant oder dissonant zu sein, als sozusagen letzte Spezifizierung von Intervallen angesehen; und die Eigenheit der Intervalle, nun, die ist ja schon durch die Verschiedenheit der Bezeichnungen konstatiert, und, könnte man hinsichtlich der Explikationen von Jacobus fragen, wer würde je eine Sext mit einer Quint verwechseln können; seine entsprechenden Erkenntnisse sind ersichtlich trivial, aber, das ist als eigene Leistung anzuerkennen, hier kann scholastisches Formulieren diese Selbstverständlichkeit explizit machen; daß nämlich die *forma* etwas als *unum* macht —

⁶⁹Natürlich kommt Johannes de Garlandia auch nicht auf den Gedanken, *comma* und *diesis* als *consonantiae* anzuführen, den Halbton erwähnt er, da der ja als Klang auftreten kann.

⁷⁰Eigentlich wäre hier der Begriff *Erhörnung* sinnvoll, der aber, leider, durch andere Bedeutung besetzt ist.

im proportionalen System ist diese „Einheitlichkeit“ und „Gesonderheit“ jeder Proportion, wenn man Formulierungen des deutschen Finanzrechts hier einmal sinnvoll anwenden darf, ebenfalls trivial.

Insofern ist auch nicht zu erkennen, daß Jacobus grundsätzlich neue Kriterien oder Wesensbestimmungen formuliert hat, schließlich muß ja immer erst einmal der *sensus* seine *diudicatio* anwenden, damit die *ratio* aktiv werden kann, und dann die Proportionen bestimmt; und der *sensus* gibt jeweils ein Urteil über ein jeweiliges Intervall ab, sonst würde er ein Fehlurteil anstellen. Welche Mühe Jacobus allerdings hat, seinen Begriff *consonantia* dann auch auf sukzessive Tonpaare anzuwenden, wurde oben angedeutet — andererseits wird dann ganz naiv die Zusammensetzungseigenschaft angesprochen, z. B. bei der Erklärung der Namen wie Diapason⁷¹.

Daß jede solche Größe, jede einzelne konkrete *consonantia* immer eins und unverwechselbar ist, was die Bezeichnungen ja nahelegen, erklärt Jacobus durchweg, z. B., IV, VI, ed. Bragard, S. 12, 4:

Duo igitur vel plures homines, quantumcumque bonas habeant voces ... consonantiarum mutare nequeunt, ut de una faciant aliam, ..., quia facere non possunt, ut una mixtio et una proportio sit alia. Stante enim vera minoris semitonii distantia inter mi fa, et vera toni distantia inter fa sol, quod una sit alia, facere nequeunt. ...

Angesichts der Frage der *musica falsa* ist dies natürlich eine zu differenzierende Argumentation, die nichts anderes aussagen soll, als daß jede *consonantia*, also metasprachlich jedes Intervall, seine Eigenheit hat, daß eine Quart eine Quart und kein Tritonus ist. Das ist sozusagen ein Naturgesetz, das niemand, kein noch so hervorragender Sänger ändern kann, eine gr. Sekund ist als (modern formuliert!) Qualität, als bestimmte Beurteilung und Klassifikation des *sensus* eben eine gr. Sekund (diese, heuristisch eben zunächst einmal als qualitativ zu bezeichnende jeweilige individuelle Eigenschaft jedes Intervalls — psychoakustische Fragen der jewei-

⁷¹Und est ist natürlich keine Entschuldigung, daß schon Martian diese Parataxe von Aristoxenischem und Pythagoräischem Modell vorgibt, wenn er einmal die Zusammensetzung der Quart aus den verschiedenen kleineren Intervallen vorstellt, dann aber unvermittelt in die Pythagoräische Bestimmung wechselt: *sed haec symphonia est in epitriti ratione*, wenn sie das ist, kann sie natürlich nicht aus zehn *dieses* bestehen, (933).

ligen Erkennbarkeit und Abgrenzbarkeit hier unberücksichtigt gelassen — wäre der entsprechenden qualitativen Eigenschaft jeder Tonhöhe, die Theophrast zur Basis seiner Betrachtung der Melik und ihres Materials gemacht hat, gegenüberzustellen: Die musikalisch verwandte Tonhöhe hängt wohl auch wahrnehmungs- und gestalterkennungsmäßig von den die Skala regelnden Intervallen ab, die Eigenschaft *gr. Sekund* zu sein, muß dagegen transpositionsinvariant sein; auf diese Probleme sei hier aber nur zur Orientierung über das für Jacobus überhaupt Denkbare angeführt) — eine gewisse Nähe der Darlegungen von Jacobus zur Darlegung der *absonia* zweiter, struktureller Art in der *Scolica enchiridis* fällt hier auf, womit nicht etwa eine Abhängigkeit behauptet werden soll: Der Unterschied liegt darin, daß der ältere Traktat die *absonia* auf die skalische Ordnung bezieht, Jacobus hier aber von Intervallgrößen an sich spricht, durch den Bezug auf die Solmisationssilben allerdings doch wieder in skalischem Bezug bzw. Bezug zu einem Ausschnitt aus der Skala formuliert: Hier ist der Einsatz der Hexachordsilben irreführend, es geht nicht um Abstände auf der Skala, sondern um Intervalle an sich. Eigentlich weist auch diese Erklärung leicht absurde Züge auf, denn wie sollte überhaupt ein Sänger aus einer Sext eine Sept machen können, wenn er sie nicht falsch singt, das aber ist an dieser Stelle nicht gemeint, s. u.

Jede *consonantia*, die eine bestimmte *mixtio* bzw. *harmonica modulatio vocum suarum importat*, nämlich als *causa formalis*, ist *formaliter una in se et ab alia qualibet specificè distincta, sicut vocum mixtio seu harmonica modulatio*, ib., S. 12, 5: Jede *consonantia* hat also, was schließlich auch ihre jeweilige Bezeichnung ausdrückt, ihre eigene *forma*, was auch noch weitschweifig mit einem Beispiel belegt wird, IV, VI, ed. Bragard, S. 13, 6:

Unde tonus sic importat harmonicam modulationem formaliter, quam faciunt re mi ascendendo vel mi re descendendo, ut, quantumcumque minimum plus vel minus ascendatur vel descendatur, tollitur debita toni mixtio, tollitur et corrumpitur talis consonantia; et consimiliter est de ceteris. Et inde est, ut flebiles et ineptae voces destruant consonantias.

Hier wird ein, wenigstens inhaltlich phänomenlogischer Bezug zur *absonia* der *Scolica Enchiridis* noch deutlicher: Etwas wie kontinuierliche oder „unsauber“ intonierende *voces* verderben die klar definierten Intervalle. Die spezielle Form der *mixtio*,

also der Klangeigenschaft des betreffenden Tonpaares⁷² ist in Klang, *harmonica modulatio sive mixtio*, und numeraler Proportion jeweils eindeutig, was ja Natur des Intervallbegriffs ist, der sich in den emmelischen Intervallnamen manifestiert: Die Ausbreitung dieser Eigenschaft der Intervalle erscheint auch recht redundant, um nicht *überflüssig* zu sagen.

Anschließend darf man nochmals erfahren, daß gewisse *consonantiae*, d. h. deren spezielle *mixtiones sive modulationes harmonicae* dem Ohr angenehm oder unangenehm klingen. Diese tiefe Erkenntnis wird noch dadurch vertieft, daß die Erkenntnis der Intervallgröße den Geist an sich unterhält: *Quamvis autem in aliquibus consonantiis delectetur sensus et tristetur in aliis, omnium tamen cognitio placet intellectui. ...*, IV, VIII, ed. Bragard, S. 17, 8: Daß an dieser Differenzierung irgendetwas gegenüber den aus der Antike stammenden Vorgaben neu sein sollte, wird wohl ebenfalls niemand behaupten wollen, daß die Wertung des *sensus* nicht die der *ratio* ist, sondern durch die *ratio* erklärt werden muß, ergibt sich aus dem Text von Boethius von selbst; wenn Jacobus hier die Kategorie der *suavitas* spezifisch durch entsprechende Merkmale der Konsonanzempfindung, also der Bewertung des *sensus*, *delectatur/tristatur* anspricht, ist dies ja nicht als neue Erkenntnis anzuführen, daß Dissonanzen unangenehm klingen, kann man als topisch voraussetzen..

Daß auch der *sensus* selbst *diiudicat*, ist für Boethius selbstverständlich: Diese *diiudicatio* geht ja voraus, sozusagen erst danach kann die *ratio* aktiv werden, nämlich das beurteilen, was ihr der *sensus* vorlegt; aber auch die Wahrnehmung, der *auditus* hat natürlich selbst eine eigene Beurteilungsfähigkeit, nur ist diese eben unvollkommen, was eine nicht einmal für den modernen Leser erstaunliche oder inadäquate Vorstellung sein muß; die *quidditas* eines Intervalls ist seine Proportion, formuliert auch Jacobus, I, XIX, ed. Bragard, S. 62, 3.

Auch die Ausführungen über dem Ohr inadäquate Klangerscheinungen, natürlich unter Anführung des geläufigen Donners, den bekanntlich auch Johannes

⁷²Und so läßt sich die formalistische Systematik verstehen: Den konkreten *soni* steht als erste Abstraktion die *mixtio* gegenüber, die ihre spezifische Form, also *tonus*, und nicht *semitonium minus* zu sein, von der jeweiligen *consonantia* erhält; die formale Redundanz gegenüber dem klassischen Intervallbegriff liegt auf der Hand: Erkenntnis hinsichtlich der Natur des Intervallbegriffes, nämlich transpositionsinvariant zu sein, kann man nur implizit „hineinlesen“, ausdrücklich Gemeintes ist diese spezifische Abstraktion einer möglichen Leistung musikalischen Hörens bei Jacobus nicht, IV, VII, ed. Bragard, S. 13, 1.

de Grocheo in einem hochgradig unpassenden „Beweis“ für die Nichtabsolutheit der Proportionen anführt, (bei Jacobus) in IV, VIII, kann man trotz Anwendung scholastischer Begriffe nicht gerade als inhaltlich gelungen bewerten: Nach der Erkenntnis, daß nicht alle Klänge dem Ohr adäquat sind, wie die *subiti et grossi* Töne⁷³, wird nicht nur auf die entsprechende Auswahl von Konsonanzgraden, sondern auch auf die Temperamentenlehre verwiesen⁷⁴: Der Autor sammelt also alles, was unter der Größe *Wirkungsdifferenzierung* erfaßt werden kann; eine verbindende Systematisierung leistet er nicht.

Als einzig „Neues“ könnte man die Unterscheidung zwischen *sensus* als Träger der Opposition von *delectari* und *tristari* herausholen wollen, und der *cognitio*, die in jedem Fall *placet intellectui*, ed. Bragard, S. 17, 8, was mit der Unterscheidung von *potentia passiva* und *distinctio potentiarum* noch ein wenig „scholastifiziert“ wird

⁷³Auf eine andere Beachtung von verschiedenen Eigenschaften von Tönen, und damit von *causae extrinsecae* von Intervallen, die Jacobus II, II, ed. Bragard, S. 8, 2, aufzählt, wird noch eingegangen: Trotz des potentiell adäquaten Aristotelischen Schemas, was die Bestimmung bestimmter Merkmale oder auch bestimmter Größen der Musiktheorie durch die vier *causae* gelingt Jacobus auch hier nur eine formale Parataxe; eine echte Anwendung des Schemas leistet er auch hier nicht.

Man darf Hentschel danken für seine Wiedergabe der Aristotelischen *causa*-Schematik, ib., S. 46 ff, und seiner Beschreibung der Ausfüllung dieses Schemas durch Jacobus; eine angenehm lesbare Inhaltsangabe. Angesichts der eindeutigen Vorgabe der Proportion als *causa formalis* der Konsonanz, wiederholt an verschiedenen Stellen der *Metaphysik* muß man den Versuch von Jacobus, in den *consonantiae* die gesamte Kasuistik wiederzufinden, wohl nicht als *Anwendung*, sondern eher als überstülpende Ausarbeitung qualifizieren.

Übrigens wird auch hier deutlich, daß Hentschel die Terminologie von Jacobus nicht verstanden hat, wenn er, ib., S. 47, davon spricht, daß Jacobus die Lehre von den vier *causae* auf die *Konsonanzen ... und Wohlklänge* anwende: Es handelt sich hierbei nicht um äquivalente Begriffe, sondern um die Hierarchie zwischen Gattung, *consonantia* als allgemeiner Intervallbegriff, und der Spezifizierung des Zusammenklings, also den *species*, Kon- oder Dissonanz — im modernen — Sinne. *Consonantia* ist für Jacobus wie für viele andere, z. T. oben angesprochene Autoren das (emmelische) Intervall allgemein (mit der eventuellen Spezifizierung eben auf Zusammenklängen).

⁷⁴Auch der Verweis darauf, daß nach Aristotelischer Manier, die jeweiligen *sensus* den wahrgenommenen Erscheinungen *proportional* sein müssen, ist in Hinblick auf die spezielle Bedeutung der Kategorie *proportio* für die Musik nicht gerade Zeichen systematischer Denkfähigkeit von Jacobus.

— die Frage bleibt nur, was damit spezifisch für die musiktheoretische Erkenntnis gewonnen ist; die Einfügung in gegebene scholastische Systematik hat einen Sinn ja nur, wenn wirkliche Erweiterung älterer Vorgaben stattfindet. Genau das aber ist nicht zu erkennen. Den Unterschied zwischen *diuidicatio rationis* und Wertung des *sensus* kennt die Vorgabe; was Jacobus aber, nur an dieser Stelle, übersieht, ist die Notwendigkeit, daß die *ratio* auch Gründe angeben kann — wenigstens angeben können soll — für die *delectatio sensus* bzw. *carnis* (Augustins Musikschrift kennt Jacobus nicht, deren Inhalt wäre ihm auch zu schwierig gewesen).

Von einem wirklich scholastisch denkenden Autor des 14. Jh. müßte man erwarten, daß er die Diskrepanz zwischen der Definition des bzw. der *sensus* als *virtus organica et passiva*, die, *cum obiecto suo proportionem requirit*, IV, VIII, ed. Bra-gard, S. 16, 2, und der aktiven Leistung des *sensus* bei der „Abgabe“ eines *iudicium* erkennt.

Die Folgerung, daß *potentia enim passiva distinctionem in obiecto non causat, sed distinctio potentiarum noscitur ex actibus, et actuum ex obiectis*, ib., S. 16, 8, und die folgende Differenzierung, von *delectatio* als Eigenschaft des *sensus* und der Tätigkeit des *intellectus, qui non est virtus organica*, hätte unbedingt einer Erörterung des Widerspruchs zur Vorgabe von Boethius erfordert. Diese paraphrasiert er selbst im 1. Buch ohne Einspruch! Der Widerspruch liegt darin, daß der *sensus* bei Boethius natürlich selbst aktiv ein Urteil abgibt — der Grund liegt in einem etwas anderen Verständnis des *sensus* an der hier zitierten Stelle, er ist da ausschließlich das rezipierende Organ, bei Boethius kommt dem *auditus* eigene Urteilskraft zu, d. h. sein Begriff des *sensus* ist umfassender, reicht sozusagen höher, zu einem selbständig urteilenden „Organ“; nur, genau das hätte Jacobus hier bemerken müssen.

Dies hätte Jacobus notwendig bemerken, d. h. ausdrücken müssen, wenn er wirklich scholastisch denken würde oder könnte, d. h. die Aufgabe einer Harmonisierung der verschiedenen Vorgaben empfinden würde: Nach Boethius hat der *auditus* selbstverständlich von vornherein und sozusagen aktiv die Fähigkeit zum *iudicium*, s. o., im 1. Teil, 1.6.3 auf Seite 377: Die Leistung des *Ohrs* zum eigenständigen *Messen*, ed. Friedlein, S. 196, 3, wird explizit formuliert. Die Kategorie der *virtus passiva*, die im wahrgenommenen Objekt keine Differenzierung verursachen kann, ist trotz der Scholastizität derartiger Allgemeinaussagen an dieser Stelle

der Frage nach Bewertung der verschiedenen Wahrnehmungsobjekte inadäquat. So interessant auch derartige „Scholastik“ sein mag, es handelt sich nicht um inhaltliche Aussagen, sondern um assoziative Parataxen; es geschieht keine weiterführende Veränderung oder gar Aufhebung der Systematik der Vorgabe.

Dies wird auch deutlich, wenn man die Diskussion der Verschiedenheiten der *delectatio* durch bestimmte Klänge etc. im gleichen Kapitel beachtet: Boethius führt hier nicht, wie Jacobus, ed. Bragard, S. 16, 3, völlig unpassend die Temperamentenlehre an, um darzulegen, daß das *patiens* durch die *actus activorum* irgendwie beeindruckt wird, sondern die Abhängigkeit der Wertung des *sensus* sogar von der jeweiligen Verfassung des einzelnen Menschen, von seinem Alter etc.: Was so veränderlich ist, so von der Zeit abhängt, kann nur ein vorläufiges Urteil abgeben, ed. Friedlein, S. 195, 23.

Der Gedankengang von Jacobus im Rahmen der Erörterung der Konsonanzunterschiede betrifft, wie die Kapitelüberschrift anzeigt, die *consonantiarum collatio, ut auditum respiciunt*, ib., S. 15, 1. Die angeführten Beispiele sind zu diesem Problem wie angesprochen hochgradig ungeeignet, assoziativ formal, nicht inhaltlich, was auch für die „scholastischen“ allgemeinen Sätze zur Relation von *ratio*, bzw. *intellectus* und *sensus* gilt, denn diese haben mit dem eigentlichen Problem nichts zu tun — das einzige Ergebnis, daß der *intellectus* an der Beurteilung an sich sein Gefallen hat, während der *auditus* von *delectatio* bzw. ihrem Gegenteil bestimmt ist, müßte sofort zur Erklärung der Bedeutung sinnlicher *delectatio* als Urteil führen; genau das geschieht aber nicht — das nächste Kapitel, IX, handelt wie angesprochen über die Relation von Richtung und Intervall, von Jacobus als *consonantia* bezeichnet. Übrigens könnte man vermuten, daß seine strikte Verwendung des Begriffes der *consonantia* für Intervall, ob gleichzeitig oder sukzessiv, dadurch bestimmt ist, daß für den *intellectus* ja jede Erkenntnis bzw. Bewertung ein *placere* bedeutet. Aber selbst eine solche Interpretation wird vom Autor selbst nicht unterstützt. Er läßt die Widersprüche einfach unbemerkt, zugunsten einer assoziativen Anführung von Sätzen, die ja auch die zu behandelnden Objekte betreffen.

Wie formalistisch das Vorgehen von Jacobus ist, erweist sich aus der Folge der Kapitel, nach der *consonantiarum collatio, ut auditum respiciunt*, folgt die *consonantiarum collatio, quantum ad intentionem et remissionem*, der sich wieder die *consonantiarum collatio, quantum ad positionem vel situm, quam habent in mo-*

nochordo anschließt. Das ist nichts anderes als das Abzählen, wieviel Oktaven, Quinten, vor allem natürlich Quarten, im Tetrachord in bestimmter Struktur etc. im Tonsystem zu finden sind, also eine Art *species*-Lehre⁷⁵, schließlich gibt es schon

⁷⁵**Pythagoras in der Schmiede, Hentschel und die Geschichte des Tonsystems bei Jacobus** Daß Jacobus auch und gerade beim Tonsystem Boethius folgt, übersieht Hentschel in charakteristischer Weise, wenn er zum letzten „Auftreten“ der Pythagoras-Legende bei Jacobus bemerkt, ib., S. 86: *Auslöser für die Hinwendung zur Legende ist, wie die kausale Formulierung verdeutlicht, die Einführung des Tetrachordes, das die Zahlenverhältnisse ... der Pythagoras-Legende repräsentiert. Die Legende wird an einer Stelle eingesetzt, an der, vom Gesamtverlauf des Werkes her betrachtet, die Frage nach der sinnlichen Erfahrung am Anfang der Wissenschaft nicht aktuell ist.* Zu beachten ist hier, daß es sich hier nicht um das konstitutive Tetrachord des endgültigen Tonsystems handelt, sondern um eine Art Tetrachordrahmen, also um ein viertöniges Gesamtsystem, sozusagen um ein ursprüngliches *σύστημα τέλειον* aus vier Tönen!

Der Schlußsatz der hier aus Hentschels Beitrag zitierten Stelle ist falsch, weil natürlich auch Jacobus den eigentlichen Sinn der Sache verstanden hat, verstanden haben muß, wenn er den Text von Boethius gelesen hat; und daß das der Fall ist (Wittgensteins Formulierung zu verwenden), ist ersichtlich nicht fragwürdig in deutlichem Gegensatz zum voraussetzenden Kenntnissniveau seines neuen Deuters: *Iudicium autem sensus, sec. Boethium, incertum est, si arbitrium rationis abscedat. ...*, worauf eine ausdrückliche Explikation der Problematik folgt: Das Urteil des *sensus* ist zwangsläufig die wesentliche Voraussetzung des „Funktionierens“ der Pythagoraslegende! Aber auch den eigentlichen Sinn des Auftretens der Legende gerade an dieser Stelle hat Hentschel offenbar nicht verstanden:

Im 5. Buch stellt Jacobus das antike Tonsystem dar (dessen Geschichte von Hermes ab Boethius klar darlegt). Und, wie man aus der Darstellung von Boethius erfährt, gibt es hierfür die Tradition einer sukzessiven Entwicklung, die konkret durch Vergrößerung, Hinzufügung von Tönen geschieht. Baustein dieses Tonsystems ist aber die Quart (systemkonstitutiv dann im Tetrachord).

Und weitergehend wiederholt Jacobus die Vorstellung, daß das (V, II, ed. Bragard, S. 6, 2; das *primum tetrachordum* ist das oben genannte System, nicht das Element des *σύστημα τέλειον*):

primum quidem tetrachordum, quo utebantur homines cum musica regnaret simplex et modesta, quattuor illas continebat harmonias, quas Pythagoras in malleis repererat. ... Illius autem quadrichordi seu tetrachordi Mercurius inventor fuisse dicitur. Duravit autem usque ad Orpheum. Sicque fuit illud tetrachordum dispositum, ut nihil contineret inconsonum, ad imitationem scl. mundanae musicae, quae ex quattuor constat elementis invicem optime propor-

tionatis.

Es geht also um die erste Stufe der Entwicklung des Tonsystems, das mit Pythagoras zu verbinden tatsächlich eine originelle Leistung von Jacobus bzw. seiner Vorlage (Johannes de Muris, *Musica speculativa*), als Musikhistoriker zu sein scheint, die allerdings bei Boethius ihre direkte Vorgabe hat, wenn nämlich die ursprüngliche Musik so einfach war, gleichzeitig aber auch durch Einfachheit des Tonsystems ausgezeichnet ist, liegt die Folgerung nahe, zumal ja noch hinzukommt, daß diese „Urmusik“ sich nur der perfekten Konsonanzen bedienen haben soll bzw. muß (die Disposition des Tonsystems läßt keine andere Wahl — daß damit letztlich auch der Choral keine *pudens atque modesta musica* im eigentlichen Sinne sein könnte, folgert Jacobus erwartungsgemäß nicht, er fordert ja auch nicht, daß der Choral auf Konsonanzen beschränkt werden sollte, nicht einmal die Zisterzienser Choralreformer tun das).

Selbstverständlich bleibt aber die Reihenfolge gewahrt: Erfunden wurde dieses Ursystem der Musik von *Mercurius*, lange vor Pythagoras, wie dies jeder Gebildete ergänzen konnte und mußte. Die Analogie zu den vier Elementen ist traditionell, widerspricht allerdings auch wieder der Kritik an entsprechenden Bewertungen von Zahlen in der *Metaphysik*: Denn, das Urtonsystem, das dann Baustein für das spätere Tonsystem wurde, das Tetrachord weist zwar vier Saiten auf, die aber stehen — wie auch immer realisiert gedacht — in bestimmten Verhältnissen. Die Verschiedenheit der aus den vier Elementen bestehenden Dinge aber setzt verschiedene Proportionen der beteiligten Elemente voraus. Soweit denkt Jacobus nicht. Klar ist aber, daß er hier die für die klassische Tradition der Legende gegebene Reihenfolge — *sensus* und dann *ratio* — selbständig und originell auch noch auf die Geschichte überträgt: Pythagoras sucht damit sozusagen nicht nur einfach nach den Gründen für das Konsonanzphänomen, sondern darüber hinaus bzw. gleichzeitig damit noch nach einer rationalen Begründung des gebräuchlichen Tonsystems, das damit ebenfalls aus der rein sinnlichen Existenz herausgehoben bzw. rational begründet werden kann; das aber, nur so kann der Text von Jacobus gelesen werden, natürlich zunächst allein *iudicio sensus* existiert: Pythagoras ist doch deshalb *auctor musicae*, weil er die Anwendbarkeit der *ratio* gefunden hat, wie sollte er ohne vorherige Existenz der Konsonanzen eben *iudicio sensus* überhaupt auf die Idee kommen, nach rationalen, also ewig gültigen Gründen für die zeitlich individuellen Urteile des *sensus* zu suchen? Denkfähig war Jacobus nicht.

Die mehr oder weniger tiefen Folgerungen Hentschels, in ihrer Bedeutung nicht immer leicht, wenn überhaupt rational rekonstruierbar, hinsichtlich des Gebrauchs, der von der Pythagoras-Legende in scholastischer Musiktheorie gemacht wird, sind also eher verwirrend als zur Erkenntnis beitragend.

Dies gilt auch für das schwer verständliche Herauslesen von drei *Blickwinkeln* dieser Tradition, ib., S. 87, einmal sei dieser *gegenstandsbezogen und auf die Frage gerichtet, was diese*

Entsprechung eigentlich besagt. ..., woraus gefolgert wird, daß die *consonantiae* erst in dem Moment benannt und begriffen werden, da ihre Zahlenverhältnisse bekannt sind. ..., was einmal hinsichtlich der Benennung falsch ist — bei Boethius wie bei Johannes de Muris sind die *consonantiae* vorweg gegeben (ed. Friedlein, S. 197, 2): Pythagoras sucht nach den rationalen Gründen der *consonantiae*, die demnach ja wohl schon vorhanden gewesen sein müssen, nämlich als Wahrnehmungsurteile, als Begriffe des *auditus*, genau das übernimmt jede vernünftige Rezeption dieser Tradition; die Erkenntnis der zugeordneten Proportion ist die Leistung der *ratio*, nicht die Konstituierung des jeweiligen Intervallbegriffs: Diesen *Blickwinkel* kann es also gar nicht geben. Trivial ist, daß erst die Erkenntnis der Verwendbarkeit des Monochords, das selbst als körperliches Instrument nur ein Hilfsmittel sein kann, d. h. die Erkenntnis der *rationes* von Konsonanzen Erkenntnis von deren wahrem Wesen erlaubt bzw. begründet — im Pythagoräischen Modell! Daß das allerdings in einer gewissen Spannung zu Vorgaben von Aristoteles steht, die hier besonders deutlich wird, hätte Jacobus ausdrücken können, ja müssen, zumindest, um neue Deuter vor Fehlphantasien zu bewahren.

Als zweiten *Blickwinkel* erkennt Hentschel die *methodische Frage, wie entdeckt wurde*; woraus gefolgert wird, daß dieser Blickwinkel allein sich allgemein formulieren ließe, daß nämlich *jede Wissenschaft von Sinnesdingen mit Sinneserfahrungen anhebe*, was kein *Blickwinkel* ist, sondern der Sinn der Legende. Zunächst lassen sich auch andere Erscheinungen erst — im entsprechenden Modell — *begreifen*, d. h. als Entsprechungen zeitloser Prinzipien, wie der Proportionen der Konsonanzen (in modernem Sinne), wenn ihre „numerischen“ Entsprechungen bekannt sind, die muß man entdecken, das *wie* ist dabei als Legende von Interesse, nämlich als eine göttliche Offenbarung, *Divino nutu*, den übrigens auch Guido ausdrücklich zitiert, ... *mirumque in modum Divino nutu ...*, ed. Smits v. Waesberghe, S. 229, 7: Daß das Wesen etwa der Himmelsphären auf *numeri* beruht, lehrt die Astronomie. Vor allem aber ist zu fragen, wie man eigentlich anders als durch ein bestimmtes Verfahren zur entsprechenden Kenntnis gelangen sollte: Die dauernde Wiederholung der Legende, ihre Topik beruht doch darauf, daß in ihr der Weg von sinnlicher zu rationaler Erkenntnis vorgegeben, scheinbar, für alle Zeit begründet ist. Die Aufzeigung des Weges kann somit nicht als gesonderter *Blickwinkel* herausgenommen werden, zumal er in jeder Überlieferung enthalten sein muß: Es handelt sich um den einzigen Sinn dieser Legende, deren Bezug eben zu göttlicher Offenbarung man nicht ganz außer Acht lassen sollte: Auch für Guido ist die Erkenntnis der rationalen Gründe, die Anwendbarkeit der *ratio* eine Gabe Gottes; hier stimmen *Musica Enchiriadis* und der *Micrologus* vollkommen überein, die Fähigkeit zur rationalen Erkenntnis einer sinnlich erscheinenden Schönheit ist es, die — natürlich begrenzte — Einsicht in die Weltordnung gibt, das entspricht der Vorgabe der Spätantike. Daß die scholastische Nutzung der Schmiedelegende diesen eigentlich Sinn nicht mehr verstanden, ihm wesentlich oder überhaupt umgedeutet hätte, wäre also erst einmal nachzuweisen, ehe

man neue Tiefsinnigkeiten entdeckt zu haben vorträgt.

Dieser Ansatz ist bekanntlich schon in der *Musica Enchiriadis* praktisch nutzbar gemacht worden, in der Rückführung der *superficies* des erklingenden *organum* auf eine höhere *speculatio*; dies ist natürlich keine scholastische Methode, sondern die der aktuellen, praktischen Anwendung, und das, obwohl die Schmiedelegende nicht einmal in der *Scholica Enchiriadis* erwähnt wird; bei der Einführung der Relation von Zahlen und Tönen etc., wird allerdings nicht ganz deutlich, wieweit der Autor diesen Zusammenhang und seine Entdeckung als Gabe Gottes ansieht (zur generellen Bedeutung dieser Gottesgabe für mittelalterliche Musiktheorie, s. u. 3.3.3 auf Seite 310, oder ob seine Formulierung „nur“ die Anrufung der Unterstützung Gottes bei der (literarisch gattungsmäßig fiktiv aktuellen) Darlegung meint, ed. Schmid, S. 117, 28: *Restat ergo, ut, quomodo et quo ordine per has bifarias quantitates sonorum disponatur concordia, prosequaris. M: Ad haec donante Domino explicanda pauca, ut propositimus, de numerorum natura praemittamus. ...* Die erste Einführung der Relation von Proportionen zu Tonverhältnissen tritt nur affirmativ auf, ed. Schmid, S. 116, 12: *Utrarumque ergo quantitatum similitudine arithmetica ex sese musicam fundit, et miro modo per utrarumque contrarias passiones melodas voces suavi concordatione disponit. Quod enim vox ad vocem aut duplo crescit, aut triplo, quadruplo, quod sonat diapason ...,* wonach die verschiedenen möglichen Konsonanzen proportional aufgezählt werden; wie gesagt, handelt es sich um eine reine, wenn auch *miro modo*, Parataxe; der eigentliche Beweis findet sich dann im Verlauf des Kapitels *UNDE SCIATUR, SECUNDUM QUAM PROPORTIONEM QUAE LIBET FORMETUR SYMPHONIA*, ed. Schmid, S. 131, 278. Vor allem das Zitat aus der Schrift von Boethius macht die Relation von *ratio* und *sensus* klar: Es handelt sich um die „Beweisführung“, daß der *sensus* zwar leicht Halbierungen beurteilen kann, bei immer komplizierteren Teilungen aber Schwierigkeiten hat. Das führt für den Anonymus zur Behauptung (das Zitat aus der Schrift von Boethius gekennzeichnet): *«Item post dupli iudicium sequitur dimidii, post dimidium tripli, post triplum partis tertiae. Atque ideo quoniam facilius est dupli descriptio», illi consonantiae merito deputatur, quae facilius est, quamque sensus apertior comprehendit. ... Ea ergo est prima suavisque consonantia, quae octava fit regione et diapason dicitur. ...* Dies ist das Prinzip der Einfachheit sozusagen extrem primitiv formuliert. Die Funktion des Monochords als Hilfsmittel findet sich dann ebenfalls im Verlauf dieses Kapitels, ed. Schmid, S. 135, 311: *Datur quoque et aliud idoneae probationis argumentum, quod non auditu modo, sed et visu fidem praedictae adstrat rationi. Fidiculae sive fistulae ...:* Damit ist das Prinzip der Pythagoras-Schmiedelegende auch für die *Scholica Enchiriadis* so klar formuliert, daß man fragen muß, warum dieser Dialog auf die Wiedergabe der Legende verzichtet; inhaltliche Gründe gibt es nicht, das Modell ist trivial für das gesamte Mittelalter, wird auch nicht in der scholastisch ausgestatteten Musiktheorie verändert, kann da auch nicht verändert werden. Grund mag also die Kürze des Dialogs sein, der Tatsachen, aber nicht ihre Ausschmückung wiedergeben will. Hinzu

kommt noch die Problematik, daß für die *Scolica Enchiridis* Ptolemaeus der „authentischere“ Zeuge der proportionalen Tradition ist als die *Pythagorici*, die ja einen „Fehler“ bei der Bestimmung der Konsonanz von Oktav + Quart machen: Klar dürfte aber sein, weshalb auch diese Stelle hier zitiert wurde, daß die Relation zwischen *sensus* und *ratio*, wie sie Boethius klar genug — wenigstens für die Autoren des Mittelalters — vorgab, auch schon für die *Scolica Enchiridis* trotz „Fehlens“ der Schmiedelegende selbstverständlich war.

Johannes de Muris weist hier nur auf ein allgemeines Prinzip hin, daß er dies hinsichtlich der Zahlhaftigkeit aller Dinge im proportionalen Weltbild nicht täte, wäre zu diskutieren. Klar muß aber sein: Das *Begreifen* der Konsonanz kann nur über den Erkenntnisweg sozusagen eines immer präsenten, autoritativen Experiments geleistet werden; die Richtigkeit des proportionalen Modells speziell in der Musik ist identisch mit der Methode Pythagoras. Entsprechend ist auch der *dritte Blickwinkel* Hentschels anzusehen, dessen Zweck es sei *zu zeigen, wie consonantiae hervorgebraucht werden, d. h. wie Zahlenverhältnisse auf Klang angewendet werden. ...* Auch dies ist kein abzusondernder Blickwinkel, der auch noch irgendwie zu besonderen Vorstellungen bei den Autoren führen könnte. Die Erkenntnis der proportionalen Natur setzt voraus, daß die Proportion invariant gegen die Art ihrer — musikalischen — Realisierung ist, d. h. daß in jedem Instrument die gleiche Proportion den gleichen Effekt erzeugt (auch schon in der *Scolica Enchiridis* wird von *fidiculae sive fistulae* gesprochen, diese Invarianz der Struktur gegenüber der Ausführung ist Grundlage nicht nur der „Proportionalität“ des Materials der Melik, sondern der Musik im Abendland überhaupt).

Nur so kann das proportionale Modell überhaupt existieren. Von einem *umgekehrten Weg* — der *Applikation von Zahlenverhältnissen auf Klang (Blickwinkel 3)*, bei dem die *Vernunft am Anfang* stünde, gegenüber dem Weg des Beginns mit sinnlicher Erfahrung, kann nicht gesprochen werden, denn es geht um die absolute Gültigkeit der Proportion in einer Sinneserfahrung. Der Sinn der Legende ist der Nachweis modern gesprochen eines Naturgesetzes: Gegenüber der Zeitlichkeit und Wandelbarkeit der geformten *materia* ist die *forma* der Proportion immer gegeben. Gemeint ist die Zeit- und Materialinvarianz der *forma*: Boethius sagt aber doch wohl klar genug, wenn man den Text zur Kenntnis nimmt, daß die *ratio* erst durch „Vorlage“ eines Urteils des *sensus* tätig wird; daß man abstrakt irgendwelche Proportionen setzt und dann deren intervallische Klanglichkeit ausprobiere, wie es der *dritte Blickwinkel* von Hentschel fordert, wäre deshalb eine absurde Vorstellung, das immer und unabdingbar vorausgehende Urteil des *sensus* ist verantwortlich für die Auswahl überhaupt zulässiger Klassen von Proportionen. Hentschel beachtet auch hier die Natur des Legende nicht.

Das Experiment, d. h. die Autorität und scheinbare Plausibilität der Legende — immerhin, könnte ihre Unwiederholbarkeit durch Verweis auf eine einmalige göttliche Offenbarung er-

vor Pythagoras eine Musik mit einfachem, nur auf den Konsonanzen aufbauendem Tonsystem. Das ist trivial, die, nach langem Suchen durch Gottes Hilfe möglich gewordene Erkenntnis, daß hier ein allgemeines Prinzip zugrunde liegt, ist dann eben die große, einmalige, ebenfalls eine grundlegende musikhistorische Stufe darstellende Leistung von Pythagoras — diese Reihenfolge wie auch die Relation zwischen *sensus et ratio* war dem Mittelalter geläufig, wie Guidos Bemerkung im *Micrologus* über die *blinden* Sänger vor der Rationalisierung belegen kann, ed. Smits v. Waesberghe, S. 228, 2, deutlich genug anzeigt:

Erant antiquitus instrumenta incerta et canentium multitududo, sed caeca; nullus enim hominum vocum differentias et sumphoniae descriptionem poterat aliqua argumentatione colligere, neque posset unquam certum aliquid de hac arte cognoscere, nisi Divina tandem bonitas, quod sequitur suo nutu disponeret. Cum Pythagoras ... (es folgt die Schmiedelegene)

Natürlich kannten die Masse der musikalisch noch ungebildeten singenden Menschen die Konsonanzen und die *differentiae vocum*, nur, eine *descriptio* konnten sie nicht geben — wer würde hier nicht an Aurelians Charakterisierung der Sänger vor Bernhard denken⁷⁶ —, im Gegensatz zu Boethius bezieht Guido in solches Nichtklärt werden (was aber nicht geschieht) —, ist jederzeit und in jedem Instrument vorhanden. Unterscheiden könnte man somit höchstens Wesen der Sache und Weg zu ihrer Erkenntnis, das tut aber schon Boethius, wenn er die Rolle der *ratio* im Menschen, speziell im *musicus* angibt. Die Unterscheidung von *Blickwinkeln* durch Hentschel erweist sich als unbrauchbar, zumal er nicht nachweisen kann, daß irgendeines seiner durchgehend inkorrekt interpretierten Beispiele dezidiert anderes sagen will, als dies schon Boethius tut.

Zu fragen ist auch, wenn schon für die scholastische Philosophie die Relation zwischen *consonantia* und *Proportion* vorgegeben war — den „Umweg“ über den *motus* kennt man mehr oder weniger korrekt —, warum man dann von einer *Deutung*, daß *consonantiae* „als“ *Zahlenverhältnisse begriffen wurden*, ib., S. 89, mit einem *als* in Anführungszeichen sprechen soll: Eine *consonantia* kann nicht als Zahlenverhältnis begriffen werden, sie ist stets von ihrer Definition her eine auf *materia* angewandte *forma* — allerdings sollte man sich hier klar sein, daß, wie schon mehrfach bemerkt, ein Gegensatz zwischen Aristotelischer und Pythagoräischer Interpretation „der“ Zahl besteht: Genau hier versagen die scholastisch ausgestalteten Musiktheoretiker fast durchgehend — Johannes de Grocheo läßt das Problem bekanntlich offen, Jacobus formuliert es nicht; auch hier besteht höchstens eine reine Parataxe; eine Harmonisierung war ausgeschlossen, was man als Neudeuter nicht einfach unbeachtet lassen sollte, um das Wesentliche überhaupt sehen zu können.

⁷⁶Womit Verf. aber nicht etwa ein Abhängigkeit Guidos von Aurelian behauptet, er sieht

wissen die Praxis des liturgischen Gesangs mit ein; klar ist aber für jeden Leser, und das waren im Mittelalter viele, da's die Schmiedelegende den gottgegebenen Erkenntnisweg, historisch festgelegt der Rationalisierung bezeichnet: Die Leistung von Pythagoras ist eine musikhistorische Leistung, die allerdings „ewige“ Erkenntnisse gebracht hat! Konsonanzen sind jetzt an sich beschreibbar.

Einen Bezug zur Praxis bringt Jacobus anschließend mit der *consonantiarum collatio, quantum ad praxim vel usum ipsarum*, wo man, wie dies weniger „scholastisch“ verkleidet schon frühere Musiktheoretiker durch Verweis auf ungebräuchliche Intervalle vorgegeben haben, erfahren kann, welche Intervalle musikalisch benutzt werden. Warum bei diesen traditionellen Erörterung nicht der Intervallbegriff verwandt wird, ist aus den Beispielen und Themen jedenfalls nicht zu abzuleiten.

Wie zu erwarten, allerdings hinsichtlich der Anordnung der Themen unerklärlich, bietet die Vorgabe von einfachen und zusammengesetzten Intervallen Anlaß, sich ausführlich und „scholastisch“ über die „beteiligten“ Begriffe auszulassen. Daß *simplicitas* und *compositio* hochgradig brauchbare Begriffe sind, scholastisches Wissen auszubreiten, ist klar, nur neue Erkenntnisse zu den Intervallen und ihrem Aufbau, ja selbst erhellende Einordnungen in allgemeinere Schemata wird man vergebens suchen:

Die Frage, warum Aristoteles die *diesis* als *metrum*, also als kleinste Größe, und nicht das *comma*, gesetzt habe, wird, wie bereits kurz angesprochen, etwa beantwortet: *forte, quia diesis notior est consonantia quam sit comma*, ed. Bragard, S. 24, 30, oder die anschließende Formulierung, *quamvis autem comma ceteris consonantiis minus sit composita, est tamen inter omnes magis componibilis, quia in singulis consonantiis vocum inaequalium includitur*. ..., führt eben nicht zu einer Diskussion der verwandten Begriffe in Hinblick auf die Musik bzw. Melik, also zu einer Erörterung z. B. der Generierung von Intervallen, des Gegensatzes von Aristoxenischem — daher, doch nicht aus der Pythagoräischen Tradition, rührt ja die Vorstellung des kleinsten, alle anderen potentiell „konstituierenden“ Elements/Intervalls — und Pythagoräischem Modell, obwohl implizit hier eine gewisse Nähe zur Aristo-

nur im Gegensatz zu vielen anderen, und dazu noch tiefen Denkern über das musikbetreffende Denken im Mittelalter die phänomenologische Einheitlichkeit mittelalterlicher Musiktheorie, was u. a. die Erkenntnis der Irrelevanz scholastischen Philosophierens für diese Disziplin bedeutet, Verf. beachtet die Quellaussagen.

xenischen Theorie besteht, wenn die *Komponibilität* des kleinsten Intervalls genannt wird („scholastisch“ ist sicher die Wendung *magis componibilis*, das kleinste als das „zusammensetzbarste“ Intervall, nur gerade das gibt es bei den Pythagoräern a priori nicht).

Immerhin bemerkt Jacobus das Problem, daß ja eigentlich kein Intervall *formaliter mixta* ist, genau wie Proportion und Zahl, was aber nicht zu einer Diskussion des Unterschieds zwischen Aristoxenischem und Pythagoräischem Modell führt, sondern zur Aufnahme des Phänomens der Oktavidentität, also der „Zusammengesetztheit“ der Intervalle über eine Oktave, ib., S. 25.

Auch wenn Aristoxenus bekanntlich, hier mit den Pythagoräern einig, von Quart und Quint als Generatoren des zunächst kleinsten Intervalls, des Ganztons, ausgeht, manifestiert sich doch der Unterschied der beiden Modelle exemplarisch hinsichtlich der Bestimmung der sozusagen ersten Elemente, hier Intervalle. Die, auch bei Martian ausführlich, z. B. 933, behandelte Zusammensetzung größerer Intervalle aus dem als *metrum* o. ä. bestimmten kleinsten, ist charakteristisch für die Streckenauffassung, die proportionale Theorie müßte dagegen von etwas wie einer einfachsten Proportion ausgehen — die es aber nicht geben kann, im rationalen Zahlkörper. Daß hier erhebliche Probleme verborgen sind, wie dies exemplarisch Barker, *Greek Musical Writings* II, S. 191, erläutert (wozu noch seine betreffenden anderweitigen Beiträge zu beachten sind), braucht hier nicht weiter zu interessieren.

Boethius behandelt dieses Prinzip im 2. Buch, XVIII, ed. Friedlein, S. 249, 18. Die von ihm angeführte Begründung basiert auf der Voraussetzung, daß der *auditus* natürlich ein erstes, die *ratio* sozusagen ermahnendes und zur Tätigkeit erst veranlassendes Urteil besitzt, ja Voraussetzung ist für alle Diskussion intervallischer Phänomene, ib., S. 249, 22: *Haec enim ponenda est maxime esse prima suavisque consonantia, cuius proprietatem sensus apertior comprehendit*. Wenn dies nicht der Fall wäre, könnte die *ratio* auch nicht nach Gründen fragen. Also muß nach dem Intervall gesucht werden, das für den *auditus* am „einfachsten“ klingt.

Boethius fügt noch ein weiteres Axiom hinzu, daß nämlich jede Wahrnehmungsgröße, in ihrer Eigenart vom *sensus* erfaßt wird, *quale est enim unumquodque per semet ipsum, tale etiam deprehenditur sensu*; dieses Axiom ist nicht inkompatibel mit der früher, vgl. o., im 1. Teil, 1.6.3 auf Seite 377, formulierten Erkenntnis, daß das Urteil, das *iudicium* des *auditus* natürlich die Voraussetzung jeder Anwendung

der *ratio* ist: Die Natur eines Intervalls, insbesondere einer Konsonanz wird vom *auditus* klar erkannt, *ipsas enim consonantias aure metiuntur*, die aber nicht wissen, welche Größen dabei „wirksam“ sind bzw. dadurch akzidentell geordnet werden (der Unterschied ist nicht trivial), *quibus vero inter se distantibus consonantiae differant*. ..., ed. Friedlein, S. 196, 3, worauf bereits hingewiesen wurde: Das Urteil des Ohrs hinsichtlich der Konsonanz ist klar, hinsichtlich ihrer jeweiligen Größe ist das Ohr nicht mehr fähig — ersichtlich eine klare Folgerung aus der Empirie: Das Ohr hört keine Proportionen, wohl aber Konsonanzen wie die Oktav, kann also auch nicht erkennen, daß Konsonanzen bzw. Intervalle Proportionen sind, bzw. wie dies Aristoteles in der *Metaphysik* bei der Behandlung der vier Arten von *causae* formuliert, daß die Proportionen und damit die Zahlen *causae formales* der Intervalle sind. Hier wird die Erfahrung mit dem Monochord konkret in Erkenntnistheorie umgesetzt, durchaus adäquat.

Daraus folgt aber klar, *Si igitur cunctis notior est ea consonantia, quae in duplicitate consistit, non est dubium, primam esse omnium diapason consonantiam meritoque excellere, quoniam cognitione praecedat*. ..., wie Boethius in II, XVIII, weiterfährt. Daß die daraus abgeleitete Zuordnung bestimmter Proportionen zu Konsonanzen — hier immer im Boethianischen Sinne gebraucht — erhebliche Probleme aufweist, manifest dann in der Bestimmung von *Quart + Oktav*, braucht nicht weiter zu interessieren; die Vorstellung vom Erkenntnisweg ist klar: Das Ohr bestimmt Größen nach Präferenz; die Oktav muß also die erste, einfachste Konsonanz sein; sie wird ja als solche vom Gehör beurteilt, *cognitur*, genau, wie dies bereits in der *Scholica Enchiridis* formuliert wird⁷⁷.

⁷⁷Es ist nicht ganz erfindlich, warum Hentschel, *Sinnlichkeit und Vernunft*, S. 35, behauptet, daß fürs alte Problem der Konsonanzhierarchisierung eine neue Lösung gesucht werden mußte ... Die vielleicht wichtigste Teillösung bestand in der Spaltung des Konsonanzbegriffs in einen sinnlichen und einen vernunfthaften. Die Spannung der zwei Momente, die bei Boethius eines Gegenstandes waren, reißt diese Momente auseinander. Resultat sind zwei neue Gegenstände. Da auch für Boethius völlig klar das *iudicium sensus* neben, ja natürlich unvereinbar neben dem der *ratio* steht, reicht die bemerkenswerte Formulierungsweise von Hentschel kaum aus, das Auseinanderreißen der Momente als völlig Neues zu insinuierten; Hentschel hat die Texte nicht verstanden, vor allem den grundsätzlichen spätantiken Ansatz der Vorgängigkeit des *sensus*, dem die *ratio* folgt, natürlich mit eigenem, dann überzeitlichem Urteil; diese Verbindung ist doch wichtig, der Konsonanzbegriff bei Jacobus ist nicht „auseinandergerissener“ als bei Boethius; Hentschel übersieht auch, daß er für sei-

3.3.4 Zur Gegebenheit der Konsonanzkategorie und ihrer transzendenten Begründung

3.3.4.1 Die Unabhängigkeit der Existenz der Konsonanz vom Menschen bei Jacobus

Und auch für Jacobus v. Lüttich ist damit klar, daß die *quidditas* einer Konsonanz ihre Proportion ist. Daß diese *quidditas* oder *forma* vorgegeben, nicht durch Hören o. ä. generiert ist, sagt er ebenfalls ausdrücklich, *Speculum mus.* I, XIX, ed. Bragard, S. 62, 2; die Erzeugung der sinnlich faßbaren Elemente der Musik als Teil der *musica practica* (auch eine der keineswegs Neues formulierenden neuen Bezeichnungen, das Prinzip ist schon für Guido gültig, ja für Hucbald) ist natürlich abhängig vom Menschen, die Proportionen sind dies nicht, wesentlich ist allerdings die Frage, ob die Eigenschaft *suave consonare* o. ä. an sich bestehen kann, ersichtlich eine rhetorische Frage:

Verum est quod, quantum ad practicam musicam, voces et soni, qui materia sunt harmonicae sonorae modulationis in instrumentis naturalibus et artificialibus, aliquantulum a nobis causantur.

Ipsa tamen sonorum harmonica modulatio, haec vel illa, formaliter et quidditative, non provenit a nobis; quod bene Pythagoras in malleorum sonis expertus fuit. Reddebant enim harmonias vel consonantias tales vel tales, ... non ex aliqua vi intrinseca percutientium, sed ex debita hac vel illa proportione malleorum, ...

ne Behauptung einen Grund angeben müßte, warum *mußte* für welches *alte Problem der Konsonanzhierarchisierung eine neue Lösung* gesucht werden — die Mehrstimmigkeit erzwingt eine *neue Lösung*, die Johannes de Garlandia, aber im alten, strikt Pythagoräischen Rahmen liefert; nur davon spricht Hentschel, natürlich, nicht, obwohl hier ja etwas wesentlich Neues vorliegt, allerdings nichts „Scholastisches“, sondern etwas strikt Musikalisches, der musikalischen Praxis Entstammendes — und warum liefert Jacobus von Lüttich hier keine Erklärung, z. B. derart, daß auch die Konsonanzbewertung den Zufälligkeiten der *Werdewelt* unterworfen ist? Aristotelisch wäre eine solche Lösung nicht unmöglich, nur widerspräche sie so grundsätzlich dem überlieferten und von Jacobus ohne Einschränkung übernommenen Ordnungsprinzip, daß man solchen Einspruch nicht erwarten kann — auch hier verdeutlicht Hentschel, daß er die Eigenart der Konsonanzbezeichnung von Jacobus nicht zur Kenntnis genommen hat.

Der Sinn der *causa formalis* schließt aus, daß Jacobus die Proportion nicht als gegebene, sozusagen außermenschlich absolute Größe bewerten könnte; hier lebt die *harmonia*-Tradition auch in scholastischer Systematik weiter, wenn auch nicht ausreichend mit der Bewertung der Zahl durch Aristoteles harmonisierten Weise (das war für die Zeit ausgeschlossen, da reichte die Denkfähigkeit nicht); die Vorstellung, daß allein das, wie auch für die Zeit von Jacobus leicht zu sehen, historisch veränderliche Urteil des *sensus* maßgeblich für die Bestimmung dessen, was Konsonanz ist und was nicht, verantwortlich sein könnte, denkt Jacobus nicht. Die Bewertung des Konsonanzgrades ist nicht absolut gegeben, worauf noch einzugehen ist; dazu war die Geschichte der Konsonanzbewertung in der Mehrstimmigkeit gerade seiner Zeit zu sehr bewußt. Daß das Wesen aller dieser Intervalle aber in ihrer Proportion begründet ist, daß diese die *quidditas* darstellt, ist ebenso klar, wie ihre Absolutheit, d. h. Unabhängigkeit vom menschlichen Hören. Die *forma* der Oktav ist nicht vom menschlichen Sinn oder Denken *causata*, sie besteht an sich. Das wesentliche Element der Pythagoräischen Begründung von Musik wird also nicht aufgehoben, was auch Aristoteles an der genannten Stelle nicht tut (s. dazu den Verweis im Index).

Demgegenüber steht die Bewertung als sinnliche Erscheinung; die ist nicht absolut abhängig zu machen von der Natur der Proportionen; diese Folgerung nämlich erzwingt die historische Entwicklung der Mehrstimmigkeit, des Satzes, dessen Eigengewicht unbeachtet zu lassen, ein Hindernis für die adäquate Bewertung von Konsonanzdefinitionen durch neuere Deuter sein kann. Weil nach der Lehre von Boethius die sinnliche Bewertung aber nur unvollkommen sein kann, ist auch diese Erscheinung im Rahmen der letztlich nur formalistisch scholastischen Systematisierung der Tradition zu begreifen: Johannes de Garlandia fügt sozusagen „neue“ Proportionen hinzu, „unpythagoräisch“ denkt er gerade nicht, er gibt nicht etwa dem Urteil des *sensus* den Vorrang, eine proportionale „Begründung“ der neuen Konsonanzempfindung der Mehrstimmigkeit (wenn so kurz formuliert werden darf) muß angefügt werden. Erst damit ist diese neue Ordnung auch begründet; selbst eingefleischte Dilletanten auf dem Gebiet scholastischer Philosophie (und erst recht neuerer Möglichkeiten metatheoretischer Rationalisierung) von musikwissenschaftlicher Warte aus, werden dieses Vorgehen nicht als typisch Aristotelisch bezeichnen können — genau hier liegt aber der wesentliche Gegensatz zwischen der Überlieferung nur des Pythagoräischen Modells als einzig wissenschaftliche Theorie und der Rezeption des Denkens von Aristoteles:

Ohne die Aufhebung dieses Gegensatzes durch, wie auch immer zu gestaltende, Harmonisierung kann eine echte „Scholastifizierung“ der überlieferten Musiktheorie eben nicht gelingen — bzw. sie wurde bereits vor der Zeit scholastisch beeinflusster Musiktheorie geleistet durch die implizite und intuitive Übernahme des Aristoxenischen Modells durch die Praxis des Tonsystems, d. h. der Verifizierung der skalischen Struktur von (zunächst wesentlich nur liturgischen, damit grundsätzlich aber allen) Melodien; da konnten ungleiche Halbtöne keine Rolle spielen, die beiden Halbtöne der Skala erscheinen identisch als „halbe Ganztöne“, auch in der Notation und trivialerweise in dem ihr zugrundeliegenden geistigen Repräsentieren der skalischen Struktur von Melodien:

Man kann, metatheoretisch rational rekonstruierend, das Modell von Aristoxenus als Modell der melischen Gestaltbildungsfähigkeit ansehen, wesentlich sind die Intervallklassen (nicht bezüglich Transpositionsinvarianz, sondern — in Grenzen — invariant gegenüber kleineren Intonationsschwankungen!), die die melischen Gestalten konstituieren, also konkret die Gestaltbildung, die größere Intonationsschwankungen erträgt als den Unterschied von kleinerem und größerem Halbton, um eine Klasse *Halbton* hörend zu abstrahieren.

Genau so aber erscheint auch in der Notenschrift die melische Gestalt, deren Elemente sind Klassen, nicht individuelle, sozusagen absolute Tonhöhen⁷⁸: Mittel-

⁷⁸Weshalb auch die hirnforschenden Arbeiten über Tonhöhenwahrnehmung gewisse Probleme bereiten, wenn sie behaupten, Einblicke in das Erleben von Musik geben zu können, sie leisten nur das, was für das *Ohr als Nachrichtenempfänger* (um einen bekannten Titel zu zitieren) die Psychoakustik leistet: Die traditionelle, seit der Antike an die bereits mehrfach angesprochene Dominanz der kompositorischen Nutzung dieser Gestaltbildungsfähigkeit, also einer Abstraktionsleistung des musikalischen Hörens gebundene Musik verwendet Tonhöhenklassen, also, wie gesagt, im bestimmtem Rahmen intonationsinvariante Klassen, was sich natürlich auch auf die Intervalle „fortsetzt“.

Die diesen Klassen zugrundeliegende Abstraktionsleistung kann nicht einfach mit der Wahrnehmung von einzelnen Tonhöhen gleichgesetzt werden: Zu beachten ist hier die Abstraktionsleistung, die z. B. eine Skala, ein gültiges Tonsystem, eine Anordnung von, natürlich diskreten, Klassen von Tonhöhen als Konvention normaler Melodik sehr verschiedener Art aufstellen kann. Diese Konvention ist noch notwendig, um die überraschenden Modulationseffekte von Wagnerschen Akkordmanierismen eben als überraschend registrieren zu können.

Hier hätte die betreffende Hirnforschung also noch Einiges zu lernen (gemeint sind z. B. die

alter wie schon Antike haben diese Klassen als Elemente, denken also zumindest intuitiv Aristoxenisch (dessen Modell hat allgemeine Aussagekraft), wogegen das Pythagoräische Modell zwangsläufig mit „exakten“ Proportionen rechnen muß, d. h. eigentlich mit absoluten, einmaligen Tonhöhen, denn kleinste Intonationsvarianten, wie z. B. die zwischen großem und kleinem „Halbton“ treten trivialerweise auf als eindeutige Proportionen bzw. rationale Zahlen, von denen es bekanntlich sehr viele verschiedene gibt (hinsichtlich der melischen Klassenbildung entsprechen die rationalen Zahlen dem Phänomen der Transpositionsinvarianz von Intervallen, d. h. der Intervallbildung im musikalischen Hören).

Natürlich führt das im praktischen Gebrauch, z. B. der Monochordkonstruktion des Tonsystems nicht zu Problemen. Die konkrete Stimmung kann der oben ange-deuteten, die melische Gestaltbildung begründenden, betreffenden Klassenbildung wegen von vornherein gar nicht strikt Pythagoräisch sein; so schwierig zu verstehen solche Sachverhalte musikwissenschaftlicherseits auch sein mögen, sie sind nicht überflüssig, eine Metatheorie ist zum Verstehen auch früherer Denkmöglichkeiten bzw. ihres Gegenteils unabdingbar, sonst besteht die Gefahr, daß die eigene Reflexion sich hinsichtlich logischer Konsistenz und Denkfähigkeit noch unter die von Autoren begibt, die untersucht werden sollen. Es ist klar, daß auch für die Scholastik die einzige Lösung dieser Unvereinbarkeit des Pythagoräischen Modells mit, um kurz zu formulieren, der Aristotelesrezeption nur die gewesen wäre, das Pythagoräische Modell in Aristoxenischer Weise vollkommen aufzuheben, dazu war „das“ Mittelalter aber der Autorität z. B. von Boethius wegen nicht fähig. Guido geht auch hier so weit, wie es überhaupt möglich war, für die Zeit.

Arbeiten von Dr. Schneider an der Universität Heidelberg — übrigens ein typisches Beispiel für die totale Fächerbeschränktheit und strikte Verweigerung jeder fächerübergreifenden, gegenseitigen Information der sich so verstehenden Forschungstätigkeit an dieser Hochschule, deren Leitungsgremien in der Aufhebung des gerade interdisziplinär für Fächer des *Zentrums für europäische* — natürlich, *abendländische*, oder gar *christlich-abendländische* muß man doch meiden wie der Teufel das Weihwasser — *Geschichte und Kultur* so wesentlichen Lehrstuhls für *lateinische Philologie des Mittelalters und der Neuzeit* die Grundlage für eine *excellence*-Stellung zu sehen scheinen; wenn man dafür nur neue Modefächer ausweisen kann! Die Entstehung einer internen *classe politique* der Universitäten hat Schleiermacher so nicht voraussehen können).

Die „Scholastifizierung“ der Vorgabe von Boethius besteht hier einmal in der wertungsmäßig unabdingbaren Veränderung des Gegensatzes von Musiktheorie und praktischer Ausübung, bzw. von Spekulation und klingender Musik, letztlich also von *ratio* und *corpus*, worauf hier noch im Zusammenhang mit der Frage nach der Kategorie der musikalischen Gestalt einzugehen ist: Eine absolute Abwertung der praktischen Musikausübung war schon durch die liturgische Praxis unmöglich geworden — genau das aber war die Leistung schon Hucbalds und des Autors der *Musica Enchiridis*; auch hier ist nicht erkennbar, daß die Scholastik irgendetwas Neues bringen konnte, so wie J. Handschin die Nôtre Dâme Mehrstimmigkeit auf Neuheit befragt hat.

Damit aber stehen die beiden Teile einigermaßen gleichwertig gegenüber — dies zeigt exemplarisch für die gesamte mittelalterliche Musiktheorie die Gegenüberstellung von *superficies* als *ornamentum ecclesiasticorum carminum* und seiner, von Gott ermöglichten, *speculatio*: Die Wirklichkeit der *carmina ecclesiastica* kann nicht dem abwertenden Urteil über den Instrumentalisten bzw. „praktischen“ Musiker unterworfen sein, wie dies Boethius und Augustin ausdrücklich formuliert haben! Die „praktische“ Musik hat durch ihre liturgische Repräsentation vergleichbaren Rang mit der *speculatio*, nach Guido sogar den höheren Rang.

Das heißt aber, daß seit Hucbald, ja intentional seit Aurelian, der angesprochene Gegensatz, unüberwindbar in Augustins *De musica*, zu einer zweiteiligen Systematik geworden ist, in der (dann in Ausnutzung der Allgemeinheit der praktisch angewandten Musiktheorie), nach dem Verweltlichungsvorgang auch aktuell, die Gesamtheit der sinnlichen, akustischen und praktisch musikalischen Erscheinungen als eine Klasse einer zweiteiligen Opposition auftreten kann. Insofern kann nun Jacobus auch Proportion als *causa formalis*, nur der *ratio* zugänglich, und aktuellen musikalischen Klang in dieser Opposition erfassen. Die Pythagorastradition kann also in der Klasse der *musica theorica* erfaßt werden. Über die unausweisliche Akzeptanz der *musica practica* — und der Notwendigkeit der Schaffung einer mittleren Klasse, sozusagen einer *theorica-practica*, s. u. — hinaus aber, ist somit keine grundsätzliche Veränderung in der Begründung des Wesens von Intervallen und damit der Melik überhaupt gegenüber der Vorgabe von Boethius zu erkennen; schließlich ist, wie gesagt, die konkrete, praktisch anwendbare Beherrschung der Intervalle seit Hucbald trivialer Bestandteil der neuen, mittelalterlichen Umgestaltung der antiken musiktheoretischen Tradition:

Neue Denkmöglichkeiten liegen also nicht vor, was vorliegt, ist eine formal andere Terminologie und Klassifizierung — daß diese neue strukturelle Denkmöglichkeiten geschaffen hätte, wäre also erst noch nachzuweisen (und daß die musikalische Rhythmustheorie des 13. Jh. scholastische Hintergründe haben könnte, müßte ebenfalls erst noch nachgewiesen, ja als Frage erkannt werden).

Konsequenterweise trifft Jacobus dann auch im Zusammenhang mit der für die Musik seiner Zeit eigentlich relevanten Frage nach der graduellen Bewertung von Kon- und Dissonanz die Feststellung, IV, XXXI, ed. Bragard, S. 93, 8:

Quamvis autem sensus iudicet aliquos sonos concordare, aliquos non, et, quantum ad concordantes, aliquos magis, aliquos minus concordare dicat, et similiter in discordantibus, non est tamen sensus causa concordiae in concordantibus, nec discordiae in discordantibus, sed provenit hoc naturali ex proportione miscibilium vocum vel in proportione ex partibus principalibus talium consonantiarum, seu causis aliis essentialibus vel accidentalibus, quas etsi non noscat sensus, percipere potest eas intellectus.

Discernit igitur sensus inter sonos concordantes et discordantes, sed propter quid proveniat, hoc ignorat.

Besonders der abschließende Satz beweist, daß Jacobus hier die Vorgabe von Boethius paraphrasiert und ihr inhaltlich sozusagen identisch folgt. Als, vielleicht so zu bezeichnende neue Akzentuierung kommt hinzu, daß explizit der *sensus* als *causa* der Natur des Zusammenklangs ausgeschlossen wird — was auch für Boethius nicht anders gelten kann —, die *consonantia* ist Erscheinung an sich, eine *forma*, die unabhängig vom *sensus* besteht.

Dieser kann sie zwar bemerken, auch eine Graduation feststellen, der *sensus* hat ein ihm eigentümliches *iudicium* genau wie bei Boethius, nur die Gründe dafür kann allein der *intellectus* verstehen, eben weil diese *forma* ja nicht von *sensus* abhängt; nur das ist inhaltlich trivialer Bestandteil der Pythagoräischen Tradition, wie sie Boethius vermittelt: Die Natur der Proportion ist der, trivialerweise absolute, nicht vom *sensus* abhängende Grund für die jeweilige Beurteilung des *sensus*; es ist nicht erkennbar, daß Jacobus hier inhaltlich etwas Neues formuliert, dies täte er, wenn er das Urteil des *sensus* verabsolutieren würde, z. B. durch den Hinweis, daß allein der *sensus* bestimmt, was Konsonanz ist und was nicht.

Eine solche Erkenntnis könnte, ja müßte sich aus der Veränderung der Bewertung von Konsonanzen in der oder durch die Praxis der Mehrstimmigkeit ergeben — und dann wäre folglich der historisch sich wandelnde *sensus* (bzw. die auf ihm beruhende Konventionsbildung) Grund für die Konsonanz bzw. Nichtkonsonanz eines Zusammenklangs! Genau diesen Schritt tut auch Jacobus, natürlich, nicht, er paraphrasiert, sozusagen mit anderen, nun scholastischen Worten den gleichen Inhalt⁷⁹.

⁷⁹**Konsonanzbestimmung als Konvention** Von moderner Sichtmöglichkeit ist einmal die Fähigkeit des Ohrs, bestimmte Zusammenklänge besonders exakt zu hören, d. h. etwa Intonationsvarianten bei der Registrierung der Oktav deutlicher zu bemerken als etwa bei einem Ganztonzusammenklang, zu bemerken. Daß solche Meßfähigkeit noch von der Tonhöhe abhängt, der Lautstärke, Art der konstituierenden Töne (vgl. E. Zwicker und H. Fastl, *Psychoacoustics*, Berlin et al., 1990, S. 163 ff., zu verschiedenen Abhängigkeiten eines Bemerkens der totalen Frequenzvariation von $2\Delta f$.), kann hierbei vernachlässigt werden. Von dieser Meßfähigkeit aber ist, wie bereits mehrfach bemerkt, zu unterscheiden die Fähigkeit zur musikalischen, also auch melischen Gestaltbildung, die auch Zusammenklänge betrifft.

Mit oder in dieser letztgenannten Abstraktionsleistung können historische Konventionen bestimmte Wahrnehmungserfahrungen, die das musikalische Hören als gleichartig klassifizieren kann, in historisch veränderlicher Weise zur Konvention werden: Voraussetzung der verschiedenen Bewertung von Zusammenklängen als Konsonanzen oder deren Gegenteil ist die Fähigkeit des musikalischen Hörens, aus solchen Zusammenklängen Klassen zu bilden; deren Bewertung muß zumindest nicht direkt von Eigenschaften der zuerst genannten Art abhängen; die Möglichkeit zur Klassenbildung von Zusammenklängen ist offensichtlich größer als die der am besten meßbaren Konsonanzen, d. h. der Zusammenklänge, deren Wahrnehmung als Oktav oder Quint am wenigsten leicht Intonationstrübungen erträgt. Diese Fähigkeit ist offenbar weitgehend unabhängig von Konventionen, könnte also im Sinne von Jacobus als absolut gegeben verstanden werden.

Die Fähigkeit, andere Zusammenklänge, sogar Mehrklänge, als in einem jeweils von der Konvention abhängigen Sinne *konsonant* zu werten, hängt ersichtlich nicht von einem einfachen *sensus* ab, wohl aber von der genannten Fähigkeit zur Bildung von Zusammenklangsklassen; dies ist ja auch die Voraussetzung, grundsätzlich, d. h. unabhängig von sukzessivem oder simultanem Erklingen, von Intervallen zu sprechen, bzw. damit kompositorisch zu arbeiten: Die Abstandsklassen, am deutlichsten in der Transpositionsmöglichkeit, und die Zusammenklangsklassen können so identifiziert werden, nämlich hinsichtlich eines jeweils so bestimmten Abstands; erleichtert wird diese Identifizierungsmöglichkeit durch die Transpositionsinvarianz auch der Zusammenklänge (tonale Kadenzen sind transpositionsu-

nabhängig, übrigens auch von den Lagen — enge, weite Lage etc. — und der Anzahl von konstituierenden Tönen, abgesehen von einem bestimmten Minimum), eine zentrale Voraussetzung für die Bildung von Zusammenklangsklassen, also eines praktisch verfügbaren Systems von Kon- und Dissonanzen. Daß eine entsprechende Einteilung der Zusammenklangsklassen nicht nur von den zuerst genannten Fähigkeiten des Ohrs als Meßinstrument abhängt, ergibt sich aus der konventionellen Natürlichkeit der tonalen Harmonik; auf die jeweils anführbaren Gründe dieser Unterscheidung als Konventionsbildung ist hier nicht weiter zu eingehen.

Die rationale Definition eines Tonsystems stellt eine elementare Abstraktionsleistung eben dieser Gestaltbildungsfähigkeit im Bereich der Melik dar, Melodien verschiedener Gestalt werden als tonal o. ä. gleichartig, z. B. normal klassifiziert, es gibt Verstöße gegen diese Konvention gewordene skalische Ordnung des melischen Materials, solche Konventionsbildungen machen das aus, was der große Arabist M. Haas so stolz als *chant community* einführt, was man sozusagen auf Normalniveau eben als Fähigkeit zur musikalischen Konventionsbildung bezeichnen kann (vgl. die ergreifende Würdigung dieses von Haas als so epochal verstandenen neuen, aus leicht lesbarer Unterhaltungswissenschaft übernommenen Begriffs durch Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 149 ff., S. 140 f., S. 784 f., u. ö.; vgl. dazu auch die Würdigung der so unendlichen Bescheidenheit des großen Neuformulators in Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 102, Anm. 55; eine Ergänzung zu den betreffenden, die Choralforschung so umzukrempeln geeignet auftretenden Ausführungen von M. Haas wäre vielleicht der Hinweis, daß eine solche *chant community*, ja nicht nur ein, sozialistisch oder nicht, Autorenkollektiv, eine musikästhetische Produktionsgenossenschaft darstellen kann, sondern auch die präsumptiven Zuhörer in diese *community* gehören: Es ist schwer vorstellbar, daß nicht auch die Hörer der liturgischen Gesänge mit den Konventionen vertraut waren, sonst wäre die betonte Formulierung *chanter la messe* zum Aufrufen eben der Meßliturgie in altfranzösischen Romanen bei großen Festdarstellungen unverständlich: Offenbar hat doch wohl zumindest die „Masse“ von Dichtern und ihres Publikums die musikalischen Ausführungen des Chorals als sogar dominantes Merkmal verstanden — aber natürlich kann der Schöpfer einer von ihm als so völlig neu verstandenen Bezeichnung nicht gleich an alle inhaltlichen Folgerungen denken, wenn erst Schleiermacher in seiner Ästhetik formuliert hat, daß nämlich auch die „Konsumenten“ ästhetischer Güter in die Betrachtung von Kunst, also auch von Musik, einzubeziehen sind).

Hier ist nur die Fähigkeit zur entsprechenden Klassenbildung wesentlich als sozusagen naturgegeben anzusehen. Man sollte dies beachten, um nicht dem im Mittelalter wie in der Antike virulenten, natürlich nicht explizit gemachten, hier also metatheoretisch formulierten Irrtum zu verfallen, daß die rational berechneten Proportionen oder auch Strecken jeweils identisch seien mit den aktuell gebrauchten Klassen, daß es also eine absolut korrekte und

daneben nur, gerade noch ertragbare, Intonationsvarianten gäbe. Auch dies kann man sich am Beispiel der Phoneme klarmachen, deren recht verschiedene Aussprache dennoch — natürlich in Grenzen — nicht zu Unverständlichkeit führt, für die es aber auch nicht eine eindeutig bestimmte individuell allein richtige klangliche Erscheinungsweise gibt.

Die Wirklichkeit der Intervallklassen sozusagen im aktuellen musikalischen Gebrauch weisen Schwankungen auf, die dennoch — auch hier in Grenzen — frequenzmäßig nicht identische Relationen von Tonhöhen als Repräsentanten einer jeweiligen Intervallklassen dienen lassen können, eben als verschiedene, in der Abstraktion zur elementaren musikalischen, hier melischen Gestalt „dann“ äquivalente Repräsentanten der einen Klasse *Terz* o. ä. (auch hier ist zu beachten, daß die reale ästhetische Wirkung auch solche Schwankungen neben dem Erkennen der gemeinten musikalischen Gestalt umschließt, daß also die bestimmte Art einer Intonation selbst, sozusagen die „unterste“ Ebene des jeweiligen individuellen Repräsentanten natürlich ästhetischen Wert haben — oder oft auch als störend empfunden werden (vgl. W. Busch) — kann). Diese Erkenntnis gilt für die mittelalterliche Theorie nicht, die, wie noch zu zeigen, natürlich nicht in aktueller Praxis, wohl aber in deren Bild in der Theorie von absoluten, nur bei Fehlern nicht exakten Verwirklichungen der, aber weder von der Antike noch dem Mittelalter so verstandenen, Klassen ausgeht — angesichts von bestehenden Naivitäten ist ein solcher Hinweis auf die brauchbare Metatheorie aber nicht überflüssig.

Daß man Intervalle einmal als transpositionsinvariante Empfindungsklassen — ob simultan oder sukzessive erklingend—, zum anderen aber als Abstandsmäße verstehen kann, die dann aus kleineren Intervallen im Sinne der Aristoxenischen *συστήματα* zusammengesetzt erscheint, erfaßt Jacobus übrigens auch in zwei Klassen, nämlich durch Zuweisung der *Empfindungsklasse* zu den Proportionen (als *formae*), zum anderen zur Größe von Strecken, die aus kleineren Streckenelementen zusammengesetzt werden, *Speculum mus.* IV, IX, ed. Bragard, S. 27, 1, was Hentschel, wie bereits festgestellt, nicht verstanden hat, ib., S. 51, weil ihm die gemeinten Sachverhalte unbekannt bleiben, (s. o., 3.3.3 auf Seite 288); diese Zusammensetzung aus kleineren Intervallen kann dann rein formalistisch und inhaltlich widersinnig der *materia* zugeordnet werden: Große Intervalle sind aus kleinen *zusammengesetzt*, d. h. *bestehen* aus solchen kleineren Intervallen.

Das Problem mit dem allein verfügbaren proportionalen Modell liegt dann darin, daß die Proportionen kleinerer Intervalle recht „kompliziert“ sind, woraus sich ergibt, daß die für das Aristoxenische Streckenmodell natürliche Zusammensetzung von größeren Intervallen, wie der Quint als *σύστημα* u. ä. aus kleineren, dem Einheitselement, dem *unisonus* nächstehenden Intervallen mit der Gegebenheit der „einfacheren“ Proportionen wie der der Quint im proportionalen Modell unvereinbar ist (wozu noch die Erkenntnis kommt, daß es kein kleinstes Intervall geben kann, weil es keine kleinste Proportion gibt, die alle anderen „zusammensetzt“ — im Pythagoräischen Modell).

Damit ist das Prinzip einer übergeordneten *harmonia* auch in scholastischem Kontext erhalten. Und tatsächlich lehnt Jacobus die von Boethius angegebenen Beispiele ja nicht etwa ausdrücklich ab; das Konsonanzphänomen — in der Terminologie von Jacobus das *Konkordanzphänomen* — besteht unabhängig vom wertenden Hören. Das aber ist Voraussetzung des Pythagoräischen Modells, wie es Boethius dem Mittelalter übermittelt: Eine vom *sensus* abhängige *harmonia* könnte nie Grundlage der Weltordnung sein; die *harmonia* ist trivialerweise ein übergeordnetes Prinzip. auch hiermit sagt Jacobus natürlich nichts Neues; eher müßte man fragen, warum er überhaupt auf die von kommentierten Text her gesehen absurd triviale Formulierung, daß die Konsonanz (im modernen Sinne) nicht vom *sensus* abhängt, gekommen sein könnte; vielleicht gibt es hierfür „scholastische“ Begründungen, die der musikhistorischen Uninteressantheit wegen hier nicht weiter betrachtet werden müssen.

Rein sachlich gesehen, und für die Zeit ausweislich der Entwicklung der Mehrstimmigkeit auch denkbar, wäre ein Einspruch gegenüber dieser Absolutsetzung, denn die Einteilung und Graduierung von (in modernem Sinne) konsonanten Zwei-

Die Fähigkeit zur Gestaltbildung des musikalischen Hörens wird ansatzweise in der *Musica Enchiridis* regelrecht sichtbar gemacht, wenn die Liniennotation Melodietranspositionen verschiedener Art darstellen kann, was, trotz der ausdrücklichen Formulierung der Oktavidentität die Buchstabennotation selbst im Oktavabstand weniger einfach versinnbildlichen kann. Guido von Arezzo formuliert die Analogie dann ausdrücklich, z. B. im Bild eines Spiegelbilds, wenn *neumae* in gegenläufiger Richtung aufeinander folgen.

Weil die Philosophie diese wesentliche Möglichkeit musikalischen Hörens lange nicht erkannt hat (noch Kant scheint nicht „gesehen“ zu haben, daß man Musik schreiben kann), ist natürlich auch im Rahmen der Gegenüberstellung von *sensus* und *ratio* in der Musik keine wirklich sinnvolle Erkenntnis zu erwarten: Das Modell ist viel zu primitiv, denn die angedeutete Abstraktionsfähigkeit, d. h. die Fähigkeit, musikalische Gestalten zu bilden, z. B. translationsinvariante Intervallklassen, die wieder auf der Klassenbildungsfähigkeit von Tonhöhen (in der betreffenden Gestalt) invariant gegenüber leichten Intonationsvarianten beruht, muß als echte Abstraktionsleistung des *sensus* verstanden werden, d. h. hier liegt eine Rationalität des *sensus* vor, wenn man diesen Begriff nicht auf rein qualitative Registrierung von akustischen Eindrücken beschränken wollte — die Fähigkeit auch des *sensus* zum Urteilen, die, immerhin, das Modell auch von Boethius setzt, stellt eine letzte „rationale“ Leistung dar, nämlich eine mehrfache, d. h. nicht einfache Abstraktionsleistung, eben die der, hier melischen, Gestaltbildung — man könnte diese Leistung natürlich auch der *ratio* zuordnen, das tut die Antike nicht.

und dann (wenn auch sozusagen recht zögernd, z. B. bei Aegidius de Murino) noch Mehrklängen (in der *Musica Enchiriadis* allein auf der Oktavidentität beruhend) zeigt wie bemerkt an, daß hier eine musikhistorische Veränderung stattfindet.

3.3.4.2 Zur Transzendenz des Konsonanzbegriffs auch bei scholastischen Autoren

Charakteristisch für die elliptische Vorgehensweise von Hentschel ist in diesem Zusammenhang seine Zitierung aus der *Musica speculativa* von Johannes de Muris, *Sinnlichkeit und Vernunft*, S. 37: *Johannes de Muris beruft sich in seiner „Musica speculativa“ ... allein auf die Erfahrung (experientia) — es ist klar, daß eine solche Deutung eine völlige Aufhebung des Pythagoräischen Modells bedeuten würde, das aber von keinem der scholastisch infizierten Musiktheoretiker ausgesprochen wird; man kann also auch hier eine der vielen Fehldeutungen erwarten. Liest man die in der Anmerkung nachgewiesene Stelle etwas ausführlicher bzw. liest man sie überhaupt (ed. Falkenroth, S. 108, 11), erfährt man:*

Harmonia non esse pauciores tribus, docuit experientia. Auctor naturae consonantias fecit in rebus, et non homo; praeerant enim consonantiae, antequam hominibus apparerent: cui autem se primo evolvere voluerunt, Pythagoras fuit primus. Quod autem non sint pauciores tribus, experientia docuit. Sed an plures sint, quam natura voluit revelare, non claret, Deus novit. Perfectiores autem his tribus usque ad nos nemo videtur expertus fuisse. Et sunt istae. Diapason, cuius est proportio dupla, ut 12 ad 6 ... Tonus ... ut 9 ad 8, non est consonantia, sed pars eius. Haec omnia confirmari possunt per rationem consonantiae, ...

Diese Stelle wird wörtlich zitiert von Jacobus in VII, VII, ed. Bragard, S. 18, 7, im Rahmen der diskantil wesentlichen Frage, ob die Quart als selbständige Konsonanz zu bewerten ist; eine Frage, die in der zeitgenössischen Praxis eigentlich schon beantwortet wurde⁸⁰.

⁸⁰**Zur Konsonanz der Undezim und Hentschels Vorstellungen** Es fällt auf, daß Jacobus bei seiner Entscheidung über die bekannte Differenz hinsichtlich der Bewertung der Undezim als Kon- oder Dissonanz nicht analog vorgeht, d. h. dem Argument von Ptolemaeus hinsichtlich der Oktavidentität nicht folgt, II, CX, ed. Bragard, S. 253, 4 — auch hier wird deutlich, daß Jacobus den Terminus *consonantia* allgemeiner verwendet als die antiken

Vorgaben:

... non videtur consonantiam, de qua loquimur, esse consonam, quantumcumque misceatur ex consonis, primo quia, cum oppositae causae oppositos inducant effectus, si ex consonis consonantiis, ut sunt diapason et diatessaron, proveniat consonantia consona, ex dissonis veniet dissona. Hoc autem falsum est. Patet de tritono et diesis, quae sunt consonantiae multum dissonae, et tamen ex unione illarum ... consona provenit consonantia, scl. diapente.

Die Argumentation ist absonderlich, weil Ptolemaeus auch im Bericht von Boethius auf die Oktavidentität abhebt, ed. Friedlein, S. 358, 23 ... *diapason ... unus atque idem nervus esse videatur*, was sinnvollerweise mit der Klassenbildung in den ganzen Zahlen *modulo 10* exemplifiziert wird, Äquivalenz von 1 und 11 etc.; genau das gilt nach Boethius für die Oktav, alle Intervalle sind *modulo Oktav* äquivalent (auch hier ist daraufhinzuweisen, daß logisch gesehen die Menge der Klassen sozusagen die Einzelrepräsentanten völlig „vergißt“, was in der Melik nicht geschieht, die Oktavidentität hebt die ästhetische Wirkung von Oktavtranspositionen nicht auf, die musikalische Gestaltbildung leistet Klassenbildung und Wahrnehmung der einzelnen Repräsentanten gleichzeitig; damit ist das angedeutete mathematische Beispiel nicht restlos anzuwenden, wenn es um die Gesamtheit der ästhetischen Qualitäten musikalischen Hörens geht — man kann eine Themengestalt natürlich nicht nur als Gestalt registrieren, man wird dann das Wiederauftreten eines Themas auf anderer Tonhöhe, eventuell in anderer Harmonik, einmal als Wiederauftreten der gleichen Themengestalt erleben, zum anderen aber auch das, was durch Transposition mit dem Thema „geschehen“ ist, als solches wahrnehmen: Eine „steigernde“ Sequenz, die Folge einer sukzessive nach oben verschobenen melischen Gestalt, eine Motivsequenz z. B., würde man nicht als Steigerung verstehen, wenn man nur die Identität der sie tragenden Motivgestalt hören würde, man muß diese Identität andererseits verstehen).

Insofern erweist sich der „Beweis“ zunächst durch das Gegenteil, die Zusammensetzung zweier Dissonanzen, zum anderen beliebiger Intervalle als Beweis für die Unfähigkeit von Jacobus, adäquat zu argumentieren (Konsonanz, im modernen Sinne, ist nicht durch die Zusammensetzung aus kleineren Intervallen definiert, hier besteht eher ein Wunder der *harmonia*, daß nämlich die verschiedenen Intervalle Quart und Quint zusammengesetzt die Oktav ergeben, Verschiedenes führt durch die *harmonia* zum Harmonischen). Jacobus kontaminiert hier das Modell von Aristoxenus — Zusammensetzung der großen Konsonanzen (moderner Wortgebrauch) aus den jeweils kleineren, bis hin eben zum elementaren, kleinsten Intervall — mit dem von Boethius übermittelten Pythagoräischen, proportionalen Modell. Daß er offenbar die Quart nebst Oktav als Dissonanz empfindet, also wohl von der Saterfahrung her, ib., S. 253, 3, ... *nec voces eius bene concordant et mixtionem talem non faciunt, quae ad bonam sufficiat symphoniam*, ist angesichts der Bestimmung der reinen

Quart als Konsonanz auffällig.

Die Stelle ist nicht nur als Beispiel für gewisse Unzulänglichkeiten der Argumentationsfähigkeit von Jacobus interessant, sondern auch als Beispiel für die Folgen der falschen Voraussetzungen von Hentschels Fehldeutungen. Zu Anfang des Kapitels erwähnt Jacobus nochmals explizit die beiden Terminologien, einmal seine, *large et communiter*, nämlich, *a consonando, i. e. simul sonando*, oder *stricte et specialiter*, nämlich *a consonando, i. e. concordando*. Daß damit eine allgemeine, den Intervallbegriff umfassende, und die spezielle Bedeutung, nur die — im modernen Sinne — konsonanten Intervalle umfassend, gemeint ist, wird schon aus der Formulierung klar, allerdings offenbar nicht Hentschel. Vielleicht wird er dadurch etwas verwirrt, daß Jacobus im Folgenden tatsächlich terminologisch nicht ganz strikt formuliert, der gemeinte Sinn ergibt sich jedoch selbstverständlich aus dem Zusammenhang, z. B. wenn er von *consonantia consona* bzw. *dissona* spricht, dürfte jedem Leser klar sein, daß er hier den allgemeinen Wortgebrauch von *consonantia* verwendet (seine Terminologie ist „etymologisch“ bestimmt, was zu den angesprochenen Problemen führt). Und daraus resultiert trivialerweise die Folgerung:

Et si primo modo sumatur consonantia, also im allgemeinen Sinne für alle Intervalle, sic concedendum est diatessaron cum diapason esse consonantiam sicut et multae aliae, de quibus iam diximus et dicturi sumus.

Si vero sumatur secundo modo, sicut eam sumunt Pythagorici, sic inter consonantiarum numerum, sec. Pythagoricos poni non debet, quia non habet omnia, quae ad tales requiruntur consonantias. ...

Die Wendung *tales consonantias* macht klar, daß hier das Wort im strikten Sinne gebraucht wird. Warum Jacobus hier die beiden Bedeutungsmöglichkeiten nochmals explizit macht, läßt sich aus dem diskutierten Text erklären: Die Diskussion wäre überflüssig, wenn es sich um den allgemeinen Begriff handelt, also *Zusammenklang*, Intervall, sie ist nicht überflüssig, wenn man die Klassifizierung nach dem *specialis* Begriff durchführen will.

Klar ist auch, daß Jacobus den Text von Boethius nicht ausreichend klar und ausführlich genug wiedergibt, denn hier besteht der einzige Unterschied zwischen Ptolemaeus und den *Pythagorici*, hinsichtlich der Proportion von Oktav + Quart, $2/1 \cdot 4/3 = 8/3$, die aus Gründen der musikalisch zugelassenen Proportionsklassen für die Pythagoräer keine Konsonanz bilden können: ... *Quid igitur, si diatessaron ac diapason consonantias iungamus, ullamne secundum Pythagoricos efficient consonantiam? Minime. ...*, ed. Friedlein, S. 259, 10:

Diese Aussage dürfte deutlich genug sein, wie auch die zu Ende des betreffenden, 27. Kapitels aus dem 2. Buch: *Quid vero de his sentiat Ptolomaeus, posterius apponam. ...*, was man dann im 9. Kapitel des fünften Buches ausführlich und leicht verständlich dargestellt finden kann.

Die Ausführungen von Jacobus sind demgegenüber nur als unzureichend kurz zu bezeichnen, zumal in dem Text ein Widerspruch zu sein scheint: Einmal sind die *Pythagorici*, die die Quart + Oktav in die zweite Klasse, die (im modernen Sinne) Konsonanzen setzen, dann aber folgt, *sic inter consonantiarum numerum sec. Pythagoricos poni non debet ...* Man wird diesen „Widerspruch“ auflösen können und müssen: Nimmt man den ersten Teil der Formulierung zum *secundus modus* in dem Sinne, daß die Pythagoräer zunächst Oktav + Quart nicht einfach als Intervall, sondern als Element der, in modernen, und natürlich auch antiken Sinne, Konsonanzen setzt, um dann festzustellen, daß es sich doch nicht um eine, wirkliche, Konsonanz handelt, sie ist zusammengesetzt aus Konsonanzen, aber selbst nicht konsonant.

So wird man die nicht gerade klare, wenn auch systematisch gemeinte Formulierung von Jacobus interpretieren müssen — eine solche Diskussion ist ersichtlich unabdingbar, um die Stelle verstehen zu können: Man kann dann nämlich für die Formulierung *quia non habet omnia, quae ad tales requiruntur consonantias* als Hinweis darauf verstehen, was in der betreffenden Darlegung von Boethius näher erklärt wird, die oben zitiert wurde (*Inst. mus.*, ed. Friedlein, S. 259, 10 seq.). Natürlich bleibt nicht nur dieses Problem des Textes von Jacobus, sondern auch die gesamte betreffende Tradition Hentschel verborgen; natürlich eine sehr herausragende Voraussetzung, unbeschwert vom Inhalt der „gedeuteten“ Textstelle fröhlich und in schönen Wendungen daherreden zu können.

Denn Hentschel gewinnt auch aus dieser klaren Differenzierung tiefe, wenn auch unzutreffende oder eher rational nicht verständliche „Deutungen“, die so exemplarisch für seine Methode (und damit die der von ihm angesprochenen „Doktorväter“) sind, daß sie zitiert werden müssen, ib., S. 56: *Es ist bezeichnend, daß Jacobus ... seine Erwiderung mit den Worten beginnt: „Es scheint jedoch ..., daß gemäß der zweifachen Bedeutung dieses Wortes ...“. Im zweiten Sinne aber hätten die Pythagoreer die Aussage verstanden; und insofern hätten sie recht. Dies erscheint als Verdrehung der Tatsachen: Hatten nicht gerade die Pythagoreer nach Zahlenverhältnissen geurteilt? Tatsächlich legt Jacobus seine Finger auf die theoretischen Wunden (sic!) der Pythagoreer, indem er als deren letztes Ziel eine sinnliche Einschätzung von consonantiae diagnostiziert. Die Theorie der Pythagoreer kann Jacobus nicht übernehmen, aber nicht in bezug auf deren Gegenstand: den Wohlklang; und das Konzept des Wohlklangs kann er übernehmen, aber nicht auf Grundlage der pythagoreischen Theorie. So ordnet Jacobus die diatessaron cum diapason den (unvollkommenen) concordantiae, nicht den discordantiae zu; aber als consonantia stuft er sie entsprechend ihrem Zahlenverhältnis ein (nach der via imperfectionis).*

Ob man solche Formulierungen als wissenschaftlich konzis ansehen soll, ist auch nicht so leicht, d. h. sehr leicht zu entscheiden; Klarheit des Gemeinten kann man, wenn überhaupt möglich, nur durch den Versuch rationaler Rekonstruktion zu approximieren versuchen. Der Wortschwall ist inhaltlich gesehen so falsch, daß eine Widerlegung als rationale Auf-

gabe erhebliche Schwierigkeiten macht: Hentschel hat offenbar nicht verstanden, daß die *Pythagorici* ganz adäquat nach *Zahlenverhältnissen urteilen*, d. h. die *ratio* tut das als endgültiges Urteil, denn auch Pythagoras setzt zunächst das Urteil des *sensus* ein. Was dann eine *Verdrehung der Tatsachen* sein soll, ist schon deshalb unklar, weil nicht gesagt wird, welche *Tatsachen* denn nun gemeint sein könnten. Und wo *diagnostiziert* — welch schönes Wort, aber doch wohl nicht für eine wissenschaftliche Arbeit — Jacobus, daß das *letzte Ziel* des Pythagoräischen Modells *eine sinnliche Einschätzung von consonantiae* sei? Wenn die *Pythagorici* doch aus rein „proportionalen“ Gründen (man konsultiere — um im medizinischen „Jargon“ zu bleiben — die entsprechenden Ausführungen von Boethius) Oktav + Quart die Klassifizierung als Konsonanz „verweigern“? Von *sinnlicher Einschätzung* findet man kein Wort in dem zitierten Text von Jacobus, und daß ausgerechnet das *letzte Ziel* des Pythagoräischen Modells sei, ist eine derart absurde Behauptung, daß man hier eigentlich einen Eingriff der im Vorwort zur hier, leider, zu besprechenden Arbeit erwähnten Großkoryphäen liebhabermäßigen Umgangs mit scholastischen Texten erwartet hätte: Hentschel hat offenkundig nicht das geringste Wissen von der Natur des Pythagoräischen Modells in der Darstellung von Boethius — diese frappierende, eigentlich skandalöse Unwissenheit belegt auch sein Beitrag zu Augustins *De musica*, vgl. Verf., *die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 113 ff.

Auch ist nicht zu erkennen — man muß schon staunen über solchen Metapherreichtum in einer auch noch als wissenschaftlich, ja philosophisch gemeinten Arbeit! —, wo in dem zitierten Text Jacobus gerade in Bezug auf die Undezim *seinen* wohl scholastischen *Finger in die theoretischen Wunden* — woher der Pural? — der Pythagoräer *legen* könnte, wenn er klar deren Urteil übermittelt, daß Oktav + Quart keine Konsonanz bildeten? *Theoretische Wunden* des Pythagoräischen Modell findet man an ganz anderen Stellen, und sollte beachten, was denn eigentlich der Ptolemaeische Vorwurf an die Pythagoräer speziell in Bezug auf Oktav + Quart ist; man wird dann auch nicht derartig inadäquat über einen, für einmal recht klaren Text von Jacobus daerrreden können — von wissenschaftlicher Redlichkeit zeugen solche Formulierungen nicht. Was neu gegenüber der Antike sein muß, ergibt sich trivial, wie bereits mehrfach angedsprochen, aus der neuen, aber strikt im proportionalen Rahmen verharrenden Einteilung von Kon- und Dissonanzen durch Johannes de Garlandia; nur war gerade bei der Undezim eine Beziehung zur „originalen“ Puthagoräischen Konsonanzwertung möglich. Die einzige wirkliche Lösung, *Finger in theoretische Wunden* des Pythagoräischen Modells zu legen, wäre die gewesen, auf dieses Modell total zu verzichten und allein dem *sensus* das Urteil über das, was Konsonanz ist und was nicht, zuzuordnen — tut das irgendeiner der „scholastischen“ Theoretiker der Mehrstimmigkeit? offensichtlich nicht, womit die Erörterungen von Hentschel jeden Sinn, außer vielleicht dem der impressiven Reihung von, z. T. modischen Metaphern, verlieren.

Die Stelle sagt letztlich nichts anderes aus als das (1.) Schlußkapitel der *Musica Enchiridiadis*, wo von der dem Menschen im konkreten Hören, also zunächst allein zugänglichen *superficies* gesprochen wird: Die menschliche Erfahrung weiß, daß es nicht weniger als drei (perfekte) Konsonanzen geben kann, das beweist die *ratio*. Die Konsonanzen aber, also die Harmonie hat Gott vor und ohne den Menschen geschaffen — daher ist angesichts der Komplexität der Harmonie der Dinge für den Menschen auch nicht erkennbar, ob es vielleicht in dieser *harmonia rerum* noch weitere Konsonanzen geben könnte. Es geht dem Autor hier also nicht um menschliche Erfahrung an sich, sondern um menschliche Erfahrung im Gegensatz zu der Weisheit Gottes; es geht hier nicht einfach um Konsonanzen (im modernen Sinne),

Hentschel „versteht“ offensichtlich beidemale *consonantia* im Sinne von *Konsonanz*, was zu diesen grotesken Formulierungen führt: Natürlich übernimmt Jacobus die Bewertung der Pythagoräer, wenn er die Argumentation von Ptolemaeus ablehnt, den er hier, aus verständlichen Gründen auch nicht anführt (und wenn er dessen Bewertung akzeptierte, stünde er ebenfalls in der Pythagoräischen Tradition, das sollte man spätestens bei Ingmar Dürings Ausgabe und Übersetzung wissen, ja man muß nur den Text von Boethius lesen). Damit folgt er sozusagen identisch der (rein) proportionalen Begründung eben der Pythagoräer. Wo er damit die *die theoretischen Wunden der Pythagoreer* befragt, ist also nicht ersichtlich, er fügt nur noch hinzu, daß es sich um einen nicht gerade schönen Zusammenklang handelt, so daß er diese *consonantia* — im allgemeinen Sinne — zusammen z. B. mit dem Ganzton, der kl. Sept in IV, XLVI, ed. Bragard, S. 112, 1, in die Klasse der *voces* stellen kann, deren *concordantia imperfecta* ist; übrigens eine eher unmoderne Klassifizierung, wenn man die gr. Terz in eine Klasse mit dem Ganzton stellt (und man sollte übrigens für solche Erörterungen jeweils die gesamte Klasse beachten).

Als *consonantia* im allgemeinen Sinne ist die Undezim trivialerweise *einzustufen*, die Frage ist nur die nach der *Konordanz*. Und wie schließlich eine Einstufung *entsprechend ihrem Zahlenverhältnis ... (nach der via imperfectionis)* möglich sein soll, kann nur ein besonderes Geheimnis von Hentschel sein: Die *via imperfectionis* ist die nach der Intervallgröße, ordnet also nach dem Prinzip der kleinsten Maßeinheit; daß gerade diese Ordnung von vornherein unfähig ist, eine Entscheidung über die Klassifikation als kon- oder dissonant zu geben, sollte Hentschel eigentlich nicht unbekannt geblieben sein: Diese Klassifikation *dissonant/konsonant* ist ausschließlich nach der *via perfectionis*, nach der Art der *forma*, also der Proportion möglich — unter vorherigem, geradezu verursachendem Urteil des *sensus*. Auch hier erweisen sich die Ausführungen Hentschels nicht nur als wenig klares Metaphernreden, sondern als sinnzerstörend und erkenntnisbehindernd — schließlich ist die Leistung der mittelalterlichen Musiktheorie weltmusikgeschichtlich so bedeutsam, daß man ihre Äußerungen mit gebotener Sorgfalt interpretieren muß, will man wissenschaftlichen Anstand wahren.

sondern um die Harmonie der Welt, nicht gerade ein Aristotelisches Konzept:

Was der Schöpfer an Harmonie der Dinge geschaffen hat, das hat nicht der Mensch gemacht — die Konsonanzen sind Gottes Werk in allen Dingen, genau wie dies Boethius sagt (man lese die *Consolatio*). Daß jedoch Gottes Weltenharmonie bereits vollständig durch menschliche Erfahrung erfaßt oder erfaßbar wäre, das sagte im Gegensatz dazu die von Hentschel völlig inadäquate Verkürzung der Aussage der, von ihm unverstandenen, aber „gedeuteten“ Stelle.

Es geht darum, daß die menschliche Erfahrung, die dem Wissen des *Auctor naturae* gegenübersteht, von vornherein nicht fähig sein kann, alle Grundsätze der Weltenharmonie zu erfassen — übrigens eine auch heute kaum völlig unsinnige Aussage, die ebenfalls der Autor der *Musica Enchiriadis* klar genug sagt. Daraus nun ergibt sich, daß Johannes de Muris die Aussagen zur *musica mundana et humana* bei Boethius noch verstärkt, nämlich in Hinblick auf christliche Weltsicht, von einem Gegensatz, gar noch einem Widerspruch kann nicht gesprochen werden:

Die uns faßbaren Konsonanzen, und diese Klasse Relationen schließlich bestimmt nicht einfach die Musik, sondern dezidiert alle *res* der geschaffenen Welt, können nicht von vornherein als ausreichend behauptet werden, diese Weltharmonie vollständig zu konstituieren. Johannes de Muris sagt hier nichts zu einer Auswahl oder Bestimmung von Konsonanzen allein durch Erfahrung, *wahrscheinlich (zumindest teilweise) als Sinneserfahrung zu deuten*, wie dies Hentschel in völliger Verkennung des vom Kontext Gemeinten falsch interpretiert, sondern nur zur Begrenztheit menschlicher Erfahrung in Hinblick auf Gottes Wissen; eine Feststellung, die doch nicht als Hinweis auf eine Begründung der Konsonanzen gar nur durch *sinnliche Erfahrung* angesehen werden kann; klar ist, daß man die Konsonanzen (im modernen Sinne) zunächst nur sinnlich erfahren kann, das leistet das *iudicium sensus*, dem steht dann aber als Gabe Gottes die weitere Möglichkeit eben, mit der *Musica Enchiriadis* gesprochen, durch die *speculatio* der *ratio* einen, natürlich nur begrenzten Blick in höher reichende, ewige harmonische Ordnungsprinzipien werfen zu können, ergänzend gegenüber; genau dies führt Johannes de Muris näher aus, sicher originell, aber ganz im traditionellen Rahmen der Vorgabe von Boethius (Verf. behauptet übrigens nicht, daß Johannes de Muris die *Musica Enchiriadis* gelesen haben könnte! es geht um ein Grundprinzip des Pythagoräischen Modells in spätantiker Ausprägung, wie eben bei Boethius!).

Das auch sonst für neuere Beiträge nicht uncharakteristische Verkürzen und kontextfreie Bereden der Aussage von Textstellen erweist sich auch hier als erkenntnisverhindernd: Daß ausgerechnet ein mit Rechnungen geradezu überfließender Text wie die *Musica speculative* von Johannes de Muris Konsonanzen allein in der *sinnlichen Erfahrung*, gemeint ist wohl *sinnliche Wahrnehmung* sehen könnte, belegt zudem diesen strikten Verzicht auf Kontextbeachtung durch den modernen Deuter, d. h. die kontextfreie Einzelwortmißdeutung nochmals eindrücklich und exemplarisch als Methode.

Experientia ist hier nicht einfach die *sinnliche Erfahrung*, sondern das wie auch immer überhaupt Erfahrbare. Dazu kann man den Schluß des Satzes zur *Pythagoras*-Legende beachten, wo die Auffindung eines *universale* adäquat beschrieben wird; nämlich eines *universale*, das durch die Zeitinvarianz charakterisiert ist: Das Ergebnis ist immer dasselbe, sooft man auch die betreffenden Zahlen wiederholt einsetzt. Die *in natura rei* enthaltene *experientia* ist nicht einfach das Hören als sinnlicher Akt, ersichtlich wäre dies eine viel zu primitive (Fehl-)Deutung.

Daß der Konsonanz damit transzendente Bedeutung zugewiesen wird, scheint Hentschel auch nicht einmal ansatzweise erkannt zu haben. Die liturgischen und theologischen Implikationen der Vorstellung von Johannes de Muris sind ebenfalls zu beachten: Der Gegensatz von Endlich und Ewig betrifft auch die Musik: Die Musik der Engel, der ewige Lobgesang kann kaum identisch sein selbst mit dem irdischen Lobgesang (was Hildegard, von vielen neuen Naivdeutern nicht verstanden, zur Konzeption eines an Allgemeinheit weit über klingender Musik und sogar der in ihr speziell wirkenden *harmonia* stehenden Begriffs des himmlischen Lobgesangs führt, vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, z. B. S. 954 f., oder auch S. 874 ff. — Teil dieses Lobgesangs sind alle guten Taten von Menschen, ersichtlich kein hörbarer Gesang.

Johannes Gerson, um einen eigentlich nach der hier betrachteten Zeit wirkenden Scholastiker heranzuziehen, übergeht das eigentliche Problem dadurch, daß er die Gesamtheit himmlischen Lobgesangs doch nur allegorisch versteht, wie exemplarisch im *Tractatus de canticis* I, 2, 21, ed. Fabre, S. 351, 238: *Ceterum vis cognitiva rationalis ... praecipue si fuerit fortiter habituata, prorumpit in voces numerosas affectionum quinque predictarum, eas multiplicando penes graves, acutum, superacutum, sursum scl. et deorsum, per sistolem et dyastolem, quasi sine termino, in latitudine preterea sec. breviationem et prolongationem, demum in coniunctio-*

ne mutua, supra quam habeat fieri in musica sensuali, ibi maxime ubi est in celo una vox letatium et unus ardor cordium. Die raumanalogen Ausdrücke haben keinen konkreten Bezugsmöglichkeit, ob die *latitudo* die Rhythmik meint, ist nicht klar, zumindest besitzt auch sie keinen konkretisierbaren Bezug zur *musica sensualis*, es handelt sich um eine Worthäufung, es wird also nicht einmal eine echte Allegorie konkreter musikbezogener Begriffe versucht. Zum Schluß ist natürlich die *coniunctio mutua* viel größer als in der *musica sensualis*: diese übersinnliche Musik begegnet vor allem im Himmel im „einstimmigen“ Lobgesang. Wie dieser in Bezug zur *musica sensualis* stehen könnte, wo seine Unterschiede liegen, ist für Gerson kein sich stellendes Problem. Musikhistorisch, auch wertungsgeschichtlich sind seine Ausführungen ohne Belang.).

Daß die irdische Musik essentiell vergänglich ist, ist die Erkenntnis von Augustin: Der Vergänglichkeit der *numeri sensuales vel temporales vel mortales*, den Zahlen sozusagen der WerdeWelt stehen die *numeri aeterni* gegenüber, als grundsätzlich Anderes: Auch die *numeri*, die wir *psallentes* ausführen, gehören nicht zu den *res incorporeae et eodem modo se semper habentes*, *De musica* VI, 15, 49.

Hier liegt also auch für die Bestimmung der Relation zwischen himmlischem und irdischem Lobgesang ein wesentliches Problem, das dem Problem der Verklärung des Leibes entspricht (vgl. Augustins Verweis, ib., auf *cum corruptibile hoc induerit incorruptionem ...*): Welche Relation besteht zwischen den irdischen, endlichen Zahlen und denen der Dinge, die immer sie selbst sind. Die *providentia Dei, per quam cuncta creavit et regit*, hat dafür gesorgt, *De musica* VI, 17, 56:

ut etiam peccatrix et aerumnosa anima numeris agatur, et numeros agat usque ad infirmam carnis corruptionem — danach hat die Seele kein Objekt mehr für ihr „numerales“ Handeln —: qui certe numeri minus minusque pulchri esse possunt, penitus vero carere pulchritudine non possunt. Deus autem summe bonus, et summe justus, nulli invidet pulchritudini, quae sive damnatione animae, sive regressione, sive permansione fabricatur.

Es gibt demnach verschiedene Arten von *numeri*, die mit den ewigen nicht identisch sein können. Auf die theologische Bedeutung dieser Ausführungen ist hier nicht weiter einzugehen, selbst die sündige und mühsalbeladene Seele hat sozusagen innige Beziehungen zur Zahl und damit zur Ewigkeit, sie wird durch, ewige, Zahlen bewegt,

sie bewegt das *corpus* durch *mortales numeri*.. Auch mindere, im *ordo* tieferstehende *pulchritudo* ist immer noch *pulchritudo*.

Natürlich ist nicht vorauszusetzen, daß Johannes de Muris diesen Text gelesen hat oder verstanden haben könnte; vertraut mit dem Gegensatz von zeitlich und ewig muß er aber gewesen sein, d. h. die Frage der Relation von Transzendenz und Welt war auch für ihn bestimmend. Deshalb kann die Diskussion Augustins auch als Hinweis auf zugrunde liegende Vorstellungen dienen: Johannes de Muris leistet in der Formulierung der Möglichkeit von weiteren, anderen, dem Menschen verborgenen *consonantiae* einen Beitrag zu diesem Problem: Es ist dem Menschen nicht möglich, alle *consonantiae*, alle Gründe der Harmonie aller Dinge zu erfassen; seine Erkenntnismöglichkeit, seine *experientia* ist beschränkt. Ewiges kann ganz anders sein. In einem solchen Kontext ist die Formulierung von Johannes de Muris zu sehen: Die Transzendenz, die Gegebenheit der Proportionen und damit der Konsonanzen ist unbestritten, denn die sind ja ein *universale*, nämlich zeitinvariant existent, genau das, was das Pythagoräische Modell vorgibt.

Dies gilt aber selbst auch für Johannes de Grocheo, dessen Versuch einer Begründung der Dreizahl der Konsonanzen nun nicht als einfache formale Analogie zu sehen ist, sondern als Versuch, die Transzendenz, die grundsätzliche Außersinnlichkeit der Konsonanzen zu erhalten. Es erscheint deshalb etwas merkwürdig, davon zu sprechen, daß bei Johannes de Grocheo, der *nachdem er die pythagoreische Grundlage der Konsonanztheorie in Frage gestellt* — das tut er gerade nicht, er „wird“ nicht etwa Aristoxeniker — eine *Zuflucht in der Analogie der drei Konsonanzen zu den innertrinitarischen Relationen* gesucht habe — was zur Frage Grund geben müßte, warum er denn eigentlich eine *Zuflucht* notwendig habe! Warum soll denn eine Transzendenz der Konsonanzen (im modernen Sinne) bewiesen oder begründet werden? *Das vorgängige Urteil aber ... sei auch bei ihm sinnlich motiviert*, Hentschel, ib., S. 42. In dem von Hentschel gemeinten einfachen Sinne ist dies falsch, in der traditionellen Hierarchie des Gegenüberstehens von *sensus et ratio* aber eine Trivialität des Pythagoräischen Modells, wie es Boethius wiedergibt: Das *iudicium sensus* ist immer vorgängig, die *ratio* hört sinnlich wahrnehmbare Konsonanzen nicht, wie sollte sie dies tun, Ohren für akustisch klingende Töne hat die Seele bekanntlich nicht, auch heute noch nicht. Um auf die *musica mundana et humana* zu gelangen benötigt die *ratio* die Vorgabe des *sensus*:

Daß eine primäre Wahrnehmung von Konsonanzen *sinnlich motiviert* ist, gilt dezidiert auch für Boethius, ist also Tradition. Auch gilt für Johannes de Grocheo natürlich, daß das Wesen der Konsonanzen in den Proportionen liegt; nur die Anzahl läßt sich nicht aus den Zahlen an sich ableiten, außerdem wird in Bezug auf die Zahlen als Folge der Kritik Pythagoräischer und Platonischer Zahlvorstellungen in der Metaphysik die Möglichkeit aufgehoben, sozusagen durch einfachen Verweis auf den *numerus* schon eine transzendente Begründung ihrer speziellen Ausprägung in den Konsonanzen liefern zu können — das ist das wesentliche Problem für Johannes de Grocheo⁸¹.

⁸¹Wobei seine „Beweisführung“ in der Albernheit des Donnerbeispiels auch für die Zeit nicht gerade stringent erscheint, ed. Rohloff, S. 114, 40: *Adhuc autem supponentes proportionem esse primo inter numeros, per hoc non potuerunt causam redere de consonantiis et de numero consonantiarum. Si enim proportio consonantiae causa esset, ubi esset talis proportio, ibi esset consonantia. Quod non videtur intuenti sonum tonitrus cum alio ei habente proportionem. Non enim harmonia faciunt, sed potius organum auditus corrumpunt.*; mit was der Donnerhall in Proportion stehen könnte, wird ausgelassen — und daß alles, was irgendwie proportional sei, selbst als „Musik“, hörbar sein müsse, ist auch nicht genuine Pythagoräische Theorie, die Weltenharmonie z. B. zu hören, ist das Ohr auch nicht imstande.

Daß die Proportionen identisch mit Konsonanzen (moderner Sinn) seien, sagt die Pythagoräische Tradition nicht, denn diese stehen über der Verwirklichung als harmonischer Klang. Johannes de Grocheo müßte also nachweisen, daß Dinge, die in entsprechenden Proportionen stehen, nicht in harmonischer Relation stehen: Die *consonantiae* der Musik sind natürlich nur eine der vielen anderen Erscheinungen der allgemeinen *harmonia*, nämlich die hörbare *harmonia* — und daß der Donner nicht Teil der Harmonie der Welt sein könne, wird auch Johannes de Grocheo nicht nachweisen können, er macht sich nicht einmal die Mühe, sondern verquickt das Prinzip von Klängen, *emmeles* sein zu müssen, mit dem Prinzip der *harmonia* überhaupt, die proportionaler Natur sein muß, denn er kann auch aus Aristoteles keinen Hinweis darauf geben, daß die Welt insgesamt, der Zusammenhang von Seele und Körper speziell, nicht in proportionalem Zusammenhang stünden, auch hier wird deutlich, daß konzische Beweisführungen gegen das Pythagoräische Modell für die Zeit auch der Scholastik ausgeschlossen sind, es müßte denn eine absolute Aufhebung erfolgen. Daß das angesichts des Funktionierens des Monochords ausgeschlossen ist, leuchtet ein: Zur Durchsetzung des Aristoxenischen Prinzips, das allein authentisch Aristotelisch ist, fehlt auch scholastischen Autoren die Denkmöglichkeit, ersichtlich gilt das auch für moderne Deuter.

Hentschel hätte Recht, wenn er nachweisen könnte, daß Johannes de Grocheo dezidiert das Aristoxenische Modell übernehmen und damit ebenso dezidiert das Pythagoräische Modell gänzlich ablehnen würde. Was Hentschel offensichtlich unbekannt geblieben ist: Es gibt im oder für das Mittelalter ausdrücklich die Formulierung eines Modells, das *sensus/αἰσθήσις* zum Maßstab jeder Musiktheorie macht; das konnte man von Boethius direkt übernehmen — also hätte eine Theorie, die so funktioniert, wie von Hentschel, allerdings nicht gerade rational formuliert, behauptet, zwingend auf Aristoxenus als *auctor* verweisen müssen. Das aber geschieht gerade nicht; immerhin ein Grund, sich über die Relation von *sensus* und *ratio* in mittelalterlicher Musiktheorie kontextbezogen, und das heißt hier in Bezug auf die beiden Modelle, Gedanken zu machen und dazu sogar noch die Texte zu verstehen suchen.

Was aber sagt nun eigentlich die Analogie aus? Klar ist, daß von *intertrinitarischen Relationen und Hervorgehensweisen* nur in übertragenem Sinne und vor allem als Folge, nicht als Grundlage der Analogie zu sprechen ist: Die traditionelle Zusammensetzung von Quint und Quart zur Oktav wird mit der Natur von Gott als Schöpfer verglichen, *est enim una prima harmonia quasi mater ...*, nämlich die Oktav. Dies ist ein begründender Formalismus, dessen Grundlage jedoch anderer Natur ist. Auch für Johannes de Grocheo gilt natürlich, daß die Konsonanzen vorgegeben, natürlich und dem Menschen eingeboren sind. Diese Unabhängigkeit des Seins von Konsonanzen von der sinnlichen Erfahrung ist also auch für ihn selbstverständlich. Zudem sagt er explizit, daß nur der Mensch, nicht aber die irrationalen *animalia* Konsonanzen wahrnehmen — wenn es nur um Wahrnehmungsdinge geht, so haben die nichtrationalen *animalia* natürlich den *sensus*, sie haben das nicht, was darüber hinausgeht; irgendwie ursprünglich oder wesentlich oder sonstwie rein *sinnlicher* Qualität oder Natur können die Konsonanzen (im modernen Sinn) im Text von Johannes de Grocheo also auch nicht gewesen sein:

Die Konsonanzen gehören in den Bereich des Menschen, den er mit den Tieren nicht gemein hat. Vielleicht sollte man vor Befassung mit „theoretischen“ Texten der scholastischen Zeit einen Kurs in Logik machen, die Autoren formulieren durchweg logisch konzis. Weit entfernt von einer allein oder wesentlich sinnlich wahrnehmungsmäßigen Begründung der Konsonanzen und fest überzeugt von ihrer göttlichen Vorgegebenheit sucht und findet Johannes de Grocheo eine adäquate Rechtfertigung: Der Mensch ist nach Gottes Ebenbild gebildet, ed. Rohloff, S. 116,

42:

Dicamus ergo, quod anima humana immediate a principio creata speciem vel imaginem retinet creatoris. Quae imago a Johanne Damasceno imago trinitatis dicitur, mediante qua naturalis cognitio est eae innata. Et forte ista naturali cognitione in sonis trinam perfectionem apprehendit, quae animae brutorum propter suam imperfectionem non debetur.

Die durch die Ebenbildlichkeit zu Gott gegebene *naturalis cognitio* kann also in den *perfectae* Konsonanzen die *perfectio* Gottes *apprehendere*; von *erkennen* kann natürlich nicht gesprochen werden. Was bei diesem Autor ausgeschlossen ist, ist die Begründung der Anzahl von Konsonanzen durch Eigenschaften von Proportionen. Diese Ablehnung der vulgär Pythagoräischen Lehre aber erfolgt nicht aus Gründen einer methodischen Betonung der Bedeutung des *sensus*, nein, sie fordert auf zu einer wirklich transzendentalen Erklärung der transzendentalen Harmonieeigenschaft der Konsonanzen, die vornehmlich in ihrer Anzahl begründet ist.

Von Interesse ist also nicht irgendein Bezug zur *Sinnlichkeit*, womit Hentschel wie gesagt in besonderem Verständnis des aktuellen deutschen Wortschatzes offenbar *sinnliche Wahrnehmung* meint, sondern das Problem, einmal die Transzendenz der Konsonanzen zu wahren, nachdem die Begründung gerade ihrer Anzahl durch die Natur von Proportionen nicht mehr beweiskräftig genug erscheint, zum andern aber konkret, ihre Anzahl zu begründen. Die Lösung des Problems ist sicher originell, daß ihre Wahrnehmung klar die Wahrnehmung einer Gabe Gottes ist (ib., etwas davor, ed. Rohloff, S. 116, 28:

Dicamus igitur, quod omnium sublimis Creator a principio in sonis trinam harmoniae inseruit perfectionem, ut in eis suam bonitatem ostenderet et per illos nomen suum laudaretur, unde David: Laudate Dominum in sono tubae ..., et etiam, ut nullus possit se excusare a laude Divina, sed omnis lingua in sonis nomen Gloriam fateatur.

Natürlich macht Johannes de Grocheo hier auch Gebrauch vom Terminus *perfecta consonantia*: Drei *perfectiones* sind Träger der Analogie.

Ihr Grund aber ist der Versuch, die Transzendenz der Konsonanzen, ihre Herkunft von Gott zu zeigen, der hier die Konsonanz dem Menschen von Anfang der Schöpfung her eingibt, womit die Kategorie der Natürlichkeit von Musik im Menschen sozusagen theologisiert wird. Diese Natürlichkeit zwingt ihn zum Gotteslob.

Die Fähigkeit aber, die Konsonanzen überhaupt einer solchen *naturalis cognitio* zu unterziehen, ist damit Ergebnis der Gottebenbildlichkeit des Menschen, der damit auch als Abbild der Dreieinigkeit erscheint⁸².

Natürlich ist der Weg der Analogie auch angesichts der Probleme hinsichtlich der notwendigen Graduierung dieser Ebenbildlichkeit — auch die Seele kann natürlich nicht identisch mit Gott sein bzw. dessen Fähigkeiten besitzen —, des Abstandes zwischen Mensch bzw. seiner Seele und Gott formalistisch (zur Problematik des Menschen als eine Art Mischung von Ewigkeit und Endlichkeit auch in der Scholastik, vgl. G. Verbeke, *Die Unsterblichkeit der Seele, Miscell. Mediaev. Miscellanea Mediaevalia VII, Methoden in Wissenschaft und Kunst des Mittelalters*, Berlin 1970, S. 23 ff.).

Sein Hintergrund bzw. sein Sinn liegt aber nicht in diesem Formalismus, sondern in der Lösung des Transzendenzproblems speziell nun in Hinblick auf die Konsonanzen. Deren Natur als vom Menschen unabhängige Erscheinung ist Aussage der hier angesprochenen Autoren. Insofern aber erweist sich die Gliederung von Hentschel sehr euphemistisch ausgedrückt als wenig adäquat. Von irgendeinem vorrangig sinnlichen Urteil kann nämlich auch bei Johannes de Grocheo nicht gesprochen werden: Das entsprechende *iudicium sensus* ist ein Gnadengeschenk Gottes, transzendent begründet, womit die sinnliche „Erkenntnis“ der Konsonanzen ein Hinweis Gottes ist, nicht wahre Erkenntnis ihrer Natur — insofern bleibt die Argumentation von Johannes de Grocheo ganz im Rahmen der Vorgabe von Boethius, und das ist natürlich bewußt: Die Begründung der Ordnung der Welt kann nicht in der

⁸²Von *intertrinitarischen* Proportionen kann konkret nicht gesprochen werden: Genutzt wird lediglich die, nicht spezifizierte Ableitung der beiden „kleineren“ Konsonanzen aus der Oktav, immerhin geht Johannes de Grocheo gerade nicht so weit, die Quart dem *Spiritus Sanctus*, oder die Quart dem Sohn zuzuordnen, er bezeichnet die Oktav nicht als *pater*, sondern als *mater*, von der die *filia diapente procedit*, entsprechend die Quart, womit eine spezifische Anwendung ja wohl ausgeschlossen ist.

Wenn er anschließend den *Pythagorici* eine sozusagen intuitive, unklare Annäherung an diese „theologische“, assoziative Begründung von nur drei, perfekten, Konsonanzen — und wie sollten dann die imperfekten abgeleitet werden? — unterstellt, ed. Rohloff, S. 116, 49, die sie nur nicht ganz korrekt ausgedrückt hätten, so wird deutlich, daß er das Modell der vorchristlichen Vorahnung und der christlichen Erfüllung einsetzt — wirkliche Gründe kann er nicht angeben; Aristotelisch sind diese Assoziationen ja wohl auch nicht, „sensual“ aber, d. h. Aristoxenisch, erst recht nicht.

Natur der Zahlen, der Proportionen liegen, also sind die Konsonanzen auch nicht allein durch die Zahlen an sich begründet; transzendent vorgegeben sind sie aber, geradezu trivialerweise.

Wie sehr Johannes de Grocheo noch im Sinne der harmonischen Ordnung der Welt denkt, die nur nicht mehr auf den Zahlen aufgebaut werden kann, zeigt auch die Diskussion der Anzahl von Tönen. Abgelehnt wird eine Bestimmung *per experientiam ...*, *sicut magister J. de Garlandia*, ed. Rohloff, S. 118, 18. — *per experientiam* jedenfalls wird die Anzahl der Töne nicht bestimmt, auch das dürfte zu den Vorstellungen von Hentschel nicht passen.

Grund für diese Ablehnung, d. h. die Erkenntnis, daß es sich bei einer solchen Bestimmung nicht um tieferreichendes Denken handelt, ist ebenfalls eine transzendente Begründung der Anzahl, nämlich sieben wie die Anzahl der *in caelo planetae* und anderer die Weltharmonie bestimmender Siebenzahlen. Damit ist letztlich die Tradition von Nicomachus wieder aufgenommen: Denn, (angeblich) nach Plato und Aristoteles ist der Mensch *quasi mundus*, nämlich ein *microcosmos*. Weil nun Gottes Gesetze soweit möglich auch von diesem *microcosmos* nachzuahmen sind, wird die Siebenzahl der Töne plausibel.

Inhaltlich geschieht also nichts anderes als eine Übernahme der *musica humana*, nun aber nicht mehr auf Proportionen als letzte, eigentliche Grundlage!, gegründet, sondern auf einfache Anzahlanalogien. Inhaltlich geschieht also nur hier eine Änderung gegenüber der Vorgabe von Boethius. Daß gerade mit solchen Anzahlanalogien die Forderungen des Schlusses der *Metaphysik* nicht befolgt werden, stört Johannes de Grocheo nicht. Für ihn bleibt der Nachweis der Transzendenz des gesamten Materials der Musik, der *materia* der wesentliche Antrieb für seine nicht gerade tieferreichenden Analogien, und die sind weder „sensual“, noch Aristotelisch, sondern christlich:

Die Ausführung mutet primitiv an, die Aufgabenstellung ist aber klar, es geht um einen Ersatz der Transzendenzbegründung allein durch Proportionen. Daß die Heranziehung der Anzahl eine Primitivisierung darstellt, sieht der Autor nicht. Für ihn ist der Erhalt der Grundlagen der *musica mundana et humana* in der *musica instrumentalis* wesentlich, auch wenn er diese Begriffe nicht mehr für sinnvoll hält — im Übrigen sind für ihn die Proportionen der Intervalle genau wie für das Pythagoräische Modell die eigentliche Natur der Sache, ed. Rohloff, S. 120, 1:

Et isto modo tonus est, cum unus sonus alii continuatus eum in acuitate vel gravitate excedit vel exceditur ab eo in sesquiotava proportione ...

Die zusätzlichen Qualifikationen sind überflüssiges Beiwerk, immerhin wird die Richtung gekennzeichnet, das Pythagoräische Modell aber wird nicht aufgehoben, was sich auch darin kundtut, daß, natürlich, der *semitonus* nicht die Hälfte eines *tonus* ist — auch dieser Autor verharret im Rahmen des Pythagoräischen Modells, die einzige Möglichkeit einer rein wahrnehmungsmäßigen Theorie, wie sie Hentschel bei ihm entdeckt haben will, aber nicht entdecken konnte, wäre die vollständige Übernahme der Aristoxenischen Lehre gewesen, die bekanntlich sechs Ganztöne in der Oktav etc. kennt; ersichtlich tut das auch Johannes de Grocheo gerade nicht, er bleibt grundsätzlich *Pythagoricus*: Man kann nur feststellen, daß der geäußerte Zweifel an der Funktion der Zahl in dieser Theorie bei Johannes de Grocheo formalistisch, aber nicht inhaltlich irgendwie systematisiert auftritt. Eine Harmonisierung der Aristotelischen Konzeptionen mit dem Modell der Pythagoräer ist im Mittelalter nicht möglich, auch Johannes de Grocheo kann eine rein wahrnehmungsmäßige Theorie nicht aufstellen — er orientiert sich eben nicht an dem, was Boethius zu Aristoxenus sagt! Und das muß der Maßstab sein, wenn man über *Sinnlichkeit* im Sinne von *sinnlicher Wahrnehmung* in Bezug auf mittelalterliche Musik adäquat handeln will.

Grundlage des betreffenden Denkens von Johannes de Grocheo, konkret der Analogien ist der Nachweis, die Begründung der Transzendenzv der Grundlagen der Musik nach Wegfall der proportionalen Begründungsmöglichkeit. Man könnte von einem, nicht etwa verzweifelten, sondern von einem genuin christlich geistlichen Versuch einer nun wahren Begründung der alten Wertungstraditionen auch im neuen „scholastischen“ Rahmen sprechen, wobei die Mittel geradezu exemplarisch Nicht-Aristotelisch sind bzw. sein müssen.

Dieser Ansatz einer Erhaltung der Transzendenz der Konsonanz muß natürlich dazu führen, daß die „neu“ zugelassenen wie *ditonus* etc. als Konsonanzen ausgeschlossen werden müssen, wie dies, in deutlichem Bezug auf Johannes de Garlandia ausgedrückt wird, ed. Rohloff, S. 120, 11:

Ditonus ... in numero consonantiarum reponitur, puta a magistro J. de Garlandia. Quia tamen imperfecta est, eam dimisimus, et quia eius mixtio auribus dure sonat. ...

Argumentiert wird mit zwei Mitteln: Einmal wird der Klassifizierung von Johannes de Garlandia nicht direkt widersprochen und mit der Qualifikation *imperfecta* ein Kriterium der Autorität akzeptiert, allerdings ohne Kennzeichnung der Systematik, sodaß die Qualifikation sozusagen verabsolutiert erscheint — wenn aber Johannes de Garlandia akzeptiert wird, ist die proportionale Begründung ebenfalls akzeptiert, Johannes de Grocheo überschreitet auch hier nicht den Rahmen des proportionalen Modells! Damit ist aber die Unvereinbarkeit der von Johannes de Grocheo vorher gesetzten, seine Analogie begründenden Qualifikation von *Konsonanz* mit *perfectum* klar.

Zum andern wird ebenfalls ein Argument von Johannes de Garlandia übernommen, nur umgekehrt: *dure sonat auribus, was compati cum alia sec. auditum* widerspricht. Die Reaktion auf die Vorgabe ist also klar erkennbar, sodaß nur die Frage nach dem Grund einer so radikalen Konservativität bleibt — auch das bedeutet nicht, daß hier das Urteil des *sensus* absolut gesetzt wurde, um das klarzumachen wurde *et* im Zitat oben gesperrt gedruckt! Johannes de Grocheo verharrt mit dieser Konsonanzwertung in der älteren Tradition, die Leistung von Johannes de Garlandia nimmt er nicht einfach auf — sonst wäre auch die „schöne“ Assoziation ausgeschlossen. Daß er hiermit in Gegensatz zu wenigstens einem Teil der Praxis der Mehrstimmigkeit tritt, spielt keine Rolle.

Natürlich ist nicht mehr zu rekonstruieren, ob die Analogie Ausgangsbasis der Definition war, oder die strikte Begrenzung auf drei Grundkonsonanzen den Ausgangspunkt gebildet hat. Zu beachten wäre hier, daß der rhythmisch fortschrittliche, satztechnisch aber rückschrittliche — in Betracht der Verwendung von imperfekten Konsonanzen (Terminologie von Johannes de Garlandia) bereits im Satz der Traktatgruppe *ad organum faciendum* — Satz der Motetten im Stil von Petrus de Cruce bzw. dessen Begründung, der ja auch in der Textgruppe der [*Klangschrittlehre* (Sachs) zur Mehrstimmigkeit eine Entsprechung besitzt, die eigentliche Basis für den Konservativismus von Johannes de Grocheo gewesen sein könnte. Hier von Konservativismus zu sprechen ist deshalb notwendig, weil der allein zukunftssträchtige Satztyp durch Zulassen oder Schaffung einer größeren Menge von möglichen Zusammenklängen kompositorische Freiräume geschaffen hat, die allein aus der Sackgasse dem nur wenige kompositorische Entscheidungsfreiheit für zu wählende Klänge zulassenden, nur mit perfekten Konsonanzen arbeitenden Satzes führen konnten (auf

diesen Unterschied macht bereits Apfel aufmerksam)⁸³.

⁸³**Merkwürdigkeiten der Konsonanzsystematik bei Hieronymus v. Mähren** Daß es methodisch nicht ganz unangebracht ist, in diesem Zusammenhang auch die Geschichte der Satztechnik zu beachten, nicht nur deshalb, weil in dieser die eigentliche Entwicklung vorliegt, das was musikhistorisch gegenüber den schematischen Klassifikationsverfahren von mit dieser Entwicklung selbst gar nicht befaßten bzw. sie ermöglichenden Theoretikern, wie Jacobus, als wesentliche Leistung anzusehen ist, sondern weil hieraus auch Möglichkeiten der Erklärung von Formulierungen bestehen dürften. Hinzuweisen wäre hier etwa auf Hieronymus von Mähren, dessen absonderliche Klassifikation von Konsonanzen — die Opposition wird übrigens nicht explizit gemacht — schon einige Kommentare herausgefordert hat, vgl. Hentschel, *Sinnlichkeit und Vernunft*, S. 41 (auch für Hieronymus, Anfang des XV. Kap., gilt trivialerweise das Grundkonzept von Boethius: *Ex his autem ... modis, cum quidem sint consonantie, ideo specialiter de ipsis consonantiis dicere intendentes, primo more Pythagorico sensui ipsas offerimus, post rationi iudicium relinquentes. ...*). Die Systematik ist nicht nur hinsichtlich der Opposition unvollständig (abgesehen von dem zitierenden Bezug auf Boethius), sondern auch widersprüchlich (etwa die Ausführungen zum Halbton, ed. Cserba, S. 65, 10, denen dann ib., S. 65, 19, widersprochen wird: Kann erst der Halbton keine Zusammensetzung zur Konsonanz bilden, ist das bei der kleinen Sext dann doch möglich). Hinzu kommen aber noch weitere Merkwürdigkeiten, wie z. B. die Anführung einer Weiterführung, was in einer Konsonanzklassifikation als Systematik an sich eigentlich nichts zu suchen hat. Daß die Qualifikation einer *consonantia per accidens* für die *secundariae* der Versuch einer systematischen Reaktion auf die neue Mehrstimmigkeit ist, ist klar, Daß die perfekten Konsonanzen als solche *per se* bezeichnet werden, die sozusagen das Nullelement der Gruppe darstellen, liegt auch auf der Hand. Daß die „neuen“ Konsonanzen von ihrer Zusammensetzbarkeit zu perfekten Konsonanzen klassifiziert werden, wie die beiden Terzen als Konstituenten der Quint, ist schon von den Möglichkeiten der *species*-Lehre, der trivialen Zerlegbarkeit aller größeren Intervalle als absonderlich zu bewerten.

Auch die explizite Definition ... *qui absque adjunctione alterius modi, sive consonantis sive non consonantis, minus bene consonant, cum adjunctione autem consonant multum bene ...* für die *secundariae*, ed. Cserba, S. 65, 3, ist von der reinen Intervallsystematik her seltsam, denn *minus bene* dürfte auch eine Sekund klingen, die durch Hinzufügung einer Quart zur Quint wird. Hier fehlt der Bezug auf die Vorgabe, die etwa ein *non bene* bzw. *male consonare*, also die Dissonanz heranzieht (die anschließende Qualifikation der beiden elementaren Intervalle als nur *abusive* oder *valde improprie* als *akzidentelle Konsonanzen* zu bezeichnen wären, weil oder obwohl sie als Elemente alle anderen Intervalle konstituieren, bleibt ebenfalls auffällig nicht systematisiert).

Vor allem aber wäre zu fragen, welche Realität eine solche Hinzufügung eigentlich haben könnte, wo solche „Additionen“ zu richtigen Konsonanzen eigentlich stattfinden könnten,

bzw. wie man auf eine so absonderliche Gliederung gelangen kann. Hier nun fällt die Beschreibung der kleinen Sext auf, *ib.*, S. 65, 18:

... Semitonium autem cum diapente est per accidens, retorto scl. immediate semitono, ut in diapente transeat, vel tono intenso, ut in duplex diatesseron, quae similiter per accidens est consonantia, vel etiam ditono, ut transeat in diapason.

Hier wird ohne vorherige Ankündigung plötzlich die Fortschreitung als Grund für die Qualifikation einer *consonantia per accidens* eingeführt. Ersichtlich wird hier die ursprüngliche Klassifikation verlassen zugunsten einer auf die Fortschreitung bezogenen Klassifizierung: Wenn die kl. Sext *immediate* zur Quint sich wendet, dann fällt sie unter diese Klasse. Wo man solche Beschreibung der kl. Sext findet, ist klar.

Offensichtlich übernimmt Hieronymus hier unvermittelt und nicht systematisiert Merkmale der Klangbewertung aus der Lehre der Mehrstimmigkeit, wo die Folge, *kl. Sext – Quint* ja geläufig ist. Offenbar hat Hieronymus die Sache nicht verstanden, die Folge *kl. Sext – Sept* jedenfalls durch Ganztonschritt nach oben ist absurd, wenn man hier nicht etwa den Ausgangston einen Schritt nach unten gehen läßt: $\begin{matrix} c & d \\ E & D \end{matrix}$, wogegen der Schritt um eine

große Terz natürlich zur Oktav führt, $\begin{matrix} c & e \\ E & E \end{matrix}$. Es ist also anzunehmen, daß der Autor hier Regeln der Mehrstimmigkeitslehre benutzt, die er nicht richtig verstanden hat. Denkbar ist also, daß Hieronymus Regeln „anwendet“ — vielleicht in nur „mündlicher“ Kenntnisnahme —, wie sie K.-J. Sachs in seinem Buch, *Der contrapunctus im 14. u. 15. Jh.* S. 61 ff., als *Vorstadien* anführt —, nur eben nicht ausreichend klar begriffen; insbesondere Kriterien wie das *requirere perfectionem* könnte hier umgedeutet worden sein; es handelt sich um *secundariae* Konsonanzen, die einer „Ergänzung“ bedürfen.

Damit kann auch verständlich werden, was die an sich ebenfalls absonderliche Begründung von Konsonanzen wie der doppelten Oktav nebst Quart, nebst Quint etc. durch Notenbeispiele, eingeführt *patet sensui ex notis, quae sequuntur*, ed. Cserba, S. 70 f., eigentlich bedeuten könnte. Angesichts der Natur der exemplifizierten Konsonanzen oder minderen Konsonanzen mutet eine solche Exemplifizierung durch Tonbuchstaben „in Partitur“ etwas seltsam an, da allein der Verweis auf die Größen selbst ausreichen würde — die Oktavidentität ist durch Boethii Verweis auf Ptolemaeus dem Mittelalter geläufig.

Hentschel folgert daraus recht tief sinnige Erkenntnisse hinsichtlich der Relation von Visualisierung und sinnlicher Klangerscheinung, s. die Verweise, *ib.*, S. 41, Anm. 95, wo er bemerkt, daß die Wendung *patet sensui*, die allerdings auch durch *voces, quae sequuntur ostendunt* ersetzbar ist, *nicht nur besagt, daß ein Sachverhalt durch Notenzeichen dem Gesichtssinn zugänglich gemacht wird.* wovon im Text kein Wort steht, denn der Eingang des

betreffenden Kapitels macht klar, was mit *sensus* gemeint ist, nämlich das, was *Pythagorico more* schon immer *sensus* in der Musik war, und ist. Man sollte auch hier den ganzen Textzusammenhang beachten.

Daß man ein als aktuell klingend gemeintes Tonbeispiel durch Zeichen angibt, ist schon seit Augustins *De musica*, nun hinsichtlich der Rhythmik, gängige Praxis, also kaum von besonderer Neuigkeit, zumal die Dasia-Schriften und andere diese literarisch traditionelle Fiktion des Koinzidenzfalls z. B. eines Dialogs ebenso geläufig weiterführen und die Schriften zur Mehrstimmigkeit durchgehend mit aktuell gemeinten Beispielen aufwarten, auf aufwendigsten der *Vatikanische Organumtraktat*; man kann dies literarisch auch in die Tradition der *prosymetra* einordnen, wo etwa Boethius ja auch die Musen aktuell wie die Philosophie sprechend oder singend auftreten läßt, was auch für Martian selbstverständliche Praxis ist; gerade in der Zeit von Hieronymus wird diese Form dadurch erweitert, daß in Romanen z. B. fiktiv aktuell gesungene Refrains auch noch mit Noten versehen werden; auch wenn der Erfinder dieser Art von Gesamtkunstwerk weniger bekannt ist, der *Roman de Fauvel* dürfte als eine Art Höhepunkt dieser Entwicklung selbst musikwissenschaftlich geläufig sein (eine erneute Darstellung dieser bekannten Tradition, die mit einem Rosenroman beginnt, findet man von A. Ibos-Augé, *Chanter et lire dans le récit médiéval*, Bern et al., 2010, worauf hier nicht weiter einzugehen ist): Die Verwendung von Notenbeispielen ist also nicht nur von der Theorietradition her trivial; auch die fiktive Akutalität z. B. in einem Dialog ist so topisch, daß hieraus kein Honig für irgendeine besondere optische *Sinnlichkeit* von Hieronymus zu saugen ist. Insofern kann man auch diese Beispiele als Nachahmungen entsprechender, inhaltlich nicht verstandener Beispiele in Schriften der Klangschritlehre interpretieren.

Wollte man jedoch daraus schließen, daß Hieronymus von Mähren in besonderer Weise dem *iudicium sensus* verpflichtet sei — was, wie gesagt, ausweislich der Einleitung des betreffenden Kapitels nicht zutreffen kann —, so ergibt z. B. die Begründung der „Konsonanz“ des Tritonus doch ein sehr anderes Bild, das mit einer „sensuellen“ Begründung nichts zu tun haben kann: Unter Verwendung der Farbtheorie von Aristoteles (... *nam sicut inter duo extrema, puta inter album et nigrum, medii colores quidam plus albi quam nigri ... existunt ...*, *sic et tritonus plus accedens ad diapente, que melior est consonantia, meliorem consonantiam facit quam diapente minus ...* — selbst für das Pythagoräische Modell in der Form seiner Weitergabe durch Boethius kann von Anfang an der Unterschied zwischen kleiner und großer Quint nicht „sensueller“ Natur sein) wird festgestellt, daß Intervalle bzw. Klänge, die zwischen den beiden konsonanten Klängen *Quart* und *Quint* liegen, als *medium*, womit eigentlich aber die Mischung aus beiden Extremen gemeint ist, auch an beiden teil haben, wie die Farben an Schwarz und Weiß. Wenn aber beide konsonant sind, muß natürlich auch die Mischung — mehr oder weniger konsonant sein — von einem konsistenten Konsonanzbegriff nicht gesprochen werden, im Gegensatz zur klaren jeweils dreistufigen, spiegelbildlichen Graduierung von Johannes de Garlandia, in der die alte Zweiteilung

klar erhalten bleibt; es handelt sich um eine assoziative Erklärung von in Klangfolgen auftretenden (zweistimmigen) Zusammenklangsmöglichkeiten, die auch noch rein spekulativ durch die jeweiligen größere oder geringere Nähe zu einer eigentlichen Konsonanz in einem nicht näher erläuterten Konsonanzgrad bestimmt wird; eine absurde „Erklärung“.

Die Absurdität einer solchen formalen Parallelisierung kann auch nicht durch Verweis auf scholastisches Denken oder die Zeit ausgeräumt werden; solchen Unsinn findet man in keinem der auf die Praxis der Mehrstimmigkeit ausgerichteten Schriften — folgerichtig müßte übrigens jedes Intervall konsonant sein, denn es steht ja zwischen den Extremen Einklang und Oktav. Man muß also Hieronymus als Autor bewerten, der als reiner Theoretiker nicht fähig war, systematisch adäquat auf die neuen Entwicklungen der Mehrstimmigkeit hinsichtlich der Graduierung von Zusammenklängen zu reagieren; dies ist für einen Angehörigen eines der Orden, der Mehrstimmigkeit nicht zugelassen hat, vielleicht auch nicht erstaunlich; erstaunlich ist allerdings die Klassifikation, die Hentschel, *ib.*, S. 40, diesen Autor hinsichtlich der Konsonanzdefinition doch tatsächlich in eine Klasse mit Johannes de Garlandia einfügen läßt.

Wenn man dazu noch beachtet, wie „unzusammenhängend“ Hieronymus Zitate aus Boethius anführt, z. B. in Bezug auf die Kategorie *Konsonanz!*, die Ausführungen über die wellenartige Ausbreitung des Schalls, *Inst. mus.* I, 14, ed. Friedlein, S. 200, 7, so wird erst recht klar, daß Hieronymus hier kein eigenes Wissen ausbreitet: Konsonanz im weiteren Sinne ist alles, was in der Mehrstimmigkeit auftritt; daß hier eine Verbindung zu Ptolemaeus oder Boethius nicht möglich ist, wird von Hieronymus nicht verifiziert. Auch die so unpassend ausführliche Einbeziehung der, potentiellen, Zusammenklänge über Oktav oder Doppeloktav zeigt nur eine Kontamination von von der Mehrstimmigkeit verlangter neuer Graduierung der Kon- und Dissonanzen mit den aus Boethius geläufigen „Demonstrationen“ der Oktavidentität: *Finaliter autem quod quaelibet per accidens consonantia cum simplici sive etiam duplici diapason sint consonantiae, ex predicta Ptolemaei demonstratione colligitur.*

Die Differenzierung von *consonantia per se* bzw. *per accidens* ist gemessen z. B. an der symmetrischen oder spiegelbildlichen Ordnung von Kon- und Dissonanzen bei Johannes de Garlandia unbrauchbar, weil ihr eine kompositorisch sinnvolle Graduierung fehlt und die für die Mehrstimmigkeit unabdingbare Unterscheidung zwischen zwei grundlegend „gegenteiligen“ Klassen in der seltsamen „Systematik“ von Hieronymus ausgeschlossen ist; sie ist Folge nicht einer ganz neuen „sensuellen“ Bewertung von Zusammenklängen, sondern Zeichen weitgehenden Nichtverstehens der geschehenen Entwicklungen in der aktuellen Mehrstimmigkeit und ihrer Theorie.

3.3.4.3 Die Übernahme der Verurteilung der „sinnlichen“ Begründung von Aristoxenus aus Boethius

Die Aristoxenische Theorie, dem Mittelalter nur indirekt, aber nicht weniger wirksam überliefert, nimmt dagegen die Konsonanz sozusagen als zusätzliche Eigenschaft im Zusammenklang hin; gewisse Versuche einer Begründung sind hier nicht weiter zu diskutieren, für das Mittelalter irrelevant. Macran gibt in seiner Ausgabe der Harmonik von Aristoxenus S. 235 ff., in der Anmerkung zu S. 108, 21, eine übersichtliche Zusammenstellung der nicht ausdrücklich Pythagoräischen Definitionen der Konsonanz, die man partiell vielleicht auf Aristoxenus zurückführen kann (zu beachten ist dabei immer, daß natürlich auch das Pythagoräische Modell, wie es dem (lateinischen) Mittelalter übermittelt wurde, den rein sinnlich wahrnehmungsmäßigen Eindruck, eben das *iudicium sensus* als Grundlage des dann einsetzenden Urteils der *ratio* versteht — hier kann also gar kein wesentlicher Unterschied zum Aristoxenischen Modell bestehen, dieser besteht im Fehlen einer abstrakten „Begründung“ durch die Einfachheit der übergeordneten Proportionen im Aristoxenischen Modell; schon Euklid schreibt, ed. Jan, S. 149, 17:

*Γινώσκομεν δὲ καὶ τῶν φθόγγων τοὺς μὲν συμφώνους, τοὺς δὲ διαφώνους,
καὶ τοὺς μὲν συμφώνους μίαν κρᾶσιν τὴν ἐξ ἀμφοῖν ποιῶντας, τοὺς δὲ οὐ.*

...

Daran schließt sich die ominöse Erklärung an, daß diese Konsonanzen durch Proportionen gebildet werden, die ἐν ἐνὶ ὀνόματι bezeichnet werden; die Reihenfolge ist aber auch hier eindeutig⁸⁴.

⁸⁴Wie der Plutarch zugeschriebene Text erkennen läßt, scheint, wenigstens zu einer gewissen Zeit, auch für Aristoteles die proportionale Begründung gültig gewesen zu sein (fr. 47), edd. Ziegler, Pohlenz, S. 19, 19:

*... ἡ δ' ἄρμονία ἐστὶν οὐρανία, τὴν φύσιν ἔχουσα θεῖαν καὶ καλὴν καὶ δαίμονιαν:
τετραμερὴς δὲ τῆ δυνάμει πεφυκυῖα, δύο μεσότητας ἔχει, ἀριθμητικὴν τε καὶ ἀρμονικὴν,
φαίνεται τε τὰ μέρη αὐτῆς καὶ τὰ μεγέθη καὶ αἱ ὑπεροχαὶ κατ' ἀριθμὸν καὶ
ἰσομετρίαν: ἐν γὰρ δυοῖ τετραχόρδοις ῥυθμίζεται τὰ μέλη*

Die Melik ist also göttlicher Natur etc., denn, so kann man interpretieren, sie hat eine vierfache Charakteristik, zwei Mittel, arithmetisches und harmonisches; ihre Teile und Größen und Überschüsse erscheinen nach Zahl und Gleichmaß, denn die Melodien werden in zwei Tetrachorden gezählt, was für die Zeit von Aristoteles nicht mehr das Maß des σύστημα

Weil im Aristoxenischen Modell eben die Erklärung bzw. Begründung der Konsonanzempfindung durch Eigenschaften der Proportion fehlt, kann die Konsonanz nur als Eindruck definiert, also nicht erklärt werden; so bei Gaudentius, der den Unterschied zwischen zwei gleichzeitig erklingenden konsonanten Tönen durch die Begriffe *αὐτό, κρᾶσις* oder *ένότης* wiedergibt, ed. Jan, S. 337, 8, also als Eindruck oder Empfindung; rational ist demgegenüber die Bestimmung des jeweiligen Abstandes, des Intervalls als (translationsinvariantes) Maß.

Wie Verf. in *ibn al-Munaǧǧim* zu zeigen versucht, scheint die antike Theorie diesen Grundsatz der Transposition wenn überhaupt erst recht spät und nicht als eigenes Merkmal musikalischer Form zu formulieren, wie dies Ptolemaeus tut, ed. Düring, S. 58, 7:

οὐδὲ γὰρ ἔνεκεν τῶν ὀξυτέρων ἢ βαρυτέρων φωνῶν εὐροίμεν ἂν τὴν σύστασιν τῆς κατὰ τὸν τόνον μεταβολῆς γεγενημένην — ὁπότε πρὸς τὴν τοιαύτην διαφορὰν ἢ τῶν ὀργάνων ὄλων ἐπίτασις ἢ πάλιν ἄνεσις ἀπαρκεῖ, μηδεμιᾶς γε παραλλαγῆς περὶ τὸ μέλος ἀποτελουμένης, ὅταν ὅλον ὁμοίως ὑπὸ τῶν βαρυφωνοτέρων ἢ τῶν ὀξυφωνοτέρων ἀγωνιστῶν διαπεραίνεται
— ...

Die Transpositionsskalen sind also nicht erfunden wegen verschiedener Lage der auszuführenden Melodien, dazu reichen jeweils verschieden hohe/tiefe Instrumente oder Stimmen; dabei wird nur die gesamte Melodie identisch höher oder tiefer gesungen. Es mag sein, daß die großen Denker über musikalisches Denken im Mittelalter hier keinen wesentlichen Unterschied zur *Musica Enchiriadis* und ihrer Darstellung skalarisch transponierter *neumae* sehen, daß hier ein wesentlicher Unterschied zwischen mittelalterlicher, lateinischer, und antiker Theorie der Melik vorliegt, ist auf den ersten Blick klar: Für die mittelalterliche Theorie handelt es sich um ein die Form bestimmendes Prinzip, das Formteile jeder Ausdehnung bzw. auf jeder möglichen hierarchischen Ebene betrifft, Ptolemaeus ist einmal an der Transposition selbst

τέλειον gewesen sein kann; wie weit man diese Formulierungen konkretisieren kann, dürfte gewisse Fragen aufwerfen, die hier nicht interessieren, daß die Oktav gemeint sein könnte, liegt nahe, wenn auch da gewisse Probleme bleiben, denn musikhistorisch faktisch dürfte die Aussage auch in Hinblick auf die beiden alternativen Tetrachorde im Gesamtsystem falsch sein — nur kann man so konkret deuten? Man kann auch hierzu die betreffenden Anmerkungen von A. Barker beachten. Klar ist, daß Aristoteles hier dem Pythagoräischen Modell folgt. Das lateinische Mittelalter hätte dieses Fragment daher gut brauchen können.

nicht interessiert, zum anderen aber führt er hier ausschließlich ganze Melodien an, die eben, nicht als Formfaktoren, auf verschiedener Tonhöhe erklingen können. *neumae* sind dagegen Teile, die weiterhin gestaltmäßig erkennbar als gleich verschoben werden können, worüber Verf. an anderer Stelle berichtet hat (selbst der große Gräzist, Arabist und Informatikwissenschaftler M. Haas kennt wie so viele andere auch dieses Problem nicht, nämlich die rationale Erfassung des auch der antiken Theorie der Melik elementar schon im Intervallbegriff zugrundeliegenden Prinzips der melodischen Gestalttransposition als Grundlage überhaupt der musikalischen Gestaltbildung; nicht unbedingt ein Beweis dafür, daß es dieses Problem, die Rationalisierung der Transpositionsinvarianz, nicht geben könne — für die Tradition der Rhythmik ist die Idee der relativen Geschwindigkeit im Vortrag der gleichen metrischen Gestalt seit Aristoxeni Schrift über das erste Maß geläufig), obwohl man dieses Merkmal natürlich durchgehend verwendet, eben z. B. schon in dem System der Transpositionsskalen — das, was in der *Imitatio* als reale und tonale Transposition unterschieden wird, kennt die Musiktheorie des Mittelalters in Ansätzen, d. h. sie könnte das Problem realer Beantwortung systemgerecht darstellen, durch die jeweils „falsche“ Transposition des Hexachords, konkret scheint sich aber das Phänomen realer Transposition nicht zu stellen; man könnte hierzu auch Beispiele sammeln, in denen das Phänomen der Sequenz o. ä. kompositorisch virulent ist, was hier nur anzudeuten ist⁸⁵.

⁸⁵**Zum Nichtverstehen der Transpositionsskalen als potentielle Generatoren vollständiger Chromatik noch bei Theoretikern der Renaissance** Es ist eigentlich erheiternd zu sehen, daß die Theoretiker der italienischen Renaissance, und in ihrem Gefolge etwa Glarean, *ΔΩΔΕΚΑΧΟΡΔΟΝ*, S. 62 f., die Angaben z. B. von Cassiodor und anderen wie Aristides Quintilianus nicht unverstanden lassen konnten, also die Reihung von Skalen im jeweiligen Halbtonabstand, dennoch aber den eigentlichen Sinn, die Brauchbarkeit dieser Struktur nicht anwenden konnten: Glarean z. B., *ib.*, S. 80 f., führt alles wieder zurück auf die möglichen Oktavgattungen bzw. Kombinationen von Quint- und Quartgattungen. Andererseits wird die Diskussion über mögliche Chromatik gerade nicht mithilfe der Transpositionsskalen geführt, obwohl damit alle Probleme sofort entfallen wären, zumal eine Verbindung mit der Hexachordtransposition möglich gewesen wäre (handelt es sich dabei strukturell im Rahmen der antiken *τόνοι* gesehen um nichts anderes als jeweilige Ausschnitttranspositionen).

Stattdessen wird operiert mit den Genera der Tetrachorde, die kompositorisch völlig unbrauchbar waren. Hier kann mit gutem Recht ein erheblicher Mangel an Denkfähigkeit

der Theoretiker der Renaissance gefolgert werden. Auch der betreffende Beitrag zur elementaren Musiktheorie der italienischen Renaissance geht auf diese Möglichkeit nicht ein, ein Beweis dafür, daß man sich dieses Mittels zur Durchsetzung der vollen Chromatik offensichtlich nicht bedient hat. Dies ist umso seltsamer, als man ja Ptolemaeus und seine Reduktion des Systems auf sieben, d. h. für das Mittelalter, nicht notwendig mehr für die Renaissance acht („Fehler“ von Bothius) solche Skalen hätte kennen können. Die „chromatischen“ und „enharmonischen“ *tenores*, die im Briefwechsel von Spataro als Beispiele aus eigenen Kompositionen zu finden sind, zeigen den — systematisch gesehen — Holzweg, den noch die italienischen Theoretiker in dieser Hinsicht gegangen sind.

Dies muß man auch von Johannes Gallicus dictus Carthusiensis seu de Mantua sagen, der in seinem *Ritus canendi vetustissimus et novus*, zwar formal *was the first Western writer to appreciate that the Greek modes and those for plainchant were different and independent systems*, C. V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven – London 1985, S. 7, vgl. *ib.*, S. 280 ff., aber doch von der eigentlichen Bedeutung nichts verstanden hat: Die Tabelle, CS IV, S. 342, *Ritus Canendi, Pars I*, ed. A. Seay, *Colorado Springs* 1981, S. 74, gibt nichts als eine in Stufen nach oben verschobene Reihung von identischen Buchstabenreihen, die, wie auch der Text bemerkt, eben identisch sind. Daß dies eine fast schon absurde Reduktion oder eher Verkennung des Boethianischen Vorbilds bedeutet, wird klar, wenn man dessen Schema vergleicht. Daß Johannes Gallicus nicht an der Wiedergabe der in der Schrift des Opfers Theoderischen Blutdursts ja erfahrbaren antiken Notenschrift interessiert war, könnte durch das gemeinte Publikum seiner Schrift erklärt werden; diese Notation war kein für *nostris cantores* notwendiges Wissen.

Andererseits erscheint es auch nicht ganz unangebracht, sozusagen von der Gestalt der Tabelle her, an einem entsprechenden vollständigen Wissen oder Verstehen des Karthäusers zu zweifeln; dies ergibt sich daraus, daß er die wesentlichen Merkmale der Tabelle von Boethius ausläßt, nämlich die graphisch klare Kennzeichnung von Halb- und Ganztonabständen zwischen den einzelnen Tönen der sieben/acht Transpositionsskalen.

Daß diese Graphie essentiell für das Schema von Boethius — und für die gemeinte Struktur — (nachgeahmt wird die *Descriptio II. pag. 313 addenda*) ist, ergibt sich daraus, daß damit die intervallischen Relationen zwischen allen Tönen des Schemas abgelesen werden können: Das Schema von Boethius ist ein echtes Schema von Schemata, ein System von Systemen, denn jedes Element, d. h. jeder auftretende Ton ist hinsichtlich seines Abstands mit jedem anderen in jedem „Unterschema“ — dem jeweiligen *σύστημα τέλειον* — in intervallischem Bezug.

Man kann also direkt aus dem Gesamtschema ablesen, welchen Abstand der *lichanos hypaton* des Hypolydius zur *trite diezeugmenon* des Mixolydius hat (und zwar kann man das viel leichter als mit der Verwendung nur der antiken Notenschrift — das Bezeichnete ist jeweils identisch, die „Lesbarkeit“ des Schemas aber sehr einfach, eben wegen der genauen Angabe

von Halb- und Ganztonabständen).

Dargestellt ist also die Gesamtheit des antiken Tonsystems in der reduzierten Fassung von Boethius, nicht von Ptolemaeus, der ja die Grenzen des einen grundlegenden *σύστημα τέλειον* eingehalten wissen will: Boethius benötigt sinnvollerweise auch nicht die doch etwas umständliche Differenzierung zwischen thetischen und dynamischen Tönen.

Damit ist das Schema von Boethius eigentlich Aristoxenisch, denn es zeigt das achtmal transponierte *σύστημα τέλειον*; es übernimmt von Ptolemaeus nur die reduzierte Anzahl (modulo des überflüssigen achten *tonus!*), woraus eine eigentlich völlig unverständliche Ordnung des Systems der Systeme ergibt: Die Folge der jeweiligen Anfangstöne, $1 \ 1 \ 1/2 \ 1 \ 1 \ 1/2 \ (1)$, ist nur als willkürlich zu bezeichnen, zumal die Generierung aus reinem Quintzirkel (modulo Rückoktavierung) von Ptolemaeus von Boethius nicht angeführt wird; man könnte sie rekonstruieren.

Übrigens ist in der adäquaten, echt transponierten Darstellung der Skalentranspositionen von Boethius die Hinzufügung des achten eher verständlich: Die Erweiterung des Tonsystems um eine Oktave, die damit geleistet werden kann, ist eventuell doch nicht nur durch reinen „Symmetrie“formalismus zu rechtfertigen, denn sie stellt, anders als dies A. Barker zu sehen fähig ist, eine zusätzliche Struktur zur Verfügung, eben die Erweiterung des gesamten Tonsystems.

Demgegenüber notiert das Schema von Johannes Gallicus gerade nicht das System als totales Tonsystem, als System von Systemen; das tut es nur graphisch, daß daraus ja eine total chromatische — im modernen Sinn verstanden — Skala folgt, sieht sein Autor nicht und kann es daher auch nicht entsprechend darstellen: Sein Prinzip ist als graphisches System unzulänglich und primitiv, es wird einfach die identische Säule von Buchstaben rein graphisch, aber nicht skalisch rational, um jeweils eine Stufe nach oben geschoben wiederholt. Daß sich aus der Folge $A \ \underline{H}C\underline{D}E\underline{F}G\underline{a} \dots$ um einen Ganzton verschoben die Tonfolge $H \ \underline{C}is\underline{D}E\underline{F}is\underline{G}ah \dots$ ergibt, kann man nur sehen, wenn man wie bei Boethius — und da nicht nur aufgrund der antiken Notenschrift, sondern schon aus der graphischen Darstellung an sich — ein System von aufeinanderbezogenen Tönen voraussetzt bzw. bildet. Genau das tut aber weder Johannes Gallicus in seinem Schema noch andere, die Palisca in seinem großen Werk anführt. So besonders gut scheint der akademische Unterricht „in“ der Musikschrift von Boethius also nicht gewesen zu sein (schließlich ist die Verwendung von griechischen Buchstaben als Hinweis auf griechische Praxis ebenfalls nur als hochgradig einfältig zu bezeichnen).

Eine gewisse Einfältigkeit, gemessen daran, daß Boethius ja auch die Oktavgattungen als solche darstellt, bedeutet auch die Formulierung, daß die Alten noch nicht die Vielfalt der Musik nach Christus gehabt hätten, ed. Seay, S. 73, 6, CS IV, S. 341 b (der Verweis auf die alte Ausgabe im Index dient lediglich dazu, potentielle Kritiker zu vexieren; natürlich wird die neue Ausgabe zitiert):

... cupio ... describere, quatenus cunctis innotescat nostris cantoribus, non per tropos ecclesiasticos suas ab antiquo iudicasse cantiones, cantus et cantilenas gentiles philosophos, cum non adhuc esset ecclesia, nec adinventi per consequens huiusmodi tropi. Discant ergo nostri moderni non posse nostros cantus adhuc gentiles, i. e., vanos et seculares per tropos ecclesiae discerni, cum perfecto liberi sint, nec certis in locis sicut illi finiri cogantur.

Quin potius iudicari debent, quemadmodum illi veteres per species diapason et praescriptas vocum constitutiones? Gentiles enim alios quam illos octo non habuere tropos ... ante nostri salvatoris adventum, nec ullam praeter a proslambanomenos in nete hyperboleon cum caeteris de medio cordis bisdiapason constitutionem, ita quod nulla fuit inter ipsos differentia, nisi tantum in notulis variisve mensuris et in acumine et gravitate, quod sequens figura probabit.

Was Johannes Gallicus hier nicht verstanden hat, ist der Umstand, daß die Ordnung des Systems der Systeme, auch in der Art von Boethius, natürlich eine Erweiterung des gesamten verfügbaren Tonmaterials bedeutet, eben die vollständige Chromatik (natürlich modulo der proportionalen Probleme eines solchen Systems, die aber keine praktische Bedeutung haben — daß das wohl verlorene sechste Buch der *Inst. mus.* von Boethius die Ptolemaeische Berechnung enthalten haben könnte, ist unwahrscheinlich; dann aber ist ihr Auslassen, das Auslassen einer zentralen Leistung von Ptolemaeus, im Text von Boethius bemerkenswert: Wie bereits angeführt, erscheint damit das reine Schema mit „identischen“ Halbtönen als rein Aristoxenisch verstanden; man könnte übrigens die Frage stellen, warum das ja ausweislich der praktischen Zeugnisse noch in der Spätantike konkret verwendete System von fünfzehn *τόνοι* für den Choral offenbar nicht benötigt wurde, ob also die Fälle von Chromatik im Sinne von Jacobsthal und die nicht mehr erkennbaren, eventuellen weiteren chromatischen Strukturen vielleicht doch so selten waren, daß für die Rationalisierung das eine *σύστημα τέλειον* ausreichend war — der einzige überlieferte christliche Hymnus jedenfalls nutzt die Notenzeichen ausschließlich eines einzigen *τόνος*, was für den Choral natürlich keine Bedeutung haben muß; die Frage ist schon wegen der bereits von Jacobsthal genannten Gründe nicht zu beantworten, es wäre aber nicht ohne Interesse zu wissen, ob *μεταβολαὶ κατὰ τόνον* für die Einfachheit von liturgischen Melodien bewußt abgelehnt worden sind. im Sinne der bekannten z. B. von Isidor zusammengefaßten Merkmale einer nicht theatralischen Musik der Liturgie (wobei gerade dieser Vergleich deutlich macht, daß man natürlich auch den eigenen Gesang als Gesang, d. h. in Beziehung zu den weltlichen und heidnischen Arten von Musik verstand).

Wie später noch für Zarlino erweist sich dieses adäquate Verständnis, daß durch die Skalentranspositionen das Tonmaterial chromatisch — in modernem Sinne — erweitert wird, als unzugänglich: Gesehen wird nur, daß hier, letztlich unverständlich, das immer Gleiche

„nur“ transponiert wird — es wird also nicht gesehen, daß eben diese Transposition des Gleichen eine echte strukturelle Erweiterung des Tonsystems bedeutet, eben die volle Chromatik (hier immer in modernem Sinne!), d. h. der Schritt zum System von Systemen wird nicht gemacht, die Hierarchie des Gesamtsystems wird nicht verstanden.

Wie auch die modernen „heidnischen“ Melodien, die weltlichen, keinen Bezug zu den Ordnungsfaktoren der Kirchentönen haben — welcher Gegensatz zu Aribo und Johannes Cotto! —, so haben auch die armen Heiden nur immer das Gleiche, nur transponiert gehabt; das allerdings auf die historische Ankunft *Salvatoris nostri* zu beziehen, erscheint nicht gerade sinnvoll, ja als hochgradig abwegige „Begründung“ (abwegig in Hinblick auf die Begründung der Existenz von Musik in der Kirche überhaupt — warum Verf. hier benutzt das Wort *Musik* verwendet, hat er an anderer Stelle dargelegt).

Man kann die immerhin bemerkenswerte, wenn auch im Schema von Boethius klar dargelegte, „Erkenntnis“ bzw. dogmatisch begründete Behauptung der Andersartigkeit der Transpositionsskalen von Kirchentönen und die Darlegung dieser „Erkenntnis“ durch Johannes Gallicus als wesentlich nicht strukturell, sondern durch die übergeordnete Erkenntnis einer Minderwertigkeit der heidnischen Philosophen gegenüber den Möglichkeiten der Musik der Kirche motiviert bewerten; das Problem, daß Boethius ja auch schon Christ war, wird nicht beachtet. Wesentlich war wohl die Exemplifizierung des Umstands, daß die Musik der Kirchen allen älteren und modernen weltlichen überlegen ist, sie hat eine Ordnung, die der Kirchentönen — und da gibt es acht unterschiedliche! Daß auch Boethius von acht Oktavgattungen spricht, war dem Renaissancetheoretiker nicht klar, wahrscheinlich hat er den Text selbst gar nicht gelesen. Für die Geschichte der Rationalisierung des Tonsystems, die kompositorisch nicht ohne Bedeutung ist, wie das Konzept des *Wohltemperierten Klaviers* zeigt, ist sein Text bedeutungslos.

Hier ist die nach Gafurius von Glarean zitierte Tabelle, ib., S. 62, wenigstens andeutungsweise klarer, denn sie läßt auch graphisch erkennen, daß sich die einzelnen *προσλαμβανόμενοι* jeweils im Halbtonabstand, wie es Cassiodor so klar sagt, aufeinander beziehen lassen (eine Harmonisierung mit dem Schema von Boethius findet natürlich nicht statt); was das für Folgen für die Relationen der anderen Töne des so fünfzehnmal in Halbtonstufen nach oben verschobenen *σύστημα τέλειον* hat, ist nicht direkt abzulesen, wenn auch die graphische Verbindung eines Grundsystems, des Hypodorischen, die resultierende totale Chromatik schon der Anfangstöne, der *proslambanomenoi* erkennen läßt.

Auf die Idee, daraus aber ein vollchromatisches Komplexsystem abzuleiten (was durch den Hexachordschematismus möglich gewesen wäre, wenn man „falsch“ transponierte Hexachorde einfach als Ausschnitte aus Transpositionsskalen sieht), kommt Glarean ebensowenig wie Vicentino und andere (auch Zarlino hat den Sinn nicht verstanden, also die Potenzen unerkannt gelassen, und so trifft es doch wohl nicht ganz zu, wenn Palisca, ib., S. 301, dazu formuliert: *Thus Zarlino's history of modality was an act of liberation from an alien*

Demgegenüber steht der Eindruck der Dissonanz, der dadurch charakterisiert ist, daß *οὐδέν τι φαίνεται τοῦ μέλους εἶναι* zwischen den betroffenen Tönen an *αὐτό* : Es scheint bei Gaudentius hinsichtlich der Dissonanz also nichts von dem zu hören zu sein, was bei der Konsonanz gehört wird. Diese Definition beruht eindeutig ausschließlich auf dem *iudicium sensus*, formal auf der totalen Negation der Eigenschaften der Konsonanz. Natürlich wäre eine solche Definition mit der von Boethius zu vereinbaren, denn auch da hat der *sensus* ein eigenes, wenn eben auch unvollkommenes *iudicium* (allerdings nur als Teildefinition!): Dessen Unvollkommenheit könnte man direkt aus der Vagheit der Ausdrucksweise, der Beschreibung des entsprechenden Urteils des *sensus* erklären, was Boethius nicht tut.

Nur fehlt bei Gaudentius sozusagen der aus Ptolemäischer Sicht unabdingbare Verweis auf die Proportionen. Hier liegt denn wohl auch der wesentliche Unterschied der Konsonanzwertung in beiden antiken Modellen. Denkbar ist also, daß

and obsolete system, which could now be set aside in treating the art of polyphonic composition. ...: Hätte man das Aristoxenische Gesamtsystem angewandt, so hätte man ein vollchromatisches System auch theoretisch voll verfügbar gehabt, was statt der zumindest umständlichen Verwendung von transponierten Hexachorden, so von Dr. Bull, ein freieres Denken über Modulation und frei brauchbare Chromatik gebracht hätte).

Ein wesentlicher Hinderungsgrund für die Theorie — ja auch für Gallilei, s. die Darstellung von F. Rempp, *Die Kontrapunkttraktate V. Galileis, Veröff. d. staatl. Inst. f. Musikforschung Preuss. Kulturbesitz*, Bd. IX, S. 206 f., insbesondere die Darstellung S. 207 — dürfte die immer noch nicht geleistete Rezeption der die Harmonik betreffenden Schriften von Aristoxenus gewesen sein: Proportional war eine vollständige, dann auch notwendig „enharmonische“ — im modernen Sinne — Chromatik nicht zu konstruieren, sie hätte eine Übernahme des Aristoxenischen Modells verlangt. Dazu waren diese Theoretiker unfähig — anders als die Praxis, deren Gebrauch des Wortes *Chromatik* im modernen Sinn Morley, *A Plaine and easie introduction ..., Annotations*, auf der 2. Seite anspricht, charakteristischer Weise primär in Hinblick auf die Organisten: *Likewise by that which is saide, it appeareth, this point which our Organists use is not right Chromatica, but a bastard ...: Was die Praxis der Organisten meint, ist laut Notenbeispiel die chromatische Quart, also das Thema von Chromaticae wie die von Sweelinck.*

Vom eigentlichen Sinn der Transpositionsskalen hat Johannes Gallicus also nichts anderes verstanden, als daß sie nicht die Oktavgattungen der Kirchentönen waren; und die Oktavgattungen von Boethius wurden eben als Grundlage der acht Tonarten gesehen, andere Oktavgattungen gibt es in diatonischen System nicht, will man nicht wie Glarean noch die auf *a* und *c* als eigenständig hinzuaddieren, was strukturell ja nichts Neues bringen konnte.

die strikte, ausdrückliche, eigentlich überflüssige Zurückweisung einer (eventuellen) Ableitung der Konsonanz(empfindung) aus dem *sensus* bei Jacobus von Lüttich doch auch eine Antwort auf die Darstellung von Aristoxenus durch Boethius darstellt, I, XXIX, ed. Bragard, S. 89, 19: *Ex qua sententia patet Aristoxenum multum errasse qui, ad iudicandum de consonantiis, solummodo vel nimis credebat sensui, parum autem intellectui*, was wie zu erwarten konkret mit der Halbteilung des Ganztons erläutert wird: Aristoxenisch kann Jacobus also nicht argumentieren; diese, topische, Verurteilung des Modells von Aristoxenus ist für den gesamten Text von Jacobus vorauszusetzen: Jacobus kann also auf keinen Fall dem *iudicium sensus* an irgendeiner Stelle irgendeine besondere, irgendwie primäre Stellung eingeräumt haben, entsprechende Deutungsansätze sind sozusagen a priori falsch, auch Jacobus verharret total im Rahmen des Pythagoräischen Modells.

Er erweist sich aber deshalb auch nicht als fähig, zu eigenen Erkenntnissen über die Natur der Aristoxenischen Theorie zu gelangen. Damit wird aber wieder jede Phantasie obsolet, daß Jacobus oder ein anderer „scholastischer“ Musiktheoretiker (die Anführungszeichen deshalb, weil es echt scholastische Musiktheorie nicht geben kann, nur M. Haas hat derartige Vorstellungen, vgl. o., Anm. 4 auf Seite 6) grundsätzlich anders als Boethius irgendwie den *sensus* als ausschließende und alleinige Grundlage einer Theorie der Melik gesetzt haben könnte.

Schon aus diesen speziellen Vorgaben ergibt sich zwangsläufig die Inkompatibilität der beiden antiken Modelle, was sozusagen noch mehr für die mittelalterlichen Erben gilt, obwohl Aristoxenische Vorstellungen ebenfalls essentiell bleiben, die Relation beider Modelle ist aber Boethius folgend nicht (mehr) die einer unüberbrückbaren Unvereinbarkeit, sondern die hierarchische einer unzulänglich nur die Wahrnehmung berücksichtigenden, und einer allein wissenschaftlichen, rationalen Theorie, worauf bereits hingewiesen wurde, s. o. im 2. Teil, 1.3 auf Seite 42.

Dabei ist durch die bekannte Aussage von Aristoteles zum *primum metrum* der Aristoxenische Ansatz immerhin mit erheblicher Autorität versehen. Für Jacobus ergibt sich daraus die „Lösung“, einfach von verschiedenen *simplicitatis modi* zu sprechen; daß das Verständnis des *comma* als *einfach* einer strikt Pythagoräischen Denkweise unüberwindliche Probleme bereiten muß, liegt auf der Hand. Dem steht aber die, nicht direkt mit dem Namen verbundene, Aristoxenische Vorstellung der Strecken analogie entgegen, denn da, auch hier eine axiomatische Voraussetzung,

kann wie bei Strecken ein Maß durch ein Kleinstes angenommen werden; dann muß das *einfach* sein — denn alle größeren Strecken, Intervalle o. ä. sind ja Vielfaches, Zusammengesetztes. Natürlich gelingt Jacobus v. Lüttich hier keine harmonisierende Erklärung, er stellt nebeneinander, erweist sich dadurch als unfähig, wirklich strikt die Aristoxenische Theorie zu akzeptieren. Weil es sich hier um Größen handelt, die nur das Intervall betreffen, erweist sich die Verwendung von *consonantia* bei diesem Autor auch hier als „Ersatz“ für *intervallum*.

3.3.4.4 Die gemeinsame Meßbarkeit aller musikalisch brauchbaren Intervalle und die Abweisung der absoluten Proportionen der Terzen

Eine gewisse Kontamination des Aristoxenischen mit dem Pythagoräischen Modell könnte man daher gerade in der Zuordnung der Kategorie der *simplicitas* zum *comma* sehen. Obwohl Jacobus natürlich „weiß“ (kennt er wirklich das dazu notwendige Rechnen?), daß das *comma* nicht in zwei gleiche Teile teilbar ist: *Nec est comma divisibilis in partes aliquas illas vel alias omnino aequales, cum inter numeros suae proportionis nullus mediet numerus, qui proportionem illa in aequas dividat proportiones*, II, LIII, ed. Bragard, S. 129, 3, setzt er die Größe doch als erste an, die selbst *ex prioribus non componitur consonantiis, non investigavimus, non probavimus ipsius proportionem ex partibus prioribus ex quibus componi dicatur*⁸⁶.

⁸⁶**Die Proportion des kleinsten Intervalls** Damit ist klar, daß Jacobus um die mögliche Teilung auch dieses Intervalls in zwei verschiedene kleinere Intervalle, in zwei *scismata* wußte: *Distinctio autem ipsius in duobus (natürlich: verschiedene) schismatibus non ex hoc provenit, ut in partes tales, quasi in priores, distinguatur consonantias, cum partes illae sensui non sint perceptibiles et illarum partium notae non sint numerales proportiones*, ib., S. 129, 2 (was zum Schluß eine merkwürdige Behauptung zu sein scheint, es geht um die, nach Boethius, kontinuierliche Teilung, die selbst Johannes Gerson kennt: *Siquidem sonus omnis minutias sec. proportionem habet infinitas, sicut et omne continuum in semper divisibilia secabile constat esse. ...*, *Tract. de canticis* II, 3, 32, ed. Fabre, S. 439, 459; wie bei den Zahlen/Proportionen ist auch der *sonus* unendlich teilbar: Die Terminologie ist natürlich nicht ganz korrekt, das Gemeinte aber ist klar, es gibt kein kleinstes Intervall. Im Folgenden allerdings bezieht Gerson diese Teilbarkeit — begrenzt! — auf das *tempus*, man darf wohl annehmen, daß ihm der Unterschied klar war (vgl. Anm. 242 auf Seite 1746) — die reellen Zahlen sind natürlich nicht bekannt! anschließend wird aber klar, wie Jacobus diesen Satz

verstanden haben will, nämlich beschränkt auf Proportionen von *consonantiae*), nur handelt es sich dabei nicht mehr um *consonantiae*, eben um musikalisch brauchbare Intervalle; die kann es der bekannten Grenzsetzung durch den *sensus* wegen eben nicht geben. Auch hier muß man beachten, daß *consonantia* (bzw. in „normaler“ Terminologie *intervallum*) eben nicht mit *proportio* identisch gedacht wird, ja im Pythagoräischen System auch nicht identisch gesetzt werden kann.

Insofern ist der Einwand von Hentschel gegen die angebliche Meinung von Jacobus unverständlich, ib., S. 60, daß es *unzutreffend* sei, daß *überhaupt kein kleineres Zahlenverhältnis als das des comma gefunden werden könne*. Jacobus, auf den sich Hentschel hier bezieht, sagt erwartungsgemäß genau das, was Hentschel als Fehler anzurechnen sich bemüßigt fühlt, völlig korrekt, II, XLIV, ed. Bragard, S. 106, 7:

Nec dicitur comma consistere in minima et ultima proportione simpliciter, quia multo minores proportiones (sogar) superpartientes reperibiles sunt, quam sit ea, in qua comma fundatur, quae in infinitum procedere videntur. Sed in illis musicales consonantiae non fundantur, quae sensu sint perceptibiles. Hoc autem ad consonantiam sonoram requiritur, ut sensu percipiatur. ...

Natürlich gibt es die Teilung ins Unendliche, das konnte man bei Lektüre von Boethius nicht übersehen, wenigstens gilt dies für den mittelalterlichen Kommentator der Schrift von Boethius, offenbar nicht für den modernen „Deuter“.

Die Schlußbemerkung ist übrigens voll mit der von Boethius vermittelten Theorie kompatibel: Ohne vorgängiges Urteil des *sensus* kann die *ratio* kein Urteil fällen, die *musica instrumentalis* geht immer voraus, ist die einzige Art von *musica*, die dem Menschen direkt zugänglich ist, also Voraussetzung der *speculatio* von Höherem zu werden (mit der Terminologie der *Musica Enchiriadis*).

Das von Hentschel für seine Falschbehauptung angeführte Zitat wird von ihm also „nur“ unvollständig zitiert; daß die „Verkleinerung“ von Proportionen unendlich weitergeführt werden kann, ist triviale Aussage antiker Arithmetik. Deshalb grenzt auch seine Bemerkung zum bekannten Fehler von Boethius bzw. seiner Vorlage bei der Bestimmung der proportionalen Relation von *comma* und *semitonium minus*, III, XIV, ed. Friedlein, S. 293 ff., in mehrfacher Hinsicht an Absurdität, daß nämlich Boethius hier an die Grenzen seiner arithmetischen Fähigkeiten bzw. an die Grenzen überlieferten musiktheoretischen Wissens gelangt sei, und daß *Dieser Sachverhalt erklärte, warum die Musiktheorie ohne methodenimmanente Begründung kleinere Intervalle als das comma ausspart. ...*, ib., S. 59; terminologisch falsch in Hinblick auf den von Jacobus gesetzten Standard ist die einfache Behauptung von *kleineren Intervallen*: falsch ist auch die Behauptung, daß die Musiktheorie die Grenze *ohne methodenimmanente Begründung* setze — auch hier erspart sich Hentschel die genaue Definition dessen, was denn eigentlich *Methode* ist; die schönen Wörter entquillen sozusagen

von selbst.

Kleinere Intervalle gibt es nicht, kleinere Proportionen gibt es, trivialerweise, die Proportionen der Melik allerdings stellen im Pythagoräischen Modell aber eine Auswahl aus allen Proportionen dar, und zwar *methodenimmanent*, was auch immer das in für Hentschel in dem erwähnten Fall heißen mag — die Vorgängigkeit des *iudicium sensus/auditus* ist dem Pythagoräischen Modell in der Darstellung von Boethius immanent eigen: Wie sollte denn die *ratio* überhaupt tätig werden, wenn, in dem speziellen Fall des Objekts der Melik, der *sensus* keine Vorgabe leisten würde! Darum handelt es sich doch bei der Kategorie der *musica instrumentalis*, der „gemachten“, also hörbaren Musik — den Klang der *musica humana* hören zu können, behauptet niemand, man hört auch keine Proportionen.

Einmal ist natürlich nicht die Kleinheit des Intervalls Grund für eine *Grenze der arithmetischen Fähigkeiten*, sondern allein die rechnerisch relative Kompliziertheit der Bestimmung gerade dieser Relation. Und die Grenzen des Boethianischen Rechenvermögens, die lange bekannt sind, in letzter Zeit sogar eine höchstgradig sinnwidrige „Erklärung“ gefunden haben, sind natürlich nicht Grenzen antiker Mathematik, sondern einfache Fehler (vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 1238, zu dem endgültigen Beweis von Anja Heilmann, daß geringe altphilologische Kenntnisse einfach nicht ausreichen, musiktheoriehistorische Sachverhalte auch nur andeutungsweise adäquat verstehen oder gar angehen zu können, sondern zu herausragenden Fehlformulierungen führen müssen). Die Möglichkeit der unendlichen „Weiter“teilung von Brüchen/Proportionen ist Boethius geläufig, ja mit einem eigenen Terminus und einer Opposition „ausgestattet“; hier konnte das Wissen von Boethius nicht scheitern, das konnte es in Hinblick auf, eher triviale, Rechenoperationen.

Boethius begeht keinen Fehler, wenn er, ganz korrekt, die zu vergleichenden Brüche auf gleichen Nenner bringt und dann vergleicht, also $x+K/x$ und $x+M/x$; die übliche Methode, die lineare Ordnungsrelation in Proportionen/rationalen Zahlen leicht erkennbar zu machen (mit $M \geq K$ ist klar, welche Proportion größer ist).

Der Fehler in der weiteren Durchführung besteht im Wechsel der Verknüpfungsoperation: Gezeigt werden soll, daß drei in gleicher Richtung verbundene *commata* kleiner, vier aber größer als der kl. Halbton seien. Die Vorlage von Boethius (oder er selbst?) nimmt nun statt der Potenzen die entsprechenden Vielfachen, auf der Ebene der Intervalle ausgedrückt wird also oktaviert oder „quintiert“, statt das *comma* mit sich selbst zu verbinden. Daß die Zahl 7153^4 keine „einfache“ Zahl ist, ist vielleicht der Grund, nicht aber eine Unfähigkeit, kleinere Proportionen konkret zu denken oder auszudrücken: Boethius weist ausdrücklich auf die beiden „Reihen“ hin, die kontinuierliche der Teilungen und die diskrete der Vielfachen (wobei man die beiden Begriffe *kontinuierlich* bzw. *diskret* nicht in moderner Weise topologisch verstehen darf!).

Zum ändern ist natürlich eine *methodenimmanente Begründung kleinerer Intervalle* in der

Musiktheorie von Anfang an nie zu erwarten, die gibt es nicht: Daß es sich bei dem Objekt auch der *κατατομή τοῦ κανόνο*s nur um die Berechnung der musikalisch verwendbaren Intervalle (nicht allein von Proportionen an sich!), und daraus dann des Tonsystems handelt, nicht aber um Berechnung aller möglichen Proportionen der beiden zulässigen Arten, ist von vornherein klar (Aristoxenus geht an einer Stelle zudem noch ausführlich auf das Problem sozusagen der intervallischen Trennschärfe des *auditus* ein, das vorher schon Plato ridiculisiert hat, und daß die Schrift von Euklid bzw. Pseudoeklid keine Reaktion auf die von Aristoxenus gewesen sein sollte, ist nicht notwendig einfach vorauszusetzen: Die Bestimmung von Grenzen bleibt Bestandteil der antiken Musiktheorie). Warum nun aber das *comma* letzte Größe ist, ergibt sich aus den Voraussetzungen der antiken Enharmonik (das proportionale Modell mußte hier dem von Aristoxenus folgen, der einfach Vierteltöne definiert; diesen kleinen Intervallen mußten dann proportionale Größen innerhalb der Elemente der (geordneten) Abelschen Gruppe $(2/1)^n \cdot (3/2)^j$, mit $j \in \mathbb{Z}, n \in \mathbb{Z}$ ($n = 0$ oder auch $j = 0$ bedeutet den Unisonus, d. h. das Einselement) vorausgesetzt, zugewiesen werden. Die Verwendung des *sensus* nicht nur als Bewertungsfaktor, z. B. Kon- oder Dissonanz, sondern auch als Auswahl- bzw. Begrenzungsfaktor ist also nicht von Außen in die Pythagoräische Theorie hineingetragen, gar erst in scholastischer Zeit, sondern von Anfang an wesentlich für diese Theorie.

Offenbar übersieht Hentschel auch hier, daß die *ars musica* sich mit den (Proportionen der) in Musik auftretenden Intervalle befaßt, ja als *musica instrumentalis* sich nur mit diesen befassen kann, denn es handelt sich um die Intervallelehre, nicht um Proportionenlehre schlechthin, die *ars musica*, erfahrbar ausschließlich in bzw. an der klingenden *musica instrumentalis*, ist von den anderen quadrivialen *artes* bekanntlich verschieden. Insofern sind auch die weiteren Folgerungen von Hentschel zu diesem Zusammenhang unzutreffend; die Hinweise darauf, daß Boethius und Nachfolger *zugleich* (sic!) mit den Berechnungsangaben *eine sinnliche Begründung* angäben, ib., S. 59, erweisen sich als inadäquat: Die *sinnliche Begründung* gehört untrennbar zum Intervallbegriff der Tradition von Boethius, stellt also kein spezielles, jeweils herauszuhebendes Merkmal dar, ist aber stets vorgängig als *iudicium sensus*, das das *iudicium rationis* sozusagen herausfordert, *zugleich* kann das also gar nicht sein. Die *musica instrumentalis* ist die hörbare Musik, andere kann der Mensch nicht erfahren — darin liegt ja wohl das Wesen der Pythagoräischen Tradition.

