

Aaron
Agawu
Anonymus 4
Aristoxenos
Bartók
Berlioz
Bernhard
Boethius
Calvisius
Ciconia
Dahlhaus
Descartes
Euklid
Fétis
Fux
Glarean
Hauer
Hornbostel
Jadassohn
Janáček
Koch
Křenek
Leibowitz
Lewin
Marpurg
Mattheson
Messiaen
Odington
Praetorius
Ptolemaios
Rameau
Riemann
Rimsky-Korsakow
Schenker
Schönberg
Stockhausen
Tinctoris
Zarlino

Ulrich Scheideler · Felix Wörner (Hrsg.)

Lexikon Schriften über Musik

Band 1

Musiktheorie

von der Antike bis zur Gegenwart

BÄRENREITER
METZLER

1

Lexikon

Schriften über Musik

Herausgegeben von
Hartmut Grimm
und
Melanie Wald-Fuhrmann

Lexikon

Schriften über Musik

Band 1:

Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart

Herausgegeben von
Ullrich Scheideler
und
Felix Wörner

BÄRENREITER
METZLER

Redaktionsleitung: Michaela Kaufmann

Redaktionelle Mitarbeit: Janine Wiesecke, Alexis Ruccius,
Alexandru Bulucz, Daniel Fleisch, Lukas Kretzschmar, Julia Nebel

Die in dieser Publikation hinterlegten Links werden in regelmäßigen Abständen auf ihre Aktualität überprüft.
Wir freuen uns, wenn Sie uns unter <http://links.baerenreiter.com> Aktualisierungsbedarf melden.

Haftungshinweis

Bitte beachten Sie, dass wir auf die aktuelle und künftige Gestaltung der verlinkten Seiten keinen Einfluss haben und trotz sorgfältiger Überprüfung keine Gewähr für die inhaltliche Richtigkeit, Vollständigkeit und Aktualität der externen Links leisten können.
Die von uns verlinkten Webseiten unterliegen ausschließlich der Haftung der jeweiligen Seitenbetreiber.
Zum Zeitpunkt der Verknüpfung der externen Links waren keine Rechtsverstöße ersichtlich.
Sollten solche Rechtsverstöße bekannt werden, werden die betroffenen externen Links unverzüglich gelöscht. Eine durchgehende Überprüfung der externen Links ist leider nicht möglich.
Für ein beschleunigtes Aufrufen der externen Website können Sie in der zweiten Zeile der zwischengeschalteten Bärenreiter-Seite auf »hier« klicken.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

eBook-Version 2017

© 2017 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel und J. B. Metzler, Stuttgart

Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN

Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel

Korrektur: Daniel Lettgen, Köln

Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding

ISBN 978-3-7618-7124-9

DBV 175-01

www.baerenreiter.com • www.metzlerverlag.de

Inhalt

Vorwort	VII
Einleitung zu Band 1	IX
Hinweise zum Gebrauch	XI
Abkürzungsverzeichnis	XII
Verzeichnis der digitalen Plattformen	XV

Lexikon

Artikel von A bis Z	1
---------------------	---

Anhang

Autorinnen und Autoren	532
Übersetzerinnen und Übersetzer	532
Verzeichnis der besprochenen Schriften	533
Personen- und Schriftenregister	537

Vorwort

Schriften über Musik stellen neben den Kompositionen die wohl wichtigste Quellengruppe der Musikgeschichte dar. Sie bieten überdies einen entscheidenden Zugang zum Verständnis von Musik. Lexikalische Projekte, die sich auf die systematische Erfassung und Darstellung von herausragenden Schriften zur Musik konzentrieren, gehören jedoch bislang zu den Desideraten der Fachliteratur. Mit dem dreibändigen Nachschlagewerk *Schriften über Musik* wollen wir in gewisser konzeptioneller Anlehnung an *Kindlers Literatur Lexikon* diese Lücke maßgeblich verringern, indem hier zwei zentrale Bereiche des Schreibens über Musik kommentierend bedacht werden: herausragende Texte zur Musiktheorie und zur Musikästhetik.

Im vorliegenden ersten Band sind die Artikel zu dezidiert musiktheoretischen Texten der europäisch-nordamerikanischen Musikliteratur seit der Antike zusammengefasst. Die nachfolgenden Bände zwei und drei widmen sich den vor allem musikästhetisch relevanten Schriften des europäischen, nordamerikanischen, arabischen, indischen und ostasiatischen Kulturbereichs. Diese thematische Einteilung ist alles andere als normativ oder exklusiv gemeint, bietet aber den praktischen Vorteil, dass Leser, die sich vornehmlich für eines der beiden Fachgebiete interessieren, die jeweiligen Teilbände separat rezipieren können.

Dass die Zuordnung einzelner Texte zu den musiktheoretischen oder musikästhetischen Schriften in vielen Fällen nur eine tendenzielle sein konnte und in manchen auch anders hätte erfolgen können, liegt auf der Hand. Dies ist vor allem in der Geschichte der Musiktheorie begründet, die in verschiedenen Epochen maßgeblich durch philosophische bzw. ästhetische Prämissen geprägt wurde. So partizipierte die antike und mittelalterliche Konsonanzlehre mit der Gleichsetzung von mathematischer Proportion, Harmonie und ethischer Wirkung an der spekulativ vorausgesetzten Koinzidenz von Erkenntnis, Schönheit und Tugend. Kontrapunktlehren der Renaissance basieren zum Teil auf ästhetischen Urteilen, die festlegten, welche Komponisten als mustergültige »auctores« zu betrachten seien und welche nicht. Spätestens seit dem »Zeitalter der Ästhetik«, also seit dem 18. Jahrhundert, orientieren sich Theorien des Tonsatzes verstärkt am ästhetischen

Postulat des individuell und originell gestalteten Sinnzusammenhanges eines musikalischen Werkes. Und schließlich ist Musiktheorie seit der Antike immer auch dort mit Ästhetik im Bunde, wo sie den Bereich der deskriptiv oder konstruktiv geordneten Reflexion zu Tonsystemen, Kontrapunkt, Tonsatz und musikalischer Form mit Betrachtungen zum sinnlichen Wirken von Musik ergänzt oder gar fundiert. In verschiedenen Fällen musste sich deshalb die Entscheidung, ob ein Text besser der Theorie oder der Ästhetik zuzuordnen wäre, von der quantitativen oder auch qualitativen Gewichtung der beiden Aspekte im jeweiligen Text sowie den Schwerpunkten der Rezeption leiten lassen, was manche bestreitbare Festlegung gezeitigt haben mag. So wurden Gesangs- und Instrumentallehren in der Regel den Ästhetik-Bänden zugeordnet. Bei Texten, deren Gehalt oder Rezeption aus unserer Sicht nahezu gleichermaßen durch musiktheoretisch wie musikästhetisch relevante Problemstellungen bestimmt wurde, haben wir uns ausnahmsweise für verschieden akzentuierte Einträge in beiden Teilen des Nachschlagewerkes entschieden. So etwa im Falle von Gioseffo Zarlino's *Le Istitutioni harmoniche*, Christoph Bernhards *Tractatus compositionis augmentatus*, Marin Mersennes *Harmonie universelle* oder Johann Matthesons *Der Vollkommene Capellmeister*.

Die Auswahl der Schriften, die berücksichtigt wurden, orientierte sich zum einen – und gewissermaßen selbstverständlich – an Abhandlungen, die zu den kanonisierten, herausragenden und umfangreich rezipierten Schriften der Musikgeschichte gezählt werden können. Dabei ließ die Begrenzung des Umfangs unseres Lexikons schon im Hinblick auf diesen Kanon freilich keine vollständige Erfassung aller infrage kommenden Schriften zu. Insofern galt es, vor allem Texte auszuwählen, die sich im Laufe der Geschichte der Musiktheorie und Musikästhetik als repräsentativ für entscheidende Strömungen oder Tendenzen hervorgetan und damit zumeist auch wirkungsmächtig das Nachdenken über Musik und über kompositorische Praxis beeinflusst haben. Und selbst dieses Kriterium der Auswahl konnte lediglich annäherungsweise im gebotenen Rahmen erfüllt werden. So werden interessierte Musikliebhaber, Musik(wissenschafts)studierende, Musikerinnen, Musiker oder Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler vielleicht einige Artikel zu Texten vermissen, die auch wir gerne einbezogen hätten.

Zum anderen hat uns der Zwang zur Auswahl bei der Gesamtkonzeption des Unternehmens nicht davon abgehalten, ein Spektrum an Texttypen zu bedenken, das weit über den üblichen Kanon hinausreicht. Neben musiktheoretischen Abhandlungen, Kompositionslehren, Instrumental- und Gesangsschulen werden wir insbesondere in den beiden Ästhetik-Bänden zum Beispiel heraus-

ragende Musikkritiken und Schriften aus den Sphären von Ritus und herrschaftlicher Repräsentation einbeziehen; des Weiteren auch kleinere Artikel aus Zeitschriften und belletristische Texte. Denn gerade in den letztgenannten Textgattungen finden sich oft originelle, aber zum Teil wenig bekannte Schriften, deren Gedanken über Musik darüber hinaus auch eine gewisse Repräsentativität aufweisen.

Erstmalig in dieser Form wurden auch Schriften der arabisch-persischen, indischen und ostasiatischen Musikulturen berücksichtigt, die wir ebenfalls in den zweiten und dritten Band des Lexikons integrieren werden.

* * *

Die einzelnen Artikel schlüsseln die behandelten Schriften in einer dreiteiligen Gliederung mit Vorspann (Daten mit Quellenangaben), Haupttext (Einleitung, Inhalt der Schrift, Kommentar) und Literaturangaben auf. Dem Haupttext ist jeweils eine kleine Einleitung vorangestellt, die Besonderheiten der Schrift benennt, welche sich auf ihren historischen Stellenwert, auf exklusive Inhalte oder auch auf rezeptionsgeschichtliche Aspekte beziehen können und damit geeignet erscheinen, Interesse für den nachfolgenden Haupttext zu wecken. Besonders wichtig war uns eine möglichst klare Trennung zwischen sachorientierten Angaben zum Inhalt des jeweils behandelten Textes und seiner notwendig auch subjektiv gefärbten Kommentierung. Wir betrachten diese – keineswegs übliche – Praxis in verschiedener Hinsicht als vorteilhaft: Sie ermöglicht einen schnellen Zugriff auf weitgehend wertungsfrei prä-sentierete Fakten, was insbesondere auch einen Adressatenkreis ansprechen mag, dem vorläufig vor allem an bequem verfügbarer und verlässlicher Information gelegen ist. Leser, die mit der jeweiligen Schrift noch nicht vertraut sind, können sich somit zunächst einen Überblick über ihre wesentlichen Fragestellungen und Zielsetzungen verschaffen, während sich für Personen, die die Schrift schon

kennen, insbesondere im Kommentarteil neue Zusammenhänge und Einsichten eröffnen mögen. Sodann sollte sich diese Gliederung speziell in Artikeln zu Schriften bewähren, die in der Fachwelt stark kontrovers diskutiert werden oder zum Beispiel in ethischer Hinsicht problematische Inhalte aufweisen. Gerade im Umgang mit solchen Schriften erscheint es besonders wichtig, zunächst einmal festzuhalten, was wirklich geschrieben steht und was nicht.

* * *

Wir haben vielfältig zu danken. Unser größter Dank gilt zunächst den Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern aus aller Welt, die sich mit ihren Artikeln kompetent und engagiert dem Konzept dieses Nachschlagewerkes angeschlossen haben. Wir danken insbesondere auch unseren Kollegen Ullrich Scheideler und Felix Wörner, die als Herausgeber des ersten Bandes in komplikationsloser Kooperation und produktiver Zusammenarbeit mit uns die Realisierung dieses Nachschlagewerkes ermöglicht haben. Der Leiterin des Buchlektorats im Bärenreiter-Verlag, Jutta Schmoll-Barthel, danken wir für ihre engagierte und stets konstruktive Betreuung des Projektes.

Eine große Last der redaktionellen Arbeit lag bei unseren wissenschaftlichen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern an der Musikabteilung des Max-Planck-Instituts für empirische Ästhetik Michaela Kaufmann, Janine Wiesecke und Alexis Ruccius, denen wir uns für ihre sorgfältige und fachlich kundige Redaktion enorm verpflichtet wissen.

Das gesamte Projekt wäre nicht möglich gewesen ohne die von Großzügigkeit und Freiheit geprägten finanziellen und strukturellen Rahmenbedingungen eines Max-Planck-Instituts.

Hartmut Grimm und Melanie Wald-Fuhrmann
Frankfurt am Main und Berlin, im Februar 2017

Einleitung zu Band 1

Wovon Musiktheorie handelt, hat sich musikhistorisch als äußerst wandlungsfähig erwiesen: Überlegungen zu Tonsystem, Notation und Stimmungssystemen, die Lehre vom Kontrapunkt sowie von der Harmonik, Form und Instrumentation, Erklärungsmodelle zu Rhythmik und Metrik, in jüngerer Zeit Methoden der Analyse, die Erörterung musikalischer Topoi oder Untersuchungen zur musikalischen Erwartung, all dies gehört(e) zum Gebiet der Disziplin Musiktheorie. Damit ist die enorme thematische Spannweite dessen umrissen, was auch Gegenstand des vorliegenden Bandes 1 *Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart* des *Lexikons Schriften über Musik* ist. Wie bereits Carl Dahlhaus hervorgehoben hat (vgl. das 1. Kapitel in *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil: Grundzüge einer Systematik*, Darmstadt 1984 [= GMth 10]), war der Begriff »Musiktheorie« im Verlauf der Geschichte inhaltlich mannigfaltig und durchaus kontrastierend besetzt, eine Einschätzung, die auch diese Publikation erneut ins Bewusstsein zu bringen sucht.

Das bis heute allgemein vorherrschende Verständnis von Musiktheorie wird gleichwohl immer noch durch die im 19. Jahrhundert an den Konservatorien etwa in Paris oder Leipzig etablierten Ausbildungsgänge geprägt, in denen Musiktheorie als eine Summe mehrerer Teildisziplinen wie Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre und Instrumentation, mithin als umfassende Handwerkslehre galt (Hugo Riemann sprach im *Grundriß der Musikwissenschaft* [Leipzig 1908, S. 79] von »musikalischer Fachlehre«) und somit in erster Linie der Vermittlung (satztechnischer) Grundlagen des Komponierens diente. Die im »bürgerlichen Zeitalter« an den europäischen Zentren ausgebildeten, wirkungsgeschichtlich außerordentlich einflussreichen Lehrtraditionen stellen jedoch nur eine historische Momentaufnahme eines spezifischen Verständnisses von Musiktheorie als Kompositionslehre dar. Deren geschichtliche Bedingtheit zeigt sich allein schon darin, dass den musiktheoretischen Lehrbüchern explizit und (häufiger auch) implizit Auffassungen zugrunde liegen, die auf spezifischen ästhetischen, kulturellen, institutionellen und fachgeschichtlichen Traditionen und Prägungen beruhten, welche sich schon bald als hinfällig erweisen sollten. Selbst die grund-

legenden Prämissen – wie etwa die Berufung auf die Ober-tonreihe – konnten ehemals unumstößliche Axiome in ihr Gegenteil verkehren. Denn was (wie beispielsweise die Tonalität) um 1850 als Naturgesetz galt, wurde ein gutes halbes Jahrhundert später von Arnold Schönberg nur noch als Kunstgesetz, ja sogar als bloße »erprobte Wirkung« interpretiert und war damit zu einer historisch gebundenen Auffassung geworden. Aber bereits ein Blick in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts macht deutlich, dass neben den handwerklich orientierten Lehrtraditionen sich ein Interesse auch an einer spekulativen Theorie der Musik behauptete, die nach den Bedingungen der Musik an sich fragte und dabei verstärkt den Hörer oder Rezipienten in den Blick nahm. Im fraglichen Zeitraum stehen für diese Richtung beispielsweise die Schriften von Moritz Hauptmann (*Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik*, Leipzig 1853), Hermann von Helmholtz (*Die Lehre von den Tonempfindungen*, Braunschweig 1863) oder Carl Stumpf (*Tonpsychologie*, Leipzig 1883/90).

Erweist sich somit schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Gegenstand der Musiktheorie als ein in mehrere Richtungen offener Raum, so gilt dies umso mehr für die gesamte Tradition musiktheoretischen Denkens von der Antike bis zur Gegenwart. Musiktheoretisches Denken reicht von Versuchen, Grundlagen der Musik theoretisch abzusichern, über die Einordnung von Musik in das System der Künste und Wissenschaften bis hin zur Beschreibung und Kodifizierung kanonischer Kompositionsregeln. Die musiktheoretischen Schriften traten mal mit normativem Anspruch auf, mal beschränkten sie sich auf Zusammenfassung und Beschreibung oder lassen sich als Ausdruck der Selbstvergewisserung von Komponisten lesen. Vor allem das Verhältnis von Theorie und musikalischer bzw. kompositorischer Praxis erwies sich als spannungsreiches – und dies nicht nur in kritischen Phasen der Musikgeschichte um 1600 oder 1900 –, sodass utopischer Entwurf (etwa bei Henry Cowell) und Versuch einer Normierung einer unübersichtlichen Praxis (etwa bei Johannes de Garlandia oder Franco von Köln) gleichermaßen als ein Ziel der Abhandlung fungieren konnte.

Diese Vielfalt der bis in die Antike zurückreichenden schriftlich niedergelegten musiktheoretischen Reflexionen manifestiert sich auch in der Wahl unterschiedlicher Textgattungen – von der philosophischen Abhandlung und dem Essay über Lehrdialog und Lehrschrift bis zum umfassenden Systementwurf. Dabei vermittelt insbesondere die schriftlich überlieferte Lehre zwar wesentliche musiktheoretische Inhalte, lässt aber auch die Spannung zwischen schriftlicher Kodifizierung, lebendiger mündlicher Vermittlungspraxis und individueller künstlerischer Ausdrucksfähigkeit erkennen.

Die vielschichtige inhaltliche Ausrichtung musiktheoretischer Quellen, die unterschiedlichen Intentionen und (institutionellen) Kontexte ihrer Autoren, schließlich die häufig aus der historischen Distanz schwer greifbaren Entstehungsbedingungen und Traditionszusammenhänge machen den Zugang zu diesen zentralen musikgeschichtlichen Quellen ebenso zu einer Herausforderung wie ihre teils komplexe Rezeptionsgeschichte. In den vergangenen Jahrzehnten war freilich ein zunehmendes Interesse an Musiktheorie als eigener wissenschaftlicher Disziplin in Europa zu beobachten, das partiell mit einer dezidiert historischen Ausrichtung verbunden ist, sodass die Zeit günstig erscheint für ein Unternehmen, in dem mit der Konzentration auf die Schriften eine fundierte Darstellung ihrer zentralen Inhalte wie ihrer Stellung im Kontext von Musikausbildung und musikalischem Diskurs angestrebt wird. Neben der Gründung zahlreicher selbstständiger nationaler musiktheoretischer und musikanalytischer Fachgesellschaften in den 1980er- und 1990er-Jahren sowie der Inaugurierung mehrerer Fachzeitschriften sind im deutschsprachigen Raum darüber hinaus wichtige Impulse für die wissenschaftliche Musiktheorie von zwei (inzwischen abgeschlossenen) Großprojekten ausgegangen, dem *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (1972–2005) und der *Geschichte der Musiktheorie* (1984–2006). Während die detaillierten begriffsgeschichtlichen Untersuchungen des *HMT* zu ausgewählten zentralen Termini der Musiktheorie und die umfassende, auf musiktheoretischen Quellen basierende Darstellung der elfbändigen *Geschichte der Musiktheorie* wissenschaftsgeschichtlich Pionierleistungen darstellen, welche die Grundlagen für weitere Forschungsprojekte gelegt haben, bleibt ein Desiderat des Faches die Bereitstellung einer leicht erreichbaren, zuverlässigen Einführung in die wichtigsten schriftlich überlieferten musiktheoretischen Quellen, also eines wissenschaftlichen Hilfsmittels, über das andere Disziplinen wie Philosophie und Kunstgeschichte bereits seit Langem verfügen.

Mit dem Band »Musiktheorie« des *Lexikons Schriften über Musik* wird versucht, diese Lücke einer kompakten Überblicksdarstellung zu schließen, und den Benutzern ein Hilfsmittel angeboten, mit dem alle relevanten Informationen zu etwa 260 wichtigen Quellen der Musiktheorie einfach zugänglich gemacht werden.

Der vorgegebene Umfang des Bandes zwang die Herausgeber zu einer nicht immer leicht zu treffenden Auswahl der zu berücksichtigenden Texte; Vollständigkeit war in keiner Phase des Projektes angestrebt. Dennoch war es – trotz aller notwendigen Kompromisse und unumgänglicher Lücken – unsere Absicht, die für die jeweiligen Epochen repräsentativen und für die Entwicklung des musiktheo-

retischen Denkens einflussreichsten Quellen in diesem Lexikon zu versammeln. Dabei haben wir versucht, der oben angesprochenen Pluralität der Quellen gerecht zu werden, indem, abhängig von ihren jeweiligen Kontexten, zentrale, die wesentlichen Konzepte musiktheoretischen Denkens repräsentierende Dokumente aufgenommen wurden. Gleichzeitig sind wir uns bewusst, dass auch unsere eigenen wissenschaftlichen Interessen und Lehrerfahrungen in die Auswahlentscheidungen mit eingeflossen sind. In Einzelfällen schwierig zu begründen war auch die Zuordnung von Texten zu den Bänden »Musiktheorie« und »Musikästhetik« des *Lexikons Schriften über Musik*, da eine klare Grenzziehung zwischen beiden Bereichen häufig weder begründet möglich noch sinnvoll ist. Wir haben uns diesbezüglich für eine pragmatische Lösung entschieden, die im Vorwort näher erläutert wird.

* * *

Die Bandherausgeber möchten an dieser Stelle für vielfältige Unterstützung danken: zunächst den Generalherausgebern des Lexikons, Hartmut Grimm und Melanie Waldfuhrmann (Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik), die das Vorhaben auf vielfältige Weise gefördert haben, ferner den beteiligten redaktionellen Mitarbeitern (Janine Wiesecke, Alexis Ruccius, Alexandru Bulucz, Daniel Fleisch, Lukas Kretzschmar, Julia Nebl) und vor allem Michaela Kaufmann, die die Arbeit der Redaktion mit großem Engagement verantwortlich geleitet und koordiniert hat. Jutta Schmöll-Barthel (Bärenreiter-Verlag) hat das Projekt mit unerschütterlichem Optimismus, viel Zuspruch und positivem Feedback begleitet; ihre kritischen Fragen und die Korrekturen von Daniel Lettgen haben zur Endfassung der Texte wesentlich beigetragen. Während der Produktion des Buches war die Layouterin Dorothea Willerding (Bärenreiter-Verlag) immer bereit, auf unsere Wünsche einzugehen. Wir danken darüber hinaus unseren Heimatuniversitäten, dem Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin und dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel, für ihre Unterstützung. Die zeitintensive Arbeit an dem Projekt wurde Felix Wörner durch ein Forschungsstipendium des Schweizerischen Nationalfonds (2013–2016) erleichtert. Besonders zu Dank verpflichtet fühlen wir uns allen Kolleginnen und Kollegen, die Beiträge übernommen, vielen Wünschen gefolgt sind und schließlich geduldig auf die Drucklegung des Werkes gewartet haben.

Ullrich Scheideler und Felix Wörner
Berlin und Basel, im Februar 2017

Hinweise zum Gebrauch

Ordnungskriterium der etwa 260 Einträge des Lexikons ist der Verfassersname. Bei mehreren besprochenen Schriften desselben Verfassers orientiert sich die Reihenfolge am Entstehungs- respektive Publikationszeitpunkt. Jeder Eintrag ist in drei Abschnitte untergliedert: Vorspann mit wesentlichen Daten zur besprochenen Schrift, Haupttext, knappes Literaturverzeichnis. Zur Erhöhung der Anschaulichkeit wurden vor allem bei denjenigen Schriften, die vom Kanon des 19. Jahrhunderts am weitesten entfernt sind – also einerseits Texten zur mittelalterlichen Musiktheorie, andererseits den Texten zu neueren Tendenzen der Musiktheorie im 20. und 21. Jahrhundert –, Notenbeispiele und Grafiken hinzugefügt.

In der Regel wird die 1. Auflage einer Schrift besprochen. Nur in Ausnahmefällen, bei denen sich spätere Auflagen in der Rezeptionsgeschichte als bedeutender erwiesen haben, ist von dieser Regel abgewichen worden. In einigen wenigen Fällen sind mehrere zusammengehörende Schriften (meist Aufsätze) in einem Artikel gemeinsam behandelt worden. Neben einem Personenregister ist dem Lexikon ein alphabetisches Verzeichnis der besprochenen Schriften beigegeben.

Vorspann

Der Vorspann enthält neben Autorname und Lebensdaten die Rubriken Titel, Erscheinungsort und -jahr (bei Drucken) bzw. Entstehungsort und -zeit (bei Handschriften) sowie Textart, Umfang, Sprache. In der Regel ist als letzte Rubrik Quellen / Drucke angefügt.

Der Titel ist normalerweise gemäß dem originalen Titelblatt wiedergegeben, auf eine modernisierende Umschrift wurde verzichtet. Sofern die Originalsprache weder Deutsch noch Englisch ist, wurde eine Übersetzung ergänzt.

Unter der Rubrik Quellen / Drucke sind verschiedene Informationen (ohne Anspruch auf Vollständigkeit) versammelt. Dazu gehören Mitteilungen über:

- den Aufbewahrungsort der wichtigsten Handschriften (gemäß RISM-Siglen),
- spätere Auflagen (dabei meint »Neudruck« wichtige, meist veränderte oder revidierte Neuauflagen, »Nachdruck« in der Regel Reprints oder Faksimileausgaben),
- wichtige Übersetzungen,
- Bearbeitungen (etwa zum Lehrgebrauch) und Auszüge,
- verfügbare Digitalisate (in der Regel von Faksimiles, seltener auch von Transkriptionen; die Auflösung der Siglen ist im Verzeichnis der digitalen Plattformen enthalten),
- Editionen.

Haupttext

Der Haupttext besteht aus einem einleitenden Passus sowie den Teilen »Zum Inhalt« und »Kommentar«. Während der Abschnitt über den Inhalt vor allem referierenden Charakter besitzt und der Darstellung der wichtigsten Fakten und Thesen dient, werden im Kommentarteil ausgewählte Themen wie etwa der (institutionelle oder entstehungsgeschichtliche) Kontext und die Rezeption besprochen (vgl. ausführlicher hierzu das Vorwort). Auf Querverweise innerhalb der Texte wurde verzichtet. Mithilfe des Personenregisters wird es aber möglich sein, Erwähnungen von Personen über den Haupteintrag hinaus zu ermitteln und so erste Querverbindungen zu erschließen.

Literaturverzeichnis

Die Literaturangaben sind meist knapp gehalten und beschränken sich in der Regel auf die wichtigste neuere Sekundärliteratur. Angaben zu Internetquellen geben jeweils den Stand von Ende 2016 wieder.

Abkürzungsverzeichnis

Abb.	Abbildung	dt.	deutsch
Abs.	Absatz	ebd.	ebenda
Abschn.	Abschnitt	Einf.	Einführung
Abt.	Abteilung	Einl.	Einleitung
Adm.	Amsterdam	EMH	Early Music History
AfMw	Archiv für Musikwissenschaft	engl.	englisch
Agb.	Augsburg	ersch.	erschienen
AMl	Acta Musicologica	erw.	erweitert
AmZ	(Leipziger) Allgemeine musikalische Zeitung	Ffm.	Frankfurt am Main
AMz	Allgemeine Musikzeitung	Flz.	Florenz
Anh.	Anhang	fol.	folio
Anm.	Anmerkung	Fr. i. Br.	Freiburg im Breisgau
AnMl	Analecta musicologica	frz.	französisch
Art.	Artikel	Fs.	Festschrift
Aufl.	Auflage	G.	Genf
Ausg.	Ausgabe	geb.	geboren
Bd., Bde., Bdn.	Band, Bände, Bänden	GerberATL	Ernst Ludwig Gerber, Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, 2 Bände, Leipzig 1790 und 1792
Bearb., bearb.	Bearbeitung, bearbeitet	gest.	gestorben
Beil.	Beilage	GMth	Geschichte der Musiktheorie, 11 Bände, hrsg. von Frieder Zaminer, ab 2000 von dems., Thomas Ertelt und Heinz von Loesch, Darmstadt 1984–2006
bes.	besonders	griech.	griechisch
BJb	Bach-Jahrbuch	GS	Martin Gerbert, <i>Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum</i> , 3 Bände, St. Blasien 1784
BJbHM	Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis	GSJ	The Galpin Society Journal
Bln.	Berlin	Gtg.	Göttingen
Briefw.	Briefwechsel	H.	Heft
Brs.	Brüssel	Hab.Schr.	Habilitationsschrift
CD	Compact Disc	Hbg.	Hamburg
chin.	chinesisch	Hdh.	Hildesheim
CM	Current Musicology	Hlsk.	Helsinki
Cod.	Codex	HMT	Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Loseblattsammlung, Stuttgart 1972–2005 < https://www.vifamusik.de/literatur/handwoerterbuch-der-musikalischen-terminologie/ >
CS	Charles-Edmond-Henri de Coussemaker, <i>Scriptorium de musica medii aevi</i> , 4 Bände, Paris 1864–1876	Hrsg., hrsg.	HerausgeberIn(nen), herausgegeben
CSM	Corpus Scriptorum de Musica	Hs.	Handschrift
DAM	Dansk årbog for musikforskning	Hz	Hertz
dat.	datiert	IGNM	Internationale Gesellschaft für Neue Musik
DDR	Deutsche Demokratische Republik	IMS	International Musicological Society
ders.	derselbe	IMSCR	IMS Congress Report
dies.	dieselbe	IRASM	International Review of the Aesthetics and Sociology of Music
Diss.	Dissertation	ital.	italienisch
Dr. i. Vorb.	Druck in Vorbereitung	JAMS	Journal of the American Musicological Society
Dst.	Darmstadt		

jap.	japanisch	MGH	Monumenta germaniae historica inde ab anno Christo 500 usque ad annum 1500.
Jb.	Jahrbuch		Auspicus societatis aperiendis fontibus germanicorum medii aevi, Hannover / Leipzig 1826–1913 < www.mgh.de/dmgh >
JbP	Jahrbuch der Musikbibliothek Peters	MK	Musik-Konzepte
JbSIMPk	Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz	ML	Music and Letters
JM	The Journal of Musicology	Mld.	Mailand
JMT	Journal of Music Theory	Mn.	München
JSCM	Journal of Seventeenth-Century Music	MQ	Musical Quarterly
K.	Köln	MR	The Music Review
Kap.	Kapitel	Ms., Mss.	Manuskript, Manuskripte
KdG	Komponisten der Gegenwart, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, Loseblattsammlung, München 1992 ff.	mschr.	maschinenschriftlich
Kgr.Ber.	Kongressbericht	MT	The Musical Times
KmJb	Kirchenmusikalisches Jahrbuch	Mth	Musiktheorie
Kphn.	Kopenhagen	MTO	Music Theory Online
KV	Ludwig Ritter von Köchel, Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts, Leipzig 1862, Wiesbaden ⁶ 1964	MTS	Music Theory Spectrum
L.	London	Mz.	Mainz
lat.	lateinisch	n. Chr.	nach Christi Geburt
Lgr.	Leningrad	NDB	Neue Deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1953–2005 < www.ndb.badw-muenchen.de >
LmL	Lexicon Musicum Latinum Medii Aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts, hrsg. von Michael Bernhard, München 1992–2016 (19 Faszikel) < http://woerterbuchnetz.de/LmL/ >	ndl.	niederländisch
Lpz.	Leipzig	NGroveD	The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 20 Bände, hrsg. von Stanley Sadie, London 1980
M.	Moskau	NGroveD2	The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd Edition, 29 Bände, hrsg. von Stanley Sadie und John Tyrrell, London 2001 < www.oxfordmusiconline.com >
MA	Master of Arts	NRMI	Nuova Rivista Musicale Italiana
MD	Musica Disciplina	N.Y.	New York
Mf	Die Musikforschung	NZfM	Neue Zeitschrift für Musik
MFA	Master of Fine Arts	o. A.	ohne Angabe
MfM	Monatshefte für Musikgeschichte	o. J.	ohne Jahr
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 17 Bände, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel 1949–1986	ÖMZ	Österreichische Musikzeitschrift
MGG2P	Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Personenenteil, 12 Bände, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel / Stuttgart 1999–2008 < https://mgg-online.com >	o. O.	ohne Ort
MGG2S	Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil, 9 Bände, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel / Stuttgart 1994–1998 < https://mgg-online.com >	o. S.	ohne Seitenangaben
		orig.	original
		Oxd.	Oxford
		P.	Paris
		Ph. D.	Philosophiae Doctor, Doctor of Philosophy
		PL	Patrologiae cursus completus, series latina, 221 Bände, hrsg. von Jacques-Paul Migne, Paris 1844–1864, 5 Supplementbände 1958–1974
		PMA	Proceedings of the Music Association
		PNM	Perspectives of New Music
		r	recto
		RB	Revue belge de musicologie

Rev., rev.	Revision, revidiert	TVNM	Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis
Rgsbg.	Regensburg	TVWV	Werner Menke, Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann, 2 Bände, Frankfurt am Main, ² 1988–1995
RIDM	Rivista Italiana di Musicologia	übers.	übersetzt
RISM	Répertoire International des Sources Musicales	undat.	undatiert
RM	La Revue musicale	Univ.	Universität, University, Université, Università
RMARC	Royal Music Association Research Chronicle	unveröff.	unveröffentlicht
RMI	Rivista musicale italiana	v	verso
RML	Revue de Musicologie	v. a.	vor allem
russ.	russisch	v. Chr.	vor Christi Geburt
SIMG	Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft	Vdg.	Venedig
SJbMw	Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft	verb.	verbessert
SM	Studia Musicologica	verf.	verfasst
SovM	Sovetskaja muzyka	veröff.	veröffentlicht
Sp.	Spalte	VfMw	Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft
SPb	St. Petersburg	Vorw.	Vorwort
Stg.	Stuttgart	Wbdn.	Wiesbaden
Strbg.	Straßburg	Wfbl.	Wolfenbüttel
T.	Takt	WoO	Werk ohne Opuszahl
Tab.	Tabelle	Wzbg.	Würzburg
Taf.	Tafel	Z.	Zürich
Tbg.	Tübingen	ZfMw	Zeitschrift für Musikwissenschaft
Tl., Tle.	Teil, Teile	ZGMTH	Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie
TroJa	Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik	ZIMG	Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft
TU	Technische Universität	zit.	zitiert

Verzeichnis der digitalen Plattformen

- | | | | |
|------------|--|-------------|--|
| BDH | Biblioteca Digital Hispánica
< http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html > | HMT Leipzig | Texte zur Theorie der Musik in der NZfM und den Signalen für die Musikalische Welt
< www.hmt-leipzig.de/home/fachrichtungen/institut-fuer-musikwissenschaft/quellen-volltexte596442/theorie-der-musik-in-der-nzfm > |
| BSB | Bayerische Staatsbibliothek, Münchener Digitalisierungszentrum
< http://www.digitale-sammlungen.de > | IMSLP | International Music Score Library Project (Petrucci Music Library)
< www.imslp.org > |
| e-codices | Virtuelle Handschriftenbibliothek der Schweiz
< http://www.e-codices.unifr.ch/de > | KSW | Klassik Stiftung Weimar, Monographien Digital
< http://ora-web.klassik-stiftung.de/digimo_online/digimo.entry > |
| e-rara | Plattform für digitalisierte Drucke aus Schweizer Bibliotheken
< http://www.e-rara.ch > | Olms | Olms Online
< www.olmsonline.de > |
| ECCO | Eighteenth Century Collections Online
< http://www.gale.com/primary-sources/eighteenth-century-collections-online/ > | SBB | Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Digitalisierte Sammlungen
< http://digital.staatsbibliothek-berlin.de > |
| EEBO | Early English Books Online
< https://eebo.chadwyck.com > | SML | Sibley Music Library
< https://www.esm.rochester.edu/sibley/ > |
| FrHistBest | Freiburger Historische Bestände – digital
< https://www.ub.uni-freiburg.de/recherche/digitale-bibliothek/freiburger-historische-bestaende/ > | TMG | Thesaurus musicarum germanicarum
< http://tmg.huma-num.fr/de/page/thesaurus-musicarum-germanicarum > |
| Gallica | Digitalisierungsprojekt der Bibliothèque nationale de France
< http://www.gallica.bnf.fr > | TmiWeb | Thesaurus musicarum italicarum
< http://euromusicology.cs.uu.nl/index.html > |
| Hathi | HathiTrust Digital Library
< www.hathitrust.org > | TML | Thesaurus musicarum latinarum
< http://boethius.music.indiana.edu/tml/ > |
| HFVO | Harald Fischer Verlag Online. Die Musikdrucke der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg 1488–1630
< www.haraldfischerverlag.de/hfv/augsburg_drucke.php > | UB LMU | Open-Access-Angebot der Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München
< https://epub.ub.uni-muenchen.de > |
| | | UNT | University of North Texas Digital Library
< https://digital.library.unt.edu/ > |
| | | VLP MPIWG | The Virtual Laboratory – Digital Library des Max-Planck-Instituts für Wissenschaftsgeschichte
< http://vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/library/ > |
| | | WDB | Wolfenbüttel Digital Library
< http://diglib.hab.de > |

Lexikon

Artikel von A bis Z

Pietro Aaron

Toscanello

Weiterer Autorname: Pietro Aron

Lebensdaten: um 1480 – nach 1545

Titel: *Toscanello de la Musica di messer Pietro Aaron canonico da Rimini*

Erscheinungsort und -jahr: Venedig 1523

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 108 S., ital.

