

ORGANICUM MELOS

Zur Musikanschauung
des Iohannes Scottus (Eriugena)

von

ERNST LUDWIG WAELTNER †

MÜNCHEN 1977

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER
WISSENSCHAFTEN

IN KOMMISSION BEI DER C.H.BECK'SCHEN
VERLAGSBUCHHANDLUNG MÜNCHEN

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission

Band 1

ISBN 3 7696 9991 2

© Bayerische Akademie der Wissenschaften. München, 1977
Druck der C. H. Beck'schen Buchdruckerei Nördlingen
Printed in Germany

INHALTSVERZEICHNIS

<i>Vorbemerkung</i>	VII
<i>Quellen</i>	VIII
Die von Iohannes Scottus erwähnten Merkmale des „ <i>organicum melos</i> “	1
Die These Handschins	4
Der Begriff „ <i>harmonia</i> “	6
Keine Bezüge auf die musikalische Praxis der Zeit in den Werken des Iohannes Scottus	9
Eine zweite Musik-Stelle mit „ <i>organicus</i> “ aus „ <i>De divisione naturae</i> “	11
Iohannes Scottus und sein Commentar zu Martianus Capella	13
„ <i>organicus</i> “ in der lateinischen Literatur bis Iohannes Scottus	17
„ <i>per singulos tropos</i> “	22
„ <i>harmonia universitatis</i> “ in den Werken des Iohannes Scottus	25
Iohannes Scottus – Chalcidius – Platon.	29
„ <i>harmonia</i> “ – „ <i>modulamen</i> “ – „ <i>melos</i> “	31
<i>Literatur</i>	39

VORBEMERKUNG

Die hiermit postum zum Druck beförderte Studie – Waeltners starb völlig unerwartet am 24. Dezember 1975 – entstand in ihren Grundzügen bereits vor über zehn Jahren und wurde, da sich die Drucklegung immer wieder hinausschob, mehrfach bearbeitet und erweitert. So fanden sich im Arbeitszimmer des Verfassers zuletzt neben zahlreichen Zetteln drei Fassungen dieser Arbeit, wovon eine, allerdings nur bis zum Ende der Übersetzung der Martianus-Capella-Stelle lib. IX, 493 (= S. 16), druckfertig vorbereitet war; zusammen mit einer anderen, die sich als (vollständige) Vorlage dieser Reinschrift erwies, liegt sie dem Druck zugrunde. Fertig ausgearbeitet waren auch Quellen- und Literaturverzeichnis sowie die Anmerkungen bis zur Nr. 19; für den Rest der Anmerkungen lagen Notizen vor, die zusammen mit den zumeist auf einzelnen Zetteln im beibehaltenen Umfang exzerpierten Zitaten Verwendung fanden. Soweit sich Quellenangaben auf die Edition Waeltners in seiner Dissertation (siehe Literatur, Waeltners 1955) beziehen, wurden sie durch entsprechende Verweise auf deren im Dezember 1975 erschienene Neufassung, die auch dem Literaturverzeichnis noch angefügt wurde, ergänzt.

Hans Schmid

QUELLEN

- Calcidius,
ed. J. H. Waszink
1962
- Ioannes Scottus,
ed. H. J. Floss
1853
- Iohannes Scottus,
ed. C. E. Lutz
1939
- Martianus Capella,
ed. A. Dick
1925
addenda adiecit J. Préaux
1969
- Remigius Autissiodorensis
ed. C. E. Lutz
1962/65
- Timaeus [a Calcidio] translatus commentarioque instructus. (= Plato latinus, ed. R. Klibansky, vol. IV)
London et Leiden.
- Opera, in: J.-P. Migne, Patrologiae cursus completus, series Latina, vol. 122 [darin: De divisione naturae libri quinque, col. 441-1022].
Paris.
- Annotationes in Marcianum.
Cambridge, Mass.
- [Martiani Minnei Felicis Capellae] De nuptiis Philologiae et Mercurii libri VIII.
Leipzig.
Editio stereotypa correctior editionis anni MCMXXV
Stuttgart.
- Commentum in Martianum Capellam. [1:] Libri I-II.
[2:] Libri III-IX.
Leiden.

Iohannes Scottus (Eriugena) –
kein Zeuge für die frühe Mehrstimmigkeit¹

Die von Iohannes Scottus erwähnten Merkmale des „organicum melos“

„De divisione naturae“, das um das Jahr 867 vollendete Hauptwerk des in Irland geborenen Philosophen Iohannes Scottus (ca. 810–880), enthält innerhalb einer Betrachtung der – „auf einer bestimmten wunderbaren Harmonie“ [mirabili quadam harmonia] beruhenden – Einheit des Universums einen Satz über das „organicum melos“².

Der erste Traktat, der – zugleich genialer Entwurf eines Gesamtkomplexes von Musik – vor 900 „Mehrstimmigkeit“ erfaßt, lehrt, ins Musikdenken bringt und sie so als geschichtliches Phänomen überhaupt erst begründet, ist die „Musica Enchiriadis“. In ihr – ebenso in dem mit ihr zusammenhängenden Pariser Traktat „De organo“ – ist der Terminus „organicum melos“ gleichbedeutend mit den Termini „organum“ und „diaphonia“ als Gattungsbezeichnung für „Mehrstimmigkeit“ verwendet³.

¹ Die hier vorgebrachte These ergab sich im Zusammenhang mit der Umarbeitung meiner mschr. Dissertation (1955), die nun unter dem Titel: „Die Lehre vom Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts“, Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, hrsg. von Thr. G. Georgiades, Bd. 13, im Druck erscheint. Die Feststellungen beruhen auf terminologischen Untersuchungen zur Bedeutungsgeschichte von „organicum melos“, die ich im Rahmen des „Lexicon Musicum Latinum“ der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften durchführen konnte. – Für die Überprüfung und die Diskussion der Übersetzungen sowie für vielfache Anregung danke ich Herrn Dr. Hans Wieland, Thesaurus Linguae Latinae, München, herzlich.

² Auf den Satz machte als erster de Coussemaker (1841, S. 123 u. 1852, S. 11) aufmerksam. Eine umfassende Studie über die Bedeutung der Musik im Werke des Iohannes Scottus verdanken wir Handschin (1927, S. 316–341). – Verwiesen sei auch auf Hüschen (1954, Sp. 1492), der eine kurze Biographie des Iohannes Scottus mit einer Charakterisierung des Werkes verbindet.

³ Der Terminus „organicum melos“ als Gattungsbezeichnung für das Organum findet sich in den beiden Traktaten jeweils nur an einer Stelle: Musica Enchiriadis, cap. XIII, De proprietate symphoniarum, [Gerb. Script. I 165b], ed. Waeltner 1955, S. 98–99 u. 1975, S. 2: Haec namque est, quam diaphoniam cantilenam vel assuete organum nuncupamus. Dicta autem diaphonia, quod non uniformi canore constet, sed concentu concorditer dissono. Quod licet omnium simphonarum est commune, in diatessaron tamen ac diapente hoc nomen optinuit. Ac inprimis per diatessaron *organici meli* ponatur exemplum . . . – Pariser Traktat „De organo“ [Couss. Script.

Gälte die Möglichkeit einer synonymen Verwendung der drei Termini in gleicher Weise auch für Iohannes Scottus, so könnte er in seinem Satz auf die frühe Mehrstimmigkeit hingewiesen und sie kurz beschrieben haben.

Dies ist bisher nicht eigentlich in Frage gestellt, sondern angenommen und vorausgesetzt worden, wodurch sich zwangsläufig aus jenem Satz – wenn auch in verschiedenen Interpretationen – gewisse Feststellungen und Thesen im Hinblick auf das frühe Organum ergeben mußten⁴. Der Text lautet im Zusammenhang⁵:

Iohannes Scottus, De divisione naturae, III, 6, col. 637D–638A:

Proinde *pulchritudo* totius universitatis conditae, similium et dissimilium, mirabili quadam *harmonia* constituta est, *ex diversis* generibus variisque / formis, differentibus quoque substantiarum et accidentium ordinibus, in *unitatem* quadam *ineffabilem* compacta. Ut enim *organicum melos* ex diversis vocum qualitibus et quantitibus conficitur, dum viritim separatimque sentiuntur, longe *a se discrepantibus* intentionis et remissionis *proportionibus segregatae*, dum

II 74a/b], ed. Waeltnr 1955, S. 46 u. 1975, S. 72/74: Ex hac symphonia nascitur ea nobilis cantilena, quam diaphoniam vocitamus, id est *organicum melos*. Dicta autem diaphonia, quod non uniformi canore constet, sed concentu suaviter dissono in unum dulciter modulamen coeat.

⁴ Riemann (1898/1920, S. 18 u. 1920, S. 142) faßte den Satz als Beschreibung des Organum auf und interpretierte ihn im Sinne seiner eigenen Theorie, nach der das Quart-Organum zeitlich vor dem parallelen Quint-Organum geübt worden sein soll. Riemann (1920, S. 142) wertet auch eine weitere Stelle des Iohannes Scottus [De divisione naturae, V, 4, col. 869B] im Hinblick auf eine mögliche Erwähnung der Mehrstimmigkeit aus. Die Stelle enthält jedoch weder den Terminus „*organicum melos*“, noch bezieht sie sich überhaupt auf die Mehrstimmigkeit. Handschin (1925/26, S. 329 u. 1927, S. 320) widerlegte die Anschauung Riemanns und verbesserte (1927, S. 323) dessen Übersetzung des Satzes über das „*organicum melos*“. Handschin sah die Stelle in engem Zusammenhang mit den Organum-Capiteln der Musica Enchiriadis, vgl. unten S. 5. – Im Anschluß an Handschin interpretierte ich (1955, S. 13–19) „das Organumzeugnis des Iohannes Eriugena“. Ich unterzog die Feststellungen Handschins zwar einer Kritik und gelangte zu anderen Ergebnissen; an der Voraussetzung, daß der Satz sich auf das Organum beziehe, habe ich damals jedoch nicht gezwifelt. Nach den erwähnten terminologischen Untersuchungen mußte ich mich aber von meinen damaligen Thesen distanzieren, vgl. Waeltnr (1964, S. 77 u. 1975, S. VII). – Zweifel an der Zuverlässigkeit des Satzes als Zeugnis für das Organum hatte Hughes (1954, S. 273) geäußert, der es für wahrscheinlicher hielt, daß der Ausdruck „*organicum melos*“ im Zusammenhang der ganzen Stelle eher etwa in der Bedeutung von „Melodie“ (melody) zu verstehen sei.