Comma ist Bezeichnung einer *consonantia*, und zwar der kleinsten, also ist damit sozusagen auch das Ende der für die Musik wesentlichen Proportionen „nach unten“ erreicht.

Zu dem musikalischen Intervallbegriff gehört der Bezug zum *sensus* so eindeutig, daß die Theorie der Intervalle von vornherein nicht mit der der Proportionen identisch ist. Die *ars musica*, die allein für Menschen aus wahrnehmungsmäßiger Erfahrung einsehbar ist, ist natürlich immer nur die *musica instrumentalis*. Gegenüber der Rationalität des Textes von Jacobus von Lüttich, Folge der logischen Konzisheit der musiktheoretischen Tradition,

Zur Begründung dieser Grenzsetzung dient wie zu erwarten die Grenze menschlicher Perzeptionsfähigkeit hinsichtlich der Größe von Intervallen: *cum sit minima sensui perceptibilis consonantia minimaque proportio*. ..., ib., S. 129, 1 (natürlich bedeutet das nicht, daß hier auch die innerhalb der Proportionen allgemein kleinste *proportio* vorläge!); dieselbe Grenze wird in Bezug auf die Unendlichkeit der Potenzen aller Intervallproportionen, sowie der Proportion zwischen *comma* und *kl. Halbton* im folgenden Kapitel angeführt: Die *ars musica* nimmt sich nur die für sie brauchbaren Proportionen, dem allgemeinen Prinzip folgend, daß das Unendliche unbekannt bleiben muß.

Hier wird man also eindeutig die menschliche Fähigkeit als Grundlage der Grenzziehung ansehen, insofern ist also für Jacobus natürlich die *ars musica* auf die musikalisch praktisch nutzbaren Größen bezogen, womit er sich vollständig im Rahmen der Pythagoräischen Theorie bewegt: Die *ratio* beweist, daß es sich nicht um eine kleinste *proportio* handelt, sondern daß auch dieses Intervall, d. h. korrekt: Seine Proportion!, weiter, in zwei ungleiche kleinere proportionale Größen teilbar ist, die Musik allerdings kann diese Teilung nicht mehr brauchen; und daß es nicht für alle Elemente der oben angesprochenen Gruppe Wurzeln gibt, ist ihm auch bekannt; daß die als $(n+1/n)^{z-2}$ notierbaren Intervalle/Proportionen Quadratwurzeln haben ist klar, die Elemente, die so nicht darstellbar sind, haben aber keine Wurzel, das ist geläufiger Stoff. Eine gegenteilige Behauptung ist für das Pythagoräische Modell ausgeschlossen — nicht aber für das Aristoxenische, Aristotelische Modell. Diese Diskrepanz, an der die Unvereinbarkeit beider Systeme (für die Mathematik der Antike und des Mittelalters, aber auch noch später) besonders deutlich wird, kann Jacobus nicht harmonisieren, weshalb von Interesse ist, wie er das Dilemma sozusagen „umgeht“.

Daß das im Aristoxenischen Sinne kleinste Intervall im Pythagoräischen Modell nicht durch seine Potenzen alle größeren erzeugen kann, ist für Jacobus ebenfalls selbstverständlich. Dennoch kommt dieser Größe dann doch so etwas wie der Charakter einer Maßeinheit zu, und zwar zusammen mit den beiden Halbtönen.

Dies geschieht im Zusammenhang mit der Begründung des Ausschlusses der ab-

wirken die offenbar als Interpretationen gemeinten Formulierungen von Hentschel als viel zu vage; sie sind dem Gegenstand auch hier nicht gewachsen, was Hentschel in neuerer Zeit für Guido von Arezzo beeindruckend bestätigt, vgl. u. Anm. 191 auf Seite 564.

soluten Proportionen für die Terzen, $5/4$ und $6/5$: Der Grund liegt darin, daß man die proportionale Entsprechung des aktuell gebrauchten Tonsystems strukturell gesehen durch Quintensequenzen (und Oktavierungen) erzeugt. Damit aber sind die absoluten Größen ausgeschlossen, obwohl das wirkliche Tonsystem hier eine Klasse gebraucht, deren Repräsentant ein ganzes Kontinuum, in bestimmtem Rahmen, ist (metatheoretisch formuliert!).

Jacobus erklärt diese Ablehnung nun damit, daß die absoluten Proportionen den letztlich im Quintenzirkel generierten beiden Halbtonproportionen und des *comma* widersprechen. Trivialer Weise ist $5/4$ nicht in der unendlichen Folge von Potenzen von $3/2$ zu erzeugen; Jacobus antwortet in dem entsprechenden Zusammenhang auf die Frage, warum man denn zwischen Quart und Ganzton keine weiteren musikalisch brauchbaren Intervallproportionen der Gattung $n+1/n$ findet — die eigentliche Frage an das Pythagoräische System, die des willkürlichen Abbruchs —, IV, XXIX, ed. Bragard, S. 79, 23, ... *ex commixtione earum non nascitur consonantia, qua utamur, quia ad illas non noscuntur toni integri vel semitonia, sed aliquid plus vel minus*. Konkret: $9/8 \cdot 9/8 \neq 5/4$, die gr. Terz „muß“ aber aus zwei Ganztönen zusammengesetzt sein; diese Inkompabilität der unendlichen Gruppe der Potenzen von $5/4$ (und anderen Proportionen) und den durch Vielfache und $3/2$ generierten Gruppe bemerkt Jacobus ausdrücklich in Zitierung einer entsprechenden Formulierung der *Quaestiones*, ib., S. 81, 31 (mit dem Tonsystem hat diese äquivalente Begründung der musikalischen Unbrauchbarkeit der absoluten Proportionen der Terzen natürlich nichts zu tun).

Auf die Begründung durch die korrekten elementaren Intervalle der beiden Halbtöne kommt Jacobus dann nochmals, IV, XXIX, ed. Bragard, S. 82, 38, zurück. Zunächst handelt es sich bei Jacobus also um rein rechnerische Begründungen, die vollständig im Rahmen der Beschränktheiten des Pythagoräischen Modells verharren: Auch für ihn wäre es möglich gewesen, unter Hinweis auf die Vagheit des *sensus* auf Äquivalenzklassen zu verweisen, die natürlich auch $5/6$ als Repräsentanten kennen — daß diese vom Modell naheliegende Beobachtung kein Theoretiker macht, ist symptomatisch, wenn dann aber in neuerer Zeit auch noch von einer für das Mittelalter gültigen Pythagoräischen Stimmung gesprochen wird, ist das unverständlich: Ihm geht es, ganz Pythagoräisch, nicht um die melische Wirklichkeit, sondern um die proportionale Korrektheit. Wenn also die Terz aus zwei Ganztönen gebildet

wird, muß ihre Proportion eben $9/8$ als Wurzel haben.

Wie diese Argumentation die Bewertung der Wirklichkeit bestimmt⁸⁷, zeigt die abschließende Feststellung zu entsprechenden Proportionen in ihrer Verwirklichung, ib., S. 79, 25:

Consimiliter commixtiones aliarum proportionum superparticularium a sesquialtera, sesquitercia et sesquioctava, quia ineptae sunt et confusae, sensui displicentes, ad pronuntiandum inhabiles, in numero consonantiarum receptae non sunt. Ideo increpatur Architas a Ptolomaeo et Boethio, quia in descriptione tetrachordarum talibus usus est mixtionibus,

...

Die Aussage des Schlußsatzes ist in bestimmter Weise korrekt, Archytas — jedenfalls die seiner Tradition zugewiesenen Tetrachordteilungen — verwendet Proportionen, die nicht aus Quintfolgen konstruierbar sind⁸⁸; das Problem referiert Boethius klar im 16. Kapitel des fünften Buches, allerdings tadelt da Ptolemaeus nicht, daß die betreffenden Einteilungen des Tetrachords nicht „quintisch“ generiert worden sind, sondern nur die Nichtzugehörigkeit zur Klasse von Proportionen der Form $n+1/n$ bzw. Vielfache⁸⁹. Daß Jacobus tatsächlich den Versuch gemacht haben sollte, durch

⁸⁷Gerade hierin liegt ein zentraler, bis heute weiterwirkender Fehler des Pythagoräischen Modells: Zwar ist bewußt, daß der *sensus* von vornherein kein absolut klares *iudicium* haben kann, die dem Konsonanzempfindungen entsprechenden Proportionen werden dann aber absolut gesetzt, d. h. jede andere muß falsch sein — wenn der *sensus* hier Klassen bildet, nicht in seiner Funktion als Meßinstrument von Tonhöhenabständen — auch Tonhöhen sind Abstraktionen, Klassen! —, sondern als Träger musikalischer, speziell melischer Gestaltbildung, eine gewisse Intonationsbreite als eine, in einer gestaltmäßig verstandenen Tonhöhenfolge eindeutig bestimmte Tonhöhe abstrahieren kann, wäre das durch die Vagheit des *iudicium sensus* zu erklären. Genau das aber geschieht nicht, die Klasseneigenschaft des Phänomens der musikalischen Tonhöhe bleibt antiker und mittelalterlicher Musiktheorie fremd, was aber auch für viele neuere und neueste Repräsentanten des Faches *Musikwissenschaft* zutrifft, Beispiele wurden hier bereits vorgestellt: Es ist ersichtlich nicht überflüssig, sich eine rationale und brauchbare Metatheorie zu verschaffen.

⁸⁸Er verwendet offensichtlich Mittelbildungen zur Generierung; deutlich wird auch, daß das Prinzip der allein zulässigen Proportionen nicht ursprünglich gewesen sein muß. Angesichts sozusagen der „Toleranzgrenzen“ der musikalischen Gestaltwahrnehmungsfähigkeit ist die ganze Diskussion von musikhistorisch hochgradiger Irrelevanz.

⁸⁹Auch hier stellt sich das bekannte Problem, daß nicht alle Vielfachen von Potenzen

Anwendung der entsprechenden Proportionen auf dem Monochord die Wahrheit seiner Behauptung zu verifizieren (also daß $5/4$ dem *sensus displicet*), wird wohl niemand voraussetzen wollen, selbst Hentschel tut dies nicht (weil er die Problematik nicht versteht) — daß auch hier *consonantia* nicht im Sinne von — modern bzw. antik — Konsonanz, sondern von Intervall allgemein verwendet wird, kann nur Hentschel übersehen, ib, S. 58, wenn er auch hier vom Phänomen „Konsonanz“ als Bezeichnetes von Jacobi *consonantia* spricht. Klar ist aber, daß das *displicere sensui* durch diese Inkommensurabilität mit den eigentlichen Intervallen bestimmt ist. Daß diese Inkommensurabilität aber sozusagen berechenbar bzw. proportional begründet ist, zeigen, s. u., die Zitate aus den *Quaestiones* und Jacobi Zusammenfassung im Anschluß.

Wenn Jacobus zum Abschluß der Diskussion von mehreren Arten der *commensurabilitas* spricht, scheint dies zunächst selbstverständlich und zwar auf der Ebene der Proportionen zu liegen (innere Kommensurabilität der Proportionen $n+1/n$ und äußere in Bezug auf die oben genannte Gruppe der Quint- und Oktavintervalle einschließlich der Vielfachen)⁹⁰.

solcher Proportionen wieder die gleiche Form haben, wie das z. B. für Oktav + Quart gilt, $a/3$; dieses Problem wurde dem Mittelalter durch Boethius vermittelt.

⁹⁰**Addition und Multiplikation von „Intervallen“** Man liest etwas überrascht von Hentschel die Erkenntnis, daß *in der pythagoräischen Musiktheorie die Konsonanzen durch gegenseitige (?) Addition bzw. Subtraktion abgeleitet (?) werden ...*, ib., S. 59; eine zumindest erläuterungswürdige „Terminologie“, die z. B. Ptolemaeus für unertragbar halten würde, und erhält dann zu Anfang des 3. Kapitels seiner Ausführungen eine Belehrung darüber, wie man durch Teilung von Saiten und Vergleich zu Intervallen wie dem Ganzton kommt, eine offenbar zumindest für die „Doktorväter“ dieser Arbeit neuartige Erkenntnis? Immerhin lernt man da auch, daß *auch die — akustisch korrekte — Vorstellung, daß die pythagoräische Stimmung aus Quintschritten abgeleitet ist, wie sie in akustisch orientierter Literatur anzutreffen ist, ist . . . historisch fragwürdig*, ib., S. 108. Was daran ausgerechnet *akustisch* korrekt sein soll, erklärt Hentschel nicht, was korrekt ist, ist die rechnerische Struktur, alle proportionalen Intervallberechnungen sind durch die angegebenen unendlichen Gruppen generiert.

Hentschel jedenfalls läßt nicht erkennen, daß eine der Proportionen — wie noch bei Archytas — nicht durch Verknüpfungen der Quint- und Oktavproportionen erzeugt würde. Insofern aber kann das Verfahren der Monochordmessung im Mittelalter faktisch und strukturell nur als Quintenzirkel beschrieben werden, also die *Κατατομαὶ κάνονος* von Guido und anderen — daß aber die absoluten Proportionen $5/6$ etc. nicht Pythagoräisch seien, wird man nicht

behaupten können, sie basieren auf einer anderen Rechenweise, bleiben aber, absolutgesetzt, ganz im Rahmen des Pythagoräischen Modells — dessen für das Mittelalter gültiges Auswahlprinzip beruht auf der oben angegebenen Gruppe, die eben den Quintenzirkel meint (alles metatheoretisch formuliert! das totale Fehlen einer solchen übergeordneten Systematik erweist sich als Erkenntnis-behindernd: Die Argumentation von Jacobus, die Proportionen $5/4$ und $6/5$ auszuschließen beruht klar auf der ausschließlich erlaubten Generierung von Intervallproportionen durch die Quintfolgen; anderen Generierungsmöglichkeiten läßt Jacobus nicht zu — genau das aber ist das Bezeichnete von *Quintenzirkel*).

Die Frage müßte also so gestellt werden, ob diese Generierung dem Mittelalter und der Antike unbekannt war, d. h. die Folge von zwei Ganztönen als etwas gänzlich anderes angesehen werden mußte als die (rücktransponierte) Anfangsfolge des Quintenzirkels. Wenn zwei Ganztöne zusammengesetzt werden, so ist klar, daß die verwendeten Proportionen nur durch die genannten zwei erzeugenden Elemente der Gruppe berechnet werden.

Dies ist die grundlegende mathematische Struktur, die als Metasystem zu verwenden ist, schon um die Operationen zu verstehen. Von diesem Metasystem her, als Grundlage rationaler Bewertung dessen, was eigentlich geschieht, sind die verschiedenen Methoden der Monochordteilung, z. B. die zwei von Guido überlieferten, zu bewerten. Und da findet man z. B. den Anfang der monochordalen Berechnung des Tonsystems durch die Folge von zwei Ganztönen gesetzt, womit man die Töne F , A und B erzeugt hat, der folgende Ton, C , wird dann als Quart generiert. Das Verfahren ist klar: Die Skala soll sukzessive generiert werden, aufsteigend Ton für Ton, wobei die nachfolgenden Töne alle durch die Quartan der vorhandenen Töne generiert werden. Die Alternative geht im Grunde gleichartig vor: F , A , D , a , d , a' ; $(A) - B$, E , h , e , h' ; $(F) - C$, G , g ; $(C) - F$, c , c' ; $(F) - b$, f (die eingeklammerten Tonbuchstaben geben den jeweiligen Ausgangsschritt an).

Guido aber sagt, daß er sich noch andere Einteilungen vorstellen kann, er wählt die zwei am leichtesten zu lernenden und die am leichtesten zu generierenden *modi*. Dies aber heißt, daß die Äquivalenz verschiedener Monochordteilungen geläufig war; und daß der Ton d von c aus gesehen die rücktransponierte zweite Quint ist, der Unterschied zwischen Quart und Quint also auch in dieser Weise generiert werden kann, dürfte Guido kaum überrascht haben. Auch Johannes de Muris generiert das *semitonium parvum* in seiner *Musica speculativa* nicht durch Quart und zwei Ganztöne, sondern durch Quintfolgen. Man müßte also vor der Behauptung einer historisch nicht zulässigen Anwendung der Struktur des Quintenzirkels nachweisen, daß die entsprechenden Zusammenhänge undenkbar waren, daß also proportional nicht gesehen wurde, daß die wie auch immer generierten Nenner und Zähler immer Potenzen der Grundzahlen sind (und Vielfache).

Weil man dies aber an den Proportionen für das Tonsystem stets sehen kann, muß man wohl voraussetzen, daß, wie dies Guido sagt, die Wahl einer Monochordteilung von Kriterien wie leichter Brauchbarkeit etc. bestimmt waren. Hentschels Behauptung zur Funktion

des Quintenzirkels ist also falsch. Auch die Vorstellung einer *Pythagoräischen Stimmung* müßte zumindest in Hinblick auf das Mittelalter und Boethius spezifiziert werden: Daß die Wirklichkeit der Melik von der Unvollkommenheit des *auditus* bestimmt ist, ist zumindest implizit Folge der absolut gültigen Hierarchie zwischen den beiden Trägern von *iudicia* und damit der *iudicia* selbst; eine wirkliche Pythagoräische Stimmung kann es damit gar nicht geben — von der musikalischen Wirklichkeit ganz abgesehen.

Die Merkwürdigkeiten in Hentschels Formulierungen gehen aber noch weiter; hinsichtlich der rechnerischen Wiedergabe der Monochordteilungen u. ä. findet man die Bemerkung zur *Addition* zweier Ganztöne: *Vereinfacht (?) läßt sich diese Intervalladdition durch eine Multiplikation der Zahlenverhältnisse errechnen $9/8 \cdot 9/8 = 81/64$ (eine Intervallsubtraktion umgekehrt durch Division der Zahlenverhältnisse). Doch wird selten Notiz davon genommen, und es sollte daher hervorgehoben werden, daß diese Rechenweise nicht dem antiken oder mittelalterlichen Denken entspricht. Vielmehr stellt man sich die Rechnung mit den Intervallen als Addition bzw. Subtraktion im erläuterten Sinne vor. ...*, ib.

Auch hier scheint Hentschel wenig Ahnung von den zugrunde liegenden Strukturen sowie die Rechenverfahren der antiken und mittelalterlichen Arithmetik, erst recht dezidiert kein Wissen der dazu bestehenden, doch nicht *akustischen*, Literatur zu haben: Er verwechselt, was die Antike und in deren Folge auch im Mittelalter niemand tut, der einigermaßen rechnen gelernt hat, die Operation der Addition und die der Multiplikation (nebst jeweiligen Inversen): Die zitierte Formulierung ist unverständlich:

Zunächst kann von einer *Vereinfachung* nicht gesprochen werden, es handelt sich trivialer Weise um die übliche rechnerische Darstellung der Teilungsverfahren der Saite bzw. um das Pythagoräische Modell (wo Saitenlängen seit Archytas durch, nicht voll rationalisierte, Geschwindigkeiten ersetzt werden). Daß dies identisch ist, war auch der mittelalterlichen „rechnenden“ Musiktheorie völlig klar, abgesehen davon, daß man heute den Proportionen rationale Zahlen zuordnen kann, was das Rechenverfahren etwas erleichtert; hier liegt ein für das Modell irrelevanter Unterschied. Und wie man anders als in Proportionen und deren multiplikativer Verknüpfung Intervalle und Intervallverknüpfungen rational darstellen sollte, wenn man nicht dem Aristoxenischen Modell folgt, das aber ebenfalls „rechnet“, und dessen mathematische Darstellung modern durch die Exponentialfunktion/Logarithmus, antik durch den Streckenvergleich geleistet wird, ist gänzlich unerfindlich:

Boethius führt klar vor, daß man die Intervallverknüpfung im Pythagoräischen Modell mit der Verknüpfung der multiplikativen Gruppe wiedergibt, er muß doch mit Proportionen rechnen, mit was sonst (wenn er eben die antiken Vorgaben korrekt wiedergibt und nicht selbst anfängt, dann manchmal falsch, zu rechnen: Es gibt für das Pythagoräische Modell als Intervallverknüpfung ausschließlich die Multiplikation, sonst nichts; daß hier keine *Addition* stattfinden kann, ist triviales Merkmal dieses Modells. Es gibt die intuitiv weitergeführte Aristoxenische Modellierung, beide Modelle sind für die Antike wie für Mittelalter

und Renaissance unvereinbar, können nur durch das Modell des unvollkommenen *iudicium sensus* und des korrekten *iudicium rationis* verbunden erscheinen, was aber nie ausreichend ausgedrückt wird.

Es wäre also einfach Unsinn zu behaupten, daß die antike, rechnende, Musiktheorie und die des Mittelalters nicht ausschließlich mit Proportionen gerechnet haben könnte (wenn man nicht das rechnerische Unniveau des 1. Anonymus der *Alia Musica* als vorbildlich mißverstehen wollte) — es gibt noch das Verfahren der Generierung von Proportionen durch Mittelbildung, auch da werden aber nur Proportionen generiert; etwas Anderes gibt es nicht und kann es nicht geben. Hentschel bleibt, wohl aufgrund der vorliegenden Literatur, offenbar völlig verborgen, daß es zwei Modelle des Materials der Melik und seiner Verknüpfungsstrukturen gibt, nicht gerade eine sinnvolle Voraussetzung, über solche Sachverhalte adäquate Urteile abgeben zu können.

Daß man Proportionen, als Repräsentanten von Intervallen!, nicht addieren kann, ist natürlich trivial, so wenn Boethius den „Beweis“ dafür vorstellt, daß die Reihung von sechs *toni* keine Oktav sein kann, ed. Friedlein, S. 265 f. Daraus aber wird auch klar, daß der Gegensatz von der Verknüpfungen ebenfalls bewußt war, additiv geht man intuitiv und dieser Intuition folgend im Aristoxenischen Modell mit Intervallen um, wogegen die Zuordnung von Intervallen, d. h. Tonpaaren zu Proportionen zwingend verlangt, die multiplikative Verknüpfung als Entsprechung der Intervallverknüpfung zu nehmen.

Die beiden geistigen Repräsentationen treffen in den beiden Modellen als Theorien unvereinbar aufeinander (eine, triviale, Vereinigung beider Modell kann wie bemerkt erst die moderne Mathematik leisten).

Insofern als das proportionale Modell als das einzig wissenschaftlich rationale verstanden werden konnte und mußte, wollte man nicht, vgl. ed. Friedlein, S. 268, 21, *aurium iudicio cuncta permitttere*, wäre es absurd und inadäquat, für antike und mittelalterliche Theorie auf dieser Ebene von Addition und Subtraktion von Intervallen zu sprechen, wenn man nicht klar angibt, daß es sich hier um eine sprachliche Anwendung des Aristoxenischen Modells auf der Ebene der Intervalle als Analoga von Strecken handelt (die „Rechen“methoden des 1. Anonymus der *Alia Musica* könnten den Vorstellungen Hentschels entgegenkommen) — und zu beachten wäre hier auch, daß für scholastische Musiktheorie der Kontrast zwischen beiden Modellen die explizite Beachtung des Modells von Aristoxenus nicht benötigt hätte, die Zuordnung der *δίεσις* als elementare Einheit wie andere messende Einheiten zu formulieren, das war „bereits“ von Aristoteles zu erfahren — was die Konstatierung einer absoluten Unvereinbarkeit der Autorität von Boethius mit der von Aristoteles bedeutet haben müßte. Die Aristotelischen Belege findet man in v. Jans Edition höchst bequem nebeneinander gestellt:

Es müßte z. B. für Jacobus völlig klar sein, daß hier unüberbrückbare Gegensätze zur proportionalen Theorie bestehen, denn die da gebrauchten Proportionen sind keine Quadrat-

zahlen. bzw. Wurzeln — die von v. Jan zusammengestellten Äußerungen von Aristoteles zum kleinsten Intervall als alle anderen, größeren jeweils in bestimmten Vielfachen messende *Einheit* hätten von jedem mittelalterlichen Theoretiker als falsch bestimmt werden müssen; diese, unabdingbare Konfrontation scheint, soweit Verf. bekannt, aber nicht virulent geworden zu sein: Eine echte, nicht nur formalistische „Scholastifizierung“ der Theorie der Melik war für die Zeit ausgeschlossen; das wird auch hiermit klar bestätigt.

Natürlich geht wie angesprochen, die mittelalterliche praxisbezogene Theorie intuitiv von dem Aristoxenischen Modell aus; die wissenschaftlich exakte Umsetzung in Proportionen ist sich dagegen klar bewußt, daß man die mathematischen Entsprechungen nicht addieren kann (wie gesagt, abgesehen vom 1. Anonymus der *Alia Musica*, auf dessen Niveau Hentschel ja, hoffentlich, nicht argumentieren will). Proportionen sind Relationen, die immer auf gleiche Weise Terme vergleichen lassen. Addition ist auf dieser Ebene der Wissenschaft auch für die Zeit der falsche Ausdruck.

Angesichts eines gewissen Fortschritts des mathematischen Denkens sollte man also auch hier versuchen, die gemeinten Strukturen zunächst mit modernen Mitteln auszudrücken, sozusagen als Metasystem, auf das man sich dann zur Bewertung beziehen kann — die Seltsamkeiten, die Hentschel zur Teilung des Halbtons anführt, erscheinen geradezu als Musterbeispiel für die Notwendigkeit einer solchen methodischen Vorüberlegung, denn hier wird die Unklarheit über die angesprochenen Unterschiede für Hentschels Deutungen virulent, s. o. im 1. Teil, 2.6.1.1 auf Seite 507 (die Formulierung einer *Hälfte des Verhältnisses 2:1 (Tritonus in gleicher Temperatur)*, ib., S. 111, ist charakteristisch für solche Fehlleistung: Hier muß man von Quadratwurzel oder entsprechendem Mittel sprechen, $\sqrt{2/1}$ reicht zur Klarstellung völlig aus — und entspricht antiken wie mittelalterlichem Rechnen, der „Umweg“ über $\sqrt[3]{2/1}$ wäre anachronistisch — es gibt eine zeitgenössische Darstellung).

Als eines der Probleme mit der Einordnung der Euklidischen Schrift zur Musik gilt der Umstand, daß Euklid im einen gewissen Gegensatz zur adäquaten Ausdrucksweise tatsächlich Formulierungen aufstellt, die streng mathematisch — auch im antiken Sinne — gesehen inadäquat erscheinen, so wenn er in Satz 7, ed. Jan, S. 156, 12, davon spricht, was geschieht, *Ἐὰν ἀπὸ ἡμισίου διαστήματος ἐπίτριτον διάστημα ἀφαιρῆθῃ ...*, also was geschieht, wenn man einem *intervallum* der Größe $3/2$ das der Größe $4/3$ abzieht. Darauf wurde bereits oben hingewiesen, 3.3.2 auf Seite 283. Auch Boethius spricht über *de sesquitertia proportione duo toni retrahi*, III, 2, ed. Friedlein, S. 272, 12, wobei er noch die Ebene der Intervallnamen mit der der Proportionen zusammenbringt, inhaltlich natürlich kein Problem, terminologisch aber nicht ganz exakt.

Was er jedoch, wie ebenso natürlich auch Euklid nicht tut, sind einfache Additionen oder Subtraktionen durchzuführen. Das Verfahren, die Proportion des Halbtons in einer Quart zu erfassen arbeitet modern gesprochen mit Erweiterungen der beteiligten Brüche, so daß nur ganze Zahlen auftreten müssen: Auf gleichen Zähler gebracht, ergibt $4/3 : 64/81 =$

256/192: Jeder Zahl entspricht ein Ton des Verhältnisses; nur, gegenseitig abgezogen werden diese Zahlen natürlich nicht (die lateinischen durch arabische Zahlen ersetzt): *Der erste Term war 192, zu diesem steht im Verhältnis 4/3 die Zahl 256. Zum ersten Term bildet 216 den Ganzton, zu 216 aber bildet 243 den Ganzton. Was also von der Proportion 4/3 übrigbleibt, ist die Proportion des gesuchten Halbtons ...*, der natürlich nicht $\sqrt{4/3}$ sein kann.

Das Verfahren ist klar, durch die Erweiterung können alle gesuchten Zwischentöne jeweils durch eine ganze Zahl dargestellt werden; rechnerisch entspricht diesem Verfahren modern identisch die multiplikative Verknüpfung der Gruppe der rationalen Zahlen, und zwar derer die durch Potenzen von 2 und 3 gebildet werden (was dann die sozusagen absoluten Terzproportionen $5/4$; $6/5$ ausschließen lassen muß (obwohl das Rechenverfahren, das Ptolemaeus anstellt, um die totale proportionale Darstellung des gesamten chromatischen Systems von sieben Transpositionsskalen zu erreichen, Proportionen wie $7/6$ und $8/7$ für den Ganzton zuläßt, sind auch bei ihm — zwangsläufig — die Terzen nicht mit den absoluten Proportionen darstellbar, z. B. die große Terz erscheint, u. a., als $63/48$ — der Rechenschematismus beginnt also mit den skalisch kleinsten Intervallen; die Aufstellung eines solchen totalen Systems in Proportionen, einschließlich der verschiedenen $\gamma\acute{\epsilon}\nu\eta!$, ist beachtenswerte Rechenleistung, für die musikalische Praxis aber reiner Unsinn: Das Rechnen im Modell ersetzt das Verknüpfen im modellierten Raum, dem der Intervalle — wenn man von Pythagoräischer Stimmung schwatzen will, müßte man für die Antike notwendig das von Ptolemaeus heranziehen).

Wenn also Euklid wie Boethius von *abziehen* sprechen, meinen sie ersichtlich nicht etwa die entsprechende Verknüpfung der additiven Gruppe, sondern beutzen eine Metasprache, die in ihrer mathematische Inadäquatheit auf eine Herkunft nicht aus diesem Bereich weisen könnte. Sie könnte die Annahme begründen, daß auch die antike Musik die Größe *Intervall* im Sinne von ursprünglich und wohl auch intuitiv im Modell von Aristoxenus, d. h. im Sinne additiv verkünpfter Strecken gedacht hat: Die proportionale Bewältigung des gesamten Tonsystems (aber gegenüber Ptolemaeus noch nicht der Transpositionsskalen!), erstmalig durchgeführt durch Euklid, reagiert demnach offensichtlich auf eine bereits bestehende, intuitive streckenmäßige geistige Repräsentation von Intervallen; sie verwendet trotz völliger Klarheit über die mathematisch notwendigen Verknüpfungen zwischen Proportionen als sozusagen musikspezifische Metasprache die Sprache des Streckenmodells (daß die unter Euklids Namen überlieferte Schrift eine Reaktion auf Aristoxenus sein könnte, belegt ja auch ein neuerer Beitrag).

Auch wenn die proportionale, mathematische exakte wissenschaftliche Repräsentation von Intervallverknüpfungen von *Abziehen* in der genannten Art, in einer gewissen terminologischen Unbekümmertheit spricht, sollte sich eine moderne Darstellung, selbst bei Unkenntnis dieses Sachverhalts, der nun möglichen klaren Terminologie bedienen, oder wenigstens dar-

auf hinweisen, daß man von *Addition zweier Ganztöne* u. ä. in *vereinfachender*, besser: metatheoretischer, Weise spricht, zumal *Addition* in mathematischem Kontext eine bestimmte Bedeutung hat (was bei der Totalkritik von Ptolemaeus am Aristoxenischen Modell die wesentliche Rolle spielt).

Liest man z. B. bei Hentschel, *ib.*, S. 59, daß man auf das *comma* stieße dadurch, daß man *sechs Ganztöne addiert und feststellt, daß diese die Oktav um ein kleines Intervall überschreiten — eben das comma*, und dann noch erfährt, daß *zugleich ... das comma die Differenz von semitonium maius und minus darstelle*, so daß das *comma methodenimmanent sowohl durch Subtraktion wie durch Addition von aus der Tetraktys ableitbaren Intervallen gewonnen werden könne*, so wird die Formulierung unerträglich, weil *Addition und Subtraktion* die Verknüpfung der additiven Gruppe, hier, des Körpers der ganzen Zahlen bezeichnen; das Rechnen mit Proportionen entspricht aber der Verknüpfung der multiplikativen Gruppe des gleichen Körpers; hier ist also eine einigermaßen adäquate Terminologie unabdingbar. Auch was das Wort *methodenimmanent* betrifft, ist der Sinn nicht ganz klar erkennbar, was soll hier *Methode* sein, wenn es sich um eine eindeutige Rechenoperation handelt, im Pythagoräischen Modell herrscht keine Methode, sondern die Struktur eben der multiplikativen Gruppe (modulo der betreffenden Auswahl aus ihren Elementen, also eine Untergruppe, die Potenzen von $n/1$, $3/2$ und ihre Verknüpfungen; im System von Ptolemaeus kommen noch mehr Proportionen/rationale Zahlen hinzu; mit der additiven Gruppe der gleichen Elemente hat das nichts zu tun, weshalb man auch nur die entsprechenden positiven rationalen Zahlen benötigt): Ganz unnütz erscheint das Wissen darum, daß es sich hier um eine von zwei Elementen erzeugte Gruppe handelt, eben doch nicht; hier werden keine Zahlen, die, wie eigentlich, aus der Tetraktys gewonnen werden, *addiert* oder *subtrahiert*.

Man kann sich die eineindeutige Abbildung von (positiven) ganzzahligen Proportionen zu (positiven) rationalen Zahlen zunutze machen, und sieht, daß Hentschels subtraktive und additive *Methode* eine Tautologie darstellt: $(9/8)^6 : 2/1 = 9/8 : (4/3 : (9/8)^2)^2$. Woher die Proportionen genommen werden, kann sich der Leser leicht selbst erklären.

Daß Hentschel etwas später die *Intervallrechnung* dieses „minus“ *comma* seltsamer Weise *nach einem vereinfachten Rechenverfahren* durch eine Division darstellt, *ib.*, S. 60, und daraus sogar folgern kann *Da die Division von Brüchen als Multiplikation mit dem Kehrwert ausgeführt wird, ist sogleich ersichtlich, daß das Ergebnis im Bereich der rationalen Zahlen bleibt ...*, läßt einmal die Frage stellen, was an dem normalen Verknüpfungsverfahren *vereinfacht* sein soll, vor allem aber, was denn gerade die Tatsache, daß Division die *Multiplikation mit dem Kehrwert* ist, also nichts anderes als die inverse Operation zur Multiplikation, mit einem Verbleiben im *Bereich der rationalen Zahlen* zu tun haben soll — die Gruppenstruktur wird durch die inverse Operation ja nicht aufgehoben, sondern durch deren Existenz konstituiert — wie man überhaupt durch solche Verknüpfungsoperationen aus dem *Bereich der rationalen Zahlen* herauskommen könnte, muß das alle be-

Tatsächlich aber führt er eine überraschende Zweiteiligkeit ein, nämlich eine rein rechnerische, und eine, die die Töne betrifft, also die klingende Wirklichkeit, IV, XXIX, ed. Bragard, S. 82, 37. Damit aber stellt sich die Frage, ob Jacobus die Vorgabe der *Quaestiones* wirklich voll verstanden hat.

Die von ihm zitierten *Quaestiones* haben — im proportionalen Modell — korrekt, wenn auch objektiv nicht ausreichend, bewiesen, daß Intervalle der Art $5/4$ zwar die Form $n+1/n$ haben, aber nicht konsonant sind, weil sie nicht mit den ersten Konsonanzen (im modernen und antiken Sinn) übereinstimmen, also zwar im Sinne von $n+1/n$ *kommensurabel* sind, nicht aber zu den anderen. In moderner Sprache also, daß die Potenzen von $5/4$ nicht mit der Gruppe aus den Potenzen von $n/1 \cdot 3/2$, $n \neq 0$, generiert werden können (was die *Quaestiones* wohl mit dem Modell von Ptolemaeus getan hätten, müßte man hier fragen!). Diesen Sachverhalt kann man in tautologischer Äquivalenz auch in der Art formulieren, daß die absoluten Proportionen der Terzen nicht mit den beiden Halbtönen und dem *comma* generierbar sind. Man muß also von dem Postulat einer zweiten Kommensurabilität sprechen, übergeordnet die Proportionsform $n+1/n$ (*epimor* und natürlich *pollaplas*), die aber „dann“ doch nur in der angegebenen, multiplikativen Gruppe gültig sein darf.

kannte Mathematik überwindende Geheimnis Hentschels bleiben, denn da kommt man aus dieser Gruppe nur durch Bildung von Grenzwerten hinaus; immerhin erfährt man doch, daß *Addition* von Intervallen aus einem, für Hentschel offenbar irgendwie unerfindlichen Grund durch Multiplikation dargestellt wird, ja sogar, daß sich die *Hälfte eines Intervalls ... durch die geometrische Mittelung seines Zahlenverhältnisses auffinden läßt*, ib. — wie anders eigentlich, darf man fragen, schließlich ist ja die „Hälfte“ eines Intervalls im hier allein gültigen Pythagoräischen Modell als seine Quadratwurzel definiert: Offenbar erregen diese Trivialitäten Hentschels ganz großes Staunen und die Vermutung, daß er diese tief sinnig schwierigen Relationen zum erstenmal äußert, $a = \sqrt{b \cdot c}$ hat keine spezifische Verbindung mit $x = \sqrt{a}$ bzw. $x^2 = a$ (nur den positiven Wert genommen). Wenn Hentschel meint, daß *Addition* durch *Multiplikation* „dargestellt“ werde, müßte er auf die eindeutig umkehrbare Abbildung der multiplikativen auf die additive Gruppe, am besten gleich der reellen Zahlen, verweisen, denn das ist die moderne triviale Aufhebung des für die Antike unüberwindlichen Gegensatzes von streckenmäßigem, Aristoxenischem, und proportionalem, Pythagoräischem Modell; ob Hentschel allerdings klar ist, was *cents* sind, kann man aus seinem merkwürdigem Staunen über die Verknüpfungsoperation des Pythagoräischen Modells nicht einfach voraussetzen. Staunen muß man allerdings wirklich, was alles als musikwissenschaftliche Dissertation akzeptiert wird.

Dies hat der Autor der *Quaestiones*, und ihm folgend auch Jacobus grundsätzlich korrekt formuliert, IV, XXIX, ed. Bragard, S. 81, 31:

Nec solum commensuratio et magna cognatio locum habet in multiplicibus et superparticularibus proportionibus, ut quaelibet per se sumitur, sed ut ad invicem comparantur. ...

Dies ist eine an sich triviale Beschreibung des Sachverhalts, daß es sich bei den zulässigen Proportionen/rationalen Zahlen eben um die an sich unendliche (durch die Fähigkeiten des *sensus* aber „begrenzt“ scheinbar endliche) Gruppe der Potenzen und jeweiligen Vielfachen von $n/1$ und $3/2$ handelt; daß diese nicht die absoluten Proportionen der Terzen generieren kann, formuliert Jacobus den *Quaestiones* folgend ebenfalls korrekt (es handelt sich um rechnerische Trivialitäten!), ib., S. 81, 34:

... quia proportiones minores, ut sesquiquarta, sesquiquinta et huiusmodi, nec cum duobus tonis, nec cum tono, cum dimidio, sunt commensurabiles, sed semper plus vel minus inducunt in sonis. ...

Diese absoluten Terzproportionen sind immer „zu groß“ oder „zu klein“, d. h. sie können durch die erste Gruppe nicht erzeugt werden; eine rechnerische Trivialität — deren Anwendung wieder zeigt, wie im Pythagoräischen Modell die gegebenen Verknüpfungsoperationen und partiell willkürliche⁹¹ Auswahlen die zulässigen Proportionen bestimmen, wie gesagt, war Ptolemaeus hier viel freier, er geht nicht nur von Quint- und Oktavintervall, und Vielfachen, aus, sondern setzt denkbare Proportionen für Ganz- und Halbton ein, behält dabei aber natürlich auch Quint- und Oktav-Proportionen bei, er erweitert die „zulässigen“ Proportionen ohne Probleme, allerdings natürlich auch mit von der rechnerischen Konstruktion des gesamten chromatischen Systems, also willkürlich bestimmten Proportionen.

⁹¹*Partiell*, weil die Konsonanzempfindung besonders von Oktav, Quint und Quart als anthropologische Gegebenheit, also als „natürlich“ vorausgesetzt werden können; die grundsätzliche Fähigkeit, zwischen Kon- und Dissonanzen unterscheiden zu können — übertragbar auch auf Zusammenklänge — ist demgegenüber als Faktor musikalischer Gestaltbildung auch abhängig von Konventionsbildungen, was M. Haas so sensationell neuartig als *chant community* umschreibt; daß damit allerdings inhaltlich etwas Neues gesagt wäre, die Fähigkeit zur Konventionsbildung also in ganz anderer Weise durchleuchtet würde, ist nicht zu erkennen, vielleicht eine Folge des von M. Haas so ausdrücklich hervorgehobenen Verzichts auf Spezialisierung, also auf genauere Sachkenntnis.

Jacobus setzt nun aber wie gesagt überraschender Weise diese ja ebenfalls rein proportionale zweite Art der *Kommensurabilität* in den Bereich des *sensus*, IV, XXIX, ed. Bragard, S. 82, 37, nämlich als Widerspruch zur Argumentation der *Quaestiones*:

Sed videtur aliquibus multiplicem esse commensurabilitatem, unam, quae respicit proportiones numerales, de qua dictum est, aliam, quae sonorum mixtiones (also die der klingenden soni). ... Prima harum duarum certum requirit numerum tonorum et semitoniorum in consonantiis, ... utque aliqua sonorum mixtio includat comma praecise, nihil ultra, nihil minus, ut semitonium minus vel maius, vel tonum, vel tonum cum semitono minore ... Alia est vocum (also wieder die der klingenden Töne) commensuratio, priorem praesupponens, superaddens dulcem vocum concordiam sensui placentem ...

Deutlich wird auch hier, wie Jacobus sozusagen durch Absolutsetzung des *comma* und der beiden Halbtöne versucht, eine Harmonisierung zwischen dem Schema des *primum metrum* von Aristoteles und dem proportionalen Modell herzustellen: Alles muß auf diese drei *consonantiae* zurückgeführt werden können, andere Proportionen sind auszuschließen, als nicht korrekt — die Reduktion aller erlaubten Intervalle auf die Generierung durch den Quintenzirkel, die Hentschel so drollig⁹² als *akustisch* bezeichnet, ist also Folge des Versuchs, die drei genannten Intervalle als elementar zu bestimmen!

Deshalb eben ist wieder die *Kommensurabilität* der ersten Art notwendig, wozu nochmals der „elementare“ Intervallkatalog beginnend mit dem *comma* angefügt wird. Diese Zuordnung ist deshalb auffällig, weil Jacobus etwas später zur absoluten Proportion der kl. Terz bemerkt, ib., S. 83, 41, daß mit einer solchen Proportion *esset aliqua consonantia, quae superaret tonum, nec tamen attingeret ad semiditonum* (der *semiditonus* ist natürlich nur der „quintisch“ generierte, weshalb das von Jacobus monierte *Nichtpassen* der Proportion $6/5$ wieder trivial ist; die Zahl *Fünf* ist eine Primzahl, wie *Drei*); der Grund dafür ist eben allein die Beschränkung der musikalisch zulässigen Proportionen in der für das Pythagoräische Modell so charakteristisch willkürlichen Weise — natürlich könnte man wahrnehmungsmäßig

⁹²Ein von G. Keller übernommener Ausdruck, zu finden im *Martin Salander*; nein, dieser Verweis ist nicht ganz ohne Hintersinn.

begründen wollen, daß nur die ersten drei Konsonanzen vom Ohr so exakt gemessen werden können, um als Generatoren des Tonsystems dienen zu können⁹³; nur wird so hier nicht formuliert:

Talem autem vocum incommensurabilitatem ... dedimus intelligere per vocum incertam et confusam mixtionem. ...

Dieser Inkommensurabilität also entspricht die „falsche“ Mischung der Töne. Damit ist eigentlich das übliche Modell formuliert, klare proportionale Strukturen und diesen sozusagen eineindeutig zugeordnet die dem Pythagoräischen Modell klar folgend vorgeordnete sinnliche Wirkung, wobei auch hier stets zu beachten ist, daß es hier nicht um das Konsonanzphänomen geht, sondern um musikalisch zulässige Intervalle insgesamt. Der generelle Fehler des Pythagoräischen Modells, die Absolut-

⁹³Außerdem handelt es sich beim Tonsystem um eine Materialordnung der musterbildenden Abstraktionsleistung, nicht der des Ohrs als Meßinstrument für Frequenzunterschiede bzw. für Klangunterschiede, die als Tonhöhe abstrahiert werden können; natürlich ist dieser Aspekt für Antike und Mittelalter nicht heranzuziehen, eine korrekte Metatheorie erweist sich aber nicht als erkenntnishinderlich, etwa wenn man aus tieferen oder über den Sachverhalten schwebenden Phantasien an der Adäquatheit des Begriffs *Materialordnung* zweifeln sollte — wobei von Zweifeln eigentlich nur dann gesprochen werden kann, wenn die betreffende Aussage vom Zweifler auch verstanden werden —: Beachtet man, daß für die abendländische Musikgeschichte, wie sie von der antiken griechischen Musiktheorie wesentlich mitbestimmt wurde, für sehr lange Zeit nur die Formen der Tonhöhenklassen wesentlicher Träger des an Musik überhaupt Reflexions- und Theoriwürdigen waren, so wird klar, daß diese Tonhöhenklassen, also die *soni* der *Musica Enchiriadis*, auch allein das kompositorische Material darstellen, die kleinsten formunterscheidenden Merkmale von Musik — dazu kommen noch die Zeitquantitäten, bei denen man tatsächlich bezweifeln kann, ob nur diese und nicht auch noch übergeordnete Faktoren wie z. B. die Faktoren des Versfußes, Takt, also Betonungsschemate im Ablauf als Material angesehen werden müssen, was hier nicht weiter zur Diskussion steht, vgl. im 1. Teil 2.8.4 auf Seite 898. Dem Ton, also der musikalisch abstrahierten Tonhöhenklasse die Eigenschaft eines materialen Elements abzusprechen, erweist sich also als mit den Tatsachen unvereinbares Gerede, denn wie schon Guidos geniale Formenlehre zeigt, wird die Form jedes kleinsten Abschnitts von den konstituierenden skalisch geordneten Tonhöhenklassen bestimmt, der Komponist muß sich für jeden Ton entscheiden, den er setzen will, davon hängt, nach Guidos weisem Modell, die Wirkung von Musik als Tätigkeit des Geistes ab — doch, genau das formuliert Guido, worauf Verf. an einigen Stellen verwiesen hat; und Guido ist ein wirklich großer Denker, auch wenn er nicht einmal aus Basel stammt.

setzung der Proportionen wird auch hier wieder überaus deutlich: Daß Jacobus den sinnlich wahrnehmungsmäßigen Unterschied zwischen den „quintierend“ generierten Terzproportionen und den absoluten selbst geprüft haben sollte, ist auszuschließen; hinzu kommt aber noch, daß er, auch hier dem Modell strikt folgend, natürlich nicht die Wirklichkeit musikalischer Gestaltbildung bzw. Gestalterkennung beachtet, die Tonhöhen also als Klassen ansehen kann. Das ist natürlich kein Fehler von Jacobus, sondern ein Fehler des Modells, ein trivialer Fehler, den man aber metatheoretisch bewerten sollte, um nicht so absurde Vorstellungen zu dozieren, daß „das“ Mittelalter eine Pythagoräische Stimmung gehabt habe.

Gerade weil hier das proportionale Modell klar argumentiert, fällt die Zuweisung der Argumente durch Jacobus auf. Obwohl hier kein Grund für die Aufgabe des Modells gegeben ist, schließt er den Abschnitt mit der Feststellung (IV, XXIX, ed. Bragard, S. 83, 42):

Iam, ex dictis, patet solam numerorum commensurationem (also die Erfüllung des Postulats $n+1/n$ durch $5/4$ und $\widehat{6/5}$) ad consonantiam minime sufficere, sed concurrat ad hoc commensuratio in sonis, ut habeat consonantia aliquid, quod respiciat tam in intellectum, quam etiam sensum. Solventurque in ea duo illa, quae ad harmonicam concurrunt regulam, iudicium, scilicet intellectus, quantum ad commensurabilem numerorum proportionem, iudicium etiam sensus, quantum ad convenientem sonorum mixtionem, ut, ibi, sic ratio proportiones inveniat, quod sonorum mixtionibus inde provenientibus sensus consentiat.

Die *ratio* ist für die Proportionen und ihre *commensurabilitas* da, der *sensus* für die *conveniens sonorum mixtio*. Dies entspricht der Tradition des von Boethius vorgegebenen Modells: Nur die Proportionen, denen durch das vorgängige Urteil des *sensus* ein Intervall, bei Jacobus *consonantia*, d. h. ein Intervalleindruck entspricht, sind als Teil der *ars musica* anzusehen, nur die Elemente der *musica instrumentalis* sind Objekt der musiktheoretischen Arbeit — die *musica humana* z. B. ist nicht direkt hörbar, sie kann nicht durch Erfahrung zu Höherem führen.

Im Zusatz wird die gewohnte Reihenfolge aber umgekehrt, wenn von einem *consentire* des *sensus* gesprochen wird, wenn auch die *mixtiones* von den *proportiones* her kommen; diese Anordnung ergibt sich aus dem „Problem“ der absoluten Proportionen der Terzen, die kann man zunächst rein theoretisch ansetzen — dement-

sprechend, wie es noch viel kleinere Proportionen/rationale Zahlen gibt als das *comma*! Man kann daher natürlich Proportionen an sich setzen, das ist im Modell von vornherein denkbar⁹⁴ — es gibt Proportionen, die zwar dem Postulat $n+1/n$ entsprechen, nicht aber dem ebenso willkürlich gesetzten Postulat der „quintierenden“ Generierung: Die Natur der *musica instrumentalis* als Ausgangsbasis der *ars musica* wählt aus den Proportionen mehrfach aus.

Dabei sollte man im Blick behalten, daß Jacobus diese ausführliche „Widerlegung“ der Brauchbarkeit von $5/4$ und $6/5$ nicht an sich durchführt, sondern als Folge des nun Aristotelischen Modells von kleinsten Einheiten, die alle höheren messen — was im proportionalen Modell ausgeschlossen ist. Jacobus „überwindet“ diese unüberbrückbare Diskrepanz des Aristotelische (und damit Aristoxenischen) Modells durch die Absolutsetzung des *comma* als kleinste Einheit, braucht dann aber natürlich noch Ganzton und die zwei Halbtöne, ein rechnerisch leicht absurdes Unterfangen, das aber den Versuch eben dieser Harmonisierung belegen kann — hier, immerhin, liegt tatsächlich ein direkter Einfluß „scholastischer“, Aristotelischer Vorgabe vor, originell, wenn auch ohne weitere Bedeutung. Hier also hätte eine Betrachtung und Bewertung der Folgen einer scholastifizierten Musiktheorie ansetzen können und müssen.

Die grundsätzliche Ordnung wird aber nicht umgekehrt, der Rahmen des Pythagoräischen Modells hat weiter Gültigkeit. Es handelt sich bei diesem Schlußsatz demnach um die im proportionalen Modell triviale Erklärung, daß die reine *commensuratio numerorum* nicht genügt, sondern ein Urteil des *sensus* unabdingbar ist — das entspricht grundsätzlich dem Modell, das Boethius vorgibt. Wie bemerkt könnte es scheinen, daß die da allein gültige Reihenfolge umgekehrt wird: Die *ratio* gibt *commensurabilitates* vor, der *sensus* bestätigt, oder offenbar auch nicht. Wenn dies eine echte Umkehrung bedeutete, bestünde hier ein echtes Deutungsproblem, auf das hier, trotz des soeben Gesagten, nochmals eingegangen sei:

Zunächst ist festzustellen, daß Jacobus hier ein Argumentationsfehler unterläuft:

⁹⁴In dieser Weise geht, fiktiv konkret Augustin vor, wenn er bestimmte Versmaße dem Schüler zur, natürlich zunächst rein wahrnehmungsmäßigen Beurteilung vorträgt: Hier ist sozusagen die Proportion primär, die dann durch das Urteil des *sensus* als die dem Eindruck korrekt entsprechende Proportion entdeckt wird, womit der Weg der *ratio* verdeutlicht wird; eine Aufhebung der funktionalen Hierarchie — der *sensus* gibt ein primäres *iudicium*, die *ratio* findet die Proportion — liegt also nicht vor.

Die angeblich nur vom Urteil des *sensus* bestimmte äußere Kommensurabilität, daß also $5/4$ sich nicht durch Intervalle des Quintenzirkels und der Oktavierungen darstellen läßt, beruht faktisch allein auf Bestimmungen auf der Ebene der Proportionen: Woher wollte Jacobus sonst seine beiden Halbtöne etc. nehmen? Diese sind generiert durch die zulässigen Proportionen, wie er dies ja auch von den *Quaestiones* erfahren konnte. Ein *iudicium sensus* ist für Jacobus gar nicht zu leisten, also ein konkreter Hörvergleich der betreffenden den jeweiligen Proportionen zugeordnetes Urteil über die Unterschiedlichkeit, die Argumentation verläuft allein über die Proportionen und deren „Inkommensurabilität“, natürlich nicht über eine wirkliche Überprüfung der betreffenden Unterschiede durch den *sensus*! Insofern stellt die Argumentation von Jacobus scholastisches „Denken“ in pejorativem Sinne dar. Das Modell der Relation des *iudicium sensus* zu dem *iudicium rationis* wird nur formal übernommen, nicht aber verifiziert — das muß Jacobus nicht vorgeworfen werden, das ist Scholastik im Raum der Musiktheorie, Nur sollte man deshalb nicht den objektiven Befund übersehen, daß eben Jacobus dem Modell nur formalistisch folgt, eine Ablehnung der absoluten Proportionen/Intervalle $5/4$ bzw. $6/5$ durch den *sensus* einfach als eben rein formalistische Ausfüllung des Modells formuliert, das Urteil des *sensus* mußte des Modells wegen formal einfach behauptet werden. Man wird auch hier nicht umhin kommen, den hier vorliegenden Einfluß scholastischen Denkens, wenn man davon so sprechen will, auf Musiktheorie als inhaltlich irrelevant, eben rein formalistisch zu bewerten. Die „Scholastifizierung“ der Musiktheorie bringt auch hier nichts Neues, die Behauptungen folgen allein aus den Gegebenheiten des Rechnens mit Proportionen und den angesprochenen Nebenbedingungen.

Der intrinsische, systemimmanente Fehler liegt im Übersehen des Umstands, daß die angeblich *sinnliche* „Kommensurabilität“ nicht einfach eine direkte Entsprechung in den Proportionen und ihrer Verknüpfungen besitzt, sondern erst durch sie definiert wird und werden kann: Wenn ein Intervall zwischen den Pythagoräisch gegebenen Intervallen liegt, also weder durch kleine noch große Halbtöne ausgedrückt werden kann, ist das ein Ergebnis allein der gegebenen Proportionen, der Zahlenverhältnisse, eben die Nichtgenerierbarkeit der absoluten oder natürlichen Proportionen für beide Terzen allein durch die Proportionen der Potenzen von Vielfachen (also die positiven ganzen Zahlen) und Quint:

Daß Jacobus wirklich die Differenzierungsfähigkeit des *auditus* geprüft habe,

klar zwischen den rein „quintisch“ erzeugten Proportionen für beide Terzen und den „natürlichen“ zu unterscheiden, ist wie gesagt auszuschließen, er spekuliert hier sozusagen an sich; die rechnerische Grundlage des Ausschlusses der „natürlichen“ Terzproportionen jedenfalls ist wie gezeigt trivial: Seine Behauptung eines der *commensurabilitas numerorum* — in dem speziellen Fall der Terzen, der aber verallgemeinert wird — widersprechenden Urteils des *sensus* über eine eigene *commensurabilitas*, eben auf ästhetischer Ebene, ist reine Chimäre, weil es für ihn dafür gar keinen Nachweis gibt, und weil die gesamte Diskussion ja ausschließlich durch die *numeri* überhaupt geführt werden kann.

Daß Jacobus das nicht sieht, ist zu erwarten, soweit reicht seine scholastische Schulung nicht, das autoritative Modell ist absolut gültig. Die Folge seiner Diskussion ist aber, daß die triviale Folge des Modells, der *sensus* äußert ein *iudicium*, hier über Intervalle, die *ratio* aber findet die Gründe dafür, scheinbar umgekehrt wird, denn grundsätzlich besteht im autoritativen Modell vonseiten der *ratio* kein Grund, nach dem Urteil des *sensus* über von ihr vorgegebene Proportionen zu fragen, das schließ sozusagen die Natur der *musica instrumentalis*, auf der die *ars musica* ja beruht, von vornherein aus — obwohl implizit natürlich die Frage nahe liegt: Was macht eine Proportion, wenn man sie „versinnlicht“? Wie das System von Ptolemaeus zeigt, lassen sich letztlich im Pythagoräischen Modell alle rechnerisch brauchbaren Proportionen einfach anwenden, der *sensus* wird gar nicht gefragt (denn daß Ptolemaeus seine vier Proportionen für das Ganztonintervall sozusagen psychoakustisch nachgeprüft hätte, ist auszuschließen). Jacobus macht dieses Problem explizit, einmal wegen der Erfüllung des sozusagen ersten Postulats, $n+1/n$ durch die beiden Terzproportionen — hier gäbe es keinen Grund, die Brauchbarkeit als Intervall von vornherein abzulehnen. Dieser Grund ergibt sich erst aus dem obligat gesetzten Quintenzirkel, so daß nach dem Grund dieses Prinzips zu fragen ist.

Jacobus kommt zu diesem zweiten Postulat, eben des Quintenzirkels, indem er wie gezeigt das Modell wechselt, nämlich vom proportionalen Modell zum Aristoxenischen bzw. Aristotelischen: Dies geschieht insofern, als die Ebene, auf der die Ausmerzungen der absoluten Proportionen für die Terzen begründet wird, mit Intervallen als Maßen arbeitet: Die gegebenen Intervallgrößen, vor allem die drei kleinsten erscheinen wie im Aristoxenischen Modell als Grundmaß, zu dem alle anderen passen müssen. Genau dies ist charakteristisch für das Aristoxenische, mit

einem kleinsten Maß arbeitende Modell, das in der entsprechenden Bestimmung der *δίεσις* ja auch eine genuin Aristotelische Entsprechung hat. Natürlich bezieht sich Jacobus nicht explizit auf dieses Modell, dazu ist die Erkenntnis des Fehlens von Quadratwurzeln der wesentlichen Proportionen im Pythagoräischen Modell zu deutlich. Wenn aber die angesprochene Meßbarkeit aller Intervalle durch die bevorzugten nicht durch die gegebenen proportionalen Eigenschaften begründet wird, wird ein streckenmäßiges Denken wenigstens implizit wirksam.

Und dieses konnte sich darauf stützen, daß Jacobus die drei kleinsten Intervalle — in der bekannten Tradition — durch Generierungs- bzw. Wahrnehmungsgrenzen bestimmt sieht. Dies ist übrigens komaptibel mit dem Text von Boethius, denn auch da sind diese Grenzen bewußt (und trivial). Musik ist klingende Musik, *musica instrumentalis*. Somit mußte auch die zweite Auswahl der zulässigen Intervalle, d. h. der Ausschluß der proportional eigentlich ja passenden der Form $n+1/n$ für die beiden Terzen auf diese Wahrnehmungsgrenzen zurückgeführt und als eigene Ebene definiert werden.

Nur diese Deutung ist möglich, denn die Bestimmung des *comma* als Grenze ist wie zu Anfang gezeigt von vornherein Sache des *sensus*; natürlich könnte man noch viele andere, unendlich viele kleinere Proportionen berechnen (was auch in „umgekehrter“ Richtung gilt). Weil diese Bedeutung des *sensus* — und der Produktionsfähigkeit — als Grenzgeber ihre Tradition auch bei Boethius hat, wird deutlich, daß an eine wirkliche, grundsätzliche Erweiterung der Bedeutung des *sensus* auch hier nicht zu denken ist. Jacobus begeht zwar einen Fehler hinsichtlich der rein proportionalen Ebene, macht diesen aber damit wett, daß er sich hier auf die Grenzsetzungsfähigkeit des *sensus* beziehen kann (insofern ist auch hier die Behauptung einer als neuartig verstandenen *Duplizierung* des Begriffes der *Kommensurabilität* ebenso unpassend wie die einer Erweiterung der Kommensurabilität um das Moment der Zugehörigkeit zum Tonsystem, von dem hier nicht die Rede sein kann, weil ausschließlich die Intervallgrößen an sich angeführt werden, s. Hentschel, ib., S. 58 f. Hentschel sieht weder das eigentliche Problem noch den Bezug zum Modell, das Boethius klar, wenn auch nicht für Hentschel, autoritativ dargestellt hat, also zu vorgegebenen Funktionen des *sensus* in Relation zu dem *iudicium rationis*⁹⁵).

⁹⁵Hinsichtlich des Grundfehlers von Hentschel, s. o., 3.3.1 auf Seite 270, ergibt sich auch in

Hinblick auf IV, XIX, ed. Bragard, S. 75 ff., ein Irrtum der Einschätzung, wenn er, ib., S. 61, zur *commensurabilitas II: sinnliche Qualität* feststellt: *Es bedarf aber auch einer Erklärung des Sachverhalts, daß einige consonantiae angenehm klingen, andere hingegen nicht, warum es also „Wohlkänge“ ... und „Mißklänge“ gibt.* Um eben diesen Unterschied geht es in diesem Zusammenhang überhaupt nicht, weshalb Jacobus zu den als *consonantiae* ja gar nicht zugelassenen Proportionen $5/4$ und $6/5$ auch nicht sagt, daß ihre klangliche Realisierung eine *discordia* sei, sondern eine *mixtio incerta et confusa*. Aristoxenisch gesprochen müßte man von *ekmelischen* Intervallen sprechen, doch nicht vom Unterschied zwischen Kon- und Dissonanz, auch hier wird Hentschel von seiner Unkenntnis einer zentralen terminologischen Entscheidung seines „Objekts“ irregeführt. Denn in ib., ed. Bragard, S. 82, 39, geht es nicht um Kon- und Dissonanz, sondern allein um den Gegensatz von als Intervall bzw. für Intervalle zulässigen und nicht zulässigen Proportionen:

Alia est vocum commensuratio, priorem praesupponens, superaddens dulcem vocum concordiam sensui placentem. Modo dico, quod, ad hoc, ut aliqua vocum commixtio consonantiam impertet, qua utamur et quae in nostro contineatur monochordo ...

Zu diesem Zweck muß es sich um eines der zulässigen Intervalle, angefangen vom *comma* bis zum *ditonus et huiusmodi, quas omnino non refutat sensus*, handeln: Es geht also nicht um die Klassifizierung der *consonantiae* in zwei Arten, sondern um die Klassifizierung von zulässigen, als *consonantiae* brauchbaren und unbrauchbaren, extramusikalischen Intervallen.

Man kann natürlich diese Begründung für unzulässig halten, beachtet man jedoch, daß die zulässigen Intervalle, *comma*, die beiden Halbtöne etc. alle durch die oben genannten Gruppen erzeugte Elemente sind, also die von Oktaven und Quinten erzeugten Intervalle, dann erweist sich die Zuordnung nicht als *von Ideologie geprägt*, wie Hentschel, ib., völlig abwegig, und ohne nähere Erklären, was das für eine *Ideologie* sein könnte, formuliert, sondern als für Jacobus unabdingbar:

Die *ratio* stellt das Prinzip fest, der *sensus* bestimmt die Grenzen; hinzu kommt die genannte Begrenzung der generierenden Elemente auf Quint und Oktav, was die von Jacobus zitierten *Quaestiones* deutlich sagen, und schließlich kommt noch das *iudicium sensus* hinzu, das in diesem Falle nicht die Unterscheidung zwischen Kon- und Dissonanz, sondern die von *consonantia* und Nicht-*consonantia* leistet; denn nur die *mixtiones* gefallen dem *sensus*, die in der genannten Weise generiert sind; beide Halbtöne sind natürlich Dissonanzen, als melische Intervalle sind sie aber natürlich *dulcis* etc.: Diese Qualifikation bezieht sich hier auf einen sozusagen noch höheren Unterschied, den zwischen brauchbaren und unbrauchbaren Proportionen.

Von einer *naturphilosophischen Verankerung*, Hentschel, ib., kann man also nur dann spre-

Eine wirkliche Veränderung der Bedeutung des *sensus* als Bestimmungsfaktor von Intervallen, *consonantiae* im Sinne von Jacobus, liegt also nicht vor. Der gegebene Rahmen reicht zur Erklärung völlig aus, denn Jacobus verläßt den von Hentschel so wenig verstandenen Rahmen des Pythagoräischen Modells in der spätantiken Fassung von Boethius an keiner Stelle:

Die traditionelle Funktion des *sensus* wie der Produktion, Grenzen zu bestimmen und damit aus dem Unendlichen der Proportionen eine Auswahl zu treffen, konnte als eigene Ebene aufgefaßt werden, was Jacobus hier tut, konnte aber nicht als Überschreitung des traditionellen Rahmen der Relation von *sensus* und *ratio* gewertet werden. Daß es in der *ars musica* um klingende Musik geht, ist klar in der Themenstellung von Boethius, im Begriff der *musica instrumentalis*, und wird durch die strikt „etymologische“ Interpretation des Wortes *consonantia* durch Jacobus sozusagen noch bestärkt.

3.3.4.5 Begründung und Systematik der Konsonanz und ihrer Graduierung bei Jacobus

Natürlich kann Jacobus als eigentlichen Grund für *simplicitas* in Hinblick auf Intervalle, d. h. bei ihm *consonantiae* auf das Pythagoräische Modell verweisen, ed. Bragard, S. 26, 18: ... *simpliciores sunt, quae in simplicibus fundantur proportionibus* ... Auch die scholastische Verbrämung ändert nichts daran, daß Jacobus die beiden Möglichkeiten parataktisch aufzählt. Es handelt sich um ein Beispiel für die Denkweise von Jacobus, das Suchen nach „scholastischen“ Kategorien, die irgendwie in den Elementen vornehmlich der Melik wiedergefunden oder angewandt werden

chen, wenn man die von Boethius vorgegebene Leistung der Relation von *sensus* und *ratio* so bezeichnen wollte, was aber keinen Sinn erzeugt, also nur eine der schönen, objektfreien Formulierungen Hentschels darstellt; eine Aussage wird man aus solchen Formulierungen ebenso wenig erhalten, wie aus den an mangelnder Erkenntnis der gemeinten Systematik krankenden anschließenden Folgerungen Hentschels — in seiner Darstellung geht Jacobus durchaus systematisch vor und gibt keinen Anlaß für derartige Formulierungen; die objektiven Fehler seiner Erklärungen sind Ergebnis des autoritativen Modells — und genau dieses Modell, das von Boethius, ist auch der Grund dafür, daß sich Jacobus bei der „Ausmerzung“ der „natürlichen“ Proportionen $5/4$ und $6/5$ überhaupt den *sensus* anzuführen genötigt sieht, wenn ein neuerer, damit auch noch promovierender Deuter das nicht sehen kann, ist das ein auffälliges Zeichen von Ideologemen.

können. Daraus ergibt sich dann die ebenfalls scheinbar tiefsinnige Erkenntnis, daß ein Intervall an sich nicht einfach sein kann, ib., S. 26, 20:

Potest autem ex dictis inferri nullam consonantiam simplicem esse, quantum est ex parte materiae, cum quaelibet duas requirat voces, quantum autem simplicem esse, quantum est ex parte formae. ...

Weil jedes Intervall zwei Töne „benötigt“, kann ein Intervall, bzw. in Jacobi Terminologie *consonantia* eben nicht *einfach* sein; objektiv betrachtet, wird man Schwierigkeiten haben, die Klassenbildung *Intervall/Proportion* als *forma*, die Repräsentanten aber der Klassen, also die jeweiligen Tonpaare, die z. B. eine Quint voneinander unterschieden sind, als *materia* zu bezeichnen: Den Abstand zwischen zwei Tönen wird man nicht als *forma* der *materia* „*sonus*“ bezeichnen können. Auf der Ebene der Proportionen die betreffenden Zahlen als *materia* einer Proportion wie $5/4$ zu bewerten, macht entsprechende Schwierigkeiten, man kann demgegenüber die betreffenden *numeri* als *forma* der Töne bezeichnen, die Proportionen als *forma* eben der Intervalle, die, ganz besonders deutlich erkennbar in den — moderner Begriff — Konsonanzen eine eigene, vom *iudicium sensus* bewertete Entität sind (der *numerus relatus ad sonos* scheint hier eine vernünftiger Bestimmung zu sein); immerhin versucht Jacobus von Lüttich diese Relation irgendwie „scholastisch“ zu fassen:

Daß die Konsonanz, als Empfindung oder garantiert durch Proportion eine eigene Wesenheit hat und somit *simplex* sein kann, ergibt sich dann schon daraus, daß man von kleinsten, alle anderen messenden Intervallen sprechen kann (ein einziges kleinstes Intervall kann es im Pythagoräischen Modell nicht geben, die Ersetzung durch drei kleinste zeigt aber, wie Jacobus hier dem Modell von Aristoteles zu folgen versucht, was auch nicht gerade sachkundig erscheinen kann⁹⁶.

⁹⁶**Hat die mittelalterliche Musiktheorie eine „Scholastifizierung“ nötig?** Vielleicht wäre es doch für die Bewertung der spezifischen Leistung „scholastifizierter“ Musiktheorie nicht ganz ohne Wichtigkeit, diese Leistungsfähigkeit in Hinblick auf die musiktheoretischen Realitäten zu überprüfen, wobei diese musikhistorischen Realitäten durch die Tradition der seit Nachkarolingerzeit überlieferten Musiktheorie gegeben werden — das einfache Staunen darüber, daß man auch in musiktheoretischen Schriften „Scholastisches“ finden kann, um dann darüber losgelöst von jeder (musik)historischen Realität zu deliberieren, mag ja gewisse Begeisterung und Staunen über eigenes Philosophieren „können“ auslösen, wenn man über Musik selbst und Musiktheorie inhaltlich nichts zu sagen hat,

dürfte aber für die Erkenntnis des wahren Wertes solcher „Scholastifizierung“ gar nichts beitragen; jedenfalls sind die großen „Erkenntnisse“, z. B. ob und inwieweit die neue Konsonanz- bzw. Dissonanzgraduierung von Johannes de Garlandia über das Dreierschema hinaus, grundsätzlich „scholastischer“ Herkunft sein könnte, oder ob hier die Wirklichkeit der Empfindung mehrstimmiger Musik der wesentliche Faktor ist, durch die großen musikhistorischen Scholastikforscher ebensowenig gezeigt worden, wie eine Abhängigkeit der Erklärungen von Johannes de Grocheo über die Musik der Zeit, z. B. die Nennung von Tassin von scholastischer Philosophie oder gar von Texten von Aristoteles direkt — niemand dieser großen Geistesvertreter der Musikwissenschaft hat bisher auch nur einen einzigen „scholastischen“ Grund für die genaue Erklärung musikalischer Formgattungen der Zeit gegeben, ja auch nur die Notwendigkeit gesehen, eine solche generierende Funktion „scholastischen“ Denkens für den eigentlichen Inhalt dieser Schrift nachweisen zu müssen, wenn man schon so staunend und bewundernd vor klar ornamentalen, inhaltlich funktionslosen Aristoteleszitataten im Werk von Johannes de Grocheo steht.

Ja, selbst der große Scholastik-, künstliche Intelligenzforscher und Arabist M. Haas hat in seinem umfassenden Schreiben über das Kontinuum irgendwie in Musiktheorie aus der Zeit der Scholastik abgesehen von der grundsätzlichen Unzutreffendheit seiner Vorstellungen nicht einen einzigen Hinweis gegeben, was denn nun für die Theorie der Musik der Zeit solche angeblichen Kontinuumsvorstellungen bedeuten könnten, die Diskretheit z. B. der Elemente der Mensuraltheorie ebenso wie „ihrer“ Musik bleibt von seinen betreffenden Ausführungen so völlig unberührt, daß man auch von da, an der historischen Brauchbarkeit solcher Vorstellungen zweifeln muß (immerhin muß man H. Haas sehr hoch anrechnen, daß er, hierin, wenn auch nicht vermerkt — ein Plagiat? — dem Einwand von Verf. folgend, vgl. Verf. *Anonymus 4 im Blick von M. Haas als Aristoteliker mit Kategorienwechsel*, in *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, *HeiDok* 2008, S. 693 ff., jetzt sogar bemerkt hat, daß doch tatsächlich *magis* ein anderes Wort ist als *maius*, ib.; daß M. Haas noch nicht verstanden hat, daß mit diesem Unterschied seine „Entdeckung von irgendetwas Kontinuierlichem in der Lehre von Anonymus 4 zur, sicher lebenswürdigen, aber inhaltlich unzutreffenden Chimäre wird, kann man natürlich nicht erwarten, das hätte zuviel an inhaltlicher Diskussionsfähigkeit und Rationalität vorausgesetzt).

Dufay, den anderswo in gleicher Art ja ein *völlig neues Zeitgefühl* charakterisieren soll, benutzt klar die diskreten Werte, die die rhythmischen Zeichen der Mensurallehre als Bezeichnetes haben, noch Bach, ja Wagner richten sich nach dieser klaren Vorgabe, die offenbar eine Voraussetzung auch für rhythmische Gestaltbildungsfähigkeit ist. Wenn diese großen scholastikasternden Denker auf jede Diskussion von quellenmäßig belegten Einwänden verzichten, ist nicht zu hoffen, daß solche Fragen aus ihrer so bedeutsamen Kenntnis scholastischen Philosophierens je eine Antwort bekommen könnte. Die fortwährende Unfruchtbarkeit der Selbstaffirmation der doch recht bruchstückhaften eigenen Phantasien kann so nichts zur

Ersichtlich ergibt sich hier eine Möglichkeit der Anwendung der scholastischen „Allerweltsopposition“ von *materia formaque*. Natürlich kann man die für die Intervallempfindung notwendigen Töne als *materia* bezeichnen, das liegt nahe; wie aber speziell dann der Begriff der *forma* zu dieser Art von *materia* steht, wird von Jacobus nicht ausgeführt, auch hier ist seine scholastische Bildung nur zu Parataxen und formalistischen Assoziationen fähig, schließlich wäre zu bestimmen, daß die so gesetzte *materia* eben nicht wie Erz beim Standbild ist, so daß man nicht einfach ein Maß, wie einen Intervallabstand als *forma* des Gemessenen bestimmen kan: Die Strecke ist nicht einfach *materia* der Elle.

Hier hätte Jacobus zumindest einige weitere Hinweise geben müssen — zumal die Parallele ja von Aristoteles vorgegeben ist; die Frage etwa, was eigentlich eine Intervallempfindung ist, daß sie ja nicht von den Tönen als *materia* konkret, sondern nur abstrakt abhängt — Invarianz gegenüber der Tonhöhe (ein Abstand ist nicht *forma* zweier Punkte in einem metrischen Raum) —, oder ähnliche weiterführende Fragen findet Jacobus nicht. Sein Verfahren besteht im Suchen von Möglichkeiten einer Anwendung „scholastischer“ Begriffe, was aber zu keiner wirklich neuen Erkenntnis, z. B. durch Einbringung in ein neuartiges abstraktes System führt — der Klassenbegriff war übrigens geläufig, daß *Intervall* eine solche Klassenbildung bedeutet, war Jacobus jedenfalls nicht verstehbar, was wohl auch für neuere Deuter gilt (daß es sich zusätzlich um eine Klasse von Klassen, den Tonhöhen, handelt, macht den Sachverhalt für neueste Deuter noch weniger verständlich, die Abstraktionsvorgänge als Grundlagen musikalischer Gestaltbildungspotenz nicht verstehen können).

Im folgenden Kapitel wird unter dem aufwendigen Titel *consonantiarum collatio, quantum ad totum et partem* nichts anderes „erfaßt“ als die jeweiligen Relationen, z. B. daß die Quart einen Bestandteil der Quint ausmacht. Hier wie auch im anschließenden 14. Kapitel — „tiefsinnige“, in Wirklichkeit völlig überflüssige, weil nichts zum Verstehen der skalischen Strukturen beitragende Klassifikationen

wirklichen musikhistorischen Erkenntnis beitragen, sie „klingt“ aber doch so bedeutend. Haas hat, wenigstens bisher, auch noch keine Überlegung dafür angestellt, ob er sich etwa ein kontinuierliches „Durchheulen“ der Intervalle als Ergebnis einer so ganz neuartigen Kontinuuisierung der Musik in der Melik als charakteristisch für die Musik des Mittelalters darstellt, vielleicht im Sinne entsprechender *oral tradition*-Vagheit, vielleicht muß man dazu aber doch die beiden Arten melischer Bewegung im Denken von Aristoxenus kennen.

der Zusammensetzung, z. B. daß der *ditonus* aus zwei gleichen, der *semiditonus* aus zwei verschiedenen kleineren Intervallen besteht — wird ebenfalls nicht erkennbar, daß die Verwendung des Wortes *consonantia* als Bezeichnetes etwas anderes meinen könnte als die „klassische“ Bezeichnung *intervallum*. Wenn es *quinque divisibiles consonantiae in tres partes aequales* gibt, ib., S. 30, 19, und weitere derartige Feststellungen gemacht werden, wäre die Bezeichnung *intervallum* genauso gut einzusetzen: Irgendeine neue Erkenntnis bieten solche Klassifizierungssystematiken nicht; es handelt sich um formalistische, unbrauchbare Erweiterungen der *species*-Lehre, wie sie Martianus vorgibt; Spielereien mit der „asymmetrischen“ Verteilung der zwei Halbtöne auf der diatonischen Skala (wobei das Denken eher Aristoxenisch verläuft. Jacobus natürlich unbewußt).

Man ist daher schon gespannt, was im 15. Kapitel des 4. Buches hinsichtlich der *collatio consonantiarum, quantum ad intervalla* zu finden sein könnte. Die Antwort ist etwas enttäuschend: Jacobus muß in seiner parataktischen Enzyklopädistik eben auch das Wort *intervallum* in Bezug zu der von ihm verwendeten Bezeichnung *consonantia* anführen, schließlich gibt es dieses Wort ja. Als Lösung des Problems, daß hier das Bezeichnete eigentlich identisch ist, d. h. daß — natürlich von der Mehrstimmigkeit abgesehen — Boethius das Wort *intervallum* durchweg in gleichem Sinne verwendet wie Jacobus v. Lüttich das Wort *consonantia*, bietet sich wie zu erwarten die Etymologie an: *Intervallum* bedeutet, wie M. Haas in seinem Beitrag über Neumen in der neuen *MGG* für einmal so exemplarisch klar und allgemein verständlich ausführt, die lateinische Entsprechung zu *διάστημα* / *diastema*⁹⁷,

⁹⁷Was man schon erwarten würde, wenn man die Formulierung von Boethius liest, ed. Friedlein, S. 199, 2: *Omnis vox aut συνεχής est aut διαστηματική, quae dicitur cum intervallo suspensa.* ...; es geht um die Aristoxenische Einteilung in kontinuierliche bzw. diskrete Stimmbewegung, die M. Haas so exemplarisch unbekannt geblieben ist, weshalb seine Ausführungen zum Kontinuum in Musik den so großen Reiz des Unzulänglichen, Phantastischen haben; vgl. im 1. Teil Anm. 9 auf Seite 436 und im 2. Teil Anm. 17 auf Seite 133. Einfältigere musikwissenschaftliche Gemüter können sich dann noch daran ergötzen, irgendwelche semantische Unterschiede zwischen *διάστημα* und *intervallum* heranzuetymologisieren, ohne zu beachten, daß hier fachtheoretische Termini vorliegen, bei denen der naive Rückgriff auf Grundbedeutungen höchstens für Hermeneutikervagheit kostbares Urgestein aus den Urhöhlen der Sprache schlagen läßt, das für den rationalen Betrachter durchgehend die Natur hohler bzw. tauber Nüsse aufweist, wenn auch nicht notwendig im Sinne von H. de Balzac; wissenschaftlicher Methode entspricht das natürlich nicht. Was

also kann man das Wort nochmals umsetzen, und findet das Wort *distantia*; wenn auch die Ausführungen z. B. darüber, daß der Ganzton von *ut* nach *re* reicht etc., daß es die Kategorie der Richtung in der *consonantia* gibt, klar anzeigen, daß der Begriff *consonantia* bei Jacobus im Sinne von *Intervall* gebraucht wird, kann doch durch neue Wörter der Anschein einer auch inhaltlichen Differenzierung erwirkt werden — nicht daß Jacobus in dieser Weise vorgeht, für ihn handelt es sich um die Notwendigkeit, alle irgendwie mit dem von seinem Gebrauch des Wortes *consonantia* zusammenhängenden Begriffe irgendwie einzuordnen; und da bietet sich das Wort *distantia* als Lösung an — daß *consonantia* nicht etwa spezifisch vom Zusammenklingen bestimmt ist, beweist schon die Diskussion der Richtung:

Für das Phänomen eines „zweistimmigen bzw. zweitönigen“⁹⁸ Klangs ist eine Reihenfolge-Frage absurd (es geht hier nicht etwa um die satztechnische Entstehung eines zweistimmigen Klangs aus vorgegebener und hinzuzusetzender Stimme!). Auch die Klassifizierung der *consonantiae* nach der Art der Zusammensetzung, aus gleichen oder ungleichen kleineren Intervallen etc. — eine formalistische Überflüssigkeit — zeigt deutlich genug, daß die Verwendung des Wortes *consonantia* statt *intervallum* keine inhaltlichen Gründe hat, sondern allein von der Terminologie von Johannes de Garlandia, einem sozusagen vorrangigen Platz des Zusammenklagens als (gegenüber Boethius) neues Merkmal von Intervallen abhängt.

Dies wird auch deutlich in der bereits erwähnten, s. o., 3.3 auf Seite 277, Erörterung der klanglichen Annehmlichkeit von Intervallen abhängig von simultanem oder sukzessivem Erklängen: Das Bezeichnete von *consonantia* entspricht ganz dem von *intervallum* bei anderen Autoren. Dabei ist zu bemerken, daß die Dichotomie von gleichzeitigem und rein melischem Erklängen der beteiligten Töne bereits in der Antike durch den entsprechenden Begriff, *διάστημα* bzw. *intervallum*, zu bewältigen war, eben durch die Zusatzspezifizierung des Kon- oder Dissonanz.

Die Ausführungen z. B. darüber, daß *inter voces aequales intervallum locum non tenet, unde similes vel aequales dicuntur illae, quae sunt sine intervallo prolatae, ut illae, quae ad unisonum pertinent. Habet igitur intervallum locum inter voces inaequales vel dissimiles, quarum una gravis est vel acuta respectu alterius*, IV, XV, ed. Bragard, S. 33, 1, geben ersichtlich keine neue Erkenntnis wieder, sondern

musiktheoretisch gemeint ist, ist in beiden Sprachen identisch.

⁹⁸Man denke an den Begriff des mehrfach zweistimmigen Satzes von E. Apfel.

stellen formalistische Interpretationen des *Abstands*begriffe in Bezug auf Tonpaare, also Intervalle dar: Der *unisonus* hat kein *intervallum*, nämlich keine *distantia*, also kann *intervallum* hier, gegenüber der Antike terminologisch nicht angewandt werden, objektiv handelt es sich einfach um das Nullelement der betreffenden additiven Gruppe des Streckenmodells des Materials der Melik, daß das Nullelement ein wesentlicher Strukturfaktor der Verknüpfung von Intervallen ist, sieht Jacobus hier nicht, wo es ihm nur darum geht, dem Begriff *intervallum* als reine, „ungegerichtete“ *distantia* einen Platz in seiner „etymologischen“ Systematik zu geben (das Nullelement hat kein Inverses, also auch keine Richtung, wäre also geradezu idealtypisch für den Jakobusschen Terminus *intervallum*, weil hier das Bezeichnete von *consonantia* und *intervallum* in seiner Terminologie zusammenfiel).

Auch die daraus weiterhin abgeleitete Differenzierung erweist sich als reiner Formalismus: Einmal handelt es sich um die *distantia* der jeweils extremen Töne eines Intervalls⁹⁹, zum zweiten um die skalisch in den jeweiligen Intervallen anzutreffenden kleineren Intervalle, d. h. die Intervalle zwischen den konstituierenden Tönen und schließlich um die Summe aller auftretenden Intervalle. Der erste Fall ist klar, der zweite gibt die nicht ganz neue Tatsache wieder, daß die Anzahl von Abständen zwischen Tönen kleiner ist (um eins) als die der Töne: Die Terz $C - E$ setzt sich zusammen aus $C - D - E$, also besteht sie aus zwei Ganztönen; noch tiefere Erkenntnisfähigkeit läßt die dritte Klasse erkennen: Da erfährt der wißbegierige Leser doch tatsächlich, daß *numerus intervallorum vel numerorum excedit vocum*, ib., S. 34, 5: Bei einer Quart ergibt dieses Abzählverfahren sechs Möglichkeiten: Zuerst kann man von einem Grenzton einmal den Ganz- bzw. Halbton, dann die Terz, dann die Quart abzählen, dann vom zweiten Ton einen Ganz- bzw. Halbton, dann die Terz, und schließlich vom dritten Ton den Ganz- bzw. Halbton, also von C ausgehend, $C - D$, $C - E$, $C - F$, $D - E$, $D - F$ und schließlich $E - F$ „rechnen“. Hier nicht von Unsinn sprechen, dürfte schwer fallen.

⁹⁹Nicht ganz ohne Interesse könnte es sein, daß der bereits angesprochene Text von Engelbert, ed. Ernstbrunner, S. 220, 3, in vergleichbarer Weise zwischen *consonantia* als Bezeichnung für *Intervall* allgemein und *distantiae et intervalla* unterscheidet; ob hier die Möglichkeit einer Beeinflussung vorliegt, wäre zu untersuchen, ist bei der mangelnden musikhistorischen Bedeutung beider Autoren aber auch ohne großes Interesse; die Ausgabe von Ernstbrunner gibt dazu die Möglichkeit.

Immerhin gibt Jacobus nach mehr als überflüssig ausführlichen Darlegungen der dritten Abzählmöglichkeit den Hinweis auf den Wortgebrauch von Boethius, *ib.*, S. 37, 13 und bestätigt dabei, daß seine Verwendung von *consonantia* genau der von *intervallum* bei Boethius entspricht. Für moderne Deuter heißt dies übrigens, daß ein direkter Vergleich der Begriffe *consonantia* bei Boethius und Jacobus ausgeschlossen ist.

Daß sich in Hinblick auf die traditionelle *species*-Lehre, die Kasuistik der Gattungen von Konsonanzen (und Intervallen) dann auch noch einiges über die Relation von *intervalla* und *species* sagen läßt, ist zu erwarten, aber kaum von einem Interesse, das über die Bewertung der musiktheoretischen Denkfähigkeit dieses Theoretikers hinausreichen könnte; derartige formalistische Systematisierungen sind leicht weiter zu führen, ohne irgendwelche Erkenntnisse zu schaffen. Daß zwischen *species* und *intervalla* große Übereinstimmung bestehe, bestätigt Jacobus *ib.*, S. 43 f.

Das, was die antike Konsonanzlehre ausmacht, die Differenzierung zwischen verschiedenen Graden der Konsonanz, folgerichtig für die Mehrstimmigkeit dann zu einer Art spiegelbildlichen Graduierung auch der Dissonanz entwickelt — auch hier ist Johannes de Garlandia maßgeblich und schöpferisch —, scheint Jacobus in einen höheren Zusammenhang einbringen zu können, indem er das Wort *ordo* heranzieht, wie immer rein assoziativ, nicht erkenntnisfördernd (der *ordo consonantiarum* begegnet auch in der *Musica Enchiriadis*, ed. Schmid, S. 47; von Interesse ist die Stelle hier höchstens durch den Nachweis, daß die Verwendung des Wortes naheliegt).

Die Idee, daß die Graduierung der Konsonanzen als *ordo* bezeichnet werden kann, daß also das Wort *ordo* bei einer Behandlung der *consonantiae* — in welcher spezifischen Terminologie auch immer — anzubringen ist, konnte Jacobus von Boethius übernehmen, der z. B. ed. Friedlein, S. 249 ff., u. a. von einem *secundum Pythagoricos ordo* sprechen kann, der natürlich von entsprechenden Einteilungen der Proportionen abhängt (daß die letztendliche Beliebigkeit dieser Zuordnung auch scheinbar verschiedene numerische Erklärungen zuläßt, zeigt Boethius in seiner Erörterung der Meinung von Pythagoräern, Nicomachus und Ptolemaeus; das Grundproblem der proportionalen Begründung der Graduierung von Konsonanzempfindung bleibt immer).

Daß mit dem Wort *ordo* ein reichhaltiges Repertoire an „scholastisch“ verwertbaren Assoziationen gegeben war, leuchtet ein. Die in Zusammenhang der Melik

sicher erhellende Erörterung einer prioritären zeitlichen Bedeutung findet man zu Einleitung von IV, XIX (nachdem eine Auswahl von Äußerungen großer Philosophen zum Thema *ordo* in *cap.* XVIII kompiliert worden ist, die man zur Kenntnis nehmen kann — die Möglichkeit, aus einem solchen Wort verschiedene grundsätzliche philosophische Erklärungen herauszulesen, sind erwartungsgemäß umfangreich, Frage bleibt, was eigentlich daraus Neues abgeleitet werden kann; daß auch Konsonanzen angeordnet sind, ob *natura* oder nicht, dürfte kaum eine wirkliche Erkenntnis sein); der dann *diversi modi prioris* folgen.

Und, wirklich erhellend, tritt daraus dann die sozusagen kombinatorisch selbständige Erkenntnis auf, daß die Alten diesen Begriff auch auf die Konsonanzen bezogen haben, nämlich in der Zeit, als die Musik noch *pudens atque modesta* war und *in quattuor numeris vel chordis* mit vier Konsonanzen auskam, ja zu Anfang offenbar nur mit der Oktav; eine kaum sehr überraschende Kombination verschiedener Aussagen von Boethius, nur zum Zweck einer Einbringung der als ursprünglich angesehenen zeitlichen Bedeutung von *prius*: Die Graduierung der Konsonanzen muß hinsichtlich *prius*, *quod est antiquius* auch historisch den *prius inventae, prius usitatae, cum homines musica simplici ac modesta fungebantur in quattuor numeris vel chordis, quattuor consonantias describentes ...*, IV, XIX, ed. Bragard, S. 47, 5. Daß dann auch noch weitere historische Reminiszenzen an Orpheus aus Boethius herbeigebracht werden, ist klar — klar ist aber auch das Vorgehen von Jacobus; die assoziative Kombinatorik kann Neuerkenntnis ersichtlich nicht beanspruchen — ganz im Gegensatz, um hier ein konkretes Beispiel anzuführen, zur völlig umdeutenden Verwendung des Adrastschen Vergleichs in der *Musica Enchiridis*: Man sollte die Fähigkeit erwerben, schöpferische von steriler Antikenrezeption in der Musiktheorie unterscheiden zu lernen.

Daß nach Abhandlung des historischen Sinnes bzw. der Ausfüllung des historischen *prius* die des *naturalis* Sinne folgt, ist zu erwarten. Da nun findet man wieder die längst abgehandelte Feststellung, daß die *materialis* Ordnung der Natur nach die ist, die der Setzung eines kleinsten Abstands entspricht, also daß das *comma prior est omni consonantia vocum inaequalium, quia minima omnium ...*, *ib.*, S. 50, 5.

Daß hier eine Diskrepanz besteht, da die Graduierung der Konsonanzen nichts mit der der Intervalle nach Größe bzw. nach Zusammensetzung zu tun hat, kann Jacobus ignorieren, weil er abstrakt einfach nach Ausfüllungen des Wortes *ordo* im

Rahmen der Intervalle sucht; da nun kann man alles parataktisch zusammenstellen. Daß so eigentlich auch dem *sonus*, genauer genommen allerdings nur der *Tonhöhe*, als *materialis causa* jeder Konsonanz ein *prius* zukommt, hat Jacobus schon II, II, ed. Bragard, S. 11, 34, in direkter Anlehnung an Boethius zwar auch formuliert (s. o., 3.3.5.6 auf Seite 695), eine wirkliche Harmonisierung erfolgt aber nicht¹⁰⁰, stattdessen wird jetzt die Zusammensetzung an sich als *materiale* angesehen, also hier die Zusammensetzung von größeren aus einem jeweils kleinsten Intervall als ein materiales *prius* angesehen, was Jacobus auch noch zu einer hochgradig unpassenden Anwendung scheinbar¹⁰¹ der Analogie von Buchstaben und ... ja eben nicht Ton, führt, ib., S. 51, 5:

Adhuc ad hunc ordinem reducatur prioritas causa materialis prout litterae syllabae praecedunt et elementum elementatum vel mixtum. ... non quod una consonantia praedicetur de alia, se quod minor in maiore continetur. ...

Der zitierte Satz (wie der ganze Kontext) zeigt, daß Jacobus hier einen inadäquaten Vergleich anführt: Die Buchstaben existieren auf anderer Ebene als die Silben, vor allem aber ist die Zusammensetzung bzw. überhaupt erst Bildung von Silben durch Zusammenstellung von Buchstaben — manchmal auch nur eines Vokals — nicht vergleichbar mit der Zusammensetzung größerer aus kleineren Intervallen: Die — in der vereinfachten Identifizierung von Buchstabe und Phonem der antiken Grammatik gesehen — Silbeneinheit ergibt sich als konkrete Folge der Buchstaben, sie wird in genau dieser Art notiert. Demgegenüber ist natürlich ein Intervall nicht die Summe der skalisch konstitutiven Intervalle, man singt einen Quintsprung nicht durch sequentielle Folge der konstituierenden Intervalle; der Vergleich ist nicht weniger inadäquat als der von Adrast, den Jacobus hier übrigens nicht anwendet!

Man muß wohl auf diese Diskrepanz nicht weiter eingehen, um die Art der assoziativen, strikt nicht inhaltlichen oder logischen Vergleichstechnik von Jacobus bewerten zu können. Der Autor ist nicht einmal hier fähig, logisch konzis zu denken; ihn interessiert nur die Existenz eines Modells von *Zusammensetzung*: Daß der

¹⁰⁰Die Ableitung IV, XXVII, ed. Bragard, S. 66, 2 seq., daß zwar die *soni* die *principia essentialia* der *consonantia* seien, deren Mischung dann aber die *forma* der *consonantia* darstelle, ist damit nicht völlig kompatibel. Darauf ist noch einzugehen.

¹⁰¹Falls Neugebildete diesen Text jemals lesen sollten: *Scheinbar* heißt nicht *anscheinend*.

Buchstabe nicht kleinste Einheit einer homogenen Folge von Größen ist, sondern konkreter Baustein einer Folge von derartigen Elementen, nämlich einer Silbe, die immer aus der Folge „ihrer“ Laute besteht, ist für Jacobus irrelevant — ein (größeres) Intervall kann diatonisch ausgefüllt erscheinen, nur „ist“ es dann nicht mehr das betreffende Intervall, sondern eine Folge von kleineren Intervallen.

Jacobus v. Lüttich erweist auch an dieser Stelle, daß seine „scholastische“ Ausgestaltung der tradierten Konsonanzlehre als Versuch einer Ausfüllung gegebener allgemeiner philosophischer Systematik zu bewerten ist: Dem Paar *materia et forma* entspricht bei den Intervallen der Umstand, daß auch hier zwei gegensätzliche Bestimmungsmöglichkeiten bestehen, einmal die „Zusammengesetztheit“ aus kleineren Intervallen, zum anderen die genuine Eigenschaft eines Intervalls, besonders im Zusammenklang einen eigenen Empfindungswert zu besitzen, dem die Proportion direkt zu entsprechen scheint — es handelt sich um das Phänomen, daß Intervalle melisch als Streckenempfindungen¹⁰², zusammenklanglich aber als ebenso bestimmte *modulationes harmonicae* empfunden werden (können). Daß die Empfindung eines Abstands und die eines Zusammenklangs überhaupt zusammenpassen, ergibt sich einmal aus der gemeinsamen Transpositionsinvarianz, zum anderen aber aus der jeweiligen Individualität, die jedem bestimmten Intervall jeweils eigene Strecken- oder Zusammenklangsempfindungen zuordnen läßt. Dadurch kann das Intervall als Strecke oder Abstand ohne weitere Erörterung mit seiner Eigenschaft als Zusammenklang verbunden erscheinen.

Diese Möglichkeit einer doppelten Bestimmung von Intervallgrößen, einmal als „übersprungene“, transpositionsinvariante Skalenausschnitte, zum anderen als eigene Klangempfindung, z. B. als Konsonanz einer Quinte oder Dissonanz eines Ganztons, ist klar — konkret wird sie hinsichtlich der Differenzierung von Intervallen als melische Schritte oder Sprünge zum anderen als Zusammenklänge faßbar, wo der Ganzton einmal als wesentliches, durchaus konsonantes Intervall, zum anderen als Dissonanz erscheint.

Auf diese Möglichkeit aber einfach die Opposition von *materia* und *forma* anzuwenden, insbesondere die *materia* allein der jeweiligen „Zusammengesetztheit“ aus kleinsten Intervallen zuzuordnen — und nicht dem Kon- oder Dissonanzgrad als

¹⁰²Dies weiß jeder, der einmal Gehörübungen leisten mußte; bekannt sind hier auch Eselsbrücken, die den Intervallen bestimmte Namen zuweisen.

Eigenschaft der jeweiligen Intervalle —, die *forma* allen übrigen Bestimmungsfaktoren, ist ausschließlich formal durchführbar, IV, XXIII, ed. Bragard, S. 60, 18:

... *doctores antiqui ... Praeponunt enim ipsam aliis ratione bonae commixtionis et unionis vocum suarum, et ratione proportionis. Hae autem ad formam ipsius pertinent. A forma autem, sicut dictum est, ordo taxatur perfectionis, sicut a materia gradus imperfectionis, secundum quem, secundum Boethium, comma ceteras vocum inaequalium praecedit consonantias. ...* (nämlich als kleinstes, sozusagen dem Nullelement nächstes Intervall; eine Aristoxenische Denkweise)

Natürlich ist die *forma* mit dem *ordo perfectionis* verbunden¹⁰³, nur eine Klärung des Phänomens der Konsonanzgraduierung stellt eine solche Art der Ausfüllung gegebener Größen nicht dar: Die Konsonanzempfindung wie überhaupt die des Intervalls stellt eine eigene Abstraktionsstufe des Hörens dar, die überhaupt Gestaltbildung in Musik ermöglicht. Insofern müßte, wie antik vorgegeben, neben der Größe eines Intervalls dessen Konsonanzgrad als spezifizierende, klassebildende Eigenschaft zugeordnet werden, nicht als Relation von *materia* und *forma*. Von wirklich scholastisch philosophischem Denken kann hier also keine Rede sein (so schön auch ein Schwelgen in pseudophilosophischen Assoziationen scheinen mag; eine gewisse Kritik hinsichtlich der Erkenntnisleistung ist nicht unangemessen).

Daß eine Relation zwischen der konkreten Erscheinung und dem Wesen — *ens et essentia* — auch bei den Intervallen vorliegt, formuliert Jacobus immerhin deutlich genug; aber auch hier kann nicht von einer inhaltlichen, grundsätzlichen Erweiterung des Rahmens der Theorie von Boethius gesprochen werden, denn die Relation der als sinnliche Erscheinung und daher zwangsläufig unvollkommen auftretenden konkreten, also individuellen Klanglichkeit und Empfindung einer Konsonanz und der Gattung etwa einer Quint ist durch das Kreisbeispiel von vornherein trivial gegeben¹⁰⁴: Das Urteil der Wahrnehmung ist immer, ob spezifisch im Sehen oder im

¹⁰³Schon nach der „alten“ Logik bringt die *informatio* der Substanz deren Perfektion zustande.

¹⁰⁴**Zum materiell erklingenden Ding in der musiktheoriehistorischen Wirklichkeit** Hentschel sieht erwartungsgemäß das Kreisbeispiel etwas anders, wenn er, ib., S. 75, bemerkt: *So wie ein Kreis seiner Natur nach nicht die materiell gezeichnete Figur ist, (was natürlich so primitiv formuliert nicht korrekt ist: Der sichtbare Kreis ist schon mit der rationalen Definition des Kreises verbunden; wie, ist zu bestimmen) ... so ist die consonantia*

ihrer Natur nach nicht das materiell klingende Ding, sondern das Zahlenverhältnis. (Ein Problem dieses Vergleichs besteht freilich darin, daß die Zahlenverhältnisse, die der musica zugrunde liegen, im Unterschied zu denen, die die Arithmetik behandelt, implizit immer schon auf Klang oder eine andere Materie bezogen sind. Dieses Problem wird im 13. Jh. erkannt und gelöst).

Natürlich, ja zwangsläufig nicht nur *implizit* sind die in der *musica* verwandten Zahlenverhältnisse auf (zudem noch ganz bestimmten, den emmelischen) Klang bezogen — auch die Saite kann hier keine *materia* sein, denn nur das *iudicium sensus* gibt der betreffenden Saitenteilung die Zugehörigkeit zur *ars musica*, doch nicht das körperliche Instrument an sich! un daß der, musikalische, sozusagen *emmelische* Klang nicht identisch ist mit dem *materiell klingenden Ding*, sollte auch für eine Betrachtung mittelalterlicher, und antiker, Musiktheorie klar sein, wobei noch zwischen dem jeweiligen individuellen Erscheinen, dem „konkretesten“, also einmalig individuellen Sein/*ens* auf unterster Stufe, dem am 11. 11. 1111 in der Frühmesse im Kloster St. Gallen im betreffenden Introitus an erster Stelle der fünften Silbe erklingenden sukzessiven Intervall und der Intervallwahrnehmung *Terz* o. ä. zu unterscheiden ist: Das *iudicium sensus* bildet einen Abstraktionsvorgang ab!

Insofern kann eine *consonantia* niemals ein *materiell klingendes Ding* sein, sie ist, wie der Name sagt, eine Empfindung, nämlich die einer Intervallklasse — die wohl stoische Definition des *sonus* ist dem Mittelalter aus der Grammatik bekannt, bereits die *musica instrumentalis* zeigt aber klar genug, daß *consonantia*, ob im Sinne von Jacobus oder von Boethius, von jeweiligen *materiell klingenden Dingen*, worunter man doch wohl nur den klingenden, angestoßenen Körper verstehen kann, unabhängig ist, also invariant gegenüber jedem *materiell klingenden Ding* sein muß; zumindest hätte Hentschel hier — was nach dem vorbildlichen Vorgang von Wittmann, von dem man nun wirklich exemplarisch lernen kann, mit scholastischer Klangvorstellung umzugehen, keine Probleme hätte machen dürfen — terminologische Klarheit walten lassen müssen: Der klingende Körper und die Empfindung war auch für das Mittelalter klar unterschieden, das *iudicium sensus* ist doch kein *material klingendes Ding*, was soll daher eine solche Formulierung, terminologisch unklar und kaum rational zu rekonstruieren, dann aber notwendig falsch.

Wie sollen weiterhin eigentlich *die Zahlenverhältnisse, die der musica zugrunde liegen, ... implizit immer schon auf Klang oder eine andere Materie bezogen* sein? was für eine *andere Materie* könnte das denn sein? auch hier wäre von einer sich als philosophisch gerierenden Arbeit etwas mehr an Klarheit zu erwarten. Daß die *ars musica* — im Pythagoräischen Modell! (was soll denn hier *schon immer* bedeuten?) — notwendigerweise und daher geradezu extrem *explizit* auf bestimmte Proportionen bezogen ist, ist trivial. Die *ars musica* ist aber deshalb nicht einfach eine Unterabteilung der *Arithmetik*, weil sie nur bestimmte Proportionen „zuläßt“ (im Pythagoräischen Modell!), sondern deshalb, weil sie zeigt, wie eine durch den bestimmten *sensus* und sein *iudicium* eindeutig begrenzte, bestimmte sinnlich wahr-

nehmungsmäßige Erscheinung durch Zahlen/Proportionen bestimmt ist: Darin, im Aufweis der Zahlhaftigkeit dieser bestimmten *superficies* (mit der *Musica Enchiriadis* gesprochen), der der emmelischen Klänge, liegt doch ihr Sinn. Insofern muß die *ars musica* ihre Proportionen explizit machen. Dabei zeigt sich, daß die so erkannten Grundstrukturen den Regeln oder Gesetzen der *Arithmetik* unterworfen sind — auf der Seite der Proportionen ist die *ars musica* ein Teil der *Arithmetik*, da gibt es gerade keine Unterschiede.

Wollte man dennoch, gegen jede sozusagen natürliche Wortsemantik behaupten, daß das *materiell* (?) *erklingende Ding* das vom *iudicium sensus* beurteilte *Ding* ist, also der musikalische Klang eines Intervalls, dann zeigt schon das Wort *consonantia*, dessen terminologische Bedeutung bei Jacobus Hentschel auch hier nicht erkannt hat, daß u. a. der Konsonanzgrad natürlich *das materiell* (sic!) *klingende Ding* sein muß, das, was das *iudicium sensus* als Objekt hat, was anders sollte es denn sein. Auch sind die scholastisch geschulten Musiktheoretiker nicht so unbedarft, dank der musiktheoretischen Tradition, nicht geradezu a priori zu wissen, daß die Proportionen nicht allein auf Intervalle zu beziehen sind; auch Johannes de Grocheo kann dies ganz einfach formulieren. Hier liegt auch kein *Problem* vor, das ausgerechnet erst im 13. Jh. *gelöst* worden ist, sondern nur Hentschels grundsätzliches Nichtverstehen können des Konzepts *musica instrumentalis*.

Die *ars musica* behandelt die klingende Musik, das, was das System der emmelischen Töne ausmacht, sie muß unabdingbar von der *musica instrumentalis* ausgehen, die allein dem Menschen direkt, nämlich durch die Erfahrung zugänglich ist — von den anderen beiden bei Boethius aufgestellten Arten kann der Mensch jedenfalls keinen Nachweis geben, sondern nur aus Analogie und nur die *superficies* erfassend durch Anwendung seiner *ratio* auf die entsprechende Harmonie schließen. Von einer anderen *materia* der *consonantiae* außerhalb der *musica instrumentalis* könnte also nur in solcher nur partial durch die *ratio* erfassbaren Analogie gesprochen werden (z. B. die individuelle Relation der konstituierenden vier Elemente in einem Fisch — nur, kennt jemand deren Proportionen in jedem solcher Fälle? ersichtlich nicht, und Johannes de Muris stellt die Möglichkeit von nicht „musikalischen“, wohl aber „harmonischen“ Proportionen vor, ohne rational genau nachprüfbar zu erklären, welche Proportionen er genau meinen könnte: Könnte da $7/6$ eine, die Harmonie zwischen Wasser und Erde begründende Proportion sein, oder meint er etwas wie transzendente „Proportionen“, die keine rationale Proportionen „mehr“ sind? Das ist hier aber nur insofern zu betrachten, um zu erkennen, was scholastischen Musiktheoretikern selbstverständlich sein mußte.

Hinzu kommt natürlich, daß die Idee des Kreises zunächst auch sinnlich erfaßt werden muß, damit man dann durch die *ratio* zur „wirklichen“ Erkenntnis seiner Natur gelangen kann: Der sinnlich erscheinende Kreis hat die gleiche sensual faßbare Materialität seiner Definition wie eine Oktavempfindung, die nach Boethius durchweg die Voraussetzung für eine Zuordnung der Proportion $2/1$ zu dieser Empfindung ist, erst muß der *sensus* sein *iudicium*

Hören, unvollkommen, aber notwendige Voraussetzung: Aus genau diesem Grund kann die Theorie von Aristoxenus ja auch graduell eingeordnet werde, Aristoxenus setzt zu sehr auf dieses eine Urteil, auf das *iudicium sensus*, daß man dieses aber gar nicht brauchte, erfährt man von Boethius natürlich nicht, man erfährt die Bedeutung des *iudicium sensus* aus dem Text von Boethius deutlich genug, z. B. in dem Bericht über die Kritik von Ptolemaeus an den Pythagoräern, die sich allerdings nur in der Frage der Oktavidentität manifestiert (den eigentlichen, grundsätzlichen Gegensatz zwischen dem Modell von Aristoxenus und dem „von“ Pythagoras konnte die Antike formulieren, wie Ptolemaeus zeigt, das Mittelalter folgt der nur partiell richtigen Einordnung, daß Aristoxenus zu sehr dem *sensus iudicium* vertraut, daß man diesem gar nicht vertrauen dürfte, ist nicht die „Nachricht“ von Augustin und Boethius an das Mittelalter!

Man findet aber die Diskussion, daß Aristoxenus „falsch“ rechne, weil in seinem Modell Intervalle streckenmäßig addiert (bzw. invers, subtrahiert), und nicht multipliziert werden, im Mittelalter nicht als wesentliches Thema. Genau das könnte man aber der scholastisch geprägten Musiktheorie zum Vorwurf machen — wenn das für die kompositorische Wirklichkeit, den Umgang mit dem theoretisch rational

abgeben, wenn Hentschel das nicht verstanden hat, ist das unverständlich.

Gerade hier besteht kein Unterschied; ein Kreis ist nicht nur eine Erscheinung der Geometrie. Die Zahlenverhältnisse sind ebenso unabhängig von aller Materialität wie die geometrische Definition des Kreises; die musikalisch verwendeten Proportionen aber sind eine Auswahl, ausgewählt durch das immer vorgängige *iudicium sensus*! Insofern könnte man den geometrischen Figuren sogar eine vollkommenere Entsprechung in materialer Wirklichkeit zuerkennen.

Deutlich wird aber, daß eine *Problemlösung* durch Denker des 13. Jh. überhaupt nicht notwendig war und erst recht nicht erfolgt ist. Kreisfiguren benutzt man überdies z. B. bei der Herstellung von Säulen etc. — die Entsprechung von Oktav und Kreis beinhaltet also auch hinsichtlich der Benennung der *causae efficiens et finalis* im Sinne von Jacobus keine Probleme. Der Unterschied liegt im betroffenen *sensus*, das Gemeinsame in der im *Timaeus* genannten Wertung dieser beiden Sinne als allein zur Schau höherer Dinge befähigende menschliche Leistungsmerkmale; Hentschels Neuentdeckung von erst im 13. Jh. gelösten Problemen muß also auch hier nicht nur Chimäre bleiben, sondern stellt nur einen weiteren Beweis dafür da, daß die betreffenden „Doktorväter“ ihrer Aufgabe nicht nachgekommen sein können — oder ebenfalls von der Sache nichts verstanden haben; wer wollte aber so etwas vermuten, der vielleicht, der die Beiträge von M. Haas liest?

definierten Material der Musik¹⁰⁵ irgendwelche Folgen hätte haben können: Das Notationssystem war sozusagen a priori Aristoxenisch.

Die Invarianz gegenüber Transpositionen formuliert auch Jacobus nicht explizit, *Speculum musicae*, I, XXI, ed. Bragard, S. 67, 4, sie ist aber implizit gegeben:

Quidnam aliud est consonantia nisi sonorum distinctorum invicem collatorum modulatio harmonica in determinata consistens proportione, sic vel sic ad auditum perveniens?

Et, sec. hoc, consonantia videtur esse subiectum huius musicae speciei, abstrahans intellectum ab hac singulari sensibili vel illa consonantia.

Haec igitur consonantiam ex numeratis sonis invicem collatis proportionatisque considerans tractare habet de sonis, quaedam de numeris, quaedam de proportionibus.

Daß diese Formulierung über Boethius hinausführen würde, kann nicht behauptet werden, ja, Boethius ist insofern sozusagen korrekter, als er die erklingende Konsonanz, d. h. exakt die betreffenden beiden Töne, aus deren Zusammenklang ja erst die Konsonanz abstrahiert wird, nicht direkt die *ratio* affizieren läßt; dies leistet der *auditus*, der, im bekannten Kapitel über die Grenzen der Urteilskraft des *sensus* im ersten Buch, die *ratio* zu ihrer die Wahrheit erkennenden Tätigkeit sozusagen anregt. Natürlich ist in dem Modell von Boethius die Erkenntnis der Proportionen essentielle Leistung der *ratio*, die mit dem *intellectus* von Jacobus gleichzusetzen ist; nur, hier gibt Jacobus nicht zu erkennen, daß sich der Abstraktionsvorgang etwa nicht auf die Erkenntnis der zugrunde liegenden Proportionen bezöge, daß er also anders dächte als Boethius (vgl. ib., S. 68, 10: ... *consonantia quaelibet in aliqua*

¹⁰⁵Natürlich findet man auch hier von über mittelalterliches Denken von Musik denkenden Denkern Einwände, übersehen wird dabei aber, daß der antiken Vorgabe folgend, genau gesehen wurde, wie und daß man musikalische Gestalten — z. B. in der Formtheorie von Guido — aus ausgewählten Elementen kompositorisch herstellt: Das Wesen einer Melodie war damit genau das, was die Notation wiedergibt, die aus Tönen und Tondauer konkret bestehende melodische Form; Die Tonhöhen(klassen) sind die kleinsten formunterscheidenden Merkmale der Melik; für die Zeitdauer(klasse)n gilt dies ebenfalls: Vom jeweils verwandten *χρόνος πρώτος* beginnend, wird jede „längere“ Gestalt durch Hinzufügen oder Weglassen eben dieser kleinsten Einheit zur Konstituenten der rhythmischen Gestalt — damit dies möglich ist, sind offenbar taktmäßige Ordnungsfaktoren wesentlich. Ein Vergleich mit den Elementen der Melik ist also nicht ganz trivial.

consistit proportione. ...).

Zunächst wird klar festgestellt, daß es sich um *distincti soni* handelt, daß Töne erklingen müssen, um z. B. Intervallrelationen abstrahieren zu können, sagt Boethius klar genug, daß die dann von der *ratio* gefundenen Proportionen *in determinata proportione* bestehen, ist trivial für das Pythagoräische Modell, was sollte hier über Boethius hinausgehen?

Immerhin sieht Jacobus, daß die Abstraktion, die eine Intervallgattung klassifiziert, natürlich von der *singularis sensibilis consonantia*, also von ihrer jeweiligen Individuation als Sein auf der untersten Ebene, absieht — das Intervall hat ein konkretes Sein, ob simultan oder sukzessive, ist hier irrelevant, z. B. die Sekund *Ga* bei der Ausführung des Introitus *Ad te levavi* am 1. Advent 1300 in einer bestimmten Kirche von einem bestimmten Sänger, und es hat eine *essentia*, das ist zunächst das Ergebnis des Urteils des *sensus*, der hier nämlich eine Sekund gefunden hat, die *ratio* erkennt dann, daß diese Sekund das proportionale Wesen, also eine *essentia* auf höherer Ebene, $9/8$ hat. Die unterste Ebene ist für Boethius ohne Belang, da für das von ihm weitergegebene Pythagoräische Modell die eigentlich wichtige Tätigkeit die der *ratio* ist, die das *iudicium sensus* eben stets voraussetzt, über die Natur der Quint in einer von Wulfila an bestimmten Ort zu bestimmter liturgischer Zeit gesungenen Melodie ist daher von vornherein nicht zu handeln, es geht nur und immer um das, was das *iudicium sensus* bereits als *Quint* o. ä. bestimmt hat — Fehler können dabei auftreten, dann wird durch die *ratio* korrigiert, wie bereits gesagt beruht die antike, für das Mittelalter maßgebliche Theorie, hier speziell der Melik, auf der Setzung der Tonhöhenklassen als Elemente. die Intervalle sind also, wie ebenfalls gesagt, Klassen von Klassen(paaren) — kompositorisch führt das dazu, daß Musik eben nicht Ausführungsmodalitäten beachtet bzw. auf Geräuschzusammenstellungen beruht, deren Empfindungen vom Komponisten gar nicht beherrscht werden müssen, sondern auf der Möglichkeit musikalischer Gestaltbildung — jedenfalls bis zum, vielleicht ja nicht unbedingt *göttergleichen* Auftreten der *Neuen Musik*:

Die Tradition der Musiktheorie befaßt sich darum von vornherein nicht mit Fragen der konkreten, individuellen Ausführung, sondern mit dem, was Bezeichnetes der Notenschrift ist (soweit es sich um die Melik handelt, bei Jacobus dann natürlich auch um das von der Mensuralnotation Notierte). Daß in dieser „Erweiterung nach

unten“ allerdings eine auch nur wesentliche Erweiterung der musiktheoretischen Tradition vorläge, kann daher nicht behauptet werden — zumal daraus auch nichts folgt, auch Jacobus sagt nichts zu konkreten Ausführungen (immerhin, es handelt sich um eine Erweiterung, nur davon hat Hentschel nichts bemerkt).

Daß deshalb der, der über *consonantia* natürlich im Sinne der Terminologie von Jacobus handelt, *quaedam de sonis, quaedam de numeris, quaedam de proportionibus* sagen muß, wird auch Boethius sofort bestätigen können, die Reihenfolge entspricht genau seiner Vorgabe, zunächst sind die *soni* zu betrachten.

Daß hier ein neues Problem liegt, ergibt sich aus der neuen Mehrstimmigkeit: Die Bestimmung des Konsonanzgrades ist nicht mehr durch das Modell der Antike zu leisten; nur hierauf geht Jacobus auch an dieser Stelle nicht ein, denn er verwendet den von Hentschel so unverstanden gelassenen Terminus *consonantia* natürlich in seinem, allgemeinen, Sinne; eine wirkliche Systematisierung macht ihm offensichtlich Schwierigkeiten. Eine musiktheoretisch maßgebliche, vielleicht sogar neue Denkmöglichkeiten kompositorischer Art schaffende Neuheit gibt es also auch hier nicht.

3.3.4.6 Die Vorgabe der Metaphysik

Natürlich könnte sich Jacobus von Lüttich wie er es explizit in IV, XXVII, ed. Bragard, S. 66, 5 (zweiter Abschnitt) vorstellt, scheinbar auf Aristoteles stützen, der in *Physik* und *Metaphysik* an gleichlautender Stelle bei der Exemplifizierung der vier *causae/αἰτίαι*, die Oktav anführt, und zwar als Beispiel für den *Grund* hinsichtlich τὸ τί ἦν εἶναι, dessen was Thomas erklärt als *quod quid erat esse id est quidditas et essentia rei*, *Comm. VII, lect. II*, zu *Metaph. VII, 2. 1028^b 27*:

ἄλλον δὲ τὸ εἶδος καὶ τὸ παράδειγμα· τοῦτο δ' ἐστὶν ὁ λόγος ὁ τοῦ τί ἦν εἶναι καὶ τὰ τούτου γένη, οἷον τοῦ διὰ πασῶν τὰ δύο πρὸς ἓν καὶ ὅλως ὁ ἀριθμὸς, καὶ τὰ μέρη τὰ ἐν τῷ λόγῳ,

was G. von Moerbecke, *Aristoteles Latinus XXV 3, 2, Metaphysica*, rec. et transl. G. de Moerbeka, ed. G. Vuillemin-Diem, Leiden et al. 1995, S. 93, so übersetzt:

(*Causa vero dicitur uno quidem modo ex quo fit aliquid inexistente, ut aes statue et argentum fiale et horum genera.*)

Alia vero species et EXEMPLAR; hoc autem est ratio ipsius, quid erat

esse et huius genera (ut EIUS QUOD, diapason duo ad unum et TOTALITER numerus) et partes QUE in ratione. ...

Die *ratio* der *essentia*, also des *quid erat esse*, ist im Fall der Oktav zwei zu eins bzw. allgemeiner die Zahl. Die *causa formalis* der Oktav ist also die Proportion $2/1$. im weiteren Verlauf wird dasselbe Beispiel nochmals angeführt zur Erläuterung, daß in homogener Weise, also in der gleichen Klasse wirkende Gründe nach verschiedenen Graden der Unmittelbarkeit geordnet werden können, z. B. kann die Heilung einer Krankheit speziell durch den Arzt, weniger speziell durch den *τεχνίτης* verursacht werden, wie die Oktav direkt durch das Doppelte, weniger direkt, d. h. allgemeiner durch die Zahl, *Physik* II, III, 195^a; die Zahl wäre also als *causa remotior* zu charakterisieren.

Problem, zumindest für die scholastischen Kommentatoren bleibt übrigens, s. u., daß Aristoteles nicht näher angibt, wie denn die Proportion spezifisch die Töne der Oktav als *id quod erat esse* betreffen könnte. In seiner Kritik der willkürlichen Assoziationen von Zahlen mit Erscheinungen durch die Pythagoräer im 14. Buch der *Metaphysik* stellt Aristoteles die Frage, warum und wie denn Zahlen *causae* der Dinge sein könnten, so daß man wie Eurytos dem Menschen, dem Pferd etc. bestimmte Zahlen zuordnet, was sich als Unsinn herausstellt. Methodisch versucht Aristoteles also sozusagen eine Erklärung solcher Theorien; als e i n e Möglichkeit, warum man auf so absonderliche Vorstellungen gekommen sein könnte, führt er an: ... ἢ ὅτι [ὁ] λόγος ἡ συμφωνία ἀριθμῶν; als ein Grund solcher Vorstellungen könnte die Tatsache angeführt werden, daß die Konsonanz eine Zahlenproportion sei. Wenn dies als möglicher Grund angeführt wird, der sich natürlich als unzulänglich, weil ja nur spezifisch gültig, angeführt wird, ist zu folgern, daß für Aristoteles die Begründung der Konsonanzen¹⁰⁶ durch (bestimmte) Proportionen eine gültige Aussage darstellt.

Hier sind die Proportionen wirklich als *causae*, ja als Wesen, *οὐσία*, der Konsonanz anerkannt. Zu fragen bleibt also, ob Aristoxenus diese Begründung abgelehnt

¹⁰⁶Kurz danach wird das absurde Beispiel einer Parallelisierung nach der Anzahl am Beispiel der Doppelkonsonanten, Ξ, Ψ und Ζ genannt. Diese Konsonanten werden auch als *Konsonanzen* bezeichnet, als *συμφωνία*, eben weil es drei Konsonanzen gibt, ib., 1093^a 20. Die Willkürlichkeit liegt auf der Hand, schon weil die Erfassung dieser Doppellaute durch e i n e n Buchstaben in der griechischen Schrift zufällig ist. Die Bezeichnung des Reims als *consonantia* ist demgegenüber sinnvoll, natürlich nicht bei Aristoteles!

haben muß. Vielleicht läßt eine solche Bestimmung der Proportionen auch verständlich sein, daß Aristoteles eine Beachtung der Natur der *causa Proportion*, nämlich der Weg über die Bewegung bzw. deren verschiedene Schnelligkeit, auslassen kann.

Eine weitere Aussage der gleichen Art findet sich bei der Erörterung der Frage, wie, wenn die *formae* Zahlen sind, sie auch *causae* sein können. Eine Antwort könnte sein, daß die verschiedenen *ὄντα* auch *ἕτεροι ἀριθμοί* sind, also *Mensch* eine andere Zahl hat als *Sokrates* oder *Kallias*. Warum oder wie sollten diese Zahlen dann aber *causae* sein? Diese Erörterung findet ihre Weiterführung im Beispiel der Konsonanz, *Metaphysik* 991^b 13:

εἰ δ' ὅτι λόγοι ἀριθμῶν τὰνταῦθα, οἷον ἡ συμφωνία, δῆλον ὅτι ἐστὶν ἐν γέ τι ὧν εἰσὶ λόγοι.

Wenn also die Zahlen Ursachen sind, weil die sinnlichen Erscheinungen Zahlenproportionen sind, wie die Konsonanz, so ist offenbar, daß da Eines ist, von dem sie Proportionen sind. Erläutert wird dies an *Kallias*, der somit als eine bestimmte Proportion der vier Elemente, Feuer, Wasser, Luft und Erde, also als Proportion von etwas, nicht aber als Zahl an sich erscheinen muß (genau darüber spricht Johannes de Grocheo ed. Rohloff, S. 114, 32).

Aristoteles erläutert, vielleicht nicht so sehr zum Bedauern des Musikhistorikers, als des musikwissenschaftlichen Scholastikdilletanten, nicht, was denn das sein könnte, was die Proportion der *συμφωνία* konkret zum Stoff hat — die scholastischen Kommentatoren setzen, wie unten angemerkt, als sinnlichen Stoff den *sonus* ein, der, wie auch immer zu konkretisieren dann in Proportionen „gebracht“ wird — die Theorie der Relationen von Geschwindigkeiten ist hier ersichtlich weiter gekommen, zumal sie damit auch das Problem bewältigt, den Unterschied zwischen Klangerzeugung und Klangempfindung bestimmt zu haben,

Natürlich ist für Aristoteles in der Zusammenfassung der besprochenen philosophischen Vorstellungen älterer Zeit das eigentliche Interesse auf die Voraussetzung einer Allgemeingültigkeit der Rückführung von Allem auf Zahlen gerichtet, und zwar die Frage, ob durch entsprechende Bestimmungen der Zahlen nicht Widersprüche entstehen, z. B. daß Zahlen als *causae* für Dinge, die selbst Zahlen sein sollen, etwas wie *causae* ihrer selbst sein müßten, u. ä. Probleme, die hier nicht interessieren, wo es um die Bestimmung der Relation von Proportion zu der sinnlichen Erscheinung *consonantia* bzw. *συμφωνία* geht (das Pythagoräische Modell jeden-

falls, wie es Archytas begründet hat — durch einen vagen Geschwindigkeitsbegriff —, verwendet Aristoteles nicht, womit sein Bezug auf diese Theorie nicht gerade korrekt erscheint); was man gerne wissen würde, wäre wie gesagt, was Aristoxenus zu derartigen Voraussetzungen sagen würde.

Für die Musik ist die Aussage, daß Proportionen, also als *causa remotior* auch die Zahl, *causa* ist, von vornherein gültig; es geht nur darum, ob die Beobachtung der entsprechenden Phänomene der Musik verallgemeinert werden darf, eben daß auch *Kallias* eine Proportion, letztlich also wie eine Kon- oder Dissonanz angesehen werden muß. Letztere Frage ist zu erörtern, die proportionale Natur der Konsonanz ist für Aristoteles ersichtlich selbstverständlich. Setzt man somit das allgemeine Wissen der (Pythagoräischen) Akustik — soweit dieser Begriff angewandt werden darf — als auch von Aristoteles voll akzeptiert an, muß man notwendig als der Proportion unterworfenen Stoff, *ὄλη/silva*, im Fall der Konsonanz die Luft bzw. ihre Bewegung als (vorausgesetztes) Gemeintes ansetzen. Damit aber wäre die akustische Theorie auch für Aristoteles voll gültig. Die erwähnten Auslassungen, also die Erwähnung der Proportion und damit als noch *remotior causa* der Zahl als *causa* des zweiten Typs für die Konsonanz beruhte dann nur auf einer von jedem auszufüllenden Voraussetzung des Selbstverständlichen.

Gibt also Aristoteles selbst keinen konkreten Hinweis, was denn im Falle der gültigen Relation von Proportion als *causa* der *symphonia* das *ἔν* ist, das Stoff der Proportion ist, so setzen die Kommentatoren ganz selbstverständlich den *sonus* ein, was zumindest ohne weitere Erläuterung nicht weniger elliptisch erscheint. Wie unten, im Rahmen der Kommentierung der Exemplifizierung der *causa formalis* durch Thomas erkennbar wird, kennt die scholastische Philosophie gewisse Rudimente der Pythagoräischen Bewegungstheorie, allerdings in so unzulänglicher Art, daß von einer adäquaten Anwendung der Pythagoräischen Theorie, wie sie ja bei Boethius überliefert ist, nicht gesprochen werden kann. Zur eben angeführten Stelle sagt Thomas im Metaphysikkommentar, lib. I, lc. 16, S. 404 a n. 4:

Si autem dicatur, quod haec sensibilia sunt quaedam rationes, i. e. proportiones numerorum, et per hunc modum numeri sunt causae horum sensibilibum, sicut videmus in symphoniis i. e. in musicis consonantiis, quia numeri dicuntur esse causae consonantiarum, inquantum proportiones numerales, quae applicantur sonis, consonantias reddunt: palam

est, quod oportebat praeter ipsos numeros in sensibilibus ponere aliquod unum secundum genus, cui applicantur proportionales numerales; ut scilicet eorum, quae sunt illius generis proportionales sensibilia constituent; sicut praeter proportionales numerales in consonantiis inveniuntur soni. Si autem illud, cui applicatur illa proportio numeralis in sensibilibus est materia, manifestum est, quod oportebat dicere, quod ipsi numeri separati, qui sunt species, sint proportionales alicuius unius, scilicet ad aliquod aliud.

Als *causae* können die Zahlen somit nur eben im Sinne der *causa formalis*, die in einer *materia* die Form zu geben fähig ist, existieren, sie müssen etwas Zusätzliches haben, um überhaupt zu *res sensibiles* Beziehung zu gewinnen. Klar ist, daß Thomas somit die *soni* als *materia*, also als der Form der *consonantia* noch entbehrendes „Objekt“ sieht. Daß hier schon der spezifisch musikalische *sonus* als eine konkretisierte, eine bestimmte *forma* effektiv empfangen habende Größe systematisiert werden müßte, wozu noch die zur Konsonanz notwendige Paarbildung hinzuzunehmen wäre, bleibt unbeachtet: Die Selbstverständlichkeit des Beispiels, daß sozusagen über bestimmte Proportionen die Zahl auch *causa* einer sinnlichen Erscheinung sein kann, beruht demnach auf erheblichen (sozusagen stillschweigenden) Auslassungen, die das Beispiel nicht ganz unproblematisch sein lassen. Dies gilt aber nur hinsichtlich einer musiktheoretischen Betrachtung. Für Thomas wie für den Kommentierten ist natürlich nur die Relation: Konsonanz als sinnliche Erscheinung, deren *causa formalis* eben Proportionen sind. Die Relation von *sonus* als $\xi\nu$, auf das die Proportion angewandt wird, zur sinnlichen Erscheinung *consonantia* braucht daher nicht näher erörtert zu werden.

Dies gilt auch für den Kommentar von Johannes Duns Scotus, *Opera omn. ed. nov.* V, Paris 1892, S. 514 d; es geht um die Bestimmung von *res sensibiles* als *numeri*, im Sinne eines Seins der Zahl, womit Johannes Duns Scottus in der zu widerlegenden Behauptung übrigens die Konsonanz als Sein der Proportion im Sinne einer *causa* formuliert. Duns Scottus setzt dabei offensichtlich voraus, daß *sonus* speziell den musikalischen Ton bezeichnet, also den $\phi\theta\acute{o}\gamma\gamma\omicron\varsigma \acute{\epsilon}\mu\mu\epsilon\lambda\eta\varsigma$:

Si dicas tertio, quod illa sensibilia sunt quaedam rationes, i. e. proportionales numerorum, sicut symphonia musicalis (die Konsonanz ist eine proportio numerorum); et ideo numeri illi sunt causae istorum, quia pro-

portiones numerales applicantur istis rebus (also den anderen sensibiles res) eo modo, quo numeri dicuntur causae symphoniae, et portiones numerales applicantur ad symphoniam.

Contra: quia ex hoc sequitur contra te, quod ideae non erunt numeri separati, ideo nullus erit separatus.

Probatio hujus consequentiae, quia si sic, oportet, quod illi numeri sive portiones numerales, applicantur ad aliquod genus, sic quod quidquid continetur sub illo genere, sit substantialiter quaedam proportio numeralis, sicut portiones numerales, quae sunt principia symphoniae, applicantur ad aliquod genus, scilicet ad sonum, ut quidquid continetur sub sono, sit quaedam proportio numeralis. Illud ergo genus in proposito sit materia, puta quod ideae illae sunt quaedam portiones terrae aeris vel aquae et ignis, ex quibus res materialiter componuntur sensibiles, et tunc sequitur, quod ideae non erunt numeri separati, sed numeri applicati, et quaedam portiones rebus applicatae, cujus contrarium asserebat, et hoc est quod dicit: Amplius si species i. e. ideae sunt numeri, quomodo erunt causae? scilicet sensibilium; quasi dicat, non potest dici, cum ipsa sensibilia sint etiam quidam, numeri, et sic idem esset causa suimet.

Auch Duns akzeptiert also die Identifizierung von Konsonanz mit Proportion (natürlich jeweils bestimmter Art; dies kann angenommen werden, auch wenn er hier nicht weiter spezifiziert, was auch für das *genus sonus* gilt). Nur, diese Eigenschaft der Konsonanz kann nicht einfach verallgemeinert werden: Das Pythagoräische Prinzip, der Ableitung genereller Aussage aus der Konsonanz ist nicht gültig. Duns Scottus bestätigt diese Grundaussage von Aristoteles deutlicher als Thomas, womit letztlich Philolaos widerlegt wird: Aus der Natur der Proportion und damit auch der Zahl als *causa formalis* — die Spezifizierung ist hier unwichtig — folgt nicht, daß die Ideen aller sinnlichen Dinge *numeri* sein könnten, denn wenn die Proportionen auf etwas angewandt werden, nämlich das *genus* des *sonus*, und alle Dinge Zahlen entsprechen, dann müssen alle *species* von *sonus* Proportionen sein, womit sie ihre eigenen *causae* wären, denn die *symphonia* hat als *causa* die *numeri applicati*.

Die Argumentation läßt erhebliche Mängel erkennen, die aus der Nichtberücksichtigung der Begründung einer „kausalen“ Funktion der Proportionen für Konsonanzen resultieren: *Applicati* sind die *numeri* nicht *ad sonum*, sondern der Be-

wegung (von Luft oder Wasser). Hinzu kommt, daß die Konsonanz ja zwei *soni* betrifft, nicht einfach die Gattung *sonus*. Die *materia* dieser *numeri applicati* ist somit das Tonpaar, nicht der *sonus* an sich. Abstrakt ist der Gedankengang klar, das herangezogene Beispiel jedoch ist unbrauchbar. Daraus ergibt sich ein mangelhaftes Wissen um die Art der *applicatio* von Zahlen durch Proportionen auf die *materia sonus*. Die Unzulänglichkeit, manifest in der „Folgerung“, *sicut proportionales numerales, quae sunt principia symphoniae, applicantur ad aliquod genus, scilicet ad sonum, ut quidquid continetur sub sono, sit quaedam proportio numeralis*: Die Nichtbeachtung der Schrift von Boethius im Studium führt dazu, daß die entsprechenden Beispiele von Aristoteles inhaltlich unverständlich bleiben. *Sonus* bleibt hier eine geradezu undefinierbare Größe. Insofern ist das Unterfangen von Jacobus von Lüttich als bedeutsamer Versuch anzusehen, die Struktur der Pythagoräischen Tradition in der Form ihrer Formulierung bei Ptolemaeus durch Boethius auch für die Scholastik wieder verfügbar zu machen; daß ihm eine ausreichende scholastische Systematisierung der Aussagen von Boethius nicht gelungen ist, kann somit in gewissen Grenzen gerechtfertigt werden. Dies allerdings darf nicht an einer kritischen Bewertung seiner Systematisierungsleistungen hindern.

Andere Aussagen von Aristoteles zur Konsonanz findet man in der Ausgabe von C. v. Jan, S. 18 ff., wo besonders die Folgerung auffällt, daß wenn die Symphonia eine Proportion ist, dies notwendig auch das Hören sein muß, weshalb jedes Übermäßige wie Donner das Ohr zerstört, *De anima*, III, II, 9, 426^{b107}. Auch in den *Analytica* wird, ib., S. 18, 3, die Konsonanz als *λόγος* definiert, d. h. die Konsonanz ist die Proportion (die Opposition *Dissonanz* interessiert im Zusammenhang natürlich nicht). Ersichtlich sagt Aristoteles nichts darüber, was hier der Empfänger, der zur Formung fähige Stoff, das, was *informatur*, ist.

¹⁰⁷Was übrigens Johannes Grocheo nicht gekannt oder nicht verstanden haben kann, weil er sonst sein etwas abwegiges Beispiel dafür, daß die Proportionen nicht Konsonanzen sein können, weil sonst einem Betrachter, der den *sonus* des Donners mit einem anderen in Proportion setzen würde, eine Harmonie klingen müßte, was, wie der Autor voraussetzen kann, nicht der Fall ist. Die Abwegigkeit des Beispiels zeigt übrigens, daß Johannes de Grocheo bei seiner neuen, scholastischen Differenzierung zwischen Proportionen und Konsonanzen gewisse Probleme hatte; ein derart absonderliches Beispiel wäre vermeidbar gewesen. Die bekannte und in der Literatur behandelte Stelle ist charakteristisch für die Schwierigkeiten, die für die traditionelle Harmonia-Denkweise in der scholastischen Philosophie bestanden.

Die Opposition *materia* bleibt unerwähnt. Als Beispiel für die *causa materialis* wird die Bronze des Standbilds, sowie Silber für das Gefäß angeführt.

Als Deutung des Aristotelischen Beispiels für die *causa formalis* könnte sich bei Betrachtung der Größe *Intervall* oder auch *Konsonanz* die Überlegung ergeben, daß die jeweils konkrete, d. h. auf ganz bestimmten, verschiedenen Tonhöhen erscheinende Größe — und die skalischen Töne kennt Aristoteles, vgl. Jan, S. 17 —, die Tonhöhe ist, so daß die *forma* die spezifische Eigenschaft der Abstraktion des Intervalls, also des translationsinvarianten Tonabstands ausmachte (daß auch die musikalisch skalischen Tonhöhen Klassenbildungen sind, ist für die Antike irrelevant, auch Aristoteles „rechnet“ mit Tonhöhen als Elementen).

Angesichts der — faktisch unsinnigen — Parallelisierung von Farben als Mischungen von Schwarz und Weiß nach bestimmten Anzahlen von Anteilen mit den Konsonanzen aber, in *De sensu*, ed. Jan, S. 19 ff., ist eine solche Deutung ausgeschlossen: Die Proportionen stellen demnach konkret Mischungsrelationen; nur, was entsprechend in den *συμφωνίαι* gemischt wird, sagt Aristoteles nicht; es fehlt schon eine Bestimmung dessen, was denn im Material der Melik Schwarz und Weiß entsprechen könnte, um dann nach proportionalen Anteilen jeweils gemischt ertönen zu können. Ihm reicht die Feststellung, daß die schönstens Farben in den *εὐλόγιστοι ἄριθμοι* stehen, genau wie die Konsonanzen, wogegen die weniger schönen, angenehmen Farben eben auch weniger oder nicht (!) in Zahlen stehen. Einen Sinn könnte man daraus nur entnehmen, wenn man generell eine „Harmoniepotenz“ der Proportionen voraussetzt, diese also als absolute Ordnungsgrößen verstehen will, als selbständige Ideen, die sozusagen Schönheit an sich vermitteln. Weil aber solche Überlegungen fehlen, kann dieser Ansatz von Aristoteles nur als falsch qualifiziert werden.

Man könnte hier auf den Nachfolger von Aristoteles verweisen, auf Theophrast, der Töne/Tonhöhen nur als Qualitäten bewertet, die von vornherein nicht durch Zahlen geordnet werden können, womit das Problem einer Zuordnung von Zahlen, ob im Pythagoräischen oder Aristoxenischen Sinne, zu dem Element von Musik nicht bestehen kann — Theophrast beachtet allerdings nicht, daß die Größe *Intervall* als Klassenbildung reale Bedeutung hat, z. B. durch die Translationsinvarianz, die Unabhängigkeit des Intervalls als Abstand oder Tonpaar von der individuellen Tonhöhe. Dem Mittelalter steht die These von Theophrast natürlich nicht zur

Verfügung; selbst auf vergleichbare Vorstellungen zu gelangen, bzw. darüber hinaus zu kommen, war die scholastische Philosophie unfähig; das Pythagoräische Modell war zu dominant, ohne daß es inhaltlich (noch) adäquat verstanden wurde — außerhalb der Musiktheorie natürlich, denn das von Hentschel so exemplarisch falsch verstandene Schmiedebeispiel macht klar, daß die Zahlen nicht auf Töne direkt anwendbar sind, sondern als allgemeines, übergeordnetes Merkmal von Eigenschaften der möglichen sehr verschiedenen Generatoren von Tonhöhen gelten müssen.

Das Transpositionsphänomen, das das Wesen der Konsonanz und des Intervalls ausmacht oder repräsentiert, erscheint also überhaupt nicht. Die *causa formalis* der Proportion für die Konsonanz bleibt somit ohne Angabe der *substantia informata* recht vage, fordert jedenfalls Kommentare heraus: Die Konsonanz, allgemeiner das Intervall, noch allgemeiner die Mischung erhält ihre spezifische Form durch die Proportion (ihrer Bestandteile zueinander). Wie nun diese Bestandteile in der Melik zu bestimmen sind, läßt Aristoteles offen. Seine Exemplifizierung ist falsch; das eigentliche Wesen von Konsonanz/Intervall die Klassenbildung eines translationsinvarianten Abstands von Tönen wurde nicht verstanden.

Mit der zitierten Thomistischen Bewertung des $\tau\acute{o} \tau\acute{\iota} \tilde{\eta}\nu \epsilon\acute{\iota}\nu\alpha\iota$ als *quidditas vel essentia*, was nicht ganz der Aristotelischen Vorgabe entspricht (die *quidditas* schließt die *substantia* ein), wäre eine direkte Verbindung zum Pythagoräischen Modell gegeben: Die *essentia* der konkreten Konsonanz wäre demnach die Proportion, vergleichbar *animal*, das Menschen und Tiere als Gattung, also Wesen, umfaßt. Thomas kommentiert ziemlich ausführlich, wobei wie angemerkt auffällt, daß er den eigentlichen Grund für die Möglichkeit einer Verbindung von Konsonanz mit Proportionen nicht expliziert, sondern einfach akzeptiert. *Sancti Thomae Aquinatis Opera Omnia*, 4, *Commentaria in Aristotelem et alios*, Stuttgart – Bad Cannstatt 1980, S. 429 b, zu *Metaph.* V, 2, n. 2:

Alio modo dicitur causa, species et exemplum, i. e. exemplar; et haec est causa formalis, quae comparatur dupliciter ad rem.

uno modo sicut forma intrinseca rei; et haec dicitur species.

Alio modo, sicut extrinseca a re, ad cuius tamen similitudinem res fieri dicitur; et secundum hoc, exemplar rei dicitur forma.

Per quem modum ponebat Plato ideas esse formas.

Et, quia unumquodque consequitur naturam vel generis vel speciei per

formam suam, natura autem generis vel speciei est id, quod significat definitio, dicens quid est res, ideo forma est ratio ipsius, quod quid erat esse, idest definitio, per quam scitur, quod est res.

Quamvis enim in definitione, oportet quod sit ex parte formae.

Et ideo haec est ratio, quare forma est causa, quia perficit rationem quidditatis rei.

Et sicut id, quod est genus materiae, est enim materia, id etiam genera formarum sunt formae rerum;

sicut forma consonantiae diapason est proportio duorum ad unum.

Quando enim duo soni se habent ad invicem in dupla proportione, tunc est inter eos consonantia diapason, inde dualitas est forma eius.

Nam proportio dupla ex dualitate rationem habet. Et quia numerus est genus dualitatis, ideo et universaliter loquamur, etiam numerus est forma diapason, ut sec. dicamus, quod diapason est secundum proportionem numeri ad numerum. ...

Natürlich ist die Erklärung von vornherein fragwürdig, weil aus dem Text nicht klar erkennbar gemacht wird, wie denn nun Töne in zahlenmäßiger Relation stehen können — das können sie im Pythagoräischen Modell nicht, da sind generative Faktoren verschiedener Tonhöhen Objekte der Proportion, daß die *motus*, die in solchen Proportionen stehen, nicht die Töne sind, ist damit triviale Aussage des Modells! Das Fehlen einer wenigstens elementaren Kenntnis der Grundlagen des Pythagoräischen Modells ist hier verständnisverhindernd, denn immer bleibt die Frage, wie denn eigentlich Tonhöhen als solche mit Zahlen in Zusammenhang gebracht werden können, eine rein sinnlich wahrnehmungsmäßige Erscheinung, deren Größen zunächst durch das *iudicium sensus* bestimmt, dann aber, trivialerweise invariant gegenüber dieser wahrnehmungsmäßigen, aber auch der Art der Generierung durch die *ratio* allgemein zahlenmäßig erkannt werden:

Die Ableitung von *pulsus percussiove*, dann generierendem *motus*, dann *celeritas* etc. ist für das Pythagoräische Modell grundlegend, nur so wird ein gegenüber individuellen Wahrnehmungsdefizienzen — eine absolut wahre Wahrnehmung gibt es nur für das Aristoxenische Modell, in dem, sinnvollerweise, implizit die melische Gestaltbildungsfähigkeit wirksam ist — und Generierungsverschiedenheiten absolutes Maß formulierbar. Die noch verfügbare Aristoxenische Theorie war nicht geläufig. Damit erweist sich wieder, daß die scholastische Philosophie mit einer

restlosen Bewältigung des Pythagoräischen Modells überfordert war. Sie hat andererseits aber kein anderes wissenschaftliches Modell. Daß Thomas den Begriff des *motus* kennt¹⁰⁸, ergibt sich sozusagen zwangsläufig aus seiner Kommentierung der Schrift *De anima*, wobei er adäquat gewisse Widersprüche zur Pythagoräischen

¹⁰⁸**Zu Walther Odington als großem Systematiker der Grundlagen der Melik**
 Eine der wenigen eigenen Einfälle von Walther Odington findet sich bei seinem Referat der grundsätzlichen Bemerkung von Boethius, daß die *consonantia* den *sonus* voraussetzt, dieser aber den *pulsus*, dieser aber wieder vom *motus* abhängt, woraus er in II, III, ed. Hammond, S. 62, 4, folgert: *ergo ... motus est causa consonantiae effectiva, also causa efficiens* (wobei *consonantia* entweder im Sinne von *Musik/Melik* allgemein oder *Intervall*, wie bei Jacobus von Lüttich zu verstehen ist; letzteres ist die wahrscheinliche Deutung). Zunächst könnte es sich nur um eine *causa efficiens remota* handeln, vor allem aber wäre zu fragen, was dann eigentlich *materia* und *forma* sein könnte; Odington jedenfalls systematisiert nicht weiter; wie er auch im Gegensatz zur *Mus. spec.* von Johannes de Muris (Falkenroth, S. 79, 8), nicht darauf eingeht, wie eigentlich die Zahlen zu den *motus* gelangen, „stattdessen“ findet man eine rein topisch literarische Reihung von traditionellen Aussagen zum *sonus* bzw. zur *vox*, wobei man auch den Begriff *consonantia* im Sinne von *armonia sive symphonia* erfährt, eine reine Reihung ohne Systematik, was Hentschel ebenfalls unbeachtet läßt. Johannes de Muris dagegen spricht klar von einer *additio motuum* (Falkenroth, S. 81, 4) und meint damit im Rahmen der Vorgabe von Boethius/Euklid die Geschwindigkeit, natürlich wissenschaftlich ebenso unzulänglich, aber doch für seine Möglichkeiten klar: Die Anzahl von *motus* — es fehlt der Bezug auf die Zeiteinheit — kann Objekt von Zahlen werden, denn es handelt sich um das Prinzip der *paucitas ad pluralitatem*, *Mus. spec.*, Einl., Fass. B., Falkenroth, S. 81, 6. Damit ist die Relation „euklidisch“ klargestellt, die *motus* können *mehr oder weniger* sein, also kann der *numerus*, und zwar als verglichener *numerus*, als Proportion angewandt werden. Wenn Hentschel schon um die Methode der Erkenntnis des Wesens der Konsonanz im scholastischen Wissen bemüht ist, müssen solche Voraussetzungen beachtet werden. Bei Odingtons Zuweisung des Wortes *causa effectiva* zum *motus* geschieht damit ad hoc und letztlich unbegründet. Man könnte weiter zu systematisieren versuchen, nämlich den *motus* als das begreifen, das erst den *numerus* in die Töne „einführt“; dann könnte man als *materia* den Klang ansehen, der durch einen bestimmten *numerus* seine *forma*, die Tonhöhe erhält. Aber auch dieser Versuch einer Applizierung des Schemas krankt natürlich daran, daß jeder Klang irgendeine *motus* voraussetzt, der *motus* also nicht dafür „verantwortlich“ sein kann, daß eine bestimmte *forma*, die des *numerus* in die *materia* eingeführt wird. Von einer auch nur versuchten durchgehenden Systematik kann bei Odington also nicht die Rede sein; umso erstaunlicher ist es, daß Hentschel gerade diesen Autor als Kronzeugen einer irgendwie neuen Interpretation der Schmiedelegende anzuführen imstande ist. Der auch sonst nur in der Zusammenfassung von Topoi eigenständige Walther Odington

verkürzt die Auffindung der Konsonanzen durch Pythagoras in einer nur als Nichtverstehen charakterisierbaren Weise, denn er verzichtet auf die Begründung durch die Suche nach festen Gründen für die Konsonanzen, die natürlich als sinnliche Erscheinungen vor der Entdeckung präsent sein müssen, sonst hat die Führung *Divino nutu* gar keinen Sinn, was Hentschel offenbar ebenfalls entgeht.

Odington kombiniert zur gefälligen Verkürzung die Auffindung der Proportionen gleich mit der Namensgebung der Konsonanzen, was an sich schon Unsinn ist, da die Namen ja andere Bedeutungen haben; daß *diapente* etwas mit fünf und mit *durch* zu tun hat, war bekannt; nur, daß die etwa die Summe von Zähler und Nenner der Proportion Grundlage dieser Benennung gewesen sein sollte — müßte Hentschel erst nachweisen, wie er überhaupt seine These von der Benennung als irgendwie tiefsinnigem Akt in Hinblick auf die Namen selbst begründen müßte; wenn dies unterlassen wird, kann das nur als methodischer Fehler betrachtet werden.

Der Sinn des Verfahren ist klar: Man kann damit sozusagen sofort eine Tabelle der Entsprechungen von Proportionen und Konsonanzen aufstellen. Warum Odington überhaupt auf die Idee zu einer solchen sinnentstellenden Reduktion gekommen ist, erklärt sich leicht daraus, daß die verwendeten gelehrten Namen ebenfalls griechisch sind. Der Unsinn wird aber noch weiter geführt, indem Odington es auch noch schafft, die Ausmerzung der Dissonanz in den Schmiedeklängen durch das Zitat zu erklären, *magis rationi credens quam sensui*, worauf die Erklärung über die eingeschränkte Urteilskraft des *sensus* nach Boethius angefügt wird. Der Unsinn dieser Verkürzung ist offensichtlich: *Quae autem pondere invenit inconsonantia penitus derelinquit, sed magis rationi credens quam sensui. Et hoc recitat Boethius dicens: non omne iudicium dandum esse sensibus, quorum obtusa sunt iudicia, sed magis ratione credendum. Consonum aut dissonum aure metitur. Distantiam autem vocum ut easdem iterum recitemus, non aure, sed ratione sumatur, sicut forte leve erit visui lineam, data linea, maiorem minoremve protrahere, sed tanto maiorem tantove minorum non visu, sed ratione. ...*, ed. Hammond, S. 64, 9. Daß also das Ohr nicht messen könne, was ein Ganzton sei, ist eine schon durch die tägliche Praxis des Chorals als absurdes Ergebnis des bestenfalls assoziativen Zusammenwerfens gegebener Aussagen erkennbar: Warum soll die Schmiededissonanz nur durch die *ratio* „hinausgeworfen“ worden sein, eine sinnlose Behauptung, das Beispiel der geteilten *linea* kann nicht so primitiv auf Intervalle angewandt werden, es sei denn, dann aber inhaltlich im Kontext falsch, durch die Assoziation des Verständnisses von Intervallen als Strecken, was der Naivität von Walter Odington offensichtlich zuzutrauen ist — so etwas als Zeugnis einer neuen, gar philosophisch scholastischen Denkweise des Materials der Melik ablesen zu wollen, verlangt schon Einiges an Verzicht auf adäquates Deuten.

Hentschel liest daraus jedoch tiefe neue Erkenntnisse ab, wie z. B., *ib.*, S. 80: *Ein Zahlenverhältnis, das auf Klang übertragen wurde, erhält den Namen einer Konsonanz. Die*

Namensgebung ist also Resultat einer Applikation der Zahlenverhältnisse auf Klang. Die Namen sind wie die Proportionen vorgegeben: ... *ut quin in numeris vocatur dupla, in sonis diapason vocetur ...*, wie soll man darin Hentschels Formulierung wiederfinden? klar ist doch, daß Pythagoras eines Tages *transiens* an einer Schmiede, *suavem et coherentem ex percussione trium malleorum super inducem audivit sonum*: Also erst hört er, dann „rechnet“ er, kurzgefaßt, also stammen die Namen doch nicht von der *Applikation der Zahlenverhältnisse* ab, so dumm kann auch Walther Odington nicht sein; Hentschel verrät auch nicht, wie denn nun eigentlich eine *Applikation der Zahlenverhältnisse auf Klang*, also auf *Klang!*, nach seiner Vorstellung bei Odington konkretisierbar sein könnte.

„Bedauerlich“ ist für seine so impressive Formulierungskunst auch, daß die Konsonanz an sich bereits im vorangehenden Kapitel erklärt wird, also auch von da die von Hentschel behauptete, inhaltlich von vornherein nicht verstehbare, Abhängigkeit gar nicht bestehen kann. Man erfährt aber auch, *Das Benennen der Konsonanzen hängt vom (arithmetischen) Begreifen ab*, ib., S. 79, was allerdings ausgeschlossen ist, denn die Namen wie *Diapason*, ..., *tonus*, deren Bedeutung im Mittelalter natürlich bekannt ist, wie auch der von *Diatessaron* etc. erhalten ihre Bezeichnung gerade nicht vom *arithmetischen Begreifen*. Wenn man dann noch erfährt, daß *Merkmale des boethianischen Textes* nicht nur *aufgegriffen*, sondern gar auch noch *präzisiert* werden, ib. wird deutlich, was derartige, auch noch sinnwidrige Verkürzungen an tiefen Erkenntnishindergründen haben können; was für Ahndungen kann doch ein Wort wie *arithmetisches Begreifen* eröffnen. Auch was Hentschel, ib., S. 81, damit meint, daß der Sinn der Pythagoras-Legende bei Walther Odington darin läge, *zu veranschaulichen, wie Konsonanzen begriffen werden*, bedürfte einer konkreten Erklärung.

Daß man einfach errahnen soll, was dieses *Begreifen* eigentlich und konkret bedeuten könnte, wird nicht erklärt. Denn in der Wirklichkeit des Textes wird nichts *veranschaulicht*, sondern die einzig mögliche Ableitung erklärt, die Art nämlich, wie Pythagoras die Proportionen für das, was er intuitiv, wahrnehmungsmäßig „schon immer“ gewußt hat, gefunden hat, in den Gewichten, und das ist dann verallgemeinerbar auf Saiten, Rohrlängen etc., wie Odington bei Boethius klar lesen konnte, aber nicht mehr referiert — auch Odington ist doch nicht so dumm, das nicht verstehen zu können, der *nutus Divinus* ist nicht zur *Veranschaulichung* da, sondern zur Auffindung, und das nicht in den Klängen, sondern in ihren „Generatoren“: Das alles kann Hentschel schon bei Boethius nicht verstanden haben.

Völlig klar wird nämlich auch aus der so stark verkürzten Wiedergabe der Pythagoras-Schmiedelegende durch Odington, daß die Proportion ja nicht in den Tönen gefunden wird, sondern in den Gewichten, womit, so falsch die Behauptung auch ist, wie bei Archytas ein außerklanglicher Grund gefunden wird, wie die Proportionen in den Tönen oder auf die Töne wirken, wird ja nicht erkennbar!

Mit dem Text von Walter Odington jedenfalls haben Hentschels auf diesen Text bezogene Äußerungen nichts zu tun — Musikwissenschaft als schöpferische Phantasie, als kreatives

Lehre bemerkt, allerdings nicht gerade passend harmonisiert bzw. eher parataktisch als unverstandenes Problem nur anführt, ib., S. 353, n. 14, *In libri II et III De anima*:

... quia praedictae rationes videntur esse velocis et tardi ... ostendit qualiter se habet acutum et grave in sonis, ac velox et tardum in motibus: et dicit, quod velox non est idem, quod acutum, nec grave in sonis est idem, quod tardum. Sicut nec sonus, cuius differentiae sunt grave et acutum, est idem, quod motus, cuius differentiae sunt velox et tardum. Sed sicut motus est causa soni, ita velocitas motus est causa soni acuti, et tarditas est causa soni gravis.

Sed hoc intelligendum est, cum sonus causatur ab uno motu.

Cum autem causatur ex pluribus motibus, frequentia motuum est causa acuti soni, et tarditas est causa gravis, it dicit Boetius in Musica. ... et chorda magis tensa acutius sonat, quia ex una percussione frequentius movetur.

Die „Harmonisierung“ geht in die Irre¹⁰⁹: Ein *sonus*, der *ab uno motu causatur* gegenüber einem, der *ex pluribus motibus causatur*, ist vor allem mit der Frage, wo Umgehen mit scheinbar wissenschaftlicher Sprache, man könnte an Schopenhauers berühmte Formulierung denken, ... wäre da nur irgendetwas an Hegel auch nur schattenhaft Erinnerung in Hentschels Text, den M. Haas wohl aus solchen Gründen als so maßgeblich ansehen muß, als Repräsentant der von M. Haas propagierten meidävistischen Musikwissenschaft in dreißig Jahren, was angesichts von solchen Beiträgen nur staunen läßt.

¹⁰⁹Johannes de Muris dagegen, *Notitia artis musicae*, ed. Michels, S. 50, 5, sagt explizit, daß von nur einem Schlag kein Ton entstehen könne, *Nam impossibile est, cum sit unum solum, fieri sonum*, wobei angesichts der möglichen Bezüge *pulsus/percussio, motus, impulsus percutientis* vom Genus her nicht ganz klar ist, auf was sich *unum solum* bezieht, vielleicht soll der ganze Komplex aufgerufen werden. Dadurch wird die Problematik der Formulierung von Thomas noch deutlicher erkennbar: Ein *pulsus* kann nicht ohne *motus* sein, also bedeutet ein einzelner *pulsus* auch einen einzelnen *motus*, der kann aber, was nun mit der akustischen Erfahrung nicht ganz übereinstimmt, keinen *sonus* hervorbringen; hier wäre Differenzierung angesagt gewesen: Aus dem Zusammenhang läßt sich erschließen, daß Johannes de Muris seine Erklärung daraus zieht, daß ein Ton ja irgendwie etwas Zählbares an sich haben muß, um mit anderen verglichen werden zu können: Tonräumliche *gravitas* entsteht durch *tardiores et rariores motus*, wie der folgende Satz sagt. Diese Qualifikation, die direkt von Boethius übernommen wird, schließt wohl die Vorstellung eines einzelnen *motus* aus, denn der kann nicht durch *ravior* o. ä. qualifiziert werden; so jedenfalls kann

denn eigentlich die *proportio*, also auch die *forma* der *diapason* ansetzen will ebenso wenig kompatibel wie mit der Pythagoräischen Akustik. Der Begriff des *motus* ist hier zu wenig genau bestimmt: Was ist eine *frequentia motuum*, handelt es sich um gleichartige Bewegungen oder um eine Mischung von verschiedenen *motus*, wäre etwa zu fragen. Ersichtlich ist somit, daß die Begriffe nicht ausreichend klar definiert sind, um eine wirkliche Klärung der Relation von *Proportion* als *forma* der Musik leisten zu können. Da der Begriff des Schlags nicht angeführt wird, und damit der der verschiedenen Geschwindigkeit von Bewegungen fehlt, war für Thomas eine inhaltliche Erklärung des Aristotelischen Beispiels für *causa formalis* in der Musik nicht möglich (was schon die Vorgabe charakterisiert, setzt man nicht einiges an selbstverständlichen Hypothesen voraus).

Das grundsätzliche Problem für eine direkte Anwendung des Schemas der vier *causae* vor allem hinsichtlich einer Bestimmung der *causa materialis* ist so zu rationalisieren: Der Empfindung bestimmter individueller Tonhöhen ist übergeordnet die Empfindung bestimmter Abstandsklassen bzw. Tonpaaren; hier wäre also zu fragen, ob und wie man von einer Oktavempfindung zunächst abhängig von der jeweiligen Tonhöhe eines Tonpaares sprechen will, der sich als nächste Abstraktionsstufe die tonhöheninvariante Klassenbildung, eben die Größe *Intervall*, in ihren verschiedenen Klassen überordnet, oder ob man die Klasse z. B. der *Oktav* von vornherein als invariant gegenüber den Tonhöhen ansehen will, was vernünftiger erscheint, denn damit ist der nächste Abstraktionsschritt musikalischen Hörens direkt mit der Paarbildung verbunden. Im proportionalen Modell sind wie angedeutet nicht die Tonhöhen (selbst schon Abstraktionen, z. B. gegenüber Klangfarbe) als *materia* der Proportionsklassen anzusehen, die eigentliche *materia* sind Saitenlängen oder eben — von moderner Akustik her hochgradig unzulänglich — verschiedene Geschwindigkeiten von Schlägen an die Luft nebst anschließenden „Wellen“ in Luft oder Wasser. Dies mußte Jacobus natürlich geläufig sein.

Damit wird aber auch klar, daß die direkte *materia* der *numeri* nicht verglichene Geschwindigkeiten oder Saitenlängen, also deren Paare sind, sondern diese selbst. Denen entsprechen die Tonhöhen(eindrücke)¹¹⁰. Damit aber

man das Gemeinte rational zu rekonstruieren versuchen.

¹¹⁰Wobei (in metatheoretischer Rationalität formuliert) die Zuordnung je genau einer Zahl — und nicht eines n-Tupels von Zahlen (entsprechend dem Obertonspektrum) — genau der Abstraktion der „exakten“ Tonhöhe zuzuordnen ist.

entspricht konkret, d. h. auf bestimmten Tonhöhen erklingenden Intervallen eine Proportion von Zahlen, virtuell gemessenen Geschwindigkeiten oder real Saitenlängen. Der Abstraktion von Klassen entspricht der restlos gekürzte Bruch, d. h. die Proportion, die in Nenner und Zähler die kleinsten Zahlen aufweist: Dem Abstraktionsvorgang der Klassenbildung *transpositionsinvariantes Intervall* entspricht das Kürzen. Alle diese Entsprechungen waren den Theoretikern bekannt (natürlich abgesehen von der modernen metatheoretischen Ausdrucksweise!), eine entsprechende Systematik wäre mit scholastischen Mitteln aus der Vorgabe von Boethius ableitbar gewesen (bis auf den in der Anmerkung angegebenen Abstraktionsschritt, d. h. das Verstehen der elementaren melischen Tonhöhe als Klasse).

Damit wird ersichtlich die Frage nach der *causa materialis* bzw. der eigentlichen Relation zwischen *forma* und *materia* in den Elementen der Melik kompliziert. Als Grund für die gegenseitige Zuordnung kann man einmal ihr Funktionieren, zum andern aber — mit erheblichen Problemen — die Ansicht einer höheren Natur der Zahlen ansehen (wobei letzteres für den „scholastischen“ Musiktheoretiker ausweislich Johannes de Grocheo ausgeschlossen ist): Der angesprochene Vorgang einer vom musikalischen Hören geleisteten (oder leistbaren) Folge von Abstraktionsschritten, intuitiv vorausgesetzt, hat als eigentliches Wesen die entsprechenden Schritte in den — modern formuliert — rationalen Zahlen, ihrer Anordnung und schließlich ihrer Verknüpfung als multiplikative Gruppe. In dieser Weise läßt sich das proportionale Modell charakterisieren; die Abstraktionsvorgänge einschließlich der Verknüpfung — „Zusammensetzung“ von Intervallen als Entsprechung einer Folge von Tonpaaren, die jeweils im mittleren Ton identisch sind — im Bereich der klingenden Musik werden weitgehend intuitiv vorausgesetzt.

In jedem Fall wird deutlich, daß die scholastische Rezeption der Vorgabe von Aristoteles unvollständig und indäquat auch hinsichtlich der Systematik ist: Gerade die Frage der Relation von *materia* und *forma* hätte einer sorgfältigen Differenzierung bedurft: Eine Zuordnung von *Tönen* zur *materia*, der Proportionen zur *forma* des „Ergebnisses“ *Intervall* wäre nur möglich unter Hinzuziehung einer ganzen Folge von *causae* bzw. *formae remotiores*. Hier haben die scholastischen Anwendungen oder Kommentierungen des Aristotelischen Beispiels für die *causa formalis* einige Schwierigkeiten, wie übrigens auch Hentschel, dem man aber dafür in seiner etwas zu knappen Referierung der Anwendbarkeit der Bezeichnung *quidditas* auf die Elemente der Melik so bemerkenswerte Sätze verdankt wie: *Was bewertet wird, muß*

zuvor begriffen worden sei; und wie etwas bewertet wird, hängt davon ab, wie es begriffen wurde. ..., wirklich eine tiefe, vielleicht auf Deckchen in Philosophenhausen zu stickende Maxime, die niemand mehr als Hentschel hätte berücksichtigen sollen, oder gar *Was eine consonantia vom Zahlenverhältnis unterscheidet, ist lediglich ihre Beziehung auf Materie. Denn nicht alle Zahlenverhältnisse lassen sich... auf die sinnliche Materie applizieren.* ..., ib., S. 67 — der letzte Satz ist falsch, weil Gott bekanntlich die Welt nach Zahl geordnet hat, was auch scholastische Philosophie nicht ausmerzen konnte, der Beweis der Inkommensurabilität der Saitenlängen im Quadrat zur Diagonalen war nicht mehr geläufig, so daß Hentschel erst einmal nachweisen müßte, welche Dinge der *sinnlichen Materie* — auch nicht gerade eine durch scholastische Präzision charakterisierte Formulierung, wie stellt man sich *unsinnliche Materie* vor, etc. — daß sich Proportionen auf recht verschiedene *materiae* anwenden lassen, was Intervalle trivialerweise nicht tun können, denn die haben eine *materia*, sie sind durch ihre Spezifik, nur durch bestimmte Proportionen rational meßbar zu sein, definiert, übersieht Hentschel, obwohl Jacobus auch darauf deutlich genug hinweist, abgesehen davon, daß Hentschel hier nur wieder seine Unkenntnis verrät: *Consonantia* ob in antiker oder Jacobischer Terminologie gebraucht ist *vom Zahlenverhältnis* grundsätzlich *unterschieden*, nämlich genau wie *iudicium sensus* und *iudicium rationis* voneinander unterschieden sind: Das Ohr hört keine Proportionen, die *ratio* hört dementsprechend doch nicht *consonantiae*, sie kann gar nicht „hören“, sie beurteilt, *perpendit*, das, was der wahrnehmungsmäßige Eindruck ihr vorlegt, sie beurteilt das *iudicium sensus*; Hentschels Formulierung ist, euphemistisch gesprochen, also auch hier unbrauchbar.

Von einem Fortschritt gegenüber der Darstellung des Pythagoräischen Modells durch Boethius in irgendwelchen scholastischen Textstellen etwa durch Interpretation der Systematisierungsleistungen gegenüber solchen Möglichkeiten kann auch hier natürlich nicht gesprochen werden¹¹¹: Es wird nicht erklärt, wie denn also die Erscheinung *Ton* mit der Zahl in Verbindung gebracht werden kann. somit bleibt

¹¹¹**Duns Scottus und Johannes de Grotheo in Hinblick auf das Aristotelische Beispiel der Proportion als Form der Konsonanz** Dies gilt auch für Duns Scottus in seinem Kommentar zur Metaphysik, *Opera omnia, ed. nova* VI, Paris 1892, *Metaphysica textualis libri V – XII*, S. 5 b; auch für ihn handelt es sich natürlich um die *quidditas rei*, nur die Differenzierung der *forma* als *causa intrinseca* und *extrinseca* wird nicht explizit gemacht:

Exponit speciem causae formalis, dicens, quod alio modo supple: dicitur causa, species, i. e. forma, et exemplar, haec autem est ratio ipsius quod quid erat esse.

Forma enim maxime pertinet ad quidditatem rei, et ejus genera, i. e. quod sicut genus materia reducitur ad causam materialem, sic genus formae ad causam formalem, quod declarat, cum subdit, ut ejus quod est diapason, i. e. proportio duorum ad unum; tradunt enim Musici, quod quando duo soni se habent ad invicem in dupla proportione, dicitur inter eos esse consonantia, quae dicitur diapason, et ideo dualitas, sive proportio dupla, quae oritur ex dualitate, est forma ipsius diapason et totaliter numerus, qui scl. est genus dualitatis, est etiam, supple: forma ipsius diapason, ...

Die Erklärung des Beispiels von Aristoteles ist identisch mit der von Thomas; Duns Scottus verweist allerdings auf die *musici*, weist also sozusagen die Verantwortung für die Wahrheit eigentlich ja eines Naturgesetzes offenbar auf eine außerhalb der Philosophie gelegene Lehre: Immer wenn sich zwei Töne in der Relation $2/1$ befinden, sagt man, daß zwischen beiden Tönen die Konsonanz besteht, die man als Oktav bezeichnet — das ist implizit die Entsprechung zwischen Transpositionsinvarianz der Intervallklassen und die Darstellbarkeit unendlich vieler Proportionen durch den restlos gekürzten Bruch —, weshalb eine Beziehung zum *duplum* besteht (was so nur bei den Vielfachen denkbar ist, bei den ebenfalls zulässigen Proportionsklassen $n+1/n$ allerdings ist ein so einfacher Bezug auf die natürlichen Zahlen nicht möglich).

Was die Größe *Konsonanz* in Relation zu Tönen, hier Tonpaaren, eigentlich ist, wird vorausgesetzt bzw. nicht als erklärungsbedürftig gesehen, vor allem aber fehlt das notwendige Wissen, wie denn zwischen zwei Tönen eine Proportion bestehen kann (das kennt das Pythagoräische Modell auch nicht), und was denn eigentlich dann die Eigenschaft *Oktav* anderes sein soll, als einfach eine andere Bezeichnung dieser Proportion: Wenn die Proportion die *forma* der *diapason* ist, dann müßte diese die *materia* sein, das aber wiederum wäre nur sinnvoll, wenn *diapason* ausdrücklich als das sinnliche Erleben o. ä. definiert wäre. Für das Pythagoräische Modell trifft das zu, ob Duns Scottus so denkt, wird aber aus seiner Kommentierung nicht klar; zu bedenken wäre ja auch, daß *diapason* ebenfalls eine *forma* darstellen muß, nämlich eine, die das *iudicium sensus* auf Zusammenklangseindrücke anwendet, deren *materia* aber die beiden Töne sein könnten: Auch hier wird deutlich, daß eine vollständige Harmonisierung des Pythagoräischen Modells mit scholastischer Philosophie zumindest erhebliche Anstrengungen verlangt hätte — die mit den Gegebenheiten von Musik verbundenen Probleme werden aber nicht als mögliches, wesentliches Thema dieser Philosophie verstanden.

Damit wird das Beispiel im Grunde unverständlich: Die *quidditas* oder die *forma* einer Ok-

tav ist die betreffende Proportion; nur was ist eigentlich eine Oktav, generiert durch zwei Töne. Die Pythagoräische Relation, Bewegung als Ursache, bestimmte Wahrnehmungsgrößen oder sinnlich faßbare Erscheinungen als Folge und schließlich die Proportionen als direkte Entsprechungen der Wahrnehmungsgrößen in den Geschwindigkeiten der betreffenden Bewegungen zu verstehen, ist ersichtlich mit solchen Erklärungen nicht so einfach zu erfassen.

Bei Duns Scottus wird daraus geradezu eine triviale Tautologie, in der einfach Bezeichnungen gegeneinander gestellt werden: Der „Umweg“ über den *motus* ist wesentlich für die Aufstellung der Relation *Wahrnehmungsgröße, Konsonanz* zu *Proportion*: Daß Töne in einer Proportion zueinander stehen, kann also nur als extrem elliptische Aussage verstanden werden, hätte also eines Kommentars bedurft. Denn, wie Boethius klar genug sagt, hört man keine Proportionen; die Proportionen sind damit direkt nur „Formen“. und zwar *formae accidentales*, da sie die Kategorie des *quantum* betreffen, nicht die Bewegung an sich, der physikalischen Generatoren, nicht der Wahrnehmungen. Eine Erklärung des Satzes, daß die Proportion *causa formalis* ihrer Konsonanz sei, hätte also zumindest einige weitergehende Erläuterungen verlangen können, wenn die Kommentatoren ausreichend musiktheoretisches Wissen gehabt hätten. Andererseits kann bei richtiger Ausfüllung des Beispiels natürlich die Proportion als Wesen der Konsonanz angesehen werden; die notwendige rationale Rekonstruktion wird unten angeführt: Jedesmal wenn die betreffenden „richtigen Objekte“ im entsprechenden Verhältnis stehen, tritt die entsprechende Wahrnehmungsgröße ein; dieser Satz stimmt.

In seinem etwas dümmlichen Beispiel des Donners für einen an sich berechtigten Einwand gegen die Pythagoräische Lehre, daß mit der Kategorie der Einfachheit die Proportion selbst Grund oder Wesen der Konsonanz sei, diese also in den *numeri* bestehe, diese ihr Wesen seien, versteht Johannes de Grocheo, scheinbar nicht inadäquat das Wort *proportio* als Äquivalent für *Konsonanz*. Zunächst versucht er — nicht ausreichend klar — die Pythagoräische Lehre in der Fassung von Boethius zu charakterisieren, ed. Rohloff, S. 114, 28: *Et Boethius ... in libro de proprietatibus harmonicis istas consonantias per numeros nisus est declarare*; dies betrifft den wesentlichen Aspekt der Zuordnung einfacher Proportionen zur geringeren oder größeren Annehmlichkeit von Konsonanzen: Die Konsonanzen werden durch die Proportion bestimmt, diese sind also als Erscheinungen an sich Voraussetzung der Konsonanzen (wobei das eigentliche Problem von Johannes de Grocheo an dieser Stelle etwas primitiv wesentlich nur die Anzahl von Konsonanzen darstellt) — eine solche Bewertung der Proportion bzw. der *numeri* ist angesichts der Ausführungen von Aristoteles zur Frage nach der Art des Seins von Zahlen — in den Sinnesdingen oder als eigene Größen davon abgetrennt, an sich — im 13. Buch der Metaphysik natürlich nicht mehr gültige wissenschaftliche Lehre.

Daß das Wesen der Konsonanz damit aber auch bei Boethius nicht erklärt wird und auch

nicht erklärt werden soll, ergibt sich daraus, daß Boethius ganz klar die Wahrnehmungsgröße *Konsonanz* als eigenständiges Phänomen erklärt (vgl. o., Anm. 54 auf Seite 271); die Wahrnehmung gibt ihr Urteil ab, eben *Konsonanz x*, die *ratio* findet dazu den Grund in den Proportionen, was aber nicht etwa die „konsonante“ Proportion als solche zum — mehr oder weniger — annehmliehen Hörgenuß macht; wie die eigentliche Relation zwischen Zahl und Intervall bzw. speziell Konsonanz vorzustellen ist, wie also das Sinnesding bzw. bestimmte Eigenschaften von ihm durch die Zahlen bestimmt sind, ist nicht das eigentliche Objekt der Musiktheorie von Boethius, die betreffenden Probleme sind in der Dichotomie von *sensus et ratio* enthalten und werden nicht weiter diskutiert — daß also einfach die Proportionen Intervalle seien, wird gerade nicht behauptet.

Ob sein Modell der Begründung des Konsonanzgrades durch die Proportion und deren Eigenschaft, d. h. die traditionell Pythagoräische Tradition in der speziellen Form von Ptolemaeus der Auffassung von Aristoteles, also in diesem speziellen Fall, widerspricht, ist kaum leicht zu sagen, Aristoteles formuliert von der Pythagoräischen Theorie her gesehen viel zu elliptisch (*Metaphysik*, M, e, 1078^b 1):

τοῦ δὲ καλοῦ μέγιστα εἶδη τάξις καὶ συμμετρία καὶ τὸ ὀρισμένον, ἃ μάλιστα
δεικνύουσιν αἱ μαθηματικαὶ ἐπιστῆμαι.

Damit ist durchaus nicht ausgeschlossen, daß Aristoteles die proportionale Begründung von Konsonanzen akzeptiert; die Möglichkeit einer solche Akzeptanz ist jedenfalls vorgegeben, zumal wenn ausdrücklich die *ἁρμονική* natürlich nicht die Stimme als solche betrachtet, sondern die Zahlen, ib., 1078^b, 15, die wiederum *οἰκεῖα μέντοι ταῦτα πάθη ἐκείνων*; die Zahlen sind Merkmale. Auch damit ist also nicht von vornherein ausgeschlossen, auch in der Aristotelischen Tradition Teile des Pythagoräischen Modells zu akzeptieren — gleichzeitig wird erkennbar, welchen Weg Aristoxenus mit seiner Absolutsetzung der Wahrnehmung (modern gesprochen also der musikalischen Gestaltbildungsfähigkeit als Grundlage jeder Musiktheorie) bewältigt hat!

Was zu diskutieren ist, ist eben genau das, was Aristoteles zum Sein von Zahlen sagt. Wie angedeutet, könnte nur hier ein Gegensatz zwischen Boethius und Aristoteles vorausgesetzt werden. Nur dazu sagt Boethius nichts; klar ist die Eigenständigkeit und Wertigkeit der sinnlichen Erscheinungen auch bei Boethius. Schließlich ist auch klar, daß Zeitquantitäten in entsprechenden Proportionen keine melischen Konsonanzen ergeben, trivialer Weise; also ist klar, daß die Zahlen nicht etwa identisch mit den gemessenen Sinnesdingen, speziell der Konsonanzen oder Intervalle sein können; natürlich bestimmen gleiche Proportionen ganz verschiedene sinnlich wahrnehmungsmäßige Erscheinungen, ein *iambus* ist keine Oktav (in Saitenteilungsdarstellung), die Proportion bestimmt beide Phänomene der musikalischen Wahrnehmung (ob als Merkmal oder übergeordnetes Wesen ist hier ohne Relevanz) — und, was die großen, selbsternannten Denker über das Denken über Musik im

Mittelalter noch gar nicht bemerkt haben: Guido von Arezzo hat auch diese Proportionalität aufgehoben, indem er daraufhinweist, daß strikte Proportionalität als Formfaktor nur die Metrik, nicht aber die Musik betreffen kann, dennoch die Beurteilung der Relation der so nicht strikt proportional zueinander zuzuordnenden Teile Tätigkeit des Geistes sein muß; genau wie die angesprochenen großen Denker habe von dieser Revolution gegenüber der antiken Vorgabe, vor allem von Augustins *De musica* auch die scholastischen Philosophen keine Ahnung (wobei letztere im Gegensatz zu den neueren Denkern — als selbstgewählte Bezeichnung eben dieser Denker — noch keine entsprechenden Verweise in der Literatur kennen konnten).

Johannes de Grocheo fährt fort:

Omnes autem isti fundamentum suae positionis accipiunt in hoc, quod proportio, ut dicunt, primo et per se in numeris invenitur et per numeros est aliis attributa.

Bei einem rein zahlenmäßigen Verständnis von *proportio*, scheint eine triviale Tautologie vorzuliegen; die wesentliche Aussage ist die, daß den (Sinnes-)Dingen die Zahlen als Ursprünge, *causae* oder Prinzipien die Proportionen zuteilen; also muß man, auch in Hinblick auf den Kontext, *proportio* als an sich, in den Zahlen gegebene Größe verstehen — die Ausdrucksweise ist etwas unklar, weil die *proportio primo et per se* in den Zahlen zu finden ist; der Autor meint natürlich, daß den Proportionen nach dieser, von ihm so bewerteten, falschen Vorstellung ein Sein an sich zukomme, daß Zahlen ein Sein außerhalb der proportional verglichenen Dinge haben, Diese an sich seienden Proportionen (und *numeri*) sind dann Voraussetzungen der Konsonanzen und/bzw. Intervalle, wobei hier *proportio* sicher auch in spezifischem Sinne also in Bezug eben auf die musikalische zulässigen bzw. verwandten Proportionen gebraucht wird (also nicht beliebige Proportionen voraussetzt). Gegen diesen gerade hinsichtlich der Musikschrift von Boethius viel zu stark verkürzt referierten Ansatz argumentiert Johannes de Grocheo dann etwas später mit seinem absurden Donnerbeispiel:

Adhuc autem supponentes proportionem esse primo inter numeros, per hoc non potuerunt causam reddere de consonantiis et de numero consonantiarum. Si enim talis proportio consonantiae causa esset, ubi esset talis proportio, ibi esset consonantia. Quod non videtur intuenti sonum tonitrus cum alio ei habente proportionem. Non enim harmoniam faciunt, sed potius organum auditus corumpunt.

Daß die Formulierung eines *sonus tonitrūs* ein Verständnis von *sonus* im Sinne der Musiktheorie gar nicht zuläßt, übersieht Johannes de Grocheo, denn gerade daraus geht hervor, daß die Proportion einer Konsonanz zu einer solchen Konsonanz nur dann werden oder aus

ihr abstrahiert werden kann, wenn von ihr Töne im Sinne von $\varphi\theta\acute{o}\gamma\gamma\omicron\iota$ der Musiktheorie „betroffen“ sind: Jedesmal wenn solche Töne in der Proportion stehen, ergibt sich die betreffende Konsonanz, lauten die Kommentare von Thomas und Duns Scottus — diese Stelle des Aristotelischen Werks kennt Johannes de Grocheo also nicht; oder polemisiert er sozusagen implizit gegen ihren Inhalt?

Sein Gedankengang ist zu primitiv, wenn er einfach von einer Identität von Zahlenproportion mit Konsonanz ausgeht: Ohne die betreffende spezifische *materia* ist die Erscheinung *Konsonanz* eben nicht vorhanden; auch nicht bei Boethius oder sonst irgendwo.

Übrigens würde die Anwendung einer Aristoxenischen Erkenntnis recht einfach einen Grund für die Begrenzung der Anzahl von *consonantiae* durch oder in Proportionen geben: Das Gehör ist seiner Schwachheit wegen gar nicht imstande, etwa Intervalle „komplizierterer“ Proportionen zu hören — existent sind sie dennoch. Jacobus von Lüttich scheint diesem Gedanken nahe zu kommen, macht ihn aber nicht ausreichend explizit. Johannes de Grocheo aber verwendet den Begriff *consonantia* im sozusagen klassischen Sinne.

Daß er die ja eigentliche Kategorie der *Einfachheit* der Proportion ausläßt, sondern sofort die Bewertung der Zahlen als Objekt seines Einwands anführt, läßt sich aus der Absicht erklären, trägt aber auch zur Verwirrung bei, wenn nicht auch hier speziell das Beispiel von Aristoteles, inadäquat, als unzutreffend erklärt werden soll: Da ist der Verweis auf den *numerus* als *causa formalis* im Sinne einer *causa remota* zu verstehen, wie dies die Kommentatoren ja auch tun: Weil Proportionen Zahlen betreffen, sind auch die Zahlen die *allgemeinere forma* der Konsonanz. Daß damit die Zahl identisch mit der Konsonanz sei, behauptet niemand. Der an sich grundsätzlich berechtigte Angriff von Johannes de Grocheo auf das Prinzip des Pythagoräischen Modells der Konsonanzen, die Absolutheit der betreffenden Proportionen als Grund der Konsonanzempfindung (was auch für die Schönheitsempfindung für entsprechende Versfüße gilt) ist also viel zu primitiv, um einen Lösung auch nur andeuten zu können:

Das Problem ist das Argument der Einfachheit, und damit der Anzahl zulässiger Konsonanzen, nicht aber das Phänomen, daß jedesmal wenn Saiten in der Längenrelation $2/1$ stehen und diese Saiten zum Erklängen gebracht werden, und dieses Erklängen sukzessive oder gleichzeitig auch noch gehört wird, die Wahrnehmungsgröße *Oktav* eintritt, wie man die Kommentare rational rekonstruieren muß. Als Frage bleibt damit, ob Johannes de Grocheo hier als strikter Aristoteliker gegen Aristoteles selbst, nicht offen, polemisiert, was doch eher unwahrscheinlich ist (die Aristoteleszitate sucher müßten gerade zu dieser Stelle — wie zu vielen vergleichbaren anderen — erklären, warum Johannes de Grocheo gerade hier nicht die an sozusagen prominenter Stelle stehenden Ausführungen von Aristoteles ausdrücklich zitiert, bzw. warum seine expliziten Aristoteleszitate durchweg so formalistisch, den Inhalt gar nicht spezifisch betreffend sind).

Wahrscheinlicher ist, daß Johannes de Grocheo nur die Absolutsetzung der Proportion als

die Erläuterung formalistisch; damit wird auch nicht ganz klar, was eigentlich eine Konsonanz ist. Immerhin wird ein Merkmal herausgehoben: Wo je zwei Töne von der *Form* $2/1$ geprägt sind, „ist“ die Oktav; ob und wieweit Thomas sich hier über diese Aussage klar ist, ist kaum abzuschätzen; es handelt sich um die Transpositionsinvarianz, d. h. die Tatsache, daß die *consonantia* eben eine Relation zwischen Tönen ist, unabhängig von deren Lage im Tonraum. Die anschließenden Erklärungen zur abstrakteren *causa formalis* bringen ebenfalls Probleme mit sich, sind aber hier nicht weiter von Interesse. Klar ist aber auch, daß die Sache, *res diapason* als *materia* die zwei konstituierenden Töne haben muß, nicht irgendeine Zusammensetzung, jedenfalls läßt sich eine solche Erklärung nicht aus der Vorgabe ablesen: Die verschiedenen *formae* sind damit die verschiedenen Proportionen, und zwar die *formae* von Tonpaaren.

Wenn auch ein spezifisch musiktheoretisch ausgebildeter Scholastiker nicht gerade weitgehende Erkenntnis aus diesem Beispiel der Proportion als Form der jeweiligen Konsonanz hätte ziehen können — die mögliche Verbindung zu Platons Ideen hätte eine direkte, tiefreichende Verbindung zur traditionellen Pythagoräischen Theorie ziehen lassen —, eine Diskussion der Relation dieser Aussage zum proportionalen Modell und dessen Wertung hätte einigen Stoff finden können, z. B. die Diskussion der Transpositionsinvarianz, was ist eigentlich die Konsonanz als eigene Größe von Paaren und wie ist der *numerus* als *forma* konkret wirksam, was bedeutet

an sich sozusagen die Schönheit, metrisch wie melisch, allein begründendes bzw. beinhaltendes Prinzip formulieren wollte, es geht ihm ja um die Anzahl von Konsonanzen als eigentliches Problem! Und daß hier ein grundsätzliches, von Johannes de Grocheo allerdings höchstens „vorgeahntes“ Problem der Musikgeschichte vorliegt, zeigt die Entwicklung der Mehrstimmigkeit, deutlich seit der Neueinteilung von Johannes de Garlandia — deren eigentliche Erklärung (modulo der obligaten Dreiersystematik) ist offensichtlich die wahrnehmungsmäßige, also ästhetische Erfahrung.