Quellen / Drucke: Neudrucke: *Toscanello in Musica* [...] con l'Aggiunta [ab 3. Aufl.: »la Gionta«, Venedig ²1529 und ³1539 [Digitalisat: IMSLP] • *Toscanello*, Venedig ⁴1562 [rev. Neudruck; postum mit neuem Titelblatt veröff.] • Nachdrucke: *Toscanello de la Musica*, New York 1969 [Faksimile der Ausg. Venedig 1523] • *Toscanello in Musica*, mit einem Vorw. von W. Elders, Bologna 1969 [Faksimile der Ausg. Venedig 1529] • *Toscanello in Musica*, hrsg. von G. Frey, Kassel 1970 [Faksimile der Ausg. Venedig 1539] • Übersetzung: *Toscanello in Music*, übers. von P. Bergquist, Colorado Springs 1970 [kollationiert alle Ausg.]

Pietro Aaron, um 1480 in Florenz »in unsicheren Verhältnissen geboren« (»in tenue fortuna nato«, Widmung), war vermutlich Autodidakt. Wenngleich aus all seinen Schriften deutlich zu ersehen ist, dass er sehr viel über Musik gelesen und nachgedacht hat, stehen in ihnen doch konventionelle und unkonventionelle Ideen oft unvermittelt nebeneinander. Wie er selbst einräumte, war das meiste, das er in seinem *Toscanello* zu sagen hatte, bereits viele Male zuvor gesagt worden, doch »(soviel ich weiß) nur auf Griechisch und Latein« (»[che io sappia] saluo in greco, & in latino«, I.1). Aaron gab dem Werk den Titel *Toscanello*, um zu unterstreichen, dass er der Erste gewesen sei, der in »unserer Muttersprache« (»la lingua nostra materna«, I.1) über Musik schreibe. Darin irrte er sich jedoch: Italienisch war bereits die bevorzugte Sprache von John Hothby im Lucca des 15. Jahrhunderts, und es gibt sogar noch frühere anonyme Beispiele. Aarons wirkliche Neuerung lag in der Leserschaft, an die er sich richtete. Hothby und andere verfassten Lehrbücher für Musikstudenten; Aaron schrieb eine Einführung in die Musik für den gebildeten Nichtspezialisten, mit anderen Worten für ein Laienpublikum. Als Autodidakt hatte er ein geschärftes Bewusstsein dafür, welche Aspekte der konventionellen Musikunterweisung Lernenden vermutlich Mühe bereiten würden, und eine Begabung, Sachverhalte klar und deutlich zu erklären, die seine Zeitgenossen schätzten. Dies veranlasste seinen Freund, den Humanisten Giovanni Antonio Flaminio, ihn zu bitten, eine Einführung in die Musik zu verfassen, verbunden mit dem Angebot, diese ins Lateinische zu übersetzen (*Libri tres De institutione harmonica*, Bologna 1516).

Bei diesem ersten Versuch wurde Aaron von einem anderen Freund beraten, dem Bologneser Theoretiker Giovanni Spataro; dieser wiederum berichtet, dass *De institutione harmonica* von Franchino Gaffurio scharf kritisiert

worden sei. An späteren Briefen von Spataro an Aaron lässt sich ablesen, wie Aaron Spataros Kommentare und Beispiele unmittelbar in seinen *Toscanello* mit aufnahm; dieser ist aber weit davon entfernt, lediglich eine italienische Fassung von *De institutione harmonica* zu sein. Nach der Veröffentlichung des späteren *Toscanello* sandte Spataro Aaron eine ausführliche Kritik in neun Briefen (sechs davon sind überliefert), von denen Aaron einige in den der zweiten Auflage des *Toscanello* beigefügten »Anhang« (»l'Aggiunta«) aufnahm. Obwohl Aaron Spataros Wortlaut teilweise unverändert übernommen hatte, wäre es verfehlt, ihm hier ein Plagiat vorzuwerfen: Sein Ziel war nicht Originalität im heutigen Sinne, sondern Präzision und Deutlichkeit, und wenn sein Freund etwas gut formuliert hatte, dann versuchte er nicht, das zu verbessern.

Der *Toscanello* war bei Weitem Aarons erfolgreichstes Werk. Zu seinen Lebzeiten erfuhr es drei Auflagen sowie eine weitere nach seinem Tod, und noch im 17. Jahrhundert wurde es zum Verkauf angeboten. Obwohl es nicht sein neuartigstes Werk ist (diese Ehre gebührt seinem *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato*, Venedig 1525, über die Verwendung der Modi in der polyphonen Musik), hatte es Aarons bevorzugter Leserschaft – gebildeten Musikliebhabern – das meiste zu bieten.

Zum Inhalt • Obwohl Aaron von Anfang an einräumt, dass »viele vorzügliche Verfasser, aus alter wie heutiger Zeit, die Lobpreisungen der Musik gesammelt haben« (»multi eccellenti ferittori antichi & moderni, hanno raccolte le laude de la musica«, I.1), hat er doch den Anspruch, dieses Wissen nicht nur mit Italienisch Sprechenden zu teilen, sondern auch »diesem einige Dinge hinzuzufügen, die vielleicht bisher von niemandem gesagt worden sind« (»aggiungendovi qualche cosa che forse da ognuno non è stato detta«, I.1).

Die ersten fünf Kapitel von Buch I enthalten eine ausführliche Lobpreisung und Beschreibung der Musik, v. a. mit Zitaten aus der klassischen Antike, nur einigen aus der Bibel und beinahe keinem aus der zeitgenössischen Praxis. (Zwar konnte Aaron selber nicht Lateinisch schreiben, doch scheint seine Lesekompetenz durchaus beachtlich.)

Die folgenden 31 Kapitel bieten eine erschöpfende Behandlung der verschiedenen Ebenen der Mensur (Modus, Tempus, Prolatio), ihrer Kombinationen und Zeichen, Perfektion und Imperfektion, Punctus, Alteration und Kolation. Aarons Erörterung der Notenwerte unter perfekter (dreizeitiger) und imperfekter (zweizeitiger) Mensur erstreckt sich von der Maxima bis zur Minima, doch nicht bis zu den kleineren Notenwerten. In seinem ersten Holzschnittbeispiel zeigt er jedoch ausdrücklich, dass Semimini-mae, Fusae und sogar Semifusae ausschließlich zweizeitige Unterteilungen sind (I.19). In seiner Darstellung des Punc-

tus folgt Aaron Tinctoris, indem er drei Arten nennt: Perfektion (»punto di perfettione«), Unterteilung (»punto di divisione«) und Verlängerung (»punto di augmentatione«). Die letzten vier Kapitel von Buch I enthalten wieder mehr eigenes Material. In Kapitel 37 wird die Synkopierung erklärt, die vorkommt, »wenn eine Note vor einer oder mehreren größeren gesetzt wird« (»quando alcuna figura e posta di nanzi a una sua maggiore, overo a piu«, I.37), und betont die Wichtigkeit, synkopierte Pausen zu trennen, um die größeren Mensurereinheiten zu verdeutlichen. Die Verwendung von mehr als einer Mensurbezeichnung in verschiedenen Teilen eines polyphonen Stückes wird in Kapitel 38 behandelt, wobei der Theoretiker Bartolomeo Ramis de Pareja »und sein Lehrer Johannes de Monte« (»Giovanni di Monte suo precettore«, I.38) zitiert werden sowie die Komponisten Josquin Desprez, Jacob Obrecht, Antoine Busnois, Johannes Ockeghem und Guillaume Dufay; Ockeghems Messe *L'Homme armé* wird ausdrücklich erwähnt. In Kapitel 39 wird erklärt, »wie Sänger in Musikstücken zählen müssen« (»come i cantatori hanno a numerare i canti«), damit die Mensur korrekt berücksichtigt und alle Stimmen zusammengehalten werden können. Das letzte Kapitel von Buch I behandelt Noten in Ligatur.

Buch II beginnt mit zehn Kapiteln, die alle melodischen Intervalle vom Halbton bis zur Oktave behandeln (bis auf die verminderte Quinte und die große und kleine Septime), mit Beispielen für ihre Zusammensetzung hinsichtlich Ganztönen und Halbtönen und für die pythagoreischen Teilungsverhältnisse, die sie bestimmen. Die griechischen Notenbezeichnungen wie »lichanos hypaton« (von Boethius übernommen) werden auch im Verlauf dieser Erläuterungen vorgestellt. Am Ende von Kapitel 10 erklärt Aaron, er habe die diatonische Gattung dargelegt, und in den folgenden Kapiteln 11–12 werden die chromatischen und enharmonischen Gattungen behandelt.

Die nächsten 19 Kapitel sind dem Kontrapunkt und dem Tonsatz gewidmet. Nach einem Kapitel, das den Kontrapunkt definiert, folgt jeweils eines über perfekte und imperfekte Konsonanzen. Kapitel 16–17 behandeln die Frage, wie man eine Komposition beginnt und welche Art von Konsonanz am Anfang erforderlich ist. Kapitel 18 handelt von Kadenzzen, illustriert mit vierstimmigen Kadenzformeln für jede Tonstufe außer *B/H*. In Kapitel 19 wird die Bildung der Rezitationstöne für Psalmen und das Magnificat erklärt, da ihre Aufführung im Wechsel zwischen Polyphonie und *cantus planus* dem Komponisten strenge Grenzen auferlegt. Kapitel 20 ist eine äußerst umständliche Abhandlung über das Erhöhungszeichen (#) und seine Wirkung. Die nächsten zehn Kapitel bieten »preccetti« (»Gebote«) für den vierstimmigen Satz, illustriert mit einer berühmten Tafel von Intervallkombinationen (Abb. 1), die alle Mög-

lichkeiten ausschöpfen, die dem Bassus und Altus für jedes konsonante Intervall zwischen Discantus und Tenor bis hinauf zur Tredezime zur Verfügung stehen.

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	
I	V	VIII	X	XII	XV									
II		III	V	VII	IX									
III			II	IV	VI									
IV				I	III									
V						II								
VI							I							
VII								II						
VIII									I					
IX										II				
X											I			
XI												II		
XII													I	
XIII														II

Abb. 1: Tavola del contrapunto, P. Aaron, *Toscanello*, Bogen Kiir (II.30)

Kapitel 32–39 behandeln die Gattungen der rhythmischen Proportion und die arithmetischen, geometrischen und harmonischen Beziehungen der Proportionalitäten; das einzige Notenbeispiel illustriert die geläufigsten praktischen Proportionen wie 3:2 und 4:3. Anscheinend waren die letzten beiden Kapitel des Buches dazu bestimmt gewesen, getrennt verkauft zu werden: Kapitel 40 hat eine große dekorative Initiale in allen Ausgaben, und in den ersten beiden Ausgaben geht ihm ein völlig leeres Blatt voraus, sodass es mit einem neuen Druckbogen beginnen konnte. In dem Kapitel finden sich Anleitungen für die klassische pythagoreische Einteilung des Monochords. Das letzte Kapitel bietet eine einfache, doch ungenaue Methode, Tasteninstrumente in einer mitteltönigen Stimmung zu stimmen (diese basiert auf einem überlieferten Brief von Aarons Hand, bei dem es sich wahrscheinlich um eine Abschrift eines von einem Organisten an ihn gerichteten Briefes handelt).

In der zweiten Auflage des *Toscanello* fügte Aaron einen »Anhang [bei], angefertigt zum Gefallen seiner Freunde« (»Aggiunta [...] a complacenza de gli amici fatta«). Die erste Hälfte umfasst eine ausführliche Erörterung von Situationen, in denen Komponisten durch Notierung von Versetzungszeichen (\sharp und \flat) ihre Absicht besser zum Ausdruck bringen könnten. Aaron führt eine Reihe von Notenbeispielen auf (nicht so schön geschnitten wie die Holzschnitte des I. Teils, die für die erste Ausgabe angefertigt wurden) und behandelt zudem viele Passagen aus bestimmten Kompositionen, wobei er auf die entsprechenden Stellen in den gedruckten Musikbüchern von Ottaviano Petrucci verweist. Der zweite Teil des Anhangs bietet die Intonationen einiger wichtiger Gesänge des Ordinariums der Messe wie auch des *Te Deum*, erklärt ihre Modi und verknüpft sie mit bestimmten Propriumsgesängen.

Kommentar • Aarons *Toscanello* ist v. a. dort von Bedeutung, wo er, ohne Originalität zu beanspruchen, Stoff präsentiert, der zuvor nicht zur schriftlich verankerten Kompositionslehre gehört hatte, wie z. B. die vierstimmigen Kadenzformeln oder die Tabelle mit vierstimmigen Konsonanzen (die nicht anachronistisch als Akkorde aufgefasst werden dürfen). Seine Erörterung im Anhang darüber, wo Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen zu setzen sind, fällt ebenfalls in diese Kategorie. Auch wenn sich Aaron mit seinen Empfehlungen in erster Linie an den Komponisten wandte, der damit jenen Sängern, die nicht über das allergrößte Geschick verfügten, die Aufführung erleichtern könne, geben seine Bemerkungen doch sehr viel Einblick in die Art und Weise, wie Sänger in der Aufführungspraxis des frühen 16. Jahrhunderts mit ungeschriebenen Vorzeichen umgingen.

Aufschlussreich sind auch die Stellen, wo sich Aaron in seiner Darstellung schwertut. Wenn er Mühe hatte, etwas deutlich zu erklären, wie etwa bei seiner Erörterung des Erhöhungszeichens (II.20), so ist das ein Hinweis darauf, dass die Dinge nicht so einfach liegen, wie es vielleicht erscheint. In diesem Fall konnte Aaron nicht einfach sagen, dass das \sharp einen Halbton *mi-fa* erzeugt, indem es aus der Note, vor die es gesetzt wird, auf dieselbe Weise ein *mi* macht, wie das \flat aus der Note, vor die es gesetzt wird, ein *fa* macht. Er war gezwungen zu erklären, dass das \sharp einen Ton erhöht, ohne seine Solmisationssilbe zu verändern, und im Aufsteigen einen Halbton in einen Ganzton verändert, doch im Absteigen einen Ganzton in einen Halbton. Mit anderen Worten: Erniedrigungs- und Erhöhungszeichen haben unterschiedliche Wirkung, und so sehen wir auch, dass sie in der Musik jener Zeit unterschiedlich verwendet werden.

Aarons Anleitungen zum Stimmen von Tasteninstrumenten gehören zu den frühesten, die überliefert sind, nur die von Arnolt Schlick (*Spiegel der Orgelmacher und*

Organisten, Speyer 1511) sind noch früheren Datums. Ihnen wird oft nachgesagt, sie würden die mitteltönige $\frac{1}{4}$ -Komma-Stimmung präzisieren, doch tatsächlich zielte Aaron eher auf Einfachheit denn auf Präzision ab, und verschiedene Arten temperierter Stimmung sind mit seiner Methode vereinbar.

Literatur P. Bergquist, *The Theoretical Writings of Pietro Aaron*, Diss. Columbia Univ. 1964 • C. Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel 1968 • M. Lindley, *Early 16th-Century Keyboard Temperaments*, in: MD 28, 1974, 129–151 • A *Correspondence of Renaissance Musicians*, hrsg. von B. J. Blackburn, E. E. Lowinsky und C. A. Miller, Oxd. 1991 • M. Bent, *Accidentals, Counterpoint and Notation in Aaron's 'Aggiunta' to the 'Toscanello in musica'*, in: JM 12, 1994, 306–344

Jeffrey Dean

Adam von Fulda

De musica

Lebensdaten: um 1445–1505

Titel: *De musica* (Über die Musik)

Entstehungsort und -zeit: Torgau, 5. November 1490 [Datierung in der vernichteten Straßburger Handschrift]

Textart, Umfang, Sprache: Traktat, 4 Bücher, lat.

Quellen/Drucke: Handschrift: I-Bc, HS A.43 [Sammelhandschrift; geschrieben von Padre G. B. Martini, vgl. Slemon 1994, S. 21–24] • Edition: Adami de Wulda. *Opusculum musicale*, in: GS 3, St. Blasien 1784, 329–381 [Nachdruck: Hildesheim 1963; Digitalisat: BSB, TML; mit Auslassung einiger Notenbeispiele in Buch 3 mit der Begründung Gerberts: »Addita his sunt plura exempla, quae typis exprimi haud possunt, & aliunde superflua sunt (S. 364; »viele weitere Beispiele sind diesen hinzugefügt, die nicht gedruckt werden können; und andere Beispiele sind überflüssig«); die Handschrift, die Gerbert als Vorlage diente, wurde 1870 bei einem Brand in Straßburg vernichtet] • Übersetzung: Adam von Fulda on *Musica Plana* and *Compositio*. *De musica*. Book II. A Translation and Commentary, übers. von P. J. Slemon, Diss. Univ. of British Columbia 1994

Ein Jahr vor seiner zehnjährigen Anstellung (1491–1501) in der Kantorei des kursächsischen Hofes von Kurfürst Friedrich III. dem Weisen schloss Adam von Fulda das hauptsächlich im Benediktinerkloster Vornbach bei Passau vorbereitete Manuskript seiner die Bereiche der *musica plana* und der komposition umfassenden Schrift *De musica* in Torgau ab. In diesem Traktat stellt er sich als »der sich als Musiker des Herzogs bezeichnende Adam [vor], der noch immer in Fulda berühmt ist« (»celebratum etiamnum est apud Fuldenses Adami nomen, qui se musicum ducalem appellat«, GS 3, S. 329). Zudem nennt er Guillaume Dufay und Antoine Busnois als zu seinem Zeitalter gehörend (»circa meam aetatem doctissimi Wilhelmus Duffay, ac Antonius de Busna [sic]«, ebd., S. 341).

Zum Inhalt • Für die Kompilierung von traditionellem, primär dem spätmittelalterlichen Curriculum entlehntem Material in seiner *De musica* hat Adam von Fulda hauptsächlich die *De institutione musica* (um 500) des Boethius, den *Micrologus* (um 1026–1030) des Guido von Arezzo und die *De musica* (um 1100) des Johannes Affligemensis herangezogen. Im I. Buch mit seiner betont humanistischen Ausprägung lenkt Adam von Fulda das Augenmerk des Lesers, im Anschluss an einige Bemerkungen zur zeitgenössischen Kritik der Musik im Prolog, unmittelbar auf die Erörterung des Ursprungs der Musik, mithin auf jenen Themenbereich, der das rationale Denken des Pythagoras dem das Gefühl betonenden Nachsinnen des biblischen Jubal diametral gegenüberstellt. Dabei benutzt er (in Anlehnung an die *De institutione musica* des Boethius) die dreifache Gliederung der Musik nach *musica mundana* (Musik bzw. Harmonie des Makrokosmos oder Weltalls; speziell der Gestirnbewegungen, auch mit Bezug auf die Abfolge der Jahreszeiten; Sphärenharmonie als Sonderfall der kosmischen Harmonie), *musica humana* (Musik des Mikrokosmos; bezugnehmend auf die menschliche Seele) und *musica instrumentalis* (durch Klangwerkzeuge erzeugte Musik), ersetzt aber letzteren Begriff durch die *musica artificialis* (eine nach Regeln ausgerichtete Musik), die wiederum in *musica vocalis* (rein durch die Stimme des Menschen erzeugte Musik, bezugnehmend auf die *musica humana*; A-cappella-Musik) und *musica instrumentalis* unterteilt wird, letztere nicht im Sinne aller irdischen, klingenden Musik in Anlehnung an Boethius, sondern als Gegenbegriff zur *musica vocalis*. Diese Gliederung dient als Ausgangspunkt für eine breit gefächerte Erläuterung der Bedeutung der *musica* im Fächerkanon der *artes liberales*. In diesem Zusammenhang beschreibt er v. a. den Gebrauch und die Wirksamkeit der *musica* (I.2), die negativen Einflüsse der Musik (I.3), ferner die Nützlichkeit dieser Disziplin nicht nur für den Staat (I.4) und für die Religion (I.5), sondern auch für die Tierwelt (wie etwa die Klänge der Tierwelt als Teil der *musica vocalis*), u. a. mit Einbezug von Lobpreisungen v. a. im kirchlichen Bereich (I.6). Abschließend erwähnt er weitere Personen (wie Moses, Papst Gregor, Isidor von Sevilla, Guido von Arezzo, Bern von Reichenau, Johannes de Muris usw.) sowie die Entdeckung der *musica* durch Pythagoras bzw. Jubal.

Im II. Buch widmet sich Adam von Fulda der *musica plana* bewusst praxisbezogen. Ausgehend von der im Kontext der Monochordeinteilung für die Betrachtung des *cantus planus* (gregorianischer Choral) wichtigen Termini wie »*manus*« (Guidonische Hand), »*cantus*« (Gesang), »*vox*« (Stimme = Singstimme), »*clavis*« (Schlüssel = Tonbuchstaben), »*mutatio*« (Veränderung), »*modus*« (lateinische Kirchentöne), »*tonus*« (Ganzton als das gemeinsame

Maß aller Klänge) sowie einem Überblick zum *Systema teleion* (dem antiken Doppeloktavsystem), erörtert Adam von Fulda die Nomenklatur, bezugnehmend auf die Rangstufen der Töne, zur Beschreibung der einzelnen »*claves*« (II.1) sowie deren entsprechender Gruppierung nach Hexachorden (»*naturalis*«, »*duralis*«, »*mollis*«, II.2), ferner die Definition der »*vox*« als »*sonus*« sowie Arten der Klangerzeugung im Kontext der »*symphonia*« (II.3), Letztere im Sinne eines »*dulcis concentus*« (Wohlklanges), die Übertragung der »*claves*« auf die Guidonische Hand (II.4), die »*mutatio hexachordum*« (Veränderung des Hexachords, II.5), die »*divisio semitonium*« (Unterteilung des Halbtones), nicht nach arithmetischen Gesetzmäßigkeiten, sondern nach dem »*sensus*« (vgl. Boethius) und die »*genera musicae*« (»*instrumentalis*«, »*carminis*«, »*speculativae*«, II.6). Dieser Teil des Buchs mündet in eine Zusammenfassung (auch als Tabelle) des *Systema teleion* mit ausführlicher Erklärung der bereits in II.1 erläuterten Nomenklatur, die in II.7–9 nun nochmals im Detail und zusammen mit einem weiteren Überblick über das *Systema teleion* erörtert werden. Die Besprechung der *consonantiae* (II.10) benutzt Adam von Fulda als Ausgangspunkt für das Einbinden des *cantus planus* in die eigentliche Kompositionspraxis (II.11) und die Erprobung derselben durch praktische Erfahrung, sowohl im eigentlichen Komponieren wie auch im Singen (II.12). Die Definition des Ganztons (*tonus*) wird dann zum Anlass für den Übergang von den griechischen *tonoi* zu den lateinischen *Modi* genommen (II.13). Dabei werden die *Differentiae* (die verschiedenen Schlussformeln im Hinblick auf die nachfolgende Antiphon) sowie die Eingrenzung der einzelnen lateinischen *Modi* durch »*initium*«, »*finalis*« und »*repercussio*« (II.14) thematisiert. Am Ende werden Charakter und Umfang der einzelnen *Modi* mit Bezug auf die griechischen *tonoi* (II.15) beschrieben, ferner die Platzierung der »*semitonia*« (Halbtöne) innerhalb der Skala (II.16) und abschließend der »*tonus peregrinus*« (fremder Ton, II.17) erläutert.

Das III. Buch ist, abgesehen von einer auf den Prolog beschränkten kurzen Betrachtung der Kithara, auch unter Nennung von Amphion als Musiker und Orpheus als Komponist für dieses Instrument, ganz der von Philippe de Vitry in seiner *Ars nova* (vermutlich 1320er-Jahre) entwickelten Mensuralnotation gewidmet. Die Darstellung beginnt (III.1–7) mit einer Reihe von »*proportiones*« im Kontext der »*perfectio*« (Dreiergliederung) bzw. »*imperfectio*« (Zweiergliederung). Behandelt werden »*modus maior*« bzw. »*minor*« (Beziehung zwischen *Longa* und *Brevis*; »*maior*« und »*minor*« mit Bezug auf Dreiergliederung bzw. Zweiergliederung), »*tempus perfectum*« bzw. »*imperfectum*« (Beziehung zwischen *Brevis* und *Semibrevis*) und »*prolatio maior*« bzw. »*minor*« (Beziehung zwischen *Semi-*

brevis und Minima), die acht »figurae« (Maxima, Longa, Brevis, Semibrevis, Minima, Semiminima, Fusa, Semifusa) in Gegenüberstellung der fünf Tetrachorde des Systems teleion (»hypaton«, »meson«, »diezeugmenon«, »hyperbolaion«, »synemmenon«), schließlich die von Vitry eingeführten »signa prolationum« (Taktzeichen, $\frac{1}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{1}{4}$) zwecks Bestimmung des Tactus. Als integraler Bestandteil dieses Notationssystems teilt Adam von Fulda (III.8–13) die mehrfache Bedeutung des »punctus« (»additionis«, »divisionis«, »perfectionis«, »alterationis«, »imperfectiois«, »transpositionis«) mit, ferner erläutert er auch den Tactus, nämlich das gesamte, die »notae simplices« (Einzelnoten, auch mit Bezug auf die »color«, die »paucae«, »ligaturae« (Verbindung von mehreren Tönen, »ascendentes«, d. h. ansteigend, »descendentes«, d. h. fallend) und deren rhythmische Interpretation miteinschließende System sowie die Anwendung der »alteratio« (Alteration) und »imperfectio« (Imperfektion) auf Modus, Tempus und Prolatio.

Im Anschluss an die Anspielung auf die Pythagoras-Legende im Prolog des IV. Buches beginnt Adam von Fulda in den Kapiteln 1–8 zunächst mit den arithmetischen Proportionen, wobei die »mensuratio« und das »intervallum« im Vordergrund der Betrachtung stehen. Bezug genommen wird dabei auf eine Reihe von Themen, u. a. die drei mathematischen Mittel (arithmetisch, harmonisch, geometrisch), die elementare Zahlentheorie mit den Kategorien »proportio« (»rationalis«, »irrationalis«), »aequalitas« (Gleichheit) und »inaequalitas« (Ungleichheit: maior und minor), wobei die letztgenannte als Basis für die fünf »genera inaequalitatis« (Geschlechter der Ungleichheit) dient: Zu diesen gehören die »quantitas maior« (Größersein), wie »multiplex« (eine Zahl im Vergleich mit einer anderen, die erstere mehr als einmal enthaltend, z. B. Verhältnis 2:1), »superparticularis« (überteilige Zahlen, wobei die größere Zahl die kleinere Zahl immer um ein Drittel der kleineren übersteigt, z. B. Verhältnis 3:2), »superpartiens« (übermehnteilige Zahlen: Zahlen, die die mit ihnen verglichene Zahl ganz enthalten und noch mehr als einen Teil von dieser, z. B. Verhältnis 5:3), »multiplex superparticularis« (die größere Zahl enthält die kleinere zweimal oder mehrmals und noch die Hälfte oder einen Teil der kleineren in sich; z. B. Verhältnis 5:2), »multiplex superpartiens« (die größere Zahl enthält die kleinere mehr als einmal ganz in sich und dazu noch mehr als einen ihrer Teile; z. B. Verhältnis 8:3) sowie die »species generum« (u. a. »proportio dupla« usw.). Aus Letzteren werden abschließend die »intervalla« (»consonantiae« und »tonus«) abgeleitet, zudem wird der »tonus« (Ganzton im Verhältnis 9:8) in eine Reihe kleinerer Schritte wie folgt unterteilt: »diesis« (kleinerer Halbton, auch diatonischer Halbton genannt), »comma« (Abstand, um den das Verhältnis 9:8 größer ist als zwei

Diesen), »schisma« (Hälfte des Komma), »diaschisma« (Hälfte der »diesis«) und »apotome« (größerer Halbton, auch chromatischer Halbton genannt). Zuletzt werden die »proportiones« mit den »mensurationes« (einschließlich musikalischer Beispiele) verknüpft.

Kommentar • In seiner breit angelegten, den Fächerkanon der septem artes liberales einschließenden Betrachtung befasst sich Adam von Fulda in seiner *De musica* mit dem Gesamtspektrum der Musikanschauung des Spätmittelalters und Frührenaissance. Seinen deutlich vom Humanismus beeinflussten musiktheoretischen Diskurs eröffnet er mit dem althergebrachten Thema des Ursprungs der Musik, den er auf zweifache Weise mit Berufung einerseits auf die Biblexegese und andererseits auf die pythagoreische Arithmetik deutet. Ungeachtet seiner Voreingenommenheit gegenüber den Spielleuten und kunstlosen Volkssängern, die er in seinem Traktat als »ioculatores« sowie »laici vulgares« identifiziert, gebührt Adam von Fulda insofern besondere Bedeutung, als er als erster Musiktheoretiker die Vokal- und Instrumentalmusik präzise voneinander trennt, wobei er zu den beiden Sphären musikalischer Praxis eigene Kompositionen beigegeben hat (vgl. Ehmman 1936). Eine Rezeption der *De musica* des Adam von Fulda setzt erst am Ende des 18. Jahrhunderts ein: Ernst Ludwig Gerber führt ihn in seinem *Historisch-biographischen Lexicon der Tonkünstler* (Leipzig 1790) als »gelehrten Mönch des 15ten Jahrhunderts aus Franken« (Bd. 1, Sp. 8) ein. Der Inhalt der *De musica* wird summarisch von Johann Nikolaus Forkel in seiner *Allgemeinen Litteratur der Musik* (Leipzig 1792) wiedergegeben. Die nur geringe Rezeption Adam von Fuldas, zu der bedauerlicherweise gravierende Fehler im enzyklopädischen und lexikographischen Schrifttum des 19. Jahrhunderts beigetragen haben (vgl. Slemon 1994, S. 7–10), dürfte auch für die allgemein spärlichen Anmerkungen hinsichtlich der Würdigung seines musiktheoretischen Beitrages verantwortlich sein.

Literatur W. Niemann, Studien zur deutschen Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts: (1) Adam von Fulda, in: *KmJb* 7, 1902, 1–8 • W. Ehmman, Adam von Fulda als Vertreter der ersten deutschen Komponistengeneration, *Bln.* 1936 • M. Garda, »Delectatio« e »melancholia« nel trattato »De musica« di Adamo da Fulda, in: *Danubio. Una civiltà musicale*, Bd. 1: Germania, hrsg. von C. de Incontrera, B. Schneider und A. Zanini, Monfalcone 1990, 309–318 • H. Wagner, Adam von Fulda in Vornbach. Zur Musikgeschichte des ehemaligen Benediktinerstifts, in: *Ostbairische Grenzmarken* 39, 1997, 45–52 • H. von Loesch, Musica – Musica practica – Musica poetica, in: *GMth* 8/1, Dst. 2003, 99–264

Walter Kurt Kreyszig

Victor Kofi Agawu

Playing with Signs

Lebensdaten: geb. 1956

Titel: *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*

Erscheinungsort und -jahr: Princeton 1991

Textart, Umfang, Sprache: Buch, X, 154 S., engl.

Mit der 1980 von Leonard Ratner veröffentlichten Studie *Classic Music. Expression, Form, and Style* etablierte sich im angloamerikanischen Raum die Forschungsrichtung der Topos Theory. Diese baut auf der Prämisse auf, dass die Instrumentalmusik der Wiener Klassik ein für den Hörer des 18. Jahrhunderts verständliches semantisches und kommunikatives Potenzial besitzt. Unter Rückgriff auf musiktheoretische Schriften des 18. Jahrhunderts definiert Ratner zwei Kategorien von Topoi: »types« und »styles«. Unter »types« werden Tanzformen oder Märsche, die den Ausdruck gesamter Sätze prägen, subsumiert und unter »styles« Stilebenen (z. B. galanter Stil, gelehrter Stil, Ratner 1980, S. 9–24). Ratners Benennung und Identifizierung von Topoi in den Kompositionen des 18. Jahrhunderts verbleibt aber auf einer deskriptiven Ebene und klammert die Untersuchung der Funktionsweise von Topoi vollständig aus. In *Playing with Signs* erweitert Kofi Agawu diesen Ansatz und setzt sich zum Ziel, herauszuarbeiten, wie »meaning and significance« dieser »listener-oriented music« auf struktureller und expressiver Ebene gestaltet werden (S. 4). Da jedes Werk jedoch über eine »multiplicity of potential meanings« (S. 5) verfüge, stellt er in seiner Untersuchung die Frage danach, was ein bestimmtes Stück konkret meint, hinter der Frage, wie ein bestimmtes Stück Bedeutung kreiert, zurück.

Zum Inhalt • In Anlehnung an die Semiotik entwickelt Agawu im ersten Teil des Buches einen methodologischen Zugang, der die drei formulierten Bedingungen, wie das Konzept Sprache (»language«) für die musikalische Analyse nutzbar zu machen sei, erfüllen soll. Erstens müssen die elementare Syntax von Musik und zweitens die Organisationsprinzipien größerer Einheiten erklärt werden, um die Diskursstruktur von Musik nachvollziehen zu können. Drittens muss gezeigt werden, was Musik kommuniziert und wie dies geschieht (S. 9).