⁵ Einzelne Wörter und Stellen der mitgeteilten Quellen-Texte sind zur Hervorhebung kursiv gedruckt.

vero sibi invicem coaptantur secundum certas rationabilesque *artis musicae* regulas *per singulos tropos*, naturalem quamdam *dulcedinem* reddentibus: ita *universitatis concordia*, ex *diversis* naturae unius subdivisionibus *a se invicem*, dum singulariter inspiciuntur, *dissonantibus*, iuxta conditoris uniformem voluntatem coadunata est.

Übersetzung:

Daher beruht die Schönheit des ganzen erschaffenen Weltalls, des Ähnlichen und des Unähnlichen, auf einer bestimmten wunderbaren harmonia, die aus verschiedenen Gattungen [genera] und mannigfaltigen Arten [formae], auch aus verschiedenen Ordnungen der Substanzen [substantia] und der Akzidentien [accidentia] zu einer unaussprechlichen Einheit zusammengefügt ist. Wie nämlich das *organicum melos* aus verschiedenen Qualitäten und Quantitäten der Töne entsteht, die, solange sie einzeln und für sich gesondert gehört werden, weit voneinander durch abweichende Verhältnisse der Höhe und der Tiefe entfernt sind, die aber, sobald sie gegenseitig nach festgesetzten und vernunftmäßigen Regeln der *ars musica* gemäß den *tropi* zusammengefügt werden, einen gewissen natürlichen Wohlklang ergeben, so ist die Eintracht [concordia] des Universums aus verschiedenen Unterteilungen der einen Natur, die voneinander abweichen [dissonans], solange sie einzeln betrachtet werden, nach dem eiförmigen Willen des Schöpfers zusammengefügt.

Iohannes Scottus vergleicht das Universum mit dem *organicum melos*, dessen *dulcedo naturalis* der Harmonie des Universums entspricht: Beide sind, obwohl aus verschiedenen einzelnen Elementen zusammengefügt, dennoch eine Einheit. Der Satz über das *organicum melos* soll also den Gedanken von der Einheit des Universums [harmonia, concordia] verdeutlichen und stellt keine selbständige Beschreibung des *organicum melos* dar. Deshalb darf eine Interpretation den Satz als Aussage über das *organicum melos* nicht überlasten; noch weniger aber wäre ihm gar der Rang eines konzentrierten Organum-Traktats zuzusprechen.

Direkt nennt der Satz lediglich folgende Merkmale des *organicum melos*:

1. Es entsteht aus verschiedenen, nach *qualitates* und *quantitates* voneinander getrennten Tönen [voces].
2. Diese Töne ergeben im *organicum melos* eine *dulcedo naturalis*, einen natürlichen Wohlklang, da sie „secundum certas rationabiles-

que artis musicae regulas per singulos tropos“ zusammengefügt werden.

Unter der Annahme, daß Iohannes Scottus mit dem Terminus „*organicum melos*“ wirklich das Organum oder die Diaphonia gemeint habe, erlaubt der Satz noch weitere Rückschlüsse:

1. Wenn Iohannes Scottus das *organicum melos* zur Verdeutlichung des Gedankens von der Harmonie des Universums heranzog, dann mußte er voraussetzen, daß das Organum seinem Leser als Praxis bekannt war.
2. Kommt das *organicum melos* auf Grund bestimmter Regeln der *ars musica* und *per singulos tropos* – ein Ausdruck, der etwa zu übersetzen wäre: „gemäß den einzelnen Kirchentönen“ – zustande, dann muß es sich um eine musikalische Gattung handeln, die im Gottesdienst Verwendung fand und mit dem Choral in Zusammenhang steht.
3. Somit würde der Satz bezeugen, daß um 870 das Organum als Praxis bekannt und verbreitet war und innerhalb der Liturgie im Zusammenhang mit dem Choral nach bestimmten Regeln geübt wurde.
4. Es liegt nahe, an die Art des Organum zu denken, die in der *Musica Enchiriadis* und in der ihr nahestehenden Traktat-Gruppe gelehrt wird.
5. Mehr wäre dem Satz des Iohannes Scottus allerdings nicht zu entnehmen, denn schon die *artis musicae regulae* selbst könnten aus ihm nicht gewonnen werden, noch wäre aus ihm zu erschließen, ob Iohannes – wenn schon – solche Regeln in schriftlicher Form, etwa eines Traktats, gekannt hat.

Auf Grund solcher und ähnlicher Überlegungen ist der Satz des Iohannes Scottus als eine der frühesten und wichtigsten Belegstellen für die Existenz und die Verbreitung des Organum in der 2. Hälfte des 9. Jahrhunderts angesehen worden, und Iohannes selbst erscheint in Lexika und Musikgeschichten immer wieder als Kronzeuge für die frühe Mehrstimmigkeit.

Die These Handschins

Wesentlich gefestigt wurde diese Lehrmeinung durch den erwähnten Aufsatz von Handschin (1927). Der 5. Teil dieser Studie trägt den Titel: „Zur Musikgeschichte“ (S. 338). Handschin beginnt ihn mit folgenden Feststellungen: „Wie wir sahen, hat J. Sc. das Wesen der Harmonie mit einzigartigem Nachdruck erfaßt. Wollen wir diese Tatsache

musikgeschichtlich auswerten, so ist zunächst zu bedenken, daß der Begriff ‚Harmonie‘ bei J. Sc. im Sinne jener Zeit nicht ausschließlich auf die Mehrstimmigkeit, sondern auch auf die Tonhöhenvergleiche in der Aufeinanderfolge zu beziehen ist. Aber im Vordergrund steht bei ihm, wie sich im einzelnen zeigen läßt, die Vorstellung gleichzeitig erklingender Töne. So bietet er ein gewaltiges Zeugnis für die mehrstimmige Kunst seiner Zeit, deren Ausmaß man sich bisher viel zu gering vorstellte.“

Darauf erörtert Handschin – ausgehend von dem Satz über das *organicum melos* – die seiner Ansicht nach vorliegenden engen Beziehungen – ja sogar direkten Berührungspunkte – zwischen Johannes Scottus und den Organum-Capiteln der *Musica Enchiriadis*⁶ und stellt fest (S. 338): „An Hinweisen in bezug auf die Art der Mehrstimmigkeit seiner Zeit liefert J. Sc. leider nur die flüchtige Erwähnung mehr als zweistimmiger Tonverbindungen und die Angabe, daß im Organum die Töne gemäß bestimmten und rationalen Kunstregeln nach den einzelnen Tonarten zusammengefügt werden. Letzteres paßt, wie wir sahen, ausgezeichnet zur Lehre der *Mus. Ench.*, die . . . den Fall der Kontrapunktierung einer und derselben Melodie in den 4 authentischen Tonarten betrachtet.“ Als Beleg zitiert Handschin das Organum-Beispiel „*Tu patris*“ mit seinen Transpositionen [*Musica Enchiriadis*, Gerb. Script. I, 171, Waeltner 1955, S. 106ff. u. 1975, S. 14/16]. Handschin beschließt seine Studie mit der Annahme (S. 340), daß Johannes Scottus die *Musica Enchiriadis* gekannt haben muß, und zwar vor der Niederschrift von „*De divisione naturae*“, also „vor 867“, wodurch Handschin zugleich die noch heute umstrittene Frage der genauen Datierung der *Musica Enchiriadis* geklärt wissen wollte⁷.

⁶ Innerhalb der Studie hatte Handschin schon verschiedentlich auf einzelne Berührungspunkte, die seiner Meinung nach zwischen Johannes Scottus und der *Musica Enchiriadis* vorliegen, hingewiesen (1927, S. 321, Anm. 1; S. 325, Anm. 2; S. 334, Anm. 1 u. 2).

⁷ Die These, daß Johannes Scottus die *Musica Enchiriadis* gekannt habe, wiederholt Handschin auch im „Toncharakter“ (1948, S. 162 u. S. 316) sowie in der „Musikgeschichte“ (1948, S. 155), wo er schreibt: „Akzeptiert wurde auch meine These bezüglich einer engen Affinität zwischen der *Musica Enchiriadis* und dem großen Denker des 9. Jahrhunderts, Johannes Erigena. Nur teilweise akzeptiert wurde dagegen meine Annahme, daß Johannes Erigena die *Musica Enchiriadis* gekannt habe; teilweise wurde die Meinung geäußert, der Traktat sei umgekehrt unter Johannes' Einfluß entstanden. Ich möchte hier nicht unbedingt widersprechen, doch scheinen mir die Umstände nach wie vor eher für das erstere zu sprechen. Daß Johannes Erigena die *Musica Enchiriadis* gekannt habe, schließt übrigens nicht aus, daß sie erst bei seinen Lebzeiten und sogar unter seinen Augen entstanden wäre.“ – Gennrich (1932,

Zu seiner These ist Handschin durch folgendes methodisches Vorgehen gelangt:

1. Der Begriff und das Wesen der „Harmonie“ nehmen im Werke des Iohannes Scottus eine bedeutende Stellung ein. Die kosmische Harmonie wird, da sie wie die musikalische auf mathematischen Verhältnissen beruht, durch Betrachtungen der musikalischen Harmonie verdeutlicht.
2. Da Iohannes Scottus aus der Praxis mehrstimmige Zusammenklänge – nämlich das Organum – gekannt habe, was die Musica Enchiriadis beweise (1927, S. 325, Anm. 2), sei es eindeutig, daß er mit dem Terminus „harmonia“ vor allem „gleichzeitig erklingende Töne“ und zwar die Mehrstimmigkeit bezeichne. Hauptbeleg dafür wiederum ist für Handschin der Satz über das organicum melos.
3. Da in diesem Satz der Ausdruck „per singulos tropos“ auftritt, bezeuge Iohannes Scottus, daß die Kirchentonarten für das Organum wesentlich seien. Wenn nun in der Musica Enchiriadis, die auch in anderen Punkten Übereinstimmungen mit den Anschauungen des Philosophen zeige, ein Organum-Beispiel in die verschiedenen Kirchentonarten versetzt wird, so erweise sich, daß Iohannes Scottus in seinem Satz auf die Wichtigkeit der Kirchentonarten für das Organum im Sinne dieser Stelle der Musica Enchiriadis hingewiesen habe.
4. Iohannes Scottus müsse also die Musica Enchiriadis vor der Niederschrift von „De divisione naturae“ gekannt haben. Folglich müsse sie vor 867 entstanden sein.