Woher dann eigentlich die Schönheit der Konsonanz herrührt, sagt er nicht: Auch hier ist der für die Zeit einzig mögliche Rekurs auf das rein wahrnehmungsmäßige Modell von Aristoxenus nicht gangbar, eine Absolutsetzung des *iudicium sensus* findet nicht statt. Auch das ist nicht nur aus der Verurteilung des Aristoxenischen Modells durch Boethius zu erklären, sondern aus dem Dilemma, daß ein eigentlicher Grund dann nicht zu finden ist, allein die Wahrnehmung hat „eben“ eine solche Bewertung der Intervallklassen getroffen. Welcher mittelalterliche, zudem noch scholastische Autor könnte im Mittelalter eine solche These vertreten?

es denn, daß ganz verschieden „hohe“ Tonpaare alle die Intervalleigenschaft *Oktav* erfüllen, u. ä. Fragen hätten sich hier stellen können.

Die Relationsbestimmung von *materia* und *forma* in eben diesem Fall ist also nicht trivial, weil die *forma* hier ja etwas Neues schafft, die Ebene der Intervalle, oder man hätte *Intervall/Konsonanz* als *materia* erklären können — mit einigen Schwierigkeiten —, der erst die *forma* der speziellen Proportion eben eine bestimmte Form wie die *Oktav* gibt, sozusagen die Menge von Zahlpaaren, in der „dann“ die Klassenbildung Proportionen schafft wie $2/1$, $4/2$, $6/3$..., also mit unendlich vielen Repräsentanten.

Jacobus von Lüttich jedoch sieht keines der hier angedeuteten Probleme, hier seinem modernen Deuter parallel: Er zitiert genau, *causa formalis et quidquid erat esse*, und wird durch die Opposition von *forma* und *materia* zu seiner Bestimmung des kleinsten Intervalls als *materia* geführt; was wiederum, s. u. (vgl. im Index zu *Speculum mus.* IV, XXVII, Bragard, 66, 6), zu geradezu absurden Folgerungen über die mögliche *materia informata* bzw. die Beziehung von Proportion oder Zahl als Form von Tönen führt; auch Thomas erklärt ja nicht, wie eigentlich Töne zueinander proportional sein können — Jacobus erweist sich von vornherein als unfähig, darauf eine wirkliche Antwort zu geben, die hier anzuführende — Pythagoräische — *motus*-Kategorie fällt ihm hier jedenfalls nicht ein¹¹².

¹¹²**Intervall und Proportion bei Engelbert** Auch Engelberts Darlegung der Relation zwischen Proportionen und Intervall weist erhebliche sachliche und systematische Mängel auf, wenn er z. B. formuliert: *Proportiones enim vocum sumuntur ex quantitate suarum distantiarum, quantitas vero distantiarum ex numero et quantitate mediorum spatiorum inter distantes voces., Musica*, ed. Ernstbrunner, S. 197, 3. Die Absonderlichkeit dieser eigentlich streckenmäßigen Erklärung scheint etwas gemildert zu werden durch den anschließenden Verweis auf das Monochord, wo *numerus vero et quantitas mediorum spatiorum colligitur ex divisione et distinctione vocum seu sonorum in monocordo iuxta divisionem et distinctionem longitudinis et brevitatis spatiorum inter claves et puncta ipsius monocordi., ib.* Die Intervalle als Abstände werden damit fast schon direkt auf die Relationen von Abständen auf dem Monochord bezogen, was auch nicht gerade sinnvoll formuliert ist; von *distinctio vel divisio* der Saitenlängen zu sprechen, wo es um die Proportionen zwischen verschiedenen Saitenlängen geht, ist zumindest kein klarer Beweis dafür, daß Engelbert den Zusammenhang wirklich verstanden hat. Das Modell des eigentlich jeder Tonerzeugung zugrunde liegenden *motus* bleibt ihm ersichtlich völlig verborgen, weshalb seine Ausführungen unzulänglich sind. Daß ihm dies nicht auffällt, ist bemerkenswert. Die folgenden Assozia-

tionen sind daher ohne wirkliches Fundament; es dürfte nicht an Boethius gelegen haben, daß für Engelbert dessen Ausführungen über unendliche Teilung u. dgl. *multum obscure et diffuse* erschienen sind, ib., S. 203, 12 (vergleichbar unsinnig ist auch bei Pierre de St. Denis, in seinem *Tractatus de musica*, ed. Michels, S. 148, 2, die Zusammenstellung der eindeutig rhythmischen Bedeutung von *motus* bei Augustin mit der rein tonhöhenmäßigen von Boethius; hier liegt reine Wortassoziation vor).

Durch dieses Nichtwissen um den eigentlichen Träger der Proportionen, die unterschiedliche Schnelligkeit des jeweils einem Ton zugeordneten *motus* in Vergleich zu dem *motus* eines anderen Tons anderer Tonhöhe wird auch die Theorie der Kommensurabilität der musikalisch brauchbaren Proportionen direkt auf die Intervalle bezogen, d. h. es muß in einer *consonantia* eine *similitudo* sein, die nur *in aliqua una communi mensura excessus ipsarum vocum ... ad invicem* liegen kann, was das auch immer konkret bedeuten soll (es geht nicht etwa um die oben bemerkte Kommensurabilität in Bezug auf die Gruppe der rationalen Zahlen der Gestalt $n/1^k$ und $3/2^m$, sondern um etwas nicht Konkretisierbares) — Voraussetzung ist wieder ein allgemeines Postulat, daß musikalische Konsonanz ein Streben aus der *dissimilitudo vocum ad similitudinem sensu perceptibilem*, sei, II, IX, ed. Ernstbrunner, S. 207, 4, was mit Proportionen nun auch wieder nicht kompatibel ist, denn $4/3$ tendiert nicht irgendwie zur Einheit oder *similitudo*; es liegt aber auch nicht etwa ein Bezug auf ein rein den *sensus* gegründetes Verständnis vor, die Konsonanz ist nach Engelbert also ein Streben verschiedener Töne zur *similitudo*, wie diese dann in den „konsonanten“, Proportionen existiert, sagt Engelbert nicht.

Das Grundproblem der Pythagoräischen Charakterisierung von Konsonanzen bleibt Engelbert damit auch unbekannt. Grundlage ist natürlich die Natur der musikalisch „verwendbaren“ Proportionen wie $n+1/n$ etc. Nur, Engelbert weiß nicht, auf was er diese eigentlich beziehen soll. Die Proportionen und ihre Eigenschaft haben deshalb kein rechtes Fundament (ib., 6):

Communis autem ... mensura excessus aliquorum sonorum ... in sua acuitate et gravitate ad invicem non est sensui perceptibilis nec ratione diiudicabilis, nisi sec. tales proportiones, in quibus uno et eodem numero maior vincit minorem.

Was nun eigentlich das ist, was der *sensus* als *communis mensura* „verwenden“ kann, muß ersichtlich offenbleiben: So wesentlich das Pythagoräische Modell auch für die Ausführungen ist, den eigentlichen Sinn hat Engelbert nicht verstanden; wenn Boethius gelegentlich, z. B. ed. Friedlein, S. 201, 4, proportionale Eigenschaften direkt auf Töne bezieht, handelt es sich um eine elliptische, verkürzte Sprechweise. Bei Engelbert fehlt dazu das Wissen.

Ein gemeinsames Maß des Überschusses gewisser Töne hinsichtlich Tonhöhe bzw. tiefer Lage wird unmittelbar auf die Proportionen bezogen, also eine Proportion, in der die größere die kleinere Zahl mit einer und derselben Zahl übertrifft; daß hier klares Wissen um die

Zu einer erkenntnisfördernden Diskussion der Natur des Phänomens *Intervall* bzw. *Konsonanz* — dies ja als *species* — gelangt Jacobus trotz erkennbarer Probleme nicht; nicht einmal die Frage der *quidditas* des „Formprinzips“ *Proportion* stellt sich für ihn. Es bleibt bei der einfachen Assoziation und formalen Ausfüllung von Begriffen.

Dies gilt auch für die bereits angesprochene Differenzierung, daß zwar die *soni* die *essentialia principia* der *consonantia* sind, diese also *vicem materiae gerunt* deren *debita mixtio vicem formae* habe, IV, XXVII, ed. Bragard, S. 66, 3 — was Unsinn ist, denn die Töne selbst haben ja in der Tonhöhe eine *forma*, Tonpaarklassen aber haben *soni* als *Elemente* in gleicher Weise wie Abstandsmaße die gemessenen Punkte als Elemente haben, also gerade nicht —, demgegenüber

... trahit igitur consonantia perfectionem essentialem, qualem habet, non a sonis suis absolute, sed ab ipsorum convenientia mixtione vel unione, ad quam pertinet etiam illius mixtionis maior et maior simplicitas, maior et maior proportionis perfectio.

Von dem bestimmenden Merkmal der Translationsinvarianz hat Jacobus auch hier keine Ahnung, wenn er sofort die Proportionen heranzieht, um das „An sich Sein“ des Intervalls zu begründen. Zu fragen bleibt, was durch die Anwendung des Begriffspaares *materia formaque* hier an Erkenntnis erreicht sein könnte: Die Funktion der *forma* ist *in essentia*, nicht zu *componere*, *sed superveniens substantie perfectionem effectus reddere, et hec est formalis causa*, wie Abaëlard formuliert, *Dialectica* ed. de Rijk, S. 415, 35. Daß die *soni* nicht die von der *forma* der *mixtio* geformte *substantia* sein können, ist klar: Die *soni* verstanden als Träger der jeweiligen Tonhöhe bedürfen keiner weiteren *forma*: Wie angesprochen kann man als Wesen des musikalisch brauchbaren Klangs die Tonhöhe ansehen; insofern könnte man hier von *causa formalis* sprechen. Natürlich kann die Tonhöhe, als spezifische Formung der *materia* des Klangs überhaupt selbst wieder *materia* für eine höhere *substantia* sein. Diese, eigentlich naheliegende Möglichkeit einer Einbringung in das Schema

Natur der musikalisch zulässigen Proportionen oder auch der für die Pythagoräische Theorie gültigen Grundlage der Anwendbarkeit von Proportionen auf Töne bestehen könnte, ist auszuschließen — Engelberts vage, ernstgenommen sogar falsche, Ausdrucksweise zeigt eine erhebliche Schwierigkeit scholastischer Vorgehensweise, den Text von Boethius angemessen zu verstehen.

sieht der Autor des *speculum musicae* nicht¹¹³.

¹¹³**Töne oder Intervalle als *materia* der Musik** Daß ihm die entsprechende Systematik geläufig ist, ist vorauszusetzen; ein Beispiel findet man da, wo die Mehrstimmigkeit behandelt wird — wobei man wieder, regelrecht *a priori* sehen kann, wie unbrauchbar die rein formale „Scholastifizierung“ musikalischer Sachverhalte ist: Da sind die Zusammenklänge die *materia*, die durch die *dispositio* ihre aktuelle Form im Kunstwerk erhalten, VII, V, ed. Bragard, S. 13, 15:

Nunc autem aliqui discantores ... male custodiunt quattuor causas, quae in discantibus requiruntur: Materialem, ut sunt voces concordantes simul prolatae; formalem, ut est conveniens ordinatio, dispositio, compositio illarum.

Der Einwand, daß hier ja wieder die Töne als *materia* erscheinen, wäre nicht gerechtfertigt, weil hier die *forma* ja nicht, wie in der Grundlagentheorie, die *forma* der *soni* ist; daß Jacobus hier die Intervalle als *materia* ansieht, wird auch aus dem anschließenden Satz klar. Ebenso klar dürfte auch sein, daß der Zeit von Jacobus wie der von Johannes de Grocheo natürlich bewußt war, was die Leistung eines Komponisten, und was die Form seiner Komposition ist. In diesem Rahmen erscheint denn auch die Kritik an den neuen *inter maiores in discantibus componendis*, die als *finis et forma* ihrer Komposition nur die *subtilitas compositionis, difficultas, intricatio* sehen, und dadurch *discantus praxim in speculationem convertunt*, ib., S. 14, 20.

Daß hier die Schöpfer solcher Kompositionen als Komponisten verstanden worden sind, als Verfasser, nicht als Zusammensetzer, dürfte klar sein, wenn sicher auch nicht allen neuern Mochtegerndeutern mittelalterlicher Texte zur Musik.

Man sollte in diesem Zusammenhang nicht übersehen, einmal daß im *Micrologus* „das“ Mittelalter eine Formtheorie hervorgebracht hat, die natürlich für alle späteren Autoren verbindlich sein mußte, denn Guidos Schrift war bekannt, zum anderen aber, daß auch Johannes de Grocheo die von Pythagoras nicht gefundenen, wohl aber in ihrer Wesenheit erkannten Intervallklassen als *materia* bezeichnet, die vom Komponisten ihre Form erhalten, ed. Rohloff, S. 112, 42:

Et sic invenit Pythagoras, quid esset diesis, tonus, ditonus, semiditonus, diatessaron, diapente, diapason et ex his composita.

Wie der Autor davor bemerkt, werden diese Intervalle schon seit jeher von den Menschen verwandt, weil dem Menschen, nach Plato und Boethius, wie Johannes de Grocheo ausführt, die Musik eingeboren ist; nur waren diesen Menschen vor Pythagoras die *principia* nicht bekannt — daß Johannes de Grocheo mit seiner zitierten Formulierung in einem gewissen Widerspruch zu seinen Zweifeln hinsichtlich der Bedeutung der „Zahlen“ als eigenständige, das Wesen der Konsonanz an sich ausmachende Größen steht, sei hier nur bemerkt: *quid*

Der Zusammenklang aber kann auch nicht direkt als *forma* der etwa auf höherer Stufe als *materia* dienenden *soni* gesetzt werden. Die *mixtio* selbst ist in diesem Sinne als *materia* zu setzen, der als *causa formalis* der jeweilige *effectus* entspricht, ...:

Die Pythagoras-Legende zwingt geradezu dazu, das Wesen von Intervallen in den Proportionen zu sehen.

Von größerem Interesse aber sind die anschließenden Sätze:

Ista autem principia sunt et materia, qua utitur omnis musicus, et in ea formam musicam introducit. ...

Was folgt, ist die bekannte Erörterung, in welcher Weise man hier von *materia* und *forma* sprechen kann. Dazu liegt eine exemplarische Fehldeutung von Dahlhaus vor, auf die Verf. in den unter Nr. 84 und 85 des Literaturverzeichnisses von *Musik als Unterhaltung* näher eingegangen ist; natürlich ein wenig zu sehr auf Verständnis der „involvierten“ scholastischen Begriffe und auch noch des gemeinten Sachverhalts gegründet. Daß hier *forma* in einem „kompositorischen“ Sinne verwandt wird, kann nur die überraschen, die einmal den Textinhalt nicht zur Kenntnis nehmen, ed. Rohloff, S. 137, 48:

Componere ductiam et stantipedem est sonum per puncta et rectas percussiones in ductia et stantipede determinare. Quemadmodum enim materia naturalis per formam naturalem determinatur, ita sonus determinatur per puncta et per formam artificialem, ei ab artifice attributa. ...

Sonus bedeutet hier die Melodie, beruht also auf altfranzösischer Wortsemantik.

Das Wesentliche an den beiden genannten Formen ist die Gliederung in *puncta*, zweiteilige Melodien, die durch die (gattungsmäßig) richtigen Betonungsschemata bestimmt sind. Somit hat die betreffende, gattungsmäßig definierte Melodie einmal die Gliederung in *puncta*, was die richtigen Betonungsschemata umfaßt, zum anderen das, was vom *artifex* als Form in dieses Material eingebracht wird, also seinen kompositorischen Einfall, der vielleicht *difficilis* ist, wie bei Tassin. Man wird diese Formulierung wohl ernstnehmen dürfen, d. h. eine Unterscheidung dessen, was gattungsmäßig typisch, und was kompositorisch darin individuell ist, bei Johannes de Grocheo voraussetzen können. Der Vergleich mit der *forma sive materia naturalis* ist hier ersichtlich nicht wesentlich zur Erklärung des Gemeinten: Die Aufrufung der Qualifikation *naturalis* ergibt sich zwangsläufig daraus, daß es sich ja um die von einem *artifex* gedachte Form handelt, zum anderen aber ist hier das Schema von *materia et forma* sehr sinnvoll; Probleme macht nur die Bestimmung von Gattungsmerkmalen sozusagen als „losgelöste“ Formfaktoren, denn damit wird der Unterschied sozusagen einer gattungsmäßigen Zwangsläufigkeit und der freien kompositorischen Entscheidung notwendig: Das *puncta*-Prinzip kann der *artifex* nicht verändern, es handelt sich aber dennoch um einen Formfaktor.

tus zugeordnet werden kann. Die klassische, traditionelle Sichtweise geht von den abstrakten Begriffen des Tonpaares aus, dem *intervallum*, sozusagen als Gattung, deren *species* — nicht im Sinne von Konsonanz*species* — die durch Graduierung bestimmten Einzelintervalle sind. Auch hier geht Jacobus recht formal, nicht aber inhaltlich klärend vor: Nicht erklärt wird die Relation von Tonpaar als Abstand und konkreter Tonhöhe, modern formuliert also die Transpositionsinvarianz der Größe *Intervallum* bzw. in der Sprache von Jacobus *consonantia*, d. h. in welcher Weise eigentlich die Tonhöhe als Abstraktion zu der *mixtio* steht, die „dann“ durch Spezifizierung zur Eigenschaft einer ganzen Klasse von Tonpaaren wird, in das Schema einzubringen wäre, sieht Jacobus nicht¹¹⁴. Er verwendet einfach die gegebenen Größen und Relationen.

Was bleibt, ist die Formulierung des traditionellen Prinzips von der Einfachheit in Proportion und Hörerlebnis des Konsonanzgrades: Daß die *essentialis perfectio* der *consonantia* nicht von den Tönen *absolute* herzuleiten sei, sondern von der Art des Zusammenpassens, ist somit nichts anderes als die Feststellung, daß die Art des Intervalls dessen Konsonanzgrad bestimmt. Dies war direkt aus der Tradition, Tonhöhe, Tonpaar, Intervall, Konsonanzgrad (bzw. Gegenteil) abzuleiten, die

¹¹⁴Eine gewisse Annäherung an die eigentlich triviale Beschreibung von Intervallen als Klassen findet man u. a. beim Anonymus Vivell, ed. S. v. W., S. 106, 73 seq.: Einmal bemerkt der Autor, daß der Begriff Quart alle Töne, d. h. Tonpaare, betrifft, *quocumque modo entes, i. e. quocumque ordine dispositos*, also invariant gegenüber *species*, und als ein *commune* zwischen zwei Tönen, die sich eben im Abstand einer Quart befinden, ib., 77:

Sicut enim aliquid commune dicitur esse inter sonos duos, quid ad utroque aequaliter se habet, sic inter duos sonos quocumque modo entes, i. e. cum duobus sonis qualiterumque ordinatis haec vox diatessaron vel diffinitio sua ex constitutis partibus existens, i. e. duo toni et semitonium. ...

Es kommt auf die Summe der konstituierenden Intervalle an, weshalb man *quocumque modo entes* Tonpaare, *ut ab .A. ad .D. et a .B. in .E. et reliqua similiter videantur. ...*, findet, nämlich unabhängig von der konkreten Lage (in anderem können sich Töne nicht unterscheiden), womit offensichtlich etwas wie die Transpositionsinvarianz angegeben wird. Besonders klar sind die auch überlieferungsmäßig schlecht erhaltenen Erklärungen nicht; daß das Intervall als Klasse im angegebenen Sinne verstanden wird, unabhängig von der Lage, bezeugt auch dieser sonst nicht gerade besonders originelle Theoretiker: Das Prinzip hätte also formulierbar sein müssen.

„scholastische“ Ausgestaltung bringt keine neue Erkenntnis. Was fehlt, ist eben jeder Hinweis, inwieweit eigentlich Tonpaare auf verschiedener Tonhöhe durch die gleiche Proportion oder den gleichen Abstand als Klassen zusammengefaßt werden. Mit der einfachen *forma* – *materia*-Relation ist dies nicht zu erfassen. Auch die Relation von Intervallgröße und Konsonanzgrad wird nicht ausdrücklich formuliert.

Es ergibt sich, daß Jacobus auch hier das gegebene Begriffspaar in einer formal naheliegenden Weise benutzt, Töne als *materia*, Intervall als Form — nur von was? —, nicht aber zu einer adäquaten Erkenntnis der möglichen Relationsbestimmungen gelangt: Neue Erkenntnis, auch nur die einer sinnvollen, erschöpfenden Einordnung in „scholastische“ Ordnungsrelationen gelingt nicht, zumal das akustische Modell der Pythagoräischen Theorie nicht angewandt wird: Daß die Relation von Tönen/Tonhöhen überhaupt eine eigene Größe sein kann, ergibt sich aus dem Vergleich von jeweils zwei verschiedenen Geschwindigkeiten, also Zahlen (von den Problemen der Theorie abgesehen) — und natürlich aus den entsprechenden Objekten des *iudicium sensus*, modern formuliert, von etwas wie einem Intervallgefühl.

3.3.5 Zum Ort der Faktoren sinnlicher Schönheit der Ausführung und gestaltmäßiger Struktur in mittelalterlicher Musiktheorie

3.3.5.1 Zum Ort klangsinnlicher Faktoren bei Jacobus in Bezug auf die Tradition der Musiktheorie

Daß alle „scholastische“ Ausgestaltung der traditionellen Konsonanzlehre gerade Jacobus nicht zu klarem Verstehen der Relationen geführt hat, zeigt neben der absurden Anwendung der Proportionskategorie auf *soni grossiores* etc., IV, XXVII, ed. Bragard, S. 66, 6, die Behauptung, daß die Intervalle erhebliche Güte und Perfektion direkt von ihren materiell konstituierenden Tönen erhalten. Die Schönheit von Tönen jedoch hat mit der Ebene der Konsonanz (im Sinne der Terminologie von Jacobus verstanden!) nichts zu tun, da diese direkt von der Relation der Tonhöhen der beteiligten Töne abhängt, also auf einer Ebene der Abstraktion existiert: Die Güte einer Oktav hängt nicht ab von der Güte des konkreten Klangs, sondern den Tonhöhen. Natürlich kann man die Erfahrung von gut und weniger gut klingenden Instrumenten feststellen, nur kann diese Ebene nicht ohne weiteres als *materia* ausgerechnet der Konsonanz, also des Intervalls, bezeichnet werden; hier sind die Abstraktionsebenen vermengt, IV, XXVII, ed. Bragard, S. 70, 29:

Item nonullam bonitatem vel perfectionem trahere videntur consonantiae suis a causis materialibus, sonis vel vocibus. Dicitur enim unum psalterium vel orgaum alio melius vel perfectius non solum ratione melioris dispositionis in uno quam in altero, sed ratione chordarum, quae melius sonant et consonantias reddant meliores in uno psalterio quam in reliquo. ...

Entweder handelt es sich bei konkreten Klängen um solche, die klare Tonhöhen darstellen oder nicht; daß verschiedene Saiten in gleicher Einteilung verschiedene Qualitäten von Intervallen „liefern“ würden, wäre eine sinnwidrige Behauptung. Die Güte, Schönheit oder Perfektion des klingenden Instruments oder der Stimme hat mit der Qualität der Konsonanz nichts zu tun, denn, was sollte die *Schönheit* eines Intervalls sein, wenn nicht die Zusammenklangsgraduierung, kon- oder dissonant zu sein — wenn man schon die Konsonanz durch Proportionen definiert, als *forma* (Phänomene wie „schluchzende“ Tonintonationen jedenfalls meint Jacobus nicht):

Die Vorgehensweise von Jacobus ist leicht erkennbar, die Begriffe *bonitas et perfectio* werden auch angewandt auf Instrumente hinsichtlich ihrer ästhetischen Wirkung. Wenn also in Bezug auf Konsonanzen von Graden der Perfektion gesprochen wird, muß irgendwie auch dieser Wortgebrauch angeführt werden; ein reiner Formalismus der Wortanwendung. Nur, daß dazu vorgängig die Relation von konkretem Klang, seiner ästhetischen Erscheinung, der Abstraktion der Tonhöhe und daraus die der Konsonanz/des Intervalls systematisch bestimmt werden müßte, weil sonst Ebenen von Sein und Wesen durcheinander gebracht werden, fällt Jacobus nicht einmal auf.

Daß die Relation von Proportion und Schönheit des konkreten Instrumentalklangs in einer scholastischen Systematik ohne eigenes Denken nicht trivial zu systematisieren sind, ist klar; daß Jacobus aber dazu nicht fähig ist, obwohl die Zuordnung von *materia* zu den konkreten *soni* zu entsprechenden Fragen Anlaß gegeben hätte, ist ebenfalls klar¹¹⁵. Er bleibt auch innerhalb seiner „scholastischen“ Systematik

¹¹⁵**Weitere Beispiele für die Relation von Stimmklang und Intervallgröße** Und daß man die Natur des Intervalls nicht durch die Art der Stimme verändern kann, daß man nämlich aus aus einem kleineren Halbton *inter mi fa et vera toni distantia inter fa sol, quod una sit alia, facere nequeunt, Speculum mus. IV, VI, ed. Bragard, S. 12, 4*, erscheint ebenfalls als inadäquate Verbindung: Das Intervall — natürlich nicht nur die, im modernen Sinne, Konsonanz — beruht auf Tonhöhen; diese stellen die erste, notwendige Abstraktion dar, u. a. von den Sängern, *quantumcumque bonas habeant voces et concordantes*. Die direkte Verbindung von *consonantia*, also Intervallen, zu stimmlichen Qualitäten verrät daher mangelnde Klarheit über die Hierarchie der Abstraktionen. Hier macht sich die Konzentration von Jacobus auf das Intervall etwas störend bemerkbar, natürlich ist die Abstraktion (exakte) *Tonhöhe* Voraussetzung — und an dieser kann stimmästhetische Qualifikation „angesetzt“ werden, nicht an der Größe *Intervall* als Abstand zweier Tonhöhen definiert!

Daß dieses, wie gezeigt, für die Zeit nicht unabdingbare, Überspringen von Abstraktionsstufen tatsächlich geschieht, zeigt der abschließende Satz dieser Formulierung: *Potest tamen consonantia aliqua melior vel minus mala iuxta bonam apparere, quam si sumatur per se, et a bonis cantoribus et vocibus quam a malis*. Diese Aussage ist entweder Unsinn, da *bonae voces* nichts mit der Größe *Intervall* zu tun haben, oder muß spezifiziert werden: Möglich wäre ja eine, wie die *Musica Enchiriadis* ausführt, falsche Ausführung einer bestimmten Intervallgröße, sei es durch Intonationsfehler, also sozusagen falsche Ausführung, oder durch Entscheidung für eine zwar richtig ausgeführte, aber strukturell an der bestimmten Stelle falsche Größe, wie z. B. „dogmatisch“ bei „falscher“ Chromatik im Choral.

Genau diese Differenzierungen müßte Jacobus hier treffen, um rational argumentieren zu können: Was bedeutet das Kriterium *bona vox* in Bezug auf die Größe von Intervallen? Was

bedeutet das *apparere* einer Konsonanz als *melior vel minus mala* oder *bona*? Der Kontext dieser Bemerkung betrifft die Aussage, daß die Intervalle gesehen als Zusammenklänge entsprechend der Verschiedenheit ihrer Töne selbst verschiedene *mixtiones* haben:

Si enim omnium consonantiarum soni sunt distincti ... et illorum mixtiones sunt distinctae, siquidem ex aliis miscibilibus alia resultat mixtio.

Dies wird erläutert an dem jeweils verschiedenen Abstand der betreffenden Töne, z. B. daß zwischen *mi et fa* ein anderer Abstand und folglich beim Zusammenklang eine andere *mixtio* resultiere als bei *re et fa*. Die Verschiedenheit der Intervallgröße, der Tonabstände führt zur Verschiedenheit der *mixtio*.

Was Jacobus mit dieser Trivialität zu erfassen sucht, ist die Bestimmung der Natur der *causa materialis*: *non venit ex natura rerum simul sonantium, sed ex alia et alia inaequalitatis distantia vocum illarum et ex alia proportione nervorum, chordarum vel fistularum, campanarum vel malleorum ...*, ib., S. 12, 1 seq. Die Erkenntnis lautet: Die verschiedenen Zusammenklänge beruhen auf der Proportion der *rerum simul sonantium*, nicht auf diesen selbst — eine triviale Umschreibung des Umstands, daß Pythagoras das eine Gesetz der Bestimmung von Intervallen gefunden hat, das völlig unabhängig von der Natur des konkret generierenden Instruments existiert, ed. Friedlein, S. 196, 22, bzw. auch die Schilderung, wie Pythagoras unabhängig vom menschlichen Ohr wie auch von der Art der Instrumente die ewige Gültigkeit der Proportionen quasi experimentell nachweist, ed. Friedlein, S. 198, 12 — insofern formuliert Jacobus hier eben nichts als Trivialitäten der traditionellen Pythagoräischen Lehre.

Eine rationale Rekonstruktion des Gemeinten ergibt, daß Jacobus hier das Phänomen der Bildung von Abstandsklassen von Tönen, bzw. deren Entsprechungen im Zusammenklang zu erfassen sucht. Deren wesentliches Merkmal, die Transpositionsinvarianz, zeigt, was er übersieht: Intervallklassen werden invariant gegenüber absoluten Tonhöhen gebildet, Quinten sind sozusagen überall Quinten; die Abstraktion erfolgt also gegenüber der Größe *Tonhöhe*. Statt dessen gerät er bei seiner Systematisierung auch hier sofort in den Rahmen konkreter Klänge, wie der Instrumentenkatalog zeigt — deren gemeinsame Eigenschaft ist aber, und dies konnte man der Tradition entnehmen, die exakt definierte Tonhöhe, die Fähigkeit zur Generierung von *ἔμμελεις φθόγγοι*!

Jacobus erkennt also auch hier den notwendigen Abstraktionsschritt nicht, indem er eben die Größe *Tonhöhe* nicht als bereits auf Abstraktion, also als *forma* erkennt, die auf höherer Ebene wieder zur *materia* wird.

Daraus nun resultiert die Erwähnung von *pulchrae voces*, die in diesem Kontext ebenso unpassend ist, wie die Nennung des Instrumentenkatalogs: Die Intervalle setzen, als Abstand oder Zusammenklang, bereits einen Abstraktionsschritt voraus — die Tonhöhe ist eine Größe invariant gegenüber der Charakteristik der generierenden Instrumente, aber

auch der Singstimme; das aber hatte die lateinische mittelalterliche Musiktheorie nach Aurelian restlos verstanden; Jacobus Scholastizismus führt in auch hier sozusagen unter das bestehende Wissensniveau.

Daß es auch andere Möglichkeiten eines Einbezugs von Stimmqualitäten gibt, zeigt ein dankenswerter Verweis von Hentschel auf eine Stelle in der Musikschrift von W. Odington, deren Implikationen er allerdings nicht bemerkt (ib., S. 48, insbes. Anm. 130).

Bekanntlich wird Walther Odington durch die Dominanz der „Pythagoräischen“ Berechnung beider Terzen dazu geführt, diese Intervalle nicht absolut durch die Proportionen $5/4$ und $6/5$ darzustellen, obwohl er bemerkt, daß die „Pythagoräischen“ Proportionen dies naheliegen, als „gute“ Proportionen der Art $n+1/n$. Die „komplizierten“ Proportionen der „Pythagoräischen“ Berechnung zwingen in diesem Rahmen zur Feststellung (*De speculatione musicae*, II, X, ed. Hammond, S. 70, 14), *per consequens ditonus et semiditonus non sunt simphoniae*, was aus strikt Pythagoräischer Sicht, d. h. mit nur abgeleiteten Proportionen für die Terzen zwangsläufig ist.

Andererseits kann auch Odington nicht umhin, zu registrieren, daß die Mehrstimmigkeit diese Intervalle als konsonante Zusammenklänge ansieht. Übertragen auf das streng proportionale Modell ergibt sich hier also ein Problem, das Odington in der bekannten (s. Münxelhaus, *Pythagoras*, S. 100 und die da angegebene Literatur), für die Dominanz von Traditionen charakteristischen Weise zunächst als Meinung von sehr vielen zu erklären versucht, daß nämlich die Pythagoräischen Terzen „guten“ Proportionen sehr nahe lägen — warum der Autor dann nicht gleich die genannten absoluten Proportionen einführt, ist wie gesagt Folge einer dominanten Tradition, die die Intervalle eben anders berechnen muß: Diese Tradition verhindert die geradezu zwingende Bestimmung von $5/4$ und $6/5$ als wesentliche Proportionen (nur darin entspricht seine Begründung der von Jacobus, IV, XXIX, ed. Bragard, S. 79, 23, s. auch u.).

Die Praxis der konsonanten Wertung der Terzen wird damit so erklärt, daß die meisten Menschen die beiden für Konsonanzen halten, *aestimare*, und zwar, weil sie den genannten „einfachen“ Proportionen *vicinae* sind (das Genus weist auf *voces* als Bezogenes, danach kann man auch das Genus der folgenden Adjektive richten; andere Möglichkeiten, z. B. Bezug auf *ditonus* etc. sind auch nicht ausgeschlossen, inhaltlich ergeben sich keine Unterschiede, die gemeinten Bezüge sind klar, s. u.). Konsonanzen aber können sie der Berechnung nach ja nicht sein (der Autor hat deshalb natürlich auch nicht den geringsten Anlaß, *sein früheres Urteil zu revidieren*, wie Hentschel meint; er ändert sein Urteil nicht, sondern versucht eine Lösung, zunächst durch Verweis auf eine offensichtlich von ihm selbst nicht übernommene Meinung von Vielen).

Gerade der Umstand, daß *plurimi* die Terzen entgegen ihrer Proportion für konsonant halten, muß erklärt werden, zunächst geschieht dies durch den, eigentlich ja absurden Hinweis auf die genannte Nähe — absurd deshalb, weil die „Korrektheit“ der absoluten Proportio-

nen für die Terzen von Odington nicht anerkannt wird, für ihn also diese Proportionen sozusagen unbegründet sind, obwohl sie ja der Form $n+1/n$ entsprechen: Wie kann etwas durch besondere Nähe zu etwas Uneigentlichem, nämlich keiner Konsonanz zugeordneten Proportion, gegen die eigentliche Berechnung dann doch konsonant werden

Wie Münxelhaus mit Recht bemerkt, muß man eine entsprechende Vorstellung bei anderen, *plurimi* vermuten; einer Vorstellung, der Odington aber vorher explizit widersprochen hat. Ja, es ist anzunehmen, daß seine Ausführungen eine Antwort auf solche Meinungen darstellt. Man muß also voraussetzen, daß die, die angeblich mit der Nähe zu den absoluten Proportionen argumentieren, nach Odingtons Meinung einen Fehler begehen; andererseits ist schwer vorstellbar, daß man eine solche Nähe als Grund ansieht, nicht aber die absoluten Proportionen als die eigentlichen verstanden haben sollte. Walther Odington dagegen widerspricht mit seinem „Nachweis“, daß die absoluten Proportionen falsch seien (der von anderer Art ist als die von Jacobus an inhaltlich paralleler Stelle verwandte Argumentation, vgl. o. 3.3.4.4 auf Seite 368), einer Begründung der Konsonanz durch die Nähe zu Proportionen, denen nach Odington ja keine Intervalle entsprechen.

Vielleicht könnte es sich um eine (mißlungene) Harmonisierung handeln: Die *plurimi*, die ja auch die abgeleiteten, für Odington allein richtigen, Proportionen singen oder „haben“ müssen, können mit ihrer Begründung nur die Nähe meinen — die absoluten Proportionen sind ja unzutreffend. Vielleicht handelt es sich damit um den, eben mißlungenen, Versuch einer „Pythagorisierung“ der inadäquaten Begründung der *plurimi*: Sie können ja nicht die absoluten Proportionen meinen, wenn sie es doch tun, meinen sie in Wirklichkeit nur die Nähe der wirklichen zu den „falschen“ absoluten Proportionen. Daß hiermit noch keine Begründung der irrtümlichen Konsonanzbestimmung beider Terzen vorliegt, zeigt dann der anschließende Satz, der den eigentlichen Grund dafür angibt, daß solch ein (angeblicher, von Odington dafür gehaltener) Irrtum entstehen kann.

Als Grund für die Auflösung der eindeutigen Diskrepanz zwischen Berechnung, also Wirklichkeit, und Praxis muß also ein davon unabhängiges Kriterium gefunden werden. Diesen findet Odington dann in der *vox* (von *Klangfarbe* kann hier nicht gesprochen werden, es geht um qualitative Kriterien), die ja von jeher „unzuverlässig“ ist:

Et si in numeris non reperiantur consonae, voces tamen hominum sua subtilitate ipsas ducunt in mixturam suavem; et penitus inconsonum quadam dulcedine nota fit suave et consonum, in vocis ruditate offendit auditum.

Die Veränderungen am Text von Hentschel werden hier nicht übernommen, weil sie den Sinn verändern (was auch für Hentschels Deutung gilt). Gemeint ist:

Obwohl sie also in den Proportionen dissonant erfunden werden, wandelt sie die Feinheit der Menschenstimme in eine süße Mischung, so daß etwas, das im Innersten dissonant ist, in einer gewissen bekannten Süßigkeit zu etwas

wird, das angenehm und konsonant ist; und zwar zu etwas, das bei Rauheit der Stimme das Gehör beleidigt.

Darauf folgt der Katalog von Stimmsorten nach Isidor; eine reine Parataxe (in Gegensatz zur Edition von Hammond erscheint es unabdingbar, *idcirco plurimos aestimant consonas esse* in der angeführten Weise zu ändern: *aestimant* benötigt ein Subjekt, das weder *ditonus* noch *habitus* oder sonst etwas sein kann; der Schreiber hat vielleicht mit einem A. c. I begonnen; problematisch bleibt wie gesagt das Genus der Adjektive: *vicinae* zu Anfang kann sich ja wohl nicht auf *symphoniae* beziehen — es sind ja keine; man könnte also an eine Inkonsistenz denken, die plötzlich an die konstituierenden *voces* denkt; ein inhaltlicher Unterschied ist nicht gegeben.

Klar ist auch, daß die *voces hominum subtilitate* die beiden Terzen, bzw. ihre konstituierenden *voces*, nicht etwa zu Konsonanzen machen, das ist ausgeschlossen, wohl aber zu einer angenehmen *mixtura*; daß damit etwas *inconsonum* zu etwas *consonum* werden kann — die Termini sind hier nicht spezifisch gebraucht —, ist eben Grundlage des eigentlich irrtümlichen Mißverstehens der Terzen als Konsonanzen. Schöne Darbietung kann über eigentliche Dissonanz hinwegtäuschen — daß hier *inconsonum* als Ausgang und *consonum et suave* als „Ziel“ angeführt werden, ist klar; klar ist aber auch der Zusatz, daß nämlich mit Wegfall der (besonderen) Schönheit der vortragenden *vox*, also bei einer rauhen Stimme sofort die für Terzen „natürliche“ Dissonanz deutlich wird, dann bleibt ein *inconsonum* das, was es den Proportionen nach ist, *inconsonum* (es gibt also kaum einen Grund, die Überlieferung des Textes als irreperabel verderbt anzusehen). Damit scheint man eine Begründung der in Wahrheit eben falschen Bewertung von Terzen als Konsonanzen gefunden zu haben.

Natürlich ist auch diese Erklärung Unsinn, einmal wie gesagt, durch die sozusagen immanente Absurdität, daß die Pythagoräische Berechnung — d. h. konkret die ausschließende Generierung der Intervalle durch Quinten — den ja auch „guten“, absoluten Proportionen vorangestellt wird, zum anderen aber dadurch, daß die intervallische Natur und Wirkung eines intervallisch klar gemessenen Zusammenklangs von der Stimmqualität abhängen soll. Dann müßten analog auch Konsonanzen durch „schlechte“ Ausführung zu Dissonanzen werden können.

Andererseits ist der Versuch einer Erklärung der Diskrepanz, die im 17. Abschnitt des zweiten Teils Walter Odington in klarer Tradition der Mehrstimmigkeit die entsprechenden Intervalle, proportional unerklärt, von *concordes discordantiae* sprechen läßt, durch die Art der Stimme originell; die sinnlich schöne Erscheinung kann das *inconsonum* als *consonum* erscheinen lassen, nur ist nicht erkennbar, wie weit die Argumentation durchgeführt ist: Argumentieren könnte man, daß die Stimme die Intervalle als Zusammenklänge so ungenau intoniert, daß man sie als Konsonanzen hören kann; das aber ist offensichtlich nicht gemeint, es geht nicht um die „korrekte“ Stimme; und es bleibt das Problem: Odington

erkennt die einfachen Proportionen $5/4$ und $6/5$ ja nicht an, also kann auch nicht eine Nähe der stimmlich ausgeführten Terzen zu diesen Proportionen, zu Intervallen dieser Proportion Grund für die Konsonanz sein. Das Problem war also der Gegensatz zwischen der „Pythagoräischen“ Tradition, dem Quintenzirkel, und der mehrstimmigen Praxis; dazu hatte aber bereits Johannes de Garlandia die Lösung vorgestellt.

Es bleibt also nur eine recht oberflächliche Erklärung der Diskrepanz: Die Schönheit einer Stimme kann die Terzen fast zu Konsonanzen machen, rauhe Stimmen machen daraus aber natürlich „wieder“ eine Dissonanz. Damit wird die Mangelhaftigkeit der Argumentation ersichtlich: Weil Odington nicht ein strukturelles Kriterium angeben kann, warum Terzen konsonant sein könnten, wäre ebenfalls zu fragen, warum nicht auch allgemein „anerkannte“ Dissonanzen bei besonders schöner Stimme ebenfalls zu Konsonanzen werden könnten oder müßten. Die Argumentation ist also nicht durchdacht; es bleibt der Versuch, die angesprochene Diskrepanz durch Verweis auf eine Wirkung sozusagen der sinnlichen Erscheinung, geradezu eine Täuschung des *sensus* — was Odington nicht sagt —, der aber keine wirklich strukturellen, also auf der Ebene der Abstraktion der Klassen von Tonpaaren, d. h. Intervallen beruhenden Gründe hat: Das Argument der Nähe zu den absoluten Proportionen beider Terzen ist absurd, denn Odington erkennt ja nur, und ganz bewußt, die Pythagoräischen Proportionen an, die absoluten bleiben existenzlos; die reine Nähe wiederum zu an sich „guten“ Proportionen wieder muß fragen lassen, warum denn dann nicht diese „guten“ verwendet werden.

Daß von logischer Durchführung der Begründung nicht gesprochen werden kann, wurde angedeutet. Klar ist aber auch, daß ein wesentlicher Unterschied zu Jacobus' Argumentation besteht: Letzterer zeigt, daß das Intervall eine ausführungsinvariante Größe ist — was korrekt ist, nur daß Jacobus übersieht, daß schon die Tonhöhe als *materia* des Intervalls ausführungsinvariant ist. W. Odington dagegen verweist auf eine quasi täuschende Fähigkeit der Schönheit des Stimmklangs; er ist, von den Unzulänglichkeiten der Erklärung abgesehen, in diesem speziellen Kontext von einer Fähigkeit des Stimmklangs zur Verwandlung von Dis- in Konsonanzen überzeugt. Man müßte also nach Parallelen suchen, in denen die Schönheit der sinnlichen Erscheinung die Häßlichkeit ihres Prinzips umwandeln kann, ohne negative Folge.

Walther Odington kommt auf ein solches Argument nur durch den Zwang einer sozusagen ad hoc erfundenen, also nicht systematisierten Erklärung einer Diskrepanz. Nur die Unzulänglichkeit dieser Erklärung hinsichtlich der Vermischung verschiedener, ohne konsequente Systematisierung unvergleichbarer Abstraktionsebenen kann mit den angeführten Formulierungen von Jacobus verglichen werden. Auch Odington gelingt eine adäquate Erfassung der neuen Konvention der mehrstimmiger Konsonanzbestimmung im Ausgleich mit der dominanten Tradition des Quintenzirkels nicht; auch seine nicht sehr weit gehenden „scholastischen“ Kenntnisse machen eine Harmonisierung dieses Dilemmas nicht möglich

assoziativ parataktisch.

Mit der Größe *Intervall* als Bezeichnung für Klassen von Tonpaaren hat ihre Ausführung, perfekt oder weniger vollkommen, nichts zu tun bzw. keine spezifische Verbindung, die nicht etwa gleichermaßen andere Faktoren betreffen könnte — zumindest gibt Jacobus keinen Grund dafür an, warum er gerade bei der Behandlung des Intervallbegriffs auf ausführungsmäßige, (nicht form)ästhetische Faktoren zu sprechen kommt. Die Vorstellung eines Intervalls, das abhängig von der Schönheit der erzeugenden Stimme o. ä., nicht als Kon- oder gegenteilig als Dissonanz schön oder häßlich sei, ist offensichtlich merkwürdig und nicht systemimmanent. Natürlich bietet auch die traditionelle Systematik Raum, klangliche Schönheit einzuordnen; betroffen sind die konkrete, *materialen* Elemente und ihre Folge bzw. natürlich auch Zweiklänge. Warum sollte gerade das Genus *intervallum/consonantia* eine *perfectio* von der Ausführung erhalten und nicht die Töne?

Auch wenn es müßig erscheinen mag, Anwendungen philosophischer Systeme auf Sachverhalte zu rekonstruieren, die die betreffende Philosophie nie auch nur für beachtenswert gehalten hat, erscheint es doch gerade in Hinblick auf scholastische Autoren zur Orientierung nützlich, einen entsprechenden Versuch zu machen. Und hier bietet sich etwa das System der vier *causae* an, die Relation von Ausführung und Gestalt systematisch einzuordnen — zumindest wird deutlich, daß ein selbständiges Denken sozusagen im Aristotelischen Rahmen in Bezug auf diese Dichotomie möglich gewesen wäre. Klar ist, daß die *substantia* von Musik ihr Erklingen sein muß, denn nur so erscheint sie sinnlich greifbar. Als *causa materialis* kann also jedes Ding angesetzt werden, das fähig ist, Klang, speziell musikalischen Klang hervorzubringen, z. B. die Luft.

Dann ist klar, daß die exakte Tonhöhe — auf elementarer Ebene — als *causa formalis* anzusehen ist, die *materia* der Luft z. B. erhält erst durch das Hinzutreten der entsprechenden *forma* ihr konkretes „Aussehen“. Schließlich ist die *causa movens/efficiens* der Künstler, wie z. B. Tassinus bei Johannes de Grocheo, da durch seinen Akt die beiden vorgenannten Dinge zusammengebracht, zur *substantia* in Aktualisierung der beiden Faktoren Form und Materie werden. Aber auch die *causa finalis* könnte relativ einfach besetzt werden: Z. B. kann der Sinn einer

— auch hier erweist sich die ansatzweise „Scholastifizierung“ der Musiktheorie als hochgradig unfruchtbar.

musikalischen Äußerung das musikalische Gotteslob sein¹¹⁶.

¹¹⁶**Zum „Endzweck“ von Musik** Wie dies viel später Johannes Vetulus de Anagnia in Bezug auf die ganze Musik sagt: *Finis, ad quem tendit, est tota laus Dei, nam omnes voces ipsum Deum laudare debent, quod probatur per sacram paginam in plerisque locis et maxime per psalmistam, ubi dicitur, Iubilare Deo omnis terra ...*, ed. Hammond, S. 26, 7: Man könnte hier weitere, untergeordnete *finis* sehen, z. B. in der gegenseitigen *exhortatio* durch Aufzeigen der eigenen Freude im Herrn z. B. an die anderen Teilnehmer der Liturgie; als allgemeinstes Ziel wird man die Formulierung des Zitats als von der liturgischen Wertung von Musik her gesehen adäquat bewerten können.

Natürlich stellt dies nur die Wiederholung eines Topos dar (der Katalog von solchen Topoi im Proemium zu seinem Schriftchen ist nicht gerade durch Individualität auffällig) — nur, damit liegt eben die, zudem noch topische Formulierung einer wirklich letzten *causa finalis* der Musik, wodurch eine Mischung aus Form und Materie erst zur Entelechie wird, nahe; Jacobus von Lüttich hätte sie nur nutzen müssen; gewisse Probleme mit weltlicher Hochkunst bestehen natürlich ... als Aufgabe für den „scholastischen“ Musiktheoretiker — Engelbert benutzt dieses Prinzip, *Musica* IV, XXXVIII, ed. Ernstbrunner, S. 347, 4, allerdings in einer theologisch höchst bedenklichen Weise, worauf noch einzugehen ist: Die Möglichkeit bzw. sogar Forderung, eine *causa finalis* für Musik anzugeben, liegt also auf der Hand.

Aristoteles selbst erklärt die Kunst des Kitharisten im Gegensatz zu der einer *poetischen* Kunst, wie der *οἰκοδομική*, die ein *τέλος* besitzt, als Repräsentant der Künste, die ihr Ziel in sich selbst haben, *Magna moralia*, 1211^b27:

Ἐπὶ δὲ τῶν πρακτικῶν οὐκ ἔστιν ἄλλο οὐθὲν τέλος παρ' αὐτὴν τὴν προᾶξιν. Οἶον παρὰ τὸ καθαρίζειν οὐκ ἔστιν ἄλλο τέλος οὐθὲν, ἀλλ' αὐτὸ τοῦτο τέλος ἢ ἐνέργεια καὶ ἡ προᾶξις. ...

Dies hat eine Parallele in der Bestimmung der Funktion eines Werkzeugs in Hinblick auf die jeweilige Tätigkeit, wie Thomas formuliert, *Sententia libri ethicorum*, *Opera* IV, S. 144 n. 13; es geht um zwei Arten der *operatio transiens in exteriorem materiam*, die *duplex* ist:

... *quandoque enim aliquis exteriorem materiam assumit solum ad usum, sicut equum ad equitandum et cytharam ad cytharizandum. ...*

Dagegen *assumit materiam exteriorem, ut mutet eam in aliquam formam, sicut cum artifex facit lectum aut domum ...* die andere Art, womit eigentlich und grundsätzlich auch Musizieren als autonomes, seinen Sinn allein in sich tragendes Tun formuliert ist — allerdings ist damit natürlich kein wirkliches Modell der Komposition oder der Ausführung von Musik, denn da bleibt das, von der scholastischen Philosophie offenbar nicht als aufzustellendes Problem gesehene Faktum, daß *Musik* ja selbst als Geschaffenes zeitabhängig ist, also die

Natürlich ist dieses Modell¹¹⁷ auch erweiterbar, z. B. dadurch, daß die konkreten Töne wieder *materia* einer höheren *forma* sind, nämlich als Teile einer Melodie; so etwa setzt Johannes de Grocheo ja seinen Formbegriff ein: *Ista autem principia sunt et materia, qua utitur omnis musicus et in ea formam musicam introducit* (ed.

Frage zu stellen wäre, wie hier *forma* in Relation zu was eigentlich steht. Im Sinne einer grundsätzlichen Veränderung der Funktion von Musik durch christlichen Gebrauch könnte hier auch der bekannte Spielmann von Roc Amadour genannt werden, dessen Spiel ja die *causa finalis* geradezu eines Gebets an die Jungfrau besitzt.

Wie die Staatsschrift im Musikkapitel zeigt, ist damit natürlich nicht der *βάνανσος* gemeint, der andere unterhält, zum Zwecke letztlich des Broterwerbs. Gemeint kann nur das eigene Musizieren sein. Den Zweck, den die Musik in der und durch die Liturgie erhalten kann, als wirkliche *causa finalis* zu bezeichnen, zumal sie noch über der Differenzierung nach Vortrag und Eigenunterhaltung steht, läge also nahe — für christliche Autoren.

Bemerkenswert ist hier übrigens, daß Augustins Verurteilung des irgendwie praktisch tätigen Musikers sich des Arguments einer Tätigkeit, die nur für den Beifall der als solche von vornherein minderwertigen Masse erbracht wird, bedient, *satisfacere voluptati aurium popularium* ist die wesentliche — selbst gestellte — Aufgabe der *histriones*, *De musica* I, 6, 11; und die *causa finalis* dieser in keiner Weise mit der *scientia musica* verbundenen Menschengattung ist folgerichtig *populo placere propter quaestum aut famam*, *ib.*, 6, 12. Natürlich gebraucht Augustin nicht den Begriff der *causa finalis*, inhaltlich erfüllt seine Bestimmung sozusagen des Sinns von *histriones* genau das vom Begriff Bezeichnete. Wie ein nur für sich musizierender Mensch zu beurteilen gewesen wäre, läßt Augustin hier unerörtert — in den *Bekenntnissen* dagegen ist die Wertung klar, nicht mit dem Wort Gottes verbundene Musik kann die Seele höchstens in sündiger Weise von ihrem eigentlichen Ziel ablenken.

Auch in den betreffenden Ausführungen der *Bekenntnisse* ist der Unterschied zwischen künstlerisch ausgebildetem, vor allem vortragenden Sänger und dem eigenen Singen nicht besonders hervorgehoben; es gibt beide Möglichkeiten, die beide ihre geistliche Bedeutung haben. Dies entspricht der Unterscheidung der Funktion liturgischer Musik einmal zum Bekenntnis, wie die Hymnen (entsprechend Ambrosius) oder Vortragsmusik analog zu den *lectiones*. Die Funktion der Handlungsbegleitung durch Musik, also Funktionen wie beim *Introitus* oder der *Communio* nennt Augustin hier nicht.

In Hinblick auf den liturgischen Sänger hätte hier also für scholastisch ausgebildete Musiktheoretiker, insbesondere solche, die ein *speculum* verfassen wollen, eine Aufgabe der Einbringung der Probleme in ein Aristotelisches Schema bestanden. Bei Jacobus v. Lüttich findet man dazu keinen Anhalt.

¹¹⁷Formalistisch wird die Vierzahl der *causae* von Marchettus von Padua zu Anfang seines *Pomerium* eingesetzt.

Rohloff, S. 114, 18,) wobei er allerdings bereits die Elemente der zweiten Abstraktionsebene, die Intervalle als *materia* einsetzt, als *materia*, die natürlich bereits selbst aus *materia et forma* substantiiert worden ist. Dies erscheint aber hier belanglos. Wesentlich ist, daß das *forma – materia*-Prinzip natürlich auch auf Musik, und auch auf die angesprochene Frage anwendbar gewesen wäre.

Auch die Vorgabe in der *Nicomachischen Ethik* hätte zu entsprechenden Diskussionen führen müssen 1098^a 6:

*εἰ δ' ἐστὶν ἔργον ἀνθρώπου ψυχῆς ἐνέργεια κατὰ λόγον ἢ μὴ ἄνευ λόγου,
τὸ δ' αὐτό φαμεν ἔργον εἶ τῷ γένει τοῦδε καὶ τοῦδε σπουδαίου, ὥσπερ
κιθαριστοῦ καὶ σπουδαίου κιθαριστοῦ ... κιθαριστοῦ μὲν γὰρ κιθαρίζειν,
σπουδαίου δὲ τὸ εὔ. ...*

Damit wird eine kennzeichnende Unterscheidung zwischen einfacher und guter Kunstleistung vorgegeben; daß diese sich allein auf die Konsonanz, das Intervall beziehen soll, müßte zumindest erklärt werden. Dies wäre dadurch möglich, daß man, ganz in der im Folgenden zu betrachtenden Tradition mittelalterlicher (und antiker) Musiktheorie allein Tonhöhe/Intervall und Rhythmus als rational definierte Strukturen heraushebt, und damit das *εὔ* als mehr oder weniger korrekte Ausführung von Intervallen definiert; ein schon hinsichtlich Virtuosität recht reduktiver Blick auf die Wirklichkeit, der aber durch die Tradition zu rechtfertigen wäre — wenn man von Jacobus eigenes Denken erwarten könnte. Es hätte also Möglichkeiten gegeben, direkt Aristotelische Aussagen auf die eigene Musiktheorie zu beziehen bzw. sie darin anzuwenden:

Für das so beliebte Sammeln von Aristoteles-Zitaten in musiktheoretischen Schriften des Mittelalters müßte sich übrigens auch die Frage stellen, warum so viele brauchbare Zitate keine Verwendung gefunden haben. Dazu allerdings bedarf es nicht nur einfach des Sammelns angegebener Zitate, sondern einiger allgemeiner Kenntnisse der scholastischen Philosophie und ihrer Aristotelischen Grundlagen. die sich Verf. nicht etwa vindiziert, aber doch bemerken muß, daß die so großen musikwissenschaftlichen Scholastikforscher dazu gar nichts zu sagen haben, obwohl, wie angedeutet, ja mögliche Zitate existieren.

Und schließlich hätte man, zumal als theologisch ausgebildeter Theoretiker der Musik auch einmal an Augustins *Confessiones* denken können, wo ebenfalls, nun aber mit einiger Tiefe über das Problem gesprochen wird, *Conf. XII, 29, 40*:

... *Neque enim priore tempore sonos edimus informes sine cantu et eos posteriore in tempore in formam cantici coaptamus aut fingimus, sicut ligna, quibus arca, vel argentum, quo vasculum fabricatur; tales quippe materiae tempore etiam praecedunt formas rerum, quae fiunt ex eis. At in cantu non ita est. Cum enim cantatur, auditur sonus eius, non prius informiter sonat et deinde formatur in cantum. ...*

Daß dies in einer „scholastischen“ Diskussion der Anwendbarkeit von *forma et materia* auf Musik sinnvollerweise hätte Anwendung finden können, ja müssen, ist wohl unbestreitbar — wenn solche Vorgaben nicht genutzt werden, folgt daraus nur, daß Augustins *Bekenntnisse* wie auch zumindest das 6. Buch von *De musica* des gleichen Autors zu schwierig war, von scholastischer Philosophie oder gar Musiktheorie auch nur ansatzweise verstanden zu werden.

Der *sonus* also geht, zeitlich wie auch phänomenal, dem *cantus* nicht als *informis materia* voraus, sondern erklingt in identischer Zeit mit bzw. in dem *cantus*. Das Material der Musik — hier wohl bevorzugt der Melik — ist selbst nicht ungeformte *materia*, ist aber *materia* der Musik, wäre diese Formulierung zu umschreiben. Man kann also auch nicht einfach von einem generellen, irgendwie allgemeinen Begriff des *sonus* ausgehen, dem dann die genaue Tonhöhe als Form zuerteilt oder auferlegt wird.

Man kann auch keine zeitliche Vorgängigkeit dieser *materia*, die der *sonus* un-
zweifelhaft ist, gegenüber der „endgültigen“ Form behaupten (anschließend):

Cum enim cantatur, auditur sonus eius, non prius informiter sonat et deinde formatur in cantum. Quod enim primo utcumque sonuerit, praeterit, nec ex eo quicquam reperies, quod resumptum arte componas: et ideo cantus in sono suo vertitur, qui sonus eius materies eius est. Idem quippe formatur, ut cantus sit.

Die Zeitlichkeit der Musik erlaubt es sozusagen nicht, daß erst einmal eine *materia informis*, was das Wesen der *materia* ist, entsteht, die dann in einem zweiten Schritt *arte* gestaltet wird. Augustin hätte hier zum Vergleich auch auf die Sprache verweisen können. und dies durch die fast schon topische Ausführung über die Nichtbeliebigkeit, sei es der eigentlich durch die Unendlichkeit des, für die Zeit nur analog bzw. intuitiv (z. B. durch das Aristoxenische Modell) denkbaren, Kontinuums der Töne bzw. der Auswahl der Phoneme/*litterae* aus den möglichen Artiku-

lationen erläutern können — sozusagen durch den Hinweis darauf, daß der *cantus*, die endgültige Melodie eine Form höherer Abstraktheit darstellt. Daß die Melodie als Gestalt eine Existenz auf sozusagen höherer Abstraktionsebene besitzt, die man dann in der *memoria* als Gestalt erinnern kann, sieht Augustin nicht, was sich schon aus seinem eigentlichen Objekt, dem Verlauf der Zeit ergibt. Guido dagegen sieht dieses Phänomen sinnvoller, wenn er die Form als Folge von quasi stationären Formteilen betrachtet.

Augustin findet eine vergleichbare, etwas vage formulierte Entsprechung zu dieser Art der Hierarchie, sozusagen stellt die Melodie eine Hinzufügung von Schönheit zum *sonus* dar; dazu wird die Relation zwischen *materia* und *forma* nach ihren Möglichkeiten dargelegt (anschließend); daß diese Relation überhaupt auch für *sonus/cantus* zutrifft, ist klar:

Et ideo, sicut dicebam, prior materies sonandi quam forma cantandi: non per faciendi potentiam prior; neque enim sonus est cantandi artifex, sed cantanti animae subiacet ex corpore, de quo cantum faciat; nec tempore prior: simul enim cum cantu editur; nec prior electione: non enim potior sonus quam cantus (denn er erklingt ja nur mit dem cantus), quandoquidem cantus est non tantum sonus verum etiam speciosus sonus.

Der *sonus* ist *prior materies* nicht als *Verursacher*, denn der *sonus* ist nicht *artifex* des *cantus*, er bietet der singenden Seele die körperliche Voraussetzung, woraus sie dann den *cantus* macht. Dies ist eine zentrale Aussage, die nämlich das Singen zunächst zu einer Tätigkeit der Seele macht, die dazu einer körperlichen Voraussetzung benötigt — die mittelalterliche Musiktheorie hat die Möglichkeiten dieser Vorgabe nicht genutzt, denn daraus ließe sich ein Modell musikalischer Form ableiten, das diese als primär seelische Leistungspotenz ansieht, die Form als das Geistige in der Musik, das, was die klingende Musik an Form hat, ist Leistung der Seele (natürlich fehlt auch hier die Konkretisierung im Bild der musikalischen Gestalt etwa einer Melodie, als zeit- bzw. ausführungsinvariante Erscheinung). Bei Augustin könnte hier die Vorstellung des *iubilus* implizit wirksam sein, bzw. diese Vorstellung beeinflußt haben, auch wenn nicht *cor*, sondern *anima* Träger der Form ist.

Damit ist die Erörterung der Relationsmöglichkeiten zwischen *sonus/cantus* als *materia/forma* nicht erledigt: Der *sonus* ist nicht der Zeit nach früher, wie bereits ausführlich gesagt, er ist aber auch nicht der Stellung wegen früher, denn der Ton hat nicht höhere Stellung, *potior* als der *cantus*, Da gilt eigentlich die umgekehrte Stellung, der *cantus* ist nicht nur einfach ein *sonus*, sondern dezidiert ein *speciosus sonus*; diese Qualifikation kann man wohl als ein *die Schönheit tragender, ausweiser sonus* paraphrasieren.

Die Schönheit der Musik wäre damit Wesen oder Merkmal der von der *anima* gemachten *forma*! Daß dies in der Realität nicht ganz zutrifft, ist klar, weil ja auch der diskrete, skalisch bestimmte Ton/*sonus* — die Verwendung dieses Wortes ist in der zitierten Textstelle nicht exakt im Sinne der musiktheoretischen Definition zu verstehen — natürlich auch auf erheblicher Abstraktionsleistung beruht, also nicht einfach *corpore tribuendus* ist; aber auch der Umstand, daß auch der *sonus non informis* ist, wird von Augustin berücksichtigt. Das Fehlen eines adäquaten musikalischen Gestaltbegriffs ist durchgehend erkenntnisbehindernd.

Dennoch ist der *sonus prior*, also *materia* (anschließend):

Sed prior est origine, quia non cantus formatur, ut sonus sit, sed sonus formatur, ut cantus sit.

Daß auch der *sonus formatus est*, wird damit in Rückgriff auf das vorher Gesagte, adäquat betont: Die Relation ist also eine des jeweiligen Zweckes, die eine Form dient nur dazu, daß die andere Form sein kann. Dabei ist die Formulierung zu beachten, daß der *sonus* der *anima* das *ex corpore* verfügbar macht, was diese dann zum *cantus*, also zur *forma* machen kann: Die Tatsache, daß der *sonus*, obwohl er *materies/materia* ist, selbst nicht *informis* ist, dürfte hier so erklärt sein, daß diese „Vorform“, die den *sonus* nicht *informis* sein läßt, *ex corpore* etwas „herauszieht“ oder ableitet, das dann — erst — die Seele zum *cantus* macht, im konkreten Singen. Wie üblich, systematisiert Augustin nicht (das liegt auch an dem Sinn der Darlegung als Beispiel), eröffnet aber für die Betrachtung der Frage von Form und *materia/materies* in Musik — parallelisierbar wäre die Rhythmik — erhebliche Denkmöglichkeiten.

Offenbar hat keiner der Musiktheoretiker scholastischer Bildung diese Möglichkeiten genutzt, selbst M. Haas scheint von der Potenz dieser Stelle nicht viel zu halten, denn einen Nachweis ihrer Rezeption findet man in seinen maßgebenden

Beiträgen zu solchen Fragen ebensowenig wie eine Berücksichtigung überhaupt dieses Aspekts Augustinischen Denkens über Musik; daß diese Stelle einem Denker über das mittelalterliche Denken über Musik unbekannt geblieben sollte, erscheint kaum denkbar, vielleicht muß man aber auch solche Defizienzen als Möglichkeiten denken. Auch Jacobus scheint davon nichts zu ahnen, auch hier vom Erkenntnisniveau M. Haas vergleichbar.

Jacobus formuliert nämlich sozusagen stattdessen nur, *ib.*, ed. Bragard, S. 71, 30:

Item, a causa efficiente proxima vel remota perfectionem aliquam sumere videtur consonantia. Eandem enim viellam dicitur unus perfectius sonare alio et in eodem organo unus perfectius et melius alio ludere; et unus alio melius cantat, non solum quia meliorem habeat vocem, sed melius noscit cantandi artem. Sed haec vicentur posse reduci ad consonantiae rationem formalem, ut ad principium quo, vel ad principium quod scl. ad totum aggregatum.

Was genau die *causa efficiens remota vel proxima* in diesem speziellen Fall sein soll, gibt Jacobus nicht an; dies hätte immerhin eine Bestimmung der Relationen zwischen ausführendem Instrument und wirklichem Grund notwendig gemacht — ist *causa remota* die Abstraktion der Proportion, davon allerdings völlig unabhängige *causa proxima* das mehr oder weniger gut klingende Instrument, bzw. der entsprechende Spieler. Daß beide *causae* von einander unabhängig sind, scheint nahezu liegen, denkbar wäre allerdings auch die Vorstellung eines Unterschieds von Instrumenten hinsichtlich der Korrektheit in der Ausführung von Intervallen; dafür hätte eine gewisse Vorgabe in der Unterscheidung zwischen musikalischen und nichtmusikalischen Klangerzeugern bestanden. Jacobus gibt hierauf keine Antworten; und die Herstellung einer sinnvollen Relation zwischen den *causae* in diesen speziellen Fall hätte schon eine gewisse Diskussion verlangen müssen.

Sowohl die schöne Stimme als auch ein besseres Wissen der *ars cantandi* kann der *consonantia*, also dem Intervall, eine gewisse *perfectio* verleihen — dem Ton offenbar nicht? Ersichtlich sind auch hier die Ebenen verwechselt; Jacobus sagt ja nicht, daß die skalische Korrektheit, im Sinne der *Scolica Enchiridis*, gemeint ist, denn die hängt sozusagen von den intervallischen Abständen ab. Zu fragen bleibt auch, was mit der *ars cantandi* konkret gemeint ist: Handelt es sich darum,

daß weniger gut ausgebildete *cantores* Intervalle falsch singen, was nach Guido und Oddo keine unbekannte bzw. der Theorie etwa nicht bewußte Erscheinung gewesen sein kann; hier hätte Jacobus also Korrektheit der Formulierung und Argumentation hernehmen können.

Nur, dann handelt es sich eben um strukturelle oder intonationsmäßige *absoniae*. Hier ist die Korrektheit der Wiedergabe — natürlich ein Postulat — Grundlage der Bewertung von praktischem Können; dies wird durch die *Scolica Enchiriadis* bereits ausreichend klar und systematisiert formuliert (auf die drei Arten der *absoniae*, intonationsmäßige Fehler, strukturelle Fehler innerhalb einer *neuma*, und in der Relation von Teilen — hier wird Guidos Terminologie verwendet —, wurde im 1. Teil aufgrund von Atkinsons „Neuentdeckung“ der Erkenntnisse von G. Jacobsthal hingewiesen). Mit der *perfectio* der Intervalle kann dies zu tun haben, eben wenn eine Quart zu eng intoniert, oder ein Tritonus statt einer Quart gesungen wird; dies wären auch für scholastisches Denken zu differenzierende, und vor allem spezifisch auf den Begriff *intervallum* zu beziehende Erscheinungen der Praxis. Jacobus sieht aber nur die Anwendbarkeit des Begriffes *perfectio*; die notwendige und durch die Theorietradition formuliert greifbare Differenzierung sieht er nicht; auch dies ist nicht gerade ein Zeichen für die Fähigkeit, wirklich mit „scholastischen“ Begriffen und Ordnungssystemen umzugehen bzw. sie adäquat auf die musiktheoretische Wirklichkeit anzuwenden.

Die Werte der Praxis, der schönen, angenehmen Stimme, natürlicher Begabung etc. sind traditionell Teil der Vorschriften zu den *officia ecclesiastica* o. ä., also der entsprechenden Forderungen an den *cantor* etwa in Isidors betreffender Schrift¹¹⁸. Die Leistungsfähigkeit der antiken Musiktheorie in mittelalterlicher Anwendung

¹¹⁸**Choral als Klerikerkunst und der professionelle Sänger** Man liest mit einigem Erstaunen ob der Oberflächlichkeit des Daherredens in L. Walker, *Gesang und Instrumentenspiel vor der Neuzeit*, in *MusikTheorie* 25, 2010, S. 13, nicht nur die Prolongierung des, argumentations- und wirklichkeitsresistenten Glaubenssatzes der betreffenden Schule, um nicht von „Sekte“ zu sprechen, von der totalen Unterschiedlichkeit von dem Instrumentalem zu dem Vokalen, das schon die Notation als Ideologem erweist, sondern auch konkret: *Das gesungene Gotteslob des Mittelalters war hingegen schon vor der Reformation aus verschiedenen Gründen in Misskredit geraten und musste sich demnach in den reformatorischen Ländern erst den alten Stellenwert unter veränderten Prämissen wiedererobern ... , während im katholischen Süden zwar zunächst kein derart drastischer Einschnitt erfolgte, doch der Übergang von der Klerikerkunst auf den professionellen Sänger und Komponisten*

liegt dagegen darin, daß sie von Anfang an als Wesen von Musik, zunächst vornehmlich der Melik, abstrakt und rational definierte bzw. definierbare Strukturen setzt, nämlich die Elemente der musikalischen Gestalt(bildung) — das Element der Melik, der Ton, ist das Element der melischen Gestalt, das als solches eine Klasse, die der Tonhöhe innerhalb eben der Gestalterkennung, als kleinstes formun-

auch hier statt fand. Daß Calvins Reform, wie auch die von Zwingli ausgerechnet den *Übergang von der Klerikerkunst auf den professionellen Sänger und Komponisten* bewirkt haben könnte oder sollte, erscheint schon etwas merkwürdig, wie andererseits Luther wohl zu keiner Zeit die Professionalität des ja wohl katholischen Josquin bezweifelt oder als Klerikerkunst gesehen haben kann; auch hat Luther nicht einfach alle liturgisch gregorianischen Gesänge abgeschafft; eine gewisse Differenzierung wäre also doch notwendig.

Vor allem aber erstaunt die Behauptung überhaupt eines *Übergangs von der Klerikerkunst auf den professionellen Sänger und Komponisten* — will Walker eigentlich behaupten, daß Isidors Vorschriften für den *cantor* keinen professionellen Sänger und Komponisten betroffen hätten, daß etwa alle Kleriker gleichgute *musici* gewesen wären, obwohl Guido genau das Gegenteil behauptet, ob Augustins *artificiosa vox* etwa *Klerikerkunst* war und nicht den vortragenden, hervorragend geschulten Sänger meint? Sollte die Unterscheidung zwischen einfachem *cantor* und *magister* im Brief von Helisachar nur so dahergeredet sein? Sicher, Hermannus Contractus war Kleriker, daß seine Kompositionen damit nicht professionell gewesen seien, dürfte doch, wie bei allen anderen, eine mehr als fragwürdige Behauptung sein. Sollten die Sänger der *organa* von Nôtre Dâme — und der *Magnus Liber* von Leonin ist liturgische wie mittelalterliche Kunst — keine professionellen Sänger gewesen sein? war Leonin kein professioneller Komponist, den nur neuere Deuterei aus der Sucht, Auffälliges zu behaupten, weil zur Sache nichts zu sagen gefunden wird, scheinbar zur Nonentität machen konnte?

Und wo genau waren die *Gründe für den Misskredit* der liturgischen Musik des Mittelalters — die Sequenzen jedenfalls fallen offiziell erst durch das Tridentinum weg, nicht notwendig eine Verschönerung des Gottesdienstes; und der Vergleich der besonderen, natürlich dezidiert professionellen Gesangkunst von Horant mit der der Kirche verrät wie der Ausdruck *chanter la messe*, auf welchen professionellen Niveau — sicher nicht überall — die mittelalterliche liturgische Gesangkunst gestanden haben muß (schon Gregors Regel über den geistlichen Stand derer, die singen dürfen, verweist und erzwingt Professionalität und die Nutzung besonderer Begabung — dezidiert unmusikalisches Menschen, die dann doch Musikwissenschaftler werden mußten, kennt schon Guido von Arezzo).

Vielleicht sollte man in wissenschaftlichen Beiträgen nicht so daherreden, ohne jeden Quellenbeleg, ohne die notwendige Differenzierung, oder soll immer neu die Richtigkeit der Wertung von L. Finscher für neuere deutsche Musikwissenschaft bewiesen werden?

terscheidendes Merkmal, ist — d. h. nicht nur die Abstraktion von Klangfarbe etc., sondern auch die einer gewissen Schwankungsbreite der dann als bestimmter *sonus* gesetzten, gestaltnäßig gemeinten Tonhöhe: In einem bestimmten Rahmen sind verschiedene Tonhöhen jeweils noch als Elemente einer bestimmten, d. h. gemeinten musikalischen Gestalt erkennbar, nämlich in einem jeweils kleinem Ausschnitt aus dem Kontinuum (metatheoretisch formuliert). Die Notenschrift z. B. setzt diese Klassen als Elemente, nicht aber ihre einzelnen Repräsentanten als Elemente der Melik.

Dies beruht auf der Leistung der antiken Musiktheorie, bestimmte Abstraktionsfähigkeiten des musikalischen Hörens auf materialmäßig verstandene Grundgrößen zurückzuführen, wie die Größe der reinen Tonhöhe, der Paare von Tonhöhen, die in einem weiteren Abstraktionsschritt ebenfalls Größen an sich sein können, nämlich von der konkreten Tonhöhe unabhängige Intervalle, daraus gebildete Systeme und Skalen (in der neuen tonalen Harmonik sind dann auch Akkorde und Akkordprogressionen Klassen, z. B. tonhöhenunabhängig).

Damit erscheint Melik — und diese ist zunächst rationalisierbar — als Gestalt, nämlich als Fügung oder Folge der so definierten Elemente. Wie auch an anderer Stelle ausgeführt, entspricht dieses Modell einer für musikalisches Hören essentiellen Abstraktionsleistung, die man am einfachsten durch den Verweis auf die Erfahrung, eine Melodie als transponierbare Gestalt hören zu können, exemplifizieren kann: Das Erkennen einer bestimmten Melodie, eben ihre Gestalt, hängt — natürlich in Grenzen der Erkennbarkeit — nicht ab von einer bestimmten Tonhöhe, vom Timbre, von weiblicher oder männlicher Stimme, von Instrumentalklang oder von etwas, was man als sinnliche Schönheit des Tons bezeichnen könnte (hinsichtlich der Bedeutung dieser Setzung für die raumanaloge Notation vgl. auch Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmus ...*, Teil 1, *HeiDok* 2006, S. 215 ff. — offenbar ist diese Fähigkeit des musikalischen Hörens, Gestalten bzw. Muster bilden zu können, nicht ganz leicht zu verstehen, wie die Äußerungen des da untersuchten Autors belegen können; eine gewisse Merkwürdigkeit angesichts der Bedeutung motivischer Arbeit für die abendländische Musikgeschichte, die schon Kant nicht verstanden hat — geistesverwandt mit Kant in dieser Erscheinung zu sein, ist also kein Zeichen besonderen Verständnisses von Musik, was für Musikwissenschaftler vielleicht auch nicht so wichtig ist).

Dabei ist zu beachten, daß ästhetische Qualifikation auch auf dieser Abstraktionsebene musikalischen Hörens gegeben sind, z. B. die Annehmlichkeit von Konsonanzen an sich, oder die Schönheit einer bestimmten Melodiegestalt, die auch mit weniger sinnlicher Stimmqualität ausgestattete Menschen ein beliebtes Lied summen, „grölen“, leiern oder sonst wie, aber als Gestalt immer noch klar erkennbar, zur eigenen Unterhaltung ausführen läßt¹¹⁹.

Genau diese Strukturen aber sind das Objekt auch der mittelalterlichen Musiktheorie, die damit ja einige Erfolge gehabt hat; die Abkehr von einer solchen Konzeption von Musik — Essentialität der Gestalt-bildenden Faktoren, Akzidentalität der angesprochenen Faktoren wie Klangfarbe — hat in ihren Produkten jedenfalls nicht zu der Folge geführt, daß die Gesamtheit der älteren, auf dem hier angedeuteten Konzept beruhenden Musik veraltet ist.

Die Antwort auf die Frage nach dem Ort der Ausführung im Rahmen dieser Konzeption von Musiktheorie in der mittelalterlichen Musiktheorie¹²⁰ vor Jacobus kann etwa Guido geben, in der ersten Exposition, was ein *musicus* können soll:

Igitur, qui nostram disciplinam petit, aliquantos cantus nostris notis descriptos addiscat, in monochordi usu manum exerceat, hasque regulas saepe meditetur, donec vi et natura vocum cognita, ignotos ut notos cantus suaviter canat. ...

Damit ist begründet, daß man zunächst die skalisch disponierten *voces* kennen lernen muß, *Micrologus*, cap. I, ed. S. v. W., S. 92, 4. Die sozusagen sinnliche Seite

¹¹⁹Daß dies auch in Entstellungen der Gestalt münden kann, zeigt Gottfried Keller in einer Novelle am Beispiel eines Liedes von Goethe recht plastisch; der Stellennachweis sei dem geneigten Leser, oder natürlich der Leserin, als Übungsaufgabe überlassen. Auch dies zeigt, daß die reine Gestalt oder Struktur einer Melodie direkt ästhetische Wirkung haben kann.

¹²⁰Bei Kenntnis von Martians Zeugnis antiker Musiktheorie hätte Jacobus — wie andere — übrigens einen Hinweis auf die Möglichkeit einer systematischen Einordnung der Ausführung von Musik, ihres realen Klingens o. ä., finden können, worauf noch einzugehen ist: Martians Wiedergabe der Einteilung bei Aristides Quintilianus ist bei aller Verwirrung doch hinsichtlich des ἐξαγγελτικόν klar genug, um hierfür zumindest von der Wortbedeutung her betreffende Hinweise ableiten zu können, 936; die Übersetzung des griechischen Wortes mit *expositio* und die folgende Einteilung macht klar, was darunter zu verstehen ist. Die Dominanz der rationalen Theorie ist offenbar so groß, daß eine essentielle Verwendung dieser Vorgabe nicht notwendig schien.

von Musik wird in dem Wort *suaviter* summarisch erfaßt. Mehr dazu hat der Musiktheoretiker nicht zu sagen, und zwar nicht ein spekulativer Theoretiker, sondern der, der ganz konkret die Sänger der liturgischen Gesänge unterrichten will, dessen Ziel der theoretisch ausgebildete Sänger, nicht der spekulative Theoretiker ist! In den folgenden Kapiteln finden sich unter den eher *colloquendo* zu sagenden Lehrgegenständen auch noch einige ausführungsmäßige Dinge, wie z. B. das Ritardando.

Bei der Betrachtung der Frage, welchen Platz Qualifikationen von Musik wie Schönheit der Tonbildung, Perfektheit des Vortrags, Kunstfertigkeit der Vortragenden — abgesehen von der strukturellen Fähigkeit, d. h. der Fähigkeit, Intervalle korrekt (im Rahmen der Gestalterkennung, nämlich „sofort“, ohne Schwierigkeit erkennbar) zu intonieren — etc. eventuell haben können und welchen Ort im System solche Wirkungsfaktoren eigentlich einnehmen, ist zu berücksichtigen, daß über die angesprochene Literatur zu den notwendigen Fähigkeiten der Vertreter der verschiedenen *officia divina* hinaus Isidor hierzu Vorgaben macht, kaum aber die Musiktheorie (zu den betreffenden Quellenarten s. die Arbeit von Müller-Heuser; hier geht es um die Frage, ob und inwieweit die klassische Musiktheorie derartige Faktoren einbeziehen kann).

Aurelian nimmt dies auf, ed. Gushee, S. 69, 6, wo die etymologische Erklärung von *εὐφωνία* zitiert wird, *eufonia est suavitas vocis, haec et melos a suavitate vocis et melle dicta est, unde et melodia*; immerhin verwendet Aurelian diesen Begriff auch bei der Beschreibung von Melodien, s. u. Wichtiger ist, daß Aurelian von Isidor die Klassifikation der *suaves voces*, als *sextus modus* übernimmt, ed. Gushee, S. 69, 16, wo auch in der Folge zahlreiche Begriffe genannt werden, die angeben was eine *perfecta autem vox* ist, ed. Gushee, S. 70, 25.

Hier also findet sich auch der Begriff *perfectum*, den Jacobus v. Lüttich seltsamerweise in Bezug auf die Ausführung von Musik der Kategorie *Intervall* zuordnet, ohne etwa auf die Bemerkungen über *absoniae* in den *Scolica Enchiriadis* hinzuweisen bzw. die entsprechende Problematik zu behandeln: Denkbar wäre es ja, daß die korrekte Ausführung der Intervalle, der Elemente der Musik, die sinnliche „Schatten“ der wirklichen, seienden Zahlenproportionen sind, als Grundlage überhaupt der Relation von idealer Gestalt und Ausführung gesehen wird, wenn man, was hier durchaus passend wäre, Platonisch interpretieren würde: Die Proportionen sind klar ein Seiendes, die sinnlich erscheinenden Intervalle aber nur ein Werdendes, mit

der vom Menschen zu erbringenden Anstrengung vielleicht ja sogar ein zum Sein Werdendes — natürlich kann Jacobus dieses Modell nicht benutzen; es sei hier nur zur Klärung der Relation angeführt.

Zu beachten wäre noch eine weitere Vorgabe der christlichen Spätantike, die exemplarisch (wenigstens angeblich) schon durch Hieronymus formuliert wird, und zwar in negativer Bewertung: Besser ist es, wie ein Rabe zu krächzen, als schön zu singen, aber im Herzen dabei nichts zu glauben oder zu empfinden¹²¹ Der Sinn dieser Stelle wird von der *Commemoratio brevis* aufgenommen, etwas weniger krass ausgedrückt, aber klar genug: *Quamvis enim Deo magis placeat, qui corde, quam qui voce canit ... Licet quoque multorum devotio Deo valde placet, qui in psalmodia nec ipsa verba rite effari queant, ...*, ed. Schmid, S. 157, 7: Wenn sogar die Wörter des lateinischen Gesangs nicht verstanden werden, die so unvollkommen ausgedrückte *devotio* Gott aber dennoch willkommen ist, dann ist natürlich auch die Schönheit der Melodie unwichtig. Die und nicht nur die Korrektheit im Sinne der melischen Gestalt wird damit fragwürdig, also als solche ansprechbar, ja sie muß überhaupt begründet werden: *Debitum servitutis nostrae, qui ad ministerium laudationis domini deputamur, non solum integrum debet esse et plenum, sed*

¹²¹Eine originelle literarische Verwendung dieses Topos findet man bei N. Hawthorne, in *The House of the Seven Gables*, nun auf eine, äußerlich, höchstgradig unvollkommene Stimme bezogen, zu Ende des Kap. VII, *The Guest*:

Her tone ... had a plaintive and really exquisite melody thrilling through it, yet without subduing a certain something which an obtuse auditor might still have mistaken for asperity. It was as if some transcendent musician should draw a soul-thrilling sweetness out of a cracked instrument, which makes its physical imperfection heard in the midst of ethereal harmoye. So deep was the sensibility that found an organ in Hepzibah's voice!

Die Tiefe und Wahrheit der inneren, menschlichen Empfindung macht aus der sonst so spröden Stimme eine *really exquisite melody*, wie ein transzendenter Musiker aus einem verdorbenen Instrument himmlische Melodien ziehen könnte — die Stimme wird nicht wirklich schön, sie behält ihre „Unmusikalität“, verschönt wird sie durch den Inhalt, die menschlich wahre Empfindung. Das „Herz“ reicht sozusagen aus, auch eine raue Stimme schön werden zu lassen. Dabei geht es nicht um Musik als solche, sondern die ästhetische Schönheit des Stimmklanges, der hier durch die Innigkeit des Inhalts geradezu musikalisch wird — es handelt sich um die sprachliche Leistungsebene der Kundgabe im Sprachklang.

decenti quoque convenientia, iocundum atque suave. ..., ib., 1: Auch wenn dies allgemein zum liturgischen Dienst gesagt wird, ist natürlich auch die Musik der Liturgie betroffen, wird doch eine Schrift zu dieser Musik so eingeleitet. Und folgerichtig wird der erstzitierte Satz auch fortgeführt, ib., 8 (mit *utrumque* ist das vorher angesprochene Paar *vox et cor* wieder aufgenommen):

utrumque tamen ex ipso est, et dupliciter prodest, si utrumque fiat, si scl. et animo apud Deum dulciter canitur et homines canoris dulcedo sancto affectu commovet.

Natürlich geht es auch dem Autor dieser Schrift um die strukturelle, speziell tonale Korrektheit der Psalmodie, der Gegensatz von *cor et vox* weist aber deutlich auf die *suavitas* oder *dulcedo* der konkreten Ausführung. Auch wenn dies hier nur angedeutet werden kann, die Schönheit der sinnlichen Erscheinung ist sozusagen nicht völlig ohne Ausdrucksmöglichkeit.

Boethius gibt bei seiner Einteilung der mit *musica* irgendwie verbundenen Personen, ed. Friedlein, S. 224 f., keine Hinweise auf Schönheit der Ausführung; für ihn ist die rationale Natur der Melik dominant. Für Augustin allerdings gibt es hier Hinweise, die in theologischer Wertung eine totale Abwertung bedeuten: ... *tibicen ... et prorsus, quanto suavius canitur, tanto amplius et studiosius moveatur? Numquidnam id a vulgo per artem musica fieri credendum est?*, *De musica*, I, 5, 10. Die Antwort ist klar, *canit enim, cum vult, tanto melius atque jucundius, quanto illis omnibus praestat, quae superius ratio docuit cum bestiis habere communia, appetitum scl. imitandi, sensum atque memoriam.*, ib.

Natürlich kann der *Discipulus* dagegen nichts sagen: Der *sensus* ist explizit angesprochen. Das Problem, das sich hieraus auch für *cantores* der Liturgie hätte stellen müssen, ist kaum überwindbar. Daß es sich offenbar nicht gestellt hat, ergibt sich aus der Nichtrezeption dieser wesentlichen Partien der Schrift von Augustin. Klar ist aber, wie ja auch die genannten Vorschriften für die Träger der *officia divina*, Gregors deutliche Warnung vor einer Überbewertung gesanglicher Fähigkeiten u. ä. erkennen lassen, daß die sinnliche Erscheinung von Musik in der theologisch liturgischen Tradition, wenn auch wertungsmäßig problematisch, aber doch eine Platz der Erörterung besaß. Eine „scholastische“ Bewältigung dieser Probleme, etwa eine Harmonisierung in einem umfassenden System fällt Jacobus von Lüttich ersichtlich nicht einmal ein; er verbindet derartige Faktoren völlig deplaziert speziell

mit dem Intervallbegriff.

Es bleibt also die Frage nach der Berücksichtigung von ausführungsmäßigen Faktoren in der Musiktheorie, ja überhaupt nach der Möglichkeit einer solchen Berücksichtigung.

Der Abstraktionsgrad der aus der Antike überlieferten und im Wesentlichen vom Mittelalter in der Anwendung neu bewerteten Musiktheorie schließt eigentlich die Beachtung von Ausführungsfaktoren aus: Ihr Objekt ergibt sich aus der oben skizzierten Abstraktionsfähigkeit des musikalischen Hörens, zusammengefaßt der Fähigkeit, musikalische Gestalten zu bilden, Tonhöhen an sich als Träger von weiteren Abstraktionen wie Intervallklassen, dann auch Zusammenklängen u. ä., und daraus ganze Melodiegestalten, transponierbare Klassen von Gestalten zu bilden (also *Hummelflug* für Piccolo-Flöte und Klavier wie für Baßtuba und Klavier als eine Form erkennen zu lassen). Ersichtlich sind hier Ausführungsqualitäten wie Klangfarbe, Timbre etc. „wegabstrahiert“ — aber eben als Leistung der Wahrnehmung bzw. der sie regelnden Seele, die die Idee in das werdende hineinbringt, wenn man hier zur Erklärung Platonisch denken darf. Hinzu kommt noch, daß wie gesagt, natürlich auch solche reinen Gestalten ästhetische Bedeutung haben (können).

Von Interesse nun für die Frage ist offenbar, ob eine derartige Denkweise oder geistige Repräsentation sozusagen des Wesens, der *essentia* von Musik — *Hummelflug*, nicht aber die Lage oder Klangfarbe ist die *essentia* — erst durch die Rezeption und dann erreichte Dominanz der rationalen Theorie erreicht worden sein könnte¹²².

¹²²**Die rationale Musiktheorie ist ethisch begründet** Die Dominanz dieser antiken Konzeption von Musiktheorie und damit vom Wesen von Musik im Mittelalter — und weit darüber hinaus — hat bekanntlich auch eine ethische Begründung: Die vor allem von Boethius vorgebrachte Wertung, daß die *ratio* die Herrschaft in allen Tätigkeiten hat, daß also der nur die *ratio* Benutzende weit über dem — reinen (so dann die mittelalterliche Weiterentwicklung) — Praktiker steht, gibt diesem Konzept die ethische Begründung. Und schon Aurelian rezipiert diese Wertung nicht nur durch Abschreiben, sondern durch eigene Paraphrasierung, ed. Gushee, S. 77, 4: *Multo enim est maius scire, quod quisque faciat, quam illud facere, quod sciat. ...*, soweit folgt er mit einigen Auslassungen wörtlich Boethius; anschließend paraphrasiert er selbständig: *Unde fit, ut speculatio rationis nullo indigeat actu operationis; manuum vero opera nulla sint, nisi ratione ducantur.*: Die rein geistige *speculatio* bedarf der Praxis nicht, diese dagegen kann ohne *ratio* nicht existieren. Aurelian selbst ist noch unfähig, diese Forderung im Sinne antiker Musiktheorie erfüllen zu können, das Postulat dieser Wertung hat er aber vollständig verstanden; und die Begriffe

Die Beantwortung dieser Frage ist möglich, weil Aurelian eindeutig noch nicht von dieser Denkmöglichkeit Gebrauch machen kann, sich aber sehr darum bemüht, Melodieverläufe zu beschreiben.

In den Bereich einer musikhistorischen Frage nach der Differenzierung und auch Einbeziehung der angesprochenen Ausführungsmodalitäten, der konkreten sinnlichen Erscheinung von Musik in Relation zu den skizzierten gestaltmäßigen Faktoren, in eine musiktheoretische Systematik, gehört daher die Bewertung der Art, mit der Aurelian Melodien beschreibt, bzw. was er überhaupt zu konkreter Musik, zu den liturgischen Gesängen sagt.

Und da fällt auf, daß er ebenfalls klar Angaben über die Form gibt, nicht aber über bestimmte klang sinnliche, vokale Schönheiten oder Effekte (was nicht ausschließt, daß zum Bezeichneten der Neumenschrift, also auch zu dem von ihm Beschriebenen Faktoren gehören, die die neuere, rationale Theorie der Ausführung zuweisen könnte). Dies zu belegen, scheint ein Überblick über die in seinem Werk verwendeten Beschreibungsmöglichkeiten von Musik notwendig. Klar ist, daß ein Verständnis des Wesens von Musik auch auf der sozusagen vorrationalen Stufe auf der Gestalt gegründet ist; die Vorstellung einer festen melodischen Gestalt ist also auch für diese Zeit selbstverständlich (was natürlich gewisse Folgen für die Thesen von Treitler und Epigonen haben muß, allerdings unbeachtet bleibt).

Klar wird daraus wieder, daß die antike Musiktheorie und ihr mittelalterliches Erbe deshalb so durchsetzungsfähig auch für die Praxis war — z. B. in der dia-

und Strukturen, die die Musiktheorie aufstellt, die also der *ratio* entsprechen, sind parallel zu den angesprochenen Abstraktionsleistungen des musikalischen Hörens (aus diesem Grund handelt es sich eben auch um ein Mißverständnis, wollte man behaupten, daß die Stimmung der mittelalterlichen Musik die Pythagoräische ist, wie dies C. Dahlhaus in irgendeinem seiner Beiträge tut — wer nicht, natürlich in bestimmten Grenzen der Abweichung, fähig sein sollte, die Gleichheit einer Melodiegestalt in verschiedenen Stimmungen wiederzuerkennen, ist ersichtlich unfähig, Musik zu hören, die auf dem Gestaltprinzip basiert).

Übrigens ist es notwendig, sich diese Wertung bewußt zu machen, um nicht, worauf noch einzugehen ist, die Feststellung von Jacobus von Lüttich, daß er selbst *musicis artificialibus instrumentis usus non* ist, IV, XLI, ed. Bragard, S. 106, 1, in dem Sinne zu verstehen, daß er *sich hiermit eine Blöße* gegeben habe; ein Urteil, das selbst in einer bei dem so kundigen Mediävisten Niemöller eingereichten Dissertation zumindest Verwunderung erregen sollte — von dem albernen und unpassenden Stil ganz abgesehen: Jacobus erweist sich damit als auch wertungsmäßig adäquater Erbe von Boethius.

stematischen Liniennotation —, weil sie einigermaßen adäquat die entsprechende Abstraktionsleistung musikalischen Hörens rationalisiert — und damit auch die Unterscheidung zwischen Gestalt und Ausführung systematisieren konnte; und danach ist hier zu fragen, um die entsprechenden Hinweise von Jacobus von Lüttich aus der Tradition und ihren Möglichkeiten beurteilen zu können: Auch hier liegt Rezeption antiker Wissenschaft vor.

3.3.5.2 Beschreibungsmöglichkeiten von melodischer Gestalt bei Aurelian als Beispiel musikalischen Gestalt Denkens vor Verstehen antiker Musiktheorie und ihrer Rezeption

Eine solche Übersicht¹²³ kann sich darauf konzentrieren, die jeweiligen Ausdrücke für melische Verläufe und eventuelle rhythmische — in modernem Sinne — Vorgänge zu betrachten; als Subjekt oder Träger so beschriebenen musikalischen Ablaufs kann bei Aurelian in rein stilistischer Variation z. B. die, eventuell gezählte *syllaba*, der *finis versiculi*, oder auch ein Teil des Versus oder der Antiphon eines Tones etc. auftreten; hieraus lassen sich keine relevanten Bedeutungsunterschiede ablesen, das Mittel der Kennzeichnung von Stellen in einer Melodie ist trivialer Weise die Silbe, denn entsprechend sind die Melodien in Einzelereignisse segmentiert: Dies entspricht dem Prinzip und der Herkunft der Neumenschrift: Die melischen Akzente *Hinauf*, *hinunter*, oder beides auf einer Silbe, Zirkumflex, sind elementare melische Geschehnisse jeweils auf den betreffenden Silben; also das Bezeichnete der Neumen bzw. Neumengruppen. Deren sprachliche Darstellung muß hier also interessieren (zur Verkürzung werden nur die Seiten- und Satzzahlen der Ausgabe von Gushee angegeben); gewisse, nur aus größerem Zusammenhang verständliche Passagen werden ausführlich zitiert.

Als Bezeichnungen für melodische Wendungen oder Melodien treten dabei auf *melodia*, z. B. 187, 10, *canor ... responsorii*, wie etwa, im 19. Kapitel, 123, 52, *vocis concentus*, wie 122, 41 (im gleichen Kapitel) und schließlich *sonoritas*, wie 87, 18, wo von der *sonoritas tertiae differentiae* gesprochen wird; daneben kann ebenso gut auch *modulatio* verwandt werden, wie etwa ... *antiqui ... hanc versus voluerunt sequi modulationem ...*, 100, 42, oder ... *modulationem quartae syllabae ... plus exprimunt quam necesse est. ...*, 120, 25 (auf diese Textstelle wird noch

¹²³Die Erklärungen im Brief von Notker *Lamberto fratri* sind zu sehr von literarischen und stilistischen Absichten geprägt, daß sie als Hinweis auf ausführungsmäßige Wirkungsfaktoren bzw. deren Erzeugung nicht taugen; *F. Ut cum fragore seu frendore feriat, flagitat, ...* mag auf eine gewisse Bedeutung von Tonstärke hindeuten, ist aber nicht verifizierbar hinsichtlich eines konkretisierbaren Gemeintens; es ist also nicht ganz leicht, aus Notkers Formulierungen nachzuweisen, daß und wie nichtstrukturelle — *l* für *leva* ist klar strukturell — Ausführungsmodalitäten durch *Romanus*-Buchstaben angegeben worden sind. Die Frage ist offensichtlich nicht trivial, nämlich für das entsprechende rationale Bewußtsein unterschiedlicher Merkmale von Musik als Form und Ausführung im Mittelalter.

eingegangen). Auch dies kann man als klares Zeugnis für das — an sich triviale — Bewußtsein einer Melodie als Gestalt und nicht etwa nur als Ausführung oder in Ausführung o. ä. ansehen.

Natürlich wird der Ort einer Melodie durchweg durch entsprechenden Hinweis auf die „betroffene“ Silbe angegeben, dies war die bequemste und angesichts der verfügbaren Mittel einer Melodiebeschreibung auch naheliegende, ja einzige Möglichkeit einer rationalen Angabe von Stellen, schließlich ist der Choral stets mit Text verbunden (und in den von Aurelian beschriebenen Melodien kommen *iubili* kaum vor) — dies kann man sich klar machen, wenn man versucht, allein nach Neumen die gleichen Angaben zu machen: Es bliebe keine andere Möglichkeit als sämtliche Neumen bzw. ihr Bezeichnetes aufzuzählen, von Anfang an; allerdings kann Aurelian auch diese Möglichkeit nutzen, s. u. zu ed. Gushee, S. 119, 7, allerdings gerade da, wo die Möglichkeit der Anführung von Textstellen nicht mehr möglich ist, bei der *Nonan Noeane*-Formel. Schon deshalb ist diese Art der Stellenangabe natürlich nicht als Zeichen eines historischen Zustands zu werten, in dem „Wort und Ton“ — noch — (wie auch immer) noch nicht klar getrennt gedacht werden konnten: Die melodische Wendung ist ebenso wie die ganze Melodie im Denken eine autonome Gestalt, die dementsprechend ja auch, eventuell mit Modifikationen, als natürlich identisch verstandene Melodie verschiedenen Texten zuzuordnen ist.

Neben der *syllaba*, der irgendeine Wendung oder auch einzelne Neume (d. h. deren Bezeichnetes) zukommt, mit der sozusagen die Melodie etwas macht, bzw. die Träger oder Ort der melodischen Wendung ist, kommen, seltener, auch andere Träger der Melodie zur Verwendung, einen gemeinten Ort innerhalb einer Melodie überhaupt konkret kennzeichnen zu können; der Sinn dieses Wortgebrauchs unterscheidet sich nicht von dem z. B. von *versiculi finis* u. ä., wie z. B. s. u., 89, 31, wo der *finis* selbst klingt, *emmittit vocem*, wogegen, etwa 98, 34, dasselbe *in altum erigitur*, also sozusagen von der Melodie etwas erleidet.

Genauso kann die *syllaba erigi ... proferri*, sie kann aber auch selbst „singen“, wie z. B. 95, 1, wo die *syllaba* eine *altam vocem promit*; daß hier rein stilistische, keine inhaltlichen Varianten vorliegen, dürfte klar sein, gemeint ist stets, daß an einer bestimmten Stelle, aufgerufen durch eine bestimmte, ja leicht zählbare Silbe oder einen Formteil wie *initium* oder *finis* eine bestimmte melischen Wendung auftritt. Daß überhaupt solche Ausdrucksmöglichkeit besteht, ergibt sich daraus,

daß Aurelian von den Gegebenheiten der — melischen — Akzente der Grammatik bestimmt ist; die entsprechende melodische Wendung kann ebenso gut passivisch als auch aktivisch formuliert werden, die *syllaba acuetur* oder *ascendit*, bzw. hat eine entsprechende Melodie.

Außerdem segmentiert die Neumenschrift silbenweise — was man in der St. Galler Notation daran erkennen kann, daß intervallische Relationen (natürlich nicht in rationalem Sinne) zwischen den Neumen über jeweiligen Silben nur mit entsprechenden *Romanus*-Buchstaben angezeigt werden können: Die Akzentzeichen der Grammatik sind sozusagen axiomatisch, von ihrer Definition her, auf die einzelne Silbe bezogen, übergreifende melische sprachmelodische Abläufe werden nicht als Bezeichnetes verstanden — für die Grammatik, wie dann auch in der Buchmanufaktur war die Kennzeichnung der betonten Silbe, nicht die der gesamten Sprachmelodie wesentlich. Insofern mußte Aurelian die Angabe vornehmlich der jeweiligen Silbe zur Kennzeichnung von bestimmten Stellen einer Melodie als natürlich erscheinen — wozu eben kommt, daß man nicht gerade leicht auf andere Weise solche einzelnen Stellen exakt genug aufrufen kann. Auf diese Voraussetzungen ist Verf. an einigen Stellen in früheren Beiträgen eingegangen.

Davon abzusetzen ist allerdings die Verwendung des Wortes *vox* in zahlreichen Tetstellen. Zu beachten ist hier, daß Aurelian partiell Angaben und Terminologie von Isidor übernimmt, wie die *flexibilis vox*, womit die *vimola vox* erklärt wird, 70, 24 (14. *modus*): Neben der Bedeutung des Stimmklangs, *pinguis*, *i. e. ut virorum*, 69, 19, als 9. *modus*, und des Stimmverlaufs, *inflexio vocis*, finden sich auch Erklärungen, die im Sinne einer elementaren Funktion verstanden werden könnten, wie die *acuta*, *alta vox*, 69, 20, (10. *modus*). Natürlich sind die Angaben von Isidor nicht gerade klar, warum etwa die *alta vox* speziell auf Saiten(instrumente) bezogen sein soll, dürfte dem frühen Leser ebenso unklar gewesen sein, wie das Rudiment antiker Vorstellung vom Ton als Element der Musik, ... [*aequa*] *inflexio vocis*, *nam sonus directus est. Precedit autem sonus cantum*, 69, 13. was man mit den oben betrachteten Ausführungen Augustins zur Anwendbarkeit des Begriffspaares *forma/materia* vergleichen kann. Daß Isidors Formulierung leicht zu verstehen sei, kann man nicht sagen.

Wie diese Relation bestimmt gewesen sein könnte, hat Aurelian nicht verstanden, was z. B. schon daraus erkennbar wird, daß er den *sonus*-Begriff nicht verwen-

det. Offenbar kann *vox* auch als Bezeichnung sozusagen des ausführenden Organs verwendet werden, ... *nam finita vocabula ipsorum tonorum cum fine ultimarum litterarum post primam inflexionem vocis, incoante secunda ...*, 119, 7; hier scheint die *vox* in dem Sinne verwandt zu werden, wie etwa *nona syllaba* o. ä., diesmal aber nur auf die Melodie bezogen: *am Ende der Formel nach Schluß der letzten Buchstaben nach der ersten inflexio der Stimme, da, wo die zweite inflexio beginnt ...*; Träger des Hinweises auf den Ort ist hier eindeutig eine bestimmte musikalische Wendung, die *inflexio*, wobei hier sicher nicht die Definition Isidors anzusetzen ist, sondern eine bestimmte Neume¹²⁴ bzw. ihr Bezeichnetes.

Wie bereits angesprochen ist klar, warum Aurelian hier die Melodieteile anspricht; es handelt sich offenbar um einen melismatischen Schluß, ein kleines Melisma.

Während hier aus dem Kontext klar ist, daß *inflexio* eine bestimmte melische Wendung ist, kann eine andere Stelle auf eine allgemeinere Bedeutung weisen, die hier insofern von Interesse ist, also *vox* hier durch *melodia* ersetzbar zu sein scheint, 107, 10: *syllaba ... longiusculam melodiae habet inflexionem ...*; natürlich könnte auch ein „langer“ *torculus* gemeint sein und nicht einfach ein *längeres Melisma*. Die doppelte Ausdrucksmöglichkeit ist ersichtlich rein stilistischer Natur: ... *da, wo die Stimme eine inflexio hat ...* oder ... *da, wo die Melodie eine inflexio hat ...* bedeutet eindeutig, daß eine Melodie aus „Stellen“ besteht, an denen bestimmte melodische Wendungen zu finden sind. Ob man dies mehr von der Ausführung her oder von der Gestalt her anspricht, ist für die geistige Repräsentation der Melodiegestalt irrelevant. Überhaupt ist zu fragen, ob Aurelian wirklich *vox* betont im Sinne der

¹²⁴Daß es sich dabei um eine *flexa* handelt, läge als Deutung nach neuerer Terminologie der *clivis* nahe. Angesichts der sonstigen Nähe von Aurelians silbischer Segmentierung von melodischen Wendungen zu den grammatischen Begriffen bzw. Definitionen liegt allerdings die Voraussetzung nahe, daß auch er mit der Verwendung dieser Wendung hier den entsprechenden grammatischen Akzent meint, nämlich den Zirkumflex (vgl. etwa im Index die Angabe zum Zitat aus der Grammatik von Varro). Auch die Schrift von Martian verwendet genau diesen Terminus, *accentus inflexus*, 273, zur Bezeichnung des Zirkumflex, neumatisch gesprochen (man beachte die betreffende Arbeit von Bernhard über die Neumennamen) also des *torculus*. Damit — natürlich von den neuen Neumenforschern als nicht beachtenswert übersehen — wird die Vermutung, Aurelian habe selbst die Paläofränkische Notation gekannt und verwandt, zusätzlich bestätigt.

Ausführung versteht oder nicht einfach mit diesem Wort sozusagen den melodischen Teil eines *versus* o. ä. aufruft.

Dies wird auch deutlich in der Austauschbarkeit von *syllaba*, *finis versiculi* o. ä. und *vox*, z. B. in Wendungen wie *vox erigitur*, 96, 9, was sich von *finis erigitur*, 109, 21, inhaltlich nicht unterscheidet. Auch hier handelt es sich um beliebig austauschbare Bezeichnungen für die jeweiligen Träger bzw. „Zählstellen“ der Melodiegestalt an bestimmter Stelle. Die stilistische Vielfalt ist auch hier beachtlich, läßt aber keine tiefen Schlüsse etwa auf ein wesentlich anderes Verständnis von Melodiegestalt als nach der geleisteten Rationalisierung zu.

In einem etwas anderen Sinn wird das Wort *vox* verwendet, wenn es im Sinne eines offenbar elementaren melischen Geschehens gebraucht wird, also in dem Sinne, in dem Aurelian Angaben von Isidor liest. Da gibt es die *vinnola vel flexibilis vox*; wenn also 95, 1, die letzte Silbe *promit flexibilem altamque vocem*, muß man dies im Sinne des Bezeichneten einer bestimmten Zierneume zusammen mit einer bestimmten Tonhöhe interpretieren: In 94, 15, findet sich analog, daß die Silbe *vinolam gravemque emittit vocem*

Die von Isidor vorgegebene Äquivalenz von *vinola et flexibilis* dürfte in 100, 39, gemeint sein, wo die letzte Silbe nach Meinung einiger durch eine *vinola oppido flexibilisque vox* ausgezeichnet ist (auf die verwendeten Wörter wird noch eingegangen); auch wenn die Koppelung hier durch die Kopula geschieht, ist zu vermuten, daß hier ein einheitlicher Effekt, eben einer Zierneume, vielleicht eines Quilisma, vorliegt. Hier wird *vox* verwendet, um ein durch eine bestimmte Neume Bezeichnetes wiederzugeben. Dies entspricht der antiken Verwendung von *vox* zur Bezeichnung des (melisch) akzentischen Geschehens auf einer betreffenden Einzelsilbe; natürlich ist nicht *vox* im Sinne der späteren, rationalen Bedeutung gemeint, also als Bezeichnung einer skalisch festgelegten Tonhöhe.

Aber auch hier bedeutet *vox* damit nichts anderes als die melische Wendung auf genau einer Silbe — was mit einer allgemeinen Bedeutung, *Bewegung der Stimme auf einer Silbe* vereinbar ist. Zu beachten ist allerdings hier wie überhaupt bei den Zierneumen, daß damit eigentlich ja ein Grund und Anlaß bestanden hätte, für entsprechende Effekte, die Aurelian natürlich als Faktoren der melischen Gestalt ansehen konnte und mußte, einen systematischen Ort im Rahmen der rationalen Musiktheorie zu bestimmen. Deutlich wird dies, wie unten zu betrachten, in

dem Moment, in dem Hucbald zum Bezeichneten der *consuetudinariae* Neumen in Relation zur Rationalität des elementaren Begriffs der — skalisch geordneten — Tonhöhe Stellung nehmen muß. Bei Hucbald erfolgt nämlich eigentlich nur die Konstatierung, aber keine einheitliche Systematisierung dessen, was Neumen und rationale Tonbuchstabennotation, und dessen was nur die Neumen wiedergeben.

Zu den Stellen, in denen *vox* eher im Sinne des Bezeichneten einer Neume verwendet wird, gehört auch die *tremula vox*, 89, 31, mit der offenbar das Bezeichnete einer Zierneume benannt werden soll: Bei derartigen Effekten scheint — übrigens genau wie bei Hucbald. der, s. u., vom *sonus* spricht, der eine *tremula vox continet* — das Wort *vox* angemessen gewesen zu sein; von einer *tremula syllaba* zu sprechen scheint für den modernen Betrachter seltsam, wogegen die *syllaba*, die *acuetur*, ganz natürlich, eben von der Terminologie der grammatischen Akzente her, erscheint.

Allerdings findet sich eben doch auch eine *vinola syllaba*, 120, 21, so daß auch hier kein grundsätzlicher Unterschied für die Wortwahl besteht, kann doch auch wie die *syllaba* oder *versiculi finis* die *vox* mit einem Genetiv qualifiziert sein, wie *vocis concentus*, der nicht so sehr *protraitur*, 122, 41. Gemeint ist natürlich wieder eine bestimmte Stelle, die durch Angabe einer *syllaba* bestimmt wird; man hat hier also die *nona syllaba* und die *vox*, die an genau dieser Stelle einen bestimmten *concentus* hat.

Hier kann man vielleicht von einer Differenzierung zwischen ausführender Stimme und Melodiegestalt, *concentus*, sprechen, nur wird man auch daraus gerade keine tiefen Schlüsse auf die geistige Repräsentation von Melodiegestalten in Bezug auf ihre Ausführung ziehen können: Daß die Ausführung von der Gestalt unterschieden wird, ergibt sich trivialer Weise aus dem Kontext an jeder Stelle: Die Silbe, das Ende eines Verses oder sonst eine Ortsbestimmung ist durch eine bestimmte melodische Wendung charakterisiert, die, der liturgischen Zwangsläufigkeit des *Proprium* verpflichtet, regelmäßig genau ausgeführt werden muß.

Die melodische Wendung wird beschrieben und als Unterscheidungsmerkmal eingesetzt; auch wenn man von einer gewissen Variabilität der Ausdrucksweise im 19. Kapitel, der auch diese Stelle entstammt, und den anderen Kapiteln sprechen kann, grundsätzlich sind die Denkmöglichkeiten identisch; eine inhaltliche Unterscheidung ist unmöglich, beide Kapitel repräsentieren die identische Vorstellung von Melodiegestalt und Melodieverlauf — immer ist zu beachten, welche stilistischen literari-

schen Ausdrucksmöglichkeiten überhaupt für die Zeit, aber auch generell literarisch gegeben sind: Auch eine Melodiebeschreibung neuerer Zeit kann sich „aktiver“ Ausdrucksmittel bedienen, und „dennoch“ auf dem klaren Wissen der „abgespielten“ oder abzuspielenden Form beruhen. Auch bei der Interpretation der Ausdrucksweise von Aurelian sollte man also auf die so beliebten wie naiven und typischen Textdeutungsversuche musikwissenschaftlicher Provenienz verzichten. Auch hier wäre die topische Wendung, mit der Gadamer ausgerechnet das posthume Elaborat von Th. Georgiades bevorwortet, von den tiefen Gründen der Sprache, aus denen man kostbares Gestein brechen könne o. ä. genau das, was sie für wissenschaftliche Methode immer ist, nämlich bildhaft hübsch formulierter Unsinn.

Manchmal ist es aus rein ausdrucksmäßigen Gründen sinnvoll, zwischen den Orten, z. B. der n-ten Silbe und ihrer *vox* zu unterscheiden, wenn z. B. 96, 2, letzte und vorletzte Silbe jeweils *recipit aequisonam implicemque vocem*, was man wohl im Sinne der *vinola gravisque vox* verstehen muß, also einmal als Hinweis auf die Tonhöhe, zum anderen auf eine Ausführungsmanier. Was allerdings eine *flexibilis multimodaque vox* sein soll, ob hier die *Flexibilität* verschiedene Tonhöhen einschließt, ist kaum zu rekonstruieren, 96, 8.

Immerhin wird aus solchen doppelten Qualifizierungen erkennbar, daß auch Aurelian zwischen Tonhöhe und dem Bezeichneten von Zierneumen unterscheiden kann, was insoweit trivial erscheint, als solche Effekte für ihn, auch als Bezeichnetes von Neumen, selbstverständlich zur Gestalt einer Melodie gehören. Der Choral enthält ersichtlich derartige Effekte, die mit der Rationalisierung Teil allein der Ausführung werden mußten — allerdings durch das Weiterleben der Neumen auch weiter als Bezeichnetes wenigstens für eine gewisse Zeit bewußt waren (für Guido war allerdings das Bezeichnete der Liqueszenz schon völlig entbehrlich, so daß man fragen kann, ob er überhaupt noch ein spezielles Bezeichnetes gekannt hat — die Notation kann „vergessene“ Traditionen ja noch „leer“ mitüberliefern, allerdings eben nur graphisch, als Zeichen).

Sonst ist nicht zu sehen, daß es für Aurelian wesentliche Gründe gegeben haben könnte, zwischen den verschiedenen möglichen Trägern melodischer elementarer Ereignisse terminologisch zu unterscheiden (man wird die von der Definition der melischen, aber natürlich auch metrischen, Akzentzeichen gegebene silbische Segmentierung der Sprachmelodie in dem Sinne erweitern können, daß man silbische

melische Vorgänge als *elementare Ereignisse* bezeichnet — in Melismen dann eben als quasisilbisch, wie dies Jammers in Bezug auf die byzantinische Musik eingeführt hat).

Daß der Verlust des Wissens um den Sinn von Zierneumen Ergebnis der Rationalisierung gewesen sein kann, bietet keine neue Erkenntnis. Andererseits ist zu beachten, daß das Bezeichnete der von Aurelian eventuell gemeinten Zierneumen nicht notwendig Merkmale reiner Ausführung betroffen haben muß: Die *vinola flexibilisque vox* kann natürlich etwas wie ein Mordent sein, also eine immerhin auch tonhöhenmäßig definierte Erscheinung, was auch für die — vielleicht identische — *tremula vox* gelten kann. In jedem Fall handelt es sich, im Falle melischen Bezeichneten, aber um als essentiell verstandene Gestaltmerkmale, nicht um fakultative Ornamente. Insofern muß also die Entfernung zwischen rationaler und sozusagen vorrationaler geistiger Repräsentation gar nicht so groß gewesen sein, wie der Verlust des Wissens um das Bezeichnete bestimmter Zierneumen nahelegen könnte.

Diese Einschätzung bestätigt auch die Betrachtung der von Aurelian nun konkret verwendeten Beschreibungsmittel melischer Abläufe, natürlich einschließlich rhythmischer Merkmale. Im Zusammenhang mit der angesprochenen Frage allerdings ergibt sich, daß zwischen den sozusagen vorrationalen, aber nicht mehr rein intuitiven Denkmöglichkeiten von Musik und der endgültig rationalen, d. h. mit den Mitteln der antiken Musiktheorie arbeitenden Denkweise des Chorals in Hinblick auf die Bewertung der Melodiegestalt als wesentlich kein besonderer Unterschied besteht — das Gemeinte ist bei Aurelian wie bei Guido die Melodiegestalt, eindeutig und unverwechselbar — die jeweilige Melodie läßt die betreffende Silbe so oder so singen, vortragen, auf- oder absteigen etc. Daß sie bei Aurelian durchgehend sozusagen aktiv, als *acuetur* oder *syllabam erigere* etc. formuliert wird, sagt nichts darüber aus, daß auch Aurelian als *magister cantilenae* der Liturgie natürlich eine einheitliche Melodiegestalt in der *memoria* hatte, die literarisch wesentlich in der Charakteristik ihrer Ausführung beschrieben werden muß — Notenfolgen konnte Aurelian nicht angeben, Folgen von Neumen werden — meistens — nicht durch die Zeichen selbst, sondern durch deren Bezeichnetes angeführt, also ebenfalls als „Aktion“: Eine andere Möglichkeit, melodische Gestalt aufzurufen, bestand nicht. Klar ist aber in jeder Formulierung, daß die jeweils als Beispiel genannte Stimmbewegung als Regel verstanden wird, daß Aurelian also diese jeweilige Bewegung o. ä. „aktive“ Benennung als gegebene Struktur versteht, daß also die „aktive“ Beschreibung

nur die gegebene stilistische literarische Ausdrucksmöglichkeit darstellt, die gemeinte Form aber immer als eindeutig verstanden wird, darauf ist im Folgenden noch näher einzugehen — auch um die entsprechenden Leistungen scholastisch geprägter Musiktheorie im Rahmen der Entwicklung der mittelalterlichen Musiktheorie insgesamt bestimmen zu können.

Die am häufigsten auftretende Beschreibung melodischer Wendungen ist eben die durch bewegungsmäßig-raumanaloge Ausdrücke. Dies ist zu erwarten, denn die Definition der melischen Akzente in der Grammatik bietet dafür die Vorgabe. Deutlich wird daraus, daß die Melodiegestalt das Gemeinte ist, das so formuliert wird: Bezeichnetes ist die gerichtete oder auch vielfältige Bewegung, d. h. die Melodie wird an der jeweils betrachteten Stelle¹²⁵ als bestimmte Art der Bewegung angesprochen. Um hier nicht dem Mißverständnis zu erliegen, daß Aurelian Melodiegestalt nur in Form von Bewegung hätte denken können (vgl. auch Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 407 f., und S. 825 ff.), daß also die geistige Repräsentation einer Melodiegestalt nur sozusagen in einer Art Nachvollzug des Ablaufs hätte stattfinden können, muß die Vorgabe beachtet werden: Die Definitionen der melischen Akzente in der Grammatik sind die einzigen Vorgaben, die hier existieren. Deren Bezeichnetes ist somit einziges Mittel einer rationalen Formulierung.

Dies entspricht genau dem, was die Neumenzeichen als Bezeichnetes haben (übrigens auch die byzantinischen Neumen¹²⁶). Daß eine derartige Interpretation eine Fehldeutung ist, wird schon dadurch erkennbar, daß nicht etwa die Bewegung eines Ausführenden bzw. von der Sicht eines Ausführenden her, sondern abstrakt

¹²⁵Und für die Bestimmung der tonalen Charakteristik einer melodischen Gestalt, z. B. des *versus* einer Tonart kommt es natürlich vor allem auf bestimmte Stellen an; in der Psalmodie z. B. wie zu erwarten auf Initien und Schlußbildungen.

¹²⁶Auf die Absurdität, die immer noch Vorstellungen über die Herkunft der Neumen mitbestimmt, daß Satzzeichen irgendwie zu Neumen, zu Zeichen melischer Bewegung über einzelnen Silben geworden wären, weil man Sätze auch durch melodische Vorgänge, nämlich Schlußbildungen bezeichnen konnte, soll hier nicht mehr eingegangen werden (auch nicht auf absonderlich gefühlsmäßige Deutungen des Bezeichneten der Liqueszenz, die zur Kenntnis genommen wurden). Dazu wurde ausreichend in Verf., *Otfrid*, Kap. I, Stellung genommen — zu beachten wäre, daß die Neumen ein rational definiertes Zeichensystem darstellen, dessen Bezeichnetes nicht irgendwelche vagen, irrationalen Empfindungen sind; vgl. auch Verf., *Zum Bezeichneten der Neumen*, S. 6, 3. Abschnitt.

als Eigenschaft der melodischen Wendung, sei es der Silbe, des *finis versiculi*, der *cantilena*, 126, 76, und der anderen genannten Ausdrücke formuliert wird. Außerdem kann, wie bei den bereits angesprochenen Beispielen einer *vox hypodorica* o. *hyperlydica* natürlich genau so gut eine relative, jeweils extreme Lage angesprochen werden, also ein „stationäres“ Merkmal einer Melodiegestalt insgesamt. Man sollte also nicht zu naiv, als quasi Sprachwissenschaftler musikwissenschaftlicher Rationalitätsbegrenztheit, Bezeichnetes und Gemeintes einfach identifizieren, wie es, dank des Verzichts auf die Beachtung dieses bereits trivial gewordenen Prinzips von Zeichensystemen gerade in musikwissenschaftlicher Literatur recht häufig geübt wird. Die Ausdrucksmöglichkeiten sind begrenzt; die mehr oder weniger *sinuosi anfractus*, wie sie 86, 6, begegnen, sind offenbar eine beliebte Formulierung für etwas aufwendigere Melismen, vgl. weiter noch ... *antiphona ... leniter inchoaverit, et non per sinuosos anfractus decurrerit ... versiculum in medio non debere erigi ...*, 110, 36; die Bedeutung von *leniter* wird aus dem Gegensatz erkennbar, eben keine größere melische Bewegung¹²⁷.

¹²⁷Dies scheint auch die Meinung des Kommentators, dessen Zusätze Gushee im Anhang wiedergibt, zu sein, wenn er in verständlichem Latein (in gewissem Gegensatz zu anderen Stellen) formuliert, 140, 39 (mit kleinen Veränderungen):

Enimvero non est arbitrandum eas antiphonas, quae leviter inchoaverunt et non tam plenum perfectumque initii habuerunt sonum, quemadmodum est superius exempli causa insite proprias amplectere diffinitiones. Hoc tamen est attendendum, ut quanto levius initium duxerit, tanto minus fortiter exprimatur diffinitionis ultima pars sive sillaba, sicuti hic agitur: Ant. Hymnum dicite; cuius antiphonae versus de prima canitur in sui fine divisione, sed tamen non tam prolixo tenetur vocis concentu ... Ita etiam in omnibus tonis est intelligendum. ...

Leider ist die moderne Überlieferung der letztgenannten Antiphon im 4. und nicht im 1. Ton. Betrachtet man die Gestalt einiger der vorhergehend genannten Antiphonen wie *Misso Herodes*, *Tradent enim*, *Fulgebunt justi*, so wird deutlich, daß diese durch einen relativ schnellen Aufstieg von der Tonika zur Quinte charakterisiert sind, besonders auffällig *Misso Herodes*. Es ist also anzunehmen, daß mit *leviter inchoare et non tam plenum perfectumque initii sonum habere* die Beweglichkeit zu Anfang gemeint ist (*sonus* bedeutet hier natürlich nicht den Einzelton der antiken Musiktheorie, sondern etwas wie die *Klanglichkeit*, die hier im Gegensatz zu den genannten Quintanfängen offensichtlich weniger *plenus et perfectus* ist — in einem tonalen Sinne kann man das nicht verstehen, daß also der Quintanfang von

In gleicher Weise in Negation von aufwendiger Melismatik, die auch noch durch *circumvolvere* und plastisch durch *incurvare* etc. bestimmt wird, findet man diese Wendung in (128, 86, s. auch u. zu 121, 31):

... *Enimvero in ... R. Magi veniunt ab oriente, vicesima secunda ... syllaba, videlicet tes ut dicentes, ideo non incurvatur per anfractus inflexionum, quia protinus altera subsequitur syllaba, quae circumvolvitur. Ideoque absurdum esset, si iteraretur duplatio modulationis in duabus syllabis, nulla interiacente morula vel qualibet syllaba (morula kann also für syllaba stehen, nicht notwendig im Sinne eines Melismas, aber doch in solchem Sinne denkbar: Wenn keine einfache Figur hendiadyoin vorliegt, also eine stilistische Paarbildung, dann würde Aurelian hier die „silbenlose“ melische Erscheinung von einer metrischen Größe „tragen“ lassen, einer Zeitdauer an sich, eben ohne silbische Konkretisierung; das ist nicht auszuschließen).*

In hoc autem responsorio: R. Iste est, qui ante Deum magnas virtutes operatus est, idcirco octavadecima syllaba, scl. est, circumvolutionem ac circumflexionem recipit, quia inest inter hanc et illam, quae post circumvolvatur, i. e. et, atque in ipsa fit acutus accentus, quae (natürlich syllaba) has duas distinguit modulationes...¹²⁸

Dies ist eine auch ästhetisch beachtenswerte Stelle: Wenn nach einer Silbe mit *incurvatio per anfractus* sofort noch eine Silbe folgt mit einer Melodiewendung, die ebenfalls durch *circumvolvere* als Melisma gekennzeichnet ist, wird sinnvoller Weise ein auf der vorangehenden Silbe potentiell bestehendes Melisma irgendwie gekürzt, bzw. es darf kein Melisma, dürfen keine *anfractus* auftreten. Offenbar wird aber

Misso Herodes die Tonart *perfekter* wiedergäbe, das steht nicht im Text!).

Ist diese bescheiden, wird also nicht der volle Gerüstraum relativ schnell zu Anfang ausgeschrieben, liegt also ein solches *leniter* Anfangen vor. Danach hat sich die *differentia* zu richten, die dann eben auch *non tam prolixo concentu vocis*, also weniger aufwendig, gesungen werden soll — offenbar sind in dieser Zeit die *diffinitiones* noch in einem produktiven Zustand, man komponiert noch jeweils neue, individuelle Verschlüsse. Daß auch hier die Gestalt gemeint ist, ist klar.

¹²⁸Wie die Melodie zeigt, meint Aurelian, daß die Silbe *et* zwischen der vorangehenden Silbe, *est*, die einen *acutus acutus* hat, mit *circumvolutio* und der nächsten mit *circumflexio*, nämlich *operatus est et omnis* liegt, weshalb eben auf *est* ein Melisma sein darf.

darüber hinaus keine spezifische Formaussage gemacht; das *iterari duplatio modulationis* scheint angesichts der Melodieüberlieferung nicht daraufhinzuweisen, daß hier mehr als nur allgemein Melismatik gemeint ist. Das zweite Beispiel macht deutlich, wie dies im anderen Fall ist, nämlich wenn eine syllabische Silbe die beiden Melismen trennt. Ob die Formulierung *circumvolutio ac circumflectio* nur stilistische Worthäufung oder doch verschiedene melische Bewegungen meint, ist grundsätzlich kaum zu entscheiden; hier liegt wohl die einfache stilistische Figur der Worthäufung, des *Hendiadyoin* vor.

Die hier aus Sarum übernommenen Beispiele¹²⁹, zunächst für das R. *Magi*, dann für das R. *Iste est*, zeigen, was Aurelian meint — scheinbar ein fast belangloser Unterschied: Die Schlußsilbe des betreffenden Abschnitts zeigt in *Magi* eine *flexa* in *Iste* aber ein viertöniges Melisma. Bei der folgenden Silbe, Anfangsilbe des anschließenden Abschnitts, hat *Magi* einen *torculus*, *Iste* aber nur einen *pes*; für den heutigen Betrachter kaum bemerkenswert, für Aurelian aber ist offensichtlich der Unterschied ästhetisch von großer Bedeutung (so „partikular“ waren also die Gestaltelemente von Melodien, die für Aurelian so wichtig waren: Ein Hinweis auf die Gültigkeit der Vorstellung von der *oral tradition*-Vagheit der strengen Schule? was jetzt noch auf den *Magnus liber* von Leonin übertragen werden „muß“, weil zur Sache, zur Musik selbst nichts zu sagen gefunden wird, vgl. Verf. *Sind die Denkfiguren „Leonin und sein Magnus liber“ selbst Denkfiguren?*, *HeiDok* 2011:

Ma-gi ve-ni-untab o-ri-ente Ie-ro-so-limam que-ren-tes

et di-cen-tes: u-bi est quina-tus est ...

¹²⁹Die Version von Sarum unterscheidet sich von der des *Nocturnale Romanum* in einigen Kleinigkeiten, außer dem Anfang von *Iste est*: Hier verunklart die Römische Fassung die von Aurelian gemeinte Identität der beiden Anfänge, weil sie auf *a* rezitiert und daher erst bei *Deum* gleich mit *Magi* wird. Man wird hier der Fassung von Sarum in Hinblick auf Aurelians Bemerkung das höhere Alter zuerkennen müssen. Wie andere Responsorien des gleichen Typs zeigen, etwa *Sanctificamini filii Israël*, ist der Anfang der Römischen Fassung von *Iste* auch deshalb schwierig zu begründen, weil er den Akzent-beachtenden Anfang falsch auflöst.

Is- te est qui ante De- um mag- nasvirtu- tes

o- pe- ra tus est et om- nis ter- ra ...

Wesentlich ist hier einmal, daß die Begründung nicht durch Hinweis auf Formeln oder Formeladaption auf den Text unter Beachtung der Silbenzahl oder der Akzentlage erfolgt, sondern ausschließlich ästhetisch hinsichtlich der betreffenden Wirkung, zum anderen, daß auch hier selbstverständlich nur die Gestalt angesprochen wird, und zwar ein relativ geringfügiger Unterschied, wobei zu beachten ist, daß der *pes* in *Iste est* auf *operatus est* als *accentus acutus* bezeichnet für Aurelian eine elementare Bewegung bzw. ein elementares melisches Ereignis über einer Silbe ist. Träger der musikalischen *absurditas* ist die melische Gestalt unter Berücksichtigung der Silben, aber nicht als allein tragendes, syntaktisch bestimmtes Strukturmerkmal, sondern als Stelle bestimmter melischer Gestalt¹³⁰: Wenn die betreffenden *circumvolutiones* durch eine *mora*¹³¹ oder eine einfache melische Bewegung getrennt

¹³⁰Dies zeigen auch Hinweise auf Übereinstimmungen, wie z. B. beim R. *Isti sunt triumphatores*, wo ausführlich eine melodische Identität zwischen Vers und Responsorium beschrieben wird, die allerdings im *Nocturnale Romanum* nicht wiederzufinden ist: ... *ipsa modulatio, quae est in eterna, in ultima ipsius partis syllaba, -na, ante repetitionem responsorii modo ipsa in fine versus canitur agni, in secunda syllaba -ni*, 99, 33. Der Sachverhalt ist trivial.

¹³¹Die Setzung einer Alternative, *morula vel syllaba* ist von Interesse: Offenbar ist es möglich, eine Pause im „Wert“ einer Silbe zu denken (es ist dabei ziemlich gleichgültig, ob die *morula/mora* als Pause oder als „Aushalten“ eines Tons gedacht ist; beides führt zum gleichen Ergebnis und ist der Metrik bekannt; man denke an Augustins *De musica*).

Der Wortgebrauch von Augustin in *De musica* stimmt mit dem von Aurelian nicht überein, Augustin gebraucht das Wort allein zur Bezeichnung von Gesamtdauern, z. B. der Dauer zwischen Anfang und Ende der Thesis bzw. Ars is o. ä. Aurelians Wortgebrauch entspricht dem geläufigen z. B. der Rhetorik. Es folgt, daß die Melodiegestalt im Choral in der Zeit von Aurelian etwas wie Pausen beinhalten konnte: Einer Pause entspricht eine Silbe, die dann natürlich irgendeine melische Wendung, hier eben maximal einen *accentus* aufweist. Aurelian jedenfalls versteht die *morula* nicht als Faktor allein der Ausführung, sondern vergleichbar einem elementaren Geschehen auf einer Silbe — vielleicht kann man hier an

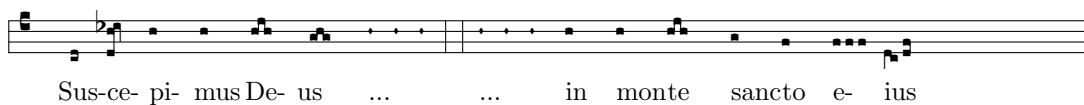
sind, entsteht aus der, wie auch immer gearteten Wiederholung keine *absurditas*. Klar ist also, daß auch hier ausschließlich die Melodiegestalt angesprochen wird.

Was Aurelian gemeint hat, wird erkennbar, wenn man die Fassungen des Sarum-Antiphonars beachtet: Da findet sich auf *operatus est* im R. *Iste est, qui ante Deum* ein viertöniges Melisma, wogegen das folgende *et* einen Terz-*pes*, in der charakteristischen Sprache von Aurelian also einen *accentus acutus*, ganz entsprechend grammatischer Definition und dem Zeichensystem der Paläofränkischen Notation¹³². Demgegenüber weist an syntaktisch gleicher Stelle das R. *Maig veniunt* bei *dicentes* nur eine *flexa*, mit Aurelian und den Grammatikern gesprochen also einen *accentus gravis* auf.

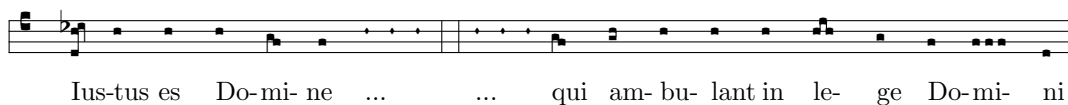
Einen Beitrag zur Frage, was *mora* konkret bedeuten kann, könnte die Beschreibung der *differentia*, hier nach neuerer Terminologie statt Aurelians *varietas* gebraucht, des Verschlusses zum Int. *Suscépmus Deus*, liefern: ... *altius finis profertur morasque habere diutius patitur, quoniam perfectus tonus in secunda reperitur sillaba ...* , 86, 10. Die Stelle ist, zusammen mit dem Kontext, in Hinblick auf das von höchstem Interesse, was Aurelian als *Tonart* verstanden haben kann, bzw. welche melodischen Merkmale er als Repräsentant für seinen Tonartbegriff ansetzt, und welchen Abstraktionsgrad diese Repräsentation haben kann (vgl. dazu die Hinweise in Verf., *Zum Bezeichneten der Neumen*, S. 396, und allgemein 386 ff., sowie die weiteren Literaturverweise). Hier ist natürlich die Beschreibung der Melodiegestalt wesentlich. Der angesprochene Antiphonanfang verwendet die charakteristische Sprungformel auf dem Akzent, also auf der zweiten Silbe — diesen Zusammenhang zwischen bestimmten Melismen und Wortakzent an funktional betreffenden Stellen wie Initien etc. stellt Aurelian übrigens auch hier nicht her —, *Suscépmus Deus*, wobei Anfang der Antiphon und anschließend das Ende des Verses zitiert werden:

ein terminologisches Äquivalent zu dem Begriff der *Quasisilbe* von E. Jammers denken.

¹³²Es kann als wissenschaftlicher Skandal angesehen werden, daß diese einfache und triviale Erklärung des bisherigen „Rätsels“ der entsprechenden Besonderheit der Paläofränkischen Notation von den neueren Deutern nicht zur Kenntnis genommen wird, ein Beispiel für eine besondere Unwissenschaftlichkeit des Faches. Ein vergleichbarer Skandal stellt der geradezu dezidierte Verzicht auf die Beachtung der Besonderheiten der Ausdrucksweise Aurelians in Hinblick auf die Neumengeschichte dar.



Bei dem vorangehenden Beispiel unterscheidet sich nach Aurelians Angaben der *finis versiculi*, also die *differentia*, deshalb von dem zitierten, weil der *tonus* bereits in der ersten Silbe anzutreffen ist, 86, 9: *In secundo ideo sursum pars ultima sublimatur, quia tonus in prima adest sillaba, i. e. in Ius-, ut Iustus es Domine.* Wie die Form im Gradualbuch zeigt, muß die *differentia*, die Aurelian meint anders gewesen sein:



Im Gegensatz zu Aurelians Beschreibung wird nicht *sursum pars ultima sublimatur*; andererseits könnte es eine Übereinstimmung geben: Der Introitus *Iustus es* hat eine kürzere *differentia*, und die *differentia* zu *Suscepimus* geht am Ende tatsächlich *altius*; die raumanaloge Ausdruckweise ist klar, zu fragen bleibt, ob der Ausdruck *diutius patitur moras habere*¹³³ vielleicht einfach das längere Ende, also die beiden *pedes* bzw. überhaupt größeren melodischen Aufwand, und damit natürlich auch längere Zeit des Ablaufs auf der letzten Silbe meinen könnte — größerer melischer Aufwand also als „Dauer“ beschrieben worden sein dürfte¹³⁴.

Natürlich bleibt noch die Frage nach dem Sinn: Warum hat der sofortige Einsatz des charakteristischen Sprunges einen kürzeren Schluß der überleitenden *differentia*, bzw. die Wendung im Int. *Suscepimus*, wo dem charakteristischen „Motiv“ noch eine initiale Wendung vorausgeht, eine melismatische Ausweitung des *differentia*-Schlusses zur Folge. Die ästhetische Voraussetzung scheint die zu sein, daß die

¹³³Was ja nur die Wiederholung der Formulierung von 85, 4 ist: *... in qua ultima versiculi pars diuscule moras agit, quam in primo et secundo; extolliturque vox in sublime, ut capiti possit aptari introitui*; nur findet sich hier keine Begründung durch Verweis auf die Stelle, an der der *rectus tonus* in der Antiphon vorkommt.

¹³⁴In diesem Sinne muß wohl auch die neue Formulierung des Glossators interpretiert werden, ed. Gushee, S. 143, 19, zur dritten Differenz des 3. Modus: *cum antiphone initio sine aliqua mora finem suum et versiculi vertit iuxta haec Ant. Reliquit eum temptator.*

initiale Wendung von *Suscepimus*, *CD* vorher eine nach oben gerichtete Wendung „verlangt“: ... *DC DF CD Dab...*, statt in *Iustus*, ... *D Dab ...*; von dieser Art scheint jedenfalls auch die von Aurelian gemeinte Melodik gewesen zu sein. Die erste Beschreibung, auf die in der Anmerkung verwiesen wurde, 85, 4, bemerkt: *ut capiti possit aptari introitui*. Dies bedeutet, daß von einem solchen *aptari* nicht nur in Hinblick auf gleiche Tonhöhe des Anschlusses von Ende der *differentia* und Anfang der Antiphon gesprochen werden kann, bzw. umgekehrt, daß Aurelian singemäße Angaben macht, wenn er konkret auf ein *aequari* der beiden Extremtöne verweist. Von *aptari* kann man in jedem Fall sprechen, es muß ja eine *euphonia* bilden (zu den Angaben beim Int. *Gaudete* s. u.). Setzt man eine Identität der Überlieferung im Gradualbuch voraus, so müßte die erste Angabe zu *Iustus es, versiculi finis in altum elevatur ut queat ipsius initio iungi*, 85, 3, allerdings doch eine Tongleichheit bedeuten; nur, die Zuweisung der *differentiae* zu den Introitusantiphonen ist bei Aurelian und im Gradualbuch nicht identisch. Eine Verifizierung der von Aurelian gemeinten Melodiegestalten ist daher wohl ausgeschlossen.

Natürlich ist nicht von vornherein auszuschließen, daß Aurelian mit *morae* auch hier Pausen meinen könnte, daß also bei *Suscepimus* eine längere Pause vor Wiedereinsatz der Antiphon eingehalten werden sollte; nur ist dann nicht erklärbar, warum er von *morae* spricht, die länger dauern; hier hätte eine *längere Pause* ausgereicht; Melismen wie hier lassen sich als mehrere elementare, quasisilbische¹³⁵ Wendungen auffassen, genau wie die Neumenschrift das tut. Auch ist nicht verständlich, warum die charakteristische Wendung gerade dann zu einer Pause nach Differenzschluß führen soll, wenn ihr noch eine initiale Wendung vorausgeht.

Wenn also wahrscheinlich eine rein zeitliche Bedeutung ausgeschlossen ist, würde dies bedeuten, daß Aurelian Melodieabschnitte auch weitgehend unabhängig von ihrer speziellen melischen Gestalt aufrufen kann, also nur ihre dauermäßige Auf-

¹³⁵Da es einmal Formeln gibt, die über Silbengrenzen hinausgehen, zum anderen auch Formeln, die in mehr oder weniger „textierter“ Form auftreten können, ist zu fragen, ob M. Haasens *Silbenstrecken* wirklich ein adäquates Suchinstrument darstellen. Die Theorie zeichenerkennender Automaten hat inzwischen hier einige etwas weiter gehende Erkennungsmöglichkeiten formuliert; man kann auch darüber sinnieren, ob melodische Gestalteinheiten in dieser Weise adäquat zu fassen sind; einige von Haas angeführte Beispiele lassen ein Verständnis für musikalische Wendungen als Komplexe nicht erkennen, vgl. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 250 ff.

wendigkeit anmerken kann, *da muß sich die Melodie des Versschlusses noch etwas länger aufhalten ...*, in welcher Gestalt das geschieht, kann also für die Bestimmung der gemeinten Charakteristik uninteressant sein, wesentlich ist hier somit die besondere Ausdehnung. Dies ist eine verkürzte, nur auf ein Merkmal bezogene Beschreibung von Melodie, setzt aber nicht voraus, daß Aurelian nicht durchgehend eine bestimmte melodische Gestalt der betreffenden Differenz gemeint habe.

Auch hierfür gibt es weitere Parallelen, wie *Secunda est divisio, quae moras longiuscule protrahit ...*, 112, 14. Es handelt sich um die Differenz zur antiphonalen Psalmodie des 8. Tons, wobei bei den beiden anderen Beispielen jeweils die melodische Wendung auf der letzten Silbe angesprochen wird, 112, 13: *... ultima in huius versus syllaba suspensa canitur veluti antiphonae principium. ...*, wogegen die dritte durch eine *ultima syllaba* charakterisiert ist, die *ab imis incipiens ad superiora provehit*, 112, 15 (im modernen Antiphonale finden sich solche *differentiae* nicht) — die raumanalog bewegungsmäßige Ausdrucksweise ist für Aurelian wie schon für die Zeit vor ihm selbstverständlich, vgl. etwa Quintilians Redekunst XI, 22 (s. im Index).

Man muß also auch hier die Möglichkeit einer Beschreibung voraussetzen, die nicht die genaue melische Gestalt, sondern sozusagen den eingenommenen Raum angibt, also die Dauer. Dabei bleibt von der Gestalt nur die größere Menge von Einheiten; auch hier wird von *morae* gesprochen. Daß eine solche Beschreibung für Aurelian sinnvoll ist, ergibt sich aus dem Kontext und der Funktion: Angegeben werden soll das Merkmal, das die zweite *differentia* von den anderen unterscheidet. Daraus ergibt sich übrigens, daß Aurelian grundsätzlich das Wissen um die Gestalten voraussetzen kann; er gibt nur die notwendig erscheinende Klassifikation und damit genauere Bestimmung.

Daß diese Deutung die größte Wahrscheinlichkeit beanspruchen kann, zeigt das Beispiel des Responsorium *Iste est frater vester minimus*, V. *Ad tollens autem Ioseph*, das *... in nonadecima syllaba versus longiusculam melodiae habet inflexionem ...*, 107, 10. Ein gegenüber dem R. *Dixit Iudas* an der betreffenden Stelle melodisch aufwendigeres Silbenmelisma wird durch eine *melodiae longiuscula inflexio* bestimmt. Mittel der Charakterisierung ist nicht die Gestalt, sondern allein die Dauer, die Ausdehnung eines Melismas, das über *commota sunt* tatsächlich mit 15 Tönen eine *longiuscula melodia* ist; *inflexio* ist hier also nicht spezifisch gemeint,

sondern als Bezeichnung für eine Bewegung schlechthin verwendet: *cd dffffdchcdffffg d* (dies ist auch der Unterschied zur Psalmodie des R. *Dixit Judas*).

Weil es sich um einen Gegensatz handelt, reicht diese Art der Beschreibung aus. Und daß das gemeint ist, was an den anderen Stellen mit *morae* o. ä. formuliert wird, ist wahrscheinlich. Der Kontext und die Funktion machen aber wieder klar, daß Aurelian auch bei solchen Angaben eine bestimmte Gestalt meint, wie er sie — im Rahmen der verfügbaren Ausdrucksmittel — bei den anderen Melodiebeschreibungen formulieren kann. Natürlich lassen die Anhänger der *oral tradition*-Mystik die Niederungen eingehender Textinterpretation unter oder hinter sich; aus Aurelians Beschreibungen können sie aber auch keinen Honig für eine der so vagen wie assoziativen Vorstellungen saugen¹³⁶.

Die angeführten Beispiele für *inflexio vocis* o. ä. sind wohl in einem allgemeinen

¹³⁶Man sollte hier auch die Erkenntnisse von R. Crocker, *The Early Medieval Sequence* beachten, der in Hinblick selbst auf den „Abstand“ zwischen west- und ostfränkischer Sequenzpraxis von einheitlichen Melodien sprechen kann, z. B. S. 389 ff. Daß man echte Varianten auch als echte kompositorische Veränderungen interpretieren kann, wäre in Hinblick auf die Beliebtheit dieser Lehre auch zu beachten, selbst wenn man nicht übersehen darf, daß eine solche Lehre von jedem Eingehab auf den überlieferten musikalischen „Text“, also auf die Form der überlieferten Melodien befreien bzw. von jeder Pflicht zum Versucht ästhetischer Bewertung jeweils überlieferter Melodieformen höchst bequem entbinden kann. Auch Notkers Bemerkung im Vorwort zu seinen Sequenzdichtungen weist nicht auf von vornherein unklare Melodien, sondern nur auf die Schwierigkeit ihrer Erlernung hin: ... *melodiae longissimae, saepius memoriae commendatae, instabile corculum aufugerent, coepi tacitus mecum volvere, quonam modo eas potuerim colligare.*, ed. P. Ochsenein, in W. Wunderlich, *St. Gallen, Geschichte einer literarischen Kultur* St. Gallen, Bd. 2, 1999, S. 148, 11; schwierig ist das Erlernen — für den jungen Notker. Daß die Melodien selbst keine feste Gestalt gehabt hätten, wird aus seiner Schilderung jedenfalls nicht erkennbar, also daß Iso oder Marcellus ebenfalls gar keine Melodien gekannt hätten, ist jedenfalls nicht herauszulesen. Und auch der *presbyter quidam de Gimedia, nuper a Nordmannis vastata* bringt in seinem *antiphonarium* ja *aliqui versus ad sequentias ... modulati* mit, deren Eigenschaft, *iam nimium vitiati* zu sein, sich erkennbar nicht auf die Melodien richtet, sondern auf die Texte, die waren unbrauchbar. Notker komponiert keine neuen Melodien, sondern textiert neu. Und die Annahme, daß das genannte Antiphonarium neumierte gewesen sei, ist schon aus historischen Gründen auszuschließen. Dies aber bedeutet wieder, daß Notker die im Antiphonar aus *Gimedia* textierten Melodien als solche erkannt haben muß, ohne sie notiert vor sich zu haben.

Sinne zu verstehen, als Hinweis auf oder Aufrufung von melischer Bewegung. Ob man in diesem Sinne auch: *in prima ... distinctione terna fit inflexio vocis ...*, 120, 20, verstehen kann, ist kaum entscheidbar; natürlich könnte mit *inflexio* irgendeine komplexere melische Bewegungseinheit gemeint sein, also das Bezeichnete eines *torculus* o. ä. Weil *inflexio* aber auch den *accentus gravis* wiedergeben kann, könnte hier eine Folge von drei *clivis*-Neumen gemeint sein, also eine spezielle Bedeutung von *inflexio* vorausgesetzt werden. Der Kontext gibt keinen Hinweis.

Daß hier die allgemeinere Bedeutung, *inflexio* als *elementare Bewegungseinheit* — in anderem Kontext wohl auch allgemeiner *Melisma über einer Silbe*, s. u. — eine gewisse Wahrscheinlichkeit besitzen könnte, ergibt sich aus der Formulierung ... *iuxta notarum inflexiones ...*, 125, 63: Gemeint ist hier eindeutig das von den Neumen Bezeichnete, die einzelnen Wendungen. Diese Bedeutung kann man natürlich auch für ... *Decima syllaba ... iterum mediocriter sustolletur ... Undecima ... inflexione letabitur ...*, 121, 32, annehmen:

Im Gegensatz zu der *mäßigen Anhebung* der 10. Silbe, d. h. ihrer melodischen Wendung, reicht die Angabe, daß die 11. Silbe ein *Melisma*, d. h. eine größere melische Bewegung, eben eine *inflexio*, hat. Natürlich ist auch hier nicht auszuschließen, daß je nach der Gestalt der Melodie speziell das Bezeichnete einer *clivis* gemeint ist. Aurelian setzt natürlich immer ein klares Wissen von den Melodiegestalten voraus; seine Aufgabe sieht er vorrangig in der klassifizierenden Erklärung der Unterschiede, vornehmlich der *differentiae*; er muß also versuchen, die jeweiligen Charakteristika klar zu erfassen und zu formulieren.

Daß schon dies eine Hilfe für die Praxis gewesen sein dürfte, ist klar — jedenfalls handelt es sich bei aller, für die Zeit unvermeidlichen Unvollkommenheit um eine intelligentere Art der Erklärung als ein einfacher Tonar, auch wenn das Ziel beider Arten von Tonartbestimmung das gleiche gewesen sein dürfte. Aurelian versucht jeweils den konkreten Unterschied regelrecht in Worte zu fassen; die raumanaloge Sprache ist dabei ein wesentliches Hilfsmittel, wie natürlich auch die Segmentierung nach Silben; was beides von den grammatischen Akzenten vorgegeben wird.

Die einfache tonräumliche Art der Melodieangabe hat erwartungsgemäß auch einfache Ausdrucksmöglichkeiten, deren Vielfalt bei Aurelian stilistische Gründe besitzt — und natürlich auch eine Folge des Umstands ist, daß rationale Bestim-

mungsmöglichkeiten nicht verfügbar sind¹³⁷. Da findet sich die *quarta differentia* der Antiphonen des 7. Tons, die ... *in imis deprimitur* ..., 108, 19, wogegen die fünfte wie noch näher zu betrachten *paulisper sursum erigitur*, 108, 20. Der Sinn ist klar. Eine Beschreibung der Mittelkadenz läßt den oppositionellen Ausdruck für Hinauf- oder Hinuntergehen erkennen, den Ausdruck für die Tonwiederholung eher für Nichtbewegung, wie zu erwarten *in directum: ... non elevabitur in medio versus ..., sed in directum canetur* ..., 110, 34. Zieht man in Betracht, welche Schwierigkeiten der mittelbyzantinischen „Theorie“ die Bestimmung des Bezeichneten der Neume ῥσον macht, so wird auch hier deutlich, daß das rationale Mittel, der Bezug auf die Wiederholung des identischen Tons, noch nicht zur Verfügung stand (in diesem Zusammenhang ist auch auf die Aufwendigkeit zu verweisen, mit der Hucbald über das Nullelement der Intervalle, die Tonrepetition spricht). Eine etwas andere Formulierung für die Tonwiederholung findet Aurelian in ... *in ultima et penultima scl. syllaba aequisonam simplicemque recipit vocem* ..., 96, 2. Man wird auch hier in der doppelten Qualifizierung keine echte Doppeltheit des Gemeinten vermuten können, sondern die *simplicitas* als sinnvolle Qualifikation der Einfachheit einer Nichtbewegung, der Tonrepetition mit einem anderen Wort erkennen.

Das Problem der Angabe von Lage oder Bewegung wird erkennbar in der „umfangreichen“, rein tonräumliche Bestimmung ... *ultima syllaba ab imis incipiens ad superiora provehit* ..., 112, 15. Wahrscheinlich war hier die Bewegung nach oben von besonders tiefer Lage aus komponiert.

Hinsichtlich einer Unterscheidung zwischen Lage und Bewegung, die auch ohne rationale Skala und ohne deren konstituierenden rational definierten Einzelton denkbar ist, könnte die Formulierung der melodischen Gestalt der Melodie des R. *Tria sunt munera* mit dem V. *Reges Tarsis* einen Hinweis geben: *Iste necessitatis causa in altum provehitur in suimet fine; inferior vero iosum profertur scl. versiculi tantum ultima pars vel sillaba*, 87, 19. Zunächst also handelt es sich um eine übergeordnete Bewegung nach oben am Versende. Nur die letzte Silbe wird tiefer nach unten vorgetragen. Diese Silbe also ist *inferior*, wogegen *iosum* adverbial zu verstehen ist. Die stilistische Eigenheit Aurelians, gerne zwei gleichbedeutende Bestimmungen anzuführen scheint auch hier maßgeblich zu sein; die Frage, ob er

¹³⁷Man vergleiche dazu die nach Aurelian wohl umfangreichsten Melodieangaben in der Schrift von Aribo.

damit *inferior* als Ergebnis des *iosum* oder ein *iosum* von einer tieferen Lage aus hat angeben wollen, ist also nicht endgültig lösbar. Die raumanaloge Ausdrucksweise ist ebenso klar wie das Wissen um eine bestimmte Gestalt. Und natürlich ist auch hier die Segmentierung in kleinste melodische Ereignisse entsprechend der Silbeneinheit getroffen; ein deutlicher Hinweis auf die Herkunft dieses ersten Ansatzes zu einer Rationalisierung, aber auch ein Hinweis darauf, daß die Melodiegestalten in neuerem Sinne elementar fixiert waren.

Wenn bei Melodievergleichen jeweils das Ausmaß einer Bewegungsrichtung — und Richtungen sind das primär Bezeichnete der melischen Akzente — unterschiedlich ist, kann der Verweis auf diesen Unterschied zur Differenzierung genutzt werden, wie bei der Erläuterung der Melodien zu den *litteraturae* im 19. Kap., ... *post primam inflexionem vocis, incoante secunda, non sursum tantum erigitur, quantum in aut. II, nec iosum tantum deprimitur, quantum in aut. IV ...*, 119, 7; die „Verdoppelung“ der räumlichen Wörter ist ein weiterer Hinweis auf Aurelians Bemühen um eine stilistisch sozusagen gehobene Ausdrucksweise; vgl. auch *Finis ... versiculi ... in altum sustollitur ...*, 100, 37. Ein Buch für einfachste *cantores* ist seine *Musica disciplina* nicht.

Die Selbstverständlichkeit, alle brauchbaren Ausdrücke der lateinischen Tradition zu benutzen, wird aus dem Auftreten auch der aus dem Griechischen übersetzten Termini erkennbar — trivialerweise, wie ... *syllaba ... acuto enunciabitur accentu ...*, 119, 10; daneben begegnet in gleicher Bedeutung ... *syllaba ... alte scandetur ...*, 120, 29 (daß hier nicht etwa besondere Lautstärke gemeint ist, ist schon aus dem direkten Kontext klar). Aufwendiger formuliert ist die Silbe, in der ein *hoher Akzent der Stimme aufsteigt*: *Tercia ... syllaba ... suspensa tenebitur voce. ... quarta ... syllaba, ... in ea acutus accendetur vocis accentus ...*, 119, 12. Der *acutus acutus* meint sicher das Bezeichnete einer Paläofränkischen *virga*, also genau das des grammatischen *acutus acutus*; die Version in Gushees Text, *accendetur* wird man in Hinblick auf Parallelen in *ascendetur* verbessern dürfen. Die *syllaba suspensa* ist natürlich tonräumlich zu verstehen; wie sie — nach der vorangehenden, sich einer *circumflexio* erfreuenden Silbe — erreicht wird, ist nicht von Belang; es handelt sich um die Angabe hoher Lage, rational definiert wohl eines hohen Tons, d. h. einer syllabisch vertonten Silbe:

Die Unterscheidung zwischen Hochton und Nach Oben-Gehen, war für die De-

definition der melischen Akzente in der Grammatik natürlich irrelevant, denn dem Grammatiker geht es allein um die Kennzeichnung des Ortes der jeweiligen Akzente, also der betonten und nicht betonten Silben. Die Natur dieser Akzente, die rationale Bestimmung ihrer klanglichen Erscheinung, interessiert den Grammatiker nicht, sondern den Musiktheoretiker wie Aristoxenus. Dessen Definition aber dient als Grundlage der, immer wieder übernommenen Definition der Akzente in der Grammatik. Somit ist das Bezeichnete hier geradezu exemplarisch verschieden vom Gemeinten, d. h. der Funktion überhaupt einer grammatischen Angabe von Akzenten: Bezeichnetes ist das, was die Musiktheorie liefert, ein Ausschnitt aus einer Art melodischer Bewegung, die an keiner Stelle anhält — so auch noch dem Mittelalter weitergegeben — das Gemeinte ist Kennzeichnung der Stelle des Akzents im Wort, was bekanntlich in den antiken Sprachen eng mit der metrischen Prosodie der Wörter zusammenhängt.

Im Gegensatz dazu muß ein genuin musikalischer Gebrauch des Bezeichneten der melischen Akzente, also ihrer Zeichen zur Bezeichnung melischer Vorgänge, von vornherein zwischen Hochtönen und der entsprechend gerichteten Bewegung unterscheiden: Ein *pes* auf einer Silbe ist nicht identisch mit einem einzelnen gegenüber dem Ton der vorangehenden Silbe höheren Ton. Hier lag ein wesentliches Problem für die erste Verwendung der Akzentzeichen zur Angabe melodischer Verläufe: Die Aristoxenische Definition schließt eigentlich eine solche Verwendung aus, denn bekanntlich sind die beiden möglichen melodischen Bewegungen durch die Kontinuität der Sprachmelodie und demgegenüber das jeweilige „Anhalten“ der musikalisch melischen Bewegung axiomatisch unterschieden. Man kann, wie in Verf., *Otfrid*, gezeigt, dieses Problem mit der Bildung graphischer Opposition von *puncta* und den Akzentzeichen parallelisieren.

Die Paläofränkische Notation scheint diese Opposition von Anfang an zu kennen, auch ein Hinweis darauf, daß die Erfindung der Neumenschrift klar als erster Rationalisierungsvorgang anzusehen ist: Segmentierung des melodischen Flusses in silbische oder quasisilbische Einheiten, Differenzierung zwischen Bewegung, Melisma, und Tonhöhe, auch wenn der Einzeltonbegriff noch fehlt¹³⁸. Und beachten sollte man hier auch, daß die entsprechende silbische Segmentierung nicht trivial ist:

¹³⁸**Neuestes zum Ursprung der Neumenschrift im Westen** Liest man D. Hileys unterhaltende, wenn auch nicht wissenschaftlich fundierte „Rekonstruktion“ der Entstehung von Neumen, *Western Plainchant, A Handbook*, Oxford 1993, S. 372, so wird deutlich, daß

Die Auflösung einer als kontinuierlich empfundenen Melik in Segmente bedeutet z. B. die Setzung von Grenzen, z. B. die Differenzierung zwischen dem melodischen

anachronistisches Absolutsetzen der eigenen Erfahrung offenbar recht schwer zu überwinden ist: *We could imagine a scenario something like the following: The cantor knows that a mode 3 melody is traditionally sung for the following texts: Repleatur os meum ... He will aim for c as the reciting note in the first phrase, usually achieved directly from G, or with an ornamental gesture around G and a. ...*: Daß Aurelian gewußt haben sollte, was *the reciting note c* ist, kann ausgeschlossen werden: Der wissenschaftliche Wert solcher Umschreibungsversuche soll hier nicht weiter bewertet werden; daß der ominöse *cantor* aber auf keinen Fall rational, skalisch definierte Tonhöhen kannte, müßte zumindest insoweit beachtet werden, als die angeführten Tonbuchstaben als Metasprache zu kennzeichnen sind. Wenn dann allerdings die Existenz von gleichartigen Initialformeln besonders für die Antiphonen und anderer Interpunktionsformeln für eine Entwicklungsgeschichte der Neumen verwendet wird, wird Hileys Mangel an Literaturkenntnis störend: Treitlers seltsame Vorstellung, daß die Neumen, nur weil zwischen gewissen Satzzeichen und bestimmten Einzelneumen graphische Verwandtschaften zu bestehen scheinen, von den Satzzeichen abzuleiten wären — Treitler beachtet (wie seine Epigonen) natürlich nicht die ganz verschiedene Herkunft der jeweiligen Zeichen, wie ihm ebenso natürlich die Aristoxenische Herkunft völlig unbekannt geblieben ist —, ist unhaltbar angesichts des Umstands, daß die Neumen eindeutig silbenmäßig geordnete die Melodie analytisch segmentierende Zeichen sind; Zeichen, die zudem nicht im Raum der liturgischen Melodien entstanden sein dürften, was man erfährt, wenn man die grundlegenden Beiträge von Riou nicht ebenso unbeachtet läßt wie die Ausführungen von Verf., *Otfrid*: Die Vorstellung, daß aus Zeichen für ganze Formeln — den fälschlich so gedeuteten Satzzeichen — Zeichen für die elementaren Melodiesegmente auf einzelnen Silben entstanden sein sollen, ist ebenso absurd, wie die, daß die aus der rein graphisch notwendigen Zusatzbezeichnung, z. B. durch verschieden geschriebene und gestellte Strichlein zu Isidors drei Punktlagen, ganze melodische Formeln bezeichnet werden sollten — schon die Verschiedenheit der Formeln in den Tonarten ist geeignet, einen solchen Unsinn zu widerlegen.

Aber auch die Vorstellung, daß ausgerechnet die bekannten, also trivialen Formeln, wie z. B. bekannte des 1. Modus, *cdaba...*, primär eine Neumierung „hervorgebracht“ oder gar notwendig gemacht haben könnten, ist unhaltbar, ganz ungeachtet des Umstands, daß derartige Neumierungen auch von Hiley nicht belegt werden: Man sollte doch überlegen, daß gestaltmäßig derartig markante Intonationsformeln einer Neumierung gerade nicht bedurft hätten. Zu Treitlers diesbezüglichem, für seine „Methode“ so charakteristischen Mißverstehen eines lateinischen Textes s. Verf., *Otfrid*, S. 210 ff.: Hileys exemplarische Unkenntnis der relevanten Literatur ist stoßend.

Fortschreiten zwischen einzelnen Silben und über jeweils einer Silbe; ein Aufstieg zwischen zwei Silben muß von dem Bezeichneten eines *pes* auf einer Silbe unterschieden werden; ersichtlich keine triviale Aufgabe, die aber durch die Neumenschrift offenbar sehr früh wenigstens ansatzweise geleistet worden zu sein scheint: Aurelians Formulierung jedenfalls zeigt die silbische Segmentierung vollständig erreicht, sie ist aber hinsichtlich der Differenzierung zwischen Bewegung und Folge von Tonhöhen — auch abgesehen vom Fehlen der Definition skalisch rationaler Einzeltöne — offenbar noch etwas vage.

Ein weiteres Beispiel für die *suspensa syllaba* findet man in ... *ultima ... syllaba suspensa canitur veluti antiphonae principium ...*, 112, 13, zusammen mit dem Vergleich mit dem Antiphon-Anfang.

In den Rahmen einer Angabe von Melodieverlauf durch Vergleich gehören somit auch die Stellen, an denen Aurelian einen tonräumlichen Bezug der *differentia* zum Anfang der betreffenden Antiphon formuliert, wie etwa: ... *finis in meditullio tenoris ultimam sustinet syllabam, neque enim sursum sublimatur, neque deorsum deprimitur, sed initio contentus est introiti.* ..., 101, 1, wo also das Liegenbleiben der Stimme, die Nichtbewegung „negativ“ ausgedrückt wird¹³⁹; wesentlich ist der Bezug zur Lage des Introitus-Anfangs, was auch für ... *finis cum initio antiphone propriam iungit modulationem ...*, 109, 25, gilt, allerdings nun abstrakt durch Hinweis auf die *propria modulatio* des Versendes formuliert (die betreffende melodische Wendung unterscheidet sich von allen anderen, ist eben *propria*). Hinzu kommt offensichtlich noch ein Verweis auf die sozusagen allgemeine Lage, *in meditullio tenoris* im ganzen Verlauf, was mit der Qualifikation *mediocriter* o. ä. zu parallelisieren ist:

Daß ein Bewußtsein bestanden hat, das auch in sozusagen vorrationaler geistiger Repräsentation einer Melodie eine Lage als relativ hoch, tief oder eben nicht, d. h. Mittellage vorstellbar machte, ist vorauszusetzen; insofern kann man in solchen „Mitte“-Angaben wohl die Mitte zwischen *ypodorius* und *yperlidius sonus* sehen; eine rational skalische Begründung eines solchen Bewußtsein des Gesamtambitus ist nicht erforderlich; insofern ist auch zu erwarten, daß Aurelian zwischen den

¹³⁹ *Tenor* wird man hier mit *Verlauf* übersetzen können, gemeint ist, daß sich die Stimme an dieser Stelle etwa in Mittellage des ganzen Ablaufs befindet. Ein Bezug zum *tenor* der Rezitation oder gar zu Guidos *tenor*-Begriff besteht natürlich nicht.

gerichteten Bewegungen und sozusagen dem Ort, an dem solche Bewegungen stattfinden, denken kann. Dies könnte man als eine Art Vorstufe zum Intervallbegriff sehen: Natürlich gibt es *arseis*, die tief oder hoch liegen; solches Denken ist bei Aurelian selbstverständlich vorauszusetzen und wird durch derartige Qualifikationen bestärkt; insofern wird auch deutlich, daß die Rationalisierung tatsächlich eine Rationalisierung einer auch schon „vorrational“ existierenden und funktionierenden Abstraktionsfähigkeit menschlichen Hörens darstellt.

Vergleichbar ist die Beschreibung der ersten *differentia* der Introitus des 1. Tons: ... *ad cuius initium directe finis versiculi redundat et aequatur, nec erigitur sursum graviter, neque deponitur deorsum*, 85, 2 (vgl. *erigi vel deponi* etwa 146, 31). Auch hier fällt die „doppelte“ Formulierung der Bestimmungen auf, *redundat et aequatur, deponitur deorsum*. Schon aus diesem Grund fällt die dreifache Bestimmung on *erigitur sursum graviter* auf. In der folgenden Zusammenfassung der jeweiligen melischen Gestaltung, in der sich die drei *differentiae* unterscheiden, formuliert Aurelian so: ... *cur unus solummodo tonus tot habeat varietatum modos, ut aliquando ultima versiculi sillaba sursum erigatur, nonnumquam iosum deprimatur, plerumque etiam graviter enuntietur*; ..., 85, 5, zu den nachfolgenden Ausführungen zu der jeweiligen Melodie s. o., 3.3.5.2 auf Seite 463:

Unterschieden wird ein Nach Oben-, ein Nach Unten-Gehen der Melodie der letzten Silbe und schließlich ein *graviter* verbleiben; dies dürfte die erstbeschriebene sein, in der eben weder nach oben, noch nach unten gegangen wird, sondern die Gleichheit (der Tonhöhe) zwischen Schlußsilbe der *differentia/varietas* und dem Anfang der Antiphon besteht. Angesichts der Gestalt des angegebenen Int. *Gaudete* vom 3. Advent widerspricht die Gestalt der 1. *differentia* im Gradualbuch der Angabe von Aurelian nicht:



Zwar schließt diese *differentia* tiefer als die beiden anderen, aber ein Grund für die Bildung der Charakterisierung *erigitur sursum graviter* ist nicht zu erkennen. Angesichts der anderen Verwendungen dieses Wortes, vgl. etwa 94, 15, 108, 16, 119, 13 und 119, 14 — wie ja auch der Tradition — müßte man hier einen Fehler

annehmen (denkbar wäre noch *ex gravi tenore* o. ä., weil dies für die zweite *varietas* gelten dürfte). Auch hier liegt mit größter Wahrscheinlichkeit keine allgemeine, sondern eine spezifische kaum noch erklärbare Verwendung des Wortes vor. Man kann auch diese Stelle allein durch Angabe der Gestalt verstehen.

Angesichts der Tradition der Bezeichnung *circumflexus*/*περισπωμένη* wäre zunächst natürlich zu fragen, ob die bewegungsmäßige Ausdrucksweise des *circumvolvere* oder der *circumflexio* terminologisch spezifisch zu verstehen ist. Gegenüber der wohl nur einmal auftretenden *incurvatio* könnte dies so sein. Allerdings lassen gewisse Beispiele erkennen, daß Aurelian diese aus der Akzentdefinition genommene Bezeichnung verallgemeinert verwendet, vgl. etwa ... *finem ... pernimium circumvolvit ...*, 109, 26; dabei ist *pernimium* sicher nicht als *übermäßig*, also als ästhetische Wertung, sondern als ein Hinweis wie *sehr/ganz besonders* zu interpretieren. Die zusätzliche Qualifikation hätte bei einem einfachen *circumflexus*, d. h. modern *torculus*, keinen Sinn.

Also, muß man wie die *anfractus* und die *incurvatio* auch *circumvolvere* allgemein als Hinweis auf umfangreichere melische Beweglichkeit, also auf Melismen verstehen; dies zeigt eindeutig auch die Beschreibung der Melismen zu den Responsorien *Magi veniunt* und *Iste est, qui ante Deum*, vgl. o., 3.3.5.2 auf Seite 460. Die spezielle Bedeutung *circumflexus* ist damit natürlich nicht ausgeschlossen¹⁴⁰.

Diese Feststellung ist deshalb von einigem Interesse, weil der *circumflexus* schließlich der Akzent ist, der die Möglichkeit einer Kombination, also der entsprechende Bezeichnung eines Melismas schon in der Grammatik vorgegeben hat. Dem scheint die Ausdrucksweise von Aurelian verpflichtet zu sein: Kombinationen von Neumen über einer Silbe erscheinen als Verallgemeinerung des *circumflexus*. So kann auch terminologische Betrachtung gewisse Erkenntnisse liefern: Der — eigentlich doppelte — *accentus circumflexus* ist der Akzent in der Grammatik, der als einziger Vorbild für die Notierung von Melismen bot, er bezeichnet, graphisch trivial analog, die Verbindung des Bezeichneten *accentus acutus* mit dem des *accentus gra-*

¹⁴⁰Es scheint nicht gerade erkenntnisfördernd, die so späten Bezeichnungen wie *clivis*, *torculus* etc. als Hinweis auf irgendwelche ursprünglichen Bedeutungen anzusehen, ganz abgesehen davon, daß die Differenzierung zwischen *signum*, *designatum* und *intantum* auch für neueste Darstellungen der westlichen Neumenschrift ebensowenig entbehrlich ist wie eine wenigstens ansatzweise Ahnung von der Andersartigkeit des Bezeichneten byzantinischer Neumen.

vis auf einer Silbe, also die melische Bewegung nach oben und anschließend nach unten als sozusagen eine Bewegungseinheit. Genau diese Möglichkeit ist Vorbild für andere Komplexbildungen.

Wenn also Aurelian mit deutlicher Betonung dieses Wort verwendet zur Bezeichnung allgemein von Melismen, auch solchen, die größer als das Bezeichnete des *accentus circumflexus* sind, dann wird klar, daß für ihn wenigstens in der terminologischen Tradition dieser Akzent Vorbild für die Notierung von Melismen war, daß also noch Aurelians Zeit von diesem Ursprung der Neumenschrift her in ihrer Ausdrucksmöglichkeit beeinflußt war. Damit aber wird auch erkennbar, daß die dominante bewegungsmäßige Ausdrucksweise von Aurelian ebenso als direkte Folge der Vorgabe, des Ursprungs der Neumenschrift angesehen werden kann und muß: Die Akzente sind wissenschaftlich eben als gerichtete Bewegungen definiert; exakt formuliert.

Das Bezeichnete der Akzente in ihrer wissenschaftlichen Definition in den Grammatiken ist die gerichtete melische Bewegung — das Gemeinte, das musikalisch uninteressant ist —, ist die Tatsache des Akzents überhaupt, konkret die Kennzeichnung seines Ortes im jeweiligen Wort; sicher ist solche Exaktheit im Ausdruck musikwissenschaftlichem „Denken“ lästig, aber notwendige Voraussetzung, Zusammenhänge auch verstehen zu können — nur, darauf kommt es ja auch gar nicht an; in Niemöllers tief assoziativen Ausführungen zu Raum in der Musik sucht man auch nur die Beachtung solcher Zusammenhänge vergebens. Und daß sie zu beachten sind, will man wirklich etwas von den historischen Gegebenheiten verstehen, wird daraus erkennbar, daß sich somit in der Ausdrucksweise von Aurelian, also der Verwendung des Vorbilds der Grammatik in der Definition der Akzente grundsätzlich die Aristoxenische Definition der kontinuierlichen melischen Bewegung wiederfindet, nun aber angewandt auf Musik — die Erkenntnis dessen, was eine diastematische Stimmbewegung ist, mußte erst erarbeitet werden.

Etwas blumiger ist die Ausdrucksweise im 19. Kapitel, wenn die Silbe ... *circumflexione gaudebit* ..., 119, 11. Auch hier ist ersichtlich die Frage nach der stilistischen Herkunft solcher Ausdruckweise und nicht etwa inhaltliche Unterschiede zur *syllaba*, die nur *circumvolvitur* von Interesse. Daß diese Ausdruckweise eine stilistische Möglichkeit darstellt erweisen im 19. Kap. auch die Silben, die aufeinanderfolgen und jeweils ... *gravi tenebuntur tenore* ..., dann die, die anschließend ... *circum-*

flectetur ... acuetur ..., 119, 13. Statt *tenebuntur gravi tenore* könnte auch stehen *graviter promuntur* o. ä. (*gravari* ist offenbar gegenüber *acui* nicht so geläufig, vielleicht wegen der anderen Bedeutungen); *tenor* wird man hier adäquat mit *Lage* o. ä. wiedergeben können; gemeint ist ein tiefliegender Verlauf oder Ablauf; terminologisch spezifisch scheint Aurelian das Wort nicht zu verwenden.

Im Übrigen wird daraus auch deutlich, wie selbstverständlich die raumanalogen Bezeichnungen mit den aus der antiken Tradition stammenden Fachtermini zusammen gebraucht werden können, das Bezeichnete ist jeweils klar, nur das Zeichen, die Bezeichnung, das Wort, ist verschieden; damit kann auch die Melodiebeschreibung Aurelians gut auskommen, vgl. ... *finis ... gravem promit vocem ...*, 104, 1. Ganz entsprechend der grammatischen Definitionen der melischen Akzente kann auch Aurelian von etwas wie *Tiefton* sprechen, neben der Bewegung nach unten; nur ist diese Bezeichnung natürlich nicht auf ein skalisches System bezogen zu denken.

Die anderen Belege für das *Herumwälzen* der Melodie sind meist — im Rahmen der Aussagefähigkeit — leicht zu verstehen, wie, ... *tertia ante novissimam syllabam, scl. le-... post primam circumvolutionem aliter atque aliter quam superior finitur ...*, 124, 54, wo man einmal statt der Silbe oder des *finis* o. ä. als Stellenangabe die charakteristische Wendung als Ortsangabe findet. Sicher aus dem gleichen Grund, wie oben angemerkt: Es handelt sich um einen melismatischen Teil des Responsorium *Alleluia, audivimus eum in Efrata*. Der anschließende Verweis auf die *notae, Huius notarum figuras causa insinuationis ostendimus*, womit ein *alleluia* gemeint ist, das offensichtlich ein Melisma auf *-le-* eingeplant hat, macht die Ortsangabe trivial: Gezählt werden kann der Ort vor der letzten, *novissima*, Silbe, die *dritte* Silbe vor Schluß¹⁴¹; die Stelle, von der ab sich die Melodie anders verhält, ist dann aber nur durch Verweis auf die betreffende Wendung aufzurufen: Die erste *circumvolutio* dieses Melismas ist offenbar bei den angesprochenen Melodien (noch) identisch.

In ... *Me- autem et -a ... circumflexe volventur, quamquam dispariliter ...*, 121, 31, aus dem *Magnificat anima mea Dominum*, finden sich also mindestens zwei *Torculi* nacheinander, allerdings, und hier liegt wohl ein wesentlicher Unterschied zum zuvor Zitierten, sind diese verschieden. Die Zweiheit von *circumvolvere et circum-*

¹⁴¹Damit zählt Aurelian das *alleluia* offensichtlich nicht als silbische Einheit, was genau zum Auftreten der Liqueszenz auf *alleluia* paßt: das *-i* bildet keine Silbengrenze.

flectere ist hier in einen Komplexausdruck zusammengefaßt; man kann also auch hier von rein stilistischen Varianten ausgehen. Beschreibungen, in denen das melische Geschehen sequentiell beschrieben wird, sind ebenfalls ohne Schwierigkeiten zu verstehen, wie, ... *graviter pronuntiabuntur, ... circumvolventur, ... in imis deponentur ...*, 119, 14. Die tonräumlichen Bezeichnungen werden entsprechend lateinischer Tradition formuliert, abgesehen von der Idee, daß man mit *yperlidium sonum* ein absolutes oder relatives Maximum an Tonhöhe bezeichnen kann (vgl. o., im 1. Teil, 1.5.1.1 auf Seite 186; auch Bernhard hat diese „Fehlinverwendung“ antik klar definierter Begriffe durch Aurelian bemerkt, natürlich ohne vorgängige Hinweise auf die Folgerungen aus diesem Sachverhalt zu beachten; auch ein Zeichen wissenschaftlicher Redlichkeit?); die beschriebene melodische Wendung dürfte also bewegungsmäßig — natürlich nicht intervallisch, darüber kann nichts gesagt werden — gleichartig sein: ... *syllaba ... circumvolvetur, ... yperlidium sustinebit sonum ...*, 126, 71.

Von Interesse ist hier, daß Aurelian nicht den Begriff *phrygius* für mittlere Lage verwendet, sondern nur die beiden die extremen Lagen von *toni* bezeichnenden Namen — ein weiterer Beleg dafür, wie fern Aurelian die Vorstellung einer Skala als Ordnung des Materials der Melik war: Die Verwendung der beiden „Extrem“-*toni* für höchste und tiefste Lage hätte Aurelian eigentlich auf die Möglichkeit einer skalaren Ordnung von Lagen führen müssen; dazu reicht seine Abstraktionsfähigkeit (noch) nicht aus: Deshalb ist eine einfache Unterstellung der Kenntnis der rationalen Natur antiker Theorie der Melik nicht nur für Aurelian so falsch, sondern fatal für die Fähigkeit, die Leistung der (lateinischen) mittelalterlichen Musiktheorie adäquat einschätzen zu können.

Die Fülle der möglichen Ausdrücke zeigt auch die anschließende Melodiebeschreibung aufeinanderfolgender Silben: Die silbische Segmentierung des Melodieverlaufs, wie sie trivialerweise für die Neumenschrift charakteristisch ist, ist das Mittel eines ersten Versuchs rationaler Melodieerfassung: ... *syllaba ... circumvolvetur, ... parum altabitur, ... thesin patietur ...*, 126, 73. Zur Aufrufung der entsprechenden melischen Bewegungsrichtung kann auch das Paar *arsis thesisque* verwendet werden; vgl. auch, ... *prima syllaba ... arsin pacietur, exin secunda ... thesin ...*, 126, 68; hier *erleidet* die Silbe eine bestimmte Bewegung; man wird wohl *arsis thesisque* als anderen Ausdruck für *accentus acutus gravisque* nehmen können, wie dies auch in ... *syllaba ... rursus arsi conridebit ...*, 126, 69, in der

etwas blumigeren Ausdrucksweise des 19. Kapitels, deutlich wird:

Die ursprüngliche und sozusagen wissenschaftliche Definition der melischen Akzente in der Grammatik ist die einer gerichteten Bewegung¹⁴².

Daß Aurelian natürlich klare Vorstellungen über das jeweilige Ausmaß der melischen Bewegung hatte, können erste Versuche einer entsprechenden Qualifikation zeigen, die parallel zur Setzung von *Romanus*-Buchstaben in St. Galler-Hss. zu sehen sind: Die gleiche Ausgangsbasis führt zu gleichen Lösungsversuchen, wenigstens ansatzweise auch die Größe von melischen Bewegungen und nicht nur die Richtung anzugeben.

Vergleichbar damit wird auch die Qualifikation *paulisper* angewandt. Von einem inhaltlichen Gegensatz zu *parum/perparum* ist nicht zu sprechen: ... *altera species ... ultimam paulisper erigit syllabam*, ..., 93, 3, (gemeint ist die *species* der Melodie eines bestimmten Typs von *versus*, also Verspsalmodie); ... *finis iosum perparum deprimitur* ..., 100, 35, also wohl *nur ganz wenig nach unten* ...; ... *finis ... paulisper sursum erigitur* ..., 109, 21.

Offenbar die Mitte zwischen einem großen Sprung und einer geringfügigen Bewegung bezeichnet die Qualifikation *mediocriter* in einer melischen Bewegungseinheit; eine Qualifikation, die auch andere Bedeutungen haben kann; im ersten Beispiel ist sie eine graduierende Angabe für die Bewegung nach oben: ... *Versus ... in ultima syllaba mediocriter sustollitur* ..., 111, 1.

An anderen Stellen allerdings wird diese Qualifikation absolut verwendet, offensichtlich also im Sinne einer relativen Lage, wie: ... *acuetur*, ... *mediocriter proferuntur* ..., 121, 30, ... *mediocriter tenebuntur* ..., 121, 29. Klar das Ausmaß bestimmend kommt sie vor in ... *iterum mediocriter sustolletur ... inflexione letabitur* ..., 121, 32. *Mediocriter* kann also einmal wie *paulisper* ein Ausmaß ange-

¹⁴²Und dies ergibt sich trivialerweise daraus, daß die zugrunde liegende Theorie der beiden Stimmbewegungen von Aristoxenus bekanntlich die kontinuierliche melische Bewegung, die der Sprachmelodie, eben als kontinuierlich, als an keiner Stelle stehenbleibend definiert — einen „stehenden“ Hochtton oder Tieftton konnte es also schon der Ausgangstheorie wegen nicht geben. Daß im Laufe einer Vergrößerung des entsprechenden Wissens der Akzent auch als Hochtton definiert werden konnte, war zu erwarten, insbesondere deshalb, weil für den Zweck der Angabe der Lage des Akzents im Wort natürlich völlig irrelevant war, ob es sich um einen hohen Ton oder eine Bewegung nach oben handelt. Darauf hat Verf. bereits öfter verwiesen.

ben, zum anderen aber auch die Tonlage — relativ oder absolut — bezeichnen, also vielleicht die „Mitte“ zwischen einem *ypodorius* und einem *yperlidius sonus* (auf diese „sachfremde“ Verwendung der von Cassiodor überlieferten Namen der fünfzehn Transpositionsskalen geht Verf. an anderer Stelle ein, . Auf eine solche Bedeutung weisen die Formulierungen *mediocriter proferuntur* oder *tenebuntur* (gemeint sind Silben). Daß in jeder Melodie, wahrscheinlich auch zwischen verschiedenen *toni* ein Bewußtsein relativer Lage vorausgesetzt werden kann, ist kaum zu bestreiten, s. auch o., zu *meditullium tenoris*¹⁴³, 3.3.5.2 auf Seite 473: Der Zwang, im Chor zu singen, dürfte gewisse überindividuelle Vorstellungen absoluter und relativer Tonlage geprägt haben (dafür gibt es Belege in der mittel- und spätbyzantinischen Musik, „theorie“, auf die Verf. an anderer Stelle hingewiesen hat). Damit ist ersichtlich noch kein rationales Tonsystem als Grundlage geistiger Repräsentation von Melodien gegeben. Daß hier eine rhythmische Bedeutung vorliegen könnte — etwa auch im Sinne einer nicht besonders ausgedehnten Melismatik —, ist angesichts der Opposition zu *acuetur* unwahrscheinlich (vgl. auch u. die Ausführungen zu *cursim*, 90, 34).

Zu bedauern ist der Verlust der Notation¹⁴⁴ im Beispiel, 123, 51 — die Ver-

¹⁴³Dieses Wort wird hier eindeutig in tonräumlichen Sinne verwendet, anders als dies Guido tut.

¹⁴⁴Daß Aurelian ein stilistisch hohes Niveau hat, wird auch hier deutlich, wenn er nicht einfach von *notae*, sondern der *figura notarum*, im Folgenden von *figuras notarum* spricht. Die *notae* waren geläufig, ob für vollständige Gradualia etc. dürfte allerdings nicht leicht zu beantworten sein (der sozusagen dezidierte „Verzicht“ auf dieses Mittel in allen *Sextuplex*-Hss. jedenfalls spricht nicht dafür), d. h. es bleibt die Frage, ob die Neumenschrift in dieser Zeit nicht doch nur ein Hilfsmittel für gelegentliche erklärende Kennzeichnungen war, wie hier zu sehen, wo es Aurelian darum geht, ein Problem exakter tonaler Bestimmung aus der Schlußformel des Versus zu erklären.

Klar ist in jedem Fall, daß für Aurelian die Möglichkeit einer schriftlichen, also in den verfügbaren Grenzen gestaltgenauen schriftlichen Wiedergabe bzw. Symbolisierung von (liturgischen) Melodien (und damit jeder Melodie) nicht etwa irgendeine Auffälligkeit besaß, sondern eben eine selbstverständliche Möglichkeit darstellt, die hinsichtlich der Gestaltfestigkeit der Melodien überhaupt keinen Unterschied der geistigen Repräsentation von Melodiegestalten bedeutet haben kann.

Ob notiert oder nur erinnert, die Melodiegestalt ist eindeutig. In der Erörterung solcher Fragen liegt ein, wenn auch sicher kaum noch durchführbares, Mittel zum Verständnis der Schriftwerdung der geistigen Repräsentation des Chorals (um eine Formulierung des Phi-

wechslung der Tonalität erscheint als eine *Wegnahme der Klanglichkeit einer Tonart durch eine andere* — von der Geschichte der Entwicklung des Prinzips der Tonalität wäre die Deutung des Wortes *sonoritas* von Bedeutung — sollte nur der betreffende Verstyp, also die jeweilig „korrekte“ Verbindung der Teile von Komplexformen gemeint sein? die Formulierung schließt auch eine solche „minimale“ Interpretation nicht aus; im Folgenden wird das Wort einfach zur Beschreibung von *Melodiegestalt* benutzt — womit das Problem bleibt, ob es für die Tonarten typische *Melodiegestalten* gab, und ob dieses Typischsein nur auf Formelgleichheit o. ä. beruht, oder ob Aurelian noch andere Merkmale der entsprechenden Klassenbildung kannte:

Est quaedam plane in huius toni responsoriis norma, quae a plerisque ignoratur cantoribus, atque ideo intercipitur alterius sonoritas toni ab altero, ut hoc et in autentu proto ad liquidum edocemur: Etenim in fine eiusdem responsorii, in tertia syllaba ante finem, eadem videlicet syllaba -le terna circumvolvitur iteratione hoc modo, cum notarum figura: alleluia

Was ein *circumvolvi* — es geht hier um das Verstehen und die adäquate Beurteilung der Ausdrucksmöglichkeiten Aurelians in Hinblick auf die Frage der gemeinten Melodiegestalt — in dreifacher Wiederholung sein soll, ist schwer zu rekonstruieren; denkbar ist natürlich ein dreifacher Torculus (bzw. dessen Bezeichnetes). Dies ist in einem *alleluia* des Responsorium *In ecclesiis benedicite Deum* natürlich denkbar. Vielleicht ist aber allgemeiner ein dreifaches Auftreten derselben — oder einer jeweils ähnlichen? — Wendung gemeint. Jedenfalls muß es sich um eine Segmentierung in drei irgendwie vergleichbare Wendungen handeln, wobei die *Vergleichbarkeit* natürlich auch nur die Existenz von drei als elementare Bewegungseinheiten, etwa im Sinne von Quasisilben, verstandenen Wendungen betreffen könnte. Die tonräumliche Ausdrucksweise und die Selbstverständlichkeit, mit der damit und den anderen Ausdrucksmöglichkeiten die Melodiegestalt beschrieben wird, ist in jedem Fall eindeutig — mangelnde Klarheit der Ausdrucksmöglichkeit ist kein Zeichen dafür, daß das Gemeinte, die Melodiegestalt irgendwie unklar gewesen sein müßte (im Sinne etwa der Lehre der Treitler-Epigonie von der Breihaftigkeit der melodischen Konturen von Choralmelodien, bzw. ihrer von jeweiligen Stimmungen oder sonst etwas

losophen Feuerbach die *Menschwerdung des Affen*, z. B. zum Philosophen Feuerbach, zu nutzen).

irgendwelcher *chant communities* abhängig sein sollenden Amorphität).

