
Institut für Musikwissenschaft
Universität Würzburg

Studienbegleitende Text- und Arbeitshefte

Heft 1

Lateinischsprachige Musiktheorie
des europäischen Mittelalters

Zusammengestellt und eingeleitet von

Christoph Beck, Bernhard Janz, Markus Neuwirth und Oliver Wiener

Inhalt

Zur Einleitung	2
Zeittafel	4
I <i>Zur Enzyklopädie der Musik</i>	
1 Boethius über den moralischen Einfluß der Musik auf den Menschen	5
2 Isidor von Sevilla über das Wissensgebiet ‚musica‘	10
3 Die <i>Scolica enhiriadis</i> zur Frage, was ‚musica‘ sei	13
II <i>Zur Notationsgeschichte und zum Problemfeld des ‚componere‘</i>	
4 Die ‚Dasia‘-Notation der <i>Musica enhiriadis</i>	15
5 Notker Balbulus über die Entstehung der Sequenz	19
6 Guido von Arezzo, <i>Epistola de ignoto cantu</i>	21
7 Philippe de Vitry, <i>Ars nova</i>	26
8 Jacobus von Lüttich über die ‚ars nova‘	29
III <i>Funktionsgeschichtliche Fragestellungen</i>	
9 Augustinus über die Ohrenlust	33
10 Aus der Regula Benedicti	36
11 Die Abhandlung des Anonymus 4: Zu Werk und Name	39
12 Johannes de Grocheo über die Gattungen der ‚musica mensurata‘	41

Zur Einleitung

"Tolle, lege!"

Augustinus, *Confessiones* VIII, 12, 29

Dieser aus pragmatischen Gründen knapp gehaltene Reader zur mittelalterlichen lateinischen Musiktheorie – konzipiert für das musikwissenschaftliche Grundstudium – kann nicht für sich beanspruchen, einen systematischen Überblick über ein in seiner stofflichen und gedanklichen Fülle kaum überschaubares Feld musicalischen Fachschrifttums zu vermitteln. Wenn die Zusammenstellung den wissenschaftlichen Appetit auf einen oder mehrere der angeschnittenen Problemkreise, Texte oder Autoren zu wecken vermag, ist ihr Ziel erreicht. Auf einen einführenden Essay oder ein zusammenfassendes Nachwort, in dem ein großer geschichtlicher Bogen zu konstruieren gewesen wäre, wurde dementsprechend verzichtet. An die Stelle einer methodischen Präskription oder einer übergeordneten gedanklichen oder ideengeschichtlichen Strukturierung, die besagen will, wie die versammelten Texte gelesen werden sollen, tritt eine knappe ad-hoc-Kommentierung, die vor allem auf erste kontextuelle Orientierung ausgerichtet ist. Dazu gehört nicht nur die ideengeschichtliche Kontextualisierung, sondern auch der simple synopische Überblick über den jeweiligen Gesamttext, aus dem sich bereits, wenigstens in Ansätzen, Funktionszusammenhänge erschließen lassen: Auch dies ein ‚appetizer‘, der dazu anregen soll, über den Tellerrand des vorliegenden Textes hinauszuschauen und über die eventuelle Mühe mit der Übersetzung des singulären Satzes hinweg den Blick auf größere Zusammenhänge nicht zu verlieren.

Um willkürlich anmutende Vielfalt zu vermeiden, wurden Textausschnitte gewählt, die (a) musikwissenschaftlich bedeutsam geworden sind und bekannt sein sollten, also zum Kanon mittelalterlichen europäischen Musikschrifttums oder Schrifttums *auch* über Musik zählen. Ferner wurde (b) versucht, die Ausschnitte zu thematischen Strängen zu bündeln. Gruppe I (Abschnitte 1–3) behandelt die Frage nach Umfangs- und Zweckbestimmung dessen, was da "musica" genannt wird. In den wenigsten Fällen wird musica unangezweifelt mit unserem Wort "Musik" und dessen modernem Begriffsinhalt adäquat wiedergegeben werden können – eine gute Möglichkeit, sich über den Wandel des Musikbegriffs oder der (keineswegs immer nachteiligen) begrifflichen Unschärfe des Wortes "Musik", gerade auch in der aktuellen Situation, weiterführende Gedanken zu machen. Die Textausschnitte 4–8 (Gruppe II) widmen sich den Problemfeldern des "componere" und des Notierens. Daß auch hier keine Vollständigkeit im Sinne einer Notationsgeschichte angestrebt werden konnte, liegt auf der Hand. Hier finden sich Texte zu den Problematiken der Einzeltonnotation (*Musica enchiriadis*), der Komposition in einer speziellen Gattung (*Notker Balbulus*), des Melodien-Lernens aus Kontext einer vollständigen Tonsystem-Kenntnis heraus (*Guido*), schließlich zur mentalitätsgeschichtlich beschreibbaren Schwierigkeit, neue Notation einzuführen und damit "neue Kunst" (*ars nova*) konzipieren zu wollen (*Philippe de Vitry*, gegen ihn *Jacobus von Lüttich*). Letzteres leitet bereits zu Gruppe III (9–12), in der Aussagen versammelt wurden, die sich im weitesten Sinne unter dem Stichwort der Funktionsgeschichte bündeln lassen. Darunter fallen Fragen zum affektiven Gehalt der Musik (Augustinus), zu ihrer sozialen Organisierbarkeit und Funktionalisierung (Benedikts-Regel), zum ersten Aufscheinen dessen, was wir heute so selbstverständlich als Werk und Komponist bezeichnen (*Anonymous 4*), schließlich zur Gattungssystematik und ihrer gesellschaftlichen Verankerung (*Johannes de Grocheo*).

Ein Wort zur Einzigartigkeit unserer historischen Situation – an einem medialen Umbruch zwischen zwei Gedächtnissystemen, die die Systemtheoretikerin Elena Esposito unter den Etiketten "Archiv" und "Netz" kontrastiert hat. Die Blüten, die aus dieser Umbruchssituation hervorspießen, sind gewiß nicht alle gleichen Wertes, und eine der Hauptschwierigkeiten kulturwissenschaftlichen Denkens wird voraussichtlich in den Bewältigungsversuchen einer kriterienarmen Informationskrise liegen. Dennoch gilt es zu bemerken, daß die Möglichkeiten des Zugriffs auf den Textbestand mittelalterlichen Musikschrifttums niemals so gut waren wie heute. Nicht nur liegen uns – aus archivalischer Sicht – eine Reihe faksimlierter Quellen vor, aus denen sich eine mitunter sehr detaillierte Vorstellung von der Textgestalt mittelalterlicher Musiktheorie gewinnen läßt. Dank der Editionsreihe des CSM (*Corpus scriptorum de musica*) haben wir nicht nur Zugang zu *vielen* sondern vor allem zu inhaltlich philologisch *gesicherten* Texten. Weniger sicher ist meist das, was die Strudel des Informationsozeans "Netz" erzeugen. Doch gibt es hilfreiche Inseln. Auf einen Landeplatz, den jeder Musikforscher vor hundert Jahren wohl nicht anders als ein textuelles Utopia empfunden hätte, sei mit Nachdruck hingewiesen: Mit dem im Wachsen begriffenen *Thesaurus musicarum latinarum*, einer Volltext-Datenbank, die das *Center for the History of Music Theory and Literature* (School of Music, Indiana University, Bloomington) online und als open source zur Verfügung stellt (<http://www.music.indiana.edu/chmtl/>), wird nicht nur die rasche Wort- und Phrasensuche innerhalb eines großen Textkorpus ermöglicht, sondern auch das elektronische Nachschlagen von Textpartien und Grafiken gewährleistet. Die allermeiste im Reader angegebene Literatur ist in der Institutsbibliothek (Archiv) direkt zur Hand und mithilfe elektronischer Suchsysteme (Netz) leichter denn je zu finden. Diese verlockenden Ressourcen zu nutzen, bedeutet keine große Anstrengung – weshalb also sollte man nicht schon aus barer Lust am Kennenlernen, Mitteilen und Kritisieren auf sie zugreifen? Lesen scheint eine Praxis zu sein, die stete Neueinübung und kritische Rückfrage verlangt – gerade auch an historischen kulturellen Textbeständen. (OW)

Stand: Januar 2005

Zeittafel

Aurelius Augustinus <i>De Musica; Confessiones</i>	354–430
Anicius Manlius Severinus Boethius <i>De [in]stitutione musica libri quinque</i>	ca. 480–525/526
<i>Regula Benedicti</i>	1. Hälfte des 6. Jh.
Isidor von Sevilla (Isidorus Hispalensis) <i>Etymologiarum sive originum Libri XX</i>	ca. 560–636
<i>Musica enchiriadis</i>	9. Jahrhundert
Notker Balbulus <i>Liber Ymnorum</i>	840–912
Guido von Arezzo <i>Epistola de ignoto cantu</i>	fl. 1020–1035
Anonymous 4	letztes Viertel des 13. Jh. (?)
Johannes de Grocheo <i>De musica</i>	um 1300 (?)
Jacobus von Lüttich <i>Speculum musicae</i>	um 1300
[Philippe de Vitry] <i>Ars nova</i>	1291–1361

Boethius über den moralischen Einfluß der Musik auf den Menschen

Anicius Manlius Severinus Boethius gehört zu den interessantesten Gestalten der römischen Spätantike; er ist ein wichtiges Bindeglied zwischen der heidnisch-antiken Geisteswelt und dem christlichen Mittelalter. Geboren wurde er um das Jahr 480 wahrscheinlich in Rom. Er entstammte einer christlichen Patrizierfamilie und stieg zu hohen Staatsämtern auf; schließlich wurde er *magister officiorum* am Hofe des Ostgotenkönigs Theoderich d. Gr. in Ravenna. Da dieser dem Arianismus anhing, kam es wohl zwangsläufig zu heftigen Differenzen mit dem christlich-orthodox gesinnten Boethius: Als Boethius die Verteidigung des Consulars und Senators Albinus übernahm, ~~h~~utete dies den Beginn des Endes der glänzenden Karriere und des Lebens von Boethius ein. Er wurde im Jahre 523 gefangen gesetzt und zwei oder drei Jahre später wegen Hochverrats und ohne einen geregelten Prozeß in Pavia hingerichtet. Das vielseitige schriftstellerische Wirken des Boethius fand seinen Höhepunkt in *De consolatione philosophiae*, einem philosophischen und literarisch anspruchsvollen Trostbuch, das Boethius während seiner Kerkerhaft in Erwartung des sicheren Todes verfaßt hat.

Mit den fünf Büchern *De institutione musica* hat Boethius ein Werk geschaffen, das verschiedene Strömungen der antiken griechischen Musiklehre bündelt und die Ansätze beispielsweise von Plato, Aristoteles und Pythagoras an das europäische Mittelalter weiterreicht. Hauptquelle für Boethius ist wohl der spätgriechische, neupythagoräisch ausgerichtete Musiktheoretiker Nikomachos von Gerasa (2. Jh. n. Chr.); inwieweit Boethius dieses Vorbild „nur“ übersetzt oder auch übersteigt, ist aufgrund der fehlenden Überlieferung des musiktheoretischen Hauptwerks des Nikomachos nur zu erschließen. Man nimmt jedoch an, dass in der *musica* des Boethius wesentlich mehr Eigenleistung zu finden ist, als in seiner ihr verwandten Arithmetik, die tatsächlich die (wenn auch etwas deutende und klarer gliedernde) Übersetzung eines Nikomachos-Traktates darstellt.

Der von Boethius behandelte Stoff wird nicht isoliert gesehen, sondern ist in enzyklopädischem Sinne Teil der *septem artes liberales*, genauer gesagt Teil des Quadriviums – ein Begriff der übrigens von Boethius selbst herrührt. Auch wenn die Musik von daher eher mathematisch betrachtet wird, nimmt Boethius immer wieder Bezug auf die affektive Kraft der Musik, die ihr eine Sonderstellung innerhalb der Künste verleiht, wie bereits das hier vorliegende Eingangskapitel eindrucksvoll schildert. Welche Bereiche der Musiktheorie Boethius darstellt, soll folgender kurzer Aufriss über die Gesamtanordnung verdeutlichen:

- Buch I: Grundlegende Klärungen: Einfluss der Musik, Einteilung der Musik (mundana, humana, instrumentalis), Vorkurs über elementare akustische Dinge (enthält u.a. auch die berühmte Anekdote von Pythagoras und den Schmieden), Primat des spekulierenden *musicus* über den ausführenden Musiker.
- Buch II: Ausgehend von der Philosophie Pythagoras': Konsonanz- und Intervall-Lehre.
- Buch III: Der Halbton und die Zerlegung desselben.
- Buch IV: Notation und Nomenklatur; Monochord und Konsonanzen.
- Buch V: Die ptolemäische Harmonik; Tonarten- und „Harmonie“-Lehre.

Das einleitende Kapitel des ersten Buches macht bereits den enzyklopädischen Charakter der Darstellung deutlich und zeigt die verschiedenen Facetten der Musik auf. In der Hauptsache geht es Boethius darum, darzustellen, daß Musik ein zutiefst menschliches Phänomen ist; sie berührt jeden Menschen und kann moralisch beeinflussen. Vor diesem Hintergrund entfaltet Boethius seine spekulativen Musiklehre, die – zunächst scheinbar vergessen, aber ab dem 9. Jahrhundert wiederentdeckt – zu einer der wichtigsten Quellen mittelalterlicher Theorie

werden sollte: Boethius ist für den mittelalterlichen Menschen die unangefochtene Musikautorität. (CB)

Literatur

(a) Ausgaben

Gottfried Friedlein, Boetius, *De institutione arithmeticā; De institutione musica*, Leipzig 1867 (ND Frankfurt 1966). [Das Eingangskapitel aus *De institutione musica* nach dieser Ausgabe ist elektronisch abfragbar unter der Internet-Adresse http://www.music.indiana.edu/tm/6th-8th/BOEMUS1_TEXT.html]

Anicius Manlius Severinus Boetius, Fünf Bücher über die Musik, aus der lateinischen in die deutsche Sprache übertragen und mit besonderer Berücksichtigung der griechischen Harmonik sachlich erklärt von Oscar Paul, Leipzig 1872 (ND Hildesheim/New York 1973 und 1985).

(b) Forschungsliteratur

Calvin M. Bower, Boethius' The principles of music, an introduction, translation and commentary, Diss. George Peabody College 1967.

Ders., Boethius and Nicomachus. An Essay concerning the Sources of the *De institutione musica*, in: Vivarium 16 (1978), S. 1–45.

John Caldwell, The *De institutione Arithmeticā* and the *De Institutione Musica*, in: Margaret Gibson (Hrsg.), Boethius. His Life, Thought and Influence, Oxford 1981, S. 135–154.

John Caldwell, Art. Boethius, in MGG2 Personenteil Bd. 3, Kassel u.a. 2000, Sp. 220–228.

Text

I. Proemium.

Musicam naturaliter nobis esse coniunctam et mores vel honestare vel evertere.

Omnium quidem perceptio sensuum ita sponte ac naturaliter quibusdam viventibus adest, ut sine his animal non possit intellegi. Sed non aeque eorundem cognitio ac firma perceptio animi investigatione colligitur. Inlaboratum est enim quod sensum percipiendis sensibilibus rebus adhibemus; quae vero sit ipsorum sensuum, secundum quos agimus, natura, quae rerum sensibilium proprietas, id non obvium neque cuilibet explicabile esse potest, nisi quem conveniens investigatio veritatis contemplatione direxerit. Adest enim cunctis mortalibus visus, qui utrum venientibus ad visum figuris, an ad sensibilia radiis emissis efficiatur, inter doctos quidem dubitabile est, vulgum vero ipsa quoque dubitatio praeterit. Rursus, rursus cum quis triangulum respicit vel quadratum, facile id quod oculis intuetur agnoscit, sed quaenam quadrati vel trianguli sit natura, a mathematico necesse est petat.