Die Voraussetzungen dieser Thesen sind Postulate Handschins, die Folgerungen beruhen auf einem Zirkelschluß.

Der Begriff „harmonia“

Entscheidend für das Zustandekommen der These Handschins ist seine Auffassung der musikalischen Bedeutung von „harmonia“ im Werke des Iohannes Scottus. Der musikalische Terminus „harmonia“ als Bezeichnung für „gleichzeitiges Erklingen verschiedener, proportional zusammenstimmender Töne“ kann aber für Iohannes kaum

S. 142) stellte die Annahmen Handschins über die Bezugnahme des Iohannes Scottus auf die Musica Enchiriadis und die daraus resultierende Datierung dieses Traktats in Frage. – Auch von den Steinen (1946, S. 193/94) bezweifelt die Richtigkeit der Vermutungen Handschins. – Smits van Waesberghe (1952, S. 96, Anm. 1) lehnt diese These Handschins ab, ebenso Waeltner (1955, S. 17).

identisch gewesen sein mit „harmonia“ als einem Terminus für „Mehrstimmigkeit“ oder „mehrstimmige Musik“. Sonst würde der philosophische Terminus „harmonia“ als einer Bezeichnung für den Begriff einer „aus Verschiedenem gefügten Ganzheit“, der schon seit der griechischen Antike und der römischen Spätantike auch zur Benennung musikalischer Phänomene – nämlich sowohl einer realen oder vorgestellten consonierenden Tonfolge als auch eines realen oder vorgestellten consonanten Zusammenklangs – verwendet wurde, durch Iohannes Scottus eine tiefgreifende Bedeutungserweiterung erfahren haben. Dies trifft aber nicht zu. Iohannes stellt „harmonia“ – nicht nur philosophisch, sondern auch musikalisch – ganz im Sinne der pythagoreisch-platonischen Tradition als „wohlgeordnete Fügung“, als „Ganzheit aus Verschiedenem“, und entsprechend als musikalisch consonierende Tonfolge oder als consonanten Zusammenklang vor. Er verwendet „harmonia“ aber keineswegs einmal als Terminus in der Bedeutung von „Tonhöhenvergleiche in der Aufeinanderfolge“ (Handschin) und neben dieser vor allem in der Bedeutung von „Mehrstimmigkeit“. Dies ist eine Setzung Handschins (vgl. das Zitat, oben S. 5). Und „gleichzeitig erklingende Töne“ (Handschin) – etwa in einem einzelnen consonanten Zusammenklang – sind eben nicht einfach identisch mit „Mehrstimmigkeit“. So beziehen sich in der Antike und Spätantike die Erörterungen der musikalischen Consonanzen als der Elemente des harmonischen Zusammenklangs nur auf die Möglichkeit des gleichzeitigen Erklingens verschiedener Töne in einer einzelnen klanglichen Ganzheit [symphonia, consonantia]. Sie beziehen sich aber gerade nicht auf eine „Mehrstimmigkeit“ als einem erkannten und der Betrachtung unterworfenen Verlauf verschiedener, einander im Prinzip klanglich-consonant zugeordneter Stimmen, bzw. einem Ablauf von aufeinander bezogenen consonanten Zusammenklängen⁸. – Andererseits hätte eine auch schon vor Iohannes Scottus oder zu seiner Zeit existierende, aber

⁸ Dagegen steht die Auffassung von Handschin, der (1925/26, S. 324) schreibt: „Seien wir uns nur von vornherein über den Begriff der Mehrstimmigkeit klar: wenn wir ihn nicht als in Regeln gebrachte oder polyphone oder kontinuierliche Mehrstimmigkeit, sondern allgemeiner und zugleich präziser im Sinne einer Anwendung anderer Zusammenklänge als die Oktave, verbunden mit einer Unterscheidung dieser Zusammenklänge, fassen, so wird manches für das Vorhandensein einer solchen Mehrstimmigkeit im Altertum sprechen, aber mit einer Einschränkung, die bereits Gevaert selbst vornahm: gesungen wurde nur im Einklang und in der Oktave.“ – Vgl. auch Handschin (1927, S. 340 und „Musikgeschichte“, 1948, S. 60) sowie von Ficker (1930, S. 32).

auf Grund unserer heutigen Vorstellung als „mehrstimmig“ zu bezeichnende Praxis solange ungeschichtlich – wie jede außergeschichtliche Volksmusik – „prähistorisch“ bleiben müssen, bis ihre Zusammenklangsstruktur denkerisch erfahren, im Bereich der *ars musica* reflektiert, zu schriftlicher Darstellung gebracht und damit erst „geschichtlich“ geworden wäre⁹. Adäquat ist also nicht die Frage, ob Iohannes Scottus irgendeine Art „Mehrstimmigkeit“ gekannt habe, sondern allein: ob „Mehrstimmigkeit“ für ihn schon als eine in die *ars musica* aufgenommene Denkbarkeit zu gelten hat, oder anders: ob sein Musikdenken dieselbe geschichtliche Instanz repräsentiert wie etwa das Musikdenken des Verfassers der *Musica Enchiriadis*¹⁰.

Es kann in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben, wie auffallend es ist, daß die von Handschin so nachdrücklich herangezogene *Musica Enchiriadis* im Hinblick auf das Organum – das sie doch „*diaphonia*“ nennt – den Terminus „*harmonia*“ konsequent vermeidet. Er tritt in den Organum-Capiteln der *Musica Enchiriadis* und der *Scolica Enchiriadis* nicht auf¹¹. Noch wichtiger aber scheint mir, daß dem Verfasser der *Musica Enchiriadis* die Schwierigkeit des erörterten „*harmonia*“-Problems klar bewußt gewesen sein muß. Denn die Belegstellen für „*harmonia*“ in der *Musica Enchiriadis* und in den *Scolica* geben unmißverständlich zu erkennen, daß dieser Terminus ausschließlich in traditioneller Bedeutung belassen ist¹².

⁹ Vgl. zum Begriff der „*ars musica*“ Eggebrecht (1957); zur Frage der schriftlichen Musikdarstellung Georgiades (1957); zur Geschichte des Harmoniebegriffs Hüschen (1956 u. 1959) sowie Dahlhaus (1968, S. 19).

¹⁰ Zu den methodologischen Problemen der Erforschung musikalischer Terminologie vgl. die grundlegende Darstellung von Eggebrecht (1955, S. 15–21 u. S. 26–27 sowie 1968, S. 244), ebenso Schmid (1962) und Schmid/Waeltnner (1963).

¹¹ Für das consonante Zusammenklingen im Organum verwendet die *Musica Enchiriadis* neben Neuprägungen und Beschreibungen, die in ihrer höchst umsichtigen Formulierung die schwierige Darstellbarkeit des Mehrstimmigkeits-Phänomens gleichsam nacherleben lassen, folgende aus der Tradition stammenden Termini [hier angeführt in der Reihenfolge der Häufigkeit ihres Auftretens]: *symphonia*, *consonantia*, *concordia*, *concentus*.

¹² Die beiden Definitionen von „*harmonia*“ seien hier wiedergegeben. *Musica Enchiriadis*, Gerb. Script. I 159a: „*Harmonia* est diversarum vocum apta coadunatio, in quibus vocibus quia plerumque sonos et phthongos indifferenter accipimus, sonos et phthongos et epogdoos, quae singulorum sit proprietas, intimidandum.“ – *Scolica Enchiriadis*, Gerb. Script. I 193a: „*D.*: Quomodo ex Arithmetica matre gignitur harmonia, et an eadem *harmonia*, quae et Musica? *M.*: *Harmonia* putatur concordabilis inaequalium vocum commixtio. Musica ipsius concordationis ratio. Quae sicut per omnia numerorum rationi coniuncta est, atque caeterae Mathesis disciplinae, ita per numeros oportet ut intelligatur.“ – Außerdem zeigen folgende

*Keine Bezüge auf die musikalische Praxis der Zeit in den Werken
des Iohannes Scottus*

Wir wenden uns erneut der Betrachtung des Satzes über das *organicum melos* zu: Hätte Iohannes Scottus in diesem Satz auf eine mehrstimmige Praxis seiner Zeit hingewiesen und auf sie Bezug genommen, dann würde dies besagen, daß das in seinem Werk niedergelegte Wissen über Musik nicht nur den aus der Spätantike überlieferten Bereich der *ars musica* umfaßt, sondern auch die musikalische Praxis betrifft. Er hätte also musikalische Praxis – zumindest partiell – der Disziplin der *ars musica* denkerisch eingefügt¹³. So war zunächst zu fragen, ob Anzeichen für eine solche Haltung im Werke des Philosophen vorliegen.

Eine Durchsicht und Verzettelung der gesamten überlieferten Werke des Iohannes Scottus, auch der fragmentarisch erhaltenen sowie der in ihrer Echtheit umstrittenen und seiner Übersetzungen hat gezeigt, daß dies nicht der Fall ist. Wenn in einem entlegeneren Werk einmal der Terminus „antiphona“ erscheint, oder wenn in einer Stelle aus „*De divisione naturae*“ [V. 25, col. 913A] die gesamte *ecclesia* im Himmel und auf der Erde die *angelica hymnologia*: „*Gloria in excelsis Deo*“ anstimmt, so sind darin keinerlei Hinweise auf eine denkerische Übernahme musikalischer Praxis in den Bereich der *ars musica* zu sehen.