In Rückgriff auf Émile Benvenistes *The Semiology of Language* (1981) führt Agawu die Unterscheidung zwischen zwei »modes of meaning« ein (S. 14). Semiotische Untersuchungen konzentrieren sich demnach auf die Identifikation von charakteristischen Einheiten und deren konkreter Beschreibung. Semantische Untersuchungen konzentrieren sich auf die Interpretation von Bedeutung, die durch Zusammenhänge, durch Diskurse, entsteht. Um die Relevanz

dieses Konzeptes für die musikalische Analyse zu prüfen, analysiert Agawu den Beginn von Wolfgang Amadeus Mozarts Sinfonie D-Dur Nr. 38 KV 504 (»Prager Sinfonie«). Wie bereits Ratner gezeigt hatte, lassen sich an der musikalischen Oberfläche eine Reihe von »topics« (Französische Ouvertüre, Fanfare, Singender Stil usw.) nachweisen, die als referenzielle Zeichen verstanden werden können (S. 19). Das isolierte Aufweisen solcher historisch und soziokulturell geprägter Zeichen besagt jedoch nichts über ihre Funktionsweise im Rahmen der innermusikalischen, kompositorischen Struktur, die Agawu durch eine Schenker-Stimmführungsanalyse darstellt (S. 21 f.). Aufgabe des im Folgenden zu entwickelnden semiotischen Analysemodells muss es sein, die zwei vorgestellten gegensätzlichen »modes of musical thought« – der Aufweis expressiver topischer Gesten und das Auskomponieren einer kontrapunktischen Struktur – als zwei sich ergänzende Perspektiven zu verstehen. Agawu entwickelt daher im letzten Teil des 1. Kapitels unter Rückgriff auf eine Terminologie Roman Jakobsons ein Modell, wie »extroversive semiosis« (d. h. Zeichen, die wie »topics« auf die äußere Welt Bezug nehmen [»domains of expression«]) und »introversive semiosis« (d. h. der Bezug [»reference«] klingender Elemente auf vorherige und folgende klingende Elemente [»domaines of structure«]) miteinander in ein Zusammenspiel (»play«) treten (S. 23 f.).

In Kapitel 2 und 3 entfaltet Agawu sein Konzept der »extroversive« und »introversive« Semiotik. Dass in einer Komposition bestimmte Charaktere oder Stile ausgedrückt werden, wurde bereits von zeitgenössischen Theoretikern wie Johann Georg Sulzer, Daniel Gottlob Türk, Heinrich Christoph Koch, Georg Joseph Vogler, Francesco Galeazzi u. a. angedeutet, ohne dass die Verfahrensweise genauer erläutert worden wäre. Zu diesem Zweck entwirft Agawu eine vorläufige, da jederzeit erweiterbare Aufstellung aller charakteristischen »topics«, d. h. musikalischer Zeichen, klassischer Musik (»Universe of Topic«, S. 30; auf 61 »topics« erw. in Agawu 2009, S. 43 f.), die von Tänzen (wie »bourrée« oder »minuet«) über Satztechniken (wie »learned style«) zu Ausdruckshaltungen (wie »Sturm und Drang«) reichen. Die gelisteten »topics«, deren Benennungen sich häufig an die Terminologie des 18. Jahrhunderts anlehnt, lassen sich wie oben beschrieben in zwei Gruppen, »musical types« und »styles of music«, unterteilen (S. 32). »Topics« als Teil einer kommunikativen Strategie funktionieren unter der Voraussetzung, dass ein Hörer über die (erworbene) Kompetenz verfügt, die jeweiligen »topics« zu verstehen und gegebenenfalls ihre historische, kulturelle und soziologische Relevanz zu entschlüsseln. Dabei benennen »topics« keine konkreten Inhalte, sondern rufen Assoziationsfelder auf (der »hunt style« mit seinen charakteristischen Hornfiguren symbolisiert keine Jagdszene, sondern

löst Assoziationen an die Jagd, aber auch an Wald und Natur aus); ihre Bedeutung ist somit nicht semantisch-konkret, sondern assoziativ-dynamisch; sie interagieren darüber hinaus mit der zugrunde liegenden Struktur der Werke. Werke weisen eine unterschiedliche Anzahl von »topics« auf, die auch simultan auftreten können. Diese theoretischen Überlegungen werden in Kapitel 2 anhand von ausgewählten Analysen exemplifiziert. In Kapitel 3 untersucht Agawu zunächst die sogenannten »pure signs«, d. h. Zeichen, die ihre Bedeutung ausschließlich aufgrund der Verwendung in der musikalischen Struktur erhalten (so bspw. die Definition der einem Satz zugrunde liegenden Tonalität). Methodologisch stützt sich Agawu auf die Stimmführungsanalyse nach Heinrich Schenker, wobei er innerhalb des Schenker'schen Ursatzes lokale Ereignisse (die bei Schenker unterrepräsentiert sind) hervorhebt. Als zweiten Aspekt untersucht er, wie die drei paradigmatischen Phasen des dynamischen Gesamt Ablaufs, nämlich Beginn, Mitte und Ende, artikuliert werden. Der Beginn in klassischer Musik zeichnet sich dadurch aus, dass der Anfang eine stabile und intern kohärente Phrase (»period«) formuliert, durch die wesentliche Paradigmen des Werkes, u. a. die Tonalität, ausgedrückt werden (S. 62); der Übergang zur Mitte ist nicht klar abgrenzbar. Die paradigmatische Erscheinung der Mitte (»middle, or transitional sign«) ist so variabel, dass sie eher durch die Abwesenheit der charakteristischen Züge, die Anfang und Ende bestimmen, und durch eine gewisse Prozessualität charakterisiert ist. Das Ende gestaltet den unzweifelhaften Abschluss der gesamten Struktur; die Zeichen des Endes sind sowohl strukturell als auch rhetorisch und häufig nur aus der Retrospektive klar erkennbar (S. 71). Das Zusammenspiel von »referential signs« und »pure signs« diskutiert Agawu am Schluss von Kapitel 3 anhand des Beginns des Allegros des Kopfsatzes von Mozarts Streichquintett D-Dur KV 593. In einer kommentierten graphischen Übersicht von Stimmführungsanalyse nach Schenker, einer Topos-Analyse und der Analyse von Beginn-Mitte-Ende-Modell wird die Interaktion von »referential« und »pure signs«, und damit die Komplementarität der beiden Ansätze dargestellt (S. 72–79).

Die in den ersten drei Kapiteln erörterten theoretischen Grundlagen der »semiotic analysis« testet Agawu in den Kapiteln 4 bis 6 auf ihre analytische Relevanz. In seinen Analysen des Kopfsatzes von Mozarts C-Dur-Streichquintett KV 515, des ersten Satzes von Joseph Haydns Streichquartett d-Moll op. 76 Nr. 2 und des ersten Satzes von Ludwig van Beethovens Streichquartett a-Moll op. 132 demonstriert Agawu, welche breiten Möglichkeiten die semiotische Analyse zur Verfügung stellt und wie dieser Ansatz konventionelle Analysemethoden zu ergänzen vermag. Obwohl sich »interpretive theories« im Allgemei-

nen nicht formalisieren lassen, bietet Agawu in Kapitel 7, »Toward a semiotic theory for the interpretation of classic music«, eine theoretische Zusammenfassung seiner analytischen Verfahrensweise an, die die Ergebnisse der analytischen Anwendung der vorherigen drei Kapitel zu reflektieren sucht. Seine Studie schließt mit einem Epilog, »A semiotic interpretation of romantic music«, ab, in dem einige Schwierigkeiten angedeutet werden, semiotische Analyseansätze auf die im Vergleich zur Wiener Klassik prinzipiell vielfältiger gestaltete Musik des 19. Jahrhunderts zu übertragen.

Kommentar • Agawus Aussage, dass seine vorgeschlagene Methode semiotischer Interpretationsanalysen nur als flexibles Instrumentarium, welches auf die je individuelle Situation eines Werkes reagieren müsse, sinnvoll anwendbar sei, versteht der Autor nicht als belastende Begrenzung für eine systematische Theoriebildung. Vielmehr sieht Agawu in der Offenheit der Anwendung, die sich im gesetzten Rahmen theoretischer Perspektiven bewegt, eine Chance für die musikalische Analyse. Diese Auffassung richtete sich Ende der 1980er-Jahre allerdings auch implizit gegen eine im angloamerikanischen Raum weit verbreitete dogmatische Vorgehensweise musikalischer Strukturanalyse.

Der mit *Playing with Signs* gegebene wissenschaftliche Ansatz ist breit rezipiert worden und war ein wichtiger Impuls für weitere Studien. So hat Robert Hatten, der mit seinem Buch *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation* (Bloomington 1994) einen neuen semiotischen Forschungsansatz eingeführt hat, kritisch angemerkt, Agawu bleibe letztendlich einer strukturalistisch geprägten Analysemethode verhaftet und lasse die Chancen einer semiotischen Analyse von Musik, die expressiven Qualitäten angemessen zu interpretieren, weitgehend ungenutzt (Hatten 1992, S. 90). Der Autor selbst hat in *Music as Discourse* (Agawu 2009) eine Erweiterung seiner Theorie auf die Musik des langen 19. Jahrhunderts (unter Einschluss neoklassizistischer Kompositionen Igor Strawinskys) vorgelegt.

Literatur L. Ratner, *Classic Music. Expression, Form, and Style*, N.Y. 1980 • R. Hatten, *Review of Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music* by V. Kofi Agawu and »Music and Discourse. Towards a Semiology of Music« by Jean-Jacques Nattiez, in: *MTS* 14, 1992, 88–98 • N. McKay, *On Topics Today*, in: *ZGMTH* 4, 2007, 159–183, <<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/251.aspx>> • K. Agawu, *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxd. 2009 • D. Mirka, *The Oxford Handbook of Topic Theory*, N.Y. 2014

Felix Wörner

Martin Agricola

Musica Choralis Deutsch

Lebensdaten: um 1486 – 1556

Titel: Ein kurz Deutsche Musica. Mit LXIII schönen lieblichen Exempeln, yn vier stymmen verfasst. Sampt den kleynen Psalmen und Magnificat, auff alle Thon artig gerichtet

Erscheinungsort und -jahr: Wittenberg 1528

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 44 fol., dt.

Quellen/Drucke: Neudrucke: Ein kurz Deutsche Musica. Mit LXIII schönen lieblichen Exempeln, yn vier stymmen verfasst. Gebessert mit VIII. Magnificat, nach ordenung der VIII. Thon, Wittenberg 1528 • Musica Choralis Deutsch, Wittenberg 1533 [Digitalisat: IMSLP, BSB] • Nachdruck in: Musica Figuralis Deutsch (1532). Im Anhang: Musica Instrumentalis Deutsch (1529) • Musica Choralis Deutsch (1533) • Rudimenta Musices (1539), Hildesheim 1969 • Übersetzung in: A Translation of Three Treatises by Martin Agricola, »Musica Choralis Deutsch«, »Musica Figuralis Deutsch«, and »Von den Propocionibus«. With Introduction, Transcriptions of the Music, and Commentary, übers. von D. Howlett, Diss. Ohio State Univ. 1979 • Digitalisat: BSB

Nach seiner weitgehend autodidaktischen Musikausbildung war es ein besonderes Anliegen von Martin Agricola, der Musik im Rahmen der protestantischen Erziehung in Übereinstimmung mit den Lehren Martin Luthers einen sicheren Platz zu verschaffen. Der Wirkungskreis Agricolas, seit 1520 als Musiklehrer in Magdeburg, seit 1525 als Kantor an der dortigen protestantischen Lateinschule tätig, erwies sich dabei als ideale Basis für die Umsetzung seines musikpädagogischen Programms. Das für diese Zeit ungewöhnlich breit gefächerte pädagogische Anliegen Agricolas schloss neben der Besprechung der eigentlichen Musikinstrumente und der entsprechenden Instrumentalmusik in seiner *Musica Instrumentalis Deutsch* (Wittenberg 1529, 2¹⁵⁴⁵) sowie der auf dem arithmetischen Proportionendenken der in der *Ars nova* (vermutlich 1320er-Jahre) des Philippe de Vitry und den Schriften seiner unmittelbaren Nachfolger, wie zum Beispiel in der *Practica musice* (Mailand 1496) des Franchino Gaffurio, verankerten Figuralmusik in seiner *Musica Figuralis Deutsch* (Wittenberg 1529) auch die A-cappella-Tradition mit ein. Dementsprechend bildete seine *Musica Choralis Deutsch* den krönenden Abschluss seines musiktheoretischen Diskurses.

Zum Inhalt • In Kapitel 1 widmet sich Agricola einer kurzen Gegenüberstellung der »musica figuralis« (mit Bezugnahme auf die durch eine komplexe Rhythmik ausgewiesene Polyphonie, etwa der Niederländischen Schule) oder »mensuralis« (Musik, die sich nach bestimmter Taktgliederung entfaltet) und der »musica choralis« (gregorianischer Choral) zwecks Eingrenzung letzterer Kategorie. Deren rhythmische Organisation ist vornehmlich nicht einer straffen »mensuratio« (Taktgliederung) unterworfen, sondern beruht vielmehr auf der natürlichen Deklamation

des jeweiligen Textes. In Kapitel 2 stützt sich Agricola auf drei lateinische Begriffe mit Beigabe der jeweiligen deutschen Übersetzung, nämlich »clavis« (Schlüssel) und »scala« (Leiter) sowie »Syllaben« (die als Stimmen bezeichneten Solmisationssilben), um die genauen Positionen der Töne innerhalb der »scala musicalis« durch die die Hexachordstruktur betonenden Solmisationssilben präzise zu kennzeichnen. Zu den drei Hexachordformationen, nämlich »hexachordum naturalis« (mit dem Ambitus *c-a*), »hexachordum duralis« (*g-e*) und »hexachordum mollis« (*f-d*) äußert sich Agricola in Kapitel 3, wobei er seinen theoretischen Erörterungen jeweils auch Notenbeispiele beifügt, mit deren Hilfe sich der Leser die (nicht angegebenen) Solmisationssilben und ihre Stellung im Tonsystem einprägen soll. In Kapitel 4 stellt Agricola die Möglichkeit einer Erweiterung des modalen Raumes mittels einer »mutatio hexachordum« (»Verwandlung der Syllaben«) vor, die in der Gegenüberstellung von »b rotundum« und »b quadratum« und somit einer entsprechenden Angleichung der Solmisationssilben an die Hexachordstruktur zum Ausdruck gebracht wird. Bewegen sich die hier aufgezeigten Melodien jeweils im Rahmen von untransponierten oder einfach transponierten durch das »b rotundum« angedeuteten Kirchentönen, so erweitert Agricola seine Besprechung in Kapitel 5 durch Einführung eines »b rotundum« nicht nur für die Note *h* [= *b*], sondern auch für die Note *e* [= *es*], wobei das auf die Note *h* bezogene »b rotundum« eine einfache Transposition der Skala um einen Quartsprung nach oben, hingegen das auf die Note *e* bezogene »b rotundum« auf eine zweifache Transposition um zwei Quartsprünge nach oben verweist, jeweils unter Beibehaltung der durch die nicht transponierte Skala vorgegebenen Intervallfolge, und dies wiederum unter Verweis auf ein Notenbeispiel (fol. XVI). Es folgt eine Reihe von Notenbeispielen, in denen Agricola die »mutatio hexachordum« einerseits durch die entsprechende Platzierung des »b rotundum« bzw. »b quadratum« veranschaulicht (Kap. 6), andererseits aber auch durch die Änderung der Schlüssel bewirkt (Kap. 7). In Kapitel 8 geht Agricola auf die Intervallstruktur der einzelnen Kirchentöne ein, unter Berufung auf die vornehmlich den Oktavraum einschließenden Termini »Unissonus« (Einklang), »Semiditonus« (kleine Terz) und »Ditonus« (große Terz), »Diatessaron« (Quarte), »Diapente« (Quinte), »Semiditonus cum Diapente« (kleine Septime), »Tonus cum Diapente« (große Sexte), »Diapason« (Oktave) sowie »Semidiapason« (große Septime) und das verbotene Intervall des in der zeitgenössischen Musiktheorie als »diabolus in musica« erfassten Tritonus (überrmäßige Quarte oder verminderte Quinte).

Im Anschluss an die Vorstellung der Grundlagen des A-cappella-Gesangs kommt Agricola in Kapitel 9 seines

Traktats auf die acht lateinischen Kirchentöne (Dorisch, Hypodorisch, Phrygisch, Hypophrygisch, Lydisch, Hypolydisch, Mixolydisch, Hypomixolydisch) des Guido von Arezzo zu sprechen, die dieser in seinem *Micrologus* (um 1026–1030) erstmals ausführlich erörtert hatte und die bis in das Zeitalter des Frühbarock als System melodischer Organisation dienten. Vermutlich in Anlehnung an die *Theorica musicae* (Mailand 1492) des Gaffurio greift er auch auf die tonoi (griechische Skalen) des Systema teleion (antikes Doppeloktavsystem) zurück. Dabei trennt Agricola die Errungenschaften der Griechen, nämlich die Erfindung der vier tonoi, »protos« (Dorisch), »deuteros« (Phrygisch), »tritos« (Lydisch), »tetrardos« (Mixolydisch), von denen der Lateiner, die diese tonoi von den Griechen übernommen und die weiteren vier, jeweils von den entsprechenden griechischen tonoi abgeleiteten lateinischen Modi erfunden haben: »modus secundus« (Hypodorisch auf *a*), »modus quartus« (Hypophrygisch auf *b* [= *h*]), »modus sextus« (Hypolydisch auf *c*) und »modus octavus« (Hypomixolydisch auf *d*). In diesem, im Vergleich zu den vorangegangenen acht Kapiteln ausführlichsten und inhaltsreichsten sowie für die A-cappella-Praxis relevantesten Kapitel unterzieht Agricola die acht Kirchentöne einer systematischen musiktheoretischen Besprechung, wobei er sich auf den »ambitus« (Ambitus), die »recitatio tonorum« (Repercussa) und die »finalis tonorum« (Finalis) sowie die den Kirchentönen innewohnende Pentachord- und Tetrachordstruktur – im Ganzen gesehen die entscheidenden Merkmale bei der Identifizierung der einzelnen Modi – konzentriert (fol. XXXIII).

Nach der eher theoretischen Auseinandersetzung mit den Kirchentönen wendet sich Agricola dem Praxisbezug zu. Dabei belegt er die »recitatio psalmodum«, die er unter der »Intonierung der kleinen Psalmen« (beginnend mit fol. XXXVI) und der »grossen Psalmen« (beginnend mit fol. XL) fasst, mit mannigfaltigen, in Anlehnung an die damals übliche Stimmbuchnotation in Hufnagelnotation aufgezeichneten Beispielen der einzelnen Kirchentöne. Zum Abschluss seiner *Musica Choralis Deusch* bespricht Agricola das polyphone Magnificat, das damals sowohl in der protestantischen Liturgie wie auch als unabhängige Komposition eine bedeutsame Rolle spielte.

Kommentar • Unter den zeitgenössischen Theoretikern war Martin Agricola der einzige, der die »musica choralis« als der »musica figuralis« und »musica instrumentalis« (der durch Instrumente erzeugten Musik) ebenbürtig betrachtete. Zwecks leichterer Zugänglichkeit fasste er auch den der A-cappella-Tradition gewidmeten Traktat in deutscher Sprache ab. Dabei füllt Agricola mit seinen vierstimmigen Beispielen, die im Kantionalsatz des 17. Jahrhunderts ihre Fortsetzung finden, eine empfindliche Lücke.

Dies lässt auch Georg Rhau (1488–1548) seit 1535 deutlich im Vorwort zu seinem in Wittenberg verlegten *Enchiridion* verlauten, jener Publikation, in der Rhau die vierstimmigen Beispiele unmittelbar aus der *Musica Choralis Deusch* des Agricola übernimmt. Auch Heinrich Glarean (1488–1563) greift in seinem *Dodekachordon* (Basel 1547) Agricolas eigene Analysen der Kirchentöne auf; dabei teilt allerdings Glarean mit Agricola nicht die Meinung, dass die generell in einem vierstimmigen Satz vorherrschenden beiden Kirchentöne einer »maneria« (wie Dorisch und Hypodorisch) gleichzeitig in verschiedenen Stimmen auftreten. Überraschenderweise beruft sich Agricola im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen nicht auf das Repertoire der Vertreter der franko-flämischen Schule, sondern konzentriert sich bei der Modusanalyse auf eigene (nicht näher identifizierte) Notenbeispiele. Mit seiner trotz des Bezugs auf Polyphonie noch ganz den Einzelstimmen verhafteten Besprechung der Kirchentöne in der *Musica Choralis Deusch* ebnete Agricola den Weg zu jener mehr auf den Stimmenverband gelenkten Lehre der Kirchentöne, wie sie in Deutschland durch Hermann Finck in seiner *Practica musica* (Wittenberg 1556) und durch Gallus Dressler in seiner *Musicae practicae elementa in usum scholae Magdeburgensis* (Magdeburg 1571) postuliert wurde.

Literatur H. Funck, Martin Agricola. Ein frühprotestantischer Schulmusiker, Wfbl. 1933 • W. Werbeck, Zur Tonartenlehre bei Martin Agricola, in: Fs. Arno Forchert zum 60. Geburtstag, hrsg. von G. Allroggen, Kassel 1986, 48–60 • Ders., Studien zur deutschen Tonartenlehre in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Kassel 1989 • A. Brinzing, Martin Agricola als Schulmann und Komponist, in: Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik. Jb. 2005, hrsg. von P. Wollny, Beeskow 2006, 171–188 • A. Smith, The Performance of 16th-Century Music. Learning from the Theorists, Oxd. 2011

Walter Kurt Kreyszig

Martin Agricola

Musica Instrumentalis Deusch

Lebensdaten: um 1486–1556

Titel: Musica instrumentalis deusch ynn welcher begriffen ist wie man noch dem gesange auff mancherley Pfeiffen lernen sol. Auch wie auff die Orgel, Harffen, Lauten, Geigen und allerley Instrument und Seytenspiel noch der recht-gegründten Tabetur sey abzusetzen

Erscheinungsort und -jahr: Wittenberg 1528 [1529]

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 60 fol., dt.

Quellen / Drucke: Neudrucke: Wittenberg 1530, 1532 [Digitalisat: BSB] • Wittenberg 1542 [Digitalisat: BSB] • Wittenberg 1545 [grundlegend umgearbeitet; Digitalisat: WDB] • Nachdrucke [Faksimiles]: Musica instrumentalis deusch, erste [1529] und vierte [1545] Ausgabe, hrsg. von R. Eitner, Leipzig 1896 [Nachdruck: New York 1966] • Musica Figuralis Deusch (1532). Im

Anhang: *Musica Instrumentalis Deusch* (1529). *Musica Choralis Deusch* (1533). *Rudimenta Musices* (1539), Hildesheim 1969 • Übersetzungen: Martin Agricola's *Musica instrumentalis deusch*, übs. von W. W. Holloway, Diss. North Texas State Univ. 1972 • *The Musica instrumentalis deusch* of Martin Agricola. A Treatise on Musical Instruments, 1529 and 1545, übs. und hrsg. von W. E. Hettrick, Cambridge 1994 • Digitalisat: BSB

Im Anschluss an seine Ernennung zum Chormeister an der protestantischen Lateinschule in Magdeburg im Jahre 1525 veröffentlichte Martin Agricola 1528, im Jahr des Erscheinens seiner *Ein kurtz Deutsche Musica* (Wittenberg ²1529, ³1553), auch seine *Musica Instrumentalis Deusch*, das erste für den Schulunterricht in deutscher Sprache bestimmte Lehrbuch in gedruckter Form. Die Schrift, die zu den bedeutendsten Abhandlungen über Musikinstrumente gehört, betont die Wichtigkeit der Instrumentalusbildung eines Musikerziehers im Speziellen und eines Musikers im Allgemeinen – ein gerade für Agricola wichtiges Anliegen, das nachträglich in der postumen Veröffentlichung seiner *54 Instrumentischen Gesenge* (Wittenberg 1561) eine weitere Bestätigung fand. Im Rahmen des Musizierens auch jenseits von Klerus und Hof widmet sich Agricola in seiner *Musica Instrumentalis Deusch* auch der Spielpraxis sowie den Notationsformen, so etwa der Lauten- und Orgeltabulatur.

Zum Inhalt • Dem Untertitel der *Musica Instrumentalis Deusch* zufolge ist Agricola darauf bedacht, die Behandlung der Instrumente thematisch möglichst breit anzulegen, auch unter Berücksichtigung der menschlichen Stimme. Für die Gesamtdarstellung bedient sich Agricola zahlreicher Gedichte und Merkwörter (mit vorwiegend zehnsilbigen Zeilen). Dabei untergliedert er die Instrumente nach drei Kategorien: 1. Instrumente mit Fingerlöchern, deren Töne durch den menschlichen Atem erzeugt werden, sowie Instrumente ohne Fingerlöcher, deren Töne mittels eines Blasebalgs hervorgebracht werden (Kap. 1–3), 2. Instrumente, die Saiten besitzen und über eine Tastatur oder ein Griffbrett gespielt werden (Kap. 4–13), und 3. Instrumente, die aus Metall oder anderen Materialien bestehen (Kap. 14).

In Kapitel 1 zählt Agricola zunächst eine Reihe von Instrumenten auf, die aus »holen rören« bestehen, darunter »Flöten« (Blockflöten), »Zincken« (Cornetti), »Bomhart« (Pommern), »Schalmeyn« (Chalumeau), »Kromhörner« (Krummhörner), »Querfeiffen« (Querflöten), »Schwegel« (Urform der Flöte), »klein Flöt« (kleine Blockflöte), »Platerspiel« (Sackpfeife, in vereinfachter Form des Mittelalters), »Zigen hörner« (Gemshorn) und »Rüspfeiff« (Rauschpfeife) (fol. A Vr). Stellvertretend für diese Vielfalt von Instrumenten bespricht Agricola zunächst die Flöte hinsichtlich ihrer allgemeinen Konstruktion (Röhre und Finger-

löcher) genauer, indem er die vier Mitglieder dieser Familie (Discantus, Altus, Tenor, Bassus mit Fontanelle) in Holzschnitten mit annähernd genauen Mensurierungen nebeneinanderstellt (fol. A VIIIv). Allerdings beziehen sich die sich unmittelbar anschließenden Griffstabellen auf die Krummhörner mit Übergang zum Bassus-Instrument der Flöte (fol. Br) und auf die Schalmeyn mit Übergang zum Tenor- und Altus-Instrument (fol. Bv) sowie auf das Bomhart (fol. B Iir). Im Anschluss an die ikonographische Gegenüberstellung der Familie der »Grospeiffen« (Schalmeyn, Bomhart, Schwegel, Zinken, fol. B IIv), der Familie der Krummhörner (allerdings ohne Identifizierung der einzelnen Instrumente), ferner einer Reihe vorher nicht erwähnter Instrumente (wie »Sackpfeiff«, fol. B IIIv) sowie der Familie der »Schweitzer Pfeiffen« (Schweizer Querflöten), letztere Familie mit entsprechenden Griffstabellen (fol. B Vr–B VIv), beschließt Agricola Kapitel 1 überraschenderweise mit einer Übersicht über die Familie von Blechblasinstrumenten: »Busaun« (Posaune), »Felt Trummet« (Feldtrompete), »Clareta« (Clarin) und »Türmer horn« (Turmhorn, fol. B VIIIv) – Instrumente, die zwar aus Röhren bestehen, allerdings keine Fingerlöcher besitzen. In Kapitel 2 werden lediglich eine Reihe von Holzschnitten der Familie von Tasteninstrumenten abgebildet: »Posityff«, »Portatyff«, »Regal« und Orgel. In Kapitel 3 leitet Agricola mittels zweier Übersichten, die sich zum einen auf das durch die Hexachorde (durus *G-e*, naturalis *C-a*, mollis *F-d*) und Solmisation ausgewiesenen System des Guido von Arezzo (fol. C IIIv) beziehen, zum anderen die auf den gregorianischen Choral und die frühe Polyphonie bezugnehmende Notation mit den beweglichen C- und F-Schlüsseln (fol. C IIIr) betreffen, unmittelbar zur Notation von solistischer Instrumentalmusik über. Er bespricht die Orgeltabulatur mit der charakteristischen Trennung von Noten (in Buchstabennotation, vgl. ebd.) und Rhythmen (in der Übernahme der Zeichen aus der Mensuralnotation, vgl. fol. C Vr) und stellt sie der Notation der »einfeldigen Noten« (notae simplices) und Ligaturen (Verbindungen von Noten) im Figuralgesang (vgl. die ausführliche Besprechung in Agricolas *Musica Figuralis Deusch*, Wittenberg 1532) gegenüber. In Kapitel 4 bietet Agricola eine ikonographische Übersicht zu den Saiteninstrumenten mit Klaviatur: »Clavicordium«, »Clavicymbalum«, Virginal, »Claviciterium« und Orgel (letztere nur als Klaviatur mit Identifizierung der einzelnen Tasten abgebildet). Ferner bespricht er auch Instrumente wie die »Leyer« und »Schlüssel Fidel«, die keinerlei Klaviatur aufweisen, sondern auf denen – ähnlich wie bei den in Kapitel 5 erwähnten Instrumenten »Laute«, »Hackebret« und »Geigen«, »Harffen«, »Psalter«, »Orgelen«, »Strofideln« und »Quintern« – die Töne auf einem Griffbrett und Bündeln

erzeugt werden, die mittels *claves* (Buchstaben) durch die vorgegebene neuere Lautentabulatur angedeutet werden (vgl. fol. E IIr–v). In Kapitel 6 illustriert Agricola die Transkription der Vokalnotation in die Tabulaturschrift, einschließlich eines von einem offensichtlich vierstimmigen Chorsatz (*Ach Gott, vom Himmel sieh darein*) abgeleiteten Lautensatzes. In Kapitel 7 erörtert Agricola das Anbringen der in Bündeln vereinigten Saiten und das Stimmen derselben in Oktaven, Quarten und Terzen auf der Laute. Unmittelbar danach folgt die Betrachtung der einzelnen Saiten (wie sie aufgezogen und gestimmt werden) bei den »grossen Geigen« (Kap. 8), bei den viersaitigen »grossen oder kleinen Geigen« (Kap. 9) und bei den durch Quintstimmung ausgewiesenen »kleinen Geigen [...] mit dreien Seyten« (Kap. 10). Nun zeigt Agricola auch die Anwendung der Tabulaturschrift für eine Reihe von »Instrumenten, auff welchen nur eine stymme gemacht wird«, wie die Familie (*Discantus*, *Altus*, *Tenor*, *Bassus*) der »kleinen Geigen mit bünden« (Kap. 11), ferner für Instrumente, auf denen zwei bis vier Stimmen gleichzeitig ausführbar sind, wie »Hackebreth«, »Harffe« und »Psalterium« (Kap. 12), und schließlich für Instrumente, die weder Bünde noch Klaviatur besitzen wie die Familie (*Discantus*, *Altus*, *Tenor*, *Bassus*) der »kleinen Geige ohne bünde und mit dreien Seyten« sowie dem »Trumscheit« (Kap. 13). Zum Abschluss des Traktats kommt Agricola in Kapitel 14 in Zusammenhang mit der altbekannten Legende von Pythagoras und seiner Entdeckung der Musik durch das Experimentieren mit Amboss und Hämmern in der Schmiede auf drei weitere Instrumente zu sprechen: Zimbeln, »Strofidel« (Xylophon) und Glocken, deren Klänge die pythagoreischen Proportionen widerspiegeln.

Kommentar • Agricolas *Musica Instrumentalis Deusch* beinhaltet eine organologische Erforschung der älteren sowie zeitgenössischen Instrumente, einschließlich ikonographischer Repräsentation in Form von Holzschnitten, die zum größten Teil der *Musica getuscht* (Basel 1511) des Sebastian Virdung, des frühesten ausschließlich einer detaillierten Behandlung der Musikinstrumente gewidmeten Traktats, entlehnt sind, sowie ausführlicher Beschreibungen und Spielanweisungen zu einzelnen Familien von Instrumenten. Dabei orientiert er sich in der oben erwähnten Kategorisierung der Instrumente nach drei Gruppen sowie in der Erörterung der Instrumente ganz eng an Virdung. Im Gegensatz zu Virdung ist allerdings die Betrachtung der Instrumente bei Agricola wesentlich breiter gefächert konzipiert, zum einen unter Einschluss der Rohrblattinstrumente wie Krummhorn, Pommer und Schalmei, zum anderen auch im Hinblick auf die Besprechung der Traversflöte einschließlich der Griffweise sowie der Artikulation von Blasinstrumenten.

Was den Titel seiner *Musica Instrumentalis Deusch* betrifft, so nimmt Agricola auch hier unmittelbaren Bezug auf Virdungs *Musica getuscht*. Angesichts seiner eigenen Einschätzung der frühen Fassung der *Musica Instrumentalis Deusch* als zu schwierig sah sich Agricola gezwungen, eine überarbeitete Fassung des Traktats vorzulegen, in der er seine ursprünglich strenge Klassifikation der Instrumente nach Kategorien durch eine stärker aufgelockerte Besprechung ersetzt, ohne sich dabei vollkommen von der Frühfassung des Traktats zu distanzieren. Dies geht deutlich aus dem Beibehalten der Reihenfolge der Instrumente (Bläser, Streicher usw.) hervor. Zudem nahm er teilweise auch grundlegende Änderungen vor, wie etwa in der Besprechung der Stimmungen der Instrumente sowie bautechnischer Besonderheiten im Falle der Flöten und Geigen, ferner auch beim Weglassen von inzwischen weniger gebräuchlichen Instrumenten (wie Gemshorn, kleinen Orgeln, Portativ, Rauschpfeife und besaiteten Tasteninstrumenten). Mit seinem Angleichen der Lautentabulatur an die Orgeltabulatur (Kap. 6) stellt Agricola seine Unkenntnis in der Lautentabulatur unter Beweis sowie auch seine Unerfahrenheit im Lautenspiel. Schließlich ändert Agricola außerdem den Untertitel seiner Schrift (*Musica Instrumentalis Deusch. Darin das fundament und application der finger und zungen, auff mancherley Pfeiffen, als Flöten, Kromphörner, [...] etc. Darzu von dreyerley Geigen [...], und wie die griffe drauff, auch auff Lauten künstlich abgemessen werden. Item vom Monochordo, auch von künstlicher Stimmung der Orgelpfeiffen, und zimbeln, etc. kürztlich begriffen und für unser Schulkinder und andere gemeine Senger auffß verstandlichst und einfeltigst jtzund newlich zugericht*).

In großen Zügen findet die in der *Musica Instrumentalis Deusch* angesprochene Thematik ihre unmittelbare Fortsetzung in Michael Praetorius' *Syntagma musicum* (3 Bde., Wolfenbüttel 1614–1619) und in Marin Mersennes *Harmonie universelle* (Paris 1636/37).