Idem quoque de ceteris sensibilibus dici potest, maximeque de arbitrio aurium, quarum vis ita sonos captat, ut non modo de his iudicium capiat differentiasque cognoscat, verum etiam delectetur saepius, si dulces coaptatique modi sint, angatur vero, si dissipati atque incohaerentes feriant sensum. Unde fit ut, cum sint quattuor matheseos disciplinae, ceterae quidem in investigatione veritatis laborent, musica vero non modo speculationi verum etiam moralitati coniuncta sit. Nihil est enim tam proprium humanitatis, quam remitti dulcibus modis, adstringi contrariis, idque non sese in singulis vel studiis vel aetatibus tenet, verum per cuncta diffunditur studia et

infantes ac iuvenes nec non etiam senes ita naturaliter affectu quodam spontaneo modis musicis adiunguntur, ut nulla omnino sit aetas, quae a cantilena dulcis delectatione seiuncta sit.

Hinc etiam internosci potest, quod non frustra a Platone dictum sit, mundi animam musica convenientia fuisse coniunctam. Cum enim eo, quod in nobis est iunctum convenienterque coaptatum, illud excipimus, quod in sonis apte convenienterque coniunctum est, eoque delectamur, nos quoque ipsos eadem similitudine compactos esse cognoscimus. Amica est enim similitudo, dissimilitudo odiosa atque contraria. Hinc etiam morum quoque maxima permutationes fiunt. Lascivus quippe animus vel ipse lascivioribus delectatur modis vel saepe eosdem audiens emollitur ac frangitur. Rursus asperior mens vel incitatoribus gaudet vel incitatoribus asperatur. Hinc est quod modi etiam musici gentium vocabulo designati sunt, ut lydius modus et phrygicus. Quo enim quasi una quaeque gens gaudet, eodem modus ipse vocabulo nuncupatur. Gaudet vero gens modis morum similitudine; neque enim fieri potest, ut mollia duris, dura mollioribus adnectantur aut gaudeant, sed amorem delectationemque, ut dictum est, similitudo conciliat.

Unde Plato etiam maxime cavendum existimat, ne de bene morata musica aliquid permutetur. Negat enim esse ullam tantam morum in re publica labem quam paulatim de pudenti ac modesta musica invertere. Statim enim idem quoque audientium animos pati paulatimque discedere nullumque honesti ac recti retinere vestigium, si vel per lasciviores modos inverecundum aliquid, vel per asperiores ferox atque immane mentibus illabatur. Nulla enim magis ad animum disciplinis via quam auribus patet. Cum ergo per eas rythmi modique ad animum usque descenderint, dubitari non potest, quin aequo modo mentem atque ipsa sunt affiant atque conforment. Id vero etiam intellegi in gentibus potest. Nam quae asperiores sunt, Getarum durioribus delectantur modis, quae vero mansuetae, mediocribus; quanquam id hoc tempore paene nullum est. Quod vero lascivum ac molle est genus humanum, id totum scenicis ac theatalibus modis tenetur. Fuit vero pudens ac modesta musica, dum simplicioribus organis ageretur. Ubi vero varie permixteque tractata est, amisit gravitatis atque virtutis modum et paene in turpitudinem prolapsa minimum antiquam speciem servat.

Unde Plato praecipit minime oportere pueros ad omnes modos erudiri sed potius ad valentes ac simplices. Atque hic maxime retinendum est illud, quod si quomodo per parvissimas mutationes hinc aliquid permutaretur, recens quidem minime sentiri, post vero magnam facere differentiam et per aures ad animum usque delabi. Idcirco magnam esse custodiam rei publicae Plato arbitratur musicam optime moratam pudenterque coniunctam, ita ut sit modesta ac simplex et mascula nec effeminata nec fera nec varia. [...]

Vulgatum quippe est, quam saepe iracundias cantilena represserit, quam multa vel in corporum vel in animorum affectionibus miranda perfecerit. Cui enim est illud ignotum, quod Pythagoras ebrium adulescentem Tauromenitanum subphrygii modi sono incitatum spondeo succinente reddiderit mitiorem et sui compotem? Nam cum scortum in rivalis domo esset clausum atque ille furens domum vellet amburere, cumque Pythagoras stellarum cursus, ut ei mos, nocturnus inspiceret, ubi intellexit, sono phrygii modi incitatum multis amicorum monitionibus a facinore noluisse desistere, mutari modum praeceperit atque ita furentis animum adulescentis ad statum mentis pacatissimae temperavit. [...] Sed ut similia breviter exempla conqueriram,

Terpander atque Arion Methymneus Lesbios atque Iones gravissimis morbis cantus eripuere praesidio. Ismenias vero Thebanus Boeotiorum pluribus, quos ischiadici doloris tormenta vexabant, modis fertur cunctas abstersisse molestias. [...] In tantum vero priscae philosophiae studiis vis musicae artis innotuit, ut Pythagorici, cum diurnas in somno resloverent curas, quibusdam cantilenis uterentur, ut eis lenis et quietus sopor inreperet. Itaque experrecti aliis quibusdam modis stuporem somni confusionemque purgabant, id nimirum scientes quod tota nostrae animae corporisque compago musica coaptatione coniuncta sit. Nam ut sese corporis affectus habet, ita etiam pulsus cordis motibus incitantur, quod scilicet Democritus Hippocrati medico tradidisse fertur, cum eum quasi ut insanum cunctis Democriti civibus id opinantibus in custodia medendi causa viseret.

Sed quorsum istaec? Quia non potest dubitari, quin nostrae animae et corporis status eisdem quodammodo proportionibus videatur esse compositus, quibus armonicas modulationes posterior disputatio coniungi copularique monstrabit. Inde est enim, quod infantes quoque cantilena dulcis oblectat, aliquid vero asperum atque inmite ab audiendi voluptate suspendit. Nimirum id etiam omnis aetas patitur omnisque sexus; quae licet suis actibus distributa sint, una tamen musicae delectatione coniuncta sunt. Quid enim fit, cum in fletibus luctus ipsos modulantur dolentes? Quod maxime muliebre est, ut cum cantico quodam dulcior fiat causa deflendi. Id vero etiam fuit antiquis in more, ut cantus tibiae luctibus praeiret. [...] Nonne illud etiam manifestum est, in bellum pugnantium animos tubarum carmine accendi? Quod si verisimile est, ab animi pacato statu quemq; uam ad furorem atque iracundiam posse proferri, non est dubium quod conturbatae mentis iracundiam vel nimiam cupiditatem modestior modus possit adstringere. Quid? quod, cum aliquis cantilenam libentius auribus atque animo capit, ad illud etiam non sponte convertitur, ut motum quoque aliquem similem auditae cantileneae corpus effingat; et quod omnino aliquod melos auditum sibi memor animus ipse decerpatur? ut ex his omnibus perspicue nec dubitanter appareat, ita nobis musicam naturaliter esse coniunctam, ut ea ne si velimus quidem carere possimus. Quocirca intendenda vis mentis est, ut id, quod natura est insitum, scientia quoque possit comprehensum teneri. Sicut enim in visu quoque non sufficit eruditis colores formasque conspicere, nisi etiam quae sit horum proprietas investigaverint, sic non sufficit cantilenis musicis delectari, nisi etiam quali inter seconiunctae sint vocum proportione discatur.

Boethius über den *musicus*: Primat der Theorie über die Praxis

Nachfolgend noch ein Ausschnitt aus dem Schlusskapitel des ersten Buches, in dem Boethius darstellt, wie wichtig die Musiktheorie ist, und welche Stellung der betrachtende *musicus* gegenüber dem ausführenden Musiker hat.

XXXIV. Quid sit musicus

[...] Quanto igitur praeclarior est scientia musicae in cognitione rationis quam in opere efficiendi atque actu! Tantum scilicet, quantum corpus mente superatur; quod scilicet rationis expers servitio degit. Illa vero imperat atque ad rectum deducit. [...] Is vero est musicus, qui ratione perpensa canendi scientiam non servitio operis sed imperio speculationis adsumpsit. Quod scilicet in aedificiorum bellorumque opere videmus, in contraria scilicet nuncupatione vocabuli. Eorum namque nominibus vel aedificia inscribuntur vel ducuntur triumphi, quorum imperio ac ratione instituta

sunt, non quorum opere servitioque perfecta. Tria igitur genera sunt, quae circa artem musicam versantur. Unum genus est, quod instrumentis agitur, aliud fingit carmina, tertium, quod instrumentorum opus carmenque dijudicat. Sed illud quidem, quod in instrumentis positum est ibique totam operam consumit, ut sunt citharoedi quique organo ceterisque musicae instrumentis artificium probant, a musicae scientiae intellectu seiuncti sunt, quoniam famulantur, ut dictum est: nec quicquam afferunt rationis, sed sunt totius speculationis expertes. Secundum vero musicam agentium genus poetarum est, quod non potius speculatione ac ratione, quam naturali quodam instinctu fertur ad carmen. Atque idcirco hoc quoque genus a musica segregandum est. Tertium est, quod iudicandi peritiam sumit, ut rythmos cantilenasque totumque carmen possit perpendere. Quod scilicet quoniam totum in ratione ac speculatione positum est, hoc proprie musicae deputabitur, isque est musicus, cui adest facultas secundum speculationem rationemve propositam ac musicae convenientem de modis ac rythmis deque generibus cantilenarum ac de permixtionibus ac de omnibus, de quibus posterius explicandum est, ac de poetarum carminibus iudicandi.

Isidor von Sevilla über das Wissensgebiet ‚musica‘

Isidor (560–636), folgte 600 seinem Bruder im Amt des Bischofs von Sevilla nach. In diesem Amt leitete er die Synoden von Sevilla (619) und von Toledo (633). Unter Isidors Schriften kommt seiner Enzyklopädie mit dem Titel *Etymologiarum sive originum libri XX* (kurz *Etymologien*) besondere Bedeutung zu, weil sie eine immense Fülle von Bildungsgut versammelt und als häufigst rezipierter Text (vgl. Hüschken 1961; v.a. Bernhard 1990; S. 33– 35, konkreter Fall: Schindel 2002) einen der zentralen Beiträge zur Wissenstradierung und -transformation zwischen Antike und Mittelalter leistet. Um zu verstehen, welchen Rang ‚Musica‘ im Wissenschaftssystem Isidors einnimmt, ist ein knapper Überblick über das Arrangement bzw. Design des gesamten Aufbaus von Nutzen.

[Buch]	[Buch]
I De Grammatica	IX De Linguis Gentium
II De Rhetorica et Dialectica	X De quaedam Nomina per Alphabetum Distincta
III De Mathematica, cuius partes sunt Arithmetica Musica Geometria Astronomia	XI De Homine et Partibus eius, de Aetatibus Hominum
IV De Medicina	XII De Quadrupedibus, Reptilibus, Piscibus ac Volatilibus
V De Legibus vel Instrumentis Iudicium ac de Temporis	XIII De Elementis (de Caelo, Aere, Aquis)
VI De Ordine Scripturarum, de Cyclis et Canonibus, de Festivitatibus et Officiis	XIV De Terra et Paradiso et de Provinciis totius Orbis
VII De Deo et Angelis, de Nominibus Praesagis, de Nominibus Sanctorum Patrum, de Martyribus, de Clericis, Monachis, et ceteris Nominibus	XV De Civitatibus
VIII De Ecclesia et Synagoga, de... Paganis ac Dis Gentium	XVI De Glebis ex Terra vel Aquis, de omni genere Gemmarum et Lapidum...
	XVII De Culturis Agrarum
	XVIII De Bellis et Triumphis..., de Foro, de Spectaculis, Alea et Pila
	XIX De Navibus, Funibus et Retibus
	XX De Mensis et Escis et Potibus et Vasculis eorum, de Vasis Vinariis, Aquariis et Oleariis...

Das Musikkapitel, eingebunden als fester Bestandteil der quadrivialen Lehre (Trivium = Grammatik, Rhetorik, Dialektik: Bücher I und II; Quadrivium = Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie: Buch III) besteht aus vier topischen Abschnitten und beginnt gemäß dem Konzept der *Etymologien*, den Bedeutungsgehalt einer Wissenschaft aus Ursprung und Herkunft ihrer Benennung herzuleiten, mit einer Erklärung des Wortes *musica*. In den folgenden Abschnitten werden Erfinder in christlicher und heidnischer Tradition, Wirkungen und dreiteilige Gliederung des Wissensgebietes *musica* besprochen.

- [1] De musica et eius nomine (lib. III, cap. XV)
- [2] De inventoribus eius (cap. XVI)
- [3] Quid possit musica (cap. XVII)
- [4] De tribus partibus musicae (cap. XVIII)
 - [4.1] De triformi musicae divisione (cap. XIX)
 - [4.2] De prima divisione musicae quae harmonica dicitur (cap. XX)
 - [4.3] De secunda divisione, quae organica dicitur (cap. XXI)
 - [4.4] De tertia divisione, quae rythmica nuncupatur (cap. XXII)
 - [4.4.1] De numeris (cap. XXIII)

Beim gewählten Textausschnitt handelt es sich um die Topoi „Name“, „Erfinder“ und „Wirkungen“. (OW)

Literatur

(a) Ausgaben

Isidori Hispaniensis Episcopi Etymologiarum sive Originum Libri XX. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit Wallace Martin Lindsay, 2 Bde., Oxford 1911.
 [Das Musikkapitel der *Etymologien* ist elektronisch abfragbar unter der Internet-Adresse
http://www.music.indiana.edu/tml/6th-8th/ISIDEMU_TEXT.html]

Margaretha Landwehr von Pragenu, Schriften zur ARS MUSICA. Ausschnitte aus Traktaten des 5.–11. Jahrhunderts lateinisch und deutsch (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 86), Wilhelmshaven 1986.

(b) Forschungsliteratur

Heinrich Hüschken, Der Einfluß Isidors von Sevilla auf die Musikanschauung des Mittelalters, in: Consejo superior de investigaciones científicas (Hrsg.), *Miscelánea en homenaje a monseñor Higinio Anglés*, Barcelona 1961, Bd. 1, S. 397–406.

Michael Bernhard, Überlieferung und Fortleben der antiken Musiktheorie im Mittelalter, in: Frieder Zaminer (Hrsg.), *Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter* (= Geschichte der Musiktheorie Bd. 3), Darmstadt 1990, S. 7–35.

Ulrich Schindel, Ein anonymes Kapitel ‚de musica‘ aus dem 8. Jahrhundert, in: Ulrich Konrad (Hrsg.), *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte. Festschrift für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag*, Göttingen 2002, S. 1–8.

Michael Bernhard, Art. Isidor von Sevilla, in: MGG2, Personenteil Bd. 9, Kassel etc. 2003, Sp. 700 f.

Text

XV De Musica et eius nomine.

Musica est peritia modulationis sono cantuque consistens. Et dicta Musica per derivationem a Musis. Musae autem appellatae apo tou masai, id est a quaerendo, quod per eas, sicut antiqui voluerunt, vis carminum et vocis modulatio quaereretur. Quarum sonus, quia sensibilis res est, et praeterfluit in praeteritum tempus in primiturque memoriae. Inde a poetis Iovis et Memoriae filias Musas esse confictum est. Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia scribi non possunt.