Stellen die Verwendung von „*harmonia*“: *Musica Enchiriadis*, *Gerb. Script. I 152b*: „*Horum etiam quatuor sonorum <sc. in tetrachordo> virtus octo modorum potestatem creat, ut postea suo loco dicetur. Horum sociali diversitate tota adunatur harmonia.*“ – *Scolica Enchiriadis*, *Gerb. Script. I 173b*: „*D.: Hi soni qui sunt? M.: Sonos hic phthongos dicimus, id est, vuculas in canore concordas, quae sunt harmoniae elementa. Etenim sicut loquela litteris, ita constat phthongis harmonia.*“ – Hüschen (1959, S. 149) vermutet also zu recht, daß – wie allen antiken und spätantiken Definitionen von „*harmonia*“ – auch den beiden Definitionen in der *Musica Enchiriadis* und den *Scolica* der ausdrückliche Hinweis auf die „Gleichzeitigkeit des Erklingens der Stimmen“ ermangle. Er irrt sich aber in der Annahme, es lasse sich aus den *Organum*-Beispielen der beiden Traktate deutlich erkennen, daß mit „*harmonia*“ die Mehrstimmigkeit gemeint sei. Diese Ansicht äußert Hüschen (1956, Sp. 1611) auf folgende Weise: „Hier <in den beiden Definitionen> ist erstmals und ganz unmißverständlich der Terminus *harmonia* als Ausdruck für das gleichzeitige Erklingen „unterschiedlicher“ oder „ungleicher“ Stimmen und damit als Begriff für die Mehrstimmigkeit verwendet.“

¹³ Als erster Theoretiker des Mittelalters verbindet Aurelianus Reomensis [um 850] die aus der Antike vermittelte Musiktheorie mit der einstimmigen Gesangspraxis seiner Zeit: Sein Traktat „*Musica disciplina*“ erweitert den traditionellen Bereich der *ars musica* durch die Lehre der praktischen Musikunterweisung. Vgl. Waeltner (1959, S. 293 u. 1960, S. 49). Die früheste Entsprechung im Hinblick auf die Mehrstimmigkeit stellen die *Organum*-Capitel der *Musica Enchiriadis* dar. Vgl. Georgiades (1954, S. 15–23) und Waeltner (1955 u. 1975).

Dagegen ist aus allen die Musik behandelnden Stellen der gesamten Werke eine deutliche Abhängigkeit von der spätantiken Musiktheorie erkennbar. Dies gilt besonders für Stellen, in denen von der musikalischen harmonia die Rede ist. In keiner von ihnen liegt etwas anderes vor als theoretische Erörterungen des Prinzips der „consonierenden Tonfolge“ oder der „Consonanz im einzelnen Zusammenklang“. Texte über „harmonia“ in der Bedeutung „consonanter Klang“ erinnern häufig sowohl im Bestand der musikalischen Termini als auch der formalen Anlage nach an frühere Darstellungen – etwa an die Beschreibung des consonanten Erklingens im Hain des Apollo durch Martianus Capella¹⁴ – oder sie enthalten Überlegungen zur Harmonie des Universums und der Sphären¹⁵.

¹⁴ Martianus Capella (vgl. unten S. 13) beschreibt den Hain des Apollo, in dem die hohen, die mittleren und die tiefen Äste der Bäume, bewegt durch den Wind, einen Zusammenklang aus Oktaven, Quinten und Quartan entstehen lassen, wobei sich dazwischen miterklingende Ganz- und Halbtöne ergeben. Diese Stelle des Martianus Capella, die auch bei Handschin (1925/26, S. 326, Anm. 3) und Wille (1967, S. 635, Anm. 357) wiedergegeben ist, hat Iohannes Scottus in seinem Commentar (vgl. unten S. 13) ausführlich erklärt. Die Interpretation spiegelt als ein in sich geschlossener Text die beschriebene Denkweise des Iohannes Scottus wider, weshalb die beiden Texte hier mitgeteilt seien:
Martianus Capella, lib. I, 10, 22:

„Inter haec mira spectacula Fortunarumque cursus nemorum etiam susurrantibus flabris canora modulatio melico quodam crepitabat appulsu. Nam eminentiora prolixarum arborum culmina perindeque distenta acuto sonitu resultabant; quicquid vero terrae confine ac propinquum ramis acclinibus fuerat, gravitas rauca quatiebat. At media ratis per annexa succentibus duplis ac sesquialteris nec non etiam sesquitertiis, sesquioctavis etiam sine discretione iuncturis, licet intervenirent limmata, concinebant. Ita fiebat, ut nemus illud harmoniam totam superumque carmen modulationum congruentia personaret.“

Iohannes Scottus, Annotationes in Marcianum, 18, 1:

„MIRA SPECTACULA FORTUNARUM videlicet imagines. In hoc loco musicas symphonias usu poetico seu rethorico, sub figura Apollinei nemoris flaborum flatibus commutati, breviter describit, ita ut summitas arborum acutissimos sonos, inclinati autem rami ad radices gravissimos, medii, hoc est inter cacumina arborum et radices extenti, medios efficient. Omnis quippe musica symphonia, id est consonantia, veluti intra tres terminos constituitur, hoc est inter gravissimos et medios et acutissimos sonos. Quorum extremi gravissimi videlicet et acutissimi, dum sibi invicem coaptantur, concentum, id est ratam extremorum concinentiam, reddunt. Dum vero inter graves et extremos rationabilibus intervallis medii constituuntur soni, inter se invicem succentus gignunt, ita ut extremi concentus medii autem succentus efficiunt, et si extremi soni sibi invicem ex dupla proportione iungantur, ut sunt duo ad unum, diapason armoniam, quae in simplicibus simphoniis maxima est, efficiunt. Si vero extreme voces sesquialtera proportione, ut sunt tria ad duo, sibimet copulentur, mediam symphoniam, que diapente dicitur, reddunt. At si extremitate sua cum sesquitertia proportione, ut sunt quattuor ad tria, sibi invicem respondent, minima absque dubio consonantia quae diatnessaron vocatur resonabit, et hoc est quod ait

Sollte sich Iohannes Scottus also lediglich in dem Satz über das *organicum melos* auf eine Praxis seiner Zeit, und zwar gerade auf die mehrstimmige bezogen haben? Ist es nicht vielmehr zu erwarten, daß in einem philosophischen Werk, also in einem Werk, das keinen Traktat der *musica disciplina* darstellt, die Musik zur Verdeutlichung der kosmischen Harmonie nur insoweit herangezogen wird, als sie innerhalb der Tradition der *artes liberales* erfaßt und überliefert ist? Hätte nicht die wie selbstverständlich eingeführte Erwähnung einer neuen Praxis einen avantgardistisch-journalistischen Zug, der – für manche heutige Philosophien durchaus typisch – für einen Philosophen des 9. Jahrhunderts aber gewiß nicht denkbar wäre?

Eine zweite Musik-Stelle mit „organicus“ aus „De divisione naturae“

Der Terminus „*organicum melos*“ findet sich in keiner weiteren Stelle der Werke des Iohannes Scottus. Das in diesem Ausdruck den umfassenderen Terminus „*melos*“ determinierende Adjektiv „*organicus*“ begegnet aber noch in einer anderen Musik-Stelle aus „*De divisione naturae*“ [V, 13, col. 883D]. Darin wird – ähnlich wie in dem diskutierten Satz – die Harmonie überhaupt, also die „Einheit aus der Vielheit“, in Analogie durch die musikalische *harmonia* verdeutlicht.

Direkt davor jedoch bringt Iohannes Scottus im Anschluß an den christlichen Neuplatoniker Pseudo-Dionysios für das Phänomen, daß verschiedene Dinge sich zu einer Einheit verbinden, ohne miteinander

DUPLIS SESQUIALTERIS SESQUITERTIIS quoniam vero medii soni rationibus epogdois, quas octavas dicunt, ut sunt VIII et VIII sibimet coniunguntur. Communis mensura mediarum vocum quam dicunt tonum mox gignitur, et quia non semper integris tonis a se invicem medii cum extremis comparati discernuntur, necesse est ut inserantur emitonia quae etiam limmata nominantur, et hoc est quod ait, OCTAVIS ETIAM SINE DISCRETIONE IUNCTURIS, quamvis intervenirent limmata. Et ne quis existimat nos contraria docere dicentes extremos sonos concentum, medios vero succentum, reddere, dum ipse Marcianus succentibus DUPLIS AC SESQUALTERIS NEC NON ET SESQUITERTIIS dicat, in extremis quippe sonis, dupla seu sesquialtera seu sesquitertia proditur consonantia, ordinem verborum intentus perspiciat, atque ita disponat octavis etiam succinentibus, id est tonis; deinde videat quibus succinunt octave duplis videlicet extremitatibus et sesquialteris et sesquitertiis, et intelligat in extremitatibus solum modo duplas sesquialteras sesquiterciasque proportionem concinere, in mediis vero octavas et limmata, hoc est tonos et emitonia, succinere . . . Armonia interpretatur adunatio dissimilium videlicet vocum ratis proportionibus coniunctarum.“ (OCTAVIS – so in der Edition von C. Lutz statt sesquioctavis bei Mart. Cap. – entsprechend der Überlieferung).

¹⁵ Vgl. die beiden Sphärenharmonie-Stellen: *De divisione naturae*, II, 549C u. III, 722A sowie unten S. 28, Anm. 38.

zu verschmelzen, ein anderes Beispiel: brennende Leuchter in einer Kirche¹⁶. Sie ergeben ein einheitliches, für den Gesichtssinn nicht in einzelne Teile auflösbares Licht, obwohl doch jeder Leuchter sein eigenes Licht behält. Dies zeigt sich, wenn jemand einen der Leuchter aus dem Raum hinausträgt, denn der entfernte Leuchter läßt den übrigen von seinem Licht nichts zurück, zieht aber auch vom Licht der anderen Leuchter nichts ab.