Literatur H. M. Brown, *The Instrumentalist's Repertory in the Sixteenth Century*, in: *Le concert des voix et des instruments à la Renaissance*. Kgr.Ber. Tours 1991, hrsg. von J.-M. Vaccaro, P. 1995, 21–32 • D. R. Overmier, *Percussion Instruments in Graphic Arts in Sixteenth- and Seventeenth-Century Western Europe*, Diss. Univ. of North Carolina 1996 • A. Brinzing, *Studien zur instrumentalen Ensemblemusik im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts*, 2 Bde., Gtg. 1998, bes. Bd. 1: Darstellung, 15 f., 37–44, 66, 68, 108, 153, 230, 284 ff., 302 f. • F. P. Bär, *Holzblasinstrumente im 16. und frühen 17. Jahrhundert. Familienbildung und Musiktheorie*, Tutzing 2002, bes. 114–120, 550 • J. Savan, *The Cornett and the »Orglische Art«*. Ornamentation in Early Sixteenth-Century Germany, in: *Historic Brass Society Journal* 20, 2008, 1–21

Walter Kurt Kreyszig

Martin Agricola

Musica Figuralis Deutsch

Lebensdaten: um 1486 – 1556

Titel: Musica Figuralis, mit ihren zugehörigen exemplen, sampt einem besonderlichen schönen Büchlein von den proportionibus, welche allen gemeinsamen sengern, Instrumentisten und anhebern dieser kunst, gantz nützlich zu wissen, auff einfeltigst und vorstentlichst ins Deudsche verfasst / Von den Proporcionibus. Wie dieselbigen inn die Noten wircken und wie sie im figural gesang gebraucht werden [separater Band]

Erscheinungsort und -jahr: Wittenberg 1532

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 12 Kap. (Hauptband), 10 Kap. (separater Band), 100 fol., dt.

Quellen / Drucke: Neudrucke: Wittenberg 1533 • Wittenberg 1539 • Nachdruck: Hildesheim 1969 [Faksimile der Ausg. des Hauptbandes von 1532] • Übersetzung in: A Translation of Three Treatises by Martin Agricola, ›Musica Choralis Deutsch‹, ›Musica Figuralis Deutsch‹, and ›Von den Propocionibus‹. With Introduction, Transcriptions of the Music, and Commentary, übers. von D. Howlett, Diss. Ohio State Univ. 1979 • Digitalisate: BSB

In Anlehnung an eine Forderung Martin Luthers, der Musik innerhalb des an den protestantischen Lateinschulen etablierten Fächerkanons ein möglichst großes Gewicht einzuräumen, legte Martin Agricola seinen Schriften einen entsprechenden Lehrplan für Musik zugrunde. Agricola war seit 1520 als Musiklehrer in Magdeburg tätig, hatte dort von 1525 bis zu seinem Tod das Amt des Kantors inne und unterrichtete an der protestantischen Lateinschule der Stadt. Diese Tätigkeit zeigt sich auch im breiten Spektrum seiner Schriften, die sowohl die Instrumentalmusik (*Musica Instrumentalis Deutsch*, Wittenberg [1529]) als auch die Vokalmusik (*Musica Choralis Deutsch*, Wittenberg 1533) thematisieren.

Zum Inhalt • Im Anschluss an eine Reihe von Lobpreisungen über die Musik (in Form von 15 »schönen Historien«, fol. A VIV–B VIIr) kommt Agricola zur Feststellung, dass die Musik noch vor der biblischen Sintflut erfunden wurde, wobei die eigentliche Erfindung zunächst auf Jubal zurückgehe. Danach waren die Hebräer (überliefert durch Moses), die Griechen (überliefert durch Pythagoras) und die Römer (überliefert durch Boethius) für die weitere Entwicklung und Verbreitung der Musik verantwortlich. Gleich zu Anfang seiner Betrachtung der zeitgenössischen Musik setzt Agricola in Kapitel 1 der *Musica Figuralis Deutsch* die als »musica mensuralis« oder auch als »musica figuralis« (fol. B VIIIv) bezeichnete Mehrstimmigkeit deutlich von der mit dem gregorianischen Choral verknüpften Einstimmigkeit und der damit verbundenen, ausschließlich auf der Deklamation des Textes beruhenden Rhythmik ab. Im vorliegenden Traktat wird somit die im Gegensatz zum gregorianischen Choral jüngere Praxis der Mehrstimmigkeit in zehn Kapiteln erörtert. In Kapitel 2

legt Agricola in einer graphischen Darstellung die acht Notenwerte und entsprechenden Pausen dar, beginnend mit der kleinsten Einheit, der Semifusa, gefolgt von Fusa, Semiminima, Minima, Semibrevis, Brevis, Longa und Maxima, sowie deren Aufteilung in zweiteilige (imperfectio) und dreiteilige (perfectio) Einheiten, was wiederum eine genauere Untergliederung der Notenwerte und auch Pausen ermöglicht, wie z. B. in Maxima imperfecta bzw. Maxima perfecta, Longa imperfecta bzw. Longa perfecta usw. Für einzelne Notenwerte führt Agricola die Fermate (die sich außerhalb der strengen Mensur bewegt) ein, wobei das Beispiel unmittelbar aufeinanderfolgender Fermaten (vgl. fol. C Vr), welche der Hervorhebung bestimmter Textpassagen dienen, deutlich auf die Polyphonie der niederländischen Schule (Josquin Desprez, Johannes Ockeghem, Jacob Obrecht) und auf die nicht näher erläuterte musica reservata verweist. Gleichzeitig unterstreicht Agricola die Wichtigkeit der rhythmischen Notation am Beispiel einer »fuga trium temporum in subdiates[saron]« (fol. C Vv; »dreistimmige Fuge in der Unterquarte«), bestehend aus Diskant, Bassus und Tenor. Am Ende des 2. Kapitels thematisiert Agricola die bei der Besprechung des Choralis bevorzugte Bestimmung der Noten durch die im *Micrologus* (ca. 1026–1030) des Guido von Arezzo eingeführten Solmisationssilben, die Agricola offensichtlich auch auf die Instrumentalmusik anwenden möchte. Nach einer ausführlichen Erörterung der »notae simplices« (Noten als einzelne Zeichen geschrieben) wendet sich Agricola in Kapitel 3 den Ligaturen (Verknüpfung von zwei oder mehreren Noten in einem Zeichen) zu, wobei es gilt, die äußeren Glieder einer jeglichen Ligatur, entsprechend dem Zeichen als »ligatura binaria« (bestehend aus zwei Gliedern) zusammengezogen, im Rahmen der proprietas (bezugnehmend auf die erste Note, »cum« bzw. »sine proprietate«) und perfectio (bezugnehmend auf die letzte Note, »cum« bzw. »sine perfectione«) der Ligatur zu interpretieren, wobei Agricola auch hier die ausführliche theoretische Besprechung der verschiedenen Ligaturen mit einem vierstimmigen Beispiel (vgl. fol. D IIv–D IIIr) beschließt. Dabei hat eine graphische Veränderung der Ligatur eine unmittelbare Auswirkung auf die rhythmische Interpretation, etwa das Hinzufügen des nach unten gerichteten Strichs am Ligaturanfang, was eine Cum-proprietate-Deutung erfordert (folglich eine Brevis), oder das Weglassen des Strichs, was auf eine Umkehrung der Quantitätsfolge hindeutet und somit eine Sine-proprietate-Deutung erfordert (folglich eine Longa). Hingegen deutet ein nach oben gerichteter Strich am Ligaturanfang auf eine »figura cum opposita proprietate« hin (folglich eine Folge von zwei Semibreven). Im Kapitel 4 stellt Agricola die auf den sogenannten »quatre prolacions« des Philippe de Vitry fußende Mensuralnota-

tion vor, zwar ohne Erwähnung des Gewährsmannes, jedoch mit Berufung auf die von de Vitry eingeführten graphischen Symbole zur Beschreibung des Tempus (der Beziehung zwischen Brevis und Semibrevis) durch den Kreis (im Falle des Tempus perfectum bzw. vollkommenen Tempus mit einer dreifachen Gliederung) bzw. Halbkreis (im Falle des Tempus imperfectum bzw. unvollkommenen Tempus mit einer zweifachen Gliederung) sowie der Prolatio (der Beziehung zwischen Semibrevis und Minima) durch die Einfügung des Punktes innerhalb des Kreises oder Halbkreises (im Falle der Prolatio perfecta bzw. einer dreifachen Gliederung der vollkommenen Prolatio) oder die Abwesenheit des Punktes (im Falle der Prolatio imperfecta bzw. einer zweifachen Gliederung der unvollkommenen Prolatio). Neben dem Tempus und der Prolatio schließt Agricola unter den vom ihm als »drie gradibus« verstandenen »mensurationes auch den Modus (die Beziehung zwischen Longa und Brevis) mit in seine Überlegungen ein. Damit wird jene Beziehung beschrieben, die außerhalb der durch Brevis, Semibrevis und Minima ausgewiesenen »quatre prolacions« liegt, allerdings von de Vitry, der sie eingeführt hatte, selbst in seinen auf isorhythmischen Strukturen beruhenden Motetten (wie z. B. *Garrit Gallus, In nova fert, Neuma*, ca. 1315) ins Auge gefasst wird. Gerade diese Erweiterung der Mensuralnotation mag für Agricola Anlass genug gewesen sein, ein wörtliches Zitat aus Franchino Gaffurios *Practica musice* (Mailand 1496, II.3), allerdings in Latein ohne die deutsche Übersetzung, einzufügen (vgl. fol. D Vr), um auf diese Weise einen späteren Verteidiger des durch die Beziehung von Longa und Brevis ausgewiesenen Modus zu Wort kommen zu lassen. Unterschieden wird der »grosser unvollkommen Modo und vollkommen Tempore und unvollkommen Prolation« (fol. D IIr) vom »kleinen vollkommen Modo und unvollkommen Tempore und unvollkomner Prolation« (fol. D VIIr) und vom »kleinen unvollkommen Modo und unvollkommen Tempore und unvollkomner Prolation« (fol. D IXr). Ferner definiert Agricola »den kleinen vollkommenen Modus« als »eine Longa welche drey Breves inn ihr beschleust« (fol. D VIIIr). Der Vollständigkeit halber erwähnt Agricola auch noch »den grossen vollkommenen Modus«, der vorliegt, »wenn eine Maxima drey Longas inn ihr beschleust« (fol. D IIIr), allerdings mit dem Zugeständnis, dass »der grosse vollkommen Modus« im Gesang nur selten Anwendung findet. Am Ende der Besprechung der Tempus-Gliederung erwähnt Agricola auch kurz die herkömmliche griechische Nomenklatur der Tonstufen mit entsprechender deutscher Übersetzung, mit der die jeweilige Fuge identifiziert wird (fol. E IIIr): »epidiapason« (»Octava darüber«), »subdiapason« (»Octava darunter«), »epidiapente« (»Quinta darüber«), »subdiapente« (»Quinta darunter«), »epidiatessaron«

(»Quarta darüber«) und »subdiatessaron« (»Quarta darunter«). In Kapitel 5 gibt Agricola unter seinen »euserlichen Zeichen« nochmals einen kurzen (hier vollständigen) Gesamtüberblick über die durch Modus, Tempus und Prolatio zum Ausdruck gebrachten »mensurationes« (fol. F IIIv): Demnach bezeichnet O_3 »des grossen volkomen Modi und volkomen Temporis«, C_3 »des grossen unvollkommen Modi und volkomen Tempo«, O_2 »des kleinen volkomen Modi und unvollkommen Tempo«, schließlich C_2 »des kleinen unvollkommen Modi und unvollkommen Tempo«. Außerdem werden die bereits in den »quatre prolacions« des de Vitry festgelegten »mensurationes« erwähnt. Zu den »euserlichen Zeichen« zählt er auch die »repetitionis« (Wiederholungszeichen), »taciturnitatis« (Fermate), »convenientie« (Zusammentreffen der einzelnen Stimmen, z. B. in der Kadenz) und »bmollitatis/fa« (fol. G IIr; Einfügen eines Vorzeichens). Wenn Agricola hier zudem »von den innerlichen zeichen der volkommenen Graduum« spricht, so bezieht er sich auf den bereits in seinen Notenbeispielen angewendeten »color« (schwarze Noten, in der Bedeutung einer »diminutio« des »integer valor« durch die Reduktion um die Hälfte oder ein Drittel). In Kapitel 6 stellt Agricola die bereits erwähnte Vielgestaltigkeit der Mensur in den allgemeineren Kontext des Tactus, den er folgendermaßen definiert: »Der Tact odder schlag wie er allhie genomen wird ist eine stete und messige bewegung der hand des sengers durch welche gleichsam ein richtscheit nach ausweisung der zeichen die gleich[h]eit der stymmen und Noten des gesangs recht geleitet und gemessen wird«. Dies wird als Ausgangspunkt verwendet für die »augmentatio« (Vergrößerung der Notenwerte) in Kapitel 7, im Speziellen den Augmentationskanon »in duplo« (Verdoppelung der Notenwerte), »triplo« (Verdreifachung), »quaduplo« (Vierfachung) usw., sowie die »diminutio« (Verkleinerung der Notenwerte) in Kapitel 8, im Speziellen den Diminutionskanon »in duplo« (Halbierung der Notenwerte) usw. In Kapitel 9 bespricht Agricola den vierfachen Gebrauch des Punctus, wiederum in Anlehnung an de Vitry (ohne Nennung seines Namens, fol. H VIr–H VIIr): »additionis Punctus« (im Sinne einer Vergrößerung der Notenwerte), »Punctus perfectionis« (der Vervollkommnung im Sinne der Tactus-Gliederung), »divisionis Punctus vel transportationis« (gleichbedeutend mit der Gliederung oder Untergliederung des Tactus) und »alterationis Punctus« (im Sinne einer Änderung, entweder Verkürzung oder Vergrößerung des Notenwertes), wobei der Punctus (v. a. der Punctus perfectionis und Punctus divisionis) eine unmittelbare Auswirkung auf die Imperfizierung (Kap. 10) und Alterierung (Kap. 11) der Notenwerte hat. Dies illustriert Agricola in Anlehnung an Gaffurio (diesmal ohne Verweis auf die *Practica musice*) sowie anhand einer Reihe von

Beispielen. Im abschließenden Kapitel 12 befasst sich Agricola nochmals eingehender und systematischer mit den die Mensuralnotation auszeichnenden »proportiones« in der Polyphonie, wobei die einer jeglichen Proportion zugeordnete untere Ziffer die Anzahl der ursprünglichen Teile des »tactus proportionatus« identifiziert, die obere Ziffer hingegen die neuen Teile des Tactus andeutet, wie etwa die »proportio dupla« (2:1), »proportio subdupla« (1:2), »proportio tripla« (3:1), »proportio subtripla« (1:3), »proportio quadrupla« (4:1), »proportio subquadrupla« (1:4), »proportio sesquialtera« (3:2), »proportio subsesquialtera« (2:3), »proportio sesquitercia« (4:3), »proportio subsesquitercia« (3:4) und »hemiola« (3:2).

Kommentar • Wie viele seiner Zeitgenossen und auch unmittelbaren Vorgänger – man denke hier an Gaffurio, auf dessen *Practica musicae* er sich ausführlich beruft –, setzt sich Agricola eingehend mit jener seit dem 14. Jahrhundert, vornehmlich in de Vitrys *Ars nova* (Paris 1320er-Jahre) erörterten Mensuralnotation auseinander (jedoch ohne Nennung dieses wichtigen Traktats, was durchaus den Gepflogenheiten der Zeit entsprach), die für die Kompositionspraxis der nachfolgenden Jahrhunderte von grundlegender Bedeutung wird. Im Gegensatz zu Agricolas anderen beiden Schriften, in denen die Instrumental- und Vokalmusik einer getrennten Behandlung unterliegen, widmet er sich in seiner *Musica Figuralis Deudsch* einer Betrachtung beider Bereiche. Ferner bezieht sich Nikolaus Listenius in seinen *Rudimenta musicae* (Wittenberg 1533) auf Agricolas *Musica Figuralis Deudsch*, v. a. im Hinblick auf die Übernahme zahlreicher Tabellen sowie hinsichtlich der häufigen Verwendung von Kanons.

Literatur E. Praetorius, Die Mensuraltheorie des Franchinus Gaffurius und der folgenden Zeit bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, Lpz. 1905 [Nachdruck: Wbdn. 1970] • C. Dahlhaus, Zur Theorie des Tactus im 16. Jahrhundert, in: AfMw 17, 1960, 22–39 • R. I. DeFord, Tempo Relationships Between Duple and Triple Time in the Sixteenth Century, in: EMH 14, 1995, 1–51 • G. M. Boone, Marking Mensural Time, in: MTS 22, 2000, 1–43 • R. M. Grant, Beating Time and Measuring Music in the Early Modern Era, Oxd. 2014, bes. 18–22

Walter Kurt Kreyszig

Johann Georg Albrechtsberger

Anweisung zur Composition

Lebensdaten: 1736–1809

Titel: Gründliche Anweisung zur Composition; mit deutlichen und ausführlichen Exempeln, zum Selbstunterrichte, erläutert; und mit einem Anhang: Von der Beschaffenheit und Anwendung aller jetzt üblichen musikalischen Instrumente

Erscheinungsort und -jahr: Leipzig 1790

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 440 S., dt.

Quellen/Drucke: Neudrucke: Leipzig ³1821 [erw. Aufl.] • In: J. G. Albrechtsberger's sämtliche Schriften über Generalbaß, Harmonie-Lehre, und Tonsetzkunst, vermehrt und hrsg. von I. Ritter von Seyfried, Wien [1825/26] sowie Wien [²1837/38] [Letzterer als Faksimile-Nachdruck: Leipzig 1975] • Nachdruck: Faks. der 1. Aufl., Leipzig, Breitkopf 1790, mit den »Beilagen« der »Dritten Ausgabe«, mit einer ausführlichen Einl. und Bibliogr. der Ausg., hrsg. von W. Horn, Wilhelmshaven 2008 • Digitalisat: BSB

Albrechtsbergers erste und umfangreichste musiktheoretische Veröffentlichung ist hauptsächlich eine Lehre des strengen Satzes nach dem Vorbild Johann Joseph Fux'. Seit 1771 war Albrechtsberger als Kirchenmusiker und bald darauf auch als Hoforganist in Wien tätig. Ein Jahr nach der Veröffentlichung wurde er Wolfgang Amadeus Mozarts Nachfolger als Vizekapellmeister am Stephansdom; 1793 stieg er dort zum Kapellmeister auf und wurde so auch beruflich ein (indirekter) Nachfolger Fux'. Das unternehmerische Risiko, das Johann Gottlob Immanuel Breitkopf im fernen Leipzig mit diesem aufwendigen Druck eingegangen war, zahlte sich aus: Der Verkauf wurde zum Erfolg, und Albrechtsberger wurde zu einem der gefragtesten Kompositionslehrer Wiens, dem Joseph Haydn 1794 auch Ludwig van Beethoven als Schüler vermittelte. Die *Anweisung zur Composition* lag diesem Unterricht zugrunde. Im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts erschienen französisch- und englischsprachige Übersetzungen in Paris, London und den Vereinigten Staaten.

Zum Inhalt • Rund ein Drittel des Werkes behandelt die fünf Gattungen im zwei- bis vierstimmigen strengen Satz über einen Choral bzw. cantus firmus: Note gegen Note, zwei oder drei Noten gegen eine, vier oder acht gegen eine, den durchgängig synkopierten Kontrapunkt und schließlich den »zierlichen« Kontrapunkt mit gemischten Notenwerten. Die ersten Kapitel führen in die Intervall-, Stimmführungs-, Tonarten- und Modulationslehre sowie in die Begleitung von Skalen (die andernorts so genannte Oktavregel, hier mit einer Unterscheidung zwischen den durchweg konsonanten »Scale der alten Komponisten« und den »Tonleitern der neuern Komponisten«, die auch Dissonanzen enthalten, S. 11 f.) und sonstige Bassfortschreitungen ein und definieren den »strengen« im Verhältnis zum »freyen Satz«. Nach dem Gattungskontrapunkt werden Imitation, Fuge, Spiegelungen (Umkehrung, Krebs, Krebsumkehrung), Choralfuge, doppelter Kontrapunkt der Oktave, Dezime und Duodezime, Doppelfuge (mit bis zu vier Subjekten), Fünfstimmigkeit, der Unterschied zwischen Kirchen-, Kammer- und Theaterstil sowie der Kanon thematisiert. Das erste Fugenkapitel enthält präzise Vorgaben zur formalen Disposition zweistimmiger Fugen, die durch Beispielsätze veranschaulicht werden. Die abschließende Instrumentenkunde beschreibt v. a. technische Möglich-

keiten der Instrumente; Hinweise zur Instrumentation enthält auch das Kapitel über die drei Stile. Die erste der beiden Beilagen zur dritten Ausgabe erweitert die Hinweise zur Skalenbegleitung des 5. Kapitels um drei- und vierstimmige Realisierungen von 5-6- und 7-6-Folgen über an- bzw. absteigenden Skalen; die zweite illustriert den »freyen Satz« durch zwei- bis fünfstimmige Kontrapunkte in den fünf Gattungen über einen chromatischen cantus firmus. Die meisten Musikbeispiele sind von Albrechtsberger selbst, darunter einige vollständige Fugen und liturgische Vokalkompositionen. Die übrigen Beispiele stammen von Giovanni Pierluigi da Palestrina, Athanasius Kircher, Fux, Antonio Caldara, Johann Mattheson, Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Gottfried Heinrich Stölzel und Johann Philipp Kirnberger. Weitere Autoritäten, auf die Albrechtsberger sich namentlich bezieht, sind Girolamo Frescobaldi, Carl Philipp Emanuel Bach, Carl Heinrich (?) Graun, Joseph Riepel und Friedrich Wilhelm Marpurg.

Die »strenge Schreibart« ist für Albrechtsberger kein didaktisches Konstrukt, sondern ein Stilideal, das besonders in der Kirchenmusik zur Realisierung gelangen soll (obwohl dort der »freye Satz« ebenfalls gebräuchlich ist). Ihre Beschränkung auf die Diatonik und ihre satztechnischen Restriktionen v. a. hinsichtlich der Dissonanzbehandlung (u. a. keine Sprünge in eine oder aus einer Dissonanz, außer bei den »Fuxischen Wechselnoten«, vgl. S. 48, 53; Dissonanzen im »guten Tacttheil« nie »frei angeschlagen«, sondern nur »gebunden« sowie »mit einer Consonanz vorbereitet, und auch in eine Consonanz in den nächsten Ton, oder halben Ton herab, und nicht hinauf, aufgelöset«, S. 18) begründet er mit dem Hinweis auf Sängbarkeit im Rahmen unbegleiteter Vokalpolyphonie, wie sie während der Karwoche mancherorts üblich war. Allerdings hält er den zweistimmigen strengen Satz für den gebotenen Einstieg für jeden, der zur »Reinigkeit« auch im »freyen Satz« gelangen will (S. 19). Gegen Ende seines Lebens radikalisierte sich dieses Ideal: Um 1804 veröffentlichte er als Ergänzung zur *Anweisung zur Composition* in Wien einige *Kurze Regeln des reinsten Satzes*, die auf die Vermeidung jeglicher Dissonanz zielen und dabei auch die zwischen Oberstimmen gelagerte Quarte ausklammern, die er trotz ihrer üblichen Bezeichnung als »quarta consonans« ebenfalls als dissonierend empfand; 1807 vollendete er in diesem Sinne eine *Missa sine Dissonantiis, et absque Quarta Consonante*.

Albrechtsbergers Einstellung in der *Anweisung zur Composition* ist durchaus konservativ, aber nicht restaurativ. Die verbreitete Vermischung der Stile sieht er kritisch (S. 377), und an anderer Stelle beklagt er eine allgemeine Verflachung der Musikkultur (Schröder 1987, S. 241). Die meist kategorisch formulierten satztechnischen Regeln

entstammen jedoch einer lebendigen, unhinterfragten Tradition, und in Zweifelsfällen geben »Musikgelehrte jetziger Zeit« (S. 87) oder »gute Meister dieser Zeit« (S. 120) Aufschluss darüber, was »erlaubt« oder »gut« ist und was nicht. Daher sieht er Autoritäten wie Fux mitunter im Unrecht (vgl. S. 59, 303), und zum Musikverständnis der »Vorfahren« bzw. der »Alten« zeigt er gelegentlich ein distanzierendes Verhältnis, etwa hinsichtlich der Lehre und Praxis der zwölf Kirchentonarten, denen er kaum mehr etwas abgewinnen kann. Als »verwandte« Nebentonarten, in die ausgewichen werden kann, nennt er in Dur die Tonarten der zweiten bis sechsten Stufe und in Moll die der dritten bis siebten Stufe »samt ihren natürlichen Terzen« (S. 9, also in C-Dur: d-Moll, e-Moll, F-Dur, G-Dur und a-Moll; in a-Moll: G-Dur, F-Dur, e-Moll, d-Moll, C-Dur); Ausweichungen in »entferntere« Tonarten, sogar mit »enharmonischen Übergängen«, lehnt er aber, entsprechendes Urteilsvermögen und Geschick eines »geübten Setzers« vorausgesetzt, nicht grundsätzlich ab (S. 10). Als »gemeinste Ordnung« dieser Tonarten innerhalb eines Stückes nennt er in Dur die Reihenfolge: erste, fünfte, sechste, vierte, zweite, dritte, erste Stufe, in Moll die Folge: erste, dritte, siebte, fünfte, vierte, sechste, erste Stufe. Auch diese Ordnung sei jedoch »kein Gesetz«; nur Ausweichungen zu benachbarten Stufen sollten vermieden werden und seien »nur in Opern-Arien, und Recitativen, um die Zuhörer aufzumuntern, erlaubt« (S. 9).

Kommentar • Verschiedene Kommentatoren haben hervorgehoben, dass Albrechtsbergers Kontrapunkt akkordisch fundiert sei (u. a. Lester 1992, S. 188; Bent 2002, S. 582). In der Tat betrachtet er die Beherrschung des Generalbasses als Voraussetzung der Setzkunst, da dieser lehre, welche Intervalle einem gegebenen Zweiklang hinzugefügt bzw. vor dem Hintergrund welcher mehrstimmigen Akkorde Zweiklänge als solche aufgefasst werden können (vgl. S. 1–4, 24 f., 75, 136). Auch war ihm der Umkehrungsbegriff geläufig, etwa wenn er die »quarta fundata«, die in der »Baß-Scale auf der zweyten Stufe mit der großen Sexte und kleinen Terz gebraucht wird« (in c-Moll also das *g* in *d-f-g-h*), im Sinne Kirnbergers aus der »zweiten Verkehrung der wesentlichen Septime« heraus erklärt (S. 120). Andererseits aber zeigen u. a. die erwähnten Vorbehalte gegen die »quarta consonans«, die Bezeichnungen »vollkommener« und »unvollkommener« Akkord für Terzquint- bzw. Terzsextklang (S. 12), die Generierung drei- und vierstimmiger Akkorde durch Hinzufügung von Intervallen zu einem Ausgangsintervall (S. 2) sowie die Erklärung der unten gebundenen Quarte in der Zweistimmigkeit als »Begleitung der Sekunden-Ligatur, welche in drey- und mehrstimmigen Sätzen noch dazu genommen werden muss« (S. 59), wie tief Albrechtsbergers Akkord-

begriff in der kontrapunktischen Tradition verwurzelt war: Dieser war also vielfältig, und verschiedene theoretische Perspektiven konnten sich in seinem Denken je nach Situation abwechseln und ergänzen.

Literatur G. Nottebohm, *Beethoven's Studien*, Bd. 1: Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri, Lpz. 1873 • D. Schröder, *Die geistlichen Vokalkompositionen Johann Georg Albrechtsbergers*, Hbg. 1987 • J. Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge 1992 • I. Bent, *Steps to Parnassus. Contrapuntal Theory in 1725 – Precursors and Successors*, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hrsg. von T. Christensen, Cambridge 2002, 554–602 • Ludwig van Beethoven, *Kompositionsstudien bei Joseph Haydn, Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri*, hrsg. von J. Ronge, Mn. 2014

Hans Aerts

Jean le Rond d'Alembert

Éléments de musique

Lebensdaten: 1717–1783

Titel: *Éléments de musique, théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau* (Elemente der Musik, theoretisch und praktisch, gemäß der Prinzipien des Hrn. Rameau)

Erscheinungsort und -jahr: Paris 1752

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 171, 16 S., frz.

Quellen / Drucke: Neudrucke: Paris 1759 • Lyon ²1762 [erw. Ausg.; Neudrucke: Lyon 1766, 1772, 1779] • Nachdruck: New York 1966 [der Ausg. von 1752] • Übersetzung: Systematische Einleitung in die musicalische Setzkunst, nach den Lehrsätzen des Herrn Rameau, übs. von F. W. Marpurg, Leipzig 1757 [Nachdruck: Leipzig 1980] • Digitalisat: BSB

Die Bedeutung der *Éléments de musique* Jean le Rond d'Alemberts für die Rezeption der Theorie Jean-Philippe Rameaus ist kaum zu überschätzen: Die Auseinandersetzung mit Rameau setzt national wie international erst über die Vermittlung d'Alemberts ein; die wichtigsten französischen Traktate in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beziehen sich allesamt implizit oder explizit auf d'Alemberts Lesart der Theorie Rameaus. Dabei ist zu konstatieren, dass d'Alembert kein Musiker ist – und ihm die kompositorischen Erfahrungen Rameaus, auf denen dieser seine Theorien gründet, vollkommen fehlen. (Sein frühes Hauptwerk, der *Traité de dynamique*, Paris 1743, ist immerhin ein bedeutendes Werk in der Geschichte der Mechanik.) Einen ersten Kontakt zur Musiktheorie erhält d'Alembert im Rahmen seiner Tätigkeit für die Académie des sciences, für die er 1749 ein von Rameau eingesandtes *Mémoire où l'on expose les fondements du système de musique théorique et pratique* (die spätere Basis für die *Démonstration du principe de l'harmonie*, Paris 1750) rezensiert und v. a. dessen deduktive Qualitäten hervorhebt: Der Ansatz Rameaus entspricht dem wissenschaftlichen

Ideal d'Alemberts und erleichtert diesem den Zugang zu einer modernen Theorie der Harmonik.

Zum Inhalt • Die *Éléments de musique* bestehen aus zwei Teilen: einer Darstellung der harmonischen Theorie nach Rameau und einem Abriss über Kompositionsregeln. Ausgangspunkt für d'Alemberts *Éléments de musique* ist neben der erwähnten *Démonstration* v. a. Rameaus *Génération harmonique* (Paris 1737), insbesondere für den zweiten Teil des Buchs. Ab der zweiten Auflage macht d'Alembert bereits im Vorwort unter Verweis auf antike Grundlagen seinen Ansatz einer Vereinfachung deutlich: »Nous avons d'ailleurs banni [...] toutes considérations sur les proportions & progressions géométriques, arithmétiques & harmoniques [...]; proportions, dont nous croyons l'usage tout-à-fait inutile, & même, si nous l'osons dire, tout-à-fait illusoire dans la théorie de la Musique« (1762, S. XII; »Darüber hinaus haben wir alle Erwägungen der geometrischen, arithmetischen und harmonischen Proportionen und Progressionen [...] verbannt [...]; Proportionen, von denen wir glauben, dass ihre Verwendung vollkommen unnötig und sogar, wenn wir es wagen zu behaupten, vollkommen illusorisch in der Theorie der Musik ist«). Dabei ist Musiktheorie für d'Alembert durchaus Teil des naturwissenschaftlichen Kanons.

Ausgangspunkt für die Popularisierung der Lehre Rameaus in den *Éléments de musique* ist die Annahme, dass die Regeln der Harmonie aus einem einzigen, auf die Erfahrung gegründeten Grundsatz abzuleiten sind (S. XXVII) – die revolutionäre Idee der Akkordumkehrung nämlich, die Rameau im *Traité de l'harmonie* (Paris 1722) ausgeführt hatte, steht auch im Mittelpunkt der Vermittlung d'Alemberts: Mit »Cet accord est l'ouvrage de la nature« (S. 18; »Dieser Accord [ist] ein Werk der Natur«, Marpurg 1757, S. 14) äußert sich d'Alembert zu Rameaus »accord parfait«, dem »perfekten Akkord«; er verwendet für seine Darlegung allerdings nicht Rameaus arithmetische Erklärung, sondern erklärt die Identität eines gemeinsamen Grundtons schlicht mit der Existenz gleicher Töne unter besonderem Verweis auf die Quinte. Ähnlich stark simplifiziert d'Alembert auch Rameaus Theorie einer Fortschreitung innerhalb des »basse fondamentale«, des »fundamentalen Basses«, indem er einfach die beiden möglichen Bewegungsrichtungen der Quinte voneinander abhebt.

Über Rameaus Theorie der »corps sonores« (der »klingenden Körper«) teilt d'Alembert mit, dass bei einem Ton »außer seinem Haupttone, und dessen Oberoctave, zween andere sehr feine Klänge zugleich mit [zu] vernehmen [sind], wovon der eine die Oberduodecime, und der andere die große Decime-Septime des Haupttons ist. Durch Oberduodecime wird bekanntermaßen die Oberoctave der Quinte, und durch die große Decime-Septime die zwey-

fache Oberoctave der großen Terz verstanden« (Marpurg 1757, S. 9; »*outré le son principal & son octave, deux autres sons très-aigus, dont l'un est la douzième? au-dessus du son principal, c'est-à-dire l'octave de la quinte de ce son; & l'autre est la dix-septième majeure au-dessus de ce même son, c'est-à-dire, la double octave de sa tierce majeure*«, S. 12).

An anderer Stelle erweitert d'Alembert die theoretischen Konzeptionen Rameaus in einer Weise, die dazu führt, dass dessen Akkordtheorie durch die differenzierende Sichtweise in den *Éléments de musique* eine Entstellung erfährt – u. a. Anlass für das spätere Zerwürfnis der Autoren: Während nach Rameau die Bedingung für die Konstruktion eines dissonanten Akkords die Hinzufügung einer Septime ist, zählt d'Alembert auf der Basis der verschiedenen Intervallgrößen und unter Einbeziehung von verminderten Intervallen und der übermäßigen Sexte insgesamt zehn verschiedene Klangtypen (S. 72–75), die er zu dissonanten Akkorden rechnet. Andererseits birgt die Tendenz d'Alemberts zur Simplifizierung neben der Beschränkung des empirischen Reichtums der älteren, umfangreichen Schriften Rameaus eben auch einen Verzicht auf Deutlichkeit.

Mit der zweiten, erweiterten Auflage von 1762 (den *Éléments de musique théorique et pratique [...] éclaircis, développés, et simplifiés*) setzt sich d'Alembert deutlicher von Rameau ab, indem er u. a. dessen auf die Obertöne rekurrende Moll-Herleitung gänzlich ablehnt. In den *Réflexions sur la théorie de la musique* (Paris 1777) äußert er sogar grundsätzliche Zweifel, naturwissenschaftliche Begründungen für das Vergnügen an einer Kunst wie der Musik anzuführen. Parallel zu seiner Abkehr von der Theorie Rameaus wendet sich d'Alembert der italienischen Musik zu, wenn er mit seiner Schrift *De la liberté de la musique* (Amsterdam 1759) ein Schlusswort zum Buffonistenstreit liefert.