XVI

De inventoribus eius

Moyses dicit repertorem musicae artis fuisse Tubal, qui fuit de stirpe Cain ante diluvium. Graeci vero Pythagoram dicunt huius artis invenisse primordia ex malleorum sonitu et cordarum extensione percussa. Alii Linum Thebaeum et Zetum et Amphion in musica arte primos claruisse ferunt. Post quos paulatim directa est praecipue haec disciplina et aucta multis modis, eratque tam turpe Musicam nescire quam litteras. Interponebatur autem non modo sacris, sed et omnibus sollemnibus, omnibusque laetis vel tristioribus rebus. Vt enim in veneratione divina hymni, ita in nuptiis Hymenaei, et in funeribus threni, et lamenta ad tibias caneabantur. In conviviis vero lyra vel cithara circumferebatur, et accubantibus singulis ordinabatur conviviale genus cantorum.

XVII

Quid possit Musica

Itaque sine Musica nulla disciplina potest esse perfecta, nihil enim sine illa. Nam et ipse mundus quadam harmonia sonorum fertur esse compositus, et caelum ipsud sub harmoniae modulatione revolvi. Musica movet affectus, provocat in diversum habitum sensus. In proeliis quoque tubae concentus pugnantes accedit, et quanto vehementior fuerit clangor, tanto fit ad certamen animus fortior. Siquidem et remiges cantus hortatur, ad tolerandos quoque labores musica animum mulcet, et singulorum operum fatigationem modulatio vocis solatur. Excitos quoque animos musica sedat, sicut de David legitur, qui ab spiritu inmundo Saulem arte modulationis eripuit. Ipsas quoque bestias, necnon et serpentes, volucres atque delphinas ad auditum suae modulationis musica provocat. Sed et quidquid loquimur, vel intrinsecus venarum pulsibus commovemur, per musicos rythmos harmoniae virtutibus probatur esse sociatum.

XVIII

De tribus partibus Musicae

Musicae partes sunt tres, id est, harmonica, rythmica, metrica. Harmonica est, quae decernit in sonis acutum et gravem. Rythmica est, quae requirit incursionem verborum, utrum bene sonus an male cohaereat. Metrica est, quae mensuram diversorum metrorum probabili ratione cognoscit, ut verbi gratia heroicō, iambicō, elegiacō, et cetera.

XIX

De triformali Musicae Divisione

Ad omnem autem sonum, quae materies cantilenarum est, triformalmem constat esse naturam. Prima est harmonica, quae ex vocum cantibus constat. Secunda organica, quae ex flatu consistit. Tertia rythmica, quae pulsu digitorum numeros recipit. Nam aut voce editur sonus, sicut per fauces, aut flatu, sicut per tubam vel tibiam, aut pulsu, sicut per citharam, aut per quodlibet aliud, quod percutiendo canorum est.

3

Die *Scolica enhiriadis* zur Frage, was ‚musica‘ sei

Die Musikdefinition des Lehrdialogs *Scholica enhiriadis* aus dem 9. Jahrhundert zeichnet sich durch eine bemerkenswerte pragmatische Knappheit aus. Weder wird, wie bei Isidor, eine etymologische Begriffsherleitung unternommen, noch auf Boetius' Dreiteilung der gesamten Sphäre der musica (einschließlich der musica mundana und humana) rekurriert. Für die Enchiriadis-Tradition (ein Autor ist nicht zu ermitteln; siehe Abschnitt 4) ist musica in erster Linie die Wissenschaft der guten "modulatio" und "moderatio", des richtigen Gegeneinander-Abwägens ihrer materialen Bestandteile, der "soni", die, wie es auch am Beginn der *Musica enhiriadis* heißt, als die ursprünglichen und unteilbaren Bestandteile der Musik angesehen werden – vergleichbar den Buchstaben, Silben, Wörtern in ihrer Beziehung zu Sprache (vox articulata) und Rede (oratio). Eine solche elementarhafte Herangehensweise an Töne und tonsystematischen Zusammenhang erlaubt eine fundamental neue Einstellung zum Kombinieren und Komponieren. (Zum Zeichensystem der *Musica enhiriadis* vgl. Abschnitt 4.) Nicht umsonst beschreibt die Musica enhiriadis organale Praktiken (gleichzeitiges Kombinieren) und Praktiken des Transponierens oder Verschiebens von melodischen Phrasen innerhalb ihres tetrachordal organisierten Tonsystems (neue Beweglichkeit innerhalb des Systems; zur Ungewöhnlichkeit des *Enchiriadis*-Systems vgl. Kaden 2004, S. 147–149). Trotz dieser Akzentsetzung auf den technischen Aspekt der "modulatio", stellt die musica, wie der Beginn der *Scolica* belegt, kein rein formales Spiel für ästhetisches (interesseloses) Wohlgefallen dar, ja vor Mißbrauch des wohlgefälligen Gesanges wird explizit gewarnt. (OW)

Literatur

(a) Ausgabe

Musica et scolica enhiriadis una cum aliquibus tractatulis adjunctis. Recensio nova post Gerbertina altera ad fidem omnium codicum manuscriptorum, quam edidit Hans Schmid, München 1981.

(b) Forschungsliteratur

Vgl. Abschnitt 4;
Christian Kaden, Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, was Musik sein kann, Kassel 2004.

Text

- M. Musica quid est?
- D. Bene modulandi scientia.
- M. Bene modulari quid est?

D. Melos suavisionum moderari. Sed haec quantum ad artem. Ceterum non bene modulari video, si quis in vanis suavitate artis abutitur, quemadmodum nec ipse, qui, ubi oportet, arte uti non novit, quamvis, quilibet devoto tantum corde Domino dulce canit.

M. Recte putas, non nisi bono usu dulcia mela bene fieri, nec rursum sacris melis bene uti, si sine disciplina iniocundius proferantur. Quocirca cum ecclesiasticis

canticis haec disciplina vel maxime necessaria sit, ne incuria vel imperitia deturpetur, videamus, quibus rebus opus sit ad bene modulandi facultatem.

D. Video plura esse, quae cantorem oporteat, quae si non noverit, peritus esse non possit. Sed tuum est, haec certius exponere.

M. Alia sunt, quae sibi sonorum proprietas postulat, alia, quae numerositatis poscit ratio, alia, quibus extrinsecus occurrentibus disciplina canendi sese apte conformat.

D. Hi soni qui sunt?

M. Sonos hic ptongos dicimus, id est voculas in canore concordes, quae sunt armoniae elementum. Etenim sicut loquela litteris, ita constat ptongis harmonia.

Die Dasia-Notation der *Musica enhiriadis*

Musica enhiriadis ist sowohl der Überbegriff für zwei verschiedene, jedoch zusammenhängend überlieferte Traktate, die *Musica* und *Scolica enhiriadis*, als auch der Begriff, der den ersten dieser beiden Traktate bezeichnet. Gemeinsam ist den beiden Traktaten der (weitgehend identische) Inhalt, den sie vermitteln; sie unterscheiden sich allerdings in der Art der Darstellung. Während die *Musica enhiriadis* systematisch nach Art eines Handbuchs (Etymologie: *enchoriadic*, Adjektivform des griechischen Wortes *enchoridion* = Handbuch) den Stoff aufbereitet und mit einem gehobenen literarischen Stil auf einen gelehrt Adressatenkreis zielt, verfolgt die *Scolica* (= Exzerpte; enthält viele Exzerpte aus Boethius, Augustinus, Cassiodorus und Calcidius), die als Kommentar zur *Musica* aufzufassen ist, ein pädagogisches Anliegen, was sich in der unterschiedlichen Anordnung des Stoffes niederschlägt, und entwickelt ihren Inhalt in Form eines Frage-Antwort-Dialogs zwischen Lehrer und Schüler.

Die *Musica* und *Scolica enhiriadis* entstanden vermutlich gegen Ende des 9. Jahrhunderts im Norden des Westfränkischen Reiches und wurden vermutlich vom gleichen, bis dato unbekannten Autor verfasst. Die Autorfrage wird derzeit noch kontrovers diskutiert. Die *Musica enhiriadis* existierte in vielen Abschriften, verstreut über ganz Europa, von denen heute annähernd 50 erhalten sind. Eine der bedeutendsten Abschriften der *Musica enhiriadis* ist die Handschrift Bamberg, Staatsbibliothek, Codex HJ. röm. 4. 20. (Var. 1), die vermutlich um 1000 in Werden (an der Ruhr) geschrieben wurde. Der unten abgedruckte Originaltext ist dieser Handschrift entnommen.

Über die herausragende Bedeutung dieses Traktates hat es zu keinem Zeitpunkt irgendwelche Meinungsverschiedenheiten gegeben: Sie ist die (wahrscheinlich) älteste uns bekannte Schrift, die die frühe mehrstimmige Musik, das „Organum“, theoretisch zu beschreiben versucht. Außerdem ist sie eine der Hauptquellen unserer Erkenntnisse über die Entwicklung des Tonsystems bzw. Notationssystems. Die *Dasia-Notation* soll unten beschrieben werden.

Übersicht zur *Musica enhiriadis*

Cap. I	Incipit Liber Enchoriadic de Musica.
Cap. II	De ptongorum figuris et quare sint ogdecim.
Cap. III	Unde dicatur tetrachordum finalium et ceterorum.
Cap. IV	Quare unum solum tetrachordum sub finalibus sit et duo supra.
Cap. V	Quid distet inter autentos et minores tonos.
Cap. VI	De proprietate sonorum et quotis locis ab invicem distent eiusdem qualitatis soni.
Cap. VII	Discriptiunculae de sonorum proprietatibus ad excerdendum.
Cap. VIII	Quomodo ex quattuor sonorum vi omnes toni producantur.
Cap. IX	Quid sit inter ptongos et sonos, inter tonos et epogdoos, quid etiam toni et modi sive tropi, particulae quoque, quid diastema et sistema.
Cap. X	De symphoniis.
Cap. XI	Quomodo ex simplicibus symphoniis aliae componantur.
Cap. XII	Item de eisdem symphoniis.
Cap. XIII	De proprietate symphoniarum.
Cap. XIV	De auctiore diaphonia per diatesseron eiusque descriptio.
Cap. XV	Diaphoniae auctioris descriptio per diapente.
Cap. XVI	Quid de his Ptolomeum sensisse Boetius narrat.
Cap. XVII	De ordine consonantiarum, consonantia et inconsonantia.
Cap. XVIII	Quod modo altiora modo summissiora loca organum petat.
Cap. XIX	Quod in aliquibus rationis huius profunditas minus sit penetrabilis.

Zur Dasia-Notation

Die *Dasia-Notation* ist Gegenstand der ersten beiden Kapitel der *Musica*. Die Basis der Notation bildet der sog. *Finales-Tetrachord*, der die vier Schlusstone (*Finales*) der Kirchentonarten (*toni*) umfasst. Die Bezeichnungen der übrigen drei Tetrachorde leiten sich aus ihrer räumlichen Position im Verhältnis zum *Finales-Tetrachord* ab: *Graves* (tief), *Superiores* (höher), *Excellentes* (am höchsten). Diese vier Tetrachorde zeichnen sich durch eine identische Intervallstruktur aus: Ganzton – Halbton – Ganzton. Die vier Tonstufen eines jeden Tetrachords werden in aufsteigender Reihenfolge gemäß den griechischen Namen der *toni* (protos oder archoos = erster, deuterios = zweiter, tritos = dritter, tetrardus = vierter) benannt. Der Tonvorrat ist auf insgesamt 18 Töne beschränkt, die sich aus den vier genannten, unverbundenen Tetrachorden sowie zwei zusätzlichen Tönen (*residui*), die über dem höchsten Tetrachord liegen, ergeben.

Die Wahl der Tonzeichen wird in Cap. II besprochen: Die Tonstufen, die zu den Nächsttieferen den Abstand einer großen Sekunde aufweisen (die erste, zweite und vierte Tonstufe), werden mit Symbolen versehen, die sich aus dem sog. *Dasian-Zeichen* (7) durch Neigung und durch das Hinzufügen eines „gewendeten S“ (N) oder eines „umgedrehten C“ (in einer von zwei möglichen Positionen: 7 oder F) ableiten lassen. Daraus ergeben sich die Symbole des Grundtetrachords *Finales*. Die Tonzeichen der übrigen drei Tetrachorde unterscheiden sich von diesen nur durch jeweils charakteristische Veränderungen in der Lage. Die dritte Tonstufe (tritos), die als einzige einen Halbtonabstand zum unteren Nachbarton aufweist, wird mit neuen Symbolen bezeichnet: ein geneigtes N, ein Iota, ein gespiegeltes geneigtes N, sowie ein Iota mit Strich. Dadurch wird der Halbton als besonderes Intervall herausgestellt.

residui (remanentes)	ciscis	t ↗
	hh	t ↗
	aa	↖
	g	↑
	fis	↓
	e	↑
	d	↓
	c	↑
	h	↓
	a	↑
	G	↑
	F	quartus sonus = tetrardus = tetrardus finalis
	E	tertius sonus = tritos = tritos finalis
	s	secundus sonus = deuterios = deuterios finalis
	D	primus sonus = protos vel archoos = protos vel archoos finalis
	C	archoos = tetrardus gravis
	B	= tritos gravis
	A	↓
graves	Γ	usw.

[Grafik aus: Eggebrecht 1984, S. 19.]

Die „wichtigste Stelle der *Musica Enchiriadis*“ (Eggebrecht 1984) ist die Erläuterung des Quartorganums in Cap. XVII (siehe Text unten) am Beispiel des ersten Versikels der Sequenz „Rex caeli, domine“. Vor allem das für die mittelalterliche Musiktheorie eminente Problem des Tritonus, das sich notwendigerweise aus dem Parallelsingen von Quartintervallen (*Diatessaron*) ergibt, wird anhand dieses Beispiels besprochen. Möglichkeiten, dieses Problem zu bewältigen, zeigt der unten abgedruckte Textabschnitt aus der *Musica* auf. An dieser Stelle soll das *Liniendiagramm*, in dem die „Rex caeli“-Sequenz dargestellt wird, als eine mögliche Verwendungsweise der *Dasia*-Notation erklärt werden.

Nur die Linien (*chordae* = Saiten), nicht der Zwischenraum zwischen den Linien bezeichnet – immer Unterschied zur heutigen Notation – eine Tonstufe. Die am Anfang des Diagramms notierten *Dasia*-Zeichen geben an, welche Linie für welche Tonstufe steht. Sie sind das Äquivalent für den heutigen Notenschlüssel. Der Verlauf einer Melodie wird dadurch dargestellt, dass die Textsilben ins Liniendiagramm (entweder direkt auf der Linie oder über der Linie) notiert sind. Sollen Melismen dargestellt werden, so werden die *Dasia*-Zeichen selbst ins Diagramm eingetragen. Am linken Rand stehen neben den *Dasia*-Zeichen noch Buchstaben, die angeben, ob der Intervallabstand zwischen zwei Tonstufen einen Halbton (s für semitonus) oder einen Ganzton (t für tonus) beträgt.