Diese Überlegungen des Pseudo-Dionysios führt Iohannes Scottus weiter durch folgende Beschreibung desselben Phänomens am Beispiel der musikalischen harmonia:

Iohannes Scottus, De divisione naturae, V, 13, col. 883C/D:

Numsimilimodo de humanis *organicisque vocibus* intelligitur? Singula quaeque vox, sive humana, sive fistularis, vel lyrica, qualitatem suam habere non desistit, dum unam *harmoniam* inter se / plures unitate congrua analogia efficiunt. Ubi etiam apertum argumentum de sonis datur, quod in se invicem non confunduntur, sed solummodo adunantur. Nam si aliqua vox ex ipsis siluerit, sola silebit, nec de *melodia* silentis inter adhuc sonantes quicquam resultat. Ex quo manifestum est, quod, quando inter ceteras sonuit, proprietatem suae qualitatis observavit. Nam si aliis confunderetur, non posset totam se silendo subtrahere. Quod enim confunditur vel miscetur, non facile in suam proprietatem resolvitur.

Übersetzung:

Erkennt man [dies] nicht auf ähnliche Weise an Hand von menschlichen [Stimmen] oder instrumentalen Tönen? Jeder einzelne Ton, sei es der einer menschlichen Stimme oder der eines Blasinstruments oder eines Saiteninstrumentes, verliert seine Qualität nicht, wenn mehrere miteinander in ebenmäßiger Einheit durch Übereinstimmung eine harmonia entstehen lassen. So wird das Argument auch von den Tönen augenscheinlich bekräftigt, daß sie sich miteinander nicht verschmelzen, sondern lediglich vereinigen. Wenn nämlich irgendein Ton unter ihnen verstummt, schweigt er allein, und vom Klang [melodia!] des schweigenden hallt nichts [mehr] unter den weiterklingenden [nach]. Daraus wird es offenkundig, daß er die Eigenart

¹⁶ Dionysios Areopagita (5. Jhdt. n. Chr.), dessen „Himmlische Hierarchie“ Iohannes Scottus aus dem Griechischen ins Lateinische übersetzte: „Sancti Dionysii Areopagitae, De caelesti ierarchia“, Migne PL 122, col. 1035. – Das Leuchter-Beispiel findet sich dort col. 1121 D.

seiner Qualität beibehielt, solange er unter den übrigen ertönte. Würde er sich nämlich mit den anderen vermischen, so könnte er sich nicht vollkommen durch Schweigen entziehen. Denn was verschmilzt oder sich vermischt, ist nicht leicht wieder in seine Eigenheit aufzulösen.

Eindeutig ist in dieser Stelle die vox humana der vox organica gegenübergestellt, wobei mit dem Terminus „vox organica“ der Ton eines Instruments [fistula, lyra] bezeichnet ist: „vox organica“ ist „der instrumentale Ton“.

Das Adjektiv „organicus“, das in musikalischer Bedeutung in der gesamten lateinischen Literatur bis zu Iohannes Scottus, auch in der antiken, relativ selten vorkommt, findet sich in den Werken des Iohannes nur noch an einer weiteren Stelle, nämlich in einer Glosse seines Commentars zu dem Werk des Martianus Capella: „De nuptiis Mercurii et Philologiae“.

Iohannes Scottus und sein Commentar zu Martianus Capella

Martianus Capella (vor 439 n. Chr.) war in der Zeit des Iohannes Scottus und auch schon früher ein im Schulunterricht der sieben artes liberales viel verwendeter Autor. Besondere Verbreitung erlangte er aber durch einen Kreis von Gelehrten, die teilweise irischer Abstammung waren oder von Iren ausgebildet worden sind. Dieser Kreis hatte seinen Mittelpunkt in Laon, in seinem Einflußbereich lagen auch die Klöster von Auxerre und St. Amand. Aus diesem Gelehrtenkreis, dem auch Iohannes Scottus zugehörte, sind – wohl für den Schulunterricht verfaßt – mehrere Commentare zu Martianus Capella überliefert. Die ältesten darunter sind die Commentare des Iren Dunchad (Ende 9. Jhdt.) und der des Iohannes Scottus¹⁷.

¹⁷ Wichtig ist auch der Commentar des Remigius von Auxerre [nach 841–908], der selbst kein Ire war, jedoch von Dunchad und – zusammen mit Hucbald von St. Amand [ca. 840–930] – von Heiric [841–876] in irischer Tradition geschult worden ist. Remigius hat in seinem Martianus-Capella-Commentar die Werke des Iohannes Scottus und des Dunchad benutzt. Ein Teil des Commentars – zu Martianus Capella, lib. IX, De harmonia, 494, 13, bis Schluß – wurde von Gerbert als „Remigii Altisiodorensis musica“ veröffentlicht [Gerb. Script. I 63–94], ganz liegt er in der Edition von Lutz (1962/65) vor. – Zur Frage der Commentare zu Martianus Capella vgl. Manitius (1911, S. 330, 335, 513, 525) und Lutz (1939, S. IX u. S. 229); zur Frage der Iren und der Bedeutung des Iohannes Scottus innerhalb dieses Kreises vgl. Bischoff (1966, S. 195 u. 1967, S. 265).

Die in unseren Zusammenhang gehörige kurze Glosse aus dem Commentar des Iohannes Scottus betrifft folgenden Textabschnitt:

Martianus Capella, lib. II, 49, 6 ss.:

Ecce ante fores quidam dulcis sonus multifidis suavitatibus cietur, quem Musarum convenientium chorus impendens nuptialibus sacramentis modulationis doctae tinnitibus concinebat. Nam nec tiliarum mela, nec ex fidibus sonitus, nec hydraularum harmonica deerat plenitudo, sed in blandum collata cantum ac modificato fine compactum voci virginum complementi spatio ratum fecere silentium. Actuncille omnis chorus canoris vocibus dulcique modulatu praevertit *omnes organicas suavitates*, et cum sacrae numeris cantilenae haec dicta funduntur:

Scande caeli templa, virgo, digna tanto foedere;
Te socer subire celsa poscit astra Iuppiter¹⁸.

Übersetzung:

Siehe, vor den Türen erhebt sich ein Wohlklang [dulcis sonus] aus vielfacher Schönheit, in den der Chor der zusammengekommenen Musen, der die heilige Hochzeit feiert, durch den Schall einer wohlgefügtten Liedweise einstimmt. Es fehlt zwar weder das melos der Tibien, noch der Klang der Saiten, noch die harmonische Fülle der Wasserorgel, doch eingefügt in den strahlenden und durch einen festgesetzten Schluß gestalteten Gesang, verhalten sie sich zum Chor [vox] der Jungfrauen in ergänzendem [zeitlichen] Abstand durch festbestimmtes Schweigen¹⁹. Und dann übertrifft jener ganze Chor durch die klangvollen Stimmen und durch die süße Gesangsweise

¹⁸ Diese zwei ersten trochäischen Tetrameter des Musengesangs finden sich als Organum-Beispiele im „Bamberger Dialog über das Organum“, ed. Waeltnner (1955, S. 138/39 u. 1975, S. 44/46), vgl. auch Waeltnner (1957, S. 176 u. Abb. I). So ergibt sich als Frage, ob ein Zusammenhang zwischen der Organum-Praxis und dieser Stelle des Martianus Capella mit der Beschreibung des Musengesangs, der „alle instrumentalen Wohlklänge“ [49,14: „omnes *organicas* suavitates“] übertrifft, zu vermuten sein könnte, worauf hier jedoch nicht eingegangen werden kann.

¹⁹ Martianus Capella beschreibt also einen Wechsel des Vortrags zwischen Gesang und Instrumentenspiel. Handschin (1931, S. 61) interpretiert diese Stelle ebenfalls als Wechsel zwischen instrumentalem und vokalem Vortrag, genauer als Beschreibung eines „instrumentalen Vorspiels zum Gesang“ und verweist dazu auf eine Glosse in der Handschr. Mailand Ambr. M 37 sup.: „fecere silentium i. e. dedere musica instrumenta, sicut faciunt ioculatores: dum instrumentum suum tangunt, silent; et dum silet instrumentum suum, cantant.“ – Sollte diese Stelle – falsch übersetzt – als Organum verstanden worden sein?

alle instrumentalen Wohlklänge [omnes organicas suavitates], und mit dem Rhythmus [numerus] der heiligen cantilena lassen sie dieses Gedicht ausströmen:

„Ersteige den Tempel des Himmels, Jungfrau, würdig eines solchen Bundes;
Iuppiter, Dein Schwiegervater, wünscht, daß Du zur Höhe der
Sterne aufsteigst . . .“

Die Glosse des Iohannes Scottus zu diesem Text bezieht sich auf „organicas suavitates“ und lautet (ed. Lutz, 1939, S. 60, 18):

OMNES ORGANICAS id est alias suavitates.

„ALLE INSTRUMENTALEN, d. h. die übrigen Wohlklänge“.

Auch hier ist eindeutig *organicus* im Gegensatz zu *chorus* – den Stimmen des Musenchors – als Terminus für die Qualität des Instrumentalen verwendet, und zwar schon von Martianus Capella selbst, wobei aber Iohannes Scottus durch das „id est alias“ die Andersartigkeit des Instrumentalen gegenüber dem *chorus* in seiner Erklärung unterstreicht. Die ganze Glosse besteht eigentlich nur aus dieser Unterstreichung. Übrigens findet sich in dieser Stelle des Martianus Capella [49,9] der Ausdruck „tibiarium mela“, also der Terminus „melos“ im Hinblick auf das Erklängen von Instrumenten²⁰.

Außer diesem Beleg ist für die Bedeutung, in der Iohannes Scottus den Terminus „*organicus*“ versteht, noch eine weitere seiner Glossen zu Martianus Capella aufschlußreich. Sie bezieht sich auf folgenden Abschnitt, der den Terminus „organica vox“ enthält:

Martianus Capella, lib. IX, 493, 11 ss.:

Unde enim cervi fistulis capiuntur, pisces in stagno Alexandriae crepitu detinentur, cynos Hyperboreos citharae cantus adducit? Elephantos Indicos *organica* permulsos detineri *voce* compertum, fistulis aves allici comprobatum, infantibus crepitacula vagitus abrumpere.