Kommentar • Dass d'Alembert und Rameau in der Mitte der 1750er Jahre zu erbitterten Gegnern werden, war nicht absehbar, zumal Rameau die *Éléments de musique* zunächst dankbar aufgenommen hat. Die Klagen Rameaus liegen begründet in den Artikeln Jean-Jacques Rousseaus in der *Encyclopédie* (Paris 1751–1780), die wiederum d'Alembert neben Denis Diderot als Herausgeber zu verantworten hatte. Der in der Folge entwickelte Disput führt zu einer Ergänzung der *Éléments de musique* seitens d'Alemberts um einen »Discours préliminaire« (1762, S. I–XXXVI), der eine ausführliche Antwort auf Rameaus Angriffe in dessen offenen Briefen an Rousseau und d'Alembert seit 1755 darstellt; die Neuausgabe der *Éléments de musique* beinhaltet darüber hinaus eine ganze Reihe kritischer Kommentare zu Rameaus Theorien, darunter auch alternative Erklärungen zu musikalischen Phänomenen: So geht es u. a. um die von d'Alembert bestrittene Relevanz der Mathematik als

Leitwissenschaft für die Musik, die Frage nach dem Primat der Melodie gegenüber der Harmonie oder um den Ort der Musik unter den Wissenschaften. Wenn d'Alembert in diesem Zusammenhang mathematische Prozesse zur Verbindung von Dur- und Molldreiklängen ablehnt, weil er keinen Gewinn für deren Beschreibung sieht, steht selbst diese Ablehnung unter d'Alemberts eigener Vorgabe, die Theorie Rameaus durch Vereinfachung zu vermitteln. Die Stärke seiner Darlegungen erwächst aus den Theorien Rameaus – und die Wirkmächtigkeit der Theorien hat Rameau nicht zuletzt der Vermittlung d'Alemberts zu verdanken.

Friedrich Wilhelm Marpurg begründete (nach Ansätzen bei Johann Mattheson und Johann David Heinichen) mit der Übersetzung der *Éléments de musique* als *Systematische Einleitung in die musicalische Setzkunst* (Leipzig 1757) eine nachhaltige Rezeption wie intensive Auseinandersetzung mit der Lehre Rameaus in der deutschen Musiktheorie – zusammen mit seinem *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition* (Berlin 1755–1758), das deutlich die Ansätze Rameaus fortschreibt. Die Übersetzung des Traktats, dessen Autor Marpurg vermittelt durch seinen Dienstherrn General Friedrich Rudolf Graf Rothenburg kennengelernt haben dürfte, ist auch Teil seines Einsatzes für die französische Aufklärung als Gegenpol zur italienisch geprägten Musizierpraxis am Berliner Hof.

Literatur J. W. Bernard, The Principle and the Elements. Rameau's Controversy with d'Alembert, in: JMT 24, 1980, 37–62 • T. Christensen, Science and Music Theory in the Enlightenment. D'Alembert's Critique of Rameau, New Haven 1985 • T. L. Hankins, Jean d'Alembert. Science and the Enlightenment, N.Y. 1990 • P. Bailhache, D'Alembert théoricien de la musique: empirisme et nature, in: Analyse et dynamique. Études sur l'œuvre de d'Alembert, hrsg. von A. Michel und M. Paty, Laval 2002, 359–377

Birger Petersen

Johann Anton André

Lehrbuch der Tonsetzkunst / Harmonielehre

Lebensdaten: 1775–1842

Titel: Lehrbuch der Tonsetzkunst. Erster Band, enthaltend die Lehre über die Bildung der Accorde, und deren 2-, 3-, 4- und mehrstimmige Behandlung, der Modulation und Ausweichung nach allen Dur- und Molltonarten, der melodischen und harmonischen Behandlung der Tonarten der Alten und des Chorals nebst hierzu gehörigen sechs und sechzig vierstimmigen Chorälen

Erscheinungsort und -jahr: Offenbach a. M. 1832

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XVI, 380, 30 S., dt.

Quellen / Drucke: Neudruck: Lehrbuch der Tonsetzkunst von Anton André. In gedrängter Form neu herausgegeben. Erste Abtheilung: Harmonielehre, hrsg. von H. Henkel, Offenbach a. M. 1874 • Erstdruck der folgenden Bände: Lehrbuch der Tonsetzkunst. Zweiter Band, 1. Abtheilung: Lehre des Contrapunktes, 2. Abtheilung: Lehre des Canons, 3. Abtheilung: Lehre der Fuge,

Offenbach a.M. 1835, 1838 und 1843 [Neudruck: 2 Bde., hrsg. von H. Henkel, Offenbach a.M. 1876 und 1878] • Digitalisat: BSB

Der Offenbacher Verleger und Komponist Johann Anton André begann in seinen letzten Lebensjahren eine umfangreiche Kompositionslehre zu verfassen, von deren sechs geplanten Bänden mit separatem Generalregister lediglich zwei publiziert werden konnten (bereits die letzte Abteilung des 2. Bands wurde postum veröffentlicht). Einige Jahre nach Andrés Tod gab sein Schüler Heinrich Henkel eine stark gekürzte Neuauflage der bereits erschienenen Teile heraus.

André plante sein *Lehrbuch der Tonsetzkunst* als Abhandlung über alle wesentlichen musiktheoretischen Disziplinen: Auf die Harmonielehre folgte eine in drei separat publizierten Abteilungen gegliederte Kontrapunktlehre, der sich eine Lehre der Melodiebildung, der Instrumente, der Vokalkomposition und schließlich der Form anschließen sollte. Dass die Harmonielehre der Kontrapunktlehre vorausging, ist Abbild der allgemeinen, zum harmonischen Denken neigenden Musikauffassung der Zeit, nicht aber Ausdruck des Musikverständnisses von André selbst. In seiner Darstellung der Akkordbildung und -progressionsmöglichkeiten des 1. Bandes des *Lehrbuchs* scheinen vielmehr noch Relikte der kontrapunktischen Satzlehre und der Generalbassschule durch.

Zum Inhalt • Die *Harmonielehre* beginnt als Abhandlung über die elementaren Bestandteile der Musik. Nach einer Einführung in die grundlegenden Notationsregeln werden die akustischen Gegebenheiten eines Tons mit seinen Partialtönen beschrieben und als Ursprung dreier musikalischer Konventionen benannt. So wird erstens die Auflösungstendenz einer Dissonanz zu einer Konsonanz dadurch erklärt, dass »das eigentliche Dissoniren zweier Klänge auf einem *Schwirren* beruht« (S. 34), also dem Umstand geschuldet ist, dass weder der höhere Ton ein Partialton des tieferen Tons sein könne noch dass beide Töne Partialtöne eines hypothetischen Grundtons sein könnten. Innerhalb der Teiltonreihe taucht ein derartiges »Schwirren« erstmals zwischen dem siebten und achten Teilton auf (große Sekunde). Diese Töne hören auf zu »schwirren«, sobald sie einen Einklang bilden oder wenn sie beim Auseinandertreten »endlich im Verhältnis 6 : 7, 5 : 6, oder 4 : 5, erklingen« (kleine und große Terz), da so die »Abhängigkeit beider zu einem gemeinschaftlichen Grundton, oder die Abhängigkeit des höheren zu dem tieferen Klange und somit hierdurch ebenfalls ihr consonirendes Verhältniss« eintrete (S. 34 f.). Zweitens wird die Durtonleiter über die Partialtöne 8 bis 16 (also über Basston C die Töne c^2, d^2, e^2 usw.) hergeleitet. Während nämlich die Partialtöne 1 bis 8 im Zusammenklang noch einen in der Dur-Moll-Tonalität zu-

lässigen Akkord ergeben (Dominantseptakkord), fügen sich die Partialtöne 8 bis 16 in der Vertikale nicht mehr zu einem sinnvollen Zusammenklang zusammen. Stattdessen müssen sie in die Horizontale gesetzt werden: »Hier nur noch so viel: dass von dem Verhältniss 8 : 9, an, da die *harmonische* oder *gleichzeitig* erklingende Tonverbindung hier nicht weiter fortgesetzt werden kann, nunmehr die eigentlich *melodische* oder *ungleichzeitig erklingende Tonverbindung* eintritt« (S. 35). André argumentiert hier also im Grunde tautologisch, da der Ursprung der Tonalität (namentlich ihrer Tonleiter) in einem Gesetz derselben Tonalität liegt (Sekunden dürfen nicht als Akkord geschichtet werden). Dass einige Töne dieser natürlichen Tonleiter in ihrer Frequenz von ihrer Notation abweichen, wurde zuvor erwähnt (S. 31), wird aber nicht weiter kommentiert. Drittens lässt sich mit den Teiltönen 1 bis 5 ein Durdreiklang bilden. Die Molltonleiter und der Molldreiklang werden durch ihr Erscheinen in der Durtonleiter in ähnlicher Weise eingeführt.

Die folgenden Kapitel 4 bis 15 befassen sich hauptsächlich mit Akkordbildungen und Akkordprogressionen. André unterteilt sämtliche Akkorde in neun »Klassen« (S. 47 f.): »Stammaccorde« (Durdreiklang, Dominantseptakkord), »Abgeleitete Akkorde« (Umkehrungen der Stammakkorde), »Nachgebildete Accorde« (alle übrigen Drei- und Vierklänge mit deren Umkehrungen), »Uneigentliche Stammaccorde« (Septnon-, Undezimen- und Terzdezimenakkorde), »Retardationsaccorde«, »Präsonanzaccorde« (beides Vorhaltsakkorde), »Durchgehende Accorde«, »Chromatische Accorde« und »Enharmonische Accorde«. Jeder dieser Akkorde wird in einem eigenen Kapitel thematisiert, wobei die Besprechung der ersten drei Akkordtypen mit allgemeineren Überlegungen zu Akkordverbindungen zusammenfällt (Kap. 4–10). Es zeigt sich jedoch, dass die durch diese Akkordklassifikation suggerierte Trennung und Hierarchisierung der Akkordtypen gerade in Bezug auf die »abgeleiteten« und »nachgebildeten Akkorde« nicht durchgehalten wird, da insbesondere der Molldreiklang, aber auch der verminderte Dreiklang durch ihr Erscheinen in der Diatonik ebenbürtig zum Durdreiklang und keineswegs als ihm »nachgebildet« behandelt werden. So werden diese drei Dreiklangstypen (Durdreiklang, Molldreiklang, verminderte Dreiklang) durch ihre Bezeichnung als »consonierende Dreiklänge« (vgl. S. 52 und 66 ff.) sogar einer weiteren Kategorie zugeordnet, die die Sinnhaftigkeit der ersten Akkordkategorisierung infrage stellt.

Zur Kennzeichnung und schnelleren Lesbarkeit der einzelnen Akkordtypen entwickelt André ein Zeichensystem bestehend aus rechtwinkligen Dreiecken (für Dreiklänge) und Rechtecken (für Vierklänge), die mit Zahlen von 1 bis 5 (für Dur, Moll, vermindert, übermäßig, doppelt vermindert) beziffert und im Falle der Rechtecke mit dia-

gonalen oder waagerechten Balken (für große und verminderte Septime) gekennzeichnet werden. Die Umkehrungen werden durch kurze senkrechte Balken angegeben (vgl. hierzu die Übersicht S. XIII–XVI).

Die *Harmonielehre* ist zu großen Teilen ein Regelwerk über zulässige Akkordprogressionen, die durch zahlreiche Notenbeispiele veranschaulicht werden; sie versteht sich aber auch als Lehrwerk, wobei der Lernende meist dazu aufgefordert wird, die Beispiele in eine andere Tonart zu übertragen. Die Ausführungen zur Akkordverbindung beginnen – ähnlich der *Regola dell'ottava* (also der Harmonisierung einer tonleiterweise auf- bzw. absteigenden Bassbewegung im Generalbass) – mit diatonischen Bassprogressionen (Kap. 6). Kontrapunktische Stimmführungsregeln, etwa das Verbot von Quint- und Oktavparallelen (S. 74) oder das Gebot der Sekundfortschreitungen in den Oberstimmen (S. 75), werden im folgenden Kapitel eingeführt. Dagegen werden die Regeln der Dissonanzbehandlung (Vorbereitung durch Liegenbleiben und Auflösung im Sekundschritt abwärts) erst im Kapitel zum Septakkord besprochen (Kap. 9). Die kontrapunktischen Regeln bleiben für André auch im Kontext einer Harmonielehre verbindlich. So kann etwa jeder Dominantseptakkord (in allen seinen Umkehrungen) in jeden Dreiklang (und alle seine Umkehrungen) aufgelöst werden, sofern die Dissonanz korrekt vorbereitet und weitergeführt wird (S. 116 ff.). Es gibt mithin in der Diatonik keine Akkordprogression, die per se zu vermeiden wäre. Anders Harmonieverständnis, das vom Basston ausgeht, steht somit in der Tradition des Generalbasses, dessen Bezifferung er sich auch stets bedient.

Bei Kadenz (Kap. 8) wird zwischen »vollkommener Cadenz«, »unvollkommener« oder »halber Cadenz« und »unterbrochener« oder »betrügerlicher Cadenz« unterschieden. Grundsätzlich kann dem »[Durdreiklang] der Quinte« (S. 89) – d. h. dem Dreiklang der V. Stufe der Tonleiter – jeder diatonische Akkord als Prädominante vorausgehen. So werden dann auch alle Prädominanten in C-Dur und a-Moll angeführt (S. 91–95). Dieser Grundsatz liegt auch Andrés Ausführungen über die Modulation (Kap. 16) zugrunde: Um von einer Tonart in die andere zu gelangen, bedarf es eines »Zwischenaccords«, der »sowohl der zu verlassenden, als der neu eintretenden Tonart angehören« muss (S. 239) und somit als Prädominante der Zieltonart dienen kann. Terminologisch differiert Andrés Gebrauch der Begriffe »Modulation« und »Ausweichung« von heutigen Konventionen: Findet eine Kadenz in der Zieltonart statt, so handle es sich um eine Ausweichung; Modulation dagegen ist für André ein Gang in eine andere Tonart ohne kadenzuelle Festigung. Auf die Modulationslehre folgt eine Abhandlung über Kirchentonarten (Kap. 19). Beschlossen wird der 1. Band des *Lehrbuchs* mit Anleitungen zur Har-

monisierung von Choralmelodien (Kap. 20), die anhand von Chorälen von Heinrich Schütz, Johann Sebastian Bach u. a. sowie von André selbst exemplifiziert werden.

Kommentar • Andrés *Lehrbuch* ist eine ausführliche Einführung in die Grunddisziplinen der Musiktheorie: Harmonielehre und Kontrapunkt. Der Autor, der sich v. a. als Verleger der Werke Mozarts einen Namen gemacht hatte, als Komponist hingegen nur von lokaler Bedeutung war, bemüht sich in der *Harmonielehre* um ein umfassendes systematisches Vorgehen, dessen Akribie – etwa bei der Aufzählung zulässiger Akkordverbindungen – allerdings nicht nur dazu führt, dass der Lernende leicht die Übersicht verliert, sondern sich für die Praxis letztlich als unzulänglich erweist.

Anders als in manchen späteren Lehrbüchern bleibt das harmonische Denken eng an Stimmführungsphänomene gebunden: Der *Harmonielehre* liegen stets kontrapunktische Stimmführungsregeln als Regulativ zugrunde, was zusammen mit der Verwendung einer Bezifferung die Abhängigkeit vom Generalbassdenken unterstreicht. André versucht sein Lehrwerk durch zahlreiche Notenbeispiele für eine praktische Aneignung zugänglicher zu machen, doch beschränken sich die Übungen meist auf den Hinweis, das eben Gelesene zu transponieren. Eine ähnliche Methode verfolgt André in seiner Kontrapunktlehre.

Das *Lehrbuch* ist als Ganzes – seiner Stellung als einziger musiktheoretischer Traktat des Autors geschuldet – der Versuch, ein breites Wissen durch äußerst detaillierte Ausführungen zu vermitteln, beginnend bei elementaren akustischen Überlegungen bis hin zur Komplexität des doppelten Kontrapunkts und der Fugenlehre. Dass der 2. Band, die Kontrapunktlehre, aufgrund des Umfangs in drei separaten Abteilungen erscheinen musste, zeugt zum einen von Andrés akribischem Eifer, weist zum anderen aber auch darauf hin, dass er sich der Tradition verpflichtet fühlte, obgleich sie als veraltet galt. Wenn Henkel als einen Grund für das Ausbleiben einer »allgemeinen Würdigung und grösseren Verbreitung« das »zufällige gleichzeitige Erscheinen anderer Werke über denselben Gegenstand« angibt (Henkel 1874, S. V), so ist nicht zuletzt die spürbare Inaktualität angesichts anderer Lehrbücher, etwa der kurze Zeit später erscheinenden *Lehre von der musikalischen Komposition* (Leipzig 1837–1847) Adolf Bernhard Marx', gemeint. Neben umfassenden Kürzungen (Henkels Ausgabe der *Harmonielehre* ist um zwei Drittel gekürzt) wurde in der Neuauflage Andrés offenbar wenig praktikables Zeichensystem aufgegeben. Beide Maßnahmen konnten eine neue, positive Rezeptionsphase nicht auslösen.

Literatur A. Beer, Art. André, Johann Anton, in: MGG2P 1 (1999), 658–662

Jonas Reichert

Anonymus

Musica enchiriadis

Titel: Musica enchiriadis (nicht original, seit dem 11. Jahrhundert bezeugt, wissenschaftlich fest eingeführt, wörtlich aufzufassen als »handbucharartige musica«)

Entstehungszeit: 9. Jahrhundert

Textart, Umfang, Sprache: überliefert in ca. 50 Handschriften verschiedener Umfänge, lat.

Quellen / Drucke: Handschriften: Als Musica enchiriadis firmiert eine breite handschriftliche Überlieferungstradition, die in einen Kernbestand und in eine Gruppe thematisch eng verwandter Texte differenzierbar ist. Als Grundlage für die folgende Erörterung der Überlieferungstradition dient die Edition: Musica et Scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis. Recensio nova post Gerbertinam altera, hrsg. von H. Schmid, München 1981 • Kernbestand: Musica enchiriadis (Kurztitel nach *LmL: Mus. ench.*, hier und im Folgenden zit. nach Schmid 1981, S. 3–59) und Scolica enchiriadis (*Scol. ench.*, S. 60–156) • Ferner gehören zum Hauptkorpus: Commemoratio brevis (*Comm. br.*, S. 157–178); Super unum concavum lignum (*Mon. Super unum*, S. 179–181); Ecce modorum sive tonorum ordo (*Mod. Ecce modorum*, S. 182–184) • Als Anhänge aufgenommen wurden: Inchiriadon Uchubaldi (*Inch. Uchub.*, S. 187–205); die (nach Quellenorten benannten) Organumtraktate: Paris (*Org. Paris*, S. 205–212), Bamberg (*Org. Bamb. I*, S. 214–216; *Org. Bamb. II*, S. 217), Köln (*Org. Colon.*, S. 222–223); Anonymus Pragensis (*Anon. Prag.*, S. 224–232); sowie sechs kurze Monochordmensenuren (*Mon. Prima corda*, S. 233–235; *Mon. Mon. ench.*, S. 236 f.; *Mon. In mon.*, S. 238; *Mon. Enquiriadiis*, S. 239; *Mon. In quatuor*, S. 240; *Mon. Si vis mensurare*, S. 241)

Texte, Überlieferung, Ausgaben des Kernbestandes • *Musica* und *Scolica enchiriadis*, in der Forschung seit 1784 (Hucbaldi Monachi Elnonensis. Musica enchiriadis, in: GS 1, St. Blasien 1784, S. 152–212; Digitalisat: TML) bekannt und vielfach erörtert, sind die wichtigsten Zeugnisse der frühen Mehrstimmigkeitslehre des Mittelalters, aus dem 9. Jahrhundert stammend, dazu reich und in der Regel gemeinsam überliefert in ca. 50 Handschriften meist aus dem 10. bis 12. Jahrhundert (Übersicht bei Schmid 1981, S. VII–X). Wer als Verfasser infrage kommt – und ob für beide Texte derselbe –, wird weiterhin diskutiert: Hucbald (so GS I) scheidet aus; von den in einigen Incipits erwähnten Namen (Hoger, Otger, Odo, Oddo; Schmid 1981, S. 3) lässt sich am wahrscheinlichsten auf Abt Hoger (gest. 906) von der Benediktinerabtei Werden bei Essen schließen, doch wird, ehe dies sich weiter erhärtet, von Anonymität gesprochen.

Aus einer Fülle von Forschungsarbeiten an den Texten lassen sich hervorheben Spitta 1889, Waeltner 1975 und 2002 (Die Lehre vom Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts, 2 Bde., hrsg. von E. L. Waeltner, Tutzing 1975 [Edition mit deutscher Teilübersetzung der Organumkapitel] und 2002 [Gesamtkommentar]), Phillips 1984 und

1997, Eggebrecht 1984, Torkewitz 1999, als englische Übersetzung Erickson 1995 (*Musica enchiriadis and Scolica enchiriadis*, übers. von R. Erickson, New Haven 1995).

Zu den übrigen Texten der Sammlung • Gemeinsam ist den Texten der Sammlung (mit einer Ausnahme) die Verwendung von Dasia-Zeichen (s. u.). Auch wenn diese spezifische Art, das Tonsystem darzustellen, unterschiedlich verwendet wurde, deutet sie auf einen Traditionszusammenhang, der sich nur aus dem Gesamtbild des Überlieferten erfassen lässt. *Commemoratio brevis* (Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis, in: GS 1, St. Blasien 1784, S. 213–229; Digitalisat: TML), eine aufschlussreiche frühe Darstellung von Psalmformeln und -differenzen vom späten 9. Jahrhundert (vgl. Dyer 1997, Sp. 1866 f.), liegt neu ediert mit englischer Übersetzung vor (Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis. Introduction, Critical Edition, Translation, übers. von T. Bailey, Ottawa 1979). Für die Monochordmensenuren ist auf die umfassende Sammelausgabe von Meyer 1996 (C. Meyer, Mensura monochordi. La Division du monocorde (IX^e–XV^e siècles), Paris 1996) zu verweisen (*Super unum ...* S. 241–244; die sechs anderen S. 194–202). *Ecce modorum*, Sonderfall einer Lehre der Tonarten anhand von Grenztönen (»distinctiones«), steht, zumal ohne Dasia-Zeichen, inhaltlich etwas abseits (Atkinson 2009, S. 214 f.). Das *Inchiriadon Uchubaldi* überliefert anscheinend einen Seitenstrang des Kernbestandes (Phillips 1997, Sp. 661). Die Organumtraktate nach den Quellen Paris, Bamberg und Köln sind als kürzere, in Einzelheiten ergänzte Darstellungen – faktisch nur des »artificialen« Organums (s. u.) – für das Verständnis der Texte des Kernbestandes wichtig (ausgiebig kommentiert bei Waeltner 2002). Der singular überlieferte Anonymus Pragensis verbindet die Dasia-Praxis mit (nur wenig) jüngeren Lehren (Sachs 2014).

Zum Inhalt • *Musica* und *Scolica enchiriadis* lehren – anscheinend zum ersten Mal überhaupt schriftlich niedergelegt –, wie einer liturgischen Melodie (cantus simplex oder vox principalis) eine zusätzliche Stimme (Organum oder vox organalis) beigefügt werden kann. Dies gilt ausdrücklich für feierlich herausgehobene Vortragsarten in damals wohl bereits gängiger Gesangspraxis. Grundlagen der Lehre sind (spät-)antike Ton-, Intervall- und Tonartenordnungen. Wesentliches Kennzeichen aber ist: Die Darstellung der Lehre erfolgt primär – doch nicht ausschließlich – an Tonreihe und Tonzeichen der Dasia-Notation, benannt nach dem griechischen Schriftzeichen für den h-Anlaut (Γ; daseia, lat.: spiritus asper). Dieses Symbol dient als Ausgangszeichen für die vier Stufen der maßgebenden Viertongruppe aus (modern) *D-E-F-G* (dem Tetrachord der finales sive terminales), denn nur geringfügige Änderungen am Dasia-Zeichen (verschiedene Schleifen oben

oder auch Tilgung des Querstrichs) ergeben die »Notenzeichen« für diese Töne (hier mit den lateinischen/griechischen Namen und aufwärts zu lesen):

- [D] erster (*primus, protos* oder *archoos*)
- [E] zweiter (*secundus, deuterios*)
- [F] dritter (*tertius, tritos*)
- [G] vierter (*quartus, tetrardos*)

Dieses Tetrachord umfasst die Grundtöne (finales) der Tonarten und ist im Binnenaufbau (Folge: Ganzton-Halbton-Ganzton) wie in den lateinisch/griechisch »abgezählten« Stufen das Modell für die Bildung der Tonreihe: Dem beschriebenen Finales-Tetrachord werden drei weitere gleichgebauete Tetrachorde hinzugefügt, zwei darüber (die der superiores und excellentes), eines darunter (das der graves), dazu über diesen vier Tetrachorden noch zwei Einzeltonstufen (residui oder remanentes). Alle Tetrachorde aber folgen einander mit Ganztonabstand – also »unverbunden« –, übernehmen jeweils die Stufenzahl-Bezeichnungen des Finales-Tetrachords und behalten die Vierergruppe der Dasia-Zeichen bei, ändern aber deren Stellung je Tetrachord: durch Spiegelung (graves), durch kopfstehende Wiedergabe (superiores) und durch kopfstehende Spiegelung (excellentes) sowie bei den residui durch Querstellung. Die so gebildete Tonreihe, 18 Stufen umfassend, ist indessen höchst ungewöhnlich:

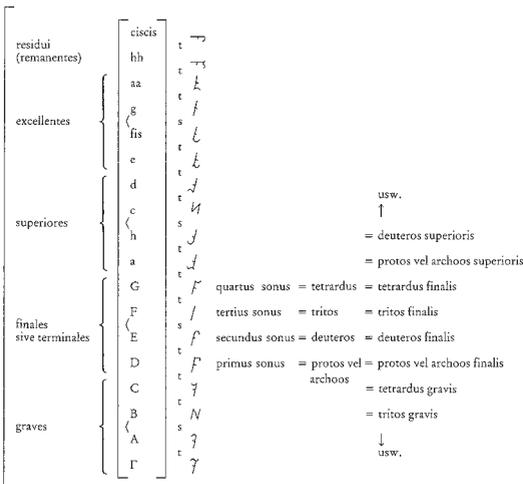


Abb. 1: 18-stufige Tonreihe der *Musica enchiridis*, dargestellt mittels Dasia-Zeichen, Diagramm nach Eggebrecht 1984, S. 19

Denn, wie ersichtlich, entstehen durch die Folge gleicher unverbundener Tetrachorde zu den je oberen Stufen eines Halbtonschritts (stets vom secundus zum tertius, siehe Klammern) keine reinen, sondern übermäßige Oktaven (B-h, F-fis, c-ciscis). Dies aber ist der Preis für den beabsichtigten Gewinn der Reihe: seine Quintenreinheit zu

jeder Stufe aufwärts wie abwärts, somit die Darstellbarkeit einer Organumstimme, die ausnahmslos in parallelen Quinten zum cantus erklingt. Die Tonreihe ist demnach anscheinend zugeschnitten auf ein Parallelorganum in Quinten. Und da sie zugleich die Identität der Stufennamen im Quintabstand wahrt, schafft sie einen direkten Bezug zu den Tonarten, denn diese werden nach ihren Grundtönen bezeichnet, heißen also gleichfalls protos, deuterios, tritos und tetrardos.

Zur schriftlichen Aufzeichnung der Melodien dienen vermeintliche Notenlinien, »vermeintlich«, weil sie, wie einzelne »Saiten«, die Stufenfolge der Töne von Linie zu Linie, also nicht im »Terzabstand«, wiedergeben (siehe vorangestellte Dasia-Zeichen), während die konkreten Melodietöne durch ihre jeweilige Textsilbe im Zwischenraum über der bezeichneten Linie notiert werden:

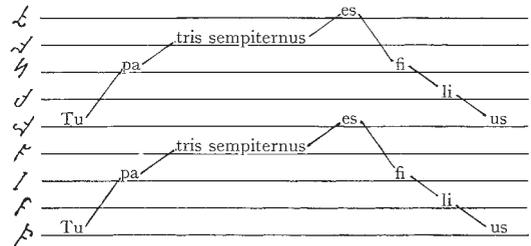


Abb. 2: Zweistimmiges Parallelorganum, dargestellt mittels Dasia-Zeichen auf »Notenlinien«, Beispiel nach Schmid 1981, S. 35

Wichtiger als diese spezialisierte Lehre (samt ihrer Notation), die einer denkbar einfachen und offenbar rein usuellen, daher nicht aufgezeichneten Praxis entsprach, sind die Erörterungen anderer Organumarten.

Einem durchgehend parallelen Quartorganum versagt sich die Dasia-Tonreihe, denn jeweils vom tritos zum nächst höheren deuterios entstände eine übermäßige Quarte (Tritonus), die als Dissonanz ausgeschlossen war. Daher behandelt die Lehre ein Quartorganum besonderer Art, das Tritonus-vermeidend die Parallelführung in Quarten auf wenige mögliche Zonen durch »Grenztöne« (»limites«) beschränkt und ansonsten, besonders zu Beginn und Schluss einer Melodiewendung, andere Zusammenklänge (Einklang, Sekunde, Terz) und Fortschreitungsarten (Seiten- und Gegenbewegung) nutzt. Für dieses im Detail recht verwickelt beschriebene, nicht fortlaufend parallele Quartorganum oder »artifizielle Organum« (Eggebrecht 1984, S. 23–26, 28–31) genüge hier ein Beispiel (*Musica enchiridis*, XVIII, vgl. Abb. 3 auf der folgenden Seite) samt Übertragung (vgl. Abb. 4, ebenda).

Der cantus liegt in der Oberstimme, und je nach deren melodischer Zone wirken als Grenztöne für das Organum zunächst g, danach c.

Abb. 3: Zweistimmiges artifizielles Organum, dargestellt mittels Dasia-Zeichen auf »Notenlinien«, Beispiel nach Schmid, S. 51 (vgl. die *Übertragung* in Abb. 4 am Fuß der Seite)

Die 18-stufige Tonreihe, weil auf durchgehende Quintenreinheit ausgerichtet, vermochte ein um Oktaven angereichertes Parallelorganum, ein »usuelles Organum« (Eggebrecht 1984, S. 27), nicht ohne Weiteres zu erfassen. Doch die Lehrtexte zeigen, dass die Dasia-Reihe offenbar nur partiell galt. Denn indem die Traktate beim Aufzeichnen derartiger »Verdopplungs«-Beispiele aus ständig parallelen Quinten, Oktaven wie auch Quartan (zwölf Arten bei Waeltner 2002, S. 60) den einzelnen Linien nicht die Dasia-Zeichen, sondern entweder nur oktavrepetierende Tonbuchstaben von A bis A voranstellen (S. 27, 32) oder übereinandergeschichtete Stimmenabkürzungen wie »or[ganalis]«, »pr[incipalis]« den Anfangstönen in entsprechenden Linienabständen hinzufügen (S. 39, 42), beziehen sie sich auf ein herkömmliches Tonsystem mit reinen Oktaven. Insofern wird die Wiedergabe in Dasia-Zeichen je nach Bedarf ergänzt durch Notizen, die ein Abweichen von dieser speziellen Tonreihe fordern; deren Stufen, die übermäßige Oktaven (*h* über *B*, *fis* über *F*, *cisis* über *c*) auslösen, waren somit keine bloßen Alternativtöne, die sich fallweise angleichen ließen.

Kommentar • So unstreitig der skizzierte Gehalt der Lehrtexte ist, so schwierig bleibt seine Deutung in Einzelheiten, aber auch in seiner historischen Erscheinung. Die Unterschiede zwischen *Musica* und *Scolica enchiridis* liegen primär in der Art der Darbietung, weniger im Inhaltlichen; doch ergänzen sich beide Texte auch zuweilen. Die *Musica* ist das »systematische Lehrbuch«, die *Scolica* sind dessen als Dialog von Lehrer und Schüler angelegtes, didaktisch entfaltetes Unterrichtsmodell. Ob sie vom selben Verfasser stammen, ist unentschieden (Waeltner 2002, S. 12).

Die bisherigen, vielfältigen Bemühungen der Forschung zielen v. a. auf drei Aspekte: auf Herkunft der Organum-

praxis, Wesen der Dasia-Reihe und auf die Verfasserfrage. Die zumal in den Kerntexten greifbare Beschreibung des Organums forderte dazu heraus, nach Spuren von Vorläufern im berührten Feld musikalischer »Mehrstimmigkeit« zu suchen, aber auch die – aufgrund terminologischer Beobachtungen naheliegende – Rolle instrumentaler Einflussmöglichkeiten (Organum = Instrument, Organa = Orgel) zu verfolgen. Beide Richtungen erbrachten mancherlei Hypothesen, doch kaum sichere Fakten. Im Deuten der Dasia-Reihe herrscht dagegen (v. a. seit Spitta 1889) weitgehend Einvernehmen, wenn auch eine byzantinische Wurzel für sie noch vage bleibt. Gegenüber diesen Forschungszielen, das Unbekannt-Vorangegangene jener »Erstbelege« aufzuhellen, bemüht sich die Verfasser-Diskussion, die Texte selbst in ihrem regionalen Ursprung, vielleicht sogar als ingeniose Leistungen eines Einzelnen zu klären (wie oben skizziert). Für jede Weiter-Erforschung der Musikgeschichte des Mittelalters bleiben die Texte der *Musica-enchiridis*-Gruppe einer der entscheidenden Ansatzpunkte.

Literatur P. Spitta, *Die Musica enchiridis und ihr Zeitalter*, in: VfMw 5, 1889, 443–482 • H. H. Eggebrecht, *Die Mehrstimmigkeitslehre von ihren Anfängen bis zum 12. Jahrhundert*, in: GMth 5, Dst. 1984, 9–87 • N. Phillips, »Musica« und »Scolica Enchiridis«. The Literary, Theoretical, and Musical Sources, Diss. New York Univ. 1984 • J. Dyer, Art. Psalm. II. Lateinisch, einstimmig, in: MGG2S 7 (1997), 1862–1876 • N. Phillips, Art. Musica enchiridis, in: MGG2S 6 (1997), 654–662 • D. Torkewitz, *Das älteste Dokument zur Entstehung der abendländischen Mehrstimmigkeit*, Stg. 1999 • C. M. Atkinson, *The Critical Nexus. Tone-System, Mode, and Notation in Early Medieval Music*, Oxd. 2009 • K.-J. Sachs, *Zwischen Gentes und musiktheoretischen Lehren. Zur Stellung des Anonymus codicis Pragensis*, in: »Nationes«, »Gentes« und die Musik im Mittelalter, hrsg. von F. Hentschel und M. Winkelmüller, Bln. 2014, 203–224

Klaus-Jürgen Sachs

Anonymi

Ad organum faciendum

Titel: Ad organum faciendum (Textgruppe um Mailänder Traktat und Organumtraktat von Montpellier)

Entstehungsort und -zeit: Nordfrankreich, spätes 11. Jahrhundert bzw. frühes 12. Jahrhundert

Textart, Umfang, Sprache: Traktate, jeweils bis zu 5 fol., lat.