Interessant an der *Dasia*-Notation ist, dass sie – im Gegensatz zu unserer heutigen Notation – gleichermaßen intervallisch (ein Tonzeichen spezifiziert, ob die vorangegangene Note einen Ganzton oder Halbton unter ihm liegt) wie systembezogen (ein Tonzeichen spezifiziert auch die Lage einer Tonstufe innerhalb eines bestimmten Tetrachords) ist. In Situation, in denen diese beiden Bestimmungsmerkmale zu Widersprüchen führen, wird dem systembezogenen Aspekt der Vorzug gegeben. Ein weiterer Unterschied zu unserem heutigen Notationssystem beruht darauf, dass nicht die Oktave, sondern die Quinte das Basisintervall des Systems bildet. D.h., die *Dasia*-Notation geht von vier diastematischen Tönen aus, die eine Entsprechung im Quintabstand haben. Ein Problem, das sich daraus ergibt, besteht darin, dass die *Dasia*-Notation dem Phänomen der Oktaven-Periodizität nicht gerecht werden kann: Es ergeben sich übermäßige Oktaven zwischen B und H, F und Fis, C und Cis. Nancy Phillips sieht in diesem Problem eine wesentliche Ursache dafür, dass die *Dasia*-Notation von Notationen verdrängt wurde, die auf dem Oktavintervall basieren. Den zweiten Grund für die „Kurzlebigkeit“ der *Dasia*-Notation sieht Phillips in der mangelnden Praktikabilität (v.a. für die Darstellung melismatischer Gesänge) der Notation, die vor allem auf die verwirrende Ähnlichkeit der Zeichen zurückführen ist. Daher lag ihrer Meinung nach der Bestimmungsgrund dieser Notation insbesondere in den Möglichkeiten der theoretischen Erklärung des Organums. (MN)

Literatur

(a) Ausgabe

Musica et Scolica enchiriadis una cum aliquis tractatulis adjunctis. Quam edidit Hans Schmid,
München 1981.

(b) Forschungsliteratur

Joseph Smits van Waesberghe, Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter, Leipzig 1969 (= Musikgeschichte in Bildern Bd. III: Musik des Mittelalters und der Renaissance, Lfg. 3).

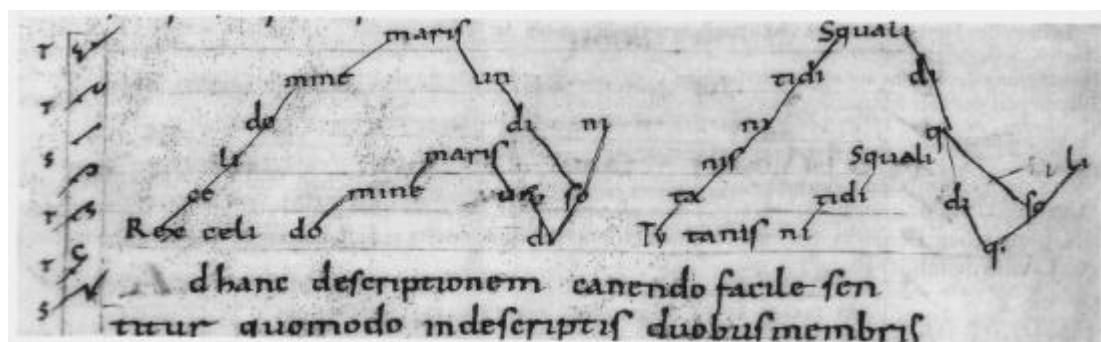
Hans Heinrich Eggebrecht, Die Mehrstimmigkeitslehre von ihren Anfängen bis zum 12. Jahrhundert, in: Frieder Zaminer (Hrsg.), Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit (= Geschichte der Musiktheorie Bd. 5), Darmstadt 1984, S. 9-87.

Nancy Phillips, Notationen und Notationslehrnen von Boethius bis zum 12. Jahrhundert, in: Thomas Ertelt und Frieder Zaminer (Hrsg.), Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang (= Geschichte der Musiktheorie Bd. 4), Darmstadt 2000, S. 293-327.

Text

Cap. XVII De ordine consonantiarum, consonantia et inconsonantia

Praeterea de diapason vel disdiapason non est opus amplius descriptione, quae ita naturaliter omni aetati in canendo occurunt, ut arte tradi non egeant, constatque satis dictum in simphonia disdiapason medium ad utrasque octava regione conferri, extremas sibi loco quinto decimo respondere. Dicendum tamen, quae sit mensura in singulis simphoniis propria. Constat namque diatessaron simphonia ex duobus tonis ac semitonio, diapente vero ex tribus tonis ac semitonio, ex quibus duobus constat simphonia diapason. Igitur absolutissime in diapason simphonia maiore pree ceteris perfectione diversae ad invicem voces resonant. Secunda ab hac est simphonia diapente. At in diatessaron quoniam non per omnem sonorum seriem quartis locis suaviter sibi phtongi concordant, ideo nec absolute ut in ceteris simphoniaca editur cantilena. Ergo in hoc genere cantionis sua quadam lege voces vocibus divinitus accommodantur. Per omnem enim sonorum seriem tritus subquartus deutero solus a simphonia deficit et inconsonus ei efficitur, eo quod solus diatessaron simphoniae mensuram excedens tribus integris tonis a praefato sono elongatur, cui extat subquartus. Quapropter et vox, quae organalis dicitur, vocem alteram, quae vocatur principalis, eo modo comitari solet, ut in quolibet tetracordo in qualibet particula nec infra tetrardum sonum descendat positione nec inchoatione levetur obstante triti soni inconsonantia, qui tetrardo es subsecundus. Quae ut lucidiora fiant, exempli descriptione statuantur, prout possit sub aspectum.



[Ms. Bamberg Staatsbibliothek Bamberg, Msc. var. 1, fol. 57r;
vgl. auch van Waesberghe 1969, S. 166 f.]

Ad hanc descriptionem canendo facile senitur, quomodo in descriptis duobus membris sicut subtus tetrardum sonum organalis vox responsum incipere non potest, ita subtus eundem non valet positione progredi et ob hoc in finalitate positionum a voce principali occupetur, ut ambae in unum convenient.

5

Notker Balbulus über die Entstehung der Sequenz

Notker Balbulus („der Stammler“) ist einer der bedeutendsten Dichter lateinischer Sequenzen des Mittelalters. Von seiner Kunst gingen damals die entscheidenden Impulse für die Formung dieser Gattung aus.

Das Geburtsjahr Notkers ist nicht gesichert, lässt sich aber in etwa auf das Jahr 840 festlegen. Er entstammt einem einflussreichen Grundherrensgeschlecht und wurde, offenbar früh verwaist, schon als Knabe dem Kloster St. Gallen übergeben. Unter klugen und umsichtigen Lehrern wurden seine Begabungen gefördert und in den Dienst der klösterlichen Gemeinschaft gestellt: Notker wirkt u.a. als Urkundenschreiber, Bibliothekar, Lehrer und Dichter. Seinen Tod verzeichnen die Klosterannalen am 6. April 912. Schon früh wurde ihm auch kultische Verehrung zuteil; gut 600 Jahre nach seinem Tod erfolgte die Seligsprechung.

Das überlieferte Oeuvre Notkers ist höchst vielfältig; es umfasst praktische Gebrauchswerke wie Brief- und Urkundenformulare ebenso wie persönliche Briefe und hagiographische und historio-graphische Sammlungen und Dichtungen (z.B. *Gesta Karoli*, eine Biographie Karls des Großen). Den nachhaltigsten Einfluss auf die Liturgie- und Musikgeschichte übten jedoch seine Sequenzen aus. Notker ist zwar nicht der eigentliche „Erfinder“ der Sequenz – er greift eine bereits praktizierte Technik auf, die ihm, wie er selbst erzählt, über das Antiphonar eines aus dem Kloster Jumièges vor den Normannen geflohenen Paters vermittelt wurde. Notker verfaßt nach Gelegenheit eigene Versuche und arbeitet sie aus; nach und nach entsteht so eine Sammlung, die sicher wenigstens 40 Sequenzen umfasst. Eine Kompilation seiner Sequenzen widmet Notker schließlich Bischof Liutward von Vercelli, der zugleich Abt von Bobbio und Erzkaplan des Kaisers Karl III. war. Der vorliegende lateinische Brief stellt die dementsprechende Dedikation dar. In bescheidenen Worten erklärt hier Notker, wie er überhaupt dazu kam, Sequenzen zu dichten, und wie er dabei vorging. Er gibt einen wertvollen Einblick in seine persönliche Dichterwerkstatt, die gleichzeitig eingebettet bleibt in den Kontext der Klostergemeinschaft und doch Ausstrahlung gefunden hat auf das gesamte Abendland. (CB)

Literatur

(a) Ausgaben

Patrologia Latina, Tome 63

Wolfram von den Steinen [s.u.]

Margaretha Landwehr von Pragenu, Schriften zur ARS MUSICA. Ausschnitte aus Traktaten des 5.–11. Jahrhunderts lateinisch und deutsch (=Taschenbücher zur Musikwissenschaft 86), Wilhelmshaven 1986.

Johannes Duft [s.u.]

(b) Forschungsliteratur

Wolfram von den Steinen, Notker der Dichter und seine geistige Welt, Bern 1948 [zum Widmungsbrief v. a. Darstellungsband, S. 504–508. Eine Übersetzung bietet der Editionsband, S. 8–11.]

Hans H. Häfele, Art. Notker I. von St. Gallen, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, 2., völlig neu bearbeitete Auflage, hrsg. von Kurt Ruh u.a., 6. Band, Berlin/New York 1987, Sp. 1187–1210.

Johannes Duft, Der Dichter Notker Balbulus, in: Johannes Duft, Die Abtei St. Gallen. Ausgewählte Aufsätze in überarbeiteter Fassung. Band 2: Beiträge zur Kenntnis ihrer Persönlichkeiten, Sigmaringen 1991, S. 126–147 [besonders S. 136–147: Der Impetus für Notkers Widmungsbrief. Dort findet sich auch die für diesen Reader gewählte Textfassung.]

Wulf Arlt, Liturgischer Gesang und gesungene Dichtung im Kloster St. Gallen, in: Peter Ochsenbein (Hrsg.), Das Kloster St. Gallen im Mittelalter, Darmstadt 1999, S. 137–165.

Text

Summae sanctitatis merito, summi sacerdotii decore sublimato, domino dilectissimo Liutvardo, incomparabilis viri Eusebii Vercellensis episcopi dignissimo successori, abbatique coenobii sanctissimi Columbani, ac defensori cellulae discipuli eius mitissimi Galli, nec non et archicappellano gloriosissimi imperatoris Karoli: Notkerus cucullariorum sancti Galli novissimus.

Cum adhuc iuvenulus essem et melodiae longissimae sepius memoriae commendatae instabile corculum aufugerent, coepi tacitus tecum volvere, quonam modo eas potuerim colligare.

Interim vero contigit, ut prespiter quidam de Gimedium nuper a Nortmannis vastata veniret ad nos, antiphonarium suum deferens secum, in quo aliqui versus ad sequentias erant modulati, sed iam tunc nimium viciati. Quorum ut visu delectatus, ita sum gustu amaricatus. Ad imitationem tamen eorundem coepi scribere: „Laudes Deo concinat orbis universus, qui gratis est [redemptus]“. Et infra: „Coluber Adae deceptor“.

Quos cum magistro meo Isoni obtulisset, ille studio meo congratulatus, imperitiaeque compassus, quae placuerunt laudavit, quae autem minus, emendare curavit, dicens: Singulae motus cantilenae singulas syllabas debent habere. Quod ego audiens, ea quidem in „[Allelu-] ia“ veniebant ad liquidum correxi. Quae vero in [Al-] le [-lia]“ vel „[Alle-] lu [-ja]“, quasi impossibilia vel attemptare neglexi, cum et illud postea usu facillimum deprehenderim, ut testes sunt „Dominus in Syna“ et „Mater“. Hocque modo instructus, secunda mox vice dictavi: „Psallat aeclesia mater illibata“.

Quos versiculos cum magistro meo Marcello praesentarem, ille gaudio repletus in rotulas eas congescit et pueris cantandos aliis alios insinuavit. Cumque mihi dixisset, ut in libellum compactos alicui primorum illos pro munere offerem, ego pudore retractus numquam ad hoc cogi poteram.

Nuper autem a fratre meo Othario rogatus, ut aliquid in laude vestra conscribere curarem, et ego me ad hoc opus imparem non inmerito iudicarem, vix tandem aliquando aegreque hoc animatus sum, ut hunc minimum vilissimumque codicellum vestrae celsitudini consecrare praesumerem. Quem si in eo placitum vestrae pietati comperero, ut ipsi fratri meo apud dominum imperatorem sitis adminiculo, metrum quod de vita sancti Galli elaborare pertinaciter instisto, quamvis illud fratri meo Salomoni prius pollicitus fuerim, vobis examinandum, habendum ipsique per vos explanandum dirigere festinabo.

Guido von Arezzo, *Epistola de ignoto cantu*

Guido von Arezzo, Benediktinermönch, Kantor und Musiktheoretiker, der die Schriften, die wir von ihm noch besitzen, wohl zwischen 1020 und 1035 abgefaßt hat, ist in der musiktheoretischen Rezeptionsgeschichte als „Erfinder“ des terzabständigen Liniensystems und der Solmisation eingegangen. Bereits in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts galt Guido neben Boethius und Johannes de Muris (*Musica speculativa*) als musiktheoretischer auctor classicus. Von Guido sind vier musiktheoretische Schriften auf uns gekommen, der *Micrologus*, die *Regulae rhythmicae*, der *Prologus in antiphonarium*, und die *Epistola de ignoto cantu*.

Bei letzterer, adressiert an Guidos Mitbruder Michael im Kloster Pomposa, handelt es sich um eine gesangspädagogische Schrift, in der die Grundlagen zur später (ab dem frühen 13. Jahrhundert) systematisch ausgebauten Solmisation gelegt werden. Zu dieser Grundlegung gehört die mnemotechnische Melodie „Ut queant laxis“, mit der Guido das Hexachord-system sinnlich erfahrbar macht und zugleich rationalisiert. Anschließend stellt Guido das gesamte "Gammut" (Tonsystem) dar; dann die vier Modi, die innerhalb seines Tonsystems möglich sind; ferner werden Transpositionsmöglichkeiten gezeigt, wie sie uns schon aus der *Musica enchiriadis* bekannt sind. So wird Kurzform nicht nur eine Methode gelehrt, neue (unbekannte) Gesänge schnell und sicher einzuüben, es findet darüber hinaus eine Gesamtdarstellung des gesamten Tonsystems statt: Denn ohne dieses sicher zu kennen, ist jene nicht sinnvoll zu vermitteln. (OW)

Literatur

a) Ausgaben

Martin Gerbert, Scriptores ecclesiastici de Musica Sacra potissimum. Es variis Italiae, Galliae & Germaniae Codicibus manuscriptis collecti et nunc primum publica luce donati, 3 Bde. St. Blasien 1784, Bd. 2, S. 43–50. [Abfragbar unter: http://www.music.indiana.edu/tms/9th-11th/GUIEPI_TEXT.html]

Dolores Pesce, Guido d'Arezzo's Regole Rithmice, Prologus in Antiphonarium, and Epistola ad Michaelem. A Critical Text and Translation, Ottawa 1999 (= Musicological Studies 73).

b) Forschungsliteratur

Jacques Chailley, "Ut queant laxis" et les origines de la gamme, in: *Acta musicologica* 56 (1984), S. 48–69.

Charles M. Atkinson, Das Tonsystem des Chorals im Spiegel mittelalterlicher Musiktraktate, in: Michel Huglo u.a., Die Lehre vom einstimmigen Gesang (= Geschichte der Musiktheorie 4), Darmstadt 2000, S. 103–133.

Christian Meyer, Die Tonartenlehre im Mittelalter, ebenda, S. 135–215.

Faksimile

coepi pueri t̄ dere. dñ t̄ duū qdācōq potuer̄
 ignotō cant̄ leuit̄ canere. q̄ alii argumēti nec
 multi eb domadib, poterat euēnire. Siq̄m ḡ
 uocē t̄ neumā uī ita memorie cōmdare. ut n̄
 bicūq, uelī inq̄ cūq, cantuque sūt̄ nescias.
 t̄ mox pos̄it occurtere. q̄ ten̄ mox illū rindu
 bitant̄ poss̄it enuntia re. Debet ipsā uocē t̄ neu
 mū in capite alicui' not̄ mesimphonie notare.
It̄ punaq̄ q̄ uoce memorie retinenda. buī sim
 phonū pmptuhabe q̄ abeade uocē incipiat.
 Ut pote sit̄ h̄ symphonia q̄m ego docend̄ ipuen̄
 in p̄mis. atq; etiā inutamis utor.