²⁰ Zum Erklängen von Instrumenten vgl. auch Martianus Capella, lib. IX, 483, 4 ss.: „Verum ille orbis non chelys nec barbiton nec tetrachordon apparebat, sed ignota rotunditas *omnium* melodias transcenderat *organorum*. denique mox ingressa atque eiusdem orbis sonuere concentus: cuncta illa, quae dissona suavitas commendarat, velut mutescencia tacuerunt, ipseque tunc Iuppiter caelestesque divi superioris melodiae agnita granditate, quae in honorem cuiusdam ignis arcani ac flammae insopibilis fundebatur, reveriti intimum patrumque carmen paululum in venerationem extramundanae omnes intelligentiae surrexerunt.“ Diese Stelle wird auch von Handschin (1925/26, S. 326 Anm. 3, und 1931, S. 60) und Wille (1967, S. 641, Anm. 420 u. 421) zitiert.

Übersetzung:

Wieso werden denn die Hirsche mit Pfeifen gefangen, die Fische im alexandrinischen Gewässer durch Klappern festgehalten, wieso lockt der Klang der cithara die hyperboreischen Schwäne heran? Die indischen Elephanten werden bekanntlich durch den Ton eines Instruments beruhigt, bewiesenermaßen werden die Vögel durch Pfeifen angelockt, Rasseln unterbrechen das Schreien von Kindern.

Die Glosse des Iohannes Scottus lautet (ed. Lutz, 1939, S. 205, 6):

ELEPHANTES PERMULSOS id est per vocem organi capiuntur.
„DIE BERUHGIGTEN ELEPHANTEN, d. h., sie werden durch den Ton eines Instruments gefangen.“

Der Ausdruck „organica vox“ wird also von Iohannes erklärt durch „per vocem organi“, d. h. „mit Hilfe des Tons eines Instruments“.

Aus den Belegen für „organicus“ in den Werken des Iohannes Scottus geht hervor, daß jeweils durch Hinzufügung dieses Adjektivs – entsprechend seiner ursprünglichen Bedeutung als eines griechischen Fremdwortes – Substantive (*vox, suavitas*) im Sinne von „instrumental“ determiniert sind. Iohannes Scottus verwendet also – auch hierin der antiken Musiktheorie folgend – „organicus“ in derselben Bedeutung wie etwa Martianus Capella und andere spätantike und mittelalterliche Autoren²¹.

Dieselbe determinierende Funktion hat „organicus“ im Prinzip auch in dem diskutierten Satz des Iohannes über das „organicum melos“. Die eigentliche Bedeutung von „organicum melos“ läßt sich jedoch erst

²¹ Martianus Capella [vor 439 n. Chr.] siehe oben, S. 14 (lib. II, 49, 14) und S. 15 (lib. IX, 493, 14) sowie lib. IX, 479, 14 ss.: „non enim simplex quidam et unius materiae tinnitibus modulatus, sed omnium *organicarum* uocum consociata permixtio quamdam plenitudinem cuncticinae uoluptatis admisit.“

Vitruv [ca. 25 v. Chr.], De Architectura Lib. X, 1, 1 (ed. V. Rose, Leipzig 1899, p. 241): „at spirabile <genus machinae = *πνευματικόν*>, cum spiritus est expressionibus impulsus ut plagae vocesque *οργανικως* exprimantur.“

Aldhelm [670–709], De metris et enigmatibus ac pedum regulis, CXXXV (Monum. Germ. hist., Auctores antiquissimi, XV, p. 189, ed. R. Ehwald): „Unde ergo ista diversitas et veluti inconueniens diafonia nascatur, cum in praedictis X pedibus aequo divisionis exagio trutinatis, quasi quaedam *organicae* modulationis melodia, ita consors temporum armonia teneatur?“

Remigius von Auxerre [um 841–908], Commentum in Martianum Capellam, lib. II (ed. C. Lutz, pag. 159, 8): „Ydraula Grece organum dicitur; ydor namque aqua, aulae autem dicuntur fistulae organales, hinc ydraulia vel ydraula dicitur organicus sonus.“ lib. IX (Gerb. Script. I, 80b; Lutz, p. 352, 26 ss.): „Auditu, cum ad iudicium modulationis intendimus, scilicet sive in *organicis* sive humanis vocibus.“

klarer erkennen, wenn weitere Möglichkeiten der Verwendung von „organicus“ in der Spätantike und im frühen Mittelalter angeführt sind.

„Organicus“ in der lateinischen Literatur bis Iohannes Scottus

„Organicus“ als Kennzeichnung der „instrumentalen Qualität“ von Tönen oder instrumental Erklingendem überhaupt findet sich entsprechend in den Einteilungen der verschiedenen Arten von Musik, etwa bei Isidor von Sevilla (gest. 636)²²:

Isidori Etymologiarum lib. III, XIX (ed. W. M. Lindsay, Oxford 1911):

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

Übersetzung:

ÜBER DIE DREIFACHE TEILUNG DER MUSIK. Für jeden Ton besteht entsprechend der Anlage der cantilenae bekanntlich eine dreifache Beschaffenheit. Die erste ist die harmonica, die aus den Gesängen der Stimmen besteht. Die zweite [ist] die organica, die im Blasen [von Instrumenten] vorliegt. Die dritte ist die rythmica, die aus dem Schlagen mit der Hand ihre Ordnung erhält. Denn entweder durch die Stimme wird der Ton hervorgebracht, wie

²² Vgl. dazu auch Fragmentum Censorino [um 238 n. Chr.] adscriptum, cap. XI (ed. F. Hulsch, pag. 64, u. Keil, Grammatici Latini VI, 609): „Musica est peritia faciendorum et canendorum modorum. eius partes harmonica, *organica*, rhythmica, crumatica.“, weiter Martianus Capella (lib. IX, 500, 3 ss.): „... et habet partes tres: ὄργανικόν, ᾠδικόν, ὑποκριτικόν, quae interius rerum ordo disponet.“ und nochmal Isidor von Sevilla (Etymol. lib. III, 21): „DE SECUNDA DIVISIONE, QUAE ORGANICA DICITUR. Secunda est divisio *organica* in his, quae spiritu reflante completa in sonum vocis animantur, ut sunt tubae, calami, fistulae, organa, pandoria, et his similia instrumenta. Organum vocabulum est generale vasorum omnium musicorum.“ Die soeben angeführte Stelle des Martianus Capella wird bei Remigius von Auxerre [um 841–908], in nachfolgender Weise kommentiert (Gerb. Script. I, 68b; Lutz, [2:] p. 336, 9 ss.): „... ET HABET PARTES TRES: ΟΡΓΑΝΙΚΟΝ, quod ab organo venit, ΩΔΙΚΟΝ, id est cantabile, ᾠδῆ cantus, ΥΠΟΚΡΙΤΙΚΟΝ, simulativum.“

mit Hilfe der Kehle, oder durch Blasen, wie mit Hilfe der Trompete oder der Flöte, oder durch Anschlag, wie mit Hilfe der Cithara, oder durch irgendetwas anderes, was durch Anschlagen ertönt.

Für unseren Zusammenhang wesentlich ist die Verbindung von „organicus“ mit spezielleren musikalischen Termini, die durch diese Verbindung zu Termini des „Instrumentenspiels“ werden. Dabei können sie konkret das „Spielen von bestimmten Instrumenten“ – etwa in der Begleitung des Gesangs – wie auch abstrakt allgemeiner „instrumentale Musik“ oder das „instrumentale Musizieren“ bezeichnen²³.

Diese Bedeutung verleiht „organicus“ etwa dem Terminus „modulus“ in folgender Stelle des Martianus Capella:

Martianus Capella, lib. IX, 493, 2ss.:

Asclepiades item tuba surdissimis medebatur; ad affectiones animi tibias Theophrastus adhibebat. Ischiadas quis nesciat expelli aulica suavitate? Xenocrates *organicis modulis* lymphaticos liberabat. Thaletem Cretensem citharae suavitate compertum morbos ac pestilentiam fugavisse.

²³ Von Interesse ist in diesem Zusammenhang auch die Verwendung von „organicus“ für den oder die Spieler eines Instruments bei Lucrez (De rerum natura libri VI, ed. J. Martin, Leipzig 1969):

lib. II, 408–413 (Martin pag. 58):

omnia postremo bona sensibus et mala tactu
dissimili inter se pugnant perfecta figura;
ne tu forte putes serrae stridentis acerbum
horrorem constare elementis levibus aequae
ac musaea mele, per chordas *organici* quae
mobilibus digitis expergefata figurant;

lib. III, 130–134 (Martin pag. 92):

Quapropter quoniam est animi natura reperta
atque animae quasi pars hominis, redde harmoniae
nomen, ad *organicos* alto delatum Heliconi,
sive aliunde ipsi porro traxere et in illam
transtulerunt, proprio quae tum res nomine egebat.

lib. V, 332–337 (Martin pag. 187):

quare etiam quaedam nunc artes expoliuntur,
nunc etiam augescunt; nunc addita navigiis sunt
multa, modo *organici* melicos peperere sonores,
denique natura haec rerum ratioque repertast
nuper, et hanc primus cum primis ipse repertus
nunc ego sum in patrias qui possim vertere voces.

(Zu lib. III vgl. R. Heinze, T. Lucretius Carus, De rerum natura Buch III erklärt, Leipzig 1897, S. 67).

Übersetzung:

Asclepiades hat ebenso durch die Tuba die Taubsten geheilt; bei Beeinflussungen der Seele hat Theophrast [Philosoph, Schüler Platons] Flöten verwendet. Wer weiß nicht, daß der Ischias durch den Wohlklang des Aulos vertrieben wird? Xenocrates [Schüler Platons] befreite durch Instrumentenspiel [instrumentale Weisen] die Wahnsinnigen. Es ist bekannt, daß Thales der Creter [?] durch den Wohlklang der cithara Krankheiten und die Pest verscheucht hat.