Der anschließende Vergleich mit der ähnlichen, aber eben tonal anderen Melodie an gleicher Stelle des Resp. *Alleluia, audivimus eum in Efrata* zeigt, wie klar für Aurelian die genauen melodischen Gestalten in den einzelnen Neumen waren — offenbar ist nur die erste *circumvolutio* in den beiden exemplarisch für den 4. bzw. 1. *tonus* angeführten Melodien, ed. Gushee, S. 124, 54 — hier handelt es sich um ein bestimmtes, formelhaftes Merkmal, das aber nicht einfach in dem Sinne interpretiert werden kann, daß die tonale Bestimmung ausschließlich von dieser Formel oder typischen Wendung abhinge:

Adest autem autenti proti responsorium exempli causa monstratum Alleluia, audivimus eum in Efrata, in cuius fine, tertia ante novissimam syllabam, scl. -le-, post primam circumvolutionem aliter atque aliter quam superior finitur. Huius notarum figuras causa insinuationis ostendimus alle luia.

Hoc, ut supra disseruimus, ni provideatur, mox interceptionem patietur versus responsorii V. Ecce quam bonum et quam iocundum habitare fratres in unum.

Id autem oramus cantorem, ut omnium versuum fines in nocturnalibus responsoriis a quinta incipiat desinere syllaba ante finem ultime. Et hoc sec. musicos, qui non amplius quam quinque assevere maris undas, et ex eisdem omnes eximeri (sic!) procellas.

Die abschließende „Begründung“ beruht auf reiner Anzahlanalogie; ist nur wegen ihres Verweises auf die *musici* von Interesse: Wo es um Anzahlen und Autorität geht, ist die *musica* wirksam¹⁴⁵.

Die tonalen Fragen, die Aurelian aufwirft, interessieren hier nicht, hier geht es darum, daß Aurelian klar die Formen der Melodie sozusagen bis in Kleinste als

¹⁴⁵Der Verweis des Herausgebers auf die *Alia Musica* ist zu differenzieren, einmal weil es dem Autor der betreffenden Partie der *Alia Musica*, ed. Chailley, S. 95, nicht um die Bestimmung des Anbringens einer Schlußformel geht, die nach Aurelian eben mit der fünften Silbe ihren Anfang nehmen soll, zum anderen, weil die *Alia Musica* damit die Oktavklassenbildung exemplifizieren will: Immer die erste Woge schallt lauter als die folgenden sieben (ein Rechenfehler: Der rechenschwache Autor rechnet die 1. Woge mit hinein; gemeint ist: *Jede achte Woge ...*); allein der Verweis auf *Wogen* und die Anzahlanalogie ist parallelisierbar, der Inhalt ist völlig verschieden!

fest bestimmt versteht: Die beiden Formeln scheinen sich nach seinen Worten in der betreffenden Silbe ganz nahe zu kommen, wahrscheinlich meint er Identität, die beiden Schlußsilben (oder auch die entsprechenden Teile des Melismas über *alleluia*) aber werden *aliter atque aliter* gesungen: Nach der Identität folgt die melodische Verschiedenheit. Die Aussage sollte klar genug sein, um Vagheitsphantasien à la *chant community* im Haasschen Sinne eben als Phantasien zu kennzeichnen.

Auch der einfache Verweis auf melodische Gleichheit kommt vor, wie z. B. ... *versiculi finis ... habet eiusdem sonoritas iuxta incoationem sonoritatis tertie differentiae*, 87, 18. Es geht um die 2. *diffinitio* der *Communio*-Psalmodie. Auch hier ist die Vorstellung einer spezifischen Melodiegestalt selbstverständlich.

Das angesprochene Nebeneinander von raumanalogen und den anderen traditionellen lateinischen Ausdrucksmöglichkeiten für tonräumliche Sachverhalte zeigt auch das nicht ganz leicht zu verstehende Beispiel ... *finis fertur in altum, sed subtrahitur quiddam de gravitate vocis ad instar puncti ...*, 108, 16: Die Opposition zu *gravitas* kann *altitudo* genau so gut sein wie *acuitas*.

Wenn man schon über die Analogie von Raum und — melischer — Bewegung in der geistigen Repräsentation von Melik schreiben will, sollte man solche Beispiele eigentlich beachten, auch wenn die eingehende Bewertung solcher Textstellen natürlich den die Niederungen der Sachkenntnis gern und leicht hinter oder unter sich lassenden Denkern über das Denken von Musik im Mittelalter höchstgradig lästig erscheinen mag; es handelt sich übrigens auch um ein Thema der so anspruchsvoll als Gesamt- oder Überwissenschaft auftretenden Hirnforschung: Wie eigentlich, nicht einfach nur wo¹⁴⁶, wird Musik eigentlich in der *memoria* aufbewahrt; wenigstens hier sei ein Hinweis auf philologische Notwendigkeiten versucht:

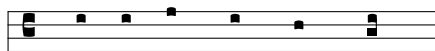
Schwierig zu verstehen ist hier bereits die Formulierung eines *subtrahi quiddam de gravitate*, denn moderner Intuition folgend, würde man höchstens von *Höhe* etwas *abziehen*, weniger aber von *Tiefe*, wo man eher von *Hinzufügen* sprechen würde: Hier ist Aurelians Formulierung nicht durch „moderne“ Intuition zu verstehen; oder sollte

¹⁴⁶Und wenn man tiefe Erkenntnisse der Art vernehmen darf, daß Schokoladeseen, sexuelle Tätigkeit und Musik „machen“ an der gleichen Stelle im Hirn zu finden seien, darf man zumindest fragen, wie man praktisch diesen Sachverhalt anzuwenden hat, statt teurer Eintrittspreise für Symphoniekonzerte oder Opern einfach ein Stück Schokolade essen? — *o brave new world, which has such science in it*, darf man angesichts solcher Kernsätze mit Recht staunen.

subtrahi quiddam de gravitate im Sinne von *es wird etwas an Tiefe* von der Höhe *abgezogen*? Diese, sozusagen französische Interpretation, scheint aber wieder im Gegensatz zum Satzanschluß zu stehen, denn ein *punctum* kann nicht gut besondere *Tiefe* der melischen Lage bedeuten.

Die *versus* der vorher genannten Antiphonen sind durch die *vox*, die *in altum extollitur* und die, die *non tantum erigitur, sed ... volubilem ... retinet accentum* charakterisiert, s. u.; die dritte, zuletztzitierte Melodiewendung steht also in einem gewissen Gegensatz zu diesen vorgenannten. Die Melodie steigt ebenfalls nach oben. Von der tiefen Lage soll aber etwas nach Art einer Spitze¹⁴⁷ weggenommen oder weggezogen werden.

Im Gegensatz zu einer anderen Verwendung des Wortes *punctum* ist ein adäquates Verstehen des Gemeinten hier schwierig, zumal eine Rekonstruktion der gemeinten *differentiae* kaum leistbar sein dürfte. Wenn ein melischer Anstieg nach oben vorliegt, muß natürlich die *Tiefe* vorausgehen. Vielleicht ist diese etwas „gemildert“ durch einen Ton, der noch vor dem finalen Anstieg — oder in seinem tiefen Abschnitt? — wie eine Spitze nach oben „herausragt“. Die Schlußwendungen der offiziellen Antiphonalpsalmodie der modernen Ausgabe steigen fast alle am Schluß ab, haben aber alle auf *sic* einen Hochtton, wie z. B. in der Differenz VII, *d*:



At- que sic fi- ni- tur

Weil alle *differentiae* diesen Hochtton haben, kann die von Aurelian gemeinte Wendung nicht mit der zitierten identifiziert werden. Wie plastisch die Ausdrucksweise tonräumlich gemeint ist, wird an anderer Stelle deutlich: *versiculi finis... ad instar puncti in altum erigitur cursimque profertur ...*, 90, 34: Die Melodie geht hier wie eine Spitze nach oben, also offensichtlich melisch sehr „schnell“ (ein Quartsprung wäre hier „schneller“ als eine skalische Bewegung in gleiche Richtung). Zu fragen ist deshalb, ob die Qualifikation *cursim* etwa auch melisch gemeint sein kann: Daß ein diatonischer Aufstieg weniger „spitz“ als ein Quartsprung nach oben empfunden bzw. so beschrieben werden kann, liegt auf der Hand, daß dies auch als „schnell“ beschreibbar ist, ebenfalls. Natürlich ist auch eine rein rhythmische Be-

¹⁴⁷ *Punkt* hätte offensichtlich keinen Sinn.

deutung nicht ausgeschlossen, ja wahrscheinlich; die Wendung begegnet auch in ... *finis cursim deponitur ...*, 109, 23, wo die tonräumliche Qualifikation klar ist — die Frage ist natürlich, ob intuitiv nicht ein Sprung auch rhythmisch als besonders *schnell* empfunden werden kann: Die eigentliche Frage ist also, ob Aurelian hier rhythmische und melische Bedeutungen als getrennte Gestaltmerkmale bewußt differenzierend aufruft.

Auch hier können die Beispiele des modernen Antiphonars keinen Hinweis geben, schon weil Aurelians 11 Beispielen nur 5 moderne gegenüberstehen (noch die *Commemoratio brevis* belegt die Existenz einer größeren Anzahl nicht nur von Differenzen, sondern auch von Psalmodieformeln — vielleicht hat es hier auch individuelle Psalmodien gegeben).

Daß Aurelian nicht ganz fähig gewesen sei, zwischen melischer „Schnelligkeit“ im angesprochenen Sinne und rhythmischem Tempo zu unterscheiden, wird man schon deshalb nicht voraussetzen können, weil er den Unterschied zwischen Metrik, Rhythmik und Melik verstanden hat — dazu bedurfte es nicht der erreichten Rationalisierung der Melik, dies konnten schon die Aussagen der Metrik leisten. Und Aurelian hat ja nach eigener Aussage eine Metrik verfaßt¹⁴⁸.

¹⁴⁸Die Frage ist deshalb nicht irrelevant für die Frage, weil die Verbindung von *cursim* mit *profertur* als Hinweis angesehen werden könnte, daß die Rhythmik irgendwie mehr als Teil der Ausführung und weniger als Gestaltmerkmal angesehen wurde; tatsächlich fällt ja auf, daß in Aurelians Text Hinweise auf rhythmische Merkmale nicht sehr häufig auftreten.

Zu einer Klärung beitragen kann die Wortverwendung in der *Commemoratio brevis*; da werden nach Liniennotation der Introitusversformeln nochmals andere, einfacher als Zeichenfolge notierte Psalmodieformeln angeführt, ed. Schmid, S. 163, 72. Dabei ist natürlich zu beachten, daß die *Commemoratio brevis* mit der Existenz der rational definierten Notenschrift das Material der Melik in gleicher Rationalität denken konnte wie die Metrik; das war für Aurelian noch ausgeschlossen:

Quas tamen modulationes, ubi moriosiori cantu est opus, utpote ad cantica evangeliorum, cum ad hoc vacat, secundum quod superius expressum est, assumere solemus. Porro ad cursim canendum isdem quidem, sed expeditioribus melodiis utimur, quas nihilominus in hac subiecta notatione significari curavi.

Hier wird *cursim* mit *weniger verwickelten, einfacheren Melodien* gleichgesetzt: Eine geringere melische Beweglichkeit kann also mit *cursim* qualifiziert werden; einfache Melodien sind „schneller“. Ein ausdrücklicher Bezug zur Rhythmik besteht also nicht; natürlich ist Aurelian als Metriker die axiomatische Unterscheidung zwischen Rhythmus und Melik geläufig.

Geradezu direkt raum- und bewegungsanalog beschreibt Aurelian ein ähnlich „spitzes“ melisches Geschehen: ... *ultima syllaba ... percussoris ad instar manum vox erigitur, rursumque declivis profertur ...*, 96, 9 (auf den Gesamtzusammenhang dieser Stelle wird noch unten, hinsichtlich der *vox flexibilis* eingegangen; an dieser Stelle interessiert die Raumanalogie). Hier ist nicht etwa eine rhythmische Bedeutung gemeint, etwa eines skandierenden oder Takt-schlagenden oder auch irgendwie die Neumen — insbesondere die *puncta*¹⁴⁹! — in die Luft wie auch immer malenden *cantoris*, sondern allein die so verstandene Ähnlichkeit der Handbewegung eines konkret *Schlagenden*, der die Hand schnell hochhebt und ebenso schnell nach unten schlägt; die Gestalt der entsprechenden Wendung wird in gleicher Weise gesehen wie die Handbewegung. Natürlich kann man in einem solchen Vergleich, der auch

Die Stelle ist übrigens zu parallelisieren mit den Hinweisen auf die Bedeutung extrinsischer Gründe in den *Scolica Ench.*, ed. Schmid, S. 89, 423 bzw. 61, 13.

Auch hier ist der melische Teil eindeutig dominant. Hucbalds Beschreibung des Sinns der Neumen, die Katalogisierung der nicht von der neuen Zusatznotation durch Tonbuchstaben erfaßten Faktoren läßt zwangsläufig rhythmische Angaben nicht gleichwertig zu melischen erscheinen, worauf noch hinzuweisen ist. Dies muß aber für Aurelian nicht gelten, obwohl auch er von der Differenzierung der beiden wesentlichen Objekte antiker Musiktheorie, Rhythmus und Melik, bestimmt ist, eine rationale Anwendung der antiken Metrik oder Rhythmik auf den Choral aber ausgeschlossen war — die „rhythmischen“ Zusatzzeichen z. B. der St. Galler Notation sind eindeutig metrischer Herkunft, z. B. deutlich in der Opposition von *rundem* zu *eckigem pes*. Metrisch ist die rhythmische Erscheinung der Melodien, das rhythmisch — in modern allgemeinem Sinne — Gemeinte aber mit Sicherheit nicht.

¹⁴⁹Auf die sicher angenehm vagen und daher für ebenso vage Assoziationen fruchtbare Vorstellungen von irgendeiner *Luftschrift* der Hände als Ausdruck musikalischer Empfindungen der Neumenschrift sollt hier nicht mehr eingegangen werden, vgl. Verf., *Otfrid*, S. 205, Anm. 200, und *Zum Bezeichneten der Neumen*, z. B. S. 56, Anm. 75. Die Rationalität der Neumenschrift, d. h. der klare Bezug von Zeichen zu Bezeichnetem und die ebenso klare Herkunft der melischen Zeichen — die Existenz des *Quilisma* u. ä. in Zusammenhang mit Musik bei spätantiken Autoren sollte eigentlich auch Beachtung finden — wird aber sicher nicht in der Lage sein, Vorstellungen vom Melodie-malenden, emotionale „Drücker“ gebenden Choralcheironomen zu relativieren: Daß eine Art Taktschlagen — ohne Takt — wahrscheinlich ist, ist noch kein Grund, die Neumenschrift zu irgendetwas Emotional-Vagen zu machen, d. h. das Gemeinte einer Choralmelodie, die ja nicht nur deren melodische Gestalt, sondern auch die emotionale Bedeutung umfaßt, direkt auf die Neumenschrift zu beziehen, also den Unterschied von Gemeintem und Bezeichnetem zu übersehen.

heute unmittelbar verständlich erscheint — und von „Forschern“ nach *Musik und Raum* eigentlich Beachtung erwarten könnte —, einen Hinweis darauf sehen, daß Aurelian auch die Gestalt (noch) stark als Ausführung versteht. Nur, die Aussage, daß eine Melodie an der n-ten Silbe *nach oben geht*, entspricht einer solchen Vorstellung natürlich ebenso, ohne daß damit bei einem modernen Autor, der so einen Melodieverlauf beschreibt, einfach das Bewußtsein einer gegebenen Melodiegestalt abgesprochen werden könnte! Diese Voraussetzung kann also auch für Aurelian nicht einfach unter Hinweis auf die Formulierung ausgeschlossen werden:

Grundlage einer solchen Beschreibung ist zwangsläufig das Wissen, daß die bestimmte Melodie an der betreffenden Stelle „immer“ die gleiche Wendung hat, die wie ein Schlag mit der Hand „aussieht“. Es ist also auch hier methodisch nicht sinnvoll, die Art der Beschreibung einfach mit dem Denkbaren zu identifizieren, zumal die Vorstellung einer Melodiegestalt wohl durchgehend bewegungsmäßig bestimmt ist: Die Beschreibung eines Weges als Folge bedeutet nicht das Fehlen einer graphisch gestaltmäßigen Symbolisierungsmöglichkeit! Klar ist, daß Aurelian hier die Melik beschreibt.

Die Verwendung des Wortes *celer* belegt ebenfalls Aurelians betreffende Differenzierungsfähigkeit (es besteht übrigens keine irgendwie „höhere“ Assoziation der zweimal auftretenden Zahl *drei*): ... *Sagax cantor, sagaciter intende, ut si laus nomini trino integra canitur, duobus in locis, scl. in XVI syllaba, et post, in quarta decima, trina ad instar manus verberantis facias celerum ictum. Si autem divideris in nona, ut supra cernis, perages ictum ...*, 122, 45 (die Zahlenangaben der Silben müssen nicht korrekt überliefert sein)¹⁵⁰. Es handelt sich um den Versus des *Gloria patri et filio et spiritui sancto, (sicut erat in principio, et nunc et semper, et in saecula saeculorum)* zum Introitus. Der in Klammern gesetzte Teil wird von Aurelian nicht zitiert, aber wohl gemeint, wenn er von einem *integre* Singen spricht.

Die Zahlangaben scheinen zunächst nicht klar zu sein, wie schon die Folge 16

¹⁵⁰**Zum Int.** *Dicit Dominus sermones bei dem Glossator zu Aurelian* Vgl. die Ausführungen des Glossators bzw. „Interlineators“, 149, 1: Es geht um den Int. *Dicit Dominus: Sermones mei*, den einige, nach Meinung des Autors fälschlich, mit dem Anfang der Comm. *Dicit Dominus: Implete hydrias* singen. Diesen „Fehler“ überliefert schon Einsiedeln 308, ebenso der Meßtonar von Montpellier, Sarum und natürlich auch das Gradualbuch.

Int. *Dicit Dominus, sermones:*

AR

Greg

Di-cit Do- mi- nus, ser- mo- nes

Detailed description: This musical example shows two staves. The top staff, labeled 'AR', contains a melodic line with a high starting point and a wide range of intervals, including chromatic descents. The bottom staff, labeled 'Greg', shows a more stepwise and lower-range melodic line. The lyrics 'Di-cit Do- mi- nus, ser- mo- nes' are written below the Greg staff.

bzw. Comm. *Dicit Dominus*:

AR

Greg

Di- cit Do- mi- nus im- ple- te

Detailed description: This musical example shows two staves. The top staff, labeled 'AR', has a high starting point and a wide range of intervals. The bottom staff, labeled 'Greg', has a lower starting point and a more stepwise melodic line. The lyrics 'Di- cit Do- mi- nus im- ple- te' are written below the Greg staff.

Die geradezu absurd tiefe Lage der Comm. in AR ist wohl aus dem Bedürfnis zu erklären, die „Chromatik“ *b/h* zu emendieren, der Ambitus ist identisch (wieder geht Greg wesentlich ökonomischer mit Extremtönen um, Greg hat den Ambitus *D - F - e*, AR *A - C - h*, also eine Quart tiefer). Daß hier sekundär Greg, gegenüber zwei in AR vielleicht etwas näher an einer gemeinsamen Vorgabe überlieferten Fassungen eine textlich bedingte Anpassung komponiert haben könnte, scheint keine unwahrscheinliche Deutung zu sein; das Problem sei hier aber nicht weiter verfolgt, für Greg als Urfassung und AR als eine Art Dissoziation jedenfalls spricht dieses Beispiel nicht (AR kennt genügend solche Parallelvertönungen). Daß die Fassungen jeweils große Nähe zeigten, wird man nicht annehmen können, AR arbeitet im Introitus mit einer „rollierenden“ Floskel, Greg verwendet die typische Initialwendung des 1. Tons: Die Anlage in Greg ist bemerkenswert, weil der gesamte „Rest“ sich auf den Ambitus *D - a* konzentriert, das Initium ist auffällig, weil es nicht zu einer Rezitation auf *tuba* führt, der Anschluß liegt tiefer. AR hat eine „natürlichere“ Gesamtanlage, weil der Höchstton erst nach dem Initium erreicht wird. Auf diese Fragen ist hier aber nicht weiter einzugehen. Denkbar ist aber, daß dem Autor die angedeutete Besonderheit im Int. *Dicit Dominus, sermones* so auffällig waren — höchster Ton und größter Ambitus allein in der Intonationsformel, die dann gar nicht zur entsprechenden hochliegenden Rezitation führt —, daß er sie von sich aus als irgendwie unpassend bewertet hat.

Zwangsläufig wird in dieser Überlieferung der Anfang der 6. Tonart der Communio in den der 1. Tonart beim Introitus „geändert“ (die wahre, eventuelle „Reihenfolge“ sei damit nicht präjudiziert, die Anführungszeichen sind ernst gemeint), die Folge *Fa a abaG GFG FG* der Comm. wird in den typischen Anfang der 1. „umgestaltet“, *Da a abaG* Hinsichtlich des

Gesamtambitus unterscheiden sich die Verläufe nach der Intonation in für die Tonarten charakteristischen Weise.

Offenbar stört den Autor auch nur der Anfang des Introitus, daß der Verlauf allein schon von der Lage dem 1. Modus entspricht, scheint ihn nicht zu stören. Die Angabe des für ihn charakteristischer Melodiemerkmals ist die, daß man eigentlich (ed. Gushee, S. 149, 03 — des **fett** gedruckten Zusatzes) *in secunda sillaba ... facere modulationem more manum vibrantis* (gemeint ist wohl *more manus vibrantis*) sollte, aber eben nicht die — so für den Autor! — falsche Übernahme der Initialwendung der Communio.

Die in der Überlieferung offenbar dominante Identität der Anfänge von Communio und Introitus ist in der Altrömischen Fassung nicht zu finden. Die Altrömische Fassung macht die Erklärung also noch schwieriger, weil sie bei vielleicht nur andeutungsweise, auf die Zuteilung von Melismen zu den Silben beschränkte Ähnlichkeit von Melodien im Introitus eher der dominanten Gregorianischen Fassung entsprechen könnte — womit die vom Glossator formulierte Abhängigkeit umgedreht würde: Setzt man die Altrömische Fassung als Zeugnis einer älteren Tradition an, würde sich ergeben, daß in Greg, nicht wie der Anonymus „will“, der Introitus „falsch“ nach der Communio, sondern eher die Communio nach dem Introitus gestaltet sein könnte. Angesichts der genannten Voraussetzungen bleibt dies aber völlig hypothetisch; hierüber mögen die wirklichen Choralforscher urteilen, die dieses Problem offenbar noch nicht gesehen haben.

Klar ist, daß für den Anonymus die Eindeutigkeit melodischer Gestalten selbstverständlich ist — er kritisiert eine bestimmte, wohl die dominante Fassung, weil sie seiner Vorstellung der adäquaten Form nicht entspricht; das ist auch ein Hinweis darauf, daß eventuelle entsprechende Varianten nicht aus irgendwelchen, sich immer wieder verändernden Kollektivgefühlen einer so vagen wie haasschen *chant community* abzuleiten sind, sondern bewußte kompositorische Eingriffe darstellen können.

Der Anonymus hält eben die überlieferte oder wenigstens dominant überlieferte Form für falsch, er will offenbar, daß der Introitus nicht mit der Communio übereinstimmt, zumal diese ja noch eine andere „Tonart“ hat.

Von weiterem eigentlichem Interesse für die hier betrachtete Frage wäre die Erkenntnis, was denn der Autor mit einer melodischen Wendung *more manum vibrantis* meinen könnte: Die Suche nach eventuellen Introitus Initia des 6. Tons mit etwas wie einer Tristropha ergibt nur Beispiele wie *In medio Ecclesiae*, bei denen eindeutig der Akzent mit der entsprechenden „Zierneume“ bezeichnet erscheint. Die Übertragung auf *Dicit Dominus* erscheint hochgradig unpassend. Eine andere Initialwendung allerdings fällt auf, zunächst schon deshalb, weil damit der Introitus *Dicit Dominus: Ego cogito* vertont ist, also die identische Wortfolge und damit Akzentfolge wie bei *Dicit Dominus sermones* vorliegt. Beachtet man weiter, daß dieselbe Wendung die Introitus *Sacerdotes Dei* und *Exsultate* vertonen, wird sehr wahrscheinlich, daß der Autor eben diese typische Initialwendung des 6. Tons der Introiten als die

Zäsurbildung. Die natürliche Zäsurbildung erscheint die nach der 16. und dann nach der 30. Silbe, also auf *semper*, wie dies auch in den Beispielen im Gradualbuch der Fall ist.

Da diese Schlußsilbe die 14. Silbe nach der ersten Zäsur ist, meint Aurelian also genau diese adäquate Teilung. Und, wie ebenfalls das Gradualbuch der hl. Kirche zeigt, findet sich in der Psalmodie des 3. Tons jeweils an den beiden Schlüssen eine *tristropa* bzw. ein dreiteiliger *strophicus*, genau das, was Aurelian meint. Sein wohl notiertes — *ut supra cernis* — Beispiel des Verses scheint dagegen (zusätzlich?) einen Einschnitt nach der 9. Silbe zu setzen, wo heute nur eine *respiratio*, aber kein melodisches Merkmal, keine melische *incisio*, zu finden ist. Wie dies genau zu beurteilen ist, ist kaum rekonstruierbar.

Hier interessiert die Beschreibung wohl der *tristropa* als Hinweis auf ihr Bezeichnetes, denn da könnte ja ein Merkmal nicht so sehr der melischen Struktur, sondern der Ausführung erfaßt sein. Das Bezeichnete der Neumenschrift wenigstens könnte partiell nicht nur gestaltnäßig definiert gewesen sein, wie das der Ausdruck *Zierneume* auch naheulegen scheint — jedenfalls von der Sicht der rationalen Theorie aus! Weil diese *Zierneumen* auch Jacobus von Lüttich nicht unbekannt gewesen sein können, wäre hier ein Ansatz nach innerer Begründung seiner systematischen Einordnung solcher, eventuell ausführungsmäßiger Faktoren zu suchen. Daß das Bezeichnete solcher *Zierneumen* klar wäre, kann nicht behauptet werden, weshalb natürlich gewisse Hinweise aus Aurelians Zeit nicht ohne Interesse sind.

worin der Int. *Dicit Dominus: Ego* und der *Dicit Dominus sermones* identisch sind. Was der *numerus* eigentlich betrifft, wird offen gelassen, was am Schluß der Passage durch den *numerus litterarum*, nicht *syllabarum*, und den Verweis auf jemand, der vom Hexameter nur das Wissen von sechs Versfüßen hat, damit also keinen vernünftigen heroischen Vers hervorbringen kann, noch weiter verunklart wird. Die Ausführungen zu den *numeri* sind bislang unverständlich.

Bemerkenswert ist noch der Satz, *Verumtamen perfectum initium debet considerari et non finis neque medietas. ...*; der Anfang scheint also dem Autor falsch erschienen zu sein, wohl weil er die, trotz Vielfalt der *inflexiones* geforderte tonale Einheit stört. Deren Gesetze muß man wissen, wie der Metriker mehr wissen muß als eben die Anzahl von sechs Füßen im Hexameter.

So schwierig wohl die korrekte Deutung dieser Stelle ist, auch hier wird die *suavitas armonie* durch Verweis auf klare gestaltnmäßige Merkmale formulierbar: Auf der zweiten Silbe muß die *modulatio* wie die Hand eines Schlagenden sein.

Daß es sich bei dem dreifachen Schlag um das Bezeichnete der *tristropa* o. ä. handeln dürfte, ergibt sich aus den anderen Belegen, wie ... *terna gratulabitur vocis percussione ...*, 119, 15 und, ... *syllaba ... terna percussione finietur ...*, 126, 74; ebenfalls im 19. Kap. Statt *ictus* kann *percussio* verwendet werden, dies stimmt überein mit der Verwendung beider Wörter in der Tradition der Metrik.

Damit handelt es sich bei dem so plastisch geschilderten wie sprachlich nicht ganz leicht verstehbaren (die Stellung von *facias* verbietet die Lesung *manus verberantis celerum ictum*) — ... *trina ad instar manus verberantis facias celerum ictum ...* — geschilderten Merkmal sicher nicht um ein rein melisches Geschehen wie bei den meisten Beschreibungen, sondern um einen Komplexeffekt aus Tonwiederholung (abzuleiten aus der Notierung) und rhythmisch-akzentischem Ereignis; hier also bezeichnet *celer* eine rhythmische Erscheinung. Der Vergleich mit dem Schlag der Hand wird hier wohl nicht in raumanalog-bewegungsmäßiger Weise verstanden, sondern offensichtlich rhythmisch; die drei anzunehmenden Töne werden schlagartig und schnell angestoßen, so jedenfalls wäre der Vergleich zu deuten. Demgegenüber scheint im zweiten Fall etwas wie ein derartiger Einzelschlag stattzufinden; ein weniger leicht verständlicher Effekt (abgesehen, daß nicht ganz klar wird, wo dieser *ictus* geschehen soll, statt der drei oder auf der 10. Silbe). Vielleicht kann man von einer besonderen Betonung auf einem derartigen Schlußton ausgehen, also eine Art Entsprechung zu dem Zeichen der *punctum-mora* der modernen Ausgaben.

Daß man eine Betonung, die ja eine Dehnung nicht ausschließt, als *ictus* bezeichnet, wäre nicht erstaunlich — allerdings zu beachten, weil die mittelalterlichen Rhythmustheorien bei Definition der rhythmischen, wenigstens an Reimstellen mit Akzent arbeitenden Dichtung das Wort ebensowenig verwenden wie die genuin musikalische Rhythmustheorie etwa von Johannes de Garlandia — und man sollte nicht so naiv sein, diesen Unterschied zur eigentlichen Metrik einfach zu übersehen; die Definition des Versfußes hängt ab von der Lage des *ictus* in der betreffenden Folge von Zeitquantitäten.

Bei Aurelian wird man also mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen können, daß er dieses Wort für spezielle Wirkungen rhythmisch-betonungsmäßiger Natur anwendet. Dabei muß natürlich der *ictus* der 9. Silbe — unter der angedeuteten Voraussetzung — strukturell als echte heraushebende Betonung nicht identisch sein mit dem dreimal schnell vorgetragenen *ictus* der *tristropa*. Als vergleichbar dürfte

etwas wie das sinnliche Erleben eines Impulses empfunden worden sein, d. h. eine rasche, vielleicht etwas „abgehackte“ Tonrepetition kann so parallelisiert werden mit einer einfachen Betonung, nämlich unter dem Begriff *ictus*.

Beide Fälle wird man aber auch von der rationalen Theorie her als Strukturmerkmale, nicht als einfache Ausführungsfaktoren bewerten müssen — daß der Rationalisierungsvorgang zunächst ausschließlich die Melik betrifft, wie dies auch Hucbalds bekannte Ausführungen zur traditionellen Neumenschrift erkennen lassen, bedeutet nicht, daß rhythmisch-akzentische Wirkungen nicht als gestaltnäßig verstanden worden sein könnten, d. h. die ersichtliche Schwierigkeit einer Rationalisierung rhythmischer Merkmale des Chorals, die in der St. Galler Notation ja partiell eigene Zeichen bekommen haben (die Verwendung der metrischen Akzentzeichen additiv zu den melischen), in der Geschichte der Musiktheorie zwingt nicht dazu, entsprechende Aussagen als Zeugnis einer Unfähigkeit zu bewerten, zwischen Struktur bzw. Gestalt und Ausführung zu unterscheiden.

Auch diese Beschreibung Aurelians läßt sich als klar die Melodiegestalt betreffend interpretieren. Für Hucbald mußten solche rhythmischen Angaben der Dominanz der melischen Rationalität wegen eher als Ausführungsmodalitäten erscheinen, ed. Chartier, S. 196, 5, *ad tarditatem seu celeritatem cantilenae, et ubi tremulam sonus contineat vocem, vel qualiter ipsi soni iungantur in unum vel distinguantur ab invicem*, worauf noch der Hinweis auf die Liqueszenz folgt, wobei nicht klar ist, ob und wie weit Hucbald deren Sinn im ursprünglichen Sinne verstanden bzw. formuliert hat. Das Tempo von Abschnitten erscheint hier auf gleicher Ebene wie Phrasierung und *tremula vox*: Rational zu bezeichnen ist allein die Melik, der *sonus*. Zu beachten ist hier übrigens, wie Hucbald von dieser Rationalität aus zwischen *sonus* als Strukturelement und *vox* als Ausführung unterscheidet: Der *sonus* bezeichnet die Tonhöhe, die *tremula vox* seine spezifische Ausführung. Dies ist die Folge der Art der Rezeption antiker Musiktheorie: Die Melik ist zunächst dominant, da eine Anwendung der antiken Rhythmustheorie auf den Choralrhythmus offenbar unmöglich war. Immerhin leisten die „rhythmischen“ Neumenschriften, also die von St. Gallen und die von Metz, eine Loslösung der Zeichen der Metrik, also der Zeichen für metrische Kürze bzw. Länge von der strikt metrischen Erscheinungsweise, d. h. ihrer Bindung allein an die metrischen Versfüße — daß die Folgen von entsprechenden Merkmalen von Neumen, also die Folgen von langen und kurzen Tönen, die so in den betreffenden Neumenschriften dargestellt werden, keine metri-

schen Versfüße bilden, dürfte klar sein — die die Angaben zum *numerose canere* der *Scolica Enchiriadis* machen das deutlich, auch wenn beim modernen musikwissenschaftlichen Leser die Kenntnis antiker Metren fehlen sollte. Auch die Niederschrift einer textlosen mehrstimmigen Sequenz in einer der „Begleit“-schriften der *Musica Enchiriadis* nutzt die metrischen Zeichen ganz selbstverständlich, natürlich ohne daß Versfüße als gemeinte rhythmische Muster entstehen würden. Zu beachten ist dabei, daß diese Anbringung metrischer Zeichen direkt an die melischen Zeichen — was kein Vorbild in der Grammatik hat! — nicht die Neumen betrifft, also nicht die Silbenwerte, sondern eben Einzeltöne, was besonders unterhaltsam ist, wenn man z. B. *strophici* von solcher metrischer Differenzierungsfähigkeit affiziert sieht, wie im Grad. *Benedicite*, wo auf *omnes angeli eius* zwei *bistrophae* erscheinen, mit jeweils dem letzten Ton als *longa* notiert (in Metz sogar zusätzlich zu den metrischen Zeichen mit *t* versehen — in Metz wird anders als in St. Gallen in diesem Fall das *strophicus*-Zeichen durch die elementaren Zeichen, *punctum* = *brevis*, *tractulus* = *longa*, ersetzt; St. Gallen behält die ältere Tradition bei, wenn da an die melischen Zeichen einfach das metrische Zeichen „angeschrieben“ wird; ein Hinweis darauf, daß die „Metrisierung“ eine sekundäre Entwicklung ist, die sich, das mag verwundern, nicht durchgesetzt hat¹⁵¹): Das bedeutet eine Segmentierung in Einzeltöne (was übrigens bereits Jammers bemerkt hat); ein weiterer Beweis dafür, daß für die Zeit der Neumenschriften natürlich der einzelne Ton kleinstes gestaltunterscheidendes Merkmal war.

Die Schaffung von den später sogenannten Zierneumen wie *Quilisma*, *Oriscus*, *Salicus* etc. läßt erwarten, daß in der Zeit der Erfindung einer solchen Notation das Bezeichnete als wesentliches Merkmal der Gestalt der Melodien angesehen wurde. Daß dies auch für Aurelian gilt, ist zu erwarten. Auch aus den Ausführungen von Aurelian wird man das Bezeichnete kaum ablesen können — abgesehen vielleicht

¹⁵¹Die drolligen Vorstellungen einer vormodalen rhythmischen Notation — ohne rational feststellbares rhythmisches Bezeichnetes — erweist sich auch von da als seltsam: Für eine metrische Kennzeichnung von *longae brevesque* stand durchgängig das entsprechende Zeichenarsenal zur Verfügung — es wurde aber nicht, mehr, benötigt; die metrischen Zeichen mußte so gut wie jeder kennen, der Latein gelernt hatte, und das waren, im Gegensatz zu Exzellenzuniversitäten mit Exzellenzmusikwissenschaftlerinnen, und liquidierten Lehrstühlen für mittelalterliches Latein zugunsten von solchen für Freiheitsforschung und was noch alles Modische, eine ganze Menge von Gebildeten.

von der *tristropa* —, weil er offenbar bekannte Namen aufruft. Bemerkenswert ist aber, daß Aurelian hier differenzieren kann zwischen Lage, also dem tonräumlichen Faktor und der „Manier“ des Vortrags — so muß man wohl das Bezeichnete von der Sicht einer strikt rationalen Theorie der Melik aus gesehen werten.

Bemerkenswert ist aber auch, daß Aurelian sich bei solchen „Manieren“, die für ihn wie für die Erfinder der Neumenschrift eindeutig Elemente der Melodiegestalt waren, teilweise der Terminologie von Isidors rein aufzählender Qualifikation von *voces* bedient — ein Hinweis darauf, daß solche „Manieren“ noch aus der Antike stammen? Der Beleg aus der Schnrift von Fulgentius könnte eine solche Interpretation bestätigen (man sehe die Orpheus-Fabel). Dies wäre immerhin deshalb von einigem Interesse, weil damit antike oder spätantike „Manieren“ des Vortrags weitergelebt hätten in deutlichem Gegensatz zum Verlust des Wissens um die rationalen Elemente der Musiktheorie, wogegen deren neue Rezeption und Verständnis das Wissen um die „Manieren“ vernichtet hat.

Aurelian verwendet als nicht direkt raumanaloge Ausdrücke die *flexibilis*, die *tremula* und die *vinola vox*; letzterer ein so unspezifischer Ausdruck, daß nicht erkennbar ist, was spezifisch damit bezeichnet worden sein mag. Die Koppelung mit einem Tonhöhenverweis findet sich etwa in ... *ultima syllaba flexibilem altamque promit vocem...*, 95, 1. Was eine *flexibilis vox* sein soll, wird man aus dem Text allein nicht erklären können, nicht einmal, was für eine Neume dieser *vox*, ja ob ihr überhaupt eine spezielle Neume entsprechen könnte. Auch die *vinola vox* tritt in dieser Weise mit Hinzufügung einer Tonhöhenangabe auf: ... *vinolam gravemque emittit vocem ...*, 94, 15¹⁵². Weil bei Isidor die *vinola vox* auch die *flexibilis vox* — neben anderen Attributen — ist, kann man beide Qualifikationen wohl auch bei Aurelian als zumindest ähnlich ansehen, ohne aus der Isidorsche Qualifikation *molliter flexo* irgendeinen klaren Sinn ableiten zu können. Ob etwa auch die *vox tremula* dasselbe bedeuten könnte, ist daher aus dem Text auch nicht zu entscheiden, ... *finis versiculi tremulam emittit vocem ...*, 89, 31. Angesichts des Fehlens der Verbindung von *vinola tremulaque vox* im Text von Aurelian und der stilistischen

¹⁵²Zu einer bereits angesprochenen Parallele des Wortgebrauchs der *vinola vox* durch Theodulf s. Verf., *Zum Bezeichneten der Neumen*, S. 387; weil der Begriff bei Isidor vorkommt, ist Theodulfs Gebrauch kein Beweis dafür, daß er in der Choralpraxis seiner Zeit als Bezeichnung für eine bestimmte „Figur“ geläufig war, es kann sich um rein literarische Verwendung eines besonders „schönen“ Wortes handeln; das Gegenteil läßt sich auch nicht beweisen.

Häufigkeit der Bildung von Wortpaaren mit offensichtlich gleicher Bedeutung könnte dies ein Hinweis darauf sein, daß *tremula* und *vinola vox* nicht das Gleiche meinen¹⁵³. Bei einer Untersuchung der Terminologie der Neumen sollte man auch beachten, daß nicht alle Termini — in Bezug auf die Entstehungszeit der Neumen — neueren Datums sind, *quilisma* ist einer der Begriffe, die in spezifischem Bezug auf Musik schon in einem spätantiken Text erscheinen, weshalb ihre Nichterwähnung oder Nichtnutzung durch Aurelian beachtenswert erscheint.

Auch Hucbald kennt, wie oben angesprochen, ed. Chartier, 196, 5, diese *vox*. Auch dies läßt eine Erkenntnis auch nur über die gemeinte Neume, vielleicht das Quilisma, unmöglich sein. Aurelian kann hier *tremula* als einziges Merkmal anführen.

Dies heißt nicht, daß sie schon von vornherein mit einer Tonhöhe verbunden wäre, oder daß die Tonhöhe hier ein weniger wichtiges Kriterium der Form sein müßte: Weil es sich um Vergleiche handelt, kann Aurelian jeweils das auffälligste Merkmal herausuchen; die anderen drei Merkmale sind, wo die *ultima versus syllaba oppido [gravis] profertur*, 89, 32, oder *quando finis versus producitur equaturque antiphonae principio*, 89, 33, und schließlich ... *versiculi finis ad instar puncti in altum erigitur, cursimque profertur. ...*, 90, 34.

Die Gegensätze werden also nicht homogen, sondern eben offensichtlich nach dem auffälligsten Merkmal angesprochen: *Tremula vox*, *oppido gravis*, also *sehr tiefe Lage* (zur Sprachstilistik dieses Wortes s. u.; daß Aurelian hier nicht *hypodolica vox* verwendet, hat wohl einen rein stilistischen Grund, den der Abwechslung), ein *Anschluß an den Anfang der Antiphon* zusammen mit einem *produci*, was in Hinblick auf die letzte Differenz eindeutig auf langsamen Vortrag, vielleicht einen länger ausgehaltenen Ton deutet, und schließlich das *Aufsteigen wie eine Spitze*,

¹⁵³Im Text des von Gushee im Anhang veröffentlichten Glossators oder Kommentators kommt allerdings auch diese Koppelung vor; und zwar ausgerechnet als Ersatz für Aurelians *gravis vinolaque vox*: Der Anonymus schreibt stattdessen, ed. Gushee, 143, 15: *en prima, quae tremulam vinolamque emittit vocem*. Die Seltsamkeiten dieses Textes lassen nicht notwendig erwarten, daß der Autor die Terminologie immer genau nimmt und nicht vielleicht statt des einfachen *gravis* lieber ein schöneres, wenn auch inhaltlich deplaziertes Wort eingesetzt hat. Vielleicht ist dem Autor aber auch eine *tremula* neben einer *vinola vox* an dieser Stelle als wichtigeres Kennzeichen erscheinen als Tiefe und *vinola vox*; also vielleicht eine melismatische Stelle mit einem Quilisma.

das zudem noch *schnell vorgetragen* wird; hier wird also der Gegensatz zur vorangehenden *differentia* angeführt. Weil keine der drei Schlußwendungen eine *tremula vox* hat, kann also dieses Merkmal als ausreichend zur Charakterisierung der damit bezeichneten „Manier“ angeführt werden.

Man kann also nicht die unsinnige Folgerung ziehen, daß Aurelian gelegentlich eine „Manier“ statt einer Tonhöhe bzw. einer gerichteten Bewegung als einziges Merkmal der Melodie angesehen haben könnte. Die Differenzierungsmöglichkeit von Tempo/Rhythmus und Tonhöhe auch in dem „vorrationalen“ Stadium musikalischer Reflexion ist selbstverständlich. Was eine *vox tremula* bedeuten könnte, wird aus der ausführlichen Melodiebeschreibung des Glossators erkennbar, der das Melisma über *canticum* im Vers des Graduale *Exsultabunt sancti* von Allerheiligen umschreibt und dabei neben der „Motiv“-Wiederholung auch noch eine *tremula vox* erwähnt. An der bezeichneten Stelle ist ein Quilisma durchaus besonders auffällig (die Beschreibung selbst geschieht aus anderen Gründen, s. dazu den Index), aus dem Versus des Grad. *Exsultabunt sancti*:

AR	
Greg	
	... -mi- no Can-

Die Melodien sind parallel, also aufeinander zu beziehen, was auch in der Wiederholung des Motivs über *Domino canticum* und der gesamten Melodie deutlich wird: Was Greg aus der trostlosen „Trillerfigur“ von AR gemacht hat, ist bemerkenswert: Man beachte, wie das erste Auftreten des Motivs verändert ist durch Wiederholung des Höchsttons, ... *fe fed ed d*, also ein deutliches gestaltmäßiges melisches Ritardando zum Halbfinalton, wogegen auf *canticum* nicht die Kadenz auf *d* sondern der Übergang *de ec edc ca ...* erreicht werden soll: Die Motivgestalt wird leicht variiert der tonalen und gliederungsmäßigen Funktion wegen; nichts davon kennt AR, auch nicht die, in St. Gallen übrigens in den Schlußtönen beschleunigte (beim erstenmal *longae*, dann *breves ed*), direkte Motivwiederholung: Daß Greg hier eine aus einer AR nächststehenden gemeinsamen Vorgabe „herauskomponierte“ Veränderung darstellen dürfte sei, erscheint als die wesentlich leichter zu begründende Interpretation der Relation der beiden Fassungen als die Pfistersche

Generalhypothese, daß sich AR aus Greg, und das auch noch direkt, entwickelt haben müsse; schon die in Greg gestaltmäßig viel markantere Form des Motivs spricht dagegen (die veränderte wie wörtliche Wiederholung erlaubt die Anwendung dieser Bezeichnung, was fehlt, ist natürlich die Wiederholung auf verschiedener Tonhöhe: Ein Motiv im sozusagen klassischen Sinn liegt nat'urlich nicht vor) — und ein wesentliches Merkmal dieser Gestaltmarkantheit ist eben das Quilisma.

Damit ist höchst wahrscheinlich, daß *tremula vox* mit dem Bezeichneten der Quilismaneume zu identifizieren ist¹⁵⁴.

¹⁵⁴**Zu Engelberts Quilisma** Was auch hinsichtlich der entsprechenden Identifikation von Engelbert, *Musica*, II, XXIX, ed. Ernstbrunner, S. 240. 12 (vgl. dazu noch den Kommentar, ib., S. 90), zu beachten wäre (das Problem einer sozusagen positiven Kennzeichnung der Tonwiederholung im Rahmen einer die Intervalle erfassenden Systematik begegnet durchweg, so auch schon bei Hucbald, was Sr. Emmanuela so seltsam deutet; vgl. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 789 f.). Daß gerade deutsche Hss. anderswo veraltete Neumen weitergeben, hat nichts mit Diastematie, sondern dem Konservativismus zu tun, der der St. Galler Neumenschrift ein letztlich mit dem Wissensstand unvereinbares Weiterleben dieser, aber auf ein „Original Exemplar“ zurückgeführten adiastematischen Notation geben konnte. Hinsichtlich der Terminologie wäre auch zu beachten, daß noch für Engelbert nicht notwendig die heutige feste Bezeichnungsweise der Neumen gegolten haben muß. Vergleichbare Ausführung in einem Merkmal könnte zur Gleichbenennung geführt haben, bei Engelbert offenbar Oriscus oder Tristropha als gleichartige Gestaltung der Tonwiederholung wie beim Quilisma für intervallische Bewegung, also das, was Aurelian als ... *terna gratulabitur vocis percussione ...*, ed. Gushee, 119, 15, u. ö., bezeichnet — hier immer die moderne Terminologie als Metasprache verwendet!

Sein Vergleich der Tonwiederholung mit dem Ton der *tuba* muß nicht notwendig aus eigener Erfahrung herrühren — schließlich war durch die Fiedel und den geläufigen Gebrauch der Orgel jede Art von Instrumenten, ob mit Saiten oder Blasen, zum Tonaushalten fähig. Wie unten noch zu betrachten, gibt es hier eine von Aurelian partiell verwendete Beschreibung Isidors, vgl. u. zu Aurelian, ed. Gushee, S. 69, 17: Andererseits mußte korrekt die Wiederholung des Tons angesprochen werden, d. h. einfach die von Isidor der *tuba* zugewiesene Fähigkeit, Töne durchgehend und lang erklingen zu lassen, war hier nicht ausreichend. Hucbald verdeutlicht das durch das Beispiel der Wiederholung eines Vokals; Engelbert aber mußte hier etwas wie eine *Tristropha* erwähnen, nämlich Halten eines Tons mit Unterbrechung bzw. Neuansatz.

Genau dies aber leistet das Bezeichnete der entsprechenden Neumenzeichen, die man als *tremula* zusammenfassen kann — nicht im modernen Sinne, sondern im Sinne eines jeweiligen echten Unterbrechens und Neueinsatzens. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit einer

Eine konkret zu belegende Deutung der *flexibilis vox* wird durch Verbindung mit anderen Qualifikationen noch weiter erschwert, z. B.: ... *tertia syllaba ... flexibilem reddit vocem multimodamque, quod nullatenus in ceteris invenies. ...*, 96, 8 (vgl. die gleiche Verbindung beim Glossator, 145, 8; es muß wie im Text Aurelians heißen: *flexibilem reddit vocem multimodamque*). Auf die bewegungsanaloge Beschreibung des Endes dieser *differentia* wurde bereits oben eingegangen (es handelt sich wohl

Differenzierung hinsichtlich der Kommentierung von Ernstbrunner, ib., S. 90 f., sowie die Korrektheit der Neumierung im Textbeispiel des Traktats von Engelbert: Klar ist, daß er hier die Tonrepetition exemplifizieren will; da es um eine Parallele zu Intervallschritten geht, lag nahe, daß es sich um eine Art Melisma handeln muß, daß also ein Beispiel ausgewählt wird, in dem die Tonrepetition über einer Silbe erscheint. Dies leistet nur eine Art von *Strophicus*-Neume. Zum anderen ist es besonders einprägsam, wenn nicht irgendeine Stelle, sondern der Anfang durch eine solche Wiederholung charakterisiert ist. Damit also läßt sich die Natur des Beispiels von der Absicht Engelberts her restlos bestimmen: *Strophicus* und auffälliger Anfang. Diesem Bedürfnis entspricht die Neumierung in Engelberts Beispiel genau.

Nun läßt sich aber, wie Ernstbrunner bemerkt, feststellen, daß diese Neumierung der in der Gregorianischen Überlieferung widerspricht, die hat nicht einen *strophicus*, sondern durchweg einen *salicus*, und zwar von Anfang an. Hinzu kommt aber noch, daß dieser Anfang für Introitus des 3. Tons geradezu ebenso typisch ist wie der Anfang mit Quintsprung und anschließendem Halbton, *D ab* für die des 1. Tons. Somit wird die Diskrepanz noch auffälliger, als Ernstbrunner anmerkt. Als Lösung bietet sich einmal, wenig überzeugend, die Annahme einer Unfähigkeit der Unterscheidung zwischen „dreifachem“ *strophicus* bzw. *tristropa* und *Salicus* bei Engelbert an. Dies ist schon deshalb unwahrscheinlich, weil der graphische Unterschied so deutlich ist, daß eine solche Verwechslung, gerade im deutschen Raum, von vornherein ausgeschlossen zu sein scheint; außerdem will er ja über Tonwiederholung sprechen.

Es bleibt eine andere Möglichkeit: Engelbert hat sich geirrt und einen „falschen“ Introitus zitiert. Tatsächlich gibt es im 3. Ton auch untypische Anfänge, also nicht wie *Dum clamarem, Ecce, Vocem* und viele andere. Der Int. *Ego clamavi* z. B. beginnt sehr auffällig mit einer vierfachen Tonwiederholung, allerdings die erste silbisch getrennt; andererseits folgt der charakteristische Quartsprung nach oben, wie im typischen Int. des 3. Tons:



E- go cla- ma- vi ...

Vergleichbar ist auch der Anfang des Int. *Sancti tui*, der eigentlich noch besser gepaßt hätte:

auch hier¹⁵⁵ um die Psalmodie zum Invitatorium *Ipsi vero non cognoverunt*, wo, 96, 9, *In fine autem sui aequatur antiphonae ... namque in ultima versus syllaba ... percussoris ad instar manum vox erigitur, rursusque declivis profertur. ...*).

Aurelian kennt drei *varietates* der Invitatoriumspsalmodie. Natürlich kann *flexibilis multimodaque* einfach eine der üblichen Doppelausdrücke für dasselbe sein. Daß *flexibilis vox* ausgerechnet in dieser Art der Psalmodie, eindeutig auf eine Silbe bezogen eine umfangreichere Melodiewendung, ein Melisma bedeuten könnte, ist kaum anzunehmen, so daß die letzte Deutung wohl doch die wahrscheinlichste sein dürfte (die anderen *distinctiones* werden ganz ohne spezifische Formangaben charakterisiert, *sed sola ... suam retinet euphoniā* oder *nullamque cum sodalibus habet portionem nisi sui in fine*, 96, 6 und 7; die erste wird nur aufgerufen durch Verweis auf eine betreffende Antiphon. Auch hier wird man also die spezifische „Manier“ als das wesentliche und eben spezielle Merkmal ansehen können. Die Möglichkeit, daß die *vox flexibilis* eine Bi- oder Tristropha bedeutet, ist natürlich nicht auszuschließen, obwohl hierfür die Beschreibung eines dreifachen Schlages die natürlichere Deutung sein dürfte, s. o. zu 122, 45 — allerdings stammt diese Beschreibung aus dem 19. Kap., das stilistisch etwas andere Ausdrücke verwendet.

Wahrscheinlich ebenfalls nur eine stilistische Doppelformulierung bedeutet die Koppelung von *vinnola* mit *flexibilis vox* in ... *Quidam ... ultimam syllabam vinolam oppido flexibilemque autumant fieri vocem ...*, 100, 39¹⁵⁶.

AR

Greg

San-cti tu- i,

Als einfachste Erklärung der angesprochenen Diskrepanz kann also ein Irrtum Engelberts bei ad hoc-Zitieren angeführt werden. Das mit seinem Beispiel Gemeinte ist von vornherein klar.

¹⁵⁵Der Ansatz, *in tertia syllaba ...*, scheint nicht ganz korrekt zu sein: Einmal muß sich die Zahlangabe auf die *divisio* beziehen, zum anderen aber könnte auch eine dritte Silbe oder eine Silbe des Anfangs gemeint sein.

¹⁵⁶**Zu Aurelians Stil** Dies ist übrigens ein Beispiel für die doch recht gewählte Sprache

Aurelians; die Verwendung der beiden schon zu Quintilians Zeiten veralteten Wörter *autumare* und *oppido* (vgl. die Angaben in Georges' Wörterbuch), *gar*, *übergenug*, läßt auf Kenntnis dieses Autors schließen, was vielleicht einer Datierung von Aurelian dienlich gemacht werden könnte.

Von Interesse ist übrigens, daß das Wort *oppido* nochmals verwendet wird und zwar im 19. Kap., 128, 89: *Certe versus antiphonarum istius toni oppido consimiles efficiuntur in sonoritatis euphonia versibus antiphonarum plagis proti ...*: Auch von der Verwendung eines nicht gerade häufig gebrauchten Wortes her gesehen besteht also kein Grund, das 19. Kap. von dem vorhergehenden Text abzutrennen. Die Wortbedeutung kann hier nur als *sehr* oder auch *sehr weitgehend* wiedergegeben werden, denn *identisch* müßte dann ja mit *par* o. ä. ausgedrückt werden.

Die von Gushee im Anhang veröffentlichten Zusätze eines offenbar der lateinischen Sprache nicht so mächtigen Autors, bringen die Wendung: *Ant. Tradent enim vos, finisque versiculi tremulam emittit vocem. Secunda est cuius ultima versus sillaba oppido ac clinis profertur*, 140, 31: Entweder ist *ac* falsch, *oppido clinis*, eine sehr weit „springende“ *clivis*, oder der Autor hat das Wort nicht verstanden. Ob man das überlieferte *clinis* einfach zu *clivis* emendieren sollte, ist nicht sicher, denn einmal ist das Wort *clin* sowohl im Provenzalischen als auch im Altfranzösischen geläufig, zum andern ist weder *clinis* noch *clivis* klassisch, *clivis* hat aber auch keine romanischen Entsprechungen.

Interpretiert man *clivis* — wenn zu emendieren wäre — in klassischem Sinn bezogen auf *Hügel/clivus* wäre zu fragen, ob der Autor noch die paläofränkische Notation kennt, denn da wird die *flexa/clivis* ja durch die *βαρεῖα/gravis* wiedergegeben, also als „abschüssiges“ Strichlein schräg von oben nach unten gezogen, von etwas *Hügeligen* kann also nicht gesprochen werden — die *flexa* dagegen ist auf die neuere Graphie der Abwärtsbewegung bezogen: Hier liegt tatsächlich eine *Wende* vor.

Weil es nicht wahrscheinlich ist, daß der Autor dieser Zusätze (wenn es denn ein Autor sein sollte) die für Aurelian als Konvention vorzuzusetzende Notation nicht gekannt haben sollte, ist also auch von daher die Annahme sinnvoll, daß er tatsächlich *clinis* im Sinne von *abschüssig* geschrieben haben könnte, vielleicht als latinisierte Form einer geläufigen volkssprachlichen Wortbildung. In Bezug auf die Entstehung der Namen für die Neumen sind solche Quellen nicht uninteressant: Ob man einen melischen Abstieg oder sein bewegungsmäßig raumanaloges graphisches Pendant, Bezeichnetes und Zeichen, durch *abschüssig* bezeichnet, ist ersichtlich nicht zu entscheiden. Die zitierte Stelle muß also nicht notwendig ein erster Beleg für die spezifische Verwendung von *clivis* in Aurelians Zeit oder etwas später (der „Kommentator“ kann nicht viel später datiert werden, denn er ist genau so „vorrational“ wie Aurelian selbst, kennt also insbesondere den Einzeltonbegriff als solchen nicht — daß er als Sänger Einzeltöne singt, ist trivial, nicht trivial ist aber das rationale Bewußtsein bzw. Modell — und die Neumenschriften nach der paläofränkischen Notation

Immerhin könnte aus einer solchen Koppelung doch gefolgert werden, daß *vinola* nicht das Bezeichnete einer bestimmten Neume, etwa das einer bestimmten Zierneume bedeutet: Ein *besonders quilismatisches Quilisma* wäre offensichtlich Unsinn, wie auch eine *besonders tristrophische Tristropha*. Dann aber ist nicht notwendig die Koppelung der beiden Qualifikationen eine reine stilistische „Doppelaussage“. Denkbar wäre, wenn *vinola flexibilisque* einfach eine stärker melismatische Wendung bedeutete, daß eine *vinola oppido flexibilisque vox* eine besonders melismatische Silbenmelodie bezeichnen soll. Diese Deutung wäre aber auch vollkommen kompatibel mit einer fakultativen Koppelung mit einem Hinweis auf Tonlage. Daß Aurelian *vox* nicht im Sinne von *Einzelton* o. ä. verstehen kann, ergibt sich in jedem Fall.

Die Formulierungen geben wieder zu erkennen, daß zwischen *proferrī, fierī* und *acui* etc. (modulo der jeweiligen gestaltmäßigen Bedeutung) nur ein stilistischer Unterschied besteht: Gemeint ist stets die Gestalt bzw. das an der betreffenden Stelle als wesentlich verstandene Merkmal; dasselbe leistet im 19. Kap. auch das Wort *effici* bezogen auf die *syllaba*: ... *vinola efficitur ... syllaba ...*, 120, 21. Dies ist genau die Sprache der Definition der Akzente, wo die Sprachmelodie jeweils die Silbe nach oben oder unten gehen „läßt“ (bzw. beides): Auch hier wird klar, daß die „aktive“ Beschreibung die Ausführung einer immer gleich gedachten Gestalt meint — nur, wie sollte Aurelian die Gestalt an sich beschreiben, mit den Mitteln, die ihm verfügbar waren!

Innerhalb eines etwas komplizierteren Zusammenhangs findet sich die Koppelung *vinola flexibilisque*, nun aber wohl als rein stilistisch begründeter „Doppelausdruck“. Die Funktion der Angabe ist der Hinweis auf die Stelle, an der ein melodischer Unterschied besteht; diese Art *vox* kann diese Funktion einer „Stellenangabe“ genau wie die sonst häufiger verwandte tonräumliche Charakteristik erfüllen. Die Stelle kann auch als Beispiel der Fülle der Möglichkeiten der Melodiebeschreibung dienen, ed. Gushee, S. 122, 40:

... *in priori* (scl. *Responsorio*) *quidem ea melodia, quae fit in decima syllaba, videlicet ra-, tractim prolixoque anfractu idcirco circumfertur, quia ilico ab altera excipitur vocali seu syllaba, scl. -ni-, et rursus altera sonoritas habet, ubi vinola flexibilique initietur voce ...*

Mit *tractim et anfratu* — auf die Ausdehnung weist auch *prolixus* hin — wird ein denken alle in Tonpunkten als Bezeichnetes, modulo der jeweiligen Gruppenbildung).

eigentlich rhythmischer und ein melischer Begriff homogen verwendet; man kann natürlich nicht entscheiden, ob hier eine entsprechende kategoriale Trennung gemeint ist, oder ob *tractim* sich hier einfach auf die ausgedehnte Melismatik bezieht (was wahrscheinlicher ist, womit die Wendung zum Hendiadiuin wird) — die betreffende Silbe wird dadurch zwangsläufig *tractim* vorgetragen.

Weitergeführt wird dieser Melodievergleich in 122, 41: ... *in nona eiusdem syllaba, hoc est -ra, non tam circumflexe protraitur vocis concentus, sed corripitur, quia deest syllaba, quae antecedentis excipiat in se sonoritatem, atque protinus subsequitur haec, quae vinolam recipit vocem ...; flexibilis* muß also nicht immer mit *vinola* gekoppelt sein — ein echter Bedeutungsunterschied?

Der Vergleich bezieht sich auf die R.-Texte *Erue a framea Deus animam meam*, wo die 10. Silbe *a-* lautet. Der zweite Text ist eine Silbe kürzer: *De ore leonis libera me Domine*. Gemeint ist also die Melodie auf *ani-ma*, die sich von der auf *libera me Do-mine* hinsichtlich des *circumferri tractim prolixoque anfractu* unterscheiden muß. Außerdem setzt ein Unterschied ein, da wo die erste Melodie eine *vinola vox* hat eine „Manier“ oder eben einfach ein Melisma. Davor sind die Melodien wohl identisch. Die erste Melodie weist an der genannten Stelle eine Wendung auf, die *tractim prolixoque anfractu circumfertur*, also ein längeres Melisma auf, wobei offensichtlich eine Wiederholung stattfindet, die 10. Silbe übernimmt die *sonoritas* einer anderen, nämlich der vorangehenden (wie dies 122, 41, klarmacht); deshalb dauert das Melisma also besonders lange. *Tractim* muß eben nicht auf einen langsamen Vortrag verweisen, sondern kann einfach die Ausdehnung der melismatischen Wendung meinen.

Demgegenüber muß die zweite Melodie an der entsprechenden Stelle auf diese Wiederholung verzichten, die Wendung *corripitur* — womit dieser eigentlich aus der Metrik stammende Begriff auch für die Melodiegestalt verwendet werden kann. Beide Melodien haben offenbar die *vinola flexibilis vox*, allerdings mit jeweils verschiedener Einleitung; in der zweiten Melodie jedenfalls folgt diese *vinola flexibilisque vox* unmittelbar an die *correpta* Melodiewendung. Hier liegen, abgesehen natürlich von den „vorrationalen“ Ausdrucksmöglichkeiten, klare Hinweise auf eine ebenso klar als Gestalt verstandene Melodie vor: Beschrieben wird genau der Unterschied in der Melodik an ganz bestimmten Stellen.

Kann hier also die „Manier“ der *vinola vox* ohne weiteren Hinweis auf tonräum-

liche Lage erscheinen, so findet sich die *flexibilis vox* in Koppelung mit *tenor* bei der Beschreibung der vierten *differentia* der Antiphonen des 8. Tons, exemplifiziert an der im Antiphonar heute im 5. Ton überlieferten Antiphon *Exultavi spiritus*, 112, 17:

*Quarta est, quae tenorem versiculi usque in quinta ante novissimam syllabam ut supra conservat. A quinta autem incipiens syllaba, longe aliter quam ceteri versus superiorum antiphonarum finitur, ita ut quintam sui finis syllabam pronam reddat. Quartam vero vero flexibilem, sed in quodam tenore manentem*¹⁵⁷... *Tertiam denique in imis deprimit. Prorsus secundam et primam syllabam aequipartrices initio reddit antiphonae, quoniam sursum eriguntur. ...*

Mit der fünften Silbe vom Schluß ist also *in secula seculorum amen* gemeint. Die Qualifikation *prona* dürfte tonräumlich gemeint sein, daß diese Silbe, mit der der Unterschied beginnt, nach unten führt, also die Rezitation verläßt¹⁵⁸. Die Fülle an Möglichkeiten ist bei der deutlichen Freude an stilistischer Vielfalt bemerkenswert¹⁵⁹. Auch diese Beschreibung ist ein klarer Ausdruck einer als in jedem einzelnen melodischen Silbengeschehen eindeutig verstandenen Melodiegestalt, die sich jeweils entsprechend verhält: Die Melodie verhält sich durchgehend in der beschriebenen Weise, die Melodiegestalt ist eindeutig bestimmt.

Eine Parallele zur Beschreibung *tenorem versiculi usque in quinta ante novissimam syllabam ut supra conservat*, findet man bei der Beschreibung des R. *Veni hodie ad fontem*, dessen Versmelodie zu Anfang identisch ist mit der üblichen, dann aber der Menge von Silben wegen, wie Aurelian vermutet, anders verläuft. Diese Aussage entspricht genau der Überlieferung: *Tertia est, quae tenorem huius toni in sui possidet initio, sed ob protelationem syllabarum longe aliter ab his distat*, ed. Gushee, S. 108, 11: *Tenor* bezeichnet hier klar den Verlauf, ja die melodische Gestalt, die zu Anfang identisch mit der üblichen Versmelodie ist.

¹⁵⁷So sicher richtig in einer Hs. statt *manent*; mit *reddat* des vorherigen Satzes besteht ein mögliches und sinnvolles Verb. Die folgenden Sätze haben dann wieder eigene Verben.

¹⁵⁸In den Differenzen der heutigen Überlieferung ist diese Silbe durchgehend noch auf dem Rezitationston; die Abwärtsbewegung — bei allen dreien — findet auf der vierten Silbe statt.

¹⁵⁹Der Konjunkturvorschlag von Gushee ist also nicht notwendig.

Die vierte Silbe ist *flexibilis*, was man direkt als *hat eine flexibilis vox* interpretieren kann, sie verbleibt aber auch *in quodam tenore*. Diese Qualifikation ist deshalb merkwürdig, weil *tenor* sonst sozusagen minimal die Lage oder allgemeiner den Verlauf bezeichnet, man also statt *quodam gravi* oder *acuto* o. ä. erwarten könnte. Auffällig ist auch die Einführung dieser Zusatzqualifikation durch *sed*: Man könnte nun die *flexibilis vox* als eine Stimmbewegung wie ein Quilisma verstehen und so einen Sinn zu finden versuchen; vielleicht gibt es *flexibiles voces*, die auf bestimmter Lage eine Richtung haben, sich also sozusagen bewegen, wogegen hier eine *flexibilis vox* auf einer Tonlage vorliegen könnte, also ein nicht weiterführendes „Quilisma“. Dann wäre auch das *quodam, irgendwie auf einer Lage*, zu verstehen, s. aber auch u. zum Begriff *volubilis*, der allerdings nur einmal auftritt, vielleicht also sogar das Gleiche bedeuten könnte. Denkbar wäre aber auch, vielleicht wahrscheinlicher, daß Aurelian hier eine *flexibilis vox* angibt, die in einem bestimmten Verlauf, einer bestimmten melodischen Gestalt, also nicht ungebunden auftritt.

Klar ist, daß diese eventuell so zu verstehende „Manier“, die *flexibilis vox* von Aurelian als ein so deutliches Merkmal der Melodie verstanden wird, daß auf die Angabe der genauen Lage, hoch oder tief, oder auch *mediocriter*, verzichtet werden kann — oder eben, daß, wie sich noch zeigen wird, gar keine „Manier“ gemeint ist, sondern eine bestimmte Bewegungsart der Stimme. Weil das klar Bezeichnete einer „Zierneume“ existiert, ist hier noch keine Entscheidung möglich, diese ergibt sich aus anderen Stellen des Textes.

Daß eine Schlußsilbe nicht *nur nach oben geführt wird*, sondern auch noch eine weitere Klangeigenschaft besitzen kann, zeigt ... *non tantum erigitur, sed, si dici potest, volubilem in ultima syllaba retinet accentum ...*, 108, 15. Diese Beschreibung der *differentia* zur Antiphon *Si vere fratres* antwortet auf ib., 14: ... *vox in altum extollitur ...*, der *differentia* bei der Ant. *Surge aquilo*. Die neue Überlieferung des Antiphonars kennt zwei Schlußwendungen des *versus*, die auf der letzten Silbe nach oben gehen, also mit einem *pes* notiert sind, aber keine, die sozusagen einfach einen höheren Schlußton hat. Die Annahme, daß es sich nur um den Unterschied des Bezeichneten eines *pes* gegenüber einem einfachen hohen Schlußton handelt, scheint wegen der ausdrücklichen Formulierung *non tantum erigitur*, also der Existenz eines zusätzlichen Merkmals, das diese *differentia* von der vorangehend genannten unterscheidet, nicht adäquat. Dabei wird man *non tantum ... sed ...* im Sinne von *nicht nur ... sondern auch ...* interpretieren können, die andere Möglichkeit, daß

die Melodie in dieser Differenz *nicht so hoch ...*, *aber volubilis* sei, erscheint nicht völlig ausgeschlossen, der Gegensatz *sed* verweist allerdings auf die erste Interpretation: Zusätzlich zu einem einfachen Aufstieg erscheint auf der letzten Silbe noch etwas, was man als *volubilis* bezeichnen kann — was genau gemeint sein könnte, wird man ohne Noten nicht mehr rekonstruieren können. Dennoch ist die Art der Melodiebeschreibungen im Text von Aurelian von erheblichem musikhistorischen Interesse (was höchstens Pfisterer seiner dezidierten Unkenntnis wegen nicht zu sehen scheint, vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 2, *HeiDok*, passim), handelt es sich hier doch um den ersten und weitgehend einzigen Versuch einer Melodiebeschreibung in vorrationaler Zeit, also um ein Zeugnis der geistigen Repräsentation von Melodien in sozusagen rein intuitiver musikgeschichtlicher Zeit, sozusagen um einen Ausdruck dessen, wie denn nun Musik im Mittelalter vor der Rationalisierung gedacht werden konnte.

Die Opposition weist auf eine einfache Bewegung nach oben (wie bei den anderen Differenzen) gegenüber einer, die zusätzlich noch irgendwie auf dem Schlußton *volubilis* ist, hin, also einer, die sich *rasch wälzt, wendet* o. ä. Sollte damit der Gegensatz eines *pes* zu einem Quilisma gemeint sein? Aurelian selbst heischt ja sozusagen eine *licentia* zur Wahl des Wortes, *si dici potest*, ist sich also der Schwierigkeit klarer Melodieangaben ganz bewußt — eine triviale Folge des Umstands, daß die Neumen offensichtlich noch keine terminologisch eindeutige Benennungen hatten — und der *volubilis accentus* bezieht sich auf die Zeichen der Grammatik (das Bezeichnete durch das Zeichen aufzurufen ist sozusagen zeitinvariant gängige Praxis): Es handelt sich um das, was melisch auf jeweils einer Silbe geschieht, hier offensichtlich mehr als in den anderen Beispielen.

Auch angesichts der Möglichkeit, ein geringeres oder größeres Ausmaß einer gerichteten Bewegung zu qualifizieren, fällt die offenbar nur einmalig gebrauchte Qualifikation *volubilis* natürlich auf; der Bezug der Grundbedeutung zu dem, was *quilisma* zu sagen scheint, liegt nahe, so daß auch hier möglicherweise das Bezeichnete der betreffenden Zierneume gemeint sein könnte, auch wenn Aurelians Formulierung, *si dici potest*, darauf verweist, daß hierfür kein Terminus vorlag — ein Hinweis darauf, daß der griechische Name zumindest nicht sehr geläufig war? Isidor zählt diesen Begriff nicht auf, wohl nennt ihn aber Fulgentius. Die „Papadike“ kennt ebenfalls das *κύλισμα*, ohne daß deren „Inhaltsangabe“ auch nur erkennen läßt, daß das Bezeichnete dieses *großen Zeichens* irgendetwas mit dem Bezeichne-

ten der betreffenden westlichen Neumen zu tun gehabt haben kann, ed. Hertzman, *Petersburg Theoreticon*, S. 735: τὸ δὲ κύλισμα ... κυλίει καὶ στρέφει τὰς φωνάς: *Das Kylisma ... wälzt und (ver)dreht die fonai*, also entweder allgemein, *die Stimmen*, oder spezifisch *die melischen Schritte* — weil es sich hier um eine triviale „Etymologie“ handelt, könnte nur C. Floros behaupten, genau zu wissen, was das Zeichen eigentlich meint, denn auch Fulgentius sagt genau das, natürlich, nicht.

Es folgt also nur, daß der Autor der *Musica Enchiriadis* wie Johannes Scottus und andere den Text von Fulgentius gekannt haben, Aurelian von dieser Kenntnis aber frei gewesen sein dürfte, daß er zwar die Manier gekannt hat, aber nicht deren spätantik überlieferten Namen; daß dieser Name eine sehr viel spätere, sekundäre Erfindung gewesen sein sollte, also keine Überlieferung zusammen mit der so bezeichneten, eben bereits von Fulgentius (nur als Name!) belegten, Manier bestanden haben sollte, wäre nicht leicht einzusehen.

Zu beachten ist auch, daß es sich um einen *volubilis accentus* handelt; tonräumlich findet auch hier ein *extolli in altum* statt, also das, was ein *accentus acutus* bezeichnet; hinzu kommt aber noch die „Volubilität“. Es bleibt kaum eine andere Deutung als das Quilisma. Damit aber wird wieder deutlich, daß die Bedeutung von *accentus* bei Aurelian genau dem entspricht, was die beiden betreffenden Zeichen in der Paläofränkischen Notation bedeuten: Angesichts der Gestalt des Quilisma in der Paläofränkischen Notation, vgl. ed. Gushee, Plate I, 3., oder Jammers, *Tafeln*, S. 131, in der Notation des Int. *Gaudete in domino semper*, wie ein eckiger *pes* mit sehr weitem Winkel (ca. 135 Grad, von der Fußlinie gerechnet), handelt es sich um eine normale *virga*, einen *accentus acutus*, mit einem Zusatzzeichen am Anfang, also (vielleicht) regelrecht um einen *accentus acutus* mit der Zusatzbedeutung *volubilis*; eine deutliche Übereinstimmung der Notation mit Aurelians Formulierung (natürlich läßt die Idee eines solchen waagrechten Anfangsstrichleins das Bezeichnete nicht erkennen, hier wird man wohl von einem abstrakten Zeichen sprechen können, wofür ja auch in den melischen Akzenten keine Vorgabe existierte).

Klar ist, daß auch hier ein klarer Gegensatz der betreffenden Gestaltcharakteristika zu finden ist — auch wenn sich die Grenze zwischen melischer Struktur oder Gestalt und ausführungsmäßiger „Manier“ durch die erfolgte Rationalisierung verschoben haben mag, d. h. das Bezeichnete von Zierneumen nicht mehr als strukturell bestimmt verstanden wurde, und deshalb offenbar auch als Wissen verlorengegang,

so bedeutet diese eventuelle Verschiebung nicht, daß Aurelian nicht wesentlich die Struktur einer Melodie meint. Für ihn sind derartige Manieren entsprechend der Neumenschrift gestaltmäßige Merkmale, was durchaus natürlich erscheint — man könnte, zur Verdeutlichung, also die Frage stellen, wann Mordente oder andere Verzierungsmanieren als Gestaltmerkmale verstanden werden; die Antwort ist trivial, natürlich handelt es sich um eindeutige Gestaltmerkmale, deren Fehlen eine andere Gestalt bedeutet; daß es sozusagen allgemeine Gerüste gibt, sozusagen allgemeinere Gestaltmerkmale und eventuell sekundäre, ornamentale, hat damit nichts zu tun.

Vielleicht kann oder muß man hier (metatheoretisch!) von verschiedenen Abstraktionsebenen sprechen, die Ornamente als Gestaltmerkmale, natürlich, erkennt, gleichzeitig aber auch fähig ist, eine allgemeinere Gestalt von solchen ornamentalen Merkmalen zu abstrahieren. Für Aurelian jedenfalls ist das betreffende Merkmal wesentlich, und das heißt wieder, daß für Aurelian die konkrete Gestalt, auch die mit, eventuellen, Ornamenten, maßgeblich ist, hier gibt es auch silbenweise keine *oral tradition*-Vagheit, jedenfalls nicht für Aurelian, für viel spätere Deuter mag dies natürlich anders sein, nur sind deren Vorstellungen von Musik weitestgehend irrelevant — in deutlichem Gegensatz zu der Vorstellung Aurelians, letztere hat musikgeschichtliche Folge, erstere haben nicht einmal musiktheoretischen Erkenntniswert, denn die Gestalt der Chormelodien wird durch solche Deuter auch nicht verständlicher oder gar ästhetisch „nachvollziehbar“.

Sind die Namen offenbar für das Bezeichnete von Zierneumen zwar nicht klar deutbar, aber doch mit einiger Wahrscheinlichkeit zuweisbar, so finden sich einige Bezeichnungen, die ganz aus dem Rahmen fallen, so z. B. die Formulierung *in ultima et penultima et antepenultima syllaba finis versiculi pinguem reddit sonum* ..., 95, 10. Was hier mit einem *fetten, feisten Ton* gemeint sein dürfte, erklärt die Aufzählung von Isidor: *Nonus, pinguis, ut virorum* ..., 69, 19; der Kontext macht klar, daß Aurelian hier ein weiteres Wort für eine tiefe Lage gefunden hat; vielleicht könnte hier ja eine ausführungsmäßige Zusatzbedeutung vorliegen, ein tiefer und auch langer oder betonter Ton, der den Klang der drei Silben charakterisiert, wahrscheinlich ist dies aber nicht¹⁶⁰. Man wird auch die Qualifikation *plenus* im

¹⁶⁰Die Antiphon im Antiphonar steht nicht wie Aurelian klassifiziert im 3., sondern im 5. Ton; die entsprechende Transposition ergibt *E Gis a Fis Gis EGis*, statt *F A b G a Fa*; eine Chromatik, die aber unwahrscheinlich ist.

gleichen Sinne deuten müssen: ... *plenum reddit sonum*, ..., 120, 28; es handelt sich um die erste Silbe des *Magnificat*, dessen zweite *alte scandetur*, wogegen, wie bereits angeführt, dritte und vierte *mediocriter tenebuntur*, die fünfte *acuetur* etc.; man muß hier also wohl von einer weiteren stilistischen Variante der Formulierung *tiefer Lage* sprechen.

Weniger einfach ist die Qualifikation *suaviter* zu erklären, ... *sexta ac septima syllaba ... suaviter enunciabuntur* ..., 126, 70. Die davor stehenden Silben hatten beide eine *arsis*, die folgenden ein *circumvolvi* bzw. danach einen *yperlidium sonum*. Man hat also die Neumenfolge — in moderner Terminologie! —: *pes, pes, <suaviter, suaviter>, torculus, punctum*; das letztere „in“ besonders hoher Lage. Man erfährt zwar aus Aurelians Wiedergabe von Isidors Katalog der Stimmqualifikationen im 15. *modus*, daß eine *vox perfecta* eine *alta, suavis et clara* ist, 70, 25, nur wird man daraus wirklich nicht ableiten können, was an der zitierten Stelle eigentlich gemeint sein könnte.

Suavis sollte eigentlich für den gesamten Gesang gelten, d. h. es handelt sich um ein so wenig spezifisches Merkmal, daß sein Auftreten innert einer konzisen Melodiebeschreibung auffällt¹⁶¹; weil es sich um klare Angaben zu melodischen Charakteristika auf den betreffenden Silben handelt, müßte man auch hier eine strukturelle Angabe erwarten — und hier könnte es sich natürlich um eine vor allem stilistisch bestimmte Wortverwendung aus dem Wortkatalog Isidors handeln, daß das Gemeinte also eine *alta vox* sein könnte, wie sie im zitierten Katalog von Isidor ja auftritt. Für jemand, der die Melodien auch nur ansatzweise beherrschte, waren solche Hinweise natürlich ganz klar! Und daß Aurelian die Melodiegestalten wußte, darf man erwarten. Es kann sich aber auch um die Verwendung eines Wortes für eine, sozusagen merkmallose Tonwiederholung gehandelt haben, um, in stilistisch bedingter Variantenbildung, die betreffende Stelle mit einem eigenen, hier also ei-

¹⁶¹Im Text des Glossators begegnet man zusammen mit der räumlichen Qualifikation *in meditullio* auch die Qualifikation *dulcis*: Die vierte Differenz *est, quae dulcem versiculi pandit finem, atque in meditullio retinet tenoris* ..., ed. Gushee, S. 144, 13. *Tenor* bedeutet hier etwas wie den gesamten Tonumfang, wohl verstanden als gesamte Melodieform bzw. gesamten Melodieablauf.

Daß alle anderen Differenzen etwa nicht *dulcis* seien, wird man kaum annehmen wollen; somit dürfte hier die Merkmallosigkeit hinsichtlich melischer Bewegung mit einem sozusagen oppositionslosen Wort aufgerufen worden sein.

nem „merkmallosen“ ästhetischen Begriff zu besetzen. Klarheit wird man auch hier wohl nie bekommen.

Die gemeinte Formel der Psalmodie für Introitus der 7. Tonart stimmt nicht mit der heute üblichen überein, so daß von hier keine Klärung des Sachverhalts möglich ist. Klar ist aber, daß Aurelians Melodie viel aufwendiger ist als die übliche; seine Neumenfolge insgesamt ist, 126, 68 seq.:

... *prima, i. e. Glo-, arsin paciatur, exin secunda, hoc est -ri, thesin. In tertia vero, scl. -a, acutus scandetur accentus*¹⁶². *Quartae et quintae rursus arsis conridebit*¹⁶³ *i. e. pa- atque -tri. Sexta ac septima videlicet et sed et fi-, suaviter enunciabuntur. Octava et nona, scl., -li- et -o, prima circumvolvetur, secunda yperlidium sustinebit sonum. Decima et undecima, et vcl. atque spi-, perspicua resonabuntur voce. Duodecima circumvolvetur, vcl. -i, tesin paciatur. Quintadecima terna percussione finietur, scl. sanc-. Sextadecima, i. e. -to, differentiarum terminabit qualitates.*

Zu beachten ist, daß *accentus acutus scandi* in tonräumlichen Sinne zu verstehen ist; mit dem modernen Begriff des *Skandierens* hat diese in der Grammatik deutlich melisch definierten Größe nichts zu tun. Aus stilistischen Gründen wird hier einmal

¹⁶²Gleichwertig, mit etwas anderen Ausdrücken vgl. 119, 10: *secunda acuto enunciabitur accentu ...* Ob hier, in modernen Neumen formuliert, ein *pes* oder ein Hochton vorliegt, wäre nur am konkreten Beispiel zu entscheiden — wobei noch zu beachten ist, daß hier ein Unterschied liegt, der nicht notwendig wesentlich für die wahrgenommene melodische Gestalt sein muß, wie entsprechende Varianten der Melodieüberlieferung belegen können. Die Formel der *Commemoratio brevis*, ed. Schmid, S. 159, *descr. 1*, würde hinsichtlich des Anfangs passen: *FGa*, dann die *tertia suspensa tenebitur voce*; daß aber die vierte im Falle einer *productio*, also wohl eines Akzents oder Dehnung, *longa*, wie natürlich bei *Pátri*, dann aber scheint *in ea acutus ascendetur vocis accentus* nicht (mehr) zu passen, da die Fassung der *Commemoratio* hier wohl schon rezitiert; s. o., zur Stelle.

¹⁶³Vielleicht doch eher *Quarta et quinta rursus arsi conridebunt* o. ä.: Die Beschreibung dessen, was die Silbe sozusagen von der Melodie „erleidet“ bzw. erfährt, ist hier besonders originell; auch das ist stilistisches Mittel.

Der Wechsel des Subjekts zusammen mit der Bedeutung des Verbs wäre nicht leicht zu verstehen: *Wieder lacht die Arsis über die vierte und fünfte Silbe* erscheint als zu seltsame Formulierung gegenüber: *Wieder lachen die vierte und die fünfte Silbe über eine Arsis*. Das Gemeinte ist aber klar.

nicht das allgemeine Verb wie *pacietur*, *resonabitur* o. ä., sondern ein inhaltlich passendes Verb, vergleichbar dem sog. inneren Akkusativ gebraucht — genau in dem Sinn, in dem Martian singt, *Scande caeli templa virgo*¹⁶⁴.

Dies ergibt in neuere Neumennamen übertragen eine Folge wie¹⁶⁵: *Pes, flexa, virga, pes, pes, <suaviter, suaviter>, torculus, punctum (yperlidium)* (also den höchsten der ganzen Melodie), *<perspicua, perspicua>, torculus, virga, clivis, tristropha, <terminatio>*, gegenüber der Folge im Gradualbuch von *torculus, pes, punctum, punctum, punctum, punctum, punctum, punctum, punctum, ...*: Man könnte daraus zur Folgerung geführt werden, daß Aurelian vielleicht noch die „ornamentale“ Rezitation der Altrömischen Rezitation kennt, also z. B. die „Ersetzung“ des Rezitationstons durch identische *pedes* o. ä., die im Altrömischen allerdings nicht die eigentliche Psalmodie, sondern die Melodien der Antiphonen, Offertorien etc. betrifft, vgl. etwa *MMM* II, S. 35, Anfang des Int. *Venite benedicti* (mit Greg nicht zu vergleichen; Verf. spricht an anderer Stelle auch von *bewegtem Rezitativ*).

Die Psalmodieformeln der Altrömischen Fassung sind noch einfacher als die des heutigen Gradualbuchs. Man muß also voraussetzen, daß Aurelians Introituspsalmodie melisch aufwendiger war als heute geläufig (und „dennoch“ schreibt Aurelian die Melodien genau vor; nicht gerade ein Argument für die strenge *oral tradition*-Vagheitslehre). Dies könnte die Vermutung rechtfertigen, daß die zwei *suaviter* vorzutragenden Silben die einzigen sind, die rein rezitativisch „geblieben“ sind. Klar wird aus seiner Angabe, daß er auf *Gloria patri et filio* eine Kadenz setzt, daß also *Gloria patri et filio* tatsächlich die „verbleibenden“ Rezitativtöne sind, wenn eben auf *Gloria patri* eine aufwendige Initialformel auftritt. Die betreffenden Silben wären zwar gleichklingend, wofür Aurelian natürlich auch Ausdrucksmöglichkeiten hat, *aequisona*, sie könnten aber auch als melisch merkmalslos qualifiziert werden, wie die zweite gleichwertige Qualifikation in 96, 2, *simplex* besagt. Insofern ist die Annahme gerechtfertigt, daß Aurelian hier zum Zwecke stilistischer Vielfalt eine unspezifische Qualifikation benutzt haben könnte; eine Qualifikation, die zwar

¹⁶⁴Aus Erfahrung mit totalen Fehlinterpretationen durch N. Phillips sei ausdrücklich darauf hingewiesen, daß Verf. mit dieser Bemerkung nicht etwa auf eine Verbindung von *Musica Enchiridis* und Aurelian hinweist!

¹⁶⁵Dabei ist natürlich nicht immer klar abzuschätzen, wann ein *pes* oder ein — in Hinblick auf die vorangehende Silbe bzw. ihren Klang — höherer Ton gemeint ist; eine *virga* kann natürlich auch ein *pes* meinen.

eigentlich ästhetisch ist, von Aurelian — eben vielleicht in der angesprochenen Art in Beziehung zu Isidor — gestaltnäßig verwandt worden sein könnte.

In dieser Beschreibung des Melodieverlaufs sozusagen nach Neumen fällt ebenso wie *suaviter enunciari* die Qualifikation *perspicua voce resonari*, 126, 72, auf. Auch dies kann schwer als gestaltnäßig gedeutet werden. In der Isidorschen Aufzählung erscheint diese Art von *vox* als ... *perspicue voces, quae longius protrahuntur ita, ut omnem impleant contiguum locum sicut tuba*, 69, 17: Die Feststellung, daß diese Art von Tönen *omnem impleant contiguum locum* könnte man natürlich im übertragenen Sinne verstehen, daß nämlich das durchgehende „Halten“ eines Tons gemeint sein könnte, wahrscheinlich ist aber doch wohl die Lautstärke. Daß hier der Rezitationston, manchmal ja auch mit *tuba* bezeichnet, gemeint sein könnte, ist keine auszuschließende Deutung. Isidor hätte natürlich auch die Orgel anführen können, die *tuba* war wohl der hier auffälligste potentielle Produzent von lauten oder angehaltenen Tönen; weil Aurelian die Lautstärke allein als Merkmal der Besonderheit bestimmter Stellen sonst nicht zu verwenden scheint, könnte hier auf länger ausgehaltene Töne als Gemeintes geschlossen werden; klar ist die Qualifikation nicht — sie muß aber nicht unbedingt nicht ein Gestaltmerkmal betreffen, denn einzeln ausgehaltene, vielleicht wiederholte Töne könnten sinnvoll, im Gegensatz zu kleineren Melismen, als *perspicuae* empfunden worden sein, im Sinne vielleicht von *deutlich abgesetzt*.

In Hinblick auf die oben besprochene Qualifikation *suaviter* kann dies als Bestätigung verstanden werden: Beidemale ist das Fehlen melodischer Bewegung, also gleichsam Merkmallosigkeit charakteristisch, und beidemale wird — natürlich stilistisch variiert — ein ebenso melisch nicht charakteristisches Merkmal angeführt. Und beidemale handelt es sich um Tonwiederholungen — das wäre offensichtlich ein plausible Deutung.

Aurelians Melodiebeschreibungen haben nicht den Sinn, *cantores* mit einem *ignotus cantus* vertraut zu machen; eine solche Funktion seiner Schrift ist ausgeschlossen. Er beschreibt also Melodien, deren Gestalt jeder kennt, kann sich also bei Rezitationstönen sozusagen a potiori auf dieses Wissen verlassen. Seine Leistung ist geradezu die sprachliche Umsetzung der angesprochenen analytischen Leistung der Neumenschrift; er kann geradezu als deren Theoretiker gewertet werden. Aurelian klassifiziert und analysiert die Melodien silbenweise (und natürlich nicht etwa

tonweise), genau wie das die Neumenschrift tut¹⁶⁶.

Hierin sieht er auch seine eigentliche Leistung. Ein wenig behindert ist er allerdings als Theoretiker durch stilistische Normen: Die Schilderung wird abwechslungsreich formuliert, nicht etwa als Folge der immer gleichen Ausdrücke; formalisiert ist seine Sprache nicht.

Bei so etwas „Triviale“ wie Rezitation kann er also sprachlich etwas natürlichere Qualifikationen verwenden; der, dem die Melodie geläufig ist, weiß sofort, was Aurelian meint; dieser aber kann an einer Stelle auf die Reihung von Fachtermini verzichten. Dies scheint die sinnvollste, ja einzig mögliche Erklärung des auffälligen Auftretens zweier unspezifischer Bezeichnungen in einem sonst durch tonräumliche Ausdrücke charakterisierten Kontext einer Melodiebeschreibung zu sein. Auch hier kann man also nicht folgern, daß Aurelian melodische Gestalt und Ausführung verwechselt bzw. nicht klar unterscheiden konnte, grundsätzlich spricht er nur über die Gestalt, die natürlich als auszuführende Gestalt formuliert werden kann — nicht muß (dies dürfte auch die gelegentlich begehrenden Futurformen begründen).

Auch rhythmische Merkmale können angesprochen werden, wobei, wie bei dem noch zu besprechenden Beispiel 119, 10 seq., zu beachten ist, daß Aurelian den Wortakzent nach der Manier einiger Grammatiker nicht an sich, sondern in Bezug auf die metrische Charakteristik des betreffenden Wortes aufruft (Stichwort: Pänultimaregel): Die Bindung der Formeln an den Akzent ist bekannt, gerne aber falsch gedeutet; die lateinischen Akzente im Choral sind in Rezitativ und Psalmodie keine Träger irgendwelcher Betonungsemphase, sondern ganz einfach Stellen, die den Beginn einer Interpunktionsformel in einer für den Sänger bequemen Weise anzeigen (dies gilt auch für Stellen überhaupt einer Interpunktionsformel).

Warum, ist zu fragen, sollte in den komplizierteren, musikalisch aufwendigeren Formen dann dieses Prinzip eigentlich aufgehoben sein: Gerade im Rezitativ wäre eine strikte und durchgehende Akzentbeachtung doch am ehesten zu erwarten. Aurelian jedenfalls kennt eine solche Funktion von melischer „Akzentnutzung“ in irgendeinem Sinn des Ausdrucks emotionaler Emphase wie im Deutschen offenbar nicht; er sagt dazu kein Wort. Und daß er der ursprünglichen, rein intuitiven Praxis viel ferner gestanden haben soll als moderne Deuter, mag annehmen wer will.

¹⁶⁶ Auch wenn diese Leistung vom Autor des betreffenden Beitrags in der Neuen *MGG* wie nicht wenig anderes geradezu restlos nicht verstanden worden ist, besteht sie dennoch.

An einer Stelle nun scheint Aurelian nun aber doch etwas wie Betonung anzusprechen, ed. Gushee, S. 120, 25:

... modulationem quartae syllabae ... plus exprimunt quam necesse est. Ac ideo pro euphonia faciunt diaphoniam, cum debuerint sanguine dicere, correpta syllaba media, et hoc plerisque in locis ob imperitiam agitur. Non autem abnegamus haec, ubi correptio verbi minime affuerit, expressius enunciandam esse sonoritatem ...

Es handelt sich um die Schlußwendung *in sanguine agni*, des Versus des R. *Isti sunt triumphatores* (Aurelian hat vorher bemerkt, daß er andere Melodien von Responsorienversen nicht beschreiben will).

Davor bemerkt er, natürlich nicht etwa analog zu den Differenzen der Antiphonen, daß die *versus nocturnalium responsoriorum* des 1. Tons vier *distinctiones cum sui fine* haben: *Qua de re in ipsis distinctionibus non consideratur numerus syllabarum, utrum in prima an in secunda efficiatur melodia, sed segregaciones partium orationis et correptiones. ...*, 120, 19; die Versmelodien haben also vier Abschnitte bzw. Interpunktionen, was etwas überrascht. Der gemeinte Gegensatz betrifft das rein silbenzählende Prinzip gegenüber einem, das die Worttrennung berücksichtigt und *correptiones*, also Kürzung von Quantitäten; ein Prinzip, das man eigentlich für die „Lokalisierung“ von Interpunktionsformeln im Choral nicht verwendet. Auch hier liegt die Vermutung nahe, daß Aurelian nicht an die Metrik, sondern deren Folge, die Akzentlage in den betreffenden bzw. betroffenen Wörtern denkt. Dies paßt auch zur Berücksichtigung der Worttrennung (*partes orationis* sind hier wohl die Satzteile, aber auch Wörter; also die Gliederung).

Als erste Interpunktionsneume wird angegebene *In prima quoque distinctione terna fit inflexio vocis*; dies scheint auf eine *tristropa* zu verweisen, immerhin etwas seltsam auf der letzten Silbe, die den Akzent trägt: *Isti súnt*; allerdings ergibt sich bei Betrachtung der heutigen Überlieferung der Formel eine andere Interpretation, s. u. Dann findet sich *in secunda vinola efficitur penultima syllaba, ut hic: qui venerunt ex magna tribulatióne*; also die *vinola vox* ist auf die vorletzte, die betonte Silbe zu setzen. Schließlich *in tertia vero [declivis] effertur vox, ita: et laverunt stolas suas in sanguine agni*; der Behauptung von vier *diestinctiones* folgend müßte man die dritte *distinctio* wohl auf eines der Wörter *stólas súas* setzen, denn danach kommt auf ... *agni* noch der letzte Schluß. Die Melodiebeschreibung ist an sich

klar.

Danach soll nun noch die finale Interpunktion kommen, also die oben zitierte Stelle mit dem *plus exprimere*. Statt einer *euphonia* machen die betreffenden Sänger eine *diaphonia*, denn die mittlere Silbe von *sanguine* muß *correpta* gesprochen werden. Betroffen ist die vierte Silbe nach der letzten, also der Laut *sanguine agni*. Das *u* ist offenbar gleichsam aufzuheben. Aurelian denkt also an eine falsche Aussprache, die vielleicht sogar *sangúine* oder wenigstens das *-u-* als vollen Vokal gesprochen hat, was für Aurelian eine unpassende Aussprache war (die sprachhistorischen Implikationen liegen auf der Hand, vgl. E. Schwan, *Grammatik d. Altfranzösischen*, neub. v. D. Behrend, Lpzg. 1925, §155). Damit dürfte das *plus exprimere* nicht etwa ein besondere Betonung, Heraushebung durch Lautstärke o. a. ausführungsmäßige Faktoren betreffen, sondern die Verwendung der Silbe als Träger einer *melodia*; mit *melodia* kann Aurelian nicht nur Silbenmelismen meinen, sondern wohl auch Interpunktionsformeln, wie die Einführung zeigt, daß man nicht nach 1. oder 2. Silbe fragen soll: Dies ist klarer Hinweis auf das rein silbenzählende Prinzip.

Merkwürdig an der Melodiebeschreibung Aurelians ist nun, daß die „moderne“ Fassung wenigstens vorwiegend das silbenzählende, nicht das akzentnutzende Ordnungsprinzip verwendet¹⁶⁷, zum anderen fällt es nicht gerade leicht, in dieser Fassung vier Schlußbildungen zu finden: Man kann das erste Initium als erste Finalbildung sehen, wegen der absteigenden Melodieführung. Die Mittelkadenz läßt sich in dieser Weise nicht zerlegen; man wird daher wohl die zweite *distinctio* auf die Mittelkadenz beziehen müssen. Hinsichtlich dritter und vierter *distinctio* ist schon Aurelians Darbietung nicht kompatibel mit der Behauptung von vier *distinctiones*: Aurelian zitiert den Text ja so: *Isti sunt – qui venerunt ex magna tribulatione — et laverunt stolas suas in sanguine agni*, was genau der Überlieferung entspricht. Der Widerspruch erscheint nicht lösbar zu sein.

Hinsichtlich der Melodiefuhrungen würde die Beschreibung der ersten *distinctio* passen:



¹⁶⁷Vgl. die Tabellen bei Johner, *Wort und Ton*, S. 178 seq.

Die Schlußwendung des 1. Initium als *terna inflexio* zu bezeichnen, erscheint angesichts der Folge von drei *clives* nicht unpassend. Beim Schluß der Mittelkadenz spricht Aurelian von einer *vinola vox* auf der vorletzten Silbe. Tatsächlich hat hier die letzte Akzentsilbe ein etwas größeres Melisma:



Wenn Aurelian diesen Melodietyp meint, folgt, daß die *vinola et flexibilis vox* nicht etwa eine „Manier“, sondern ein Melisma bezeichnen soll. Auch dies kann als gestaltnmäßiges Kriterium gewertet werden: Die Opposition ist damit nicht die tonräumliche Lage bzw. Bewegung, sondern die melodische Beweglichkeit, der Aufwand an melodischer Bewegung je Silbeneinheit. Für eine Musiktheorie, die als Grundlage den skalisch bzw. intervallisch rational bestimmten Einzelton kennt, ist ein solches Kriterium zumindest nicht theoriefähig: Ob ein diatonischer Aufstieg über einer Silbe, als Melisma oder über mehreren stattfindet, ist für die Gestaltbestimmung der Melodie als Tonfolge irrelevant. Dies übrigens ist auch der Grund dafür, daß Verf. im Rahmen der Frage nach Auflösung der wenigstens als Ideal aufgestellten Bindungen des Denkens von Musik an Liturgie und Theologie den Rationalisierungsvorgang als musikhistorisch auf diesem Weg wesentlichen Vorgang bewerten mußte, vgl. Verf., *Musik als Unterhaltung*, Bd. II, Kap. IV, auch wenn dies dem Niveau neuerer Musikwissenschaft sicher Verstehensprobleme bereitet: Die Rationalisierung löst zwangsläufig die liturgisch ideal geforderten Bindungen zwischen Text(inhalt) bzw. liturgischer Funktionalität und Musik auch sozusagen intellektuell, schon weil die musikalische Gestalt selbständig und exakt als Struktur erfaßt werden kann, Verweise auf silbische Einheiten eigentlich überflüssig sind; Musik ist eine eigenständige Struktur, jetzt nicht nur faktisch, sondern auch reflektorisch rational.

Eine Sonderstellung der liturgischen Musik zu behaupten wird zumindest schwieriger, was Johannes Cotto und Aribo deutlich machen. Als Teil der *musica instrumentalis* ist der liturgische Gesang Teil einer autonomen, rationalen Lehre, der *ars musica*, die liturgische Bestimmung und der liturgische Ausschließlichkeitsanspruch von Augustin werden zu zusätzlichen, aber letztlich für die Musik selbst nicht un-

abdingbaren Existenzbestimmungen — letztere war trivialerweise durch eine rein intuitiv vokale Musik der Liturgie leichter zu konkretisieren.

Für die Relation von Musik und Text kommt noch die wesentliche Folge dieser Rationalisierung der Musik hinzu, die Formulierung von Musik als Folge von Teilen und Teilchen. Das muß die Forderung nach einer Übereinstimmung dieser Teile in Musik und Text aufstellen lassen; schließlich formuliert nicht erst Guido, wenn auch neueren Musikwissenschaftlern weitgehend unbekannt geblieben, Musik als Folge von musikalischen Formteilen auf verschiedenen hierarchischen Ebenen — wie Sprache, nicht in Verbindung mit Sprache, sondern als eigene Erscheinung, als autonome „Sprache der Musik“ sozusagen.

Für Aurelian ist die Segmentierung der Melodien in silbische Einheiten wie angedeutet wesentliche, ja zwangsläufige Grundlage, den Verlauf von Musi sprachlich erfassen zu können. Damit aber ist Melismatik und Syllabik als gestaltmäßige Opposition gegeben. Wie aus den angeführten Beispielen abzuleiten ist, unterscheidet Aurelian dabei offenbar nicht so sehr zwischen strikter Syllabik und jeder Art von „Mehrtönigkeit“ über Silben, sondern eher zwischen strikter Syllabik, Silben mit — modern formuliert — *pes* oder *clivis* auf der einen Seite und umfangreicheren Melismen auf der anderen Seite: Dies ist eine Folge der Definitionen der Grammatik, wo *accentus acutus* etc. Bewegung nach oben, aber auch Hochton selbst bezeichnen kann (dies ist auch vereinbar mit der paläofränkischen Notation, in der z. B. der *pes* ja einzülig, als ein einheitliches elementares Zeichen notiert wird).

Hier ist sozusagen die Oppositionsbildung nicht so durchführbar wie nach der erfolgten Rationalisierung, die hier, ganz Aristoxenisch, eine Auflösung jeden Melodieverlaufs in Einzeltöne bedeutet¹⁶⁸.

¹⁶⁸Daß hier noch bei Guido für den „normalen“ Sänger gewisse Schwierigkeiten bestanden haben dürften, erweist sich aus seiner Begriffsbildung des *motus* ebenso wie aus dem, was die byzantinische Notation bezeichnet: Elementare Bewegungen (natürlich nur bei Guido in den rationalen Intervallen); darauf verweist Verf. ausführlich in *Musik und Grammatik*; wahrscheinlich nicht einfach genug, um auf das Niveau neuerer Musikwissenschaft gelangen zu können, denn was Nancy Phillips aus diesem Buch herausgelesen haben will, kann nur als absurd bewertet werden, vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...* Teil 1, *HeiDok* 2008, Anm. 153, S. 502 ff.: Immerhin wird aus solchem Umgang mit Beiträgen von Kollegen auch die noch viel schlimmere Sorglosigkeit im Umgang mit den Quellen verständlich.

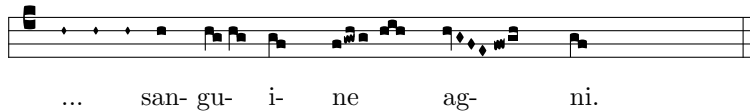
Somit ist klar, daß für Aurelian der Gegensatz — modern formuliert! — von bis zu zweitönigen Wendungen gegenüber drei- und mehrtönigen Melismen über je einer Silbe als gestaltnäßig zu qualifizieren war. Man kann also die Idee, Isidors Formulierung einer *vinnola i. e. flexibilis vox*, zur Bezeichnung offensichtlich des Sachverhalts *Melisma* (größer als *pes aut clivis*) zu nutzen, als konsequente Folge von Aurelians Bemühung, Melodien irgendwie abstrahiert sprachlich und damit „rational“ zu fassen, bewerten. Auch dieser Wortgebrauch belegt Aurelians gestaltnmäßige geistige Repräsentation einer Melodie.

Es handelt sich nicht um die Ausführung, sondern um die Gestalt, die nur durchweg „aktiv“ im angeführten Sinne erfaßt wird. Zur Kennzeichnung jeweiliger silbisch elementarer Stellen in den Melodien können melische, aber auch andere Merkmale herausgehoben werden, die gerade geeignet scheinen, die Individualität der betreffenden Melodie herauszuheben. Diese, triviale Selektivität von jeweils charakteristischen Merkmalen bedeutet also nicht, daß Aurelian sich — gelegentlich oder, wie die strikte *oral tradition*-Vagheitslehre postuliert durchgehend — nicht über die melische Gestalt im Klaren gewesen sein könnte; er diskutiert ja kleinste Unterschiede einzelner Neumen, die man als Nuancen bewerten könnte. Vielleicht scheidet ja diese *oral tradition*-Vagheitslehre an ihrer Unfähigkeit zur Präzision in der Angabe ihres (wissenschaftlich) Gemeinten?

Wie zu erwarten schließt der *versus* der responsorialen Psalmodie mit einer *flexa*, was zu der in einigen Hss. überlieferten Qualifikation *in tertia vero declivis effertur vox ...*, passen würde, auch wenn hier eigentlich keine besonders charakteristische Wendung vorliegt. Hinzu kommt aber noch, daß diese Schlußwendung — wie auch die Medialkadenz — mit der Zahl von fünf Silben rechnet. Dies würde bei *sanguine*

Damit ist im Übrigen nicht gesagt, daß die intuitiven *nobiles cantores sed non musici* Aurelians nicht Einzeltöne korrekt und der Gestalt entsprechend vorgetragen haben; es geht um die Art der geistigen Repräsentation von Melodien — das Gemeinte, die Melodiegestalt ist rational wie vorrational gleich, unterschiedlich ist der Ausdruck ihrer geistigen Repräsentation; und hier bezeichnet eben schon Notker in seinem (?) Proemium zur „Hymnensammlung“, das als *motus*, was die rationale Theorie als *sonus* bezeichnen würde; Guido kann das Wort dann sinnvoller, nämlich im Rahmen der rationalen Theorie definieren, in Bezug auf den Intervallbegriff — ob hier eine sozusagen intuitive Tradition der Verwendung dieses Wortes in Bezug auf Melodieverlauf seit „vorrationalen“ Zeiten bestanden haben könnte, ist nicht zu beweisen, als Möglichkeit aber zu beachten.

agnis einen Anfang der Formel auf *sanguine* ... ergeben, was man als inadäquat verstehen könnte (daß die Melodie dieses Anfang identisch ist mit der des Schlusses der ersten Periode ist zu beachten):



Es ist verständlich, daß eine so formale Befolgung eines rein silbenzählenden Prinzips Aurelian als inadäquat hinsichtlich der Wortgrenzen und der Bedeutung von Vokalen als Träger des Silbenklangs erschienen sein muß. Das *expressius enunciare sonoritatem* bezieht sich damit auf die betreffende Wertung einer Silbe als Träger des Anfangs der Formel, *Non autem abnegamus hanc, ubi correptio verbi minime affuerit, expressius enunciandam esse sonoritatem*, 120, 27.

Damit, und darauf kommt es hier an, ist gezeigt, daß Aurelians Gebrauch des Wortes *expressius* nicht etwa als Angabe etwa besonderer Betonung durch Lautstärke, sondern strukturell als Hinweis auf eine unpassende Bestimmung eines höchstens noch semivokal zu verstehenden Lautes als Träger des Silbentons und damit silbisches „Anfangssignal“ der Finalformel der Responsorien des 1. *modus* zu verstehen ist; auch hier denkt Aurelian strukturell gestaltmäßig¹⁶⁹.

Natürlich ist für ihn die Bindung an die Sprache wichtiger als für die spätere, von ihrer antiken Vorgabe her zwangsläufig autonom musikalische Theorie: Das Problem einer Bestimmung des jeweiligen Anfangs einer Formel auf dem jeweiligen Text ist für Aurelian Teil der Theorie; es handelt sich also klar um ein gestaltmäßiges Problem.

¹⁶⁹Und könnte die Funktion oder das Bezeichnete der Liqueszenz als — bei ihrem „Fehlen“ — Zeichen für volle Beachtung oder Nutzung des betreffenden Silbenelements als Träger von Tönen oder eben als Zeichen für nicht volle Nutzbarkeit als Silbenvokal belegen¹⁷⁰ — rhetorische Emphase oder deklamatorischen Ausdruck finden zu wollen, ist sicher durchweg möglich und anrührend, entspricht aber nicht der Rationalität der Neumenschrift, die keine Nachschrift irgendeiner emotionalen Befindlichkeit an bestimmten Stellen des vertonten Textes ist. Rationalität scheint in Bezug nicht nur auf Musik, sondern auf die Interpretation von Notation und gestaltmäßigen, also eindeutigen Merkmalen neueren Deutern höchste geistige Probleme zu machen.

Es bleibt zu fragen, wie man den Schlußsatz, 120, 23, in Hinblick auf die Vierzahl von *distinctiones* verstehen muß: Die Angaben von Aurelian passen zur modernen Überlieferung, die aber keine vier *distinctiones* kennt, wie auch Aurelians, ursprünglich vielleicht neumierte Beispiel des gegliederten Textes. Aurelian formuliert am Ende der Beschreibung, also vor der Erörterung des Problems des *plus exprimere, quam necesse* — wäre das nicht ein Merkmal, das die Liqueszenz anzeigen könnte: *Nicht als vollen Vokal singen!* —, in dem eben genannten Satz: *In fine autem sec. descriptas superius definitiones modulationis efficietur consonantia*. Die *definitiones* dürften die drei Beschreibungen bzw. das von ihnen bzw. durch sie Mitgeteilte, die genaue Form nebst textlicher Festlegung sein. Zu fragen bleibt also, warum die *consonantia secundum descriptas* — neumierte? — *definitiones* erreicht wird. Der Plural scheint sich auf alle drei Beschreibungen zu beziehen. In diesem Fall müßte man die *consonantia* allgemein im Sinne eines adäquaten Klangs oder Zusammenstimmens der Melodieformeln bewerten, was nicht ausgeschlossen ist, vgl. etwa 127, 76, wo von *consonantiae cantilenarum* die Rede ist (um *Reim* geht es natürlich nicht, um Konsonanz o. ä. kann es der mangelnden Rationalität wegen auch nicht gehen).

Dann handelt es sich um eine bewertende Zusammenfassung der vorangehenden Ausführungen, die von späteren Abschreibern mißverstanden als eigene *distinctio* gesetzt worden sein könnte. Somit ließe sich also ein Grund angeben, daß die so schwierig zu erklärende Zahl *vier* vielleicht gar nicht von Aurelian selbst stammt. Für die hier wesentliche Frage nach der Fähigkeit Aurelians, dominant gestalthaft strukturell zu denken, ist in jedem Fall klar, daß dies von der erwähnten Stelle her nicht etwa zu revidieren ist: Auch an dieser Stelle spricht Aurelian ausdrücklich gestalthafte Merkmale an.

Daß er dabei anders als die spätere, rationale Theorie auch auf elementare Faktoren der Relation von Wort und Ton eingeht, ist angesichts der Bedeutung des jeweiligen Textes allein schon zur Bestimmung des Orts eines gemeinten melodischen Merkmals und vor allem der Vorgabe der Neumenschrift bzw. ihrer Vorgabe, den melodischen Akzentzeichen zu erwarten; wie bereits gesagt, wäre eine klare Orientierung allein an der melodischen Gestalt angesichts der verfügbaren Ausdrucksmittel für eine ganze Melodie kaum zu leisten, was Aurelian nicht davon abhält, wo dies nicht möglich ist, sozusagen die elementaren Neumen aufzuzählen, also in Melismen. Da ist eine Orientierung über einen charakteristischen Ort nur durch Hinweis

auf die Folge von Neumen bzw. korrekter formuliert deren Bezeichnetes möglich (und Aurelian kennt noch keine durchgehend eindeutige Terminologie der Neumen — man kann fragen, warum das (noch) nicht für notwendig gehalten wurde). Dies heißt, daß Aurelian natürlich Musik an sich denken kann; die Ausdrucksmöglichkeit und die durch die Vorgabe, die melischen Akzente der Grammatik, gegebene Segmentierung in silbische — oder, in Melismen, quasisilbische — Einheiten darf nicht naiv verwechselt werden mit der Möglichkeit einer geistigen Repräsentation von Melodien schlechthin: Schließlich handelt es sich bei den meisten von Aurelian angesprochenen Melodien um Gestalten, die viele verschiedene Texte vertonen, d. h. die Melodiegestalt ist von vornherein unabhängig existent.

Augustins Warnung vor einem Mißbrauch der liturgischen Musik dadurch, daß sich der Hörer an die Musik allein verliert, nur noch die Musik hört, macht deutlich, daß Umschreibungen des Chorals als *andere Aussprache* o. ä. trotz der so angenehmen Fülle an vagen Assoziationsmöglichkeiten entweder nichtssagend oder falsch sind (besonders, wenn sie dazu noch verwoben werden mit den euphemistisch als seltsam zu qualifizierenden Vorstellungen der Georgiadesschule über Musik und Sprache) — Augustin ist nicht so naiv wie moderne „Deuter“, sondern verlangt eine etwas stärker den Intellekt beanspruchende Einstellung gegenüber der Musik in der Kirche: Sich nicht an diese verlieren, was eben auch möglich ist; diese Musik der Kirche kann an sich gehört werden, das aber nicht zu tun, und sich auf den Inhalt ihres Textes zu konzentrieren, sozusagen dennoch, macht die geforderte christlich intellektuelle Leistung jeden Hörers aus, was zu verstehen offenbar für neuere Assoziationsfreunde ausgeschlossen zu sein scheint.

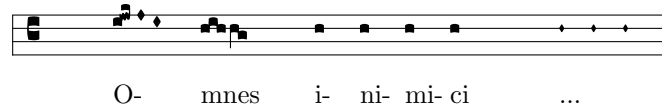
Auch Aurelian kennt die Melodie als Gestalt und kann so bestimmte differenzierende Merkmale beschreiben; daß die Methode dieser Beschreibung aufgrund der silbischen Segmentierung erfolgen muß, beruht auf den Vorgaben, kann aber nicht einfach als entsprechende Einschränkung geistiger Repräsentationsmöglichkeiten von Musik gewertet werden: Der perfekte *cantor* muß die Melodien, zumindest muß er die psalmodischen Formeln im Herzen tragen; dies ist nur der unterste Grad an Beherrschung seiner Aufgabe: ... *cantor minime tamen perfectus esse poterit, nisi modulationem omnium versuum per omnes tonos discretionemque tam tonorum, quamque versuum antiphonarum seu introituum necne responsoriorum in teca cordis memoriter insitum habuerit. ...*, 118, 5. Die Melodien können als solche durch *modulatio* aufgerufen werden — der *magister cantilenae* wird dagegen alle Melodien

im Herzen aufbewahren können; die entsprechende Graduierung folgt aus den Hinweisen von Helisachar. Man sollte auch beachten, daß die silbische Segmentierung ja notwendig einen ersten Abstraktionsschritt, eine erste analytische Sichtmöglichkeit der Melodien bedeutet, die nun als Zusammensetzungen von kleinen Neumen (im Sinne Guidos) verstanden werden müssen — schon die adiastematische Neumenschrift bedeutet eine erhebliche Abstraktionsleistung, insbesondere in der im Westen fast allein greifbaren Phase der Einzeltonnotation, wie sie St. Gallen, Metz etc. repräsentieren: Jedes Ende, jeder Richtungswechsel in einer Komplexneume bedeutet einen Ton, trivial ist das für die *puncta* von vornherein.

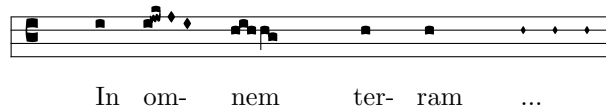
Bei der Beachtung der Relation von Wort und Ton auf der Ebene der silbischen Segmentierung ist wie bereits angesprochen die Verwendung der metrischen Fachsprache von Interesse. Aurelian kennt zwar die Begriffe *ictus* oder *percussio* für rein musikalische Sachverhalte wie offenbar die *tristropa*. Wenn er zu sprachlichen Merkmalen schreibt, scheint er eher metrische Ausdrucksweise zu verwenden, wie bei der Erwähnung einer Besonderheit im Versus des Responsorium *Cives apostolorum: In omnem terram exivit sonus ...* Da soll gelten: *sunt nonnulli, qui ... in tertia syllaba, quae a duabus excipitur* (hier wohl *beendet, begrenzt* wird) *consonantibus, i. e. m et t, quod omnino, quia in ceteris cantilenarum minime agitur consonantiis, omittendum estimant ...*, ed. Gushee, S. 126, 76; es geht um die Verbindung *In omnem terram*.

Weil dies in anderen Melodien der Art nicht aufträte, ist es auszulassen; zu fragen bleibt, auf was *omittendum* eigentlich zu beziehen ist; der Ausfall der Silbe hätte eigentlich *omittenda* erfordert. Nach den Ausführungen von Quintilian und der sprachgeschichtlichen Entwicklung hinsichtlich der Klanglichkeit des Lautes *m* am Schluß von Wörtern nach Vokal wäre zu folgern, daß zu singen ist *In omne terram*, was mit der vulgärlateinischen Entwicklung übereinstimmen würde. Was daraus metrisch nun wieder folgen müßte, wäre die Kürzung einer eigentlich positionslangen Silbe — soweit könnte eine metrische Deutung der Aussage führen. Einen Sinn allerdings scheint dies nicht zu haben, zumal der Choral seine Formeln nach Silbenzahl oder Akzent auf verschiedene Texte adaptiert (natürlich kann man den Akzent im Lateinischen wegen der Pänultimaregel regelmäßig auch durch die metrische Prosodie des betreffenden Wortes aufrufen; das liegt hier aber nicht vor). Betrachtet man das 1. Initium der modernen Überlieferung der Responsoriumpsalmodie, so liegen zwei Melismen für zwei Silben vor, wie man am R. *Eram*, V.

Omnes inimici des 7. Tons (vgl. Johner, *Wort und Ton*, Tabelle S. 198 gegenüber) sehen kann:



Zieht man andere Beispiele heran, so wird erkennbar, daß das erste Melisma auf die erste Betonung fällt; fängt der Text „auftaktig“ an, nimmt in der üblichen Weise ein Vorton die beginnende unbetonte Silbe auf. Die Beispiele sind entnommen aus W. H. Freres Ausgabe des Sarum Antiphonale; das von Aurelian angeführte Resp. hat in Sarum einen anderen Vers, das Prinzip ist aber leicht aus dem Schema des betonungsmäßig gleichen *Audite* abzuleiten, ed. Frere, S. 574 b:



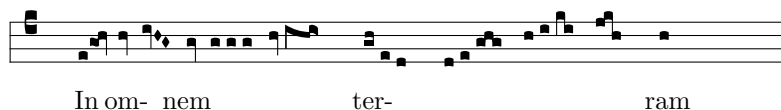
Daß die Formel nicht nur einfach den jeweils ersten Wortakzent nutzt, sondern auch die Worttrennung berücksichtigt ergibt sich aus der ebenfalls zu vertonenden Akzentfolge eines dreisilbigen Wortes mit Akzent auf der ersten Silbe, Vers zum R. *Stola iocunditatis*:



Bei Bedarf kann also — natürlich wäre hier noch wenn möglich das jeweilige liturgische Alter der Texte festzustellen — auch eine dreisilbige Einheit mit Akzent auf der ersten Silbe, einfach durch das Mittel eines Einschubs auf der zweiten Silbe bewältigt werden (die Wendung erscheint demnach wie eine Kadenz; das erste Wort oder die erste Wortgruppe erscheint als syntaktische Einheit). Möglich sind also Akzentschemata: / – (vgl. etwa R. *Dixit Judas fratribus*, V. *Cumque ...*), / – – und – / – (vgl. etwa R. *Iste est frater vester minimus*, V., *Ad tollens autem*), was noch fehlte, wäre eine zweisilbige Einheit mit der Folge – /.

Daß die Wortgrenze hier wesentlich ist, dürfte auch Grundlage des von Aurelian Gemeinten sein. Was jedoch die Beachtung der Konsonanten an diesem Wortende betreffen sollte, ist aus dem Gebrauch der Formel nicht zu erkennen. Die Quantität der Silbe ist für die Anpassung der Formel ohne jeden Belang. Eine Rekonstruktion des von Aurelin in diesem, kaum korrekt überlieferten Satz Gemeinten erscheint angesichts der Natur der Formel schwierig: Denkbar wäre z. B., daß er das zweite Melisma, das man oben auf *induit* findet, nicht auf *In omnem*, sondern auf *In omnem terram* setzen wollte, obwohl dieses Melisma nicht auf einen Wortakzent bezogen ist und diese hypothetische Konkretisierung gegen das Prinzip der Beachtung der Wortgrenze zu Anfang dieser Versformel verstoßen würde. Sollte also die Silbe *In omnem* ausgelassen werden — wenigstens, was ihre Vertonung durch das zweite Melisma anbelangt (daß das betreffende Melisma ganz auszulassen wäre, ist keine sinnvolle Annahme).

Oder will Aurelian feststellen, daß hier etwas wie eine nicht „vollständige“ Silbe vorliegt, eine nämlich die mit *liquida cum muta* aufhört, was genau die Situation einer Liqueszenz ist. Vergleicht man die Vertonung des Responsum des Off. *In omnem terram* (das in AR nicht überliefert wird, obwohl es in einigen der *Sextuplex*-Hss. erscheint) wird man bemerken, daß Metz wie St. Gallen, natürlich, mit Liqueszenz notieren, Anfang des Off. *In omnem terram* (die *puncta* in Komplexneumen geben hier die betreffenden *longae* der St. Galler Notation wieder; die betreffende Liqueszenz findet sich im *porrectusflexus deminut.*):



Aurelian spricht hier also genau die „buchstäbliche“ Situation der Möglichkeit, die Liqueszenz anzuwenden, an — den entsprechenden Namen kennt er offensichtlich ebensowenig wie Hucbald¹⁷¹! Die Silbe ist ihrer „abschließenden“ Konsonanten

¹⁷¹**Guido und die Liqueszenz** Guido kenn zwar die grammatischen Termini, offenbar aber auch nicht als Neumenbezeichnung, *Micrologus*, ed. Smits v. Waesberghe, S. 175, 57:

Liquescunt vero in multis voces more litterarum, ita ut inceptus modus unius ad alteram limpide transiens nec finiri videtur. Porro liquescenti voci punctum quasi maculando supponimus hoc modo:

Ad Te levavi,

Si eam plenius vis proferre non liquefaciens nihil nocet, saepe autem magis

placet. ...

Maculare wird man hier im Sinne von (graphischem) „Punktieren“ verstehen müssen, d. h. Guido beschreibt hier keine inhaltliche Charakteristik der Liqueszenz, sondern die graphische Angabe der Stelle der Liqueszenz in seinem Beispiel (der Herausgeber gibt keinen Hinweis darauf, ob in einer der zahlreichen Überlieferungen ein entsprechendes Zeichen zu sehen ist — die Notation in Tonbuchstaben verlangt natürlich, Hucbalds Angaben entsprechend, einen Hinweis darauf, wo denn nun die Liqueszenz (moderner Begriff) liegt.

Guido beschreibt adäquat, und vereinbar mit den Angaben von Aurelian, das Wesen der Liqueszenz als *schmelzen* der *voces* in einem *modus*, wobei *modus* hier unspezifisch zu lesen ist: *Töne schmelzen oft nach Art der Buchstaben, so daß die begonnene Art des einen Tons fließend zum anderen übergehend kein Ende zu haben scheint.* Wenn er abschließend hinzufügt: *Wenn man den Ton voller vortragen will, nicht zerfließend, schadet das nichts, oft klingt es besser. ...*, wird klar, daß nicht einfach nur ein übergangsmäßiges Zerfließen des Silbenklangs, sondern auch eine irgendwie reduzierte Klanglichkeit Charakteristikum der Liqueszenz ist. Guido sagt dabei, was zu beachten ist, nichts über die Art eines Bezugs zwischen dem Auftreten bestimmter Konsonantenkonfigurationen und musikalischen Liqueszenten, sondern vergleicht nur: Für Guido ist diese Art des Erscheinens von Tönen eine rein musikalische Erscheinung, er jedenfalls sagt nichts über eine Bindung an bestimmte Konsonanten!

Die betreffende Klangcharakteristik jedenfalls ist ein *Fließen/Schmelzen* wie, nicht bei den betreffenden Konsonanten — man könnte hier an eine Bestimmung eines Liqueszenz wie *m* etc. als nur „halbe“ Vokale denken, nur, daß Aurelians Hinweise auf etwas wie eine klangliche Reduziertheit der gesamten Silbe *In omnem terram* zu schließen zwingen. An irgendwelche, wie tief und anrührend geistlich auch immer gedachte oder zu denkende rhetorisch, deklamatorisch, emotional oder sonstwie textbezogen semantisch grundierte Bedeutung der (musikalischen) Liqueszenz denkt Guido, natürlich, nicht, das muß neueren Deutern überlassen werden, wobei man allerdings Guido vielleicht doch eine etwas größere Nähe zur Erscheinung selbst zuordnen kann; wenn auch Aurelian dazu ebenfalls kein Wort sagt, sondern nur eine bestimmte Ausführungsmanier — so zunächst zu umschreiben — feststellt, dürfte gegenüber solchen emotionsbestimmten Deutern vielleicht doch eine gewisse Skepsis nicht jeder Begründung entbehren.

Im Gegensatz zu Guido, der die musikalische Liqueszenz als autonom musikalische Erscheinung, eben als bestimmte Ausführungsmöglichkeit von Tönen/Neumen versteht, weist Aurelian auf textliche Bindungen hin — und die können vielleicht doch, nur, mit der ange deuteten sprachgeschichtlichen Entwicklung des Ausfalls von *m* in Endsilben o. ä. verbunden gewesen sein. Beiden, hinsichtlich musiktheoretischer Rationalität so geradezu grundsätzlich verschiedenen Autoren ist aber die Feststellung gemeinsam, daß die musikalische Li-

wegen für Aurelian offenbar kein vollgültiger Träger einer silbischen, melischen Elementarbewegung (wenn man so metatheoretisch die jeweilige silbische bzw. quasi-silbische Melodiebewegung bezeichnen darf). Die gleiche silbische Situation kommt nach Aurelians Wissen in den anderen von der gleichen Psalmodieformel vertonten Versen nicht (mehr) vor. Nur, was ist dann seine Lösung, irgendetwas *est omittendum*! Ist das Aurelians Beschreibung des Bezeichneten der Liqueszenz? Angesichts der Vagheit der Beschreibung eben dieses Bezeichneten auch bei Hucbald¹⁷² macht eine solche Interpretation gewisse Schwierigkeiten, sie scheint allerdings unausweichlich: Was also wird bei einer *Liqueszenz* konkret „ausgelassen“, wäre zu fragen — und gleichzeitig zu bemerken, daß Guido von einer Art reduziertem Klang spricht (s. d. vorletzte Anm.).

Aufgrund der Notation (auch die paläofränkische Notation, die selbst Pfisterer (noch?) nicht als urrömischen Ursprungs zu behaupten sich genötigt sieht, kennt die Liqueszenz) müßte man antworten, daß irgendwie das betreffende Melisma in

queszenz eine Zurücknahme des vollen Klingens der betreffenden Töne/*voces* bedeutet. Für tiefergehende sentimentale Deutungen des Bezeichneten der Liqueszenz ist bei beiden Autoren, wie auch bei Hucbald, einfach kein Platz; Aurelian aber und Hucbald dürften doch von der „ursprünglichen“ Bedeutung nicht so weit entfernt gewesen sein, wie dies für einen, zudem noch ideologisch aufgerüsteten modernen Semiologen möglich zu sein erscheint.

¹⁷²Ed. Chartier, S. 196, 10: ... *ubi quoque claudantur inferius vel superius pro ratione quarundam litterarum* ..., Subjekt ist *soni*: Hucbald geht es hier um die Beschreibung der, noch brauchbaren, Funktion der Neumenzeichen; was er beschreibt, ist eigentlich nur die Gestalt von Liqueszenten, also das jeweilige nach oben, bzw. nach unten Gerichtetsein der betreffenden Neumen, womit er eigentlich nur *epiphonus* und *cephalicus* beschreibt, ein Hoch- oder Tiefergehen des betreffenden Tons sozusagen, ein *punctum auctum* ...

Angesichts der rein musikalischen Definition der Liqueszenz durch Guido kann man natürlich noch die Frage stellen, ob *pro ratione quarundam litterarum* den Bezug zum vertonten Text, also zu bestimmten Konsonantenkonfigurationen oder zu deren Klangeigenschaften, wie bei Guidos *liquescere* etc., besagen will. Daß die liqueszenten Neumen sozusagen statistisch ausreichend regelmäßig bei bestimmten Situationen von Konsonanten auftreten, war trivialerweise leicht zu erkennen. Insofern sagt Hucbald eigentlich nur das, was sich aus den Neumenhss. direkt ablesen läßt — die liqueszente Tonrepetition, also etwas wie ein liqueszentens *ἴσον*, jedenfalls gibt es da offenbar auch nicht, so daß Auf- bzw. Absteigen die einzigen verfügbaren melischen Möglichkeiten sind. Aurelians betreffende Aussagen sind jedenfalls die ältesten und dem ursprünglich oder eigentlich Bezeichneten der Liqueszenz am nächsten, und daher auch von erheblichem Interesse.

die folgende Silbe hineingezogen zu werden scheint, offenbar also kein Abschluß des betreffenden silbischen Melismas auf der betreffenden Silbe stattfindet, irgendwie verbunden mit einer Reduktion der Klanglichkeit (die betreffenden Zeichen sind graphisch meistens kleiner als ihre „normalen“ Entsprechungen) — die *plica* der späteren Zeit nimmt solche Reduktion, nun exakt bzw. proportional zeitquantitativ, verstanden als rhythmische Reduktion sozusagen einer Hauptnote als Bezeichnetes mit —, also irgendeine Verkürzung, wie sie Aurelian auch schon in oben zitierten Textstellen aufzurufen scheint, vgl. Anm. 169 auf Seite 519 (vielleicht steht doch nicht die mögliche verlängernde Dauer der „klingenden“ Konsonanten, eben der Liqueszenten wie *m*, *n* etc. ursprünglich, d. h. noch zur Zeit Aurelians hinter der Bildung der Liqueszenz, sondern doch der Ausfall eben dieser Phoneme im Silbenauslaut, so daß Aurelian wie angedeutet eine irgendwie als Träger melischer Ereignisse reduzierte sprachklangliche Einheit meinen könnte, sozusagen ein masesoretisches *schwa*, *a mobilis*, natürlich kein *schwa liqueszenz*, doch ein Bezug zur sprachklanglichen Entwicklung vorliegen würde):

Klar ist, daß Aurelian an den angesprochenen Stellen nur das Phänomen eben des von der später so genannten Liqueszenz Bezeichneten ansprechen kann — allerdings in einer Weise, die den späteren Hinweisen nur hinsichtlich der Reduktion des Klangs entspricht, das *sine fine liquescere* in die nächste Silbe aber nicht anspricht, und damit auch mit der angesprochenen üblichen „kleinen“ Schreibung der betreffenden Neumen vereinbar erscheint: Eine *clivis* ist, z. B. in St. Gallen, eine deutlich größer geschriebene Neume als die entsprechende liqueszente Form, ein graphischer Hinweis darauf, daß hier etwas *omittitur*. Unsinn redet Aurelian also auch hier nicht, ja Verf. hätte in seinem Beitrag zu dem Bezeichneten der Neumen noch mehr auf Aurelians Aussagen achten sollen, was hiermit, immerhin, nachgeholt sei (neuerer Literatur zur Liqueszenz wurde zur Kenntnis genommen, eine semasiologische Studie).

Eingeführt wird das Beispiel mit der Feststellung, 126, 75: *Sunt equidem nonnulli, qui in versibus responsoriorum huius toni positiones observari aiunt, ...* Auch diese Beschreibung läßt nicht von vornherein erkennen, was mit *positio* gemeint sein könnte, denkbar ist natürlich eine *thesis/clivis*, daß Aurelian die metrische *Position* einer Silbe meint, ist auszuschließen, denn es geht ja um *positio toni*. Auch müßte bei einem Bezug auf Silbenquantitäten eher etwas hinzuzufügen sein, die Silbe ist positionslang *in omnem terram*; und gerade die Quantität spielt ersichtlich keine

Rolle, also wird man *positio* in einem allgemeineren Sinne verstehen müssen (etwa im „wörtlichen“ Sinne des „Setzens“ der Formeln auf den Text, denn das Problem von *In omnem terram* betrifft offensichtlich diese Zurodnung der Wendungen der Initialformel auf individuelle Texte).

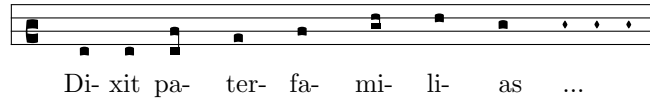
Auch hier beweist die Formulierung von Aurelian, auf welch elementare Momente einer Melodiegestalt er achten kann. Auch die Psalmodieformeln sind bis auf die Ebene sozusagen der silbischen Elemente festgegebene Gestalten; auch die offensichtliche gewisse Fakultativität der Entscheidung für Liqueszenz oder nicht würde aus Aurelians Formulierungen ableitbar sein: Es kommt auf die Bewertung der jeweiligen Silbensituation an, die nicht absolut gegeben ist (... *nonnulli* ...).

Die Formulierung, 127, 76, macht noch weitere deutungsmäßige Schwierigkeiten: Das „Objekt“ ist die Folge von Konsonanten bei *omnem terram*; die *consonantiae cantilenarum* aber können eigentlich nur die Melodieformeln meinen.

Welche konkrete Deutung der eindeutig gemeinten Situation der, später so genannten Liqueszenz¹⁷³ auch zutreffen könnte, klar ist auch hier, daß Aurelian konkret strukturell gestalthafte Merkmale ansprechen will; nicht etwa nur eine ausführungsmäßige Charakteristika; für ihn handelt es sich hier um ein Gestaltmerkmal. Dabei bleibt als Problem bestehen, daß Aurelian Merkmale des Sprachklangs, auch hier offenbar die quantitative Natur einer Silbe, vorwiegend mit Ausdrucksmitteln der Metrik bzw. eben der Silbenprosodie anspricht, obwohl gerade dieses Prinzip im Choral nicht als wirksam nachzuweisen ist.

So scheint Aurelian auch nach den Hinweisen, die, nun auf die Antiphonie gerichtet, folgen, 127, 77, tatsächlich speziell über Verstöße gegen die metrische Prosodie zu sprechen, gegen Sänger, die nicht *prudentes* sind, und (deshalb) *correptiones producunt et productiones corripiunt*, wie in der Ant. *Dixit pater familias*:

¹⁷³Man sollte nicht übersehen, daß natürlich Guido und andere, wie Hucbald, trivialerweise erfahren bzw. wissen mußten, wann in den Melodien liqueszente Neumen auftraten, nämlich nur bei bestimmten Silbenstrukturen: Eine rationale hypothetische Rekonstruktion des dann immer weniger verstandenen spezifischen Bezeichneten dieser Neumen in Bezug auf diese textlichen Situationen bot sich dann an, ohne notwendig das ursprünglich damit Bezeichnete in durchgehender Tradition wiedergeben zu müssen oder zu können — auch hier ist Aurelians Text also von erheblicher Bedeutung, weil er die Praxis noch sozusagen produktiv ist bzw. das entsprechende Entwicklungsstadium der Neumenschrift wiedergibt.



Die Ausgabe des *Antiphonale Romanum* gibt das Wort *paterfamilias* als ein Wort, also mit einem Akzent, wogegen Aurelian entsprechend der Melodiegestalt hier offenbar zwei Wörter ansetzt: Die melodische Beachtung des Akzents auf *páter* ist mit einem Quartsprung auffälliger als der von *famílias*; im Rahmen des übergeordneten Melodiebogens sind allerdings beide Akzente melisch gleichartig beachtet. Im Zusammenhang mit der Frage nach dem melodischen Gestaltbewußtsein von Aurelian ist das Beispiel deshalb von Interesse, weil hier eine scheinbar unerklärliche Verbindung von metrischer Silbenprosodie¹⁷⁴ und Melik vorzukommen scheint (was Sr. Emmanuela nicht einmal zu einer Frage animiert hat), ed. Gushee, 127, 78 (mit leichten Korrekturen gegenüber der auch hier nicht ganz klar überlieferten Textfassung):

Est hoc in tono, o prudens cantor, quod plerique non devitantes, sed potius usu improbo consecretantes, correptiones producunt et productiones corripunt ut in hac Ant. Dixit pater familias, quamvis illud paterfamilias brevis sit, tamen nisi celsiori incoetur acuto, absurditatem parit.

Insuper et quartam syllabam in antesepositam, cum corripere debeat, productam esse faciunt.

Zu ersten Satz: Die Kombination scheint absurd; eine kurze Silbe schließt eigentlich einen *celsior acutus* aus; nur, seit wann ist die melische Form im Choral abhängig von der Quantität der Silben? und wie sollte der Akzent abhängig sein von der metrischen Quantität allein, er hängt von der „Kombination“ von Quantität und Stellung im Wort ab! Beachtet werden im Choral nur Akzente oder einfach Silbenzahlen, eventuell auch in Hinblick auf Wortgrenzen, nicht aber Quantitäten.

Die Lösung des Rätsels könnte sich aus der Melodieüberlieferung ergeben, die auch hier offensichtlich identisch mit der von Aurelian gemeinten Melodie ist: Die betonte, aber naturkurze Silbe trägt einen *pes*, was Aurelian als *celsior acutus* anspricht; immerhin handelt es sich ja um einen Quartsprung nach oben, also *celsior*.

¹⁷⁴Natürlich weiß auch Aurelian, daß hier kein metrischer Text vorliegt; es geht allein um die Quantität der betreffenden Silbe!

Und *acutus* heißt natürlich *accentus acutus*¹⁷⁵, wieder ein möglicher Hinweis darauf, daß Aurelian in der Art der Paläofränkischen Notation denkt, der *pes* könnte als *accentus acutus*, als Bewegung nach oben verstanden worden sein; rationalisiert formuliert also zwei Töne¹⁷⁶.

Aurelian meint wohl, daß einige *cantores* auf dieser Silbe keine melische Bewegung ansetzen, die die Melodiewendung dieses Typs ersichtlich verlangt. Daß Aurelian als Merkmal der betreffenden Silbe nicht den Akzent anführt, sondern die Quantität, ergibt sich wohl aus seiner Schulung in der Metrik, auf die er ja verweist. Die Relation ist offenbar: Dauer einer Silbe und Dauer des melischen Geschehens; und da stellt der *pes* wohl eine Art Länge relativ zur Betonung dar; diese Initialformel beachtet den Akzent — die Silbe ist *natura* kurz, trägt aber

¹⁷⁵Wie dies ja auch eine Hs. notiert.

¹⁷⁶Wie die Fassung von Sarum zeigt, gibt es allerdings auch die Form (AR weist hier eine andere Melodie auf, bemerkenswerterweise mit Liqueszenz auf *pater*; die notwendige Auskunft gibt die Dissertation von Nowacki):



Di-xit pa- ter- fa- mi- li- as ...

Dies ist ersichtlich keine andere Fassung, sondern eine andere Auffassung der Segmentierung elementarer Bewegungen: Zu Anfang wird der Quartsprung nicht als minimales Melisma gefaßt, sondern silbisch vereinzelt, zum andern wird bei *familiās* die Bewegung als Kleinmelisma formuliert: An eben diesem eher notatorischen Unterschied wird die Rationalisierungsleistung erkennbar, die schon die adiaستمatische Neumenschrift verlangt, die Entscheidung, wie eine bestimmte melische Bewegung genau zuzuordnen ist; dies fordert die Segmentierung in elementare silbische Einheiten. Daß eine solche Entscheidung für eine rein mündliche, intuitive geistige Repräsentierung der Lieder nicht streng zu treffen war, kann schon deshalb als plausible Voraussetzung angesehen werden, weil bei einem „intuitiven“ Singen ja nicht in Silben zerlegt wird, sondern — das ist natürlich eine Hypothese — eine Art Kontinuum vorliegen dürfte, das nicht Silben jeweils als Einheiten abgesetzt denkt oder denken muß. Auch solche Bedingungen sollten beachtet werden, wenn man über *Homer and Gregorian chant* reden möchte. Welche Form Aurelian genau gemeint hat, ist nicht entscheidbar; relevant wird die Frage erst für einen Notator, der muß zwischen einem Einzeltonzeichen und der Neume für eine Bewegung wählen, für ihn werden die Silbengrenzen absolut verbindlich! Und in diesem Rahmen wird man, wie Verf. vorgeschlagen hat, auch den Sinn des Bezeichneten der Liqueszenz sehen müssen.

den Akzent; sozusagen Folge der Pänultimaregel: Betont ist sie in Hinblick auf das Wortganze zwangsläufig, die zweitletzte Silbe muß betont sein, welche Quantität sie auch hat. Hat es hier *cantores* gegeben, die *paterfamilias* gelesen haben, Martiani Capellae Regel zu *Argiletum* nicht kannten und deshalb die Formel nicht korrekt angebracht, d. h. den *pes* nicht auf *pater* gesetzt haben, die Aurelian korrigieren mußte — es fällt nicht leicht, sich derartige Dummköpfe vorzustellen, es sei denn, die betreffenden *cantores* haben *paterfamilias* als ein Wort gelesen, aber wie oben angesprochen Martians Regel zu *Composita* nicht beachtet, daß die nämlich zwei Akzente haben können, ja müssen; allerdings ist selbst dann nicht zu sehen, da's oder wie in solcher Dummkopf auf *paterfamilias* gekommen sein kann (um die Formel anzubringen), oder „wollten“ sie ein Schema alternierender Akzentfolge?

Man wird also Aurelians Aussage einmal als Kritik an einer falschen Adaption der Melodie auf den Text interpretieren können, zum anderen aber als Ergebnis gelehrten Wissens, das die Relation von Länge und musikalischem Aufwand, hier einer Bewegung, identifiziert. Daß Aurelian Quantität und Betonung verwechselt bzw. vermischt, oder wenigstens die metrische, also wissenschaftliche Begrifflichkeit zur Bezeichnung eines anderen Sachverhalts heranzieht, ist nicht ganz auszuschließen. In jedem Fall kann aber auch diese Stelle als deutlicher Hinweis auf ein Gestaltbewußtsein Aurelians aufgefaßt werden; die silbische Adaption von Text und melisch elementarer Wendung wird aber auf der Grundlage der Quantität abgehandelt.

Der zweite Satz der zitierten Passage scheint zunächst klar zu sein, wenn von der *quarta syllaba* gesprochen wird: Wenn *Dixit pater* die dritte Silbe ist, muß *paterfamilias* die vierte sein. Nur die Qualifikation *in antesepositam* scheint nicht gerade verständlich. Interpretiert man *in* im Sinne eines verkürzten *invicem ...* wird der Sachverhalt klar: Die nicht *prudentes cantores* haben offenbar entweder den Quartsprung nach oben, den *pes* über *pa-* um eine Silbe verschoben — was tatsächlich erhebliche „Imprudenz“ voraussetzen würde — oder sie haben den *pes* und das anschließende *punctum Gc h* in anderer Weise aufgelöst, vielleicht zu einem *punctum* und folgender *flexa*, also *G ch*, und damit in der — scheinbar wissenschaftlichen — Terminologie Aurelians die positionslange Silbe *paterfamilias* nicht, wie zu fordern, verkürzt¹⁷⁷ — und tatsächlich muß ja für einen metrisch geschulten Autor das

¹⁷⁷Die Initialformel ist auch aus Antiphonen anderer Tonarten bekannt, vgl. etwa *Resperit me, et exaudivit*, oder *Adhaereat lingua*.

Auftreten einer Bewegung, statt eines Tons, auf einer Silbe als Längung angesehen werden:

Die Positionslänge hängt ja ab von der Anzahl „betroffener“ Buchstaben, also sozusagen von der Vielfalt des artikulatorischen Geschehens. Demgegenüber muß hier klar *pater* betont werden, was Aurelian als — notwendige — *productio* einer eigentlich naturkurzen Silbe anspricht. Diese Vermeidung des Akzentbegriffe zugunsten einer hier eigentlich unpassenden quantitativ metrischen Bezeichnung ist auffallend; wahrscheinlich aber meint Aurelian *cantores*, die doch tatsächlich den Quartsprung auf *Dixit pater familias* gesetzt haben, was gegen die Akzentlage spricht.

Es wäre tatsächlich kaum vorstellbar, daß ein derartiger *usus improbus*, ja man muß sagen *pravus* überhaupt vorgekommen sein kann; aber es handelt sich ja auch um nicht *prudentes cantores* — allerdings waren diese vielleicht doch nicht so dumm und ungebildet, vielleicht haben sie die Formel nur strikt silbenzählend eingesetzt, vielleicht „berechnet“ von der Silbe, die den eigentlichen initialen Aufstieg einleitet, *familias*? Notatoren haben derartige Formeladaptionen wahrscheinlich sozusagen a priori ausgemerzt (man müßte also die gesamte Überlieferung befragen). Bemerkenswert ist hier übrigens auch, daß Aurelian hier ein Buchstabenkonfiguration beschreibt, die zumindest gewisse Ähnlichkeit mit der für die Liqueszenz typischen hat: *rf* ist die Folge, die normale liqueszente Folge heißt *rt* o. ä. In jedem Fall ist die Silbe, die Aurelian hier meint, nicht im Sinne einer sozusagen vollen, sondern nur einer vorübergehenden Silbe zu verstehen, wenn man so die beiden Begriffe Aurelians umschreiben darf. Es ist erstaunlich, welche elementaren Gestaltmerkmale Aurelian für beachtenswert hält.

Von besondere Bedeutung für die hier zu betrachtende Frage nach der Art und Möglichkeit einer gestaltmäßigen geistigen Repräsentation von Melodieverläufen in der Zeit von Aurelian ist also, daß er auch hier silbisch segmentierte Melodiegeschehen als gegebene Gestaltelemente formuliert: Die gestaltmäßige, und offensichtlich eindeutige Vorstellung von Melodien ist auch für die vorrationale Reflexion über konkrete Musik selbstverständlich; die Rationalisierung konnte hier sozusagen nur die Möglichkeit einer eindeutigen Bestimmung des Gemeinten, die genauen Intervallgrößen zusätzlich leisten. Insofern konnte Aurelian mit vollem Recht davon überzeugt sein, daß er rationale Musiktheorie verfaßt: Die Beschreibung eines Melodieverlaufs sorgfältig segmentiert nach silbischen Einheiten ist nicht trivial, ge-

nau wie auch die entsprechende Analyseleistung der Neumenschrift — auch der in Byzanz — eine rationale Zerlegung darstellt.

Natürlich bedeutet die Zerlegung in einzelne Tonhöhen bzw. skalisch definierte Einzeltöne einen hinsichtlich Rationalisierung so weitgehenden Schritt, daß die rationalisierende Leistung schon der adiastematischen Neumenschrift geradezu als nichtexistent zu werten war; ja die Neumenschrift als irrational bestimmt werden mußte, bzw. nur nicht rationalisierbare Faktoren als ihr Bezeichnetes verstanden werden konnten, wie dies Hucbald sagt. Man muß die Leistung Aurelians daher sozusagen von vorne beurteilen, also von der rein mündlichen Weitergabe von Melodien nach, heute nicht mehr greifbaren Grundsätzen, nicht von der dann eingetretenen Rationalisierung her; das wäre wissenschaftlicher Anachronismus, wie er für einen der neuen Deuter in seiner Fehldeutung der Bedeutung Aurelians so typisch erscheint.

Übrigens läßt z. B. noch die *Commemoratio brevis* erkennen, daß die Rationalisierungsleistung der Neumen, Segmentierung in silbische und quasisilbische Einheiten, also die Orientierung an den sprachlichen Klangelementen, den Silben, gewisse Probleme mit einer Rationalisierung von Melodien nach Einzeltönen zur Folge haben mußte: Betrachtet man die Notation etwa der *Gloria ...* zur Introituspsalmodie, so fällt auf, daß Melismen durchweg mit einzelnen Buchstaben, aber nicht nur Vokalen notiert werden, z. B. *Glo-ri-a et nu-nc et se-m-per e-t i-n secula seculo-ru-m ame-n*, ed. Schmid, S. 159, *descr. 1*; die - geben die Verbindungsstrichlein der originalen Liniennotation an: Wie diese Strichlein zeigen, ist die entsprechende Zerlegung unabdingbar; nur wird wohl niemand von einer explizit gesungenen Muta wie *t* ausgehen wollen. Es handelt sich also um den notwendig gewordenen Versuch, einheitliche Wendungen über jeweils einer Silbe, also minimale Melismen zu zerlegen, nun eben in Einzeltöne; dafür bot aber die Sprache nur das Mittel der Buchstaben an, was dann zu derartigem Unsinn führt — der Buchstabe kann strukturell abstrakt mit dem Ton verglichen werden, wie dies Adrast vorgibt, nicht aber hinsichtlich der Relation von Musik und Sprache im Lied auf elementarer Ebene im Ablauf, als Form, da entspricht die Silbe bzw. ihr Vokal der klanglichen Einheit der Musik (das hat mit der Vertonung natürlich nichts zu tun, wo eine Art musikalisches Elementarereignis — die silbische Einheit einer Neume — auf einer Silbe im melismatischen Fall natürlich mehrere melische Bewegungen beinhalten kann).

Immerhin, wo der Autor der *Commemoratio brevis* einmal für die Silbe/das Wort *nunc* drei Töne notieren mußte, wird der Vokal einmal wiederholt: *nu-u-nc*, ed. Schmid, S. 160, *descr.* 4¹⁷⁸: Der Notator der Beispiele in der *Commemoratio brevis* ist aber sonst durchweg offensichtlich dem Modell des im Mittelalter wesentlich umgewandelten Adrastschen Vergleichs gefolgt, nicht dem Wissen, daß der Vokal das *semen musices* tragen muß.

Damit sind die wesentlichen Aussagen Aurelians zu den typischen Melodien insoweit erfaßt — notwendig wäre natürlich eine sorgfältige Nachsuche nach möglichen gemeinten Melodieformen, auch in der adiastematischen Überlieferung —, als sich aus den obigen Andeutungen klar erkennen läßt, daß für Aurelian vielleicht etwas andere Grenzen zwischen Ausführung und Gestalt gelten, als dies für die spätere, rationale Theorie möglich und sinnvoll ist, daß er aber eindeutig Gestaltmerkmale als sozusagen immer Gleiches einer jeweiligen Melodie voraussetzt: Die nachfolgende Theorie ist durch ihre Voraussetzung weder an speziellen Problemen der Wort-Ton-Beziehung interessiert, noch ist für sie bis ins 13. Jh. der Rhythmus als wesentlicher Gestaltfaktor greifbar, wie auch das Bezeichnete von Zierneumen unwesentlich zu sein scheint, was bei Hucbald exemplarisch erkennbar wird, s. o., 3.3.5.2 auf Seite 493. Grundsätzlich ist aber auch für Aurelian ein klares gestaltmäßiges Denken von Melodien selbstverständlich. Neu, d. h. rational im Sinne einer Theorie ist dabei nicht ein solches Bewußtsein, sondern die durch Neumenschrift und deren Voraussetzung geschaffene Möglichkeit einer Segmentierung von Melodien in silbische Einzelvorgänge, in die Wendungen, die jeweils eine Silbe melodisch charakterisieren.

Wie das Bewußtsein dieser silbischen Segmentierung des Melodieverlaufs die Beschreibung von Melodieverlauf auch in Melismen bestimmt ist, kann eine Angabe des Glossators zeigen, der auch eine Erläuterung zu Aurelians metrischer Sprache gibt, ed. Gushee, S. 145, 24:

¹⁷⁸Dies ist übrigens nicht zu parallelisieren mit dem bekannten, s. Verf., *Sumer*, byzantinischen Verfahren: Da wird nicht in Töne zerlegt, sondern in silbische Bewegungseinheiten, in die von Jammers treffend als Quasisilben bezeichneten Einheiten von größeren Melismen. Dieser Unterschied ist notwendig zu beachten. Auch hier sei in Hinblick auf jüngere Musikwissenschaftler und vor allem -rinnen gesagt, daß hiermit kein Bezug zwischen byzantinischen Quasisilben und der absonderlichen Notationsmethode des Verhältnisses von Musik und Sprache in der *Commemoratio brevis* behauptet wird, sondern das Gegenteil.

Est quoque musica licentia in ea littera, quae maiorem obtinet numerum, videlicet a, longiorem, si necessitas exigit, fieri consonantiam diastemae (daß der Autor den, musiktheoretischen, Sinn von *diastema* verstanden haben könnte, ist auszuschließen; er versucht hier also mit einem nur hinsichtlich eines Bezugs zu Musik „verstandenen“, zudem noch grammatisch falsch gebildeten, aber scheinbar wissenschaftlich terminologischen Wort, die musikalische Stimme aufzurufen, etwa im Sinne von *melo aptus* o. ä.; *consonantia* heißt hier wie auch sonst gelegentlich bei Aurelian eine, partielle, Melodiegestalt) *vocis, ac pro duabus tribusve constare sillabis.*

Quod in multis experti sumus, attamen plerumque non tam forte initium exprimitur modulationis; unde non incongruum videtur, si de hoc eodem tono in versu gradalis responsorii demus exemplum. Nam in solempnitate sanctorum in responsorio gradali Exultabunt sancti, in eiusdem versu Cantate Domino, post primam modulationem maiorem, quae fit in Do-, subsequente modulatione altera, quae efficitur in cantico, in prima sillaba can-, flexibilis fit modulatio, duplicataque inflexione, tremula emittitur vox, non gravis prima sonoritas, ...

Es handelt sich um diesen Passus des Gradualverses:



Wie bereits oben angesprochen wird durch diese Stelle klar, daß *tremula vox* das Bezeichnete des Quilisma meint¹⁷⁹, daß mit *maior modulatio* ein größeres Melisma gemeint ist, daß man große Melismen eigentlich nicht als *initium* verwendet, was dem Gregorianischen Stil auch entspricht, und daß *flexibilis modulatio* auch hier ein Melisma bezeichnet. Vor allem aber wird deutlich, daß die Neumengruppen innerhalb von Melismen im Sinne von (Quasi-)Silben verstanden werden: Eine solche stark melismatisch vertonte Silbe kann den Wert von zwei oder drei „norma-

¹⁷⁹So auch der viel spätere Anonymus Vivell, ed. S. v. W., S. 153, 61; in Zusammenhang mit Guidos *morula* bzw. *tenor* Definition, was allerdings dem von Guido Gemeinten nicht entsprechen muß.

len“ Silben haben. Dies ist natürlich nicht im Sinne einer metrisch exakten Dauerbestimmung zu verstehen. Es geht wesentlich um die Anzahl von elementaren Bewegungseinheiten, eben den Quasisilben im Sinne von E. Jammers.

Das am Anfang angesprochene *a* ist der Anfangsbuchstabe von *Agnus*, der als Träger einer langen Silbe verstanden wird. Angesichts der Regeln über Positionslänge ist dies falsch, d. h. auch der Glossator scheint Akzent mit Dehnung zu identifizieren, schließlich betrifft auch das große Melisma auf *Do-* eine kurze, aber betonte Silbe, wie auch *canticum* sozusagen vor allem betont ist. Daß gerade diese Stelle als Beispiel einer „Verdoppelung“ einer einfachen Silbe angeführt wird, ergibt sich ganz natürlich aus der Melodiegestalt an dieser Stelle:

Die Verdoppelung stellt sich dar als Wiederholung der gleichen melodischen Wendung. Für die Bewertung der (rhythmisch wie melischen) Gestaltvorstellung der Zeit Aurelians ist charakteristisch, daß weder Aurelian noch der Glossator oder Kommentator den Rhythmus explizit ansprechen; die Dauer erscheint als Wesen der jeweiligen melodischen Wendung, die im Denken offensichtlich jeweils einer Silbeneinheit entspricht. Insofern dürfte ein eigenständiger Rhythmus einzelner Töne noch nicht in der Weise wie dann in den „rhythmischen“ Notationen von Metz oder St. Gallen denkbar gewesen sein; die größte Wahrscheinlichkeit hat die Annahme, daß die musikalische Intuition der *cantores, sed non musici* auch rhythmisch in silbischen oder silbenartigen Einheiten gedacht hat, daß also jede Neumengruppe als Äquivalent einer Silbeneinheit als ungefähr gleichlang empfunden wurde — nicht aber in dem Sinne rationalisiert, daß man von einer metrisch jeweils einheitlichen Silbe, der *sillaba correpta* als Grundlage im Sinne eines zeitquantitativen Einheitsmaßes ausgehen könnte. Das Gemeinte, die erklingende Melodiegestalt muß dabei keinen Unterschied zur dann von den „rhythmischen“ Neumenschriften gemeintem Melodieerscheinung gehabt haben. Die Umschreibung des Phänomens *Melisma* ist angesichts der Größe und Häufigkeit von Melismen in Greg recht umständlich, ihre Voraussetzung ist eine wissenschaftlich gemeinte Ausdruckweise, die mit dem noch die Modaltheorie plagenden Umstand zurechtkommen mußte, daß die antike Metrik eben nur zwei Silbenwerte kannte, die Melismatik der liturgischen Melodien aber dann Vielfache des elementaren Silbenwerts aufweisen müssen; deshalb muß der Autor von einer *licentia* sprechen, nämlich einer *licentia* gegenüber der antiken metrischen Tradition: Für den Choral sind mehr als zweisilbige Längen trivial — die Lösung der Quasisilbe fällt offenbar nicht ein.

Zu bedenken ist bei einem solchen Deutungsversuch der geistigen Repräsentation nun auch des rhythmischen Verlaufs wie gesagt, daß spätestens mit der Notation von St. Gallen (und anderen „rhythmischen“ Notationen) jeder einzelne Ton als Träger einer bestimmten Zeitquantität geschrieben werden konnte; deutlich wird dies z. B. wenn man die alternativen Notationen von Neumen mit vielen einzelnen *puncti* betrachtet: Da kann eindeutig durch die entsprechende Verwendung der Opposition von *longa* und *brevis* in *tractulus* bzw. *punctum* jedem einzelnen Ton „punkt“ eine Dauer zugewiesen werden.

Insofern erscheint die geistige Repräsentation einer Melodie in der Zeit von Aurelian auch darin noch vorrational als eine rationalisierte — darauf kommt es an! —, konkret funktionierende Unterscheidung der zwei gestaltfähigen Faktoren, Rhythmus und Melik in Bezug auf den Eizelton als Element jeder Musik, nicht existiert hat, obwohl natürlich Aurelian durch seine Kenntnis der Metrik von dieser Differenzierung weiß; was für die Melodiebeschreibungen aber auch nicht notwendig war. Auch konnte der Verlauf einer Chormelodie, sozusagen trotz ihres Bezugs zur Sprache im Text nicht in einem exakten Sinn als metrisch reguliert betrachtet werden; darauf weist auch die von der Tradition der Metrik her unverständliche Kontamination von Akzent, der selbst trotz eindeutiger Funktion, nicht genannt wird, mit *productio* der betreffenden Silbe, wie dies bei *pater familias* besonders deutlich wird. Der Verlauf wird als der Lauf der melischen Wendungen erlebt und verstanden; Dauer ist sozusagen die natürliche Zeitdauer, die eine solche melische Einheit einnimmt; bei besonderer Größe hat sie dann den Wert von zwei oder mehr silbischen Einheiten.

Man könnte hier von einer Dominanz der melischen Gestalt sprechen, die als auszuführende Folge solcher elementarer Wendungen oder Bewegungseinheiten verstanden wird. Die Art der Darstellung eines Melodieverlaufs als etwas, das mit einer Silbe geschieht o. ä., Formulierungen wie *deponitur* oder auch der auffällige Gebrauch des Futurs zeigen, daß natürlich die Melodiegestalt bewußt war, daß aber ihre geistige Repräsentierung als eine Art Ausführungsanweisung ausgedrückt werden konnte, ja vielleicht eben mußte, als Regel, die von allen zu befolgen ist, die diese bestimmte Melodiegestalt singen wollen bzw. müssen: Die Regel ist immer absolut vorgeschrieben, angegeben wird die Art der Bewegung jeweils über den „betroffenen“, d. h. gemeinten Silben. .

Wenn rhythmische Erscheinung und melischer Ablauf — hinsichtlich der sprachlich rationalen Ausdrucksmöglichkeiten! — nicht so klar unterschieden werden müssen, wie dies die antike Theorie, und in ihrem Gefolge auch die Theorie der modalen Rhythmik fordern¹⁸⁰, dann kann die Wirklichkeit nur als Bewegung gedacht werden, als Ausführung einer Melodiegestalt. Aus diesem Grund dominieren in Aurelians Melodiebeschreibungen eindeutig die raumanalog bewegungsmäßigen Darstellungsmittel, die im Denken in silbischen Einheiten (wie es der Vorgabe der Definition der melischen und metrischen Akzente entspricht) ihren rhythmischen Ablauf sozusagen mitnimmt. Andererseits dürfte für die Zeit eine bewegungsmäßige geistige Repräsentation melischer Verläufe so natürlich gewesen sein, daß die Übernahme dieser Art der Segmentierung einzelner melischer Bewegungen — abgesehen von der Aufgabe der silbischen „Analyse“ der gesamten Melodieverläufe! — keine besondere Mühe bereiten konnte, ja geradezu als selbstverständliche Art der geistigen Darstellung melischer Gestalt erscheinen mußte.

Zu beachten ist dabei allerdings auch, daß Aurelian selbst klar zwischen Melik und den beiden, dem (lateinischen) Mittelalter geläufigen Arten der Rhythmik unterscheidet, und deshalb auch dann, wenn eindeutige metrische Merkmale anzugeben sind, auch in die sonst melische Bewegungs“sprache“ natürlich jederzeit metrische Begriffe einbeziehen kann (der Faktor des Betonungsakzents ist auch nicht explizit Teil der Theorie der rhythmischen Dichtung, im Sinne Bedas). Irrational in dieser Hinsicht ist Aurelian also nicht, wenn er den Verlauf einer Melodie weitgehend im Sinne melischer Bewegung beschreibt, hier der Vorgabe der Definition der melischen Akzentzeichen der Grammatik folgend, die damit ja auch die für die Antike wesentliche Unterscheidung zwischen Melik und Metrik an das Mittelalter weitergibt: Die melischen und die metrischen Zeichen sind zeichenmäßig wie durch ihr Bezeichnetes unterschieden. Schon deshalb kann man also die Beschreibungsart von Melodiegestalten durch Aurelian nicht etwa als Argument einsetzen, daß er zwischen der Bewegungsvorstellung und der Melodieform nicht hätte unterscheiden können.

¹⁸⁰Geradezu exemplarisch in der Form der isorhythmischen Motette; da sind melischer Verlauf und rhythmische Erscheinung wirklich unabhängig — aber zu welchem Preis der kompositorischen, sozusagen gleichzeitigen Beherrschung jedes Formfaktors an jeder Stelle und in jedem Kompositionsschritt!

Auch Guido verwendet den Begriff des *motus vocum, qui sex modis fieri dictus est*, nämlich den angeführten Intervallen, *fit arsis et thesis, i. e. elevatio et depositio; quorum gemino motu, i. e. arsis et thesis, omnis neuma formatur praeter reperiuntur aut simplices*, *Micrologus* XVI, ed. S. v. W., 180, 9 f. (das ist genau das, was die drei melischen Akzente der Grammatik als Bezeichnetes aufweisen): Als *Bewegung der Töne* wird adäquat jede Veränderung der Tonhöhe in der Gestalt einer Melodie beschrieben, womit die Bezeichnung *motus* auch die kleinste Gestalteinheit erfaßt, Schritt oder Sprung nach oben oder unten, sozusagen das konkret erscheinende Intervall¹⁸¹ — Tonrepetition ist keine Bewegung (obwohl natürlich auch da

¹⁸¹**Der Musik-Sprach-Vergleich bei Oddo und sein *motus*-Begriff** Der *motus*-Begriff Oddos, *De musica*, GS I, S. 276 f. ist nicht identisch mit dem Guidos: Oddo meint die tatsächlich in einer musikalischen *syllaba*, also einer kleinsten Gestalteinheit auftretenden Klangwechsel. So kann, 277 a, die Silbe, die zwei Töne im Abstand eines Halbtönen umfaßt (und natürlich jeden anderen Intervalls) zwei Bewegungen haben, nämlich die von oben nach unten und vice versa; nur so ist zu erklären, daß diese Art von *syllaba* zu zwei Tönen auch zwei *motus* hat, obwohl nicht erst nach Adam Riese zwischen zwei Tönen nur ein Abstand liegen kann. Er muß also die beiden Richtungen als zwei potentielle *motus* zählen. Man kann dies fortsetzen, nämlich zwei Tonhöhen, von denen je eine wiederholt wird. Da gibt es sechs *modi*, nämlich *AAB*, *BBA*, *BAA*, *ABB*, *ABA*, *BAB*, die trivialen Permutationen, und nach Oddo drei *motus* — daß dies mit Guidos Konzept nicht übereinstimmt, wird schon hier erkennbar. Wie die drei *motus* zustande kommen, ist dagegen schwierig zu bestimmen; man muß natürlich zunächst die Tonrepetitionen nicht als Bewegung erklären, dann wird die Folge *AAB* identisch mit *ABB*. man hat dann wie im ersten Fall *AB* zwei *motus*. Der dritte *motus* kann nur so zustande kommen, wenn man *ABA* mit *BAB* gleich- d. h. äquivalent setzt, also modulo Reihenfolge klassifiziert, was nicht ganz mit der erstverwendeten Klassenbildung kompatibel, aber immerhin verständlich ist.

Man kann, wie Oddo sagt, dieses formalistische, sinnlose Spiel beliebig erweitern, also *syllabae* bilden mit zwei Tonhöhen, aber der Wiederholung nun jedes der beteiligten Töne, also *AABB*, *BBAA*, *ABAB* etc., hier gibt es nach dem angedeuteten Verfahren dann vier *motus*. Oddo arbeitet hier also mit dem Unterschied zwischen 1.) Tonhöhen, 2.) der in einer melischen Gestalteinheit auftretenden Tönen bzw. Anzahl von Tonhöhen, und 3.) Richtungen und dann Anzahl von Tonwechseln, sobald mehr als eine Bewegung stattfindet, die Folge *AAAAAB* hätte dann immer eine Bewegung, wogegen *ABABABAB* sieben *motus* hat. Wie zu erwarten, grenzt Oddo dann die Anzahl der in einer musikalischen *syllaba* möglichen *motus* auf drei ein — ein ersichtlich formalistisches Klassifizierungsverfahren ohne Erkenntniswert.

Wenn Oddo abschließend zu dieser grundsätzlichen Differenzierung bemerkt, daß die Be-

die Stimme weiterläuft), Guido verwendet den Intervallbegriff absolut, die Art ihres Auftretens in einer Melodie, nämlich als Auf- oder Abstieg, „scholastisch“ also eine Spezifizierung des Intervallbegriffs, als *Bewegung*, wobei das Wesentliche nicht ein wie auch immer vag assoziierender Bewegungs-begriff ist, sondern die Richtung, daß sich die Stimme überhaupt an der betreffenden Stelle einer Melodie in bestimmter Richtung verändert; allein für die Veränderung hätte der Intervallbegriff ausgereicht. Daß damit natürlich auch für Guido nicht ein Gegensatz zu Gestaltvorstellung einer Melodie besteht, ergibt sich aus dem anschließend Gesagten klar, da kann nämlich jede Art von *motus motui*, etwa *arsis arsi* oder auch *thesi* und umgekehrt verbunden werden, also wie kleine Bausteine — die Segmentierung erfolgt durch die Neumenschreibung sozusagen automatisch¹⁸². Von einer Vermischung oder geisti-

stimmung, *qualiter autem ipsi motus dispertiantur in syllabas, cantorum iudicio et usui pratermitto*, ib., S. 277 b, so wird deutlich, daß es sich hier um eine Diskussion der Gliederung, also dessen, was nach Hucbald eigentlich die Neumenschrift leistet, handelt. Näheres darüber kann man in Verf., *Musik und Grammatik* erfahren — es geht um nichts Geringeres als die Erfahrung von Musik als Folge von sinnvoll zu bestimmenden Abschnitten, genau das, was den Vergleich von Musik und Sprache seit der *Musica Enchiriadis* anbelangt.

Auch wenn Oddo die jeweilige Entscheidung, die über den Sinn eines Melodievortrags entscheiden kann — ... *tanta enim dissimilitudo hoc argumento fieri potest, ut eundem cantum pene alium reddere videatur et difficilis sit cantus et minus delectans*, ib. —, dem Ausführenden zuweist, wird das Phänomen doch rein strukturell formuliert, nicht als ausführungsmäßige Erscheinung.

Implizit bleibt natürlich ein Faktor, nämlich der der Abtrennung der *syllabae, partes et distinctiones*; hier wird stillschweigend ja ein „hörbares Signal“ vorausgesetzt, irgendeine Abtrennung durch Dehnung der Schlußtöne oder auch nur durch eine Art Zusammensingen, legato. Dieser Teil der Gliederungslehre wird erst von Guido rationalisiert. Sein *motus*-Begriff ist also vergleichbar, wohl auch ableitbar, aber nicht identisch mit dem Oddos.

Es ist übrigens höchstgradig bedauerlich, daß die ohne jede Berücksichtigung älterer Literatur sich in der Art von Boulevardnachrichten aufblähende neuerliche, neuentdeckende Diskussion des Sprach-Musik-Vergleichs Oddos bedeutsame Interpretation musikalischen Verlaufs im Rahmen der mittelalterlichen Umwandlung des Vergleichs von Adrast überhaupt nicht sieht, ja die eigentliche Entwicklung der musikalischen Denkfähigkeit durch entsprechenden Mangel zu verdecken geeignet ist; zu verweisen wäre hier etwa auf Niemöller, der hiermit offenbar exemplarisch die Literaturunkenntnis als Ausweis von Musikwissenschaftlern ein für alle mal beweisen will.

¹⁸²Weshalb der restlose Verzicht auf solche Vorgaben der Gliederung auf elementarer, eben silbischer Ebene, in der Neumierung — und Hucbald nennt diese Gruppenangabe als we-

gen Unauflösbarkeit des Unterschieds zwischen — idealer — Gestalt einer Melodie und ihrer Ausführung kann also auch bei Guido natürlich nicht gesprochen werden; der *motus*-Begriff ist in der Anwendung abstrakt; er erfaßt den Umstand, daß ein Intervallabstand zur Angabe einer Melodiegestalt nicht ausreicht, hinzu muß noch die Differenzierung zwischen *arsis* und *thesis*, den „feineren“ Ausdrücken für *elevatio* und *depositio*¹⁸³, kommen. Insofern kann dann eine Melodiegestalt als *motus motui praepositus, i. e. in superioribus positus* u. ä. analytisch beschrieben werden, wie dies zum Abschluß der Ausführungen exemplarisch der schematische Katalog von Verbindungsmöglichkeiten zu Ende des XVI. Kapitels zeigt, ausgehend von den Intervallen.

Allerdings wird man bei der Bildung dieses Begriffes auch an eine gewisse „Anschaulichkeit“ für den *cantor*, also eine gewisse Entsprechung zur geistigen Repräsentation einer Melodievorstellung als Entstehungsfaktor denken müssen: Die elementaren Bewegungen stellen bei der Vorstellung einer Melodie als „abzugehen-

sentliche Aufgabe der adiastematischen Neumentradition — in M. Haas's Programm für den Altrömischen Choral gewisse Unzulänglichkeiten aufweist, zumal die Erörterung über die Bestandteile von Melismen sich damit als weitgehend überflüssig erwiesen hätten: Melismen bestehen aus Neumengruppen bzw. Quasisilben in der Haas sicher noch bekannten Terminologie von E. Jammers. Noch in der Zeit der Niederschrift in Tonpunkten formuliert der Anonymus Vivell die Bedeutung der *coupires*, der Neumengruppierung nicht nur theoretisch durch Kommentierung der Angaben von Guido, z. B. ed. S. v. W., S. 147, 97, sondern auch hinsichtlich der Notation: *Inde enim facimus notas has pedatas, has recurvas, ut discernatur, quid simul pronuntiari debet et quid non. ...*, ed. S. v. W., S. 148, 1, wobei *simul* natürlich nicht mehrstimmige Gleichzeitigkeit, sondern melische Zusammengehörigkeit bedeutet. Er nimmt also Hucbalds Angaben über den Zweck der usuellen Neumenschrift auch noch nach Guido auf — damit behauptet Verf. nicht etwa eine Kenntnis der Schrift von Hucbald durch diesen Kommentator von Guidos *Micrologus*! Es handelt sich um phänomenologische Parallelen.

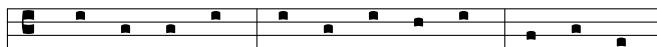
¹⁸³Engelbert hat diese Bedeutung nicht übernommen, wie er überhaupt die Guidonische Differenzierung zwischen Intervall und gerichtetem entsprechend gemessenem Schritt bzw. Sprung, byzantinisch *φωνή* bzw. *πνεῦμα* — eine bezeichnungsmäßige Differenzierung, die bei der Nutzung des rationalen Intervallbegriffs überflüssig ist —, in ihrer Bedeutung nicht verstanden hat; *arsis* und *thesis* bedeuten in Tonpaaren einfach die Höhe bzw. Tiefe, z. B. ed. Ernstbrunner, S. 212 oder 234. Auch von der Bedeutung der Richtung für die Proportion hat er kein Wissen.

der“ Weg die kleinsten „Wegstrecken“ dar¹⁸⁴.

Die Verwendung des Wortes *motus* bei der Beschreibung der Kompositionsmethode Guidos¹⁸⁵, ed. S. v. W., S. 191, 27: ... *et altera satis tibi liberior facultas*

¹⁸⁴Bemerkenswert ist, daß Johannes Cotto von der kompositorischen Potenz der Guidonischen Ausführungen zum *motus vocum* nichts übernimmt als die reine Klassifikationsmöglichkeit, weshalb, im 23. Kap., die Anführung von Beispielen als überflüssig angesehen wird, *taedium lectori*, ed. S. v. W., S. 158, 16.

¹⁸⁵**Zu den musikspezifischen Kenntnissen von Johannes Gerson** Wenn man in der Schrift *Nobilis Apostolus* von Johannes Gerson, 12, ed. Fabre, S. 541, 93, liest (der C-Schlüssel umfaßt in der Ausgabe zwei Linien und einen — zusätzlichen — Zwischenraum, die gemeinte Lage ist also nicht klar, hier wurde die mittlere, dritte Linie des Systems als Bezugspunkt gewählt, eine Transposition eine kl. Terz nach unten ist nicht undenkbar, für das Prinzip ergibt sich daraus keine Folgerung; das Beispiel findet sich ausweislich der Angaben der Herausgeberin nicht in allen Hss.):



Ma-gni- fi- cat a- ni- ma- me- a Do-mi-num

wird man sofort sehen, daß hier der Schematismus von Guidos Kompositionsmethode vorliegt — allerdings in „umgekehrter“ Reihenfolge, Guido ordnet der aufsteigenden Skala entsprechend, d. h. A erhält einen tieferen Ton als A, was ersichtlich hier eben „umgekehrt“ wird, ed. S. v. Waesberghe, S. 181, 25), und daß von hier aus gesehen Isabelle Fabre zuzustimmen ist, *La doctrine du chant du cœur de Jean Gerson, ed. crit., trad. et commentaire ...*, Genève 2005, S. 77 ff. Der Schematismus ist so klar durchgeführt, daß kein Zweifel hinsichtlich sozusagen der direkten Zusammengehörigkeit bestehen kann.

Liest man allerdings den Text selbst, auch seine Parallelen im *Tractatus de canticis*, der für die *gamme musicae sensualis* eine mystische Parallele aufstellt, ergeben sich Zweifel, ob Gerson wirklich die notwendigen Elementarkenntnisse hatte: Im *Tractatus* wird durchgehend nicht das Alphabet der Tonleiter (wie für Guidos Kompositionsmethode maßgeblich), sondern es werden die *litterae ut, re, mi, fa, sol, la* angeführt — also das Prinzip, das zu *soggetti cavati* genutzt werden kann.

Auch im Text des *Nobilis Apostolus* wird rein literarisch nicht erkennbar, daß Gerson das notwendige Wissen gehabt haben muß:

Est rursus hinc invenire proportionales et combinationes suaves ut dyatesson, dyapente, dyapason necnon neumata cum tonis, cantum cum discantu, tenorem cum triplo et contratenore, prout in opusculo Canticordi latiori traditione deductum est ac sub exemplis monocordi et decacordi figuratum.

Es folgt das oben zitierte Beispiel. *Proportiones* wird man hier nicht unbedingt im Pythagoräischen Sinne lesen können, sondern doch wohl auch im Sinne von *combinationes*, als ... *in Verhältnissen zueinander und Zusammenstellungen* Die anschließende Aufzählung von meist paarigen Bezeichnungen allein auf das Guidonische Kompositionsprinzip zu beziehen fällt jedoch nicht leicht: Zunächst werden die topischen Konsonanzen aufgezählt, die ihrer Tradition wegen keine paarige Bildung darstellen; die folgenden Merkmale sind dann paarig oder, wie es die Vorgabe verlangt, dreigliedrig; *Neumata cum tonis*, also wohl Differenzen (oder Intonationen? waren die noch geläufige Praxis?) mit ihren Tonarten, *cantus cum discantu* und *tenor cum triplo et contratenore*: Mit Guidos Schema haben diese Begriffe nichts zu tun, die zudem noch nicht auf gleicher Ebene stehen, die Konsonanzen entsprechen nicht den „mehrstimmigen“ Stimmgattungen, abgesehen davon, daß da auch noch eine „Dittologie“ vorliegt, nur weil die Termini verschiedenen sind. Es handelt sich also um eine reine Katalogfigur, die mit dem eigentlich Gemeinten des direkt anschließenden Beispiels nichts zu tun hat, aber doch wohl von Johannes Gerson stammt — genau das läßt eine gewisse Skepsis an der Behauptung entstehen, daß der Autor solcher Zeiten dieses Beispiel selbst angeführt haben müsse. Ein Wissen um Komposition und deren musiktheoretisch definiertes Material ist der zitierten Passage wegen nicht einmal auf elementarerer, d. h. über das katalogmäßige Aufzählen von geläufigen Bezeichnungen hinaus vorauszusetzen. Auffällig ist auch, daß das Beispiel nicht eingeführt wird; die abschließende Bemerkung betrifft den Text dieses Beispiels ebenfalls nicht, direkt anschließend: *Sic in omni cantico sonabili cuiuscumque sit lingue valet notulari versus psalmi*. ... Man könnte das Gemeinte ableiten, daß in vergleichbarer Weise — die aber an keiner Stelle explizit gemacht wird — der Psalmvers vertont werden kann; läßt man das Beispiel unbeachtet, das, wie gesagt, nicht in allen Hss. zu finden ist, wäre das Gemeinte eine allgemeine Zusammenfassung des oben zitierten Textes, der mit seinem abschließenden — die Paarigkeit oder Dreiteiligkeit scheint obligatorisch zu sein — Aufrufen des *monocordum et decacordum* nicht gerade an Guidos spezielle Kompositionsmethode denken läßt.

Wie gesagt, sind, im Gegensatz zur Angabe dieses Zitats, die Hinweise auf die mystische *gamme* des *canticum cordis* im *Tractatus* höchstens in der Weise musikbezogen zu spezifizieren, daß die Hexachordsilben gemeint sein könnten, die skalischen Buchstaben erwähnt Gerson nicht — insofern wäre höchstens ein Bezug zu *soggetti cavati* der entsprechenden Art als von Gerson Gemeintes möglich, aber auch das erscheint angesichts seines Textes höchst unwahrscheinlich: Das Beispiel jedenfalls ist nicht von den Hexachordsilben ableitbar, sondern von einer, Guido entsprechenden, rein skalischen An- und Zuordnung von Tonbuchstaben zu Vokalen. Es ist also nicht mit Sicherheit zu folgern, daß Johannes Gerson an Guidos Schema gedacht haben muß.

Das Gegenteil läßt sich auch nicht mit Sicherheit aus dem vorangehenden Textabschnitt, der sozusagen die mystisch sprachliche Entsprechung angibt, ableiten, ib., 12, ed. Fabre, S.

541, 82 (also direkt vor dem ersten Zitat):

Est igitur praxis, ut quotienscumque et ubicumque sillaba litteralis cantici posuerit A, potest meditatio de magnificentia Dei fieri, cum gaudii resonantia; si ponitur E, sit de largitate Dei spes, si sit I resonet ad misericordiam Dei et humanam miseriam compassio; si O, timor iustitie; si U, dolor nostre miserie deploretur.

Angesichts der sozusagen absoluten Gegebenheit der Anzahl von Vokalen ist eine Verbindung zur Methode Guidos natürlich nicht zwingend; nachzuweisen wäre, daß dieses Verfahren Gersons nur in Bezug zu diesem musikalischen Schematismus entstanden sein könnte. Im *Tractatus* zitiert Gerson den Vers *Ut queant ...* ausdrücklich, was mit Guidos Methode nichts zu tun haben kann (vgl. auch das von Fabre veröffentlichte, eindeutig die „musikalische Hand“ imitierende *Document 6*, ib., S. 572). Auch hier wäre also die Praxis der auf den Hexachordsilben — am bekanntesten in der „halben“ Notierung von Dufays Namen — basierenden *soggetti cavati* der näherliegende Ansatz, wenn denn überhaupt ein musikalisches Vorbild vorliegen muß: Johannes Gerson jedenfalls analogisiert gerade nicht: *Silbenvokal zu Ton* als Merkmal der *musica sensualis*, *Silbenvokal zu übergeordneter meditatio* als Merkmal der *musica rationalis* o. ä. formuliert er nicht.

Andererseits ist klar, daß zumindest ein Abschreiber die Kompositionsmethode Guidos noch gekannt haben muß, um — das muß natürlich Hypothese bleiben — von sich aus das Notenbeispiel einfügen zu können; wenn das, was des Textes wegen sogar nahe liegt, nicht Johannes Gerson war, muß der betreffende, der das Notenbeispiel eingefügt hat, aber von sich aus die entsprechende, aber eben nicht formulierte, allegorische Parallele aufgestellt haben. Im Text ist sie nicht zu finden. Immerhin lebt Guidos Methode damit doch weiter, wenn auch an musikalisch gesehen etwas kryptischem Ort — in jedem Fall war im Text von Guido, ed. S. v. Waesberghe, S. 191, sofort zu sehen, daß hier die fünf Vokale in der alphabetischen Anordnung im Schema eine wesentliche Rolle spielen; das konnte als „Wissen“ ausreichend erscheinen.

Daß Gerson an einen wirklichen Zusammenhang und nicht einfach formalistische Parallelisierung gedacht haben könnte, wird auch durch die Formulierung in *Canticordum au pelerin* nicht erkennbar, es liegt einer rein formalistische Parallelisierung vor, keine inhaltliche Verknüpfung, ed. Fabre, S. 491, VIII, 5:

Mais je vendray promptement au point de nostre inquisicion et diray que comme les notes ou les voix de la game vocale sont trouees par grant art a mostrer comment sa bouche doit former son chant (6) et deschant, pareillement est trouue ung art pour moustrer comment le cuer doit former et ordonner son chant selon les cinq lettres vocales en concorde et plaisant armonie selon la lettre de son chant: ...

(durch das Mittel, zwei verschiedene Schemata der Zuordnung von Tonhöhen zu Vokalen aufzustellen) *accedit et productiori et contractioir pro libitu motu incedere*. ... —, ist ebenfalls in diesem begrifflichen Rahmen zu verstehen (mehrere Zuord-

Zwar findet sich zur Charakterisierung dessen, was das Herz *singt*, eine musikbezogene Terminologie, *former et ordonner son chant, en concorde et plaisant armonie, lettre de son chant*, es wird aber kein Wort dazu gesagt, wie *bouche* bei der Formung seiner Töne dem *chant* des Herzens entsprechen soll, es handelt sich um eine reine Parataxe, womit klar ist, daß die genannten musikalischen Begriffe allegorisch, aber nicht konkret, im Sinne eines (liturgischen) Gesangs, der die Empfindung des Herzens über den Sinn des (heiligen) Textes über die Sprache hinaus ausdrücken kann: Das, was das Herz bei Gerson „singt“, ist *la louenge de Dieu*, aber nicht im Sinne des konkreten oder auch transzendenten Lobgesangs, also die Liturgie auf Erden wie im Himmel, sondern sozusagen der christliche Glaube insgesamt. Anderes will Gerson nicht sagen.