Quellen / Drucke: Handschriften: I-Ma, Ms. 17 sup., fol. 56v–61r • F-MOf, Ms. H. 384, fol. 122r–123r • Verwandte Handschriften: D-B, Ms. Theol. Lat. Quart. 261, fol. 48r–51v • B-BRs, Ms. 528,

Abb. 4: *Übertragung* von Abb. 3 nach Eggebrecht 1984, S. 29

fol. 54vb–55vb [zu vermuteter Herkunft und Datierung vgl. Eggebrecht / Zaminer 1970, S. 29, 33, 37 f.] • Edition und Übersetzung: *Ad organum faciendum*. Lehrschriften der Mehrstimmigkeit in nachguidonischer Zeit, hrsg. von H. H. Eggebrecht und F. Zaminer, Mainz 1970

Bei der Ausgabe von Hans Heinrich Eggebrecht und Frieder Zaminer von 1970 handelt es sich um eine Sammel-edition mit deutscher Übersetzung und ausführlicher Kommentierung einer Gruppe von anonymen Texten, die dem »frühen Neuen Organum« zugewiesen, eine Entwicklungsphase mehrstimmiger Musik im späteren 11. bis frühen 12. Jahrhundert dokumentieren. Die nach den Orten der heutigen Besitzerbibliotheken benannten Texte sind jeweils singular überliefert.

Im Zentrum steht der sogenannte *Mailänder Traktat* (Kurzttitel nach *LmL: Org. Mediol. pros.*, S. 45–53) samt seiner Verfassung (*Org. Mediol. rhythm.*, S. 111–122). Dazu kommen seine durch partielle Entsprechungen engen Verwandten, die sogenannten *Berliner Traktate A* und *B* und ihre Brügger Version (*Org. Berol.*, S. 149 f., 159–163, 175 f.), ferner der v. a. in der Lehrsubstanz ähnliche *Organumtraktat von Montpellier* (*Org. Montep.*, S. 187–190), zuvor von Handschin (1930) ediert. Die musikalischen Beispiele stehen in guidonischer Buchstaben-Notation.

Zum Inhalt • Der Aufgabe, eine Organumstimme zu schaffen – und damit zugleich ein zweistimmiges Organum (*Ad organum faciendum* im Titel erfasst beides) –, gehen die Texte in eigener Weise nach. Sie basieren zwar – wie die vorangegangenen Organumlehren (*Musica enchiridias*, 9. Jahrhundert) oder auch die nachfolgende (*Vatikanischer Organumtraktat*, vermutlich zweites Viertel des 13. Jahrhunderts) – auf Konsonanzregeln und gelten vermutlich sowohl für Stegreifausführung als auch für Gesang von Notiertem. Doch ganz eigenständig ist, die Organumstimme unter formalen Gesichtspunkten zu erörtern: Denn diese Stimme soll musikalische Abschnitte bilden (»Klangzeilen«, Eggebrecht 1984, S. 45), die Anfang, Mitte und Beschluss ausprägen und anscheinend auch den Wortgrenzen des Cantus-Textes angepasst sind. Für die drei Positionen gilt tendenziell, wie im Montpellier-Text veranschaulicht an Zeilen aus zwei bis acht Klängen (vgl. Eggebrecht 1984, S. 45 f.): Die »inceptio« als Anfangsklang steht vorzugsweise in der Oktave zum »cantus«; die »mediae voces«, in der Regel mehrere Klänge, verlaufen im Wechsel von Quinte und Quarte oder auch in anderen Intervallen; die »copulatio« (»copula« oder auch »clausula«) aber zielt als Schlussbildung oft auf den Einklang, dem Quarte oder Terz vorangehen. Einzelheiten dieser in fünf »modi organizandi« abgefassten Regeln (vgl. S. 52 f., 73–81) sind nicht leicht zu durchschauen und in der Deutung auch strittig.

Kommentar • Die kompositionsgeschichtliche Bedeutung der in diesen Texten bezugten Phase der Lehre wurde sehr hoch bewertet (»Hier liegen die Anfänge des Gestaltens und Formens von Musik in der Dimension des Klanges, der [...] von nun ab gegenüber der melodischen Realität [...] in den Vordergrund [...] zu rücken beginnt«, Eggebrecht 1984, S. 23). Ebenso wie diese Deutung können sowohl die begründenden Beobachtungen (v. a. »Voceslehre«, ebd., S. 14, »Klangwechsel-Prinzip«, ebd., S. 16, »Kongruenz-Prinzip«, ebd., S. 18) als auch die als sekundär eingestuft Merkmale (»Gegenbewegung«, Kolorierung als Ausführungsmöglichkeit, ebd., S. 19 f.) künftigen Forschungen zur Mehrstimmigkeitslehre der Zeit um 1100 die Richtung weisen, um, zumal an musikpraktischen Quellen, bestätigend oder korrigierend die Aussagen zu präzisieren.

Literatur J. Handschin, Der Organum-Traktat von Montpellier, in: Studien zur Musikgeschichte. Fs. für Guido Adler zum 75. Geburtstag, Wien 1930, 50–57 • F. Zaminer, Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025), Tutzing 1959, 110–129 • H. H. Eggebrecht, Die Mehrstimmigkeitslehre von ihren Anfängen bis zum 12. Jahrhundert, in: *GMH* 5, Dst. 1984, 9–87 • E. Waeltnier, Die Lehre vom Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts, Bd. II: Textteil, Tutzing 2002, v. a. 229–251

Klaus-Jürgen Sachs

Anonymus

Vatikanischer Organumtraktat

Titel: *Ars organi* (Vatikanischer Organumtraktat)

Entstehungsort und -zeit: Abschrift unbekannter Herkunft, vermutlich aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts

Textart, Umfang, Sprache: Traktat, 5 fol., lat.

Quellen / Drucke: Abschrift: Pergamentfaszikel V in der Sammelhandschrift I-Rvat, Fondo Ottobonianum lat. 3025, fol. 46r–50v • Editionen und Übersetzungen: F. Zaminer, Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025). Organum-Praxis der frühen Notre Dame-Schule und ihre Vorstufen, Tutzing 1959 • I. Godt und B. V. Rivera, The Vatican Organum Treatise. A Color Reproduction, Transcription, and Translation, in: Gordon Athol Anderson (1929–1981) in memoriam, hrsg. von seinen Studenten, Freunden und Kollegen, Henryville 1984, Tl. 2, 293–345 [Digitalisat: TML]

Die oben verzeichnete Schrift von Frieder Zaminer (1959, zu ihr die folgenden Seitenangaben) bietet, nach vorausgegangen knappen Hinweisen in der Forschungsliteratur (v. a. bei von Ficker 1932), die erste und nun maßgebende Ausgabe des singular überlieferten Traktats samt einer gründlichen Untersuchung. Der Text wird zunächst in Einzelteilen ediert und ins Deutsche übersetzt (»Einleitung«: S. 42 f.; »Regeln«: S. 52 ff.), dann insgesamt – mit seinen »Anhängen« – faksimiliert (S. 175–184) und anschließend abermals, doch im Zusammenhang abgedruckt (S. 185–203 plus Faltblätter, die drei in sich geschlossene Organum-

Stücke enthalten, vgl. S. 84). Die Notenbeispiele werden in nachgezeichneten Neumen verdeutlicht.

Als Besonderheit des Traktats gilt, dass sich seine Lehre in enge Beziehung zur Organums-Praxis der Notre-Dame-Epoche bringen lässt: Seine 31 Regeln (zwei davon erscheinen doppelt) werden an 251 melismatischen Notenbeispielen demonstriert (Nachträge ab S. 201 ergänzen erst zweistimmig, dann einstimmig weitere 92 Exempla), und diese Beispiele zeigen in Duktus wie Notation starke Ähnlichkeit »mit den älteren Organum-Stücken des Magnus Liber Organi um 1170« (S. 159); zudem finden sich »etwa 30 Neumentypen [...] auch in den Notre Dame-Handschriften« (S. 36).

Zum Inhalt • Die Lehrschrift behandelt das Wesen und die klangliche Voraussetzung für einen zweistimmigen Satz, der aus einer dem Choralrepertoire entnommenen Melodie (»cantus«) und einer Zusatzstimme (»organum«) besteht. Die Organum-Stimme gilt als unselbstständig und ganz auf den »cantus bezogen« (»nihil valet per se nisi aliquis cantus sit cum organo«, S. 42), denn sie muss zu ihm »konkordierende« Zusammenklänge bilden: den Einklang sowie (die jeweils reine) Quarte, Quinte und Oktave (S. 42f.). Die 31 Regeln, die zum »süßen Gesang des Organisierens« (»ad dulcem organizandi modulationem«, S. 52) führen sollen, beschreiben dessen klangliche Voraussetzung in stereotypen Aufzählungen, wie sie in der »Klangschrittlehre« üblich waren: »Wenn der *cantus* [x] Töne steigt / fällt und das *organum* in Konsonanz a beginnt [= »Anfangsklang«], soll das *organum* [y] Töne fallen / steigen und die Konsonanz b [= »Zielklang«] ergeben« (»Si cantus ascenderit [...], S. 52–54). Diese Beschreibungen erfassen ausschließlich die konsonanten Klangpaare und sind aus etlichen anderen Texten bekannt (Sachs 1971).

Doch im Unterschied zu jenen Texten der Klangschrittlehre veranschaulicht der *Vatikanische Organumtraktat* in seinen zahlreichen Notenbeispielen die in den 31 Regeln einzeln aufgelisteten Konsonanzverbindungen gerade nicht als bloße Klangpaare, sondern stets als melodisch-durchgestaltete Wendungen, bei denen die Organum-Stimme zwischen Anfangs- und Zielklang knappe oder reicher entfaltete Melismen »einfügt«. Doch diese »umspielenden« Melismen sind nicht Gegenstand der ausformulierten Lehre. Da aber jede Regel stets durch mehrere solcher Beispiele illustriert wird (3 bis 16 je Regel, S. 58f.), müssen die Melismen zur Veranschaulichung einer bestimmten Art der praktischen »Ausführung« dieser Klangschritte gedient haben. Offenbar sollte exemplarisch gezeigt werden, was ein Organum-Sänger aus den Regelschritten entfalten kann, wenn er sie nicht »Note-gegen-Note« umsetzt, sondern im Sinne eines erst auszugestaltenden »Gerüstsatzes« versteht. Die Beispiele insgesamt zeigen trotz eines gewis-

sen formelhaften Melismenbestandes (S. 60–63) eine »unerhörte Vielfalt in der Kunst der Melismenbildung« (S. 66). Ihre »melodische« Gestalt wird geprägt durch vorwiegend enge Fortschreitungsintervalle (Sekunden, Terzen, auch Tonwiederholungen, selten dagegen Quarten und Quinten, S. 66f.), ohne dass dies eigens erörtert wird. Die Melismen sind also mit der Lehre nur indirekt verknüpft, indem sie zwar die Distanz zwischen jeweiligem Anfangs- und Zielklang eines Regelschritts überbrücken, doch in ihrer eigentlichen Gestalt und »Kunst« unerörtert bleiben.

Kommentar • Das Nebeneinander von Klangschrittlehre mit Regeln und Melismenbeispielen ohne besondere Erklärungen stellt vor wichtige Fragen. Der Bezug zum *Magnus Liber*, dem Kernrepertoire zweistimmiger Notre-Dame-Organen, ergibt sich überzeugend nur aus dem Studium der Melismen (S. 36–41, 60–71, 84–101; Eggebrecht 1984, S. 73–82), selbst wenn sich für den Text des Traktats ausgiebig auf Ähnlichkeiten mit anderen Organum-Lehren verweisen lässt (S. 54f., 104–138; Eggebrecht 1984, S. 67–72). Doch ist die Klangschrittlehre als Fundus einfachster Anweisungen, wie konsonierende (Zwei-)Klänge miteinander zu verbinden sind, über einen so langen Zeitraum hin bezeugt (Sachs 1971, S. 265), dass sie eher unspezifisch bleibt, selbst wenn sich ihre Zeugnisse in Gruppen einteilen lassen. Zudem deuten außer der Diskrepanz, dass die Quartkonsonanz zwar in der Einleitung genannt, in den Regeln aber gemieden wird, manche Anzeichen auf einen kompilatorischen Status im *Vatikanischen Organumtraktat* (ebd., S. 248ff.), der somit allenfalls partiell mit der frühen Notre-Dame-Kunst in Verbindung zu bringen ist. Ob die melismatisch ausgestalteten Beispiele mit Stegreifausführung der Organum-Stimme rechneteten oder deren Niederschrift voraussetzen, lässt sich kaum bündig entscheiden, denn beides bestand durchaus über längere Zeit nebeneinander. Bekannt ist bisher nur ein einziges Vergleichsvorkommen ähnlich reich »melismatisch« ausgestalteter Regelschritt-Beispiele, auch in großer Zahl und systematisch angeordnet, aber bereits in Mensuralnoten aufgezeichnet und offenbar auf die frühe Trecento-Musik zu beziehen (Sachs 2007) – was ein Licht auf die Lebensdauer der Klangschrittlehre wirft.

Literatur R. von Ficker, Der Organumtraktat der Vatikanischen Bibliothek (Ottob. 3025), in: KmJb 27, 1932, 65–74 • K.-J. Sachs, Zur Tradition der Klangschrittlehre. Die Texte mit der Formel »Si cantus ascendit ...« und ihre Verwandten, in: AfMw 28, 1971, 233–270 • H. H. Eggebrecht, Organumlehre und Notre-Dame-Repertoire. Der Vatikanische Organum-Traktat, in: GMth 5, Dst. 1984, 67–85 • K.-J. Sachs, Spuren einer Satzlehre zur frühen Trecento-Musik. Die Exempla in I-Nn Cod. XVI.A.15, fol. 4r, 8v–11v, in: Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento, hrsg. von S. Dieckmann u. a., Hdh. 2007, 15–34

Anonymus 4

[Musica]

Lebensdaten: unbekannt

Titel: [Incipit] *Cognita modulatione melorum*

Entstehungsort und -zeit: nach 1272 in der ostenglischen Benediktiner-Abtei Bury St. Edmund's

Textart, Umfang, Sprache: Traktat, 7 Kap., lat.

Quellen/Drucke: Handschriften: GB-Lbl, Ms. Royal 12 C. VI, 59r–80v • GB-Lbl, Ms. Cotton Tiberius B. IX, 215r–224r • GB-Lbl, Ms. Add. 4909, 56v–93r • Editionen in: CS 1, Paris 1864, 327–364 [Digitalisat: TML] • Der Musiktraktat des Anonymus 4, 2 Bde., hrsg. von F. Reckow, Wiesbaden 1967 [maßgebliche Edition; Digitalisat von Bd. 1, 22–89: TML] • Übersetzung: *The Music Treatise of Anonymous IV. A New Translation*, übers. von J. Yudkin, [Rom] 1985

Mit Anonymus 4 wird aus Gründen der Zweckmäßigkeit der Autor eines mittelalterlichen Traktats bezeichnet, der sich mit der Musik der sogenannten Notre-Dame-Schule befasst. Diese Musik wurde für die Liturgie der neuen Kathedrale von Notre Dame komponiert, deren Hauptaltar zum Pfingstfest 1182 geweiht wurde. Dieses bemerkenswerte neue Gebäude, dessen hoch aufragender Bau von Pierre le Chantre als ein Affront gegen Gott geißelt wurde, inspirierte zur Schaffung eines neuen Korpus mehrstimmiger Musik für die Responsorien des Offiziums und der Messe für die in Paris begangenen kirchlichen Hochfeste. Der Traktat ist eine wertvolle Auskunftquelle zur Rhythmik, Klangschriftlehre und Kompositionstheorie des 13. Jahrhunderts und selbst zu den Namen der Komponisten und Werke der Notre-Dame-Liturgie.

Reckows zweibändige Ausgabe des Werkes, auf der die neuere Forschung beruht und die auf den drei heute in der British Library (vormals British Museum) aufbewahrten Manuskripten fußt, etablierte einen zuverlässigeren Text als Charles-Edmond-Henri de Coussemakers Edition (Bd. 1, Paris 1864) zuvor. Die Edition im 1. Band ist zudem mit einem kritischen Anhang sowie Anmerkungen zum Text, einem Personenregister, einem Verzeichnis der im Traktat erwähnten Werke, einem Sachregister, einem Anhang mit geographischen Namen und Begriffen sowie einer Konkordanz der Seitenzählungen bezüglich der Coussemakers-Ausgabe ausgestattet. Der 2. Band (*Interpretation der Organum Purum-Lehre*) ist viel spekulativer: Er umfasst neben einer Einführung, die der Traktat des Anonymus 4 in den Kontext des 13. Jahrhunderts stellt, vier Hauptteile: I. »Modi irregulares und Konkordanzregel: das Problem«, II. »Organum purum und Organum purum-Verständnis im 13. und 14. Jahrhundert«, III. »Modi irregulares und Konkordanzregel: Erklärung der Organum purum-Lehre des Anonymus 4«, IV. »Probleme und Möglichkeiten angemessener Organum purum-Rhythmisierung«.

Zum Inhalt • Der Traktat ist in sieben Kapitel gegliedert, wovon zwei Kapitel (Kap. 1 und 4) noch weiter unterteilt sind. Dabei befassen sich die ersten drei Kapitel mit Fragen der Notation von Tondauern (einschließlich Pausen), während die folgenden drei auf Intervalle (sukzessive und im Zusammenklang) eingehen. Das 7. Kapitel nimmt noch einmal die Rhythmik in den Blick.

Der erste Abschnitt von Kapitel 1 führt die sechs rhythmischen Modi ein, die festgelegte Formeln oder Abfolgen von Notenwerten darstellen und sich paarweise zusammenschließen. 1. und 2. Modus besitzen die Folge Longa-Brevis-Longa usw. bzw. Brevis-Longa-Brevis usw. Dabei ist die (zweizeitige) Longa doppelt so lang wie die Brevis, sodass sich in einer modernen Übertragung die Folge Halbe-Viertel-Halbe usw. ergibt. 3. und 4. Modus setzen sich aus drei unterschiedlichen Tondauern zusammen, nämlich einer dreizeitigen Longa, einer einzeitigen und einer zweizeitigen Brevis (3. Modus) sowie einer einzeitigen und zweizeitigen Brevis, gefolgt von einer dreizeitigen Longa (4. Modus). Der 5. Modus besteht nur aus dreizeitigen Longen, der 6. Modus nur aus einzelnen Breven. Die Rhythmusdurchläufe werden jeweils mit einer Pause abgeschlossen. Angezeigt wird der jeweilige Rhythmus durch zusammengesetzte Noten (Ligaturen), wobei entscheidend die Anzahl von Noten ist, die sich jeweils zu einer Ligatur zusammenschließen. Die Relation von Zeichen zu Rhythmus ist also insofern abstrakt, als nicht ein bestimmtes Notenzeichen mit einem bestimmten Zeitwert korreliert. So wird der 1. Modus durch die Folge von Ligaturen zu 3, 2, 2, 2 usw. Noten angegeben.

An diesen Überblick schließen sich zwei Differenzierungen an: Erstens wird die Kategorie des *ordo* eingeführt, die angibt, wie viele Rhythmusdurchläufe vor der Pause stehen. Im 1. Modus besteht der erste (kleinste) *ordo* aus drei Noten, der zweite aus fünf, der dritte aus sieben Noten usw. Zweitens wird zwischen perfekter und imperfekter Realisierung des Modus unterschieden. Perfekt ist der Modus dann, wenn am Ende derselbe Wert steht wie am Anfang, imperfekt hingegen dann, wenn am Ende ein anderer Wert erklingt. Die nachfolgenden Ausführungen befassen sich mit der Möglichkeit, die rhythmischen Modi zu verändern, etwa durch Diminution (aus einer Longa werden zwei Breven) oder die Einfügung von sogenannten *currentes* (laufende Noten als kleinere Werte), wodurch der *fractio modus* (aufgebrochener Modus) entsteht, was u. a. durch Ligaturen, die fünf oder mehr Töne umfassen, geschehen kann (später wird zudem die *plica* eingeführt).

Während in Kapitel 1 die Modalnotation des Organums (Haltenoten in der Unterstimme mit bewegter Oberstimme) vorgestellt wird, wird in Kapitel 2 die neue Mensuralnotation mit Verweis auf die Lehre von Johannes de Garlandia

(der als Autor ungenannt bleibt) in Grundzügen erläutert (insbesondere im Hinblick auf die Veränderung der Ligaturen durch Hinzufügung, Weglassen und Umkehrung des Striches am Anfang und Ende). Hier wird erstmals zwischen den »antiquiores« und den »moderni« unterschieden, ausführlich wird von Leonin und Perotin und der Revision des *Magnus liber* (Hs., Paris ca. 12./13. Jahrhundert) berichtet, schließlich zwischen Notation mit und ohne Text unterschieden. In diesem Zusammenhang werden auch die Gattungen Organum sowie Clausula und Conductus (als Discantus-Satz, tendenziell Note gegen Note) eingeführt. Kapitel 3 ist eine Art Anhang, in dem Pausen, Schlüssel und andere Arten der Darstellung von Tonhöhen (durch Buchstaben) vorgestellt werden.

Mit Kapitel 4 wird der Übergang von der Lehre über den Rhythmus zur Intervallik vollzogen. Von den 13 möglichen Intervallen (vom Einklang bis zur Oktave) werden in der Einstimmigkeit neun zugelassen (nicht möglich sind Tritonus, kleine Sexte, kleine und große Septime). Danach werden die Intervalle durch mathematische Ableitungen hergeleitet und klassifiziert. Die wesentlichen concordantiae sind Prime/Oktave, Quinte und Quarte. Das Ende im zweistimmigen Satz soll in der Oktave oder Quinte sein, schon die Quarte wird als unüblich, die Terz hingegen als unpassend (»quamvis improprie«) bezeichnet. Im Folgenden kommt es dann zu einer ausführlichen Kasuistik zulässiger Zusammenklänge im Organum. Davon wird der Discantus-Satz abgegrenzt, bei dem im zweistimmigen Satz (im 1. Modus) bei den langen Noten stets eine concordantia erklingen muss (zugelassen werden Oktave, Quinte, Quarte, kleine und große Terz), während der Übergang auf der Brevis ungeregelt bleibt gemäß dem, was am besten passt (»secundum quod melius competit«). Kapitel 5 und 6 erweitern die Regeln auf den drei- und vierstimmigen Satz.

Das abschließende knappe 7. Kapitel knüpft an den Beginn an, indem irreguläre rhythmische Modi besprochen werden. Sie werden als Varianten der sechs Modi interpretiert, zudem wird ein 7. Modus eingeführt, der als vermischter Modus bezeichnet wird.

Kommentar • Eine wesentliche Bedeutung des Traktats des Anonymus 4 liegt darin, dass der Autor eine Reihe von Personen namentlich identifiziert, die als Komponisten um das Jahr 1200 im Umkreis der Kathedrale von Notre Dame gewirkt haben. Die wichtigsten sind »magister Leoninus« und »Perotinus Magnus«. Dass Anonymus 4 neben Hieronymus de Moravia als einziger Theoretiker seiner Zeit diese Namen nennt, dürfte damit zusammenhängen, dass seine Schrift nicht im Umfeld von Paris anzusiedeln ist, sondern vermutlich für Personen in England verfasst wurde, die nicht mit den Gegebenheiten auf dem Festland vertraut waren.

Neben Fragen zur Reichweite der Modalrhythmik, zur Datierung oder zur Aufhellung der Biographie von Leonin und Perotin hat sich die Forschung (auch im Anschluss an die Überlegungen Reckows) v. a. mit Fragen zum Verhältnis von Intervallwert und rhythmischem Profil der zweistimmigen Sätze der Notre-Dame-Polyphonie sowie mit dem Verhältnis der Schrift von Anonymus 4 zu anderen um 1250 geschriebenen Traktaten befasst.

Es besteht kein Zweifel, dass die wahrscheinlich von Leonin ausgehende Erfindung eines rhythmischen Systems zur Koordinierung der verschiedenen Stimmen eines mehrstimmigen Gesangs einer der bedeutendsten Durchbrüche in der Geschichte mittelalterlicher Musik war. Anonymus 4 war – zusammen mit anderen Traktatschreibern des 13. Jahrhunderts, die auf ein mindestens 50 Jahre zurückliegendes Repertoire und seine Aufführungstradition zurückblickten – allerdings der Auffassung, dass die früheste Schicht dieser zweistimmigen Messen- und Offiziumssätze sich in ihren mehrstimmigen Abschnitten nicht vollständig auf dieses rhythmische System verließ. In seinem Artikel *The Rhythm of Organum Purum* (1983) hat Jeremy Yudkin gezeigt, dass sich die Rhythmik dieser Abschnitte aus einer Synthese der scholastisch gefassten Forderung nach den sieben »irregulären Modi« von Anonymus 4 und seiner Theorie der Konsonanz und Dissonanz herleiten lässt.

Ein anderer Forschungsansatz hat die Beziehung zwischen den verschiedenen Traktaten des 13. Jahrhunderts untersucht, die sich in rückblickenden Erörterungen und Analysen mit der Musik der Pariser Kathedrale auseinandersetzen. Viele von ihnen stützten sich auf den wahrscheinlich ältesten erhaltenen Traktat, auf denjenigen von Johannes de Garlandia. Disposition und Inhalt seines Werkes bildeten ein Modell für mehrere nachfolgende Traktate, einschließlich jenes von Anonymus 4. Einiges deutet auch darauf hin, dass Kontroversen zwischen jenen, die mit der auctoritas von Johannes brachen (z. B. Lambertus), und jenen, die sich bemühten, sie wiederherzustellen (der Anonymus von St. Emmeram), stattgefunden hatten. Eine vorläufige Datierung der Traktate dieser Gruppe platziert sie alle innerhalb oder in die Nähe der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, ein oder zwei Generationen entfernt von den Komponisten und Praktikern des ursprünglichen für die Kathedrale geschaffenen Musikkorpus.

Literatur E. Reimer, Johannes de Garlandia. *De mensurabili musica*, 2 Bde., Wbdn. 1972 • J. Yudkin, *The Rhythm of Organum Purum*, in: JM 2, 1983, 355–76 • Ders., *De musica mensurata. The Anonymus of St. Emmeram. Complete Critical Edition, Translation, and Commentary*, hrsg. von T. Binkley, Bloomington 1990 • R. Flotzinger, *Perotinus musicus. Wegbereiter abendländischen Komponierens*, Mz. 2000

Jeremy Yudkin

Aribo

De musica

Weiterer Autorname: Aribo Scholasticus

Lebensdaten: greifbar zwischen 1069 und 1078

Titel: De musica (Über die Musik)

Entstehungsort und -zeit: Freising (?), zwischen 1069 und 1078

Textart, Umfang, Sprache: Traktat, ca. 31 fol., lat.

Quellen / Drucke: Zwei vollständige Handschriften: A-Ssp, Ms. a.V.2, fol. 114v–145v [12. Jahrhundert] • US-R, Ms. 92 1200 [olim Admont 494], fol. 11–42 [12. Jahrhundert] • Handschriftliche Exzerpte und Fragmente in mindestens elf weiteren Manuskripten aus dem 11. bis 13. Jahrhundert, vgl. dazu Ilnitchi 2005, 19–68 • Edition: De musica, in: CSM 2, hrsg. von J. Smits van Waesberghe, [Rom] 1951, 1–72 [Digitalisat: TML]

Bei Aribos *De musica* handelt es sich um ein ungewöhnlich eloquentes, enzyklopädisches Kompendium derjenigen Musiktheorie, die für ein angemessenes Verständnis des liturgischen Chorals nötig ist. Ein besonderes Augenmerk liegt auf den Species (Gattungen) der Konsonanzen (der verschiedenen Möglichkeiten, die Skalentöne innerhalb der Quarte, Quinte und Oktave anzuordnen) und ihren Kombinationen, um kohärente musikalische Strukturen zu bilden – hauptsächlich innerhalb der acht Kirchentöne, aber auch die richtige Verteilung der Töne auf dem Monochord, bei Glocken und Orgelpfeifen betreffend. Anhaltspunkte für die Datierung und das Umfeld von Aribos *De musica* lassen sich beinahe zur Gänze dem Traktat selbst entnehmen: erstens die Widmung an Ellenhard, Bischof von Freising (gest. 1078, womit der Terminus ante quem gegeben ist), und zweitens, ein beiläufiger Hinweis auf Wilhelm als Abt von Hirsau (1069–1091, womit der Terminus post quem geliefert wird). Als mögliche Wirkungszentren Aribos wurden drei Orte diskutiert: Freising ist gesichert durch Aribos Wissen um (und wahrscheinliche Freundschaft mit) Wilhelm, einen Mönch von St. Emmeram im nahen Regensburg und ebenfalls Verfasser eines Musiktraktats. Wolfger von Prüfening's Katalog (*De scriptoribus ecclesiasticis*) aus dem 12. Jahrhundert verweist auf Aribo als »Aribo Cirinus Musicus«, eine Anrede, die auch für den Bischof von Freising aus dem 9. Jahrhundert verwendet wird, woraus man schließen kann, dass Aribo Musicus ebenfalls bayerischer Herkunft war. Der Herausgeber des Traktats, Smits van Waesberghe (1951), hat eine starke Verbindung mit Lüttich angedeutet, die jedoch später angezweifelt und verworfen wurde. Orléans, der am wenigsten stichhaltige Vorschlag, beruht einzig und allein auf Engelbert von Admonts (wenig glaubwürdigem) Verweis auf Aribo als »scholasticus aurelianensis« (»Gelehrter von Orléans«), eine Bezeichnung, die, wenn auch irrtümlich, von St. Aurelius abgeleitet sein könnte, dem Schutzheiligen des Klosters von Hirsau, bekannt unter dem Namen St. Aurelius

von Hirsau (siehe Kreps 1948, S. 142). Aribos Traktat ist in mindestens 13 Abschriften aus dem 11. bis 13. Jahrhundert überliefert, von denen jedoch nur zwei den vollständigen Text enthalten.

Zum Inhalt • Aribos *De musica* besteht aus 104 kurzen »capitula«, von denen die letzten zwei (65.28–72.74) einem unabhängigen Kommentar der guidonischen Lehre gleichkommen (*Micrologus*, um 1026–1030, Kap. 15, 17, und Teile des *Prologus in Antiphonarium*). Der Beginn (1.6–6.53) ist der Kritik eines Monochord-Schaubildes gewidmet (»quadrupartita figura modernorum«, ein »vierteiliges Schaubild der Modernen«), das wohl von Wilhelm von Hirsau stammt. Aribo setzt ihm ein eigenes Schaubild entgegen, das er, »aufgrund seiner Schnelligkeit des Messens« (»propter eius mensurae celeritatem«), als eine »caprea« (»Ziege«) bezeichnete, mit der er bewusst, wenn auch zweideutig, auf die »duos hedos«, die beiden von Jakob seinem Vater angebotenen Ziegenböcke aus dem 1. Buch Mose (27.19–20) und auf die kirchenväterliche Allegorisierung der »caprea« im Hohelied Salomos anspielte (5.47–6.49, vgl. Ilnitchi 2005, S. 190–195). Weitere Verweise auf die »caprea« finden sich im Zusammenhang mit der anderen berühmten Abbildung in *De musica*, der »figura circularis« (bei 17.59 ff. beschrieben), und am Schluss des Traktats (59.20 ff.). Die dazwischenliegenden Kapitel bewegen sich vom Monochord und der »caprea« über die Tetrachorde (8.68–11.6 und 21.68–23.80), die Species der Quarte, Quinte und der Oktave (11.7–13.25 und 23.81–27.24) bis hin zu den Modi (13.26–21.67 und 28.26–36.95). Andere behandelte Themen scheinen weniger sinnfällig mit Aribos Gesamtkonzept verbunden zu sein: ein Kapitel über die neun Musen (36.1–38.18); eine Gruppe von fünf Kapiteln über das Stimmen von Orgelpfeifen, einschließlich einer Darstellung von Wilhelm von Hirsaus neuer Methode (40.43–46.92); eine Beschreibung des »natürlichen« und »artifizialen« Musikers, der erste veranschaulicht durch den »histrion«, der weltliche Lieder auf natürliche Weise singt, ohne Kenntnisse von der Kunst der Musik zu besitzen, der zweite durch den Musiktheoretiker (»musicus«), der die theoretischen Grundlagen der natürlichen Ausdrucksweise von Musik versteht (46.1–47.10); und eine Erörterung über die Moral der Musik und die affektive Kraft ihrer verschiedenen Modi und Gattungen (47.11–48.20). Der Traktat endet mit Aribos direkter Beschäftigung mit Guido (48.21–59.19) und kommentiert an dieser Stelle insbesondere den *Micrologus* (Kap. 15 und 16) betreffende Fragen zur ästhetischen Qualität von proportional verbundenen melodischen Gesten (»neumae«), reichlich mit Zitierungen aus dem Choral illustriert. Über den Traktat verstreut finden sich bemerkenswerte Allegorisierungen, z. B. die Bezeichnung der vier Tetrachorde als »mystische« Hinweise auf Christi Mensch-

lichkeit (graves), Leiden (finales), Wiederauferstehung (superiores) und Himmelfahrt (excellentes) (21.71–23.80) und der Vergleich von authentisch und plagal mit reich und arm, Bräutigam und Braut, Mann und Frau (17.56–18.63).

Kommentar • Aribos *De musica* folgt einem theoretischen Modell, das sich auch bei anderen süddeutschen Musiktheoretikern findet, einschließlich Hermann von Reichenau und Wilhelm von Hirsau. Eine Gemeinsamkeit ist die Bedeutung des Monochords, das in Aribos Eingangskritik an Wilhelms »quadripartita figura« eine zentrale Stellung einnimmt. Die Schwäche dieses Schaubildes, so Aribo, besteht in der vertikalen Anordnung der Tonhöhen von unterschiedlichen Stellen auf dem Monochord aus (die vertikal ausgerichteten Tetrachorde der graves *A-D*, finales *D-G*, superiores *a-d*, und excellentes *d-g*) und der horizontalen Trennung von zusammengehörigen Tonhöhen, die auf dieselbe Stelle auf dem Monochord fallen (z. B. der letzte Ton der graves und der erste Ton der finales, also *D*; die Tonbuchstaben entsprechen dem nach-guidonischen mittelalterlichen Gamut [*I, A-G, a-g, aa-dd*] und nicht den heute gebräuchlichen Oktavlagen).

Γ	A	B	C	D	E	F	G	a
Γ	A	B	C	D	E	F	G	a
Γ	A	B	C	D	E	F	G	a
Γ	A	B	C	D	E	F	G	a

Abb. 1: »Quadripartita figura« nach Aribo, *De musica*, S. 3

Im Gegenzug führt Aribo die »caprea« ein, die, wie er behauptet, ihrer »Mutter« am ähnlichsten ist (also dem Monochord selbst, vgl. 65.27) und daher »die Wahrheit der Natur enthält« (»habeat naturae veritatem«, 5.43). Die »caprea« löst somit die darstellerischen Probleme, die Aribo in der »quadripartita figura« ausgemacht hat; ihre eigene vierteilige Ausrichtung hält sich eng an die natürliche Position der Tonhöhen auf dem Monochord und umreißt das Muster verbundener und getrennter Tetrachorde durch die diagonale (und nicht vertikale) Ausrichtung der vier Tetrachorde.

	D	E	F	G	a	b	c
C	D	E	F	G	a	b	
B	C	D	E	F	G	a	
A	B	C	D	E	F	G	

Abb. 2: »Caprea« nach Aribo, *De musica*, S. 4

Zwar bietet Aribo seine »caprea« als eine Antwort auf den von ihm ausgemachten Mangel der vorigen diagrammatischen Darstellung an, doch ist beiden Schaubildern gemeinsam ihre eindeutige Verpflichtung gegenüber der Monochordeinteilung als »the ›fons et origio‹ of the

conceptual and visual representation of all other music-theoretical elements« (Ilnitchi 2005, S. 150). Darin hält sich Aribo, wie andere, die in der süddeutschen Tradition stehen, eng an Guido von Arezzo, für den das Monochord von zentraler Bedeutung war (z. B. *Micrologus*, Kap. 1).