In den Gedichten des Sedulius Scottus, des Gründers der Irenkolonie in Lüttich, der etwa zur selben Zeit [848] wie Iohannes Scottus auf den Kontinent kam, begegnet „organicus“ in derselben Funktion, und zwar als Adjektiv zu „cantus“ und „tropus“²⁴:

Sedulii Scotti, Carmina II, XXVIII [Ad Karolum Calvum], v. 15 s. (Monumenta Germaniae Historica, Poetae Latini aevi Carolini III, 1, ed. L. Traube 1886, p. 193):

Plaudite sed, populi Francorum, plaudite ovantes,
Cantibus organicis, voce levate melos.

Übersetzung:

Klatscht Beifall, Ihr Franken, klatscht Beifall [und zwar] jubelnd
zu den instrumentalen Weisen, erhebt mit der Stimme den Gesang
[das Melos].

Hier ist der Terminus „cantus organicus“ als „instrumentales Musizieren“ gegenübergestellt dem „melos“, dem Gesang der Stimme; beide sollen zusammen erklingen.

Der Terminus „cantus organicus“ begegnet in derselben Verwendung auch in einem Werk des Milo von St. Amand [gest. 871/72], dem Onkel und Lehrer Hucbalds, nämlich in der praefatio zu seinem Gedicht „De sobrietate“ [„Über die Mäßigung“ als der Feindin des Lasters und der Venus]:

²⁴ Belegstellen für die Verbindung von „organicus“ mit „tropus“, auf die hier nicht näher eingegangen werden soll, sind Carmen II, XVI (Mon. Germ. hist., Poet. Lat. Aevi Carol. III, 1, p. 184), v. 19 s.:

Tunc me nec vincent septeno gutture cigni
Plus vos *organicis* tunc resonabo *tropis*.

und Carmen II, LXXV (ebenda p. 226), v. 5 s.:

CAMENA: Inveni magnum – fateor tibi, Tyrsis – Homerum,
Inveni Musas *organicosque tropos*.

Vgl. auch „organica modulatio“ bei Aldhelm (oben Anm. 21).

Milonis Carmina, De sobrietate, Praefatio, v. 28 ss. (Monum. Germ. Hist., Poet. Lat. aev. Carol. III, 2, 2, ed. L. Traube 1896, p. 614):

Ac veluti populus sancta a tellure fugatus
 Septimanisque decem annorum in Babylone locatus
 Fletibus *organicos cantus* mutavit amaris,
 Non aliter nobis hac in convalle gemendum.

Übersetzung:

Und gleichwie das Volk, das von der heiligen Erde verjagt wurde,
 Und siebzig Jahre in Babylon saß,
 Getauscht hat die *organici cantus* mit bitteren Tränen,
 Nicht anders müssen wir in diesem Tale seufzen.

Milo bezieht sich in der Praefatio seines Carmen auf die Babylonische Gefangenschaft des Volkes Israel und er erinnert zugleich an den Psalm 136, der „Wehklage der Gefangenen zu Babel“, wo es heißt, daß die Juden in ihrer Trauer Gott keine [durch Instrumente begleiteten] „cantica“ mehr singen konnten und ihre Instrumente [organica] an Weidenbäumen aufhingen.

Dieser Gruppe von musikalischen Termini – wie „modulus“, „tropus“, „cantus“ –, die in Verbindung mit „organicus“ das „instrumentale Musizieren“ bezeichnen, gehört auch der Terminus „melos“ zu. Die früheste Belegstelle für „organicum melos“ ist in der lateinischen Literatur ein Fragment des Terentius Varro [116–27 v. Chr.]²⁵:

Varro, frg. 26 [Nonii Marcelli, De conpendiosa doctrina libros XX, ed. W. M. Lindsay, I, Leipzig 1903, 108]:

Melos alterum (<conj. Lindsay: autem) in cantibus est bipertitum: unum quod est in assa voce, alterum quod vocant *organicon*.

Übersetzung:

Das melos in den Gesängen ist zweigeteilt: das erste ergibt sich in der reinen Stimme, das andere heißt organicon.

Die früheste Belegstelle für „organicus“ in musikalischer Verwendung belegt somit zugleich den Ausdruck „organicum melos“ – und zwar in der griechischen Form „melos organicon“ – als „instrumentales melos“.

²⁵ Das Varro-Fragment ist überliefert als Zitat in „De conpendiosa doctrina libri XX“ des Nonius Marcellus [4. Jahrh. n. Chr.]. Vgl. dazu Handschin 1925/26, S. 327/1.

Dieselbe Bedeutung hat der Terminus „*organicum melos*“ – der in der gesamten lateinischen Literatur äußerst selten auftritt – auch in der einzigen mir bisher bekannten Stelle, die zeitlich und räumlich in den Umkreis von Iohannes Scottus zu bringen ist. Sie findet sich in dem bereits herangezogenen Gedicht „*De sobrietate*“ des Milo von St. Amand innerhalb einer Beschreibung der Passion Iohannes des Täufers, worin ein Abschnitt das luxuriöse Mahl des Herodes schildert:

Milo von St. Amand, *De sobrietate*, lib. II, v. 158 ss. (Monum. Germ. Hist., Poet. Lat. aev. Carol. III, 2, 2, ed. L. Traube 1896, p. 650):

Plena domus vitiis et gastrimargia in omnes
 Discurrens mensas pinguem distenderat alvum,
 Exudans satiare nequit quam turba coquorum,
 Ebrietas luxus petulantia, lusus inanis,
 Harpa lirae cytharae psalteria fistula musae
 Cimbala sambucae simphonia timpana sinistra.
Organicumque melos aptabat filia mortis.
 Vipera vipereo saltatrix germine creta
 Sibilat; ut serpens, ut regulus ore volucrem
 Sorbeat, ad caput haec tendit fera bestia vatis.

Übersetzung:

Voll das Haus von Lastern; und die Völlerei läuft an allen
 Tischen umher und dehnt aus den fetten Magen, und die
 schwitzende Schar der Köche kann sie nicht sättigen.
 Trunksucht, Ausschweifung, Leichtfertigkeit, eitles Spiel,
 Harfe, Lyren, Citharen, Psalterien, Flöte, Musen,
 Cimbala, Sambucen, Symphonia, Timpana, Sistren.
 Und dem *organicum melos* paßt sich an die Tochter des Todes.
 Die Viper als Tänzerin, geboren aus Viperngezücht
 zischt; wie die Schlange, wie der Basilisk mit dem Maul den Vogel
 [einst] verschlinge [*cf. Isaiam 14, 29*], strebt nach dem Kopf des
 Propheten dieses wilde Tier.

Während des Mahls wird mit den verschiedensten Musikinstrumenten aufgespielt, und zu dieser Musik tanzt die „*filia mortis*“ Salome. Sie tanzt nach der Musik der Instrumente, sie „paßt“ sich dem *organicum melos* an. In dieser Stelle bezeichnet der Terminus „*organicum melos*“ also ebenfalls eindeutig das „instrumentale Melos“.

Hat Iohannes Scottus in seinem Satz über das *organicum melos* wirklich das Organum, die frühe Mehrstimmigkeit gemeint? Es wäre die einzige Stelle in seinen Werken, in der er sich nicht der aus der Spätantike überlieferten Musiktheorie anschließt, die einzige Stelle in seinen Werken, in der *organicum* eine Bedeutungserweiterung erfährt, die einzige, in der Iohannes Scottus – gleichsam ausdrücklich – auf eine musikalische Praxis seiner Zeit Bezug nimmt. Dies alles ist äußerst unwahrscheinlich. Es ist vielmehr anzunehmen, daß nur unsere Kenntnis der Bedeutung von *organicum melos*, die dieser Terminus innerhalb der Organum-Lehre der *Musica Enchiriadis* erhält²⁶, bisher dazu verleitet hat, den Satz des Iohannes Scottus überhaupt auf die frühe Mehrstimmigkeit zu beziehen. Denn alle Gegebenheiten sprechen dafür, daß Iohannes Scottus im traditionell spätantiken Sinne „*organicum melos*“ als „*instrumentales melos*“ verstand²⁷.

„*per singulos tropos*“

Diese Annahme wird durch eingehendere Untersuchungen der musikalischen Termini des Iohannes Scottus und ihres Zusammenhangs mit seiner dem christlichen Neuplatonismus verhafteten philosophischen Begrifflichkeit bestätigt. Die Mitteilung von Ergebnissen hinsichtlich einzelner Wörter, Wendungen und Termini des Satzes – so-

²⁶ Außer den oben, Anm. 3, zitierten beiden Stellen vergleiche auch diejenigen, die auf das „*organicum melos*“ unmittelbar Bezug nehmen, sowie die, die statt von „*organicum melos*“ von „*diaphoniae melos*“ sprechen: *Musica Enchiriadis*, cap. XIII (Gerb. Script. I, 166a; Waeltner 1955, S. 99/100 u. 1975, S. 2): „Sic enim duobus aut pluribus in unum canendo modesta dumtaxat et concordi morositate, quod suum est *huius* <i. e. *organici*> *meli*, videbis suavem nasci ex hac sonorum comixtione concentum.“ Pariser Traktat (Couss. Script. II, 74a; Waeltner 1955, S. 45, 5 ss. u. 1975, S. 72, 6 ss.): „adhuc de diatessaron symphonia, quomodo *melos diaphoniae* nascatur, videamus, quam usitato vocabulo organum nuncupamus. Et enim lege *melos istud* ab hinc meat, quod in quartis locis ducentem se cantum organum comitatur.“ Ebenda (Couss. Script. II, 74b; Waeltner 1955, S. 46, 5 u. 1975, S. 74, 3): „Bina vero lege *melos istud* <i. e. *organicum melos*> hinc meat.“ Ebenda (Couss. Script. II, 74b, Waeltner 1955, S. 46, 14 ff. u. 1975, S. 74, 12 ff.): „Ad ostendendum vero planius, quod dicitur, conemur hoc *diaphoniae melos* et alia descriptione imaginari.“ Ebenda (Couss. Script. II, 75a; Waeltner 1955, S. 46, 24 ff. u. 1975, S. 74, 21 ff.): „Sane punctos ac virgulas ad distinctionem ponimus sonorum brevium ac longorum, quamvis *huius generis* <i. e. *diaphoniae*> *melos* tam grave, ut dictum est, esse oporteat tamque morosum, ut rithmica ratio vix in eo servari queat.“