Anderes aber sagt der Vers, den er nach Adam von St. Victor leicht umgeformt zitiert (oben im Zitat an der Stelle der ...: *Vox suavis, vox decora Quando cordi concanora Pura vox est cordium*, davon lautet die erste Zeile im Original: *Laus iocunda, laus decora*, was sich natürlich auf den liturgischen Gesang bezieht. Gerson scheint mit der Ersetzung von *laus* durch *vox* eine allgemeinere, allegorische Bedeutung des Verses angestrebt zu haben; die Stimme des Herzens ist sein christliches Verhalten. Dieses muß und kann nach Gerson offenbar gelernt werden, woher auch sein durchgehender Gebrauch der Notwendigkeit des Lernens auch und gerade „in“ Musik, nämlich der *musica sensualis* zu erklären ist, wie z. B. *Canticordum au pelerin*, III, IV, 4, ed. Fabre, S. 501:

*Ne couvient il mie, avant que une personne soit parfait cleric, apprendre son
A B C? Et avant qu'il soit bon chantre par art et par usage, couvient qu'il
appreigne sa main ou sa game. ...*

Die *Hand* ist natürlich die sog. Guidonische Hand. Musikhistorisch sind die Ausführungen über bzw. eher der Gebrauch von Musik durch Johannes Gerson irrelevant, denn auch wertungsgeschichtlich wird — bei weitem — nicht einmal das Niveau von Augustin erreicht. Das muß und kann man Gerson nicht zum Vorwurf machen, er setzt sich nicht als Thema, die Relation zwischen Herz und (liturgischem) Gesang zu klären, er benötigt *Musik* nur zu Zwecken der Exemplifizierung und Herausstellung eines Eigenen, rein Geistigen. Die Differenzierung zwischen *art et usage* ist ebenfalls nichts Neues, die Notwendigkeit der Kenntnis der *ars musica* und der Übung sind nicht erst bei Guido zu finden; es handelt sich zwar um eine zentrale Neuerung gegenüber der spätantiken Musiktheorie (das Verstehen der Musiktheorie setzt doch nicht voraus, z. B. die Intervalle konkret zu beherrschen, wie dies Hucbald als ein Ziel seines Beitrags sieht), die aber dann trivial wird.

nungsschemata erlauben wohl einfachere wie komplexere Bildungen, vielleicht auch durch Melismatik). Demgegenüber ist die Übernahme der Definition durch den Anonymus Vivell durch formale „Etymologie“ charakterisiert: *Musica difinitur esse motus vocum, i. e. voces motae per intensionem vel depositionem ...*, ed. S. v. W., S. 107, 89. Der Autor dieser Schrift fügt allerdings zur Vorsicht noch hinzu, ed. S. v. W., S. 117, 8:

Videndum vero est, cum phtongi quilibet a naturali loco non moveantur seu superius seu inferius vocibus iungantur, quomodo descendere, deponi, remitti, inflecti ad inferiora, ascendere vero, elevari, intendi ad superiora dicantur, cum a suis sedibus penitus immobiles esse videntur.

...

Ersichtlich hätte der Autor hier eine Differenzierung zwischen Gestalt, die aus unbeweglichen Tönen besteht, und Bewegung etwa der Stimme zwischen diesen Tönen erklären können, etwa in Anschluß an Übernahmen der Aristoxenischen Definition der beiden *motus vocis* und die Differenzierung zwischen Tonhöhe und Bewegung zur betreffenden Tonhöhe, wie *φθόγγος* und *ἄνεσις*.

Allerdings ist hier die Definition von Boethius nur für die kontinuierliche Stimm-
bewegung entsprechend leicht verständlich: ... *continua*, ... *festinat enim tunc vox, non haerere in acutis et gravibus sonis*, ..., während die diastematische Bewegung, durch eine *vox* ausgezeichnet ist, die *tardior et per modulandas varietates quoddam faciens intervallum* abläuft, ed. Friedlein, S. 199, 5, was nicht gerade leicht zu verstehen ist, wenn man die Aristoxenische Grunddefinition nicht (mehr) kennt, wie dies für neuer Deuter vorauszusetzen ist: *Tardior* meint wohl das jeweils geforderte Stehenbleiben *ἐπι μίαν τάσιν*, die *modulandae varietates* kann man verstehen als Aufrufung der Melodiegestalt, die ausgeführt wird, der Singular von *quoddam intervallum* jedoch macht die ganze Erklärung unklar, denn es handelt sich ja um verschiedene Intervalle, die die Gestalt, die *modulandae varietates* ausmachen. Hat Boethius hier etwa nur an einen begrenzten Ambitus gedacht?

Die Überlieferung bei Martian, 937, ist so wenig aussagefähig, daß daraus für das vorliegende Problem nichts abzuleiten war. Auch Boethius sagt nur in der ersten Definition, daß die Stimme nicht haltmacht auf den bestimmten Tonhöhen, womit eine Differenzierung zwischen Bewegung der Stimme und sozusagen der Gestalt oder der Struktur, auf der sie sich bewegt, formuliert ist; auch die Definition der diaste-

matischen Bewegung läßt diesen Unterschied noch erkennen, verunklärt das Ganze aber durch den Singular; insgesamt wird aber natürlich Stimme als Ausführung und ausgeführte, *modulandae varietates* in der diastematischen Stimmbewegung, klar unterschieden.

Zu fragen ist also, warum der Autor — repräsentativ für andere Theoretiker — hier nicht grundsätzlich den Unterschied zwischen Melodie als Gestalt und Ausführung durch die sich bewegende Stimme anführt, obwohl die Gegenüberstellung der Begriffe *motus* in seinen verschiedenen, vom Anonymus Vivell in erstaunlicher Ausführlichkeit dargelegten Formen und Kombinationen, und den feststehenden Tönen eine solche Bestimmung geradezu herausfordert¹⁸⁶. Dies gilt auch für die Ausführungen zu — „falschen“ — chromatischen Tönen:

Da singen gewisse Sänger die Gestalt falsch, indem sie an falscher Stelle einen Halb- statt eines Ganztons singen oder umgekehrt, vgl. ib., S. 120 ff. Solche Fehler soll der *cantor omnino non habere in faciendis et vitare in factis cantibus*, er soll dies in zu komponierenden Gesänge ebenso vermeiden wie in komponierten, also

¹⁸⁶Und diese Art der Gestaltbeschreibung bzw. Gestaltanalyse in elementare Bewegungen, rational formuliert, gerichtete Intervalle, sollte für jede automatische Analysetechnik verbindlich sein: Es ist nicht adäquat, Melodien zu Computeranalysen nur als Tonfolgen einzugeben, wesentlich wichtiger ist eine Eingabe als Folge von Intervallen, nämlich als Gestalt, nur dies entspricht der angesprochenen Abstraktionsfähigkeit musikalischer Wahrnehmung — aber auch, wie man sieht, der Denkweise der Zeit; natürlich muß man dazu weiter noch die Neumengruppierung beachten, womit *Silbenstrecken* von M. Haas etwas obsolet, d. h. der geistigen Repräsentation von Melodien im Mittelalter widersprechend primitiv erscheinen. Reduziert man eine Eingabe von Melodiegestalten auf Tonhöhen, würde z. B. nicht auffallen, daß die Antiphonen *De Sion veniet Dominus* und *De Sion veniet, qui regnaturus est* sowie die Ant. *Dominus legifer noster* identische Anfänge habe, obwohl nur das erstgenannte Paar gleicher Tonart ist (in AR sind alle drei Melodien gleicher Tonart). Daß man zur Formelsuche darüber hinaus die Möglichkeiten neuerer Theorie zeichenerkennender Automaten einsetzen sollte, liegt auf der Hand, verlangt aber eine gewisse ernsthafte Arbeit. Tonhöhenangaben benötigt man nur für die Festlegung von Tonarten; die für die Geschichte der Musik im christlichen Abendland, denn ein anderes scheint es nur in der Phantasie von M. Haas zu geben (vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...* Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 43 ff.), so grundlegende Voraussetzung der musikalischen Gestalt als Wesen von Musik ist, speziell in der Melik, gegenüber Tonhöhen invariant, wie auf elementarer Ebene nur die Intervalle.

bei der Ausführung. Offenbar war die Situation so trivial, daß eine grundsätzliche Erörterung nur in sozusagen kritischen Situationen angemerkt werden mußte: Der Gegensatz von Gestalt und Ausführung ist so selbstverständlich, auch bei Aurelian, daß eine explizite Differenzierung überflüssig war — allerdings mit der Folge, daß die Ausführung selbst nicht Träger eigener Wertkriterien sein konnte, abgesehen eben von Fehlern. Auch hier hat man die Gleichsetzung von korrekter Ausführung und Melodiegestalt. Aus der Begriffsbildung von Guido wird übrigens deutlich, daß er nicht von der Aristoxenischen Unterscheidung beeinflusst ist, sich aber dem Modell von Aristoxenus annähert.

Die Notwendigkeit einer ansatzweise ausführlichen Betrachtung der Melodiebeschreibung von Aurelian erscheint deshalb von Notwendigkeit im Rahmen der Frage nach der Möglichkeit einer systematischen Unterscheidung zwischen Gestalt, Struktur auf der einen und Ausführung auf der anderen Seite in mittelalterlicher Theorie und auch Philosophie, weil Aurelian die Denkmöglichkeit erkennen läßt, die vor der später erfolgten Rationalisierung liegt, also in die Zeit der rein mündlichen Überlieferung des Chorals reicht. Sie ist mit dieser Epoche nicht identisch, denn Aurelian besitzt das analytische Werkzeug, das die Neumenschrift bedeutet.

Aurelians Darstellungsweise läßt einmal die Größe des Abstraktionsschrittes erkennen, den die Rezeption und Anwendung des antiken Systems bedeutet: Die Elemente der Melik sind für Aurelian die silbischen Einheiten, für die spätere Zeit der skalisch definierte Ton; hieraus ergeben sich wesentliche konzeptionelle Unterschiede, die z. B. dazu führen, daß Guido seine Formlehre der Musik, das Verständnis von Musik als Folge von korrespondierenden, und in dieser Korrespondenz ihren Sinn besitzenden Teilen auf hierarchisch verschiedener Ebene autonom musikalisch aus dem kleinsten Element aufbauen kann (unter „Vorleistung“ der *Musica Enchiriadis*); Aurelian kann nur die Reihung der silbischen Einheiten beschreiben, ist also wenigstens, was „Ortsangaben“ anbelangt an diese silbischen Einheiten gebunden. Eine Gliederungslehre wie klassisch von Guido formuliert kann er nicht geben, daß seine Melodieausführung diese Gliederung erkennen ließ, wie sie für seine geistige Repräsentation der Melodien gegolten hat, kann vorausgesetzt werden; es geht um die verfügbaren sozusagen mehr oder weniger abstrakten Begriffe.

Daneben werden gewisse Verschiebungen erkennbar, die man in Hinblick auf Hucbalds Charakterisierung der traditionellen Neumenschrift am besten hinsichtlich

des Bezeichneten von Zierneumen beschreiben kann: Solche, wie auch rhythmische Faktoren — z. B. die Zusammengehörigkeit der Töne einer solchen silbischen Einheit — sind nicht (mehr) Teil der rational definierbaren musikalischen Struktur, wenn auch noch als Bezeichnetes der Neumen bewußt. Auch Ausführungen zur Relation von Formteil und Textstruktur können, wie noch am Beispiel der *Musica Enchiriadis* anzusprechen, nicht mehr als Teil der eigentlichen Theorie begriffen werden; danach ist Musik — von den Problemen einer konkret brauchbaren Lehre musikalischer Rhythmik abgesehen — Struktur aus Tönen; alles andere ist nicht Teil der traditionellen, rationalen Theorie, weshalb die Aufstellung einer Formtheorie von Musik durch Guido und ansatzweise die *Musica Enchiriadis* sozusagen zusätzlich eine geradezu revolutionäre Leistung darstellt, revolutionär, weil sie grundsätzlich über die antike Vorgabe hinausgeht — und weder von der antiken, noch von der arabischen Musiktheorie je geleistet worden ist.

Auch die Ausführung, die in den Formulierungen Aurelians noch deutlich als Denkfaktor zu erkennen ist, ist gegenüber der rationalen Definition von Melodien als Tonfolgen, die nach bestimmten Regeln Tonartklassen zuzuweisen sind, irrelevant. Eine Tonfolge ist grundsätzlich notierbar und somit abstrakt existent. Dazu bildet die von Aurelian gemeinte Neumenschrift eine erste Stufe; und dabei ist zu beachten, daß auch dieser erste Schritt zu einer analytisch abstrakten Erfassung von Melodien, wie sie auch die adiastematische Neumenschrift darstellt, als Teil der Rezeption antiker Begriffsbildung anzusehen ist: Die Leistung der silbischen oder quasisilbischen Segmentierung ist Folge einer eigenständigen Anwendung der antiken Definitionen der melischen Akzente, letztlich also Folge der Aristoxenischen Definition der zwei Arten von *κίνησις φωνῆς*.

Von diesen Unterschieden abgesehen ist aber zu beachten, daß Aurelian genau wie die spätere Theorie Musik dominant als — auszuführende — feste Gestalt betrachtet. Die Ästhetik der Ausführung, also etwa die besondere Schönheit einer nicht nur korrekten, sondern eben auch vollkommenen o. ä. qualifizierbaren Ausführung hat auch schon bei Aurelian keinen Platz — es ist klar, was das Eigentliche einer Melodie ist, was bei einer Beschreibung wesentlicher Charaktermerkmale einer Melodie angeführt werden muß. Insofern ist also kaum erstaunlich, daß die erfolgreiche Durchführung der Rationalisierung des Chorals entsprechend der antiken Theorie für eine Betrachtung der Ausführung so gut wie keinen Raum bietet. Die Existenz des abstrakt definierten Materials der Musik, dessen jeweilige Zumsam-

menfügung die individuellen Gestalten ergibt, läßt das Problem einer systematischen Bestimmung eines Ortes der Ausführung und ihrer Merkmale in einem System der Musiktheorie oder der Musik insgesamt von vornherein nicht wirksam werden: Die melisch rhythmische Gestalt ist nicht das Wesensmerkmal abendländischer Musik, denn natürlich wird die Musik immer aufgeführt, wesentlich ist aber die Dominanz der Abstraktionsebene der musikalischen Gestalt, die lange Zeit als das Eigentliche von Musik erscheint, z. B. in der Natur der Notenschrift, die als Ausführungsanweisung o. ä. zu bezeichnen, eine Parallele höchstens in dem Aberglauben hat, daß das Bezeichnete älterer, westlicher Notation nicht durch die geläufige Notation wiedergegeben werden dürfe (daß man z. B. rhythmische Markierungen durch Sonderzeichen wie Ligaturklammern wiedergibt, ist kein Gegenargument, sondern nur der Hinweis auf die ursprüngliche Notation und damit Überprüfungsmöglichkeit der Korrektheit der Wiedergabe des ursprünglich Bezeichneten durch den modernen Herausgeber).

Eine Beachtung auch solcher Faktoren, etwa der Schönheit einer Stimme, einer bestimmten Ausführung, durch die Theorie — darum geht es! nicht um die Erfassung stimmästhetischer Faktoren überhaupt! — scheint somit kaum möglich. Als wesentliches, ja als einziges Objekt dieser Theorie besteht die Struktur, die Gestalt in Bezug auf das rational definierte Material der Musik. Daher wäre aber eine adäquate Erfassung auch der Ausführung als eigenständige Erscheinung gegenüber dieser Struktur für das Mittelalter sowohl in Theorie als auch in Philosophie ein nicht irrelevantes Problem gewesen:

Die Erörterung möglicher Fehler in der *Scolica Enchiridis* jedenfalls hätte dazu wie die gesamten Zeugnisse und Behauptungen fehlerhafter Ausführungstraditionen, wie sie besonders die Zisterzienser gefunden haben wollten, die Grundlage geben müssen, ist doch die konkret erklingende Melodiegestalt die unterste Schicht, das eigentliche *Sein* von Musik, dem z. B. die Gestalt/*forma* als *essentia* von trivialerweise viel höherer Allgemeinheit gegenübersteht (zeitinvariant, Lagen-invariant, invariant gegenüber dem individuellen Ausführenden etc.). Warum hat das die scholastische Philosophie nicht einmal andeutungsweise erörtert — darf man als, zudem sogar noch sinnvolle Frage formulieren (das einfache Staunen, daß Musiktheorie in scholastischer Zeit Zitate oder doch meistens nur Hinweise auf Schriften von Aristoteles enthalten kann, ist als wissenschaftliche Methode kaum sehr sinnvoll, man muß schon fragen, was denn eigentlich an Problemen von Musik und Musiktheorie aus ihrer mittelalterlichen Tradition heraus von Bedeutung für scholastisches Philo-

sophieren hätte sein können, wenn es dies dann nicht war, kann man das höchstens der scholastisch geprägten Musiktheorie vorwerfen, diese Prägung war dann eben höchstens formalistisch parataktisch, aber nicht inhaltlich; daß tiefere Erörterungen zum Kontinuum nichts zu Musiktheorie, auch der in der Zeit der Scholastik zu sagen haben, hat Verf. an anderer Stelle näher, und das auch noch aus den Quellen selbst, belegt, vgl. *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...* Teil 1, Anm. 61, S. 108 ff., oder S. 693 ff.: Hier liegt gerade kein Problem musiktheoretischer Herkunft für scholastische Philosophie vor).

Die Frage, seit wann und dann wie die Relation von Gestalt und Ausführung, nicht nur bewußt war, sondern als solches als die philosophische Bewertung von Musik betreffendes Klassifikationsproblem gefunden worden sein könnte, ist also hochgradig nichttrivial (z. B. als Beispiel für die Relation von *Form* und *ens* — was ist die *materia*, die jeweils einmalig in der Zeit erklingenden Töne oder die Tonhöhen der rational definierten Skala). Daß entsprechende Begabung und Fähigkeit, Schönheit der Stimme u. ä. der Zeit bewußt war, zeigen die bereits erwähnten Schriften zu den Ämtern des kirchlichen Dienstes, wo *lector* und *cantor* ausführlich genug behandelt werden. Daß daraus aber ein Problem auch der Bestimmung des Objekts der Theorie bewußt geworden wäre, ist angesichts der unzulänglichen, ja unbrauchbaren Erwähnung von ausführungsmäßigen Faktoren bei Jacobus von Lüttich von einiger musikhistorischer Bedeutung, zumindest als Problem einer vollständigen Systematisierung der Gegebenheiten des Objekts der *ars musica*.

3.3.5.3 Ausführungsmäßige Faktoren und Gestaltfaktoren in der Musiktheorie in der Zeit nach Aurelian

3.3.5.3.1 Musik als Verlauf und Ausführung bei Augustin Und es ist ja nicht so, als ob — außerhalb der genannten möglichen Anlässe — überhaupt keine Vorgabe für dieses Problem bestanden hätte. Augustins Ausführungen in den *Bekennnissen* hätte hier der mittelalterlichen Philosophie ein ausreichend schwieriges Problem vorgeben können (und seit Hucbald ist die Relation von Komponist und auszuführender Melodie dieses Komponisten als trivial im Bewußtsein der Zeit belegt): Die Relation der melodischen Gestalt zu ihrer Ausführung als Problem der Zeit oder Zeitlichkeit. Sicher könnte es angesichts des von Augustin hier angesprochenen grundsätzlichen Problems etwas absonderlich erscheinen, so spezielle

Fragen wie die nach der Existenz einer Formulierung des Gegensatzes von Gestalt und Ausführung bereits in der Antike zu stellen.

Für Augustin ist das Problem gerade im 6. Buch von *De musica* relevant, weil sich die Frage nach der Natur der *numeri corporales* stellt: Diese können ja nur in einem bestimmten Tempo, in bestimmter zeitlicher Erstreckung erscheinen und das Ohr berühren. Hier hätte Augustin auf die Erörterung des Problems durch Aristoxenus rekurrieren können, dessen Schrift über den *χρόνος πρώτος* genau diese Frage behandelt haben muß, daß es nämlich unendlich viele jeweilige erste Zeiten geben muß; jede Ausführung setzt ihre eigene kürzeste Zeit. Ob und wie Augustin diese Vorgabe gekannt hat, interessiert hier nicht.

Wie aus den Ausführungen zu *De musica* II, 2, 2, ersichtlich (s. i. Index), löst Augustin das Problem der Bestimmung einer ersten Zeiteinheit pragmatisch, ist sich also der Relativität der Setzung bewußt; für ihn ist die Frage klar von sekundärem Rang: Wesentlich für eine rationale Betrachtung der Phänomene der Rhythmik allein ist die Proportion, die Relation von Teilen zueinander, die Invarianz gegenüber konkreten Zeitdauern beinhaltet, genau wie beim Intervall die Proportion die Invarianz gegenüber der konkreten Tonhöhe symbolisiert. Da ist eben trivialerweise die jeweils absolute Dauer irrelevant, ob Stunden, Jahrhunderte oder als rhythmisch brauchbar kürzeste Zeitdauer, die der Aussprache einer kurzen Silbe. Aus diesem Grund geht Augustin in der Einführung zum Thema zunächst ausschließlich von den Proportionen aus.

Im zweiten Teil des 1. Buches von *De musica* werden relative Begriffe angeführt; als Grundlage wird *diuturnum et non diuturnum* eingeführt, I, 7, 13. Daraus wird abgeleitet, daß Träger der Dimension *diu vel non diu*, durch Zahlen meßbare *motus* sind. Man hat so einen *motus ad alium*, was durch *horae* o. ä., also letztlich beliebig „erfüllt“ sein kann. Daraus dann folgt die grundsätzliche Unterscheidung zwischen *motūs*, die einen gemeinsamen *numerus* besitzen, und solchen, die das nicht tun, woraus sich eine Ordnung ergibt.

Augustin argumentiert also genau wie die mittelalterliche Theorie allein auf der Basis der angesprochenen Abstraktionsleistung musikalischen Hörens, der Invarianz rhythmischer Gestalt vom konkreten Tempo — natürlich in bestimmten Rahmen der Fähigkeiten des *sensus* (hinzuzufügen wäre noch: Der Invarianz sogar gegenüber gewissen agogischen Veränderungen; diesen Erkenntnisschritt scheint

die Antike nicht getan zu haben, erst Guido läßt Ansätze dazu erkennen). Damit aber erweist sich die Bestimmung der praktisch verwendeten kleinsten Zeiteinheit als wenig relevante Frage. Auch Augustin setzt übrigens in seinen Beispielen die Möglichkeit einer identischen Umsetzung von abstrakt idealer rhythmischer Gestalt in Klang, in reale Rhythmik einfach voraus. Das Platonische Problem der unabdingbaren Unvollkommenheit jeder sinnlichen Erscheinung, also auch eines real erklingenden Rhythmus bzw. einer real erklingenden Proportion wird in der eigentlichen Rhythmuslehre nicht ausdrücklich angeführt; im 6. Buch ist dies anders.

Augustin verwendet diese Erkenntnis der Relativität der realen Zeitdauern in der Rhythmik bzw. der „Festigkeit“ allein der Proportionen zwischen Zeitdauern auch ausdrücklich in der Erörterung des Problems der Zeit in den *Bekenntnissen*, XI, 26, 33:

Sed neque ita comprehenditur certa mensura temporis, quandoquidem fieri potest, ut ampliore spatio temporis personet versus brevior, si productius pronuntietur, quam longior, si correptius. Ita carmen, ita pes, ita syllaba.

Natürlich entsteht daraus die weitere Frage, wie denn eigentlich das Ohr aus solchen variablen „Eingaben“ die eindeutigen Proportionen erhält. Dieses eigentliche Problem ist hier nicht näher zu behandeln, vgl. Verf., *Musik als Unterhaltung* I, Kap. III, wo dieses für Musikwissenschaftler ein wenig zu schwierige Problem erörtert wird.

Wesentlich für die hier gestellte Frage ist aber, daß hiermit die Relation von konkreter, sinnlicher Erscheinung eines *carmen* und seiner Gestalt formuliert ist; natürlich in dem Sinne spezifisch, daß die Form, die Gestalt durch die metrischen Füße bestimmt ist. Diese Einschränkung erscheint nicht wesentlich, d. h. sie dürfte leicht verallgemeinerbar gewesen sein, zumal Augustin etwas später das Singen eines bekannten Lieds als Vorgang des Vergehens der Zeit beschreibt, XI, 28, 38:

Dicturus sum canticum, quod novi: antequam incipiam, in totum expectatione mea tenditur, cum autem coepero, quantum ex illa in praeteritum decerpsero, tenditur et memoria mea, utque distenditur vita huius actionis meae in memoriam propter quod dixi et in expectationem propter quod dicturus sum: prasens tamen adest attentio mea, per quam traicitur quod erat futurum, ut fiat praeteritum. Quod quanto magis agitur et

agitur, tanto breviata expectatione prolongatur memoria, donec tota expectatione consumatur, cum tota illa actio finita transierit in memoriam.

Die Ausführung wird als Handlung an einer Sache beschrieben, die man *weiß*, als Übergang aus der *Erwartung* in die *Erinnerung*. Das, *quod novi*, wird hier nicht näher erörtert; unter Berücksichtigung des ersten Zitats und der anschließenden Erörterungen ist die Frage nach der Relation von sinnlicher Erscheinung, hier der Ausführung und der Gestalt, bei Augustin durch die Proportionen bestimmt, selbstverständlich. Nur scheint gerade die Aufgabe, diese Relation zu bestimmen, aus Augustins Vorgabe nicht abgeleitet worden zu sein, obwohl hier ersichtlich ein philosophisches Problem vorliegt, das auch in das Schema der *causae* einzuordnen gewesen wäre: Die Melodiegestalt als *causa efficiens* o. ä. Auch hier liegt ein Hinweis darauf, daß Augustins *De musica* VI für die scholastische Philosophie zu schwierig zu verstehen war. Auch die Frage, wie eigentlich der Komplex des himmlischen Lobgesangs als Teil der Ewigkeit, also eine „Musik“ ohne Anfang und Ende, ohne Vorher und Nachher in Beziehung zu Musik in der Endlichkeit zu stellen wäre, wird von der scholastischen Philosophie und Theologie nicht aufgenommen, obwohl sich die betreffende Frage aus der Erörterung der Zeit in den *Bekennnissen* ergibt; auch hier erweist sich die scholastische Philosophie, erst recht natürlich die Musiktheorie der Zeit, als unfähig, angemessen auf Augustins Vorgabe zu reagieren; Augustins Denken ist offensichtlich zu groß (vgl. dazu auch Verf., *Musik als Unterhaltung*, Anmerkungsband I, Anmerkungen zu Kap. 3, Anm. 70, S. 299 f., oder Bd. IV, Kap. 13, S. 439 ff., um den Abstand des Gedankengangs von Augustin zu scholastischer Philosophie einschätzen zu können; es wäre sicher eine sinnvolle Aufgabe, nach Spuren und Nichtbewältigung der Vorgaben Augustins bei scholastischen Philosophen zu suchen; wenn allerdings selbst ein, wenigstens eigener Einschätzung nach, so großer Denker über scholastisches Denken über Musik wie M. Haas zu diesem, nun wirklichen, Problemkomplex, (noch?) nichts geliefert hat, wird erkennbar, daß schon die Frage zu stellen gewisse Voraussetzungen an die Tiefe verfügbarer Denkfähigkeit stellt, die nicht so ganz leicht zu erfüllen sind — der Intelligenzgrad selbst des *Discipulus* in *De musica* ist ersichtlich auch heute nicht so leicht zu erreichen).

Auch die Frage nach der Natur einer „Sache“ in der *memoria*, die nur im zeitlichen Ablauf sinnlich erscheinen kann, irgendwie aber doch eine einheitlich *gewußte* Form hat, ein *canticum* ist, ruft geradezu nach philosophischer Formulierung des Problems im Rahmen der Relation von Sein und Wesen, Proportionen „sind“, In-

tervalle und Konsonanzen können nur werden und vergehen, sind also exemplarische Repräsentanten der Werdewelt im Platonischen Sinne; wo wird dieses Problem durch scholastische Philosophie klar dargestellt? — Musik hätte zumindest einige erörternswerte Beispiele für die scholastische Philosophie liefern können (und wenn in einem neueren Sammelband über musikalische Hermeneutik davon gesprochen wird, daß, erst (!), die mittelalterliche Tradition Tonhöhe und Tondauer als wesentliche Faktoren von Musik betrachtet habe, wird deutlich, daß der betreffende Autor keine Ahnung von den Grundlagen der musikalischen Gestaltbildungsfähigkeit besitzt, deren sozusagen elementare Repräsentanten Intervalle und Versfüße bzw. eben *modi* oder dann freie mögliche Folgen von Zeitquantitäten sind; daß dies aber wieder Folge der antiken Theoriebildung ist, und zwar beider Modelle, sollte endlich auch bekannt sein).

Daß sich von solchen Problemen in der Musiktheorie keine Spur findet, ist nicht erstaunlich, denn sie basiert auf den sozusagen bereits gebildeten Klassen, diese, die Gestaltkonstituenten sind ihr einziges Objekt. Dennoch ist, in Hinblick auf die seltsame „Lokalisierung“ von ausführungsmäßigen Faktoren auf den Intervallbegriff durch Jacobus von Lüttich ein kurzer Blick auf die Möglichkeit überhaupt einer Beachtung der Relation von Ausführung oder konkret individueller Erscheinung und Melodie oder Melodiegestalt als gegebener, irgendwie abstrakter Struktur im Rahmen der musiktheoretischen Tradition eine Aufgabe, übrigens von grundsätzlich wissenschaftlicher, nämlich präzisierbarer Natur in Vergleich zu den den topischen Dauererörterungen über *den Komponist* oder *das Werk* in der Musik des Mittelalters (wer unfähig ist, die Melodien schon des Chorals, die von Hildegard, Hermanns des Lahmen und zahlreicher anderer bis hin zu Peter Abaëlard — wenn man eine seiner so gelobten Melodien sicher identifizieren könnte — als musikalische Werke zu verstehen und vielleicht ja sogar auch zu erleben, sollte sich besser ein anderes Fach zu seinen geistigen Turnübungen suchen). Wie zu erwarten, sind betreffende Aussagen in der Musiktheorie recht spärlich, in keinem Fall aber systematisch — Hinweise auf falsche Ausführung gibt es ja.

Die schon, und höchstens für Adepten der strengen *oral tradition*-Vagheitslehre erstaunlicherweise, bei Aurelian anzutreffende Dominanz der Gestalt für das Denken von Musik ist für die spätere Theorie aus den genannten Gründen geradezu zwingend: Die Theorie betrifft ausschließlich die abstrakte Ebene der Struktur, also der Gebilde, die aus den abstrakt definierten Tönen und Intervallen, später den

Zeitwerten, bestehen, die somit als absolute Größen behandelt werden; offenbar eine natürliche Art der Reflexion über Musik; jedenfalls führt das Phänomen, daß etwa der Intervallbegriff eine sozusagen mehrfache Abstraktionsleistung des Hörens darstellt, nicht zu einer entsprechenden Erörterung, auch nicht in der Philosophie:

Einmal bedeutet die Klassifizierung einer bestimmten Tonhöhe die Abstraktion von der Klangfarbe bzw. überhaupt von anderen klangsinnlichen Faktoren, wie auch Schalldruckwahrnehmung, zum andern aber bedeutet die Klassenbildung von Abstandsklassen einen weiteren Abstraktionsschritt: Die Größe *Intervall* abstrahiert von der Tonhöhe (hinzunehmen wäre noch die Klassifikation im jeweiligen Konvention gewordenen Tonsystem), setzt den entsprechenden Abstraktionsschritt der Tonhöhe aber zwingend voraus. Entsprechend ist die Abstraktionsleistung rhythmischer Größen, wobei die Abstraktion des Faktors *Akzent* offensichtlich einige Mühe bereitet hat; abstrahiert wird hier einmal von allen anderen Klangfaktoren, Tonhöhe, Klangfarbe, absoluter Tonstärke, aber auch von der konkreten Zeitdauer, da Klassen von Dauerrelationen wesentlich sind.

Wie gesagt hat Aristoxenus genau dieses Problem der Relation von konkreter Erscheinung und Größen der Metrik erkannt, wenn er explizit von einem relativen *χρόνος πρώτος* spricht, den man jeweils am aktuellen Beispiel bestimmen muß. Hinzu kommt noch eine Abstraktionsleistung, die gewisse Varianten als irrelevant für die jeweilige Klassenbestimmung bewerten kann; z. B. muß — in bestimmten Schranken! — eine gewisse Schwankung der absoluten Dauerrelationen in einer Ausführung noch keine Störung des Erkennens von gemeinten metrischen Formen bedeuten, ja kann, im Falle des *Ritardando* selbst wieder als ästhetischer Faktor erlebt bzw. eingesetzt werden: Die Zwangsläufigkeit für ein Funktionieren auch der musikalischen „Nachricht“, wie dem Erkennen eines Themas, einer Form, setzt eine Abstraktionsfähigkeit gegenüber leichten Störungen, *noise* oder *Rauschen*, sowie von Verzerrungen verschiedener Art voraus: Im *Ritardando* wird einmal die Fähigkeit vorausgesetzt, die rhythmische Gestalt zu erkennen, zum anderen aber auch die Verlangsamung des Vortrags als solche zu bewerten, das gleiche rhythmische Muster wird in sukzessive, sogar kontinuierlich verlangsamtem Vortrag ausgeführt, wie bei einer Thementransposition muß einmal das Thema, hier die rhythmische Gestalt, gleichzeitig aber die räumliche Verschiebung, hier das Tempo, und das auch noch in kontinuierlicher Veränderung registriert werden (so wird man z. B. Guidos Beschreibung lesen müssen, über *Kontinuum* in der Musik des Mittelalters

nicht nur inhaltslos zu reden, gibt es also durchaus Anlässe) — damit wird man von einem Verstehen von Musik auf elementarer Ebene sprechen können (und nicht das Wort *Verstehen* „aufstellen“, um dann mehr oder weniger tiefsinnelnd Vages über die Möglichkeit einer Anwendung dieses Wortes auf Musik unsystematisch, wenn auch musikwissenschaftlich daherzuplaudern.

3.3.5.3.2 Zum Modell von abstrakter, rationaler Struktur und ihrer Ausführung im sozusagen Platonischen Modell Völlig unbekannt waren solche Abstraktionsleistungen der antiken Theorie nicht: Außer der genannten Schrift von Aristoxenus über den *χρόνος πρῶτος*, deren wesentlicher Inhalt zu rekonstruieren ist, finden sich Fragestellungen, die auf die Probleme verweisen können; zu nennen wäre hier das gern gebrauchte Platonische Beispiel der konkreten geometrischen Figuren, die wie ihre sinnliche Wahrnehmung, nie das eigentliche Phänomen zeigen können: Der gezeichnete Kreis ist nur ein Schatten der Definition — und daß dieses Platonische Modell für Boethius essentiell ist, wurde oben angedeutet, im 1. Teil 1.6.4 auf Seite 382. Dieses Modell, das die Ideen, zu denen natürlich auch die Proportionen gehören, niemals direkt in den Erscheinungen der Werde-welt auftreten lassen kann, muß für die Theorie von Boethius beachtet werden; der Unterschied zu Aristoteles ist wesentlich.

Konkretisiert bzw. weitergeführt muß dies heißen, daß eine sinnlich hörbare Konsonanz, sowohl was ihre aktuelle Erscheinung anbelangt, als auch ihre mehr oder weniger als angenehm empfundene Wahrnehmung von sich aus nie zu der Idee der absoluten Proportion führen kann. Dieses wesentlich Neue kann nur die Arbeit der nach Erkenntnis suchenden Seele leisten! Nur die Seele kann das grundsätzliche *μεταξύ* zwischen den Welten des Werdens und des Seins, zu dem natürlich die Proportionen gehören, irgendwie überbrücken; übrigens dann auch wieder entsprechend auf die Wirklichkeit zurückwirken. Damit wird die Pythagoraslegende auch bei Boethius zu einem Bild der Tätigkeit der Erkenntnis suchenden Seele, der dabei *Divino nutu* geholfen wird. Dann allerdings ist ein Festes erkannt, das auf die Wirklichkeit angewandt werden muß, z. B. — in hypothetischer Konkretisierung — in möglichst korrekter Ausführung etwa einer Quint¹⁸⁷.

¹⁸⁷Wie sehr diese Vorstellung einer Abhängigkeit der Erkenntnis der Zahlhaftigkeit von Intervallen noch nach Guido von einem Hinweis Gottes das Denken bestimmte, zeigt ex-

Die sich daraus für die Musik ergebenden Probleme erfaßt Boethius unter dem Fragenkomplex der Relation von Unvollkommenheit der sinnlichen Wahrnehmung und Vollkommenheit der rationalen Definition ja in einem klaren Modell zusammen. Damit kann jedes ausgeführte, konkret erscheinende Intervall als Schatten des rational bestimmten Intervallbegriffs angesehen werden; nur läßt die Konzeption der spätantiken Musiktheorie eine Übertragung und Erweiterung dieses Modells auf die Relation von Ausführung und Melodiegestalt nicht zu; die Form einer Melodie, sozusagen als Folge idealer Intervallbegriffe etc. und damit selbst als ideale Gestalt oder Struktur ist kein Objekt musiktheoretischer Reflexion.

Daß dies im Mittelalter in ganz anderer Weise zum Problem werden mußte, ist klar: Die Musiktheorie ist in neuer Weise als Lieferant von Regeln auf konkret erklingende Musik bezogen, und die Leistung des Ausführenden ist als solche in den angesprochenen Schriften zu den geistlichen Ämtern formuliert.

Auf Hucbalds Erfassung auch von ausführungsmäßigen Elementen wurde be-
 exemplarisch der Anonymus Vivell, der das Zitat noch etwas erweitert und von einem *magnus Dei nutus* und von einer *magna etiam philosophica discretio*, ed. S. v. W., S. 155, 90, spricht: Im Grunde lebt damit das Platonische Konzept weiter, daß die wirkliche Erkenntnis nicht aus den nicht seienden Dingen wie klingenden Konsonanzen folgt, sondern ein zusätzlicher Akt notwendig ist (z. B. *numeri aeterni* in der Seele des Menschen, wie bei Augustin, solche *numeri* aber müssen vorhanden sein, eben durch die Gabe Gottes an die menschliche Seele, bzw. durch die Gabe einer Seele).

Wenn die Konsonanzen somit in ihrem proportionalen Wesen nur *nutu Divino* erkannt worden sind, ergibt sich zwangsläufig, daß auch alle aus ihnen abzuleitenden Folgerungen in dieser Weise begründet sind. Johannes Cotto verwendet diese Rückführung dann auch als absolutes Argument gegen falsche Chromatik: Die Intervalle sind gegeben, also auch die daraus abgeleitete Skala, also können Halbtöne an „anderen“ Stellen nicht auftreten: *Nos ergo, qui rectam canendi viam nutu Dei novimus, errorem non decet pati nec multum curandum sit, si quidam insulsi cantores in vitiis pertinaces locum non dent veritati, dum id efficere possimus, ut aliqui sanae mentis errorem deserant, ultro emendati. ...*, *Musica XXII*: Die Richtigkeit des Tonsystems ist geradezu göttliche Offenbarung, weshalb sie in der Wirklichkeit auch durchzusetzen ist. Daß diese Vorstellung besonders wichtig war für die Absicht der *Musica Enchiriadis*, die von ihr aufgestellte Form der Mehrstimmigkeit als absolut verbindlich, als göttlich begründet zu beweisen, ist bekannt oder sollte bekannt sein: Die aufgestellten Regeln sind absolut, natürlich und daher unveränderbar; an ihrem Wirken, z. B. in der Mehrstimmigkeit, kann man die *speculatio interius* der *superficies organum* leisten und damit Gottes Wirken erahnen.

reits hingewiesen, s. o., 3.3.5.2 auf Seite 493; sie ergeben sich daraus, daß er die Leistungsfähigkeit der Neumenschrift an der rationalen, exakten Buchstabennotation mißt. Damit wird alles Bezeichnete von Neumenzeichen, das mit melischer Bewegung nicht verbunden ist, zum nicht strukturellen, nicht vergleichbar rationalen Faktor, wie etwa rhythmische Erscheinungen, das Bezeichnete der Liqueszenz, des Quilismas und schließlich der gruppenmäßigen Zusammengehörigkeit von Tönen, also die silbischen und quasisilbischen Einheiten, die man somit auch von Hucbald her als rhythmische Grundeinheiten der gregorianischen Melodik ansehen kann. Für die rationale Analyse melischer Vorgänge in Einzeltöne, die die antike Theorie vorgibt, muß dieses Bezeichnete der Neumen, die silbischen Einheiten, als theoretisch nicht erfäßbar, also als ausführungsmäßiger Faktor bestimmt werden¹⁸⁸.

¹⁸⁸**Rhythmisches Bezeichnetes in Neumenschriften und Ausführung** Und die damit gegebene rhythmische Erscheinung des Chorals ist mit Regeln der antiken Metrik nicht zu begreifen, die Rhythmik des Chorals kennt keine Skansion von Versfüßen.

Auch aus diesem Grunde wird deutlich, daß, wie in Verf., *Otfrid*, vermutet, die sogenannten rhythmischen Neumenschriften, also die Schriften, die wie die St. Gallische Notation, auch die metrischen Zeichen verwenden — z. B. Opposition von rundem und eckigem *pes*, Hinzufügung des *episem*, des *longa*-Zeichens —, bereits, zunächst vielleicht nur ansatzweise, in Einzeltönen, also tendenziell in bestimmtem Grade analytisch im Sinne antiker Theorie denken.

Zu fragen bleibt natürlich, ob eine Zeichenkombination wie die St. Gallische *flexa* mit *Episem* ursprünglich vielleicht doch den *longa*-Strich im Sinne eines Zeichens für die „Langsamkeit“ der gesamten Neume bedeutet hat, bzw. ob die Verwendung des Kürze- und des Längenzeichens beim *pes* primär Dauer des Anfangstons oder doch zunächst der gesamten Bewegung, also einer langsamen Bewegung nach oben bedeuten sollte. Notkers Sprechen von *motus cantilenae* an einer bekannten Stelle läßt die Entscheidung nicht trivial sein: Grundsätzlich wäre der Gebrauch der ja wie die melischen Akzentzeichen auf jeweils eine Silbe bezogenen metrischen Zeichen, \smile oder — , nicht auf Töne, sondern auf die betreffende silbische Einheit sinnvoll; daß die sozusagen endgültigen rhythmischen Notationen den Einzelton als Träger von *longa aut brevis* verstehen, ist klar.

Diese offenbar von neuen Deutern und natürlich Deuterinnen kaum gesehene Frage ist nicht so belanglos für das Verständnis des Bezeichneten der Neumen: Im Gegensatz zur einzügigen *flexa* bzw. zum einzügigen *pes* der Paläofränkischen Notation, die genau den Zeichen der Grammatik entsprechen — Strich nach oben, Zeichen des *accentus acutus* als Bewegung der Stimme, $\acute{\alpha}\nu\eta\sigma\iota\varsigma\ \varphi\omega\nu\tilde{\eta}\varsigma$, nach oben, rational als Folge zweier Töne — ist die St. Gallische *flexa/clivis* wie auch ihr *pes* sozusagen zweizügig, d. h. das Neumenzeichen besteht aus zwei

Übrigens ist in diesem Zusammenhang zu fragen, ob nicht bereits diese Folge der Rationalisierung, der Verweis der Gruppennotierung der Neumenschrift an

zusammengeschriebenen Einzelteilen. Die Frage muß also lauten: Ist dies eine Entsprechung zu einem neuen Denken einer *flexa* als Folge von zwei Tönen, also mit einem Bezeichneten, das ebenfalls als zwei Elemente gesehen wird? Das Gemeinte, die aktuell auszuführende Melodiegestalt ist natürlich identisch, verschieden kann ihre geistige Repräsentation gewesen sein!

Wie muß man sich den entsprechenden Schritt von der ursprünglichen, in der Paläofränkischen Notation, auch im *torculus*-Zeichen, d. h. im dem Zeichen, das in der Paläofränkischen Notation das bezeichnet, was in St. Gallen und anderswo den *torculus*, d. h. ursprünglich *accentus circumflexus* bedeutet, erhaltenen, „Einzügigkeit“ vorstellen? Als Rationalisierungsvorgang entsprechend der antiken Theorie?

Auch diese Frage ist nicht ganz trivial: Die rein graphische Opposition von *flexa* und *pes* in der St. Galler Notation ist nicht homogen: Der *pes* fügt an den Aufwärtsstrich einfach unten alternativ eines der möglichen metrischen Zeichen hinzu; bei der *flexa* dagegen wird der Unterschied *lang/kurz* durch Hinzufügen oder Fehlen des entsprechenden Zeichens, nämlich durch *flexa* mit Episem oder *flexa* ohne Episem notiert! Die Form einer *eckigen flexa* ist jedenfalls nicht geläufig; die Zweiteiligkeit scheint schon rein melisch graphisch symbolisiert worden zu sein: Der höheren Note — rational formuliert — entspricht eine *virga*, das nun eintönige Zeichen des *accentus acutus*, der ursprünglichen $\beta\alpha\rho\epsilon\acute{\iota}\alpha$ /*gravis* aber entspricht der „alte“ Abwärtsstrich eben dieser *gravis*: Rein melisch werden graphisch zwei Elemente notiert. Die rhythmische Zusatzbedeutung *lang* oder *kurz* wird durch *mit longa*-Zeichen oder eben ohne Zeichen notiert.

Der Unterschied zum entsprechenden *pes* ist offensichtlich: Eine „kurze“, d. h. *runde flexa* gibt es nicht, wohl aber einen *runden pes* (eine graphisch identische Analogie zum *runden pes* würde eine *flexa* erwarten lassen, die aussieht entweder wie die Silhouette eines Schöpflöffels, Stil nach unten weisend, oder wie die Silhouette eines Apfelpflückers, Stil ebenfalls nach unten weisend, also mit *brevis*-Zeichen oben angebracht — warum wird eine andere Form gewählt?).

Die Form der *flexa* und ihrer graphischen Differenzierung zwischen „langer“ und „kurzer“ Form weist eher darauf, daß hier bereits ansatzweise analytisch im rationalen Sinne notiert wird — soll dann aber, ist zu fragen, das Zeichen der *brevis* oder der *longa* bei der betreffenden *pes*-Form nicht die Dauer des ganzen *pes*, sondern nur die von dessen Anfangston bezeichnen? In der entwickelten St. Galler Schrift gibt es offenbar die *flexa* mit langem Anfangs- und langem Schlußton, vgl. etwa *Graduale Triplex*, S. 46, auf *Dominus*. Ersichtlich ist die Frage nach den graphischen Oppositionen in Relation zum Bezeichneten — soweit klar erkennbar — in den einzelnen Neumenschriften ein wichtigeres Problem als vages, wenn auch ahnungsvoll tiefes Assoziieren von allgemeinen Platitüden zeichentheoretischer Art.

einen nicht rationalen, eher ausführungsmäßigen Ort, wie schon bei Hucbald zu sehen, ein Grund für eine Durchsetzung eines eher äqualistischen Rhythmus für den Choral bzw. umgekehrt einen Verlust der rhythmischen Bedeutung der Neumengruppen sein könnte: Die endgültige Rationalisierung nun auch der Neumenschrift zur Liniennotation betrifft — abgesehen vom Weiterleben bestimmter Formen von Zierneumen, vielleicht ohne besonderes, d. h. in der aktuellen Ausführung der Melodien nicht mehr wirksames Bezeichnetes — nur die Tonhöhen, die, ursprünglich, gemeinte Rhythmik, einschließlich der *coupures* ist nicht Teil dieser Rationalisierung, die nur noch graphisch weitergegebene Gruppierung von Einzeltönen innerhalb von Neumenkomplexen ist sozusagen arbeitslos geworden und kann daher für ein neues Bezeichnetes eingesetzt bzw. als Zeichenfaktor bestimmt werden.

Hier ist aber vor allem von Interesse, daß für Hucbald die Frage einer systematischen Einordnung solcher, von der antiken Theorie der Melik nicht zu erfassender Faktoren nicht als Aufgabe angesehen wird: Ihr Ort im Bezeichneten der Neumen reicht sozusagen für ihre Erwähnung aus, eine Systematisierung innerhalb der Musiktheorie findet nicht statt; wieweit Neumenzeichen wirklich ausführungsmäßige — von der Sicht der antiken Rationalität her! — Merkmale oder Faktoren bezeichnet haben, dürfte auch nicht ganz leicht zu beantworten sein, denn auch die Zierneumen können strukturell faßbare Merkmale angeben; das Bezeichnete muß auch zu Hucbalds Zeiten nicht notwendig mehr produktiv gewesen sein — daß die Ausführung einen reflektorischen Ort hatte, ergibt sich aus der Tradition der Aufzählung der Aufgaben der liturgischen Stände, also auch des *cantor* z. B. seit Isidor.

3.3.5.3.3 Ausführung und Struktur in den *Dasia*-Traktaten Die *Musica Enchiridis* geht an zwei Stellen auf Faktoren ein, die mit der Theorie nicht zu erfassen sind; die *Scolica Enchiridis* nennen sogar Faktoren ausdrücklich, die von Außen stammen, also die Umstände der Ausführung betreffen, aber auch Faktoren, die konkret Ausführungsalternativen angehen. Die in der Begründung von Kon- und Dissonanz bemerkenswerte Erklärung, daß beide Erscheinungen, das *consentire dulci ad invicem commixtione* und das *noli sibi misceri*, ed. Schmid, S. 56, 51, nicht durch menschliche Erkenntnisfähigkeit zu erklären, sondern *profundioris Divinaeque ... rationis et in aliquibus inter abditissima naturae latentis* seien, betrifft ein grundsätzliches Strukturmerkmal der Musik, also nicht die Ausführung; was der

Mensch erfahren kann, ist, daß die den Konsonanzen zugrunde liegenden Proportionen auch andere Dinge regeln, also sozusagen die Harmonie des Menschen, der Elemente und sogar die *totius mundi concordia aeterna*. Dies erinnert an Augustins unzutreffende Ableitung einer Erkenntnis des Unendlichen in der Möglichkeit unbeschränkter Erweiterung von Proportionen/Brüchen bzw. der Unendlichkeit der Repräsentanten der Klassen rationaler Zahlen¹⁸⁹, ist aber hier wohl aus Boethius bekanntem Gedicht aus den *Tröstungen* zu erklären.

Damit steht zwar eine *superficies*, offenbar die sinnliche Erscheinung der Kon- und Dissonanzen in Relation zu einem als Struktur zu bezeichnenden Phänomen, aber die Ausführung ist identisch mit der Erscheinung der Proportionen in den Tönen; es findet keine Differenzierung zwischen Tonmaterial, auch als sinnliche Erscheinung, und mehr oder weniger korrekt ausgeführten Tonfügungen statt. Die Abstraktionsleistung bzw. Leistung zur Klassenbildung der Wahrnehmung wird nicht gesehen — das Intervall x ist bereits durch die Wahrnehmung als Klasse definiert.

Auch die musikalische Gliederungssyntax führt nicht zu einer Systematisierung der Relation von Ausführung und Gestalt, obwohl ja die Existenz von Musik, z. B. der Beispiele für Mehrstimmigkeit, und Ausführung durchweg eine solche Relation vor Augen führt: *senties huiusmodi proportionum voces suaviter ad invicem resonare ad subiectam descriptionem*, ed. Schmid, S. 39, 3: Die *descriptio* gibt klar die ideale Gestalt bzw. Struktur an, das *sentire voces resonare* die sinnliche Erfahrbarkeit dieser Gestalt aus ihrer Ausführung (das übrigens entspricht genau dem Verfahren von Augustin in den ersten fünf Büchern von *De musica*: Das Beispiel repräsentiert die dann beim *discipulus* „abgefragte“ wahrnehmungsmäßige Beurteilung der sinnlichen Erscheinung, hinter oder über der die *numeri aeterni* stehen: Diese allein verleihen der menschlichen *ratio* die Fähigkeit zur rationalen Bewertung).

Natürlich kann ein Beispiel auch abstrakt eingeführt werden, wie etwa ib., S. 38, 11, ja die sinnliche Erfahrung kann als *videre* aufgerufen werden: ... *videbis suavem nasci ex hac sonorum commixtione concentum*, 38, 14. Die Relation von notierter Gestalt und Ausführung ist trivial; ja sie kann auch explizit als Auswahl zwischen Alternativen angesprochen werden, ib.: *Sic enim duobus aut pluribus in unum canendo, modesta dumtaxat et concordii morositate, quod suum est huius meli videbis*

¹⁸⁹Falsch deshalb, weil Proportionen natürlich immer nur zwischen endlichen Zahlen bestehen; eine Proportion *Unendlich zu Unendlich* oder *Unendlich zu Endlich* ist nicht definiert.

...: Das Tempo ist natürlich eine Ausführungsmöglichkeit; schnell vorgetragen wird die beabsichtigte Wirkung verfehlt, wie man die Aussage paraphrasieren kann.

Die Relation von Ausführung und Gestalt ist also selbstverständliche Grundlage der Existenz von Musik, sobald die rational definierte Notation erarbeitet ist, die wieder nur als Repräsentant der rationalen Bestimmung des Materials der Melik erscheint. Systematisiert wird diese Selbstverständlichkeit jedoch nicht: Die Vorgabe von Fulgentius verändert den Kontrast zwischen Euridike und Orpheus zu *profunda diiudicatio* und *optimus cantilenae sonus*, also nicht *cantor*. Der war dem Autor offenbar zu konkret (in Gegensatz zum Autor der *Musica Enchiriadis*!). Somit aber ist die Ausführung in diesem Modell der Relation von Erkenntnis und sinnlicher Erscheinung nicht faßbar. Gemeint ist in der *Musica Enchiriadis* das, was im Kapitel davor als *superficies* beschrieben wird, die sinnliche Erscheinungen der Prinzipien in den verschiedenen sinnlichen Konkreta. Daß speziell die Verwirklichung der Prinzipien in der Musik noch einen weiteren Seite besitzt, die der qualifizierbaren Ausführung, wird in diesem Zusammenhang nicht beachtet.

Das Objekt des letzten Kapitels der *Musica Enchiriadis* ist die oben bereits kurz angesprochene Differenzierung von Erkennbarem und Nicht-Erkennbarem, wobei die Semantik bemerkenswerterweise dem Erkennbaren ebenso zugeordnet wird wie die Übereinstimmung von *particulae neumarum atque verborum*, 58, 25; eine Formulierung, die klar auf die Einführung der melodischen Gliederungslehre in 22, 21, *Particulae sunt s u a cantionis cola vel commata, quae suis finibus cantum distinguunt*¹⁹⁰, bezogen ist: Musik und Text werden, höchstens von den naiven Gemütern z. B., Georgiadesscher Prägung, neuerer Deutung unverstanden, als zwei selbständige,

¹⁹⁰Dieses *distinguere* ist natürlich in dem Sinne zu verstehen, wie man die Einteilung der Sätze der Sprache in kleinere syntaktische Einheiten zu verstehen hat; wie im Wörterbuch von Georges formuliert: *als gramm. t. t. beim Lesen od. Schreiben gehörig abtheilen, wo es der Sinn erfordert*; aber vielleicht würden Kenner der Literatur wie D. Cohen nebst Doktormüttern hier lieber die Bedeutung *das Haar abtheilen* wählen, was hinsichtlich Absurdität den anderen Vorstellungen kaum überlegen sein dürfte.

Die Gliederung ergibt sich aus den jeweiligen Schlußbildungen, den (Halb-)Kadenzten, denn der Sinn (hier des betreffenden musikalischen Formteils) ergibt sich analog zur Sprachgliederung jeweils zu Ende eines Abschnitts, was später explizit zur Einbeziehung eben dieser Kadenzstellen in die Tonalitätsordnung führt — ohne der Struktur der Chormelodien zu entsprechen, wie nicht nur der Leser dieser Melodien, sondern Aribo explizit feststellt.

hinsichtlich der jeweiligen Gliederungseinheiten potentiell auch falsch zuzuordnende Sinngebilde verstanden, als jeweils in sich sinnvoll gegliederte Gestalten, die so eigenständige Gliederungsfaktoren besitzen, daß die jeweilige Zuordnung von Abschnitten des einen Mediums zum anderen nicht trivial ist. Im Übrigen erweist sich die Sprache nicht nur deshalb als für die Zeit natürliches Vergleichsobjekt, was die Formulierung von Musik als sinnvoll gegliederter Ablauf anbelangt, ein Vergleich mit einem Bild wäre angesichts des zeitlichen Verlaufscharakters des Erlebens von Musik nicht natürlich: Die Zeitachse als Darstellungsmittel charakterisiert Sprache wie die Schemata der *Musica Enchiriadis* — vielleicht hat dies ja mit einer Berücksichtigung der Denkmöglichkeiten der pubertierenden *iuvenes* zu tun? Wer weiß, vielleicht ist die „Anschaulichkeit“ von Graphen, die irgendwelche Werte in Bezug auf die Zeit angeben, ja aus dem Bedürfnis pubertierender Choraljünglinge entstanden, wie dies M. Haasens betreffende und anregende Spekulationen so nahelegen (vgl. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 24 ff., oder, *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 125 ff., wo versucht wird, den Sinn der Überstülpung sachfremder Haasscher *Lesefrüchte* auf unpassende Objekte wenigstens ansatzweise zu verstehen)?

Daß man dennoch adäquat von musikalischer Gestalt sprechen kann, läßt sich aus der Festigkeit der Melodiegestalten¹⁹¹ in ihrer graphischen, und wie Aurelian

¹⁹¹**Guido und die orale Variabilität oder ein Wort zum musikalischen Werkbegriff bei Guido** Erwartungsgemäß hat auch in dieser Hinsicht F. Hentschel ausgerechnet bei Guido von Arezzo eine willkürlich variative Melodiegestaltvorstellung entdeckt; bei Guido, nach dessen Meinung der Notenschrift die Bedeutung zukommt, die Melodien zweifelsfrei festzuhalten — *ut ad communem artis regulam uniformiter omnis cantilena recurrat. ... ne aliquis amplius praesumat antiphonarium neumare, nisi qui secundum subiectas regulas bene potest & sapit ipsam artem perficere. ... Taliter etenim Deo auxiliante hoc antiphonarium notare disposui, ut per eum posthac leviter aliquis sensatus & studiosus cantum discat; & postquam partem eius per magistrum bene cognoverit, reliqua per se sine magistro indubitanter agnoscit. ...*, was wohl kaum auf beliebiges, arbiträres (um ein schönes Wort zu verwenden) Verändern nach persönlichem gusto durch die jeweiligen Sänger hinweist (der Nachweis der Stelle sei dem Leser als leichte Aufgabe überlassen, vielleicht liest er dann sogar den ganzen Text). Aber natürlich man kann doch nicht ganze Texte oder gar das ganze literarische Werk eines solchen Autors zu Kenntnis nehmen, ebenso wie man bei solchen Diskussionen Hucbalds eindeutige Feststellung nicht zu kennen braucht — man sucht in den Indices nach Wörtern und betrachtet diese dann kontextfrei.

Lassen wir aber Hentschel selbst sprechen, *Ille Teutonicus, iste vero Gallicus*, in der Festschrift für H.-J. Sachs, vgl. o., im 1. Teil Anm. 74 auf Seite 147, S. 51: *In der Tat greift Guido den Vergleich später nochmals auf und expliziert nun den Zusammenhang zwischen musikalischer Vorliebe und Volksgruppe. Mit einem Mal erhält die Rede von gruppenspezifischen musikalischen Eigenheiten einen sehr konkreten Sinn. Guido bezieht sich offenbar auf die in der oralen Tradition — für die Guidos Notenschrift wohl der schreienste Repräsentant ist — regional entstehenden Varianten von Gesängen. — die Guido in dem oben bezeichneten Text so vehement wie hyperbolisch ausgedrückt bekämpft, lustig, wie ein solcher Autor durchgehend die Vorstellungen verändert, wenn man Hentschel glauben wollte — Er trifft die Aussage nachdem er den Schülern — nicht jedermann allgemein? — eine einfache Methode gezeigt hat, mit der sie selbst Gesänge anfertigen können. — was der so Belehrte machen soll, ist übrigens *unum quod accuratum opus*, eine ständigem Wechsel unterworfenen Sache? — Den letzten Schliff aber erhielten die Melodien, so erklärt er, aufgrund ihres Gebrauchs ... Guido spielt hier nicht lediglich auf Vorgänge der Gewöhnung an, sondern auf die tatsächliche Veränderung eines Gesangs aufgrund seines Gebrauchs. Dafür gibt es mehrere Indizien — Guidos Text gibte keine Indizien, sondern ist klar formuliert —: Guido hatte zuvor Freiheiten und Korrekturmöglichkeiten aufgezeigt, die ebenfalls auf eine Abwandlung der Tonhöhenverläufe abzielten; auch das Beispiel des Silbers weist in eine solche Richtung, weil sich durch den Gebrauch die Farbe des Metalls tatsächlich ändert; und schließlich spricht auch das Bild der Feile dafür, dass wirkliche Justierungen des Tonhöhenverlaufs und nicht nur Prozesse der Gewöhnung gemeint sind. Die Fortführung des Zitats setzt die kompositionspädagogische Methode in Analogie zu den Realitäten oral tradierter Gesangspraktiken. Die Ursprungsmelodie wird als Ausgangspunkt für eine musikalische Tradierung aufgefasst, in deren Vollzug sich «Chant Communities» und Individuen ihren je eigenen und eigentümlichen Gesang bilden. ... (wer denn nun eigentlich, existiert eine verbindliche «Chant community», oder singt jeder seinem Schnäbelchen entsprechend? und wie bedeutend das doch klingt, je eigenen und eigentümlichen Gesang, wenn man doch nur einmal ein paar konkrete Beispiele erhalten könnte! daß die oral tradition-Vagheitslehre in Hinblick auf den Choral einer gewissen Skepsis ausgesetzt ist, scheint Hentschel noch nicht bemerkt zu haben, im Umgang mit Literatur genauso wie im Umgang mit den Quellentexten, sachunbezogen)*

Von einer *Analogie einer kompositionspädagogischen Methode zu den Realitäten oral tradierter Gesangspraktiken* zu sprechen ist schon erheiternd, einmal handelt es sich nicht um eine *pädagogische Methode*, sondern um eine Methode, wie man Melodien komponieren kann, zum anderen ist die mit verschiedenen Eingriffen komponierte Melodie dann ein *opus*, das nicht mehr veränderlich ist: *Das Suchbild verdeckt das Merkbild*, diese Erkenntnis von v. Üxküll scheint auch hier die Denkmöglichkeit zu bestimmen — es geht aber nicht darum, sondern um das Verstehen der Aussagen Guidos!

Wegen der Haasschen Variabilität der Melodien also besteht Guido auf seiner Notenschrift! Man lernt viel, wenn man derartige Kommentare liest, die offenbar nur noch Ausfüllungen vorgegebener Idiologeme sind, wie hier die der Haasschen schon durch die Wirklichkeit der Überlieferung des Chorals als völlig abwegig erwiesenen *oral tradition* Vagheitsphantasien. Zum Text Guidos selbst, der allein kann von Interesse sein: Zu Anfang bezieht sich Hentschel auf die, von ihm allerdings nicht explizit gemachte (man kann doch nicht alles kennen) Boethianische Tradition der Relation von Tonarten zu Volkscharakteren. Unterhaltsam ist dabei, wie Hentschel, natürlich völlig unberührt von bestehenden Interpretationen, diese Tradition als *Vergleich zwischen Volksgruppen und Tropen* darstellt — die Kenntnis griechischer *tropi*, also Tonarten, was Hentschel offenbar auch nicht so genau beachtet, wird man Guido als eigene Erfahrung nicht unbedingt unterstellen wollen, er bedient sich der Katalogfigur, die hier zur Exemplifizierung des antiken, Boethianischen Topos, eben vier Gentesnamen aufzählt — die Deliberationen Hentschels, ob Guido *aus dem Vergleich auf so etwas wie volksspezifische musikalische Vorlieben schlösse*, ib., S. 50, erweisen sich schon deshalb als hochgradig müßig, wenn man bei Guido liest: ... *unus autentis deuteri fractis saltibus delectatur, alius plagae triti eligat voluptatem ...*, wozu noch die *garrulitas* des 7. Tons etc. kommt: Sollen solche Explikationen der Tonartencharakteren ernstzunehmende *volksspezifische musikalische Vorlieben* abbilden

Es geht um die rein literarische, heute tatsächlich verwunderliche, Ausfüllung des gegebenen Topos, der im Übrigen neben den Gentilzuweisungen, also „Volkscharakteren“ auch die jeweilige Individualcharakteristik enthält, Teil der Ethos-Lehre. Mit der Form von Melodien hat das überhaupt nichts zu tun. Übrigens gibt Boethius an der betreffenden Stelle den einzigen Hinweis auf konkrete Musik — wenn auch in höchst allgemeiner Form, wenn er nämlich die Gothen erwähnt, der Nachweis auch dieser Stelle mag der Leser selbst finden. Diese Topik sagt also gar nichts zu dem, was Hentschel hineinphantasiert, *volksspezifische musikalische Vorlieben*; als ob Guido mit griechischer Musik vertraut gewesen sei!

Nun aber die andere Stelle, nach der, ausgerechnet, Guido die Variabilität nach Haasscher *Chant Community*-Vagheit (zu diesem tiefen neuen Begriff aus dem diesbezüglich so fruchtbaren Geist von M. Haas vgl. die bibliographischen Angaben oben, Anm. 79 auf Seite 321 im zweiten Teil) positiv bewerte! Deshalb hat er ja auch die Notenschrift „erfunden“, eine klare Position (daß es kritische Anmerkungen zu diesem sicher tiefgemeinten, neuen, wenn auch schon etwas abgegriffen übernommenen Wort gibt, kann man natürlich kavaliersmässig völlig übersehen, Musikwissenschaft hat doch nichts mit Diskussion zu tun!).

Die ebenfalls etwas absurd — wieviele mittelalterliche Melodien dieser Fertigungstechnik sind eigentlich überliefert? — anmutende Erfindungshilfe durch die Zuordnung von Vokalen (der jeweils zu vertonenden Silben) und skalischen Tonhöhen, übrigens zur Erzielung höherer Vielfalt in verschiedenen Schemata, ist bekannt, oder sollte es doch sein (Walther Odington. ed. Hammond, S. 99, bemerkt „klug“, V, VI):

Sed talis modus componendi iam evanescit multo enim melius usu et exercitio cum regulis, quae sequuntur, quam tali artificio componit ...

Hier findet sich übrigens auch so ein Beleg für *componere*, natürlich nicht im Sinne von *zusammensetzen*, sondern von *verfassen*.

Wie Hentschel „übersieht“ auch Walther Odington die Vielfalt der von Guido hinzugefügten zusätzlichen Eingriffsmöglichkeiten, um ein solches schematisches Konstruktionsverfahren kompositorisch zu individualisieren.

Im Übrigen wird der Leser dieser Stelle enttäuscht, denn die *regulae*, die folgen, sind keine Regeln zur kompositorischen Gestaltung wie bei Guido, sondern die Regeln der Kirchentonalität — der „scholastische“ Autor bleibt also geradezu grundlegend hinter dem Reflexionsstand von Guido von Arezzo zurück, vergleichbar dem hier anzusprechenden neuen „Deuter“.

Der Automatismus der Kompositionsmethode Guido — wie gesagt, schon durch die Kombination verschiedener Schemata modifiziert — gehört in die Reihe schematischer Melodiefindungstechniken. Klar ist, daß es dabei ausgeschlossen ist, immer eine gemeinte „ordentliche Tonalität“ zu erhalten, weshalb Guido (im *Micrologus*) bemerkt, ed. Smits v. Wasberghe, S. 193, 31:

In sola enim ultima parte hoc argumentum — also den Schematismus — relinquimus, ut melum suo tetrardo conveniens redderemus. Cum itaque suis tantum vocalibus quidam aptam sibi adeo vindicent cantilenam, non est dubium, quin fiat aptissima, si in multis exercitatus de pluribus potiora tantum sibique aptius respondentia eligas.

Wenn man gut *exercitatus* ist, wird man besser tun, aus mehreren Zuordnungsschemata eine noch passendere Melodie auszuwählen, man muß dazu aber sehr erfahren sein! War schon mit der Bildung des Schlusses ein Verlassen des Schematismus, also ein individueller Eingriff unausweislich (der aber wieder auf der allgemeinen Regel der Tonalität beruhen mußte), so wird durch die Erweiterung, *e pluribus eligere* ebenfalls ein Moment sozusagen willkürlicher, individueller Eingriffe eingeführt. Dies wird anschließend durch weitere, nicht ganz leicht konkretisierbar bezeichnete Eingriffsarten erweitert, auch hier ein Katalog der Möglichkeiten, eine *aptissima cantilena* zu schaffen, eben ein *opus* — und das soll dann beliebig veränderbar sein? nach derart viel Aufwand, nach der mühsamen Suche nach der *aptissima cantilena*? Nun, geistig gestört dürfte Guido nicht gewesen sein, das darf man doch wohl als Grundvoraussetzung bei dem Lesen seiner Texte einmal annehmen? wenigstens tut das Verf., der zudem noch Guidos Werk für einen der großartigen, genialen Beiträge des Mittelalters zur abendländischen Sonderentwicklung hält.

Die Stelle wird also fortgesetzt:

... eligas, hiantia suppleas, compressa resolvas, producta nimium contrahas, ac

nimis contracta distendas, ut unum quod accuratum opus efficias.

Eine der vom Herausgeber angeführten Varianten liest den Schlußsatz sogar so: *unumquodque accuratum et quod redagui non possit opus efficias*, ein Werk, das nicht (mehr) verändert werden kann — daß dieser erläuternde Zusatz dem von Guido Gemeinten so grundsätzlich widersprechen sollte — stellt Hentschel jedenfalls nicht fest. Es geht darum ein *unum et accuratum opus* zu komponieren (... *quod est accuratum* ...), und zwar, indem man Lücken ausfüllt, zu Enges erweitert, zu Ausgedehntes kürzt, und zu sehr Zusammengedrücktes erweitert, damit man eben sein endgültiges eines Werk erhält.

Daß diese Qualifikationen sehr klar wären, wird man nicht behaupten können, zumal sie als typischer Katalog von Oppositionen formuliert sind — es handelt sich um den Versuch, literarisch die sukzessiven Veränderungen an einer zu gestaltenden Komposition zu erfassen, die einzelnen Arbeitsschritte, die also auch im westlichen Mittelalter, trivialerweise, von der gleichen Art waren, wie sie O. v. Bismarck in Hinblick auf Meyerbeer, oder eine Novelle aus 1001 Nacht über den berühmten Sohn von Ibrahim aus Mossul beschreiben (vgl. Verf., *Musik als Unterhaltung* Bd. IV, Kap. 14, *Zu Kategorien der Wertung von Musik in arabischer Literatur des Mittelalters*, 1.4.3 *Zur Erscheinung von musikalischem Werk und Schaffen in arabischen Quellen*, S. 606 ff.; der radikale Verzicht auf Kenntnisnahme vorliegender, allerdings wirklich wissenschaftlicher Literatur ist ersichtlich nicht so ratsam, es bleibt sonst bei der antikreativen „Inzucht“ der jeweils für „heilig“ gehaltenen Schulmeinungen, wie man auch hier gut sehen kann).

Von Veränderungen der Tonhöhen ist allerdings entgegen den seltsamen Vorstellungen von F. Hentschel an keiner Stelle des Textes von Guido die Rede — es geht dem Textlaut entsprechend allein um eine summarische Zusammenstellung oder Erfassung der zur Schaffung eines *unum opus*, das auch noch *accuratum* ist, notwendigen kompositorischen Schritte. Daß dies Anlaß sein könne, ausgerechnet die chimärischen Vorstellungen der immer Neu (in irgendeinem emphatisch dahlhausierenden Sinne) nach eigenem gusto beliebig Melodien verändernden *Chant Communities* Haasscher Art zu bekräftigen — kann nur F. Hentschel einfallen, der natürlich auch nichts zur Art der von Guido angeführten Begriffe bzw. Begriffsoptionen sagt, als Falsches, daß es nämlich um *Justierungen des Tonhöhenverlaufs* ginge, von denen Guido, wie ersichtlich, nicht ein einziges Wort sagt, aber, warum den Wortlaut beachten, wenn man doch ein Ideologem hat, und das auch noch aus dem diesbezüglich so schöpferischem Ingenium von M. Haas!

Damit ist der Abschnitt zuende, der sich mit dem Schaffen der *aptissima cantilena* durch einen Komponisten befaßt; direkt anschließend folgt eine neue Feststellung, ed. Smits v. Waesberghe, S. 194, 36:

Illud praeterea scire te volo, quod ad morem puri argenti cunctus cantus, quo magis utitur, coloratur, et quod modo displicet, per usum quasi lima politum

postea colladatur.

Auch hier wird der unbefangene Leser des Textes kein Wort zu *Justierungen des Tonhöhenverlaufs* finden, es geht darum, daß also der Gebrauch jeder Melodie diese umso schöner macht, ja sogar, das was einmal mißfallen hat, durch den *usus* wie mit einer Feile später lobenswert erscheint. Wo steht hier ein Wort von Veränderung, das *quod displicet* wird durch den *usus postea* lobenswert, verändert wird an dem, was *displicet*, ersichtlich nichts, die Gewohnheit macht bei scheinbaren Fehlern deren Scheinbarkeit offenkundig. Nichts anderes wird gesagt, die Freude, eine bekannte Melodie mehrfach zu wiederholen, ist es, was Guido hier anspricht — die innere Logik ist so zu erklären:

Auch wenn man das *unum acuratumque opus* geschaffen hat, die endgültige, unveränderbare Melodie, ihre wirkliche Schönheit erhält sie erst durch den Gebrauch, wie dies mit Silber geschieht, als ob — man sollte die Bedeutung von *quasi* nicht gänzlich übersehen, will man diesen Text sinnvoll interpretieren — es eine Feile gäbe, schleift der Gebrauch einer Melodie scheinbare Fehler zu lobenswerter Schönheit ab, an der Form aber wird nichts geändert! Das Silber erscheint sozusagen silberner, wenn es gebraucht wird, sonst läuft es bekanntlich an, ist also nicht silbern, analog werden durch Gebrauch auch zunächst häßlich erscheinende Stellen als schön erkennbar und geläufig — wollte man hier verändern, die häßlich erscheinenden Stellen also verbessern, dann hätte die Aussage doch keinen Sinn.

Sollte das kein klarer, sinnvoller Gedanke sein? daß nämlich der *usus* zunächst befremdliche Stellen eines kompositorischen Werks schön erscheinen läßt, also ob der *usus* eine *Feile* anlegte — wenn Fehler unerträglich sind, sind sie zu emendieren, das sagt Guido wie viele andere ausdrücklich, das aber sagt er hier gerade nicht. Hentschels „Deutung“ ist hier also eine Falschdeutung, höchstens von Interesse für Deuter von Hentschels Verstehensfähigkeit lateinischer Fachtexte — nur ist das allgemein interessierend? vgl. auch Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 113 ff.

Natürlich sagt Guido kein Wort zur angeblichen, ja für den Gregorianischen und den mittelalterlichen Choral auch nicht nachweisbaren, Vagheit der *oral tradition*-Lehre *strictissimae observantiae*: Der, scheinbare, Fehler wird nicht etwa durch *Justierungen des Tonhöhenverlaufs* verändert, nein er bleibt, wird aber durch den Gebrauch lobenswert — an einem Silberpokal übrigens wird man durch die Benutzung die Form wohl auch nicht verändern, die ist klar vorgegeben und das, was das Silber in solcher Form auch zum *opus* macht — Guido ist doch nicht geistesgestört, um unmittelbar von der Herstellung des *unum opus* zum veränderlichen Phantom zu gelangen!

Aber dann kommt ja noch etwas, die *regional entstehenden Varianten von Gesängen*, die dann auch noch zur Beliebtheit — natürlich zeigt auch Hentschel keine konkreten Beispiele für das von ihm Gemeinte auf — der jeweiligen *oral* Umgestaltung von irgendetwas Vorgegebenen durch jeden beliebigen Sänger werden sollen. Was Guido direkt anschließend

anführt, lautet so:

Ac pro diversitate gentium ac mentium — nicht nur ein Reim, sondern die Aufrufung der beiden Träger der Ethoslehre, die Völker und die Temperamente —, quod huic displicet ab illo amplectitur, et hunc oblectant nun consona ille magis probat diversa. Iste continuationem et mollitiem sec. suae mentis lasciviam quaerit, ille utpote gravis sobriis cantibus demulcetur. Alius vero ut amens in compositis et anfractis vexationibus pascitur. Et unusquisque eum cantum sonorius multo pronuntiat, quem sec. suae mentis insitam qualitatem probat.

Unvoreingenommen gelesen ist das nichts anderes als eine weitere Ausführung der Tradition der Ethos-Lehre, die Verschiedenheit der musikalischen Geschmäcker, wie sie Boethius vorgibt — daß hier auch nur ein einziges Wort von *Justierungen des Tonhöhenverlaufs* stünde, ist auch bei sehr gutem Willen nicht zu erkennen, die Deutung von Hentschel erweist sich auch hier also als mit dem von ihm zitierten Text unvereinbar.

Die Logik der Argumentation Guidos ist übrigens auch hier nicht irgendwie unverständlich: Zunächst wird umschrieben, wie man eine *aptissima cantilena* als endgültiges *opus* komponiert (bedauerlich, daß R. Strohm, dessen Vorstellungen über die Musik des Mittelalters als höchstgradig defizient zu bezeichnen, sicher ein Euphemismus wäre, vgl. z. B. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...* Teil 1, S. 1175 ff., diese Formulierung von Guido nicht kennt, dann hätte er vielleicht doch etwas kompetenter über *Opus: An Aspect of the Early History of the Musical Work Concept* in der gleichen Festschrift, S. 205 ff., schreiben können, auch wäre eine Diskussion vorliegender Diskussionen der Relevanz dieses beliebten Modethemas vielleicht auch nicht ganz abwegig, immer nur das Gleiche referieren und kritische Hinweise nicht zur Kenntnis nehmen, ist kaum als wissenschaftlich adäquate Haltung einzuschätzen, vielleicht ja als musikwissenschaftlich im Sinne von R. Strohm).

Dann wird festgestellt, daß erst der vielfache Gebrauch eine Melodie wirklich ausreichend ästhetisch bewerten läßt, was ursprünglich als ungefällig verstanden wurde, erweist sich im Gebrauch dann doch als lobenswert.

Allerdings kann man es hinsichtlich des Lobenswerten ja niemanden recht machen, denn die charakterbezogene Ethos-Lehre sagt ja, daß Gegensätzliches jeweils verschiedenen Hörern und Sängern gefallen kann (was Johannes Cotto noch deutlicher formuliert, der Nachweis der Stelle sei dem Leser als leichte Übungsaufgabe überlassen, Verf. hat darüber mehrfach gehandelt) — eine endgültig, für alle *aptissima cantilena* gibt es nicht, das „verbietet“ die Ethos-Lehre, denn wie soll man eine lobenswerte Melodie schaffen, wenn der eine vom Übereinstimmenden, der andere vom Widersprüchlichen ästhetische Annehmlichkeit empfindet, wenn der eine nüchterne Melodien, der andere aber wie ein Verrückter sich an komplizierten und an melodischen *anfractae vexationes*, in wild gekrümmten Bewegungen also, erfreut —

zeigt, auch gedächtnismäßig geistigen Repräsentation rechtfertigen.

Die *Scolica Enchiridis* beginnen ihre Darstellung mit dem Verweis auf eine Gefahr, die die Ausführung immer bedrohe. Der Sinn einer solchen Anlage läßt sich darin erkennen, daß dem Leser bzw. *Discipulus*/Δ die Unabdingbarkeit dieser *disciplina* gezeigt werden soll, denn *sicher kann Gott auch der schön singen, der*

das heißt, universales Lob kann man als Komponist gar nicht erwarten; es gibt, von dem Postulat der Ethos-Lehre bzw. ihrer Tradition her, keine für alle Hörerarten ideale Melodie (daß etwas, was man als Stimmungen bezeichnen könnte, wechseln kann, also verschiedene Arten von Musik zu verschiedenen Seelenzuständen des gleichen Menschen passen könnte, wird in diesem primitiven Rudiment antiker Ethoslehre nicht gesehen, auch von Johannes Cotto nicht, ist aber implizit in der ebenfalls der Ethoslehre angehörigen Vorstellung vom *ποιοί τινες* werden, durch verschiedene Musik, enthalten, auch die Pythagoras-Legende vom Jüngling, dessen Seelenzustand durch eine Veränderung der „Tonart“ verändert werden kann, enthält diesen Aspekt; systematisiert wird sie im Mittelalter aber offenbar nicht; ein weiterer Grund, die literarischen Reminiszenzen an die Ethoslehre als rein literarische, topische Stellen zu bewerten).

Daß das für einen Komponisten kein sinnvoller Ratschlag sein sollte, wird man kaum behaupten können, so sieht es jedenfalls Johannes Cotto, geistig doch vielleicht ein etwas höherstehender Interpret des Textes von Guido. Wie bei so vielem, das das ingenium von Hentschel, befangen in der Haasschen Aura, ganz neu entdeckt haben will, ist nichts davon mit der Aussage des Textes, dem Gemeinten Guidos vereinbar.

Natürlich kann man den Sinn von Musikwissenschaft darin sehen wollen, daß es nicht auf die Wirklichkeit der Textaussagen ankommt, sondern auf vornehmlich aus anderen Feuilletonwissenschaften entlehnte, also angenehm und ausreichend vage vorformulierte Abstrakta, die man dann auf die eigene Wissenschaft überstülpt, wie hier eine angebliche Vagheit der *oral tradition*-Überlieferung von Texten, Melodien oder anderen Dingen der menschlichen Kommunikation — und die Texte dann eben in der gewünschten, passenden Weise „liest“, jeweils unvollständig, kontextfrei. Auch hier sind Hentschels Ausführungen hochgradig unbrauchbar, ja wie gewohnt erkenntnisverhindernd. Man kann hierzu die Anstrengungen, die Ideologie von M. Haas verstehen zu versuchen, in Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...* Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 100 ff., Anm. 51, vergleichen, um den Hintergrund der Falschdeutungen Hentschels verstehen zu lernen.

Auch dieser Ansatz von Hentschel erweist sich als höchstgradig ungeeignet, ja unfähig, die so vagen Vorstellungen über *oral tradition*-Vagheit in irgendeiner *chant community* zu begründen, die Texte sagen das nicht — und man kann auch hier nur die Toleranz der Herausgeber bewundern, eine Toleranz, die man auch als Kritikunfähigkeit qualifizieren könnte.

die *ars musica* nicht beherrscht, der aber mit frommen Herzen sein Lob darbringt, eine durchgehende Bedrohung des Sinnes von angewandter Musiktheorie, deren sich die Autoren bewußt sind, Schmid, S. 60, 4. Aber, wie der *magister* rechtfertigt, *incuria vel imperitia* kann die *ecclesiastica cantica deturpere*; und *incuria* im Dienst der Liturgie würde zumindest dem Teufel Titivillus (wenn es für musikalische Fehler in der Liturgie nicht einen Spezialteufel geben sollte) Freude machen (Achtung! Das steht natürlich nicht im Text).

Insofern kann der Magister als Grund für die Notwendigkeit der Theorie auf die *vitia* hinweisen, wie sie in der Grammatik heißen, musikalisch formuliert, die *absoniae*. An sich betreffen diese alle die Relation von nun notierter oder wenigstens potentiell notierbarer Melodiegestalt und Ausführung. Die Absolutsetzung des Tonsystems¹⁹², das auch die Methodik der *Musica Enchiridis* kennzeichnet

¹⁹²Ein typisches Beispiel für eine solche Absolutsetzung ist das Postulat, z. B. bei Marchettus, daß die beiden verschiedenen Halbtöne, das Ergebnis der Tatsache, daß $\sqrt{9/8}$ keine rationale Zahl ist, an bestimmten Stellen von Melodien aufträten, s. auch o., 79 auf Seite 322. Platonisch ist wie gesagt an diesem Modell die Vorstellung des Tonsystems als einer Art Idee, nicht Platonisch oder wenigstens eine Primitivisierung Platos ist die Vorstellung, daß sich diese Idee identisch in die Wirklichkeit umsetzen ließe, daß also die Absolutheit eines Intervalls der Korrektheit seiner musikalischen Wirklichkeit uneingeschränkt entsprechen könnte.

Analog gilt dies auch für das Aristoxenische Modell, wo das Bild der musikalischen Wirklichkeit natürlich auch von absolut halben Ganztönen etc. ausgeht — auch wenn den entsprechenden Größen die absolute Rationalität fehlt, die das Pythagoräische Modell gibt: Wie könnte ein halber Ton oder zwei Vierteltöne konkret verwirklicht, d. h. eindeutig generiert werden, eben ohne Verwendung von Proportionen! Das Aristoxenische Modell ist also nicht weniger ideell als das proportionale, Aristoxenus setzt reine, absolute Intervallwahrnehmungen voraus (bei der, rein nummerierungsmäßig begründeten Aufstellung der verschiedenen „Sorten“ von *Vierteltönen* gelangt Aristoxenus allerdings auch zu einer Erörterung der vom Gehör nicht mehr zu bewältigenden „Kleinheit“ der betroffenen Intervalle, die er sozusagen von der Vernunft her „gerechnet“ — natürlich nicht proportional! — ideal setzt; die errechneten Einteilungen sind so klein, daß das Ohr sie nicht unterscheiden kann, darauf geht Verf. näher in *Ibn al-Mungağğim* ein — traurigerweise wieder einmal für den großen Arabisten M. Haas viel zu schwer zu verstehen —; ein nicht ganz trivialer Sachverhalt, der z. B. phänomenologisch, wenn auch natürlich nicht genetisch, mit der Erkenntnis von al-Fārābī von dem Gegensatz der „Trennschärfe“ des Gehörs hinsichtlich der Erfassung von kleinen Intervallunterschieden, wohl aber Bemerkungen ihrer jeweiligen Kummulation, in Verbindung

— nach dem großen musikalischen Pubertätsforscher M. Haas sicher ein Hinweis auf die Bedeutung der Pubertät für den Erfinder des *Dasia*-Systems —, macht es möglich, die Kategorie der *natura* einzuführen, die richtigen *soni* haben *naturales qualitates*, ed. Schmid, S. 61, 18. Fehler sind damit Verstöße gegen die Natur; ein schlagendes Argument.

Charakterisiert werden diese Absonien, wie bereits Jacobsthal, ein für neuere Deuter offenbar unlesbarer Autor, anführt, einmal durch Intonationsfehler, zum anderen durch etwas, was man als strukturelle Fehler, mit Jacobsthal als Chromatismen bezeichnen kann (zur dritten Art der Absonie, die nur *eine höhere* Form der zweiten ist, vgl. Jacobsthal, *Chromatische Alteration*, S. 321 ff.; eigentlich reicht es also, die zweite Art zu betrachten). Die Unterscheidung kann man so konkretisieren: Bei einem Intonationsfehler wird eine richtig gedachte Quart zu eng oder zu weit gesungen, bei einem Chromatismus aber an einer Stelle das falsche Intervall, das als solches zwar korrekt, strukturell in Hinblick auf das Tonsystem aber falsch gesungen erscheint (s. auch o., im 1. Teil, 1.5.1.3 auf Seite 265).

Die Unterscheidung betrifft ersichtlich zwei unterschiedliche Bereiche der Ausführung: Einmal eben eine nur auf Ausführungsebene existierende Fehlleistung, zum anderen eine hinsichtlich des als absolut verbindlich vorausgesetzten Tonsystems falsche Melodiegestalt. Die Differenzierung *ib.*, S. 61, 26, zwischen der Wahl eines skalisch richtigen, aber an der betreffenden Stelle falschen Tons, also einer Terz statt einer Quart, und eines echten Chromatismus ist hier irrelevant. Von einer Äquivalenz der drei Fehlermöglichkeiten kann somit eigentlich nur gesprochen werden, wenn man den Begriff des Fehlers absolut setzt; hier interessiert eigentlich

zu bringen wäre: Allen diesen Modellen ist gemein, daß sie absolute Größen als natürliche Gegebenheiten, der Proportionen oder der Wahrnehmung, voraussetzen, nicht aber ihren Klassencharakter sehen).

Charakteristisch ist hier die Absolutsetzung von rationalem Modell als Maßstab der Wirklichkeit. Im Sinne sauberer Methode sollte man daher zwischen dem wirklichen Tonsystem und seinem Bild, in mittelalterlicher und antiker Sicht unterscheiden, z. B. widerspricht die Voraussetzung von zwei verschiedenen Halbtönen dem Konzept des gebräuchlichen Tonsystems, das seit Hucbalds Zeiten ganz selbstverständlich mit Halb- und Ganztönen an sich operiert, z. B. in den Zeichen *S* und *T*; das Dilemma zwischen beiden Wirklichkeiten wird hier besonders deutlich, nur, schon Hucbald benennt die „Uneigentlichkeit“ des Begriffs *Halbton*, richtet seine Theorie aber daran nicht aus. Das Tonsystem hat somit verschiedene Ebenen der Rationalität, das Aristoxenische ist sozusagen die Idee des Gebrauchssystems.

nur die erste Art, weil damit ein echter Ausführungsfehler und damit implizit eben die Ausführung angesprochen ist. Im zweiten Fall handelt es sich um einen Irrtum hinsichtlich der Lage des jeweils gesungenen Tons im Tonsystem.

Die Relation von Ausführung und eigentlicher Gestalt, die, der Vorgabe von Boethius über die Unvollkommenheit jeder sinnlichen Erscheinung einer abstrakt, rational definierbaren Größe folgend eigentlich ein grundsätzliches Problem für die Bewertung der Ausführung von Musik bedeutet, wird vom Autor der *Scolica Enchiriadis* dadurch bewältigt, daßer einfach Ausführung durch Stimme und durch Instrument gegenüberstellt. Damit ist nur die stimmliche Ausführung des Intonationsfehlers fähig, grundsätzlich ist die Ausführung durch die entsprechenden Instrumente sozusagen von Natur aus identisch mit der idealen Gestalt:

Das Problem überhaupt der sinnlich körperlichen Verwirklichung einer abstrakt definierten Größe wie etwa der Quint stellt sich damit nicht; es existiert von vornherein die korrekte Ausführung, was für eine auf die Praxis der theoretisch geregelten Musiktheorie gerichtete Blickweise auch sinnvoll ist: Es gibt die sozusagen identisch richtige Ausführung z. B. von Intervallen (repräsentiert in den betreffenden Instrumenten). Hinzuweisen ist nur darauf, daß die Vorgabe von Boethius hier eigentlich ein Problem geschaffen hat, das im geläufigen Beispiel des idealen und „realen“ Kreises exemplarisch angeführt werden kann: Die mittelalterliche Musiktheorie spricht sozusagen immer nur über die Idee einer Melodie, über ihre ideale Gestalt, deren entsprechend korrekte Ausführung als Möglichkeit vorausgesetzt wird; Problem ist nur, die Intervalle korrekt zu lernen, also bei der Ausführung eben keine Fehler zu machen; von einem grundsätzlichen Fehler, bzw. einer grundsätzlichen Unvollkommenheit, der bzw. die jeder sinnlichen Erscheinung zugrunde liegt, besteht kein Bewußtsein! Für scholastische Philosophie hätte hier einiger Grund bestanden, sich über das Verhältnis von Sein und Wesen in der Musik klar zu werden.

Das Platonische Modell, das für Boethius auch in seiner Musikschrift wesentlich ist, findet hier keine Beachtung, obwohl man von einer entsprechenden Ethik ausgehen kann: Die Verwirklichung des korrekten Intervalls, sozusagen das Bemühen um Ausrichtung der sinnlichen Erscheinung in der Werdewelt an dem rationalen „Urbild“, könnte Platonischem Ethos entsprechen (das natürlich als solches nicht bewußt ist), wenn Plato sich um derartig spezifische Fragen der Musik bemüht hätte. Die Vorgabe von Boethius hätte aber solche Unterscheidungen möglich gemacht:

Was ist die korrekte Ausführung einer durch rational definierte Töne bestimmten Melodie.

Die Intonationsfehler liegen natürlich in falschen Intervallausführungen, ed. Schmid, S. 61. 11:

Primo ... vitio in humanis vocibus et sonorum qualitas et tota leditur cantilena. Quod fit, ubi, quod canitur, aut segni remissione gravescit aut non rite in sursum cogitur. Quod vitium in quibuslibet musicis instrumentis nequit fieri, eo quod disposito semel ptongorum ordine vox sua sonis singulis manet.

Damit ist die konkrete Entsprechung einer notierten oder gedachten Melodiegestalt als möglich formuliert. Im Instrument ist sie absolut gegeben — sozusagen die Absolutsetzung der *musica instrumentalis*, was aber nicht ganz im Sinne von Boethius sein kann, sondern eine Vereinfachung darstellt. Man könnte ja fragen, was in Musik der Idee des Kreises entspricht, was dem „geschriebenen“ Kreis. Boethius betrachtet dieses Problem nicht weiter, weil die Ausführung für ihn kein Objekt der Musiktheorie ist (daß es Grenzen der Wahrnehmung hinsichtlich bestimmter Grenzen gibt, ist antike triviale Tradition).

Damit aber ist natürlich auch für die Singstimme, eventuell unter Mithilfe eines Instruments, grundsätzlich die korrekte Ausführung einer Melodie möglich. Die Gestalt wird identisch in Klang umgesetzt. Fehler können also als Fehler gegen die Gestalt angesehen werden. Insbesondere wird damit die Beachtung weiterer Qualifikationsmöglichkeiten der Ausführung irrelevant: Die Musiktheorie behandelt die Melodiegestalt in ihrer richtigen Form, was auf sozusagen rationaler Entwicklungsstufe natürlich die Benutzung allein des skalisch definierten, rationalen Materials, der Elemente des Tonsystems bedeutet.

Dies leistet, wenn sie richtig ist, selbstverständlich auch die Ausführung. Eine Diskrepanz zwischen der Größe *Melodiegestalt* und ihrer Ausführung besteht nicht, weshalb letztere auch nicht als selbständiger Teil einer Systematik der Musik angesehen werden muß. Klar ist auch, daß ein solcher Verzicht auf die entsprechende Differenzierung, vereinfacht gesprochen die Selbstverständlichkeit einer absolut korrekten Ausführung, für das Konzept einer die konkrete Musik regelnden Theorie unabdingbar war: Musik besteht in der Gestalt, der Fügung des rational definierten Materials, in Ausführung wie in Notation (als Repräsentant der idealen Gestalt).

Jede Diskussion von Melodien findet ausschließlich auf der Ebene der oben angeführten Abstraktion musikalischen Hörens statt, Tonhöhe als Abstraktion von der Klangfarbe, Intervall als Abstraktion von der Tonhöhe¹⁹³.

Damit ist klar, daß musiktheoretisch überhaupt Erfäßbares nur auf der Ebene der genannten Abstraktion stattfinden kann; diese Vorgabe der antiken Musiktheorie entspricht aber, wie Aurelian zeigt, so offensichtlich auch schon einer vorrationalen geistigen Repräsentation von Musik, daß zu einer Diskussion dieses Phänomens kein Grund gegeben war: Fragen der Qualität der Ausführung sind nicht Teil der Musiktheorie. Daß alles, was überhaupt in vergleichbarer Weise abstrahierbar war, auf diese Ebene gehoben wird, zeigt die Behandlung der Verschiedenheit des Tempos ebenfalls durch die *Scolica Enchiriadis*. Die nicht unbekannt Passage, vgl. auch Verf., *Musik als Unterhaltung*, II, Anmerkungsbd. Anm. 170, S. 169, ist für die Rhythmusgeschichte etwas enttäuschend, weil das, was der Autor als *numerose canere* anführt, und als *veluti metricis pedibus cantilenam plaudere*, ed. Schmid, S. 86, 384, inhaltlich nicht zutrifft: Der von ihm gemeinte Rhythmus manifestiert sich in der Bestimmung einer quantitativen Relation von Binnentönen zu Schlußtönen, die bei einem rein syllabischen Gebilde auch als Silbenwerte aufgerufen werden könnten. Kurz sind die Binnentöne, lang die jeweiligen Periodenschlüsse. Dies hat mit Metrik nichts zu tun, von einem *plaudere* kann nur in Hinblick auf ein Abzählen gesprochen werden¹⁹⁴.

¹⁹³Was natürlich nicht heißt, daß die Wahrnehmung von Klangfarbe und Tonhöhe damit aufgehoben wäre; die genannten Abstraktionsleistungen kommen als zusätzliche ästhetisch brauchbare Faktoren hinzu: Trivialerweise kann eine Melodiegestalt erkannt werden und gleichzeitig die Schönheit der Stimme etc. erlebt werden. Ja, die Wahrnehmung der relativen Tonhöhe ist wesentlicher Faktor motivisch thematischer Arbeit, wenn etwa die Transposition eines Themas nicht nur als Wiederholung, sondern als Wiederholung auf einer anderen Tonhöhe verstanden wird, also eine weitere Ebene der Gestaltbildung kompositorisch eingesetzt wird. Diese Selbstverständlichkeiten seien nur erwähnt, um naiven Fehldeutungen des Gesagten, wie sie Verf. von N. Phillips und anderen zu signifikant erlebt hat, zu vermeiden.

¹⁹⁴Hinzu kommt noch, daß die angegebenen „metrischen“ Werte den Silbenprosodien widersprechen, *vita* hat keine erste kurze Silbe. Immerhin zeigt dies, daß der Autor musikalische und sprachlich prosodische Faktoren von vornherein auseinanderhalten kann; trivial höchstens nicht für einige neuere Überdeuter.

Außerdem kann natürlich nicht von einem *plaudere* im Sinne der Markierung von Versfüßen gesprochen werden; hier liegen ersichtlich keine Versfüße vor, die Arsis und Thesis etwa

Hier wird eine ausführungsmäßige Eigenheit, die Schlußöne von Abschnitten etwas länger — oder mit nachfolgender Pause — vorzutragen in den Rahmen der Elemente antiker Metrik gepreßt: Die langen Schlußöne müssen das Doppelte der kurzen Binnentöne sein. Ob eine solche Ausführung von der Wirklichkeit her gerechtfertigt war, ist ersichtlich nicht zu entscheiden; der gewählte, wahrscheinlich sozusagen hyperkorrekte, Rahmen konnte aber wie in der Melik eine ideale Gestalt verabsolutieren, deren Konstituenten strikt meßbar sind, eben als *brevis vel longa*, geradezu nach dem Prinzip *tertium non datur*.

Diese Idealgestalt konnte dann auch korrekte Ausführung fordern: *Sic itaque numerose est canere, longis brevibusque sonis ratas morulas metiri, nec per loca protrahere vel contrahere magis, quam oportet, sed infra scandendi legem vocem continere, ut possit melum ea finiri mora, qua coepit. ...*, ed. Schmid, S. 87, 391: Vergleicht man diese Formulierung mit vergleichbaren „intuitiven“ z. B. der von Niceta von Remesiana, wird die Rationalisierung der vom Gemeinten natürlich gleichen Anforderung an die Ausführung erkennbar, *De utilitate hymnorum*, XIII, ed. C. H. Turner, *The Journal of Theological Studies* XXIV, 1923, S. 239, 10 (vgl. Bernhard, *Clavis Gerberti* I, S. 9), *sed et vox nostra non dissona debet esse, sed consona: non unus protrahat, alter contrahat, unus humiliet alter extollat. ...*

Was hier für den einzelnen im Chorganzen gesagt wird, betrifft die gleiche „Unregelmäßigkeit“ des Tempos bei der Ausführung. Für die *Scolica Enchiridis* kann die Ausführung, nun als möglicher Fehler an sich — ob Chor oder Solist ist irrelevant — gemessen werden an einer abstrakt definierten rhythmischen Gestalt, falsche Verzögerungen oder ihr Gegenteil sind auf die — in der jeweiligen Gestalt absolute — Dauer der rationalen Bestandteile, *longa brevisve*, bezogen¹⁹⁵.

Auch diese eigentlich ideale Vorgabe — wann kann eine konkrete Erscheinung einer *longa* wirklich genau doppelte Länge einer *brevis* haben — erweist sich als

docto pollice markieren lassen wie man das bei Dichtungen von Horaz durchführen kann, wenn man eine *supplisio pedis* in diesem Fall für unpassend halten sollte! Auch dies wäre zu beachten, ehe man in diesem Beispiel eine auch noch direkte Reminiszenz an Beispiele in Augustins *De musica* erfinden will, wie dies Nancy Phillips und M. Huglo tun.

¹⁹⁵In gleicher Weise ist die Verwendung der metrischen Zeichen z. B. in der St. Gallischen Notation zu sehen: Die Zeichen, für *brevis et longa* haben ein proportional exakt definiertes Bezeichnetes, in der Wirklichkeit der choralischen Rhythmik kann dieses rational Bezeichnete aber nicht gelten — es gab eben keine anderen Zeichen für Dehnung oder *correptio*.

natürlich, als so natürlich, daß diese Dominanz der absoluten Gestalt nicht nur für die geistige Repräsentation von Melodien, und damit für kompositorischen Fortschritt, sondern auch für die Ausführung, eben als korrekte, identische Ausführung der gedachten oder notierten Gestalt wesentliche Voraussetzung für die Sonderentwicklung abendländischer Musik werden konnte, sozusagen als Vorgabe der notierten Melodie als auszuführender Plan.

Zu fragen bleibt, ob der Autor der *Scolica Enchiriadis* mit der Formulierung, daß man *nec per loca protrahere vel contrahere*, und zwar nicht *magis, quam oportet*, sondern *infra scandendi legem* bleiben soll, etwas wie eine gewisse agogische Freiheit meint; die Frage muß entscheiden, ob das *protrahere vel contrahere* sich auf die elementaren Größen bezieht, oder auf einen übergeordneten Zusammenhang. Daß die Zeit etwas wie *Ritardando* meinen konnte, belegt, später, aber doch in vergleichbarer Situation, Guido von Arezzo mit dem bekannten Pferdebeispiel, worauf noch einzugehen ist. Bei vergleichbarem Gemeintem müßte der Autor der *Scolica Enchiriadis* von Stellen im Verlauf sprechen, an denen man in gewissen Grenzen, *nec magis quam oportet* eben doch verzögern oder beschleunigen darf, allerdings *infra scandendi legem*. Dies — auch in Hinblick auf die im Folgenden besprochenen drei Tempusalternativen — in einem solchen „agogischen“ Sinne zu interpretieren fällt schwer: Die Regelmäßigkeit eines abzählenden *scandere* mit einem *protrahere* zu verbinden scheint ausgeschlossen, denn selbst in engsten Grenzen muß hier eine Veränderung des *scandere* stattfinden.

Nach einer alternativen Deutung ist also zu suchen; und die könnte darin bestehen, daß der Autor nur sagen will, *protrahere vel contrahere* betrifft die Elemente des *numerosae canere*. Dann sagt die Stelle nichts anderes, als daß durchgehend — modern formuliert — im einheitlichen Takt zu singen ist, Dehnung und Beschleunigung beziehen sich bei dieser Deutung ausschließlich auf die Größen, die solcher Differenzierung fähig sind, auf *longi vel breves soni*. Die Stelle sagt dann nichts anderes, als daß agogische Veränderungen des Rhythmus untersagt sind. So willkommen also eine Deutung wäre, die in diesem Text zum erstenmal ausdrücklich eine Dichotomie von idealer Gestalt und sozusagen variabler Ausführung ansetzt, eine grundsätzliche Unterscheidung zwischen einer sozusagen absolut regelmäßigen Struktur, wie sie die rhythmische Theorie vorschreibt, und einer als Möglichkeit „lokaler“ Abweichungen davon als Merkmal der Ausführung, so schwer ist es, diese Deutung der Stelle als zutreffend zu beweisen.

Der Autor gibt — im Gegensatz zu Guido — nicht einmal einen Grund für solche Abweichungen. Die wesentlich höhere Wahrscheinlichkeit hat also die Interpretation der Stelle, die sie als sehr allgemeine Formulierung der Forderung nach strikter Einhaltung der idealen rhythmischen Gestalt ansieht. Dazu paßt auch die Ausdrucksweise vor der Stelle, in der wie angesprochen recht inadäquat von *numerosa canere*, *scandere* und *veluti metricis pedibus plaudere* gesprochen wird, obwohl von einer Metrik oder Rhythmik im antiken Sinne nicht gesprochen werden kann: Es gibt keine Versfüße, die Prinzipien rhythmischer Dichtung finden sich auch nicht, verwendet wird einfach das Prinzip, Binnen-Töne/Silben mit Kürzen, Schlußtöne mit Längen zu identifizieren. Daß dies eine sozusagen hyperkorrekte Rationalisierung darstellt, wurde bereits angesprochen.

Andererseits bedeutet das, mit entsprechenden älteren, — im Sinne antiker Theorie — vorrationalen Vorschriften kompatible Forderung einer einheitlichen Bewegung zwangsläufig das Gegenbild eines rhythmischen Verlaufs, der eben an gewissen *loca* mehr als sich gehört, *protrahitur vel contrahitur*. Während der Autor hier offensichtlich die traditionell als Fehler des Einzelnen im gleichmäßigen Chorsingen formulierten rhythmischen Unregelmäßigkeiten¹⁹⁶ rational erfaßt, gibt er gleichzeitig ein ebenso rationales Modell der angesprochenen, schon für Aurelian selbstverständlichen Differenzierung zwischen Gestalt und Ausführung — eine Erfassung solcher Unregelmäßigkeiten als Möglichkeiten, ästhetisch wie auch immer gewertet, wäre also nicht ausgeschlossen, sondern in der Art der Formulierung des Fehlers gegeben: Guido von Arezzo leistet eine solche Differenzierung, aber dann nicht mehr nur als Fehler, als Verstoß gegen die, auch rhythmisch, rationale Idealgestalt: Das *Ritardando*, das die primitive Unterscheidung zwischen langen und kurzen Tönen als Äquivalent für die jeweilige Gliederungsfunktion erweitert, erscheint als ästhetisch positiv zu wertende, rational, d. h. mit Quantitäten von Zeitdauern nicht meßbare Ausführungsweise.

Daß die *Scolica Enchiriadis* das enge Gerüst der antik vorgegebenen zwei Grundwerte erweitern muß, zeigt sich im folgenden Passus, der die angegebene Deutung noch erhärten kann: Die Ebenen der Gliederungshierarchie können nicht mit zwei

¹⁹⁶Die er dann ganz in dieser Tradition nochmals ausdrücklich anführt, ed. Schmid, S. 88, 407: ... *alius alio nec plus nec minus protrahit aut contrahit, quasi ex uno ore vox multitudinis audiatur*. ... Dies ist ein Zitat der Tradition, keine eigentliche Aussage zum neuen *numerosa canere*.

Werten allein bestritten werden, denn mit *colon*, *comma* und *periodus* sind zumindest drei Ebenen zu unterscheiden (Guido spricht dann von *syllaba*, *neuma* und *distinctio*, wozu wohl noch der *motus vocum* als elementare Einheit sozusagen des gerichteten Intervalls kommt, also auf einer tieferen Ebene der Konkretheit oder Individuation). Dies könnte die Grundlage für die anschließende Erörterung von Variantenbildungen der eventuell geforderten Quantitäten sein; diese müssen sich immer im Verhältnis $2/1$ vergrößern bzw. $1/2$ verkleinern; eine Bindung an den antiken Rahmen, der sowohl die Formulierung eines Ritardando als auch freiere rhythmischer Agogik grundsätzlich verhindert, ed. Schmid, S. 87, 395:

Verum, si aliquotiens causa variationis mutare moram velis, i. e. circa initium aut finem protensioem vel incitatioem cursum facere, duplo id feceris, i. e. ut productam moram in duplo correptiore, seu correptam immutes duplo longiore.

Die Formulierung der *causa variationis* könnte das meinen, was dann Guido von Arezzo klar als die Relation der Dauer einer *mora* in Relation zur hierarchischen Stellung der betreffenden Schlußbildung bzw. des betreffenden Abschnitts bestimmt, also eine — hier wohl nur der systematischen Vollständigkeit wegen auch auf das *initium* formalistisch bezogen — Differenzierung bzw. *variatio* der betreffenden Schlußtöne. Dieser, von Guidos klaren Ausführungen her naheliegenden Deutung wird allerdings dadurch widersprochen, daß als Erläuterung dieses Satzes das Beispiel der, natürlich drei, verschiedenen Schnelligkeiten des Vortrags ein und derselben Melodie folgt.

Die soeben zitierten Ausführungen dürften damit den jeweiligen *cursus* meinen, der sich natürlich auch in den *morae* ausdrückt, *ob hoc sumamus quodvis melum canere, nunc correptius, nunc productius, ita ut morulae, quae nunc sunt productae correptis suis, nunc item fiant pro correptis ad eas, quae fuerint productiores se. Canamus modo; prima sit mora correptior, subiungatur producta, tunc correpta iterum. ...*, ed. Schmid, S. 87, 399. Die dreifache Exemplifizierung ist als Notation eigentlich sinnlos, da der Autor keine Möglichkeit der Notation der drei Tempora besitzt; daß ein Bedürfnis dafür bestünde, ist klar, er kann dies aber nur durch Hinweis auf konkrete Ausführung leisten¹⁹⁷.

¹⁹⁷Insofern kann man natürlich nicht auf einen auf Mündlichkeit angewiesenen Text schließen. Das Gemeinte ist so klar formuliert, daß auch ein unzureichendes „Zeichen“ völlig

Natürlich liegt hier eine Erfassung eines ausführungsmäßigen Faktors vor: Eine Melodie ist identische Gestalt unabhängig von ihrer tempomäßigen Ausführung (natürlich in bestimmten Grenzen). Diese Erfahrung, die des verschiedenen Tempos als Faktor der Verwirklichung einer solchen rhythmischen Gestalt, führt aber bei dem Autor nicht zu einer grundsätzlichen Unterscheidung, sondern zu einer Art skalisch diskreten Modells der rhythmischen Werte, die alle jeweils im Verhältnis $2/1$ bzw. $1/2$ bestimmt sind: Die ausführungsmäßige Variante *Tempo* wird so zu einem Auswählen aus einer rhythmischen Skala. Insofern hat der Autor völlig recht, wenn er zum Abschluß seiner rhythmischen Erörterungen feststellt, ed. Schmid, S. 88, 409: *Item in alternando seu respondendo per eandem numerositatem non minus morae concordia servanda est quam sonorum*. Die rhythmische Skala entspricht an Stringenz der melischen Skala, wenigstens als Postulat — ersichtlich ein, wenn auch verändertes Erbe antiken Denkens. Das Modell ist natürlich hinsichtlich rhythmischer Wirklichkeit höchst unvollkommen, z. B. wäre zu erörtern, ob hier eine kontinuierliche oder diskrete Art des *numerus* vorliegt, ob hier Grenzen der Kleinheit oder der Größe vorliegen — Boethius und Augustin hätten auf die Notwendigkeit solcher Bestimmungen hinweisen können. Auch die strikte Bindung an die antike Vorgabe von rhythmischer Relation ausschließlich $2/1$ und reziprok hätte hinsichtlich der anderen „konsonanten“ melischen Proportionen gewisse Erklärungen fordern können; die Zeit hätte die Möglichkeiten gehabt.

Von dieser sozusagen philosophischen Unzulänglichkeit des Modells abgesehen ist für die gestellte Frage aber von wesentlichem Interesse, daß der Autor auch die deutlicher auf die Eigenständigkeit ausführungsmäßiger Faktoren weisende Rhythmik ebenfalls im Rahmen der Gestalt, der abstrakt definierten Struktur versteht, die wie in der Melik von vornherein in der Ausführung eine identische Existenz hat. Erst Guido gelingt hier eine adäquate Erfassung auch ausführungsmäßiger Faktoren als eigener Erscheinung.

Auch die *Commemoratio brevis* macht deutlich, wie sehr der Zwang zu einer Rationalisierung, wenigstens in der Formulierung, die traditionellen Forderungen nach Gleichmäßigkeit des Singens im Chor — bei Niceta rein ausführungsmäßig angeführt

ausreicht. Die dreimalige Notation des zeichenmäßig Gleichen ist die einzige Möglichkeit die drei Tempora explizit anzugeben — die wird durch die Strukturangabe eindeutig ausgesagt.

— verändert hat: Weniger die einleitende Feststellung, daß Gott die Schönheit im Hören nicht weniger als im Sehen auf Gleichheit zurückgeführt hat, weshalb man sich vor *inaequalitas* im liturgischen Gesang zu hüten habe (klar gerichtet auf die gleichmäßige Rhythmik beim Vortrag, doch nicht als ästhetisches „Total“prinzip; zu einer solchen Deutung ist der reine Formalismus zu dominant), erscheint bemerkenswert, dies gilt für die Art der Rückführung auf *brevis longa*que als quantitative Grundwerte, ed. Schmid, S. 176, 293; hier stimmt der Autor mit dem Verfahren der *Scolica Enchiridis* genau überein. Zunächst erscheint die Forderung nach Gleichheit vag-ausführungsmäßig, ib., 296: *non per momenta neuma quaelibet aut sonus indecenter protendatur aut contrahatur, non per incuriam in uno cantu ... segnius quam prius protrahi incipiatur*. Sofort wird diese allgemeine, ausführungsmäßige Beschreibung möglicher *vicia* auf die zwei quantitativen Grundwerte zurückgeführt:

Item brevia quaeque impendiosiora non sint, quam conveniat longis, nec longa inaequalitate lubrica festinantius labantur, quam conveniat brevibus. Verum omnia longa aequaliter longa, brevium sit par brevitatis exceptis distinctionibus, quae simili cautela in cantu observanda sunt. Omnia, quae diu, ad ea, quae non diu, legitimis inter se morulis numerose concurrant et cantus quilibet totus eodem celeritatis tenore a fine usque ad finem peragatur ...

Zunächst werden hier in der *Comm. brevis* in etwas aufwendiger Sprechweise, also recht krass, mögliche Fehler in Bezug auf *longa et brevis* formuliert, worauf die Forderung in konkret proportionaler Sprache folgt. Dabei fällt auf, daß der Autor von Kürzen und Längen spricht, als ob diese konkret im liturgischen Gesang, wie in Metrik auftreten, weshalb er die *distinctiones* ausnimmt: Nur, schon die Natur der rezitativischen Bestandteile von Psalmodie und anderen Gattungen weist klar darauf hin, daß rhythmische Befolgung der prosodischen Quantitäten in den Prosatexten nicht vorauszusetzen ist. Das Modell der antiken Rhythmustheorie, abstrakt über Längen und Kürzen sprechen zu können, ist maßgeblich auch für die Formulierungsmöglichkeiten der *Commemoratio*. Zwar bedeutet dies, wie in der betreffenden Stelle der *Scolica Enchiridis* einen Mangel an Übereinstimmung von Theorie und Wirklichkeit, andererseits gibt die Theorie größere Freiheit als die Wirklichkeit: Diese erscheint dann in der *Scolica Enchiridis* als recht enger Ausschnitt eines an Möglichkeiten viel größeren Repertoires.

Auch die Weiterführung der angeführten Stelle bringt rhythmische Erscheinungen, die ja nur als ausführungsmäßige Wirklichkeit zu erfassen waren — im Gegensatz zur Melik besteht nicht die Möglichkeit einer instrumentalen Verifizierung etwa am Monochord (die jeweils richtige proportionale Beziehung der auftretenden Zeitquantitäten ist nur abstrakt und in wahrnehmungsmäßiger Messung existent, weshalb hier auch kein Unterschied Aristoxenischer und Pythagoräischer Theorie bestehen kann; rational gemessen werden nur Wahrnehmungsgrößen) —, in den Rahmen einer rationalen Theorie: Tempoveränderungen, aus Systemzwang symmetrisch für schnelle Gesänge mit langsamen und langsame Gesänge mit raschen Teilen, müssen proportional sein. Auch hier muß die Ausführung als sozusagen identische Umsetzung einer rationalen Struktur verstanden werden, ed. Schmid, S. 176, 305:

... hac tamen ratione servata, dum in cantu, qui raptim canitur, circa finem aut aliquando circa initium longiori mora melos protendendum est aut cantus, qui morose canitur, modis celerioribus finiendus, ut pro modo brevitatis prolixitas prolongetur et secundum moras longitudinis momenta formentur brevia, ut nec maiore nec minore, sed semper unum alterum duplo superet. ...

Daß bei langsamen Melodien schnelle Schlußwendungen erforderlich gewesen sein könnten, erscheint auch angesichts von Guidos Pferdebeispiel wesentlich weniger wahrscheinlich als die umgekehrte Erscheinung, nämlich langsame Stellen, zu Anfang und Ende, bei schneller gesungenen Melodien. Wesentlich ist aber auch hier, diese möglichen Veränderungen des Prinzips eines einheitlichen Tempos müssen proportional, strikt nach der Vorgabe der beiden Größen der Metrik geschehen, was lang ist, muß doppelt so lang sein, wie das, was kurz ist.

Damit ist die Ausführung auch der Rhythmik genau wie die der Melik Umsetzung einer eindeutig definierten und definierbaren Gestalt. Dieses Modell ist so dominant, daß andere Faktoren der Ausführung nicht erfaßt werden. Guido geht hier etwas realistischer vor, wenn er das angesprochene Beispiel des zur Ruhe kommenden Pferdes anführt: Hier ist eine exakte proportionale Bestimmung inadäquat; Guido berücksichtigt wenigstens bei bestimmten Faktoren die Möglichkeit des Vagen, etwa im Ritardando, das als kontinuierlich verstanden werden muß. Vergleichbare, mit den beiden antiken Vorgaben nicht erfaßbare Phänomene sieht Guido

als aufführungsmäßige Erscheinungen an — ein Hinweis darauf, daß auch für mittelalterliche Musiktheorie Faktoren bestanden haben, die sich nur der Ausführung zuordnen ließen, d. h. daß das angesprochene Modell nicht absolut bindend sein mußte.

Natürlich kommt auch der Autor der *Commemoratio brevis* auf eher vage Merkmale zu sprechen, wie die Gleichheit hinsichtlich Tonlage und Tempo bei korrespondierenden Sängern; vage ist hier zwangsläufig die Wahl der jeweiligen Anfangstonhöhe und des Anfangstempos: Exakt kann nur die Relation formuliert werden; dies ändert aber ersichtlich am Modell nichts. Daß diese Wahl der Lage einer Melodie ein ausführungsmäßiger Faktor ist, ergibt sich trivialerweise aus dem Fehlen einer definierten Frequenz eines Kammertons; entsprechendes gilt für das gewählte Tempo. Diese absolute Geltung der Relation als Träger rationaler Struktur in der Musik ist übrigens gültig auch noch für Johannes de Garlandia, der an keiner Stelle auf Fragen rhythmischer Agogik, vor allem aber auch nicht auf das Problem sozusagen der Tempowahl eingeht; deshalb kann er auch — im Gegensatz zu Aristoxenus' Erklärungen zum *χρόνος πρώτος* — die *brevis* einfach als die Zeit ansetzen, als das *unum solum tempus ... in quo recta brevis habet fieri in tali tempore, quod fit indivisibile*, ed. Reimer, S. 37, 22; daß Johannes de Garlandia die damit verbundene Problematik nicht unbekannt gewesen sein muß, könnte sich aus dem Zusatz *prout hic sumitur* ableiten lassen. Auf den Gesamtzusammenhang ist noch unten im Rahmen der Frage nach dem Anteil der Rezeption antiken Wissens an der Formulierung der Modaltheorie einzugehen¹⁹⁸.

¹⁹⁸ **Johannes Verutus und sein neues Zeiterleben** Es gibt neuere Deuter, als tiefst-sinnige Denker anerkannt, die ein völlig neues Zeitgefühl bei Johannes Vetulus de Anagnia finden wollen, so tief denkend, daß an Sachgemäßheit nicht mehr zu denken ist, weil dieser Autor ziemlich plötzlich eine Aufstellung von Zeitdauern, ausgehend von einem Jahr bis hin zur Zeit von 0,14 Sekunden, als Zeitatom, durch sukzessive recht merkwürdige Einteilung erhält — die Frage ist also auf der Niederung des Sachverhalts allerdings nur, ob damit wenigstens eine absolute Zeit gewählt ist, die die Basis seitheriger Musiktheorie, die musikalische Gestaltbildung durch Relationen bzw. Klassen (schwer, nicht wahr; es geht darum, daß erst der Intervallbegriff melische Gestalt denkbar macht). Daß Johannes Vetulus bei seiner Aufstellung einer Art von Hierarchie von Zeitquantitäten einem alten Topos gefolgt ist, wurde bereits im 1. Teil angedeutet. Anm. 149 auf Seite 1606: Neu ist also nicht einmal diese Aufstellung, sie ist eben topisch.

Der Leser dieses Autors nun muß generell Assoziationen ertragen, die schwer ertragbar sind:

So wird zu Anfang die Zahl der Tonelemente auf vier reduziert, das mittelalterliche Tetrachord. Grund dafür ist, natürlich, die Anzahl der vier Elemente der Welt. Der Unsinn geht aber noch wesentlich weiter, ed. Hammond, S. 27, 20: *Quia in natura humana tria sunt, scl. caro, quae ex quatuor elementis constat, et hoc representat prima clavis quadrangularis, que nascitur in G, quod G dicitur a gravando.* Die *forma substantialis* d. h. *formalis* dagegen ist, sinnvollerweise, die *scl. anima, in qua est voluntas, et habet potestatem contemplandi, et hoc representat secunda clavis naturae, quae est in C,* und schließlich wird die *bona voluntas* durch das *b rotundum* repräsentiert, weil die *bona voluntas ... inter animam et corpus* ist, „weshalb“ sie *nascitur in F. Et sic naturalis substantia per suam voluntatem reflectit se ad dilectionem corporis, quod est de quattuor elementis, et aliquando se exaltat et hilarat ad Dei laudem per mollitiem et lenitatem spiritus.* Die Liebe der Seele für den Körper ist im Augustinischen Sinne zu verstehen, die Seele, die aus Liebe nicht des, sondern liebender Fürsorge für den ihr anvertrauten Körper ihren Willen auf ihn anwendet. Nicht ganz klar ist, warum die Seele sich nur *aliquando exaltat*, wo nach Augustin das ganze Leben, sozusagen *incessanter* ein Lobgesang sein soll — oder bezieht sich der Autor darauf, daß das körperliche Lob im Lobgesang der Schwäche des vergänglichen Lebens wegen nur von Zeit zu Zeit möglich ist. Die unvermittelte Einführung des *spiritus* — konkreter *Atem* oder *Geist*? — erschwert hier das Verständnis des vom Autor wirklich Gemeinten.

Natürlich liegen hier einige tieferreichende philosophische Gegebenheiten, die Analogien dagegen zeigen, was Johannes Vetulus philosophisch wirklich zu denken fähig ist. Dieser Hinweis mag reichen, die Denkfähigkeit dieses Autors insbesondere hinsichtlich scholastischer Philosophie korrekt einschätzen zu können.

Wenn er daher zur Größe *uncia*, das ist $1/12$ von $1/10$ von 15 Minuten, also die Zeit von $1/12$ von 90 Sekunden, nach Adam Riese also 7,5 Sekunden, bemerkt *Est notandum, quod ab ista unica musicus accipit tempus rectum et perfectum,* und direkt anschließend hinzufügt, *tamen neque majus neque minus, sed mediocriter; quod principaliter consistit in forma quadrangulare ad similitudinem quatuor partium mundi, in quibus ipsa Trinitas in sexta etate apparuit in carne humana. Et istud tempus dividitur in tres partes ad similitudinem Trinitatis, et dicitur tempus perfectum medium. Quod tempus dicitur breve ...,* so hat man für die Dauer der gemeinten *brevis* die Dauer von 2,75 Sekunden anzusetzen — und wieder einiges an Assoziationen hinzunehmen. Ein Hinweis darauf, wie nun praktisch ein Tempo zu wählen ist, warum dies durch eine absolute Zeit geschehen sollte, gibt der Autor natürlich nicht: Für ihn handelt es sich nicht etwa um eine konkrete Festsetzung der Dauer aktueller rhythmischer Zeitwerte, sondern um Assoziation.

Das Problem der freien Wählbarkeit eines Tempos in der kontinuierlich teilbaren Zeit stellt sich ihm deshalb natürlich nicht, weshalb weder von einem, rational sowieso nicht beschreibbaren *Neuen Zeiterleben*, aber auch nicht von einer Änderung der Grundlage der Rhythmustheorie gesprochen werden kann; die Theorie basiert auch bei ihm auf den Relationen.

Erkannt wird die Zeit einer Komposition *in modo*, wie im Kapitel *Viso de modo, videndum est de divisione temporis* dargelegt wird: Das Problem der Wahl des Anfangstempos, Aufgabe für jede Ausführung, besteht auch da nicht, obwohl die Einführung einer absoluten Zeit zumindest die Frage aufgibt, wie denn der Sänger jeweils zur korrekten Zeitdauer gelangen sollte.

Daß es eine Unterscheidung der Zahlenreihen in die kontinuierlich und unendlich teilbaren und in die jeweils diskreten, „aufsteigenden“ natürlichen Zahlen gibt, und was das für die Bestimmung von Zeitdauern bedeutet, weiß Johannes Vetulus ebenfalls nicht. Seine Assoziation kann daher als Kuriosum qualifiziert werden — daß die neue Mehrstimmigkeit in jeweils einer Komposition mehr als nur die zwei antik vorgegebenen Zeitdauern zur kompositorischen Verfügung hatte, war durch die jeweils identische Drei- bzw. Zweiteilung der Werte auf jeder Ebene gesichert, mit dem Ausführungstempo hat das nichts zu tun, nur damit, daß auch musikalische, hier rhythmische Gestalt- oder Musterbildungsfähigkeit auf diskreten Elementklassen beruht; für die Rhythmustheorie der *Ars nova* ist natürlich die rein „rechnerische“ Repräsentation die eigentliche Ebene der Rationalisierung, sie beruht aber implizit auf dieser Gestaltbildungsfähigkeit.

Daß auch die Ausgangsbasis scholastisch gesehen Unsinn ist, erweist dieser Autor mit der Behauptung *dividitur tamen tempus per annum, menses, hebdomadas ... et athomos. Athomus vero indivisibilis est*, ib. Daß Aristoteles in der zu seiner Zeit nicht ganz unbekanntem *Physica* ausdrücklich erklärt, daß die Zeit kontinuierlich ist, *συνεχής*, 219^a 10, ist ihm ersichtlich unbekannt geblieben. Die Einteilung der Zeit in Jahre, Monate etc. liegt, wie schon Muretach zeigt, auf der Hand, ist also topisch, so daß nur die Frage bleibt, woher die Zahlen der Einteilung herrühren; warum er in der Tradition einer Definition der jeweils kleinsten Zeit als *indivisible* bei Johannes de Garlandia auf die Idee der Anwendung des Begriffs *athomus* kommt, braucht nicht weiter erörtert zu werden, das ist, wie oben bemerkt, topisch schon in der Tradition der Grammatik (er benötigt also zur Verwendung dieses Wortes in Bezug auf Zeitdauern nicht einmal Kenntnis von Martian, *De nuptiis*, 971, der mit Verwendung dieses Begriffs für die Zeit ähnlichen Unsinn formuliert); auch dieser Begriff liegt auf der Hand.

Der Autor beweist damit allerdings, daß er von den wirklichen Problemen nichts verstanden hat, sondern einfach formalistisch umsetzt, dann nach den größeren Einheiten sucht, bis er zum Jahr kommt, eine konkrete Verbindung zum musikalischen Rhythmus herzustellen, gelingt ihm dann aber nicht. Auch die Zuordnung der *uncia* zu einem *tempus rectum et perfectum* ergibt sich zwingend aus formalistischer Logik: Das *tempus* wird ja noch weiter eingeteilt, also wird es dem zweitkleinsten Zeitwert zugeordnet. Die scheinbar seltsame Zahl 54 für den Wert der dem *tempus rectum* entsprechenden *uncia* ergibt sich aus der Notwendigkeit, einen Wert zu haben, der ausreichend „oft“ durch 3, aber auch durch 2 geteilt werden kann, man hat die Zahlenreihen 3, 9, 27, 54 oder 2, 6, 18, 54; auch hier

Ist der *modus* hinsichtlich des Tempos bei alternierenden Sängern aus dem Text der *Commemoratio brevis* sofort zu verstehen — ed. Schmid, S. 176, 311: *Dum*

findet also kein völlig *neues Zeiterleben* seinen rationalen Ausdruck, sondern nur formalistisches, inhaltloses Pseudodenken — man beachte auch den Lapsus, daß Bezeichnetes, *tempus rectum et perfectum; tamen nec majus neque minus sed mediocriter*, direkt mit der *forma* identifiziert wird, *quod principaliter consistit in forma quadrangulari ...* Der Autor beweist schlagend das völlige Fehlen eines Wissens darum, daß das gesamte System der modalen und mensuralen Rhythmik (in der theoretischen Formulierung) auf Relationen beruht, nicht auf absoluten Zeiten.

Dabei hätte sich der Autor, wenn er wirklich selbständig denken wollte, bei der Bestimmung einer kleinsten Zeiteinheit durchaus an die Literatur halten können; Franco erneuert sozusagen die Aristoxenische Bestimmung kleinster Elemente der Musik durch Verweis auf Grenzen der menschlichen Fähigkeit gerade in der Rhythmik (natürlich ohne Kenntnis der verlorenen Schrift über den χρόνος πρώτος Ἀριστοξένου τοῦ μουσικοῦ): *Unum tempus appellatur illud, quod est minimum in plenitudine vocis, Ars Cantus mensurabilis*, ed. Reaney, Gilles, S. 34, 12, was etwa von Marchettus aufgenommen wird, also als bekannt vorausgesetzt werden kann (auf Augustins Behandlung des Problems der Bestimmung der kleinsten Zeit wird noch eingegangen, zu *De musica* II, 4, 4).

Hier interessiert nicht die Diskussion von Elementen von Melik und Rhythmik — auf dieses wesentliche Erbe antiken Wissens und seine Rezeption wird noch eingegangen —, sondern allein die Frage nach einem Bewußtsein der Relation zwischen Theorie, Struktur und Gestalt der Musik sowie der Ausführung: Die Bestimmung des Anfangstempos (wie der Anfangstonhöhe) stellt eine ausführungsmäßige Entscheidung dar, auf der dann die Relationen der Gestaltbildung „aufbauen“ können. Damit wird die Bestimmung eines kleinsten Elements aber zum Problem sozusagen zwischen Ausführung und Gestalt: Von der Theorie her, war nur die Gestalt als Objekt definiert. Insofern hätte die Rückbindung des kleinsten Wertes, der *brevis* an die Produktion, an die Zeit, in der sozusagen gerade noch ein voller Ton gesungen werden kann, durch Franco einen Ansatz zu einer theoretischen Erörterung der genannten Probleme führen können. Francos Theorie führt diesen Ansatz aber nicht weiter, auch sie bleibt strikt auf die Relationen bezogen. Dies bedeutet aber, daß Franco von der Definition einer kleinsten Zeitdauer allein angeregt worden sein muß, eine auch inhaltliche Begründung anzuführen, worfür Vorgaben zu finden waren. Mögliche Erörterungen etwa von *langsam* oder *schnell*, von Beschleunigung etc. werden dadurch aber nicht ausgelöst, das Phänomen rhythmischer ἀγωγή wird nicht als eigenständige Frage gesehen. Insofern bleibt also auch Franco ganz im Rahmen einer ausschließlich auf die musikalischen Gestaltwahrnehmung bezogenen Theorie, für die entsprechende Erscheinungen so irrelevant sind, wie für das Erkennen einer Melodiegestalt die absolute Tonhöhe und das absolute Tempo (natürlich in gewissen Grenzen).

canente quolibet respondetur ab alio, unum morositatis modum servant utrique modum, nec unus altero impeditiosius aut celerius cantet ... — weniger leicht ist der *modus* in Bezug auf die jeweils entsprechende Tonhöhe zu verstehen. Das Gemeinte ist klar, die tonhöhenmäßige Übereinstimmung, *ib.*, 313: *... hac pariter diligentia custodita, ut voces amborum in unum coeant, nec, qui succinit, humilium vel celsius respondeat quam ille, qui praecinit, sed quantum fieri valet, haec dissonantia caveatur.* Hier handelt es sich klar um die Ausführung, die der diesbezüglich invarianten zu singenden Form gegenübersteht. Das Verhältnis hätte also leicht zumindest in scholastisch „mitbestimmter“ Musiktheorie systematisiert werden können — auch hier darf, ja muß man fragen, ob diese „Scholastifizierung“ der Musiktheorie überhaupt Neues hat leisten können! Der *modus*, der für beide Stimmen — *vox* ist hier natürlich in allgemeinem Sinn, nicht im Sinne von *skalisch definierter Tonhöhe* zu verstehen —, *succentoris et praecentoris*, offenbar gleich oder verschieden sein kann, ist nicht so leicht zu verstehen, *ib.*, 316 (direkt anschließend); der überlieferte Satz scheint nicht ganz korrekt zu sein: *Sive eiusdem sint modi voces ambae seu alia pro conventia aut necessitate mutanda, sint tamen prout servari potest, ambae aequisonae: ...* Gemeint ist doch wohl, daß, ob gleicher oder verschiedener *modus*, die Tonhöhenlage jeweils gleich sein soll. *Modus* scheint also etwas wie ein Register zu bedeuten, denn (direkt anschließend): *Modum autem eundem vocis dico, donec in alteram transeat et in novam mutetur, scl. vocem, ib.*, 318; eine Erklärung, die das Wissen darüber voraussetzt, was eine *nova vox* denn sein soll (der Autor erklärt *idem*, nicht aber die Natur dieses *modus*). Damit ist ersichtlich ein aufführungstechnisches Merkmal genannt. Die Musiktheorie hatte also Grund, aufführungsmäßige Sachverhalte anzusprechen, die Praxis konnte entsprechende Probleme durchgehend spürbar machen, z. B. die Invarianz der Gestalt gegenüber der Tonlage u. ä.

Die anschließenden aufführungsmäßigen Hinweise — z. B. Steigerung der Tonhöhe in aufeinanderfolgenden Antiphonen im Officium, Abhängigkeit des Tempos von liturgischem und besetzungsmäßigen Anlaß, vollständiger Ausdruck der Neumen, Dehnungen für Choreinsätze etc. — erscheinen jeweils an den speziellen Ort gebunden bzw. von ihm verursacht. Zu einer Bildung eines Begriffs der Ausführung in Hinblick auf die Melodiegestalt gelangt der Autor nicht.

Bis auf das Gebot, immer *honestis et plenis neumis congruo celeritatis modo* zu *pronuntiare, ut nec nimiae protractionis taedeat nec eos inreverenti festinantia os ignobilter canens ebulliat*, *ib.*, S. 177, 333, invariant gegenüber dem gewählten

Tempo, lassen sich alle anderen Forderungen rhythmisch oder melisch rationalisiert denken. Das für das zitierte Postulat einer bei jedem Tempo klaren *pronuntiatio* der Neumen verwendete Vokabular läßt erkennen, daß hier eine rationale Qualifikation nicht leicht möglich war, andererseits aber ein zentrales Merkmal der Ausführung angesprochen werden muß.

Auch hieraus wird deutlich, daß einer Bestimmung einer eigenständigen Kategorie der Ausführung, sozusagen der Aktualisierung der Form einer Melodie zu ihrer Verwirklichung im „klangfähigen Material“ durch konkrete Kriterien nichts im Wege gestanden hätte: Es gibt solche Merkmale, die die Ausführung notwendig als etwas, über die reine Umsetzung der rational definierten Gestalt hinaus Eigenständiges hätte bewußt machen können. Rationalisiert werden also nur die musikalischen Gestaltfaktoren als eigentliches Objekt der Musiktheorie, die Ausführung kann, situationsabhängig katalogmäßig und konkret aufgerufen werden, zu einer theoretisch rationalen Differenzierung zwischen Ausführung und Gestalt führen diese gelegentlichen Anführungen von Ausführungsmodalitäten nicht.

Daß die Aristotelische Philosophie dazu Mittel bereitstellen konnte, ist natürlich für den Autor der *Commemoratio* irrelevant, für Jacobus von Lüttich dagegen hätte auch aus der Tradition der Musiktheorie, wie Guido zeigt, durchaus ein Grund bestanden, die Ausführung und ihre Qualität nicht so unpassend nur in Zusammenhang mit der Größe des Intervalls anzusprechen, und das auch noch höchst unzulänglich. Zu einer eigenen Größe *Ausführung* gelangt auch er nicht. Klar ist, daß für den Autor der *Commemoratio* das angedeutete Modell wesentlich ist, die anderen Forderungen ergeben sich aus der Tradition von Vorschriften für *cantor* und *lector*, nicht aber aus den von Musiktheorie eigentlich zu betrachtenden Merkmalen.

3.3.5.3.4 Ausführungsmodalitäten in der Theorie Guidos und seiner (direkten) Epigonen Eine gewisse Parallele kann man übrigens in der Disposition der *Commemoratio* und des 15. Kapitels des *Micrologus* sehen, nicht nur zum Schlußkapitel der *Musica Enchiriadis*: Die Erfassung melodischer Gestalt auch nach Art von metrischen Gebilden ist wesentlicher Inhalt des 15. Kapitels des *Micrologus*; darauf wird hier an anderer Stelle eingegangen; besonders charakteristisch ist hier die Aufzählung der Kombination elementarer melodischer Teile, daß z. B. *elevatio et positio tum ipsa sibi, tum altera alteri similis vel dissimilis praepona-*

tur, supponatur, apponatur, interponatur, alias coniunctim, alias divise; die auch stilistische Wortfülle zeigt, daß es Guido hier auf eine möglichst umfassende, allgemeine, Aufzählung der Fülle von Möglichkeiten geht, elementare melodische Bewegungen aneinander zu reihen; es handelt sich um eine Art Katalog kompositorischer Möglichkeiten — von Formeln ist nicht die Rede, Musik erscheint als Folge einer adäquat nur katalogsmäßig aufzurufenden großen Vielfalt, elementare Formteilchen zu verbinden, und zwar entsprechend gestaltmäßiger Korrespondenz.

Diesen gestaltmäßigen Faktoren, den wesentlichen der Musik, stehen auch einige ausführungsmäßige gegenüber. So wird die aus dem Schlußkapitel der *Musica Enchiriadis* entnommene Forderungen nach Übereinstimmung der Schlüsse von *distinctiones* in Musik und Sprache — ebenfalls ein klarer Hinweis darauf, daß beide „Medien“ selbstverständlich unabhängig verstanden wurden — konkretisiert: *Item ut in unum terminentur partes et distinctiones neumarum atque verborum, nec tenor longus in quibusdam brevibus syllabis, aut brevis in longis obscoenitatem parit, quod tamen raro opus erit curare*. Der Schluß ab *nec tenor ...* stammt von Guido, vgl. ed. Schmid, S. 58, 24, woraus der erste Satzteil stammt. In der *Musica Enchiriadis* handelt es sich um eine strukturelle Eigenschaft, die als Beispiel der musikalischen Dinge angeführt werden kann, in denen *iudicatio nostra esse possit*, die also nicht *in occultioribus lateant*.

Die Forderung der *Musica Enchiriadis* erscheint angesichts der syntaktischen Vertonungsweise des Chorals eigentlich überflüssig: Die Interpunktionsmelismen, die initialen Formeln, Binnenschlüsse etc. sind, wie die Arbeit am Tractus von Klöckner vorbildlich zeigt¹⁹⁹, ja die Struktur Gregorianischer Melodik sind in solcher Weise auf syntaktische Strukturen hin angelegt, daß die Forderung der *Musica Enchiriadis* auffällt: Welche Möglichkeiten, gegen diese Forderung zu verstoßen, kann es überhaupt gegeben haben, falsche Adaptionen (die es gibt) oder falsche neue Vertonungen?

Wesentlich ist, daß der Autor diese Forderung abstrakt stellen kann, eine Bin-

¹⁹⁹Glücklicher Weise läßt sich Klöckner von der verinnerlichten *oral tradition*-Dogmatik nicht so erfassen, daß er zu einer klaren Darlegung der interpunktionsmäßigen Bindung der Formeln, also zu einer Analyse aufgrund der vorliegenden melodischen Gestalten nicht mehr in der Lage wäre. Zu individuellen Varianten ist auch hier zu sagen: Der Beweis müßte erst erbracht werden, daß die Schöpfer solcher Varianten oder sogar ganz neuer Melodieteile diese nicht als eigene kompositorische Leistungen verstanden haben können.

dung an die genannte Struktur, bestimmte melodische Gliederungsmittel, ist für ihn nicht notwendige Voraussetzung, eine solche Forderung aufzustellen: Die musikalischen Gliederungsfaktoren stehen denen der sprachlichen Syntax gleichberechtigt als zwei eigenständige kombinierbare Elemente gegenüber — auch wenn das Gemeinte etwa „nur“ unpassende Ausführung betreffen könnte, die Formulierung ist strukturell, bezogen auf die Umdeutung des Adrastschen Vergleichs von einer, inhaltlich nicht sinnvollen, elementaren abstrakten Vergleichung von Ton und Buchstabe, Silbe und Intervall, zu einer Anwendung des Vergleichs auf Musik wie Text/Sprache als jeweils selbständig gegliedertem Ablauf, offenbar nicht so ganz leicht zu verstehen ... für neuere Musikwissenschaftler beiderleid Geschlechts.

Guidos Hinzufügung scheint zunächst die Relation von kurzen/langen Silben und entsprechenden Tondauern zu betreffen. Beachtet man jedoch die Ausführungen des Anonymus Vivell, ed. Smits van Waesberghe, S. 154, 73, wird klar, daß hier eine inhaltliche Verbindung besteht: *De quo tenore vel protensione dominus Guido dicit: Tenor vero, i. e. mora ultimae vocis, etc.* Der Autor führt dazu noch ein Beispiel an, den Satz *Dixit dominus muliere Cananaeae*, wo *In Dixit finalis xit intendatur aliquantulum; in Dixit Dominus finalis nus poducatur amplius, in Dixit Dominus ... Cananaeae finalis ae extendatur diutissime.* Guido scheint also die Ausführungen der *Musica Enchiridis* zu konkretisieren, indem er Relationen zu der Ausführung von Schlußtönen herstellt. Die Diskrepanz zwischen langen Silben und *tenor longus* und umgekehrt müssen demnach nicht notwendig strikt metrisch interpretiert werden; man wird wohl an eine rhythmische Struktur denken müssen, wie sie in der Passage zum *numeroso canere* der *Scolica Enchiridis* allerdings strukturell gestalthaft rational aufgestellt wird²⁰⁰, die betreffenden Schlußsilben sind wohl lang, aber nicht im metrischen Sinne, d. h. im Sinne einer metrischen Form. Guido

²⁰⁰**Zu Guidos Abschnittslehre hinsichtlich der Ausführung der jeweiligen Schlußtöne** Auch Guido kann sich, wie die Fortführung der Definition des *tenor* als *mora ultimae vocis* zu Anfang des 15. Kapitels des *Micrologus* zeigt, dem sozusagen hyperkorrekten Schematismus der rationalen Definition nicht entziehen: Angesichts des Umstands, daß die metrische Dauer der jeweiligen Schlußtöne nicht durch rhythmische Korrespondenzmechanismen kontrolliert wird, erscheint das Postulat einer quantitativ jeweils korrekten Einhaltung der geforderten Proportionen illusorisch, d. h. nicht aus der Erfahrung, sondern der Theorie abgeleitet. Zu Guidos Übernahme dieser rhythmischen Konkretisierung der mittelalterlichen Gliederungshierarchie aus der *Scolica Enchiridis* vgl. auch Smits van Waesberghe im Vorwort zu seiner Ausgabe von Aribo, *De musica*, S. XVI ff.

Die direkt mit der Vorgabe zu verbindende Formulierung: *sicque opus est, ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur, et aliae voces ab aliis morulam duplo longiorem vel duplo breviorum habeant ...*, ed. S. v. W., S. 164, 9, abstrahiert einmal zu weitgehend, eben hyperkorrekt, wenn generell von einer Relation zwischen kurzen und langen Tönen gesprochen wird, da dies ja von der Funktion als Binnen- oder Schlußton abhängt, verrät aber mit dem *quasi metricis pedibus ... plaudere* gegenüber *veluti metricis pedibus cantilena plaudere* der *Scolica Enchiridis*, ed. Schmid, S. 86, 388, ein gewisses Bewußtsein Guidos von dieser Inadäquatheit eines direkten Vergleichs zwischen Metrik, gar noch Versfüßen und der „Abschnitts-bildenden“ Rhythmik — Guido selbst stellt ja hinsichtlich der Korrespondenzen zwischen aufeinanderbezogenen Abschnitten (der Melodie) schaffenden Faktoren fest, daß die Musik gerade nicht die Stringenz der Proportionalität der Versfüße kennt, sondern hier freuer ist, dennoch den Geist beschäftigt — ein Gegensatz zur Konzeption von Augustin, der, wenn auch von der choralischen Wirklichkeit erzwungen, ebenfalls zu den großen Leistungen Guidos gehört.

Der Zusammenhang der jeweiligen Abschnitte soll dazu ja noch, *comprese et notanda et exprimenda* sein, s. u., *Micrologus*, XV, ed. S. v. W., S. 163, 6; die proportionale Dauer der jeweiligen *tenores* kommt als weiteres Merkmal der jeweiligen Zusammengehörigkeit von Abschnitten auf jeder Ebene noch hinzu. Dabei wird man die *tremula morula, i. e. varium tenorem*, ed. S. v. W., S. 164, 10, nicht als Hinweis auf ein Quilisma deuten können, denn sonst müßte *tenor* an dieser einzigen Stelle eine melische Bedeutung haben. Dabei ist zu beachten, daß die Verwendung des Wortes *tenor* durch Guido nicht von der *Scolica Enchiridis* vorgegeben wird, klar ist dagegen die Herkunft des Terminus *morula*.

Wenn die *Commemoratio brevis* von einem *eodem celeritatis tenore a fine usque ad finem peragari* spricht, ed. Schmid, S. 176, 305, so handelt es sich um einen anderen Wortgebrauch. Auch der *tenor spiritus humani*, der *per cola et commata discurrendo* Pausen verlangt, hat eine andere Bedeutung, was identisch für die Melodie gilt, ed. Schmid, S. 183, 42, wogegen der *phongus, ... qui in vocis accentu vel tenore consistit*, ed. Schmid, S. 228, 159, eine melische Bedeutung hat. Man muß also annehmen, daß Guido auch hier die Bedeutung *tenor, i. e. mora ultimae vocis* (jeweils des betreffenden Abschnitts) voraussetzt.

Es ist dann dann von einem *nicht einheitlichen tenor* zu sprechen, also einem durch Tremulo oszillierend unterbrochenen *tenor*. Dabei kommt ersichtlich wieder eine melische Komponente ins Spiel, die man ausmerzen könnte, wenn man das Tremulieren als Unterbrechung ansetzt, nicht als Tonwechsel. Nur, ob Guido solche Spezifizierung machen will, ist nicht sicher: Ein als *tenor* gleichmäßig ausgehaltener Ton unterscheidet sich von einem der deutlich tremuliert, womit eine Differenzierung gegeben ist. Genau ein solcher tremulierender Ton, der übrigens eine Ausführungsmodalität darstellt, ist dann auch durch ein Epigramm graphisch als *lang* darstellbar, denn eine graphische Erfassung des Bezeichneten *tremula morula vel tenor varius* gibt es nicht.

formuliert dies als Ausführungsmodalität der Gliederung einer gegebenen Melodie, wie dies auch der zitierte Kommentator tut. Der abschließende Hinweis darauf, daß dies doch recht selten zu beachten ist, dürfte aus der angesprochene Natürlichkeit einer entsprechenden Übereinstimmung von sprachsyntaktischer und melodischer Gliederung resultieren; die strukturelle Forderung der *Musica Enchiriadis* ist wohl auch für Guido gegeben, es kommt auf die adäquate Ausführung an.

Überhaupt wird bei der Aufstellung der Abschnittsebenen die Unterscheidung zwischen Notation und Ausführung deutlich, *Micrologus*, XV, S. v. W., S. 163, 6: *De quibus illud est notandum, quod tota pars compressa et notanda et exprimenda est, syllaba vero compressius ...*, was der kommentierende Anonymus Vivell so wiedergibt, ed. S. v. W., S. 147, 97: *Compressa simul et notanda per notas in libro, et exprimenda in voce, syllaba vero compressius sicut etiam in grammatica syllabam vel dictionem habemus. ...*: Die Notation und die Ausführung werden hier gegenübergestellt, wobei in einer gewissen, wenn auch nur vage analogen, nicht rational bestimmten Weise auch die geforderte Art der Ausführung eine Entsprechung in der Notation haben soll, also ihr eine gewisse strukturelle Eigenschaft zugeordnet wird, was aber ebenfalls nicht zu einer grundsätzlichen Differenzierung von Ausführung und Gestalt führt, abgesehen davon, daß der Nachweis entsprechender Notationspraxis sich zumindest nicht durchgesetzt zu haben scheint; immerhin ist die Idee von Interesse, die allerdings nicht zu einer rationalen rhythmischen Notation führen kann, was notiert, und dann auch so ausgeführt werden soll, ist die Zusammengehörigkeit der jeweiligen Abschnittsarten. Immerhin scheint auch hier die Vorstellung einer direkten Entsprechung oder Umsetzung von Notiertem und Ausführung dominant zu sein. Daß es sich um aufführungsmäßige Faktoren handelt, wird aus der Vagheit der Ausdrucksweise erkennbar: Rational ist *compressius* nicht zu erklären (denn es geht nicht um die Relation kurzer zu langer Zeitquan-

Somit kann Guido sinnvoll davon sprechen, daß wie auch immer die jeweiligen *neumae* gestaltet sind, ob mit Tonwiederholung oder nicht, *semper tamen aut in numero vocum aut in ratione tenorum neumae alterutrum conferantur. ...*, ed. S. v. W., S. 165, 14: Die zu beachtende Korrespondenz zwischen Abschnitten gleicher Ebene finden hinsichtlich rhythmischer Merkmale aufgrund des Merkmals der *Scolica Enchiriadis*, des Vergleichs der Dauern der Schlußtöne, und der Tonanzahl statt; später werden dann, wesentlich ausführlicher, die melodischen Korrespondenzen dargelegt. Auch damit erweist sich Guido als erstaunlich korrekter und folgerichtig vorgehender Denker.

titäten)²⁰¹.

²⁰¹Alles, was auf dieser Ebene vag bleiben muß, nicht rational bestimmbar erscheint, ist Teil der Ausführung, ohne daß diese explizit als Begriff oder Klasse angeführt wird. Dies entspricht Hucbalds Qualifizierung der usuellen Neumen, vgl. oben, im 1. Teil, 2.7.5.5.1 auf Seite 708: Gruppenmäßige Zusammengehörigkeit, Liqueszenz und anderes, das nicht rationalisierbar erscheint, ist das dieses Notationsmittel noch rechtfertigende Bezeichnete der usuellen Neumen. Dieses Bezeichnete umfaßt damit für die rationale Theorie der Melik ausführungsmäßige Faktoren. In gleicher Weise, nun nach Auftreten der Liniennotation, wertet auch Johannes Cotto, wenn er im 21. Kapitel Angaben wie *cito*, *clamose*, *lascive*, *lugubriter* etc. als letztlich unbrauchbar wie überhaupt die ganze adiastematische Neumenschrift als „obsolet“ qualifiziert, ed. S. v. W., S. 139, 38, und S. 133, 7, wo die traditionelle Neumenschrift durch *irregulares neumae* charakterisiert wird.

Im Gegensatz zu Hucbald kann Johannes Cotto aber keinen Wert der alten Neumenschrift erkennen; offensichtlich war ein rhythmisches Bezeichnetes nicht mehr bewußt oder nicht mehr als sinnvoll verstanden: Alle Töne müssen im rationalen System gleichwertig erscheinen. Demgemäß kann Johannes Cotto auch das, seltsamer Weise von Jüngern der reinen *oral tradition*-Lehre kaum beachtete Argument nicht auslassen, daß mit der Verwendung der alten Neumenschrift jeder etwas anderes singt, wie gerade sein Lehrer es gelehrt hat, so daß *tot fiunt diversificationes canendi, quot sunt in mundo magistri*, ib.,.

Die angeführten Beispiele allerdings zeigen nur, daß es Fassungen gegeben hat, die an bestimmten Stellen nicht genau die Intervalle verwendet haben, die, aus theoretischen Gründen, Johannes Cotto für allein richtig hält — denkbar, ja wahrscheinlich ist also, daß die so verurteilten *magistri* die eigentliche Fassung, Johannes Cotto aber eine aus theoretischen Gründen veränderte Fassung überliefert haben: In der als Beispiel herangezogenen *Communio Beatus servus* erweist sich die so scharf angegriffene Vielfältigkeit der Überlieferung z. B. als nichts anderes als verschiedene Arten der Emendierung eines auftretenden *Fis*. Dieses findet sich leicht, wenn man die Fassung des Gradualbuchs auf die *finalis* zurücktransponiert und auf *invenerit vigilantem*, sowie auf *amen dico vobis* ein *Fis* findet, so daß in dieser Melodie auf „korrekter“ Lage im Tonsystem die Töne *F* und *Fis* nebeneinander auftreten.

Man muß nicht Jacobsthals Buch gelesen haben, um darauf zu kommen, wie man diesen „Fehler“ korrekt emendieren sollte; die von Johannes Cotto angeführten „Emendatoren“ weisen tatsächlich eine gewisse Unfähigkeit auf, die übrigens die Aufgabe stellen würde, nach eventuellen historischen Schichten der jeweiligen Emendierungsmöglichkeiten zu fragen (Aurelian konnte gar nicht emendieren, da ihm ein Tonsystem nicht bewußt war; es gibt daher Gründe, das großartige Buch von Jacobsthal zu revidieren). Klar wird aber, daß Johannes Cotto als einzig bemerkenswertes Merkmal einer ihm nicht gefälligen Ausführung einer Melodie ausschließlich die stillschweigend so postulierte identische Umsetzung der

Weitere Hinweise auf ausführungsmäßige Wirkungsfaktoren bildet die Feststellung eines taktartigen Pulses, ebenfalls zu Ende dieses Kapitels; dafür findet sich keine Vorgabe in einer der *Dasia*-Schriften: *Item saepe vocibus gravem et acutum accentum superponimus, quia saepe ut maiori impulsu quasdam, ita etiam minori efferimus; adeo ut eiusdem saepe vocis repetitio elevatio vel depositio esse videatur.* Gudio verwendet die Akzentbezeichnungen hier nicht in der klassischen Weise der grammatischen Definitionen, sondern im Sinne der Wortbetonung — hinsichtlich der Terminologie also sinnwidrig, woraus das Problem entsteht, daß die Exemplifizierung des Phänomens, der Eindruck einer *elevatio vel depositio* selbst bei wohl alternierend betonter Folge gleicher Töne, Begriffe verwenden muß, die andere Definitionen des Bezeichneten von *accentus acutus vel gravis* sind.

Von diesem terminologischen Lapsus abgesehen ist das Gemeinte klar: Betonungsdifferenzierungen stellen Wirkungsfaktoren der Ausführung dar, die man nur an einem besonderen Beispiel erläutern kann — die Problematik einer adäquat rationalen Erfassung des akzentbestimmten Taktphänomens kann auch Guidos Genialität nicht so leicht überwinden. Hier liegt, was im betrachteten Zusammenhang wesentlich ist, klar ein Phänomen der Ausführung vor, ein Phänomen, das nicht als Teil der Gestalt erfaßt werden kann: Die zu Anfang von Verf., *Hexachord und Semantik*, S. 1 f., als Beispiel für die Unausweislichkeit einer Voraussetzung sinnlicher Erfahrungen als Grundlage musikwissenschaftlicher Arbeit gestellte Frage nach dem Auftakt für einen Choralsänger um 800 hat also eine gewisse, damals nicht „verratene“ Antwort darin, daß für Guido dieses Phänomen existent war — ob auch in Choralmelodien, oder eventuell wo und wie darin, sagt er nicht.

Das so wesentliche Prinzip alternierender Betonung ist damit als Element der Ausführung erfaßt²⁰²; dies bedeutet natürlich nicht, daß ein Komponist seine Melodie nicht unter Voraussetzung der Wirksamkeit dieses Prinzips erfunden haben kann, daß es also Gemeintes einer Melodie war, nur notieren war ausgeschlossen, also als Merkmal der Gestalt konnte er es nicht mitteilen. Es bleibt ein Mittel der

rational definierten Gestalt sehen kann. Nur diese ist beachtenswert.

²⁰²Was nicht ohne Interesse für die menschliche Rhythmusbildung ist, die bereits Cicero an einer zumindest Gebildeteren bekannten Stelle anspricht. Vielleicht können hier einmal die selbsternannten Überwissenschaftler der Hirnforschung nähere Auskünfte geben. Die oben bereits angesprochene „Identifizierung“ sexueller, musikalischer und schokoladeverzehrender Tätigkeit gibt hier allerdings keine große Hoffnung.

Ausführung, die der Gestalt gegenübersteht. diese Dichotomie ist für Guido also natürlich, rational definiert er diese „Zweiteiligkeit“ aber auch nicht.

Dies gilt auch für die bereits angesprochene Möglichkeit des Ritardando, sozusagen noch klarer kein Element der Melodiegestalt:

Item, ut in modum currentis equi semper in fine distinctionum rarius voces ad locum respirationis accedant, ut quasi gravi more ad repausandum lassae perveniunt.

Gemeint ist natürlich das aus dem Laufen zur Ruhe kommende Pferd, das seine Hufe immer langsamer setzt, was die „Tonsetzung“ vor Abschnittsschlüssen sozusagen nachahmen, indem die Töne *rarius* einsetzen. Das Bild ist treffend — nicht die jeweilig längere Dehnung, sondern der Toneinsatz wird als Merkmal angeführt — und beschreibt einen wesentlichen Wirkungsfaktor von Musik: Gerade durch die Differenzierung zwischen Melodiegestalt und Ausführungsmodalitäten wird er faßbar; es handelt sich hier nicht um ein Strukturelement der Gestalt, auch wenn Guido offenbar eine graphische Möglichkeit sieht, auf dieses Gemeinte hinzuweisen, also ein Kennzeichen sieht, vielleicht sogar allgemein rhythmisch agogische Ausdruckselemente durch oder in Neumen zu bezeichnen: *Spissim autem et rare, prout oportet, notae compositae huius saepe rei poterunt indicium dare*, wie der anschließende Satz lautet; daß eine solche Notation überhaupt bestanden haben kann, ist nicht sehr wahrscheinlich. Wesentlich ist aber, wie hier die analoge Erklärung eines ausführungsmäßigen Effekts zu einer analogen graphischen Umsetzung führt: Ein engeres oder weiteres Notieren der betreffenden Töne. Der Sachverhalt selbst ist *häufig*, die graphische Lösung seiner Bezeichnung ist eine „getrenntere“ Notierung der Töne. Neumenligaturen wären hierfür also nicht brauchbar.

Ein ausführungsmäßiges Moment ist ersichtlich auch die Liqueszenz, wenigstens so, wie sie Guido beschreibt, nämlich als eine Art Überbindung, ein Verschmelzen aufeinanderfolgender Töne in einen *inceptus modus*, also wohl in einem (intervallischen) Schritt oder Sprung, ein *flüssiger Übergang* zwischen Tönen — exemplifiziert durch Vergleich mit einer Eigenheit des Sprachklangs, nicht aber als ihre Entsprechung oder Folge: *Liquescunt vero in multis voces more litterarum, ita ut inceptus modus unius ad alteram limpide transiens, nec finire videatur. Porro liquescenti voci punctum quasi maculando superponimus hoc modo Ad te levavi. Si autem eam vis plenius proferre, non liquefaciens, nihil nocet, saepe autem magis placet.* Als

Beispiel dient der Anfang des Introitus *Ad te levavi*, den jeder kennen mußte; welche Fassung Guido genau gemeint hat, ist aus der Verschiedenheit der überlieferten Tonbuchstaben nicht ableitbar²⁰³, klar ist aber, daß er diese Melodie zitiert, weil die Liqueszenz auf der ersten Silbe auftritt. Für Guido handelt es sich nicht — mehr (?) — um ein Gestaltmerkmal, sondern um eine Ausführungsalternative: Der „Übergangston“ kann auch als voller Ton wiedergegeben werden, ja das gefällt oft sogar besser (vgl. dazu die Betrachtung o., Anm. 171 auf Seite 524).

Damit wird deutlich, wie bei Guido Ausführung und Gestalt, jetzt direkt repräsentiert durch die Notation, getrennt sind: Eindeutig ist das, was durch die Tonhöhennotation repräsentiert wird, nämlich die Struktur; Ausführungsmodalitäten sind die nicht in entsprechender Klarheit definierbaren anderen Effekte, die deshalb auch jeweils einzeln aufgerufen werden müssen. Guido nutzt also geradezu die Dichotomie von Ausführung und Gestalt, um Wirkungen aufrufen zu können, die in der *Musica Enchiridis* keine Vorbilder haben; deren Anführung von besonderen Effekten wird also wesentlich verbreitert.

Was die Gestalt ist, wird auch klar in der ebenfalls oben bereits in Hinblick auf eine exemplarische Fehldeutung durch Hentschel betrachteten, s. o., Anm. 191 auf Seite 564, schematischen Guidonischen Kompositionsmethode; da wird nur die Tonhöhengestalt komponiert, andere Faktoren werden nicht erwähnt, die gehören für Guido offensichtlich in die Ausführung. Bemerkenswert ist dabei, daß Guido zwar klar zwischen der Gestalt und ausführungsmäßigen Effekten unterscheidet, die Ausführung selbst aber begrifflich d. h. auf abstrakter Ebene nicht bestimmt wird, letztlich wird sie nur durch die betreffenden Effekte jeweils also im speziellen konkreten Fall greifbar und denkbar bzw. erwähnenswert:

Das Modell einer Identität von notierter Gestalt und konkreter klanglicher Erscheinung ist so dominant, daß die täglich praktizierte Ausführung keinen eigenen Begriff findet, ja finden muß: Es erklingt das, was die Noten an Gestalt angeben, wobei die sinnhafte Gliederung in entsprechende Abschnitte wesentlich ebenfalls nur als Gestalt, sekundär, etwa in der rhythmischen Ausführung der *tenores*, auch ausführungsmäßig wirksam wird. Daß die rhythmische Erscheinung als eigentlich

²⁰³Seltsam, daß die Verkünder der strikten *oral tradition*-Vagheit diese Stelle noch nicht in Beschlag genommen haben; konkrete Nachweise ihrer Vorstellungen zu geben, scheint in dieser Glaubensrichtung grundsätzlich verpönt zu sein.

nicht notierbar zwar ansatzweise zur Gestalt durch proportionale Festlegung wird, ändert an der Bewertung der melodischen Tonfolge als eigentlicher Repräsentant der musikalischen Gestalt kaum etwas — die Beispiele der *Scolica Enchiridis* für drei verschiedene Tempi der gleichen Melodiegestalt, aber auch der gleichen relativen rhythmischen Gestalt²⁰⁴ führen nicht zu einer entsprechend differenzierenden Notation.

Die Identifikation von Notenbild und Gestalt als generelles Bild von Musik ist dominant; eine direkte Folge der antiken Vorgabe, die selbst wieder eben die beiden Elemente erfaßt, in denen musikalisches Hören zur Abstraktion fähig ist.

Daß die mittelalterlicher Musiktheorie selbstverständlich die Ausführung von der Struktur bzw. Gestalt einer Melodie unterscheidet, daß eine solche Differenzierung natürlich trivial ist, ergibt sich schon aus den exemplarischen Anführungen instrumentaler Ausführungsmöglichkeit von Beispielen in den *Dasia*-Schriften. Auch dabei wird aber deutlich, daß die Ausführung ideal gesehen wird: Die Ausführung erscheint als sozusagen absolut korrekte Verwirklichung der konstituierenden Ele-

²⁰⁴Die Proportionen zwischen den verschiedenen Dauern sind fest, invariant gegenüber dem Tempo — eine direkte Parallele zur skalischen Verschiebung der „gleichen“ melischen Gestalt, der als gleich verstandenen *neuma* in der *Musica Enchiridis*: Die Relationen der jeweils in konkretem Tempo auftretenden, also variablen Tondauern sind fest. tempoinvariant; dies entspricht genau der Relation von Intervallen zu Tonhöhen — und macht die musikalische Zeitordnung zu einer Raumstruktur; hier liegt denn auch die ordnungsmäßige Parallele zwischen dem Material von Rhythmik und Melik, die die Pythagoräische Theorie ausdrücklich gemacht hat, und die charakteristisch ist für die beiden Bereiche musikalischer Ästhetik, die gestaltbildungsfähig sind — die Vorstellung einer *Klangfarbenmelodie* ist damit eigentlich Unsinn.

Daß die rhythmische Gestaltbildungsfähigkeit noch einen weiteren Faktor benötigt, also mehr als nur die Unterscheidung von Zeitdauern in rationalen Verhältnissen, zeigt in theoretischer Erfassung der *Versictus* an, der erst Gruppen von rhythmischen Mustern generieren läßt. Die Vorstellung einer betonungsfreien Metrik ist schon von daher auch und gerade für die Antike unbrauchbar — die Modaltheorie allerdings verzichtet ganz auf eine Beachtung dieses Merkmals; daß damit der Faktor *Betonung* für die Erscheinung der Modalrhythmik irrelevant gewesen sei, ist nicht einfach zu folgern; das Bezeichnete ist nicht einfach naiv mit dem Gemeinten zu identifizieren.

Immerhin dürfte in den doch recht vagen Anweisungen zur Plazierung von Kon- und Dissonanzen auch der Betonungsfaktor eine gewisse Rolle spielen.

mente, also sei es der skalisch rational definierten Töne bzw. der korrekten Intervalle, die Art der ausführenden Instrumente ist demgegenüber irrelevant, das will die *Scolica Enchiridis* sagen (natürlich nicht eine instrumentale Ausführung von *organa* in der Liturgie:

Es handelt sich um die *musica instrumentalis!*). Auch wenn dies die Denkfähigkeit neuerer Deuter bei weitem übertrifft, vgl. Verf., *Musik als Unterhaltung* II, Anmerkungsbd., Kap. IV, S. 5, Anm. 4, muß beachtet werden, daß die mittelalterliche Musiktheorie das Modell einer eigentlichen Gestalt von Musik aufgestellt hat, der die Ausführung nur als erreichbar korrekte Verwirklichung folgt. Die Vorstellung einer absoluten Korrektheit bezieht sich dabei auf die Korrektheit der Intervalle (bzw. in den Ansätzen zu einer rationalen, gestaltmäßigen Erfassung des Rhythmus auch auf die Korrektheit der Proportionen zwischen den verwandten Zeitdauern — auch die wird als mit der mathematischen Bestimmung quasi identische Erscheinung bewertet: Die Stimme kann, wenn sie keine Fehler macht, identisch die Relationen sinnlich faßbar wiedergeben.).

Daß deren Verwirklichung bzw. deren „Schatten“ in der Wirklichkeit in eigentlicher Gestalt gar nicht auftreten können, wie dies das bekannte Kreisbeispiel belegt — sinnliche Wahrnehmung ist nie korrekt, also kann auch das von ihr Verwirklichte, Gesteuerte nicht korrekt sein —, wird als Problem nicht gesehen; die Vorstellung, daß die gemeinte, notierte Melodiegestalt auch sinnlich korrekt erscheinen kann, ist nicht weiter reflektierte Grundlage der Relation von Gestalt und Ausführung. Natürlich kann es eine falsche Ausführung geben, wie die Absonieklassifizierung der *Scolica Enchiridis* zeigen, dies ist aber kein grundsätzliches, sondern ein von der Art der Ausführung abhängiges, individuelles Problem; es besteht kein Zweifel, daß grundsätzlich korrekt gesungen werden kann²⁰⁵.

Insofern kann das Modell denn auch nicht als wirklich Platonisch angesehen werden; andererseits hat die Konzentration auf die beiden, der Rationalisierung in Nachahmung der angesprochenen Abstraktionsleistung der musikalischen Wahr-

²⁰⁵Was Guido, der hier nur exemplarisch angeführt werden kann, zur Forderung bringt, daß die Intervalle *plene in canendo sentiantur et cognoscantur*, weshalb man *ab exercitio numquam cessare* darf, *ut his ... clavibus habitis canendi possis peritiam sagaciter ideoque facilius possidere*, *Micrologus* IV, ed. S. v. W., S. 106, 16. Die Intervalle kann man perfekt umsetzen. Für Guido ist die Frage der ersten Absonie daher eher nebensächlich, nur zu erwähnen, s. u. (im 10. Kap.)

nehmung fähigen Faktoren, Rhythmus und Melik, zur Folge, daß die Ausführung lange Zeit nebensächlich erscheinen mußte, die Gestalt ist wesentlich wie ihre korrekte Verwirklichung; Ausführungsmodalitäten, Schönheit der Stimme, Klangfarbe u. ä. sind musiktheoretisch irrelevant. Wie bereits angesprochen, bewegt sich die Musiktheorie auf der Ebene einer idealen Gestalt; die eigentlichen, wesentlichen Phänomene von Musik sind die rationalisierbaren — im genannten Sinne — Faktoren, weshalb denn auch das Instrument meist sogar besser als die Singstimme zur Verwirklichung der gemeinte Strukturen geeignet erscheint:

... diapason ... in hac ... voces ... aequisonae dici possunt ... Quod dum facile in instrumentis musicis appareat, ostenderetur, si non tamen adsint, cantu experiat; ..., was dann näher ausgeführt wird, *Pariser Traktat*, ed. Schmid, S. 198, 275 (was genau der Angabe in der *Musica Enchiriadis*, ed. Schmid, S. 26, 27, entspricht); wichtig ist die Korrektheit der Wiedergabe einer Oktav, andere Ausführungsmodalitäten sind irrelevant. Dies gilt ebenso für die bekannte Bemerkung in der *Scolica Enchiriadis*, daß Absonien der Intonation, also falsch intonierte Intervalle, in Instrumenten nicht auftreten können; die Singstimme muß diese Fähigkeit, ohne Absonien singen zu können, erst erwerben, z. B. mit Hilfe „des“ Instruments²⁰⁶ — daß dies grundsätzlich möglich ist, ist keine Frage, ed. Schmid, S. 61, 23²⁰⁷.

²⁰⁶Und daß die Orgel dazu besonders brauchbar ist, ist einsichtig; woraus man wohl auch die anschließende Entwicklung der Orgel zu dem liturgischen Instrument ansehen kann.

²⁰⁷**Vierteltöne und Absonie** Daß Guido wohl auch die *Scolica Enchiriadis* vorgelegen haben muß, ergibt sich aus seiner knappen Erwähnung der entsprechenden Fehler, ohne Übernahme der Bezeichnung, im 10. Kapitel, wesentlich ist für ihn nur die strukturelle Art von Absonien, denn das Kapitel betrifft *item* die *modi* und dabei das Erkennen und Emendieren *falsi meli*. Die Intonationsabsonie wird hier also nur der Vorgabe wegen erwähnt: *Dissonantia quoque per falsitatem ita in canendo subrepat, cum aut de bene dimensis vocibus parum quid demunt gravantes, vel adiiciunt intendentes, quod pravae voces hominum faciunt; ...*, *Micrologus* X, S. v. W., S. 134, 5. Es sind die *pravae voces*, also ein Fehler der „ausführenden Organe“, die sich *einschleichen* können.

Die anderen Absonien, von Guido *Dissonantiae* genannt, betreffen dann die Fehler der zwar intonationsmäßig korrekten, skalisch aber an der betreffenden Stelle falschen Töne, wesentlich natürlich Chromatismen wie in der *Communio Diffusa est* der Anfang des zweiten Teils, offenbar gab es hier eine Version, die *Es* vor *F* verlangte, auf *Deus*, der einzigen Stelle, in der *E* auftritt.

Von Interesse ist hier der Zusatz eines Glossators, der noch eine *subductio* hinzufügt, die

dem traditionellen Begriff der *diesis* zugewiesen wird, weil es sich offenbar um eine Art Intonationstrübung handelt, die aber bei bestimmten Wendungen bewußt gewesen sein soll, ed. S. v. W., S. 134, 8 a: Der Glossator fügt seinen Zusatz an die Einführung der strukturellen Absonien an, obwohl er offenbar von einer Ausführungsmodalität ausgeht. Nach bildhaftem Tadel derjenigen, die Halbtöne falsch singen, folgt der Hinweis auf erlaubte Stellen, nämlich ... *haec diesis, quae sicut supra diximus locum semitonii sumit, nusquam sumenda est, nisi isto modo, cum tritus canitur et tetrardus producendus est in proto iterumque deponendus est in semetipso vel in eodem trito vel etiam magis infimo. Tunc tritus, qui praeest tetrardo protove, subducendus est modicum; quae subductio appellatur diesis et medietas sequentis semitonii, sicut semitonium est medietas sequentis toni.* ..., ib., S. 135, 8 g.

Der Autor, der hier also Aristoxenisch formuliert, behält partiell die Ausdrucksweise der *Dasia*-Notation bei, indem er völlig gegen Guidos Konzept, die Töne nach ihrer Stellung im symmetrischen Tetrachord aufruft. Gemeint sind also Folgen wie *F G a G* oder *F G a F E* u. ä., die in dem als Beispiel angeführten Gradualvers von *Posuisti*, der den typischen Anfang der Antiphonen des 1. Tons als melodischen Anklang aufnimmt, allerdings ohne das da typische *b*, das der Anfang des Responsums verwendet — die Disposition beider Initien ist klar aufeinander bezogen, nur daß im Versus, der sehr schnell den absoluten Höchston *c* erreicht, zunächst *b/h* vermieden wird, um sein Auftreten im zweiten Abschnitt umso effektvoller zu machen (*h* scheint nur im Responsum zusätzlich zu *b* aufzutreten; AR hat hier einen Typ, der sowohl den Initien in Greg nicht entspricht, aber auch hinsichtlich der Tonalität anderer Repräsentanten von Greg unterschieden ist, *Benedicam Dominum* und *Liberasti nos* sind in Greg vom 7. Ton, in AR vom Typ und von der 1. Tonart des Grad. *Posuisti*; auch hier kann man fröhlich über die jeweilige Priorität einer der beiden Fassungen streiten; Greg ist jedenfalls die wesentlich markantere Bildung — natürlich könnte man der Argumentation von Pfisterer folgen und in der angedeuteten Formelhaftigkeit nur in AR folgern wollen, daß AR die jüngere Fassung sein müsse, die die individuellen Unterschiede durch Setzung der gleichen Melodie für mehrere, in Greg verschiedene Melodien aufgehoben haben müsse; abgesehen davon, daß es nicht ganz leicht ist, dafür Gründe anzugeben — Ersparnis von Gedächtnisleistung durch „Verformelung“? —, folgt selbst bei Akzeptierung dieser These, was hier nicht getan wird, noch lange nicht, daß die von AR „vervielfacht“ verwendete Melodieform nicht älteren Datums sein könne als alle von Greg; man kann schließlich auch mit „alten“ Formeln eine solche Verformelung durchführen; vgl. zu diesen Fragen Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ... Teil 2, HeiDok* 2010 — die völlige Unfähigkeit, ästhetische Merkmale auch von älterer, nicht mehr durch durchgängige Kulturtradition vertraute Musik wenigstens zu verstehen zu versuchen, erweist sich nicht gerade als gute Voraussetzung für musikwissenschaftliches Arbeiten, insbesondere wenn dann auch noch die wissenschaftliche Redlichkeit fehlt, auf die Argumente anderer Meinungen sachgemäß einzugehen).

Deshalb ist es für die *Musica Enchiriadis* denn auch trivial zu behaupten, daß ein *organum* sowohl menschliche Stimmen, als auch Instrumente konkret ausführen können; dies ist eine strukturelle Angabe, keine aufführungspraktische Anweisung, ed. Schmid, S. 40, 10: Die Struktur eines *Organum* besteht in der, zudem noch frei

Folgt man der hyperkorrekten (weil in der gesanglichen Wirklichkeit gar nicht zu reproduzierenden) proportionalen Berechnung (die also wieder nicht Aristoxenisch), muß es sich um einen Ton handeln, der zwischen *b-durum* und *c* bzw. *E* und *F* liegt (modulo Oktav). Die Beschreibung der Wendung verlangt also statt *F G a G* ein *F⁻ G a G*, also nicht etwa einen Leitton, sondern recht merkwürdig eine Vergrößerung des Ganztonabstands um einen Viertelton; *subducere* meint hier aber eindeutig eine *modica* Herabsetzung in tonräumlichen Sinne.

Als Ausweg aus einer so absonderlichen Situation, eine durch Halbierung des Halbtons beschriebene Vergrößerung des Ganztons auf fünf Viertelöne könnte man versuchen, den herabgeführten *tritus* als Ersatz für den *deuterus* anzunehmen, ohne daß der eigentliche *tritus* ersetzt wird — in der Berechnung ist jedenfalls der Viertelton näher am *tritus* als am *deuterus*, $81/64$, $84/64$, $84/63$ ergibt sich als berechnete Folge. Gemeint wäre dann eine Folge $E^+ F G a G$ o. ä.

Zu interpretieren hinsichtlich der Frage nach der Relation zwischen Ausführung und Gestalt ist die Möglichkeit, daß subjektiv eine entsprechende Tendenz hinsichtlich der Größe von Halbtönen — die Situation des *b-molle* ist nicht erfaßt — empfunden worden sein könnte, in gewissen Situationen sogar als richtig gewertet, mit Sicherheit nicht durch Guido. Dies wäre eindeutig eine ausführungsmäßige Erscheinung, aber auch diese wird als identische Ausführung einer Proportion, also eines gestaltnmäßig rational definierten Intervalls gesehen. Dabei ist klar, daß eine entsprechende Messung am verlaufenden Gesang für die Zeit illusorisch war. Daher aber ist zu fragen, ob sich hier nicht auch ein Versuch ausdrückt, im eigenen Gesang bei vielleicht merkbaren Intonationsschwankungen der überlieferten Bezeichnung *diesis* einen sozusagen eigenen, konkreten Inhalt zuzuordnen.

Die von Ernstbrunner in ihrem Kommentar zur Musikschrift von Egelbert von Admont untersuchte Rezeption dieser absonderlichen Glosse zeigt, daß Engelberts ganze scholastische Bildung nur zu einer reinen Kompilierung dieser Glosse fähig ist, eine Bewertung oder auch klassifikatorische Einordnung in Relation von Ausführung zu Struktur bzw. Skala fehlt, man könnte höchstens, ed. Ernstbrunner, S. 293, 6, die Begründung, *propter frequentem occursum semitonii* im fünften Ton als Versuch einer Erklärung ansehen. Aber auch dieser fehlt jeder Hinweis auf ein Bemerkens der Problematik: Guido sagt deutlich genug, daß es nur die üblichen diatonische Intervalle gibt, die zu lernen sind. Engelbert erweist sich auch hier als unfähig zu einer wirklichen Bewältigung einer von ihm fälschlich als mit Guidonischer Autorität versehenen Merkwürdigkeit.

oktavierbaren, Zweistimmigkeit, der eine Ausführung allein hinsichtlich Korrektheit gegenübersteht; andere Wertungsmöglichkeiten bestehen nicht, also sind auch Instrumente gleichwertig — natürlich nur die, die korrekte Intervalle „herstellen“ können — der Singstimme. Die Oktavidentität ist das Merkmal, nicht eine instrumental oder vokal ausgeführte Oktav; diesem Unterschied gegenüber ist das Modell invariant, davon wird abstrahiert²⁰⁸.

Das Modell beruht also, wie gesagt, auf der Vorstellung einer identischen Umsetzbarkeit der abstrakten, oder idealen Größen, also der Intervalle, aus denen sich eine Melodie zusammensetzt. Daß dieses Modell wesentliche Voraussetzung für die Entwicklung der westlichen Musik war, ist vielleicht doch nicht so schwer verständlich: Damit wird Musik abstrakt planbar und, eventuell in sukzessiven Schritten klingend überprüfbar, zur endgültigen Form komponierbar. Dies entspricht einer Nutzung der Grundlagen der antiken, vom Mittelalter übernommenen Konzentration des Sinnes und Wesens von Musik auf die beiden gestaltbildungsfähigen Bereiche musikalischen Hörens.

3.3.5.3.5 Rationalität und Usus und ihr Objekt in der Musik

3.3.5.3.5.1 Die Leistung des usuellen Musikers bei Johannes Cotto und Aribo Insofern ist auch nicht erstaunlich, daß Johannes Cotto wie Aribo bei ihrer Feststellung über die Leistung auch weltlicher, vor allem aber musiktheoretisch ungebildeter Musiker nicht auf deren Leistung hinsichtlich Schönheit o. ä. verweisen, sondern ausschließlich das „Wunder“ bemerken, daß sogar diese Personen korrekt im Sinne der musiktheoretischen Begriffe handeln, daß also auch ihre

²⁰⁸Was genau der antiken Vorgabe der Klasse einer *musica instrumentalis* entspricht. Johannes Cotto formuliert dies geradezu exemplarisch bei seiner kurzen Erwähnung der Instrumentenklassifikation; eine Tradition, die nur die technischen, instrumentalen Unterschiede hinsichtlich der Ausführung des jeweils Gleichen klassifiziert. Johannes Cotto unterscheidet dementsprechend — und notwendig über Boethius hinausgehend — im 4. Kap. seiner Schrift als *duo instrumenta omnium sonorum, naturale scl. et artificiale*. Das *artificiale* ist das, *quod non per naturam, sed per artificium ad redendum sonum adaptatur*. Der *sonus* ist die Größe, die allein relevant ist; alle Erzeugungsmöglichkeiten werden nach ihrer Fähigkeit, diese Größe, und nur diese, „herzustellen“ beurteilt. Auch hier ist das Modell klar: Der *sonus* ist im Erklingen identisch mit seiner „Idee“.

Musik dem Modell voll entsprechen kann; sie können z. B. tonal korrekte Melodien finden und ausführen, allerdings ohne zu wissen, warum die Melodien korrekt sind. Darin liegt das zu bewältigende Problem, nicht in besonderer Leistung ihrer Ausführung. Die stellt außerhalb der Kategorie der musiktheoretischen Korrektheit keine wertungsfähige Erscheinung dar. Das gleiche gilt auch für Aribos entsprechende Bewertung von „usuellen“ Musikern.

Der Autor der *Commemoratio brevis* verwendet in seiner Rechtfertigung musiktheoretischer Arbeit und Lehre eine Gegenüberstellung von weltlichen Musikern und den Sängern der Liturgie. Die Theorie selbst ist zwar erreicht, theologisch aber aus den bekannten Gründen selbst noch zu begründen. Dies geschieht mit dem Hinweis: *Citharedae et tibicines et reliqui musicorum vasa ferentes vel etiam cantores et cantrices seculares omni student conatu, quod canitur sive citharizatur, ad delectandos audientes artis ratione temperare. ...*, ed. Schmid, S. 157, 14.

Die Ausführenden werden der Wissenschaft gemäß aufgezählt nach den Arten der (musikalischen) Tonerzeugung. *cithara, tibia, canere*. Von Interesse ist dabei nun, daß der Autor die Tätigkeit derer, die *decus artis abutuntur in nugis* an der *ratio artis* mißt, die diese aufwenden, um ihre minderwertigen, *delectatio audientium*, Ziele zu erreichen: Die *ratio artis* ist also ein Hilfsmittel, die musikalische Praxis zu verbessern, sie kann sozusagen hinzutreten zu einer Praxis an sich. Angesichts dessen, daß der Autor *nos, qui meruimus verba maiestatis in os sumere* fragt, *nosne sine arte et neglegenter proferimus cantica sanctitatis ac non magis artis decorum in sacris assumimus, quo illi abutuntur in nugis?* ..., ist zumindest kein grundsätzlicher Unterschied zwischen der im folgenden behandelten musiktheoretischen Argumenten und der von den weltlichen Musikern herangezogenen *ars* formuliert. Die Frage ist natürlich zu stellen, ob und wie weit *ars* oder *artis ratio* einfach ein phraseologischer Ausdruck für musikalische Anstrengung sein könnte²⁰⁹. Die Parallelisierung jedenfalls läßt wahrscheinlich sein, daß der Autor eine Verwendung von Musiktheorie auch bei weltlichen Musikern voraussetzt — damit muß natürlich nicht von einer Wirklichkeitsbeschreibung ausgegangen werden; es dürfte sich um eine Erinnerung an heidnische Vorgaben handeln; und daß die betreffenden, heid-

²⁰⁹Immerhin haben sogar weder Nancy Phillips noch M. Huglo aus dieser von ihnen, glücklicher Weise möchte man sagen, unbeachtet gelassenen Quelle geschlossen, daß die mittelalterliche Musiktheorie ursprünglich weltlicher Natur gewesen sei, also wie nach ihrer Meinung das *organum* aus der Welt in die Liturgie gekommen sein soll.

nischen Musiker Musiktheorie verwendet haben, konnte der Autor trivialerweise annehmen²¹⁰.

Somit tritt auch hier der musikalischen Praxis offenbar eine *artis ratio* gegenüber, wie auch immer diese Relation gedacht wird. Was möglich ist, zeigt der folgende Text. Angesichts der oben, 3.2 auf Seite 581 angedeuteten Ausführungen der *Commemoratio brevis* zur korrekten Ausführung am Schluß des Textes ist zu folgern, daß auch dieser Vergleich ganz dem Modell einer die idealen Strukturen definierenden *ars*, die gewissermaßen identisch in der Praxis verwirklicht werden kann, verpflichtet ist. Dieses Modell kann dann auch, wenigstens ideal, auf die Tätigkeit der weltlichen Musiker angewandt werden.

Alles, was die Ausführung betrifft, kann aus der vorgängigen Musiktheorie bestimmt werden, nämlich als intervallisch korrekte Wiedergabe — andere Faktoren sind von dieser Sichtweise her nicht existent, sie können höchstens individuell vereinzelt aufgerufen werden. Dieses Modell sieht die Ausführung von Melodien ausschließlich auf der Ebene der angesprochenen Abstraktionen, zu denen musikalisches Hören fähig ist. Diese Konzentration auf das einer Abstraktion Zugängliche, auf das, was einer Tätigkeit des Geistes unterworfen sein kann — nicht muß, denn Schönheit des Timbre o. ä. kann ja auch gehört werden —, ist somit von Anfang an Grundlage mittelalterlicher Musiktheorie.

Angesichts der Minderwertigkeit weltlicher Musiker wäre durchaus verständlich, wenn Aribo oder Johannes Cotto bei ihrer Reaktion auf die Schönheit auch und sogar weltlicher Melodien auf die Merkmale Bezug genommen hätten, die zur Charakterisierung dessen eingesetzt werden (z. B. in den Vorschriften für den *cantor*), was liturgische Musik seit Niceta nicht sein soll, theatralisch, *luxurians*, u. dgl.; weltliche Musik als Teil einer der Sünde zugehörigen *luxuria* zu bestimmen, wäre trivial, schon um einen eindeutigen Unterschied zwischen den beiden Sphären zu erhalten. Nein, die Dominanz des Modells der Theorie läßt nur den Ausdruck des Verwunders über die auch solchen, theoretisch ungebildeten Musikern zu — und fordert eine Erklärung, die durch Hinweis auf den Topos der Natürlichkeit der Musik

²¹⁰Man könnte die von ihm Gemeinten weltlichen Musiker in dem Sinne verstehen wie die Nutzung heidnischer Musikerabbildungen z. B. für Kg. David und seine Musiker in karolingischen und späteren Miniaturen: Die angesprochenen, *nugae* dienenden Musiker müssen nicht Zeitgenossen, sondern könnten antike Musiker sein, vielleicht die, die Augustin im 1. Buch von *De musica* anführt.

für den oder im Menschen gegeben werden kann, die bereits Cicero geläufig war.