Aribos Traktat bietet auch entscheidende Belege für die Rezeption von Boethius' Musiktheorie. Diese zeigt sich beispielsweise in den beiden Klassen von Tetrachorden, die Aribo anerkennt, und die von ihm, wie auch von anderen Theoretikern der süddeutschen Tradition (z. B. Hermann von Reichenau, Wilhelm von Hirsau und Frutolf von Michelsberg), als lateinische bzw. griechische Tetrachorde ausgewiesen werden. Bei der ersten handelt es sich um die modal aufgebauten aufsteigenden Tetrachorde, denen die Intervallfolge von Ganzton-Halbtton-Ganzton gemeinsam ist, bekannt durch Hucbald und die *Enchiriadis*-Tradition (graves *A-D*, finales *D-G*, superiores *a-d*, excellentes *d-g*); die zweite Klasse umfasst die boethianischen absteigenden Tetrachorde mit einer Halbtton-Ganzton-Ganzton-Struktur, die sich aus der griechischen Modaltheorie und dem sogenannten größeren vollkommenen System (»systema teleion meizon«) herleiten (»hyperboleon« *aa-e*, »diezeugmenon« *e-b*, »meson« *a-E*, »hypaton« *E-B*; die Tonbuchstaben entsprechend dem üblichen mittelalterlichen Gamut). Die Tetrachorde stellen lediglich eine Komponente innerhalb der zunehmend komplexeren musiktheoretischen Einheiten dar, wie sie Aribo systematisch aus der grundlegenden Monochordeinteilung herleitet. Ferner gehören hierzu die Grund-»Symphoniae«, die Tetrachord-Klassen, die Species der Konsonanz, die acht Modi und die vier Grund-»Tropi«, die Aribo zufolge die Spezies des »cantus« sind. Die Anordnung dieser voneinander abhängigen Elemente ist Teil einer größeren »natürlichen Ordnung, die durch Gottes Willen bewahrt wird« (»conservatus ordo naturalis dei volunatate«, 27.25; vgl. Ilnitchi 2005, S. 174 f.).

Literatur J. Kreps, Aribon de Liège: une légende, in: RB 2, 1948, 138–143 • J. Smits van Waesberghe, Some Music Treatises and Their Interrelation. A School of Liège (c. 1050–1200), in: MD 3, 1949, 25–31, 95–118 • G. Ilnitchi, The Play of Meanings. Aribos ›De musica‹ and the Hermeneutics of Musical Thought, Lanham 2005 • T. J. H. McCarthy, Music, Scholasticism, and Reform. Salian Germany, 1024–1125, Manchester 2009

Andrew Hicks

Aristides Quintilianus

De musica

Lebensdaten: wirkte vermutlich im 3. Jahrhundert

Titel: Περί Μουσικῆς (Peri mousikes; Über die Musik)

Entstehungsort und -zeit: Entstehungsort unbekannt, spätes 3. Jahrhundert

Textart, Umfang, Sprache: Traktat, 3 Bücher, griech.

Quellen/Drucke: Erstdruck und lat. Übersetzung: De musica libri III, in: Antiquae musicae auctores septem. Graece et latine, hrsg. von M. Meibom, Amsterdam 1652, Bd. 2, 1–164 [Nachdruck: New York 1977] • Edition: Aristidis Quintiliani De musica libri tres, hrsg. von R. P. Winnington-Ingram, Leipzig 1963 • Übersetzungen: Von der Musik. Aristides Quintilianus, hrsg. von R. Schäfke, Berlin-Schöneberg 1937 • Aristides Quintilianus: On Music. Translation with Introduction, Commentary and Annotations, hrsg. von T. J. Mathiesen, New Haven 1983 • A. Barker, Aristides Quintilianus, in: Greek Musical Writings, Bd. 2: Harmonic and Acoustic Theory, hrsg. von dems., Cambridge 1989, 392–535 • F. Duysinx, Aristide Quintilien. La Musique. Traduction et commentaire, Lüttich 1999

Mit einer Spannweite von musikalischer Wirkungsästhetik über musiktheoretische Themen der Rhythmik und Harmonik bis hin zu akustischen Fragestellungen stellt Aristides Quintilianus' Schrift *De musica* eine der umfassendsten Darstellungen beinahe aller Aspekte antiker Musiktheorie dar. Die Schrift zeichnet sich dadurch aus, dass sie die vormalig in der Antike in verschiedenen wissenschaftlichen Teilgebieten geführte Auseinandersetzung mit Musik – sei es in pädagogischen, kosmologischen, physikalischen, akustischen oder genuin musiktheoretischen Kontexten – in einem einzigen Werk zusammenführt. Die Themen finden sich in drei Bücher gegliedert, wovon das I. Buch eine umfassende Darstellung der Musiktheorie zum Inhalt hat. Das II. Buch handelt von der praktischen Seite der Musik und damit einhergehend von ihrer therapeutischen und pädagogischen Funktion. Im III. folgt eine Auseinandersetzung mit den physikalischen, akustischen und kosmologischen Grundlagen der Musik.

Über Aristides Leben ist kaum etwas bekannt, auch sind uns aus seiner Hand keine weiteren Schriften überliefert. Dies erschwert die historische Einordnung des Werkes: Da in ihm Cicero erwähnt wird, muss es nach dem 1. Jahrhundert geschrieben worden sein, und da wiederum Martianus Capella *De musica* im 5. Jahrhundert als Quelle anführt, ist es zeitlich dazwischen zu verorten. Mathiesen (1983) betont, dass das stark an Platon orientierte Denken in *De musica* deutlich für die Einordnung im späten 3. Jahrhundert spricht, also zeitgleich zu Porphyrios und Plotin.

Zum Inhalt • Das I. Buch beginnt mit der Behandlung musiktheoretischer Fragen und ist selbst wieder in drei Teile gegliedert, die Harmonik, Rhythmik und Metrik zum Gegenstand haben. Aristides übernimmt die bereits von Aristoxenos (*Elementa harmonica*, vermutlich zwischen 320 und 300 v. Chr.) beschriebene siebenteilige Harmonik, welche sich aus folgenden Bereichen zusammensetzt: Töne, Intervalle, Tonsysteme, Tongeschlechter, Tonarten, Modulation und Melodiebildung (S. 9 ff.; Seitenangaben im Folgenden nach Meibom 1652). Diese Fachtermini, die das

Gebiet der Harmonik bei Aristides ausmachen, werden im Fortgang des I. Buches erläutert. Besonders die Begriffe »Modulation« (»μεταβολή«, S. 24 ff.) und »Melodiebildung« (»μελοποιία«, S. 28 ff.), welche bei Aristoxenos nur relativ knapp umschrieben sind, werden hier eingehender erläutert. Auch stehen in *De musica* Rhythmus und Harmonik in einem engeren Zusammenhang als es bei Aristoxenos der Fall war, bspw. indem der Rhythmus die Möglichkeiten der Melodiebildung einschränkt (vgl. Zaminer 1990, S. 249). Im Kontext einer musikbezogenen Definition wird Rhythmus als ein geordnetes Zeitsystem begriffen. Aristides behandelt ferner fünf Bereiche der Rhythmik: Die kleinste Zeiteinheit (»protos chronos«), Rhythmusgeschlechter, Zeitmaß, Modulation und Ausführung des Rhythmus (vgl. Zaminer 1990, S. 250). Die Diskussion des Rhythmus ist stark an Aristoxenos' *Elementa rhythmica* (vermutlich spätes 4. Jahrhundert v. Chr.) orientiert, und laut Barker (1989, S. 392) ist diese Schrift auch als Primärquelle von Aristides zu betrachten. Der Abschnitt über die Metrik bezieht sich ausschließlich auf die zeitliche Strukturierung der Sprache, ist nach Aristides aber der Musiktheorie zuzurechnen. Dieses Gebiet umfasst die Kategorien Buchstaben, Silben, Versfuß, Versmaß, Verssysteme, Strophen (vgl. Zaminer, 1990, S. 251).

Nach Aristides lässt sich die affektive Wirkung der Musik, die im II. Buch abgehandelt wird, aus ihrer besonderen Fähigkeit der »Nachahmung« (»μίμησις«) erklären, bei welcher der »semantische Gehalt« (»ἔννοιαι«), die sprachliche Ausdrucksweise, die »melodische Struktur« (»ἄρμονία«) und der Rhythmus eine Rolle spielen. Die Zusammenführung dieser Elemente zeichnet die Musik gegenüber anderen Formen der Künste als besonders wirkmächtig aus und befähigt sie, Emotionen, Charaktere und menschliche Handlungen nachzuahmen. Die Entwicklung dieses mimetischen Konzepts musikalischer Affektivität ist dabei stark an den Konzepten der Nachahmung bei Platon (*Politeia*) und Aristoteles (*Poetik*) orientiert. Im II. Buch führt Aristides außerdem eine weitreichende Unterscheidung zwischen dem Männlichen und dem Weiblichen ein, welche grundlegend für die folgende Diskussion sein soll. Hierbei geht es nicht ausschließlich um die Geschlechterrollen; vielmehr lassen sich nach Aristides alle Gegenstände des Genusses (also auch aller Künste) sowie alle Qualitäten wahrnehmbarer Dinge und alle Fähigkeiten, die sich mit diesen befassen, als entweder männlich oder weiblich oder als eine Mischung aus beiden klassifizieren. Dabei wird die Unterscheidung von männlich und weiblich bis hin zu den harmonischen und rhythmischen Bestandteilen musikalischer Systeme fortgeführt. Aristides nimmt nun ferner an, dass jede Seele von Natur aus nach einer bestimmten Konstitution innerhalb des Kontinuums von weiblich bis

männlich strebt, auch was die Musik betrifft. Die Distinktion zwischen männlich und weiblich wird bei Aristides zum Erklärungsprinzip sowohl musikalischer Affektivität als auch musikalischer Präferenz. Das Begehren des Hörers wird auf diese Weise mit der Wirkung der Musik in einen Zusammenhang gebracht.

Das III. Buch handelt von dem physikalischen Bereich der Musik, der ferner in die Lehre musikalischer Proportionen (d. h. etwa die Zahlenverhältnisse im Hinblick auf die musikalischen Intervalle und die Saitenlängen) und Physik im engeren Sinne unterteilt ist. Die Behandlung der musikalischen Proportionen orientiert sich in erster Linie an pythagoreischer Geometrie und Mathematik. Im letzten Abschnitt wird dem Werk durch die Integration der vorher in Buch I und II behandelten Themen in kosmologische Theorien eine übergeordnete Form und Gerichtetheit verliehen. Nach Aristides ist die reinste und perfekte Form die kosmische Seele, von welcher die Weltseele sowie die menschlichen Seelen, aber auch die musikalischen Harmonien Abbildungen darstellen. Die Diskussion ist stark an Platons *Timaios* orientiert. Kosmos, Welt, Mensch und Musik werden so in einen Zusammenhang gebracht.

Kommentar • Auch wenn in *De musica* über weite Strecken musikbezogenes Denken zusammengetragen ist, dessen geistiger Ursprung bei anderen Philosophen zu verorten ist (v. a. etwa bei Platon und Aristoxenos), und dieser Umstand dem Werk somit den Charakter einer Kompilation von Ideen verleiht, schafft es Aristides dennoch, die einzelnen Aspekte der drei Bücher unter einer zusammenhängenden und kohärenten Ausrichtung zu vereinen: Wie Aristides selbst in den ersten Kapiteln erwähnt, handelt es sich bei *De musica* um nicht weniger als den Versuch, alle relevanten Aspekte des Studiums der Musik in einem Werk zusammenzubringen. Rezeptionsgeschichtlich wurde *De musica* zu einer wichtigen Quelle über Musik. Das betrifft v. a. die Behandlung musiktheoretischer Fragestellungen der Harmonik und Rhythmik in Buch I. So bezieht sich bspw. Martianus Capella in seiner enzyklopädischen Darstellung der sieben freien Künste (*De nuptiis Philologiae et Mercurii*, frühes 5. Jahrhundert) bei der Behandlung der Musik auf Aristides (vgl. Zamminer 2006, S. 244), und eine lateinische Version des Textes wurde im europäischen Raum während des Mittelalters populär (vgl. Barker 1990, S. 399). Auch in der Renaissance wurde Aristides von verschiedenen Musiktheoretikern rezipiert, was durch die 1652 von Meibom gedruckte Fassung des Textes wesentlich befördert wurde. Neben Ptolemaios' *Harmonik*, Aristoxenos' *Elementa harmonica* und Euklids *Sectio canonis* zählt Aristides' Schrift *De musica* als einzige wirklich umfassende Darstellung musikbezogener wissenschaftlicher Erkenntnis ihrer Zeit zu den wichtigsten Quellen der antiken Musiktheorie.

Literatur A. Barker, Aristides Quintilianus and Constructions in Early Music Theory, in: *Classical Quarterly* 32, 1982, 184–197 • T. J. Mathiesen, Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages, Lincoln 1999 • S. Gibson, Aristoxenos of Tarentum and the Birth of Musicology, N.Y. 2005 • F. Zamminer, Harmonik und Musiktheorie im alten Griechenland, in: *GMth* 2, Dst. 2006, 244–253

Paul Elvers

Aristoxenos von Tarent

Elementa harmonica

Lebensdaten: um 360 – 300 v. Chr.

Titel: Ἀριστοξένου ἁρμονικῶν στοιχείων (Aristoxenou harmonikon stoicheion; Die harmonischen Elemente des Aristoxenos)
Entstehungsort und -zeit: Athen, vermutlich zwischen 320 und 300 v. Chr.

Textart, Umfang, Sprache: Traktat, 3 Bücher, griech.

Quellen/Drucke: Erstdruck und lat. Übersetzung: Aristoxeni harmonicorum elementorum libri III, in: *Antiquae musicae auctores septem. Graece et latine*, hrsg. von M. Meibom, Amsterdam 1652, Bd. 1, 1–74 [Nachdruck: New York 1977] • Editionen und Übersetzungen: Aristoxenos von Tarent. Melik und Rhythmik des klassischen Hellenenthums, Bd. 1, hrsg. von R. Westphal, Leipzig 1883 [Nachdruck: Hildesheim 1965] • Aristoxeni Harmonika stoicheia. The harmonics of Aristoxenos, hrsg. von H. S. Macran, Oxford 1902 [Nachdruck: Hildesheim 1990] • *Elementa harmonica*, hrsg. von R. da Rios, Rom 1954 • Die Fragmente des Aristoxenos von Tarent, hrsg. von S. I. Kaiser, Hildesheim 2010 • Übersetzung: A. Barker, Aristoxenos, in: *Greek Musical Writings*, Bd. 2: Harmonic and Acoustic Theory, hrsg. von dems., Cambridge 1989, 119–189

Aristoxenos war als Philosoph Schüler des Aristoteles und Autor einer Vielzahl philosophischer, ethischer und musikalischer Schriften, von welchen einzig die *Elementa harmonica* größtenteils überliefert sind. Die drei Bücher des Werkes enthalten eine umfassende Darstellung antiker musiktheoretischer Grundlagen, welche in einer neuartigen Weise zusammengestellt und erweitert wurden. Ausgehend von einer Kritik seiner pythagoreischen Vorgänger entwickelt Aristoxenos eine von Mathematik und Physik unabhängige Wissenschaft der »Harmonik« (»ἁρμονία«). Sein Ansatz ist stark an der aristotelischen Prinzipienlehre orientiert: Erkenntnisse über die Grundlagen der Harmonik sollen nicht nur beobachtet und beschrieben werden, sondern sie bedürfen einer Erklärung in Form eines aus Prinzipien hergeleiteten Schlusses. Die Prinzipien wiederum müssen aus der Wahrnehmung (»αἴσθησις«) gewonnen werden, weshalb nach Aristoxenos neben der vernünftigen »Einsicht« (»διάνοια«) erstmalig dem »Hören« (»ἀκοή«) eine zentrale Rolle innerhalb der harmonischen Wissenschaften zugeschrieben wird. Hierdurch wird der Musiker und Musikhörer (»μουσικός«) als Sachkundiger betrachtet

und nicht mehr der Mathematiker oder Physiker, wie es in früheren Musiktheorien der Fall war.

Zum Inhalt • Das I. Buch beginnt mit einer Einführung und Bestimmung der Harmonik als Wissenschaft und zählt die dazugehörigen Themenbereiche auf. Als eines der Kernthemen wird die Untersuchung von Tonhöhe und Stimmbewegung erwähnt und erläutert. Die Unterscheidung zwischen »intervallischer« und »kontinuierlicher« Stimmbewegung (I.3.5 ff., 8.14 ff.) bietet dabei eine wichtige Grundlage. Anders als die »kontinuierliche« Verwendung der Stimme beim Sprechen meint die »intervallische« Stimmbewegung die Art und Weise des Gesanges und die sich in diskreten Schritten von einem Ton zum nächsten vollziehende stimmliche Bewegung. Aristoxenos erfasst diese Unterscheidung der Stimmbewegung als Erster und bildet damit eine Kategorisierung, welche von späteren antiken Autoren, wie etwa Nikomachos, wieder aufgegriffen wurde. Zum Wissensgebiet der Harmonik zählen außerdem Definitionen der Begriffe »Ton« (»τόνος«, I.15.16 ff.) und »Intervall« (»διάστημα«, I.4.3 ff., 15.24 ff.) sowie die Kenntnis der größten und kleinsten melodischen Intervalle, ferner die Bestimmung der »Tongeschlechter« (»γενή«, I.19.18 ff.) und ihre Zusammensetzung zu verschiedenen »Tonsystemen« (»συστήματα«, I.4.6 ff., 15.34 ff.), zu welchen auch das »vollkommene System« (»σύστημα τέλειον«, I.6.3) gehört.

Aristoxenos weist darauf hin, dass die Verbindung verschiedener Intervallstrukturen nicht willkürlich, sondern nach bestimmten zugrunde liegenden Regeln geschieht, welche es zu erkennen und zu befolgen gilt. Anders als die Pythagoreer begründet Aristoxenos diese Regeln nicht mathematisch, sondern nach den oben beschriebenen aristotelischen Wissenschaftsprinzipien.

Das II. Buch ist thematisch ähnlich aufgebaut wie das erste. Es beginnt mit einer Bestimmung der Harmonik als Wissenschaft von der richtigen Intervallfolge innerhalb einer Melodie (II.31.10 ff.). Darauf folgt eine Auflistung der Themengebiete, welche sich mit derjenigen des I. Buches überschneidet, allerdings mit der Neuerung, die »Melodiebildung« (»μελοποιία«, II.38.19 ff.) in das Programm der Harmonik mit aufzunehmen. Sie bezeichnet nicht die kompositorische Konstruktion von Melodien, sondern vielmehr die konkrete Ausführung der theoretischen Grundannahmen der Harmonik. Zaminer (2006, S. 169) spricht daher auch von »Melosausführung«. Auch der Begriff der »Modulation« (»μεταβολή«, II.38.9 ff.) wird hier erwähnt. Aristoxenos zählt hierzu verschiedene Formen der melodischen Veränderung, ohne diese allerdings genauer zu beschreiben.

Im III. Buch werden v. a. einzelne Teilbereiche der harmonischen Wissenschaften weiter ausgeführt. Etwa wird

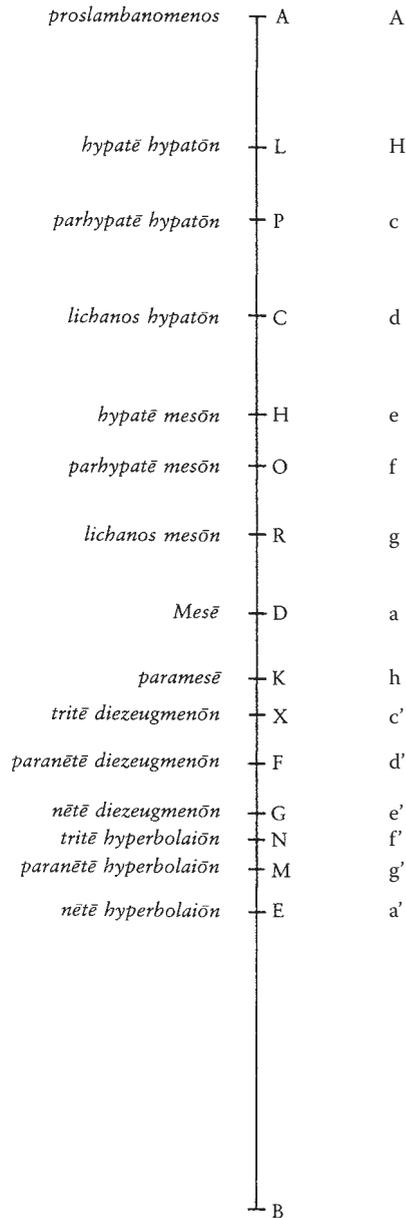


Abb. 1: Systema teleion, Diagramm nach A. Barker, *The Euclidean »Sectio Canonis«*, in: *Greek Musical Writings*, Bd. 2: *Harmonic and Acoustic Theory*, hrsg. und übers. von dems., Cambridge 1989, S. 208

hier die Unterscheidung verschiedener »Tongeschlechter« (diatonisch, chromatisch, enharmonisch), die in den ersten beiden Büchern innerhalb eines Tetrachords betrachtet wurde, auf das Problem zweier in Beziehung zueinander stehender Tetrachorde ausgedehnt. Anhand von Einzel-

beispielen, die oftmals auf die vorausgegangenen Bücher verweisen, geht es um eine Darstellung der Fortschreibungsmöglichkeiten verschiedener Intervalle innerhalb eines Tonsystems, welches aus mehreren Tongeschlechtern zusammengesetzt ist.

Kommentar • Aristoxenos' größte Neuerung ist die Hervorhebung des phänomenologischen Aspekts der Harmonik: Die physikalische Konstitution der Töne und Intervalle zählt nicht selbst zum Gebiet der Wissenschaft. Klangliche Sinnesindrücke anstelle von Proportionen machen bei ihm die primären Gegenstände der Betrachtung aus, da etwa die Gesetze der Melodiebildung nicht nach mathematischen Regeln bestimmt werden, sondern anhand der in dem Höreindruck gegebenen phänomenalen Qualitäten des Klangs. Aristoxenos unterscheidet sich mit diesem Ansatz deutlich von allen vorherigen musiktheoretischen Untersuchungen und wurde aufgrund dieses Ansatzes rezeptionsgeschichtlich als Gegenspieler der pythagoreischen, an mathematischen Proportionen orientierten Schule aufgefasst. Seine neue Form der Untersuchung erforderte neue Begrifflichkeiten und die Anpassung bestehender Konzepte an sein Denksystem. Die Gliederung der Harmonik als Wissenschaft in ihre Teilbereiche, wie sie Aristoxenos vornahm, und die Fassung zentraler Konzepte wie etwa »Ton«, »Tonsystem«, »Stimmbewegung« oder »Melodiebildung« wurde von vielen späteren Denkern ohne größere Veränderungen übernommen. Aristoxenos zählt damit neben Philolaos, Archytas von Tarent und Euklid zu den wichtigsten Autoren altgriechischer Musiktheorie, und die *Elementa harmonica* sind eines der am meisten rezipierten Werke der Epoche. Sie bilden neben Euklids *Sectio canonis* (um 300 v. Chr.) den wichtigsten Referenzpunkt für Ptolemaios' *Harmonielehre* (Mitte des 2. Jahrhunderts), und ihre Terminologie lässt sich bis zu Boethius' *De institutione musica* (um 500) nachverfolgen.

Literatur Die Schule des Aristoteles. Texte und Kommentare, Bd. 2: Aristoxenos, hrsg. von F. Wehrli, Basel ²1967 • A. Bélis, Aristoxène de Tarente et Aristote. Le Traité d'harmonique, P. 1986 • W. Neumaier, Antike Rhythmustheorien. Historische Form und aktuelle Substanz, Adm. 1989 • O. Busch, Logos syntheseos. Die euklidische Sectio canonis, Aristoxenos und die Rolle der Mathematik in der antiken Musiktheorie, Hdh. 2004 • S. Gibson, Aristoxenos of Tarentum and the Birth of Musicology, N.Y. 2005 • F. Zamminer, Aristoxenos von Tarent, in: GMth 2, Dst. 2006, 127–184

Paul Elvers

Giovanni Maria Artusi *L'arte del contraponto*

Lebensdaten: um 1540 – 1613

Titel: *L'arte del contraponto* [...] Nella quale con ordine, e modo facilissimo si insegnano tutte quelle Regole, che à questa Arte sono necessarie. Novamente ristampata, & di molte nuove aggiunte, dall' Autore arricchita. Con due Tavole, una de Capitoli, & l'altra delle cose più notabili (Die Kunst des Kontrapunkts [...]), in welcher mit Ordnung und auf sehr einfache Weise alle solche Regeln gelehrt werden, die für diese Kunst notwendig sind. Abermals neu aufgelegt und mit vielen und neuen Zusätzen des Autors angereichert. Mit zwei Übersichten, eine über die Kapitel und eine andere für die Dinge von größerer Bedeutung)

Erscheinungsort und -jahr: Venedig 1598

Textart, Umfang, Sprache: Buch, [10], 80 S., ital.

Quellen / Drucke: Erstausgabe: *L'arte del contraponto* ridotta in tavole, Venedig 1586 [Bd. 1; Digitalisat: Gallica]; Seconda parte dell'arte del contraponto. Nella quale si tratta dell'utile et uso delle dissonanze, Venedig 1589 [Bd. 2] • Nachdruck: Hildesheim 1969 • Digitalisat: BSB

Giovanni Maria Artusi, musikalisch ausgebildet bei Gioseffo Zarlino, war 1563 in Bologna zu einem »Canonico Regolare della Congregazione del Salvatore« (»Kanoniker der Bruderschaft des Heilands«, so die Bezeichnung auf dem Titelblatt von *L'arte del contraponto*) ernannt worden, was ihm ausreichend Zeit zum Studium älterer und neuerer Quellen über Musik ließ. Als Komponist ist Artusi kaum hervorgetreten, wohl aber mit einer Reihe von musiktheoretischen Traktaten, die allerdings teilweise nur fragmentarisch überliefert sind.

L'arte del contraponto, ursprünglich im Abstand von drei Jahren (1586 und 1589) in zwei Bänden publiziert und 1598 in einer überarbeiteten Version als einbändiges Werk erschienen, stellt sicherlich den umfassendsten musiktheoretischen Traktat des Autors dar. Der Schrift liegt die Idee zugrunde, auf möglichst konzise, aber zugleich umfassende Weise in die zeitgenössische Kontrapunktlehre einzuführen. Der Aufbau des Buches ist gleichsam lexikonartig: Die Kapitel umfassen stets genau eine Seite und folgen jeweils annähernd demselben Muster. In der Überschrift wird der Gegenstand benannt, dann folgt dessen sukzessive Untergliederung in verschiedene Teilgebiete oder Unterklassen. Am Ende stehen knappe Notenbeispiele, die das Phänomen veranschaulichen. Dabei ist eine Aufteilung quasi in Spalten vorgenommen, so dass immer links mit der allgemeinen Definition begonnen wird, dann mittels Klammern wie in einem Strukturbaum Differenzierungen vorgenommen werden, ehe rechts die Notenbeispiele folgen. Unten auf der Seite stehen oft zusätzliche »Avisi« (»Hinweise«), in denen etwa Regeln für Sonderfälle angegeben werden. Unterbrochen wird dieses Grundgerüst durch Einschübe mit längeren Textpassagen,

die nicht auf die Kodifizierung von Regeln und die Handwerkslehre abzielen, sondern zwei Funktionen besitzen können: Zum einen finden sich u. a. genaue mathematische Herleitungen der Intervalle, zum anderen können die Passagen längere Diskussionen über verschiedene Ansichten älterer wie neuerer Autoren enthalten (bspw. werden im Kapitel »Che l'ottava non è consonanza replicata ma semplice« [»Dass die Oktave nicht eine wiederholte, sondern eine einfache Konsonanz sei«], ausgehend von Pietro Aaron, Ansichten von Boethius und Ptolemaios zu diesem Gegenstand erörtert). Da dem Buch ein genaues Inhaltsverzeichnis und zu Beginn zudem eine ausführliche Übersicht über die behandelten Gegenstände im Sinne eines Sachregisters beigegeben sind, lässt es sich tatsächlich als eine Art Nachschlagewerk zur Kontrapunktlehre benutzen, ohne von vorn nach hinten durchgearbeitet werden zu müssen.

Zum Inhalt • Obgleich das Buch keine Unterteilung in größere Kapitel aufweist, lässt es sich dennoch in mehrere Abschnitte untergliedern. Ausgehend von einer Einteilung der Musik, die mehrere Möglichkeiten erörtert (u. a. die Unterscheidung von »musica naturale« und »artificiale«, S. 1, oder von »musica speculativa« und »prattica«, S. 3) und dabei verschiedene Traditionen der Musikanschauung nebeneinanderstellt, werden zunächst die Genera (diatonisch, chromatisch, enharmonisch), die Definition des Tons und was ihn musikfähig macht, schließlich die Einteilung und Herleitung der Intervalle bzw. Intervallklassen (Konsonanzen, Dissonanzen) vorgestellt. Nach der Einführung der verschiedenen Schlüssel, Vorzeichen, Arten der Bewegung (schrittweise, sprungweise) sowie einer ausführlichen Darlegung der »spetie« (»Spezies« oder »Gattungen«) aller – diatonischen und chromatischen – Intervalle (einschließlich der verminderten Oktave und der übermäßigen Quinte) folgt vor Beginn der eigentlichen Kontrapunktlehre (S. 30) ein Kapitel, das »Delle consonanze imperfette, et dissonanze« (»Von den imperfekten Konsonanzen und Dissonanzen«) überschrieben ist (S. 29). Hier spricht Artusi die unterschiedlichen Auffassungen der »Antichi« und »Moderni« (der »Alten« und »Modernen«) an und befasst sich – anders als im nachfolgenden Abschnitt, der sich weitgehend auf technische Verfahren beschränkt, weshalb die Notenbeispiele stets textlos sind – mit der semantischen Funktion des Einsatzes von Konsonanzen und Dissonanzen. So bindet er den Gebrauch der Dissonanzen bei den »Moderni« an Passagen und Worte, die von Traurigkeit, Weinen, Schmerz und Elend erzählen (»delle materie, e delle parole, meste, lagrimevoli, dolorose, & che racontano miserie«, ebd.).

Die Idee einer systematischen und umfassenden Behandlung kontrapunktischer Regeln hat zur Folge, dass

möglichst vollständig alle Fälle knapp vorgestellt und erläutert werden. An den Anfang hat Artusi die Bewegung nur in Konsonanzen gesetzt, die er durch ein Vektordiagramm veranschaulicht (zwei perfekte Konsonanzen, zwei imperfekte Konsonanzen), sodass sich vier Möglichkeiten der Verbindung von zwei Punkten ergeben (perfekt zu perfekt, perfekt zu imperfekt, imperfekt zu perfekt, imperfekt zu imperfekt). Diese Möglichkeiten werden mit den Arten der Bewegung (»retto« = Parallelbewegung, »contrario« = Gegenbewegung, »obliquo« = Seitenbewegung) kombiniert. Problematisch sind für Artusi die verschiedenen Parallelbewegungen. Während die offenen Parallelen (zwei Quinten oder Oktaven unmittelbar nacheinander) wie üblich als verboten klassifiziert werden, bemüht sich Artusi um eine differenzierte Beurteilung der anderen Fälle: Die verdeckte Parallele (eine perfekte Konsonanz kommt durch eine Bewegung beider Stimmen in dieselbe Richtung zustande) ist bei ihm im zweistimmigen Satz dann erlaubt, wenn sie in einer Stimme schrittweise erreicht wird (vgl. S. 34), hingegen ist sie bei sprungweiser Bewegung in beiden Stimmen verboten. Auch die Folge zweier Terzen oder Sexten, die die gleiche Note alteriert und nicht alteriert enthalten (etwa $d/f^{\flat}-fis/a^{\flat}$), lehnt er mit Hinweis auf die »relazione non Harmonica« (Querstand) ab, wenn sie durch Parallelbewegung zustande kommt (S. 35). Als Maßstab der Beurteilung werden Begriffe wie »non concedono« (»nicht erlaubt«), »non buono«, »buono«, »migliore« (»nicht gut«, »gut«, »besser«) verwendet, sodass nach und nach ein ausdifferenziertes Geflecht von Regeln entsteht, bei dem allerdings die Begründungsinstanzen nicht immer klar benannt werden, sodass eher Einzelfälle als übergeordnete Grundsätze das Zentrum bilden.

Im Mittelpunkt der Kontrapunktlehre steht die ausführliche Erörterung der Dissonanzen und ihres Gebrauchs, die sich über mehr als zehn Seiten erstreckt. Artusi geht die Dissonanzen einzeln durch, beginnt bei der Sekunde, gefolgt von Quarte, übermäßiger Quarte, vermindertes Quinte und Septime. Auch der Gebrauch der Dissonanzen wird auf Grundlage einer ausführlichen Kasuistik vorgeführt, die etwa nach den Gesichtspunkten, ob die Dissonanz in der Ober- oder Unterstimme erklingt, ob sie durch einen diatonischen (»naturali«) oder alterierten (»accidentali«) Ton zustande kommt, gegliedert wird. Für die betonte Dissonanz führt er die Begriffe »Patiente« (die liegende Stimme, die sich auflösen muss) und »Agente« (die sich bewegende Stimme, die durch ihre Bewegung die andere zur Dissonanz macht) ein (S. 40). Schon bei den Beispielen zum Gebrauch der verminderten Quinte deutet sich an, dass Artusi die Kontrapunktregeln recht weit dehnt, lässt er doch bereits hier zwei Dissonanzen unmittelbar hintereinander zu:



Nbsp. 1: G. M. Artusi, *L'arte del contraponto*, S. 49, Nbsp. 1 mit zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Dissonanzen ($c^1 / d^1 - h / f^1$)

Eine ganze Seite widmet er dann der Frage, unter welchen Bedingungen sogar mehr als zwei Dissonanzen auftreten können.



Nbsp. 2: G. M. Artusi, *L'arte del contraponto*, S. 51, Nbsp. 4 mit drei unmittelbar aufeinanderfolgenden Dissonanzen (ab der dritten Halben)

Wie der beigefügte Kommentar zu dem dreistimmigen Beispiel zeigt, setzt Artusi ein zweifaches Kriterium an: 1. dass die Dissonanz durch verschiedene Stimmen hervorgerufen wird, also nicht eine Stimme zwei Dissonanzen hintereinander hat (im Beispiel ist erst der Ton d^1 der Mittelstimme auf der dritten Halben, dann der Ton f^1 der Unterstimme auf der vierten Halben, schließlich der Ton a^1 der Oberstimme auf der fünften Halben die Dissonanz), 2. dass beim Hören ein zufriedenstellendes Ergebnis entsteht (*«con sodisfazione dell'udito»*, S. 51). Satztechnische und hörpsychologische Erklärungen fallen hier also zusammen. Ein extremes Beispiel wie auf Seite 51 unten, das unter den *«Avisi»* eingeordnet ist, lässt er dann deshalb zu, weil hier Dissonanzen unterschiedlichen Charakters (gemeint sind wohl unbetonte und betonte Dissonanzen sowie solche, die durch Verzerrungen entstehen) aufeinanderfolgen. Dagegen müssen zwei unmittelbar anschließende Dissonanzen gleichen Charakters von guten Praktikern vermieden werden (*«due [dissonanze] che siano di natura una cosa istessa, debbono da buoni pratici essere schivate»*, ebd.).