D P D P D D I D I E F F E
 Et queant la xis. Resonare fibris. Mi na
 D F I D F G A G G F D G A B F F G D
 gesto rur fa mulitu oruz. Sol uepolluta
 A G A F G A G G F D E F D
 la bus re a tum sanc te iohannes.
Vi des itaq; ut h̄ symphonia scrip̄ particul̄. Ut
 a sex diū sis incipiat uocib;. Siq̄s itaq; uniu'
 cui'q; particule cap̄ ita exercitat̄ no uerit. ut
 ē festin q̄m cūq; particula uoluerit indubitan̄
 incipiat. ei'dē uoces ubicūq; uidit̄. scđm suas
 p̄petuare facile p̄numt̄are potit. Audiensq; q̄
 aliq̄m neumā si nedescriptō, p̄pende q̄ bicūq;
 particula p̄fim melius aptet̄. ita ut finalis
 uox neume. p̄ncipali' particule. eq̄ sonet̄ sint.
Cert̄ q̄ esto quāneā uocē neuma finitā. i q̄ due
 nientib; particula inc̄p. Sinū descriptam

Das Faksimile einer Seite aus der Florentiner Handschrift, Biblioteca Nazionale Centrale, Conventi soppressi, F.III.565, fol. 62v, enthält Guidos „symphonia“, deren er sich, wie er schreibt, fast ausschließlich in seinem Gesangsunterricht bediente. (Vgl. Alma Santosuosso (Hrsg.), Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Conventi soppressi, F.III.565 (= Veröffentlichung Mittelalterlicher Musikhandschriften 19), Ottawa 1994.)

Text

Ad inveniendum igitur ignotum cantum, beatissime frater, prima et vulgaris regula haec est: si litteras, quas quaelibet neuma habuertit, in monochordo sonaveris, atque ab ipso audiens tanquam ab homine magistro discere poteris. Sed puerulis ist est regula, et bona quidem incipientibus, pessima autem perseverantibus. Vidi enim multos acutissimos philosophos, qui pro studio huius artis non solum Italos, sed etiam Gallos atque Germanos, ipsosque etiam

Graecos quaequivere magistros; sed quia in hac sola regula confisi sunt, non dico musici, sed neque cantores umquam fieri, vel nostros psalmistas puerulos imitari potuerunt. Non ergo debemus semper pro ignoto cantu vocem hominis vel alicuius instrumenti quaerere, ut quasi caeci videamur numquam sine ductore procedere; sed singulorum sonorum, omniumque depositionum et elevationum diversitates proprietatesque altae memoriae commendare. Habebis ergo argumentum ad inveniendum inauditum cantum facillimum et probatissimum, si sit, qui non modo scripto, sed potius familiari collocutione secundum morem nostrum noverit aliquem edocere. Namque postquam hoc argumentum cepi pueris tradere, ante triduum quidam eorum potuerunt ignotos cantus leviter canere, quod aliis argumentis nec multis hebdomadibus poterat evenire.

Si quam ergo vocem vel neumam vis ita memoriae commendare, ut ubicumque velis, in quocumque cantu, quem scias vel nescias, tibi mox possit occurrere, quatenus mox illum indubitanter possis enuntiare, debes ipsam vocem vel neumam in capite alicuius notissimae symphoniae notare, et pro unaquaque voce memoriae retinenda huiusmodi symphoniam in promtu habere, quae ab eadem voce incipiat: utpote sit haec symphonia, qua ego docendis pueris imprimis atque etiam in ultimis utor

C D F DE D
Ut que-ant la- xis

D D C D E E
re- so- na- re fib- ris

EFG E D ED D
mi- ra ge- sto- rum

F G a GFE D D
fa- mu- li tu- - o- rum,

GaG FEF G D
sol- ve pol- lu- ti

a G a FG a a
la- bi- i re- a- tum,

GF ED C E D
Sancte Jo- han-nes

Vides itaque, ut haec symphonia senis particulis suis a sex diversis incipiat vocibus? Si quis itaque uniuscuiusque particulae caput ita exercitatus noverit, ut confessim quacumque particulam voluerit, indubitanter incipiat, easdem sex voces ubicumque viderit, secundum suas proprietates facile pronuntiare poterit. Audiens quoque aliquam neumam sine descriptione, perpende, quae harum particularum eius fini melius aptetur, ita ut finalis vox neumae et principalis particulae aequisonae sint. Certusque esto, quia in eam vocem neuma finita est, in qua conveniens sibi particula incipit. Si vero descriptam aliquam symphoniam incognitam cantare ceperis, multum cavendum est, ut ita proprie unamquamque finias neumam, ut eodem modo finis neumae bene iungatur cum principio eius particulae, quae ab eadem incipit voce, in qua neuma finita est. Ergo ut inauditos cantus, mox ut descriptos videris, competenter enunties, aut indescriptos audiens cito describendos bene possis discernere, optime te iuvabit haec regula.

Deinde per singulos sonos brevissimas subposui symphonias, quarum particulas cum diligenter inspexeris, uniuscuiusque vocis omnes depositiones et elevationes per ordinem in principiis ipsarum particularum gaudebis te invenire. Si autem hoc attentare potueris, ut unius et alterius symphoniae quaslibet volueris particulas modularis, omnium neumarum difficiles valde atque multiplices varietates brevissima et facili regula didicisti. Quae omnia cum vix litteris utcumque significemus, facili tantum colloquio denudamus.

Sicut in omni scriptura XX. et IIII. litteras, ita in omni cantu septem tantum habemus voces. Nam sicut septem dies in hebdomada, ita septem sunt voces in musica. Aliae vero, quae super septem adiunguntur, eadem sunt, et per omnia similiter canunt in nullo dissimiles, nisi quod altius dupliciter sonant. Ideoque septem dicimus graves, septem vero vocamus acutas. Septem autem litterae non dupliciter, sed dissimiliter designantur hoc modo:

Γ A B C D E F G a \natural c d e f g aa bb cc dd.

Qui vero monochordum desiderat facere, et qualitates et quantitates, similitudines et dissimilitudines sonorum tonorumve discernere, paucissimas, quas subieccimus, regulas summopere studeat intelligere. [...] Iunguntur ad se invicem voces sex modis, tono, semitonio, ditono, semiditono, diatessaron, diapente.

Omnes autem voces in tantum sunt similes, et faciunt similes sonos et concordes neumas, in quantum similiter elevantur vel deponuntur secundum depositionem tonorum et semitoniorum: utputa prima vox A. et quarta D. similes et unius modi dicuntur, quia utraque in depositione tonum, in elevatione vero habent tonum et semitonium et duos tonos. Atque haec est prima similitudo in vocibus, hoc est, primus modus.

Secundus modus est in secunda B. et in quinta E. Habent enim utraque in depositione duos tonos, in elevatione semitonium et duos tonos.

Tertius modus est in tertia C. et in sexta F. ambae enim semitonio et duobus tonis descendunt, duobus vero tonis ascendunt.

Sola vero septima G. quartum modum facit, quae in depositione unum tonum et semitonium et duos tonos, in elevatione vero duos habet tonos et semitonium.

Et qui plene exercitati sunt in hac arte, possunt unamquamlibet symphoniam secundum hos quatuor variare modos, utputa, si quis unam symphoniam primum in voce prima A. et postea eamdem incipiat in voce secunda, dehinc in tertia. Et secundum quod ipsae voces diversam habent tonorum et semitonorum positionem, sic variis modis secundum uniuscuiusque proprietatem eam pronuntiet. Quod quidem facere valde est utile, et valde facile, hoc modo:

D F G G G G a F E D

Tu Pa- tris sem- pi- ter- nus es Fi- li- us

E G a a a a a | G F E

Tu Pa- tris sem- pi- ter- nus es Fi- li- us

F a | | | | c a G F

Tu Pa- tris sem- pi- ter- nus es Fi- li- us

G | c c c c d | a G

Tu Pa- tris sem- pi- ter- nus es Fi- li- us

Igitur curiose est intendendum de omni melo, secundum cuiusmodi proprietatem sonet, sive in principio sive in fine, quamvis de solo fine dicere soleamus.

Philippe de Vitry: *Ars nova*

Philippe de Vitry (1291–1361) gilt neben Guillaume de Machaut als bedeutendster Komponist seiner Zeit. Epochemachend wurde er allerdings nicht nur durch seine Motetten, sondern auch durch den *ars-nova*-Traktat, dessen Entstehung auf die Zeit um 1320 angenommen wird. (Die direkte Autorschaft Vitrys für den Ars-nova-Traktat ist umstritten, vgl. Fuller 1985; möglicherweise handelt es sich um eine Zusammenfassung mündlicher Lehren de Vitrys.)

Es fällt auf, dass Philippe keineswegs als Neuerer auftritt, wie es der Titel der Schrift nahelegen könnte, sondern mit dem Hinweis auf die Tradition und der ausdrücklichen Nennung etwa von Franco von Köln seine Verwurzelung in der Tradition betont. Es geht Vitry in dem Traktat auch offensichtlich keineswegs darum, der alten eine neue Lehre gegenüberzustellen, sondern das System auf der Grundlage der weiterhin gültigen Tradition zu erweitern und zu verbessern und so an veränderte musikpraktische Bedingungen anzupassen. Der im musikgeschichtlichen Schrifttum mitunter dezidiert hervorgehobene Gegensatz zwischen *ars nova* und *ars antiqua* basiert im wesentlichen auf einem Mißverständnis und der einseitigen Interpretation der *ars-nova*-Kritik im siebenten Buch des *Speculum musicae* des Jacobus von Lüttich (siehe Abschnitt 8). Die *Ars Nova* von Philippe de Vitry ging inhaltlich in die musiktheoretischen Schriften des Johannes de Muris ein, die an manchen Universitäten bis ins 17. Jahrhundert hinein die Grundlage für die Vermittlung der Musiklehre bildeten. (BJ)

Literatur

(a) Ausgabe

Philippi de Vitriaco *Ars nova*. A Gilbert Reaney, André Gilles et Jean Maillard edita, American Institute of Musicology 1964 (= CSM 8).

(b) Forschungsliteratur

Sarah Fuller, A Phantom Treatise of the Fourteenth Century: the *Ars nova*, in: *Journal of Musicology* 4 (1985/86), S. 23–50.

Wolf Frobenius, Art. Semibrevis, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Auslieferung 1971.

Daniel Leech-Wilkinson, The Emergence of *ars nova*, in: *Journal of Musicology* 13 (1995), S. 285–317.

Text

Capitulum XX De nominibus temporum perfectorum et de minimo tempore perfecto

Cum de temporibus et prolatione secundum quod in sex sive novem dividuntur minimas superius tractavimus competenter, ne de temporis divisione insufficienter videamus tractasse, de tempore strictius tractare affectamus. Unde sciendum est quod tempus perfectum est triplex, scilicet minimum, medium et maius. Minimum tempus

posuit Franco. Unde notandum est secundum Magistrum Franconem, et sicut visum est superius, quod minimum tempus non est nisi tres continens semibreves, quae quidem adeo sunt strictae quod amplius dividi non possunt, nisi per semiminimas dividantur. Unde notandum quod, quando aliquis cantus temporis perfecti reperitur ubi non nisi tres continentur semibreves pro uno tempore, secundum minimum tempus pronuntiari debent (si sint quatuor, primae duae semiminimae, nisi aliter signentur).

Item sciendum est quod, quando pro isto minimo tempore duae ponuntur semibreves, prima maior debet esse et nunquam secunda, nisi signetur, licet secundum artem veterem superius probaverimus quod secunda debet esse maior. Ratio huius est haec, quia illa semibreves in hoc tempore minimo se habent sicut tres minimae in tempore maiore. Nam quando duae semibreves pro tribus minimis ponuntur, prima duas minimas valet, secunda vero solam minimam, nisi aliter signetur, ut superius visum est.

Capitulum XXI De medio tempore perfecto

Medium tempus est illud quod continet in se tres semibreves aequales, quarum quaelibet duas valet minimas vel valere debet; et medium tempus perfectum non nisi sex minimas in se continet. Et si ponantur quatuor pro illo tempore, duae debent esse minimae; si quinque, quatuor debent fieri minimae; si sex, omnes minimae et aequales. Et si dividantur, per semiminimas dividentur, quarum quaelibet minima in duas dividitur semiminimas. Unde, quando nos videmus quod plures quam sex non ponuntur pro tempore, sub tempo medio perfecto eas pronuntiare debemus. Possimus tamen eas secundum maius tempus pronuntiare, licet plures quam sex non ponantur, et hoc quando non signantur. Nam si signentur, proferri debent secundum quod sunt signatae.

Capitulum XXII De maiore tempore perfecto

Sciendum est quod continet in se tres semibreves, quarum quaelibet valet tres minimas, et sic maius tempus perfectum novem continet in se minimas, nec plures valere posset, nisi per semiminimas dividatur. Unde, quando plures quam sex ponuntur semibreves, necessario oportet quod sit maius tempus perfectum, et sic maius tempus perfectum tria minima in se continet.

Capitulum XXIII De nominibus temporum imperfectum et de minimo tempore imperfecto

Item sciendum est quod, sicut tempus perfectum est triplex, scilicet minimum, medium et maius, ut dictum est, sic tempus imperfectum est duplex, scilicet minimum et maius.

Minimum tempus est illud quod continet in se duas semibreves, quarum quaelibet duas valet minimas, et sic minimum tempus imperfectum non nisi quatuor minimas valere debet, nisi per semiminimas dividatur.

Capitulum XXIV
De tempore maiore imperfecto

Maius tempus imperfectum continet in se duas semibreves aequales, quarum quaelibet valet tres minimas, et sic tempus maius imperfectum sex minimas in se continet. Unde, quando nos videmus quod plures quam quatuor minimas ponuntur pro tempore imperfecto, secundum maius tempus imperfectum eas debemus pronuntiare. Et sic apparet quod, sicut tempus perfectum in tres dividitur semibreves, sic in tres prolationis species, et tempus imperfectum in duas, scilicet minimum et maius, secundum quod in duas dividitur semibreves. Et est notandum quod maius tempus imperfectum se habet sicut medium tempus perfectum.

Explicit Ars Nova Magistri Philippi de Vetri.

Jacobus von Lüttich über die ‚ars nova‘

Die Identität des Jacobus von Lüttich ist bis heute umstritten. Fest steht, daß er in Paris studierte, über eine außerordentlich breite Bildung verfügte und ein Zeitgenosse Philippe de Vitry und Johannes de Muris' gewesen sein muß.

In seinem siebenbändigen *Speculum musicae* behandelt und diskutiert Jacobus die überlieferte Musiklehre seiner Zeit in enzyklopädischer Ausführlichkeit und bezieht v.a. im siebenten Buch dezidiert Stellung zur neueren Musiklehre, zur *ars nova*, der er zwar keineswegs grundsätzlich ablehnend gegenübersteht, an der er aber doch v.a. ihren neuartigen Umgang mit der Imperfektion, also der Zweiwertigkeit der Proportionen kleinerer gegenüber den größeren Notenwerten und der Reduzierung „perfekter“ (also dreiwertiger) Noten zu „imperfekten“ (zweiwertigen), kritisiert. Jacobus nimmt dabei die Lehren seiner neuerungsfreudigeren Zeitgenossen sehr genau unter die Lupe und überrascht mitunter durch seine geistreichen, manchmal sogar recht ironisch eingefärbten Analysen. Letztlich ist auch die Unterscheidung von *ars nova* und *ars antiqua* auf ihn zurückzuführen, da anscheinend er es war, der den Begriff *ars antiqua* erst als Gegenbegriff zur *ars nova*, den bereits Philippe de Vitry programmatisch als Überschrift für eine seiner Schriften gewählt hatte, einführte.