Dabei waren Johannes Cotto und Aribo gezwungen, die Besonderheit der musiktheoretisch ausgebildeten Musiker gegen die nur usuell, ohne derartige Bildung, aber doch korrekt Melodien verfertigen (es geht um die Korrektheit der tonalen Struktur!), irgendwie herauszuheben. Eine Aufwertung der weltlichen Musiker ist nicht gemeint: Die Frage war, welchen Sinn hat Musiktheorie, wenn man auch ohne sie korrekte Melodien erfinden kann? Die *Commemoratio brevis* muß dagegen überhaupt die Anwendung von Musiktheorie für die liturgische Musik rechtfertigen, die Frage lautet da also: Welchen Sinn hat Musiktheorie für liturgische Sänger, wenn doch die Einstellung des Singenden wesentlich ist, nicht die musikalische Schönheit. Die Situation ist ersichtlich grundsätzlich unterschieden.

Aribo stellt unter der Rubrik der Unterscheidung zwischen *naturalis musicus et artificialis* fest, *De musica*, ed. S. v. W., S. 46, 4:

Nobis admodum consaguineam et naturalem esse musica praecipue possumus ex hoc perpendere, quod quique histriones totius musicae artis expertes, quaslibet laicas irreprehensibiliter iubilant odas, in varia tonorum semitoniorumque positione nihil offendentes, ad finalem chordam legitime recurrentes. ...

Als Merkmale musikalisch korrekter Kunst — die bei den *histriones* ja nur in oder mit der Ausführung erscheinen kann²¹¹ — fallen also auf korrekte Diatonik und Tonalität. Dies wird der Wirklichkeit entsprochen haben. Andere Leistungsfaktoren der betreffenden, *musici naturales non artificiales* sind musiktheoretisch nicht erfaßbar. Musik, auch in ausschließlich aufführungsmäßiger Existenz, ist Verwirklichung der abstrakten Kategorien, Musik ist bestimmt allein durch die rationalisierbaren Elemente.

Was den *artificialis musicus* auszeichnet ist *subtiliter intelligere* der Natur der Intervalle, *rationabiliter cognoscere* der Tonarten, *efficaciter perpendere* der Finalen, gedächtnismäßiges Beherrschen der sechs Silben, und schließlich die Fähigkeit, falsche Melodien zu emendieren und *irreprehensibiles per semetipsum cantilenas excogitare*, wobei die Tadellosigkeit allein die vorgenannten Elemente betrifft. Das

²¹¹Natürlich ist die Unterscheidung zwischen Komposition und Ausführung immer klar: Sie ergibt sich schon aus der „Personalisierung“: ... *non solum cantus inventores, sed etiam ipsi cantores ...*, ib., S. 49, 29.

Wissen unterscheidet den *artificialis musicus*, ib., S. 47, 9: Implizit folgt daraus, daß der *artificialis musicus* notieren kann, denn er hat die Struktur erkannt.

Das Produkt, die klingende Musik unterscheidet sich grundsätzlich nicht. Der Unterschied liegt allein in der Art des Bewußtseins der angesprochenen Abstraktionsleistung musikalischen Hörens beim „Produzenten“. Als einzig relevanter Grenznutzen eines musiktheoretischen Wissens folgt die Fähigkeit zur Emendation, weil man Gründe angeben kann, und die Fähigkeit zur Komposition, die als richtig im Sinne der Theorie gerechtfertigt werden kann; der *artificialis* Musiker wird demnach immer korrekt komponieren können, der intuitiv Komponierende aber nur grundsätzlich, nämlich als Mensch, der gattungsmäßig mit Musik verbunden ist.

Die Relation von abstrakter, idealer Gestalt und sozusagen identischer Ausführung ist auch hier dominant, nur wird die Möglichkeit eines Musikers eingeführt, der nicht weiß, daß er rational definierte Größen umsetzt. Der *artificialis musicus* kann natürlich sofort die Gestalt der Melodie in ihrer eigentlichen Natur, als Folge von korrekten Intervallen etc. erkennen. Nur das interessiert; ausführungsmäßig besonderen Leistungen der *naturales musici* oder auch der ausgebildeten gegenüber ist dieses Modell invariant; Ausführung ist die Umsetzung der rational definierten Struktur, sonst nichts.

Generell folgt aus diesem Modell zwangsläufig, daß auch die ästhetischen Wirkungsfaktoren ausschließlich in der Gestalt gesehen werden können, wie dies Aribo in seiner nicht sehr weitreichenden Paraphrase von Guidos Lehre von den Korrespondenzen musikalischer Abschnitte als der wesentlichen Sinnträger explizit macht: *Duplex est iubilandi dulcedo, si ita proportionaliter conferantur neumae distinctionesque ...*, ib., S. 48, 22; das *iudicium aurium* betrifft denn auch Sachverhalte wie einen Aufstieg *prior per ditonum appositus per diatesseron*, ib., S. 52, 54; das ist Hören von Musik. Diese Konzentration auf die musikalische Gestaltbildung ist als Grund dafür anzusehen, daß auch die westliche Musik Teil der abendländischen Sonderentwicklung sein konnte.

Johannes Cotto kommt auf die *ioculatores et histriones, qui prorsus sunt illiterati*, dennoch aber *dulcisonas aliquando videmus contexere cantilenas* ebenfalls im Rahmen des Topos der Natürlichkeit der Musik im Menschen zu sprechen, *De musica*, cap. II. Wenn er von *contexere cantilenas* spricht, meint er ersichtlich Melodiestrukturen, nicht nur die Ausführung (vgl. den Anfang des 8. Kap.). Aktuell

wird die Differenzierung schon bei Anwendung auf die Unterscheidung von *musicus et cantor*; letzterer findet *rectam aliquotiens viam solummodo per usum*, wobei er wie ein Betrunkener ist, der ja auch manchmal den Weg nach Hause findet, allerdings ohne sich darüber Rechenschaft abgeben zu können, ja der sich sogar einem leblosen Mühlrad vergleichen läßt, das ja auch „unbewußt“ manchmal einen reinen, also korrekten Ton zu hören gibt (vielleicht hat Hieronymus von Mähren von da seine Anführung ebenfalls des Mühlrads genommen); der *musicus* kann sich natürlich über alles Rechenschaft geben.

Auch hinsichtlich der beiden eigentlichen, d. h. auch praktischen Leistungen²¹² des in der *ars* geschulten *musicus*, falsche Gesänge emendieren und korrekte komponieren zu können, entspricht Johannes Cotto genau Aribo (womit natürlich keine entsprechende „genetische“ Abhängigkeit der beiden Autoren von einander behauptet werden soll; es geht um rein phänomenlogische Parallelen). Tatsächlich setzt die entsprechende Fähigkeit musiktheoretisches Wissen voraus: Fehler stellen Verstöße gegen die Regeln der Theorie dar, wesentlich sind dies, wie Jacobsthal gezeigt hat, für Johannes Cotto falsche „Chromatismen“, worauf am Beispiel der Comm. *Beatus servus* bereits hingewiesen wurde.

Aribo und Johannes Cotto können also als Beispiel dafür angeführt werden, daß auch eine rudimentäre Beachtung ausführungsmäßiger Faktoren irrelevant ist; Ausführung ist (für die Musiktheorie!) ausschließlich die — ideal — identisch korrekte Umsetzung der Melodiegestalt durch den Sänger. Dessen Aufgabe ist von der Theorie her gesehen allein die Korrektheit der „Wiedergabe“ der richtigen Intervalle (es kann auch, wie bei „Chromatik“ hinsichtlich der zugrunde liegenden Skala falsche Intervalle geben; die zweite Art der Absonien).

3.3.5.3.5.2 Zu scholastischen Bewertungen der Unterscheidung zwischen rationalem und usuellem Musiker Zu der Unterscheidung von Musiker„gattungen“ und ihren „Produkten“ je nach Art bzw. Grad ihrer Rationalität vgl. auch die Hinweise in Verf., *Musik als Unterhaltung* Bd. II, Kap. VI,

²¹²Die nur von Johannes Cotto angeführte Leistung musiktheoretischer Bildung, *de cantus qualitate an sit urbanus, an sit vulgaris* ein Urteil abzugeben, ib., kann als Umwandlung der Charakterisierung des *musicus* bei Boethius angesehen werden. Die Differenzierung zwischen *urbanus vel vulgaris* dürfte topischer Natur sein.

S. 616 ff., wozu noch die Hinweise auf entsprechende Differenzierungen in der arabischen Musiktheorie al-Fārābīs, ib., Bd. IV, S. 584 ff., die nachzuvollziehen, nur M. Haas so exemplarisch unfähig zu sein scheint, hinzuzunehmen sind. Auch für diesen arabischen Autor ist übrigens die Gestalt von Musik die eigentliche Erscheinung, die *essentia* dieser Kunst in ihrer praktischen Existenz — hierin sind beide musiktheoretischen Traditionen der antiken Musiktheorie verpflichtet, die musikalische Gestalt ist das eigentliche Objekt, vor allem hinsichtlich der konstituierenden Elemente, also der rational definierten Intervalle, der Versfüße etc. (Letzteres wird in der arabischen Theorie nicht rezipiert).

Daß die Gegenüberstellung des rational zur Rechenschaft fähigen und des nur intuitiv handelnden Musikers, also die Konfrontation von *musicus* und *cantor* eine neue Ausfüllung des spätantiken Modells ist, kann exemplarisch die Unterscheidung zwischen dem sich an Musik bewußt und unbewußt freuenden Hörer zeigen, die der *Discipulus* in Augustins *De musica* anstellt, *De musica* I, 13, 27:

... nam et illi, qui hos numeros noverunt, sentiunt eos in plausu atque saltatione, quique sint facile dicunt; et qui eos non noverunt nec possunt dicere, non negant tamen ex his se voluptate aliqua perfrui. ...

Augustin geht es hierbei noch um eine andere Frage, nämlich die der sinnlichen Wahrnehmung überhaupt zugänglichen Erscheinungen des *numerus*, speziell natürlich der Proportion. Wesentlich für den hier betrachteten Sachverhalt ist die Unterscheidung der Menschen in die, die *facile dicunt, quique sint*, nämlich die zugrundeliegenden *numeri*, zum anderen die, die dazu nicht fähig sind — beide aber haben die gleiche, also gemeinmenschliche ästhetische Erfahrung bei Vortrag proportional klarer Zeitquantitäten im *plausus*.

Das sinnlich ästhetische — es geht ja um die Annehmlichkeit proportional in bestimmter Weise gestalteter Faktoren von Musik — Phänomen ist identisch, nicht die Fähigkeit zur Anwendung der *ratio* (daß im Grunde ja bereits die Bestimmung einer von sinnlicher Wirklichkeit sozusagen freien Gestalt ein Merkmal von *ratio* ist, wird bei Augustin nur hinsichtlich der Gültigkeit der Proportion als sozusagen manifeste Art dieser Abstraktionsleistung angesprochen, also konkret in der Möglichkeit des Kürzens: Eine Zeit von $1000/2000$ Zeiteinheiten „bleibt“ immer die Relation $1/2$ — wobei die sinnliche Erfassungsleistung natürlich beschränkt ist, diese Oktavrelation zwischen Zeiträumen von Jahren o. ä. ist sinnlich nicht mehr

erlebbar, wohl aber denkbar. Und natürlich zieht Augustin als Diskussionsobjekt für den Dialog nur die rhythmische Gestalt heran).

Genauso ist der Unterschied zwischen *musicus* und *cantor* bzw. hier speziell des *histrion*, des *Spielmanns*. Dabei wird deutlich, warum von einer Umwandlung des Modells zu sprechen ist: Für die mittelalterliche Musiktheorie war die praktische, produktive Seite von Musik wesentlich wichtiger als die rezeptive, die für Augustin absolut im Vordergrund steht: Der mittelalterliche *cantor* war als Produzent gefordert, damit aber auch jeder andere Produzent, eben auch der Spielmann: Genau wie dieser unbewußt richtige Musik erklingen läßt, ja komponiert, hört der intuitive Hörer korrekt die durch *numeri* begründete sinnliche Schönheit. Damit soll übrigens nicht behauptet werden, daß Aribo *De musica* von Augustin gelesen hätte; es geht allein darum, die Entwicklung und Verbindlichkeit eines spätantiken, durch Boethius allgemein gemachten Modells aufzuzeigen — auch hier liegt wesentlich eine Rezeption antiker Vorgaben vor.

Die Frage, ob die oben erwähnte, wesentlich ausführlichere, der Dreiersystematik verpflichtete Unterscheidung von Rationalitätsgraden der Musiker bei al-Fārābī etwa direkt auf Aristoteles zurückgeführt werden könnte, stellt sich bei der Aufnahme der Vorgabe von Johannes Cotto und Aribo in der Schrift von Engelbert, ed. Ernstbrunner, S. 179, 4:

Melodicus modus est lyratorum et fistulorum, qui similiter ex usu solo melodias tonales in lyris et fistulis et aliis instrumentis musicis confingunt et componunt, arti per naturam et usum quantum possunt appropinquantes: quia sicut dicit Aristoteles II.^o Elenchorum: Multi sine arte faciunt ea, quae sunt artis etc., sicut e converso multi ea, quae sciunt per artem, non possunt per usum.

Der letzte Satz erinnert an Guidos entsprechende Ausführungen über *philosophi*, die nicht einmal soviel können, wie die *pueruli* nach kürzester Zeit im Unterricht Guidos, vgl. o., im 1. Teil, 478 auf Seite 1149. Engelbert fügt diese Vorgabe Aribos in den Kontext der Differenzierung der mit Musik irgendwie befaßten Menschengattungen bei Boethius ein. Dies bot sich an, wenn Boethius über die, die *a musicae scientiae intellectu seiuncti sunt*, spricht, ed. Friedlein, S. 224, 31. Natürlich interessiert Boethius nicht die eventuelle Korrektheit der Musik solcher Menschen, sondern nur die Bestimmung des Ortes der *ratio*.

Für den späteren Theoretiker, der Aribos Text gelesen hatte, war die Existenz richtig *melodias tonales* ausführender oder erfindender, „irrationaler“ Musiker aber nicht mehr aufhebbar. Die Anführung der *natura* und des *usus* zeigt deutlich, woher Engelbert seine Formulierung nimmt. Neuartig ist allein die Einschränkung, *quantum possunt appropinquantes arti*; dies erscheint als eigene Hinzufügung. Die Bedeutung der *natura* und des *usus* bleibt gleich, so daß die Einbringung in die Systematik von Boethius rein formale Bedeutung hat²¹³.

²¹³ *Usus und ars in der neuen Mehrstimmigkeit bei Jacobus* Jacobus v. Lüttich gebraucht diese traditionelle Differenzierung zur Abwertung der modernen Mehrstimmigkeit, wenn er *boni et valentes musici cantores et discantatores* denen gegenüberstellt, die nur *per usum*, aber nicht *per artem* singen. Hier konnte er diese Gegenüberstellung aktualisieren, indem der nur *per usum* singende *discantator* gerade nicht korrekt singt, sondern sein Unwissen in scheußlichen Mißklängen der neuen Mehrstimmigkeit kundtut. Die Technizität der Mehrstimmigkeit, vor allem ihre Begründung in der Konsonanztheorie konnte den nur usuellen Musiker als unfähig kennzeichnen. Daß diese Argumentation invektive Züge zeigt, ist zu erwarten. Andererseits fällt auf, daß Jacobus gerade diese Unterscheidung der guten alten im Gegensatz zur neuen schlechten Mehrstimmigkeit wählt: Die immer wieder angesprochenen Fehler der *subtilitas compositionis, difficultas, intricatio*, VII, V, ed. Bragard, S. 14, 20, setzen so deutlich Notation und etwas wie Artifizialität voraus, daß die Verurteilung eben dadurch bestimmter moderner Musik ausgerechnet durch die Kategorie *usuelle* Musik von vornherein widersprüchlich erscheint — Folge der invektiven „Methode“.

So wenig durchdacht manche Formulierungen von Jacobus auch erscheinen, die Frage, ob er nicht selbst den Widerspruch gefühlt haben sollte, der zwischen reinem *usus* und kompositorischer *subtilitas* besteht, ist berechtigt. Mit der Annahme, er beziehe sich im oben zitierten Zusammenhang auf etwas Spezifisches, könnte eine Lösung des Problems erreicht werden. Jacobus führt *tria vel quattuor causae* bzw. *conditiones* für einen guten *discantus* an: *ut sint bonae concordiae, ut pulchram et bene compositam includant musicam in tantum, ut per se placeant delectabilesque sint ad cantandum; adhuc, ut aliquantulum ad cantandum faciles sint et ad mensurandum*. Die ästhetischen Grundsätze erscheinen angesichts mancher Motetten der *ars antiqua* schon auffällig, wird doch geradezu eine eingängige, an sich unterhaltsame Musik gefordert — dies auf Motetten im Stil von Petrus de Cruce zu beziehen, erscheint nicht selbstverständlich.

Die neuen *discantores vel discantum compositores* dagegen beachten keine dieser *conditiones*, sondern

discantus faciunt non bonae concordiae, cantus faciunt silvestres, male placentes, difficiles, intricatos et quasi immensurabiles, sicque male custodiunt quattuor causas, quae in discantibus requiruntur: Materialem, ut sunt voces

concordantes simul prolatae; formalem, ut est conveniens ordinatio, dispositio, compositio illarum.

Die Zusammenklänge erscheinen als *materialis causa*, die *formalis causa* ist die *conveniens ordinatio, dispositio, compositio illarum*. Diese Differenzierung erscheint vernünftig, denn die *voces concordantes simul prolatae* sind natürlich das Material, mit dem der Komponist, hier der schlechte, moderne *discantator*, seine Musik gestaltet; daß der Katalog von drei Begriffen, die die kompositorische Zusammensetzung dieser *voces* beschreiben sollen, inhaltlich exakt differenzierbare Merkmale des Komponierens erfasse, ist dagegen unwahrscheinlich. Die Herkunft der Begriffe aus der Rhetorik könnte natürlich Anlaß für tiefere Erörterungen sein (kann man doch immer dankbar für Möglichkeiten der Anbindung von Musik, deren Natur man sowieso nicht versteht, an andere *artes* sein, die die Sprache betreffend irgendwie mit leicht greifbarem Sinne verbunden sind). Daß man jedoch in Bezug auf Motetten der gemeinten Art eine kompositorische Konkretisierung der drei Begriffe leisten könnte, erscheint höchst unwahrscheinlich. Was aber gemeint ist, ist völlig klar, die *voces* sozusagen unter der Nebenbedingung des diskantilen Zusammenklängens sind das Material, dessen Zurichtung der Komponist leistet (doch, dieser Ausdruck ist spätestens seit Hucbald in der Musik selbstverständlich).

Die Nähe der Formulierung zu der bekannten von Johannes de Grocheio zur Relation von *materia* und *forma*, wobei letztere vom Komponisten in die *materia*, die Konsonanzen, eingeführt wird, ist erkennbar — womit auch Dahlhausens seltsame Vorstellung der sich angeblich der formschaffenden Leistung des Komponisten nicht bewußten Zeitgenossen der Motette noch weiter als charakteristisches Beispiel einer aus fehlender Quellenkenntnis resultierenden Effekthascherei deutlich wird, vgl. Verf., *Hat J. de Grocheo eigentlich über Musik geschrieben?*, *Die Musikforschung*, Jg. 41, S. 144 ff.:

Wer den Komponisten der neuen Mehrstimmigkeit die Verletzung der *causa formalis* zuschreibt, nämlich keine *conveniens ordinatio, dispositio, compositio* der Elemente zu leisten, dem dürfte — in der so unnachahmlich Dahlhausierenden Formulierung — durchaus *aufgegangen* sein, daß die *Werkidee des Komponisten* als *causa formalis* anzusehen ist (warum als *substantielle Form*, ist allerdings nicht ganz klar, denn da muß ja noch die *causa efficiens* hinzukommen, der den Gesang ermöglichende Vorgang und die *causa finalis*, nach Jacobi Meinung die Erzeugung einer *delectatio* aus sich heraus (vgl. Verf., *Materia und forma*, *Die Musikforschung*, Jg. 38, 1985, S. 257 ff., insbesondere S. 265).

Auch die von Dahlhaus bemerkte Artifizialität haben Jacobus wie auch Johannes de Grocheo offenbar klar bemerkt; daß keine adäquat erscheinenden Kriterien zur Beschreibung individueller kompositorischer Leistung im Bereich der Form entwickelt wurden, kann man angesichts deren Fehlen bis in neuere Zeit kaum als eventuellen Gegengrund anführen: Die letzte wirkliche Formtheorie findet sich bei Guido; warum diese Vorgabe nicht wei-

terentwickelt wurde, hängt wohl mit einem Verständnis von Musiktheorie zusammen, das individuelle Gestalt nicht als Objekt sehen konnte — die grundsätzliche Möglichkeit hatte Guido ja angezeigt; gerade hier wird die Vorgabe der Antike überschritten; der Verzicht der Guido folgenden Musiktheorie auf eine Weiterentwicklung könnte daher als Dominanz der antiken Vorgabe angesehen werden, denn deren Theorie, dem Mittelalter vornehmlich durch Boethius und Augustin greifbar kannte keine Theorie musikalischer Form (daß die Form als Ergebnis der Entscheidungen von Komponisten geläufig war, kann man im unter dem Namen von Plutarch überlieferten Text ausführlich genug lesen).

Die Anwendung des schönen Wortes der *Werkidee edes Komponisten* gerade auf die Komposition von Motetten erscheint nicht etwa anachronistisch, sondern adäquat: Wie schon der vierte Anonymus ausführlich darlegt, bedeutet die Disposition des *tenor* etwas wie einen Gesamtplan des darauf aufgebauten mehrstimmigen Satzes; wie das in der Form der isorhythmischen Motette weitergeführt wird, dürfte nicht unbekannt sein. Daß dieses kompositorische Herstellungsverfahren den fachlich ausgebildeten Zeitgenossen unbekannt und unbewußt geblieben sein soll, ist angesichts der angeführten Stellen, vor allem aber der Kompositionen selbst wegen, auszuschließen. Tassin z. B., um ein anderes Beispiel zu nennen, ist nicht nur durch Virtuosität, sondern durch bestimmte von ihm begründete Formtraditionen bekannt, den Zeitgenossen muß also schon *aufgegangen* sein, daß Musik von Komponisten gemacht wird, und nicht aus Bäumen von *chant communities* Haasscher Art herausquillt, unbewußt und intuitiv.

Daß jedoch gerade diese durch zu große Komplexität gekennzeichnete *forma* der neuen Komponisten durch Verweis auf *usus* angemessen kritisiert gewesen sein sollte, erscheint daher selbst zu invektiven Zwecken merkwürdig. Als Ausweg bietet sich die Vermutung an, daß Jacobus die ja ebenfalls „falsche“ Art von *materia* gemeint haben dürfte, das Fehlen von *bonae concordiae*. Hier ließe sich auch inhaltlich eine solche Kritik begründen: Die Betreffenden nehmen ihre Zusammenklänge allein aus dem *usus*. Schon ihre *materia* ist damit nicht nur falsch, sondern dazu rational unbegründet, also allein aus dem *usus* ableitbar. Eine solche Argumentation — es geht um die Aufweisung einer Erklärungshypothese für die Klassifizierung von Jacobus! — wäre in dem Sinne vernünftig, als für eine konservative Betrachtungsweise, wie offensichtlich von Petrus de Cruce in seinem Satz beachtet, „moderne“ Konsonanzen als rein usuell begründet gewertet werden könnten. Was genau allerdings Jacobus damit meinen könnte, muß wohl offenbleiben. Vielleicht meint er einen konkordanten Gebrauch der kleinen Sext, vgl. etwa IV, XXXVII, ed. Bragard, S. 100, 1, wo die *imperfectae concordiae* nach Johannes de Garlandia aufgezählt werden, allerdings mit Einschränkungen, die bemerkbar sind: Die Behauptung, *ib.*, S. 101, 7, daß nur drei *mediae concordiae in usu sunt*, nämlich die beiden Terzen und Oktav mit Ganzton, als *imperfectae* aber den *Ganzton*, *gr. Sext*, *kl. Sept*, *Dezim* und *Undezim* — ein Widerspruch zum Axiom der Oktavidentität —, weist wie die Klassifizierung der Quart als perfekte Konsonanz nicht

Von Interesse ist nun der Verweis auf Aristoteles. Ernstbrunner gibt dankenswerterweise einen genaueren Nachweis als Engelbert und fügt noch eine weitere Stelle aus der Nikomachischen Ethik als potentielle Quelle dieser partiellen Anerkennung des Produkts auch des usuellen Musikers hinzu. Eine nähere Betrachtung zeigt allerdings, daß Aristoteles nicht als Ursprung dieser Bewertung des ususellen Musikers gesehen werden kann. Engelbert bezieht sich mit seinem Verweis auf das ganz speziell die *dialectica* betreffende Kriterium, daß alle, die sprechen, sich in irgendeiner Weise der *dialectica* bedienen. In der Übersetzung von Boethius lautet das Beispiel, ed. B. G. Dod, *Aristoteles Latinus* VI, 1 – 3, *De Sophisticis Elenchis*, Bruxelles 1975, S. 27, 5, zu 172^a 28:

Quare manifestum, quoniam nullius determinati temptative disciplina est, eo quod de omnibus est.

Nam omnes artes utuntur communibus quibusdam; quare omnes enim idiotae quodam modo utuntur dialectica et temptiva; nam omnes usque ad quid conantur diiudicare pronunciantes. Haec autem sunt communia; nam ea nichil minus sciunt ipsi, quamvis videbantur valde extra dicere. Arguunt ergo omnes; nam sine arte participant id, de quo artificialiter dialectica est, et arte syllogistica temptativus dialecticus.

Daß Engelberts „Zitat“ unzutreffend ist, ist klar; korrekt ist, daß Aristoteles an dieser Stelle davon spricht, daß die Dialektik in gewissem Umfang auch von *idiotae* gebraucht wird, sowie, daß alle *artes* etwas Allgemeines besitzen, also wohl auch die *ars musica*. Nur, daß im Falle der Musik dieses *commune* ausreichen sollte, korrekte, *tonales* Melodien auszuführen wie zu erfinden, sagt Aristoteles damit gerade nicht. Der Verweis ist somit nur formalistisch, höchstens analog, aber nicht inhaltlich. Aristoteles gebraucht hier auch nicht das Argument, daß die Musik jedem Menschen irgendwie *innata* o. ä. sei.

Nun verweist Ernstbrunner noch auf eine angeblich vergleichbare Aussage von Aristoteles in der Nikomachischen Ethik, deren vermutliche Auswirkung auf Engelbert sie, ib., S. 171, auch ausführlicher diskutiert, ohne allerdings die Vorgabe von Johannes Cotto bzw. Aribo zu beachten. Zunächst ist allerdings zu beachten, daß eine Konfrontation von rationalem und usuellem Musiker, wie sie für die mittelalterliche Situation grundsätzlich wird, in der Antike keine Entsprechung besitzt, da auf modernen Satz (vgl. die Liste von K.-J. Sachs, *Der Contrapunctus*, S. 60).

die Musiktheorie nicht als Regelgeber für die praktische Musik verstanden werden konnte. Wenn also Aristoteles eine solche Differenzierung aufgestellt haben sollte, müßte es sich um einen grundsätzlichen Gegensatz zur Funktion von Musiktheorie in der Antike handeln.

Die von Ernstbrunner angeführte Textstelle findet sich bei der Erläuterung der Frage, ob man damit, daß man Gutes tut, selbst schon gut ist. Das ist ersichtlich nicht der Fall, wenn man eine gute Tat völlig zufällig oder auf Anweisung oder Vorgabe eines anderen tut. Genau dies gilt ja auch für die *artes* der Musik und der Grammatik: Auch da kann man zufällig einmal etwas jeweils Richtiges tun, ohne davon Kenntnis zu haben, was auch gilt, wenn man nur einem anderen folgt. So kann man zufällig korrekt buchstabieren, was man auch auf Anweisung eines anderen tun kann. Daß man damit noch kein Grammatiker ist, liegt auf der Hand. Damit ist grundsätzlich bewiesen, daß reines Handeln nicht etwa schon als ethisches Handeln zu qualifizieren ist, nur weil zufällig ein guter Effekt erfolgt, sozusagen als unbeabsichtigte Folge oder gar nur als unbeabsichtigter Begleitumstand.

Es dürfte klar sein, daß damit weder die Kategorie des *usus* noch die der *natura*, d. h. des natürlichen Inneseins von Harmonie im Menschen als Grund für ein mögliches im Sinne der Theorie korrektes Erfinden und Ausführen von Melodien erfaßt ist. Dies wird noch deutlicher, wenn Aristoteles auf die Spezifik der Tugend gegenüber allem Handeln in irgendeiner der *artes* hinweist: Zur Tugend reicht nicht einfach das Wissen, hinzukommen muß noch die Auswahl der guten Handlung unter anderen Möglichkeiten zusammen mit der Auswahl der guten Tat selbst willen, und schließlich gehört dazu auch die entsprechende grundsätzliche Verhaltensweise, d. h. sozusagen die Wiederholung ethisch gleich guten Handelns zu jeder Zeit. Von allem ist für die *artes* nur das Wissen wichtig, womit klar wird, daß eine Differenzierung zwischen musiktheoretisch bewußtem und nur usuell korrektem musikalischen Handeln für Aristoteles nicht besteht.

Die Frage, in der ein zufällig korrektes musikalisches oder grammatisches Handeln zur Verdeutlichung genannt wird, ob einfaches gutes Handeln den Handelnden schon selbst gut macht, was die *artes* nahelegen könnten, ist also beantwortet: Dies gilt nicht einmal in den *artes*, auch da macht eventuell gelegentlich korrektes Handeln noch keinen Wissenden *Ethica Nicom.* 1105^b 19:

εἰ γὰρ πράττουσι τὰ δίκαια καὶ τὰ σώφρονα, ἤδη εἰσὶ δίκαιοι καὶ σώφρονες,

ὥσπερ εἰ τὰ γραμματικά καὶ τὰ μουσικά, γραμματικοὶ καὶ μουσικοί.
οὐδ' ἐπὶ τῶν τεχνῶν οὕτως ἔχει· ἐνδέχεται γὰρ γραμματικόν τι ποιῆσαι καὶ
ἀπὸ τύχης καὶ ἄλλου ὑποθεμένου ...

...

ἐὰν ὁ πράττων πῶς ἔχων πράττη, πρῶτον μὲν ἐὰν εἰδώς, ἔπειτ' ἐὰν προαι-
ρούμενος, καὶ προαιρούμενος δι' αὐτά, τὸ δὲ τρίτον καὶ ἐὰν βεβαίως καὶ
ἀμετακινήτως ἔχων πράττῃ. ταῦτα δὲ πρὸς μὲν τὸ τὰς ἄλλας τέχνας ἔχειν
οὐ συναριθμεῖται, πλὴν αὐτὸ τὸ εἰδέναι. ...

Damit ist klar, daß von einem direkten Aristotelischen Einfluß auf die Unterscheidung von *musicus et cantor* im Sinne der Qualifikation des letzteren als *qui facit, quod non sapit, definitur bestia* nicht gesprochen werden kann — der *cantor* im Sinne dieser Definition ist ja nicht unfähig, seine musikalische Kunst adäquat durchzuführen; die Frage sozusagen nach seiner Professionalität stellt sich hier gar nicht; er weiß rational nichts, Singen kann er (potentiell). Ja die Annahme eines solchen Einflusses kann nur dazu führen, die historisch so bedeutsame mittelalterliche Situation einer die Praxis regulierenden Musiktheorie zu verunklaren. Engelberts Verweis ist ein rein formaler Versuch einer „Aristotelisierung“ und daher in diesem Zusammenhang inhaltlich belanglos, d. h. er findet damit keine neue Sichtweise oder Einteilung.

Man wird auch nicht die am Beispiel der *potestas citharizandi* etwas umständlich erläuterte Unterscheidung der Bedeutungen des aktuell etwas tun von der Bedeutung der Fähigkeit zum entsprechenden Tun, die sprachlich weniger auf der Ebene der Wortsemantik als auf der des Kontexts und der angewandten Verbform ihren Ausdruck findet (E. Koschmieders Koinzidenzfall) als Aussage zur hier angesprochenen Differenzierung ansehen wollen, 177^b 23 (Transl. Boethii, ib., S. 43, 1).

Jacobus behandelt das Problem systematisch, indem er in der eher Augustinischen Tradition der Gegenüberstellung von *corpus* und *ratio/anima/intellectus* die beiden Arten von Musik einordnet, *theorica et practica*, wovon die eine, die *theorica*:

consistit in speculatione veritatis eorum, quae ad hoc genus pertinent musicae: principia, proprietates, partes, passiones circa suum proprium subiectum inquirens et demonstrans; ibi sistit, ibi finaliter conquiescit. Practica vero in opere suum finem ponit. Ad hoc tendit, ut sonos harmonicis exprimere sciat vel naturalibus vel artificialibus instrumentis.

Prima respicit animam et intellectum speculativum, alia intellectum practicum, corpus et auditum. ...

Diese strikte Zweiteiligkeit entspricht wie gesagt der Augustinischen Kontrastierung; nur, daß für Jacobus die für Augustin in *De musica* daraus zwangsläufig folgende totale Abwertung des -praktischen“ — ob komponierenden oder nur ausübenden Musikers ist irrelevant — nicht mehr brauchbar sein kann; der Choral kann, und darauf geht Augustin auch in den Bekenntnissen nicht näher ein, den entsprechenden Praktiker ja nicht wertlos machen: Für Augustin, übrigens nicht für Speusipp, wäre ein *intellectus practicus* von vornherein ausgeschlossen, handelt es sich beim aktuellen Singen oder Spielen doch um eine rein animalische Tätigkeit, zu der auch Nachtigallen fähig sind. Jacobus gelingt nun durch Annahme eines Dritten, das zwar der überkommenen Zweiteilung unterworfen ist, tatsächlich aber als *mixtum* aus beiden „Extremen“ ein eigenständiges Mittleres darstellt, eine scholastische Lösung sozusagen des Ideals von Guido, des, metaterminologisch so zu nennenden *cantor musicus* zu geben (direkt anschließend):

Sed duplex est practica musica: quaedam mixta, quaedam pura. Mixta est illa, quae non omnino est experta rationis. Omnis enim scientia, cum sit in intellectu, ratione aliqua utitur. Sed theorica, quae intellectum respicit speculativum, quae nihil dicit de agibili vel fugili, rationem accipit speculativam.

Practica vero, cum ad intellectum pertineat practicum, practica utitur ratione, sicut principia sua practica sunt et suum scire practicum.

Nec distinguuntur intellectus speculativus et practicus ut duae potentiae, sed ut distincta officia, distinctae operationes et distincti fines circa eandem potentiam.

Practica autem pura, sec. Boethium, est illa, quae est omnino experta rationis, in solo usu, exercitio vel opere consistens, ut sunt multi cantores, qui ex solo usu cantare et consonantias exprimere sciunt, similiter et multi in instrumentis lutores. Unde dicit Boethius, quod huiusmodi musica est illa, quae in instrumentis agitur et quae in rythmis et metricis carminibus exercetur.

Die Interpretation der Klasse *musica instrumentalis* ist ersichtlich falsch, denn damit meint Boethius natürlich nicht irgendeine aktuell gespielte Musik, sondern die

einzigste Musik, aus der die *ratio* (des Menschen) Rückschlüsse auf die göttliche Ordnung der Welt nehmen kann, es handelt sich um die klingende Musik, die Musik, die man hören kann, auch in den Elementen, z. B. durch Anschlagen eines Monochords. Von wem diese Musik hervorgebracht wird, von rein „usuellen“ *cantores* oder *lusores* ist völlig irrelevant (solange die Betreffenden, was Boethius als selbstverständlich voraussetzt, sich im Tonsystem bewegen). Das Denken von Jacobus wird hier wieder einmal von der „etymologischen“ Methode überrollt.

Durch die Unmöglichkeit einer absoluten Abwertung sogar von Instrumentalisten und Sängern — ob weltlich oder liturgisch, spielt keine Rolle mehr²¹⁴ —, die sich keiner Rationalität bedienen, sowie der neuen Tatsache eines rational singenden *cantor* o. ä. gelingt Jacobus auch eine sinnvolle Lösung des von Boethius implizit aufgegebenen Dilemmas: Einmal wird von Boethius, ed. Friedlein, S. 224, die *ratio* als jeder konkreten Handlung vorgesetzte Leitung formuliert, woraus der Vergleich von Architekt, seinem Plan und der Umsetzung im Bau, oder der mit dem Feldherrn und den ausführenden Soldaten, genommen wird; zum anderen aber werden die praktischen Musiker als *a musicae scientiae intellectu seiuncti* qualifiziert — die Frage, ob überhaupt bei solchen, nicht zufällig nach ihren konkreten Instrumenten benannten „Musikmachern“ die vorgenannte Leitungsfunktion der *ratio* nicht auch begegnen kann, ja muß, wenn sie eben dem Tonsystem folgen, läßt Boethius unbeantwortet: Er gibt hier die spätantike, für die Musik der Zeit natürlich illusorische²¹⁵, totale Abwertung des irgendwie praktisch tätigen Musikers wieder; Augustin hat genau dieses Dilemma ausführlich diskutiert und zu dem Schluß gebracht, daß der aktuell Musizierende sich in diesem Tun auf der „geistigen“ Ebene des *animal* bewegt, der Musiker also hierin sein Menschsein verläßt, damit aber auch jede Verbindung zur *ratio* verliert — wie der Sänger der christlichen Liturgie

²¹⁴Und mit der Gestalt des zum Singen zwar unfähigen, wohl aber bei solchem (Un)Singen seinen Glauben vorbildlich äußernden Christen mußte sich die christliche Musiktheorie auseinandersetzen, wie man dies zu Anfang der *Commemoratio brevis* lesen kann, oder in Verf., *Musik als Unterhaltung* Bd. II, Kap. IV, das sich der Frage nach der Kompatibilität von liturgischer Wertung von Musik in Augustinischer Tradition und der Rezeption heidnischer bzw. wertungsfreier antiker Musiktheorie widmet; eine Frage, die kaum unnatürlich ist, für neuere Repräsentanten des Faches allerdings offenbar unzugänglich erscheint.

²¹⁵Man denke nur an den Auftrag, einen *citharista* für einen der fränkischen Barbarenherrscher zu finden; eine nicht uninteressante Übermittlung antiker Musikbildung in ein germanisch beherrschtes Land.

in dieser Wertung zu beurteilen wäre, sagt Augustin nicht, obwohl er, in Gegensatz zu Boethius, die Singstimme ausdrücklich erwähnt.

Daß dies für Jacobus nicht mehr akzeptabel sein konnte, ergibt sich geradezu zwangsläufig aus der Geschichte der Musik im Westen seit dem 9. Jh. Vor allem aber ist die neue, und dann als gültiges Vorbild geforderte Klasse des rational handelnden Musikers fähig, dieses Dilemma aufzulösen, ja als nicht existent erscheinen zu lassen. Die Gegenüberstellung von Ewigem, *non fugile sive agilis*, also der Welt des immer Gleichen, und dem Wandelbaren, Einmaligen, Subjektiven kann somit im Bild des rational handelnden *cantor* überbrückt werden, stellt keinen absoluten Gegensatz dar.²¹⁶

Daß dies übrigens Plato nicht widerspricht, sei nur angemerkt: Die musikalische Praxis als Erziehung, wie sie in der Staatsschrift ausführlich erörtert wird, muß auf den Erkenntnissen des eigentlichen Wissens beruhen. Natürlich bleibt dieser Gedankengang Jacobus unbekannt, die Parallele, die sich aus den antiken Traditionen und der neuen Bestimmung von Musiktheorie ergibt, ist aber nicht zufällig. Die musikhistorische Wirklichkeit, die Besonderheit der exemplarischen Formulierung sozusagen des *cantor musicus*, dessen, der keine *bestia* ist, sozusagen obwohl er Musik nicht nur spekulativ „macht“, sondern aktuell singt oder spielt, als reale Erscheinung ist geradezu Voraussetzung der neuen Interpretation der Vorgabe von Boethius.

Hier gelingt Jacobus tatsächlich eine sinngemäße Überwindung der spätantiken Wertungstradition durch Beachtung der zeitgenössischen Wirklichkeit in einer genuin scholastischen Harmonisierung oder eher sogar Erweiterung der Autorität von Boethius mit bzw. durch Aristoteles. Dadurch, daß der *intellectus* nicht nur der Erkenntnis dienen kann oder darf, sondern auch praktisches Handeln begründet, war auch auf der Ebene abstrakter Systematik die spätantike Einseitigkeit aufgehoben (übrigens ist in der Klassifikation von Jacobus auch ein Rudiment der Definition des Rhythmus in der Tradition von Beda zu erkennen).

²¹⁶Die Lösung zum Schluß der *Musica Enchiridis*, wo das *organum* einmal als *superficies* höchsten Ranges, nämlich Teil der Liturgie, qualifiziert wird, zum anderen aber auch als Grundlage der *speculatio interioris eius* bestimmt wird, hat diesen Weg grundlegend erreicht: Die aktuell klingende Musik der Liturgie hat zwei, äquivalente Aspekte, eine des *ornatus* der Liturgie, zum anderen aber des Zeugnisses transzendentaler Ordnung. Sinnlich faßbare Erscheinung und Transzendenz sind damit vereinbar.

Was Jacobus hier nicht leistet, ist die Einbringung der Natur-Kategorie, auf der die Argumentation von Johannes Cotto wie von Aribos essentiell basiert: Die *natura hominis* erlaubt allein den an sich unverständlichen Sachverhalt eines „irrationalen“, aber im Sinne der *scientia* korrekt singenden oder spielenden oder gar komponierenden Musikers. Dies ist für Boethius selbstverständlich, weshalb Augustin ja auch praktische Musiker mit Singvögeln vergleichen kann — dazu muß vorausgesetzt werden, daß die Nachtigall korrekt im Sinne des Tonsystems und der Regeln der Metrik singt: Die gesamte Musik auch der Natur muß damit den ewigen Gesetzen der zeitgenössischen Regeln in Rhythmik und Melik folgen, sonst müßte die Einhaltung eben dieser rationalen Regeln, wie metrische Korrektheit, melische Verwendung nur der Töne des rational definierten Tonsystems dem menschlichen Musiker eine Eigenheit verleihen, und damit wäre Augustins Vergleich „obsolet“..

Daß Boethius wesentlich eine Wertungsgrundlage liefert, bleibt Jacobus natürlich nicht verborgen; die sozusagen höhere Vornehmheit der Reflektion bleibt bestehen. Ausdrücklich aber muß er bemerken, daß auch die praktische Musik nicht wertlos ist, wie man dies aus der Wertung von Boethius und erst recht der von Augustin im 1. Buch von *De musica* folgern müßte. Zur Begründung dieses Werts kann Jacobus auf die Tradition des *laus musicae* o. ä. verweisen, das er im 5. Kapitel des 1. Buches, *De commendatione musicae* anführt. Natürlich kommt da der liturgischen Funktion die wesentliche Bedeutung zu, die ja auch Augustin zur Aufgabe der strikten Abwertung jeder praktischen auf Musik bezogenen Tätigkeit zwingen mußte.

Amüsante Folge der Summen-Tradition ist die Unterscheidung der *musica theoretica* als *in solis entibus intellectum habentibus* existierend, wogegen die *Practica etiam vero bestias, volucres, serpentes respicit et aliquos pisces. Et inter homines multi sunt practici, rari autem theorici.* „,, am Schluß dieses Kapitels: Damit war sogar das Element der Wirkungstradition von Musik systematisch eingefügt, das die Wirkung auf Tiere anbelangt (und das noch im *Kudrun Lied* so unterhaltsam zur Qualifikation besonders schöner, überwältigender Musik eingesetzt werden konnte; der Nachweis der Stelle sei dem Leser als anregende Aufgabe überlassen, die *würm* als begeisterte Hörer von Horants Musik scheint Jacobus nicht zu kennen): Damit ist die Kategorie der Natürlichkeit von Musik zwar nicht explizit eingebracht, aber doch, und dazu noch erweitert durch antike Topoi, sachlich ausgedrückt: Der Seltenheit der Träger musiktheoretischen Wissens steht die „Unendlichkeit“ derer

gegenüber, die ohne solche Kenntnisse auf Musik reagieren; deren Zahl geht sogar über die Menschen hinaus. Augustins Bewertung folgert Jacobus daraus aber doch nicht, obwohl sie naheliegt: Die (angemessene) Reaktion auf Musik betrifft selbst die *animalia irrationalia*, also muß diese Kunst doch animalisch und nicht spezifisch menschlich sein — müßte gefolgert werden. Aber diesen Schluß zieht Jacobus nicht, obwohl hier der bekannte Vers von Guido wieder Probleme schaffen würde: Wer tut, was er nicht weiß, ist eine *bestia*: Ist er dies aber auch, wenn er korrekt Choralmelodien singt, sind diese dann auch „bestialischer“ Natur? Die Wertungen schaffen also gewisse Probleme, die mit dem (metatheoretischen) Begriff des *cantor musicus* zumindest verdeckt werden können.

Weil Jacobus ohne Schwierigkeit — *De musica* von Augustin war ihm offenbar unbekannt — der praktischen Ausübung von Musik wie ihrer Theorie den auch noch als letztlich identisch bestimmten *intellectus* zuordnen kann, wird klar, daß Praxis und Theorie als äquivalente Gebiete erscheinen mußten, was im Übrigen bereits Guidos klare Differenzierung belegt. Folgerichtig kann Jacobus damit auch den Begriff des *finis* einbringen; beide Bereiche der Musik unterscheiden sich (nur) durch ihren, gleichwertigen!, *finis*, ihr Ziel ist jeweils unterschieden, I, XIX, ed. Bragard, S. 63, 4 (direkt vor dem ersten Zitat oben)²¹⁷:

²¹⁷Insofern ist die von Niemöller, *Die Anwendung musiktheoretischer Demonstrationsmodelle auf die Praxis bei Engelbert von Admont*, S. 216, behauptete Unterschiedlichkeit von Engelberts Bewertung des *grundsätzlichen Sinnes und Ziels aller musikalischen Wissensaneignung* zu der von Jacobus, daß nämlich dieser *grundsätzliche Sinn ...* bei Engelbert *die kunstgerechte Ausübung des Kirchengesangs sei*, unzutreffend: *Damit akzentuiert Engelbert den Schwerpunkt genau umgekehrt wie (sic!) Jacobus von Lüttich ...*: Auch Engelbert kennt natürlich einen autonomen Sinn der reinen Theorie, ed. Ernstbrunner, S. 169, 9. Der Formulierung von Niemöller kommt die behauptete allgemeine Gültigkeit nicht zu, denn Engelbert schränkt den Bereich seines Buchs über Musik bewußt ein: Er schreibt kein *Speculum* oder eine *Summa*, sondern *de sola organica musica* — die *musica instrumentalis* in vollständig griechischer Form — *intendimus aliqua dicere breviter et in summa; non perfectionem artis, quae longa utique est et profunda et lata quantum ad eliciendas conclusiones musicae ex suis principiis et quantum ad conclusiones singulas in principia prima et propria reducendas, sicut in musica Boethius laboravit*. Damit referiert er eigentlich nur den Ansatz von Guido; eine generelle *Akzentuierung* beabsichtigt er hier gerade nicht; er schränkt den Bereich ein, den er in seinem Buch behandeln will und sagt dazu klar, wenn auch nicht für Niemöller, daß er damit nur einen Ausschnitt behandeln will.

Igitur, qualitercumque hae duae musicae partes circa numerum insistant sonorum non absolute, sed invicem comparatorum, ut sunt materia harmonicae sonorae modulationis, in multis tamen distinguuntur et principalius in fine vel a fine. Nam theorica consistit in speculatione ...

Besser als die *Musica Enchiridis* sagt Jacobus aber die neue, durch die Verbindung der *ars musica* mit der liturgischen Musik unabdingbar gewordene neue Wertung nicht; selbst die ausgedehnte „Scholastifizierung“ kann inhaltlich nicht erkennbar Neues hinzufügen; auch hier sind die Probleme viel früher gelöst. Daß hier aus der Tradition der Musiktheorie in diesem Zusammenhang noch andere Kriterien angeführt werden könnten, macht ein anonymer Autor deutlich, der die Grundlage musiktheoretischer Erkenntnis einbringt, das Urteil *sensu rationeque, Ignoti auctoris Ars musyce, S. Thomae Opera*, Bd. VII, S. 811 n. 2:

... sicut in musyca Brunonis dicitur, quisquis sibi videtur sine artis huius noticia bene canere²¹⁸, cum interrogatur de numeris intervallis

²¹⁸**Zur musikalischen Selbstunterhaltung** Hier liegt ein Unterschied vor zur Anführung der, von außen beurteilt eigentlich exemplarisch unzulänglichen, musikalischen Selbstunterhaltung bei Boethius, ed. Friedlein, S. 186, 25:

Et qui suaviter canere non potest, sibi tamen aliquid canit, non quod eum aliqua voluptate id, quod canit afficiat, sed quod quandam insitam dulcedinem ex animo proferentes, quoquo modo proferant, delectantur.

Boethius geht es um den Beweis, daß in der Seele, *in animo*, Musik wirksam ist, so daß selbst der, der keine musikalische Stimme hat, mit Freude sich etwas „vorbrummen“ kann, nicht etwa wegen der Schönheit der Erscheinung, sondern wegen einer inneren harmonischen *dulcedo*, die aus dem *animus* zur Äußerung drängt, und daher Freude macht, selbst wenn der Vortrag selbst eben exemplarisch abscheulich ist und daher ungeeignet, überhaupt irgendeinen ästhetischen Reiz zu erzeugen.

Die Nähe zu den *krächzenden Raben* von Hieronymus ist nicht zu übersehen, nur daß Boethius auch hier restlos auf christliche Bezüge verzichtet und auch nicht die Wahrheit des Gesangs zum Maßstab nimmt; dennoch wäre dies ein Grund, danach zu fragen, ob dieser Topos des höheren Wertes dessen, der aus dem Herzen singt, wie scheußlich auch immer anzuhören, besser singt als der, der schön, aber nicht aus dem Inneren singt, auch antike Wurzeln haben könnte. Boethius stellt hier das Innere und das Äußerliche an Musik gegenüber, nicht irgendeine eigentliche „Botschaft“.

Boethius ist hier nur daran interessiert, zu zeigen, daß die äußere „Erscheinung“ von Musik nicht wesentlich ist, es gibt Menschen „ohne“ musikalische Stimme, die sich dennoch an

acutorum graviumque sonorum, nescit rendere vultque aurium sensu credere, non autem rationi in genere. Cum utrumque iudicium sit requirendum. Amplius autem rationis (sl. iudicium), quae ipsam veritatem

ihrem Vortrag erfreuen — das muß dann Beweis dafür sein, daß in der menschlichen Seele Musik enthalten ist, und zwar unabhängig von der sozusagen „außerlichen“ Fähigkeit, nun auch Musik adäquat vortragen zu können. Warum allerdings der Betreffende überhaupt *proferens* ist, wird nicht klar — es würde ja reichen, nur die Harmonie der oder in der Seele zu erleben —, wogegen in der christlichen „Version“ der innerer Zwang zur Äußerung durch die „Botschaft“ begründet ist: Der Betreffende muß sein Gotteslob „hinaussingen“, selbst wenn es kein *Singen* ist; Musik hat hier eine Funktion, ist nicht, wie bei Boethius „nur“ sie selbst, bezogen auf die Harmonie der Seele (Augustin ist die „Musikalität“ der Seele auch geläufig, in den *Confessiones* nun im Rahmen der Ethos-Lehre, so die unsagbare Wirkung von Musik in der Seele je nach deren Zuständen — auch hier besteht eine Funktionalität). Boethius muß beweisen, daß die innere Harmonie, auch die zwischen Seele und Körper nicht etwa nichtexistent ist, selbst wenn der Betreffende nicht singen kann. Da handelt es sich nur um eine Äußerlichkeit.

Für den hier zitierten mittelalterlichen Autor geht es dagegen darum, daß der, der *sibi videtur bene canere*, wenn er kein Wissen von seinem Tun hat, dem Vieh zu vergleichen ist; eine Paraphrase von Guidos bekanntem Vers. Ob der Betreffende wirklich *bene canit* oder nicht, ist eher irrelevant, obwohl hier natürlich auch das oben bereits angesprochene Problem „lauert“: Welche *bestia* singt Choral tonal und gestaltmäßig korrekt? Ist der „korrekte“ Sänger, auch wenn er die Musiktheorie nicht beherrscht, nicht doch von *bestiae* unterschieden?

Augustin hat hier eine Antwort (in der 1. Hälfte des 1. Buches von *De musica*): Selbst wenn der betreffende Musiker hervorragend musiziert und dazu noch musiktheoretische Kenntnisse hat, ist er wie das Vieh, und zwar in dem Moment, in dem er singt, spielt oder auch Melodien schafft — hier besteht ein Gegensatz zum zitierten mittelalterlichen Text bzw. insgesamt zur mittelalterlichen Situation: Da ist gerade die rationale Bewußtheit, konkret die Fähigkeit, Musik rational zu notieren, Voraussetzung, beim Singen eben keine *bestia* zu sein, für Augustin nützt diese Fähigkeit überhaupt nichts, auch der rationale „Sänger“ handelt im Singen wie ein *animal non rationale*.

Ersichtlich ist die Bestimmung des Ortes der *ratio* in Bezug auf aktuelle Sänger und Instrumentalisten nicht ganz trivial; durchaus ein mögliches Objekt für scholastische Philosophie, das aber nicht aufgenommen oder gesehen wurde; eine Auseinandersetzung mit den Vorgaben des 1. Buchs von *De musica* scheint ebenso nicht stattzufinden wie mit dem noch tiefer reichenden 5. Buch, dessen Inhalt für scholastische Philosophie offenbar doch zu schwierig zu verstehen war, zur philosophischen Bewältigung des Inhalts reichte Aristoteles nicht aus.

integritatemque ad liquidum in rerum natura in quantum possibile est
 (die Einschränkung wie im Schlußkapitel der *Musica Enchiriadis*: Das
 „erlaubte“ Wissen ist nie vollständig, sondern nur eine beschränkte Ga-
 be Gottes:), *ex munere omnipotentis artificis comprehendit.*
Is, inquam, talis magis luscinae, quae ultimo anni tempore ac sic suavi-
ter et dignitose canat, est comparandum, quam peritus cantor habendus.

Boethius genau folgend ist die Feststellung, daß beide Arten von *iudicia* notwendig sind; neu gegenüber Boethius ist, daß es hier um die Beurteilung von Melodien geht, also um die Aufgabe, die gesungene Melodie rational verstehen zu können: Hierin drückt sich die völlig neue Situation aus, die selbst ein so topischer Autor nicht übergehen kann, die Beurteilung, die die beiden *iudicia* bei oder in Musik herausfordert, betrifft nicht abstrakt Elemente der Melik, sondern konkrete Melodien.

Die Möglichkeit eines korrekten Singens auch ohne Wissen um die Elemente, also die Tätigkeit einer *bestia* nach Guidos Versen, ist hier verbunden mit der Vorgabe von Boethius: Derjenige gebraucht nur das Urteil des Gehörssinns, verzichtet sozusagen bewußt auf das der *ratio*, die in jedem Fall das bessere, nämlich endgültige Urteil geben kann. Die Wiederholung der Aussage des Schlusses der *Musica Enchiriadis* ist hier weniger interessant als der Umstand, daß der Rekurs auf das Modell von Boethius die grundsätzliche Unvollkommenheit der sinnlichen Erscheinung bzw. des Urteils der betreffenden Sinne über diese Erscheinung einschließt.

Damit aber wäre die Frage zu stellen, ob der Betreffende, der auf Leitung durch die *ratio* verzichtet, nicht doch eine weniger zur Vollkommenheit tendierende Wirklichkeit von Musik hervorbringen kann: Wer um die Natur, die Idee des Kreises weiß, wird zwangsläufig auch einem eventuell gezeichneten, „sinnlichen“ Kreis der Vollkommenheit näher bringen können, als einer, der dies nur durch sinnliche Wahrnehmung, also Maß durch die Sinne tut. Bei Architektur war dies auch konkret zu sehen, mußte also nicht noch expliziert werden. Die hier nur zur Orientierung ange deutete Frage fällt der Musiktheorie des Mittelalters nicht auf: Das Dilemma, daß auch der „irrationale“ *cantor* korrekt singen und komponieren kann, das Johannes Cotto und Aribo einigermaßen erklärt haben, wird in dem hier angesprochenen Zusammenhang nicht gesehen; hier bestünde also Harmonisierungsbedarf. Die Argumentation von Johannes Cotto entspricht, natürlich ohne direkten Bezug, der von Boethius darin, daß beidemale ein gewisser Mangel durch eine musikalische Natur

des Inneren erklärt wird, bei Boethius die Unfähigkeit zu singen, bei Johannes Cotto das Fehlen des rationalen Bewußtseins — man würde also die selbstgestellte Aufgabe von Guido in dieser Hinsicht als Beitrag zur *Bewußtseinsveränderung*, nämlich im Gegensatz zu moderneren Postulaten von politischen *Bewußtseinsänderungen*, zum Erwerb der notwendigen Rationalität bewerten müssen.

3.3.5.3.5.3 Das Modell der Gestalt als eigentliches Wesen von Musik Das hiermit angesprochene Modell ist eindeutig, die Relation von Ausführung und Gestalt als Fügung aus rational definierten Elementen ist darin trivial, weil eine gewissermaßen identische Umsetzung der Gestalt in Klang als grundsätzlich möglich vorausgesetzt wird. Als spezifische Eigenschaft der Ausführung erscheint damit nur noch Korrektheit oder Fehlen derselben, einschließlich, ja eigentlich dominant, „falscher“ Chromatik. Das Platonische Problem einer absoluten Differenz zwischen sinnlich faßbarer Erscheinung und Idee, der Musiktheorie bekannt aus dem Zirkelbeispiel, wird nicht aufgenommen, sondern sozusagen ersetzt durch das hier angesprochene Modell einer letztlich identisch korrekten Ausführung der jeweiligen Struktur einer Melodie etc.

Das ist von wesentlicher Bedeutung für die Absicht und Vorstellung einer Durchdringung der musikalischen Praxis und damit für die Begründung musikalischer Wirklichkeit, der klingenden Erscheinung, mit bzw. durch rationale Planung, also das Verstehen von Komposition als Befolgung nicht ausschließlich von intuitiv verwirklichten bzw. in neuer Verwirklichung zu wiederholenden Hörerlebnissen bzw. von Erlebnissen beim Hören des Klingens: Der Erwerb sozusagen neuer Hörerlebnisse wird durch Formalisierung auf einer abstrakten, gestaltemäßigen Ebene verfügbar gemacht — bekanntestes Beispiel im Mittelalter ist hier wohl die Erweiterung der Zusammenklänge bis zur Beherrschung und Regulierung auch der Dissonanzen, d. h. deren Befreiung von zufälligem und kompositorisch unregulierter Zufälligkeit: Diese neuen Möglichkeiten des Satzes, hinsichtlich der Dissonanz prägnant neu bei Tinctoris, sind dann auch als abstrakt formulierte Regeln verfügbar; *abstrakt* in dem Sinne, daß letztlich eine ästhetische Schönheit in Bezug auf den Zusammenklang für einen Komponisten selbst ohne entsprechendes Hören zu schaffen wäre — um einen extremen Fall zu konstruieren; konkret bedeuten diese Regeln, daß der Komponist mit ihnen als Gerüst in ihrer Befolgung mit Sicherheit einen mehrstimmig für seine Zeit ästhetisch schönen und damit korrekten Satz schaffen kann; er kann sozusagen

seine Aufmerksamkeit auf andere kompositorisch verfügbare Sachverhalte richten, wenn er sich der betreffenden Regeln für die Zusammenklänge bedient bzw. sie einhält.

Das ist keine Verkomplizierung trivialer Sachverhalte, sondern der Versuch auf die Besonderheit der abendländischen, insbesondere der mehrstimmigen Komposition in musikhistorischer Hinsicht zu verweisen, nämlich auf die Formalisierung von jeweils neuen Klangmerkmalen durch die theoretischen Regeln, d. h. die Erfassung solcher „mehrstimmiger“, eventuell neuer Effekte durch die Theorie als abstrakt gefaßte Regeln — die neue Konsonanz- und Dissonanzklassifikation von Johannes de Garlandia ist das wohl bekannteste Beispiel: Ein Teil der gestaltmäßigen Abstraktionsleistungen des musikalischen Hörens wird so durch die Musiktheorie erfaßt und zwar der Erweiterung und Entwicklung der „mehrstimmigen“ Hörerlebnisse direkt folgend; hier also die Klassifizierung von Zusammenklängen als Klassen von Kon- oder Dissonanzen im mehrstimmigen Verlauf. Der betreffende Effekt wird für die kompositorische Planung abstrakt als Regel verfügbar — eine der großen Leistungen der mittelalterlichen Musiktheorie²¹⁹.

Zu beachten ist, daß erst die Formulierung solcher Regeln in abstrakter, leicht zu befolgender Art (meist als *natürlich* begründet, wie schon in der *Musica Enchiridis*, die vorher unvorstellbare Erweiterung der Klassenbildung hervorgebracht hat: Daß nicht nur Melodien, sondern auch bestimmte Klangfolgen als Klassen invariant gegenüber der Tonhöhe, bzw. auch, innerhalb des Komplexes, der jeweiligen Tonart gehört werden können, ist für die Zeit des Satzes von Dufay höchstens in den Kadenzen und anderen typischen Zusammenklangfolgen gegeben. Die Folge ist, tonale Klangmuster kompositorisch verfügbar und damit auch veränderbar zur Verfügung zu haben.

²¹⁹Angesichts dieser Bedeutung des Gestaltfaktors, d. h. der gestaltmäßigen Abstraktionsleistung des musikalischen Hörens für die abendländische Musikgeschichte kann die Vorstellung, daß hinter der raumanalogen Darstellung melischer Verläufe nicht eben diese Abstraktion im Rahmen einer Raumstruktur, sondern ein, eigentlich zufälliger, nicht in der Natur der Sache liegender *grammatikalischer Filter* stünde, nur als Lachgenerator oder als unverständliches Nichtverstehen der Grundlagen abendländischer Musik erlebt oder bewertet werden; vgl. dazu z. B. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...* Teil 1, *HeiDok* 2008, unter Verwendung der Suchfunktion z. B. zu *Filter* oder *grammatikalisch* wird man da höchst unterhaltsame bzw. lachhafte Dinge finden können.

Daß die Aristotelische und gerade diese Philosophie genügend Anlässe und Möglichkeiten bieten konnte, die Relation von Ausführung und Gestalt in einer Weise zu erfassen, die auch der Ausführung eigene Faktoren zuweisen lassen konnte, wurde angedeutet. In etwas anderer Sichtweise könnte man auch die Dichotomie von *forma substantialis* und *forma accidentalis* einsetzen. Formal kann man die *differentia formae substantialis ad formam accidentalem* wie Johannes de Grocheo in seinem bekannten Passus über die Relation von kompositorischer Form und dem Tonsystem, konkreter noch, den Intervallen, als *materia* verstehen; allerdings muß dann die Klasse *Intervall* als eigentliche *substantia* der Musik angesetzt werden — daß Johannes de Grocheo an dieser Stelle die Bedeutung der Rhythmik als ebenfalls kompositorisch wesentliches Objekt übersieht, kann kaum systematisch, sondern nur als gedanklicher Lapsus, verursacht natürlich durch die traditionelle Dominanz der Melik (im Theoriebereich der *musica plana* als Grundlage der Musik), also als von der traditionellen Einteilung abhängige oder erzwungene Folge gewertet werden. Dabei ist zu beachten, daß diese traditionelle Einteilung in *musica plana/mesurabilis* ebenfalls von der musikhistorischen Erweiterung der abstrakter Definition verfügbaren Formfaktoren abhängt. Und wer wollte übersehen, welche neuen kompositorischen Formmöglichkeiten die Schaffung eines abstrakten, nämlich restlos in Zahlen darstellbaren Systems von dominant zwei- und dreiteiligen Zeitquantitäten auf verschiedener Tempoebene hervorgebracht hat — Voraussetzung ist die Abstraktion eben solcher Rhythmusempfindungen auf elementare Gestaltfaktoren (in der Mensuraltheorie erreicht durch Verzicht auf explizite Beachtung des Akzentfaktors, was nur ein hoher Grad an Naivität als Hinweis auf Fehlen dieses Faktors beziehen kann)²²⁰.

Von dieser theoriegeschichtlich abhängigen Unzulänglichkeit hinsichtlich der Bestimmung der *materia* der Musik also abgesehen, erscheint dann das rational definierte Material der Musik als eine *substantia* wie *Sokrates*, der die verschiedenen kompositorischen Formen in gleicher Weise wie *Sokrates* die *albedo* u. dgl. als *forma*

²²⁰Und hier müßte die sich für alles zuständig erklärende Hirnforschung erst einmal nachweisen, wie und warum ablaufende Informationen wie rhythmische Muster sozusagen statisch abstrahiert werden können — offenbar weil die Abstraktionsfähigkeit in dieser Weise verläuft; aber eine hirnforscherische Erklärung der Abstraktion? vielleicht darf es die ja gar nicht geben? manche hirnforscherischen Erkenntnisse scheinen auf dem Fehlen dieser Fähigkeit zu beruhen.

accidentalis zugeordnet werden können; ersichtlich eigentlich ein ziemlich absurder Formalismus, ed. Rohloff, S. 114, 1, vgl. auch Verf., *Hat Johannes de Grocheo eigentlich auch über Musik geschrieben?*:

Ista autem principia sunt et materia, qua utitur omnis musicus, et in ea formam musicam introducit. Licet enim in naturalibus efficiens dicatur principium plus quam materia, in artificiatas tamen materia principium potest dici, eo quod sit ens in actu et forma artis sit ei accidentalis. ...

Aristoteles jedenfalls würde kaum das Erz einer Statue, das ja auch schon eine *substantia* also eine geformte *materia* ist, die durch eine *causa finalis* zur eigenen *substantia* geworden ist, als *principium* bezeichnet haben. Daß die rational definierten Elemente der Musik, wie die Intervalle, in einem höheren Maße geformt sein mögen als das einer Statue dienende Erz, wäre verständlich; bei folgerichtiger Anwendung der Systematik müßte aber zunächst gefragt werden, wie denn Intervalle u. dgl. eigentlich existieren, wesentlich erscheinen sie ja nur innerhalb von Melodien, höchstens im Unterricht können sie an sich existieren. Es ist klar, was Johannes de Grocheo beabsichtigt und voraussetzt: Das Tonsystem etc. ist als geformte *materia* eine allgemeinere *substantia* als eine in der Zeit nur einmalig auftretende kompositorische Form.

Allerdings zu behaupten, daß Intervalle u. dgl. nicht allein den Zweck haben, — korrekte — Melodien und Kompositionen formen zu lassen, würde wohl auch Johannes de Grocheo nicht behaupten wollen. Etwas, das aber geradezu den Drang hat, einer Form als *Materia* zu dienen, ja dessen Sein zwar an sich denkbar, wesentlich aber nur in einer konkreten Melodie oder Komposition gefunden werden kann, ist notwendig mit dem Erz, als *causa materialis* des Standbilds zu vergleichen, wenn auch, wie angedeutet, eventuell auf einer höheren Art der eigenen Geformtheit — und, *Erz* kann an sich bestehen, ohne jeden Hinblick auf irgendwelche Erzstatuen, was bei Intervallen, wie gesagt, nicht zutrifft.

Wie Sokrates gegenüber *animal* oder *homo* einen höheren Grad an Wirklichkeit hat, also *substantia*, die als solche höchstens durch *formae accidentales* verändert, aber nicht hervorgebracht werden kann, so muß in diesem System auch die Komposition gesehen werden. Dies zu verstehen, also die Vorgabe von Johannes de Grocheo in ihrer „scholastischen“ Unbehilflichkeit bewerten zu können, ist ein Blick auf eine klare Darlegung der Differenzierung durch Thomas nützlich, *Comm. in De*

anima, II, n. 14:

... secundum autem est, quod haec est differentia formae substantialis ad formam accidentalem, quod forma accidentalis non facit ens actu, simpliciter, sed ens actu tale vel tantum, utputa magnum vel album vel aliquid aliud huiusmodi.

Forma autem substantialis facit esse actu simpliciter, unde forma accidentalis advenit subiecto iam praeexistenti actu.

Forma autem substantialis non advenit subiecto iam praeexistenti in actu, sed existenti in potentia tantum, scl. materiae primae.

Ex quo patet, quod impossibile est unius rei esse plures formas substantiales.

Quia prima faceret ens actu simpliciter, et omnes aliae advenirent subiecto iam existenti in actu, unde accidentaliter advenirent subiecto iam existenti in actu, non enim facerent ens actu simpliciter sed secundum quod.

Weil eine Komposition, wie übrigens konkret aus dem 15. Kap. von Guidos *Micrologus* zu erfahren gewesen wäre, zumindest aus einigen Intervallen bzw. *motus* zusammengesetzt ist, ist die von Johannes de Grocheo aufgestellte Relation nicht nur merkwürdig, sondern falsch: Eine Komposition ist nicht einfach eine in die betreffenden Elemente als *accidentalis forma* eingeführte Formung; diese erfahren kein *tale vel tantum* oder eine andere Eigenschaft, sondern eine völlig andere Erscheinung (schon durch ihre Zusammensetzung zu etwas ganz Neuem, der komponierten Form, wie sie z. B. aktuell, wenn auch heute kaum noch greifbar, Tassin geschaffen hat). So kann ihnen als *forma substantialis* nicht die Komposition als *forma accidentalis* zugeordnet sein. Auch hier erweist sich Johannes de Grocheo nicht als wirklicher, schöpferischer Philosoph — daß er als Autor einer ganz eigenen Art von Musiktheorie oder besser Reflexion über Musik größte musikhistorische und wertungsgeschichtliche Bedeutung hat, ist davon natürlich nicht betroffen: Seine wirklich neuen Klassifikationen und Aussagen, wie eben die zu Tassin, zum Sinn von Motetten etc., sind gerade nicht Aristotelisch oder „scholastisch“ zu erklären! Das zu verstehen, muß man allerdings den eigentlichen Inhalt von äußerlichen, nicht inhaltlich produktiven „scholastischen Einkleidungen“ zu unterscheiden, d. h. also den Inhalt zu verstehen zu versuchen! Es kommt auf die adäquate Bewertung seiner Aussagen hinsichtlich ihres jeweiligen Bezugs zum Neuen, was er sagt, zu erkennen.

Andererseits könnte man, und darauf kommt es hier an, die von Thomas so klar beschriebene Unterscheidung auf Komposition als Gestalt und bestimmte Ausführung beziehen: In einer konkreten Ausführung kommt einer Melodiegestalt tatsächlich ein *tale vel tantum* zu, z. B. durch ein bestimmtes Tempo, durch eine bestimmte gewählte Tonhöhe etc. Dies mag als weiterer Hinweis belegen, daß für einen wirklich philosophischen, spekulativen scholastischen Denker, insbesondere, wenn er den Anspruch der Abfassung eines *speculum* an sich stellt, Möglichkeiten bestanden hätten, die Relation zwischen Gestalt und Ausführung als Träger eigener Merkmale „scholastisch“ zu klassifizieren. Ja, eine solche Möglichkeit hätte eigentlich als Aufgabe bestanden.

Die Dominanz und auch Brauchbarkeit des oben angesprochenen Modells einer idealen Gleichheit von Gestalt und Ausführung, also der Abstraktion von allen ausführungsmäßigen Faktoren, blieb davon aber weitgehend unberührt. So bleibt nur noch zu fragen, warum Jacobus von Lüttich überhaupt darauf kommen konnte, ausführungsmäßige Elemente als solche zu benennen, wenn auch zu einer philosophisch systematischen Erfassung jeder Möglichkeit hinsichtlich Bildung, Wissen und spekulativer Denkfähigkeit fehlt, d. h. also auch von einer Begründung durch die Philosophie bei Jacobus von Lüttich nicht zu sprechen ist.

Den Grund kann man in der Literatur der Zeit finden: Exemplarisch wird Ausführung als zu beherrschende und eigenständige Kunst gegenüber der komponierten Weise etwa bei Tristans ersten Auftritt als Musiker am Hofe von Marke formuliert: Tristan vermag durch die hervorragende Fähigkeit zum Vortrag einer dem anwesenden Fachmusiker bekannten Melodie seine Leistung als Musiker adäquat darzustellen, vgl. dazu Verf., *Musik als Unterhaltung* III, Kap. 10, S. 374 ff.; ein wertungsgeschichtlich nicht unbedeutendes Phänomen: Natürlich war für die Zeit die Unterscheidung zwischen, sogar besonders guter, d. h. der wertungsmäßig graduierungsfähigen Ausführung und Komposition trivial, nämlich selbst oder gerade für die Autoren der großen Versromane, die nicht notwendig Musiktheoretiker waren²²¹, selbstverständlich. Korrektheit und eine besondere Art des Vortrags er-

²²¹Bei der Ausbildung Tristans in Latein etc., also auch in den *buochen* ist bemerkenswert, daß er aber die *ars musica* nicht erlernt, sondern „nur“ die „praktische“, weltliche Musik — vermutlich also als *bestia* im Sinne Guidos: Die musiktheoretische Bildung, wenigstens „in“ Notenschrift war für Gottfried also, noch, nicht zu beachtendes Merkmal musikalischer Höchstkunst.

scheinen da als konkrete Qualifikationen, die als rein fiktiv literarisch zu erklären nicht der geringste Grund besteht. Die musikalische Wirklichkeit ist also der Grund, daß Jacobus von Lüttich auf diese Relation eingehen muß, daß also eine Relation zwischen mehr oder weniger guter Ausführung über die reine Korrektheit hinaus geläufig ist.

3.3.5.4 Ausführung und Gestalt in Engelberts scholastischer Musiktheorie

Daß die Tradition der mittelalterlichen Musiktheorie Anlaß geben konnte, das Verhältnis von Gestalt und Ausführung explizit zu machen, thematisch als Objekt von Musiktheorie zu bestimmen, kann Engelbert zeigen, den vor allem die Vorgabe Guidos zu einer entsprechenden Gegenüberstellung führt. Daß allerdings auch Engelberts scholastische Bildung unzulänglich ist, eine adäquate Bestimmung oder Klassifikation zu leisten, kann die Untersuchung des Schlußteils seiner Schrift zur Musik zeigen.

Um ein wenigstens etwas klareres Bild seines musikbezogenen Philosophierens zu skizzieren, vor allem aber, weil der entsprechende Begriff auch für die Frage nach der Stellung der Relation von Ausführung und Gestalt wie gezeigt von einiger Bedeutung ist, soll zunächst die Assoziationskette, die Engelbert aus dem Wort *motus* herleitet, einer kurzen Vorbetrachtung unterzogen werden (vgl. auch unten, 3.3.5.4.2 auf Seite 655).

3.3.5.4.1 Zur Verwendung des Begriffes *motus* im Rahmen einer scholastisch verbrämten Musiktheorie Die Bezüge von Musik zu Bewegung sind traditionell zahlreich; wie angesprochen sind hier das physikalische bzw. Pythagoräische von dem Aristoxenischen Modell hinsichtlich der Verwendung des Begriffes *Bewegung* grundsätzlich zu unterscheiden; zudem sind aber auch noch potentielle rhythmische Bedeutungen der Wortverwendung zu beachten. Vor allem aber

Daß ebenso wie die Unterscheidung zwischen — nur — ausführendem und komponierendem (eine, trivialerweise, schon für Augustin selbstverständliche Unterscheidung) Musiker der betreffenden arabischen Musiktheorie des Mittelalters ebenso geläufig ist wie das Wissen um besonders schöne Ausführung, behandelt Verf. ausführlich und sogar an den betreffenden Quellen gezeigt, im letzten, 14. Kapitel von *Musik als Unterhaltung*.

stellt sich natürlich bei einer spezifisch auf Musik gerichteten, nicht dezidiert Pythagoräischen Verwendung des Wortes immer die Frage, ob und wie weit damit auch Musik als Ausführung angesprochen sein kann; Oddos *motus*-Begriff könnte mit *Ortswechsel* innerhalb einer musikalischen *syllaba* übersetzt werden, womit Oddo, etwas redundant, den Unterschied zwischen Tonhöhen, Anzahl des Auftretens jeder dieser Tonhöhen in der jeweiligen Formeinheit und schließlich die Anzahl der Bewegungen zwischen den konstituierenden Tonhöhen bestimmt. Der Bezug zur Ausführung ist also bei seinem Begriff nicht näher als bei dem der *vox*. Auch Guidos *motus*-Begriff, der an die Intervalle gebunden ist, kann als abstrakt gewertet werden, denn er bestimmt die Möglichkeit der beiden Richtungen, in denen ein Intervall verlaufen kann — man könnte *motus* als das melodisch gebrauchte, sozusagen real vorkommende Intervall bezeichnen, nicht das Abstandsmaß, sondern die entsprechende melodische Bewegung; eine durchaus sinnvolle Begriffsbildung. Strukturell wäre dieser *motus*-Begriff durch die Angabe der Reihenfolge der *voces* zu ersetzen (was auch für Oddo gilt).

Insofern könnte die Verwendung eines Zusatzbegriffes tatsächlich auf einem intuitiven Gefühl des Verlaufs von Melodien, vielleicht in der Art, in der auch Notker bei seiner Erklärung des Dichtens von Sequenzen angeblich als Textierung von *motus* spricht: Die geistige Repräsentation von Melodien in einem noch „vorrationalen“ Stadium könnte wesentlich von einer bewegungsmäßigen Vorstellung abgehängt haben, die auch in Segmentierungsansätzen eher in Bewegungseinheiten gedacht hat als in Tonpunkten²²² von größeren Melodieeinheiten (wofür es Literatur gibt), sondern von einer Korrespondenz zwischen einzelnen *motus cantilena*e und einzelnen *syllabae*: *Singulae motus cantilena*e *singulas syllabas debent habere* (leicht

²²²**Tonpunkte in frühen Neumenschriften** Wenn der große Arabist, Scholastikforscher und Byzantinist und dazu noch musikwissenschaftliche Mediaevist M. Haas, *Mündliche Überlieferung und altrömischer Choral*, S. 65, bemerkt, daß *in der lateinischen Musiklehre des frühen Mittelalters ein auf Einzeltönen basierendes Tonsystem sehr umsichtig und mit einem erheblichen ... Aufwand eingeführt wird. ...*, so hat er recht, selbst wenn man nicht so ganz leicht versteht, was hier das Wort *Umsicht* bedeuten sollte Wenn er dann aber bemerkt, *doch kann der Einzelton auch nicht einfach ausgeklammert werden; dass Sänger in syllabischen Partien 'Einzeltöne' verwenden, ist klar. ...*, so wäre gerade hier Notkers Ausdrucksweise zu beachten, denn, was M. Haas sicher nicht ganz unbekannt geblieben ist, die Sequenzen sind durch syllabischen Bezug zu ihren Melodien charakterisiert; und Notker spricht natürlich nicht von einem silbisch segmentierenden Zerlegen (ein Hendiadyoin

zugänglich im Quellenband zu ed. W. Wunderlich, *St. Gallen, Geschichte einer literarischen Kultur*, St. Gallen 1999, Bd. II, S. 148, 21. Notker meint also die von M. Haas angesprochene Syllabik, selbst wenn M. Haas hier davon nichts zu wissen scheint, sonst hätte er es wohl nicht so sachebenenfrei daherschreibend so an der notwendigen *Umsicht* fehlen lassen können, sondern sehen müssen, daß zum Verständnis der Art der geistigen Repräsentation von Melodien in der vorrationalen Zeit sicher eine gewisse *Umsicht* notwendig ist. Die, ja niemals mehr auch nur annähernd rekonstruierbaren geistigen vorstellungsmäßigen Modelle von Musik in eben dieser Zeit sind von dem musikhistorischen Abstand abgesehen, eben als intuitive Vorstellungen grundsätzlich nicht leicht rationalisierbar — man könnte z. B. suchen, wo und ob und dann wie Aurelian Tonrepetitionen bezeichnet, da und nicht bei einfacher Syllabik wäre zu fragen, wie da das einzelnen Tonelement — metatheoretisch gesprochen — geistig repräsentiert wurde, vielleicht ja wie bei den *trivirgae*, als Folge von Impulsen?

Zunächst ist natürlich ein skalisch rationales Bewußtsein einer Ton-Leiter abzutrennen von einem Gefühl oder Wissen um einen einzelnen Ton. Zu fragen bleibt aber, ob auch eine syllabische Melodie nicht als Folge von Bewegungen verstanden, erlebt oder gefühlt worden sein kann, Notkers Formulierung ist hier suggestiv — und, Aristoxenus definiert schließlich die Melik der Sprache strikt als Bewegung, was auch das wissenschaftlich ursprüngliche Bezeichnete der grammatischen, melischen Akzentzeichen ist. Daß eine intuitive, „vorrationale“ Vorstellung auch einer syllabischen Melodie nicht Töne aneinandergereiht haben muß, sondern eventuelle jeweils elementare Bewegungen den Silbeneinheiten zugewiesen haben könnte, ist nicht einfach deshalb auszuschließen, weil die erhaltenen Zeugnisse der Neumenschrift jeweils recht eindeutig den Punkt als Einzeltonzeichen verwenden und natürlich auch in den einzügig geschriebenen Komplexneumen, also denen mit alternierendem Richtungswechsel, die Tonpunktstelle so deutlich kennzeichnen, daß selbst W. Arlt dieses Merkmal nicht übersehen konnte (abgesehen natürlich von der der Definition des Bezeichneten der melischen Akzente in der Grammatik nahe stehenden Paläofränkischen Notation).

Dies ist ja wohl schon ein erstes Rationalisierungsstadium. Aber auch da muß der Sachverhalt nicht so einfach gewesen sein, wie er M. Haas erscheint: Das *punctum* der Neumenschrift hat in einigen „Dialekten“ eindeutig eine Zusatzbedeutung, die des tieferen Tons (von metrischen Bedeutungen ganz abgesehen, da diese nur

in rhythmischen Schriften begegnet). Denkbar ist also, daß es sich um eine „geschrumpfte“ $\beta\alpha\rho\epsilon\acute{\iota}\alpha$ /*accentus gravis* handelt, der, z. B. in der St. Gallischen Schrift eindeutig die *virga*, d. h. $\acute{o}\zeta\epsilon\acute{\iota}\alpha$ /*accentus acutus* in Opposition gegenübersteht (es besteht allerdings noch eine andere Opposition, die nämlich zum *tractulus*, womit das *punctum* z. B. in der St. Galler Notation zum Zeichen für Kürze wird: Die Opposition ist also: *Punctum vel tractulus* versus *virga* mit und ohne Episem; dies ändert aber am Gesagten nichts). Es ist also gar nicht ausgeschlossen, daß erst mit einem weiterführenden Rationalisierungsschritt, z. B. durch Versuch einer Einbeziehung rhythmischen Bezeichneten der Einzelton als Bezeichnetes rational — wenn auch noch nicht im Sinne der rationalen Skala — denkbar gemacht worden ist.

Als Problem bleibt die Tonrepetition über mehrere Silben, also die Rezitation wie zu Anfang des All. *Dominus in Sina* (dessen Parallelität zum All. *Lauda Ierusalem* sich in Greg auf den Ruf, in AR auch auf den ganzen Vers erstreckt; ein deutlicher Hinweis auf sekundäre Individualisierung in Greg): In einer solchen, ja ausreichend häufigen Situation scheint ein Einzeltondenken trivial bzw. zwangsläufig. Der „Ausweg“, daß auch das Rezitativ ursprünglich immer „bewegt“, z. B. eine Folge des Bezeichneten von identischen *pedes* gewesen sei, wie man sie häufig genug in der altrömischen Fassung finden kann, ist zu unwahrscheinlich. Andererseits fällt gerade zu dieser Situation auf, welche Mühe z. B. die *Papadike* und andere vergleichbare byzantinische Texte mit der Erklärung des Bezeichneten des $\acute{\iota}\omicron\nu$ und noch Autoren wie Hucbald mit der der Tonwiederholung haben. Dies mag wesentlich auf die Vorgabe des Systems des Bezeichneten zurückzuführen sein — wie gesagt, ist das Bezeichnete der grammatischen melischen Akzente die gerichtete Bewegung, also das „normale“ Bezeichnete einer byzantinischen Neume ein Schritt oder ein Sprung, so daß eine Tonwiederholung kein normales Bezeichnetes sein konnte (der Nutzen der Bezeichnung von Silbenklängen für die Grammatik bestand, wie mehrfach gesagt, in der Kennzeichnung der Lage des Akzents im Wort, ob die jeweils mit $\beta\alpha\rho\epsilon\acute{\iota}\alpha$ bezeichneten nicht-betonten Silben jeweils die gleiche Tonhöhe hatten, also wortmelodisch Tonrepetitionen vorlagen oder nicht, war für den grammatischen Zweck ohne jede Bedeutung, deshalb auch nicht im System des Bezeichneten, obwohl natürlich die Sprachmelodie nicht nur aus zwei verschiedenen Tonhöhen „bestanden“ haben dürfte — die Aristoxenischen Ausführungen jedenfalls legen diese, naheliegende, Vermutung noch näher.

Die (rationale) Trivialität des Sachverhalts eines *unisonus* aber läßt eine Erklärung

nur durch diesen Systemzwang nicht ausreichend erscheinen. Jedenfalls scheint auch die Rezitation nicht von vornherein eine Segmentierung melischer Bewegung in Tonelemente selbstverständlich zu machen. Vielleicht leistet erst eine entsprechende Rationalisierung eine phänomenale Gleichartigkeit zwischen Tonwiederholung und Bewegung im musikalischen Denken der vorrationalen Epoche des liturgischen Gesangs.

Zu beachten wäre auch, daß ein Einzeltonverständnis, wie auch immer, bei Tonrepetitionen wie bei Rezitativen, nicht notwendig einen entsprechenden analytischen Prozeß bei melisch intervallischen (metatheoretisch) Bewegungen hervorgebracht haben muß.

In der Situation rationaler Theorie, wie sie von den betreffenden Beiträgen Odos und Guidos repräsentiert wird, kann allerdings auch hier von strukturellem Formdenken gesprochen werden. Daß überhaupt ein solcher Begriff, zusätzlich zu *Intervall* und nicht einfach die Kategorie der Reihenfolge von Tönen in einer melodischen Gestalteinheit eingeführt wird, könnte auf ein Weiterwirken solcher Denkweisen deuten, vielleicht auch an Anpassung der Theorie an intuitive Vorstellungen. Ausführungsmäßige Bedeutungen hat der jeweilige Begriff melisch elementarer Bewegungseinheiten bei beiden Autoren nicht; die Bewegung erscheint als struktureller, formbezogener — *motus motui apponere* — Begriff, nicht als der, mit dem die Ausführung einer abstrakten Tonfolge erfaßt werden soll. Zur fragen wäre also, ob dies bei dem scholastisch geschulten Engelbert der Fall sein könnte, zumal dieser den Schluß seiner Musikschrift dem Thema der Ausführung gegenüber der Gestalt widmet.

Wie zu erwarten ist für Aristoxenus wesentlich ein eher intuitiver Bewegungsbegriff, der mit dem spezifischen Begriff Guidos, dem *motus vocum*, zwar sozusagen inhaltlich, phänomenologisch verwandt, aber nicht identisch (und erst recht nicht historisch verbunden) ist: Guido meint speziell die Vorstellung einer gerichteten Bewegung zwischen den Tönen, also die sechs „zulässigen“ Intervalle als konkrete gerichtete — dies ist wichtig — Bewegungen. Eine gewisse Übereinstimmung mit dem allgemeineren melischen Bewegungsbegriff von Aristoxenus liegt aber auf der Hand, schon weil keine Beziehung zum Bewegungsbegriff in der Pythagoräischen Theorie gegeben ist, sondern eine allein auf das Empfinden melischer Bewegung gerichtete Begriffsbildung oder Analogiebildung vorliegt (*Analogie* zu intuitiven Empfindungen).

Engelbert nun verwendet ebenfalls den Begriff des *motus*, sogar an zentraler Stelle, versucht aber keine Harmonisierung der verschiedenen Bedeutungstraditionen. Sein Umgang ist aber nicht nur wegen dieser Eingeschränktheit der Sicht- und Klassifikationsmöglichkeit ein beachtenswertes Zeugnis für Unfähigkeit auch, vielleicht sogar gerade, scholastisch gebildeter Autoren, musikalische oder musiktheoretische Phänomene und Ordnungen wirklich mit den entsprechenden Kategorien Aristotelischer Philosophie zu erfassen, weshalb hier kurz darauf einzugehen ist — liegt doch auch bei Engelberts Heranziehung und Einordnung eines musikalischen, natürlich wesentlich melischen Begriffs des *motus* eine Rezeption antiken Denkens vor, die fast durchweg als unfruchtbare assoziative Kompilation zu bewerten ist, also als Formalismus, der zur Erkenntnis von Systematik oder gar zur Praxis nichts beitragen kann und musikhistorisch fast als Parallele zu spätantiker Kompilation zu bewerten ist, womit ein zweiter Grund genannt ist, die entsprechenden Ausführungen Engelberts hier zu beachten.

Wie P. Ernstbrunner richtig bemerkt hat, muß man die Ausführungen zum *motus*, IV, IV, ed. S. 291, 4, wesentlich auf das Problem XIX, 38, beziehen; *Διὰ τί ῥυθμῶ καὶ μέλει καὶ ὅλως ταῖς συμφωνίαις χαίρουσι πάντες*, was mit dem *motus*-Begriff Guidos nichts zu tun hat; ein Bewegungsbegriff tritt aber schon im ersten Antwortsatz auf: *Ἡ ὅτι ταῖς κατὰ φύσιν κινήσεσι χαίρομεν κατὰ φύσιν. ...*; auch im Folgenden tritt der Bewegungsbegriff wieder auf, so darin, daß wir eine geordnete Bewegung mehr lieben als eine ungeordnete, weshalb musikalischer Rhythmus so erfreuen kann. Die Krankheiten sind ja auch, falsche, Bewegungen des Körpers.

Weil die Behauptung über die Wirkung von Musik, *cantu musico magis inmutantur animi quam verbis*, ib., nur in Bezug auf die Gegenüberstellung mit den *verba* spezifische, von Engelbert selbständig eingebrachte Züge hat, könnte der spezielle Nachweis jedoch vielleicht tatsächlich zunächst als überflüssiger Luxus erscheinen. Daß *γενόμεθα ποιοί τινες* durch Musik, ist geläufige Formulierung, z. B. in der Staatsschrift, ed. v. Jan, S. 26, 6. Die Formulierung *natura gaudet in omni eo, quod est secundum naturam*, ib., erscheint als Verallgemeinerung der speziellen Formulierung im genannten Problem, der eben zitierten Stelle *Ἡ ὅτι ταῖς κατὰ φύσιν κινήσεσι χαίρομεν κατὰ φύσιν. ...*, XIX, 38, Jan, S. 98, 13. Die noch bei Martianus Capella wirksame Definition des Rhythmus, 967, also des *numerus* als *ordinata conexio* hat ihre, allerdings klar verständliche Entsprechung in dem Problem, wenn die Bewegung *ῥυθμῶ* wegen *τὸ γινώριμον καὶ τεταγμένον ἀριθμὸν ἔχειν* die Seelen erfreut, ib.,

S. 99, 2.

Daß Engelbert diese Vorgabe verallgemeinert, ja die Relation der (Ps.-)Aristotelischen Aussage zu seiner ganz auf die Melik gerichteten Theorie nicht für reflexionswürdig hält, ergibt sich einfach daraus, daß auch die Melik als durch Proportionen geordnet angesehen werden konnte: *Motus autem ordinatus est sec. naturam. Talis vero motus est in cantu musico, ubi voces diverse sec. musicas proporcionnes sibi invicem consonant, ..., ib..* Der *numerus ordinatus* ist jetzt ein *motus ordinatus* geworden, den als *natürlich* zu qualifizieren durch die Tradition der Musiktheorie von vornherein gerechtfertigt ist.

Soweit kann man von einer, wenn auch nicht schöpferischen oder irgendeine Erkenntnis vermittelnden, so doch nicht von vornherein als inadäquat erkennbaren Anwendung einer Aristotelischen Vorgabe sprechen — was allerdings fehlt, ist eine nähere Erklärung des *natura*-Begriffes, insbesondere in Hinblick auf die Vorstellung, daß dem Menschen die Musik von Natur eingepflanzt ist — das hätte Engelbert von Johannes Cotto oder Aribo erfahren können! Auch eine nähere Erläuterung des hier sehr allgemeinen *motus*-Begriffes hätte notgetan, denn so trivial ist die Verallgemeinerung der Vorgabe hier auch nicht. Daß also die neue scholastische „Einkleidung“ wirklich gelungen sei, wird man nicht behaupten wollen, zumal die spezielle Verbindung zwischen Seelenzuständen etc. und Bewegung den musikalischen Bewegungsbegriff eigentlich implizit voraussetzt, er ist aber nicht spezifisch erklärt — das leistet erst Aristoxenus, und zwar im Sinne eines Axioms.

Daß der Guidonische Begriff des *motus vocum* auch hereinspielt, kann man im folgenden, 5. Kapitel sehen, wo als *partes primae i. e. remotae* die sechs Intervalle Guidos angeführt werden, wogegen *partes propinquaes* die Größen *inceptio, ascensio, descensio et terminatio* sein sollen; also Charakteristiken, die jede Melodie im Choral besitzt, nämlich *initium, finalis* und das, was dazwischen liegt.

Man kann diese Differenzierung so erklären, daß die rational definierten Töne der Skala, d. h. die (Guidonischen) *motus vocum* als *causa materialis* für jede Art von Musik anzusehen sind. Dies entspricht Guidos Vorgabe. Die, nicht äquivalent zu setzenden Größen *inceptio, ascensio* etc. — Gliederung und zugehörige Melik —, dagegen scheinen ihm nicht für jede Art von Musik gültig zu sein. Es handelt sich also um *causae immediatiores*. Die Allgemeinheit der Begriffe allerdings läßt nicht erkennen, daß Engelbert hier tiefer nachgedacht hätte, denn *inceptiones* hat wohl

ebenfalls jede Art Melik.

Daß beide *partes* der *materia* zugeordnet werden, hat ersichtlich nur den Grund, die weitere Spezifizierung der *forma* unterzuordnen, denn, wie zu erwarten, müssen dann die speziellen Merkmale, die eine Melodie einer bestimmten Tonart zuordnen, als *formales partes* angeführt werden: *intonacio et tenor, distinctio ac permutatio sive transformatio*, ib., S. 292, 6: Die hier herangezogenen Größen betreffen die Regeln der Tonarten, einschließlich der *affinales*. Denkt man an Aribos wie auch Johannes' Cotto Hinweise über Melodien auch von „usuellen“ Musikern, *histriones*, die nicht nur korrekt hinsichtlich der Intervalle, sondern auch der Tonarten erscheinen, erklärt durch die Natürlichkeit der Musik im Menschen, und den Umstand, daß Engelbert deren Schriften zur Musiktheorie kannte, wird die Unzulänglichkeit der Klassifikation in Hinblick auf die musikalische Wirklichkeit deutlich: Solche eindeutigen Vorgaben werden nicht beachtet; schon deshalb ist die Einteilung unbrauchbar.

Auch der Formalismus der Klassifikation an sich ist so deutlich, daß man wohl kaum einen weiteren Gedanken an diese Art von „scholastischer“ Anreicherung von Musiktheorie verschwenden muß. Hingewiesen sei nur auf ein Problem: Mit den *finales* und *affinales* sind Töne bezeichnet, wie stehen diese Elemente der sechs Intervalle eigentlich zu deren Natur als *causae remotae*, denn nach Engelberts Differenzierung zwischen *partes remotae*, den Intervallen, und *immediatae*, den abstrakten Gliederungsmerkmalen von Tonarten, müßten die *finales* zu den *partes immediatae formales* gehören, geben sie doch wesentlich die spezielle Ausformung einer Melodie an. Von wirklich durchdachter Systematik kann also keine Rede sein. Und daß jede Melodie eine *terminatio* besitzt, die dann durch die Tonartzugehörigkeit spezifiziert wird, ist traditionelle Aussage, die durch die Relation von *materia* und *forma* nicht weiter erhellt wird: Nicht der geläufige Sachverhalt wird durch „Scholastik“ erklärt, der Autor versucht, auf eine musiktheoretische Selbstverständlichkeit irgendwie scholastische Begriffe anzuwenden, deren systematische Bedeutung aber nur formal und partiell „passen“ muß, also irgendwelche Merkmale zur Analogie herausgelöst verwenden muß — Erkenntnisgewinn zur Sache selbst ergibt sich nicht.

Deutlich wird auch, daß eine solche „Systematik“ von vornherein unfähig ist, die individuelle Gestalt zu klassifizieren: Aristoteles hat bei der Aufstellung der vier

causae deutlich die *causa formalis* als die genannt, die den Künstler aus Erz eine Statue machen „läßt“. Wenn nun schon die Tonart als *pars formalis* auftritt, ist für die eigentliche Melodie, die *forma*, die der Komponist in die *materia* einführt, kein Platz mehr in der Systematik. Und daß die Melodiedifferenzierung nicht bei der Tonart „aufhört“, muß Engelbert geläufig gewesen sein. Auch hier ist seine „Scholastik“ nichts anderes als episodischer, nie zu einer umfassenden Systematik führender assoziativer Formalismus.

Noch deutlicher wird diese Art der Assoziation dagegen in der Weiterführung: Mit der Vorgabe eines wie gesagt unreflektierten allgemeinen Begriffes der Bewegung in Bezug auf Musik — auch Aristoxenus weist bei seiner axiomatischen Unterscheidung der beiden Arten melischer Bewegung auf Probleme hin — ist aber der Assoziation die Tür geöffnet. Sozusagen folgerichtig wendet Engelbert den Umstand, daß Aristoteles zwei Arten von *κίνησις/motus* aufstellt, auch für die Musik, natürlich nur hinsichtlich der formalen Differenzierung, deren Parallelen Ernstbrunner schön dargestellt hat.

Von der Komplexität der Aristotelischen Differenzierung, die für die physikalische Begriffsbildung so fatal war, etwa die Frage nach von Außen erzwungener und innerer Bewegung, *Physica* 255^b, und deren Bezug zum akustisch musikalischen Bewegungsbegriff (etwa *Probl.* XIX, 35^b, wie überhaupt Boethius; hier liegt immer ein *motus violentus* vor, die Saite wird von Außen angeregt) wird nicht näher erörtert, sondern nur analogisierend „angewandt“. Wie in diesem Zusammenhang Guidos oder der intuitive melische Bewegungsbegriff zu klassifizieren sein könnte, wird ausgelassen: Die essentielle Unterscheidung zwischen Pythagoräischem und Aristoxenischem/Guidonischem Bewegungsbegriff in Bezug auf die Melik wird unerledigt gelassen.

Von alleinigem Interesse für Engelbert ist nämlich, daß in musikalischer Bewegung eine Mischung vorliegt, was wieder in Bezug auf die Rudimente der Ethoslehre zu sehen ist. Der Formalismus ist rein assoziativ; zunächst wird die Differenzierung nach der Angabe *Physica* 230^b 24, wo es um die Relation von Bewegung zum Stillstand geht, übernommen, nach der etwas, das aus natürlicher Bewegung zum Stillstand kommt, schneller bewegt zu werden scheint, wogegen das, was mit Gewalt bewegt wird, zum Ende langsamer wird, ... *ἀλλὰ τὸ μὲν ἰστάμενον ἀεὶ δοκεῖ φέρεσθαι, τὸ δὲ βίᾳ τοῦναντίον*. Dieses Merkmal wird nochmals kurz angeführt bei

der Beschreibung der kreisförmigen Bewegung, 265^b 12 (in sehr verkürzter Formulierung, daß in natürlicher Bewegung die Bewegung — zum „Ende“ hin — immer schneller wird, je weiter die Entfernung des Bewegten vom natürlichen Ruhepunkt zu Anfang der Bewegung ist).

Es fällt nicht leicht, von vornherein klar zu erkennen, wie ein derartiges Konzept auch nur analog auf Musik angewendet werden soll, sowohl die Frage nach der äußeren Kraft, β/α , als auch die nach dem natürlichen Ruhepunkt wären zumindest erörterungsbedürftig: Setzt man z. B. die *finalis* als natürlichen Ruhepunkt, muß man die beiden Richtungen als jeweils gegensätzliche Bewegungen weg von diesem Zentrum ansehen, vielleicht sogar eine ästhetische Qualifikation derart heraussuchen, daß eine extreme Entfernung einer Melodie von solchem Ruhepunkt — die *affinales* dann als relative Ruhepunkte etc. — auch schnellere Bewegung wenigstens vor Erreichen der *finalis* bedeuten müßte. Immerhin wäre damit eine gewisse Ästhetik Gregorianischer Melodiebewegung denkbar, wenn auch mit einigen Absurditäten.

Natürlich erörtert Engelbert keine Fragen dieser Art, er zitiert brav die rein formale Erklärung des Unterschieds, IV, VII, Ernstbrunner, S. 296, 4:

Motus enim naturalis est in principio remissus, in fine intensus, motus vero violentus e converso ... Motus autem compositus e naturale et violento nunc intenditur, nunc remittitur in principio et in medio et in fine.

Die (moderne) Kommentatorin gibt sich Mühe, die verwendeten Termini irgendwie doch „noch“ auf melische Verläufe anzuwenden — natürlich mit zumindest nur vagem Ergebnis: Die von der Vorgabe her unabdingbare Bestimmung eines natürlichen Ruhepunkts fehlt ganz. Die naheliegende Verbindung der Termini *remissus/intensus* mit Bewegungen, ab- und aufwärts, kann so nicht konkretisiert werden. So wichtig dies auch wäre, Engelbert kommt es auf ganz Anderes an: Die *zusammengesetzte Bewegung* kann sich überall, am Ende, zu Anfang und sogar in der von Aristoteles gar nicht erwähnten Mitte — Systemzwang der Dreizahl — beliebig bewegen; das ist die Aussage, die Freiheit der Bewegung, ob man die genannte Assoziation durchführt oder nicht: Melische Bewegung kann sich überall anspannen oder beruhigen, wie man das konkret auch interpretieren will. Es handelt sich um eine „gemischte“, und damit eben freie Bewegung; nur diese Frei-

heit wollte Engelbert formalistisch in das Aristotelische Vorbild einordnen — die Absonderlichkeit dürfte von vornherein klar sein.

Natürlich benutzt Engelbert dann die Assoziation gezielt, im folgenden Satz wird der Sinn klar:

Cantus autem naturalis non semper uniformiter remittitur et intenditur in principio et in medio et in fine, sed nunc sic nunc sic, per singulos tonos musicos ... ergo sequitur modum et naturam motus compositi ex naturali et violento.

Was in Bezug auf Musik, vor allem der Melik, eigentlich der *motus violentus* und sein Gegenüber sein könnte, wie man sich konkret oder abstrakt die von Engelbert benötigte *Mischung* entstanden zu denken hat, sagt Engelbert nicht, die abstrakte Zuordnung reicht ihm aus:

Daß hier eine inhaltlich relevante, Erkenntnis schaffende Aussage vorläge, wird wohl niemand behaupten wollen, der Formalismus der Assoziation ist zu auffällig: Musik ist Bewegung, es gibt zwei Arten der Bewegung, einmal angespannt am Ende, einmal am Anfang, Melodien können am Anfang „angespannt“ oder „beruhigt“ sein, also handelt es sich um eine *gemischte Bewegung*. Es handelt sich also um eine Art der Rezeption und „Anwendung“ antiken Denkens, die hinsichtlich struktureller und erkenntnismäßiger Irrelevanz nur mit spätantiker Kompilation vergleichbar ist. Von einem inhaltlichen Verstehen der Vorgabe aber auch der Anwendungsmöglichkeit, ja der Aufgabe einer harmonisierten umfassenden Klassifizierung der gegebenen Erscheinungen und Begriffe in neuer scholastischer Philosophie kann nicht die Rede sein. Engelbert kann durch diese formalistische Beziehung eines rein physikalisch gemeinten Bewegungsbegriffes von Aristoteles, auf den ganz anderen Quellen entstammenden Begriff von melischer Bewegung keinerlei Klarheit schaffen; er verdunkelt eher die klaren Vorgaben von Guido.

Die Assoziationskette geht aber noch weiter, sozusagen die *causa finalis* wird noch deutlich: Musik ist kein *uniformis motus*. Auch der ethisch semantische Zweck von Musik kann nach Engelbert so nicht gesehen werden, auch sie muß sich „bewegen“ — es wird über den Bewegungsbegriff geradezu absurd analogisiert — ed. Ernstbrunner, S. 297, 11:

Non conveniebat autem sec. naturam graves et tristes animos semper incitari et letificari, sed oportune, neque leves et laetos animos semper

deprimi et tristari, sed oportune. Ergo per consequens conveniebat armoniam musicam animos mediante auditu cantus non uniformiter neque semper, sed oportune et varie nunc incitare, nunc sedare, nunc letificare, nunc contristare. ...

Die Zusammengesetztheit muß aus einer entsprechenden Seelen- oder Affektenlehre abgeleitet werden. Wie sehr dabei die verschiedenen Bedeutungen von *incitare* etc. aufeinander bezogen werden „müssen“, ist klar. Auch diese Seelenlehre ist nicht original, sondern, allerdings durchaus selbständige Folgerung aus der traditionellen Verschiedenheit ethisch semantischer Bestimmung der Tonarten, es gibt solche und solche, womit klar wird, daß ein Bezug zwischen bestimmten melischen Bewegungen in einer Melodie gar nicht gemeint ist, sondern ganz formal die Verschiedenheit der Tonarten durch die angedeutete Assoziationskette „erklärt“ werden soll.

Tatsächlich noch absonderlicher wird diese Assoziation bei dem Versuch einer Heranziehung des Problems XIX, 48. Da wird festgestellt, daß der Chor die zwei lagemäßig — wenn man *ἀρμονίαι* im Sinne der sicher späteren Transpositionsskalen versteht! — extremen „Tonarten“, *ὑποδωριστί τε καὶ ὑποφρυγιστί*, also die tiefste und die nach dem zweittiefsten *hypoiastius* (so Cassiodor) nach oben folgenden *τόνοι* in der Tragödie nicht zu singen pflegt, wogen handelnde Personen sehr wohl diese „Tonarten“ nutzen können. Damit ist eine wenigstens tonräumlich leicht zu verstehende Konkretisierung nicht möglich, der *tonus hyperiastius* bzw. *ὑποαιόλιος* steht dazwischen. Was ein Bezug auf dieses Problem also bedeuten könnte, ist nicht leicht zu sehen²²³, zumal auch ein Rekurs auf absolute Lage (aus der Aufzählung von Cassiodor zu entnehmen) ebenfalls Schwierigkeiten machen würde, da, übrigens vereinbar mit der Bewegungstheorie und Ruhepunkten, natürlich auch die tiefe Lage besondere Anspannung bedeutet, ib., S. 299 f. Dieser vielleicht naheliegenden Assoziation aber entspricht nicht das, was davor aus Aristoteles gefolgert wird: Da ist eine abrupte Bewegung nach oben und nach unten eine Anspannung, *ex eo quod sunt motus contrarii elevatio et depressio, qui sine quiete media non possunt sibi continuari. ...*, ib., S. 298, 16. wobei *quies media* in einem allgemeinen Sinne, doch nicht im Sinne der Tonbezeichnung *μέση* zu interpretieren ist, obwohl Engelbert

²²³Denn es geht um die „ethische“ Differenzierung zu den jeweiligen Repräsentanten der Tragödie jeweils passenden *ἀρμονίαι*, ein Zusammenhang mit Choralmelodien ist nicht zu erkennen.

genau dies am Schluß seiner Schrift tut (obwohl natürlich die Zusammenfügung einer Bewegung nach oben unmittelbar mit einer von oben nach unten und vice versa transpositionsinvariant ist, also von vornherein nichts mit der $\mu\acute{\epsilon}\sigma\eta$ zu tun haben kann)!

Eine entsprechende Konkretisierung aus den von Ernstbrunner genannten *Problemen* ist schon deshalb ausgeschlossen, weil es verschiedene *finales* gibt, die allein als *dazwischen liegende* Ruhepunkte zu charakterisieren wären; genau auf diese naheliegende Konkretisierung verzichtet Engelbert. Es ist also nicht zu erkennen, welche Verbindungen zu den von Ernstbrunner angeführten *Problemen* wirklich bestehen könnte.

Weil der *ascensus vel descensus*²²⁴ in Halb-, Ganztönen, kleinen Terzen verläuft,

²²⁴Diese raumanloge rein melische Bewegungsterminologie — die mit den Bewegungsbe-
griffen in den überlieferten Werken von Aristoteles einfach gleichzusetzen auch nicht die
notwendige Differenzierungsfähigkeit verrät — ist also selbstverständlich für die Zeit, was
von der Beschreibung der *ars musica* unter den *septem artes* durch den *Kanzler* bestätigt
wird: *diu dritte menschen stimme kêret Zu sang ûf ab nu mitte nu oben nu unden. ...*, die
geradezu an Aristoxenisches Denken erinnert, ed. C. v. Kraus, *Deutsche Liederdichter d.*
13. Jh., 2. Aufl. besorgt von J. Kornrumpf, I, Tübingen 1978, S. 210. 10, 13: Wie auch
für Engelbert liegt für *den Kanzler* musikalische Bewegung, ja das Wesen von Musik in
der Melik; die Tatsache, daß die Erfassung der musikalischen Rhythmik (als übergeordneter
Begriff verwandt) ja nicht an die Mehrstimmigkeit an sich gebunden ist, sondern, wie
auch die entsprechende Terminologie — *musica mensurabilis* — ein davon unabhängiger
(Gestalt-)Faktor von Musik ist, sehen beide nicht als zu beachtenden Bestandteil der *ars*
musica, obwohl hier ja auch die antike Metrik und ihre proportionale Charakteristik hätten
darauf verweisen können: Die Tradition des Stoffes der, in neuer Benennung, *musica plana*
ist zu dominant, um über eben diese Tradition adäquat hinaus zu gelangen. Zumal für
die Analogien zum Aristotelischen Bewegungsbegriff hätte Engelbert sehr wohl einmal auf
die, verlaufende, Zeit gelangen müssen. Von Augustins entsprechender Verwendung von
Musik zur Erläuterung des Wesens der „zeitlichen“ Zeit hat Engelbert also nichts gewußt;
auch hier wird erkennbar, daß die von Augustin erörterten Probleme für den „normalen“
Scholastiker geistig philosophisch nicht zu bewältigen waren. *Der Kanzler* bestätigt, daß
die weltliche Lyrik ihre, allfallsige, Nutzung der im Raum der liturgischen Musik entwickelten
Notation auf der Ebene der rhythmuslosen Notation der Choralbücher gefunden hat,
natürlich — viel zu hohe Abstraktionsanforderung — nicht in den Hss. mit mehrstimmiger,
rhythmisch regulierter Musik bzw. deren Notation.

Die Selbstverständlichkeit der raumanalogen Sprache belegt die Natürlichkeit einer derarti-

aus denen die größeren Konsonanzen zusammengesetzt werden, kann der überraschende folgende Satz auch nicht auf das *pyknon* bezogen werden (wie sich das die Kommentatorin denkt, um einen Sinn in die Assoziationen zu bekommen): *Unde semitonia interveniunt [tamquam] media deflexionis acute vocis in gravem vel e converso, ubi ipsa deflexio est loco quietis*, ib., S. 299, 17: Der Halbton als kleinste Bewegung ist der Ruhepunkt bei einer gegensätzlichen melischen Bewegung, weil sie eben der kleinste *motus vocum* ist, eine ästhetische Konkretisierung läge nahe: Zwei spiegelbildlich aneinandergesetzte Bewegungen in je einer einheitlichen Richtung sollten den Umschwung mit einem Halbton machen (auch hier kann natürlich nicht von einem Bezug zur *μέση* gesprochen werden, ausdrücklich ist der Halbton die *media quies*, was mit der späteren Erklärung dann aber wieder nicht zusammenpaßt).

Nur, eine solche Konkretisierung kann bei Engelbert gerade nicht vorausgesetzt werden, es handelt sich um frei formale, sozusagen konkretisierungsfreie Assoziationen — schließlich hätte gerade hier ein Verweis auf Guidos Beschreibung der Kombination verschiedener melischer Bewegungseinheiten nahegelegen.

Der Gedankengang, wenn man hier von Denken sprechen will, verläuft hochgradig primitiv: Gegenläufige Bewegung verlangt eine Zwischenstation, einen Ruhepunkt; Bewegung verläuft in Intervallen, also ist die kleinste Bewegung, der Halbton, dieser Ruhepunkt. So schön also die neuen Verweismöglichkeiten auf die Quellen scholastischer Philosophie in musiktheoretischen Beiträgen der Zeit auch für den neueren Interpreten sein mögen, die notwendige Überprüfung der durch die vorliegenden Anbindungen an antike Philosophie, also vornehmlich Aristoteles, erreichten wirklichen Erkenntnisse, sei es tatsächlich neuer Denkmöglichkeiten, sei es einfach

gen geistigen Repräsentation melischer Abläufe bzw. der Ausführung von Melodiegestalten; die drollige Vorstellung (oder eher der bemühte Versuch, originell und bedeutend anders zu erscheinen als der musikalisch gesunde Menschenverstand), daß ausgerechnet diese bereits in der lateinischen Sprache übliche Analogie etwas wie ein, rational aber nicht beschreibbarer *grammatikalischer Filter* sein sollte, kann daher nicht anders als höchstgradig abwegig bewertet werden, oder wenn man die etwas wahrhaftigere Sprache des 13. Jh. wählen würde, erschiene Verf. die Qualifikation als *narrenhaft* am passendsten, was aber natürlich nur die sprachliche Wiedergabe eines subjektiven Eindrucks sein kann, vgl. dazu Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 247, 398 ff., und Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ... Teil 1*, *HeiDok* 2008, S. 24, 36, 110, 135 ff., und vor allem S. 271 ff.

einer sinnvollen Erfassung der vorhandenen Größen und Strukturen mit den Mitteln der neu verfügbaren Systematiken, kann deshalb nicht für überflüssig gehalten werden. Bei Engelbert, wie auch bei Jacobus von Lüttich ergibt sich aber das Bild rein formalistischer Assoziationen, ja häufig geradezu sinnloser „Anreicherungen“ durch Formalismen. Insbesondere kann Engelberts Verwendung des Begriffes *motus* an keiner Stelle der Assoziationskette auf eine Rationalisierung der Relation von Ausführung und Gestalt bezogen werden — und hier hätte, Augustins Ausführungen über die Zeit in den *Confessiones* folgend und sie erweiternd durchaus eine Möglichkeit für scholastisches Philosophieren gelegen, die Zeitlichkeit als *Sein* und die Form als *essentia*, der *motus* als Ausdruck des erklingenden Ablaufs, die *forma* als zeitlose Gestalt — undenkbar wären diese Sachverhalte für die Philosophie des Mittelalters nicht gewesen, erst recht nicht für philosophierende Musiktheorie.

Immerhin muß man aber doch beachten, daß Engelbert als Musiktheoretiker in der Tradition einer auch wirklichkeitsbezogenen, „echten“ Wissenschaft stehend, nicht ganz den Bezug zu musikalischer Wirklichkeit verlieren kann: Im Vergleich mit einem anderen scholastischen Autor fällt dies besonders krass auf, zumal eine neuere Studie vorliegt, die genau diesen Unterschied zu sehen nicht in der Lage ist.

3.3.5.4.2 Zu neuen Erkenntnissen über scholastische Erörterung des Problems wie Musik auf die Seele wirkt Angesichts des in und mit der Gliederungslehre schon der *Musica Enchiriadis* Erreichten, erscheint Engelberts vorgängiges, sozusagen den übergeordneten Rahmen der folgenden Erörterungen bildendes Verfahren einer Einteilung der Melodien wieder auf Adrastsches Niveau reduziert, wenn er, IV, II, davon spricht, daß Melodien — natürlich dreiteilig — in *principium, medium et finis* zerlegt werden, deren *partes* aber wieder die Konsonanzen seien, und deren *partes denique semitonia et toni et ditoni*, woraus dann noch die tiefe topische Erkenntnis „aufgesetzt“ wird, daß die *partes sunt propter totum, et non e contrario*. Einen einfältigeren Formalismus kann man bei einem Autor, dem Guidos Lehre von dem Sinn der Musik vorlag, kaum noch erwarten²²⁵: Diese hier

²²⁵Und man findet noch tiefere Erkenntnis in einer Formulierung wie, ed. Ernstbrunner, ib., 6: *Quod autem est accipere de necessitate in partibus minimis, hoc idem necessarium est accipere in partibus maioribus, que constant ex minimis, et per consequens in toto, quod constat ex partibus minimis et maioribus. ...?* Nicht einmal zu einer sinnvollen Erklärung von Hierarchie ist der Autor fähig, denn selbst, wenn er hier die klaren Vorgaben der *Musica*

rein formalistische Schematik scholastischer Methodik macht es möglich — und F. Hentschel, *Affectus und proportio, Musikbezogene Philosophie der Emotionen um 1300*, S. 55 f., in edd. Ch. Asmuth et al., *Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang*, Frankfurt 1999, bemerkt das nicht: Als Erkenntnis ernst zu nehmen ist solcher Schematismus ja wohl nicht; nichts ist Erkenntnis aus der Gestalt der Sache. Derartige „Scholastifizierung“ der Musiktheorie kann nur als extremer Beweis für die Potenz dieser Methode zum reinen Formalismus bei ungeeigneten Autoren gelten, oder sollte eine so triviale Formulierung wie, IV, III:

Quod etiam de congruitate, videlicet per ordinem ad suum finem, requiratur in cantu naturali debita coordinatio sui principii et medii ad suum finem, sic patet.

Konkret geht es um die tonale Einheitlichkeit, es ist nicht erkennbar, daß die „scholastische“ Verbrämung dieser traditionellen Regel irgendwelche neue Erkenntnis bringen kann, denn auch zu einer adäquaten Einordnung in philosophisch allgemeinere Systematik der Tonalitätspostulate an korrekte, *natürliche* Melodien reicht solcher Formalismus nicht aus, der nicht einmal zur Diskussion der *Natürlichkeit* fähig ist, also nicht einmal das Reflexionsniveau von Johannes Cotto erreicht²²⁶. Die *finalis* Lehre so zu „abstrahieren“, ist aussageloser Formalismus, — in Hinblick auf die erst danach folgende ansatzweise konkrete Gliederungslehre ist von einer mißlungenen Abstraktion zu sprechen —: Wer sollte eine solche Formulierung, Harmonie von

Enchiridis als Ursprung nicht gekannt haben sollte, die Texte vor allem Oddos und Guidos müßte er eigentlich gelesen haben.

²²⁶Diese „inhaltliche“ Ausfüllung der abstrakten Erörterungen zum Gliederungsformalismus kennt also nur die Feststellung einer, IV, II, ed. Ernstbrunner, S. 285, 10, *consonancia principii et medii in cantu naturali ad suum finem*, nämlich ein *reponere ipsum cantum in suo proprio tono, et in forma ac differentia ipsius toni, tanquam in sua propria specie*. Der von Guido nun wirklich inhaltlich ausreichend komplex dargestellte Sachverhalt der musikalischen Form erscheint nicht (den Johannes de Grocheo kennt, wobei die jeweiligen Formteile rhythmisch vorgegeben sind, ein zu beachtender Unterschied zu Guido), statt dessen findet man die rein formale Analogie von Tonart als einer Art *forma*, ohne daß hier die adäquate Möglichkeit genutzt wird, die Klassifizierung von individuellen Formen nach Merkmalen in Tonartenklassen zu formulieren; so bleibt erkenntnisloser Formalismus. Inwieweit stellt eine Tonart eine *forma* dar und eine *species*? Selbst auf rein scholastischer Ebene hätte man eine Diskussion erwarten können, ja müssen; das kann keine inhaltliche, konkretisierbare Aussage sein.

Anfang und Mitte auf das Ende, nicht für alles sagen können? Wo bleibt die Spezifik? Daß der *finis* Sinnabschluß ist, konnte man von Guido und Oddo erfahren, da aber konkret und musikbezogen. Daß das *Ende* der Abschluß und damit notwendig etwas wie ein Ziel ist, konnte Engelbert allein aus den Wörtern, d. h. der verschiedenen Bedeutung von *finis*, einmal konkret als Schluß(ton) einer Melodie, zum anderen als *Ziel*, ableiten; es bleibt also reine Parataxe von philosophischen und musiktheoretischen, „realen“ Begriffen; eine inhaltliche Erweiterung des Sinnes einer der beiden Bereiche dieser Begriffe durch den anderen erfolgt nicht.

Als, was Hentschel übergeht oder übersieht, „Abstraktion“ aus der Lehre der Kirchentonarten, die sich, auch nach Engelbert, natürlich nicht nach Tonlage, sondern der diatonischen Intervallstruktur, also als Oktavgattungen definieren (Verweis auf Oddo, IV, 2 Ende), also der Forderung, daß sich eine korrekte Melodie ihrer Tonart entsprechend verhält, erweist sich der, typische, Dreierschematismus von *principium*, *medium*, *finis* sogar als hinderlich, denn Kadenzen gibt es meistens nicht nur zwei (und einen Anfang; Bezug zur Psalmodie stellt Engelbert aber auch nicht her); gemeint ist eben nur und, wie auch in den später folgenden Partien des Buches erkennbar, ausschließlich die tonale Korrektheit. nicht einmal die Systematik von *finales* und *affinales* als für korrekte Gesänge zu postulierende Kadenzöne (abgesehen von der schon von Aribo bemerkten „Unerfülltheit“ solcher Postulate durch die Gregorianische Wirklichkeit).

Angesichts der Klarheit der Theorie der Kirchentonarten, die zu Engelberts Zeiten ja schon feste Lehre sind, erweist sich solche Scholastifizierung als dezidiert unfruchtbar und eben formalistisch; hier leistet die scholastische Terminologie in ihrer Abgeschlossenheit keinen Erkenntnisgewinn, aber auch keine Abstraktion, die in Hinblick auf die folgenden Aussagen irgendwelchen übergeordneten Gesichtspunkt bringen können.

Und was Hentschel, der die folgende, eigentliche Gliederungslehre außer acht läßt, ib., S. 57, als *argumentativ. d. h. rhetorisch fruchtbar* bezeichnet, ist in Wirklichkeit doch nichts anderes als ein unerträglicher formaler Anschluß, ib., der allein über das Wort *finis* erfolgt:

... *coordinatio sui principii et medii ad suum finem, sic patet. Finis enim obiectorum potentiae sensitivae et intellectivae est, ut quodlibet eorum sic se habeat sec. proportionem in se, quod quantum ad appre-*

*hensionem suam a sensu et intellectu delectet et demulceat exterius sensum et interius animum et affectum*²²⁷ (man beachte, daß sich diese „Folgerungen“ darauf beziehen, daß jede Melodie einen tonal korrekten Schlußton haben muß!).

Auditus autem est sensus maxime pertinens ad disciplinam et doctrinam ac scientiam ipso mediante apprehendendam, sicut dicit Phil. I Metaph. circa principium, quod animalia cum sensu visus habentia memoriam et auditum magis sunt disciponabilia etc.

Dies ist offensichtlich eine in ihrer Sachfremdheit und ihrem Formalismus bewundernswerte Argumentation²²⁸! Was hat die Gliederung mit der antik allgemein gültigen Bewertung der beiden Sinne, ἀκοή τε καὶ ὄψις zu tun — daß auch und

²²⁷Womit nichts anderes gesagt wird, als daß das (musikalische) Hören Urteile fällt, daß aber auch der *animus* von Musik bewegt wird, in Hinblick auf den *affectus*; was einmal angesichts der klaren Differenzierung von Boethius nicht gerade eine sinnvolle Gegenüberstellung ist — wo bleibt die Rolle der *ratio* bzw. des *intellectus* hinsichtlich des *affectus*? — zum anderen aber in Hinblick auf Augustin die Frage aufgeben müßte, wie denn eigentlich der *animus* durch eine nur wahrnehmungsmäßig aufgenommene Erscheinung affiziert werden kann; zumindest ein Hinweis auf Augustins bekannte Stelle aus den *Bekennnissen* hätte hier Orientierung leisten können.

Übrigens sagt Guido einiges Wichtige zu der Auseinandersetzung des Geistes mit Musik, da, wo er daraufhinweist, daß die Musik nicht die gleiche proportionale Rigorosität kennen könne wie die Metrik: In der Musik sind die Abschnitte aufeinanderbezogen, aber nicht durchweg durch proportional klare Relationen etwa der Tonanzahl — diese, deutlich Augustins Vorgaben überwindende Formtheorie, sozusagen der größeren Vagheit der aber dennoch den Geist erfreuenden Verhältnisse zwischen Abschnitten der musikalischen Form, hätte Engelbert also zur Verfügung gestanden; offenbar hat sein formalistisches Denkvermögen aber nicht ausgereicht, hier vielen modernen Deuter vergleichbar, die revolutionäre Aussage Guidos auch nur ansatzweise zu begreifen und „scholastisch“ zu systematisieren: Hier hätte eine Möglichkeit gelegen, sowohl „affektische“ als auch ästhetisch wahrnehmungsmäßige wie geistige Wirkungen von Musik systematisch zu fassen und auch noch auf konkrete Merkmale von Musik zu beziehen — die geistige Leistungsfähigkeit Guidos erreicht Engelbert an keiner Stelle, die „scholastische“ Schulung verhindert eher sinnvolle Erkenntnismöglichkeit. Der Nachweis der Stelle in Guidos *Micrologus* sei dem Leser als lohnende Übungsaufgabe überlassen.

²²⁸Die von Ernstbrunner dankenswerter Weise hinzugefügte, „mögliche“ Stelle aus der *Metaphysik* läßt sich nur durch rein formale Assoziation erklären, nicht jedoch inhaltlich; offenbar hat das Auftreten des Wortes *sonus* genügt; der Eindruck, daß Engelbert sich „Ari-

gerade Plato diese Wertung kennt, hätte Engelbert aus dem Kommentar von Chalcidius entnehmen können — und daß ein sich wissenschaftlich philosophisch darstellender Musiktheoretiker diesen Text gelesen haben müßte, darf man postulieren; nur was hat das mit der Tonalität oder der Gliederung von liturgischen Melodien im Sinne einer Systematisierung oder Erklärung zu tun? Ganz konkret muß man fragen, wie denn nun der *finis*, der tonal korrekte Finalton, oder allgemeiner die in diesen Ton korrekt mündende Kadenz im Sinne eines *Ziels* zu deuten wäre: Die Vorgabe der Gliederungslehre hätte hier z. B. das Erkennen des endgültigen Sinnes einer Melodie formulieren lassen, in Vergleich zur Sprache, wo ein vollständiger Satz seinen „endgültigen“ Sinn erst mit dem Schlußwort zu erkennen gibt. Hier hätte Engelbert, wenn er denn inhaltlich hätte denken können, auf Guidos Formenlehre aufbauend vielleicht Neues sagen können; gerade das aber tut er nicht.

Man beachte, daß der Dreierschematismus auf die tonale Ordnung jeder „natürlichen“ Melodie bezogen wird! Damit wird der Anschluß eben rein formal; man muß also die Aussage, die ohne spezifische Anbindung an irgendeine musikalische Wirklichkeit banal ist, also an sich lesen — und dann ist sie ein Gemeinplatz, dessen Formulierung allerdings kaum bedeutet, daß es *eine einzige apprehensio jener Objekte von Sinnes- und Verstandesvermögen* gäbe, *die das Sinnesvermögen und den animus ergötzt und ihnen schmeichelt* — die Folge von Initium, Mediantem und Kadenz? —: Engelbert trennt aber beide Bereiche gerade deutlich genug, um bei auch nur geringen Lateinkenntnissen verstanden werden zu können: Es gibt jeweils die *adprehensio sua a sensu* und die *a intellectu*; eine Vermischung findet nicht statt, wieviel jeweils von *sensus* oder *intellectus* aufgenommen wird, je nach entsprechender Proportion, das wirkt dann auch jeweils auf den *exterior sensus* oder/und den *interius animum et affectum*. Daß zur Seele ein *affectus* gehört, ist topisch; nur, wie bereits bemerkt, was das Urteil der *ratio* mit den *affectus animi* zu tun haben kann, läßt Engelbert in seiner Parataxe ebenso unerörtert, wie die Frage, worin eigentlich der spezifische Bezug der psalmodischen Gliederung oder überhaupt die Gliederung musikalischer Form zum Erleben von Musik in Seele, *ratio* und *sensus* liegen könnte — solche logischen „Lücken“ muß man doch beachten, daß hier ein spezifischer Bezug zum musiktheoretischen Objekt vorliegen muß, darf gefordert werden.

stotelischer“ vorstellt als seine wirklichen Kenntnisse reichen, ist sicher nicht unbegründet. Aber auch als Musiktheoretiker ist er mit Guido verglichen Repräsentant der unfruchtbaren Unfähigkeit.

Daß auch ein so formalistischer Scholastiker wie Engelbert nicht nur direkt von Aristotelischem Gedankengut geprägt ist, verrät die von Hentschel doch tatsächlich als *scheinbare Brücke zwischen Sinnes- und Verstandesvermögen*, ib., S. 57 f., qualifizierte anschließende Erwähnung der Verbindung von „Gehörtem“, d. h. genauer des *auditus*, zu *disciplina et doctrina ac scientia*; das ist seit dem *Timaeus* musiktheoretisches Allgemeingut, dessen Spuren man nachsuchen könnte; das Pythagoräische Prinzip jedenfalls macht eine solche Verbindung unabdingbar, nur durch das konkrete Hören kann die *ratio* erst zu Urteilen bewegt werden (und die Schrift von Boethius kennt Engelbert, wenigstens formal).

Die Erwähnung der Tiere, oder allgemeiner von *animalia* zeigt den Formalismus wieder in reiner Form, denn was haben diese Tiere mit der Finaltonalität der Kirchenonarten zu tun — ausgerechnet diese erbärmliche Passage als *kunstvolle literarische Technik* zu bezeichnen, erscheint schon etwas gewagt — sie ist ein glänzendes Beispiel für die totale Unfruchtbarkeit derartiger Versuche von Scholastifizierung: Lebewesen mit Augen, Ohren und Gedächtnis sind leichter zu zähmen! eine tiefe Erkenntnis, die besonderen Bezug hat zur Musiktheorie — man darf doch fragen, was Engelbert hier zu seinem eigentlichen Thema sagen will! Und die von Hentschel angesprochene Frage, warum es denn Affekte in der Musik gäbe, so hat diese bereits von der *Musica Enchiriadis* die richtige Augustinische Antwort erhalten: Und die Lektüre von Augustins Bekenntnissen sollte man auch von eingefleischten (Pseudo-)Scholastikern wie Engelbert notwendig erwarten: Sein Formalismus ist keine kunstvolle scheinargumentative Verdeckung ungelöster Fragen, sondern eine armselige Klitterung von Topoi in scheinholastischer Manier.

Der Bezug auf Boethius, in seiner Musikschrift kaum ein Aristoteliker, IV, III, *unde ... contingit, quod videmus propter diversitatem complexionum et animorum quosdam in illis rebus tristari, in quibus alii gaudent ...* verweist klar auf die Lehre der nach Augustin und anderen unergründbaren Parallelität zwischen Seelenzuständen und spezifischen, durchgehend unzureichend definierten, Merkmalen von Musik, wozu noch IV, IV der oben angesprochene (3.1.1.3 auf Seite 636) Verweis auf die *Probleme* kommt, *quod cantu musico magis immutantur animi quam verbis. Cuius ratio sec. ipsum est, quod natura gaudet in omni eo, quod est sec. naturam.* Das reicht Engelbert; er hatte also überhaupt keinen Grund, auch nur ansatzweise an irgendwelche argumentativen Tricks zu denken; er reiht, „motiviert“ durch gleiche Wörter, aussagelos und in der Verstrickung in scholastische Formalismen auch

inhaltslos.

Wie inhaltlich leer derart scholastische Zusammenführungen bestehender Topoi mit philosophischen Schemata sind, zeigt auch eine Stelle, die Hentschel dankenswerter Weise bekannt macht, *ib.*, S. 61, geht es um *Quodlibeta* von Petrus von der Auvergne, zu dessen Erörterungen über die Wirkung von Musik Hentschel anführt: *Petrus denkt an konkret — hier im liturgischen Kontext — erlebte Musik: »[...] armonie secundi et octavi toni excitant ad compassionem vel misericordiam; unde tractus et cantus mortuorum in ecclesia ut in pluribus sunt illorum tonorum ad excitandum fideles ad compassionem.*« Das also soll die Schilderung eines *konkreten* Erlebens von Musik sein!

Zunächst sieht dies wie eine der üblichen Anführungen von Kirchentonarten mit affektiv semantischem Bezug aus — wobei es etwas stört, gleich zwei verschiedene Tonarten als Träger ein und desselben „Ethos“ bewertet zu haben. Daß die Argumentation aber noch primitiver ist, ergibt sich daraus, daß er nur die beiden Tonarten anführt, in denen Gregorianische *Tractus* auftreten: Die, historisch spätere, Deutung des *tractus* in der Liturgie, wesentlich die Beschränkung z. B. auf die Fastenzeit, also „muß“ er eine bestimmte liturgische Semantik haben, wird also in Widerspruch mit jeder Erfahrung des Chorals scheinbar auf die Kategorie der Kirchentonart „abstrahiert“, der Introitus *Requiem* steht im 6. Modus, die Anzahl von Alleluia im 2. und 8. Ton ist so beachtlich, daß man, angesichts der Funktion des Alleluia gerade in Relation zum Erscheinen des *Tractus* im Kirchenjahr, nur von einer derart partiellen, situationsgeprägten „Konkretheit“ sprechen kann, die eben reiner Formalismus ist; es handelt sich nicht um *konkretes* Erleben von Musik, sondern um die einfache Wiedergabe eines Topos, nämlich des der liturgischen Bedeutung der Gattung *tractus*, was dann rein assoziativ auf die Tonarten bezogen wird:

Sollte Petrus tatsächlich der Meinung sein, daß das All. *Angelus Domini descendit* eine zur *misericordia* anregende Komposition sei, nur weil es im 8. Ton steht? Darf man solche Fragen an scholastisches Umgehen mit Musik nicht stellen? Offenbar muß man sie stellen — denn es gibt eine Musiktheorie, gerade und auch um 1300, die sich genuin um eine Abstraktion von Regeln aus musikalisch wirklichen Erscheinungen bemüht, z. B. das geschlossene System der Zeitwerte der *Ars nova*! Die Musiktheorie der Zeit der Scholastik war also nicht so unfruchtbar wie die „scholastifizierte“ Theorietradition; nur basiert das auf der genuinen Tradition der

Musiktheorie seit dem 9. Jh.!

Auch die Terminologie des von Hentschel hinsichtlich seiner Kenntnisse von zur musiktheoretischen Erkenntnis völlig irrelevanter, Literatur herausgehobenen Autors läßt nicht gerade notwendiges musiktheoretisches Wissen erkennen: ... *si aliqua armonia musica sit in eadem proporcione vel propinqua et agat in spiritus secundum quod huiusmodi, eos assimilabit sibi, et per consequens causabit vel excitabit passionem existentem in simili proportione* ..., was Hentschel, ib., S. 64, wirklich so paraphrasiert: *Harmonien, die sich in demselben oder einem ähnlichen Verhältnis befinden wie die ersten Qualitäten des Pneuma, gleichen diese sich an. Deshalb lösen sie Leidenschaften aus, die in einem ihnen ähnlichen Verhältnis bestehen. ...*, wobei man zunächst fragen darf, ja vielleicht muß, was denn nun eigentlich eine *passio existens in simili proportione* sein könnte. Auch die Formulierung der *ersten Qualitäten des Pneuma* liest sich zwar sehr beeindruckend, läßt aber nicht erkennen, wo im zitierten Text die *ersten Qualitäten* in Bezug auch auf Musik definiert sein könnten, und wie man sich ihre Proportionen in Bezug zu *passiones existentes* vorstellen sollte, d. h. auf proportional meßbare *passiones* — wenigstens eine Autorität für eine entsprechende Meßbarkeit hätte angegeben werden müssen. Und es gibt ja nicht nur jeweils eine bestimmte, irgendwie pro Musikstück, pro liturgischer Melodie vereinzelt *proporcio*, was in oder an Musik ist denn *proportio*! die Intervalle und die Versfüße, die hier aber keine Rolle spielen²²⁹.

²²⁹Wenn der Spätscholastiker Johannes Gerson formuliert, *Tractatus de canticis* I, 2, 2, ed. Fabre, S. 338, 12:

Progredientes ulterius invenerunt in sensibus interioribus, qui sunt ymaginatio, fantasia et estimatio, numeros passionum et affectionum motivarum perceptibiles introrsus ab hiis sensibus, omni cessante prorsus ab extra sonoritate. Possumus hanc nominare musica cordis, cuius tot sunt voces et soni, quot inveniuntur motus interiores numerosi passionum interiorum vel affectionum.

...

wird man in Gegensatz zur nicht näher begründeten Anmerkung der Herausgeberin auf keinen Fall auf die *numeri* im 6. Buch *De musica* von Augustin zurückführen können: Gerson erwähnt z. B. nicht die für Augustin zentrale Klasse der Zahlen der *memoria*, Gersons drei Angabe, *ymaginatio, fantasia et estimatio* sind viel zu primitiv vage, als daß sie mit Augustins konziser betreffender Klassenaufstellung zu verbinden wären; auch läßt Gerson an keiner Stelle erkennen, daß er die eigentliche Frage, das zentrale Problem des 6. Buches von

Was weiterhin soll dabei also eigentlich eine *armonia musica* sein? *Konsonanzen* stehen trivialerweise in irgendwelchen *proportiones* bzw. werden durch diese definiert, diese *proportiones* allerdings sind eindeutig, lassen *propinquae* nun wirklich nicht zu — was soll ein *ähnliches Verhältnis* sein, die Klasse einer rationalen Zahl, die restlos „gekürzt“ ist — musiktheoretische Terminologie verlangt schon exakte Sprechweise, die dem Scholastiker nicht geläufig ist, er assoziiert sachunbezogen: Mit jeweils einer, bestimmten *proporcio* ist keine Melodie zu erfassen, also erst recht nicht ihre „ethische“ Wirkung; der *proporcio*-Begriff, wenn man das einmal so nennen darf, des Autors ist ersichtlich so ungenau, daß er Unsinn behauptet, wollte man die Textstelle musiktheoretisch exakt interpretieren — und eine Vorla-

Augustins *De musica* auch nur im Ansatz verstanden haben könnte: Die Frage, wie denn die Seele, sogar in ihren Zuständen, von den exemplarisch vergänglichen *numeri corporales* der klingenden Musik betroffen sein könnte; davon findet sich nicht ein einziger Gedanke bei Gerson.

Man kann also nicht einfach nur den Umstand heranziehen, daß die hier angesprochene *innere Musik*, die über der rein *sensualen*, wahrnehmungsmäßig erfahrbaren steht, weil sie abstrakter Natur ist, auch durch *numeri* geprägt sein soll — eine Parallelisierung mit Augustins *numeri* im 6. Buch basiert also auf der rein formalen Gleichheit des Wortes *numerus*; eine wissenschaftlich methodisch abwegige Verfahrensweise. Man sollte also auch nicht einfach übersehen, daß nicht eine der spezifisch aufgestellten Zahlen“sorten“ Augustins auftritt, und die drei „inneren“ Merkmale, die Gerson anführt, mit den von Augustin behandelten bzw. aufgestellten *numeri* auch „wörtlich“ nichts zu tun haben.

Man findet bei Gerson also nichts anderes als eine scheinbare Konkretisierung der *musica humana* von Boethius. Dabei sagt Gerson nichts anderes als den Umstand, daß diese Merkmale auf *numeri passionum* beruhen bzw. von ihnen bestimmt werden — es wird also nur vorausgesetzt, was nach Boethius trivial war, daß die *passiones* eben *numeraler* Natur sind; immerhin versucht er dann eine Parallelisierung aufgrund des Begriffes *motus*: Es gibt genauso viele Töne, wie es *motus interiores numerosi passionum interiorum* gibt; eine spekulativ formalistische Gleichsetzung, denn es handelt sich ersichtlich nicht etwa um eine Parallelisierung des Pythagoräischen musikspezifischen *motus*-Begriffes, sondern um eine, zudem noch notwendig unbestimmte formalistische Gleichsetzung von Anzahlen, die sich aus der Anzahl der Leidenschaften ergibt — ein Bezug zur konkreten Musik, also etwa zum Umfang des zeitgenössischen Tonsystems findet sich auch nicht.

Vor einer Parallelisierung der Gedanken Augustins mit derart primitiven Assoziationsverfahren sollte man sich doch bewußt sein, wie weit der intellektuelle Abstand der Denkfähigkeit Augustins zu dem von Johannes Gerson ist.

ge für semantische Interpretation von Musik hätte er bei Boethius und anderen in ausreichender Fülle finden können; er kennt diese Autoritäten jedoch nicht.

Von der auch für scholastisches Verfahren unbrauchbaren Vagheit, wie denn die *passiones existentes in simili proportione* zu konkretisieren sind — auch das ist doch rein literarische „Begrifflichkeit“ —, ganz abgesehen, ist doch die Frage zu stellen: Wirkt Musik nur in einer einzelnen *consonantia/armonia*; wie wäre das mit den topischen Zuordnungen von Wirkungen auf Tonarten zu verbinden? sind die jeweils durch eine einzige Proportion definiert? im musikalischen „Denken“ des Autors vielleicht?

Schon die musiktheoretische Basis — wenn man ein Non-ens so bezeichnen darf — dieses Autors erweist sich als unreflektierter Formalismus, den man nicht durch ein Wort so allgemeiner Bedeutung wie *Harmonie* überdecken sollte: Petrus kann nicht musiktheoretisch denken: Ist mit jeder Konsonanz — ob gleichzeitig oder nacheinander wäre für die Zeit ja keine triviale Unterscheidung — eine neue *passio* verbunden? Angesichts des Umstands, daß in der Zeit ja eine ziemlich ausführliche Gliederungslehre der Musik besteht, sind solche primitive Formalismen unerträglich — wollte man solche Aussagen als Reflexion über Musik in gleicher Weise wie die eigentliche Musiktheorie betreffende Zeugnisse bewerten, was also ausgeschlossen ist. Diese Textstelle ist also höchstens als Nachweis der quadrivialen Unzulänglichkeit des scholastischen Philosophierens anzusehen, wenn man dem Autor die Fähigkeit zum Philosophieren überhaupt zugestehen könnte oder wollte.

Das Gleiche gilt auch für die von F. Hentschel paraphrasierten Analogiebildungen zu irgendetwas *medium* in Konsonanzen, was auch in der Übersetzung von Hentschel nicht besser wird, ib., S. 66: *Eine auf das Mittlere zurückgeführte Konsonanz (Harmonie) unterstützt ... gemäßigte, auf das Mittlere zurückgeführte Leidenschaften ...*: Was aber ist eine *Konsonanz (Harmonie)*, die *auf das Mittlere zurückgeführt* ist, was soll man sich darunter musiktheoretisch konzis vorstellen — doch wohl nichts anderes als eine formalistische Übertragung eines Dreierschemas? Nicht einmal von drei Arten von Seelenzuständen, wie sie Aristoteles in der Politik angibt, *ethisch, praktisch* und *enthousiastisch*, oder irgendeiner anderen Dreiersystematik der „Tonarten“ oder sonst irgendetwas musiktheoretisch Definierten, ist an keiner Stelle des so dankenswerterweise von Hentschel vorgestellten Texte die Rede — ein deutlicher Hinweis darauf, daß es sich um reine Wortassoziation handelt: Es

gibt mittlere „Stimmungen“/Seelenzustände, also wird es wohl auch *mittlere Konsonanzen* geben; ganz abgesehen, was denn der Autor unter *consonancia* versteht — die antiken *ἀρμονίαι* kennt er trivialerweise nicht; warum wendet er dann nicht die traditionelle Theorie einer „ethischen“ Semantik der Kirchentonarten an, wie es der Tradition entspricht? natürlich, weil er die notwendigen Kenntnisse nicht hat, und so Musik eben irgendwie durch *consonancia* aufruft: Er kennt eben die konzise musiktheoretische Terminologie nicht, wie das offenbar auch sein moderner Kommentator prolongiert:

Wie sollte man sich das konkret vorstellen, in Art der Zusammenklasklassifikation von Johannes de Garlandia? Natürlich hat der „scholastische“ Autor keine Ahnung von solchen neuen Systematiken der Zusammenklänge, denn dann hätte er auch die Existenz von Dissonanzen in sein „musikalisches Bild“ einbeziehen müssen, ganz abgesehen davon, daß der Wechsel von Kon- und Dissonanzen in der musikalischen Wirklichkeit dann auf dauernden „Affekten“wechsel zu beziehen wäre, was wieder der Konzeption der „tonal“ induzierten musikalischen Semantik ganzer Melodien widerspricht: Jeder Konkretisierungsversuch führt zwangsläufig zu völligem Unsinn. Diese Konfrontation macht deutlich, wie sehr allein im Rahmen der musiktheoretisch definierten Größen von Nichtverstehen, formalen Assoziationen und Unfähigkeit des philosophischen Autors zu sprechen ist. Irgendwie ist *armonia/consonancia* etwas mit Proportionen Verbundenes, wie dies in der konkreten, allein affektmäßig wirkungsfähigen Musik „wiederzufinden“ wäre, interessiert den Autor nicht.

Engelbert kann zu solcher Vagheit nicht „vorstoßen“, er geht immerhin vom Begriff des *motus* aus, Musik verläuft, IV, VII, *secundum modum et naturam motūs compositi ex naturali et violento*, womit eine Verbindung zu Aristoteles „geschafft“ ist, die jedoch — in krassem Gegensatz zu Petrus –, als Wirkungsträger, geradezu im Sinne von Aristoxenus, die melodische Bewegung sieht: Das Auf- und Absteigen der Melodien, natürlich entsprechend der *toni* kann mit den Seelenzuständen, die ja auch als *motus* formuliert sind, in „sinnvolle“, eben assoziative Verbindung gebracht werden, ib., IV, VII, ed. Ernstbrunner, S. 298, 15, was ersichtlich nicht nur Formalismus sein muß:

Et haec diversitas intensionis et remissionis tonorum in suo ascensu et descensu per semitonia et tonos et ditonos ex quibus componuntur

consonantiae variae diatessaron et diapente, generat diversitates et differentias tonorum musicorum, quibus ex consequenti insunt proprietates variae movendi animos sec. varietatem suae gravitatis et acuitatis et intensionis et remissionis ...

Daß hier übrigens zwischen der melischen Bewegung(srichtung) und den jeweiligen Lagen unterschieden wird (ganz ähnlich im Zitat einer Textstelle aus einem Gedicht des *Kanzlers*, s. im Index), zeigt, daß hierin das Reflexionsniveau von Aristoxenus erreicht wird, allerdings noch nicht in Hinblick auf die Differenzierung zwischen stetiger und diskreter melischer Bewegung (*stetig*, oder wie der große Kontinuumsforscher M. Haas formuliert *kontinuierlich*, ist musikalische Bewegung in rhythmischer Hinsicht, diskret in melischer, was aber die Theorie nicht formalisiert; hier hätte Kenntnis von Aristoxenus zur Klärung beitragen können: Eine entsprechende Neuinterpretation der, unzulänglichen, Hinweise bei Boethius allerdings findet nicht statt).

Daß die jeweilige Folge von Halb-, Ganztönen und (großen) Terzen allerdings die Wirkung der Tonarten spezifisch schaffen könnte, hätte präzise formuliert werden müssen (abgesehen von der Differenzierung zwischen individuellen Melodiegestalten und Tonartenklassen): Diese Intervalle sind als solche in jeder Tonart identisch, wie überhaupt das Auf- und Absteigen, z. B. nach Guido, wenn man nicht den gesunden Musikverstand anwenden will, in Binnenteilen von Melodien tonal nicht unterscheidbar ist, sondern des Bezugs auf die *finalis* bedarf, um irgendwie tonal klassifiziert werden zu können! Die Ungenauigkeit des Redens von Engelbert ist also auch hier nicht einfach nicht zu beachten — als Musiktheoretiker hätte Engelbert die (semantische, „ethische“) Wirkung von Musik korrekt auf die Verschiedenheit der Relation der „auf- oder absteigenden“ Intervalle jeweils zu ihrer *finalis* beschreiben müssen, denn topisch ist die Verschiedenheit der Wirkungen der Tonarten auf die jeweilige diatonische Verschiedenheit zu beziehen, so topisch, daß nur hier für Engelbert eine rationale Möglichkeit bestanden hätte, seine Formulierung wenigstens ansatzweise mit musiktheoretisch rationalisierbarem Inhalt zu „füllen“²³⁰. So bleibt doch nur ein etwas vages Analogisieren allein aufgrund eben des Auftretens

²³⁰Man darf übrigens doch die Frage stellen, warum — und zwar in Hinblick auf die z. B. Abert zusammengestellten Verschiedenheiten der semantischen Bedeutungsgebung für die Tonarten — der klare Hinweis im letzten Kapitel der *Musica Enchiriadis* offenbar keine Folgen gehabt hat, obwohl der Text ja nicht ganz selten überliefert wird, ed. Schmid, S. 58,

des Wortes *motus* in beiden Bereichen.

Natürlich ist auch hier wieder der Verweis auf die Zusammengesetztheit der Konsonanzen aus den kleineren Intervallen Unsinn, denn der *motus* beinhaltet ja nicht solche Zusammensetzungen, sondern Sprünge oder Schritte verschiedener Größe; der Bezug auf die traditionellen Träger der semantischen Wirkungen von Musik ist ebenfalls nicht ganz sinnvoll formuliert, die Tonarten; diese „Lücken“, sowie das Fehlen des Versuchs, konkrete Beispiele zu geben, schränken den (potentiellen bzw. nachzufragenden) Wirklichkeitsbezug solcher — zunächst an sich sinnvoll erschei-

16:

Quomodo vero tantam cum animis nostris musica commutationem et societatem habeat, etsi scimus quadam nos similitudine cum illa compactos, edicere ad liquidum non valemus.

Dies ist, nur mit anderen Worten, genau die Aussage, die Augustin in den *Bekennnissen* zur Wirkung von Musik auf den *spiritus* macht, X, 33, 49:

... et omnes affectus spiritus nostri pro sui diversitate habere proprios modos in voce atque cantu, quorum nescio, qua occulta familiaritate excitentur. ...

Von den *affectus rerum, quae canuntur ...* spricht der Autor der *Musica Enchiridis* direkt anschließend, wo er die bekannte Forderung nach auch semantischer Übereinstimmung der *neumae* mit den durch sie vertonten Texten aufstellt. Warum die *Musica Enchiridis* nicht den Wortlaut von Augustin verwendet, ist sicher nicht leicht, wenn überhaupt zu rekonstruieren, daß das Gemeinte auf Augustin zurückgeht, ist dagegen wahrscheinlich — und welche Klarheit hätte der „scholastische“ Musiktheoretiker Engelbert aus dieser Vorgabe nehmen können! Auch hier erweist sich die Unfähigkeit, Augustins eigentlich leicht verständliche Ausführungen verstehen zu können, bzw. die Mangelhaftigkeit des entsprechenden Unterrichts als Grundlage, zur musikalischen Semantik derartig inadäquat zu schreiben:

Es mag ja verständlich sein, wenn philosophisch wenig oder nicht gebildete Musikwissenschaftler über das Auftreten eindeutig „scholastischer“ Beziehungen in musiktheoretischen Texten der Zeit staunend nur noch diese Bezüge sehen wollen und können. Auf die schwerwiegenden Fehler und Unsachgemäßheiten in inhaltlicher Hinsicht wäre aber auch hinzuweisen, insbesondere wenn die „scholastische“ Einkleidung zu Unsinn führt, der bei Beachtung vorliegender Autoritäten vermeidbar gewesen wäre, auch bei den modernen Deutern. Auf die Ineptheit der Deutung ausgerechnet von Augustins Ausführungen zur Relation von *ratio* und *sensus* in *De musica* durch Hentschel mußte, leider, in Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 113 ff., näher eingegangen werden; sie zeigt meisterhaft die Unfähigkeit zum Verstehen Augustins.

nenden — Ausführungen von Engelbert doch wieder erheblich ein: Sind z. B. die *varietates* der melischen Bewegung von den Tonarten in bestimmter Weise „gesteuert“, und wie verhält sich diese „Steuerung“ zur individuellen Melodiegestalt, die es ja auch im Choral in der Mehrheit gibt.

Klar ist aber auch, daß Engelbert hiermit die Möglichkeit einer wirklichen Empfindungslehre von Musik andeutungsweise eröffnet haben könnte, denn er parallelisiert die als Bewegung formulierte Form von Melodien mit „Affekten“ der Seele, was, abgesehen von den angedeuteten Einwänden ja nicht falsch (nur eben viel zu vage und musiktheoretisch unzulänglich formuliert) ist²³¹. Engelbert bleibt aber doch weitgehend formal, immerhin verweist er auf solche Wirkungspotenz musikalischer Bewegung. Merkwürdigerweise, könnte man sagen, wenn man bei Hentschel die notwendigen Kenntnisse voraussetzen würde, beachtet er dieses wesentliche Merkmal des Musiktheoretikers, und damit die auch „durch“ die Anwendung scholastischer Schematik nicht restlos aufzuhebende Wirklichkeitsbezogenheit der traditionellen Musiktheorie nicht.

Selbst der scholastischen Absonderlichkeit Engelberts gegenüber erweist sich deshalb der Philosoph Petrus als völlig inkompetent. Und solche musikhistorisch wie musiktheoretisch gesehen totale Unfähigkeit zur Aussage über Musik sollte man als solche auch bewerten (ein *wichtiger Schachzug* (sic!), ib., S. 66, ist das nicht, wenn *proportio nun als quaedam media ratio bezeichnet wird*, sondern ein Formalismus und ein Irrtum, der musiktheoretisch bzw. sogar arithmetisch keinen Sinn hat — ausgelöst vielleicht durch vage Vorstellungen von „Mitteln“? nur selbst solches „Wissen“ wird man dem Autor nicht zutrauen können).

Daß Petrus das Grundproblem scholastischer Philosophie, die Unfähigkeit einer Verbindung zur Wirklichkeit²³² überwunden hätte, kann also gerade nicht gesagt

²³¹Wie partiell seine betreffenden Denkmöglichkeiten sind, ergibt sich eben auch und in besonderer Weise aus dem, was er von Augustin hierzu hätte lernen können, und was auch ein mittelalterlicher Kommentar klar erkannt hat, vgl. im ersten Teil, Anm. 258 auf Seite 810: Die Arten der melodischen Bewegung können, sozusagen „energetisch“, Wirkungen auslösen.

²³²Und die Musik der Liturgie ist nicht nur wirklich, sondern auch noch Träger heiliger Texte und so auch nicht einfach „ethisch“ wirksam, sondern nur in Bezug auf das vorgebrachte Wort Gottes, denn nur von diesem erhält sie eine *anima* (wo das bei Augustin steht, nachzuweisen, sei dem Leser als Übungsaufgabe überlassen). Solches Wissen um die

werden: Weil es eine echte Musiktheorie gibt, die Konkreta tatsächlich abstrahiert und klassifiziert, werden die Mängel, ja die totale Unzulänglichkeit seines Denkens²³³ aber umso deutlicher erkennbar; von der Absicht, ib., S. 68, *die Wirkung von Musik, wie sie etwa in der Liturgie erfahren wurde, zu erklären*, ist dieser von Hentschel erörterte Autor daher grundsätzlich, nicht nur graduell entfernt, zumal er nicht das geringste Wissen der verbindlichen liturgischen Wertung von Musik zu erkennen gibt; die Unkenntnis der betreffenden Aussagen von Augustin war in der Zeit aber nicht unabdingbar:

Selbst Engelbert, der auf der musiktheoretischen Kompetenz der von ihm vertretenen Wissenschaft in ihren bisherigen Lehrbüchern aufbauen kann, wird in seiner Fähigkeit zum Wirklichkeitsbezug als Musiktheoretiker durch scholastische Schematik stark behindert; Petrus kann nicht einmal mit dem Material der Musik umgehen: Objektiv betrachtet, leistet dieser Autor nichts anderes als die Kompilationen, die schon Martianus Capella zu einem Autor machen, der den kompilierten Stoff weitgehend nicht verstanden hat. Und bei Engelberts Verwendung des Begriffes *motus* fehlt die notwendige Konkretisierung, etwa durch Verweis auf eine „mühsam“ aufsteigende Melodie, um den Leser ganz sicher machen zu können, daß nicht wieder vor allem formale Assoziationen zur entsprechenden Verbindung geführt haben, was im Folgenden am Beispiel der Veränderung der alten Tradition musikalischer Gliederungslehre näher zu prüfen ist: Die Assoziationen der zwei Arten von Bewegung bei Aristoteles und die Erfindung einer *gemischten* Art von Bewegung für die Melik ist reiner Formalismus, inhaltlich ebenso reiner Unsinn.

3.3.5.4.3 Ausführung und Gestalt bei einem scholastischen Autor; Engelberts formalistische Reduzierung von Guidos Gliederungslehre

Die liturgische Wertung von Musik, verbindlich für die Musik der Kirche auch noch zur Zeit des bekannten päpstlichen Erlasses, *Docta Sanctorum*, sollte man bei einem scholastischen Autor voraussetzen — wenn solches Wissen überhaupt vorhanden wäre; so fehlen notwendige Bedingungen des Verstehens des Sinnes von Musik: Zur Musik der Liturgie kann Petrus also überhaupt nichts sagen, da gibt es genügend Autoritäten, die ihm wie Hentschel restlos unbekannt geblieben sind.

²³³Von seiner theologischen Unfähigkeit ganz abgesehen: Hier stand, wie Thomas beweist, für die Wertung der Musik der Liturgie vor allem Augustin zur Verfügung; eine Reaktion selbst von Engelbert auf die entsprechenden Vorgaben aber fehlt total.

Unterscheidung von Ausführung und Gestalt formuliert Engelbert aber doch in einer Weise, die keine direkten Parallelen in vorangehender Musiktheorie gehabt zu haben scheint; man könnte also der Meinung sein, daß wenigstens hier einmal eine „scholastisch“ begründete Neuerkenntnis innerhalb der musiktheoretischen Tradition zu finden ist.

Zu einer expliziten Formulierung dieser Relation gelangt Engelbert durch eine Aufnahme der Guidonischen Gliederungslehre, die allerdings in einer Weise verkürzt wird, daß man von einer formalistischen Minimierung sprechen muß. Die Umformung der Guidonischen Vorgabe kann man als Verabsolutierung der Lehre der *af-finales* charakterisieren: Engelbert sieht auch die Einschnitte ausschließlich unter dem Gesichtspunkt der „Tonalität“, die *tenores* bzw. *morae ultimae vocis* werden damit zu einer Folge ausschließlich solcher *affinalen* Töne, zu denen natürlich auch die *finalen* Töne gehören²³⁴.

Während also Guido in adäquater Reaktion auf die Wirklichkeit choralischer — wohl auch für Neukompositionen gültig — Abschnittbildung eine Vielzahl von Faktoren kennt, die Abschnitte auf hierarchisch verschiedener Ebene charakterisieren und ihre Relationen in Zusammensetzung zum Träger der jeweiligen musikalischen Form machen, reduziert Engelbert diese Vorgabe so einseitig auf das Prinzip der „Tonalität“, daß man von einem geradezu stupiden Formalismus sprechen muß. Die Bezeichnung des Kapitels als *Doctrina de actu et usu recte canendi* erweist klar, daß Engelbert hier die Ausführung ansprechen will; dies ist allerdings, ebenfalls gegenüber Guidos Darlegungen extrem reduziert, nur auf die Gliederung bezogen — zu einem Verständnis der eigentlichen Leistung von Guidos Formtheorie der Musik war Engelbert also unfähig.

Das Prinzip, von generellen Gründen auszugehen, verführt Engelbert zu einem theologisch hochgradig bedenklichen methodischen Vorgehen — die Augustinische Wertungsvorgabe ist jedenfalls für die Musik der Kirche immer noch verbindlich, wie man, wenn man dazu die geistigen und wissenschaftlichen Voraussetzungen mitbringen sollte, aus Verf. *Musik als Unterhaltung* näher erfahren kann: Zu verweisen wäre nicht nur auf die betreffenden, von theologischer Seite voll berechtigten Vor-

²³⁴Daß schon Aribo daraufhinweist, daß tonal darin, daß ihre Partialkadenzen alle auf finale Ton oder affinalen Tönen enden sollen, vorbildliche Melodien nicht häufig gefunden werden, beachtet Engelbert natürlich nicht.

schriften über die Musik der Kirche wie die von Papst Johannes XXII., sondern auch auf Gautier de Coincy mit seiner ebenso eindeutigen Wertungskundgabe, die nur naivste Gemüter als irgendeine Durchdringung von Weltlich und Geistlich im Mittelalter mißverstehen können.

Die von Engelbert aufgestellte anschließende Assoziationskette erweist sich zudem noch als formalistisch, nicht inhaltlich. Der theologische oder liturgische Lapsus macht den Anfang, *Musica* IV, XXXVIII, ed. Ernstbrunner, S. 347, 4; übernommen wird aus der Tradition das *recte canere*, das als *debito modo et more cantare* nicht gerade erklärt wird, aber doch klar macht, daß hier das *canere* gemeint ist, die Ausführung:

Debitus autem modus et mos cantandi est ille, quo diligenter observato cantor in cantando consequitur finem, propter quem regularis cantus est inventus et institutus ab arte pariter et a natura.

Diese Systematik scheint sinnvoll: Die Sache *cantus* hat einen Zweck; damit dieser erreicht wird, muß sich der Ausführende, hier natürlich der Sänger bei seiner Tätigkeit in bestimmter Weise verhalten, also letztlich *recte canere*. Die Ausführung ist damit als Handlung formuliert, die den Zweck erreichen läßt. Die Ergänzung dieses Hinweises in der Art, daß der Sänger die geplante Gestalt des Komponisten zur Verwirklichung, zur Aktualität bringt, scheint geradezu zwingend, zumal Boethius dafür in seiner Erläuterung der Funktion der *ratio* gegenüber dem Handeln eigentlich einen Ansatzpunkt bietet, in gleicher Weise auch das Verhältnis von individueller, komponierter, d. h. geistig geplanter Melodie und Ausführung in das entsprechende Aristotelische Schema der *causae* einzufügen.

Dann scheint Engelbert die notwendige Klassifikation der Relation von Gestalt einer Melodie und Ausführung, als Aktualisierung eines Plans o. ä. adäquat zu leisten: Eine entsprechende Klassifizierung wäre also auch für Jacobus von Lüttich möglich gewesen, ja hätte von ihm geleistet werden müssen. Es besteht eine Möglichkeit. Natürlich bleibt die Frage, was Engelbert dann konkret an Elementen der Ausführung erfassen kann — und hier stellt Guido geradezu einen Katalog von Möglichkeiten zusammen, die durch eigene Erfahrung hätten ergänzt werden können. Vor allem aber wird aus dem Folgenden erkennbar, daß Engelbert an die Anwendung dieser Schematik gar nicht denkt. Er bleibt hinsichtlich der Relation *finis* und Ausführung ganz im Rahmen der allgemeinen Theorie von Wahrnehm-

gen und Wahrgenommenen schlechthin. Damit aber ist von vornherein klar, daß Engelberts Ansatz viel zu allgemein ist, aber natürlich das Spezielle erfassen will, nämlich die korrekte Ausführung jeder individuellen Melodie. Von einer wirklich durchgeführten Systematik kann daher nicht gesprochen werden.

Zunächst aber ist das, was als *finis* der Musik angegeben wird, im Rahmen einer Theorie liturgischer, *durch die Theorie regulierter* Musik erstaunlich, anschließend: *Est autem cantus artificialiter regulatus ad hoc inventus et institutus, ut delectet audientes et auditum.* Diese Aussage ist zwar, wie auch anschließend klar wird, Aristotelisch, nur, eine Harmonisierung mit der Forderung an liturgische Musik bei Augustin findet nicht statt²³⁵, der übrigens auch eine kunstvolle Musik voraussetzt: Daß liturgische Musik dazu eingerichtet sei, *ut delectet audientes et auditum*, ist liturgisch gesehen unerträglich: Zur *delectatio sensus* ist der Choral nicht gedacht. Dies müßte einem monastischen Autor auch noch im 13. Jh. bewußt gewesen sein; selbst die offenbar von Aristoteles beeinflussten Beichtlehren, die weltliche Musiker in bestimmten Fällen für absolutionsfähig gehalten haben, fordern natürlich passende Inhalte des Vortrags solcher Musiker; reine *delectatio*, dazu auch noch explizit eines *sensus* reicht da nicht aus. Hier wird Engelbert von der Topik einmal der schon Boethianischen Version der Tradition der *delectatio* durch Musik, z. B. in der Formulierung, daß es kein Lebensalter gäbe, das *a cantilenae dulcis delectatione seiuncta sit.* ..., ed. Friedlein, S. 180, 2 sozusagen überwältigt, zum anderen aber vielleicht von der Erholungstheorie der Musik in der *Nikomachischen Ethik* und der *Politik*. Als Topos mag dieses Attribut von Musik trivial sein, als Erklärung des *finis* von Musik in einem der liturgischen Musik gewidmeten Buch allerdings, zudem noch mit dem Reflexionsanspruch dieses Autors reicht die Wiederholung des Topos eben nicht aus.

Man kann natürlich solche Bezüge als irrelevant ansehen. Dies sind sie in spezieller Hinsicht; das Fehlen jeden Bewußtseins der vorliegenden theologischen Ungeheuerlichkeit aber zeigt, daß Engelberts Vorgehen höchst einseitig ist; ein umfassend systematisches Denken fehlt. Seine scheinbar systematischen, scholastischen Ansätze bleiben partiell, nur auf jeweilige Spezifika gerichtet (auf die ebenfalls höchstgradig partiellen Ausführungen von F. Hentschel zu Engelbert und seiner rein formalen

²³⁵Daß wenigstens die wesentlichen Aussagen zu Musik in der Liturgie geläufig waren, belegt Thomas in der *Summa theol.*

Gliederung von Melodien wird noch unten eingegangen; in Zusammenhang mit einer „scholastischen“ wie inhaltslosen Schematisierung der Teilung von Melodien bis hin zu den kleinsten diatonischen Intervallen)²³⁶.

Wie sich im Folgenden herausstellt, war für Engelbert notwendig, eine Verbindung von der Aufstellung eines Endzwecks mit der Gliederungslehre zu schaffen. Die Zusammenhänge weist die Herausgeberin nach, so daß hier nur kurze Verweise notwendig sind. Man findet aus *De anima* im spezifischen Zusammenhang so „wichtige“ Feststellungen zitiert, wie, ib., S. 347, 6, daß *tactus et gustus ad esse*, die anderen *sensus ad bene esse* gerichtet sind. Auch hier findet sich kein Verweis auf etwaige übergeordnete *finis musicae*, obwohl man dies nicht nur aus theologischer Vorgabe hätte ableiten können (und müssen!), allein Boethius' Hinweis auf die Sonderstellung der Musik, die auch auf die *mores* bezogen ist, hätte hier Nachdenken eigentlich notwendig gemacht, z. B. daß Musik nicht ausschließlich mit den *sensus* zu verbinden ist..

Auf was es Engelbert aber eigentlich ankommt, wird klar, wenn man die bei Aristoteles zu Anfang des dritten Buchs von *De anima* angedeutete Lehre von den beiden Ebenen des *sensus* beachtet: Hier gibt es die einzelnen *sensus*, die *particulares*, die selbst aber unfähig sind, sich selbst wahrzunehmen und von anderen zu unterscheiden (zur seltsamen Meinung von F. Hentschel, s. u.). Dazu bedarf es einer *κοινή αἴσθησις*, eines *sensus communis*. Und dieser schließlich bedarf trivialerweise des *distinguere*, ib., S. 347, 9: ... *sensus communis, qui distinguit inter differentias*

²³⁶Es sei bemerkt, daß diese Kritik an Engelbert und anderen musiktheoretischen „Scholastikern“ — die philosophische Schulung scheint nicht gerade weit gereicht zu haben — nicht als Kritik an den Autoren zu verstehen ist, sondern als, leider, notwendiges Regulativ gegen verfehlte Neudeutungen der betreffenden Texte, verursacht ebenfalls durch Mangel an ausreichender Schulung, nun aber nicht nur „in“ Philosophie, sondern auch und ganz besonders hinsichtlich der Tradition der mittelalterlichen lateinischen Musiktheorie; Neudeutungen, die dazu noch ohne jede Kenntnis des bezogenen Objekts freundlich gesprochen irreführend sein müssen. Und genau hier ist die Leistung der mittelalterlichen lateinischen Musiktheorie für die kulturelle Sonderentwicklung des Abendlands speziell im Bereich von Musik zu bedeutsam, um solchen Undeutungen ausgesetzt werden zu dürfen.

Es geht um eine adäquate Bewertung der jeweiligen Beiträge zur konkreten, die Praxis betreffenden Musiktheorie des Mittelalters — und da ist der Genialität z. B. Guidos ein noch so „scholastifizierter“ Formalismus, wie er hier an einigen Beispielen dargelegt wurde, als solcher gegenüberzustellen und die musikhistorische Irrelevanz zu konstatieren.

sensibilium particularium et communium. Dies wird dann noch weiter ausgeführt, ib., 10: *unde sicut sensus non delectatur in suo sensibili, nisi ex eius perceptione, ita non percipit ipsum, nisi ex sui affectione et sensibilis distinctione.*

Immerhin wäre hier näher zu erklären, warum dann nicht einfache Klangwahrnehmung zur *delectatio* genügt, d. h. warum es sich dann noch zusätzlich um einen *regularis cantus, inventus et institutus ab arte pariter et a natura*, handeln soll: Die Ausführungen zum Klang in *De anima* betreffen den künstlerisch geformten Klang höchstens indirekt; *De anima* ist kein Text über musikalische Ästhetik. Auch hier fehlt eine inhaltlich begründete Anbindung völlig. Damit wird aber auch die Art der Anbindung erkennbar, ib., S. 348, 11:

Sicut igitur in ceteris sensibus et sensibilibus delectatio fit ex perceptione et perceptio ex distinctione, ita et in cantu ... non fit delectatio, nisi cantus bene percipiatur, nec poterit bene percipi, nisi recte distinguatur.

...

Die angesprochene unpassende Art der Parallelisierung zwischen *perceptio sensus* schlechthin und der eines ja aus wahrnehmungsmäßig ausgewählten Elementen zusammengesetzten, d. h. geformten *cantus* ist ebenso leicht erkennbar wie der völlig inadäquate „wörtliche“ Formalismus einer Gleichsetzung von *distinctio* einmal hinsichtlich der Differenzierung zwischen Sinneseindrücken durch den *sensus communis* und der speziellen Gliederungsstruktur von komponierter Musik; auch wenn in der Bestimmung des Sinns auch der Gehöreindrücke als zum *bene esse* Raum geschaffen ist für die ästhetische Nutzung von Wahrnehmungen, müßte Engelbert notwendig gerade hier die Gestalt des *cantus* wie die einer Statue einführen, um die Relationen wirklichkeitsgemäß bestimmen zu können.

Ohne solche Klärung bleibt eine Parataxe rein formaler Assoziation von inhaltlich einer solchen Assoziation nicht entsprechenden, völlig verschiedenen Phänomenen — die *distinctio* der Musik in einzelne Abschnitte und die Leistung der *distinctio* des *sensus communis* haben miteinander nur das Wort *distinctio* gemein — man wird vergleichbare Assoziation leicht auch in neuerer Musikwissenschaft, besonders in einer bestimmten Sekte oder Schule finden können, von Gadamer gerne durch den ihm so beliebten Topos der Urgründe der Sprache blumig formuliert, deshalb werden sie wissenschaftlich nicht leichter ertragbar: Die Assoziationskette erweist sich hier als geradezu unerträglich formalistisch. Ein Musterbeispiel für innere Logik und

die Fähigkeit zu einer Bewältigung gegebener Phänomene scholastischen Philosophierens ist diese Kette also gerade nicht. Die inhaltlichen Inkongruenzen häufen sich geradezu, wenn Engelbert folgert, *ib.*, S. 348, 12: *Oportet ergo ... cantorem volentem cantare delectabiliter per consequens cantare perceptibiliter, nec poterit cantare perceptibiliter nisi cantet distinguibiliter et distincte. ...* (die fast schon regelmäßige Verdoppelung von Attributen ist bei Engelbert geradezu schon eine stilistische Zwangshandlung); die *perceptio* eines sinnlichen, wahrnehmungsmäßigen Eindrucks und das ästhetische Erleben einer musikalischen Form hätte auch Engelbert nicht derart nebeneinanderstellen dürfen — Guidos Formenlehre zusammen mit seiner Erörterung des Umstands, daß Musik nicht so strengen Regeln hinsichtlich der Relation von Abschnitten unterliegt wie die Metrik, dennoch aber eine geistige Beschäftigung darstellt, hätte Engelbert darüber belehren können, daß derartige Parataxen inadäquat sind (der Nachweis der Stelle in Guidos *Micrologus* sei dem Leser als Übungsaufgabe überlassen — schon als Anreiz, diese wichtige Stelle genauer zu lesen).

Die *distinctio* des *sensus communis* wird mit der *distinctio* parallelisiert, die die Gliederung von liturgischen Melodien bestimmt, also mit den Faktoren der musikalischen Form, die eine Melodie als Folge von Formteilen auf verschiedenen Ebenen — mehrere *syllabae* bilden einen *Teil* etc. — erscheinen lassen.

Nun kann man die ganze Herleitung von einem ursprünglichen Zweck der Sinneswahrnehmungen als überflüssigen, keineswegs irgendwie die Systematik erhellenden Zusatz bewerten, denn es bleibt immerhin die bemerkenswerte, allerdings nicht auf die entsprechenden Vorgaben von Aristoteles zurückgeführte, Differenzierung zwischen *cantor* und dem übergeordneten Zweck von *cantus*. Abgesehen von der angesprochenen theologischen Problematik muß damit aber der Versuch, die Ausführung von Musik systematisch auf einen *Zweck* zurückzuführen, als gescheitert bewertet werden.

Es bleibt also die Frage nach der Art der inhaltlichen Bestimmung des Verhältnisses von Gestalt und Ausführung. Nach Guido besteht eine ganze Melodie, wie ein Gedicht, aus Formteilen verschiedenen Grades, sowie verschiedener Gestalt und Gestaltrelation, eine Folge von melisch spiegelbildlich verlaufenden, direkt aufeinander folgenden *syllabae* kann einen musikalischen *versus* o. ä. bilden oder ausmachen, also einen Formteil auf höherer Ebene, der wieder Teil einer Formeinheit auf noch

höherer Ebene sein kann — so in der hier zu paraphrasierenden Lehre Guidos.

Diesen Gestaltmerkmalen, zu denen (neben Merkmalen der melischen Gestalt) auch die die rhythmische Erscheinung betreffende jeweilige Tonzahl jeden Abschnitts in Relation zu der eines folgenden oder vorausgehenden gehört, steht als Ausführungsmodalität die Gestaltung der Dauer jeweiliger Schlußtöne, einschließlich von direkt anschließenden Pausen, also der *tenor* als *mora* der jeweilig *ultima vox* zur Verfügung. Wie schon Johannes Cotto ist auch Engelbert unfähig, diese Vorgabe inhaltlich in ihrer Bedeutung zu erfassen und eine Theorie der musikalischen Form etwa als Ergebnis der Planung eines Komponisten zu verstehen — dies leistet, wenn auch mit gewissen Problemen, Johannes de Grocheo, der den *artifex* die *forma* in die *materia*, das Tonmaterial, *introducere* läßt²³⁷. Auch hier wird deut-

²³⁷Das Konzept des planenden, dabei die vollständige Form vor dem geistigen Auge habenden *artifex*, der dann seine Idee in die zeitliche Folge der zur Verwirklichung notwendigen Akte umsetzt, war dem Mittelalter schon vor der zweiten Aristotelesrezeption an sozusagen prominenter Stelle geläufig: Boethius nutzt diese Konzept zur Erklärung des Unterschieds zwischen der zeitlos einfachen, Gott eigenen *providentia* und dem über die zeitlichen Dinge in ihrer Abfolge herrschendem *fatum*: *Sicut enim artifex faciendae rei formam mente praecipiens movet operis effectum et, quod simpliciter praesentarieque prospexerat, per temporales ordines ducit ...*, *Consolatio Philosophiae* IV pr. 6, p. 97.

Daß die Besonderheit der Relation von *forma* und *materia*, die ja eigentlich als zeitlich jeweils „sofort“ vergänglich zu diskutieren wäre, in Musik keine besondere philosophische Beachtung gefunden hat, liegt sicher auch daran, daß schon mit dem Bild des die Melodien niederschreibenden Gregor und der allen *clerici* wenigstens bekannten, den Praktikern liturgischen Gesangs aber trivial geläufige Natur der zeitinvariant möglichen Ausführung eben der niedergeschriebenen Melodien hier kein eigentliches Problem mehr gesehen wurde. Immerhin hätte der bekannte Ausspruch Isidors über die Vergänglichkeit der Töne und die angesichts der Notenschrift gegebene „Zeitinvarianz“ der *forma* eine solche Diskussion eigentlich entstehen lassen können, insbesondere in Hinblick auf die vergleichbare Relation von *forma* und *materia* in Literatur; dann hätte sich, was für Johannes de Grocheo entsprechend den volkssprachlichen Dichtungslehren der Zeit selbstverständlich war, nicht allerdings für C. Dahlhaus, eine Diskussion über die konkreten musikalischen Formen ergeben können.

Dies gilt umsomehr, als Guido hier, allerdings ohne weitgehende philosophische Dimension, das Wesen des Sinns von Musik in der hierarchisch gegliederten Korrespondenz von Teilen, neben deren eigener Form, klar formuliert hatte. Und daß Guidos Text noch gelesen wurde, ist trivialerweise anzunehmen; Franco jedenfalls verweist auf ihn. Hier, wie auch bei der Ari-

lich, daß die Möglichkeit zu einer solchen Systematik bestanden hat, die dann auch die Ausführung hätte in Bezug auf verschiedene Merkmale bewerten lassen.

Für Engelbert erscheint die Lehre der *distinctiones* nun von der strukturellen Seite her ausschließlich als „tonales“ Ereignis, Gestalt durch Formung von Teilen und deren Zusammensetzung wird nicht gesehen. Die *distinctio* ist damit allein, *Musica* IV, XL, ed. Ernstbrunner, S. 348, 2: ... *divisio cantus sub vocis illius tenore et pausa, quae magis consona fuerit fini*. Wenn das dann auf Aristoteles bezogen wird, nämlich in Bezug auf die Ausführungen der Probleme zur $\mu\acute{\epsilon}\sigma\eta$, ist der Abstand zur Theorie Guidos, d. h. zu einer die Wirklichkeit abstrahierenden Theorie offenkundig. Das Postulat der *affinales*, also der Bezug der Abschnittschlüsse zur „Tonalität“ hat zwar Tradition, kann aber schon aufgrund der Wirklichkeit nicht in einer so rigorosen Verengung durchgesetzt werden, wie dies aus rein systematischen Gründen Engelbert tut.

Klar ist, daß man die Betonung der $\mu\acute{\epsilon}\sigma\eta$ auf die *finales* beziehen konnte, haben doch auch neuere Interpreten hier gewisse Bezüge zu irgendeinem Tonalitätsempfinden der Antike hergestellt (ed. Jan, S. 98, 4 — aus diesem Text auf eine Parallelität von $\mu\acute{\epsilon}\sigma\eta$ und *finalis* zu kommen, verlangt einen erheblichen Grad an inhaltsfreiem „Lesen“). Allerdings ist zur Bewertung von Engelberts Heranziehung gerade dieser (Ps.-)Aristotelischen Formulierung auch zu beachten, daß die Tradition, die

stoxenischen Tradition, hat die scholastische Philosophie nicht gerade Aktualität gewonnen: Auch Johannes de Grocheo bleibt bei seiner Definition der vom *artifex* in die *materia* eingeführten *forma* doch weitgehend im Rahmen eben der volkssprachlichen Dichtungslehren und deren Aufzählung und Beschreibung von (poetischen, lyrischen) Gattungen als Formen. Die Vorgabe von Guido, sozusagen die individuelle Form in den Minutiae des Ablaufs oder Aufbaus von Musik zu übernehmen und „scholastisch“ zu interpretieren, gelingt ihm nicht; auch die besondere Leistung von Tassin erweist sich vor allem in der Großform; die eigentlichen Formfaktoren bleiben unfaßbar (wenn sie nicht auf die rhythmischen Formelemente beschränkt sind): Der Leistungsfähigkeit der Vorgabe Guidos zu folgen, fehlte offensichtlich die geistige Fähigkeit.

Nur vor den scholastischen Formulierungen Engelberts oder Jacobi von Lüttich staunend zu stehen, ohne nach den in Hinblick auf die Tradition der Musiktheorie möglichen inhaltlichen Aufgaben und Lösungen scholastischer Musiktheorie zu fragen, erscheint auch nicht ganz gerechtfertigt, um die Scholastifizierung der Musiktheorie adäquat bewerten zu können — daß Guidos Vorgabe nicht übernommen wird, stellt das eigentlich Bemerkenswerte dar, daraus folgt die Aussagelosigkeit der entsprechenden scholastischen Ausführungen.

diese Bezeichnung für einen bestimmten Ton im Tonsystem ja kennt, die Problematik einer solchen Zuordnung hätte erkennbar machen müssen: Die μέση ist der mittlere Ton jeder Transpositionsskala bzw. eben des dann absolut gesetzten einen σύστημα τέλειον. Die *finales* sind funktional bestimmte, aber ebenfalls feste Töne in diesem Tonsystem. Die entsprechende Zuordnung, die Ernstbrunner klar darstellt, ist also keineswegs trivial. Auch hier, in seinem geradezu kompromißlosen Versuchen, Aristotelische Autorität zu finden, kann Engelbert also nur assoziativ vorgehen, nämlich durch eine freie Interpretation des Wortes *medium, videndum est, quem locum vocet medium in cantu, et quare in tali loco distinctiones sint potius observandae*, ib., 4. Daß das mit der Funktion der μέση im angeführten Text der *Probleme* nichts zu tun haben kann, ist ersichtlich:

Die entsprechende Assoziation wird in IV, XLIV, ed. Ernstbrunner, S. 355, 6, konkretisiert; und da wird deutlich, wie Engelbert vorgeht:

Unde etiam distinctiones maxime et potissime vergunt ad vocem finalem quae si ad medium. Quia in acutis non esset bene quies et finis, cum in illis sit violentia et labor, nec similiter in gravissimis, cum in illis voces deficcere videantur. Recte ergo quies et pausa distinctionum locum accepit in mediis, i. e. in vocibus finalibus, quae nec sunt acute neque graves, sed mediae. ...

Daß die Aussage inhaltlich falsch ist, kann so gut wie jede Gregorianische Melodie zeigen. Wesentlich für Engelbert ist das Prinzip der strikten geradezu verabsolutierten „Tonalität“; dies betrifft die strukturelle, auf die Musik bezogene Aussage dieser Assoziation. Das Wort *medium* wird hier nur als *Nicht-Extremum* verwandt, *distinctiones* sind Ruhestellen, also müssen sie durch den „mittleren“ Ton gestaltet werden, die höheren Töne sind zu anstrengend, nicht „ruhig“, die tiefen können vergehen — einen derartigen Unsinn in Bezug auf den Choral und da besonders die Psalmodie formulieren zu können, ist schon ein sozusagen totaler Formalismus notwendig.

Wie zu erwarten, gibt das Wort *medium* weitere Möglichkeiten zu weiteren formalen Assoziationen. Die Natur der *finalis*-Lehre kennzeichnet Guido, *Micrologus*, XI, ed. S. v. W., S. 144, 11, damit, daß erst durch die *finalis*, explizit am Schluß, die Intervalle einer Melodie in ihrer wirklichen Art erkannt werden können:

Praeterea, cum aliquem cantare audimus, primam eius vocem cuius modi

sit, ignoramus, quia utrum toni, semitonia reliquaeve species sequantur, nescimus. Finito vero cantu ultimae vocis modum ex praeteritis aperte cognoscimus. ... Itaque finalis vox est, quam melius intuemur.

Diese hinsichtlich konkreter Tonalitätsbestimmung adäquate Heraushebung der *finales* wird bei Engelbert zum abstrakten Prinzip der Melik schlechthin. Die *finales* sind die Töne, die absolut die Konsonanzen am besten erkennen lassen. Diese Eigenschaft nun muß offenbar noch „bewiesen“ werden. Dies führt Engelbert zu einer höchst vagen, jedenfalls nicht konkret belegbaren Interpretation der Aristotelischen Probleme, in denen eine Art höheres Gewicht der tieferen Töne hinsichtlich Zusammenklängen angeführt wird. Die Nachweise der betreffenden Probleme stellt Ernstbrunner zusammen; exemplarisch zu nennen wäre hier etwa XIX, 21, daß Fehler bei tiefer Singenden mehr auffallen als bei höher Singenden, und ähnliche Behauptungen, wie in 8, daß die tiefere Saite die höhere enthält, aber nicht umgekehrt, oder auch die Behauptung, daß die Veränderung der $\mu\acute{\epsilon}\sigma\eta$, die Engelbert wie angedeutet hier ja auf die *finales* bezieht, weil sie in mittlerer Lage lägen, den Zusammenhang mehr affiziert als eine Umstimmung aller anderen Saiten in 36. Eine genaue Herleitung dessen, was Engelbert sagt, aus ganz bestimmten Problemen erscheint unmöglich. Man muß also zunächst Engelberts Gedankengang zu rekonstruieren versuchen.

Das Ziel ist ein weiterer Beweis dafür, daß die *finales* wirklich die herausgehobenen Töne sind. Eigentlich hat dies Guido durch seinen oben zitierten Hinweis bereits getan, Engelbert benötigt aber sozusagen absolute, noch dazu durch Autoritäten bezeugte Gründe, auch wenn sie inhaltlich gesehen nur als unbrauchbare Assoziationen zu bezeichnen sind. Das Ziel bildet den Schluß des ganzen Buches, IV, XLIV, ed. Ernstbrunner, S. 357, 17:

... Unde patet, quod mediae voces scl. finales magis manifestant proportionales suas ad extremas et ita sunt perfectiores: Finis autem semper est in eo, quod in re perfectius est. Finis autem cantus dat ei suam propriam differentiam et speciem.