Nbsp. 3: G. M. Artusi, *L'arte del contraponto*, S. 51, letztes Nbsp. mit mehreren unmittelbar aufeinanderfolgenden Dissonanzen

Im folgenden Abschnitt zum Kontrapunkt werden im Sinne einer Synthese die verschiedenen Intervallklassen zusammengesetzt, wobei das Anordnungskriterium nun Metrik und Rhythmus ist: Während die Unterstimme sich in Semibreven (= Ganzen) bewegt, sind zur Oberstimme nacheinander (konsonante wie dissonante) Synkopen, punktierte

Noten, Durchgänge und Wechselnoten auf der Ebene der Semiminima (= Viertel) gesetzt. Erneut gibt es knapp erläuterte Fallbeispiele, ehe in einem letzten Abschnitt Möglichkeiten der Melodiebildung vorgestellt werden. Dieser Vorbote einer Melodielehre setzt bei einer Phrase (*«passaggi»*), bestehend aus vier bis acht Tönen, an und zeigt, wie aus dem Ausgangspunkt durch Wiederholung (*«consonanze»*), durch eine neue rhythmische Einpassung (*«movimenti»*) oder durch Transposition (*«corde»*) eine Fortsetzung gewonnen werden kann. Nachdem bisher die Unterstimme fast immer in gleichmäßig langen Notenwerten gesetzt worden war, folgt (nach einem Kapitel über die Klausel *«Della cadenza»*, S. 61) abschließend ein Abschnitt zu verschiedenen Arten des imitatorischen Kontrapunkts. Dabei nimmt Artusi die übliche Unterscheidung in frei (*«sciola»*) und streng (*«legata»*) sowie in gerade Bewegung (*«retti»*) und Gegenbewegung (*«contrarii»*) vor. Danach folgt ein Kapitel zum Kanon, in dem gezeigt wird, wie eine Melodie beschaffen sein muss, damit sie sich streng imitieren lässt: Artusi gibt hier mögliche Intervalle für Gerüstsätze an, die er nach zeitlichem Abstand (u. a. Minima = Halbe Note) und intervallischem Abstand (Quarte, Quinte, Oktave, jeweils höher und tiefer) differenziert. Will man also bspw. in der Unterquinte im Abstand einer Minima imitieren, so darf die Melodie (als Gerüst) sich nur in den Intervallen Terz abwärts sowie Quarte und Sekunde aufwärts (und in der Prime bzw. Oktave) bewegen. Erweitert werden diese Gerüste dann in der Dreistimmigkeit (mit hinzugefügter Bassstimme in langen Noten, sodass manche Einschränkung entfällt), schließlich in einem multiplen Kontrapunkt, dessen insgesamt dreistimmiger Satz auch bloß zweistimmig (wenn auch nicht im Sinne eines doppelten Kontrapunkts als Vertauschungsmöglichkeit aller Stimmen) dargestellt werden kann.

Das letzte Viertel von Artusis Kontrapunktlehrbuch stellt eher eine Art Anhang dar, der sich mit den Mensurzeichen der Alten (*«De segni Antichi»*, S. 68), den vier Bedeutungen des Punkts (als Zeichen für *«Tempo perfetto»* und *«Prolatione perfetta»*, als Verlängerungspunkt einer Note, als Divisionspunkt sowie als Alterationspunkt jeweils zwischen zwei Noten), den Ligaturen und ihren rhythmischen Werten, schließlich mit den zwölf Kirchen-tonarten einschließlich der Herleitung ihrer Unterteilung in authentisch und plagal (aus der harmonischen und arithmetischen Teilung der Oktave) befasst (Artusi folgt hierbei der Anordnung Zarlins, indem er die Zählung mit der Tonart auf c beginnen lässt).

Während der handwerkliche Teil der Schrift keine Literaturbeispiele enthält, wird im Zusammenhang mit den ausführlichen Texten bisweilen auf konkrete Kompositionen hingewiesen (Motetten von Clemens non Papa, Jachet

de Mantua und Pietro Colino, Magnificat von Cristóbal de Morales, Werke von Giovanni Pierluigi da Palestrina und Andrea Gabrieli), etwa um außergewöhnliche Wendungen (z. B. Dissonanzaufösungen, vgl. S. 40) vorzuführen und zu rechtfertigen oder allgemein Vorbilder hervorzuheben. Unter den Reflexionen grundsätzlicher Art ist besonders das Kapitel mit der Überschrift »Avertenze che deve havere il compositore« (S. 38; »Bemerkungen darüber, was ein Komponist haben soll«) hervorzuheben. Hier bezieht sich Artusi, wenngleich sehr allgemein, auch auf den unterlegten Text einer Komposition, wenn er fordert, den »Sinn der Worte [zu beachten], unter dem man seine Harmonien schreiben will« (»il senso di quelle parole, sotto le quali vuole componere la sua Harmonia«, ebd.), oder die Konsonanzen und Dissonanzen angemessen zu den Worten zu setzen. Zudem lobt er die Werke von Gabrieli für ihren Liebreiz, die fern von aller Steifheit seien (»per effere piene di vaghezza, & lontane dalla ostinatione«, ebd.), und hebt außerdem Palestrina und Clemens non Papa ebenfalls dafür hervor, dass sie diese Steifheit vermieden und so viel Vergnügen vermittelt haben (»Palestrina, & di Clemens non Papa, che per haver fugita quella ostinatione, hanno dato tanto di piacere à tutti«, ebd.).

Kommentar • Artusi genießt in der Musikwissenschaft und Musiktheorie gewöhnlich keinen guten Ruf. Daran ist v. a. die in der Schrift *L'Artusi overo delle imperfettione della moderna musica* (Venedig 1600/03) geäußerte scharfe Kritik an Passagen aus Claudio Monteverdis Madrigalen Schuld, die einen der neuen Musik wenig aufgeschlossenen Theoretiker zeigt, der nicht immer fair und mit plausiblen Argumenten die Begrenzung des Dissonanzgebrauchs und die strikte Bindung an die kontrapunktischen Regeln verfochten hat. Die Kontroverse mit Monteverdi hat bis heute auch die musikwissenschaftliche Beschäftigung mit Artusi überschattet. *L'arte del contraponto* lässt indes einen Theoretiker erkennen, den ein durchaus umsichtiges Agieren auszeichnet. Das zeigt sich zum einen an der ausführlichen Diskussion der Auffassungen älterer und neuerer Musiktraktate. Zum anderen ist, wie insbesondere Claude V. Palisca hervorgehoben hat, gegenüber seinem Lehrer Zarlino das Bemühen um Ausweitung des Dissonanzgebrauchs erkennbar (Palisca 1989, S. 263 f.). Das betrifft sowohl die Dissonanzhäufigkeit (es dürfen unter Umständen mehrere Dissonanzen unmittelbar hintereinander erklingen) als auch den Verzicht auf ihre schrittweise Auflösung, wenn sie etwa als Verzierung aufgefasst werden kann, sodass der musikalische Vordergrund auf ein regelkonformes Gerüst zurückgeführt werden kann. Nicht zuletzt führt Artusis konzise und systematische Aufbereitung des Stoffes, die sich von der seines Lehrers Zarlino in *Istitutioni harmoniche* (Venedig 1558) deutlich abhebt (die Darstel-

lung bei Artusi orientiert sich über weite Strecken inhaltlich am »terza parte« dieses Traktats), zu einem hohen Maß an Übersichtlichkeit. Wie sowohl die im Text genannten Theoretiker und Komponisten zeigen, als auch die am Beginn des Buchs beigefügte Liste der »Nomi de Theorici et Pratici« dokumentiert, hat Artusi dabei (mit sichtbarem Stolz) Zeugnis von seiner umfassenden Bildung abgelegt. Diese Bildung führte nicht zu Weitschweifigkeit, sondern befähigte ihn inhaltlich zu einer Verdichtung des Stoffes und in der Anlage zu einem recht modernen Konzept, in dem Vermittlung und Reflexion voneinander separiert werden. Artusis *L'arte del contraponto* kann vielleicht als repräsentativ für das kontrapunktische Denken in Italien im ausgehenden 16. Jahrhundert gelten, eines Denkens freilich, das durch die Entwicklungen im frühen 17. Jahrhundert schon bald seine Gültigkeit weitgehend verlor.

Literatur C. V. Palisca, Die Jahrzehnte um 1600 in Italien, in: *GMth* 7, Dst. 1989, 221–306 • T. Carter, Artusi, Monteverdi, and the Poetics of Modern Music, in: *Musical Humanism and Its Legacy. Essays in Honor of Claude V. Palisca*, hrsg. von N. K. Baker und B. R. Hanning, Stuyvesant 1992, 171–194 • S. Leopold, Monteverdi und seine Zeit, Laaber 1993

Ullrich Scheideler

Boris Wladimirowitsch Assafjew

Die musikalische Form als Prozess

Weiterer Autorname: Igor Glebow [Pseudonym]

Lebensdaten: 1884–1949

Titel: Музыкальная форма как процесс (Музыкаль'наја форма как процесс; Die musikalische Form als Prozess)

Erscheinungsort und -jahr: Moskau und Leningrad 1930 (Bd. 1) und 1947 (Bd. 2)

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 190 S. (Bd. 1), 163 S. (Bd. 2), russ.

Quellen/Drucke: Nachdruck: Die musikalische Form als Prozess, 1. und 2. Buch, hrsg. und mit Einf. und Kommentaren versehen von E. M. Orlova, Leningrad 1963 [1971] • Übersetzungen: Die musikalische Form als Prozeß, übers. von E. Kuhn, hrsg. von D. Lehmann und E. Lippold, Berlin 1976 • B. V. Asaf'ev's Musical Form as a Process, übers. und kommentiert von J. R. Tull, Ann Arbor 1976

Boris Wladimirowitsch Assafjew gehört zu den wichtigsten Figuren der russischen Musikwissenschaft des 20. Jahrhunderts. Er studierte an der historisch-philologischen Fakultät der Sankt Petersburger Universität und am Sankt Petersburger Konservatorium, wo sein Kompositionslehrer Anatoli Konstantinowitsch Ljadow war. Sein Werdegang wurde zudem durch Begegnungen mit dem berühmten Kritiker Wladimir Stassow beeinflusst. Seit 1914 arbeitete Assafjew bei führenden Musikzeitschriften Russlands mit; er zeigte sich als tiefgründiger Forscher des Œuvres rus-

sischer Komponisten des 19. Jahrhunderts und als Wortführer moderner Strömungen. In den 1920er-Jahren publizierte er zum ersten Mal in russischer Sprache Arbeiten über Igor Strawinsky, Alfredo Casella, Alban Berg, Paul Hindemith, Ernst Křenek sowie die Groupe des Six. Seit dieser Zeit hat Assafjew auch russische Übersetzungen von Schriften zeitgenössischer westlicher Musikwissenschaftler herausgegeben und kommentiert, u. a. von Paul Bekker und Ernst Kurth.

Den Höhepunkt des musiktheoretischen Schaffens von Assafjew bildet *Die musikalische Form als Prozess*, dessen 1. Band 1925 geschrieben und 1930 veröffentlicht wurde. Das Buch versteht sich als Alternative zu einer in theoretischen Arbeiten und in der Lehrpraxis verbreiteten Sichtweise, in der musikalische Form als »herauskristallisierte« (hier und im Folgenden zitiert nach Kuhn 1976, S. 23) Struktur betrachtet wird. Im Gegensatz zu dieser im Grunde genommen statischen Betrachtungsweise entwickelt Assafjew eine dynamische Vorstellung von der Form als einem strömenden Klangfluss, der von der formgebenden Energie getrieben werde, und bemerkt, dass »die Form als Prozeß und die Form als herauskristallisiertes Schema (genauer: Konstruktion) zwei Seiten ein und derselben Erscheinung« (ebd., S. 25) seien. Die Kategorie der Energie als Faktor, der für die Formbildung der Musik verantwortlich ist, verbindet Assafjew mit Kurth; im Haupttext seines Buches leugnet Assafjew allerdings den Einfluss von Kurth und behauptet, dass das Studium der Schriften des Schweizer Wissenschaftlers lediglich seine eigenen, bereits in den Jahren 1916/17 entwickelten Ideen über »die Notwendigkeit einer neuen Auffassung der musikalischen Form nicht mehr als *klangleeres* architektonisches Schema, sondern als gesetzmäßig verlaufenden Prozeß der Organisation des Klangmaterials« (S. 30) bestätigt habe.

Als Anhänger der sowjetischen materialistischen Ideologie lehnt Assafjew Kurths »idealistische« (Orlova ²1971, S. 5 f.) Vorstellung einer (immateriellen) psychischen Natur der Energie ab, von der die Entfaltung des musikalischen Prozesses gesteuert werde. Im Vorwort zur 1931 herausgegebenen russischen Übersetzung von Kurths *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (Bern 1917) weist Assafjew auf den – seiner Ansicht nach – Hauptmangel der Anschauungsweise von Kurth hin: das Unverständnis der Bedeutung der (hörbaren) »Intonation als Eigenschaft der Musik« (Kurth 1931, S. 27). Die Kategorie der Intonation spielt im ganzen System der musiktheoretischen Ansichten Assafjews eine zentrale Rolle. Den Begriff übernahm Assafjew von Boleslaw Jaworski, der als Intonation eine minimale sinnvolle Einheit der musikalischen Sprache bezeichnet, die in der Regel zwei »lad«-Momente (also Momente des Modus oder Tonsystems) impliziert: »predik« (den

vorbereitenden Teil) und »ikt« (lat. ictus: der Stoß; den Hauptteil). Assafjew begreift die Intonation umfassender, nämlich als materielle Verkörperung der »formgebenden Energie« im Allgemeinen. Zwar gibt er keine klare Definition des Begriffs, doch kann man aus den zahlreichen Kontexten seiner Verwendung das Fazit ziehen, dass unter Intonation jedes musikalisch sinnvolle klangliche Phänomen verstanden wird (vgl. Leningrad 1963, S. 198).

Assafjews Materialismus zeigt sich in der Vorstellung, dass die Musik in bestimmten sozialen Klassen geschaffen wird und funktioniert, d. h. dass ihre ästhetischen Eigenschaften ganz von sozialen Bedingungen bestimmt werden. Ein materialistischer, marxistischer Ton wird bereits im ersten Abschnitt des Buches angeschlagen (dabei werden weder Karl Marx noch Friedrich Engels oder Wladimir Iljitsch Lenin erwähnt): »Die musikalische Form als sozial determinierte Erscheinung wird vor allem als Form [...] des sozialen Hervortretens der Musik im Prozeß des Intonierens erkannt: sei es das herauskristallisierte Schema eines Sonatenallegros, ein System von Kadenzten oder Formeln von Tonleitern und -folgen – hinter all dem verbirgt sich ein langer Prozeß des Tastens, Suchens und Anpassens der besten Mittel für den möglichst *eingängigen* Ausdruck, d. h. für solche Intonationen, die von der Umwelt durch die Formen des Musizierens so produktiv wie möglich verarbeitet werden können« (S. 23). Somit wird der soziale Nutzen der Intonationen in den Mittelpunkt gestellt, der das Ergebnis einer Auswahl im Sinne einer gesellschaftlichen Brauchbarkeit darstellt (gemäß Kriterien wie Fasslichkeit oder Verwertbarkeit), deren Mechanismen in allgemeinen Zügen der Evolutionstheorie von Darwin entsprechen.

Zum Inhalt • *Die musikalische Form als Prozess* beginnt mit einer Einführung, der drei große Abschnitte folgen: »Wie vollzieht sich die musikalische Genese«, »Stimuli und Faktoren des musikalischen Prozesses« und »Prinzipien der Identität und des Kontrastes – ihr Erscheinen in kristallisierten Formen«. Im ersten Abschnitt gilt die zentrale Aufmerksamkeit der Dialektik von Wiederholung und Erneuerung, Statik und Dynamik in der Musik. »Jede musikalische Bewegung« wird als »Zustand labilen Gleichgewichts« erklärt (S. 63); die Evolution der musikalischen Kunst wird als »Kampf um eine möglichst intensive Auffüllung« des Abstandes zwischen einem Anfangsimpuls der musikalischen Entwicklung und dem finalen Punkt des »wiedergewonnenen Gleichgewichts durch Ausnutzung der Klangverbindungs- und Gravitationsenergie« definiert (ebd.). Eine analoge Dialektik von Vorwärtstreben und der Tendenz zur Bewahrung des Gleichgewichts gilt auch für die Typologie des kompositorischen Schaffens: »Die eine Gruppe [von Komponisten] praktiziert weiterhin deduktiv solche Gestaltungsverfahren, die eng an die Tradition an-

schließen. Die andere Gruppe hingegen stellt, ausgehend von neuen Eigenschaften der vom Gehör neu *erschlossenen* Klangverknüpfungen, neue Prinzipien der Formbildung her. Die einen passen folglich dem gegebenen Material die gewohnten Schemata an, die anderen suchen im ungewohnten Material nach Formen, die der Ausdruckskraft dieses Materials entsprechende Äußerungen ermöglichen. So bildet sich eine Dialektik der musikalischen Gestaltung« (S. 62).

Die Wirkungskräfte dieser Dialektik der musikalischen Gestaltung werden ausführlicher im zweiten Abschnitt erörtert. Hier wird eine für die Musik aller Epochen universelle Typologie der Bewegungsstadien vorgestellt, die vom Anfangsimpuls (»Abstoßmoment«) bis zum »Abschluss« (Kadenz) reicht und mit der Formel *i:m:t* (initium – move – terminus) ausgedrückt wird, welche die Stadien dieser Bewegung charakterisiert (S. 88f.). Der auf die *Poetik* von Aristoteles zurückzuführende Dreischritt *i:m:t* (d. h. das Ganze ist etwas, was einen Anfang, eine Mitte und ein Ende hat), auf die Assafjew allerdings nicht verweist, wirkt auf allen Ebenen der musikalischen Form, von der einfachen Kadenz bis zur melodischen Linie und weiter bis zur gesamten Großform. Die Glieder dieses Dreischritts können ihre Funktionen umstellen: »t« eines kleineren Formteils wird zum »i« einer höheren Dimension usw. So kann eine musikalische Phrase, die Anfang, Mitte und Schluss hat, selbst wieder zu einem Anfang einer größeren Periode oder thematischen Gruppe werden. Die Beziehungen zwischen Dissonanzen und Konsonanzen, die Sequenzen und andere Wiederholungstypen, die Modulationen werden als Faktoren interpretiert, welche die musikalische Gestaltung in lokalen Bereichen stimulieren und somit die Formbildung im größeren Maßstab beeinflussen.

Im dritten Abschnitt geht der Autor ausführlich darauf ein, wie die Formen sich unterscheiden, die auf dem Identitätsprinzip (Variation, Kanon, Fuge, Rondo u. a.) und auf dem Kontrastprinzip (bis zu solchen, seiner Meinung nach unübertroffenen Beispielen wie der 3. und 9. Sinfonie von Ludwig van Beethoven) beruhen. Assafjew stellt sich nicht zur Aufgabe, die Formen zu klassifizieren: »Eine als klangloses architektonisches Schema aufgefaßte Form führt nicht zur Erkenntnis der Musik und verwandelt sich in ein neutrales Medium, das mit beliebigem Inhalt gefüllt werden kann« (S. 130), während die wahre Aufgabe darin besteht, dass man »die Form als fließenden und veränderlichen Prozeß betrachtet, der durch von außen her einwirkende Kräfte und Stimuli gelenkt und gleichzeitig durch die dem musikalischen Material innewohnenden formbildenden Potenzen gesteuert wird. Diese Eigenschaften [...] haben sich bei der Entwicklung der Rezeption des fließenden musikalischen Materials gebildet und sind durch diese

Rezeption bedingt« (ebd.). Seine Absicht, die Triebkräfte des formbildenden Prozesses in historischer Entwicklung in Anlehnung an die Evolutionstheorie Charles Darwins zu betrachten, veranlasst Assafjew, seine Thesen an zahlreichen Notenbeispielen aus der Musik des Mittelalters, der Renaissance und des Frühbarocks zu veranschaulichen. Die Beispiele reichen von Ausschnitten aus dem *Roman de la Rose* (13. Jahrhundert), dem *Roman de Fauvel* (14. Jahrhundert) bis zu Werken von Girolamo Frescobaldi und anderen, die aus verschiedenen ausländischen Anthologien stammen. Da dieses Material von der russischen Musikwissenschaft zuvor kaum rezipiert worden war, hatten seine starke Präsenz in Assafjews Buch sowie die zahlreichen Verweise auf die Schriften ausländischer Autoren einen großen Bildungswert.

Der evolutionäre Ansatz ist besonders konsequent im vorletzten Kapitel des 1. Bandes zum Ausdruck gebracht, das »Die Bildung von Zyklen auf der Grundlage des Kontrastes« überschrieben ist und in dem die Entwicklung der zyklischen Formen seit dem 16. Jahrhundert bis zu den Sinfonien Beethovens verfolgt wird. Assafjew fasst diese Entwicklung als fortschreitenden Prozess, dessen höhere Stadien die Besonderheiten der niedrigeren in aufgehobener Form beibehalten: »Die großen klassischen Komponisten haben in ihrem Schaffen immer in umfassender Weise die ihrer Epoche eigene Musik wiedergespiegelt. Und ehe viele Intonationen Bachs, Haydns und Mozarts *universal* wurden, waren sie in jenem bürgerlichen Milieu *in Gebrauch*, das sie hervorbrachte. Die diesem Milieu entstammenden Komponisten gestalteten das seit ihrer Kindheit perzipierte Material um und fügten es in das Gewebe ihrer Werke ein. Hieraus erklärt sich die [...] Volkstümlichkeit der klassischen Musik. Es liegt nicht an der Einfachheit ihrer Formen (denn die Formen sind keineswegs einfach), sondern an der weiten Verbreitung primärer und differenzierterer Instrumentalintonationen, die diese Musik bedingt haben« (S. 188f.). Ergänzend wird vermerkt, dass im Buch nur von instrumentalen, vorwiegend nichtprogrammatischen Formen unter Absehung von Fragen der musikalischen Semantik die Rede ist.

Kommentar • Ein wichtiger zeitgenössischer Musikwissenschaftler bewertet die Bedeutung des Buches *Die musikalische Form als Prozess* wie folgt: »In unserer Zeit wird die Theorie Assafjews keinen durch ihre Neuheit überraschen, aber seinerzeit wurde sie als neues Wort in der Musikwissenschaft empfunden, während ihr Autor als der bedeutendste einheimische Wissenschaftler verehrt wurde, dessen Ideen der Musikwissenschaft neue Horizonte eröffnen und auf dem höchsten internationalen Niveau stehen. [...] Die Theorie Assafjews drang in die Musik *tiefer* ein als alles, was in jener Zeit in inländischer Musikwissen-

schaft über die Musik geschrieben wurde. In den Schriften Assafjews, in denen musikwissenschaftliche Aspekte eng mit philosophischen und psychologischen verflochten sind und die strukturelle Ebene ständig eine semantische Interpretation erfährt, bildete sich eine neue Synthese heraus« (Aranowski 2012, S. 290).

Anfang der 1930er-Jahre, als die Situation in der UdSSR aufgrund der Repressionen durch Stalins von Ideologie und Terror geprägte Politik eine ernsthafte Beschäftigung mit Musiktheorie und -geschichte nicht mehr zuließ, konzentrierte sich Assafjew auf das Komponieren, kehrte jedoch am Ende der 1930er-Jahre zur wissenschaftlichen Tätigkeit zurück. In den Jahren 1941 bis 1943 befand er sich im belagerten Leningrad, wo er den Band *Die Intonation* schrieb, der »weniger eine Fortsetzung [des] ... Buches »Die musikalische Form als Prozess«, als vielmehr dessen Weiterentwicklung« darstellt (S. 225). Während im Zentrum des 1. Bandes die Frage steht, »wie die Musik *dauert*, wie sie sich nach ihrer Entstehung fortsetzt und wie ihre Bewegung zum Stehen kommt«, befasst sich der 2. Band mit der Frage, »*warum* sich die Form der Musik *gerade so und nicht anders realisiert*« (ebd.). Im 2. Band ist der Blick des Autors darauf gerichtet, »die Entwicklung der musikalischen Ausdrucksmittel mit den Gesetzmäßigkeiten des menschlichen Intonierens als *Äußerung* eines Gedankens, mit den musikalischen Tönen in ihrer vielfältigen Verknüpfung sowie mit der verbalen Sprache zu verbinden« (ebd.).

Der 1947 erschienene Band *Die Intonation* enthält im Unterschied zum ersten, *Die musikalische Form als Prozess*, keine Notenbeispiele und Verweise auf Literatur. Seine Kapitel haben keine Überschriften und machen den Eindruck von vereinzelt, eilig eingetragenen, nicht besonders sorgfältig redigierten Ausführungen über die treibenden Kräfte des musikhistorischen Prozesses, über den Einfluss der Volksmusik auf die professionelle Musik, über die Evolution der Formen, Gattungen und Arten der Musik, über die Semantik charakteristischer Intonationen, über die Bedeutung des Schaffens einzelner Komponisten usw. Im Vergleich zum 1. Band wird hier eine größere Aufmerksamkeit der russischen Musik gewidmet und der soziologische Aspekt verstärkt: So wird betont, dass als Kriterium für den Wert der Musik das gleichsam kollektive »Ohr des gesellschaftlichen Menschen« gilt (S. 383) – anders gesagt, ihre Fähigkeit, mit den Stimmungen der Massen zu resonieren, die in ihr etwas »eigenes« erkennen. Es gelte daher: Je »stärker (selbst in intellektueller Beziehung zu sehr komplizierten Musikwerken) der von der gegebenen Epoche verallgemeinerte Kreis ausdrucksstarker Intonationen empfunden wird, desto gesicherter ist die Lebensfähigkeit dieser Musik«, und umgekehrt »je subjektiver und zugespitzter die *Sprache* eines Komponisten in intonatorischer Hinsicht

ist, desto schwieriger und kürzer ist das Leben seiner Musik« (S. 386). Der Unterschied zwischen den Bänden *Die musikalische Form als Prozess* und *Die Intonation* spiegelt die Ausrichtung der Evolution Assafjews als Wissenschaftler wider, die parallel zur Veränderung des generellen ideologischen Klimas in der UdSSR verlief. Im 1. Band, wie auch in anderen (mit dem Pseudonym »Igor Glebow« unterschriebenen) Arbeiten dieser Periode erscheint er als ein Intellektueller europäischer Orientierung, während die (unter dem echten Namen erschienenen) Arbeiten der 1940er-Jahre in äußerst vereinfachte stalinistische Ästhetik mit Elementen von Fremdenfeindlichkeit eingebettet sind.

Literatur E. Kurth, *Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха* [Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie], ins Russische übers. von S. Ewald, hrsg. und mit Vorw. versehen von B. Assafjew, M. 1931 • W. Bobrowski, *Функциональные основы музыкальной формы* [Funktionelle Grundlagen der musikalischen Form], M. 1977 • E. M. Orlova, *Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления* [Die Intonationstheorie Assafjews als Lehre von der Spezifik des musikalischen Denkens], M. 1984 • Dies. und A. Krjukow, *Академик Борис Владимирович Асафьев* [Akademiemitglied Boris Wladimirowitsch Assafjew], Lgr. 1984 • M. Aranowski, *Концепция Б. В. Асафьева* [Die Konzeption B. W. Assafjews], in: Mark Aranowski. *Musik. Denken. Leben*, hrsg. von N. A. Ryzhkowa, M. 2012, 259–302

Levon Hakobian

Aurelius Augustinus *De musica*

Lebensdaten: 354–430

Titel: *De musica*

Entstehungsort und -zeit: Mailand, Tagaste (Afrika), 387–um 389/90

Textart, Umfang, Sprache: Traktat, 6 Bücher, lat.

Quellen/Drucke: Eine Übersicht über die Handschriften des VI. Buchs findet sich in M. Jacobsson, *Aurelius Augustinus. De musica liber VI*, Stockholm 2002 • Edition: *De musica*, in: PL 32, Paris 1877, 1081–1194 [folgt der Mauriner-Edition, Paris 1679–1700; Digitalisat: TML] • Edition und Übersetzung: *La musique*, in: *Cœuvres de Saint Augustin*, Bd. 7: *Dialogues philosophiques*, übers. und hrsg. von G. Finaert und F.-J. Thonnard, Paris 1947, Nr. 4 [Diese Ausg. verbessert stellenweise die Edition Migne 1877] • Edition und Übersetzung des VI. Buchs: *Aurelius Augustinus, De musica liber VI. A Critical Edition with a Translation and an Introduction*, hrsg. von M. Jacobsson, Stockholm 2002 • Übersetzung des I. und VI. Buchs: *De musica*, Bücher I und VI. Vom ästhetischen Urteil zur metaphysischen Erkenntnis, eingeleitet, übers. und mit Anm. versehen von F. Hentschel, Hamburg 2002

Augustins *De musica* ist nicht so sehr eine Schrift über die Musik als vielmehr eine Schrift über die Musiktheorie

oder die Wissenschaft der Musik. Die Definition des Gegenstandes macht diese Akzentsetzung klar: »Musica est scientia bene modulandi« (I.II.2; »Die ›musica‹ ist die Wissenschaft des rechten Abmessens«, Übersetzung hier und im Folgenden nach Hentschel 2002, S. 7). »Musica« wird als »scientia«, also eine Wissenschaft aufgefasst. Da diese Wissenschaft der Musik bei Augustinus Teil eines Lehrkonzeptes war, nämlich der »disciplinae liberales« (also der grundlegenden mathematischen und sprachlichen, später meistens als artes liberales bezeichneten Unterrichtsfächer, die die Ausbildung in der Philosophie vorbereiten sollten), geht es Augustinus insbesondere um die Frage, welcher Erkenntnisgewinn aus der Beschäftigung mit Musik zu erzielen ist. Die Möglichkeit einer solchen Akzentsetzung liegt im Begriffshorizont des Terminus »musica«, der bald »Harmonie«, bald »Musiktheorie«, bald »Musik« bedeuten konnte. Hin und wieder kommt es daher auch zu Uneindeutigkeiten im Gebrauch des Begriffs – eine Übersetzung von Augustins Schrift, die das lateinische Wort immer mit demselben deutschen Wort übersetzte, wäre daher verfehlt. Doch ist es für das Verständnis der Schrift unabdingbar, dass man jene Akzentsetzung im Auge behält; andernfalls verwandelt sich die Schrift, die sich als philosophische Lehrschrift versteht mit dem Ziel, die Schüler zur Metaphysik hinzuführen, in eine quasi-metaphysische Ästhetik, die in ihr weder angelegt ist noch sich überhaupt im Horizont Augustins befand.

Der Gegenstand der Wissenschaft der Musik wird nicht so definiert, dass er das Phänomen Musik möglichst umfassend darstellt, sondern so, dass das angestrebte pädagogische Ziel am besten erreicht werden kann. Augustinus ist sich dessen bewusst, dass Musik durchaus Elemente aufweist, die sich nicht für die Ausbildung angehender Philosophen eignen. In *De ordine* – jener etwas früher entstandenen Schrift, in der Augustinus sein Lehrkonzept entfaltet – erklärt er daher: »Sed neque in pulchris rebus, quod nos illicit neque in aurium suavitate, cum pulsa corda quasi liquide sonat atque pure, rationabile illud dicere soleamus« (*De ordine*, hrsg. von W. MacAllen Green, Turnhout 1970, II.XI.33, S. 126; »Weder nennen wir gewöhnlich dasjenige ›rational‹, was bei schönen Dingen unsere Aufmerksamkeit auf Farben lenkt, noch nennen wir es ›rational‹, wenn eine Saite angeschlagen wird und sie gleichsam rein und flüssig klingt«). Der Reiz von Farben und die Charakteristik von Klängen – Aspekte, deren ästhetische Relevanz Augustinus offensichtlich vollständig bewusst ist – werden absichtsvoll aus dem großen Gegenstandsbereich der Musik zugunsten solcher Elemente ausgegrenzt, die für das philosophische, auf die Metaphysik gerichtete Ziel nutzbar sind. Nur sie sind der »scientia«, und damit der Musiktheorie, zugänglich.

Zum Inhalt • Die Definition der »musica« als »scientia bene modulandi« weist im Begriff des »modulari« bzw. »modus« (Maß) ein mathematisches Moment auf, das für die oben genannte Zielsetzung entscheidend ist. Dass die Wissenschaft der Musik als »Wissenschaft des rechten Abmessens« definiert wird, bedeutet für die Schrift konkret, dass sie sich auf die mathematische Abmessung von Rhythmen beschränkt. Augustinus hatte eine weitere Schrift zur Harmonik (*De melo*) geplant, aber nie verwirklicht (Keller 1993, S. 194). In der vorliegenden Schrift aber geht es ausschließlich um den Rhythmus als ein mathematisierbares musikalisches Objekt. Abgeleitet wird er – für moderne Leser und Leserinnen vielleicht überraschend, für antike Menschen wegen der engen Verbindung von Musik und Sprache aber nicht verwunderlich – von metrischen Verhältnissen der Dichtung. Indem Augustinus im ersten Schritt von der konventionell festgelegten Bedeutung der Wörter und im zweiten Schritt auch vom Klang der einzelnen Buchstaben abstrahiert, bleibt ein rhythmisches Muster übrig, das den Gegenstand seiner Rhythmustheorie bildet (I.I.1).

Wesentlich für den Aufbau und Argumentationsgang von *De musica* ist die Einsicht, dass Rhythmen aufgrund von Gleichheit gefallen: »Quid est, quod in sensibili numerositate diligimus? Num aliud praeter parilitatem quamdam et aequaliter dimensa intervalla? An ille pyrrhichius pes sive spondeus sive anapaestus sive dactylus sive proceleumaticus sive dispondeus nos aliter delectaret?« (VI.X.26; »Was ist es, was wir dann am sinnlich wahrnehmbaren Rhythmus schätzen? Doch nichts anderes als eine gewisse Gleichheit und als einheitlich bemessene Abstände! Gefallen uns der Pyrrhichius (v v), der Spondeus (– –) oder Anapaest (v v –), der Dactylus (– v v), Proceleumaticus (v v v v) oder der Dispondeus (– – –) nicht deshalb, weil sie jeweils ihre beiden Segmente in gleichmäßiger Unterteilung vereinigen?«, S. 123). Diese Beobachtung gewährleistet zum einen die Mathematisierbarkeit der Rhythmen (und deshalb befasst sich das I. Buch ausführlich mit der Klassifikation von Zahlenverhältnissen, die dort bereits aufgrund ihrer Nähe oder Ferne zur Gleichheit bewertet werden); zum anderen ermöglicht sie es Augustinus, den Weg von der Erörterung der Rhythmen zur Metaphysik zu ebnen. Augustinus stellt fest, dass Menschen ganz intuitiv Gleichheit in Rhythmen vorziehen (so wie sie auch beim Kratzen, Kauen und Gehen gleichmäßige Rhythmen ausführen, VI.VIII.20). Nun erkennt die Vernunft hinter dieser Neigung die Neigung zu Gleichheit und Einheit. Aber da es Gleichheit und Einheit in der physisch-sinnlichen Wirklichkeit nicht geben kann, so wie es einen geometrisch exakten Kreis in der physisch-