Bedeutsam ist der Text des Jacobus auch als Zeugnis einer literarischen Streitkultur, das zudem noch mit der Nennung der für die Zeit wichtigen musikalischen Gattungen und mit der eingehenden Behandlung der Proportionen der Notenwerte und der sich daraus ergebenen Fragen die zentralen Paradigmata des damaligen musiktheoretischen Diskurses heraushebt. (BJ)

Literatur

(a) Ausgabe

Jacobi Leodensis *Speculum Musicae*. Edidit Roger Bragard, Liber I–VII, Rom (American Institute of Musicology) 1955–1973 (= CSM 3).

(b) Forschungsliteratur

Christoph Falkenroth, Die *Musica speculativa* des Johannes des Muris. Kommentar zur Überlieferung und kritische Edition, Stuttgart 1992 (= Archiv für Musikwissenschaft, Beihefte 34).

Frank Hentschel, Sinnlichkeit und Vernunft in der mittelalterlichen Musiktheorie. Strategien der Konsonanzwertung und der Gegenstand der *musica sonora* um 1300, Stuttgart 2000 (= Archiv für Musikwissenschaft, Beihefte 47).

Frank Hentschel, Der Streit um die *ars nova* – nur ein Scherz?, in: Archiv für Musikwissenschaft 58 (2001), S. 110–130.

Text

Liber VII Capitulum XLV

Comparatio artis antiquae musicae mensurabilis ad novam quantum ad perfectionem et imperfectionem

[...] Videtur forsan aliquibus modernam artem esse perfectiorem quam sit vetus quia ipsa videtur subtilior et difficilior. Subtilior, quia ad plura se extendit et multa super illam addit, ut patet in notulis, in modis et mensuris (subtile autem dicitur quod est magis penetrativum attingens ad plura). Quod autem sit difficilior videtur in operibus Modernorum in modo cantandi et mensurandi.

Aliis autem videtur oppositum, quia alla ars videtur perfectior quae magis insequitur ssum fundamentum et minus vadit contra ipsum.

Fundatur autem ars musicae mensuralis in perfectione ut dicunt non modo Veteres, sed Moderni. Ergo quae magis utitur perfectis videtur perfectior. Sic autem est de arte antiqua, de arte magistri Franconis.

Ars enim nova, sicut visum est, multiplicibus et variis utitur imperfectionibus in notulis, in modis, in mensuris quasi ubique imperfectio se ingerit, nec illi sufficit imperfectio in notulis, in modis, in mensuris, sed ipsam ad tempus extendit.

Ponit enim ars nova tempus imperfectum et breves, quantum ad tempus, sub hoc nomine „imperfectas“ quas nunquam ars posuit vetus, et imperfectionem quae venit ex tempore ad notulas singulorum applicat graduum: ad longas simplices, dublices, vel etiam triplices, ad breves, et aliqui ad semibreves.

Adhuc utentes arte nova vias inveniunt qualiter quod perfectum st imperificatur, etiam multis imperfectionibus, quia proximis seu immediatis, ut cum longa simplex perfecta per brevem imperficitur; remotis cum eadem imperficitur per semibrevem, quia tertia pars est brevis rectae; remotioribus cum eadem longa per minimam imperficitur. Nec sufficit Modernis perfectas imperficeret et ad imperfectionem trahere. Quin immo! et imperfectas, ut illis una non sufficiat imperfectio, sed plures! Quod si ars nova de tactis imperfectionibus speculative solum loqueretur, magis esset tolerandum, sed non sic est. Imperfectionem enim ad proxim nimis extendunt; plus imperfectis utuntur quam perfectis, plus modis imperfectis quam perfectis et per consequens mensuris.

Cum ergo dicitur: Ars nova subtilior est quam antiqua, dicendum quod, hoc concesso, non sequitur quod sit perfectior. Non enim omnis subtilitas arguit perfectionem et maior sibilitas maiorem perfectionem. Non ponitur subtilitas inter gradus vel species perfectionis [...]

Nec est sufficienter probatum quod ars nova subtilior sit quam antiqua, dato quod ad aliqua se extendat ad quae se non extendit nova. Quod enim ad multas se extendat imperfectiones ad quas non se extendit vetus non arguit ipsam esse perfectiorem; sed de hoc consequenter inquiretur quae tactarum artium perfectior sit.

Quod autem ulterius dicitur quod ars moderna difficilior est quam antiqua, dicendum quod non sequitur ex hoc quod sit perfectior. Non enim quod difficilius est, perfectius est simpliciter. Ars enim, etsi dicatur esse de Difficili, est tamen de bono et utili, cum sit virtus animam intellectu mediante perficiens. Unde dicit auctoritas quod doctrina prudentis facilis.

Sed de hoc infra tangetur.

Capitulum XLVI

Collatio veteris artis musicae mensurabilis ad modernam secundum subtilitatem et ruditatem

Reputant aliqui Moderni illos cantores rudes, idiotas, insipientes et ignorantes qui artem ignorant novam vel non cantant secundum illam sed secundum antiquam et, per consequens, antiquam artem reputant rudem et quasi irrationalitem, novam vero subtilem et rationabilem.

Sed quaeri potest isti subtilitas unde veniat in Modernis et ruditas in Antiquis. Si enim subtilitas venit ex maiore ingenio et magis penetrativo, qui subtiliores reputandi sunt? [...] Videant sapientes qui sine affectione verum de hoc proferant iudicium. Et quid valet subtilitas, quid difficultas ubi perit utilitas? Quid valet subtilitas quae principiis obviat scientiae? Nonne subtilitas atque difficultas quae iacet in istis multis et variis imperfectionibus adinventis in notulis, in temporibus, modis et mensuris, illi non convenit scientiae quae in perfectione fundata est? [...]

Adhuc debentne dici subtiles de suo novo modo cantandi in quo littera perditur, effectus bonae concordiae minuitur mensuraque confunditur, ut tangetur infra? Et qui sunt qui pluribus cantibus distinctis et cantandi modis utuntur, qui ad plures distinctos cantus et cantandi modus se applicant? Moderni nonne quasi solis utuntur motetis et cantilenis nisi quod in motetis suis hoketos interserunt?

Sed cantus alios multos dimiserunt quibus in propria forma non utuntur, sicut fecerunt Antiqui, ut cantus organicos mensuratos vel non ubique mensuratos ut est organum purum vel duplum de quo forsan pauci sciunt Modernorum; item conductos, cantus ita pulchros, in quibus tanta delectatio est, qui sunt ita artificiales et delectabiles, duplices, triplices et quadruplices: item hoketos similiter duplices, contraduplices, triplices et quadruplices.

In his antiqui cabtores alternatim cantibus vacabant, in his se fundabant, in his exercebantur, in his delectabantur, non in solis motetis aut in cantilenis. Debentne illi dici rudes, idiotae et ignorantes in arte cantandi qui illos sciebant vel sciunt cantus et qui utebantur vel utuntur illis, propterea quia modernos non cantant cantus, vel secundum modernum modum et arte modernorum nova non utuntur? Scirent illam se cor vellent apponere et secundum modernum modum cantare. Sed non placet eis, sed antiquis, forsan propter ea quae prius tacta sunt vel tangi possunt. [...]

Quodsi Moderni multis distinctionibus, multis nominationibus utantur in semibrevibus, quicquid sit de figuris, Antiqui quantum ad rem uti videntur pluribus, ut tactum est, nam cum, pro eodem et aequali tempori pro brevi recto importato, nunc duas semibreves ponerent inaequales, nunc tres aequales, nunc quattuor, quinque,

sex, septem, octo vel novem, cum duas ponebant, vocari illae poterant semibreves secundae, quia duae tales brevem illam reddebant; cum tres semibreves, tertiae, quia tres tales in valore brevi aequabantur; cum quattuor semibreves, quartae, propter dictam causam; cum quinque semibreves, quintae; cum sex semibreves, sextae; cum septem semibreves, septimae; cum octo semibreves, octavae; cum novem semibreves, nonae. [...] Cum tot distinctionibus in semibrevibus utentur, nunquam eas vaudaverunt et tamen eas sufficienter abinvicem per puncta diviserunt.

Augustinus über die Ohrenlust

Aurelius Augustinus gehört zu den schillerndsten Figuren und einflussreichsten Autoritäten des frühen Christentums. Am 13. November 354 wurde er in der nordafrikanischen Stadt Thagaste geboren. Nach philosophischen und rhetorischen Studien unterrichtete er selbst, unter anderem in Rom und Mailand. Sein mitunter zügelloses und sinnenfreudiges Leben mäßigte er, als er sich nach einem Bekehrungserlebnis dem Christentum zuwandte. 391 ließ er sich zum Priester weihen, wenige Jahre später wurde er als Bischof von Hippo berufen. Dieses Bischofsamt führte er bis zu seinem Tod im Jahre 430 aus.

Das umfangreiche Schrifttum des Augustinus hat vor allem große Bedeutung für die Philosophie- und Theologiegeschichte. Seine Predigten und Schriftauslegungen erlangten vorbildlichen Charakter und wurden breit rezipiert. Als philosophisches Hauptwerk kann *De civitate Dei* (Vom Gottesstaat) gelten, eine Auseinandersetzung mit den Fragen von weltlicher Macht und Gerechtigkeit sowie der göttlichen Ordnung; seinen historischen Auslöser hatte dieses Werk in der Katastrophe der Zerstörung Roms gefunden.

Um das Jahr 390 herum hat Augustinus auch einen Musiktraktat abgeschlossen: *De musica*, ein Werk, das ganz in der Tradition der *septem artes* steht und einem größeren Zyklus über alle diese Künste angehören sollte, den Augustinus aber nie vollendet hat. *De musica* besteht aus 6 Büchern und widmet sich vor allem metrischen Grundzügen und Problemen sowie der Zahlhaftigkeit und Ordnung der Musik; insgesamt ist es eher als eine Grammatik der Musik zu verstehen, die am Schluß (im 6., wohl 409 überarbeiteten Buch) theologisch überhöht wird.

Eine etwas andere Ausrichtung und Zielsetzung hat der vorliegende Text. Er entstammt nicht der Musiktheorie des Augustinus, sondern einem weiteren, in vielerlei Hinsicht maßgeblichen Werk: seinen autobiographischen *Confessiones* (Bekenntnisse). Augustinus legt hier Zeugnis ab von seinem persönlichen, von Irrungen und Wirrungen durchzogenen Werdegang, aus der Perspektive des abgeklärten Gottesdieners. Dieses Werk ist nicht zuletzt ein sozialgeschichtliches Portrait der Spätantike und des aufstrebenden Christentums. Im 10. Buch setzt sich Augustinus u.a. mit den Möglichkeiten der verschiedenen menschlichen Sinneswahrnehmungen auseinander: Sie können einerseits als Verlockungen vom rechten Weg abbringen, andererseits aber genau durch ihre das Rationale übersteigenden Kräfte Hilfsmittel der *pietas*, der innig-gläubigen Hinwendung zu Gott, sein. Eine besonders starke Kraft spricht Augustinus dem Gehör zu. Geradezu berühmt geworden sind die im folgenden Textausschnitt erwähnten Tränen, die Augustinus unter dem Eindruck der Kirchengesänge vergossen zu haben bekennt; sie werden immer wieder zitiert, wenn die positive Macht insbesondere der Kirchenmusik belegt werden soll. (CB)

Literatur

(a) Textausgaben

Patrologia Latina, Tome 32, S. 800 f.

Übersetzung: Augustinus, *Confessiones*, eingeleitet, übersetzt und erläutert von Joseph Bernhart, München 1955. Liber Decimus, S. 49–50.

(b) Forschungsliteratur

Michael von Albrecht, Zu Augustins Musikverständnis in den Confessiones, in: Philanthropia kai eusebeia. Festschrift für A. Dihle zum 70. Geburtstag, Göttingen 1993, S. 1–16.

Andreas Eichhorn, Augustinus und die Musik, in: Musica 50 (1996), S. 318–323.

Frank Hentschel, Art. Augustinus, in: MGG2 Personenteil Bd. 1, Kassel u.a. 1999, Sp. 1169–1175.

Informativ, hilfreich und umfassend ist die Homepage des Zentrums für Augustinusforschung in Würzburg: www.augustinus.de [mit einer großen Literatur-Recherche-Datenbank].

Text

Caput XXXII. Ut se gerit ad odorum illecebras.

48. De illecebra odorum non satago nimis. Cum absunt, non requiro; cum adsunt, non respuo, paratus etiam eis semper carere. Ita mihi videor; fortasse failor. Sunt enim et istae plangendae tenebrae, in quibus me latet facultas mea quae in me est: ut animus meus de viribus suis ipse se interrogans non facile sibi credendum existimet; quia et quod inest, plerumque occultum est, nisi experientia manifestetur. Et nemo securus esse debet in ista vita, quae tota tentatio nominatur (Job. VII, 1), utrum qui fieri potuit ex deteriore melior, non fiat etiam ex meliore deterior. Una spes, una fiducia, una firma promissio, misericordia tua.

Caput XXXIII. Ut se gerit ad voluptates aurium

49. Voluptates aurium tenacius me implicaverant et subjugaverant; sed resolvisti, et liberasti me. Nunc in sonis quos animant eloquia tua, cum suavi et artificiosa voce cantantur, fateor, aliquantulum acquiesco; non quidem ut haeream, sed ut surgam cum volo. Attamen cum ipsis sententiis quibus vivunt, ut admittantur ad me, quaerunt in corde meo nonnullius dignitatis locum, et vix eis praebeo congruentem. Aliquando enim plus mihi videor honoris eis tribuere quam decet, dum ipsis sanctis dictis religiosius et ardenter sentio moveri animos nostros in flammarum pietatis, cum ita cantantur, quam si non ita cantarentur; et omnes affectus spiritus nostri pro sui diversitate habere proprios modos in voce atque cantu, quorum nescio qua occulta familiaritate excitentur. Sed delectatio carnis meae, cui mentem enervandam non oportet dari, saepe me fallit, dum rationem sensus non ita comitatur ut patienter sit posterior; sed tantum quia propter illam meruit admitti, etiam praecurrere ac ducere conatur. Ita in his peccato non sentiens, sed postea sentio.

50. Aliquando autem hanc ipsam fallaciam immoderatus cavens, erro nimia severitate: sed valde interdum, ut melos omne cantilenarum suavium quibus Davidicum Psalterium frequentatur, ab auribus meis removeri velim, atque ipsius Ecclesiae; tutiusque mihi videtur quod de Alexandrino episcopo Athanasio saepe mihi dictum commemini, qui tam modico flexu vocis faciebat sonare lectorem

psalmi, ut pronuntianti vicinior esset quam canenti. Verumtamen, cum reminiscor lacrymas meas, quas fudi ad cantus Ecclesiae tuae in primordiis recuperatae fidei meae, et nunc ipso quod moveor, non cantu, sed rebus quae cantantur, cum liquida voce et convenientissima modulatione cantantur, magnam instituti hujus utilitatem rursus agnosco.

Ita fluctuo inter periculum voluptatis et experimentum salubritatis; magisque adducor, non quidem irretractabilem sententiam proferens, cantandi consuetudinem approbare in Ecclesia; ut per oblectamenta aurium infirmior animus in affectum pietatis assurgat. Tamen, cum mihi accidit ut me amplius cantus, quam res quae canitur, moveat; poenaliter me peccare confiteor, et tunc mallem non audire cantantem.