Der letzte Satz entspricht der Feststellung Guidos. Insoweit wird also nichts anderes gesagt. Der Satz davor aber gibt zu erkennen, was Engelbert erreichen will: Der „Endzweck“ einer Sache, die *causa finalis* ist das, was ihren Sinn ausmacht; also liegt hier ein wesentliches Merkmal. Formuliert wird dies als *perfectio*. Die *finales*

markieren also das, was am *cantus perfekt* ist. Auch hier ist die „Tonalität“ dominant, so dominant, daß mit ihr die Kategorie *perfectio* verbunden werden muß. Anstatt dies aber nun inhaltlich oder strukturell zu erklären sieht Engelbert keine andere Möglichkeit, als wieder, in einer absonderlichen Art auf die *mediae* zu rekurren. Und dazu wird die so vage Aristoteles-Reminiszenz benötigt. Wie das, fragt sich der Leser der Aristotelischen Probleme, die Antwort ist überraschend, ib., 9: ... *secundum Aristotelem in problematibus parte XIX perfectio cantus musici est in eo, in quo magis proportio consonantiarum musicarum manifestatur sensui*. Natürlich gibt es eine solche Aussage von Aristoteles nicht²³⁸.

Natürlich könnte man die Perfektion insbesondere der Darbietung einer Melodie darin definieren, daß die Intervalle korrekt vorgetragen werden, also in sehr strikter Pythagoräischer Denkweise, daß dem *sensus* die Proportionen korrekt vorgelegt werden — nur, dem Modell von Boethius entsprechend, das auch Engelbert nicht etwa durch ein anderes ersetzt, ist der *sensus* nicht „verantwortlich“ für die Proportion, das Urteil des *sensus*, das natürlich existiert, erkennt gerade nicht die Natur z. B. der Quint als Proportion; hier formuliert Engelbert viel zu ungenau; Boethius' *Inst. mus.* war nun einmal ein wesentlicher Text zur *ars musica*. Daher wäre natürlich erst zu bestimmen, was eigentlich *magis proportio sensui manifestare* heißen soll. Wenn es hier Grade gäbe, wäre das oben angesprochene Modell aufgehoben, das grundsätzlich die Möglichkeit einer quasi identischen sinnlichen Verwirklichung der in einer Melodie auftretenden rational bestimmten Intervalle voraussetzt. Es gäbe dann also Ausführungen, die *minus* dies täten, aber offensichtlich nicht falsch sind.

Glücklicher Weise für die moderne Deutung ist Engelberts Gedankengang viel einfacher; solche Probleme sieht er überhaupt nicht. Was er meint, wird aus der absonderlichen Folgerung aus der angesprochenen „Betonung“ der tieferen Töne erkennbar: *In fortioribus vocibus est fortior manifestatio proportionum, sicut in fortiori luce maior manifestatio colorum*. ..., ib., 10. Die Folgerung, daß größere

²³⁸Weil die Kategorie der *perfectio* hier ganz klar bestimmt ist, erscheint es nicht sinnvoll, sich auf generelle Aussagen etwa von Thomas zu beziehen; von einer *thomistisch geprägten Aristoteles-Interpretation* könnte ausschließlich dann gesprochen werden, wenn auch Thomas musikalische Schönheit in der entsprechenden Eigenschaft der *finales* sähe; wenn bei Aristoteles jeder Hinweis auf eine solche Behauptung fehlt, kann auch nicht von einer Interpretation gesprochen werden. Hinzu kommt die im Folgenden zu bewertende Seltsamkeit der „Lokalisierung“ der *perfectio*, vgl. Ernstbrunner, ib., S. 356, Anm.

Lautstärke Intervalle klarer erkennen läßt, wäre verständlich, nur auch hier handelt es sich nicht um eine allgemeine Aussage, wie der Lichtvergleich glauben machen könnte; beabsichtigt ist die Hervorhebung der mittleren Töne, die tiefer sind als die hohen. „Allgemein“ folgert Engelbert, *Graves autem voces citra raucitatem sunt fortiores acutis ... und graves ... consonantias suas ad ipsas magis manifestant et earum proportiones. ...*, ib., 11. Daß generell Intervalle leichter von tieferen Tönen aus gehört bzw. klarer erzeugt werden könnten, ist nun offensichtlich eine denkwürdige Behauptung, die so auch nur aus der Absicht der „Erklärung“ der *medii soni* aus den Aristotelischen Problemen (sinnwidrig) „herausgelesen“ werden kann. Mit musikalischer Wirklichkeit hat dies nichts zu tun:

Quinten sind überall Quinten (wenigstens vom für Engelbert verbindlichen Ton-system her), gerade die sind nicht von der Tonhöhe abhängig – ganz abgesehen davon, daß ja auch verschiedene Stimmgattungen eine Melodie vortragen können, was der Theorie nicht unbekannt war; schon Hucbald verweist auf entsprechende Unterschiede zwischen Kinder- und Erwachsenenstimmen, was Engelbert auch aus den Problemen hätte erfahren können. Mit einem Bemühen, musikalische Wirklichkeit, hier speziell die Wirklichkeit der Funktion von *finales* zu erfassen, hat seine Methode also nichts zu tun.

Der Schritt nun von der behaupteten — im übrigen empirisch gerade nicht nachweisbaren — höheren Klarheit von Intervallen beim Vortrag durch tiefe Stimmen zu den *mediae* wird etwas sprunghaft durch Verweis auf die Stimmugseigenschaft der *μέση* „geschafft“, also die Eigenschaft, die in Probl. XIX, 36 angesprochen wird, ed. Jan, S. 97, 3²³⁹.

Klar ist (nur), daß die in diesem Problem, dessen in Admont verfügbare lateinische Version Ernstbrunner, ib., Anm., dankenswerter Weise abdruckt, angeführte Bedeutung der *μέση*, also des *medium*, der tonräumlichen *Mittellage* Engelbert als direkter Ausdruck der entsprechenden Eigenschaft der *finales* erschienen sein muß; ja seine ganze Beweisführung dürfte von daher, von dieser a priori inhaltlich absurden Gleichsetzung wesentlich bestimmt worden sein²⁴⁰.

²³⁹Daß hier ein Mißverständnis vorliegt, ist unerheblich; das Problem meint natürlich den Stimmvorgang, Engelbert bezieht die Aussagen generell auf *medium*, was er wieder mit der „Mittellage“ des *tetrachordum finalium* bezieht, was natürlich das Gemeinte verunklaren muß. Die Brauchbarkeit der *affinales* ist damit ebenfalls nicht erfaßbar.

²⁴⁰Z. B. Sätze wie ... *quia concordare est omnibus in media, habere se autem quodammodo*

Daß dadurch aber Unsinn in erheblichem Ausmaße entsteht, wurde zu zeigen versucht. Vorallem wird klar, daß Engelbert unfähig ist, die scholastischen Systematisierungsmöglichkeiten auf musikalische Wirklichkeit zu beziehen: Die Behauptung, daß generell die *inales* an sich Intervalle besser erkennen lassen, weil sie in Mittellage liegen, ist so abwegig, daß von einer Berücksichtigung musikalischer Wirklichkeit nicht gesprochen werden kann; um Engelberts Denkfähigkeit wenigstens hinsichtlich Folgerichtigkeit kein Unrecht zu tun, ist es notwendig, die rein formalistischen Züge seines Vorgehens zu charakterisieren²⁴¹.

ad mediam et omnibus. Et ordinatio, quae est uniuscuiusque utique per illam est. ..., ed. Ernstbrunner, ib., S. 356, Anm. Man muß allerdings froh sein, daß Engelbert nicht noch andere Ausdrücke in der ihm eigenen Art „deutet“.

²⁴¹Die Wertung dieses Unsinn durch Ernstbrunner ist bemerkenswert, ib., S. 126 f.: *In seiner Beweisführung leitet E. aus einem rein erkenntnistheoretischen Begriff distinctio als Wahrnehmung über ästhetische Konnotationen ... einen grammatikalisch-musikalischen Fachausdruck und dessen Notwendigkeit ab ... — ein beinahe neuzeitlich anmutender „ästhetischer“ Ansatz ... der dem Ursprung des Begriffs „Ästhetik“ (von griech. αἰσθησις = Wahrnehmung) im vollen Sinne gerecht wird.*

Natürlich ist *distinctio* auch bei Aristoteles nicht *Wahrnehmung*. Daß eine „Theorie“ der *inales*, die ausschließlich die Intervalle und bevorzugt die Konsonanzen in Relation zu diesen *inales* als Merkmale von *perfectio* setzt, in irgendeiner Weise als mit Ästhetik, und das auch noch in einem *beinahe neuzeitlich anmutenden ... Ansatz* verbunden zu sehen sei, wäre nur dann erklärbar bzw. sinnvoll, wenn man moderne Ästhetik ausschließlich in der Art sieht, die die Forderung an einen Parlamentsbau mit dem Begriff *Durchsichtigkeit* assoziierend in eine reine Glasarchitektur umsetzen will, also assoziative Ketten gleicher formalistischer Primitivität für Ästhetik hält, wie Engelbert assoziativ geradezu über alle inhaltlichen Unmöglichkeiten hinweg eine „Erklärung“ der Sonderrolle der *inales* herstellt. Eine Nähe zu neueren Deutungsweisen älterer Texte in der Geisteswissenschaft ist ebenfalls sicher nicht zu bestreiten. Bei Ernstbrunner speziell ist offenbar das eingetreten, was Stahl für die Beschäftigung mit geistig vergleichbaren spätantiken Autoren befürchtet; ein aus dem Eifer der Beschäftigung mit den Texten resultierender Mangel an Beurteilungsfähigkeit für das eigentlich Ausgesagte. *Ästhetik* betrifft bekanntlich Kunstformen, und die bestehen nicht in der, angeblichen, Zwangsläufigkeit oder Natürlichkeit von *inales* als Abschnittschlußönen, sondern, wie Guido klar vorgibt, in der Form und Relation von Formen von aufeinanderbezogenen Abschnitten, die eine Melodie ausmachen; davon ist bei Engelbert keine Rede; die Formulierung: *ästhetische Konnotationen* verdeckt in ihrer Vagheit die totale Unzulänglichkeit der Assoziationsketten Engelberts. Engelbert leistet gerade keine wie auch immer vorzustellende Ableitung der Ästhetik von der Wahrnehmung, denn er „ver-

Inhaltlich wird Engelbert durch die falsche Assoziation von „scholastischen“ Allgemeinbegriffen mit musikalischen Konkreta zu dauernden Denkfehlern gegenüber der musikalischen und musiktheoretischen Wirklichkeit verführt, sogar bei seiner sinnwidrigen Identifizierung von *finales* und *Mitte/μέση* etc.: Guido formuliert klar, daß eine Tonartstruktur erst in Hinblick auf die *finalis* erkennbar ist; es handelt sich um eine Funktion der Relation aller Schritte einer Melodie zu dem skalisch bestimmten Schlußton, abstrahiert etwa zu einer Oktavgattung; Engelbert dagegen setzt die Aussage absolut, daß die *mediae voces* die Konsonanzen an sich am klarsten erkennen lassen; damit ist auch noch die notwendige Relation zu jeweils einer *finalis* verloren gegangen, obwohl er natürlich die Strukturmerkmale kennen muß — die „scholastischen“ Systematisierungsmöglichkeiten versperren den Weg zur adäquaten Abstraktion, obwohl diese bereits geleistet ist. Engelbert ist also in dem Sinne typisch scholastisch, als ihn die betreffenden Vorgehensweisen behindern, selbst die geleisteten, sachbezogenen Abstraktionen inhaltlich adäquat wiedergeben zu können.

Alle diese, auch von der Tradition der *finalis*-Lehre in der Musiktheorie her gesehen nur als absurd zu bezeichnenden Ableitungen Engelberts bleiben im Rahmen der Struktur, können also als scholastische Formalspekulationen über dem (nicht über das) theoretisch definierten Material angesehen werden.

Es bleibt die Frage, warum Engelbert nun gerade hier auch noch an die Ausführung denkt, was ihn dazu bewegt, den Abschnitt, der diese Ausführungen ersichtlich beginnt, als den *actus et usus recte cantandi* betreffend zu titulieren. Diese Bestimmung ergibt sich aus der Vorgabe von Guido und der Engelbert geläufigen Notation, die die rhythmischen Angaben nicht mehr kennt, womit auch nur die Vorstellung, daß rhythmische Erscheinungen struktureller Natur sein könnten, nicht

gibt“ alle notwendigen Schritte von der *delectatio sensus* — und hier ist er nicht einmal zur begrifflichen Klarheit der Vorgabe von Boethius fähig — zu der des Geistes zu gelangen, den, wieder einmal, kein anderer als Guido als eigentlichen Träger der musikalischen Ästhetik, des Erlebens der musikalischen Form formuliert hat — gemessen an Guido können Engelberts inhaltsfreie Wortassoziationen nur als grober Unfug bewertet werden; die „Scholastifizierung“ verhindert sogar eine adäquate Rezeption vorgängiger, bekannter Schriften, Engelbert gelingt an keiner Stelle eine echte Abstraktion, d. h. Verbindung allgemeiner scholastischer Systembegriffe mit der musikalischen Wirklichkeit, nicht einmal mit der, wie sie ältere Theoretiker wie Guido abstrahiert vorgeben.

mehr existiert: Die Theorie des Chorals ist ausschließlich melisch orientiert (eben als *musica plana*; was bis Johannes de Grocheo wirksam ist). Damit sind letztlich nur die Ausführenden verantwortlich für die Gestaltung der Gliederung; wie bemerkt ist die Definition des eigentlichen Wesens von Distinktionen bei Engelbert auf die „Tonalität“, die Beziehung von Schlußtönen niederer Ordnung auf die *finalis* beschränkt; sie sind, zudem noch durch den absonderlichen Bezug auf *medium* sinnwidrig, das einzige strukturelle Merkmal von *distinctiones*; angesichts der Vorgabe von Guido ein unglaublicher Rückschritt des musiktheoretischen Denkvermögens.

Sinnlich faßbares Zusatzkennzeichen ist hier nur der *tenor* bzw. die *pausa*. Die Relation wird IV, XLIII, ed. Ernstbrunner, S. 353, 4, einfach festgestellt: *quod mora vocis in minoribus consonantiis minus, in maioribus magis, in finalibus maxime protrahitur*. Auf eine metrisch exakte Proportionalität verzichtet Engelbert offensichtlich was der Wirklichkeit entsprochen haben dürfte.

Nicht die Gliederungsfunktion, sondern allein der Konsonanzgrad in Relation zur *finalis* ist bestimmend, die Zuordnung ergibt sich einfach aus einer Graduierung der Konsonanzen, Einklang mit der *finalis*, Affinalität, und schließlich andere Intervalle jeweils in Beziehung zur *finalis* bewertet sind die Klassen (immerhin, eine Annäherung an die Wirklichkeit von Kadenzen in Gregorianischen Melodien) — bei Guido sind die Abschnittsebenen ästhetisch durch Bezug auf die Form als Ganzes aus Formteilen bestimmt!.

Engelbert bemerkt, daß eine ohne Ruhepunkte „durchgesungene“ Melodie unschön ist — auch hier liegt für einmal eine richtige Beobachtung vor, *Musica* IV, XLIII, ed. Ernstbrunner, S. 354, 8:

Pulchritudo autem huiusmodi distinctionis cantuum patet ex obposito per modos illorum cantorum, qui per totum cantum discurrunt festinando sine debitis pausis et distinctionibus cantus, quibus voces a debita gravitate et acuitate cadunt, et per consequens omnes consonantiae in ore ipsorum fallunt, ita quod fere in nullo tono potest talis cantus poni, quia ex nulla consonantiarum ordine et specie potest proprie discerni et recte iudicare.

Den Anfang könnte Guido ebenfalls formulieren. Dann aber wird wieder die Konzentration Engelberts auf die „Tonalität“ dominant: Weil die betreffenden Schnellsänger keine Pausen machen, singen sie notwendig die Intervalle in Rela-

tion zu den *finales* unrichtig. Dies aber wäre die erste Art der Absonie der *Scolica Enchiriadis*, diese ergibt sich, trivialerweise, aber nicht aus Mangel an Pausen. Auch strukturelle Fehler, also „tonal“ falsche, nur an der betreffenden Stelle falsche Intervalle können nicht mit solchen ungegliederten Singen zusammengebracht werden. Engelbert sieht also nur die Notwendigkeit, *distinctiones* als Stellen zu definieren, die vor allem in konsonantem Abstand zu den *finales* stehen — „übersingt“ man sie, muß folgen, daß man die Intervalle falsch darbietet; die Struktur also nicht erkennbar ist. Der Mangel an Klarheit seiner Darlegung ist offenkundig; er ergibt sich auch daraus, daß er Guidos Formenlehre nicht rezipiert, sonst wäre das „Übersingen“ von Zäsuren durch Störung der Abschnittsgrenzen, der musikalischen Sinneinheiten auf den betreffenden Ebenen als Argument anzuführen.

Vor allem aber wird der Unterschied zur Klarheit und der Wirklichkeit von Musik angemessenen Gliederungslehre Guidos deutlich: Für Guido besteht eine Melodie aus Sinngliedern, die durch musikalische Formregeln und gegenseitige Relationen eben ihren Sinn in der Gesamtform erhalten. Guido fordert daher eine Wiedergabe dieser Einheiten ja nach ihrer hierarchischen Stellung — ein Teil, der aus mehreren *syllabae* besteht hat eine höhere Stellung — beim Singen durch adäquate Gestaltung der *tenores* zu vermitteln: Der Sinn der Melodiegestalt wird damit ausgedrückt und auch rhythmisch vorgeschrieben. Die Dauer der *tenores* ist Teil der Sinnhaftigkeit von Musik durch Gliederung, d. h. Aufbau aus sinnvollen und in ihrer gegenseitigen Korrespondenz auf höherer Ebene ebenfalls sinnvollen Melodien.

Engelbert sieht dagegen ausschließlich die *consonantiae* in Relation zu den *finales*: Von der Bedeutung der Guidonischen Gliederungslehre, die eine Sinnlehre der Musik ist, hat er nichts verstanden; seine Reduktion der Gliederung ausschließlich auf die intervallische Relation der jeweiligen Schlußtöne zur *finalis* ist daher nur zu bewerten als Reduktion, ja Aufhebung der Fähigkeit, Musik als sinnvolle Form, als Folge von Formelementen zu sehen, die Sinn in ihrer Gestalt und ihrer gegenseitigen Relation haben, denken zu können: „Die“ Scholastik „hilft“ Engelbert also nur dazu, die bereits alten Erkenntnisse zum Sinn von Musik nicht mehr verstehen zu können.

Man wird nicht folgern müssen, daß Engelbert unfähig gewesen sein müsse, Gregorianische Melodien als sinnvolle musikalische Gebilde erleben und ausführen zu können. Unfähig ist er aber, eine adäquat Fortentwicklung der Theorie Guidos, und

damit der Theorie seit der *Musica Enchiridis* zu leisten, ja er kann nicht einmal deren Aussage in seiner Theorie inhaltlich erfassen. Offensichtlich verführt durch eine quasi „scholastische“ Tendenz zur Rückführung aller Erscheinungen auf rein strukturelle Größen, wird seine Theorie zum dezidierten Rückschritt — was keine Folgen haben mußte, weil die Entwicklung zu seiner Zeit vornehmlich in der Entwicklung passender Regeln für die Mehrstimmigkeit bestand; die Choraltheorie ist letztlich ein abgestorbener Ast.

Am deutlichsten wird dies übrigens da, wo Engelbert die Heranziehung des partiell rhythmischen Sinnfaktors der Relation von Tonzahlen zwischen korrespondierend gedachten Abschnitten auf Konsonanzabstände von Distinktionsschlüssen zu den *finales* umdeutet, ib., IV, XLIII, ed. Ernstbrunner, S. 353, 5, nebst Anmerkung und Kommentar dazu²⁴².

²⁴²Es trifft nicht ganz zu, was Ernstbrunner, ib., S. 130, bemerkt, ... während also Guido von der Größe der grammatikalisch-melodischen Einheiten ausgeht, um zu bestimmen, ob der jeweils letzte Ton mehr oder weniger lang gehalten wird, rollt E. das Problem von der Melodieführung auf und macht die Länge der mora vocis abhängig von der Größe des Intervalls ...; was für ein Intervall das auch sein mag, die Melodieführung wird von Engelbert an keiner Stelle erwähnt, er redet um Intervallrelationen zu den *finales* hinsichtlich der jeweiligen Abschnittstöne herum:

Guido macht die Länge des jeweiligen Schlußtons von der Funktion eines Teil innerhalb des Formganzen, des Komplexes von Formteilen abhängig, die Tonzahl ist ein Faktor unter anderen, doch nicht der einzige; außerdem kann nicht die Rede sein von *grammatikalischen Einheiten*; der Bezug der melodischen Form zum Text ist ein eigenes, von der rein musikalisch bestimmten Gliederungslehre völlig unabhängiges Postulat.

Engelbert dagegen betrachtet die Melodieführung nur nach abstrakten Bestimmungselemente, nicht nach der Melodieführung der jeweiligen Abschnitte. Er bleibt total reduzierend bei dem einzigen Merkmal, das er verwendet, die intervallische Relation zu den *finales*. Und gerade hier wird deutlich, daß eine solche Theorie völlig unzureichend ist — wie wird denn bestimmt, daß ein Abschnitt stattfindet, oder soll jedesmal, wenn eine *finalis* oder *affinalis* erreicht wird, eine *mora* oder *pausa* stattfinden? Natürlich verläßt sich Engelbert hier auf den Bezug zur syntaktischen Gliederung; nur dies müßte explizit gemacht werden. Genau hier fehlt ihm aber die Einsicht, daß auch dieser Sachverhalt theoretisch erfaßt werden müßte. Für ihn ist die „tonale“ Sicht so dominant, daß er die großen Lücken seiner Gliederungstheorie gar nicht sieht — und dies, obwohl er Aribos und Guidos Texte kennt. Insofern ist es also unmöglich, Guidos und Engelberts Verwendung der Gliederungsbegriffe zu parallelisieren: Es ist bemerkenswert, daß trotz vorliegender Literatur die historische Be-

Die Reduktion musiktheoretischer Aussage auf die Strukturelemente der Melik, insbesondere die Dominanz von „tonalen“ Faktoren in Engelberts Theorie zusammen mit dem Versuch einer gewissen scholastischen Systematik macht es ihm unmöglich, die Vorgabe Guidos und damit ein wesentliches Moment musikalischer Wirklichkeit adäquat zu erfassen. Dies wird auch deutlich bei der Unterscheidung von zwei Arten der *distinctio*. Daß es eine solche Unterscheidung geben muß, war angesichts der Seltenheit durchgängig „affinaler“ Melodien, d. h. von Melodien, die regelmäßig auch alle ihre Abschnitte „tonal“ korrekt abschließen, unausweislich. Guido definiert eine entsprechende, allerdings gegenüber den Ansätzen des Autors der *Musica Enchiriads*, wesentlich tiefer gegliederte Hierarchie durch die Funktion des betreffenden Formteils (Gestalt und Relation zu anderen Gestalten).

Engelbert ist auch hier „gezwungen“, ausschließlich von „tonalem“ Standpunkt zu unterscheiden, die *distinctio maior* findet sich daher, *in fine reflexionis ad finalem, vel in fine accensus vel descensus a finali in vocem redentem ad ipsam dyatessonem vel dyapente, sive fiat ascensus seu descensus gradatim vel per saltum sec. uniuscuiusque toni proprietatem. ...*, *Musica IV*, XLI, ed. Ernstbrunner, S. 350, 6.

Die Erwähnung von *ascensus vel descensus* ist ebenso überflüssig wie die Unterscheidung nach Sprung oder skalischer Bewegung: Engelbert bestimmt die *distinctio maior* ausschließlich durch „tonale“ Merkmale, kurz gesprochen die *affinale* Struktur, also *finalis* oder *affinalis* zu sein. Melodische Kriterien haben damit in seiner Gliederungslehre keinen Platz — im Gegensatz zu Guido, in dessen Gliederungslehre die jeweilige Gestalt und Relation zu benachbarten Formteilen wesentlicher Sinngeber der Eigenschaft einer Abschnittsgröße *neuma* oder eine andere Art von Formteil zu sein, ist. Weil bei Engelbert jeder entsprechende Bezug fehlt, ist es für die Bestimmung einer *distinctio*, d. h. hier ihrer hierarchischen Stellung völlig irrele-

deutung der Leistung Guidos, Musik als sinnvollen Verlauf durch die sinnvolle Folge sinnvoll geformter Teile und Teilchen zu verstehen, für neuere Deuter und natürlich Deuterinnen auch nur ansatzweise zu begreifen, so schwer ist.

Zur Entschuldigung kann vielleicht angeführt werden, daß eigentlich erst Adam Smith in seinem Beitrag zur Musikästhetik das Niveau Guidos wieder erreicht hat, insbesondere, was die Funktion des Geistes bei dem ästhetischen Erleben von Musik anbetrifft. Die „scholastische“ Methode jedenfalls hat Engelberts musikalische Reflexionsfähigkeit in ganz erheblicher Weise eingeschränkt, man kann nur von Bildungsverfall sprechen, der sich dann auch noch auf die neuere Deutung zu vererben scheint.

vant, wie ihr Schlußton erreicht wird. Allerdings folgt daraus, wie schon angemerkt, daß Engelbert gar nicht sagen kann, warum an bestimmten Stellen eigentlich ein auftretender Finalton eine *distinctio* ausmacht. Seine reduktive Theorie ist dazu von vornherein unfähig.

Die *distinctio minor et secunda, quae potius subdistinctio appellatur*, geschieht *in repercussione ad superiores vel ad inferiores ad aliquam vocem vel finali vel eius dyatesseronice aut dyapentice voci consonantem, donec ad illam finalem vel ad istarum vocum aliquam cantus revertatur*. ..., ib., XLI, ed. Ernstbrunner, S. 350, 7. Die Deutung dieser Formulierung erscheint schwierig, insbesondere hinsichtlich der Verwendung von *repercussio*, das die Herausgeberin, ib., S. 131, dem Wörterbuch gemäß als *Abprallen* übersetzt, ohne daß damit das von Engelbert Gemeinte sehr klar wird. Dieses Gemeinte muß, auch den folgenden Beispielen nach das Auftreten von Abschnitten nicht affinaler (was hier finale einschließen soll) Töne erfassen. Insofern ist klar, daß Engelbert jeden solchen „unvollkommenen“ Binnenschluß als eine Art Aufschub vor dem eigentlich normalen Wiedererreichen einer *finalis* oder *affinalis* — Termini, die Engelbert nicht verwendet — versteht.

Das Beispiel der Ant. *Nativitas tua* ist zudem nicht gerade passend gewählt, weil hier die Binnenteile „zu“ oft affinal schließen. Daß in dem Teil *qui solvens maledictionem, dedit benedictionem: et confundens mortem, donavit nobis vitam sempiternam*, der unterstrichene Abschnitt völlig ignoriert wird, ist Ergebnis der Sichtweise Engelberts, hat aber mit einer sinnvollen Gliederung der Melodie nichts zu tun — es ist der einzige Abschnitt, der von dem Subton *C* der Tonika ausgeht und auf *C* endet; daß eine Zäsur vorliegt, ist sprachlich wie von der Kadenzbildung her unbestreitbar — hätte Engelbert nur den Text von Aribo gründlicher gelesen); vgl. dazu auch die Anmerkung von Ernstbrunner, ib., S. 351: Das einfache ‘Verschweigen der „unpassenden“ *distinctio* ist das einzig Bemerkenswerte; nämlich der Nachweis der Unbrauchbarkeit der betreffenden Ausführungen von Engelbert.

Das zweite Beispiel aus der großen Reihe der *O*-Antiphonen, *O rex gloriae, Domine* mit typischem Anfang und übergeordnetem Verlauf hat wie zu erwarten eine Hauptgliederung auf *O Rex gloriae*, weil hier die *finalis* erreicht wird. Eine zweite, nun *subdistinctio* findet sich auf *Domine virtutum*, denn der Endton dieses Teils ist der Subton der *finalis*. Eine weitere *distinctio maior* findet sich dann zu Ende des Wortes *ascendisti*; auch dies ist klar, denn der Schlußton ist mit *G* die

Quart über der *finalis*. Daß rein melodisch gesehen davor auf *qui triumphator hodie* eine Kadenz stattfindet, sogar in fünftönigem musikalischem „Reim“ zum Schluß von *O rex gloriae*, übergeht Engelbert, woraus nicht einfach zu folgern ist, daß er hier keine Zäsur sieht; er spricht ja von *iterum alia distinctio maior*; woraus zu schließen ist, daß er die genannten als trivial ansieht²⁴³.

Wie man aus Waeltners *Wortindex zu den echten Schriften Guidos von Arezzo*, München 1976, leicht ersehen kann, hat bei Guido *repercussio* und Derivate die Bedeutung der *Tonwiederholung*. Dies gilt auch für Engelbert, z. B. wenn er das Problem der „tonalen“ Klassifizierung von Melodien beschreibt, die im 1. Ton nicht bis zum *Γ*, aber auch nicht über *alamire et bmi* hinauskommen. Wenn solche Melodien *vero ab alamire ad bmi ascendunt et aliquotiens repercusse ad ipsam redeunt, maxime, si in alamire inceperint*, sind sie dem 1. und nicht dem 2. Ton zuzuordnen, also wenn sie *öfter, zum wiederholten Mal*, nach *bmi* gelangen, muß man sie als I klassifizieren, *ib.*, IV, XXXII, ed. Ernstbrunner, S. 338, 8. Es ist also nicht von vornherein einzusehen, warum Engelbert hier von einem in der terminologischen Tradition unverständlichen *Abprallen, Zurückprallen* sprechen sollte.

Auch im angesprochenen 41. Kapitel tritt die Bezeichnung *repercussio* ebenfalls auf, und zwar bei einer Klassifizierung von Möglichkeiten, *distinctiones* zu setzen (*ib.*, S. 350, 2), worin es zunächst heißt:

... advertendum est, quod inter cuiuslibet cantus regularis inceptionem et terminationem in suo finali, quattuor sunt puncta sive fines, in quibus distinctiones cantus habent suas sedes naturales, licet imperiti cantores, ubilibet eis placet, in cantu faciant irregulares et abusivas pausas sive distinctiones.

²⁴³Ernstbrunners hübsche rhetorisch semantische Analyse der Melodie, *ib.*, S. 135, ist zwar typisch für derartige Ansätze eines ad hoc-Interpretierens nach historisch eher unreflektiert eigenes Fühlen einbringendem Deuten und Empfinden, übersehen wird aber einmal, daß hier eine nicht nur in bestimmten Teilen, sondern auch im Gesamtverlauf, sozusagen der Kontur typische Melodie vorliegt, zum anderen sind Engelberts Angaben mit Sicherheit doch nicht als erschöpfend zu verstehen, daß er auf *qui triumphator ...* also bewußt keine Zäsur gesehen hätte, ist nicht zu erkennen; solche Fehler zu machen, würde bedeuten, daß Engelbert nicht einmal mehr zu einer sinnvollen Interpretation der Chormelodien fähig gewesen wäre — er will hier ja nur seine Gliederungsdefinition allein durch Relation zu der *finalis* belegen, „unpassende“ Zäsuren läßt er einfach aus.

Man kann also nur an vier Stellen eine natürliche *distinctio* oder *pausa* setzen, alle anderen sind *irregulares et abusivae* — nur handelt es sich bei solchen anderen *distinctiones* kaum um ad hoc Entscheidungen der *cantores*, sondern um strukturell klar erkennbare Kadenzbildungen, zudem noch so gut wie immer in klarer Relation zu den syntaktischen Einschnitten des jeweiligen Textes. Es ist also klar, daß Engelbert hier nur „Zäsuren“ meinen kann, die solche *cantores* völlig ungebunden an eindeutigen Nichtzäsurstellen wie zufällig setzen, also rhythmische Dehnungen da ausführen, wo sie nicht hinpassen können. Klar aber ist seine Formulierung nicht, dominiert von der Regel der „Affinales“.

Die Aussage ist so apodiktisch, daß man klare Angaben, auch in Hinblick auf den Text und seine syntaktische Struktur erwarten muß, schließlich ist Engelbert die Forderung nach Übereinstimmung der Grenzen von musikalischen und textlichen Partikeln ja nicht unbekannt.

Aber auch hier erweist sich die Konzentration Engelberts nur auf strukturelle, d. h. der strikten Materialtheorie eigene Größen als hochgradig hinderlich, eine sinnvolle Aussage zu treffen. Von einem Bezug zum Text ist an keiner Stelle die Rede, aber auch nicht von einer musikalischen Sinnhaftigkeit der Abschnittsbildung durch die Form. „Stattdessen“ wird abstrakt formuliert (direkt anschließend). wobei das Wort *repercussio* wieder auftritt:

Sunt autem hii quattuor fines: Videlicet finis ascensus, finis descensus a voce finali, et finis repercussionis ad principium distinctionis, et finis reflexionis cantus ad ipsam finalem.

Schlußbildungen kann es also nur geben beim Aufstieg oder Abstieg jeweils von der *finalis*, bei der Wendung zur *finalis* selbst und bei dem Ende einer *repercussio ad principium distinctionis*. Man fühlt sich an das Grundprinzip der Psalmodie erinnert, offenbar handelt es sich aber auch hier nur um eine totale Reduktion der Gliederung jeder Melodie als Auf- oder Abstieg von der *finalis*, als Weg zur *finalis* und schließlich eben als *repercussio*, hier offensichtlich die Wiederholung des Ausgangstons.

Von einer Berücksichtigung der Sinnhaftigkeit, der inneren Begründung der musikalischen Gliederung kann auch hier nicht gesprochen werden, die „scholastische“ Reduktion auf ein Prinzip, das man als „tonales“ Prinzip bezeichnen kann, macht dies unmöglich. Immerhin war Engelbert ganz allgemein vorher, IV, VII, doch eine

gewisse sinnvolle Verbindung melodischen *motus* mit den *motus animi* gelungen, s. dazu noch u.

Mit der Bestimmung von vier möglichen Stellen für Binnenkadenzen, von der *finalis* fort, zwei Fälle, zur *finalis* hin, ein Fall²⁴⁴, scheint eigentlich klar zu sein, was übrig bleibt: Die Bewegung von einem Nicht-*finalis* zu einem Nicht-*finalis* Ton. Genau dies wird etwas kurz durch *repercussio ad principium distinctionis* bezeichnet, obwohl eine strikte Interpretation ausgeschlossen ist: Es wäre sinnwidrig, nur solche Binnenzäsuren zuzulassen, die bei Anfang und Ende mit einer Nicht-*finalis* — was die strikten *affinales* anbelangt, bleibt hier unberücksichtigt —, und zwar immer mit dem gleichen Ton beginnen und schließen. Um solche „Symmetrie“ zu erhalten, müßte das Gradualbuch, aber auch das Antiphonale total umgeschrieben werden (was nicht einmal Zisterziensischer Reformimpetus geleistet hat).

Engelbert ist allerdings zuzugestehen, daß er ein Beispiel anführen kann, für den 2. Ton, das tatsächlich an einer Stelle die Forderung strikt erfüllt. Man wird also *repercussio* in dem Sinne interpretieren müssen, daß hier die Wiederholung der gleichen Situation des Anfangs vorliegt, nämlich Ende wie Anfang sind nicht *final*; *repercussio* ist also auch hier im Sinne *Wiederholung* zu verstehen²⁴⁵. *Wiederholt*

²⁴⁴An sich wären hier auch zwei Fälle, von oben, oder von unten zur *finalis* hin, sinnvoll gewesen. Engelbert will offensichtlich die Zahl *Vier* erreichen.

²⁴⁵Ernstbrunner kommentiert diese sekundäre *distinctio* auf *Domine virtutum* in der genannten O-Ant. *O Rex glorie* daher auch so, ib., S. 123: *Der zweite Melodieabschnitt („Domine virtutum“) entspricht genau dessen Definition der distinctio minor als „repercussio“ der Melodie zum Anfangston des Abschnitts ...: die Töne „federn“ vom c zum f und wieder zum c zurück, das ja - wie gefordert - mit Tönen konsoniert, die zur Finalis d Quint- oder Quartabstand haben. ...; um Engelbert nicht als geistig gestört bewerten zu müssen, muß man hier von einem nur besonders prägnanten Beispiel sprechen. Was hier „federn“ bedeuten soll, ist nicht auszumachen: Engelbert beschreibt ja gerade nicht — hier liegt der fatale Rückschritt gegenüber Guido — die jeweilige *Melodieführung*, zudem etwa noch durch bewegungsmäßig analoge Ausdrücke, sondern allein den Umstand, daß die betreffende *distinctio* mit dem Ton *C* beginnt und mit dem gleichen Ton endet. Von der gesamten Melodie gesehen oder besser *gehört* hadnelt es sich um ein zweites Initium, dem wie in der ersten *distinctio* ein Abstieg folgt, nur daß dieser eben auf dem Subton kadenziert, nicht wie beim ersten Abstieg auf der Tonika — funktional ist diese Veränderung (allen individuellen Ausprägungen dieses Melodietyps eigen) deshalb notwendig, weil danach in allen Beispielen die Rezitation auf der Tieflage der Tonika folgt, sogar, obligat für den Typ, mit*

wird also die Situation in Hinblick auf die *finales*.

Damit wird in der hier zu klärenden Definition der *subdistinctio* erkennbar, daß Engelbert mit *repercussio* vor allem die Situation meint, die einen von Anfang und Ende her nicht *finalen* Ton hat, ob unter oder über der *finalis* liegend. Und natürlich muß der entsprechende Ton in einem der *sex modi* oder ihrer Erweiterungen zur

„Ausholen“ nach oder von unten, von *A* aus, was die Melodie in den 2. Ton klassifiziert; erst danach folgt der Aufstieg zum Höchstton *b*, so daß hier eine tonal sinnvolle Beachtung der Disposition des Ambitus auf die Gesamtmelodie vorliegt: Die Kadenz auf *C* auf *Domine virtutum*, macht den weiteren Fortgang erkennbar, eben als Kadenz nicht auf der Tonika (nicht in AR):



O Rex glo-ri-ae, Do-mi- ne vir- tu- tum, qui tri- um- pha- tor ho- di- e

Falls Ernstbrunner mit „*federn*“ etwa die *repercussio* wiedergeben wollte, so würde dies nur totales Nichtverstehen des Engelbertschen Textes bedeuten, Engelbert beschreibt, zudem noch so „energetisch“ assoziierend, keine Melodieabläufe, sondern sehr einfache Strukturmerkmale, hier der „Tonalität“ (wollte man gregorianische Melodik an irgendwelchen Stellen als „*federnd*“ bezeichnen wollen, so böten sich Stellen an, in denen auf einen Sprung in Art von abklingendem Ausschwingen „Gegenbewegungen“ in kleineren Schritten erfolgen, und zwar in beiden Richtungen, man könnte hier den Anfang der zitierten Antiphon heranziehen, sicher ist eine bewegungsmäßige „energetische“, dynamische Metaphorik zum Versuch der Beschreibung des Bewegungsstils der Gregorianik nicht ungeeignet; Engelbert allerdings denkt und formuliert auf solche Weise nicht). Er übertreibt die „Affinalität“-regel, übersieht die Existenz von „falschen“ Kadenztönen aber nicht (ganz):

Außerdem ist zu beachten, daß Engelbert das Wort *consonantia* nicht im Sinne von Boethius — oder der modernen Bedeutung — anwendet; die *sex modi* Guidos sind alle *consonantiae*. Wollte man Ernstbrunner folgen, hieße dies, daß Engelbert Binnenkadenzen nur auf Tönen zuläßt, die neben den affinalen jeweils nur noch die jeweils noch „freie“ Quint von diesen nach oben oder unten als Kadenzton zuläßt. Im ersten Ton hieße dies, daß nur *D E G a c* Binnenschlüsse bilden könnten. Das Graduale *Universi, qui* dürfte demnach keine Zäsur auf *expectant*, oder, im Vers, im Abschluß des großen Interpunktionsmelismas nach *Vias tuas Domine* haben, denn die Terz zur *finalis* ist nach dieser Interpretation der Definition sekundärer *distinctiones* im 1. Ton nicht möglich. Daß Engelbert mit seiner vorauszusetzenden Erfahrung im liturgischen Gesang solchen Unsinn hätte behaupten wollen, ist nicht anzunehmen, selbst wenn seine Auswahl an Antiphonen nicht gerade als ausreichend zur Exemplifizierung seiner Definitionen zu bewerten ist.

finalis oder den *affinales* stehen; eine triviale, Engelbert aber offensichtlich wichtige, weil der Vollständigkeit dienende Charakterisierung (trivial, weil ja jeder skalische Ton zu einem anderen im Verhältnis eines der *sex modi* stehen muß; es sei denn, Engelbert bezöge sich hiermit auch auf den Gegensatz von *b-molle* und *h-durum*, der im 1. Ton — man denke an die bekannte Formel *D aba* — auftritt, aber wohl keine Bedeutung für Binnenkadenztöne hat; eine etwas zu umständliche Überlegung, um wahrscheinlicher Hintergrund der Formulierung von Engelbert zu sein; es handelt sich wohl um eine typisch redundante Formulierung ohne Aussage).

Wesentlich ist hier hinsichtlich der Fragestellung, daß Engelberts Gliederungslehre keines der wesentlichen Elemente übernimmt bzw. übernehmen kann, die von Guido zur Begründung überhaupt des Sinnes von Gliederungsfaktoren aufgestellt werden. Engelbert übernimmt nur die Dehnung des jeweiligen Schlußtons bzw. eine funktional entsprechende Pause (ohne daß man hier an Augustins Begründung längerer Dauern von metrischen gemessenen Zäsuren zu denken hat).

Von einer Begründung — durch musikalische Gestaltmerkmale oder auch durch Bezug auf die Syntax des jeweiligen Textes — der *distinctiones* fehlt bei Engelbert jede Spur: Eine echte innere (d. h. auf die Musik selbst und nicht leicht abwegig auf allgemeine Gesetze der Sinneswahrnehmung an sich gerichtete) Erklärung, warum eigentlich *distinctiones* stattfinden, sieht Engelbert deshalb auch nicht als Aufgabe seiner Theorie, obwohl die Vorgabe Guidos auf diese Notwendigkeit und Möglichkeit aufmerksam macht. Selbst die Begründung, warum *distinctiones* konkret notwendig sind, die etwas später nicht gerade harmonisiert mit der Begründung durch die allgemeine Wahrnehmung genannt wird, nimmt keinen Bezug auf einen der Form und/oder dem Text korrespondierenden Sinn von Zäsuren.

Dabei leistet Engelbert in der konkreten Begründung, nicht der Stellen, sondern der Erscheinung von Zäsuren, die Gegenüberstellung von Ausführung und Struktur, wenn er formuliert, *Sciendum ergo, quod distinctionum praedictarum necessitas causam habet tam ex parte cantantium, quam ex parte ipsius cantus. ...*, ib., XLIV, ed. Ernstbrunner, S. 354, 3. Auf die *necessitas ex parte ipsius cantus* wurde bereits oben hingewiesen: Es geht dabei nicht etwa um das Guidos Theorie zugrundeliegende Prinzip der Sinnhaftigkeit musikalischer Abschnitte auf verschiedenen Ebenen und ihrer gegenseitigen Gestaltrelation²⁴⁶, sondern allein um die Behauptung, daß

²⁴⁶Zu Guidos musikbezogenem *ratio*-Begriff Guido interpretiert hiermit Musik als

Nachricht, deren Inhalt die Melodiegestalt in ihrer gegliederten Komplexität ist; seine Diskussion, daß dies eine geistige Leistung ist, daß darin eine *delectatio mentis* liegt, ed. S. v. Waesberghe, S. 167, 17, ist mit dem unfruchtbaren Tonalitätsschematismus von Engelbert nicht zu vergleichen:

Proponatque sibi musicus, quibus ex his divisionibus incedentem faciat cantum, sicut metricus quibus pedibus faciat versum, nisi quod musicus non se tanta legis necessitate constringat, quia in omnibus se haec ars in vocum dispositione rationabili varietate permutat. Quam rationabilitatem etsi saepe non comprehendamus, rationabile tamen creditur id, quo mens, in qua est ratio, delectatur.

...

Natürlich geht es nicht um metrische Versmaße, die die musikalischen Abschnitte einer Melodie rhythmisch erfüllen sollen, es geht um die Abschnitte und ihre gegenseitige Relation, die nicht immer strikt nach gleicher oder proportional den „einfachen“ Proportionen gehorchender Tonzahl erfolgt — für jeden Betrachter des Chorals trivial —, es geht um die hierin nicht der Sprache, sondern der Poesie vergleichbare Herstellung von Melodien aus Abschnitten, genau wie Verse aus Versfüßen bestehen. Dieser Vergleich, der natürlich auch Probleme aufweist (ein Versfuß muß keine inhaltliche Sinneinheit sein), läßt Guido ein zentrales Merkmal der Relation von Abschnitten erkennen: Musik, wie sie etwa im Choral existiert, kennt keine derart proportional rigorosen Verhältnisse zwischen Abschnitten, weder hinsichtlich der Tonzahl noch etwa der jeweiligen Bewegungen; hier gibt es die von ihm vorbildlich als *rationabilis varietas* bezeichnete Gestaltbildung. Der Gedanke, daß die zugrundeliegende *ratio* oft nicht rational verstanden werden kann, erinnert an das Schlußkapitel der *Musica Enchiridis* über das nur begrenzt Wißbare in Musik.

Guido geht darüber aber noch hinaus: Er begründet die Berechtigung der Verwendung der Qualifikation *rationabilis*; die *mens* hat daran ihre *delectatio*, also muß darin auch eine *rationabilitas* liegen — der Abstand zu Augustin ist grundsätzlich. Wenn man damit die viel zu wenig differenzierte Heranziehung allein des *sensus* bei Engelbert — nur um „Aristotelisch“ formulieren zu können — vergleicht, wird der Unterschied des Reflexionsniveaus besonders deutlich: Eine Melodie ist nicht allein Sache des *sensus*, dessen Urteil betrifft die Intervalle, Tonhöhen, Relationen von Tondauern, die *mens* und damit die *ratio* ist bei der ästhetischen Formwahrnehmung tätig; Nichts von dieser wesentlichen Unterscheidung hat Engelbert verstanden, auch darin ein hervorragender Zeuge für die Unfruchtbarkeit der „Scholastifizierung“ der Musiktheorie, die ihre Adepten weit hinter die wirklichen Erkenntnisse viel älterer Musiktheorie „zurückversetzt“.

Angesichts dieser, wirklich revolutionären Interpretation von Musik als Formwahrnehmung in der Folge aufeinanderbezogener Abschnitte — hierfür gibt es nicht ein antikes Vorbild — muß doch gefragt werden, warum ein scholastisch geschulter Musiktheoretiker wie Engelbert

die Intervalle, *consonantiae* von den *mediae voces* aus gehört am deutlichsten dem *sensus* vorgelegt werden können; eine Erklärung, die immerhin erkennen läßt, daß Engelbert mit dem *ipse cantus* wieder nicht die Gestalt oder Form der individuellen Melodie meinen kann, sondern mit *cantus* Musik bzw. Melik an sich aufruft.

Die vom traditionellen Vergleich von Musik und Sprache her sich geradezu aufdrängende Begründung von *distinctiones* durch die Notwendigkeit, den Text angemessen vertonen zu können, durch Erfüllung der Forderung nach Übereinstimmung von textlichen und musikalischen Zäsuren o. ä., „ersetzt“ Engelbert durchweg durch die Reduktion auf die Relation des gesamten melischen Geschehens einer Melodie zu den *finales*.

Auch die Angabe der *necessitas distinctionum* für den *cantans* weist nicht etwa darauf hin, daß ein *cantor* die Melodiegestalt verständlich wiedergeben soll, sondern resultiert für Engelbert nur aus der Notwendigkeit von Ruhepunkten, nicht von Sinnabschnitten — die Tradition der Theorie von Oddo und Guido hat keinen Einfluß auf Engelbert. Aber auch diese werden nicht als notwendige *suspiria* an sich angesprochen, sondern strikt „tonal“ in Hinblick darauf, daß die *mediae voces* bzw. die *finales* in der Mühe der melischen Bewegung die Ruhepunkte sein müssen. Hier kann er die oben angeführte *motus*-„Theorie“ wieder einbringen — die *cantores* müssen nicht etwa zum Luftholen pausieren, was sie dann an auch textlich passenden Stellen tun sollen, nein, sie suchen sich dazu die Töne, die durch ihre Stellung als *mediae* eben Ruhetöne sind — die strikte Bindung dieser Theorie an die falsch verstandene Autorität der betreffenden Aristotelischen Probleme führt also zum Unsinn, zur Unfähigkeit, Musik als sinnvoll gegliederte Form verstehen zu können, deren Gliederung in einer klaren Relation zu der des jeweils vertonten Textes steht.

Die Erklärung also der *necessitas cantantium* lautet im Schlußkapitel also so, ib., IV, XLIV, ed. Ernstbrunner, S. 354, 4; auch hier ist die Absurdität der Nichtunterscheidung zwischen den Aristotelischen physikalischen Bewegungsvorstellungen und dem Konzept melischer Bewegung zu beachten, die Engelbert rein wortasso-

völlig unfähig ist, genau diese Vorgabe zu verstehen und weiterzuentwickeln. Offensichtlich hindert ihn daran seine scholastische Schulung. Darauf ist aber hinzuweisen; Engelberts tonaler Schematismus ist ein Erkenntnisrückschritt gegenüber Guidos *Micrologus*, der kaum verständlich ist, wenn man nicht sozusagen geistige a priori Behinderungen, eben aus den Formalismen scholastischer Systematisierungsschemata voraussetzt.

ziativ „überbrückt“ — Aristoxenus macht sozusagen axiomatisch klar, daß sein melischer Bewegungsbegriff nicht notwendig identisch ist mit irgendwelchen anderen, vornehmlich physikalischen Bewegungsbegriffen; zu solcher Klarheit reicht Engelberts Denkvermögen nicht aus. Erst recht hat natürlich nicht Aristoteles melische Bewegung auch noch als Mischung aus natürlicher und aufgezwungener Bewegung interpretiert, hier phanastiert Engelbert frei:

... quia cum sec. Aristotelem motus, quo movet cantus cantantem pariter et audientem sit compositus ex naturali et violento, et in elevatione cantus ad acutas sit labor et violentia, quae remittitur et quiescit in depositione ad graves et finales. Proinde necessariae sunt distinctiones, quae fiant salvis consonantiis et earum perceptionibus manifestis, ut in ipsis labor et violentia cantus et cantantis delectabiliter requiescat. Unde etiam distinctiones maxime et potissime vergunt ad vocem finalem, quasi ad medium ... Recte ergo quies et pausa distinctionum locum accepit in mediis, i. e. in vocibus finalibus, quae nec sunt acutae neque graves, sed mediae.

Die Assoziation geht also über die Festsetzung der melischen Bewegung nach oben als *violentus*, die *natürliche* muß dann ja wohl die Bewegung nach unten sein — was Engelbert wohl mit der Tonrepetition wie ja nicht nur in der Psalmodie tun würde: Dem gesunden Musikverstand jedenfalls würde das Stehenbleiben als die Mischung aus Auf- und Abstieg erscheinen, systematisch denken scheint ein erhebliches Problem für Engelbert zu sein. Die Primitivität einer einfachen Gleichsetzung von *motus* in physikalischer Hinsicht und *motus cantilenae* o. ä. ist nur für solche dezidierte „Unsystematik“ möglich, aber ersichtlich inhaltslos.

Der anschließende Verweis auf Guidos Pferdebeispiel ist so sinnverdrehend, daß auf die Wiedergabe besser verzichtet werden soll (für ein Ritardando ist in der total auf Melik reduzierten Sichtweise Engelberts kein Raum: Der scholastische Schematismus läßt für die Erfassung der musikalischen Wirklichkeit keinen Raum, selbst wenn diese Wirklichkeit sozusagen „vorformuliert“ existiert; und die Zeit Engelberts hätte für die Beachtung von Musik als Bewegung in der Zeit²⁴⁷ auch gewisse

²⁴⁷Daß auch die Mensuraltheoretiker das Wort *motus* nicht durchweg benutzen und definieren, kann keine Entschuldigung für Engelbert darstellen, denn er rekurriert auf Aristotelische Definitionen, die in Hinblick auf Musik vielleicht doch etwas zu denken aufgeben

Denkansätze geben können, wenn auch nicht für Engelbert). Der Sinn der Gliederung für Sänger wie Hörer besteht also ausschließlich darin, daß irgendwann einmal die Anstrengung melischer Bewegung, insbesondere weg von der *finalis* Ruhepunkte sucht, die nicht etwa in einer *pausa* liegen, sondern im möglichst häufigen Erreichen eines *medius* Tones. Da *mediae voces* identisch mit den *finale*s sind, müssen an Distinktionsschlüssen eben möglichst *finale*s erreicht werden. Warum es dann aber in den Melodien überhaupt andere Kadenzöne gibt, bleibt unerörtert, systematisch geht Engelbert also nicht vor, er übersieht zu oft auf der Hand liegende Probleme oder mögliche Einwände.

So bemerkenswert also zunächst die direkte Konfrontation von Ausführung und Struktur durch Engelbert erscheint, sie besitzt keinen wirklichen Wert für die Beantwortung der Frage nach einer adäquaten scholastischen Erfassung dieses Gegenübers. Stattdessen wird erkennbar, wie sehr Engelbert durch seinen scholastischen Ansatz nicht einfach behindert, sondern verhindert wird, die Fülle der not-

haben sollten. Der 4. Anonymus, ed. Reckow, S. 23, 9, verwendet das Wort beiläufig, sozusagen spontan aus seiner Grundbedeutung bei der Beschreibung eines *frangere veloci motu*, was immerhin die potentielle Brauchbarkeit belegen kann: Johannes de Grocheo jedenfalls definiert unter Verwendung dieses Terminus das *tempus*, ed. Rohloff, S. 138, 32, was natürlich auch Jacobus von Lüttich kennt, s. u., 3.3.5.6 auf Seite 701:

Est enim tempus mensura motus et etiam primi motus et primi mobilis et ex consequenti cuiuslibet alterius, prout a philosopho subtiliter perscrutatur. ...

Auch wenn das nicht zu weiteren Erörterungen zu *tempus* und *motus* speziell in der zeitlich gemessenen Musik führt, ist damit doch wenigstens eine Verbindung geschaffen, die nutzbar hätte sein können.

Auch hier erweist sich die Unfähigkeit, die Ausführungen von Augustin zu verstehen oder zu berücksichtigen als fatal für eine für die Zeit der Entwicklung einer Theorie der *musica mensurabilis* — nämlich *in tempore* — zu erwartende Diskussion eines musikalischen Bewegungsbegriffs. Natürlich ist fraglich, ob derartige Erörterungen die praktische Brauchbarkeit der Theorie irgendwie verbessert haben könnten — die einfache Voraussetzung der musikalischen Bewegung in der, gemessenen, Zeit jedenfalls, ohne weitere Frage nach dem oder einem adäquaten Bewegungsbegriff hat ersichtlich der Leistung von Johannes de Garlandia und nachfolgend von Franco keinen Abbruch getan. Für einen Theoretiker wie Engelbert, der explizit Aristotelische Bewegungsdefinitionen heranzieht, wäre eine solche Begriffsklärung aber zu erwarten gewesen: Die „Scholastifizierung“ führt auch hier nicht zu höherer Erkenntnis, sie bleibt auch weit hinter Augustin zurück.

wendig zu beachtenden Merkmale auch nur der musikalischen Gliederung erfassen zu können. Wie gesagt, findet sich in seiner Schrift keine Begründung über den Ort von *distinctiones*. Dies muß einfach vorausgesetzt werden. Insofern und unter der wohl nicht zu bestreitenden Annahme, daß Engelberts Erfahrung mit dem Choral nicht auf totalem Nichtverstehen beruht haben kann, wird das Verhängnis seines Versuchs einer wirklich scholastischen, d. h. konkret auf Aristoteles zurückgeführten Theorie des Chorals besonders deutlich.

Deutlich wird aber auch, daß sein Wissen von Aristotelischer Philosophie viel zu unzulänglich und unselbständig war, um die wie angedeutet mögliche sinnvolle Erfassung der notwendigen Sachverhalte, wie sie z. B. Guido bereitstellt, zu leisten. Man kann also auch hier nur von einem echten Rückschritt des Wissens und der musikbezogenen Denkfähigkeit sprechen, die die Lektüre derartiger Schrifte musikhistorisch eigentlich irrelevant machen müßte.

Weil neuere Betrachtungen und Deutungen diesen klaren, allerdings mit einer gewissen mühseligen Aufwendigkeit der Textinterpretation und Bewertung verbundenen Befund nicht sehen, war hier auf diesen Unsinn einzugehen — und in Hinblick auf die klare und erstaunlich umfassende Lehre Guidos kann man nur von einer schwer ertragbaren Unzulänglichkeit eben durch Reduktion auf (zu) wenige Grundelemente sprechen. Von der kulturhistorischen Bedeutung mittelalterlicher Musiktheorie her gesehen, deren Verständnis Voraussetzung des Verständnisses eben der abendländischen Sonderentwicklung im Bereich der Musik ist, sind diese „scholastifizierten“ musiktheoretischen Schriften irrelevant; daß das neuere Interpretationsversuche nicht auch sein müssen²⁴⁸, ergibt sich daraus, daß Mißverstehen der Aussagefähigkeit eben dieses Aspekts lateinischer Musiktheorie des Mittelalters notwendig zu begegnen ist, um die eigentliche Leistung und die eigentliche Aussage der wirklichen Musiktheorie des Mittelalters adäquat einschätzen zu können.

So sehr man den Versuch einer, allerdings nicht erreichten, systematischen Rückführung der Fülle von Merkmalen auf wenige *causae* als Ansatz sozusagen einer

²⁴⁸Auch wenn die häufigen literarischen Freudensprünge — bildhaft formuliert — über entdeckte „Scholastik“ bei Johannes de Grocheo, bei Jacobus von Lüttich, u. a., oder „umgekehrt“ über für die Zeit aussageleise minimale Verweise auf irgendwelche musikbetreffenden Elemente, durchweg für die Zeit längst veraltet bzw. nicht aktuell, in der „großen“ scholastischen Philosophie genau das sind, weil sie nie die Relevanz für die eigentlichen Aussagen bzw. Sachverhalte zu prüfen in der Lage sind.

Scholastifizierung auch der Musiktheorie als rein methodisches Vorgehen würdigen mag, zumal wenn man mehr an spekulativem, sachunbezogenem Formulieren als an dem Verständnis von Sachverhalten interessiert sein sollte, so wenn über das Kontinuum spekuliert wird, ohne jeden Ansatz zu der Frage, was denn solche Spekulation für die Theorie der musikalischen Wirklichkeit der *musica mensurabilis* bewirkt haben könnte, vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmus ...* Teil 1, *HeiDok* 2008, *Anonymus 4 im Blick von M. Haas als Aristoteliker mit Kategorienwechsel*, S. 693 ff.

Wenn aber die z. B. zur Erklärung der Gliederung in choralischen Melodien herangezogene Aristotelische Vorgabe des da rein physikalisch gedachten *motus*²⁴⁹

²⁴⁹Auch Engelbert ist ersichtlich nicht fähig, die Rudimente Aristoxenischer Bewegungstheorie der Melik zu erfassen, obwohl dazu inhaltlich durchaus die Möglichkeit bestanden hätte: Die Vorstellung, daß melische Bewegung beim Aufstieg mit *labor* verbunden ist, der dementsprechend auch zum Bedürfnis an bzw. zu *quies* führt, hätte die beiden Definitionen der *vox*, nämlich *continua* bzw. *discreta* bei Boethius, ed. Friedlein, S. 199, 1, bzw. 356 f., und Martianus Capella, 937, ins Blickfeld rücken lassen und zu einer Harmonisierung veranlassen können. Der Umstand, daß Aristoxeni *κίνησις φωνῆς* bei beiden wichtigen spätantiken Gewährsmännern nicht mit dem Begriff *motus* verbunden wird, hat hier offensichtlich ausgereicht, entsprechende Überlegungen zu verhindern — wozu natürlich noch die nun wirklich nicht gerade adäquate Formulierung der Theorie hinzu kommt, die hätte man in lateinischer Sprache nur von Vitruv erfahren können.

Daß Boethius auf die Übernahme des Begriffes *κίνησις* in diesem Kontext verzichtet, dürfte auf die Pythagoräische Tradition des Begriffs zurückzuführen sein; eine Harmonisierung leistet Boethius nicht, aber auch Engelbert fällt nicht ein, daß seine durchgehende Verwendung des Proportionsbegriffes notwendig eine Auseinandersetzung mit dem akustischen *motus*-Begriff voraussetzt. Er übernimmt einfach den Begriff von Aristoteles und dazu, rein wortassoziativ, eben den von Guido, der dem von Aristoxenus recht nahe kommt, weil er auf der intuitiven Repräsentation melischer Abläufe als Bewegung zwischen Tönen bzw. emmelischen Tonhöhen beruht; die Veranschaulichung durch den Gegensatz von kontinuierlicher Stimmbewegung und der, die jeweils die Schritte/Sprünge „unhörbar“ macht, dafür jeweils auf festen Tonhöhen haltmacht, ist im Mittelalter nicht (mehr) entdeckt worden, Auch hier hätte scholastisches Denken der betreffenden Musiktheorie behilflich sein können, in der Aristoxenischen Weise nicht nur hinsichtlich des Unterschieds zwischen diskreter und kontinuierlicher Bewegung — und damit der Unbrauchbarkeit der rein physikalischen Bewegungsbegriffe von Aristoteles —, sondern auch zwischen melischer und zeitlich rhythmischer Bewegung begriffliche Klarheit zu schaffen: Vitruv scheint als Lieferant (auch) musiktheo-

nur zu inhaltlich nicht begründeten oder begründbaren Assoziationen führt, ist das Verfahren Engelberts klar nicht als adäquate Anwendung scholastischer Methode zu rechtfertigen: Der Versuch allein kann nicht allein, d. h. ohne Bezug auf den Inhalt überhaupt bewertet werden; die auch Engelbert vorliegenden musiktheoretischen Schriften zwingen dazu, die Aussagefähigkeit von Engelberts Assoziationsketten hinsichtlich der Wirklichkeit auf ihren Sinn zu überprüfen²⁵⁰.

Im 13. Jh. kann gerade eine Theorie der einstimmigen Musik, also wesentlich der Melik, nicht ohne Vergleich mit dem bereits Ausgesagten, den Begriffen der früheren Theorie auftreten; bewertet werden muß, was sie darüber hinaus sei es an abstrakter Systematik, sei es an praktisch verwertbaren neuen Erkenntnissen liefern kann. Daß die Praxis (der Einstimmigkeit) durch die Theorie nach Guido wesentlich Neues erhalten könnte, ist ersichtlich ausgeschlossen (von der Bewältigung der rhythmischen Probleme durch die Notation natürlich abgesehen). Die systematisch philosophische Systematisierungsleistung ist bei Engelbert wenigstens als dem Gegenstand nicht adäquat, als unzulänglich, ja als erkenntnisverhindernd zu bezeichnen; sie ist musiktheoriegeschichtlich irrelevant.

3.3.5.5 Zu möglichen Aufgaben scholastischer Musiktheorie

Insbesondere hinsichtlich der hier aufgestellten Frage nach einer scholastisch sinnvollen Erfassung des Gegenüber von Struktur und Gestalt auf der einen und der Ausführung auf der anderen Seite kann Engelberts Beitrag als nicht beachtenswert charakterisiert werden — und dies, obwohl er konkret diesen Unterschied formulieren muß. Die volkssprachliche Literatur gebraucht die Zweiteiligkeit der Erschei-

retischer Erkenntnisse in mittelalterlicher Musiktheorie kein Echo gefunden zu haben.

²⁵⁰Daß es auch neuere Deuterlinge gibt, die mit solchen Verwechslungen und rein wortassoziativen Verbindungen in Bezug auf das Wort *motus* ihre unüberwindlichen Verständnisschwierigkeiten haben, kann man hier z. B. in 1.4 auf Seite 59 lernen: Auch Johannes de Muris versteht die Bedeutung der spezifisch Pythagoräischen Anwendung des Wortes *motus* nicht, denn er ist unfähig, klar zwischen dieser und ganz anderer Anwendung des Wortes, z. B. in rhythmischer Hinsicht zu unterscheiden, nimmt man noch Guidos genuin Aristoxenischen — natürlich nicht von Aristoxenus abhängigen — *motus*-Begriff hinzu, wird die Verwirrung der scholastischen Theoretiker verständlich: Mehrere verschiedene, aber auf Musik bezogene Verwendungen des gleichen Wortes war für ihr wissenschaftliches Fassungsvermögen zu viel; ein Mangel, der sich aber nicht auf moderne Deutungen übertragen sollte.

nung von Musik, das Gegenüber von komponierter Gestalt und mehr oder weniger kompetenter Ausführung ebenso geläufig wie den Begriff der *forme*, den nicht erst Johannes de Grocheo in musikalisches Denken einführt: Die weltliche musikalische Kultur, wie man im 3. Bd. von Verf., *Musik und Unterhaltung* ausführlich belegt finden kann, unterscheidet selbstverständlich zwischen dem Erfinder und dem, der nur ausführt. Dies tut übrigens auch die ältere arabische Praxis wie Musiktheorie, worüber man sich im letzten, 14. Kapitel im vierten Band des genannten Beitrags informieren kann (wenn dazu die musikwissenschaftliche und geistige Kompetenz ausreichen sollte und des *Klaffers Neiden* nicht zu groß zu werden droht).

Die Unfähigkeit, so essentielle Merkmale gerade von Musik inhaltlich zu erfassen, läßt die genannte „Scholastifizierung“ von Musiktheorie als irrelevant erscheinen, sowohl, was neue Erkenntnis durch neue Arten von Klassifikationen und Systematik, als auch erst recht aber, was praktische Brauchbarkeit von theoretischen Kenntnissen anbelangt.

Angesichts der Leistung früherer Musiktheorie im Bereich der Melik, erscheint seit dem 12. Jh. auf dem Teilgebiet der *muscia plana* (ausschließlich der Bewertung von Konsonanzgraden im Rahmen des Teilgebiets der Mehrstimmigkeit²⁵¹) die Erwartung von wirklich Neuem, vor allem praktisch Brauchbaren eher ausgeschlossen. Was hier gegenüber dem Stand, den die Theorie Guidos erreicht hat, neu zu leisten gewesen wäre, hätte die adäquate Rezeption der antiken *τόνοι*/Transpositionsskalen betroffen. Damit wäre die sonst mit der Kasuistik der Solmisation nur verunklärte und erschwerte volle Chromatik wesentlich leichter zu erreichen gewesen. Wie Jacobi Umgang mit diesem, aus Boethii Text eigentlich leicht verständlichen System zeigt, gelingt eine Verbindung zwischen dem praktischen Bedarf an Chromatik — allein schon der Mehrstimmigkeit wegen — und dieser antiken Vorgabe nicht. Im 14. Kapitel der *Ars nova* kann natürlich der Halbton als Größe an sich formuliert

²⁵¹Und gerade auf diesem Gebiet bringt auch Jacobus von Lüttich keinerlei eigenständige Erkenntnis, sondern bleibt auch hier weit hinter Johannes de Garlandia zurück. Natürlich ist ihm der Unterschied geläufig; der Unterschied hinsichtlich der Behandlung — als melisches Intervall oder als Zusammenklang — verwendet wie zu erwarten das Kriterium des *simul proferri sive successive ab eodem*, ohne daß daraus wesentliche Erkenntnisse erfolgen, I, XVI, ed. Bragard, S. 55, 2 und f. Zu einer grundsätzlichen Theorie intervallischer Größe und deren verschiedenem Erleben führt diese für die Zeit selbstverständliche Differenzierung nicht, s. auch u., zum 2. Buch.

werden, der potentiell (als *musica falsa*) ja auch schon bei „chromatischen“ Melodien des Chorals überall (auf der Skala) auftreten kann. Hier hat sich in der *Ars nova* grundsätzlich nichts geändert, wenn von notwendiger Chromatik gesagt wird, ed. Reaney, Gilles und Maillard, S. 22, 2: *nam ita est, quod aliquando per falsam musicam facimus semitonium, ubi non debet esse. ...* — im vorangehenden Kapitel wird das, Pythagoräische, Problem der Nichthalbierbarkeit des Ganztons durch die bekannte „Etymologie“ von *semus*, *-ma*, *-mum* „erklärt“, aber auch durch Verweis auf das Monochord auch inhaltlich exakt gerechtfertigt. Die Größe dieses Intervalls wird nach der, angesichts der Tradition der Vierteltöne nicht trivialerweise, wohl aber topisch durch betreffende Grenzen der menschlichen Stimme bestimmt, ... *quod sec. vocem hominis non potest nec licet dividi vel ponere medium. ...*, edd. Reaney, Gilles, Maillard, S. 21. 2. Damit ist aber die Intervallgröße an sich bestimmt (ohne Bezug auf *musica falsa* sieht J. de Muris (*Mus. spec.*) in der Diatonik das schon durch den *usus* der Regionen — eine Parallele zu J. de Grocheo — der katholischen Religion als natürlich gegebene *genus*, II, V, nur abstrakt (!) *in instrumento tamen possibile est multum*, Falkenroth, S. 264, 6).

Andererseits ist natürlich die Notwendigkeit selbstverständlich, z. B. bei Bedarf einer Quint über *h-durum*. Dieser Notwendigkeit entsprechend existieren auch Zeichen, die unabhängig von der jeweiligen Tonhöhe die Möglichkeit einer Veränderung von Ganz- zu Halbton und vice versa generell angeben lassen, z. B. *quod b rotundum habet facere de semitonio tonum, tamen in descendendo, et de tono in ascendendo habet facere semitonium ...*, ib. Auch wenn also die Bindung des Bezeichneten von *b-molle* und *h-durum* noch von der Richtung her gesehen wird, ist die Anwendung wenigstens von der Theorie her völlig frei — eine Heranziehung des Systems von Transpositionsskalen hätte also nur das Problem gehabt, daß die Tonbuchstabennotation, also auch die Benennung der Töne unpassend erscheinen mußten; nur, dieses „Problem“ hatte die Linienschrift generell: Sie kann Transpositionsskalen nicht abstrakt an sich wiedergeben; das diatonische System ist immer als Grundsystem wirksam, Transpositionen bzw. deren chromatische Folgen müssen immer als Alterationen erscheinen. Die Bindung an die Richtung zeigt ebenfalls, daß man zwar frei alterieren kann, immer aber von einer Normalfortschreitung, sozusagen einer normalen Erwartung ausgeht: Beim Aufstieg verändert ein *b-molle* vor *E* den normalen Ganztonschritt *DE* in den Halbtontschritt *DEs* etc. Die einheitliche diatonische Leiter bleibt also Grundlage; eine Erweiterung im Sinne des

Systems der Transpositionsskalen wird nicht erreicht, was seinen Grund eben auch in der Notation gehabt haben kann, die die Diatonik als Grundsystem graphisch verabsolutiert. Dies hat übrigens praktisch gesehen andererseits eine Vereinfachung zur Folge: Statt der Fülle an Einzelzeichen der Transpositionsskalen (zum Teil noch mit „Überschneidungen“ und verschiedener Tonhöhenbedeutung gelegentlich auch des gleichen Zeichens, je nach Kontext) reichen zwei bzw. drei Zusatzzeichen aus; die Identität der Transpositionsskalen wird also dadurch deutlicher als in der Antike, daß sie jeweils bereits durch die Vorzeichen angegeben wird²⁵².

Die Solmisation dagegen scheint einer Vereinfachung der Denkmöglichkeit von Chromatik nicht dienlich gewesen zu sein, auch von da wäre der Zugang zu einer auch praktischen Rezeption der Transpositionsskalen mit praktischen Folgen leicht zu schaffen gewesen — dabei ist das System der jeweils „falsch“ zu transponierenden Hexachorde, bzw. natürlich des jeweils einen Hexachords, des Sextausschnitts aus der diatonischen Leiter, der allein den Halbton „symmetrisch“ in der Mitte hat, systematisch gesehen, nichts anderes als eine Verkürzung des Prinzips der Transpositionsskalen: Aus dem antiken Tonsystem heraus kommt auch die Zeit von Bach noch nicht, obwohl natürlich das Anordnungssystem des *Wohltemperierten Klaviers* auf den Transpositionsskalen basiert bzw. mit diesen zu beschreiben ist (eine Übertragung in antiken Notenzeichen wäre also problemlos möglich, eine Anfangsfixierung vorausgesetzt). Es ist also nicht so, daß es gar keine zu bewältigenden Aufgaben für eine scholastische Musiktheorie mehr gegeben hätte. Wenn diese Problematik allerdings nicht erledigt worden ist, muß die Frage nach potentieller Leistungsfähigkeit dezidiert scholastischer Musiktheorie andere Bereiche zu erfassen suchen, die einer vielleicht doch neuen Deutung zugänglich gewesen wären. Als Beispiel wurde hier die Relation von Ausführung und Gestalt angeführt. Obwohl hier einmal die Praxis des Gesangs bis hin zur volkssprachlichen Epik, zum anderen aber Aussagen älterer Theorie durchaus einen Anlaß und Grund für eine Systematisierung dieser Relation gegeben hätten, leisten die hier betrachteten Theoretiker eine solche Abstraktion nicht, obwohl, wie die Schrift von Johannes de Grocheo als Reflexion des aktuellen Standes der Wertung von Musik eine völlig veränderte Betrachtungsmöglichkeit auch instrumentaler Musik zeigt.

²⁵²Daß dazu noch das Rudiment der Kirchentöne in der Unterscheidung von Dur und Moll kommt, kann für die Chromatik an sich vernachlässigt werden.

3.3.5.6 Die *causae sonorae* von Intervallen in Bezug zu anderen Bestimmungen bei Jacobus v. Lüttich

Jacobus von Lüttich kennt natürlich die Vorgabe des Unterschieds von „verwirklichenden“ Instrumenten, ob *artificialia* oder *naturalia*, und der auszuführenden Form; aber auch da bezieht er die betreffenden Merkmale bzw. Unterschiede wie angesprochen ausgerechnet auf das Intervall, nicht generell auf Musik, was angesichts der oft genug formulierten Funktion des *sonus* als Element der Melik zumindest einer Rechtfertigung bedurft hätte: Die Ebene des Intervalls, einer Klassenbildung von Tonpaaren bzw. eine Bildung von Abstandsklassen ist effektiv nicht direkt von der Art des ausführenden Instruments betroffen (natürlich modulo falscher Intonation, die aber auch nicht zum Thema gemacht wird²⁵³), II, II, ed. Bragard, S. 8, 2:

Consonantia, cum sit res quaedam naturalis, quattuor ad sui naturae integritatem requirit causas: Duas extrinsecas et duas intrinsecas, vel duas in fieri, et duas in esse.

Ad consonantiam enim in actu et effectu producendam, quaedam requiruntur instrumenta sonora²⁵⁴, vel artificialia quoad sonos, vel naturalia, quoad voces; unde multa est distinctio in sonis ex distinctione, quae est in instrumentis sonantibus. Etiam quantum ad qualitatem sonorum.

²⁵³Und hier müßte natürlich adäquat davon gesprochen werden, daß es sich um eine Klassenbildung handelt, die auch von Störungen, Rauschen, Intonationsfehlern etc. in bestimmten Grenzen abstrahieren kann, also auch ein von Caruso nicht so klar wie von einem Klavier angestimmtes Intervall korrekt als den vom Komponisten gemeinten Tonabstand klassifiziert. Dies gilt natürlich auch für die Bildung von rhythmischen Klassen, also Folgen von Relationen von Zeitdauern; die Wirkung eines effektvollen Ritardando bedeutet nichts anderes als eine Intonationstrübung der genannten Art: Die Art der Ausführung eines als Klassenrepräsentant korrekt klassifizierten Intervalls oder einer Folge von Zeitquantitäten kann selbst wieder ästhetisches Vergnügen bereiten, d. h. sozusagen der aktuelle Vorgang der Klassifizierung, die durch Hören der gemeinten Gestalt gegeben ist, kann ästhetisch selbst wieder zum Reiz werden, wie etwa im „Schlager“ falsche Betonung von Wörtern; wobei solche bewußten „Fehler“ wieder Ansatz für Assoziationen geben können. Ansatzweise hätte solche Erkenntnisse auch schon die scholastische Theorie haben können.

²⁵⁴Und man sollte sich bewußt sein, daß die *musica sonora* nichts anderes ist als die *musica instrumentalis*, vgl. I, IX, ed. Bragard, S. 33, 8, wobei Jacobi Benennung gegenüber dem Begriff von Boethius den Vorteil hat, explizit auch die *vox* hineinzunehmen.

Quaedam enim instrumenta tam naturalia quam artificialia sonos faciunt grossiores, graviores, rudiores et duriores, quaedam subtiliores, altiores, dulciores et molliores. Nec producunt instrumenta sonos sine motu et tactu.

Da, wie man von Boethius lernen kann, Grundlage der Konsonanzen die Tonhöhen sind — nämlich als zu Messendes hinsichtlich Abständen bzw. Proportionen —, die wiederum von *motus* bzw. *pulsus* abhängen, erscheint diese Aufzählung von Tonqualitäten in diesem Zusammenhang als ebenso inadäquat wie die entsprechende Charakterisierung der *proportio dupla* bzw. der Möglichkeit ihres *intelligi* in IV, XXVII, ed. Bragard, S. 66, 6, worauf bereits eingegangen wurde. Die Vorgabe der Natur der, zur Einfachheit sei dieser Begriff erlaubt, *musica instrumentalis* bei Boethius ist durchgehend geläufig, sogar schon bei Regino. Für Boethius wie äquivalent für die *Musica Enchiriadis*, aber auch Johannes Cotto und andere ist damit aber nur die Ausführung an sich von Interesse: Wie oben gesagt, findet die Diskussion musikalischer, speziell natürlich zunächst vorwiegend melischer Sachverhalte in dem Modell einer als möglich vorausgesetzten immer korrekten Ausführung oder Verwirklichung der rational bestimmten Größen statt; musiktheoretisches Denken sieht auch die klingende Wirklichkeit auf der Ebene der Abstraktion, die das musikalische Hören leistet, also auf der Ebene der Abstraktion von Klangfarbe, ja auch absoluter Tonhöhe, also auf der Ebene der musikalischen Gestaltbildung. Darauf wurde bereits oben eingegangen; man könnte, trotz gewisser Widersprüche dieses Modells von einer quasi Platonischen Denkweise sprechen — die konkreten individuellen Unterschiede des Klangs sind nicht der Betrachtung wert, wert ist nur das, was abstrahiert werden kann, letztlich also die Idee einer musikalischen Gestalt (dies ist nicht Platos Vorstellung von Musik, kann aber die Bewertung dieses Modells vielleicht etwas erleichtern). Daß dieses Modell so hervorragend funktioniert hat, daß eine Notation, die gerade diese Abstraktionsleistungen, die musikalische Gestaltbildung analog wiedergibt, ein Ausmaß an Planung für die Komposition schaffen konnte, wie vorher undenkbar, wird aus der Sonderentwicklung der abendländischen Musikgeschichte erkennbar.

Die Natur der Instrumente ist in diesem Modell also nur insoweit von Interesse, als verschiedene Arten der Tonerzeugung doch den gleichen Prinzipien dienen können, d. h. die Größe *Tonhöhe*, vor allem aber die Relationen zwischen je zwei Tonhöhen, die *Intervallklassen* sozusagen identisch verwirklichen können; dies

macht schließlich, wie bereits angesprochen, den Sinn der Pythagoräischen Theorie aus: Ob durch *flatus* oder *pulsus* oder sonst wie erzeugt, alle Instrumente, die exakte Tonhöhen ausführen können, zeigen die bzw. unterliegen der immer gleichen Gültigkeit der Proportion und damit der Zahlen²⁵⁵. Dies dürfte der Hintergrund der angesprochenen Heranziehung der Oktav als Beispiel für die *causa formalis* durch Aristoteles sein, der allerdings nicht sehr klar formuliert; man müßte wie angedeutet eine Art ungeformte *materia* von Tonhöhenpaaren derart annehmen, daß erst durch die Proportion jeweils Klassen, Formen, gebildet werden.

Daneben, unabhängig von diesem Modell, das Verschiedenheit der Klangerzeugung nicht diskutieren muß, existiert natürlich auch eine bereits durch eine Dissertation dargelegte Tradition, die die Verschiedenheit von Klängen der Instrumente ausdrücklich formuliert, meist in Zusammenhang mit der Ethoslehre und der Klassifizierung der Tonerzeugungsarten. Die Isidorschen Beispiele wurden ebenfalls schon genannt. Weil Boethius das Modell nicht explizit in diesen Zusammenhang stellt, die getroffene Abstraktion also nicht besonders hervorhebt, erscheint eine Konfrontation durchaus als Aufgabe für eine scholastische Systematik. Jacobus könnte hier tatsächlich für eine Klärung sorgen, z. B. indem er das eigentlich, sozusagen stillschweigend Platonische Modell in Hinblick auf Aristoteles verändert, die konkrete Erscheinung den möglichen Abstraktionen, also den Bildungen von Gattungen etc. unterwirft. Die Tonhöhe wäre dann etwa als *essentia* des individuellen Klangs zu setzen, der umgekehrt durch verschiedene Spezifizierungen zur konkreten Erscheinung, zum *esse* der Tonhöhe wird, z. B. der Trompetenklang, dessen ethische „Stärke“ gegenüber der *viella* auch Johannes de Grocheo hervorhebt, kann als eine akzidentelle Eigenschaft von Tonhöhen angesehen werden, die dadurch zum konkre-

²⁵⁵Genau dies unterscheidet die von S. v. Waesberghe veröffentlichte Miniatur aus einer Hs. der *Theorica Musica* von Gaffurius, *Musikgeschichte i. Bildern*, III, 3, *Musikerziehung*, S. 65, von den meisten mittelalterlichen Miniaturen des gleichen Themas, der Darstellung der *ars musica* durch Pythagoras etc. mithilfe auch des gelegentlich eher zufällig zusammengestellten Instrumentenkatalogs: Nach der Darstellung der grundlegenden Auffindung in der Schmelde, hier zur Abwechslung *Iubal* zugeschrieben, folgen dann die drei Tonerzeugungsklassen, die durch Anschlagen, Glocken und verschieden gefüllte Gläser, durch Saiten und durch Blasinstrumente: Alle diese Arten sind den in den Hämmern „entdeckten“ Proportionen/Zahlen unterworfen. Die rational bestimmte, „korrekte“ Tonhöhe steht also auch als Abstraktionsergebnis über den Klangfarben, was Jacobus klar gewesen sein müßte.

ten *Sein* finden.

Jacobus v. Lüttich dagegen versucht die Erfassung dieser Relation durch die *causae*, wobei der *sonus* als *causa materialis* der *consonantia* erscheint. Diese Systematik scheint nicht ganz adäquat, denn als individuelles *Sein* — hier natürlich nicht im Platonischen Sinne verwandt, sondern im Sinne des *esse* gegenüber der *essentia* — erscheint natürlich immer der Ton in seiner spezifischen Klangfarbe, die tonhöhenmäßig etwa skalisch rational oder als Teil eines Intervalls geformt sein kann, damit aber nicht seine Klangfarbe verliert. Zu fragen ist also, wie und ob Jacobus eine Weiterführung seiner Systematik gelingt, also eine inhaltliche Klärung der Relationen.

Anschließend an diesen Katalog — modern gesprochen von *Klangfarben* — wird Boethius zitiert, nämlich der im 1. Kap. des 4. Buchs, ed. Friedlein S. 301, 7, *memoriae recolligenda* angeführte akustische Grundsatz, daß ohne Bewegung kein Ton existieren könne etc., also eine Kurzwiedergabe der Einleitung zu Euklids *Κατατομή τοῦ κἀνονος*. Es geht dabei klar um die Tonhöhe, die in der üblichen Weise mit der Anwendbarkeit von *proportiones* verbunden wird. Ersichtlich ist damit der Katalog von Jacobus hochgradig deplaziert: *Molles soni*, *rudes* etc. sind Merkmale, die mit Tonhöhe eigentlich nichts zu tun haben. Wie also die der „Anwendung“ von Zahlen allgemein fähigen *motus* als Voraussetzung von Tonhöhen mit konkreten, individuellen Tönen nebst deren Klangfarben, d. h. Eigenschaften wie *rudes soni* zu sein, zusammenhängen, läßt Jacobus völlig offen, d. h. er sieht das Problem nicht. Wie die Relation der *causa extrinseca* „Klangfarbe“ zu der der Tonhöhe ist, die wiederum durch die „numeral“ bestimmte Natur des *motus* geformt ist, erfährt man nicht. Die scholastische Systematisierung bleibt formalistische Parataxe. führt nicht zur Klärung der inhaltlichen Relationen.

Die Aufzählung der Klangfarben (in moderner Terminologie gesprochen) — eine eigene Leistung von Jacobus — hätte nur dann Sinn, wenn er die Abstraktion erklärt hätte, die die Tonhöhe, als einzige Voraussetzung der Konsonanzen bzw. Intervalle, bedeutet: Die verschiedenen Erzeugungsweisen von Tönen, ihre verschiedene Klanglichkeit ist gegenüber der Kategorie *Tonhöhe* als Individuation anzusehen, ihre Tonhöhe stellt ein generelles Merkmal dar, was auch *motus* als die allgemeine Voraussetzung jeder Art von konkret erzeugter Tonhöhe ist — auch der *motus* ist abstrakt, denn er ist Objekt der Proportion bzw. des *numerus*, die Klangfarbe aber

nicht.

Daß scholastische Philosophie zu einer solchen Erklärung unfähig gewesen wäre, also eine Philosophie, die durchweg mit der Relation von Sokrates, seiner *albedo* und dem Wesen, *homo* allgemeiner *animal rationale*, das mit zwei Beinen laufen kann o. ä., arbeitet, zu einer derartigen Klärung der Relation von aktuellem, individuellem Ton als *esse* und seiner Tonhöhe als Wesensmerkmal unfähig gewesen sein sollte, wird wohl niemand behaupten wollen — nur sind die wirklich philosophischen Denker an diesem Beispiel nicht interessiert, trotz der oben betrachteten Passage aus der *Physik* bzw. der *Metaphysik* von Aristoteles; abgesehen davon, daß allein schon die vorgegebene Musiktheorie hier einige Probleme zur Lösung aufgeben konnte — eine Verbindung zwischen echter Musiktheorie der Zeit und scholastischer Philosophie hat offensichtlich nicht bestanden²⁵⁶.

²⁵⁶**Zur Rezeption der Unterscheidung zwischen *sensus* und *ratio* bei Boethius** Und daß die Bestimmung der Relation zwischen *ratio* und *sensus* von Boethius in Aristotelischer Weise zu übernehmen war, zeigt der Kommentar zu dem entsprechenden Zitat aus der Schrift von Boethius, I, XXIX, ed. Bragard, S. 86, 4. Boethius formuliert in sozusagen klassischer Weise, daß schon der *sensus* natürlich der Wahrheit nahe kommen kann, ed. Friedlein, S. 352, 7, nur die *ratio* aber die eigentlichen Gründe erkennen kann:

Sensus namque confusum quiddam ac proxime tale, quale est illud, quod sentit, avertit. Ratio vero diiudicat integritatem atque imas persequitur differentias. Itaque sensus invenit quidem confusa ac proxima veritati, accipit vero ratione integritatem. Ratio vero ipsa quidem invenit integritatem, accipit vero confusam ac proximam veri similitudinem.

Natürlich ist auf dieser Basis nicht klar, was eigentlich das *iudicium sensus* ist: Wie oben angesprochen, basiert dieses Modell stillschweigend auf der Voraussetzung der Abstraktionsleistung von Intervallen, die als klangliche Erscheinungen nicht identisch mit den Proportionen sein können, und auch nicht wahrgenommen werden. Dieses Problem wird also nicht rationalisiert. Diese Stelle kommentiert Jacobus in naheliegender Aristotelischer Weise, ib., S. 86, 5:

Nam sensus singularium est, quae motui et materiae coniuncta sunt; intellectus autem est universalium a materia et eius conditionibus (quae sunt esse hic et nunc) per agentem intellectum separatorum. Ideo iudicium intellectus purius est, verius et firmitus. Und natürlich quod est in intellectu, prius fuit in sensu. Intelligentem enim oportet fantasmata speculari. ...

Auch bei Boethius wäre ohne Klangwahrnehmung keine *speculatio* über Musik möglich oder denkbar. Die Differenzierung zwischen dem konkreten, individuellen Sein, dem *esse hic et nunc* und dem Allgemeineren, der von Jacobus nicht explizit so genannten *essentia*, liegt auf der Hand, der aktuelle Klang, die aktuelle *consonantia* kann gattungsmäßig nur durch den Bezug auf die *universalia*, die reine *forma* gelöst von der die Aktualität dieser *forma* ermöglichenden *materia* bestimmt werden. Dies bringt keine Erkenntnis über die Formulierung von Boethius hinaus; denn auch da stellen die dem *sensus* zugänglichen Erscheinungen Einzeldinge auf der Ebene des *Werdens* dar, deren Gattung erst die *ratio* erkennt.

Zu fragen bleibt nur, ob Jacobus über diese einfache Anwendung des Aristotelischen Schemas auf die Vorgabe von Boethius hinausgeht, z. B. die Ebenen der Abstraktion, die Art von *universalia* im Rahmen der *consonantia* also näher bestimmt, d. h. Tonhöhe als Abstraktion von dem aktuellen Klang definiert, Intervall als Abstraktion wieder von der Tonhöhe, d. h. ob er die Vorgaben auch konkret anwenden kann. Dies ist aber ersichtlich nicht der Fall, sonst hätte er bei der Erwähnung von *soni grossiores* genau auf diese mehrfache Abstraktion hinweisen müssen. Auch hier dominiert ein an die jeweilige Aussage gebundener Formalismus.

Dies gilt auch in Hinblick auf gegenüber Boethius zwangsläufig andere Begründung der „Überlegenheit“ des *intellectus*: Für Aristoteles können dies die Zahlen zumindest nicht allein sein. Deshalb ist die Erkenntnis des *intellectus* denn auch *purius, verius et firmitus* an sich, nicht absolut richtig, wie im proportionalen, Pythagoräischen Modell; sozusagen die Garantie dieses Umstands allein in den *proportiones* zu finden, kann Jacobus daher an dieser Stelle nicht aussagen (vgl. dazu die Bemerkung von Johannes de Grocheo, ed. Rohloff, S. 114, 32) — nur, die notwendige und mögliche Folgerung, etwa die, daß die Tonhöhe als solche eine Abstraktion, ein *universale* der betreffenden Klänge ist, zieht Jacobus nicht: Zu beachten wäre einmal ein Auswahlprinzip aus der Erscheinung *sinnlich hörbarer Klang*, als *hic et nunc* Seiendes, wofür die grammatische Diskussion des Begriffes *vox* Vorbild sein könnte, zum anderen ein Abstraktionsprinzip, etwa die Tonhöhe. Dies alles wird von Jacobus nicht geleistet.

Die Beachtung des genannten Auswahlprinzips wäre notwendig, um den anschließenden Hinweis auf den Donner als Beweis für Grenzen des *sensus* aus dieser Diskussion auszuschließen, denn da ist er unsinnig, so beliebt er auch ist: Die Aristotelische Quelle ist klar. Auf den Donner kommt Jacobus auch in I, XXIX, ed. Bragard, S. 87, 7, zu sprechen, ebenfalls in Zusammenhang mit der Gegenüberstellung von *ratio* bzw. *intellectus* und *sensus* und der Betonung von dessen minderer Erkenntnisfähigkeit — nur, wie die *ratio* den Klang des Donners bewältigen sollte, erläutert Jacobus ebensowenig wie Johannes de Grocheo, der ja den gleichen Vergleich anwendet. Nicht einmal hier ist Jacobus zu einer echten Durchdringung der überlieferten „Versatzstücke“ fähig:

Die Aussage von Aristoteles zur Zerstörung des *auditus* durch zu lauten Klang bedingt die

Jacobus von Lüttich allerdings erweist sich auch hier als unfähig, eine solche Differenzierung zu treffen, d. h. z. B. zwischen Sein und Wesen im Falle der Relation von konkret erscheinendem Ton und seiner Tonhöhe als Wesen, aus der dann als weitere Abstraktion die Größe *Konsonanz* abzuleiten wäre, zu unterscheiden, oder sonst eine entsprechende Klärung zu leisten. Er führt einen Katalog von konkreten Merkmalen von Tönen an, abgeleitet aus der Verschiedenheit der Instrumente, also letztlich eine Erweiterung der Vorgabe von Isidor (hier) unter Weglassung der ethischen Bezüge, ohne dann aber die Relation von deren Existenz zu der der Tonhöhe und des Intervalls inhaltlich zu erklären; er sieht keine Probleme, da wo sie wirklich sind:

Folgerung einer Proportionalität des Sinnesorgans zum Wahrgenommenen — was natürlich nichts mit der Proportionalität von Tonabständen, Intervallen zu tun hat (was Johannes de Grocheo an die oben angesprochene Stelle direkt anschließend, auch außer Acht läßt). Daß dies in Zusammenhang mit der hier gestellten Frage zu Erkenntnissen führen könnte, sieht Jacobus nicht einmal.

Demgegenüber bleibt der Verweis auf durch den *sensus* falsch beurteilte Intervallgrößen sinnvoll (auch der Hinweis auf die Akkumulation von Fehlern, z. B. in der Einschätzung des Intervalls eines Ganztons ist nicht originell — erst die Summe der Fehleinschätzungen ist dann auch für den *sensus* untragbar; auch hier wird nur antike Erfahrung wiedergegeben, ed. Friedlein, S. 352, 26: Ob Jacobus derartige Erfahrung selbst gemacht hat, ist zu bezweifeln — obwohl dies gerade bei Musik naheliegt, und z. B. auch von al-Fārābī sehr ausführlich und mit Sicherheit experimentell nachgeprüft formuliert wird, vgl. ed. Khashaba, S. 164, s. zur Interpretation im Index); nur müßte auch hier erst die Abstraktionsebene erkannt sein — will man die Aristotelische Systematik sinnvoll anwenden. Das naheliegende Kreis- und Längenbeispiel zeigt die Verständlichkeit dieses Platonischen Gedankens.

Daß die „Scholastifizierung“ der Tradition keine neue Erkenntnis bringt, wird besonders deutlich an der, *ib.*, S. 89, 19, unveränderten Wiederholung der Verurteilung des Aristoxenischen Modells durch Boethius, die nur auf der für die Antike unvereinbaren Verschiedenheit des Pythagoräischen und des Aristoxenischen Modells beruht. Auch hier erweist sich, daß das Fehlen des *κίνησις φωνῆς*-Begriffes verhängnisvoll war. Zu fragen bleibt aber doch, ob nicht die Rezeption z. B. des Aristotelischen Begriffes eines alle anderen messenden kleinsten Intervalls einen wirklich „scholastisch“ denkenden Autor zu einer anderen Beurteilung dieser Verurteilung hätte veranlassen können, ja veranlassen müssen: Zu einer echten, inhaltlich musiktheoretisch sinnvollen Beurteilung des Gegensatzes zwischen Aristoxenisch-Aristotelischer und Pythagoräischer Theorie der Melik sind die scholastisch geprägten Musiktheoretiker unfähig.

Die Bestimmung, daß die *causae autem intrinsecae ipsius consonantiae sunt ipsi soni distincti*, ib., II, II, S. 11, 34, kann als sinnvoll gewertet werden, bedürfte aber einer Klärung, daß und wie die Tonhöhe ein anderes Merkmal ist als *mollis*, bzw. daß nur die Tonhöhe Voraussetzung der *consonantia* sein kann; die Relation zwischen *distincti soni* und *molles soni* jedenfalls ist durch *causa intrinseca* und *extrinseca* nicht erklärt; es besteht aber sehr wohl eine „scholastisch“ formulierbare Relation: *Mollis* als akzidentelles Merkmal erhält seine *forma* nicht durch Proportionen, kann also auch nicht in Bezug auf Intervalle gesehen werden.

Deren langwierige Erklärung durch Etymologie, ib., S. 9, 9, erscheint daher als formalistische Ablenkung, denn zwar stimmt die Behauptung, daß *nihil enim sonat cum se ipso, nec idem cum se ipso numeratur et distinguitur*, ib., 11, nur müßte zunächst der *sonus* erklärt werden, der ja sehr wohl an sich klingen kann und als Effekt eines *motus* durchaus *cum se ipso numerari potest* (die letzten zwei Wörter natürlich nicht im Text); hier hätte man zumindest Klarstellung erwarten müssen.

Jacobus führt Boethius an und übernimmt damit das Pythagoräische Modell des verursachenden *motus*, was er nicht nur durch Zitat, sondern auch ausführliche Ableitungskette zu erklären versucht, II, II, ed. Bragard, S. 8, 7; es handelt sich eigentlich um einen Katalog, wo das Wort *motus* überall in Musik auftreten kann:

Ex motu enim in sonis venit unitas, continuitas, brevis vel longior interruptio, numerositas et distinctio. Non causatur igitur consonantia sine motu, nec ad aures in medio defertur sine motu ad omnem positionis differentiam, non etiam sine tempore motum mensurante. Lumen enim et color, licet sine motu in instanti, a quacumque distantia in medio se faciant visui, non sic soni auditui. Et generaliter de hoc nos expediendo dicimus, quod omnia, quae requiruntur ad causandum sonos, requiruntur medietate vel immedietate ad consonantiam in effectu producendam, quia ipsa non est sine sono vel sonis, voce vel vocibus.

Die angeführten Begriffe der Einheitlichkeit und des Zusammenhangs könnten auf die Relation von Tönen zu Intervallen bezogen werden, nur führt Jacobus dies nicht durch: Er hätte z. B. hier die Frage nach Intervallen über einer *vox continua* stellen können, auch wenn Boethius hier nicht gerade verständlich die Theorie von Aristoxenus mitteilt. Immerhin kommt er später auf betreffende Fragen zu sprechen, an einer inhaltlich nicht gerade adäquaten Stelle, nämlich nach Erklärung der *mo-*

tus, ihrer Eigenschaft als *causa* auch der *consonantia* und der trivialen Erkenntnis, daß eine *proportio autem necessario duos requirit terminos. Ergo, consonantia ad minus duos requirit sonos*, ib, S. 9, 14²⁵⁷.

Erst danach wird über den für eine *consonantia* notwendigen *sonus* gefragt, was eigentlich höchstens als *causa valde remota* o. ä. zu qualifizieren wäre, denn die entsprechenden Forderungen an den Ton betreffen Musik an sich, nicht nur die *consonantia*, s. u. zu ib., S. 10, 15. Die aufgezählten Begriffe werden hier also gar nicht konkretisiert, sondern ergeben sich assoziativ aus dem Bewegungsbegriff²⁵⁸.

Auch die Dauer einer *interruptio* hat mit dem Intervall nichts zu tun. Allein die *numerositas et distinctio* sind die für das Pythagoräische Modell wesentlichen Begriffe; allerdings ist nicht erkennbar, daß Jacobus nicht auch hier einfach allgemeine Begriffe anführt — Anwendung der Zahl nur auf diskrete Größen — und von der spezifischen Bedeutung oder der Funktion solcher Begriffe in der von ihm zitierten Musiktheorie nichts weiß: Notwendig wäre gerade an einer solchen Stelle ja die Angabe des Gegenteils. Vor allem erweist sich die Versammlung so disparater Dinge wie *unitas, continuitas, brevis vel longior interruptio* zusammen mit *numerositas et distinctio* nicht gerade als Hinweis auf klares Verstehen der Relationen, sondern als Häufung von Wörtern, die Jacobus irgendwie mit *motus* zusammenbringen kann: Die Tonhöhe fehlt eben ganz: Wie bereits mehrfach angesprochen, hat die Theorie, auch Johannes de Muris, erhebliche Probleme mit dem *motus*-Begriff in Bezug auf die Generierung von Tönen; die Annäherung an den Frequenzbegriff, wie man diese Theorie aus der Einleitung zu Euklids *κατατομή τοῦ κάρωνος* bezeichnen kann, scheint dem Mittelalter häufig unverständlich geblieben zu sein.

Aus den bekannten Differenzierungen der *vox* in Grammatik und Musiktheorie geht die Notwendigkeit hervor, die Besonderheit des musikalisch brauchbaren Tons

²⁵⁷Was ib., S. 10, 22, nochmals nach Erklärung der zulässigen Arten von Tönen festgestellt wird: Eine *consonantia* verlangt nicht einfach Töne, sondern deren Vergleich:

Soni igitur plures sufficienter distincti ad consonantiam requiruntur; sed non sufficiunt ad consonantiam, nisi ad invicem comparentur et in aliqua harmonica modulatione misceantur. ...

Dies ist offensichtlich eine Trivialität.

²⁵⁸Und ob sie mit den späteren Ausführungen zur Art von der Konsonanz fähigen Tönen mitgemeint sind, wird auch nicht geklärt.

zu definieren. Johannes Cotto z. B. formt diese Tradition in die Differenzierung zwischen *sonus discretus aut indiscretus* u. a. zusammen, ed. S. v. W., S. 57, 5. Wie oben angedeutet kommt Jacobus etwas später auf spezielle Fälle von Tönen zu sprechen, die nicht als *causa materialis* — so die Terminologie einer rationalen Rekonstruktion im Aristotelischen Sinne — von *consonantiae* dienen könnten, s. u. (auf eines dieser Beispiele wurde bereits in Zusammenhang mit der Rezeption des antiken „Frequenzbegriffs“ — man beachte die Anführungszeichen — hingewiesen). Auf die generelle Differenzierung zwischen überhaupt musikalisch brauchbaren Klängen und anderen geht Jacobus jedoch nicht ein; immerhin hätte man aus *De anima* entnehmen können, daß der Klang des Donners nicht proportional erfaßbar ist (was auch Johannes de Grocheo hätte beachten müssen).

Der „Verzicht“ von Jacobus auf die Angabe solcher eigentlich notwendigen und ja auch möglichen Differenzierungen, wenn man schon eine allgemeine Kausalkette vom *motus* zur *consonantia* aufbauen will, zwingt zu einer gewissen Skepsis, was er davon eigentlich konkret verstanden haben könnte, d. h. mit der Wirklichkeit hat verbinden können.

Dies gilt auch für die Ausführungen zu einem *medium*. Daß die *consonantia*, also das Intervall als Abstand und Zusammenklang, *non causatur igitur sine motu* ergibt sich aus der Vorgabe von Boethius trivial. Daß dann allerdings die Theorie des *medium* angeführt wird, durch die Klang *omnem positionis differentiam* ans Ohr vermittelt wird, ist unpassend, verrät nur die Unfähigkeit einer sinnvollen Ordnung: *Causa* der *consonantia* ist eine proportionale Bestimmung zweier ans Ohr kommenden Töne, der *motus* selbst, bzw. die betreffenden zwei *motus*, kann also nur als *causa materialis remota* bestimmt werden. Mit dem *medium*, also vornehmlich der Luft hat die Größe *consonantia* dann aber nichts zu tun. Unklar bleibt auch, was in diesem Zusammenhang das *tempus mensurans motum* bedeuten soll, was durch den folgenden Vergleich mit dem Farben- und Lichteindruck noch betont wird: Offenbar ist die zeitliche Verzögerung der Übermittlung von Schall gemeint. Dies aber in Zusammenhang speziell mit der *consonantia* zu erwähnen kann nur als Zeichen der Unfähigkeit einer adäquaten Differenzierung, eines sinnvollen Umgangs mit den angehäuften Begriffen interpretiert werden.

Übrigens wird auch hier nicht erklärt, wie nun eigentlich ein *sonus mollis* mit der eigentlichen *causa* einer *consonantia* in Relation gebracht wird. Auch die Rei-

hung von *sonus* und *vox* am Ende des zitierten Satzes beweist, daß Jacobus sich nicht klar genug war, daß die Konsonanzen allein konstituierende Größe *Tonhöhe* auch den Unterschied zwischen *vox* und *sonus* nicht machen kann, sondern solchen Unterschieden gegenüber invariant ist. Eine entsprechende Klarheit zu fordern, ist nicht Ergebnis anachronistischer Forderung nach Genauigkeit, sondern ergibt sich zwangsläufig daraus, daß Jacobus hier Begriffe zusammenstellt, die er, wenn er wirklich denkt und nicht einfach katalogmäßig anhäuft, hätte beachten müssen: Das Wesen einer Quint besteht auch für die Zeit von Jacobus nicht in der Abhängigkeit von der Art der Erzeugung der konstituierenden Töne, sondern basiert auf Tonhöhen.

Genau diesem Zweck der Konkretisierung eines absoluten, allgemeinen „Trägers“ der Proportionen, d. h. des Wesens der jeweiligen *consonantia* dient das *motus*-Modell — daß dieses unvollkommen ist, weil auch Klangfarben durch *motus* erzeugt werden, wäre eine anachronistische Kritik, die aber als Maß des Grades an Wirklichkeitserfassung des Modells Orientierung geben kann: Für das von Boethius hier korrekt weitergegebene Modell sind die *motus* allein für die abstrakte Tonhöhe heranzuziehen. Wenn Jacobus unter den *causae* der *consonantia* nun die *soni molles* anführt, hätte er das Problem sehen müssen, sonst stellt seine Zusammenführung der beiden genannten Traditionen eben nichts als eine, vielleicht formal „scholastische“, inhaltlich aber unbewältigte Parataxe dar: Die „scholastische“ Häufung führt nicht über die Vorgaben hinaus, ja ist ersichtlich steril für Erkenntnis.

Das Ganze erweist sich als nichts anderes als ein aufwendiges Umschreiben der Aussage, daß ohne Töne keine *consonantia*, und Töne nicht ohne *motus*, also *consonantia* nicht ohne *motus* existieren könnten, was man bei Boethius nicht nur in IV, I, ed. Friedlein, S. 301, sondern bereits fertig formuliert S. 189 findet. Daß damit in irgendeiner Hinsicht ein Fortschritt über Boethius erreicht sein sollte, wäre eine absurde Behauptung. Auch wenn man berücksichtigt, daß Jacobus den Begriff *consonantia* wenigstens hier nicht in einem allgemeineren, sondern im strikt auf Töne bezogenen Sinne meint; d. h. wie die folgende ausführliche Etymologie ausdrücklich zeigt, nicht etwa Himmelsharmonien o. ä. berücksichtigt, was angesichts der bestehenden Tradition nicht abwegig gewesen wäre, so erweist auch sein weiteres Vorgehen, daß er unfähig zu einer adäquaten Systematik ist: Die angesprochene etymologische Interpretation des Wortes *consonantia* erweist sich geradezu als scholastischer Kalauer, wenn behauptet wird, ... *potius denominatur consonantia*

a sonis quam a vocibus, ib., S. 9, 9, und dies auch noch einer Begründung folgt:

Dico ulterius, quod ad consonantiam requiritur vox vel sonus. Natura harmonica modulatio, quae hic inquiritur, non est rerum quarumcumque, sed sonorum vel vocum, et, in hoc a ceteris musicae distinguitur generibus, et, cum sonus in plus sit quam vox, potius denominatur ...

Ob der Text korrekt überliefert ist, sei dahingestellt, klar ist, daß Jacobus die *consonantia* von allen anderen Teilen der Musik dadurch unterscheiden will, daß in ihr der *sonus* mehr wirksam oder enthalten ist als die *vox*. Damit beweist er, daß er die Grundlagen nicht verstanden hat, sondern von formalen „Etymologien“ zu abwegigen Vorstellungen geführt wird. Dies zeigen auch die Versuche einer inhaltlichen Erklärung, anschließend, daß nämlich der *sonus unus et continuus, quantumcumque sit prolongatus, si nullo modo sit interruptus* sei; warum dies nicht für die *vox* gelten soll — kann nur aus der „Etymologie“ erklärt werden; eine Methode, die wenigstens an das Erschürfen kostbaren Gesteins aus den Urgründen der Sprache erinnert, die H. G. Gadamer nicht zuletzt im letzten, mythischen Werk von Th. Georgiades gefunden haben will. Nur, von einem Sinn dieser Erklärung der *consonantia* kann nicht gesprochen werden, was auch die anschließenden Ausführungen nicht verbessern.

Wie gesagt kommt Jacobus auf das Problem, daß ja nicht alle Töne oder Klänge fähig sind, in Paarung eine *consonantia* zu erzeugen, erst nach diesen allgemeinen Ausführungen zu sprechen — eine klare Verbindung zum *motus* findet sich erwartungsgemäß nicht. Somit ist hinsichtlich der Anordnung des Stoffes — nach der etymologischen Definition der Konsonanz und der ihr zugeordneten *numeri* — die Anführung von Merkmalen, die ein Ton als Konstituent einer *consonantia* haben muß, nicht gerade sinnvoll; ib., S. 10, 15; gefordert wird dabei nicht *quaecumque distinctio sonorum*, sondern eine *certa et sensui nota, recta, non confusa, instabilis et fluida*, man muß wohl *distinctio* hier mit *Bestimmung, Definition* übersetzen. Die Qualifikationen entsprechen den Merkmalen Isidors für verschiedene *voces*; herangezogen werden also offenbar ausführungsmäßige Merkmale natürlich in abstrahierter Formulierung.

Ein Bezug zu *soni grossiores* o. ä. findet sich ebensowenig wie zu den *motus*: Deren „Produkte“ sind etwa bei Boethius von vornherein als klare Tonhöhen definiert: Daß *acuitas vel gravitas* oder auch andere Bezeichnungen mit gleicher Bedeutung

direkt mit dem Pythagoräischen *motus*-Begriff gegeben sind, daß hiermit von vornherein zu beachtende Abstraktionen Wesensmerkmal dieses Modells sind, ist Jacobus ebensowenig bewußt wie in neuerer Zeit M. Haas (vgl. den Abschnitt *M. Haas und die raumanaloge Notenschrift*, in Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik, zu Choralüberlieferung und Wort und Ton im Choral*, Teil I, *Zu Anschaulichkeit bzw. Raumanalogie als Merkmal westlicher Neumenschrift in neuester Betrachtungsweise*, S. 215 ff.; den Druckfehler des ausgelassenen *s* möge man verzeihen):

Statt der klaren Angabe, wo im Pythagoräischen Modell der *numerus* „ansetzen“ kann, findet sich die Feststellung *Item consonantia musicalis ad aliquam proportionem reducitur*, ib., S. 9, 13, was aus der Etymologie abgeleitet wird, daß nämlich die *consonantia* eine Zusammensetzung aus *cum* und *sonare* sei — bei Jacobus bleibt auffällig, daß er die Eigenschaft *Tonhöhe* nicht primär anführt, denn die ist ja Träger der Potenz eines Tonpaars, überhaupt eine *consonantia* zu bilden! Denn auch hier wird die doch wesentliche *distinctio* nicht eingeführt, die Bestimmtheit nach Tonhöhe, die nun wieder unabhängig von den Qualifikationen ist, die eigentlich bei der Definition des speziellen musikalischen Tons zu nennen gewesen wären; die Bestimmung von *causae materiales* — natürlich kann eine *forma* auf einer Ebene *materia* auf einer anderen sein — einer *consonantia* sind ja nicht irgendwelche Töne, sondern eigentlich Tonhöhen. Insofern wäre also in einer auch scholastisch sinnvollen Weise die Frage zu stellen, welche Sorte von Tönen überhaupt die Fähigkeit zu einer Tonhöhe haben, denn diese Eigenschaft kann als wesentliches *accidens* des Begriffs *sonus* angesehen werden.

Jacobus führt immerhin Beispiele an, darunter zunächst, ib., S. 10, 16, das bereits betrachtete höchst absonderliche Beispiel der einmal angezupften Saite, zum andern das, nun passende Beispiel, das in traditioneller, Aristoxenischer Weise als *vox continua* klassifiziert worden ist; nur daß Jacobus hier an diese Theorie gar nicht denken kann²⁵⁹, und auch nicht Aristoteles anführt; man muß zum Verständnis auch hier die verfügbaren mathematischen Mittel beachten! Jacobus führt das kontinuierliche Verkürzen einer klingenden Saite an, was Hentschel offenbar zu seinem, wenigstens für heutige Zeit nur mit äußerstem Euphemismus als sonderbar

²⁵⁹Die kennt er, vgl. die Zusammenstellung in der Edition von S. v. Waesberghe, *Jacobi Leodiniensis Tractatus de Consonantiis ...*, DMA.A.IXa, Buren 1988, S. 98, Anm. zu Satz 6, worauf hier an anderer Stelle eingegangen wird.

zu qualifizierenden Beitrag zur Definition des Halbtons, s. o. im 1. Teil, veranlaßt haben könnte.

Jacobus also läßt:

eadem chorda plectro torqui, remittatur nunc et subito intendatur, sonat nunc gravius et mox altius²⁶⁰, et sit ibi processus²⁶¹ de gravi sono ad acutiorem. Non faciunt tamen tales soni consonantiam, quia incerta est eorum differentia et communi fine clauditur (diese letzte Formulierung stammt direkt aus Boethius, V, 6 und V, 5, Friedlein, S. 356, 14, bzw. S. 357, 1, der allerdings *iungatur* als Verb hat), *et quam determinatam faciant consonantiam ignoratur, et videntur soni illi sonus unus continuatus, sicut in motu intentionis alicuius qualitatis, puta albedinis, cum est processus de gradu uno ad gradum alium.*

Man beachte, daß natürlich auch hier *consonantia* nicht *Konsonanz*, sondern *Intervall* bedeutet! Die Aussage ist klar, eine, Aristoxenisch formuliert, *κίνησις φωνῆς συνεχῆς* kennt keine klaren intervallischen Grenzen, ihre Töne erscheinen als ein „Ton“, der allerdings keine Tonhöhe darstellt (dem also die Eigenschaft melisch verwendbarer Töne fehlt), sondern als *sonus* nur durch die Ununterbrochenheit seines, „heulenden“, Klingens. Eine Erkenntnis über die antike Vorgabe hinaus

²⁶⁰Welcher doppelte oder dreifache *Metaphorikwechsel* begegnet hier, wenn man wie M. Haas zu denken versucht: *sonare, remitti/intendi, altius/gravius*. Man kann also auch ganz einfach voraussetzen, daß es eben verschiedene Bezeichnungen für ein für alle klar definiertes Bezeichnetes gibt, was die verschiedenen Bezeichnungen höchstens noch als stilistisch brauchbare Ausdrucksalternativen erscheinen läßt — nur, das ist schon in der Antike so gewesen; und die bekannte Arbeit von Kaimio über den sprachlichen Ausdruck von Klangmerkmalen in der antiken Literatur zeigt doch tatsächlich an, daß die Benennungen sich zeitabhängig ohne erkennbare Veränderung des Bezeichneten gewandelt haben, also der Versuch, aus den umgangssprachlichen Bedeutungen von Wörtern, die auch in spezifischer terminologischer Bedeutung verwandt werden, tiefe Einsichten ableiten zu wollen, ein wegen seiner Vagheit so beliebter geisteswissenschaftlicher Holzweg: *Die, alten, Griechen dachten Melik ganz anders als wir*; nur seltsam, daß sie das gültige Tonsystem einschließlich der ebenso zeitinvarianten Klassenbildung des Intervalls und vieles andere, wie z. B. das raum-analoge Bewegungsmodell für die Melik formulieren konnten.

²⁶¹Hierzu wäre — natürlich nicht in Abhängigkeit, sondern sachlicher Übereinstimmung an die Betonung der Notwendigkeit durch Aristoxenus zu denken, Tonhöhe von der Bewegung zu ihr zu unterscheiden.

findet man also nicht, aber immerhin eine Rezeption diesser Vorgabe nebst eigener Formulierung.

Jacobus ist nicht so vorsichtig, den hier gebrauchten *motus*-Begriff in Hinblick auf den zuvor verwendeten zu vermeiden (wie dies bei Boethius der Fall ist); hier begegnet sich direkt der Aristoxenische und der Pythagoräische Begriff, den zu Harmonisierung natürlich auch Jacobus nicht fähig sein kann, zumal eine direkte Verbindung zu Aristoxenus fehlt — Boethius verzichtet strikt auf Verwendung des für Aristoxenus wesentlichen Begriffes *motus*, worin er Ptolemaeus folgt. Andererseits erreicht Jacobus mit der Herausstellung und der Umformulierung des Beispiels vom „Saitenziehen“ und dessen klanglicher Folge eine Konkretisierung, die Ptolemaeus, und Boethius, vermeiden: Er spricht, dem Vorgang adäquat, von *processus*, was man als zwangsläufige Folge dessen ansehen muß, daß in der Definition von Ptolemaeus, wie oben gezeigt, die Wahl der Ausgangskategorie, *ψόφος*, als *sonus continuus/discretus* klassifiziert, eine sinnwidrige Folge der Vermeidung des Aristoxenischen Bewegungsbegriffs ist; mit dem *processus* von Jacobus tritt er zwangsläufig wieder auf — nur nutzt dies Jacobus nicht zu einer grundsätzlichen Verbesserung der Vorgabe, z. B. durch Harmonisierung mit der Vorgabe von Aristoxenus, wie sie sich immerhin andeutungsweise bei Boethius findet; ein Hinweis auf diese Vorgabe hätte die „messende Einheit“ bei Aristoteles sein können.

Daß er Aristoxenus an dieser Stelle nicht erwähnt, ergibt sich zwangsläufig aus der Vorlage, die dies auch nicht tut — er vertut damit aber die Chance, beide Definitionen in direkten Zusammenhang zu bringen.

Die Aussage über die am Beispiel des „Saitenziehens“ verdeutlichte Unmöglichkeit, einen Ort für das Messen von Intervallen erkennen zu können, stammt direkt von Boethius, also von Ptolemaeus, worauf oben, 1.4 auf Seite 90, hingewiesen wurde, daher stammt auch der Verweis auf Farben (auch der Verweis auf die Saiten ist von Boethius vorgegeben); und da wird Aristoxenus nicht genannt — eine etwas unsaubere Vorgehensweise von Ptolemaeus, der Aristoxenus nur zum Zweck der Polemik nennt. An sich wird, nur auf das Saiteninstrument bezogen, genau der Typ von *κίνησις φωνῆς* angeführt, den Aristoxenus durch die melische Bewegung des Sprachklangs exemplifiziert oder konkretisiert sieht, obwohl er natürlich als Erscheinung an sich besteht (vgl. auch oben a. a. O., zur Übersetzung von *ἄνεσις καὶ ἐπιτάσις* von Ptolemaeus).

Das Problem der Unvereinbarkeit von Aristoxenischer und Pythagoräischer Theorie jedenfalls hat Jacobus auch hier nicht erkannt, denn das Tonkontinuum auf der Saite durch „Rutschen“ des Finger oder „Drehen“ an der Saite erzeugt, führt nicht zu meßbaren Intervallen, kann aber sehr wohl diese ausfüllen! Angesichts von Neumen wie dem Quilisma ist auch nicht ganz ausgeschlossen, daß es in der vokalen Praxis des Chorals Glissandoförmigkeiten gegeben haben könnte. Wenn er eine Saitenstrecke etwa halbiert, dann kommt nach Pythagoras nicht die Hälfte irgendeines Intervalls heraus (dazu müßte die Wurzel genommen werden)! Das müßte noch hinzugefügt werden: Mit Aristoxenischem Bewegungsdenken wäre aber ein Tonkontinuum, wie es Jacobus, Boethius folgend, durch entsprechende Manipulation einer Saite erklingen läßt als Ausfüllung zu verstehen, z. B. einer „durchgeulenen“ Quinte, und man könnte dann wenigstens zu verstehen suchen, was ein „halber Ton“ sein könnte, soweit zu denken bedeutete eine Überschreitung der Vorgabe von Boethius/Ptolemaeus²⁶².

Denkbar ist natürlich, daß Jacobus in seiner Abhängigkeit von der Etymologie — *consonantia* – *sonus* — auch hier explizit den *sonus* heranziehen will, und damit zwar die Differenzierung von Aristoxenus/Ptolemaeus als Vorgabe benutzt, dies aber auf „reine“ Musik, die Melik des *sonus*, nicht der *vox* konzentrieren will. Immerhin konnte er dazu bei Boethius ein Beispiel finden, das in jedem Fall leicht „nachzuempfinden“ war — zu beachten ist dabei allerdings, daß Boethius auch hier, ed. Friedlein, S. 356. 20, wie durchgehend das Wort *vox* verwendet (statt *φóφος* von Ptolemaeus), womit Jacobus als einzig Neues seine merkwürdige Bindung an die „Etymologie“ einbringt.

²⁶²Und daß dies nicht geschehen konnte, liegt auch daran, daß Jacobus im Gegensatz zu Hentschel natürlich verstanden hatte, daß das Durchheulen auf keinen Fall Halbierungen liefern konnte, d. h. daß man die manipulierte Spannung oder auch Saitenlänge — das wäre ja denkbar — nicht geometrisch naiv verstehen kann, das „Durchlaufen der Länge einer Saite, z. B. durch kontinuierliches Verschieben des Steges im Monochord ergibt nicht analog entsprechende Intervalle, das ist trivial.

Insofern war für eine echte Verarbeitung der Aristoxenischen Theorie keine Möglichkeit: Das Kontinuum zahlenmäßig zu fassen, hätte eine wesentlich jüngere mathematische Erkenntnis oder Definition verlangt, welche wohl? Zur Erleichterung sei der Name Dedekind genannt. Klar ist aber, daß Jacobus weit über Hentschel hinsichtlich mathematischer Denkfähigkeit steht.

Seine Rezeption der Vorgabe führt ihn, natürlich ebenfalls unbemerkt, in ein Dilemma: Man könnte sehr wohl im Abstand einer Quint, oder, wenn es sich um Langobarden handelt, einer Sekund, den ganzen Tonraum kontinuierlich von zwei *soni continuati*²⁶³ „durchheulen“ lassen — für die Definition einer *consonantia* ist diese Qualifikation also unpassend; nicht für die Definition des musikalisch brauchbaren Tons! Hier werden die methodischen Lapsus von Jacobus v. Lüttich exemplarisch erkennbar; diese Qualifikation ist nicht spezifisch für die *consonantia*, die auch Jacobus nur durch Proportionen angeben kann — und damit ist gezeigt, daß er die Theorie von Aristoxenus bzw. ihre Begründung durch Aristotelische Begriffe nicht verstanden oder gar sinngemäß angewandt haben kann — über Boethius kommt er hierin nicht heraus.

Daß das Fehlen einer Überlieferung des Aristoxenischen Begriffes *κίνησις φωνῆς* im Lateinischen²⁶⁴ ein adäquates Verstehen der inhaltlich überlieferten Unterscheidung des damit Bezeichneten behindert hat, zeigt auch die Paraphrase der oben besprochenen Umsetzung von Ptolemaeus, *Harm.* I, 4 in Boethius, *Inst. mus.* V, 6, über eine *soni gravis et acuti continuatio* im 1. Buch, I, XXVI, ed. Bragard, S. 81, 13; als erste Veränderung fällt auf, daß Jacobus nun auch den *aequisoni soni* — Boethius spricht von *voces!* — eine *continuatio* zuordnet, was sich aus der besprochenen Problematik der Ptolemaeischen Vorgabe ergibt — Jacobus sieht, daß die Differenzierung zwischen *continuum* und *discretum* im Klang eigentlich nicht auf *Klang* an sich, sondern nur auf zeitlich sich erstreckende Töne bezogen werden kann; hier verändert er die Vorgabe sinnvoll — in seiner „Verdoppelung“ der Ausführungen folgt Jacobus ebenfalls Boethius geradezu „wörtlich“:

*Item sonorum successive prolatorum alii continui, alii sunt discontinui.
Continui sunt, qui sub eodem motu continuato et indistincto generantur,*

²⁶³Gerade dieser vorher nicht erklärte Begriff könnte auf die lateinische Umformung der *κίνησις συνεχῆς*, der *vox continua*, verweisen. Denn vorher erwähnt er die *unitas et continuitas*, ib., S. 7, 7, in einem offenbar sozusagen positiven Sinne, der Einheit und zeitlichen Erstreckung eines und desselben Tons.

²⁶⁴Guidos *motus vocum* könnte als „Ersatz“ dienen, wird aber offensichtlich so nicht eingesetzt. Guido kommt darauf natürlich ohne Verbindung zu Aristoxenus, aber wohl auf gleicher natürlicher Erfahrung des Singens als Bewegung in einem Tonraum. Guido ist natürlich ein schöpferischer und verstehender Musiktheoretiker höchsten Ranges, dem man Jacobus von Lüttich nicht an die Seite stellen kann.

sive aequales sint, sive inaequales: aequales, cum pulsus eiusdem chordae aequaliter tensae in psalterio prolongatur; inaequales, ut cum chorda eadem psalterii prius pulsa plectro torquetur et intenditur, et tunc sonus, quasi idem, de graviore gradu tendit ad acutiorem, ut ipsorum differentia communi fine claudatur nec habeant locum signatum et distinctum gravis sonus et acutus. Talis autem soni gravis et acuti continuatio, confusio, vicinitas et indistinctio impedit, ne huiusmodi soni musicalem consonantiam generent.

Das Gemeinte ist klar und entspricht einer ausführlichen Paraphrase von Boethius, wobei die Ausführung der *discontinui soni*, statt *discreti*, zur Brauchbarkeit als Träger von genauen Abständen, also Intervallen dem Ptolemäischen Original recht nahe kommt — so naheliegend war die Ergänzung. Immerhin wird auch hier bemerkbar, daß der Ansatz von Ptolemaeus, Eigenschaften der Verbindung dem verbundenen Element zuzuordnen, problematisch ist, dies zeigt Jacobus in der Verwendung der Bildung *discontinui soni*, was eher einen Bezug zum ablaufenden Ton/Klang hat.

Auffällig ist doch, allein schon terminologisch, daß ein angehaltener Ton verglichen wird mit einem „Durchheulen“, nur weil beidemale eine zeitliche Kontinuität des Erklings besteht — hier wird das Ptolemaeische Problem terminologisch virulent! Immerhin liegt ersichtlich eine beobachtete Tatsache vor — natürlich könnte sich die auch „nur“ als Ausgestaltung der Vorgabe von Boethius ergeben haben —, die die Problematik der Vorgabe zumindest verändert. Das neue Problem, das Jacobus nicht sieht, ergibt sich daraus, daß er den erklingenden „durchgeheulten“ Ton als *quasi idem* bezeichnen muß, und nicht zwischen Tonhöhe und Tonhöhenänderung angemessen unterscheidet — dies nun aber hatte die Vorgabe klar formuliert, und Jacobus selbst hätte mit der Einbringung des Begriffes *processus* eine klarere Beschreibung des Gemeinten geben können, der stetigen Veränderung der Tonhöhe. Dies wäre mit der Aristoxenischen Differenzierung, die ja eine intuitive Anna”herung an eine rational der Zeit noch nicht mögliche Stetigkeitsdefinition beinhaltet, wesentlich leichter gewesen, da wird die Bewegung als stufenlos oder diskret rein melisch verstanden, was genau zum Bild der „durchheulenden“ Saite paßt — und vokal leicht nachahmbar wäre; hier fehlt offensichtlich die theoretische Denkmöglichkeit bzw. die adäquate gedankliche Verbindung: Es hätte also sehr wohl Ansätze gegeben, bei denen Jacobus (und andere „Scholastiker“) zu

eigenständigem Denken Grund und Möglichkeit gehabt hätte: Eine eigenständige Neuschaffung des Aristoxenischen Modells war aber offenbar durch die Dominanz des Pythagoräischen Systems ausgeschlossen — wie hätte z. B. ein *motus* in Pythagoräischem Sinn definiert werden können/müssen, um die von Jacobus in Bezug auf Boethius geschilderte Situation des „Durchheulens“ bei kontinuierlicher Verkürzung der Saitenlänge oder Erhöhung/Verminderung der Saitenspannung adäquat beschreiben zu können; dazu wäre der Begriff der Beschleunigung notwendig gewesen; wozu aber die mathematische Voraussetzung fehlte. Immerhin hätte die Problematik bewußt werden können oder sogar müssen, ein *motus motuum* wäre hier vielleicht brauchbar gewesen.

Jacobus gelingt somit ebenfalls die notwendige Unterscheidung zwischen zeitlicher Erstreckung und melischer Bewegung als Größen an sich nicht — was übrigens von der Art der Überlieferung durch Boethius auch nahe gelegt wird. Insofern kann Jacobus auch nicht zu der durchaus diskussionswürdigen Frage nach der Art der melischen Bewegung im diskreten Fall gelangen. Die angesprochene Diskussion des Gegensatzes zwischen Aristoxenischem und Pythagoräischem Modell kann somit schon aus terminologischen Gründen nicht stattfinden. Und eine adäquate Rekonstruktion des von Aristoxenus Gemeinten war aus eigener Kraft offenbar nicht zu erreichen, was man ihm eben nicht vorwerfen kann, weil hier auch schon Boethius „versagt“, der hier seinem Gewährsmann, Ptolemaeus, folgt.

Daß Jacobus in der oben aus dem 4. Buch zitierten Stelle zur Konsonanzdefinition nicht an die Parallele zur Aristoxenischen Klassifizierung denkt, wie Boethius sie im 1. Buch vorstellt, wird auch nahegelegt durch den anschließenden Verweis auf Ptolemaeus, der, *voces discretas, proprias habentes locos*, nicht aber *continuas vero et indiscretas, non sufficienter distinctas* fordere, weil letztere *consonantias facere nequeunt*, ib., S. 10, 20. Unvermittelt ist hier wieder von *voces* die Rede — genau wie in der Formulierung von Boethius (und auch Martianus Capella) —, außerdem fällt die Qualifikation *continuas et indiscretas* auf; erstere ist wörtliche Übersetzung von *συνεχής*. Weil Boethius im Kap. V, 5, den Autor angibt, konnte Jacobus natürlich auch Ptolemaeus als Autor anführen²⁶⁵. Man hat also wohl doch eine

²⁶⁵Auch für die Begriffsbildung *emmeles* wird, IV, XLIV, ed. Bragard, S. 109, 3, Ptolemaeus herangezogen. Jacobus scheint den Begriff hier korrekt zu verwenden, wogegen er in I, XXVI, ed. Bragard, S. 81, 9, mit der Unterscheidung von Konsonanzen im alten Sinn und *alii emmeles, ut consonantiarum partes, ut tonus*, und diese noch gegen *dissoni, qui nimis*

bewußte Umgestaltung und, wie der Kontext zeigt, nicht ganz korrekte Einordnung oder Benutzung dieser Differenzierung. Außer dieser Neuordnung bleibt Jacobus im Rahmen der Vorgaben von Boethius, die geläufige Tradition der Aussonderung des musikalischen Tons aus allen möglichen Klängen, *vox inarticulata* etc., fehlt bei ihm völlig, obwohl er hier wohl auch solche Sachverhalte meint.

Die Schwierigkeit einer Verbindung der beiden antiken Modelle der Melik auch nur hinsichtlich der Art der melischen Bewegung wird schon in I, XXVII, ed. Braggard, S. 82, 15, deutlich, wo, nach Aufnahme des Boethianisch/Ptolemaeischen Beispiels, des Vergleichs mit reinen Farben, auf die Meinung von Boethius Bezug genommen wird, ... *soni continui, aequisoni vel inaequisoni ab harmonica facultate separantur, quia consonantia musicalis respicit sonos numeratos, notabiliter distinctos, inter quos attendi possit certa proportio*. Wie gesagt, findet sich das so klar bei Boethius nicht — wohl aber bei Ptolemaeus; die Ergänzung zu Boethius, ed. Friedlein, S. 357, 6, liegt nahe. Reiner Unsinn ist es aber, wenn Jacobus auch noch *soni continui aequisoni* als musikalisch grundsätzlich unbrauchbar darlegt: Wie sollte ein dauernd gleichklingender Ton bzw. Tonwiederholungen mit „Heulen“ durch die Intervallgrenzen vergleichbar sein? Hier geht Jacobus tatsächlich über Boethius und Ptolemaeus hinaus, und gelangt zu Unsinn.

Natürlich besteht für das Pythagoräische Modell das Problem einer adäquaten Bestimmung eines von Jacobus beschriebenen melischen Kontinuums, das für das Aristoxenische Modell geradezu natürlich ist, wenn die musikalisch brauchbaren Abstände durch Gehör- und Ausführungsgrenzen bestimmt werden (was ganz Aristotelischer Erklärung kontinuierlicher Prozesse auf Musik angewandt entspricht: Da gibt es Grenzen durch die Wahrnehmung, so daß es ein kleinstes Intervall als *μέτρον* aller anderen gibt). Für das Pythagoräische Modell hätte hier das Problem des Grenzwerts eintreten müssen; nur war das der Antike unbekannt:

Auch Jacobus hätte jedoch eigentlich merken können, daß für beliebig kleine Tonabstände Proportionen zu finden sind, das Problem des Kontinuums der reellen Zahlen konnte ihm natürlich nicht zugänglich sein, wohl aber die Aristotelischen

invicem prolati, duri sunt et discordant, ut tritonus setzt, eher eine ad hoc Anwendung der überlieferten Begriffe versucht, die mit der ursprünglichen Bedeutung nicht vereinbar ist: Ein Tritonus „besteht“ natürlich aus *emmelischen* Tönen, denn der Tritonus kommt im Tonsystem vor.

Vorgaben — die kontinuierliche Teilung in immer „kleinere“ Proportionen gibt Boethius grundsätzlich an. Hier hätte also gerade für die Zeit von Jacobus ein echter Grund gelegen, die Inkompatibilität der beiden Modelle zu bemerken.

Was kontinuierliche melische Bewegung im Pythagoräischen Modell, das ja dauernd herangezogen wird, eigentlich sein könnte, bleibt somit undiskutiert, und nicht diskutierbar, obwohl die beliebig „kleine“ Teilung ja geläufig ist. Vielleicht wäre die Erklärung möglich gewesen, daß bestimmte Grenzen der Wahrnehmung von „Proportionen“ bestehen²⁶⁶, so daß die möglichen kleineren Proportionen von vornherein

²⁶⁶Dies wird in Bezug auf entsprechende Vorgaben von Boethius von Jacobus auch in I, XXVII, ed. Bragard, S. 83 f., erklärt. Das unendliche Wachsende der diskreten Zahlen, also der natürlichen Zahlen, wie das unendlich kleine „Schrumpfen“ der Proportionen, der Brüche, die als *continuum* bezeichnet werden — die rellen Zahlen waren nicht denkbar, eben weil der Grenzwert fehlt —, wird auf der Ebene der Klangerzeugung begrenzt.

Allerdings erweist sich Jacobus als unfähig, über das direkte Zitat aus der Schrift von Boethius hinaus eigene Erfahrung einzubringen — möglich wäre hier die Unterscheidung nach Produktions- bzw. Wahrnehmungsgrenzen und genauere Angaben, z. B. auch hinsichtlich der Rhythmik, in deren Theorietradition das jeweils Kleinste ja auch eine wesentliche Rolle spielt. Statt dessen findet man wie zu erwarten allgemeine Erörterungen über die Schranken der *natura naturata* gegenüber der einzig grenzelosen *natura naturans*, also gegenüber Gott. Soll man diese Einbettungen tatsächlich als Beweis für die Eigenständigkeit scholastisch infiltrierter Musiktheorie sehen?

So eigenständig zunächst die Verbindung der kurzen Bemerkung von Boethius, ed. Friedlein, S. 199, 20, zu Grenzen der *humana natura* hinsichtlich potentieller *infinitas vocum* auch ist — Jacobi Hinweis auf *vox autem et sonus*, ib., S. 93, 1, ist ersichtlich unpassend — mit den beiden Möglichkeiten von Zahlenreihen, die Aufnahme der Aussage über Grenzen des *spiritus* hinsichtlich Vortragslänge von Boethius läßt erkennen, daß Jacobus zu einer wirklichen Verallgemeinerung unfähig ist: Mit der Begrenzung der Luftmenge, also der Zeitdauer, einen Ton durchgehend hervorzubringen, hat die *infinitas* der beiden Zahlreihen nichts zu tun, ib., S. 84, 5. Jacobus bleibt bei parataktischer Sammlung stehen, obwohl ja nicht so fern gelegen hätte, die Zeitdauern der mensuralen Rhythmik in entsprechender Weise zu „proportionalisieren“, z. B. eine längste Dauer festzulegen, eine *maxima perfecta* o. ä., und daraus dann Grenzen der Einteilung, also der „schrumpfenden“ Reihe der Proportionen zu ziehen — das wurde offensichtlich nicht als notwendig empfunden, weil das System der mensural bezeichneten (also als diskrete Klassen aus allen Möglichkeiten von Zeitdauern sozusagen herausgelesenen) Zeitquantitäten ja von vornherein begrenzt war.

Übrigens wird aus diesen Vorgaben erkennbar, wie primitiv und wenig überlegt die Bestimmung eines *athomus* der Zeit durch Johannes Vetulus de Anagnia ist, ed. Hammond, S.

ausscheiden, wie man dies explizit auch in Anwendung der Euklidschen „Akustik“ bei Jacobus findet²⁶⁷: Die einzelnen Schläge an die Luft sind zu „kurz“, um nicht den Eindruck eines zusammenhängenden, kontinuierlichen Klingens zu geben (s. a., 1.4 auf Seite 58); diese Vorstellung charakterisiert auch das Beispiel vom Kreisel mit einem Farbpunkt bei Boethius; Möglichkeiten gab es also — natürlich hätte sich auch da bei weiterem Nachdenken das Problem ergeben, was denn die nicht mehr hörbaren Tonhöhenunterschiede sein könnten, wie man sich ein melisches Kontinuum vorstellen soll, irgendwelche „Berührung“ von Tonpunkten ist ja nach Aristoteles ausgeschlossen; Diskussionsstoff hätte die ursprünglich Aristoxenische Unterscheidung also durchaus geben können. Auffällig ist, daß Jacobus ganz auf die traditionelle Konkretisierung verzichtet, daß die kontinuierliche Melik der Sprachmelodie, die diastematische der musikalischen Melodie eignet. Daß die französische Aussprache der Zeit nicht ausreichend melisch gewesen sein könnte, wäre ein (wohl nur) denkbarer Grund, vielleicht aber sollte die Differenzierung wegen der Etymologie von *consonantia* nur im Rahmen von Klang an sich stattfinden. Hier liegt tatsächlich eine eigene Leistung von Jacobus vor, die aber ersichtlich nicht über die Vorgabe hinausführt. Die große Überschreitung der Vorgabe von Boethius bzw. Ptolemaeus findet bei Jacobus von Lüttich also auch hier nicht statt; die betreffenden tiefen Erkenntnisse neuester Forschung müssen also auch hier ganz andere Gründe haben — oder nicht ganz das Rechte treffen bzw. wäre *Forschung* besser in Anführungszeichen zu setzen? Die Wissensgrenzen großer musikwissenschaftlicher Kontinuumforscher legen solche Nutzung von Gänsefüßchen schon nahe.

28, 1 (vgl. auch den Index): Natürlich hätte nicht nur die Möglichkeit, sondern der wissenschaftliche Zwang bestanden, das *Zeitatom* nur in Hinblick auf menschliche Wahrnehmung zu definieren. Beide Autoren bleiben weit hinter den wissenschaftlichen Möglichkeiten der Zeit zurück; natürlich nicht derjenige, der daraus ein völlig neues Zeitempfinden herausliest, was auch immer das sein könnte, das die alten mensuralen Möglichkeiten unverändert weitenutzen kann; tief klingt es aber in jedem Fall, sehr tief.

²⁶⁷Als nicht von der Wahrnehmung, sondern der Fähigkeit der menschlichen *vox* begründeter kleinster Tonabstand erscheint der Halbton in der *Ars Nova*, zu Anfang des 13. Kapitels, wie oben bereits zitiert.

3.3.5.7 Zur Setzung einer *causa finalis* von Intervallen bei Jacobus in Bezug auf Boethius

Die sinnliche Erscheinung von Musik wird erwartungsgemäß — die Vorgabe von Boethius stellt fest, daß ohne Hören auch keine Harmonie bestünde²⁶⁸ — nochmals in die grundlegende Systematik zu Anfang des 2. Bandes im *speculum musicae* eingebracht, und zwar, auch nicht gerade geschickt, als Bestimmung der *causa finalis*, also des Grundes, der das Sein einer *consonantia* selbst als *finis* ist, der Sinn der *consonantia*; daß sie dem Zweck der Musik untergeordnet ist, ist klar, eine entsprechende Systematisierung ist auch kaum als besondere Leistung anzusehen, zu fragen bleibt, welche spezifische, sozusagen partielle (das Wort kann auch feminin gebraucht werden) *finis* eine Konsonanz darstellen kann. Und auch hier kann Jacobus nicht über die Vorgaben hinausgehen, die scholastische Systematisierung bleibt formalistisch. Diese Spezifik ordnet Jacobus ein unter der Rubrik der *finis immediatior*, oder *proxima*.

Die Musik allgemein *recreat* sowohl *ratione suae cognitionis intellectum* (II, II, ed. Bragard, S. 11, 29), als auch *ratione suae modulationis ipsum sensum*; das ist als *causa finalis* von Musik anzusehen. Die Verwendung des Wortes *recreatio* mag auf die Ethik von Aristoteles zurückgeführt werden — daß Musik *delectatio* bringt oder *delectat*, ist Tradition; hier liegt eine gewisse Umgestaltung der Vorgabe von Boethius vor, der natürlich die *delectatio cantilenae dulcis* als Eigenschaft der Menschheit, aufgerufen durch einen Katalog von Menschenklassen, insgesamt kennt, ja dies als Besonderheit der Musik hervorhebt, daß ihr Objekt auch *moralitati coniuncta sit*, ed. Friedlein, S. 179, 22, womit also jede Art von *recreatio* erfaßt ist: Die wenigstens in der Staatsschrift etwas weiter ausgeführte Musikethik von Aristoteles ist damit vollständig kompatibel.

Daß auch bei Boethius der *intellectus* in der *investigatio veritatis*, was auch mit *speculatio* wiedergegeben wird, ib., S. 179, 22, seine eigene Art von „Unterhaltung“ findet, daß sich also sinnliche Wahrnehmung, modern formuliert, ästhetische Funktion und Wirklichkeitserkenntnis in Musik, gegenüberstehen oder ergänzen, ist klar. Für den spätantiken Autor ist dabei die ethische Wirkung vielleicht noch wichtiger als die Ästhetik, die Freude des Geistes an der Wahrnehmung der Form, wie dies

²⁶⁸ *Nam si nullus esset auditus, nulla omnino disputatio de vocibus extitisset.* ..., ed. Friedlein, S. 195, 18.

Guido formuliert, geht weit über die antike, aber auch die Jacobus von Lüttich zugänglichen musikalischen Denkmöglichkeiten hinaus.

Zu fragen wäre allerdings vielleicht, ob Boethius die Suche nach der Wahrheit, die z. B. beim *visus* die Erkenntnis der wirklichen Natur eines gesehenen Dreiecks finden kann, als *recreatio intellectus* bezeichnet haben könnte. Dazu war die Erkenntnis der *veritas*, der *natura* eines zunächst nur gefühlten Dings für ihn wohl ein zu sehr in Platonischem Sinne gesehenes Höhersteigen des Geistes. *Recreatio* mag notwendig sein in dem Sinne, daß Erholung unabdingbar ist, wie dies Aristoteles in der Staatsschrift und in der Nikomachischen Ethik ausführt.

Erkenntnis und Erkenntnisvorgang mit *recreare* zu bezeichnen und deshalb mit der sinnlichen Unterhaltung äquivalent zu sehen, erscheint auch von Aristotelischer Sicht nicht gerade als selbstverständlich: Schließlich wäre damit das *Speculum musicae* parallel zur sinnlichen Erholung als *recreatio intellectus* intendiert. Die zu erwartende Antwort gibt schon die Einleitung zum Gesamtwerk, daß die, die *in bonis corporis et fortunae potius quam animae bonis delectantur*, eigentlich *degenerant, bestialem conditionem imitantes*, *Speculum musicae* I, I, ed. Bragard, S. 8, 10.

Es ist klar, daß Jacobus mit der parallelen Verwendung des Wortes *recreatio* natürlich nicht etwa die bis dahin absolut gültige Bewertung Guidos, *nam qui facit, quod non sapit*, ja die Wertung von Boethius aufheben wollte: *Ibi vacemus, haec amemus, quibus ad beatitudinem consequendam dirigimur*. ..., ib., S. 9, 18. Und wenn Jacobus die genannte Stelle aus der Einleitung zur Musikschrift von Boethius zitiert, wird mit den anderen Aussagen des 1. Einleitungskapitels zum *Speculum Musicae* eindeutig erkennbar, daß auch für Jacobus natürlich keine Äquivalenz geistiger und sinnlicher *recreatio* gegeben ist; die *recreatio intellectus* ist schon von der Qualifikation etwas grundsätzlich Höheres als eine sinnliche *recreatio*. Jacobus wiederholt also die schon von Boethius ausdrücklich festgestellte Besonderheit der *ars musica*, nämlich der Erkenntnis *veritatis* genauso verbunden zu sein wie die anderen betreffenden *artes mathematicae*, gleichzeitig aber auch dem Menschen als Wesen mit *sensus* zu *delectatio* zu bringen: Man muß also die auf den ersten Blick erstaunliche Parallelisierung auch in der Formulierung als Versuch einer eigenständigen, deutlich Aristotelischen²⁶⁹ Formulierung der Vorgabe von Boethius

²⁶⁹Nämlich Freude an der Erkenntnis als menschliche Grundeigenschaft in der optimisti-

sehen, nicht etwa als die Aufstellung einer neuen Wertung!

Man kann wohl als eine wesentliche Absicht von Jacobus die Renaissance der Aussagen von Boethius natürlich in neuer Sicht bzw. eher nur in neuer Formulierung sehen, was neuere Versuche einer Konfrontation von Boethius und Jacobus von Lüttich auf diesem Gebiet zumindest mit einiger Skepsis zu betrachten zwingt; immerhin setzt er in I, XI, ed. Bragard, S. 37, 3, und folgende, den von ihm gebildeten Begriff *harmonica modulatio* ausdrücklich fest in Hinblick auf: *non potest intelligi sola illa sensibilis modulatio, quae in sonis consistit sensibilibus consonantiam auditu aurium perceptibilem causantibus, quia talis harmonica modulatio ad solam instrumentalem musica noscitur pertinere*. ...: Jacobus will diesen Begriff auch angewandt wissen auf die Harmonie der vier Elemente, der Harmonie der Himmelskörper, womit genau die Angaben von Boethius zur Konsonanz als allgemeingültiges Prinzip paraphrasiert werden. Die Klassifizierung dieser Bezüge zur *musica mundana* und *humana* etc. als *metaphysicale*, ib., S. 38 ff., gibt eindeutig zu erkennen, daß Jacobus die von Boethius weitergegebene *harmonia*-Kategorie in neuer Terminologie auszuführen versucht, aber dazu nichts Neues sagt und sagen kann.

Somit müssen (und dürfen) auch die folgenden Ausführungen zur *finis immediatior* der *consonantia* nicht als grundsätzliche Wertungsverschiebung gegenüber der Vorgabe von Boethius gesehen werden. Als solcher *näherer Zweck*, nämlich spezieller Zweck, *quoad eius practicam partem* nun, *Speculum musicae* II, II, ed. Bragard, S. 11, 29: *videtur esse perfectio ipsius auditus, cuius est obiectum, quam habet reducere ad actum, qui consonantiae iudex est*. Die Einschränkung *quoad eius practicam partem* muß beachtet werden. Es geht also um den *auditus*, der die Aufgabe hat, als Beurteiler über die *consonantia*²⁷⁰, diese zu verwirklichen. Der spezielle Zweck, die *causa formalis*, der *consonantia* ist also die „Schärfung“ des Gehörssinnes. Der Zweck der *consonantia* ist also — *quoad practicam eius*²⁷¹ — die Erzeugung eines hinsichtlich seiner Beurteilungsfähigkeit von Konsonanzen perfekten *auditus*. Man wird in dieser nicht gerade klaren Zuordnung vielleicht eine Erfassung des Vermeidens von Absonien sehen können. Jacobus differenziert jedoch nicht, was für Möglichkeiten des *auditus* es geben könnte, noch oder grundsätzlich

chen oder utopischen Sichtweise von Aristoteles zu Anfang der *Metaphysik*.

²⁷⁰ Was man unmöglich auf *actus* beziehen kann, wie auch das Folgende zeigt.

²⁷¹ Wobei sich *eius* auf *consonantia* beziehen muß.

keine *perfectio* in dieser Hinsicht zu haben. Weder wird also Neues gesagt, noch durch die Art der Formulierung eine neue systematische Einsicht erzeugt²⁷².

Dies gilt auch für die Weiterführung, aus der hervorgeht, daß durch das eigentlich Gemeinte dieses Passus die — primäre — Definition der *consonantia* durch den *sensus* begründet werden soll (ib., S. 11, 30):

Propterea, in definitione consonantiae, convenienter ponitur sensus, quia nec videntur distincti soni in medio mixti habere perfectam rationem consonantiae, nisi se alicui faciant auditui. Ad quid igitur luderent aliqui in instrumentis artis, in cithara, psalterio, viella, organo, sic de aliis; ad quid cantaret aliquis naturalibus instrumentis, si non esset vel essent, qui audirent?

Es könnte scheinen, daß hier eine grundsätzliche Veränderung gegenüber Boethius erfolgt ist: Die Definition der *consonantia* beruht auf dem *sensus*, denn es kann keine *consonantia* geben, wenn es keinen sie wahrnehmenden, also auch einschätzenden *auditus* gibt. Zunächst ist klar, daß diese Definition aus der Etymologie herrührt: *Consonantia* wird, wie gesagt, von *sonare* und *cum* gebildet, insofern kann *consonantia* nur mit konkretem, d. h. durch irgendein *medium* hörbaren Klang definiert werden.

Neu allerdings gegenüber Boethius ist die, im Grunde unabdingbare, explizite Hineinnahme der ausübenden Musiker in das Schema der *musica instrumentalis*: Boethius sagt zwar, daß das wahrnehmungsmäßige Erscheinen von Musik notwendige Voraussetzung für das „weitere Vorgehen“ der *ratio* ist, die, die zur Produktion dieser wahrnehmungsmäßigen Erscheinung notwendig bzw. dafür verantwortlich sind, macht er nur da explizit, wo es um die Abwertung jeder Tätigkeit „an“ oder mit Musik geht, die nicht allein die der Anwendung der *ratio* ist; daß die betreffenden Musiker ja notwendig sind, die sinnliche Erscheinung zunächst hervorzubringen, sagt er nicht, obwohl das im Ausdruck *musica instrumentalis* enthalten ist. Daß für

²⁷²Weil der betreffende Abschnitt eingeleitet wird — nach Erklärung, daß die Töne in einer Konsonanz klare Zahlenverhältnisse brauchen — mit *Item consonantia causam vel causas habet finales, proximas et remotas. ...*, ib., S. 11, 28, ist die Folgerung daraus, daß die *consonantia ad ea ordinatur, ad quae ordinatur musica sonora*, klar, nämlich daß hier die *causa finalis*, der Sinn oder Zweck der *substantia* einer klingenden, *sonans, consonantia* gemeint ist; unter *unde finis eius immediatior ...* ist die *causa finalis* gemeint.

Boethius hier kein methodischer Lapsus vorliegen mußte, ergibt sich aus der Natur seines Stoffes, es geht nicht um reale Musik, um Formen etc., sondern allein um das Material — und da konnte das Monochord ausreichen, wenigstens als Idee die sinnliche Existenz der Tonhöhen und Intervalle zu garantieren. Es ist klar, daß für die Zeit von Jacobus von Lüttich eine solche Auslassung nicht mehr möglich war: Die mittelalterliche Musiktheorie ist genuin auf erklingende Musik bezogen. Hier also füllt Jacobus eine methodische Lücke aus — eine grundsätzlich neuartige Bedeutung ist allerdings nicht zu erkennen; auch kommt diese neue Berücksichtigung der durch die Figur des Instrumentenkatalogs aufgerufenen Musiker nicht durch irgendeine scholastische Methode oder dgl. zustande, sondern durch die Wirklichkeit der zeitgenössischen Musik bzw. die Tradition der mittelalterlichen Musiktheorie.

3.3.5.8 Zur Beurteilung der sinnlichen Aktualität von Intervallen; Ausführung oder Überwindung der Vorgabe von Boethius

Es bleibt die Frage, ob darin eine völlig neue Bewertung vorliegt. So findet sich in IV, XLVI, ed. Bragard, S. 115, 14, die Feststellung, daß Jacobus selbst nur *superficialiter* über die Frage der Konsonanzgrade sprechen kann, denn dafür gibt es kaum Autoritäten, was in Hinblick auf die Klassifikation von Johannes de Garlandia auch zutrifft. Obwohl dieser seine Klassifikation ansatzweise auch proportional zu rechtfertigen versucht, läßt die weitere Entwicklung zu viele Frage offen, warum bestimmte Intervalle in der Mehrstimmigkeit als Konsonanzen gebraucht werden können. Daraus folgert Jacobus nun zunächst mit einem allgemeinen Satz *Non enim rationes sufficerent mathematico, quae sufficiunt rhetorico. Proximum enim est mathematicum persuadentem acceptare et rhetoricum demonstrationes expetere. Haec autem materia non videtur pura mathematica.* ..., IV, XLVI, ed. Bragard, S. 115, 15, was übrigens auch in der Hervorhebung von Musik unter allen anderen *artes mathematicae* durch Boethius nicht grundsätzlich anders gesehen wird — die ethische Wirkung von Musik ist nicht „mathematisch“ begründbar, das gilt auch für die Tonhöhenwahrnehmung.

Daß die Proportionen nicht ausreichen, restlos die Bewertung von Konsonanzgraden von Intervallen vor allem, aber nicht nur in der Aktualität des Zusammenklangs zu erklären, wird auch bei der Erklärung der Dissonanzgrade unabweisliche Erkenntnis. Die Gründe, die Jacobus für die höchste Dissonanz, das *comma*

anführt, erweisen aber, daß er nicht zu einer grundsätzlichen Überwindung der Vorgabe gelangt — die Bewertungsänderungen seit Johannes de Garlandia sind aber unübersehbar. Zum *comma* führt Jacobus u. a. auch die traditionelle Bestimmung von Wahrnehmungsgrenzen an, auf die bereits eingegangen wurde, s. o. im 1. Teil, Anm. 61 auf Seite 506: Die besondere dissonante „Scheußlichkeit“ des *comma* ergibt sich *non modo* aus seiner Proportion, *omnes enim discordiae in superpartientibus, si sint simplices ... fundantur proportionibus*, IV, XLVII, ed. Bragard, S. 116, 6: Die Dissonanzeigenschaft ist proportional begründet, und zwar wie das bereits angeführte Zitat aus IV, XXXI zeigt, als grundsätzliche Eigenschaft des jeweiligen Zusammenklangs, das Pythagoräische Modell ist dominant, s. o., 1.3 auf Seite 45; das eigentliche Problem ist die Graduierung, die, wie gesagt, beim *comma* in der *ratione imperfectae distantiae vocum suarum; item ratione difficultatis vel impossibilitatis proferendi voes eius ab homine*. ... Eigentlich handelt es sich um eine Begründung, denn die Unvollkommenheit als Abstand beruht offensichtlich in der Schwierigkeit oder Unmöglichkeit, ein solches Intervall zu singen (auf dem Monochord war die Darstellung ja möglich; die Spezifizierung auf die Stimme ist also notwendig). Der Verweis darauf, daß ein solcher Abstand in keiner Musik vorkommt, wird nicht angeführt, versucht wird, mit traditionellen — Grenzen — Hinweisen zu begründen (so auch für den *tonus minor et maior*, der jeweils nicht sangbar sein soll, ib., S. 117, 11).

Der abschließende Grund erweist sich dann als völlig spekulativ, damit aber auch als Hinweis, daß eine wirkliche Begründung aus Wahrnehmung oder Konvention nicht gesucht wird: *Item, sicut binarius numerus infamis est, quia primo recedit ab unitate, sic commatis voces, quantum ad concordiam faciendam, sunt quasi infames, quia immediatius inter consonantias a vocum recedit aequalitate*. ..., ib., S. 116, 7: diese Begründung ergibt sich aus der bereits früher getroffenen Unterscheidung einer *approximatio* an die Einheit, einmal hinsichtlich des Abstands, zum andern hinsichtlich der Proportion, $2/1$ ist zwar „weit weg“ von der Einheit, dafür aber nahe hinsichtlich der Proportion; eine Pythagoräische Grundannahme, weshalb der Rekurs auf die *Zwei* Unsinn ist: Die *Zwei* ist das Doppelte der *Eins*. Gemeint ist natürlich der intervallische Abstand, womit letztlich intuitiv, nicht rationalisiert, Aristoxenische Strecken- und Pythagoräische Proportionen-Vorstellung herangezogen werden: Ein kleines Intervall entspricht einer kleinen Strecke, bzw. einem kleinen Abstand; die Kategorie *klein* muß im Pythagoräischen Modell aber

auf die Proportion bezogen werden.

Daß Jacobus überhaupt auf dieses Problem geführt wird, ergibt sich aus dem durch Johannes de Garlandia sozusagen ausgelösten Zwang zu einer totalen Graduierungssystematik der Kon- und Dissonanzen, also aller Intervalle. Damit reicht die Begründung nicht mehr aus, daß Ganzton und kleinere Intervalle alle nur abgeleitet berechnet werden können, d. h. wie exemplarisch der Ganzton und die anderen als Unterschiede konsonanter Intervalle existieren. Wieweit hier nun eigene Hörerfahrung mit *commata* vorliegen, wird aus dem Text nicht erkennbar; man wird eher die Anwendung des Schematismus voraussetzen können, der immer kleinere Intervalle immer „scheußlichere“ Dissonanzen zu sein zwingt.

Insofern erweisen sich die Begründungen auch als formalistisch, aus naheliegenden Merkmalen ausgerichtet — die, z. B. von Marchettus im *Tractatus V, caput II*, des *Lucidarium* angeführten vorliegenden Definitionen bzw. deren Kriterien werden von Jacobus nicht angewandt, z. B. ein Verweis auf mögliche Graduierung des *Sich nicht Mischen wollens* der beteiligten Töne. Man kann daher auch aus der Begründung der Dissonanzgrade durch Jacobus keine wirkliche Veränderung des antiken Rahmens, ja nicht einmal dessen ausreichende Nutzung erkennen²⁷³.

Die der Behandlung von Dissonanzgraden vorausgehende Diskussion der Konsonanzgrade und ihrer Gründe wird nochmals zusammengefaßt, daß die Bewertungen verschieden sind, d. h. Intervalle einmal so, einmal anders in Hinblick auf Konsonanzgrad beurteilt werden.

Die Frage ist also zu stellen, ob damit eine völlig, grundsätzlich neue Bewertung des Phänomens *Konsonanzgrad* festzustellen ist — tatsächlich läßt sich die antike Definition der Konsonanzen angesichts der Entwicklung der Mehrstimmigkeit nicht

²⁷³Marchettus, ib., *caput VI* läßt anders die Nähe von zueinander dissonanten Tönen als Kriterium ihrer Erträglichkeit auftreten, weil die Dissonanz, besonders in Nähe zu einer Konsonanz das *perfectum*, also die ihr nächstgelegene Konsonanz anstrebt, *quanto enim minus dissonantia distat a consonantia, tanto minus distat a sua perfectione, et magis assimilatur eidem; et ideo magis amicabile est auditui, tamquam plus habens de natura consonantiae*. Die anschließende Begründung bedient sich ganz anderer, konkret musikalischer Empfindung in einem höheren Zusammenhang bedienenden Weise; es geht modern formuliert um etwas wie Strebigkeiten von Klängen. Diese Erklärung kann als der modernen Erfahrung angemessen interpretiert werden; Jacobi Begründungen erweisen demgegenüber besonders krass ihre formalistische Natur.

mehr vollständig übernehmen. Der Verweis darauf, daß hier keine ausschließlich mathematische *materia* vorliegt, ist daher innerlich gerechtfertigt: Die Konsonanzeigenschaft von Terzen und Sexten ist aus der proportionalen, Pythagoräischen, schon immer problematischen Begründung für die Zeit kaum noch möglich. Der Gegensatz von Rhetorik und Mathematik ist dabei nicht als spezifisch zu sehen, sondern darin, daß die eine Wissenschaft auf Beweisen, *demonstrationes*, die andere auf Überreden, *persuasiones* beruht. Die Vorstellung einer restlosen Beweisbarkeit des Konsonanzgrades aus Proportionen ist durch die neue Mehrstimmigkeit zum Problem geworden. Damit ist zwangsläufig ein neuer Entwicklungsstand erreicht — der übrigens nicht zwangsläufig zu einer Aufhebung der Pythagoräischen Denkweise führen mußte, notwendig war nur die entsprechende proportionale Darstellung der „neuen“ Konsonanzen. Darauf ist hier nicht einzugehen. Zu fragen ist aber, ob Jacobus diese neue Situation nicht nur in der zitierten Weise letztlich resignativ konstatierend, sondern durch Systematik neu zu klassifizieren versucht.

Wie bereits erkennbar und noch zu betrachten, leistet Jacobus eine solche neue Systematisierung nicht, die Sammlung von Gründen für die Verschiedenheit von Graduierungen des Konsonanzgrades (und seines Gegenteils) bleibt parataktisch, ja teilweise unzulänglich parallelisierend, so wenn die Rudimente der antiken Ethos-Lehre speziell auf die Intervalle übertragen werden. Darauf wird noch eingegangen. Hier ist zunächst zu fragen, ob Jacobus zu einer völlig neuen Bewertung des *sensus*, speziell des *auditus* als Grundlage der Definition von Konsonanzen und ihres Grades an *perfectio* gelangt ist, ob also eine wesentliche Verabschiedung vom Pythagoräischen Modell nicht nur sozusagen rezipierend festgestellt, sondern hinsichtlich einer neuen Hervorhebung der Funktion des *sensus* z. B. durch Bestimmung des *auditus* als primäre Definitionsquelle auch systematisch bewältigt werden kann.

Die Antwort ist nicht trivial: Auch Boethius formuliert ausdrücklich, *a sensu aurium huiusce artis sumitur omne principium. Nam si nullus esset auditus, nulla omnino disputatio de vocibus extitisset. ...* (mit der notwendigen Modusveränderung, ed. Friedlein, S. 195, 17). Daß damit aber nur ein *principium* gegeben ist, sieht auch Jacobus klar: *Nec tamen dico ipsum auditum esse de intrinseca ratione consonantiae, et quod causet eas effective quidquid sit in ratione finis. ...*, ib., S. 11, 32 (direkt anschließend an das letzte Zitat). Der *auditus* gehört nicht zu den inneren Gründen der Konsonanz, er ist auch nicht *causa efficiens* in Hinblick auf das, was den Grund des Zwecks anbelangt. Damit ist klar, daß auch die scholastische

Ausdrucksweise gerade nicht den Rahmen, den Boethius in der doch weitgehend Pythagoräischen Darstellung der Melik setzt, überschreitet oder überschreiten will.

Dies geschieht nur hinsichtlich der Begründung: Hier bleibt eine zumindest nicht vollständig systematisierte Problematik; einmal ist die sinnliche Erscheinung der Musik das, was diese *ars* vor allen anderen *artes mathematicae* auszeichnet, zum anderen aber steht der diese Wirkung erzeugende Kitharist etc. auf der niedrigsten Wertungsstufe von allen, die irgendwie mit dieser Kunst befaßt sind. Auch Augustins Zuordnung des praktisch tätigen Musikers zur *bestia*, wenigstens insofern als er „Musik macht“, steht in einem gewissen Widerspruch zur Anführung der konkreten sinnlichen Erscheinung, dem Vortrag der Rhythmusbeispiele. Weil Augustin die rein musikalische Rhythmusnotation nicht kennt, ist er, der Tradition entsprechend auf textliche Beispiele angewiesen, also auf den Vortrag von existierender Poesie. Dies läßt die angesprochene Diskrepanz nicht virulent werden: Poesie kann jeder vortragen, dazu ist der professionelle Musiker überflüssig. Bei der Melik wäre dies nicht so leicht zu verdecken; wie die Musikschrift von Boethius zeigt, ist eine parallele Methodik wie in Augustins *De musica* für die Rhythmik deshalb für die Melik nicht notwendig, weil hier auf die Grundgrößen, Ton, Intervall, System etc. Bezug genommen werden kann; dies reicht für eine umfassende Theorie der Melik, konkrete Beispiele sind nicht notwendig.

Wenn also Jacobus einen Instrumentenkatalog zum Beweis dafür anführt, daß die *consonantia* durch den entsprechenden *sensus*, den *auditus* zu definieren ist, und damit die betreffenden Instrumentalisten, und, wie wertungsmäßig zu erwarten, etwas abgesetzt auch den Sänger als Zeugen anführt, scheint er im Sinne des 13. und 14. Jh. auf einer neuen Wertung des *citharista* etc. aufzubauen²⁷⁴. Der Sinn dieser

²⁷⁴ **Wie geistlich muß ein *organista* sein?** Zu beachten ist hier aber von vornherein, daß er in I, III, ed. Bragard, S. 17, 2, die Wertung von Boethius direkt übernimmt: ... *tales non a musica denominantur, sed ... ab instrumentis ... ut citharoedus a cithara ... viellator ab viella, organizator ab organo*. Die modernen Bezeichnungen (wie auch der Kontext) weisen daraufhin, daß hier nicht nur kompiliert wird, sondern eine inhaltliche Aneignung der Wertung vorliegt. Von einem gewissen Interesse ist die Verwendung des Wortes *organizator* in diesem Zusammenhang. Wie in Verf., *Musik als Unterhaltung*, IV, Anmerkungsbd. S. 377, Anm. 78, angesprochen, existiert bei M. Haas und anderen Ignoranten der betreffenden Quellen wie R. Flotzinger in Hinblick z. B. auf ein Predigtbeispiel von Jacques de Vitry die seltsame Vorstellung, dieser meine mit dem Wort *organum* und Derivaten, als Repräsentant

der traditionell als *ministri Satanae* charakterisierten weltlichen Musiker, das mehrstimmige, liturgische gebrauchte Organum. Klar ist dagegen, daß sich Jacques de Vitry einer Latinisierung bedient und einfach den weltlichen *Spielmann* meint, den Instrumentalisten. Daß R. Flotzinger weiterhin, gewissermaßen unbelehrbar Schwierigkeiten mit den verschiedenen Bedeutungen des Wortes *organum* hat, kann man in Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...* Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 187 ff., mit großen Unterhaltungswert betrachten, und sich höchstens darüber wundern, was mit Geldern deutscher Steuerzahler so alles gefördert wird.

Die hier angeführte Stelle wird, hoffentlich, nicht zu entsprechenden Fehldeutungen Anlaß geben: Denkbar ist, daß der Instrumentalist an sich angesprochen wird, der *Spielmann* benannt von seinem *organum*, möglicherweise aber soll der *Organist* im modernen Sinne aufgerufen werden, der eben auch vom Instrument, und nicht von der Musik her, seine Berufsbezeichnung erhält. Auch diese Musiker sind — als nicht spekulative *musici* — *a ratione seiuncti*, jedenfalls widerspricht Jacobus der Wertung von Boethius nicht. Die Mehrstimmigkeit meint Jacobus natürlich nicht, also auch nicht den Sänger von *organa*.

In klarem Gegensatz dazu steht die Wortbildung des *organizare* (und Derivate) in spezifischem Kontext, so wenn Hucbald, die *Musica Enchiriadis* oder der *Bamberger Traktat* die Mehrstimmigkeit technisch beschreiben. Das Alter dieser Wortverwendung also bereits seit Auftreten überhaupt einer Reflexion der Mehrstimmigkeit läßt spätere entsprechende Wortverwendungen nicht auffällig erscheinen; immerhin zeugt die Verwendung des Wortes zusammen mit *cantare* von einer gewissen Verbreitung des Wissens um eine Grundbedeutung der so bezeichneten Sache. Die betreffende Passage der *Visio Tnugaldi*, ed. A. Wagner, Erlangen 1882, S. 50, 18 kann dafür ein nicht triviales Beispiel geben:

Et respiciens videbit unam arborem maximam et latissimam frondibus et floribus viridissimam omniumque frugum generibus pertilissimam. In cuius frondibus aves multae diversorum colorum & diversarum vocum cantantes & organizantes morabantur sub cuius etiam ramis lilia et rosae multae nimis et cunctarum herbarum specierumque odoriferarum genera oriebantur. ...

Daß hier eine unterschiedliche musikalische Beschäftigung der Vögel im Wunderbaum derart gemeint sein könnte, daß die einen singen, die anderen aber Instrumente spielen, ist auszuschließen, der Topos des Katalogs als Ausdruck der besonderen Herrlichkeit der betreffenden Situation erscheint hier in der Aufrufung der *diversitas*, sowohl hinsichtlich Farben, als eben auch der *voces*.

Diese Vielfalt aber kann im Fall der Stimmen durch den Fachterminus der Relation von *cantare et organizare* benannt werden. Der Autor hat eine Ahnung, daß die Mehrstimmigkeit eine Vielfalt von Stimmen bedeutet, genau das soll hier gesagt werden, wo es um die eben durch ungeheure Vielfalt besonders schöne Erscheinung von wundersamem Vogelge-

Anführung ist, daß es ja keine praktische Musikausübung gäbe, wenn niemand dies hören wollte oder könnte. Auch dieser Beweis ist Teil der Begründung einer Definition der *consonantia* aus dem *auditus*, die insgesamt eine Begründung des von Boethius gegebenen Rahmen ist. Es gibt Musiker — übrigens auch bei Boethius —, also muß es Hörer geben, also ist die *consonantia* durch den *auditus* zu erklären; auch hier trifft die Etymologie zu. Boethius gibt den Begriff der *musica instrumentalis* vor, der Musik, die hörbar, *in quibusdam constituta est instrumentis, ut in cithara vel tibiis, ceterisque, quae cantilenae famulantur. ...*, ed. Friedlein, S. 187, 31: Gerade die Hinzufügung, daß es sich um die Instrumente handelt, die der Melodie dienen, gibt zu erkennen, daß Jacobus hier keineswegs völlig neue Wertungen einbringt. Seine Neuerung ist die Erfüllung des Bedarfs nach einer Begründung der Definition durch den *auditus*. Und hier geht er durchaus originell vor, allerdings bleibt ein Hiatus zwischen Spezifik des Objekt, der *consonantia*, und der Allgemeinheit: Musik an sich, stellvertretend für die Melik, ist abhängig von der primären Beurteilung durch den *sensus*. Es fällt schwer, in dieser Allgemeinbestimmung die

sang (bzw. von Sorten von Vögeln, Blumen unter dem Baum etc.) geht: Die Terminologie der Mehrstimmigkeit kann diese gemeinte Vielfalt sozusagen spezifisch ausdrücken. Was der Autor wirklich von Mehrstimmigkeit wußte, ist aus seinem Text nicht zu entnehmen; er könnte wissen, daß Mehrstimmigkeit eine besonders bemerkenswerte, musikalische Art der Vielfalt beteiligter Stimmen bedeutet; denkbar wäre natürlich auch, daß er nur die Existenz des Wortpaares kennt und entsprechend katalogsmäßig verwendet. Angesichts der Herkunft des Textes ist dieser Nachweis einer allgemeineren Verbreitung wenigstens des Wortpaares von Interesse — die deutsche „Übersetzung“ dagegen kennt dieses Begriffspaar offensichtlich (noch) nicht, *ib.*, S. 178, 35, 1917:

*ûf des boumes esten Sâzen mit resten Manic vogel êrlîch. Ir varwe diu was
mislîlich Mit manicvalten stimmen Sûeze was ir singen. ...*

Das Gemeinte war dem deutschen Dichter klar, die spezifische Terminologie jedoch nicht; er hatte offenbar keine Wörter für Mehrstimmigkeit, und wollte auch die inhaltlich unverständenen Fremdwörter nicht verwenden (abgesehen vielleicht von Schwierigkeiten des Versmaßes und der Reime); ein weiterer Beleg für deutsche Rückständigkeit hinsichtlich der Entwicklung der Musik.

Es gibt also natürlich die beiden Bedeutungen von *organizare* und Derivaten; der Kontext allerdings macht durchweg klar, was genau gemeint ist. Und man darf natürlich die rein „instrumentale“ Bedeutung durch die musikhistorisch interessantere der „Mehrstimmigkeit“ verführt nicht einfach außer Acht lassen.

spezifische Begründung der durch die Etymologie vorgegebenen *consonantia* zu sehen.

Dies gilt folgerichtig auch für die Bestimmung der beiden Kausalitäten, deren die *consonantia* fähig ist, der beiden *causae extrinsecae, ut efficiens et finis*, wie direkt anschließend formuliert wird — *extrinsecae*, weil es sich um die Ausführung handelt: Der Bezug auf den *sensus* als Definition der *consonantia* soll also als *causa efficiens* angesehen werden; die angeführten Instrumentalisten sind dann offenbar die *causa efficiens*, denn sie verwirklichen die *forma*. Nur, angesichts der Vorgabe von Guido, die Ausführung eines Intervalls an sich reicht kaum als *causa efficiens* aus: Die Aktualität eines Intervalls, das ja nie an sich zur *recreatio sensus* vorgetragen wird, erfordert auch und zumindest seine Richtung, den *motus vocum*; und auch darin liegt nicht seine eigentliche Aktualität, die hat sie nur als *neuma* oder anderer Teil einer Melodiegestalt, wenn man schon die Instrumentalisten und Sänger als Träger der *causa finalis* ansieht, die die *recreatio* von was auch immer erzeugen sollen — Jacobus versucht, allgemein zu formulieren, nur übersieht er hier eben, daß ein Intervall als letztlich nur eine entsprechend gestaltete *syllaba* erscheinen kann; nur eine solche hat wirkliche, *sonans* Existenz in der Musik, deren Träger oder Generatoren Jacobus in seinem Instrumenten- bzw. eher Instrumentalistenkatalog im vorangehenden Beweis anführt: Die *citharistae* etc. tragen ja nicht *consonantiae* an sich vor; und genau das muß einem Leser von Guidos Melodielehre bewußt sein. Die Relation zwischen den theoretisch definierten Elementen und der aktuellen Erscheinung von Musik — Boethius läßt die Instrumente aktuell immerhin *cantilenae* ausführen, systematisiert diese Formulierung dann aber nicht weiter — entspricht trotz der Verwendung scholastischer Systematik bei Jacobus nicht dem Stand der theoretischen Erkenntnis.

Als *neuma* und als *motus vocum* hat die *consonantia* ihre Aktualität, nicht an sich; genau hier wird das Problem der Relation von abstrakt definierten Elementen und den *cantilenae* bei Boethius virulent: Boethius gibt dafür keinen Hinweis; die Theorie von Guido hätte aber gewisse Fragen aufwerfen müssen, was denn die *actualitas* eines Intervalls sein kann. Ohne Lösung oder wenigstens Hinweis auf dieses Problem, daß eine *consonantia* ja zumindest verschiedene Arten von Aktualität hat, einmal als theoretisch definiertes Element, zum anderen als aktuell in der Musik der Ausführenden erscheinender Bestandteil einer *cantilenae*, stellt die Anwendung der Kasuistik der vier *causae* auf die *consonantia* eher eine reine „Etiket-

tierung“ dar, den Versuch, irgendwie, und dann recht naheliegend, das Schema auf die Vorgabe anzuwenden. Irgendeine neue Erkenntnis kann daraus nicht entstehen. Die Anwendung des Schemas führt über Boethius nicht hinaus. Und gerade diese Unfähigkeit, die Leistung Guidos, Melodie als Form aus Formteilen zu verarbeiten, in die Systematik einzubringen, scheint für die scholastisch gepragte Musiktheorie charakteristisch; damit aber fällt sie hinter Guidos Erkenntnisleistung sozusagen grundsätzlich zurück.

Nachdem so die *causae finales et efficientes* „erklärt“ sind — der *finis* bleibt eher unbrauchbar, die *causa efficiens* in der Tätigkeit der Ausübenden liegt nahe —, gibt dies Anlaß zu allgemeinen Ausführungen zum Sinn solcher *causae* allgemein. Der Versuch einer Konkretisierung dieser Aussagen findet sich nicht, z. B. kann gefragt werden, was denn eigentlich die *intentio*, derentwegen die *causa effectiva* bewegt wird, bei Konsonanzen sein soll, also die Frage, die sich spätestens nach Guido für den *finis* von Musik immer stellen muß: Der Plan des musikalischen „Architekten“ — das bekannte Beispiel von Boethius übertragen — umfaßt nach Guido eben auch die Intervalle, als elementare Konstituenten von *syllabae*, als *motus vocum*, aus denen man höhere Gebilde zusammenstellt.

Die anderen *causae* liegen nahe, Jacobus spricht von *causae intrinsecae*, und meint die, II, II, Bragard, S. 11, 35

soni distincti et quae inter ipsos innascitur harmonica modulatio. Sine illis enim ullo modo potest esse nec manere consonantia. Illis enim durantibus durat consonantia, et, ipsis cessantibus, cessat. Sed soni gerunt quasi vicem materiae; sunt partes ipsius, sunt termini, ex quibus conficitur et resultat in medio et apud auditum modulatio harmonica, quae formam ipsius respicit.

Daß die Relation von *forma* zu *materia* auch in den folgenden Büchern von Jacobus nicht ausreichend — vom Stand der Theorie her gesehen — formuliert wird, wurde bereits dargestellt. Der Beweis, daß die *consonantia*, nämlich ihre *harmonica modulatio*, das Erklingen sozusagen des Wesens jeden Intervalls, das Klanggefühl einer *Quint*, von der Dauer des Erklingens ihrer Töne abhängt, ist trivial, ist aber für eine Erklärung der angesprochenen Relation etwas zu einfach; die Funktion der Tonhöhe als abstrakter Größe, die man als von *consonantia* unabhängige *forma* der Töne, des *sonus* schlechthin ansehen könnte — *distinctio* reicht hierfür nicht — bil-

det die *materia immediatior* der *consonantia*, sodaß verschiedene Grade an *causae materiales* vorliegen.

Ein Insistieren auf derartigen Spezifika mag überflüssig erscheinen — sie haben auch nur den Sinn, überprüfbar zu machen, ob und was Jacobus mit scholastischer Methode gegenüber seiner wesentlichen und auch als solche verstandenen Vorgabe, dem Text von Boethius, an neuer Erkenntnis sagen kann. Und dies ist hier nicht zu erkennen: Die *soni* als sinnlich konkrete Erscheinungen empfangen durch den *auditus* durch ein *medium* ist keine neue Erkenntnis; die Größe Intervall, sinnlich durch die Konsonanz- oder Dissonanzgrade bestimmt, formal durch die Proportion, nichts wirklich Neues wird durch die Anwendung des Schemas der *causae* erfaßt.

Von Interesse ist übrigens, daß mit der Formulierung, *resultat in medio et apud auditum modulatio harmonica* eigentlich klar gesagt wird, daß die Konsonanz bzw. das Intervall nicht erst und allein vom *senus* erfaßt oder sogar gebildet wird; es handelt sich um eine *forma*, die bereits fertig im *medium* erscheint, also auch, wie die Proportionen ja geradezu erzwingen, an sich existieren kann, wenn Töne klingen. Auch damit erweist sich Jacobus als treuer Zeuge von Boethius, der, verständlich in Hinblick auf die Entwicklung der Mehrstimmigkeit, natürlich wesentlich die Konsonanzen im antiken Sinne beachtet. Bewertet man das *Speculum musicae* von einer entsprechenden Aufgabenstellung durch den Autor, kann man die oben prononciert in Hinblick auf bestehende Möglichkeiten aufgezeigten Unzulänglichkeiten relativieren:

Ist, wie auch die Einleitung zum ganzen Werk in I, I, wahrscheinlich sein läßt, das *Speculum* vor allem als Versuch einer scholastischen Erneuerung der Erkenntnisse von Boethius gemeint, als scholastischer Kommentar, nicht als völlig neuartige Art von Musiktheorie, so verlieren die angemerkten Mängel an Relevanz — bemerkenswert ist hier auch die oben angesprochene Übernahme des *harmonia*-Begriffes in der *harmonica modulatio generaliter sumpta*, I, XI, S. 38, s. o., 3.3.5.7 auf Seite 718: Hier wird das Prinzip des Zusammenstimmens der vier Elemente und aller der von Boethius genannten Beispiele ausdrücklich als Bezeichnetes dieses Begriffes angeführt. Es geht um eine Erfassung des Inhalts von *cap. II* von *lib. I*, ed. Friedlein, S. 187 f.: Man könnte höchstens die Aufzählung von zugeordneten Begriffen als neuartig bewerten, wenn die *harmonica modulatio* als letztlich alles, was mit *connexio*, *ordo*, *proportio*, *concordia*, *similitudo*, *aequalitas* etc. zusammenhängt, qualifiziert

wird, I, XII, ed. Bragard, S. 43, 15.

Von einer inhaltlich neuartigen Ausfüllung zeugt ein solcher Katalog jedoch kaum. Dies ist eine Übernahme letztlich Platonischer Vorgaben mit scholastischen Mitteln; es geht Jacobus somit vor allem um eine scholastische Interpretation der Vorgabe von Boethius. Und die weitgehende, von Dyer (*Chant Theory and Philosophy in the Late 13th Cent.*), nochmals, d. h. mit nicht gerade erkennbar neuen Ergebnissen nachgezeichnete Vernachlässigung der Probleme, die die Schrift von Boethius in allgemein philosophischer Hinsicht durch die scholastische Philosophie bietet, sind als Mangel des scholastischen Philosophierens insgesamt zu bewerten. Insofern ist die Leistung von Jacobus sogar als wesentliche Erweiterung des Horizonts scholastischen Denkens anzusehen.

Dies kann allerdings nicht darüber hinwegsehen lassen, daß Jacobus von Lüttich selbst kein schöpferischer Theoretiker war, und es ihm nicht gelungen ist, bestehende Erkenntnisse adäquat zu systematisieren. Die Leistungen von Guido, Johannes de Garlandia, Franco von Köln und anderen stehen hier unvergleichlich höher — der Erkenntnisfähigkeit und der Fähigkeit zur Anwendung der Theorie zur Regulierung der musikalischen Wirklichkeit, z. B. durch Schaffung neuer kompositorischer Freiheiten, wie die Befreiung vom Schematismus der rhythmischen *modi*, zeigen, daß die Leistungsfähigkeit der genuinen Musiktheorie, sicher nicht unabhängig von scholastischer Bildung, aber unabhängig von Systematisierungszwängen scholastischer Methode erhalten blieb, unabhängig davon, ob sich die sozusagen offizielle, universitäre Scholastik mit dem Thema der *ars musica* befaßt hat oder nicht, und unabhängig davon, wie sie sich mit der *ars musica* im Rahmen der rudimentären Beachtung der quadrivialen *artes*.

Man muß dagegen feststellen, daß die sich auf die Anwendung scholastischer Systematik gerichtete Musiktheorie, wofür neben Jacobus exemplarisch Engelbert angeführt werden kann, offenbar von Seiten des *Philosophus* viel zu wenige spezifische und systematische Vorgaben erhalten hat, um sinnvoll mit den erreichten Leistungen mittelalterlicher, aber auch der faßbaren antiken Musiktheorie umgehen zu können; ein Beitrag zur aktuell notwendigen Musiktheorie ist nicht marginal, sondern fehlt. Von diesem Befund darf das Staunen über das Auftreten allgemeiner philosophischer Termini und Strukturen nicht ablenken: Angesichts der Leistung der mittelalterlichen Musiktheorie bis Guido und dann wieder seit Johannes de

Garlandia besteht neben der Aufgabe des Verstehens von Texten einschließlich der Bestimmung ihrer methodischen Mittel auch die Pflicht zur Frage nach der Relation zur musikalischen Aktualität. Und wenn hier Johannes de Grocheo, weniger konkret und spezifisch als Guido, immerhin die Kategorie von *forma* und *materia* auf die vom Künstler geschaffene, in die musikalische *materia eingeführte forma* bezieht, stellt dies eine beachtliche Leistung dar, deren Bewertung allerdings den Gebrauch des Wortes *forme* in der altfranzösischen Literatur beachten muß. Dieser Gebrauch läßt die „Scholastifizierung“ fast schon zum reinen „Nachvollzug“ einer Selbstverständlichkeit werten.

Auf Fragen dieser Art geht Teil IV von Verf., *Musik als Unterhaltung*, insbesondere Kap. 14, *Staatsschrift und Indulgenz*, S. 368 ff., näher ein — die Frage, ob und wieweit die wesentlichen Aussagen, die die aktuellen Gattungen und ihre „soziale“ Funktion betreffenden Ausführungen, ja überhaupt schon die Nennung von aktuellen Gattungen und Formen von Johannes de Grocheo von scholastischem Philosophieren abhängen bzw. möglich geworden sind, und nicht nur gewisse Systematisierungsschematismen ihre Klassifikation bestimmen, dürfte keine triviale Frage sein. Diese ist auch nicht durch bewundernde Konzentration auf „scholastische“ Stellen zu beantworten, konkret wäre z. B. die Frage zu beantworten, ob die Erwähnung eines Virtuosen und wohl auch Instrumentalkomponisten wie Tassin nur oder wesentlich von neuem, durch die scholastische Philosophie geprägtem Denken abhängt. Damit sei aber nur ein besonders auffälliges Beispiel erwähnt, denn die Schrift von Johannes de Grocheo stellt eine, übrigens auch für die Folgezeit, einmalige Besonderheit dar, deren Kompatibilität mit der Einmaligkeit der musikalischen Wirklichkeit der Zeit nicht einfach durch Hinweis auf „Scholastik“ ignoriert werden sollte, wie dies exemplarisch C. Dahlhaus (vgl. dazu die betreffenden Anmerkungen des Verf.) erst recht aber kein Geringerer als der große Syrologe und — neuerdings — auch noch musikalischer Gruppentheoretiker M. Haas tut: Solche Dinge werden in wissenschaftlich auftretenden Zeitschriften ja veröffentlicht, also muß darauf eingegangen werden²⁷⁵.