Ecce ubi sum: flete mecum, et pro me flete, qui aliquid boni vobiscum intus agitis unde facta procedunt. Nam qui non agitis, non vos haec movent. Tu autem, Domine Deus meus, exaudi; respice, et vide, et miserere, et sana me, in cuius oculis mihi quaestio factus sum, et ipse est languor meus.

Caput XXXIV.
Ut se gerit ad oculorum illecebras.

51. Restat voluptas oculorum istorum carnis meae, de qua loquar confessiones quas audiant aures templi tui, aures fraternalae ac piae, ut concludamus tentationes concupiscentiae carnis, quae me adhuc pulsant ingemiscentem, et habitaculum meum, quod de coelo est, superindui cupientem (II Cor. V, 2). Pulchras formas et varias, nitidos et amoenos colores amant oculi. Non teneant haec animam meam: teneat eam Deus qui fecit haec, bona quidem valde; sed ipse est bonum meum, non haec. Et tangunt me vigilantem totis diebus, nec requies ab eis datur mihi, sicut datur a vocibus canoris, aliquando ab omnibus, in silentio. Ipsa enim regina colorum lux ista, perfundens cuncta quae cernimus, ubiubi per diem fuerit, multimodo allapsu blanditur mihi aliud agenti, et eam non advertenti. Insinuat autem se ita vehementer, ut si repente subtrahatur, cum desiderio requiratur; et si diu absit, contristat animum. [...]

Aus der *Regula Benedicti*

Die dem Hl. Benedict von Nursia (ca. 480–547) zugeschriebene Regel für Mönchsgemeinschaften (Zoinobiten) geht auf mehrere ältere Texte zurück, modifiziert und erweitert diese und bildet den Ausgangspunkt für alle späteren Ordensregeln der abendländischen und z.T. auch der Ostkirchen.

Die im Brief des Heiligen Paulus an die Epheser geäußerte Aufforderung, Gott im Singen von Psalmen, Hymnen und Liedern zu preisen, findet in der Regel Benedicti insofern ihren Niederschlag, als Benedict das sog. Stundengebet ausführlich darstellt und angibt, welche Psalmen oder anderen Gesänge jeweils vorzutragen sind.

Die Regel Benedicti fand aber nicht nur in den Klöstern, Stiften und an den Kathedralkirchen Beachtung, sondern auch in der Gebets- und Gottesdienstordnung der sog. Weltgeistlichen, im Brevier, das bis heute – zumindest theoretisch – zu den geistlichen Pflichten des katholischen Priesters gehört. Der Text Benedicti bildet so bis in die Gegenwart eine wichtige Grundlage für das Verständnis der Liturgie im weitesten Sinne und der dazugehörenden ein- und später auch mehrstimmigen Gesänge.

Die ausgewählten Absätze beziehen sich auf die Psalmen. Zwar enthält die Regula Benedicti detaillierte Anweisungen über die Psalmen und sonstigen Gesänge der anderen Teile des Stundengebets, doch nichts Konkretes über die Ordnung der Hl. Messe, deren liturgische Entwicklung zur Zeit Benedicti sehr im Fluss und zumindest von Land zu Land wohl noch recht unterschiedlich war.

In welchen Gesamtzusammenhang Musikausübung in der Benedictisregel eingebettet ist, mag eine kurze Übersicht ihrer 73 Absätze andeutungsweise zu zeigen. Die Kapitelsequenzen sind unter folgenden thematischen Schwerpunkten zusammenfaßbar: I Gemeinschaft unter Regel und Abt (cap.) 1–3; II Die geistliche Kunst 4–7; III Das gemeinsame Gebet 8–20; IV Zur Organisation des Klosters 20–34; V Die tägliche Versorgung 35–41; VI Der Tageslauf 42–52; VII Beziehungen des Klosters nach außen 53–57; VIII Aufnahme-Ordnung 58–61; IX Dienstordnung 62–66; IX Gemeinschaft in Liebe 67–73.

Im Einzelnen:

- | | |
|--|---|
| Prolog | 17 Die Psalmen im Gottesdienst am Tage |
| 1 Die Arten der Mönche | 18 Die Ordnung der Psalmen |
| 2 Der Abt | 19 Die Haltung beim Gottesdienst |
| 3 Die Einberufung der Brüder zum Rat | 20 Die Ehrfucht beim Gebet |
| 4 Die Werkzeuge der geistlichen Kunst | 21 Die Dekane des Klosters |
| 5 Der Gehorsam | 22 Die Nachtruhe der Mönche |
| 6 Die Schweigsamkeit | 23 Das Vorgehen bei Verfehlungen |
| 7 Die Demut | 24 Die Ausschließung bei leichten
Verfehlungen |
| 8 Der Gottesdienst in der Nacht | 25 Die Ausschließung bei schweren
Verfehlungen |
| 9 Die Ordnung der Vigilien im Winter | 26 Unerlaubter Umgang mit
Ausgeschlossenen |
| 10 Die Ordnung der Vigilien im Sommer | 27 Die Sorge des Abtes für die
Ausgeschlossenen |
| 11 Die Ordnung der Vigilien am Sonntag | 28 Die Unverbesserlichen |
| 12 Die Laudes am Sonntag | 29 Die Wiederaufnahme von Brüdern |
| 13 Die Laudes an den Werktagen | |
| 14 Die Vigilien an den Festtagen | |
| 15 Die Zeiten für das Halleluja | |
| 16 Der Gottesdienst am Tage | |

- | | |
|---|--|
| 30 Die Strafe bei Mangel an Einsicht | 54 Die Annahme von Briefen und
Geschenken |
| 31 Der Cellarar des Klosters | 55 Kleidung und Schuhe der Brüder |
| 32 Werkzeug und Gerät des Klosters | 56 Der Tisch des Abtes |
| 33 Eigenbesitz des Mönches | 57 Mönche als Handwerker |
| 34 Die Zuteilung des Notwendigen | 58 Die Ordnung bei der Aufnahme von
Brüdern |
| 35 Der wöchentliche Dienst in der Küche | 59 Die Aufnahme von Kindern |
| 36 Die kranken Brüder | 60 Die Aufnahme von Priestern |
| 37 Alte und Kinder | 61 Die Aufnahme fremder Mönche |
| 38 Der wöchentliche Dienst des
Tischlesers | 62 Die Priester des Klosters |
| 39 Das Maß der Speise | 63 Die Rangordnung in der
Gemeinschaft |
| 40 Das Maß des Getränkes | 64 Einsetzung und Dienst des Abtes |
| 41 Die Mahlzeiten | 65 Der Prior des Klosters |
| 42 Das Schweigen nach der Komplet | 66 Die Pförtner des Klosters |
| 43 Die Bußen für Unpünktlichkeit | 67 Brüder auf Reisen |
| 44 Die Bußen der Ausgeschlossenen | 68 Überforderung durch einen Auftrag |
| 45 Die Bußen für Fehler im Oratorium | 69 Eigenmächtige Verteidigung eines
Bruders |
| 46 Die Bußen für andere Verfehlungen | 70 Eigenmächtige Bestrafung eines
Bruders |
| 47 Das Zeichen zum Gottesdienst | 71 Der gegenseitige Gehorsam |
| 48 Die Ordnung für Handarbeit und
Lesung | 72 Der gute Eifer der Mönche |
| 49 Die Fastenzeit | 73 Epilog |
| 50 Gebetszeiten außerhalb des Klosters | |
| 51 Mahlzeiten außerhalb des Klosters | |
| 52 Das Oratorium des Klosters | |
| 53 Die Aufnahme der Gäste | |
| (BJ) | |

Ausgabe

Regula Benedicti. Die Benediktusregel, herausgegeben im Auftrag der Salzburger
Äbtekonferenz, Beuron 1992.
[Auch elektronisch: <http://www.benediktiner.de/regula/>]

Text

Caput XVII: Quot Psalmi per easdem Horas dicendi sunt

Iam de nocturnis vel matutinis digessimus ordinem psalmodiae; nunc de sequentibus
horis videamus. Prima hora dicantur psalmi tres singillatim et non sub una gloria,
hymnum eiusdem horae post versum Deus in adiutorium antequam psalmi
incipiantur. Post expletionem vero trium psalmorum recitetur lectio una, versu et
Kyrie eleison et missas. Tertia vero, sexta et nona, item eo ordine celebretur oratio,
id est versu, hymnos earundem horarum, ternos psalmos, lectionem et versu, Kyrie
eleison et missas.

Si maior congregatio fuerit, cum antiphonas, si vero minor, in directum psallantur.
Vespertina autem synaxis quattuor psalmis cum antiphonis terminetur. Post quibus
psalmis, lectio recitanda est; inde responsoriū, ambrosianum, versu, canticum de
Evangelia, litania, et oratione dominica fiant missae. Completorios autem trium
psalmorum dictione terminentur. Qui psalmi directanei sine antiphona dicendi sunt.
Post quos hymnum eiusdem horae, lectionem unam, versu, Kyrie eleison, et
benedictione missae fiant.

Caput XVIII: Quo ordine Psalmi dicendi sunt

In primis dicatur versu Deus in adiutorium meum intende, *Domine ad adiuvandum me festina*, gloria, inde hymnum uniuscuiusque horae. Deinde, prima hora dominica, dicenda quattuor capitula psalmi centesimi octavi decimi; reliquis vero horis, id est tertia, sexta vel nona, terna capitula suprascripti psalmi centesimi octavi decimi dicantur.

Ad primam autem secundae feriae, dicantur tres psalmi, id est primus, secundus et sextus; et ita per singulos dies ad primam usque dominica dicantur per ordinem terni psalmi usque nonum decimum psalmum, ita sane ut nonus psalmus et septimus decimus partiantur in binos. Et sic fit ut ad vigilias dominica semper a vicesimo incipiatur. Ad tertiam vero, sextam nonamque secundae feriae, novem capitula quae residua sunt de centesimo octavo decimo, ipsa terna per easdem horas dicantur.

Exponso ergo psalmo centesimo octavo decimo duobus diebus, id est dominico et secunda feria, tertia feria iam ad tertiam, sextam vel nonam psalluntur terni psalmi a centesimo nono decimo usque centesimo vicesimo septimo, id est psalmi novem.

Quique psalmi semper usque dominica per easdem horas itidem repetantur, hymnorum nihilominus, lectionum vel versuum dispositionem uniformem cunctis diebus servatam. Et ita scilicet semper dominica a centesimo octavo decimo incipietur.

Vespera autem cotidie quattuor psalmorum modulatione canatur. Qui psalmi incipientur a centesimo nono usque centesimo quadragesimo septimo, exceptis his qui in diversis horis ex eis sequestrantur, id est a centesimo septimo decimo usque centesimo vicesimo septimo et centesimo tricesimo tertio et centesimo quadragesimo secundo; reliqui omnes in vespera dicendi sunt.

Et quia minus veniunt tres psalmi, ideo dividendi sunt qui ex numero suprascripto fortiores inveniuntur, id est centesimum tricesimum octavum et centesimum quadragesimum tertium et centesimum quadragesimum quartum; centesimus vero sextus decimus, quia parvus est, cum centesimo quinto decimo coniungatur. Digesto ergo ordine psalmorum vespertinorum, reliqua, id est lectionem, responsum, hymnum, versum vel canticum, sicut supra taxavimus impleatur. Ad completorios vero cotidie idem psalmi repetantur, id est quartum, nonagesimum et centesimum tricesimum tertium.

Disposito ordine psalmodiae diurnae, reliqui omnes psalmi qui supersunt aequaliter dividantur in septem noctium vigilias, partiendo scilicet qui inter eos prolixiores sunt psalmi et duodecim per unamquamque constituens noctem. Hoc praecipue commonentes ut, si cui forte haec distributio psalmorum displicerit, ordinet si melius aliter iudicaverit, dum omnimodis id adtendat ut omni hebdomada psalterium ex integro numero centum quinquaginta psalmorum psalluntur, et dominico die semper a caput reprehendatur ad vigilias.

Quia nimis inertem devotionis suaे servitium ostendunt monachi qui minus a psalterio cum canticis consuetudinariis per septimanae circulum psallunt, dum quando legamus sanctos patres nostros uno die hoc strenue implesse, quod nos tepidi utinam septimana integra persolvamus.

Die Abhandlung des Anonymus 4: Zu Werk und Name

Der Musiktraktat des wohl englischen Autors "Anonymus 4" – die Zählung schreibt sich her von Edmond de Coussemaker (*Scriptorum de Musica Medii Aevi novam seriem a Gerbertina alteram collegit nunque primum edidit* E. de Coussemaker, Tomus I, Paris 1864, S. 327–365) – beschreibt die Notationspraxis und die Konkordanzregel des Organum purum (ausführlich Reckow 1967, I). Musikgeschichtlich bedeutsam ist die Abhandlung des Anonymus 4 jedoch v.a. dadurch geworden, daß er die Namen Perotins und Leonins als "discantores" an Notre Dame de Paris überliefert. Auf den Text des Anonymus 4 geht auch die Bezeichnung des *Magnus liber organi de gradali et antiphonario* zurück, für dessen Zusammenstellung Leoninus verantwortlich gewesen sein soll ("fecit"); Perotinus habe dann – als "optimus discantor" – den *magnus liber* redigiert (Hypothesen zu den geschichtlichen Figuren Leonin und Perotin am ausführlichsten bei Flotzinger 2000 und 2003). Ausdrücklich nennt Anonymus 4 Perotinus als Komponist von Werken mit Titeln: Erstmals wird somit in der abendländischen Musikgeschichte der Autorname mit konkreten Werktiteln in Verbindung gebracht. Die Partien mit den Namennennungen haben exkursorischen Charakter. Sie setzten – gewissermaßen als historischer Einschub – inmitten der Erläuterung der rhythmischen Modus-Regeln ein. Ein fortschrittsgeschichtliches Denkmodell deutet sich zaghafte in der Bewertung der beiden "discantores" an. (OW)

Literatur

(a) Ausgabe

Fritz Reckow, Der Musiktraktat des Anonymus 4. Teil I: Edition, Wiesbaden 1967 (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 4, Teil I).

(b) Forschungsliteratur

Fritz Reckow, Der Musiktraktat des Anonymus 4. Teil II: Interpretation der Organum purum Lehre, Wiesbaden 1967 (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 4, Teil II).

Jeremy Yudkin, The Music Treatise of Anonymus IV. A New Translation, American Institute of Musicology 1985 (= Musicological Studies & Documents 41).

Rudolf Flotzinger, Perotinus musicus. Wegbereiter abendländischen Komponierens, Mainz, London, Madrid usw. 2000.

Rudolf Flotzinger, Leoninus musicus und der Magnus liber organi, Kassel, Basel, London usw. 2003.

Text

Istae regulae utuntur in pluribus libris antiquorum, et hoc a tempore et in suo tempore Perotini Magni, sed nesciebant narrare ipsas cum quibusdam aliis postpositis, et similiter a tempore Leonis pro parte, quoniam duae ligatae tunc temporis pro brevi longa ponebantur, et tres ligatae simili modo in pluribus locis pro longa brevi longa et cetera. Et nota, quod magister Leoninus, secundum quod dicebatur, fuit optimus organista, qui fecit magnum librum organi de gradali et antiphonario pro servitio divino multiplicando. Et fuit in usu usque ad tempus Perotini Magni, qui abbreviavit eundem et fecit clausulas sive puncta plurima meliora, quoniam optimus discantor erat, et melior quam Leoninus erat. Sed hoc non est dicendum de subtilitate organi et cetera.

Ipse vero magister Perotinus fecit quadrupla optima sicut Viderunt, Sederunt cum habundantia colorum armonicae artis; similiter et tripla plurima nobilissima sicut Alleluia Posui adiutorium, Nativitas et cetera. Fecit etiam triplices conductus ut Salvatoris hodie et duplices conductus sicut Dum sigillum summi patris ac etiam simplices conductus cum pluribus aliis sicut Beata viscera et cetera.