²⁷⁵M. Haas, *Tiergeschichten von Aristoteles, Empirie und Johannes de Grocheo: Welche Bedeutung hat die Anführung der *Historia animalium* etc. im Werk von Johannes de Grocheo wirklich* Auch der große Scholastikforscher M. Haas, der so exemplarisch immer wieder nicht die wesentlichen, sondern modische Beiträge anderer Disziplinen heranzieht, hat zu Johannes de Grocheos Einteilung der Musik in Bezug auf die

Tiergeschichten von Aristoteles ganz, ganz Neues zu sagen, das noch nie gedacht worden ist, vgl. im 1. Teil, Anm. 57 auf Seite 115, S. 30: *So wird bis heute doch recht fraglos (sic!) angenommen, dass J. d. G. die musikalischen Formen und Gattungen — welchen Unterschied M. Haas damit wohl trifft? — empirisch korrekt aufzählt. Dass er als Klassifikationsbasis die Tiergeschichten von Aristoteles — tatsächlich nicht die von Aelian, die viel unterhaltsamer sind — benutzt — De historia animalium, De generatione animalium, De partibus animalium — (wie dankenswert, daß M. Haas uns Unwissenden allen einen so breiten Katalog dessen angibt, was er alles nicht gelesen, durchstudiert hat; die Signifikanz der Dreizahl allerdings scheint er nicht zu bemerken, s. u.) bleibt in der Regel unberücksichtigt. Man empfiehlt sich der als unhinterfragbare Empirie gefeierten (sic! sind die Angaben zu den Formen also unempirisch?) Methodik des J. d. G. und kommt damit um die Frage herum, welche Theorie diese Empirie erzeugte (eine Theorie, die eine Empirie erzeugt!). Das mag ein Relikt der Zeit sein, in der man von „Musikanschauung“ sprach und sich gewiss war, dass es um die, also um unsere Musik geht. Musikanschauung lehrte, wie man dieses bekannte Ding in der Geschichte „anschaute“.*

Wieder ist man schon angesichts der kaleidoskopartigen Parataxe ganz verschiedener *Dinge* überwältigt, um dann aber doch zu fragen, wie M. Haas wohl die Erwähnung eben von Tassin und seiner kompositorischen wie viellistischen Meisterschaft ganz konkret z. B. auf die Erörterung der Frage, daß alle Tiere Körperteile besitzen, mit denen sie Nahrung zu sich nehmen, und Körperteile, mit denen sie das Gegenteil tun (konkret verstanden, nicht im Sinne der Beschreibung von Androklessens Löwen gedacht: *Dieser leckte ihm das Gesicht, die Römer aber hatten das Gegenteil erwartet*; um den Versuch zu machen, auf das Niveau des hier betrachteten Textes zu steigen), beziehen könnte — denn genau eine solche Erklärung würde man doch erwarten, wenn M. Haas die von ihm so genannte *Empirie* einer Erwähnung von Tassin und der von ihm erfundenen Siebenteiligkeit der *stantipes* unbeachtet läßt, oder wie man die Qualifikation von *difficiles res Tassini*, ed. Rohloff, S. 136, 45 auf die Erörterung der Körperteile beziehen sollte, die dem Menschen eigentümlich sind? Natürlich, derartig konkrete, sachbezogene Fragen kann M. Haas in seiner unnachahmlichen Größe der überfliegenden Formulierung restlos unbeachtet lassen, wie er überhaupt die Konkretisierung seiner formulierungen in Bezug auf die eigentlichen Aussagen der von ihm angesprochenen Texte für überflüssig hält — sie sind aber die eigentlich realen, denn daß die genannte Siebenteiligkeit (übrigens einschließlich der allegorischen Beziehung, die selbst M. Haas nicht als typisch Aristotelisch qualifizieren dürfte, wenn er denn solche Fragen überhaupt zu sehen imstande sein sollte) nicht auf der Wirklichkeit der Zeit beruhen sollte, also durch eine Theorie erzeugte Empirie sei, müßte angesichts dieser so beiläufig wie revolutionär eingeführten Paarung doch Objekt des konkreten Nachweises sein — nur so könnte doch eine derart umwälzende musikwissenschaftliche Neudeutung der doch wohl konkret und empirisch korrekt verstandenen und zu verstehenden Angaben von Johannes

de Grocheo zur Gestalt z. B. der *ductia* als theorie-, nicht etwa als wirklichkeitsgezeugte Formangabe bewiesen werden — und genau das müßte die Theorie von M. Haas denn auch nachweisen. Nun, solche wesentlichen Fragen durchzuführen, überläßt das wissenschaftspädagogische Ingenium offenbar immer seinen nicht nur darob oft genug recht *verblüfften* Lesern, was hiermit zu tun versucht werden soll, indem die, wenn auch nicht ganz leicht rationalisierbaren Äußerungen von M. Haas zu Empirie und Theorie bei Johannes de Grocheo mit dessen Formulierungen in Bezug gesetzt werden, und zwar eingehend und sorgfältig:

Will M. Haas also die Feststellung, daß das Lied *Je m'endormi el sentier* eine *cantilena entrata* ist, ed. Rohloff, S. 132, 30, als nicht der *Empirie* entsprechend behaupten, sondern als Folge der Aristotelischen Fragen nach der Art der Elephantenjagd im Rahmen der moralischen Indolenz der Tiere erklären? Oder sollte die Behandlung solcher Fragen die Beachtung der Wirklichkeit der Form der *cantilena entrata* verursacht haben? Die notwendige Klarheit über solche Implikationen seiner Behauptungen gibt M. Haas wie immer nicht an, auch hier muß offensichtlich der Leser seiner hohen Worte versuchen, ihren Sinn erst einmal in verständliche und klare Gestalt zu bringen. Man wird auch hier von der Pythischen Natur der Formulierungen des großen Scholastikforschers ausgehen müssen.

Natürlich wird man die Realität historischer Sachverhalte nicht anders als die der Gültigkeit eines Naturgesetzes nie „beweisen“ können, das Auftreten der *Chose Tassin* jedenfalls läßt daran, daß es einen Viellator Tassin gegeben hat, der u. a. Stantipedes komponiert und wohl auch aufgeführt hat, kaum zweifeln — und wie wollte M. Haas beweisen, daß nicht die Existenz eines so offenbar exceptionellen Musikers und seiner Interpretation der Form des *stantipes* und die anderen *empirischen* Gattungen und Eigenschaften der Musik in Paris um 1300 die Frage nach einer adäquaten Einteilung aufgegeben haben, die dann nach Vorbildern für Einteilung überhaupt suchen ließ, und die man dann irgendwo bei Aristoteles zu finden können glaubte — ist es wirklich undenkbar, daß die Wirklichkeit, also die *Empirie* von M. Haas, wenn sie dies denn ist, der Grund für die Suche nach einer adäquaten Systematik gewesen sein könnte, wie doch wohl die *Razos de trobar* von der poetisch musikalischen Wirklichkeit gefordert worden sind:

Kann M. Haas wenigstens konkret nachweisen, wo in und was an den *Tiergeschichten* von Aristoteles der auffällige Dreierschematismus zu finden ist, der sich allerdings auch von der Musik der *Zeit* her anbietet, denn auch M. Haas wird nicht leugnen können, daß es weltliche Einstimmigkeit, instrumental wie vokal ausführbar, daß es artifizielle Mehrstimmigkeit und daß es die liturgische Einstimmigkeit in der *Zeit* gab — was denn eigentlich sollte es in der *Empirie* noch gegeben haben? Und wo kann M. Haas konkret aus den genannten *Tiergeschichten* nachweisen, daß die sieben aufgezählten Gattungen der Einstimmigkeit Aristotelisches Vorbild haben und nicht in der *Empirie* ihre Wurzel haben (bzw. daß, eventuelle, ausgelassene Gattungen deshalb ausgelassen worden sind, weil die *Klassifikationsgrundlage*,

nämlich die *Tiergeschichten* von Aristoteles das verboten hätten; anzuführen wären hier z. B. *notes losherenges* oder *lais bretons*), welches Merkmal der *Tiergeschichten*, ihrer Methodik, ihres Inhalts ist also für die Siebenzahl verantwortlich, welches Merkmal davon für die Erwähnung von Tassin — man sollte doch nicht so den Text von Johannes de Grocheo „überlesen“, daß man seine Erörterungen, wie man denn die Musik einteilen könnte, wie sie in der Wirklichkeit ist, einfach übersieht:

Nobis vero non est facile musicam dividere recte, eo quod in recta divisione membra dividentia debent totam naturam totius divisi evacuare, ed. Rohloff, S. 124, 20. Dies besagt einen für die Zeit trivialen Anspruch der Zerlegung des Stoffes in Klassen (Klassen müssen das Ganze erfassen und dürfen sich nicht „überschneiden“, das kann man auch von Duns Scottus lernen, zu Anfang von *De primo principio*).

Sicher, das ist Aristotelisch, hat aber doch wohl nichts mit den *Tiergeschichten* zu tun, sondern mit Einteilungen in Klassen generell; wenn es aber doch von den *Tiergeschichten* abhängen, dann müßte M. Haas das für jedes konkrete Beispiel und für die Einteilung überhaupt nachweisen, ehe er so leichtsinnig die bestehende Deutung diffamierend daherredet — genau hier liegt das für M. Haas so charakteristische Prinzip der wissenschaftlichen Unredlichkeit: Auf die Arbeit an Diskussion und inhaltlichem Begründen der so neuartigen Erkenntnisse, die M. Haas so über alle Forschung stellen, wird großzügig verzichtet, das würde ja Mühe machen.

Es geht weiter: *Partes autem musicae plures sunt et diversae sec. diversos usus, diversa idiomata vel diversas linguas in civitatibus vel regionibus diversis*. Stammt diese Erkenntnis etwa nicht aus der *Empirie*? Ja, von wo soll sie denn dann stammen, zumal sie ihre genaue Entsprechung in der volkssprachlichen Epik bei der Darstellung musikalischen Festaufwands besitzt; man soll doch die Zeitgenossen nicht für so dämlich halten, daß die sozusagen ethnologischen Musikbeschreibungen von Giraldus Cambrensis nicht genau das wären, was sie sind: Die Angabe regionaler musikalischer Besonderheiten; also daß *notes losherenges* etwas anderes sind als *lais bretons* war den Zeitgenossen klar, wenn auch vielleicht noch nicht M. Haas. Hier aber hat man ersichtlich eine klare *Empirie*.

Es geht weiter: *Si tamen eam diviserimus, sec. quod homines Parisiis ea utuntur et prout ad usum vel convictum civium est necessaria, et eius membra, ut oportet, pertractemus, videbitur sufficienter nostra intentio terminari, eo quod diebus nostris principia cuiuslibet artis liberalis diligenter Parisiis inquiruntur et usus earum et fere omnium mechanicarum inveniuntur. Dicamus igitur, quod musica, qua utuntur homines Parisiis, potest, ut videtur, ad tria membra generalia reduci. ...* Wo bleibt hier der Verweis auf die *Tiergeschichten* oder irgendwelche spezifisch scholastischen Vorgaben? Daß überhaupt die Wirklichkeit gesehen wird? nun, das konnte Johannes de Grocheo in der volkssprachlichen Epik genauso wie in der Wirklichkeit der Musik konkret sehen. Und genau diese *Dinge* findet man auch nicht in der Staatsschrift.

Sollte sich wirklich die Vorrangstellung von Paris, die ausweislich schon des Bedürfnisses des thüringischen Landgrafen, seine Söhne zum Bildungserwerb nach Paris zu senden, ausweislich der Ausführungen von Hieronymus von Mähren, *empirisch* wirklich war, aus der *Historia animalium* und der Erörterung der Wohnstätten von Wildvögeln ableiten lassen, als Denkmöglichkeit im Haasschen Sinne von Denken nur daraus ergeben haben? Sicher, hier hätte sich für M. Haas zur Rechtfertigung seiner so beiläufig selbstverständlichen Herabsetzung der Arbeit anderer die Notwendigkeit ergeben müssen, nach weiteren Beispielen für die Bewertung von Paris als Träger der Kultur der Zeit zu fragen, ob das eine für die Zeit unerhörte und unerklärbare Bewertung darstellt, die ausschließlich aus den *Tiergeschichten* von Aristoteles ableitbar wäre, oder ob hier vielleicht doch die *Empirie* von der Wirklichkeit und nicht von einer, wohlweislich ganz im Dunkeln des polemischen Raunens gelassenen Theorie bestimmt worden sein könnte. Doch, solche Frage muß man dann nicht nur stellen, sondern sie auch beantworten, wenn man schon revolutionär alle früheren Untersuchungen zu den Angaben von Johannes de Grocheo als nicht *empirisch*, sondern „theoretisch“ generiert behauptet, und damit gleichzeitig die Dummheit anderer Forscher als M. Haas implizieren will. Sonst hat man wieder das Prinzip der wissenschaftlichen Unredlichkeit vor sich.

Klar ist, daß natürlich nicht die Erörterung der Krankheiten von Eseln Vorbild, Anlaß oder Grund der Feststellung gewesen sein kann, daß man zunächst das darstellen soll, was allen *membra musicae commune est*, ed. Rohloff, S. 124, 41. Sicher, das wird selbst M. Haas nicht behaupten wollen; er scheint zu behaupten, daß nicht die *Empirie*, rational rekonstruiert soll das wohl heißen, die aktuelle Situation der Musik in Paris, nämlich weltliche Einstimmigkeit, Mehrstimmigkeit und liturgische Einstimmigkeit, die Suche nach einer adäquaten Einteilung verursacht hat, sondern daß der Stoff, die aktuelle Situation der Musik in Paris erst als solche bewußt geworden ist dadurch, daß Johannes de Grocheo z. B. erfahren hat, daß Fische keine Haare haben, oder daß, vielleicht etwas weniger absurd formuliert, daß Johannes de Grocheo erst nach Lektüre der *Tiergeschichten* darauf gekommen sein kann, es in Paris die Gattung des *rotundellus* gegeben hat, und daß dieser *a pluribus dicitur* — wenn es eine solche Gesangsart gar nicht gegeben haben sollte!

Also, M. Haas müßte erst einmal konkret nachweisen, daß Johannes de Grocheo auf die Idee, die Motette von der Einstimmigkeit in die Klasse der Mehrstimmigkeit abzusetzen, und ihre artifizielle Komplexität mit der des *stantipes* in Vergleich zu setzen, erst durch Lesen der *Tiergeschichten* von Aristoteles — die tatsächlich viel Unterhaltsames enthalten — oder auch irgendeines anderen Textes des Stagiriten gekommen sein könnte, und nicht umgekehrt, daß er nach Parallelen gesucht hat, die eine richtige Einteilung des ganz anderen Stoffes, nämlich der wirklichen musikalischen Situation in Paris, in der es doch wohl auch wirklich Motetten, Organa, Hoketen, Chansons de geste, und was nicht noch alles gegeben hat, rechtfertigen können: Wo könnte man eine Diskrepanz aufweisen zwischen den

von Johannes de Grocheo mitgeteilten Form- und Ausführungsgegebenheiten sowie „Sozial“funktionen der jeweiligen Gattungen zur so mitgeteilten musikalischen Wirklichkeit, wo also muß man sehen, daß diese Mitteilungen, also die Haassche *Empirie*, ausschließlich von der Theorie und nicht von der Wirklichkeit der musikalischen Situation in Paris um 1300 bestimmt gewesen sein müssen?

Ohne den konkreten Nachweis solcher Diskrepanzen wird die Behauptung von M. Haas, so vage sie auch auftritt, zur Falschbehauptung. Wenn hier die Haassche *Empirie* von der Haasschen *Theorie* erzeugt worden sein soll, muß sich das ja zeigen lassen, Wissenschaft, wenn sicher auch nicht immer (mediävistische) Musikwissenschaft, muß doch wohl konkret verifizier- oder falsifizierbar sein; wo also liefert M. Haas für seine Formulierung einen konkreten Beweis — nun, den bleibt er mit bewundernswerter Nonchalance schuldig; nur wird dann die Herabsetzung anderer, und auf den Text bezogener Forschungsarbeit schon zur unerträglichen, weil inhaltlich ungerechtfertigten Arroganz des Nichtwissens.

Schlimmer übrigens ist seine, so schlaue eingeführte Behauptung, daß sich frühere Betrachter des Werks von Johannes de Grocheo nicht um diese Frage der jeweiligen Rollen der „Scholastik“ und der Wirklichkeit als Grundlagen der Schrift gekümmert hätten; das ist eine falsifizierbare Aussage, also eine, von erstaunlicher wissenschaftlicher Unredlichkeit zeugende Falschbehauptung, die nur dadurch zu „rechtfertigen“ ist, daß M. Haas zur Lektüre vorliegender, einschlägiger Literatur keine Zeit hat und zu ihrer adäquaten Diskussion kein ausreichendes Wissen besitzt: M. Haas hätte z. B. in Verf., *Musik als Unterhaltung*, Bd. IV Anmerkungen zu Kap. XIII, Anm. 98, S. 398 ff., die Überschrift lesen können: *Zu „philosophischen“ Assoziationen bei Johannes de Grocheo und ihren tiefen Deutungen von neuesten Deutern*, er hätte auch ib., Bd. IV, Kap. 13.5.2, die Überschrift *Zum Problem von Einflüssen des Musikkapitels der Staatsschrift von Aristoteles und der Eigenständigkeit der Einteilungskonzeption*, S. 456 ff., einiges zu dieser Behauptung erfahren können, wie in der Gesamtheit des betreffenden Abschnitts 15.2 (es gibt auch noch andere Literatur gerade zu diesem Problem, die M. Haas sogar begegnet sind, auch wenn er sicher nichts davon gelesen hat) — seine gegenteilige Behauptung von der angeblichen „Unbewußtheit“ der vor- und nicht-Haasschen Interpretation der Schrift von Johannes de Grocheo — nur, wo gibt es denn eine Haassche Interpretation dieser Schrift? — in dieser Hinsicht ist unzutreffend, und mit welcher invektiver Schläue M. Haas auch hier wieder formuliert, natürlich keine konkrete Angabe gibt, sondern vage Hinweise des als großer Philosophieforscher so hoch über allen konkreten Sachverhalten stehenden Denkers über musikalisches Denken im Mittelalter — wer denkt da nicht an die große Arie von Don Basilio in Rossinis *Barbier*?

Daß die Einteilung etwa nicht vom Stoff gerechtfertigt, daß die drei Klassen und ihre Repräsentanten, die „konkreten“ Gattungen (Gattungen sind bekanntlich nicht wirklich konkret, das sind die einzelnen Lieder im Moment der Ausführung) nicht voll „ausgefüllt“ würden, sagt M. Haas ja nicht, wie er überhaupt nichts dazu sagt, wie denn nun seine

tiefe Erkenntnis über die angebliche Naivität derer gerechtfertigt werden könnte, die doch tatsächlich „glauben“, daß Johannes de Grocheo mit der *recta percussio*, die die *ductia* kennzeichnet und sie zum *ornate movere sec. artem, quem ballare vocant*, ed. Rohloff, S. 136, 15, geeignet macht, ein wesentliches Merkmal eben der *ductia* anspricht, und daß die *ductia* wirklich eine musikalische Gattung der Zeit gewesen ist: Welche konkreten Gründe aus der Musikgeschichte und aus der Literatur der Zeit kann M. Haas dafür anführen, daß das reflexive Beachten überhaupt einer solchen Gattung nicht aus deren Wirklichkeit oder *Empirie*, wie das M. Haas so lustig nennt, sondern nur aus der Lektüre der *Tiergeschichten* als Denkmöglichkeit abgeleitet werden könnte?

Natürlich kann man von einem so großen Überdenker, der über allen Sachverhalten schwebend die eigentlichen *Dinge* ja auch zu sehen gar nicht behauptet, wohl auch gar nicht sehen will, nicht einfach erwarten, daß er dahingesprochene große Worte auch konkret nachweist, durch Interpretation der einzelnen Aussagen und Formulierungen der Texte: Begeht also der naiven Unsinn, der danach fragt, wie das Wort *punctum/point* zur Bezeichnung der Teile von tanznahen Gattungen bzw. Gattungen mit offenbar tanzhaft erlebbaren rhythmischen Faktoren gekommen sein könnte, ohne erst die *Tiergeschichten* von Aristoteles zu lesen?

Hat M. Haas die überhaupt gelesen, und was genau erklärt sich aus diesem angeblichen Vorbild oder gar Grund, daß Johannes de Grocheo überhaupt die einstimmigen Gattungen „anschaut“, denn M. Haas übersieht in seinem aufklärerischen Eifer vielleicht doch, daß die anderen beiden *membra* und ihre Gattungen natürlich schon vor Johannes de Grocheo als solche bestimmt waren — die als *membra* zu erkennen, brauchte er also keine Lektüre der *Tiergeschichten* von Aristoteles in der Nichtdeutung von M. Haas! Die war vorgegeben, auch wenn M. Haas davon, seiner strikten Verweigerung wissenschaftlicher Diskussion wegen, keine Ahnung hat (geradezu lachhaft erscheint die Bemerkung von M. Haas, *ib.*, ... *um mich nicht in einer unnützen Polemik zu verlieren ...*, ein wirklich billiger Trick, diese Totalverweigerung inhaltlicher Auseinandersetzung durch den Habitus der absoluten Überlegenheit zu kaschieren, der in Wirklichkeit auch hier wieder nur wissenschaftliche Unredlichkeit in einem erstaunlichen Ausmaß bedeutet)!

Also war nur das erste *membrum* neu zu entdecken, wirklich? Kennt M. Haas denn nicht, z. B. aus Verf. *Musik als Unterhaltung*, die einige Zeit vor der Schrift von Johannes de Grocheo entstandenen *Razos de trobar*? Ja, wenn man die verfügbare Literatur ebensowenig wie die Quellen liest, kann das ja passieren — nur, dort, am ausführlichsten und sehr umfangreich begegnen die Gattungen der weltlichen Liedkunst in den *Flors del gay saber*: Wenn M. Haas sich so strikt weigert, die Existenz solcher Lehrbücher der Lyrik der Zeit wenigstens aus der Literatur und den da verfügbar gemachten Textstellen zur Kenntnis zu nehmen, muß er sich nicht wundern, daß man seine so hochfliegenden Invektiven gegenüber denen, die dankbar die Angaben zu Form und Inhalt des *cantus coronatus* als Ausdruck eben dieser

Gattung als Zeugnis über deren Natur lesen, als ridikül ansehen muß.

Also, auch die Beachtung der einstimmigen Musik hat ihre direkten Vorbilder, die Existenz von *stantipedes* zu bemerken jedenfalls hat es nicht der vorangehenden Lektüre der *Tiergeschichten* von Aristoteles bedurft — und M. Haas wäre doch verpflichtet, seine Invektive und wissenschaftliche Unredlichkeit gegenüber den Betroffenen durch genauen Aufweis der Unabdingbarkeit etwa der Fragen der Art der Geschlechtsorgane von Tieren als Einteilungsmerkmal von Tierarten in Bezug zur Aussage, daß ein guter „Geiger“ *omnem cantum et cantilenam et omnem formam* (ed. Rohloff, S. 136, 7 — aber, natürlich, wie konnte Johannes de Grocheo wissen, was eine *musikalische Form* sein könnte?! — *generaliter introducit*, konkret zu begründen und zu rechtfertigen. Damit verstanden werden könnte, daß und warum also die Beobachtung und Formulierung dieser Sonderstellung der *viella* und ihrer Spieler nur durch irgendwelche Merkmale, Inhalte, Gliederungsfaktoren der *Tiergeschichten* von Aristoteles möglich war, daß anders Johannes de Grocheo gar nicht auf eine solche Idee gekommen sein könnte: *Hic Rhodus, hic salta*, möchte man M. Haas zurufen, daß er seine Behauptung, wenn man sie überhaupt konkretisieren kann — weich genug ist sie formuliert, um jede Kritik als angebliches Mißverständnis abweisen zu können —, rechtfertigt, und zwar genau in Hinblick auf die musikalische Wirklichkeit in Paris und die verfügbaren Texte.

Nun sagt ja Johannes de Grocheo in einiger Ausführlichkeit — daß er die Beachtung der musikalischen Situation in Paris Aristoteles verdankt? Er sagt, ed. Rohloff, S. 128, 47, nachdem er das *commune*, das Tonsystem näher erklärt hat:

Notificatio vero omnium istorum ex tribus est, primo enim ex cognitione universalis, quae per definitionem vel descriptionem habetur, secundo vero ex cognitione perfecta, quae in distinguendo et cognoscendo partes consistit, sed tertio ex ultima, quae per cognitionem compositionis habetur.

Zu einer Erkenntnis der Dinge bedarf es also dreier Verfahren, einmal die Beschreibung des jeweils Ganzen, dann die Erfassung der Teile, und schließlich der Erkenntnis der Art der Zusammensetzung. Eine durchaus vernünftig erscheinende, und natürlich Aristotelische Differenzierung von Erkenntnisvorgängen — nur, daß allein dieses Schema die Frage nach der Form des *cantus coronatus* oder der Charakteristik des *motetus* bewirkt haben sollte — wird, hoffentlich, doch auch M. Haas nicht behaupten wollen, die *ductia* gibt es, als Objekt auch von volkssprachlichen Poetiken. Es geht aber wie bekannt weiter:

Sic enim cognoscuntur res naturales, sive fuerint corpora simplicia, sicut ignis, aer, aqua, terra, sive fuerint mixta vel mineralia, sicut lapides et metalla, sive etiam fuerint animata, sicut plantae et animalia.

Diesen dreifachen Erkenntnisgang muß man also bei allen natürlichen Erscheinungen

durchführen, ob bei den vier Elementen, den aus ihnen zusammengesetzten toten Dingen, aber auch bei den beiden belebten Dingen, Pflanzen und Tieren. Es wird also ein allgemeines Objekt genannt: Alles Natürliche ist einmal als Ganzes — bei den vier Elementen also die einzige Betrachtungsmöglichkeit —, zum anderen nach seinen Teilen, und schließlich nach der Art der Zusammensetzung zu betrachten — und nur durch dieses Beispiel soll Johannes de Grocheo auf die Idee gekommen sein, die Suche nach einer adäquaten Unterteilung der Musik in Paris auch durch Beachtung der *chanson de geste* zu erfüllen? Selbst M. Haas wird das nicht behaupten wollen. Es geht ja aber noch weiter:

Unde Aristoteles in libro, qui De Animalibus intitatur, sic notitiam de animalibus tradit. Primo enim ea notificavit confuse et universaliter et per anatomisationem et mores et proprietates eorum in libro, qui De historiis dicitur.

Sagt Johannes de Grocheo damit, daß er durch Aristoteles auf die Idee gekommen ist, überhaupt die weltliche Einstimmigkeit zu beachten? Er sagt höchstens, daß zunächst einmal allgemein über diese Art von Musik zu sprechen ist, das Allgemeine, *universale* dieser Musik ist also die Gemeinsamkeit von Verdauung? Nein, natürlich nicht, es ist der Umstand: *quod formae musicales vel species contentae sub primo membro, quod vulgare dicebamus, ad hoc ordinantur, ut eis mediantibus mitigentur adversitates hominum innatae. ... Et sunt duobus modis. Aut enim in voce humana aut in instrumentis artificialibus exercentur. ...*, ed. Rohloff, S. 130, 15 (auf der gleichen Seite also):

Der zweite Satz beginnt somit schon mit der Differenzierung in Teile, nämlich, etwas formalistisch, aber adäquat, nach vokaler und instrumentaler Musik. *Formal* deshalb, weil die Formen, ob gesungen oder gespielt, mit oder ohne Text ja durchweg die gleichen sind; die Unterscheidung drängt sich aber aus der *Empirie* auf, das wird wohl auch M. Haas zugestehen — daß sie sich aus der Einteilung der Tiere ergäbe, wird man nicht behaupten können. Was man vielleicht behaupten kann, ist, daß Johannes de Grocheo nach einem *universale* zu suchen hat, sicher, das mag dem Vorbild der zitierten Differenzierung entsprechen, das erste *membreum* hat als *universale* eben die *mitigato innatarum adversitatum* — nur, auf diese, übrigens bemerkenswerte Idee zu kommen, braucht man ja wohl die *Tiergeschichten* von Aristoteles nicht, die benötigt man ausschließlich als Beispiel für die Dreiteiligkeit einer vernünftigen Untersuchung eines Sachverhalts!

M. Haas hat offenbar noch nicht ganz verstanden, was formale Logik ist, die nämlich nicht mit wirklichen Prädikaten „arbeitet“, die konkreten Inhalte müssen sozusagen erst „eingesetzt“ werden; genau das gilt für die Anführung der *Tiergeschichten* durch Johannes de Grocheo an der betreffenden Stelle: Schon hier wird klar, daß er doch nicht *als Klassifikationsbasis die Tiergeschichten von Aristoteles* benutzt, die benutzt er ausschließlich, um ein Beispiel der sozusagen *regula tripartita* der Erkenntnis zu geben; M. Haas hat hier wieder einmal den Text nicht richtig gelesen, nicht die *Tiergeschichten*, die dreifache Gliederung

ist die *Klassifikationsbasis*; es heißt anschließend:

Secundo vero ea magis perfecte et determinate notificavit per partium cognitionem in libro, qui De partibus appellatur.

Sed tertio maxime notificavit ea per Generationem vel eorum factionem, in quo cognitionem de animalibus ultimavit.

Natürlich, ein Buch, das *De partibus* heißt, muß über die Teile handeln, und damit die zweite Stufe der Erkenntnismethode beinhalten — da muß man nicht einmal den Inhalt kennen, um so etwas zu sagen, da reicht der Titel! Ja, und wo kann M. Haas beweisen, daß Johannes de Grocheo auch nur eine der drei (!) angeführten *Tiergeschichten* gelesen hat?! Ein solcher Beweis, konkret an Textstellen geführt, ist methodisch unabdingbar durchzuführen, ehe man so neue Erkenntnisse aufstellt; wo also läßt sich in der Schrift von Johannes de Grocheo eindeutig nachweisen, daß er die Aristotelischen *Tiergeschichten* — natürlich auch nur in Teilen — inhaltlich gekannt haben muß. Was die Behauptung von M. Haas ohne einen solchen Nachweis ist, dürfte klar sein, schlechtes Feuilleton, der sachlich unbegründete Versuch, sich selbst als einzigen herauszustellen, der allein das Wesentliche sehen kann; nicht gerade eine wissenschaftlich erträgliche Einstellung — wenn dies hier so deutlich gesagt wird, handelt es sich nicht um „böse“ Polemik, sondern um die notwendige Reaktion auf die unerträgliche Art, mit der M. Haas seine angebliche Überlegenheit gegenüber der Dummheit aller anderen, die sich mit dem Text von Johannes de Grocheo befaßt haben, herstellt, denn das ist Polemik im übelsten Sinne des Wortes, Herabsetzung ohne eine einzige konkrete Begründung.

Johannes de Grocheo führt aber dann doch noch als Repräsentant, doch nicht etwa als „Generator“ der letzten Stufe des dreiteiligen Erkenntnisweges das Buch mit dem Titel *Generatio animalium*, oder über deren *factio* an — was meint Johannes de Grocheo denn nun, daß er *generatio* noch durch *factio* zu „erklären“ für notwendig hält ... wenn er den Inhalt gelesen und voraussetzen kann? Nein, auch da wird, was natürlich die erste Aufgabe wäre, wenn man schon solche Vagheiten als Invektiven aufstellen will, auch M. Haas nie nachweisen können, daß Johannes de Grocheo die *Tiergeschichten* von Aristoteles auch nur gliederungsmäßig zur Kenntnis genommen hat! Das „Denken“ von Johannes de Grocheo in diesem speziellen Fall ist doch wohl klar genug, wenn auch nicht M. Haas: Die *factio* ist die Zusammensetzung der Teile, jedenfalls nach der Vorstellung von Johannes de Grocheo hat das Buch *De generatione animalium* genau diesen Inhalt — ob das stimmt, sei dem Leser als leichte Übungsaufgabe überlassen, selbst wenn eine solche Überprüfung für M. Haas schon als methodisch notwendiger Ansatz viel zu schwierig und zu mühsam zu sein scheint.

Was bleibt also von der angeblichen *Unhinterfragtheit*, die M. Haas, der große Scholastikforscher, vielen — wie gut, so vage zu bleiben! das ist wissenschaftliche Unredlichkeit —

bisherigen Interpreten der Schrift von Johannes de Grocheo unterschiebt (und wie so nett formuliert, als *feiern*)? Nichts, denn die Grundannahme von M. Haas, daß *die Tiergeschichten von Aristoteles*, und das auch noch *bekanntlich* die *Klassifikationsgrundlage* der Beschreibung der Gattungen des ersten *membrum* der Musik seien, ist falsch, ja, sie erweist sich bei Lektüre des Textes nur als klarer Beweis dafür, daß M. Haas weder die betreffende Textstelle von Johannes de Grocheo gelesen hat, noch den Inhalt der angegebenen Bücher mit *Tiergeschichten* von Aristoteles zur Kenntnis genommen hat, ja er hat nicht einmal bemerkt, daß man das zur Überprüfung der eigentlichen Aussage von Johannes de Grocheo eigentlich einmal tun sollte.

Es ergibt sich aber, daß Johannes de Grocheo die Existenz von drei Büchern (eher zufällig) über Tiere, und Menschen, als Beispiel für die Verbindlichkeit der tripartiten Erkenntnismethode assoziativ formalistisch „zitiert“, nein, eben nicht zitiert, sondern wegen ihrer Titel und ihrer Anzahl einfach anführt; er mußte den Inhalt gar nicht kennen, die Titel geben zu erkennen, wie man die drei Bücher, nach Haas also die *Tiergeschichten*, in das eigentliche, abstrakte Schema einfügen soll, jedenfalls nach der Vorstellung von Johannes de Grocheo — und daß man das gleiche Einteilungsschema natürlich auch auf andere Sachverhalte anwenden kann, daß das der Sinn von abstrakten Schemata ist, daß also der Inhalt zweier der gleichen Einteilungsschematik unterliegenden Sachverhalte natürlich nichts miteinander zu tun haben muß, ist Johannes de Grocheo wie jedem in scholastischer Philosophie etwas bewanderten Gebildeten triviales Wissen; wenn es das für M. Haas so ersichtlich nicht ist, daß er also den Inhalt mit dem abstrakten Schema gleichsetzt, dann ist das ein Zeugnis dafür, daß er das Wesen scholastischer Philosophie nicht verstanden hat. Nun wäre das sicher keine wissenswerte Erkenntnis, wenn solche Unfähigkeit jedoch in sich als wissenschaftlich verstehenden Zeitschriften veröffentlicht wird, wird eine solche Erkenntnis doch wissenswert, ist damit doch auch eine nicht leicht nicht als infam zu bezeichnende Herabsetzung anderer, auf die Texte wirklich eingehender und zudem wissenschaftlicher Interpreten verbunden, die übelste Art übler, weil nicht sachbezogener und diskussionsbegründeter Polemik.

Und schließlich, befolgt Johannes de Grocheo wirklich so genau, wie das als „Überschrift“ den Anschein macht, die drei Erkenntnisschritte in seiner Darlegung der Gattungen des ersten *membrum* der Musik, befolgt er wirklich strikt dieses dreiteilige Schema des Erkenntnisvorgangs — auch das kann man ja, wenn man solche Fragen stellt, konkret überprüfen, ja genau das muß man schließlich tun, wenn man ein Übergewicht der Einteilungsschemata über den Stoff. d. h. der *Theorie* (welche Theorie eigentlich?) über die *Empirie* von M. Haas behaupten will, wenn man so, um etwas ganz, ganz Neues, Anderes sagen zu können, behaupten will, daß das dreigliedrige Einteilungsschema der Erkenntnismethode wenn nicht sogar den Stoff selbst, wenigstens aber überhaupt dessen reflektorische Beachtung generiert hätte. Auch das ist falsch, wie die erwähnten Texte beweisen können.

Aber selbst wenn sich damit die Formulierungen von M. Haas zu Johannes de Grocheo und

der *Empirie* als falsch erweisen, bleibt ja noch die Vorstellung eines Relikts der *Zeit*, in der man von „*Musikanschauung*“ sprach, dumm, wie man eben ist und die Fehlbehauptungen von M. Haas noch nicht gewußt hat — dieser angebliche Fehler der gegenüber der hohen, die Niederungen der Sachkenntnis so weit unter sich lassenden Gedankenflüge von M. Haas, liegt also darin, daß dieser „man“ *Musikanschauung* in der Art mißverstanden hat, daß man nur gefragt hat, wie man in der Geschichte dieses *bekannte Ding*, nämlich *Musik* angeschaut hat — man fühlt sich schon richtig in Gadamers Schürfen im Urgrund der Sprache versetzt und beeindruckt.

Daß es allerdings je eine Zeit gegeben haben soll, die unter *Musikanschauung* das Anschauen eines *bekanntes Dings* verstanden haben soll, ist unerfindlich: Daß die Mehrstimmigkeit der *Ars antiqua* ein höchst andere Art von Musik war, als die einer Symphonie von Beethoven, dürfte selbst F. Ludwig bemerkt haben — so *bekannt* war also das *Ding* nie, hätte man sonst denn musikwissenschaftliche Untersuchungen anstellen müssen? andererseits, was von den *Dingern*, die z. B. Johannes de Grocheo als Teile der *Musik* seiner Zeit bewertet, würde man heute nicht auch als Musik bewerten, vielleicht nicht gerade in einem emphatisch, dahlhausierenden Sinn, daß man etwa apodiktisch sagen würde, von Musik kann man für die betreffenden *Dinger* vor Bach nicht sprechen (die Zeiten dürften aber doch etwas lang vorüber sein, in denen z. B. die Musik von Froberger als etwas alt bezeichnet wurde); sicher, Verf. hört auch Kompositionen von Mozart lieber als von Machaut, sieht, um die Parallele zu ziehen, die hlg. Caecilia von Raffael lieber als ein ganzes Dutzend von mittelalterlichen Miniaturen der *ars musica* — nur, daß auch letztere bildende *Kunst-dinger* sind, würde er nie bezweifeln, auch, daß Marcabru mit *Pax in nomine Domini! Fetz Marcabrus lo vers e-l so. ...*, genau das sagt, was der modernste Leser dieser Zeilen als Aussage verstehen muß, daß Marcabru Text und Musik dieses mit Recht berühmten Liedes geschaffen hat, verändert sich nicht durch die Erfahrung mit der Melodie von *La paloma*, die man vielleicht als schöner empfinden würde, wenn man die Melodien in jeweiligen Aufführungen vergleichen könnte. Daß beides *Musik* ist, würde Marcabru, ja Herzog Wilhelm IX, Bach, Lehár und doch wohl auch M. Haas sagen müssen.

Was eigentlich gibt es im Mittelalter, das vom Mittelalter als *Musik* verstanden, z. B. mit der Notation notiert wurde, was in einem ästhetisch wertungsfreien Sinne nicht als *Musik* zu bezeichnen wäre; mag sein, daß ein Liebhaber der Musik von Paul Lincke das Hören einer Motette von Petrus de Cruce so qualifizieren würde, *Det is doch keene Musik nich*, daß selbst ein solcher Liebhaber besonderer Tonkunst damit die Motetten von Petrus de Cruce als nicht der Kategorie „Musik“ (wenn auch „scheußliche“) unterzuordnen behaupten würde, wäre höchstens ein Zeichen von einiger Unbildung — wenn M. Haas schon so vage, ja geradezu Gadamernd Pythisch daherredend, irgendwelchen Interpreten mittelalterlicher Musik, ja auch antiker, die ja notiert vorliegt und somit „hörbar“ ist, unterstellt, daß sie völlig fälschlich mittelalterliche Musik als Musik bewerteten.

Und daß die Musikanschauung sich mit der Musik selbst verändert, dürfte als, höchstens M. Haas unbekannt gebliebene, Trivialität anzusehen sein, daß z. B. Augustin sich nicht auf Mozarts Messen beziehen kann, ist geläufig —, müßte er erst einmal besondere Musikstücke zeigen, notiert und damit abspielbar, die mit Sicherheit von moderner Sicht her nicht als Musik verstanden werden dürfen — sicher, es müssen weder alle ästhetischen, noch liturgischen oder symbolischen, allegorischen Faktoren bekannt sein, die Musik kann ästhetische Probleme bereiten (übrigens eine Aufgabe, sich um ihr Verstehen zu bemühen, ihrem Sinn nahezukommen, weshalb es ja auch Musikwissenschaft gibt), sie kann extrem „fremd“ gegenüber heute gültigen Konventionen erscheinen, daß sie deshalb nicht als Musik betrachtet werden könnte oder dürfte, müßte M. Haas erst einmal am konkreten Beispiel nachweisen — und daß seine Interpretation des Satzes von Clausehn des Nôtre Dâme Stils unzureichend und falsch sind, wurde hier bereits an anderer Stelle klar und eindeutig nachgewiesen: M. Haas erweist sich auch hier als unfähig, einmal die Theorie der Klangsrittellehre zur Kenntnis zu nehmen, zum anderen aber die melodischen Faktoren zu sehen bzw. zu hören, die gerade in den *clausulae* oft genug auch dem „klassischsten“ Hörer direkt einseh- bzw. einhörbar sind.

Und welche Musik des Mittelalters, die auf dem gültigen Tonsystem beruht, verwendet nicht kompositorische Gestaltfaktoren, die als solche auch heute direkt verständlich sind, wie z. B. die Kadenzbildungen, wie eventuelle gestaltmäßige Korrespondenzen — ist nicht das *ouvert-/clos*-Prinzip eine allgültige, leicht zur selbstverständlichen Konvention werdende ästhetische Erscheinung, versteht nicht jeder spontan die Funktion der *Landini-Klausel*? Und hat nicht auch die Freiheit der Oberstimmen in Motetten von Petrus de Cruce ästhetisch direkt Verständliches? Und wo läßt Guidos Formlehre etwas erkennen, das nicht geradezu zeitlos, jedenfalls für die abendländisch christlich-antike Musikgeschichte ist? nein, es geht nicht um die „veraltenden“ und zeitgebundenen Kirchentönenarten, es geht um die Formlehre von Guido von Arezzo, die man lesen sollte, und es geht um das die abendländische Musikgeschichte lange genug beherrschende, Musik zu einer auch geistigen, ganz konkret auf Abstraktionsleistungen des musikalischen Hörens beruhenden Kunst machende Prinzip der Gestaltbildung — die „imitatorischen“ Partien von zweistimmigen *clausulae*, oft genug mit einem gewissen Widerstand gegenüber den Bedingungen des Satzes über gegebenen *tenor* komponiert, sind mit dem Prinzip der Motivtransposition in klassischer Musik direkt vergleichbar; nur, daß die klassische Musik zeigt, welche Komplexität hinsichtlich der Nutzung dieser Gestaltbildung möglich war, und welche musikalische Wirklichkeit der strikte Verzicht auf dieses Prinzip in Neuer Musik geschaffen hat.

Wer dazu unfähig ist, solche konstanten Formfaktoren von Musik zu erleben, der sollte beachten, daß schon die Intervalle Abstraktionen darstellen, die heute wie bei den alten Griechen beim musikalischen Hören natürlich selbstverständlich geleistet werden — es sei denn, man hat krankhafte Probleme mit der musikalischen Gestalterkennung; das mag es

geben, wie es ja auch unter Musikwissenschaftlern die Unfähigkeit zum Notenlesen geben soll — die nicht davon ablenken sollte, daß die Möglichkeit, eine Partitur zu lesen und dabei ästhetische Befriedigung zu empfinden, höchstens für musikalisches Analphabetentum als abwegig erscheint — nein, Musik reduziert sich nicht auf die Ausführung, wer unfähig ist, die Relation zwischen der reinen Gestalt, wie notiert, und den zusätzlichen ästhetischen Faktoren, wie besondere Tongestaltung, besondere Intonation, individuelle rhythmische Agogik etc. verstehen zu können, der sollte lieber auf Reden über Musik verzichten, denn er hat Grundlegendes nicht verstanden: Die eigene, individuelle Unfähigkeit, die Gestalt von Musik als das Wesentliche zu verstehen, als das, was sowohl als Orchestersatz als auch als Klavierauszug eben als Wesentliches existiert, sollte nicht auf Musikwissenschaft als methodisches Postulat übergestülpt werden, von so großem Interesse auch derartige Defekte des Stülpenden sein mögen: Wenn M. Haas also ein *Ding* „Musik“ im Mittelalter entdeckt haben sollte, das nicht diesem Gestaltbildungsprinzip entspricht, das nicht hörbar sein sollte — Zusatzqualifikationen wie herzförmige Notierungsweise sind Zusätze —, das man mit Sicherheit heute nicht als *Musik* (unabhängig von der ästhetischen Beurteilung) bezeichnen könnte, das man nicht als Teil der abendländischen Musikgeschichte ansehen kann, müßte er dies erst einmal konkret nachweisen; die Regeln der Klangschritlehre jedenfalls als Abstraktion der Herstellungsverfahren für Mehrstimmigkeit sind klar als Vorform der polyphonen Satzregeln zu bewerten, die übrigens auch erhebliche Schematismen beinhalten (müssen).

Es ist angesichts der, eigentlich, vorauszusetzenden Fähigkeit zur musikalischen Gestaltbildung als, außer eben in krankhaften Fällen, anthropologische Konstante, abwegig, zu behaupten, daß *die Frage ... nach den Eigenschaften von Tonhöhen- und Tondauerorganisation ... empirisch nicht motiviert* sein könnte, ib. Diese, nun schon in einigen Beiträgen als absurd erkannten, von M. Haas natürlich nie als von seiner Seite rechtfertigungsbedürftig vorgetragene Behauptungen können in ihrem Auftreten mit solchem Absolutheitsanspruch nur so erklärt werden, daß M. Haas die musikalische Gestaltbildung tatsächlich nicht verfügbar ist, also die Klassenbildung der Tonhöhe und des Intervalls, des Akkords und der Akkordfolge, des Themas und seiner Transposition — konkret also, daß er unfähig sein müßte, die Gleichheit von Melodie und rhythmischer Relation im „Gesang“ der Schildkröte im Tierkarneval von C. Saint Saëns erleben zu können.

Jedenfalls fällt es bei der Hartnäckigkeit einer derart falschen Behauptung nicht leicht, als Erklärung nicht zu vermuten, daß M. Haas unfähig ist, zwischen gestaltästhetischem und ausführungsästhetischem Musikgenuß zu unterscheiden (natürlich tut man das beim Hören auch nicht immer genau, nur wer die Wiedergabe eines Themas durch verschiedene Instrumente nicht als klanglich verschiedene Wiedergabe der gleichen Gestalt hören kann, der muß über eine solche krankhafte Störung verfügen). Derart apodiktisch auftretende, offenbar als musikwissenschaftliche Beiträge gemeinte, übrigens topische Vagheiten über die

Demgegenüber kann die Methode von Jacobus als Versuch gewertet werden, soweit ihm möglich, die gegebenen Strukturen zu systematisieren; neue Erkenntnisse über mögliche Zuordnungen hinaus kann er damit nicht finden; z. B. dürfte die Qualifikation von Instrumentalisten oder Sängern bzw. ihrer Tätigkeit (auch hier fehlt eine klare Differenzierung) als *causa efficiens* nicht gerade als bemerkenswerte Erkenntnis aufgefaßt werden, auch wenn eine solche Qualifikation gegenüber Guido und anderen neu erscheint: Guido geht es traditionsgemäß um die Gestalt, die Ausführung, trivialerweise rein vokal, ist für ihn keine die Theorie betreffende Frage, wie oben ausgeführt.

Unvergleichbarkeit von *Musiken* bzw. *Dinger* „Musik“ im Mittelalter oder sonstwann mit einem modernen Musikbegriff dürften für heutige Musikwissenschaft nicht mehr leicht erträglich sein (von *topisch* wird deshalb gesprochen, weil ja auch die Behauptung der völligen *Alterität* der antiken *μουσική* gegenüber dem heutigen, barocken oder sonstigem Gebrauch der Bezeichnung *Musik* mit gewaltiger Emphase aufzutreten gewohnt ist — ohne sich darum zu scheren, daß das, was in der antiken Musiktheorie auftritt, genau das betrifft, was modern mit *Musik* bezeichnet wird; sicher, Guido sagt dann noch mehr, erweitert nicht den Musikbegriff, sondern das, was an ihm theoretisch formuliert werden kann, die Formenlehre).

Man beachte also, daß seit den alten Griechen das, was notiert wird, als das Wesentliche angesehen wurde, die Gestalt — ein auf menschlicher Abstraktionsfähigkeit beim musikalischen Hören beruhendes, also naturgegebenes Verständnis von Musik, das ja wohl einiges an Großartigkeit geschaffen hat, dem andere Möglichkeiten von Klangkunst, die nicht primär und wesentlich von Gestaltrelationen abhängt, wie sie vorbildlich Guido von Arezzo, gattungsmäßig dann eben Johannes de Grocheo beschreiben und definieren, vielleicht nicht notwendig ebenbürtig als geistige wie klangsästhetische Entsprechungen entgegenstehen können; das wird aber erst die Zukunft weisen, die höchstens den Musikwissenschaftler betrifft, dessen Musikwissenschaft der „normalen“ um dreißig Jahre vorangeht, wie dies M. Haas an anderer Stelle so emphatisch wie vage für sich postuliert.

Die Ausführungen zu Aristoteles, zu *Tiergeschichten*, Johannes de Grocheo und der musikalischen *Empirie* von M. Haas erweisen sich bei Betrachtung der Texte als so falsch, daß ihre Aufnahme in einer wissenschaftlich ernstgemeinten Zeitschrift nur Erstaunen oder eher Erschütterung hervorrufen kann: Derartige Zerrbilder ernsthafter Wissenschaft sollten zur Vermeidung von Irreführungen einer *peer review* unterzogen werden, oder soll L. Finschers Bewertung neuerer deutscher Musikwissenschaft immer neuer Grund gegeben werden? Eigentlich kann man hier nur noch von einem wissenschaftlichen Skandal sprechen, der nur deshalb nicht auffällt, weil die Abgeschlossenheit des kleinen Faches Musik„wissenschaft“ eine adäquate Bewertung der Beiträge durch wirkliche Wissenschaft(ler) so gut verhindert.

Wenn bei der Spezifizierung der *finis consonantiae*, also der *causa finalis* überhaupt eines Intervalls die *perfectio auditus*, aber kein Hinweis auf übergeordnete *finis* genannt wird, also das Auftreten von Intervallen in der Musik der Instrumentalisten keine weitere Beachtung findet, schließlich tritt die *consonantia* z. B. in einer Guidonischen *syllaba* selbst wieder als *materia* auf, so kann dies nur als unzureichend gewertet werden — Guidos Schrift ist allgemein bekannt.

Auch der Verzicht einer primären Differenzierung zwischen zwei Möglichkeiten der Aktualität der *consonantia*, einmal als Maß einer Tonfolge, konkret eines bestimmten *motus vocum*, zum andern als Zusammenklang, muß bemängelt werden, schließlich ist auch im Falle allein der Bestimmung als Zusammenklang mehr als nur das konkrete Erklingen Merkmal: Die Regeln der Klangfolgen sind hier gerade in einer allgemeinen Definition zu beachten; zu Zeiten von Jacobus kommt noch die Vorstellung einer Tendenz von Intervallen zu bestimmten Folgeklängen hinzu, die von einer Existenz des Zusammenklangs an sich auch nicht sprechen lassen. Die *forma*, die Proportion, könnte als identisch angesehen werden, die Art der Aktualität aber ist verschieden. Dies müßte in einer allgemeinen Bestimmung des Wesens der *consonantia* — immer im allgemeineren Sinne von Jacobus verstanden — beachtet werden, die *causa efficiens* ist hier nicht einfach gleich zu setzen.

Übrigens muß man die auffällige Ausführlichkeit der Beschäftigung mit der *consonantia* im Werk von Jacobus wohl ebenfalls auf Boethius zurückführen, der, ed. Friedlein, S. 199, 15, zu Anfang des 3. Kapitels im ersten Buch, also an hervorgehobener Stelle ausdrücklich bemerkt: *Consonantia, quae omnem musicae modulationem regit, praeter sonum fieri non potest.* Auf die entsprechende Bestimmung der Relation von Konsonanz und Ton bei Jacobus wurde bereits eingegangen; hier geht es um die Heraushebung der *consonantia*. Weil die scholastische Philosophie das *harmonia*-Prinzip allerdings nicht in der von Boethius gemeinten Weise kennt oder anerkennt, mußte eine „Scholastifizierung“ dieser Vorgabe zwangsläufig auf eine Betonung der *consonantia* allein hinführen. Dies ist offenbar bei Jacobus geschehen, dessen Bemühungen um Definitionen von Intervallen geradezu als wesentlicher Repräsentant des Themas *Musik* und *Melik* auffallen müssen, zumal zu Guidos *sex motus* eigentlich nur noch einige als gebräuchlich neu anerkannte Intervalle hinzukommen, und die Veränderung der Bewertung sozusagen des Konsonanzgrades als Einteilungsfaktor seit Johannes de Garlandia geläufig ist.

3.3.5.9 Gründe verschiedener Bewertung der Konkordanz von Intervallen

Auch erscheinen Folgerungen aus der Differenzierung des *finis* entsprechend ihrer Natur etwas seltsam; so versucht Jacobus offenbar die Berechnung von Intervallen zu begründen — einen Sinn muß jede *substantia* haben —, die in der Praxis nicht zu verwenden sind, *Speculum mus.* IV, XXVII, ed. Bragard, S. 71, 31:

*Item trahit consonantia perfectionem aliquam a fine, sive finis eius sit speculatio intellectum respiciens, sive usus vel praxis respiciens sensum. Quarundam enim magis placet intellectui cognitio, quarundam minus. Unde aliquarum, quarum usus per se non est, speculatio placet, ut commatis vel alterius; quantum etiam ad praxim et sensum, quaedam perfectiores, quaedam minus iudicantur. Alii ad has, alii ad alias magis disponuntur. Placent aliquibus dulciores, aliis rudiores*²⁷⁶,

²⁷⁶**Zur Anwendung antiker Ethoslehre in der Bulle von Johannes XXII** Daß dieses Rudiment antiker Ethoslehre in der Version von Boethius topische Züge gewinnen konnte, einschließlich der „ethischen“ Bewertung neuer, verkommener gegenüber alter, einfacher und guter Musik, ist angesichts der musikhistorischen Gegebenheit des Gegensatzes von Neu und Alt zu erwarten, virulent letztlich seit der Choralreform im Frankenreich, geradezu „wörtlich“ erneuert durch die Zisterzienser, und neu anwendbar bei der Bewertung neuer Techniken besonders der Mehrstimmigkeit; schließlich handelte es sich für entsprechende Wertungen immer darum, die jeweils als falsch eingeschätzte Wertung als auch ethisch höchstgradig minderwertig zu qualifizieren, ein Verfahren, das noch für Adorno Gültigkeit besitzt, wenn etwa die, vielleicht ja auch rassistisch gemeinte, Minderwertigkeit z. B. von R. Strauss als Erzeuger irgendwie kapitalistischer Warenmusik gebrandmarkt werden soll.

Bekannt ist hier etwa das Verfahren der *Constitutio Docta Sanctorum*, deren Deutung in neuerer Zeit einige Seltsamkeiten hervorgebracht hat. Die Nichtbeachtung der Tradition solcher Invektive gegen liturgisch unpassende Modernität vor allem seit dem Autor des *Polycraticus* mußte hier zu gewissen Fehlurteilen führen, bemerkbar zuletzt bei M. Klaper, *Verbindliches kirchenmusikalisches Gesetz oder belanglose Augenblickseingebung, Zur Constitutio Docta Sanctorum*, wie der so hübsch modische Titel des Beitrags lautet, AfMw LX, 2003, S. 68 ff. Daß es sich dabei nicht um eine *belanglose Augenblickseingebung* handeln kann, dürfte angesichts der eigentlichen Problematik zwingend von vornherein klar sein, die liturgische Wertung von Musik mußte eine solche Verurteilung der Verhunzung des Chorals durch die moderne Mehrstimmigkeit geradezu erzwingen. Nur, man muß diese Wertungs-

tradition beachten, die auf Augustin zurückgeht; Klapers Beitrag bleibt damit im Rahmen der üblichen Verpflichtung, irgendetwas zu sagen, was möglichst Neu klingt, auch wenn man zur Sache nichts zu sagen hat — die Mißachtung des Chorals, schließlich nicht erst seit Johannes Cotto der *sanctae officiales melodiae Sanctae Ecclesiae*, durch die neue Mehrstimmigkeit mußte schärfste Ablehnung bringen, wollte man überhaupt sich noch irgendwie der Liturgie verpflichtet fühlen.

Höchst unterhaltsam erscheint in diesem Zusammenhang z. B. der Angriff gegen die neue Mehrstimmigkeit im Namen der antiken Einstimmigkeit in der italienischen Renaissance, wenn etwa G. Mei die Meinung äußert, daß die einzige Absicht der modernen Musiker die sei, den Ohren, also der sinnlichen Seite von Musik zu schmeicheln, vgl. G. Mei, *Letters on Ancient and Modern Music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi, A Study with Annotated Texts* by C. V. Palisca, Neuhausen-Stuttgart 1960/1977, S. 95; der Ausgangspunkt ist die geringe Anzahl an Konsonanzen in der Antike gegenüber der Fülle von zusätzlichen imperfekten Konsonanzen in der zeitgenössischen Musik (eine Übersetzung findet man in C. V. Palisca, *The Florentine Camerata ...*, New Haven and London 1989, S. 60):

... conciosiache altramente senza questa cura questo loro modo con le consonanze perfette sole, essendo esse pochissime riusciva loro di troppo tedio al orecchio, il diletto del quale senza altro fine pju oltre, ò di penetrare con il concetto lor pju efficacemente a l'animo ò destare in altrui pju questo che quello affetto, è solamente oggi la mira del loro cantare, del quale credo io essi hanno tanta pura et pongono tanta soverchia diligenza in ischifarlo, et con tata delicatezza che percio è tra loro ricevuto per legge, infin l'esser peccato grande, quando due consonanze perfette de la medesima spezie si seguitino immediatamente l'una l'altra. ...

Die Scheußlichkeit der modernen Mehrstimmigkeit liegt also in ihrer geradezu schamlosen Einseitigkeit, der sinnlichen Annehmlichkeit, dem Ohr zu schmeicheln; irgendwelche höhere Absichten haben ihre Komponisten nicht, sie wollen weder die Seele erreichen noch sonst ethisch etwas ausrichten. Diese ausschließlich auf das sinnliche Vergnügen gerichtete Intention hat doch die Folge, daß sie sich nicht einmal getrauen Quintparallelen zuzulassen!

Die Herkunft dieser Argumentation aus Platonischem Denken ist klar; sie ist aber auch verbunden mit der topischen Identifizierung irgendwelcher abgelehnter Musik als ausschließlich dem Sinnlichen gehorchend, was in Hinblick auf die neue liturgische Mehrstimmigkeit Johannes von Salisbury auf die klassische Formulierung brachte: *pruritus lumborum excitans*, was wie Verf. schon sehr viel früher als Nachfolgerinnen auf die Mehrstimmigkeit in Paris bezogen hat. Man tut also ganz gut daran, wenn man schon Invektiven gegen bestimmte Arten von Musik betrachtet, ob im Mittelalter oder in der Renaissance, sich der Traditionen und Topoi bewußt zu sein. Johannes XXII hatte übrigens in Hinblick auf die Mißhandlung

des Chorals, des Gesangs von Gregor dem Gr., wesentlich bessere Gründe zur Ablehnung des liturgischen Gebrauchs solcher Mehrstimmigkeit als Mei mit seiner hochgradig absurden Bewertung von Musik wie der von Willaert, Josquin und anderer. Die Bedeutung von Topoi auch als jeweils konkret und aktuell einsetzbaren und eingesetzten Werkzeugen der Wertung sollte man also durchgehend beachten, worauf hier aber nur hingewiesen werden kann.

In ihrer Wertung nun wendet die *Constitutio* die Vorgabe von Boethius in der üblichen Weise an, die bekämpften, und liturgisch gesehen notwendig zu bekämpfenden Neuerer müssen als *lascivi animi* gekennzeichnet werden: *Non enim inquit frustra ipse Boetius lascivus animus vel lascivioribus delectatur modis vel eosdem saepe audiens emollitur et frangitur*. Die Richtung der Invektive ist klar, die *moderni* sind *animi*, die in der Musik, die die *Sancti* der Kirche gegeben haben, völlig unpassend sind; antike Ethik des weichlichen, erschlafte Gemüts kann sich so adäquat verbinden mit den Vorschriften der *Sancti Ecclesiae Sanctae Romanae* — man beachte auch, wie die Topik der semantischen Verbindung von Choral und Diatonik gegenüber Enharmonik und Chromatik lautet, man kann dazu z. B. in Frutolfs *Breviarium* schauen. Dies entspricht, wie man in *Über Wertkriterien in der Musikanschauung des 12. und 13. Jh.*, in *Miscellanea Mediaevalia, Veröff. d. Thomas-Instituts der Univ. zu Köln, hrsg. v. A. Zimmermann, Bd. 11, Die Mächte des Guten und Bösen*, Berlin, New York 1977, S. 489 - 531, schon vor einiger Zeit erfahren konnte, ganz dem Vorgehen von Johannes von Salisbury.

Das Modell konnte sich dabei auch auf die Vorgabe einer *olim pudens atque modesta musica* stützen, daß die *Sancti* den *discipuli novellae scholae* zeitlich lange vorausgehen, der Choral also direkt mit dieser *olim pudens musica* gleichzusetzen war, war aus der historischen Relation zwingend — und auch passender als die Koppelung mit dem Tonsystem, s. o., 3.3.4.5 auf Seite 386. Insofern kann der Choral als gute Musik, als *reife/matura* Kunst verstanden werden, der die minderwertige neue entgegengestellt werden kann: *sub maturo tenore distinctaque gradatione cantantur, ut eadem distinctione collibeant et maturitate delectent*. Es handelt sich um einen gesanglichen Vortrag der liturgischen *celebritates*, nicht einfach um Musik, der durch seinen reifen, vollendeten Ablauf — so allgemein ist *tenor* hier natürlich zu übersetzen — und durch klar gegliederte Fortschreitung gesungen wird, und durch diese Klarheit der Gliederung und seine Vollkommenheit als reife Musik Gefallen erregt.

Die auf den Verlauf und die Gliederung, *distincta gradatio*, ausgerichtete Qualifikation zeigt, was gemeint ist, der feierliche Vortrag des *cantus planus*, der klar Schritt für Schritt abläuft (es wäre daher absurd, ausgerechnet auf den speziellen rhetorischen Sinn von *gradatio* Bezug nehmen zu wollen, aber natürlich, Rhetorik hat immer ein mystifizierendes Etwas), schließlich ist der sinnvoll, nämlich in Bezug zum Text gegliederter Ablauf Wesensmerkmal des Chorals, ja Träger überhaupt seiner Form. Dem entspricht etwas später als ein von den

Modernen nicht (mehr) verstandenen Merkmal die *ascensiones pudicae, descensionisque temperatae plani cantus*, die melischen Bewegungen, durch die Opposition aufgerufen, sozusagen als Katalog der Möglichkeiten, entsprechen, wie jeder Leser von Boethius bemerken mußte, der *olim pudens musica*. Darin liegt ihre *maturitas*; es gibt keine „lasziven“ Sprünge oder „theatralischen“ Verrenkungen — und, ganz fern von der Wirklichkeit ist dieses Urteil ja auch nicht.

Wie für Invektiven notwendig wird das Negative mit viel mehr Begriffen dargestellt, dies entspricht ganz der Vorgabe von Johannes von Salisbury, wie auch die Häufung von spezifischen Begriffen im Sinne einer Anwendung der Katalogfigur, man kennt sie auch aus der altfranzösischen Dichtung geläufig.

Dabei ist natürlich das Merkmal invektiven Stils zu beachten, spezifische Begriffe des zu verurteilenden Verhalten aufzuzählen, ohne sich um diese Spezifik zu kümmern. Es wäre schon angesichts existierender Kataloge daher absurd, *hoquetus* etc. ganz spezifisch, auch noch als bestimmte improvisatorische Vortragsart der Choralmelodien zu „deuten“. Vor allem kommt es der Invektive darauf an, bestimmte, sozusagen auf den ersten Blick minderwertige Verhaltensformen anzuprangern; für die neue Mehrstimmigkeit handelt es sich dabei, ganz wie im *Polycraticus*, vor allem um „laszive“ Schnelligkeit; hinzu kommt Verachtung des Alten, Überkommenen, also dessen, was die Heiligen vorgeschrieben haben, was wiederum die Überheblichkeit des Eigenen impliziert — daß dies eine potentiell immer gegebene Gefahr für den *cantor*, zu sündigen, ist, dürfte bekannt sein; wenn also die *Constitutio* ausdrücklich das Hervorkehren des Eigenen benennt, beruft sie sich auf eine wesentliche liturgische Vorschrift, z. B. der Tradition der Vorschriften für den *cantor*, der sich ja nicht seiner Kunstfertigkeit brüsten darf.

Sed nonnulli novellae scholae discipuli dum temporibus mensurandis invigilant, novis notis intendunt, fingere suas quam antiquas cantare malunt, in semibreves et minimas ecclesiastica cantantur ... Angesprochen wird das wesentliche Merkmal, mit dem die Theorie die moderne Mehrstimmigkeit vor allem kennzeichnet, die Beschäftigung mit der *musica mensurabilis*. Damit bewegt sich die Argumentation auf der Basis der geläufigen Einteilung der Musiktheorie: Was die Modernen tun, hat mit dem *cantus planus* nichts zu tun, ist deshalb zwangsläufig abwegig, denn es handelt sich um eine Art Selbstdarstellung, Eigenes, nicht *antiqua* bringen solche Menschen ein, was sich in der Aufzählung von in den *cantus planus* nicht gehörigen Notenwerten konkretisiert; man fühlt sich fast an das Sprichwort erinnert, das mit *moribus antiquis ...* anfängt.

Die Explikation durch den gewerteten Katalog von Gattungen der modernen Mehrstimmigkeit hat nur einen wirklich konkreten Inhalt, die Mißachtung des *cantus planus*: *Nam melodias hoquetis intersecant, discantibus lubricant, triplis et motetis vulgaribus nonnumquam inculcant adeo, ut interdum antiphonarii et gradualis fundamenta despiciunt, ignorant, super quo aedificant.* Und stimmt das für die Motette etwa nicht?

Natürlich ist nicht gemeint, daß die Betreffenden das „Verbrechen“ begingen, nicht choralische *tenores* zu verwenden, für solche „Deutungen“ bleibt nur die weitere Verwendung des Wortes *absurd*; gemeint ist der Umstand, daß die *novellae scholae discipuli* grundsätzlich den Choral verachten, wenn bzw. während, *interdum*, sie derartig *sua fingere*, sich also (musikalisch) darstellen, nicht das, was die *Sancti* gegeben haben. Die Verachtung des Chorals liegt ja gerade darin, daß sie das, was auch für ihre Musik das *fundamentum* darstellt, verachten. Eine Motette, zudem etwa noch mit volkssprachlichem, nichtgeistlichem Text ist per se eine Verachtung des Chorals (das ist jede Motette!), obwohl sie ohne Choral gar nicht existieren könnte, ein Topos der Wertungsgeschichte der Motette; hier konnte der Autor ohne Mühe spezifisch werden.

Einen weiteren Topos zur Ausfüllung dessen, was in Musik *lascivum* ist, führt der Autor ebenfalls an, die Modernen verwirren die Tonarten; ein Vorwurf an inadäquate *cantores*, den die Zisterzienser ebenso wie Johannes Cotto, Aribo wie Guido und viele andere anführen. Er ist so topisch, daß er hier ohne weitere Konkretisierung einfach angefügt werden kann; das ist Tradition der Choraltheorie, und, wie die Qualifikationen derer zeigen, die sich den jeweilig gesetzten Regeln nicht anpassen, ist deren Verurteilung ebenfalls topisch.

Allerdings zeigt der Autor eine gewisse Eigenständigkeit, wenn er den ebenfalls für Invektiven gegen inadäquater Musik topischen Vorwurf übermäßiger Schnelligkeit mit dieser Verwirrung der Tonarten verbindet, ... *confundunt, cum ex earum multitudine notarum ascensiones pudicae descensionesque temperatae plani cantus, quibus toni ipsi secernuntur, ad invicem obfuscantur*. ..., eine Verbindung, die zu konkretisieren ebenfalls nicht lohnt. Man könnte auf Fragen in der Theorie verweisen, wie denn die Tonarten mehrstimmiger Musik zu bewerten seien, wird damit aber dem invektiven Stil nicht gerecht; immerhin ist die Verbindung originell und geschickt: So „schnelle Noten“ verwirren die Klarheit der Tonarten, die ebenfalls *moribus antiquis* gesetzt sind.

Wesentlich wird der (direkt anschließend) Schluß, der aus den spezifischen Vorwürfen zu den eigentlichen gelangt: *Currunt enim, et non quiescunt, aures inebriant, et non medentur, gestibus simulant, quod depromunt, quibus devotio quaerenda contemnitur vitanda lascivia propalatur*. Man fühlt sich an das *pruritus lumborum excitare* des *Polycraticus* erinnert; daß also statt heilsamer Hilfe durch die Melodie die Ohren betrunken gemacht werden, mit ihrem Verhalten geben sie vor, was sie doch nur herabsetzen, denn statt *devotio* bewirken sie nur eine doch *vitanda lascivia*, mit ihrer Musik zeigen sie ihre eigene Schamlosigkeit. Damit ist dann der Anschluß an Boethius erreicht und die ethisch moralische Verwerflichkeit der Repräsentanten solcher Scheußlichkeiten klar bewiesen, sie sind klassifiziert in den Rahmen der rudimentär vermittelten Ethoslehre. Und man wird kaum Schwierigkeiten haben, diese Vorwürfe, ja Verurteilungen direkt als durch die zeitgenössische Mehrstimmigkeit begründet zu verstehen: Klausulae *currunt* sei es im choralischen *tenor* — bei den nicht im langsamsten *modus* auftretenden *tenores* —, die Oberstimmen *laufen* noch schneller, tonartliche

Quantum autem ad proprietates accidentales aliquas, contingit aliquando consonantias quasdam esse perfectiores alia, quae, sec. proportionales suas et gradus essentielles, imperfectiores sunt illa, ut bis diapente cum diapason vel diapente per se, quam haec et diatessaron.

Letztlich handelt es sich um den Versuch einer Anwendung der Temperamentenlehre, der Rudimente der antiken Ethos-Lehre, wie sie Boethius für Musik an sich formuliert, dafür spricht deutlich die Verwendung des Wortes *rudis*. Die Anwen-

Klarheit ist von vornherein nicht zu erwarten; ein Ohren-, aber kein Herzensschmaus.

Konkret läßt sich aus diesem Text daher nur ablesen, daß vielleicht auch volkssprachliche Motetten, und natürlich moderne Mehrstimmigkeit im Gottesdienst gesungen worden sind; dabei muß es sich nicht notwendig nur um weltliche Texte gehandelt haben, auch Johannes von Salisbury bezieht sich nur auf ihm als unpassend erscheinenden Stil der Musik der Liturgie, von weltlichen Texten sagt er nichts; der betreffende musikalische Stil ist als solcher falsch und nicht liturgisch, sondern im Sinne schon der Kirchenväter *theatralisch*:

Und wenn sogar die mehrstimmige Musik mit liturgischem oder geistlichem Text so falsch geworden ist, kann man auf die Verderbnis des Ganzen schließen. Denkbare Repräsentanten des Verbots sind also auch Motetten wie die mit der Nr. 382 in Tischlers Ausgabe und Verzeichnis, auch wenn deren Autor seine Version eines *verbulum* — die zeitgenössische Bestätigung, daß *motet* von *mot* im Sinne von *Wort* abzuleiten ist —, d. h. seine Textierung, *littera istius verbuli inventa*, über dem *tenor Manere* ganz im Sinne von Gautier de Coincy gedichtet hat (vgl. P. Aubry, *Les plus anciens monuments de la musique française*, Paris 1895, Pl. VII) — eine Verachtung der Würde und Gegebenheit des Chorals beinhaltet auch diese Motette, ungeachtet ihrer neuen, natürlich streng geistlichen Textierung.

Daß diese Mehrstimmigkeit durch besondere Schnelligkeit ausgezeichnet erscheint, weist auf die Praxis eines wirklichen *cantus planus*, einer feierlich vorgetragenen Einstimmigkeit — daß die Mehrstimmigkeit gar nicht als sie selbst angesprochen wird, sondern sozusagen nur Nebenbedingungen angeführt werden, entspricht dem invektiven Stil, der spezifische Begriffe unspezifisch anwendet, um zum notwendigen Schluß zu gelangen: Die Sänger solcher Musik sind eines *lascivi animi*, im Augustinischen Sinne sündigen sie in unerträglicher Weise, ja geradezu vorsätzlich. Hinzu kommt, was Augustin nicht vorgeben konnte, die Tradition des heiligen Chorals. Daß der Autor nicht nur Gregor anführt, sondern allgemein spricht, weist darauf, daß man Ambrosius und andere mit einbeziehen wollte, die Autorität, gegen die verstoßen wird, ist nachgerade absolut, es ist die der Väter der Kirche. Die Verwendung der Rudimente antiker Ethoslehre zeigt die Brauchbarkeit von deren Wertungskriterien — die *olim pudens musica* und die *animi lascivi* — auch in neuem Zusammenhang. Antike Ethik konnte hier direkt übernommen werden. Wie Jacobus zeigt, handelt es sich hier aber auch um die einzige Möglichkeit einer wirklichen Aktualisierung.

dung spezifisch auf die *consonantia* und die ihr zugewiesene Einteilung der *finis* führt jedoch zu seltsamen Folgen: Welche *consonantia* kann im Erkenntnisvorgang dem *intellectus* mehr oder weniger gefallen? Man könnte höchstens von unmittelbar erkennbaren und abgeleiteten Intervallen sprechen, also dem Komma als Ergebnis von „mehr“ Rechnungen als bei der Quint; nur, nicht einmal einen solchen Grund kann Jacobus angeben, es handelt sich also um einen Formalismus, der sich nach der Parallele handelt.

Auch stellt das *comma* eine Zwangsläufigkeit dar, zusammenhängend mit der Nicht-Teilbarkeit des Ganztons. Weil Jacobus nicht angeben kann, daß die Praxis sich dieser Unabdingbarkeit entziehen könnte, erscheint seine Verwendung dieses Intervalls zur Differenzierung zwischen *perfectio*, die durch die beiden Arten von *finis* erzeugt werden kann, ebenfalls formalistisch — die „Scheußlichkeit“ oder Nichtverwendbarkeit des Klanges eines Intervalls in der Praxis, seine sinnliche Bewertung ist nicht einem postulierten *placere* für den *intellectus* in Opposition. Und schließlich wird die Differenzierung der Bewertung der sinnlichen Qualitäten von Intervallen nach individuellen Geschmack zum Unsinn, denn hier ist keine Parallelisierung zur entsprechenden allgemeinen ethischen Differenzierung von Musik möglich: Manchen *gentes*, wie die *Geti* schätzen rauhere Melodien; dies auf Intervalle zu spezifizieren wird schon in Hinblick auf die Klassifikationen der Klangwertigkeit in der zeitgenössischen Mehrstimmigkeit, die sich stets als Grundlagen eines allgemein gültigen Satzes verstehen, zumindest diskussionsbedürftig. Die Einschränkung der allgemeinen ethischen *finis* von Musik auf die elementare Ebene des Intervalls ist formaler Systemzwang.

Diese ethische Ambivalenz von Musik, der schematisierten Tatsache, daß musikalischer Geschmack verschieden sein kann, ja nach der Vorgabe von Platos Staatschrift ja auch sein muß, weil ältere, vertrocknete Männer andere Lieder benötigen als im Saft stehende Jungfrauen, und liebesentbrannte Jünglinge zur Dämpfung des *subphrygius modus* bedürfen²⁷⁷, überträgt Jacobus in seiner Systematik durchaus

²⁷⁷Weil die in den anonymen Glossen zu Martian, vgl. ed. Teeuwen, *Harmony ...*, S. 177, zwar die entsprechende Legende kennen, nicht aber die betreffenden Tonarten — der eilig herbeigerufene Pythagoras sorgt nur dafür, daß der *tibicen* nun *docte tibicinet* —, ist die Frage einer Übernahme von Boethius nicht so sicher, wie dies Mariken Teeuwen meint, weil sie solche Unterschiede für völlig irrelevant hält; eine Einstellung, die sicher Arbeit spart (zu Dick, S. 490, 20, also an passender Stelle hinzuglossiert).

folgerichtig, inhaltlich aber in absurder Weise auf die Frage nach der *perfectio*, die einer *consonantia* zukommen kann. Daß diese Parallelisierung zu Merkwürdigkeiten führt, wurde anzudeuten versucht.

Jacobus bemüht sich, eine weitere Diskrepanz in dieser Weise zu erklären, nämlich als Diskrepanz zwischen der Zuordnung von *perfectio* zu Intervallen und zu Zusammenklängen: Die von Jacobus an sich durchaus sinnvoll durchgeführte Differenzierung der Bewertung von Intervallen, bei denen der Ganzton als melisches Intervall sozusagen perfekt, als Zusammenklang aber imperfekt, nämlich als Dissonanz erscheint, was man als Diskrepanz zwischen der tradierten und von Jacobus natürlich auch akzeptierten Bewertung durch die *proportio* und der Konsonanzgraduierung im Zusammenklingen ansehen kann. Daß eine solche Differenzierung durch die Mehrstimmigkeit besonders virulent wurde, liegt auf der Hand; der Konsonanzgrad hatte sozusagen musiktheoretisch regulierte Aktualität erhalten; nur erscheint diese Differenzierung logisch in diesem Zusammenhang als Formalismus, nämlich als Katalog von „Stellen“, an denen Bewertungsdifferenzen auftreten. Daß hier von vornherein die Differenzierung der Aktualität der *consonantiae* nach sukzessiver und simultaner, einstimmiger, dem *cantus planus* zuzuordnender, und mehrstimmiger Individualisierung schon in II, II hätte eingeführt werden müssen, wird auch dadurch bestätigt. Nur, die neue Klassifizierung läßt bei Jacobus keine neue Bewertung erkennen. Die Diskrepanz ist traditionell: Der Ganzton als melisch „konsonantes“, im Zusammenklang aber als dissonantes Intervall war schon antik bewußt.

Jacobus kommt nochmals hierauf zurück, in IV, XLVI, ed. Bragard, S. 114, 12, formuliert er zunächst sinnvoll, *placent enim auditui, licet sec. magis et minus, et, sec. varias hominum dispositiones, eadem magis placet uni, minus alteri. Illarum autem sunt <9>, quibus in discantibus utimur ...* Hier wird die Anwendung der Temperamentenlehre von Musik auf spezifische Intervalle besonders auffällig — auch wenn besonders Aribo hier gewisse Vorgaben liefert, z. B. eine Differenzierung von Quartgattungen nach sozusagen ästhetischer Schönheit, hätte auch hier Guidos Formenlehre der Melodie klärend wirken können: Nicht die einzelnen Intervalle, nicht nur deren konkrete Aktualisierung als *motus vocum*, sondern vor allem deren aktuelle Verwendung ist wesentlich. Deutlich wird auch, daß eine grundlegende Differenzierung zwischen sukzessivem und simultanem Erscheinen eines Intervalls notwendig bereits auf der Ebene der Diskussion der Aktualität von Intervallen hätte

stattfinden müssen, also im Rahmen der *causae efficientes* und einer, aus dem *Micrologus* eigentlich zwangsläufig abzuleitenden Frage nach der Verwendung von Intervallen wieder als *materia*; daß ein solchen Denken naheliegend ist, beweist die bekannte Formulierung von Johannes de Grocheo. ed. Rohloff, S. 112, 42:

Et sic invenit Pythagoras, quid esset diesis, tonus, ditonus, semiditonus, diatessaron, diapente, diapason et ex his composita. Ista autem principia sunt et materia, qua utitur omnis musicus, et in ea formam musicam introducit.

Diese Intervalle sind die *materia*, in die *omnis musicus* die Form *introducitur* (man könnte hier noch differenzieren zwischen der Aktualisierung bzw. Individualisierung zum Sein durch Abspielen oder durch Komposition und deren Verwirklichung, es geht aber Johannes de Grocheo hier nur um die generelle Relation zwischen *materia*, den Intervallen, und der komponierten *forma*, der Gestalt). Die Aussage dürfte klar genug sein, auch um einzelnen Intervallen nicht „ethische“ Bedeutung zuzuordnen — denn wo bleibt dann die Bedeutung eben dieser *forma* der Komposition!

Damit ist die oben gestellte Frage beantwortet: Jacobus versucht die sowohl historisch als auch vom Gebrauch bestimmten Verschiedenheiten in der Bewertung des Konsonanzgrades, ja überhaupt einer Konsonanzeigenschaft — im klassischen Sinn — von Intervallen nicht durch eine neue Wertung der Rolle des *sensus* oder gar der Einbringung der Kategorie der Konvention zu systematisieren; er verwendet zur Einordnung dieses, für seine Zeit nicht mehr zu übersehenden Gegensatzes zur Antike die Aufzählung und zieht als scheinbare Begründungen auch die traditionelle ethische Verschiedenheit des „Geschmacks“ heran (ersichtlich Unsinn, denn selbst die Tonartensemantik verlangt nicht, daß einzelne Intervalle besondere „ethische“ Bedeutungen haben: Die gleichen Intervalle erscheinen in allen Tonarten).

Selbst die Erwähnung des *usus* wird nicht zur Aufstellung eben der Bedeutung einer Konvention genutzt; letztlich bleibt die eigentliche Begründung dieser Frage doch im Pythagoräischen Rahmen. Immerhin ist anzuerkennen, daß Jacobus die Problematik der Frage ausdrücklich bemerkt, zum Abschluß des Kap. LXVI im 4. Buch, ed. Bragard, S. 115, 14, worauf bereits verwiesen wurde. Er sagt da, daß hier keine endgültige Erklärung möglich ist — damit sieht er nicht die Aufgabe, doch noch nach vielleicht anderen proportionalen Begründungen zu suchen, was bekanntlich nicht ganz unmöglich war, zum anderen aber verwirft er das Pytha-

goräische Modell nicht, was die sinnvollste Lösung der Diskrepanzen gewesen wäre. Eine solche Lösung von der Vorgabe von Boethius sieht er nicht — immerhin zeigt Johannes de Grocheo, daß auch hier Möglichkeiten einer weiterführenden Anwendung Aristotelischen Denkens bestanden haben. Auch hier gelangt Jacobus nicht zu einer wirklich „Aristotelischen“ Lösung, wie dies Aristoxenus getan hat: Intervalle und ihre Bewertung ist allein Sache des *sensus*; Grenzen sind Wahrnehmungs- oder Produktionsgrenzen, der Konsonanzgrad ergibt sich als Phänomen der Wertung der Wahrnehmung, Zahlen haben damit nichts zu tun. Die scholastische Systematik führt bei Jacobus nicht zu einer denkbaren Aufhebung des Pythagoräischen Modells zugunsten eines, natürlich neu zu formulierenden Aristoxenischen²⁷⁸. Die Lösung der historischen wie systematischen Diskrepanzen in der Bestimmung von Konsonanzgraden wird durch Analogiebildungen zu lösen versucht.

Der eindeutige Bezug zu Boethius kann auch helfen, die nochmalige Anführung von konkreten Instrumenten korrekt²⁷⁹ einschätzen zu können. Natürlich war es nach Johannes de Garlandia und der weiteren Entwicklung seines Anstoßes zu einer pragmatischen Wertung der Intervalle nach Zusammenklangsempfindungen in, natürlich auch, aber eben nicht nur von Systemzwang bestimmten Klassifikations-schemata kaum noch möglich, eine autoritative oder absolute Bewertung von *consonantiae* zu geben. Besonders deshalb, weil damit die antike Autorität fast völlig aufgehoben wurde — die Neubewertung der Quart, der Terzenschematismus u. ä. sind damit nicht mehr kompatibel.

Zu diesem Zweck führt Jacobus entsprechend auch älterer Tradition die *artificialia instrumenta* ein, *Speculum musicae*, IV, XLI, ed. Bragard, S. 106, 1:

Concordiarum et discordiarum in vocibus et quare hae meliores, illae minus, causas adsignare facile mihi non est. Usus enim et ars docuit, quod

²⁷⁸Vielleicht wäre die Frage gerechtfertigt, ob die (wenigen) mittelalterlichen Theoretiker, die etwa den Halbton als halben Ganzton definieren, irgendwie auf die entsprechenden, im Pythagoräischen Sinne durch Boethius „falsifizierten“, deshalb aber auch zitierten, Aristoxenischen Aussagen zurückgeführt werden könnten.

²⁷⁹Und nicht wie es an einer des Nachweises wohl nicht bedürftigen Stelle in der Dissertation von Hentschel geschieht, anachronistisch als Einräumen instrumentalistischer Unfähigkeit durch Jacobus selbst, als ob dieser sich des Nichtbeherrschens einer Tätigkeit schämen müßte, die Aristoteles den Banausen zuweist — ein moderner Musikwissenschaftler war Jacobus denn doch nicht, da steht selbst seine Leistung zu hoch.

sapit omnis homo maxime in practicis. Ego autem musicis artificialibus instrumentis usus non sum (zu diesem Zweck, nicht: ... usum non habeo o. ä.), quorum tamen usus, una cum arte musicae, non modicum praebet experimentum ad securius et verius iudicandum communiter de consonantiis, quae maioris concordiae sunt et quae minoris, et similiter de discordiis.

Sed practici musici, solum usum habentes, etsi de his bene iudicent et prompte, causas tamen adsignare nesciunt, nisi per artem invenitur. ...

Natürlich räumt Jacobus hier nicht einen Mangel ein, der seine Erkenntnisfähigkeit zu behindern fähig sein könnte, er paraphrasiert die Grundaussage der Theorie von Boethius, was der oben zitierten Aufnahme der wertungsmäßigen „Verwertung“ von Etymologien wie *citharoedus a cithara* entspricht, s. o., Anm. 274 auf Seite 724: Der *sensus* und die dem Menschen von Natur aus eigene Beurteilungsfähigkeit von Musik — die Johannes Cotto und Aribo explizit nutzen — ist Grundlage und Ausgangsbasis für jedes Urteil über musikalische Phänomene. Und natürlich sind daher auch die Träger der *musica instrumentalis*, die *instrumenta artificialia* hervorragend geeignet, solche sinnlichen Urteile zu begründen. Dies sagt Guido, dies sagt die *Scolica Enchiriadis* und andere²⁸⁰.

²⁸⁰ **Ausführung als konkrete Individualisierung und Form als Idee** Die — hier metatheoretisch anzuwendende — Kategorie des *ἐμμελής* ist in der Qualifikation der *artificialia instrumenta* natürlich enthalten, um andere, wie Vogelpfeifen, geht es, z. B. nach Johannes Cotto, in der Musik von vornherein nicht, die Auswahlkriterien, wie sie in der gelegentlich von der lateinischen Grammatiktradition überlieferten Gliederung von *vox* angewandt werden, sind damit überflüssig, die Auswahl ist sozusagen bereits vorab getroffen, wenn es um die *ars musica* geht; ekmelische „Töne“ sind sozusagen a priori ausgeschlossen, wenn es um die *ars musica* geht: Diese beruht vollständig auf der angesprochenen Klassenbildung der Tonhöhe und der weiteren Klassenbildung der diskreten Anordnung der musikalisch verwendbaren Tonhöhen. Dies betrifft natürlich auch die *vox*, die sich, ausdrücklich formuliert von der *Scolica enchiriadis*, nach dieser Ordnung richten muß; genau das sagt die Formulierung von Johannes de Muris, *Musica speculativa*, Falkenroth, 252, 5, daß nämlich das *monochordum in se continet implicite et virtualiter omnia genera instrumentorum ...* Dies betrifft die allgemeingültige, natürlich nicht vom Instrument abhängige skalische Ordnung des melischen Materials.

Johannes de Grocheo zeigt dagegen noch deutlicher, was *musica instrumentalis* konkret bedeutet: Die Unabhängigkeit der musikalischen Gestalt oder Form vom ausführenden *or-*

ganum, ed. Rohloff, S. 134, 44 — nach Feststellung, daß die Saiteninstrumente *subtilior et melior soni discretio* wiedergeben können, womit wieder das gültige Modell der idealen Verwirklichung einer musikalischen Form, die dann konkret in irgendeinem Instrument, entsprechend dessen Fähigkeiten, klanglich verwirklicht werden kann — hier handelt es sich um einen historisch konkreten Ausdruck dieses zentralen Moments, das die Kategorie der *musica instrumentalis* der abendländischen Musikgeschichte aufgeprägt hat: Die musikalische Gestalt als eine Art Ideal, ja als allgemeine Idee, notierbar, und entsprechend als Individualisierung ausführbar.

Die bekannte Stelle im Werk von Johannes de Grocheo lautet:

Et adhuc inter omnia instrumenta chordosa, visa a nobis — diese empirische Feststellung ist beachtenswert, aber nicht „scholastischer“ Herkunft, sondern einem „globalisierten“ Wissen um regionale Verschiedenheiten von Musik geschuldet —, *viella videtur praevalere*.

Quemadmodum enim anima intellectiva alias formas naturales in se virtualiter includit et tetragonum trigonum et maior numerus minorem, ita viella in se virtualiter alia continet instrumenta.

Licet enim aliqua instrumenta suo sono magis moveant animos hominum, puta in festis, hastiludiis et torneamentis tympanum et tuba, in viella tamen omnes forme musicales subtilius discernuntur. ...

Man könnte natürlich in der Art von M. Haas hier vage Andeutungen geben, vgl. o., Anm. 275 auf Seite 731, tiefsinnelnd vage auf angebliche Herkunft der Erkenntnis der besonderen Leistungsfähigkeit der *viella* aus dem Konzept der *anima intellectiva* weisen, um bedeutsame Worte äußern zu können, man kann aber auch beachten, daß die Weiterführung des Vergleichs der *viella* mit der *anima intellectiva* hinsichtlich des *Vierecks* und seines „Enthalten“ des *Dreiecks* oder des „Enthaltenseins“ der kleineren Zahl in der größeren nicht gerade tiefes Wissen über die Aristotelische Natur der *anima intellectiva* bedeuten kann: Das Gemeinsame ist ausschließlich eben das *Enthaltensein* von „Kleinerem“ im jeweils „Größeren“ — und da wird man ja wohl nur noch von einem reinen Formalismus sprechen können, die *viella* „enthält“ die anderen Instrumente, natürlich nur die musikalischen, in dem dann erklärten Sinn — und allein der ist für die musikhistorische Situation zur Zeit von Johannes de Grocheo und seine Leistung, dieser Situation zu erfassen und adäquat zu abstrahieren, wesentlich: ... *in viella tamen omnes forme musicales subtilius discernuntur*.

...

Auch hier liegt natürlich kein völlig neues Konzept vor, sondern nur die Übertragung der Selbstverständlichkeit des Gegenübers von, graduell verschieden korrekter, Ausführung und sozusagen der Idee des jeweiligen musikalischen Werks — doch, Tassin hat ja wohl musikalische Werke geschaffen! —, nämlich seine Form. Daß Johannes de Grocheo dieses gültige

Um die Stelle angemessen zu interpretieren, ist zu beachten, daß Jacobus nach den *concordiae et discordiae in vocibus* fragt, als Träger des *usus* aber dann die *instrumenta artificialia* angeführt werden; daß hier ein wesentlicher Unterschied besteht, hatte Jacobus bereits in II, II, aus der Definition des Begriffes *consonantia* „entnommen“: Weil das Wort nicht *convocantia* o. ä. heißt, ist der *sonus*, zugeordnet dem *instrumentum artificiale* für die Definition der sinnlichen Erscheinung der *consonantia* — korrekt ihrer Klassenvertreter — wesentlich. Folglich wird für das Urteil des *sensus* der dem gesamten *usus* zugrunde liegen muß, natürlich das Instrument und deren Spieler angeführt; diese sind ja die natürlich herausgehobenen Urteilsgeber auf der Ebene des *sensus*. Nur, die Gründe für ihr Urteil, so schnell und korrekt dies auch sein mag, die können sie nicht sagen. Insbesondere können sie nicht für das entsprechende Urteil *in vocibus* herangezogen werden.

Damit ist klar, daß Jacobus auch hier nichts wirklich Neues sagt, sondern die Aussagen von Johannes Cotto und Aribo spezifisch zur Erklärung der hier diskutierten Größe *consonantia* anwendet: Natürlich haben die usuellen *musici* von ihrem *sensus* ein sinnvolles Urteil; anders wäre eine musikalische Praxis für den Menschen ja ausgeschlossen. Und daß es diese gibt und geben muß, nun selbst dies müßte man nicht nur aus der Wirklichkeit abstrahieren, sondern könnte sich voll auf Boethius stützen, der die Instrumentalisten ausdrücklich erwähnt, ihre Leistungsfähigkeit aber gegenüber der Erkenntnistätigkeit der *ratio* relativieren muß. Genau das tut hier auch Jacobus. Was getan wird, lernt jeder Mensch von *ars et usus* vor allem im aktuellen Tun.

Daher kann und muß man das Urteil derer beachten, die als Instrumentali-

Modell aber so explizit macht und in Bezug zu einem, ausführungsmäßig eben „perfekten“ Instrument wie der Fiedel konkretisiert, ist seine großartige Leistung, die man als solche beachten muß, ohne sich durch die formalistischen „Ornamente“ scholastischer Vergleiche ablenken zu lassen; dazu allerdings gehört natürlich die Beachtung des musikhistorischen Kontextes in seiner Komplexität und auch Traditionalität. Wer übrigens angesichts so klarer Aussagen zur *forma musicalis* daran zweifeln wollte, ob „das“ Mittelalter um 1300 auch nur eine Ahnung der musikalischen Form im modernen Sinne gehabt haben könne — der sollte Guidos Texte lesen, und sich dann an Johannes de Grocheo wenden; nicht aber versuchen, ohne jeden Konkretisierungsversuch (weil das ja so mühselig wäre), Pseudotiefsinn aus der Erwähnung der *anima intellectiva* oder der Qualifikation *perfectum et absolutum* u. ä. zu schlürfen oder zu saugen versuchen.

sten professionell tätig sind, auch wenn natürlich der wirkliche Musiktheoretiker die entsprechenden praktischen Fähigkeiten nicht besitzen muß. Der Gebrauch von Instrumenten, allerdings unter Heranziehung der *ars musica* kann also Erkenntnis verschaffen, was genau der Vorgabe von Boethius entspricht, daß ohne wahrnehmbaren Klang auch die *ratio* nichts Betreffendes zu tun hätte: Die praktischen, die nur praktischen Musiker geben zutreffende Urteile ab — genau wie Johannes Cotto bemerkt, daß die nur usuell schaffenden *histriones* ganz korrekte Melodien erfinden können. Nur, das was die *ars* eigentlich leisten muß, die Angabe der *causae*, dazu sind die (nur) praktischen, allein dem *usus* folgenden Instrumentalisten grundsätzlich unfähig; dem entspricht die Vorgabe von Boethius.

Wie Johannes Cotto und Aribo erkennt auch Jacobus die Fähigkeit zur Korrektheit im Sinne der Theorie bei der Verwirklichung von Musik und ihren Elementen an. Wenn er also auch hier das bei Boethius in der Ableitung der Theorie aus der Wahrnehmung etwas stärker betonte Urteil des *sensus* und seine unbestreitbare Fähigkeit zur Korrektheit hier durch einen Blick auf die nur usuellen Musiker konkretisiert, bleibt er ganz im Rahmen der Vorgabe von Johannes Cotto oder Aribo. Weder die entsprechende Anerkennung der Leistungsfähigkeit usueller Musiker²⁸¹, noch die Anerkennung der Instrumente und ihres *usus* sind als Zeichen einer neuen Entwicklung, als Hinweis auf eine neue Wertung des praktischen Musikers zu sehen, wie sie in der angesprochenen Erwähnung von Tassin durch Johannes de Grocheo als Kennzeichen der wertungsgeschichtlichen Veränderung begegnet (zu deren historischem Verständnis Verf. seinen Beitrag *Musik als Unterhaltung* verfaßt hat). Grundsätzlich kann nicht einmal von einer freundlicheren Bewertung der usuellen Musiker als bei Boethius gesprochen werden: Rechenschaft zu geben von den Gründen ihrer, nur auf dem Gefühl des *sensus* beruhenden Urteile, sind sie ebenso grundsätzlich unfähig.

Tatsächlich als Zeichen einer neuen Entwicklung kann der Umstand angesehen werden, daß Jacobus hier mit Recht die bei Aribo allgemein auf Musik bezogene Akzeptanz der usuellen Musik bzw. ihrer Produkte auf die *consonantia* spezifizieren kann: Die Frage von Kon- und Dissonanz und ihrer Bewertung ist für den

²⁸¹Auch Augustin behauptet natürlich nicht, daß diese Art Musiker etwa alle falsch spielen würden — soweit sie eben hervorragend ihr Fach beherrschen. Verwerflich ist nur, daß sie sich Musik in dieser Weise widmen, und sich nicht auf die Erkenntnis konzentrieren.

mehrstimmigen Satz in dieser Zeit konkretes Anliegen — ob allerdings die usuellen Instrumentalisten gerade hierin so kundig waren, muß offen bleiben. Es ist durchaus denkbar, daß Jacobus hier aus Mangel an anderen Möglichkeiten die letztlich ja intuitiv, durch Erfahrung mit Effekten mehrstimmigen Satzes verbundene Zusammenklangwertung eben als intuitiv, sozusagen (nur) sinnlich hervorgerufen darstellen wollte und dazu topische Versatzstücke heranzieht. Es geht ja um die Begründung, warum Konsonanzwertungen so verschiedener Art begegnen — kein kleines Problem für eine auf Autorität bezogene Theoriebildung; umso erstaunlicher ist es, daß mit Johannes de Garlandia (natürlich mit Vorläufern) ohne Schwierigkeiten eine neue Klassifizierung von Kon- und Dissonanz aufgestellt wird, Erbe der Praxisbezogenheit der mittelalterlichen Musiktheorie.

Historisch adäquat wäre die Nennung von Komponisten gewesen, die durch Probieren und Auswählen möglicher Klangeffekte neue, aus der theoretischen Tradition nicht erklärbare Regeln ableiten und zu verbindlichen Regeln des Satzes machen. Es fällt also nicht leicht, ja ist offenbar ausgeschlossen, die Anführung der usuellen Instrumentalisten an dieser Stelle als neue Berücksichtigung der zeitgenössischen musikalischen Wirklichkeit zu bewerten. Wie angesprochen, sind die Darstellungsmittel der Problematik traditionell. Klar ist in jedem Fall, daß Jacobus die Wirklichkeit usueller Musik im Rahmen ihrer Berücksichtigung oder „Anwendung“ in der Theorietradition heranzieht. Auch die anschließende Antwort, warum Konsonanzen graduiert konsonant zu klassifizieren sind, bewegt sich im Rahmen der Tradition — was genau der Absicht von Jacobus von Lüttich entspricht, der schließlich auch mit derartigen Ausführungen die Brauchbarkeit der Theorie von Boethius belegt.

Daß Jacobus sich natürlich bewußt ist, wo die „neuen“ Konsonanzen auftreten, also die Intervalle neu bewertet werden, die die antike Theorie nicht kannte, zeigt sich erwartungsgemäß bei den *mediae concordiae*, den Terzen, IV, LXV, ed. Bragard, S. 111, 4:

Sunt enim semiditonus et ditonus primae et minimae consonantiae superpartium proportionum, quarum concordent voces. Item, istae inter alias magis sunt in usu et facillioris sunt cantus. Item, istae sunt partes principiales aliquarum perfectarum concordiarum. Sunt enim quaedam tertiae findentes diapente, quae a multis in discantibus libenter audiuntur, si in loco debito convenienter decantentur.

Die Begründungen sind seltsam genug, insbesondere die durch Hinweis auf die natürliche Teilung, *findo*, der Quint, was dann noch für die Beliebtheit dieser Intervalle in der Mehrstimmigkeit herangezogen wird. Die Begründungsmöglichkeit ist also, z. B. — als Zeugnis dafür, was in dieser Zeit musikbezogen denkmöglich war — gegenüber der geradezu apodiktischen Klassifikation von Johannes de Garlandia nicht erweitert, ja man muß hier eher von assoziativen, nicht inhaltlichen Begründungsversuchen sprechen, zumal gerade der eigentliche Faktor der Bewertungsveränderung, die Mehrstimmigkeit, fast nebensächlich erscheint — die Methode verlangt eine Art formalen, abstrakten Grund.

Von einer besonderen, neuartigen Beachtung der musikalischen Wirklichkeit durch die scholastische Systematisierung kann hier ebenfalls nicht gesprochen werden.

Daß dies auch für die weiteren, hier nicht ausdrücklich behandelten Passagen im Werk von Jacobus von Lüttich gilt, kann gezeigt werden. Angesichts der bisher erreichten Erkenntnisse der Unfähigkeit der „Scholastifizierung“ der Musiktheorie durch bestimmte Vertreter, wirklich Neues zu sagen, die musiktheoretische Kenntnis grundsätzlich zu erweitern oder auch nur neue, inhaltlich weiterführende Systematisierungen zu schaffen, wird verständlich sein, daß Verf. auf weitere Erörterung neuerer Deuter verzichtend hiermit die exemplarische Betrachtung einiger, von eben diesen Deutern unverstandenen und falschgedeuteten, „scholastischen“ Formulierungen beendet. Es bliebe die Aufgabe, die so ausführliche Betrachtung letztlich hinsichtlich der Musiktheoriegeschichte derart unfruchtbarer Texte (einschließlich ihrer neueren Deutungen) zu rechtfertigen: Die weltkulturgeschichtliche Bedeutung der mittelalterlichen Musiktheorie seit ihrer spätkarolingischen Entstehung ist zu groß, als daß man neueren Fehldeutungen nicht widersprechen muß, wenn durch sie die eigentliche Tradition und Leistung mittelalterlicher, lateinischer Musiktheorie zu sehr verunklart wird. Es geht darum, die eigentlichen Leistungen dieser Musiktheorie auch in Hinblick auf die Nutzung antiker Vorgaben verständlich zu machen, und nicht in schlechter Feuilletonmanier mit „Sensationen“ aufzuwarten, die keine Begründung aus oder in den Texten selbst haben — auch Musikwissenschaft sollte darin der Forderung der „Alten“ an den *cantor* gleichen, daß er mit seiner Tätigkeit nicht der Herausstellung des, meist doch nur angeblichen, Geistreichtums, z. B. der staunenerregenden, wenn auch nicht sachbeziehbaren, Assoziationspotenz des jeweiligen Verfassers, sondern der Erkenntnis der musikhistorischen Sachverhalte frönen

sollte, sondern dagegen die *ratio* (sogar) sachbezogen einsetzt²⁸².

Abschließend bleibt festzustellen, daß eine weitere Bewertung der musiktheoretisch produktiven Denkfähigkeit von Jacobus von Lüttich nach dem Angeführten kaum noch explizit gemacht werden muß, d. h. musikhistorisch überflüssig ist — der Gegensatz zwischen schöpferischem Denken und formalistischer Sterilität kann z. B. durch Hinweis auf Guido von Arezzo, Johannes de Garlandia auf der einen und Jacobus von Lüttich auf der anderen geradezu personifiziert werden. Im Gegensatz zu den erwähnten, und anderen mittelalterlichen („lateinischen“) echten Musiktheoretikern ist Jacobus von Lüttich in seiner großen Schrift unfähig etwas zu formulieren, was das so folgenreichen Zusammenwirken von musikalischer, in der Zeit natürlich vornehmlich die Mehrstimmigkeit betreffender Praxis und deren Reflexion und Abstraktion in oder zu Regeln irgendwie zu bereichern imstande gewesen wäre.

²⁸²Vgl. Jean Paul, *Zirkelbrief Attila Schmelzles an seine Freunde*, Anm. 72,

4

Index

Abaëlard, Peter

Dialectica¹

de Rijk, 071 ff., 84

de Rijk, 415, 35, 420

de Rijk, 442, 12, 194

de Rijk, 70, 15, 127

Logica ingred.

Geyer, 168, 34, 911

Adelard v. Bath

De eodem et div.

Burnett, 21, 131

Aegidius Zam.

Ars mus.

Robert-Tissot, 82, 01, 222

Robert-Tissot, 96, 13, 149

Alanus ab Ins.

Anticlaudianus

Bossuat, 440, 507

Albinus

Orthograph.

GL VI, 308, 37, 1435

Alleluia

Dominus in Sina, 634

Ostende nobis, 281

Alpharabius

Magnus liber musicae

Khashaba, 092, 467

Khashaba, 144, 454

Khashaba, 150, 437

Khashaba, 164, 569

Khashaba, 967, 1733

Khashaba, 986, 90

Alypius

Introductio

Jan, 390, 21, 445

Ambrosius

Aeterne rerum, 1567

Anonymus

¹Schräg gesetzte Einträge — wie *de Rijk*, 071 — verweisen auf den 2. Teil; aus technischen Gründen war eine übergeordnete Anordnung nicht möglich.

(Fragment)

- Pöhlmann-West, 028, 1231
 Pöhlmann-West, 040, 1235
 Pöhlmann-West, 041, 1244
 Pöhlmann-West, 044, 1241
 Pöhlmann-West, 048, 1240
 Pöhlmann-West, 056, 1242,
 1244
 Pöhlmann-West, 057, 1246
 Pöhlmann-West, 124, 1252
 Pöhlmann-West, 134, 1257
 Pöhlmann-West, 148, 1256
 Pöhlmann-West, 164, 1253
 Pöhlmann-West, 180, 1253
 Pöhlmann-West, 182, 1253
 Pöhlmann-West, 195, 1236
 Pöhlmann-West, 196, 1258
 ‘Papadike’
Hertzman, 735, 05, 507
 ‘Pariser Traktat’
 Schmid, 189, 58, 1512
 Akust. Glosse zu Arist.
 Rico, 21, 618
 Alia Musica
 §13, 229
 §26, 241
 §35, 240
 Ars de himnis usitatis
 Mari, 60 ff., 1799
 Mari, 62, 892, 1568
 Mari, 80, 1445, 1577
 Ars musyce
S. Thomae Op. VII, 811, n. 2,
 622

Commemoratio brevis

- Schmid*, 163, 072, 485
Schmid, 176, 305, 592
Schmid, 157, 007, 445
Schmid, 157, 014, 604
Schmid, 160, desc. 4, 534
Schmid, 176, 031, 587
Schmid, 176, 296, 582
Schmid, 176, 305, 583
Schmid, 177, 333, 588
 Schmid, 168, 166, 223
 Cum autem diapente
Eggebrecht-Zaminer, 113, 69,
 220
 De dim. monoc.
 Schmid, 179, 5, 188
 De organo
Schmid, 209, 97, 122
 De rhythmico dictamine
 Mari, 11, 05, 1817
 Mari, 12, 23, 1574
 Discantus pos. vulg.
 Cserba, 190, 05, 1748
 Cserba, 190, 07, 1834
 Cserba, 190, 13, 1828
 Cserba, 190, 15, 1830
 Cserba, 190, 18, 1828
 Cserba, 190, 24, 1832
 Excerpta Neapolitana
 Jan, 412, 17, 75
 Jan, 417, 17, 1453
 Exp. i. libr. bea. Augustini de
 mus.
 Le Bœuf, 301. 211, 810

- Gloss. i. Inst. mus. Boeth.
 zu Friedlein, 343, 6, 606
- Gloss. in Mart.
 zu Dick, 011, 04, 591
 zu Dick, 011, 11, 755
 zu Dick, 015, 20, 788
 zu Dick, 019, 10, 791
 zu Dick, 046, 01, 1291
 zu Dick, 051, 02, 157
 zu Dick, 060, 06, 652
 zu Dick, 060. 07, 638
 zu Dick, 075, 04, 762
 zu Dick, 076, 03, 591
 zu Dick, 489, 15, 496
 zu Dick, 492, 24, 346
 zu Dick, 494, 20, 499
 zu Dick, 495, 05, 340
 zu Dick, 495, 07, 639
 zu Dick, 497, 05, 504
 zu Dick, 497, 20, 205
 zu Dick, 498, 08, 509
 zu Dick, 498, 11, 205
 zu Dick, 499, 09, 206
 zu Dick, 499, 10, 207
 zu Dick, 502, 05, 341
 zu Dick, 504, 11, 290
 zu Dick, 505, 07, 341
 zu Dick, 505, 18, 972
 zu Dick, 510, 10, 1116
 zu Dick, 511, 05, 205
 zu Dick, 512, 03, 988
 zu Dick, 595, 03, 496
- Gloss. zu Aurelian
Gushee, 143, 15, 496
- Gushee*, 144, 13, 509
Gushee, 149, 03, 489
Gushee, 145, 24, 534
Gushee, 142, 12, 599
Gushee, 145, 25, 601
- Glossa maior
 Bernhard-Bower, I, 209, 02, 84
- Hibeh
 I, 13, 17, 1322
- Hymnus
 Pöhlmann-West, 190, 1249
- Instituta patrum
 Bernhard, 6, 12, 238
 Bernhard, 6, 14, 1356
- Ipsa vivere
 Arundel 3, Meyer, 12, 15, 1570
- Liber Argumentorum
 S. v. W., 34, 37, 544
- Musica ench.
Schmid, 57, 12, 35
Schmid, 58, 16, 657
Schmid, 03, 07, 218
Schmid, 22, 21, 563
Schmid, 23, 01, 222
Schmid, 23, Anm. 6, 755
Schmid, 39, 03, 562
Schmid, 47, 385
Schmid, 56, 51, 561
Schmid, 61, 18, 573
Schmid, 03, 01, 1591
Schmid, 03, 06, 696
Schmid, 03, 07, 486, 901, 938
Schmid, 03, 08, 1486
Schmid, 04, 16, 243

- Schmid, 05, 24, 269
 Schmid, 05, 39, 732
 Schmid, 05, 42, 1512
 Schmid, 06, 06, 1129
 Schmid, 07, 01, 183, 243
 Schmid, 07, 15, 233
 Schmid, 08, 03, 1486
 Schmid, 09, 01, 243
 Schmid, 10, 08, 730
 Schmid, 13, 01, 230, 717, 904
 Schmid, 13, 02, 743
 Schmid, 14, 07, 219, 723, 733
 Schmid, 15, 17, 219
 Schmid, 16, 03, 719
 Schmid, 16, 25, 743
 Schmid, 20, 01, 720
 Schmid, 20, 02, 497
 Schmid, 20, 03, 721
 Schmid, 21, 04, 487
 Schmid, 21, 06, 938
 Schmid, 21, 15, 1366
 Schmid, 22, 18, 244
 Schmid, 22, 21, 909, 928, 1498,
 1591
 Schmid, 23, 01, 608, 842, 945
 Schmid, 23, 31, 983
 Schmid, 23, 32, 999
 Schmid, 26, 24, 244
 Schmid, 26, 25, 779
 Schmid, 31, 22, 756
 Schmid, 34, 09, 743
 Schmid, 35, 10, 904
 Schmid, 36, 23, 891, 948
 Schmid, 37, 08, 612
 Schmid, 38, 11, 957
 Schmid, 38, 14, 612
 Schmid, 39, 05, 758
 Schmid, 40, 10, 803, 843
 Schmid, 40, 15, 957
 Schmid, 47, 01, 756
 Schmid, 48, 10, 234, 1628
 Schmid, 48, 23, 723
 Schmid, 56, 49, 391, 1096
 Schmid, 56, 51, 851
 Paeon
 Pöhlmann-West, 057, 1246
 Pariser Traktat
 Schmid, 198, 275, 600
 204, 453, 221
 Schmid, 194, 201, 222
 Schmid, 207, 051, 219
 Razo zu Kalenda maya
 Boutière, Schutz, Cluzel, 465,
 1392
 Schlettstadt
 Waeltnner, 60, 12, 160
 Schol. i. Dion. Gramm.
 Bekker, 670, 13, 776
 Bekker, 676, 32, 1450
 Scholia Lond. in art. Dionysianae
 §1, 1358
 §2, 1356
 Scholia Marc.
 Gr. Gr., I, III, 30, 30, 1359
 Scolica ench.
 Schmid, 059, 033, 35
 Schmid, 061, 023, 34
 Schmid, 065, 092, 34

- Schmid*, 060, 004, 572
Schmid, 061, 011, 575
Schmid, 086, 384, 576
Schmid, 087, 391, 577
Schmid, 087, 395, 580
Schmid, 087, 399, 580
Schmid, 088, 407, 579
Schmid, 088, 409, 581
Schmid, 106, 155, 298
Schmid, 107, 161, 262
Schmid, 111, 022, 285
Schmid, 115, 012, 308
Schmid, 117, 028, 308
Schmid, 131, 278, 308
Schmid, 135, 311, 308
Schmid, 060, 001, 424
Schmid, 063, 047, 732
Schmid, 065, 086, 476, 1486
Schmid, 065, 089, 269
Schmid, 067, 001, 732
Schmid, 069, 130, 273
Schmid, 075, 185, 274
Schmid, 082, 317, 161
Schmid, 085, 371, 598
Schmid, 087, 399, 1666
Schmid, 106, 153, 498
Schmid, 107, 169, 661
- Sequentia
- Organicis canamus, 427
- Tr. v. Montpellier
- Eggebrecht-Zaminer*, 187, 4,
210
- Anonymus 4
- De mensuris et disc.
- Reckow*, 23, 09, 687
Reckow, 22, 05, 1847
Reckow, 22, 09, 1798
Reckow, 23, 13, 1798
Reckow, 24, 15, 1803
Reckow, 25, 32, 1804
Reckow, 45, 01, 1754
Reckow, 50, 02, 1755
Reckow, 57, 09, 1755
Reckow, 58, 07, 1755
Reckow, 86, 19, 1755
- Anonymus Bellermann
- Tέχνη*
- 01, Najock, 066, 01, 869
01, Najock, 066, 04, 1758
03, Najock, 068, 11, 1706
04, Najock, 070, 03, 169
10, Najock, 072, 08, 367
13, Najock, 076, 06, 412
21, Najock, 080, 06, 150
21, Najock, 080, 08, 433
21, Najock, 080, 11, 151, 442,
632
23, Najock, 082, 05, 996
26, Najock, 084, 02, 1107
29, Najock, 092, 03, 75
33, Najock, 094, 04, 94
36, Najock, 096, 02, 166
48, Najock, 102, 11, 150
52, Najock, 104, 05, 996
62, Najock, 111, 07, 1009
78, Najock, 132, 01, 966
83, Najock, 138, 01, 1526
85, Najock, 144, 02, 1458

- 95, Najock, 140, 13, 1809
- Anonymus Censorinus
- Epitoma
- Sallmann, 74, 03, 866, 1433
- Sallmann, 74, 10, 990
- Sallmann, 74, 11, 186
- Sallmann, 76, 10, 977
- Anonymus Heilsp.
- Tractat. duorum mon.
- Hirschmann, 239, 920
- Anonymus La Fage
- De mus.
- Seay, 17, 02, 223
- Anonymus Prag.
- De mus.
- Schmid, 234, 17, 658
- Anonymus Schneider
- De tract. tonorum
- Schneider, 117, 11, 282
- Anonymus St. Emmeram
- (Musica)
- Sowa, 117, 04, 213
- Sowa, 117, 27, 214
- Anonymus Vivell
- Comm. i. Microl.
- S. v. W., 106, 77, 423
- S. v. W., 148, 05, 541
- S. v. W., 155, 90, 558
- S. v. W., 107, 89, 546
- S. v. W., 117, 08, 546
- S. v. W., 147, 97, 593
- S. v. W., 154, 73, 591
- S. v. W., 105, 67, 545
- S. v. W., 164, 01, 937
- Antiphon
- O Rex gloriae*, 678, 682
- Dixit pater familias*, 528
- O sapientia, 164
- Tunc praecepit eos omnes, 331
- Apuleius
- Metamorph.
- X, 31, Zimmerman, 89
- Archytas
- fr. 1
- Diels-Kranz, I, 432, 04, 73
- Porph.
- Düring, 57, 10, 1411
- Aribo
- De musica
- S. v. W., 46, 04, 606
- S. v. W., 47, 09, 607
- S. v. W., 48, 22, 607
- S. v. W., 52, 54, 607
- S. v. W., 56, 87, 220
- Aristides Quintilianus
- De mus.
- W.-I., 10, 01, 249
- W.-I., 10, 18, 1302
- W.-I., 02, 04, 66
- W.-I., 04, 20, 740, 1558
- W.-I., 05, 04, 412, 1554
- W.-I., 05, 08, 1555
- W.-I., 05, 22, 78
- W.-I., 06, 02, 86
- W.-I., 06, 06, 110
- W.-I., 06, 08, 361, 362
- W.-I., 06, 11, 410
- W.-I., 06, 18, 206

W.-I., 06, 22, 419
W.-I., 06, 25, 429
W.-I., 08, 03, 343
W.-I., 08, 07, 343
W.-I., 08, 10, 346
W.-I., 08, 19, 443
W.-I., 08, 24, 356
W.-I., 08, 27, 450
W.-I., 09, 02, 458, 452
W.-I., 09, 09, 459
W.-I., 09, 13, 460, 1111
W.-I., 09, 18, 462
W.-I., 09, 20, 460
W.-I., 09, 22, 462
W.-I., 09, 26 seq., 464
W.-I., 10, 16, 469
W.-I., 10, 20, 969
W.-I., 10, 23, 967
W.-I., 10, 19, 979
W.-I., 11, 05, 974
W.-I., 11, 14, 967
W.-I., 11, 17, 978
W.-I., 11, 21, 975
W.-I., 12, 15, 1028
W.-I., 13, 04, 979
W.-I., 13, 07, 995
W.-I., 14, 12, 1113
W.-I., 14, 14, 1014, 1111
W.-I., 14, 18, 591
W.-I., 14, 23, 1013
W.-I., 15, 02, 1125
W.-I., 15, 04, 1127
W.-I., 15, 06, 1130
W.-I., 15, 08, 1016
W.-I., 15, 11, 1006
W.-I., 15, 15, 1064
W.-I., 15, 21, 1101
W.-I., 15, 22, 1102
W.-I., 15, 23, 1105
W.-I., 15, 24, 1102
W.-I., 16, 02, 356
W.-I., 16, 10, 1117
W.-I., 16, 20, 1119
W.-I., 17, 01, 1120
W.-I., 17, 02, 1121, 1122
W.-I., 17, 11, 988
W.-I., 18, 07, 1032
W.-I., 18, 10, 1067
W.-I., 19, 11, 1050
W.-I., 20, 01, 148
W.-I., 20, 02, 1004
W.-I., 20, 09, 1207
W.-I., 21, 04, 1195
W.-I., 21, 13, 1195, 1196
W.-I., 21, 16, 1198
W.-I., 21, 23, 1199
W.-I., 22, 15, 198, 1139
W.-I., 23, 01, 1202, 1266
W.-I., 23, 04, 1174
W.-I., 23, 06, 1202
W.-I., 24, 07, 977
W.-I., 28, 08, 1263, 1266
W.-I., 28, 09, 991
W.-I., 28, 11, 1267
W.-I., 28, 12, 1272
W.-I., 29, 21, 1269
W.-I., 30, 02, 1270
W.-I., 30, 10, 1272

- W.-I., 31, 03, 1375, 1545
 W.-I., 31, 08, 1376
 W.-I., 31, 09, 1397
 W.-I., 31, 10, 1398, 1458, 1470,
 1471, 1524
 W.-I., 31, 15, 1466
 W.-I., 31, 18, 1533
 W.-I., 31, 18, 1380, 1440
 W.-I., 31, 21, 1461, 1550, 1555
 W.-I., 31, 22, 1552
 W.-I., 31, 25, 1458
 W.-I., 32, 03, 1555
 W.-I., 32, 04, 1463, 1559
 W.-I., 32, 08, 1471
 W.-I., 32, 11, 984, 1137, 1585
 W.-I., 32, 16, 1634
 W.-I., 32, 18, 1598
 W.-I., 32, 21, 1618
 W.-I., 32, 27, 867
 W.-I., 32, 28, 1639
 W.-I., 32, 30, 1560, 1659
 W.-I., 33, 05, 1594, 1661
 W.-I., 33, 12, 1488
 W.-I., 33, 19, 1480
 W.-I., 33, 23, 1672
 W.-I., 33, 26, 1671, 1683
 W.-I., 34, 01, 1674
 W.-I., 34, 19, 1639
 W.-I., 34, 22, 1640, 1679
 W.-I., 35, 01, 1681
 W.-I., 35, 03, 1686
 W.-I., 35, 08, 1689
 W.-I., 35, 10, 1689
 W.-I., 36, 02, 1697
 W.-I., 36, 08, 1713
 W.-I., 36, 26, 1702
 W.-I., 36, 29, 1705
 W.-I., 37, 05, 1713
 W.-I., 37, 06, 1714
 W.-I., 37, 17, 1710
 W.-I., 38, 15, 1717
 W.-I., 38, 25, 1526
 W.-I., 40, 01, 1538
 W.-I., 40, 08, 1716
 W.-I., 40, 20, 207, 1470, 1716
 W.-I., 46, 10, 1813
 W.-I., 50, 16, 86
 W.-I., 92, 24, 1107
- Aristoteles
- Analyt. post.
 79^a 01, 76
 84^b 37, 1300
 De anima
 407^b 27, 170
 419^b 04, 349
 De arte poetica
 1447^a, 1419
 De rep.
 Jan, 26, 06, 636
 De sensu
 445^b 31, 1301
 445^b 31, 1001
 Ethica Nic.
 1098^a 06, 435
 1105^b 19, 615
 Magna mor.
 1211^b 27, 433
 Metaph.

- 0991^b 13, 397
 1028^b 27, 395
 1078^b 01, 414
 1092^b 13, 396
 1052^b 20, 1061
 1071^b 14, 1625
- Physica
- 230^b 24, 639
 251^a 26, 1523
 261^a 33, 1604
- Politica
- 1340^a, *Immisch*, 282, 09, 240
- Probl.
- XIX, 38, *Jan*, 98, 12, 636
 XIX, 38, *Jan*, 98, 13, 636
 XIX, 15, *Jan*, 86, 01, 1312
 XIX, 20, *Jan*, 99, 4, 449
 XIX, 43, *Jan*, 104, 13, 10
- Soph. elen.
- trans. Boethius, ; 172^a 28, 614
- Aristoxenus
- De primo tempore
- Pearson, 32, 01, 1583, 1613
- Elem. rhyth., Psellus, Intr.
- 1, Pearson, 20, 02, 1632
 1, Pearson, 20, 15, 871
 6 Pearson, 22, 06, 1454, 1632
 6, Pearson, 22, 11, 1600
 8, Pearson, 22, 26, 1377
- Elem. rhyth. II
- 268, Pearson, 02, 05, 1380
 270, Pearson, 02, 14, 1630
 274, Pearson, 04, 28, 1624
 274, Pearson, 04, 29, 1627
- 275, Pearson, 04, 27, 925
 278, Pearson, 06, 15, 1459, 1465
 278, Pearson, 06, 16, 1624
 278, Pearson, 06, 20, 1630
 280, Pearson, 06, 27, 1619, 1623
 282, Pearson, 07, 28, 1630
 283, Pearson, 08, 07, 1612,
 1618, 1619
 284, Pearson, 08, 22, 1613, 1623
 288, Pearson, 10, 21, 1463, 1467
 294, Pearson, 12, 26, 1715
 294, Pearson, 13, 29, 1461
 296, Pearson, 14, 14, 1715
 296, Pearson, 14, 16, 1461
 302, Pearson, 16, 20, 1695
- Fragm. Neap.
- 11, Pearson, 28, 10, 1594
 20, Pearson, 30, 14, 1623
 20, Pearson, 30, 20, 1629
 22, Pearson, 30, 25, 1453
- Harm.
- I*, 07, *Macran*, 101, 14, 87
I, 09, *Macran*, 102, 07, 40
II, 32, *Macran*, 124, 04, 40
I, 02, *Macran*, 095, 16, 1026,
 1309, 1636
I, 02, *Macran*, 096, 03, 1070
I, 02, *Macran*, 096, 04, 1310
I, 03, *Macran*, 096, 18, 1025
I, 03, *Macran*, 097, 06, 1025
I, 05, *Macran*, 098, 21, 1017
I, 06, *Macran*, 099, 18, 1033
I, 06, *Macran*, 099, 24, 1033,
 1073

- I, 07, Macran, 100, 14, 871, 996,
1035, 1036
- I, 08, Macran, 101, 17, 1599
- I, 08, Macran, 101, 20, 878
- I, 08, Macran, 102, 01, 81
- I, 09, Macran, 103, 21, 878
- I, 10, Macran, 103, 17, 1604
- I, 10, Macran, 103, 23, 878
- I, 13, Macran, 105, 16, 1604
- I, 15, Macran, 107, 16, 1604
- I, 15, Macran, 107, 25, 979
- I, 17, Macran, 109, 01, 1160
- I, 17, Macran, 109, 02, 995
- I, 17, Macran, 109, 18, 995
- I, 19, Macran, 111, 07, 1318
- I, 19, Macran, 111, 24, 1318
- I, 20, Macran, 111, 18, 995
- I, 20, Macran, 112, 21, 106
- I, 23, Macran, 114, 19, 1305
- I, 23, Macran, 115, 03, 1305
- I, 25, Macran, 117, 08, 1159
- I, 26, Macran, 117, 21, 1036
- I, 26, Macran, 118, 03, 1029
- I, 26, Macran, 118, 07, 1029
- I, 27, Macran, 119, 03, 434
- I, 28, Macran, 119, 15, 1053,
1079, 1605
- II, 32, Macran, 124, 03, 351
- II, 35, Macran, 126, 17, 1311
- II, 36, Macran, 127, 12, 1047
- II, 36, Macran, 127, 22, 1070,
1071, 1160
- II, 37, Macran, 127, 25, 434
- II, 37, Macran, 128, 06, 1041,
1042
- II, 38, Macran, 129, 03, 1162
- II, 39, Macran, 130, 10, 1021
- II, 43, Macran, 133, 08, 55
- II, 46, Macran, 137, 01, 1321
- II, 47, Macran, 139, 04, 1036
- II, 48, Marcan, 139, 10, 1029
- II, 53, Macran, 143, 15, 1057
- II, 55, Macran, 145, 14, 1036
- Athenaeus Athenaei
Paeon
Pöhlmann-West, 62, 1247
Pöhlmann-West, 65, 1161
- Athenaeus Naucr.
Deipnos.
IV, 176 e, 846
- Athenagoras
Suppl. pro christ.
16, 70
- Atilius Fortunatianus
Gramm.
GL IV, 282, 17, 1431
GL VI, 282, 16, 1375
- Audax
Excerpta
GL VII, 322, 17, 1547
GL VII, 331, 12, 1825
GL VII, 331, 17, 1428
GL VII, 332, 02, 1427
- Augustinus
Conf.
X, 33, 49, 243, 657
XI, 26, 33, 553
XI, 28, 38, 553

- XII, 29, 40, 435*
XI, 15, 20, 1585, 1665
XII, 29, 40, 789
 De civ. Dei
 X, XV, 1665
 De mus.
 I, 05, 10, 446
 I, 06, 11, 434
 I, 07, 13, 552
 I, 13, 72, 609
 II, 01, 01, 182
 II, 02, 02, 183
 II, 11, 21, 184
 III, 03, 06, 182
 VI, 15, 49, 332
 VI, 17, 56, 332
 I, 02, 02, 1436, 1529
 I, 02, 03, 1530
 I, 03, 04, 1529
 I, 03, 05, 915
 I, 05, 10, 667, 668
 I, 11, 19, 471
 I, 13, 27, 1468
 II, 03, 03, 1649, 1668
 II, 04, 04, 1485
 II, 14, 26, 1677
 II, 10, 18, 1482
 III, 01, 01, 1554
 III, 02, 01, 1434
 III, 08, 17, 1401
 III, 08, 18, 1668, 1700
 III, 08, 19, 1525
 IV, 17, 36, 1682
 VI, 01, 01, 721
 VI, 04, 07, 766
 VI, 14, 47, 915
 De ord.
 II, XII, 36, 1663
 Enarr. i. Ps.
 032, 02, 737
 056, 16, 738
 150, 01, 739
 Aurelianus Reom.
 ‘Aliquid’
 Bernhard, Ferrari, 35, 05, 147
 Bernhard, Ferrari, 35, 24, 705
 Bernhard, Ferrari, 35, 09, 702
 Musica disc.
 Gushee, 069, 06, 444
 Gushee, 069, 13, 452
 Gushee, 069, 18, 444
 Gushee, 069, 19, 452
 Gushee, 077, 04, 447
 Gushee, 079, 25, 444
 Gushee, 085, 02, 474
 Gushee, 085, 03, 465
 Gushee, 085, 04, 464
 Gushee, 085, 05, 474
 Gushee, 086, 06, 459
 Gushee, 086, 09, 464
 Gushee, 086, 10, 463
 Gushee, 087, 18, 483
 Gushee, 087, 19, 469
 Gushee, 089, 31, 495
 Gushee, 089, 32, 496
 Gushee, 090, 34, 496
 Gushee, 094, 15, 454, 495
 Gushee, 095, 01, 454, 495

- Gushee, 095, 10, 508*
Gushee, 096, 02, 469, 511
Gushee, 096, 06, 500
Gushee, 096, 08, 499
Gushee, 096, 09, 486
Gushee, 100, 35, 479
Gushee, 100, 37, 470
Gushee, 100, 39, 454, 500
Gushee, 101, 01, 473
Gushee, 104, 01, 477
Gushee, 107, 10, 453, 466
Gushee, 108, 11, 504
Gushee, 108, 15, 505
Gushee, 108, 16, 483
Gushee, 108, 19, 469
Gushee, 109, 21, 479
Gushee, 109, 23, 485
Gushee, 109, 26, 475
Gushee, 110, 34, 469
Gushee, 110, 36, 459
Gushee, 111, 01, 479
Gushee, 112, 14, 466, 473
Gushee, 112, 15, 469
Gushee, 112, 17, 504
Gushee, 118, 05, 521
Gushee, 119, 07, 453, 470
Gushee, 119, 10, 470
Gushee, 119, 12, 470
Gushee, 119, 14, 478
Gushee, 119, 15, 492
Gushee, 120, 19, 514
Gushee, 120, 20, 468
Gushee, 120, 21, 502
Gushee, 120, 25, 514
Gushee, 120, 28, 509
Gushee, 120, 29, 470
Gushee, 121, 29, 479
Gushee, 121, 31, 477
Gushee, 121, 32, 468, 479
Gushee, 122, 40, 502, 503
Gushee, 122, 45, 487
Gushee, 123, 51, 480
Gushee, 124, 54, 482
Gushee, 125, 63, 468
Gushee, 126, 68, 478, 510
Gushee, 126, 69, 478
Gushee, 126, 70, 509
Gushee, 126, 71, 478
Gushee, 126, 72, 512
Gushee, 126, 73, 478
Gushee, 126, 74, 492
Gushee, 126, 76, 522
Gushee, 127, 77, 528
Gushee, 128, 86, 460
Gushee, 128, 89, 501
Gushee, 140, 39, 459
Gushee, 143, 19, 464
Gushee, 149, 01, 487
Gushee, 054, 05, 191
Gushee, 062 f., 500, 768
Gushee, 062, 10, 252, 704
Gushee, 062, 14, 314
Gushee, 063, 21, 702
Gushee, 069, 06, 595
Gushee, 071, 03, 1399
Gushee, 077, 10, 706
Gushee, 077, 11, 706
Gushee, 086, 06, 702

- Gushee, 086, 11, 147
 Gushee, 092, 12, 599, 703
 Gushee, 110, 32, 703
 Gushee, 119, 10, 1494
 Gushee, 119, 12, 1493
 Gushee, 123, 48, 186
 Gushee, 126, 68, 185
 Gushee, 127, 81, 186
- Ausonius
 Protrept. ad Nep.
 45, 1495
 48, 1399
- Bacchius
 Introductio
 Jan 296, 19, 335
 Jan, 202 f., 1332
 Jan, 292, 18, 994
 Jan, 299, 14, 1111
 Jan, 304, 10, 994, 1036
 Jan, 307, 05, 82
- Balzac, H.
 Une double famille
 P.-G. Castex, 54, 09, 827
- Beda Venerabilis
 De arte metrica
 GL VII, 258, 19 seq., 1426
 Hist. Eccl.
 IV, 01, 02, 135
- Bernhard v. Chartres
 Glossae sup. Plat.
 in Tim. 47 C - D, 681
- Berno
 Prologus in tonarium
- GS II, 78 a, 385
- Bismarck, Fürst v.
 Brief a. d. Frau v. 17.02.1857,
 1157
- Boethius
 Cons.
 II pr. 5, 130
 IV pr. 6, 666
 III m. IX, 69
 III, m. IX, 10, 59
- Inst. mus.
Friedlein, 179, 15, 24
Friedlein, 180, 02, 662
Friedlein, 180, 04, 265
Friedlein, 181, 01, 240
Friedlein, 181, 19, 25
Friedlein, 186, 25, 622
Friedlein, 187, 01, 26
Friedlein, 187, 03, 25
Friedlein, 187, 31, 726
Friedlein, 188, 06, 191
Friedlein, 188, 27, 191
Friedlein, 189, 15, 124, 175, 256
Friedlein, 191, 01, 192
Friedlein, 191, 03, 190
Friedlein, 194, 22, 195
Friedlein, 195, 06, 167, 196
Friedlein, 195, 08, 173
Friedlein, 195, 17, 723
Friedlein, 195, 18, 114
Friedlein, 195, 19, 29, 116
Friedlein, 196, 01, 114
Friedlein, 196, 03, 303, 313
Friedlein, 196, 10, 120

- Friedlein, 196, 16, 121*
Friedlein, 196, 22, 427
Friedlein, 197, 02, 307
Friedlein, 198, 12, 427
Friedlein, 198, 23, 205
Friedlein, 199, 01, 52
Friedlein, 199, 02, 382
Friedlein, 199, 05, 84, 546
Friedlein, 199, 15, 746
Friedlein, 200, 19, 127
Friedlein, 220, 01, 202, 204, 237, 271
Friedlein, 222, 14, 238
Friedlein, 224, 06, 77
Friedlein, 224, 31, 610
Friedlein, 249 ff., 385
Friedlein, 249, 22, 312
Friedlein, 254, 04, 285
Friedlein, 259, 10, 326
Friedlein, 272, 12, 365
Friedlein, 279, 24, 285
Friedlein, 302, 01, 171
Friedlein, 302, 02, 167
Friedlein, 352, 07, 698
Friedlein, 356 seq., 100
Friedlein, 356, 09, 102
Friedlein, 358, 23, 325
Friedlein, 361, 09, 250
Friedlein, 341, 21, 647
Friedlein, 160, 09, 751
Friedlein, 179, 20, 50
Friedlein, 180, 03, 680
Friedlein, 181, 05, 1119
Friedlein, 184, 03, 77
Friedlein, 186, 03, 683
Friedlein, 188, 03, 73
Friedlein, 188, 27, 59
Friedlein, 189, 24, 619
Friedlein, 190, 08, 617
Friedlein, 191, 06, 517
Friedlein, 193, 07, 519
Friedlein, 193, 20, 540
Friedlein, 193, 22, 105, 520
Friedlein, 195, 03, 939
Friedlein, 195, 05, 882
Friedlein, 195, 06, 251, 818, 1446
Friedlein, 195, 18, 239, 377
Friedlein, 196, 03, 579, 802
Friedlein, 198, 12, 526
Friedlein, 198, 17, 56
Friedlein, 199, 01, 168
Friedlein, 199, 06, 88
Friedlein, 199, 10, 427, 440
Friedlein, 199, 20, 527
Friedlein, 203 ff., 501
Friedlein, 205, 05, 1281
Friedlein, 212, 26, 1119
Friedlein, 213, 08, 1107
Friedlein, 213, 10, 1110
Friedlein, 213, 11, 1102
Friedlein, 218 f., 1012
Friedlein, 219, 25, 622
Friedlein, 224, 28, 747
Friedlein, 251 ff., 1294
Friedlein, 268, 21, 511
Friedlein, 269, 21, 561
Friedlein, 309 ff., 445

- Friedlein, 314, 19, 231
 Friedlein, 341, 19, 1180
 Friedlein, 341, 20, 1332
 Friedlein, 342 ff., 1007
 Friedlein, 342, 17, 1010
 Friedlein, 343 add., 1417
 Friedlein, 343, 17, 1010
 Friedlein, 343, 20, 637
 Friedlein, 344, 01, 908
 Friedlein, 347 f., 1010
 Friedlein, 347, 20, 1009
 Friedlein, 348, 02, 1010
 Friedlein, 360, 08, 471
 Friedlein, 361, 01, 757
- Bryennius
 Harmonica
 Jonker, 069 f., 455
 Jonker, 098, 09, 28
 Jonker, 102, 01, 29
 Jonker, 106, 27, 1013
 Jonker, 112, 04, 792
 Jonker, 112, 17, 1106
 Jonker, 112, 22, 1117
 Jonker, 116, 08, 148
 Jonker, 118, 20, 1201
 Jonker, 120, 05, 1137
 Jonker, 120, 18, 1163
 Jonker, 122, 02, 1174
 Jonker, 358, 12, 1265
 Jonker, 360, 01, 1266
 Jonker, 360, 23, 414
 Jonker, 360, 27, 413
- C. Ch. Fortunatianus
- Ars Rhet.
 Halm, 130, 26, 1478
- C. J. Victor
 Praecepta art. reth.
 Halm, 442, 04, 1483
 Praecepta art. rhet.
 Halm, 440, 12, 1479
- Cassiodor
 Inst.
 II, 01, 02, 1383
 II, 05, 05, 45
 II, 05, 07, 1399
 II, 05, 08, 184, 201, 210, 264,
 1123
- Varia
 II, 40, 04, Mommsen, 70, 17,
 240
- Censorinus
 De die nat.
 Sallmann, 10, 04, 222
 Sallmann, 15, 21, 503
 Sallmann, 15, 22, 175
 Sallmann, 16, 01, 152
 Sallmann, 16, 17, 542
 Sallmann, 18, 12, 752
 Sallmann, 22, 10, 951
- Chalcidius
 In Tim.
 Waszink, 009, 02, 127
 Waszink, 092, 19, 1278
 Waszink, 099, 17, 507
 Waszink, 244, 01, 471
 Waszink, 272, 03, 672
- Chamisso, A. v.

- Burg Niedeck, 306, 740
- Charisius
 Inst. Gramm.
 IV, GL I, 289, 05, 1375
- Cicero
 De nat. deorum
 2, 19, 1337
 2, 21, 1337
 De rep./Somn. Scip.
Ziegler, 132, 03, 687
 De rep.
 VI, 18, *Ziegler*, 131, 04, 658
 VI, 18, *Ziegler*, 132, 03, 660
 Orator
 51, 173, 845
 57, 1357
 Timaeus
Ax, 162, 15, 194
 Tusc.
 I 10, 19, 52
 I 10, 21, 53
 I 18, 41, 52
- Cledonius
 Ars
 GL V, 30, 04, 1488
 GL V, 31, 30, 1520
- Cleonides
 Harmonica
 Jan, 179, 11, 476
 Jan, 179, 12, 472
 Jan, 180, 02, 167
 Jan, 180, 13, 82
 Jan, 188, 03, 969
 Jan, 197, 04, 1180
- Jan, 197, 05, 1063
 Jan, 201, 14, 1139, 1218
 Jan, 202, 06, 148, 1339
 Jan, 205, 05, 1036, 1175
 Jan, 205, 06, 198
 Jan, 308, 17, 1332
- Intr.
Jan, 187, 05, 276
- Communio
Beatus servus, 594
Dicit Dominus, 488
- D. Diderot
 Rameaus Neffe, 1354
- Dickens, Ch.
 Bleak House
 Ch. 64, 857
- Didymus
Περὶ διαφορᾶς
 Porphyrius, Düring, 26, 12, 775
- Diomedes
 Ars gramm.
 GL I, 420, 09, 765
 GL I, 426, 09 seq., 941
 GL I, 431, 01, 1507
 GL I, 456, 19, 1547
 GL I, 474, 30, 1490
- Dionys v. Halikar.
 De comp. verb.
 Usener/Radermacher, 40, 17,
 179
 Usener/Radermacher, 41, 09,
 1347
 Usener/Radermacher, 41, 13,

- 179
 Usener/Radermacher, 41, 18,
 1356
- Dufay
 Belle, vueilles
 GA VI, 78, 92, 262
- Duns Scottus
 Metaph. text.
 005 b, 411
 514 d, 399
- Ekkehardus
 Casus St. Galli
 47, 20
- Engelbert
 Musica
 I, II, *Ernstbrunner*, 169, 08, 217
 I, II, *Ernstbrunner*, 169, 09, 621
 I, III, *Ernstbrunner*, 179, 04,
 610
 II, IV, *Ernstbrunner*, 197, 03,
 418
 II, IX, *Ernstbrunner*, 207, 04,
 419
 II, X, *Ernstbrunner*, 220, 12,
 221
 II, XVI, *Ernstbrunner*, 220, 03,
 384
 II, XXX, *Ernstbrunner*, 242, 10,
 221
 IV, II, *Ernstbrunner*, 284, 03,
 645
 IV, II, *Ernstbrunner*, 285, 10,
 646
 IV, II, *Ernstbrunner*, 286, 02,
 646
 IV, III, *Ernstbrunner*, 286, 02,
 647
 IV, III, *Ernstbrunner*, 289, 20,
 650
 IV, IV, *Ernstbrunner*, 201, 04,
 636
 IV, IV, *Ernstbrunner*, 291, 04,
 650
 IV, V, *Ernstbrunner*, 292, 05,
 638
 IV, VII, *Ernstbrunner*, 296, 04,
 640
 IV, VII, *Ernstbrunner*, 297, 11,
 641
 IV, VII, *Ernstbrunner*, 298, 15,
 655
 IV, XL, *Ernstbrunner*, 348, 02,
 667
 IV, XLI, *Ernstbrunner*, 350, 06,
 677
 IV, XLIII, *Ernstbrunner*, 353,
 04, 674
 IV, XLIV, *Ernstbrunner*, 354,
 03, 683
 IV, XLIV, *Ernstbrunner*, 354,
 04, 685
 IV, XLIV, *Ernstbrunner*, 355,
 06, 668
 IV, XLIV, *Ernstbrunner*, 357,
 17, 669
 IV, XXXII, *Ernstbrunner*, 338,
 08, 679

- IV, XXXIX, Ernstbrunner, 347,
 09, 663
 IV, XXXVIII, Ernstbrunner,
 347, 04, 661
 IV, XXXVIII, Ernstbrunner,
 348, 11, 664
 II, II, Ernstbrunner, 194, 07,
 144
 II, XV, Ernstbrunner, 220, 20,
 531
 II, XXVI, Ernstbrunner, 236,
 03, 143
 II, XXX, Ernstbrunner, 242, 09,
 144
- Epictet
 Διατριβαι
 I, 01, 01, 36
 I, 29, 59, 373
 III, 23, 06, 372
- Euklid
 Sectio
 Jan, 149, 17, 168, 345
 Jan, 154, 05, 283
 Jan, 156, 12, 283
 Jan, 148, 03, 1625
 Jan, 148, 09, 54, 619
 Jan, 148, 12 seq., 350
 Jan, 149, 06, 619
 Jan, 160, 20, 1282
- Euripides
 Orestes
 Pöhlmann-West, 12, 1227
- Eusebius von Caes.
 Tricen. Or.
- XI, 14, 43
- Favonius Eulogius
 Disp.
 22, 12, 238
 22, 01, 859
 22, 04, 976, 1278, 1279
 22, 09, 976
 22, 12, 1335
 22, 13, 1277
 23, 06, 976
 25, 02, 858
 25, 06, 858
- Franco de Colonia
 Ars cant. mens.
 Gilles/Reaney, 29, 06, 236
 Gilles/Reaney, 34, 12, 587
 Gilles/Reaney, 65, 02, 280
 Gilles/Reaney, 65, 03, 212
 Gilles/Reaney, 66, 12, 213
 Gilles/Reaney, 29, 01, 1769
 Gilles/Reaney, 29, 08, 1770
 Gilles/Reaney, 31, 03, 1742
 Gilles/Reaney, 35, 14, 1742
 Gilles/Reaney, 39, 22, 1505
 Gilles/Reaney, 45, 15, 1790
 Gilles/Reaney, 45, 17, 1772
 Gilles/Reaney, 80. 02, 1744
 Gilles/Reaney, 81, 07, 1743
- Fulgentius
 Mitolog.
 III, IX, Helms, 74, 12, 366
 III, IX, Helms, 74, 14, 364
 III, X, Helm, 78, 20, 368

- III, X, Helms, 77, 15, 365
 III, X, Helms, 78, 16, 365
- Gaudentius
- Introductio
- Jan, 337, 05, 276*
Jan, 337, 09, 249
Jan, 337, 08, 346
Jan, 338, 03, 249
Jan, 228, 03, 9
Jan, 327, 05, 464
Jan, 328, 06, 93
Jan, 328, 08, 113
Jan, 329, 17, 466
Jan, 329, 23, 469
Jan, 330 f., 979
Jan, 331, 02, 998
Jan, 331, 07, 1101
Jan, 331, 27, 1118
Jan, 337, 05, 468
Jan, 337, 08, 817
Jan, 337, 13, 817
- Gerson, Johannes
- Canon pro psalterio mystico
Fabre, 564, 35, 1483
- Canticordum au pelerin
II, VIII, 5, Fabre, 491, 544
III, IV, 4, Fabre, 501, 545
- Nobilis Apostolus
12, Fabre, 541, 93, 542
- Tract. de cant.
I, 1, 02, Fabre, 338, 012, 652
I, 1, 08, Fabre, 317, 01, 253
II, 3, 19, Fabre, 432, 275, 145
- II, 3, 23, Fabre, 434, 336, 253*
II, 3, 24, Fabre, 435, 352, 145
II, 3, 33, Fabre, 436, 461, 1748
I, 2, 04, Fabre, 340, 028, 20
I, 2, 05, Fabre, 341, 042, 265
I, 2, 09, Fabre, 344, 094, 19
I, 2, 19, Fabre, 350, 212, 19
I, 2, 21, Fabre, 351, 238, 331
II, 3, 32, Fabre, 439, 459, 354
I, 1, 20, Fabre, 326, 281, 857
II, 1, 06, Fabre, 377, 050, 61
II, 1, 10, Fabre, 378, 088, 62
II, 1, 13, Fabre, 379, 118, 63
II, 1, 19, Fabre, 381, 169, 64
II, 1, 28, Fabre, 386, 371, 64
II, 1, 45, Fabre, 396, 494, 65
II, 2, 01, Fabre, 403, 013, 65
II, 2, 21, Fabre, 413, 259, 63
II, 2, 21, Fabre, 413, 264, 1483
II, 3, 07, Fabre, 423, 103, 1484
- Glareanus
 $\Delta\Omega\Delta EKAXOP\Delta ON$
62 f., 347
- Graduale
Exsultabunt sancti, 497
- Guido Aretinus
- Epistola
GS II, 35, 564
GS II, 44 a, 725
GS II, 44 b, 727, 1148
- Micrologus
IV, S. v. W., 106, 16, 599
IX, S. v. W., 131, 07, 211
X, S. v. W., 134, 5, 600

- X, S. v. W., 135, 8 g, 601
 XV, S. v. W., 164, 09, 592
 XV, S. v. W., 167, 17, 684
 XV, S. v. W., 175, 57, 524
 XV, S. v. W., S. 163, 14, 593
 XVIII, S. v. W., 198, 07, 211
 XVIII, S. v. W., 201, 15, 211
 XX, S. v. W., 229, 07, 307
 I, S. v. W., 92, 4, 443
 IV, S. v. W., 105, 12, 220
 XI, S. v. W., 144, 11, 668
 XV, S. v. W., 163, 06, 593
 XV, S. v. W., 167, 17, 27
 XV, S. v. W., 173, 48, 590
 XV, S. v. W., 228, 02, 310
 XVI, S. v. W., 180, 09, 539
 XVII, S. v. W., 191, 27, 542
 XVII, S. v. W., 193, 31, 567
 prol., S. v. W., 085, 31, 727
 prol., S. v. W., 085, 33, 726
 IV, S. v. W., 105, 12, 143
 XV, S. v. W., 162 seq., 441
 XV, S. v. W., 162, 2, 1591
 XV, S. v. W., 165, 14, 1720
 XV, S. v. W., 167, 18, 1720
 XVI, S. v. W., 179, 9, 892
- Prologus
 S. v. W., 080, 74, 382
- Hawthorne, Nathaniel
 The House of the Seven Gables
 Kap. VII, 445
- Heraclitus (Ps.)
 Quaestiones Homeric.
 Sodales, 20, 12, 610
- Heraklides Pont.
Μουσικῆ εἰσαγωγή
Düring, 31, 07, 54
Düring, 31, 14, 55
- Heraklit
 (de mundo)
Kranz-Diels, I, 153, 05, 1367
- Hieronymus v. M.
 (Musica)
Cserba, 65, 03, 341
Cserba, 65, 13, 341
Cserba, 65, 18, 342
- Hilarius v. Poitiers
 Lib. Hymn.
 Proem., 754
- Horatius
 Epistulae
 II, 03, 348, 667
- Hucbald
 Musica
Chartier, 196, 10, 526
Chartier, 196, 05, 493
 Chartier, 136, 01, 722
 Chartier, 138, 05, 609
 Chartier, 138, 06, 818
 Chartier, 140, 03, 159
 Chartier, 140, 07, 1367
 Chartier, 140, 17, 711
 Chartier, 144, 01, 915
 Chartier, 144, 05, 639
 Chartier, 146, 01, 733
 Chartier, 146, 11, 718
 Chartier, 148, 01, 734

- Chartier, 148, 05, 956
 Chartier, 152, 01, 937
 Chartier, 152, 04, 486
 Chartier, 152, 05, 949
 Chartier, 152, 06, 714
 Chartier, 152, 09, 731, 759
 Chartier, 152, 11, 942
 Chartier, 152, 13, 711
 Chartier, 154, 21, 1366
 Chartier, 156, 09, 575, 1365
 Chartier, 158, 06, 1365
 Chartier, 158, 07, 575, 710
 Chartier, 160, 01, 742, 771, 902
 Chartier, 160, 06, 903
 Chartier, 162, 02, 497
 Chartier, 164, 01, 711, 745, 771
 Chartier, 164, 03, 639
 Chartier, 164, 07, 746
 Chartier, 166, 07, 323
 Chartier, 172 seq., 1142
 Chartier, 178, 03, 1142
 Chartier, 180, 04, 1143
 Chartier, 180, 09, 1369
 Chartier, 192, 01, 203
 Chartier, 194, 01, 18, 1370
 Chartier, 194, 02, 708, 730
 Chartier, 194, 13, 1367
 Chartier, 194, 18, 906
 Chartier, 198, 445
 Chartier, 200, 03, 1369
 Chartier, 401, 03, 956
- Hugolinus Urbevetanus
 Declaratio mus. disc.
III, L, Seay, 222, 04, 38
- Ignatius v. Antioch.
 ad Eph. IV, 1, 3, 43
- Introitus
Dicit Dominus sermones, 489
Dicit Dominus, sermones, 487
Dicit Dominus: Ego cogito, 489
Dum clamarem, 499
Ego clamavi, 499
Exsultate, 489
Gaudete, 474
Iustus es Domine, 464
Sancti tui, 499
Suscepimus Deus, 463
- Benedicite
 Greg, 321
- Circumdederunt me, 603
- Confessio
 Altröm, 314
 Greg, 314
- Deus in adiutorium, 285
 Gaudete, 1236
 Jubilate Deo, 164
 Oculi mei semper, 247, 286, 327
 Omnia quae fecisti, 293, 327
 Rorate Caeli desuper, 239
 Tibi dixit, 286, 319
- Isidor
 Etym.
 De mus. V, 812
 De mus. VI, 593, 981
 De mus. VIII, 1401
- Iulianus
 Excerpt.
 GL V, 321, 04, 1497

Jacobus v. Lütt.

Compend. mus.

V, S. v. Waesberghe, 98, 06, 89,
105

Speculum mus.

I, III, Bragard, 017, 2, 724

I, XXIX, Bragard, 086, 04, 698

II, CX, Bragard, 253, 04, 324

II, III, Bragard, 013, 11, 257

II, III, Bragard, 014, 18, 259

II, III, Bragard, 015, 02, 261

II, III, Bragard, 015, 28, 258

IV, IX, Bragard, 027, 01, 322

IV, VI, Bragard, 012, 04, 426

IV, VII, Bragard, 013, 01 seq.,
263

IV, VII, Bragard, 013, 01, 301

IV, XII, Bragard, 024, 10, 279

IV, XLI, Bragard, 106, 01, 448

IV, XXIII, Bragard, 058, 1, 277

IV, XXIX, Bragard, 082, 39,
377

IV, XXV, Bragard, 063, 05, 238

IV, XXXII, Bragard, 093, 03,
216

IV, XXXVII, Bragard, 100, 01,
613

IV, XXXVII, Bragard, 101, 07,
613

V, II, Bragard, 006, 02, 305

V, III, Bragard, 008, 02, 305

VII, V, Bragard, 013, 15, 421

VII, IX, Bragard, 027, 01, 289

I, XIX, Bragard, 062, 02, 314

I, XIX, Bragard, 062, 03, 301

I, XIX, Bragard, 063, 04, 218,
616, 621

I, XIX, Bragard, 064, 14, 620

I, XXI, Bragard, 067, 04, 393

I, XXVI, Bragard, 080, 08, 58

I, XXIX, Bragard, 086, 01, 45

I, XXIX, Bragard, 086, 05, 45

I, XXIX, Bragard, 089, 19, 353

I, XXVI, Bragard, 080, 02, 57

I, XXVI, Bragard, 080, 06, 57

I, XXVI, Bragard, 081, 13, 710

I, XXXIX, Bragard, 089, 20, 46

II, II, Bragard, 008, 07, 701

II, II, Bragard, 010, 15, 705

II, II, Bragard, 010, 16, 58

II, II, Bragard, 010, 18, 707

II, II, Bragard, 011, 29, 718

II, II, Bragard, 011, 30, 719

II, II, Bragard, 011, 34, 387, 701

II, II, Bragard, 011, 35, 728

II, II, Bragard, 008, 2, 694

II, III, Bragard, 014, 16, 256

II, IV, Bragard, 016, 03, 275

II, IV, Bragard, 016, 06, 275

II, IV, Bragard, 018, 19, 270

II, IV, Bragard, 018, 21, 277

II, IV, Bragard, 019, 24, 278

II, IV, Bragard, 020, 07, 278

II, LIII, Bragard, 129, 03, 354

II, XIV, Bragard, 041 ff., 279

II, XIV, Bragard, 041, 02, 202,
279

II, XIV, Bragard, 041, 06, 202

- II, XLIV, Bragard, 0106, 07, 355
 IV, IV, Bragard, 010, 04, 279
 IV, IX, Bragard, 017, 01, 281
 IV, IX, Bragard, 018, 03, 282
 IV, LXV, Bragard, 111, 04, 760
 IV, VI, Bragard, 012, 04, 299
 IV, VI, Bragard, 013, 06, 300
 IV, VII, Bragard, 013, 02, 291
 IV, VIII, Bragard, 016, 02, 303
 IV, VIII, Bragard, 017, 08, 301
 IV, XI, Bragard, 024, 11, 297
 IV, XI, Bragard, 024, 12, 286
 IV, XII, Bragard, 026, 20, 379
 IV, XII, Bragard, 024, 09, 286
 IV, XII, Bragard, 024, 10, 311
 IV, XII, Bragard, 026, 18, 378
 IV, XIV, Bragard, 041, 05, 278
 IV, XIX, Bragard, 047, 05, 386
 IV, XLI, Bragard, 106, 01, 756
 IV, XLVI, Bragard, 112, 01, 329
 IV, XLVI, Bragard, 114, 12, 754
 IV, XLVI, Bragard, 115, 15, 720
 IV, XV, Bragard, 033, 01, 383
 IV, XV, Bragard, 037, 05, 385
 IV, XVII, Bragard, 070, 29, 425
 IV, XVII, Bragard, 071, 30, 439
 IV, XX, Bragard, 051, 05, 296, 387
 IV, XXI, Bragard, 052, 03, 236
 IV, XXIII, Bragard, 060, 18, 389
 IV, XXIX, Bragard, 079, 23, 359
 IV, XXIX, Bragard, 079, 25, 360
 IV, XXIX, Bragard, 081, 31, 369
 IV, XXIX, Bragard, 082, 37, 368, 370
 IV, XXIX, Bragard, 082, 38, 359
 IV, XXIX, Bragard, 083, 42, 372
 IV, XXVII, Bragard, 066, 02, 387
 IV, XXVII, Bragard, 066, 03, 420
 IV, XXVII, Bragard, 066, 05, 395
 IV, XXVII, Bragard, 066, 06, 425
 IV, XXVII, Bragard, 071, 31, 747
 IV, XXVIII, Bragard, 072, 07, 237
 IV, XXXI, Bragard, 093, 08, 48, 319
 VII, IX, Bragard, 025, 05, 211
 VII, VII, Bragard, 018, 07, 324
 VII, VIII, Bragard, 020, 01, 198
 II, LXIII, Bragard, 135, 08, 563
 II, LXIII, Bragard, 155, 22, 565
 IV, XLVII, Bragard, 116, 06, 506
 IV, XV, Bragard, 034, 04, 602
 IV, XXVII, Bragard, 066, 06, 814

- VI, XV, Bragard, 046, 01, 226
 VI, XXXVI, Bragard, 090, 01, 226
 VI, XXXVI, Bragard, 091, 08, 227
 VI, XXXVI, Bragard, 091, 10, 229
 VI, XXXVI, Bragard, 091, 11, 229
- Johannes Boen
- Ars
- Gallo, 33, 15, 557
- Musica
- Frobenius, 43, 01, 554
 Frobenius, 45, 25, 557
- Johannes Cotto
- Musica
- II, S. v. W., 051, 04, 607*
IV, S. v. W., 057, 01, 603
IV, S. v. W., 057, 04, 101
IV, S. v. W., 057, 05, 703
XXI, S. v. W., 134, 13, 594
XXII, S. v. W., 142, 03, 558
 IV, S. v. W., 057, 04, 935
 X, S. v. W., 077, 11, 183
 X, S. v. W., 080, 28, 598
- Johannes de Garlandia
- Ars rithmica
- Mari, 36, 17, 1562
 Mari, 36, 21, 1568
 Mari, 38, 72, 1570
 Mari, 38, 94, 1574
 Mari, 44, 274, 1571
 Mari, 51, 498, 1565
- De mens. mus.
- Reimer, 35, 02, 7*
Reimer, 35, 04, 113
Reimer, 35, 06, 7
Reimer, 37, 22, 584
Reimer, 39, 32, 232
Reimer, 44, 02, 7
Reimer, 49, 30, 235
Reimer, 67, 01, 255
Reimer, 67, 02, 279, 298
Reimer, 67, 03, 237
Reimer, 67, 04, 251
Reimer, 68, 06, 247
Reimer, 68, 08, 248
Reimer, 69, 10, 248
Reimer, 71, 25, 251
Reimer, 73, 06, 49
Reimer, 73, 08, 238
 Reimer, 36, 10, 872
 Reimer, 37 f., 1606
 Reimer, 37, 12, 1763
 Reimer, 37, 21, 1756
 Reimer, 38, 23, 1822
 Reimer, 38, 27, 1748, 1831
 Reimer, 38, 29, 1766
 Reimer, 38, 31, 1749
 Reimer, 39, 32, 1572
 Reimer, 40, 36, 1813
 Reimer, 44, 02, 1793, 1824
 Reimer, 44, 04, 1763
 Reimer, 45, 08, 1763
 Reimer, 45, 10, 1764
 Reimer, 46, 17, 1765
 Reimer, 47, 21, 1825

- Reimer, 47, 24, 1790
 Reimer, 48, 29, 1765, 1789
 Reimer, 49, 38, 1791
 Reimer, 50, 05, 1753
 Reimer, 51, 10, 1759
 Reimer, 51, 12, 1763
 Reimer, 52, 02, 1792
 Reimer, 52, 03, 1798
 Reimer, 56, 10, 1767
 Reimer, 57, 01, 1792
 Reimer, 57, 02, 1829
 Reimer, 59, 05, 1829
 Reimer, 59, 06, 1793
 Reimer, 63, 05, 1763, 1764
 Reimer, 63, 09, 1764
 Reimer, 64, 08, 1811
 Reimer, 74, 01, 1826
 Reimer, 76, 13, 1785
 Reimer, 85, 98, 1760
- De triumphis eccles.
 Wright, 97, 155
- Johannes de Grocheo
 Musica
Rohloff, 112, 42, 72, 421, 755
Rohloff, 114, 01, 628
Rohloff, 114, 18, 435
Rohloff, 114, 26, 49
Rohloff, 114, 28, 72, 413
Rohloff, 114, 32, 397
Rohloff, 114, 33, 69
Rohloff, 114, 40, 334
Rohloff, 116, 28, 16, 336
Rohloff, 116, 42, 336
Rohloff, 116, 49, 337
- Rohloff*, 118, 18, 338
Rohloff, 120, 01, 338
Rohloff, 120, 11, 339
Rohloff, 122, 30, 139
Rohloff, 122, 34, 17
Rohloff, 122, 45, 19
Rohloff, 124, 20, 734
Rohloff, 124, 25, 21
Rohloff, 124, 41, 735
Rohloff, 128, 47, 738
Rohloff, 130, 05, 22
Rohloff, 130, 15, 739
Rohloff, 136, 07, 738
Rohloff, 136, 15, 737
Rohloff, 136, 45, 732
Rohloff, 137, 48, 422
Rohloff, 138, 32, 687
Rohloff, 114, 18, 789
- Johannes de Muris
 Mus. spec.
Fass. B, Einl., Falkenroth, 079, 08, 405
Fass. B, Einl., Falkenroth, 081, 06, 405
Fass. B, Einl., Falkenroth, 083, 04, 273
Fass. B, Einl., Falkenroth, 77, 02, 124
Einl., Falkenroth, 90, 01, 124
I, I, Falkenroth, 93, 124
I, III, Falkenroth, 108, 11, 324
II, V, Falkenroth, 262 f., 692
I, VI, Falkenroth, 150, 07, 521
I, XV, Falkenroth, 202, 01, 522

- Notitia artis mus.
Michels, 48, 06, 78
Michels, 50, 5, 408
Michels, 65, 03, 62
Michels, 65, 05, 65
Michels, 69, 06, 69
Michels, 69, 10, 69
Michels, 71, 03, 66
Michels, 82 f., 1768
- Johannes Diaconus
 Vita Greg.
 II, 7, 395
- Johannes Gallicus
 De ritu canendi
CS IV, 342 b, 349
CS IV, 342, 348
- Johannes Scottus
 Annot.
 Jeauneau, 005, 08, 948
 Jeauneau, 008, 08, 1401
 Jeauneau, 011, 05, 615
 Jeauneau, 118 f., 495
 Jeauneau, 118, 04, 616
 Jeauneau, 119, 23, 585
 Jeauneau, 120, 06, 616
 Jeauneau, 120, 23, 584
 Jeauneau, 123, 12, 607
 Jeauneau, 124, 03, 621
 Jeauneau, 124, 09, 616, 622
 Jeauneau, 125, 04, 625
 Jeauneau, 125, 14, 750
 Jeauneau, 126, 05, 751
 Jeauneau, 126, 14, 759
 Jeauneau, 127, 03, 760
 Jeauneau, 127, 07, 760
 Jeauneau, 127, 10, 481
 Jeauneau, 127, 17, 762
 Jeauneau, 127, 19, 767
 Jeauneau, 127, 28, 783
 Jeauneau, 128, 06, 785
 Jeauneau, 128, 09, 786
 Jeauneau, 128, 24, 787
 Jeauneau, 128, 26, 783
 Jeauneau, 129, 12, 957, 960
 Jeauneau, 138, 10, 1596
 Jeauneau, 140, 21, 659
 Jeauneau, 140, 24, 659
 Jeauneau, 141, 01, 656
 Jeauneau, 143, 25, 751
 Jeauneau, 144, 01, 51
 Jeauneau, 144, 10, 51
 Jeauneau, 154, 15, 660
 Jeauneau, 154, 18, 658
 Lutz, zu Dick, 010, 22, 785
 Lutz, zu Dick, 051, 02, 155
 Lutz, zu Dick, 060, 05, 650
 Lutz, zu Dick, 060, 06, 637
 Lutz, zu Dick, 060, 08, 637
 Lutz, zu Dick, 060, 11, 650
 Lutz, zu Dick, 476, 18, 689
 Lutz, zu Dick, 479, 17, 825
 Lutz, zu Dick, 483, 01, 808
 Lutz, zu Dick, 483, 11, 689
 Lutz, zu Dick, 483, 05, 810
 Lutz, zu Dick, 494, 16, 798,
 1295
 Lutz, zu Dick, 494, 18, 799
 Lutz, zu Dick, 497, 20, 246

- Lutz, zu Dick, 498, 02, 211, 246
 Lutz, zu Dick, 498, 10, 211, 249,
 255
 Lutz, zu Dick, 499, 13, 1429
 Lutz, zu Dick, 500, 01, 415
 Lutz, zu Dick, 500, 13, 695
 Lutz, zu Dick, 506, 17, 971
 Lutz, zu Dick, 510, 05, 1103
 Lutz, zu Dick, 510, 10, 1116
 Lutz, zu Dick, 511, 01, 1116
 Lutz, zu Dick, 514, 09, 1132
 Lutz, zu Dick, 515, 07, 1267
 Lutz, zu Dick, 516, 08, 1441
 Lutz, zu Dick, 516, 09, 1455
 Lutz, zu Dick, 517, 03, 1541
 Lutz, zu Dick, 517, 04, 1376
 Lutz, zu Dick, 517, 05, 1541
 Lutz, zu Dick, 517, 18, 1597
 Lutz, zu Dick, 518, 12, 984
 Lutz, zu Dick, 518, 18, 1649
 Lutz, zu Dick, 522, 13, 1643
 Lutz, zu Dick, 522, 14, 1642
 Lutz, zu Dick, 522, 19, 1681
 Lutz, zu Dick, 524, 17, 1694
 Lutz, zu Dick, 528, 07, 1711
 Lutz, zu Dick, 529, 07, 1707
 Lutz, zu Dick, 530, 14, 1712
- Carmina
 03, Herren, 068, 15, 585
 03, Herren, 070, 65, 961
 05, Herren, 078, 39, 961
 08, Herren, 084, 13, 1397
 25, Herren, 116, 30, 225
 25, Herren, 118, 45, 225
- in Ierar. cael.
 Barbet, XV, 511, 738
 Peri phys.
 475 B, 177
 637 D, 816, 821
 722 B, 837
 723 B, 850
 724 A, 852
 784 D, 1447
 785 A, 1445
 818 B, 589
 869 B, 911
 869 D, 917
 870 A, 176, 915
 883 C, 826
 883 D, 842
 965 C, 799
- Johannes Vetulus de Anag.
 Lib. de mus.
Hammond, 26, 07, 433
Hammond, 27, 20, 585
Hammond, 28, 01, 715
 Hammond, 28, 01, 1606
- Johannes VIII
 Epist. ad Anno., 752
- Julian v. Toledo
 Gramm.
 Bischoff, 295, 1449
- Kanzler, Der
XVI, v. Kraus, I, 210, 10, 13, 643
- Keller, Gottfried
 Das verlorene Lachen
 HKA, 05. 303, 21, 827

- Martin Salander
HKA 08, 310, 22, 370
- Lactantius
 De opificio Dei
 16, 13, 54
 Div. Inst.
 VI, 21, 137
 VII, 13, 57
- Limenius
 Paeon
 Pöhlmann-West, 74, 1250
- Macrobius
 Comment.
 II, 1, 06, 142, 177
 II, 1, 20, 152
 II, 1, 22, 503
 II, 2, 01, 67
 II, 2, 03, 847
 II, 2, 04, 751
 II, 2, 19, 66
 II, 3, 01, 657
 II, 4, 11, 1135
 II, 4, 13, 1118
 II, 4, 19, 948
- Maggi, Vincenzo
 In Arist. Lib. de poetica
 Venedig 1550; Palisca, 352,
 1419
- Magister Sion
 Novum doctrinale
 Mari, 17, 02, 1562
 Mari, 18, 34, 1564
- Marchettus de Padua
- Lucidarium
 II, III, 762, 921
 II, V seq., 552
 IX, I, 921
- Marius Victorinus
 Ars Gramm.
 GL VI, 04, 12, 933
 GL VI, 61, 01, 1814
 GL VI, 62, 12, 1815
 De metr. Hor.
 Keil, GL VI, 183, 22, 410
- Marsilio Ficino
 In Phileb.
 Allen, 267, 1127
- Martianus Capella
 De nupt.
 273, 453
 933, 37, 295, 299
 936, 443
 937, 73, 546, 689
 940, 74
 011, 1273, 1276, 1279
 012, 1283
 027, 659
 036, 53
 066, 658, 660
 108, 441, 1287, 1288, 1331
 117, 154
 119, 154
 120, 160
 138, 629, 648
 198, 1341
 231, 1382
 232, 1508

268, 126, 1353, 1354, 1360, 1507
269, 692, 1360, 1508, 1548
273, 691, 1344, 1346
326, 48
442, 1478
542, 1475
569, 1376
736/7, 491
899, 688
905, 40, 824
909, 807, 989
910, 808
930, 146, 475, 487, 760, 983,
1302
931, 203, 1091, 1173
932, 165, 170, 441, 1400
933, 178, 335, 495, 1067, 1295,
1605
934, 201
935, 193, 202, 246, 335, 344,
360, 640, 1013, 1123
936, 420
937, 77, 422, 423, 959, 1356
938, 120, 166, 614, 1539
939, 168, 433, 632, 1584, 1592
940, 442, 832, 890
941, 292, 343
942, 291, 346, 449
943, 287–289, 444, 450, 1129
944, 287, 288, 459
945, 461–463, 1111
946, 460, 463
946/7, 463
947, 249, 441, 465, 818
948, 472, 760, 968
949, 918, 969
950, 837, 975
950/1, 976
951, 590, 978
953, 718, 976
954, 257, 695, 979, 1171
955, 346, 1102
957, 346, 1109, 1110, 1112,
1114, 1117
958, 1119
959, 988, 1121
960, 445, 1004, 1124, 1132, 1298
961, 339
962, 434, 439, 445, 1014
963, 1130, 1133, 1297
964, 1137, 1171, 1173, 1539
965, 472, 1263
966, 1271
967, 167, 1376, 1398, 1433,
1456, 1473, 1507
968, 1426, 1440, 1462, 1533,
1549
969, 412, 1438, 1463, 1537,
1545, 1550–1552, 1621
970, 1426, 1540, 1593
971, 867, 918, 982, 1606, 1620,
1633, 1639
972, 1659
973, 1659, 1661
974, 476, 1483, 1560, 1643, 1800
975, 1673
976, 1671, 1683
977, 1674, 1801

- 978, 1679, 1682, 1801
 979, 1640, 1679
 980, 1681, 1683, 1685
 981, 167, 1686, 1695
 982, 1645, 1689, 1692
 984, 1643, 1702
 985, 1644, 1704
 986, 1713
 988, 1707, 1711
 989, 1713
 990, 1643
 991, 1710
 992, 1714
 994, 49, 1716
- Mei, Girolamo
 Delle compositura delle parole
 Palisca, 349, 112
 Letters
 Palisca, 95, 748
 Tratt. del verso tosc.
 Palisca, 351, 1421
- Menander
 Perikeiromene
 Pöhlmann-West, 184, 1237
- Mesomedes
 Hymnus Ἄειδε Μοῦσα
 Pöhlmann-West, 092, 1252
- Miller, J. M.
 Siegwart
 Bd. II, 628, 898
- Moerbecke, G. de
 Transl. Metaph.
 Vuilleming-Diem, Arist. Lat.,
 XXV, 3, 2, 395
- Morgenstern, Ch.
 Galgenlieder
 Der Lattenzaun, 596
- Morley, Thomas
 A plaine and easie introduction ...
 Annotations, S. 2, 352
- Muretach
 In Donati Artem
 Hotz, 7, 14, 1607
- Nemesius
 De nat. hom.
 II, 53
- Nestroy, J.
 Der Zerissene
 II, 1., 991
- Neumann, R.
 Unter falscher Flagge
 83, 721
- Nicetas v. Rem.
 De ut. hym.
 Turner, XIII, 10, 577
- Nicolaus de Lyra
 Demonos
 Dyer, 232, 243
- Nicolaus Tybinus
 Tract. de rithmis
 Mari, 96, 035, 1510
 Mari, 96, 065, 1838
 Mari, 96, 075, 1511
 Mari, 97, 0108, 1512
 Mari, 97, 088, 1577
 Mari, 98, 139, 1841
 Mari, 98, 145, 1841

- Nicomachus
 Ench.
 Jan, 180, 02, 994
 Jan, 238, 18, 96
 Jan, 239, 17, 102
 Jan, 239, 24, 130
 Jan, 241, 08, 74
 Jan, 241, 10, 622
 Jan, 263, 11, 1115
 Jan, 263, 12, 1111
 Jan, 282, 02, 1336
 Excerpta
 v. Jan, 274, 11, 341
- Notker Balbulus
Gesta Karoli
 I, 10, 22, 393
Liutwardo, 467
 Proem.
Ochsenbein, 148, 21, 633
- Notker d. Dt.
 In Mart. Cap.
 King, 098, 11, 1289
 King, 098, 15, 1296
 King, 109, 14, 160
- Oddo
 De mus.
GS I, 276 f., 539
GS I, 277 b, 540
GS I, 265 a, 577
 Dialog. d. mus.
GS I, 251 a, 727
GS I, 252 a, 724
GS I, 255 b, 576
- GS I*, 257 b, 1151
GS I, 259 b, 1152
- Offertorium
In omnem terram, 524
 Ave Maria, 1249
 Oravi Deum, 1588
 Populum humilem, 1161
- Palaemon
 Gramm.
 GL VI, 206, 07, 1428
- Paulus, St.
Προς Κορ.
 I, 14, 06, 943
- Petrus Abaëlardus
 Dialectica
de Rijk, 73, 06, 86
de Rijk, 73, 11, 86
de Rijk, 73, 24, 87
- Petrus de St. Dionys.
 Tract. de mus.
Michels, 148, 2, 419
- Philippe de Vitry
 Ars nova
Reaney, Gilles, Maillard, 21, 02,
 692
Reaney, Gilles, Maillard, 22, 02,
 692
- Philodem
 De musica
 XXIII, Kemke, 91, 13, 773
- Plato
 Leges
 812 d, 10

- Conviv.
 180 d, 655
 187 d, 370, 655
 215 d, 370
- Gorgias
 465 b, 387
 565 a, 388
- Leges
 812 d, 1154
- Philebus
 26 a, 436
- Rep.
 530 d, 374, 504
 531 a, 1057, 1058, 1301
- Sophistes
 253 b, 990
- Theaetetus
 206 a, 1023
- Timaeus
 47 c, 684
 47 d, 686
- Plinius maior
 Nat. hist.
 I, 20, 1340
- Plutarch
 De mus.
1139 B, Ziegler-Pohlenz, 19, 21, 345
 1134 F, Ziegler-Pohlenz, 09, 17, 1305
 1134 F, Ziegler-Pohlenz, 09, 25, 1306
 1135 A, Ziegler-Pohlenz, 09, 27, 1330
 1137 A, Ziegler-Pohlenz, 14, 24, 1313, 1314
 1137 D, Ziegler-Pohlenz, 16, 10, 1314
 1137 E, Ziegler-Pohlenz, 16, 14, 1316
 1137 E, Ziegler-Pohlenz, 16, 25, 1315
 1139 B, Ziegler-Pohlenz, 19, 19, 47
 1140 F, Ziegler-Pohlenz, 23, 16, 1706
 1142 F, Ziegler-Pohlenz, 28, 15, 1155
 1143 A, Ziegler-Pohlenz, 28 f., 1153
 1143 A, Ziegler-Pohlenz, 28, 23, 1158
 1143 A, Ziegler-Pohlenz, 29, 03, 1163
 1143 B, Ziegler-Pohlenz, 29, 10, 1159
 1143 B, Ziegler-Pohlenz, 29, 10, 1164
 1145 A, Ziegler-Pohlenz, 33, 06, 1317
 1145 A, Ziegler-Pohlenz, 33, 10, 179
- Pompeius
 Comm.
 GL V, 120, 29, 1498
 GL V, 126, 04, 1520
- Porphyrius
 In Ptol.

- Düring*, 029, 21, 29
Düring, 010, 12, 103
Düring, 010, 01, 1600
Düring, 080. 01, 103
Düring, 083, 22, 84
Düring, 093, 19, 1602
Düring, 125, 16, 85
Düring, 169, 09, 1170
Düring, 169, 30, 1170
Düring, 173, 15, 1171
- Priscianus
- Inst.
- GL II, 113, 9, 1352
- Probus
- Gramm.
- GL IV, 47, 3, 1382
- Prudentius
- Kathem.
- IX, Lavarenne, 49, 01, 948
- Ps.-Priscian
- De accent.
- GL III, 519, 25, 1491
- Ptolemaeus
- Harm.
- I*, 01, *Düring*, 03, 01, 99
I, 03, *Düring*, 08, 15, 144
I, 04, *Düring*, 10, 05, 89
I, 04, *Düring*, 10, 14, 97
I, 04, *Düring*, 10, 20, 146
I, 07, *Düring*, 58, 07, 346
I, 10, *Düring*, 23, 21, 155
I, 04, *Düring*, 09, 17, 105
I, 04, *Düring*, 09, 29, 107
I, 07, *Düring*, 15, 03, 757
- I*, 09, *Düring*, 20, 07, 548
I, 10, *Düring*, 21, 25, 512
I, 12, *Düring*, 28, 23, 1112
 II, 04, *Düring*, 50, 12, 998
 II, 04, *Düring*, 50, 15, 1063
 II, 05, *Düring*, 53, 17, 1063
 II, 05, *Düring*, 52, 11, 1219
 II, 06, *Düring*, 55 f., 1169
 II, 06, *Düring*, 55, 09, 1180
 II, 06, *Düring*, 55, 20, 1169
 II, 06, *Düring*, 56, 18, 1165
 II, 07, *Düring*, 58, 07, 1171,
 1214
 II, 09, *Düring*, 63, 07, 1205
 II, 11, *Düring*, 62, 13, 1064
- Ptolemais
- Στοιχειῶσις*
 Porhpyrius, *Düring*, 25, 09, 772
- Quintilianus
- Inst. or.
- I*, 08, 01, Radermacher, *I*, 52,
 09, 1479
I, 08, 02, Radermacher, *I*, 52,
 16, 1431
I, 10, 22, Radermacher, *I*, 60,
 20, 1436, 1546
 IX, 04, 040, Radermacher, *II*,
 205, 11, 331
 IX, 04, 045, Radermacher, *II*,
 206, 25, 1617
 IX, 04, 047, Radermacher, *II*,
 297, 06, 1846
 IX, 04, 048, Radermacher, *II*,

- 207, 12, 1617
 IX, 04, 050, Radermacher, II,
 207, 24, 1798
 IX, 04, 050, Radermacher, II,
 207, 25, 1668
 IX, 04, 051, Radermacher, II,
 208, 04, 1700
 IX, 04, 051, Radermacher, II,
 208, 06, 1758
 IX, 04, 052, Radermacher, II,
 208, 12, 1760
 IX, 04, 055, Radermacher, II,
 209, 06, 1798
 IX, 04, 075, Radermacher, II,
 213, 19, 1758
 IX, 04, 084, Radermacher, II,
 215, 25, 1828
 IX, 04, 084, Radermacher, II,
 216, 02, 1666
 IX, 04, 093, Radermacher, II,
 218, 05, 1759
 IX, 04, 114, Radermacher, II,
 223, 09, 1839
 IX, 04, 116, Radermacher, II,
 223, 22, 378
 IX, 04, 120, Radermacher, II,
 224, 22, 379
 IX, 04, 136, Radermacher, II,
 228, 21, 1781
 XI, 22, Radermacher, II. 330,
 09, 627
 XI, 39, Radermacher, II, 333,
 20, 604
 XII, 10, 33, Radermacher, II,
 408, 14, 1519
- Rückert, F.
 Deutsches Künstlerfest i. Rom
 1818, 58
- Regino
 Epistola
 Bernhard, 54, 17, 506
- Remy v. Auxerre
 Comm.
Lutz, zu Dick, 480, 06, 31
Lutz, zu Dick, 480, 19, 31
 Lutz, zu Dick, 010, 24, 794
 Lutz, zu Dick, 011, 05, 757, 795
 Lutz, zu Dick, 011, 11, 755
 Lutz, zu Dick, 026, 01, 1703
 Lutz, zu Dick, 046, 04, 1289
 Lutz, zu Dick, 046, 05, 1288
 Lutz, zu Dick, 049, 10, 756
 Lutz, zu Dick, 050, 08, 796
 Lutz, zu Dick, 051, 01, 155
 Lutz, zu Dick, 075, 17, 796
 Lutz, zu Dick, 270, 18, 354,
 1476
 Lutz, zu Dick, 270, 33, 1477
 Lutz, zu Dick, 322, 13, 1641
 Lutz, zu Dick, 417, 09, 1554
 Lutz, zu Dick, 449, 11, 1374
 Lutz, zu Dick, 476, 15, 688
 Lutz, zu Dick, 479, 14, 825
 Lutz, zu Dick, 480, 11, 184
 Lutz, zu Dick, 482, 17, 808
 Lutz, zu Dick, 483, 01, 808
 Lutz, zu Dick, 483, 04, 808

- Lutz, zu Dick, 490, 10, 689
 Lutz, zu Dick, 490. 20, 57
 Lutz, zu Dick, 494, 15, 330
 Lutz, zu Dick, 494, 17, 799
 Lutz, zu Dick, 494, 20, 347
 Lutz, zu Dick, 495, 04, 250
 Lutz, zu Dick, 495, 06, 264
 Lutz, zu Dick, 496, 14, 692
 Lutz, zu Dick, 496, 18, 284
 Lutz, zu Dick, 497, 13, 286
 Lutz, zu Dick, 497, 16, 201
 Lutz, zu Dick, 498, 11, 252
 Lutz, zu Dick, 498, 12, 255, 336
 Lutz, zu Dick, 499, 07, 415
 Lutz, zu Dick, 500, 01, 415
 Lutz, zu Dick, 501, 08, 634
 Lutz, zu Dick, 501, 13, 693, 832
 Lutz, zu Dick, 502, 04, 334
 Lutz, zu Dick, 503, 08, 334, 447
 Lutz, zu Dick, 521, 05, 1801
 Lutz, zu Dick, 504, 07, 456
 Lutz, zu Dick, 504, 10, 293, 457
 Lutz, zu Dick, 506, 12, 474
 Lutz, zu Dick, 509, 06, 981
 Lutz, zu Dick, 509. 09, 1014
 Lutz, zu Dick, 510, 03, 496,
 1103, 1106, 1108, 1119,
 Lutz, zu Dick, 510, 09, 1110,
 1116
 Lutz, zu Dick, 510, 13, 334,
 1116
 Lutz, zu Dick, 511, 12, 329
 Lutz, zu Dick, 511, 06, 329
 Lutz, zu Dick, 512, 05, 334
 Lutz, zu Dick, 514, 18, 1174
 Lutz, zu Dick, 514, 09, 1132
 Lutz, zu Dick, 515, 02, 1264,
 1267
 Lutz, zu Dick, 515, 04, 1270
 Lutz, zu Dick, 515, 05, 1270
 Lutz, zu Dick, 515, 15, 1270
 Lutz, zu Dick, 516, 06, 1374
 Lutz, zu Dick, 516, 10, 1424,
 1456
 Lutz, zu Dick, 516, 17, 1541
 Lutz, zu Dick, 516, 08, 1433
 Lutz, zu Dick, 517, 04, 1376,
 1543
 Lutz, zu Dick, 517, 12, 1544
 Lutz, zu Dick, 517, 16, 1596
 Lutz, zu Dick, 518, 11, 982
 Lutz, zu Dick, 518, 18, 1649
 Lutz, zu Dick, 518, 20, 1660
 Lutz, zu Dick, 519, 06, 1670
 Lutz, zu Dick, 519, 08, 1670
 Lutz, zu Dick, 519, 10, 1670
 Lutz, zu Dick, 519, 15, 1487
 Lutz, zu Dick, 520, 10, 1673
 Lutz, zu Dick, 521, 11, 1801
 Lutz, zu Dick, 522, 16 seq., 1681
 Lutz, zu Dick, 523, 04, 1682
 Lutz, zu Dick, 524, 14, 1690
 Lutz, zu Dick, 524, 17, 1694
 Lutz, zu Dick, 527, 06, 1713
 Lutz, zu Dick, 528, 16, 1711
 Lutz, zu Dick, 529, 06, 1707
 Lutz, zu Dick, 531, 04, 1715
 Lutz, zu Dick, 599, 01, 255

Responsorium

Iste est, qui ante Deum, 462

Isti sunt triumphatores, 515

Magi veniunt, 461

Robert Grosseteste

De cess. leg.

IV, II, 2, 111

Schütz, H.

Kl. geistl. Konz.

Verbum caro factum est, 1208

Sedulius Scottus

Expos. in prim. ed. Donati

Löfstedt, 21, 34, 1666

Löfstedt, 41, 38, 1492

Löfstedt, 44, 07, 131

Löfstedt, 44, 21, 1491

In Priscianum

Löfstedt, 64, 58, 628, 810

Löfstedt, 65, 69, 810

Löfstedt, 69, 32, 1450

Seneca

Ad Lucilium epist.

XI, 84, 802

Sequenz

Organicis canamus, 125

Sergius

Ars

GL IV, 13, 1498

Sergius (?)

Explan. i. artem Donati

GL IV, 530, 01, 765

GL IV, 533, 01, 1500

GL IV, 533, 13, 1664

Servius

Comm. i. Don.

GL IV, 426, 20, 1492

De final.

GL IV, 451, 12, 1496

Sophokles jun.

Achilleus

Pöhlmann-West, 22, 1228

Speusipp

Sext. Emp.

Adv. math. VII, 145, 667

Tertullian

Ad nat.

II, 5/9, 79

Theo Smyrnaeus

Expos.

Hiller, 51, 05, 270

Hiller, 81, 11, 284

Hiller, 82, 03, 284

Hiller, 49, 06, 433

Hiller, 49, 08, 933

Hiller, 49, 12, 912, 932

Hiller, 49, 16, 434

Hiller, 49, 30, 931

Hiller, 50, 10, 350

Hiller, 53, 01, 1295

Hiller, 66, 14, 1295

Theophrast

De musica

Düring, 61, 22, 431

Metaph.

Henrich, 52, 23, 430

Thomas Aq.

- Comm. in De anima
II, n. 14, 629
III, n. 14, 408
- Comm. in Metaph.
I, 16, n. 4, 398
V, 02, n. 2, 403
- Sententia lib. ethicorum
Opera IV, 143, n. 13, 433
- Summa theol.
I, XII, I, 4, 260
II, II, LVIII, IV, c, 266
- Thrasyllus
 Theo Smyrnaeus
 Hiller, 47, 18, 351
- Tinctoris
 Lib. de arte contrap.
Lib. I, cap. 2, 18
Prologus, 18
- Tnugaldus
 Visio
 Wagner, 50, 18, 725
 Wagner, 39, 20, 804
- Tractus
 Qui confidunt, 1099
- Treitschke, H. v.
 Deutsche Gesch.
 II, 24, 121
- Valgulius
 Proem. in mus. Plut.
 Palisca, 27 b, 558
- Varro
 Ὅνος λύρας
 fr. 352, 1285
- Frag. Gramm.
 Funaioli, 202, 1408
- Victorinus
 Gramm.
 GL VI, 188, 21, 1547
- Vitruv
 De arch.
 V, 4, 2, Fensterbusch, 214, 23,
 51
 V, 4, 2, Fensterbusch, 214, 24,
 80
 V, 4, 2, Fensterbusch, 216, 02,
 876
- Volkmann-Leander
 Träumereien
 Musik, 669
- Walther Odington
 De speculatione mus.
II, III, Hammond, 62, 04, 405
II, IV, Hammond, 64, 09, 406
II, X, Hammond, 70, 14, 428
V, VI, Hammond, 99, 06, 566
- Wilhelm v. Conches
 Com. in Macr.
 Peden, 155, An. 17, 921
 Peden, 159, 671
- Wodehouse, P. G.
 Jeeves Takes Charge, 757
 Right Ho, Jeeves, 427
- Xenokrates
 Porphyrius, comm.
 Düring, 8, 22, 429

802

4. INDEX

Zarlino, Gioseffo
Istitutioni

IV, 8, 1209