Liber vel libri magistri Perotini erant in usu usque ad tempus magistri Roberti de Sabilone et in coro Beatae Virginis maioris ecclesiae Parisiensis et a suo tempore usque in hodiernum diem.

Simili modo et cetera, prout Petrus notator optimus et Iohannes dictus Primarius cum quibusdam aliis in maiori parte notabant usque in tempus magistri Franconis primi et alterius magistri Franconis de Colonia, qui inceperant in suis libris aliter pro parte notare. Qua de causa alias regulas proprias suis libris appropriatas tradiderunt.

Johannes de Grocheo über die Gattungen der ‚musica mensurata‘

Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo, einem Autor, von dessen Leben und beruflicher Tätigkeit nichts bekannt ist, wird in zwei Handschriften des 14. Jahrhunderts überliefert (Rohloff 1972, vgl. das hier beigegebene Faksimile). Die Schrift zeichnet sich (wie Wolf 1899/1900 konstatierte) vor allem dadurch aus, daß sie einen theologisch geprägten Systementwurf der musica weitgehend durch eine weltlich orientierte Strukturierung ersetzt (ausführlich Peraino 2001). Diese Neuordnung verdankt sich wesentlich dem naturwissenschaftlich ausgerichteten Aristotelischen Lehrprogramm, das ab 1255 an der Sorbonne für alle Fächer verbindlich galt. Möglicherweise entstand Johannes' Schrift im Umfeld der Pariser Universität, vielleicht als Vorlesungsmitschrift oder -zusammenfassung (Fladt 1987 a und b). Dementsprechend der Aristotelischen Epistemologie wird das gesamte Wissensgebiet in sogenannte genera und species bzw. formae aufgegliedert. Wenn wir „Forma“ mit gebotener Vorsicht (Bielitz 1988) als „Gattung“ übersetzen, läßt sich von Johannes' Traktat als erster umfassender musicalischer Gattungssystematik sprechen. Johannes gliedert die musica in drei genera (oder membra), die in je drei species und ihre Teile (formae) zerfällt:

musicae membra generalia		
I. musica vulgaris	II. musica mensurata	III. musica ecclesiastica
1) cantus gestualis	1) motetus	1) matutina a) invitatorium b) venite c) hymnus d) antiphona e) psalmus f) lectio g) responsum nocturnale
2) canus coronatus	2) organum a) organum appropriato nomine b) conductus	2) hora (prima, tertia, sexta, nona, vespera, completorium) a) hymnus b) antiphona c) psalmus d) responsorium e) oratio
3) cantus versualis a) rotunda, rondellus b) stantipes c) ductia	3) hoquetus	3) missa a) officium vel introitus b) kyrie eleison c) gloria in excelsis deo d) oratio e) epistola f) responsorium g) alleluia h) sequentia i) evangelium j) credo in deum k) offertorium l) secreta m) praefatio n) sanctus o) canones missae p) agnus q) communio r) post communionem

Neuartig bei Johannes de Grocheo ist die Integration und ausführliche Beschreibung weltlicher musikalischer Gattungen und ihres sozialen und intellektuellen Kontextes (Page 1993 a und b). Er bezieht sich dabei, in der Überzeugung, daß große theoretische Einteilungen ohne Rückbindung an musikalische Praxis zu grobmaschig bleiben müssen und kulturelle wie habituelle lokale Praktiken vernachlässigen, durchaus mit Normativitätsanspruch auf die musikalische Praxis in Paris, so wie „die Leute dort sie gebrauchen“ („secundum quod homines Parisiis ea utuntur“). Dies sei für die Zwecke eines allgemeinen Musitratkats auch hinreichend, denn „in unseren Tagen“ seien „zu Paris die Grundlagen jeder freien Kunst aufmerksam untersucht und der Gebrauch dieser und fast aller mechanischen Künste gefunden“ worden („quod diebus nostris principia cuiuslibet artis liberalis diligenter Parisiis inquiruntur et usus earum et fere omnium mechanicarum inveniuntur“ – Ed. Rohloff 1972, S. 124; zu diesem Selbstbewußtsein urbaner Kultur vgl. Kaden 2004, S. 157–165).

Der gewählte Textabschnitt erläutert die der gesellschaftlichen Oberschicht zugehörigen „subtilen“ (d.h. kunstvoll-komplexen) Gattungen der *musica mensurata*, also die mehrstimmige und mehrtextige Motette, das gleichtextige Organum und die satztechnische Spezialform des Hoquetus‘. (OW)

Literatur

(a) Ausgaben

Johannes Wolf, Die Musiklehre des Johannes de Grocheo, in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 1 (1899/1900): 69–120.

Ernst Rohloff, Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo nach den Quellen neu herausgegeben mit Übersetzung ins Deutsche und Revisionsbericht, *Media latinitas musica*, vol. 2 (Leipzig: Gebrüder Reinecke, 1943), 41–67.

[Text elektronisch abfragbar unter:
http://www.music.indiana.edu/tm/14th/GRODEM_TEXT.html]

Ernst Rohloff, Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheo. Im Faksimile herausgegeben nebst Übertragung des Textes und Übersetzung, dazu Bericht, Literaturschau, Tabellen und Indices, Leipzig [1972].

Christopher Page, Johannes de Grocheo on Secular Music. A Corrected Text and a New Translation, in: *Plainsong and Medieval Music* 2 (1993), S. 17–41.

(b) Forschungsliteratur

Ellinore Fladt, Die Musikauffassung des Johannes de Grocheo im Kontext der hochmittelalterlichen Aristoteles-Rezeption (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 26), München 1987.

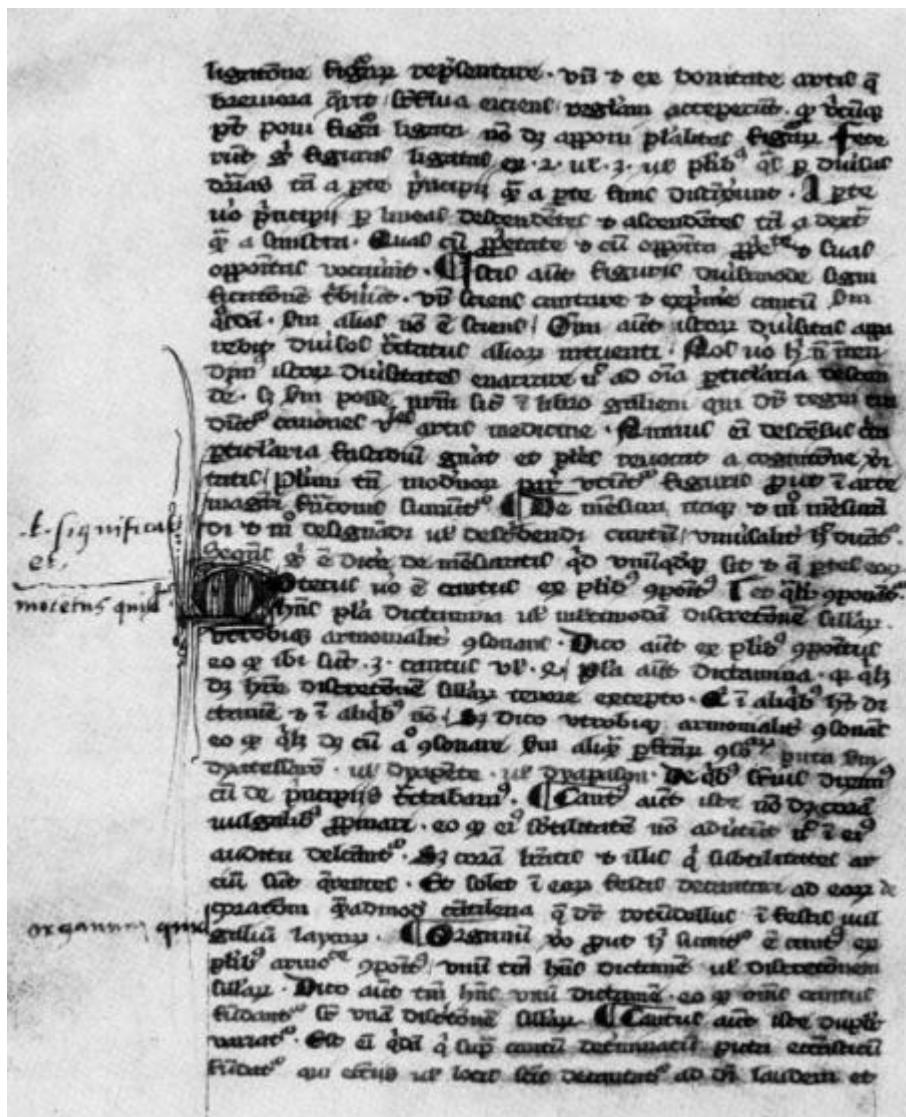
Ellinore Fladt, Der artifizielle Prozeß im Hochmittelalter, in: *Die Musikforschung* 40 (1987), S. 203–229.

Christopher Page, Discarding Images. Reflections on Music and Culture in Medieval France, Oxford 1993.

Judith A. Peraino, Re-Placing Medieval Music, in: *Journal of the American Musicological Society* 54 (2001), S. 209–264.

Christian Kaden, Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, was Musik sein kann, Kassel 2004.

Faksimile



Das Faksimile einer Seite aus der sog. Grocheo-Handschrift H (British Museum, London, Codex Harley 281, fol. 39r-52r, hier 46v) aus Rohleff 1972, S. 84, enthält den Beginn des unten gewählten Textabschnitts.

Text

[1]

Motetus vero est cantus ex pluribus compositus, habens plura dictamina vel multimodam discretionem syllabarum, utrobique harmonialiter consonans. Dico autem ex pluribus compositus, eo quod ibi sunt tres cantus vel quattuor, plura autem dictamina, quia quilibet debet habere discretionem syllabarum tenore excepto, qui in aliquibus habet dictamen et in aliquibus non. Sed dico utrobique harmonialiter consonans, eo quod quilibet debet cum alio consonare secundum aliquam perfectarum consonantiarum, puta secundum diatessaron vel diapason, de quibus superius diximus, cum de principiis tractabamus. Cantus autem iste non debet coram vulgaribus propinari, eo quod eius subtilitatem non animadvertisunt nec

in eius auditu delectantur, sed coram litteratis et illis, qui subtilitates artium sunt querentes. Et solet in eorum festis decantari ad eorum decorationem, quemadmodum cantilena, quae dicitur rotundellus, in festis vulgarium laicorum.

[2]

Organum vero, prout hic sumitur, est cantus ex pluribus harmonice compositus, unum tantum habens dictamen vel discretionem syllabarum. Dico autem *tantum habens unum dictamen*, eo quod omnes cantus fundantur super unam discretionem syllabarum. Cantus autem iste dupliciter variatur. Est enim quidam, qui supra cantum determinatum, puta ecclesiasticum, fundatur. Qui in ecclesiis vel locis sanctis decantatur ad dei laudem et reverentiam summitatis. Et cantus iste appropriato nomine *organum* appellatur. Alius autem fundatur supra cantum cum eo compositum. Qui solet in conviviis et festis coram litteratis et divitibus decantari. Et ex his nomen trahens appropriato nomine *conductus* appellatur. Communiter tamen loquentes totum hoc organum dicunt, et sic communis est eis descriptio supradicta.

[3]

Hoquetus est cantus abscisus, ex duobus vel pluribus compositus. Dico autem ex pluribus compositus, quia, licet abscisio vel truncatio sit sufficiens inter duos, possunt tamen esse plures, ut cum truncatione consonantia sit perfecta. Cantus autem iste cholericis et iuvenibus appetibilis est propter sui mobilitatem et velocitatem. Simile enim sibi simile quaerit et in suo simili delectatur.

[4]

Partes autem istorum plures sunt, puta *tenor*, *motetus*, *triplyum*, *quadruplyum* et in hoquetis *primus*, *secundus* et ultimo eorum *duplyum*. *Tenor* autem est illa pars, supra quam omnes aliae fundantur quemadmodum partes domus vel aedificii super suum fundamentum. Et eas regulat et eis dat quantitatem, quemadmodum ossa partibus aliis.

[5]

Motetus vero est cantus ille, qui supra tenorem immediate ordinatur. Et in diapente ut plurimum incipit et in eadem proportione, in qua incipit, continuatur vel in diapason ascendet. Et in hoquetis ab aliquibus dicitur magistrans, ut in hoqueto, qui dicitur »Echo montis«. *Triplum* vero est cantus ille, qui supra tenorem in diapason proportione incipere debet et in eadem proportione ut plurimum continuari. Dico autem ut plurimum, quia aliquoties in motetum vel diapente descendit propter euphoniam, quemadmodum motetus aliquando in diapason ascendet. *Quadruplyum* vero est cantus, qui aliquibus additur propter consonantiam perficiendam. Dico autem aliquibus et cetera, quia in aliquibus sunt tantum tres et ibi sufficiunt, cum perfecta consonantia ex tribus causetur. In aliquibus vero quartus additur, ut, dum unus trium pausat vel ordinatim ascendet vel duo ad invicem se truncant, quartus consonantiam servet.

[6]

Primus vero in hoquetis est, qui primo truncare incipit, sed secundus, qui secundo post primum truncat. *Duplyum* vero est, qui supra tenorem minutam facit abscisionem et cum eo aliquoties in diapente consonat et aliquando in diapason proportione, ad quod multum iuvat bona discretio decantantis.

[7]

Volens autem ista componere primo debet tenorem ordinare vel componere et ei modum et mensuram dare. Pars enim principalior debet formari primo, quoniam ea mediante postea formantur aliae, quemadmodum natura in generatione animalium primo format membra principalia, puta cor, hepar, cerebrum, et illis mediantibus alia post formantur. Dico autem ordinare, quoniam in motellis et organo tenor ex cantu antiquo est et prius composito, sed ab artifice per modum et rectam mensuram amplius determinatur. Et dico componere, quoniam in conductibus tenor totaliter de novo fit et secundum voluntatem artificis modificatur et durat. Tenore autem composito vel ordinato debet supra eum motetum componere vel ordinare, qui ut plurimum cum tenore in diapente proportione resonat et propter sui harmoniam aliquoties ascendit vel descendit. Sed ulterius debet istis triplum superaddi, quod cum tenore ut plurimum debet in diapason proportione resonare et propter sui harmoniam potest in locis mediis sistere vel usque ad diapente aliquoties descendere. Et quamquam ex istis tribus consonantia perficiatur, potest tamen eis aliquoties decenter addi quadruplum, quod, cum alii cantus descendent vel ascendent ordinatim vel abscisionem facient vel pausabunt, consonantiam resonabit.

[8]

In componendo vero organum modorum alternationem quam plurimum faciunt, sed in componendo motellos et alia modorum unitatem magis servant. Et cum in motellis plura sint dictamina, si unum syllabis vel dictionibus aliud excedat, potes unum per appositionem brevium et semibrevium alteri coaequare. Volens autem hoquetum ex duobus, puta primo et secundo, componere debet cantum vel cantilenam, supra quod fit hoquetus, partiri et unicuique partem distribuere. Et potest aliquantulo rectus cantus exire cum decenti additione, nisi quod eius mensuram observet. Sic enim unus iacet super alium ad modum tegularum et coopertuae domus et sic continua abscisio fiet. Volens ultimo duplum componere debet minutam abscisionem supra tenorem facere et ei aliquoties consonare.

[9]

De mensuratis igitur et eorum partibus et eorum compositione in universalis et canonice dicta sufficient. In quo propositum de musica praecise mensurabili terminatur.