²⁷ Die Frage, welchen speziellen Sinn der an sich etwas allgemeine Begriff des „*instrumentalen Melos*“ in dem Satz von Iohannes Scottus haben könnte, wird weiter unten S. 26 ff. behandelt.

wohl der musikalischen wie auch der übrigen²⁸ – würde hier zu weit führen. Eine Erörterung der Wendung „per singulos tropos“ jedoch ist nötig, da gerade dieser Ausdruck immer wieder als Indiz für bestimmte, aus den Kirchentönen abgeleitete Organum-Regeln verstanden wurde, und Handschin sich durch ihn sogar auf die Versetzung des Organum-Beispiels „Tu patris“ in der Musica Enchiriadis verwiesen fühlte²⁹. Die Interpretation des Ausdrucks „per singulos tropos“ als eines Hinweises auf die Wichtigkeit der Kirchentönen für das Organum mußte sich geradezu ergeben, denn die Wendung erweckt den Eindruck, als sei sie eine von Iohannes Scottus speziell im Hinblick auf das Organum geprägte präzise Aussage. Dies trifft aber nicht zu. Denn der Ausdruck „per singulos tropos“ ist eine geradezu formelhafte Wendung, die mit den Bedeutungen „gemäß den einzelnen Tonarten“ oder „durch die einzelnen Tonarten hin“ besonders von dem durch Iohannes Scottus kommentierten Martianus Capella häufig gebraucht ist und bei ihm dieselbe Funktion wie im Satz des Iohannes Scottus hat:

Martianus Capella, lib. IX, 502, 4 ss.:

sunt igitur innumerabiles soni, sed specialiter *per singulos tropos* viginti octo tantum poterunt convenire, quorum nomina superius memoravi.

Übersetzung:

Es gibt daher unzählige Töne, aber im besonderen können gemäß den tropi nur achtundzwanzig zusammenkommen, deren Namen ich weiter oben erwähnt habe.

Die Wendung „per singulos tropos“ soll also nichts anderes besagen, als daß jeweils bestimmten Gegebenheiten und Feststellungen Gültigkeit innerhalb des in „tropi“ vorstellbaren Systems, bzw. innerhalb der einzelnen „tropi“ selbst, zuerkannt wird³⁰. In dieser Verwendung begegnet

²⁸ Waeltner hat an dieser Stelle seines hinterlassenen Manuskriptes lediglich vermerkt „Beispiele!“, ohne aber wie sonst in diesem Manuskript die vorgesehenen Belegstellen zu bezeichnen. (Schmid)

²⁹ Waeltner 1955, S. 17/18 bezog die Regeln im Gegensatz zu Handschin auf den Kölner Traktat.

³⁰ Z. B. auch an folgenden Stellen: Martianus Capella, lib. IX, 495, 6/7 „verum soni sunt *per singulos* quosque ac per omnes *tropos* numero XVIII.“, lib. IX, 506, 15 ss.: „maiora (sc. diastemata) vero sunt, quae *per singulos tropos* bis ex omnibus faciunt, quo nihil maius in tropis possumus invenire.“ und lib. IX, 507, 14 s. „convenientia vero *per singulos tropos* sex sunt, id est διὰ τεσσαράρων, quod de quattuor dicimus“.

der Ausdruck – ebenso bedeutungsgleiche Varianten von ihm wie etwa „per singulos tonos“, „per singulos modos“ – auch in den Schriften anderer Autoren³¹. Übrigens ist die Wendung „per singulos . . .“, „per singulas . . .“, „per singula . . .“, also mit anderen Substantiven und in anderen Zusammenhängen im Lateinischen relativ häufig. So finden sich auch in den Werken des Iohannes Scottus für sie zahlreiche Belegstellen³², eine von ihnen „per singulas species“ auch in dem Capitel mit dem Satz über das *organicum melos*³³. Es liegt demnach kein Grund vor, dem Ausdruck „per singulos tropos“ in dem Satz über das *organicum melos* eine spezielle Aussagekraft zuzumessen. Damit aber entfällt eine wesentliche Stütze für die These, daß Iohannes Scottus in seinem Satz an das Organum oder die frühe Mehrstimmigkeit gedacht haben kann. Dies ist von umso größerer Bedeutung, als die Wendung „per singulos tropos“ in direktem Zusammenhang steht mit der Erwähnung der „certae rationabilesque artis musicae regulae“, die ihrer-

³¹ Z. B. Boethius, *De institutione musica* (ed. Friedlein, Leipzig 1867) lib. IV, cap. XV: „De modorum exordiis, in quo dispositio notarum *per singulos modos* ac voces.“ (= ed. Friedlein, 341, 17/16); ebenda: „Sed quoniam *per singulos modos* a veteribus musicis unaquaqueque vox diversis notulis insignita est, descriptio prius notarum videtur esse ponenda, ut his primum per se cognitis in modorum descriptione facilis possit esse dispectio.“ (= Friedlein, 343, 1 ss.); Hucbald, *De harmonica institutione* (Gerb. Script. I, 120a): „*Per singulos* igitur tonos suis id expediatur exemplis.“

³² Z. B. *Annotationes in Marcianum* pag. 8, 21, pag. 48, 32, pag. 133, 4: „*per singulos annos*“, pag. 107, 27: „*per singulos* crescebat menses“, pag. 208, 22 s.: „quia *per singula* tetracorda duo soni adduntur“, pag. 208, 27: „Tertio loco *per singula* tetracorda mutantur“.

³³ Da diese Stelle (*De divisione naturae*, III, 6, col. 637 B/C) für die Denk- und Ausdrucksweise des Iohannes Scottus so bezeichnend ist, sei sie in größerem Umfang wiedergegeben: „Non enim universitatis conditor omnipotens, et in nullo deficiens, et in infinitum tendens, similia sibi solummodo, verum etiam dissimilia creare potuit et creavit. Nam si solummodo sui similia, hoc est vere existentia, aeterna, incommutabilia, simplicia, inseparabiliter unita, incorruptibilia, immortalia, rationalia, intellectualia, scientia, sapientia, ceterasque virtutes condiderit, in dissimilium et oppositorum creatione defecisse videretur, et non omnino cunctorum, quae ratio posse fieri docet, opifex iudicaretur. Dissimilia autem sui et opposita dicuntur esse et sunt omnia, quae praedictis virtutibus opponuntur, non ut negativa seu privativa, sed naturae dissimilitudine et oppositione. Siquidem perfectae essentiae similiter in genera formasque per differentias et proprietates, uniformiterque ordinatae *per singulas species*, omni confusione subtracta, imperfectio informis adhuc materiae et mobilitas opponitur, aeternis temporalia, immutabilibus mutabilia, simplicibus composita, et cetera, quae veluti ex diametro sibi invicem e contrario respondent. Horum itaque omnium, similitium dico et dissimilium, unus atque idem artifex est, cuius omnipotentia in nullius naturae deficit operatione. Proinde . . .“ (es folgt der besagte Satz über das *organicum melos*, siehe oben S. 2).

seits gerade durch die Wendung über die Tonarten ebenfalls einen präzisen Hinweis auf Organum-Regeln darzustellen schien³⁴.

„*harmonia universitatis*“ in den Werken des Iohannes Scottus

Iohannes Scottus hat zur Verdeutlichung seiner neuplatonischen Vorstellung der „*harmonia universitatis*“ das *organicum melos*, das „instrumentale Erklingen“ im Sinne der beschriebenen Analogie gewählt. Dabei greift er nicht auf eine bestimmte Musik- oder Instrumentenspiel-Praxis zurück, sondern bezieht sich auf das gleichsam naturgegebene Phänomen der Consonanz verschiedener Töne überhaupt. Dieses jedoch demonstriert er – in seinem Musikdenken eindeutig der spätantiken Disziplin der *ars musica* verhaftet – nicht etwa an Tönen der menschlichen Stimme, sondern nur an den auf nachmeßbaren harmonischen Proportionen beruhenden Tönen von Musikinstrumenten. Das philosophische Problem der „*harmonia*“ hat in seinem Denken eine zentrale Bedeutung. So finden sich in seinen Schriften – vor allem in „*De divisione naturae*“ – eindeutige Parallelstellen zu dem Satz über das *organicum melos*, in denen ebenfalls die „*harmonia*“ als „Übereinstimmung“, „Fügung“ und als „Zusammenklang“ im weiteren Sinne an Hand von Entsprechungen der auf mathematischen Verhältnissen beruhenden Gegebenheiten der „*harmonia*“ und der *ars musica* – aber auch an anderen Beispielen – dargestellt wird.

³⁴ Auch andere Stellen bei Iohannes Scottus, zeigen, daß ein solcher Hinweis auf „*regulae*“ durchaus allgemein und nicht im Hinblick auf irgendwelche spezielle Regeln zu verstehen ist: *De divisione naturae* III, 11, 651D–652A: „MAG.: Estne igitur ars illa <scil. arithmetica> naturalis? DISC.: Etiam, et nulla naturalior, siquidem non solum aliarum trium matheseos sequentium se partium, hoc est, geometriae, musicae, astrologiae immobile subsistit fundamentum, primordialisque causa atque principium, verum etiam omnium rerum visibilium et invisibilium infinita multitudo *juxta regulas numerorum*, quas arithmetica contempletur, substantiam accipit, teste primo ipsius artis repertore Pythagora, summo philosopho, qui intellectuales numeros substantias rerum omnium visibilium et invisibilium esse certis rationibus affirmat. Nec hoc Scriptura sacra denegat, quae ait, omnia in mensura, et numero, et pondere facta esse.“ Ebenda V, 4, 869D–870A: „MAG.: Non unam ob causam praetermissas esse cognosce. Primum quidem, quia ipsae duae artes <sc. grammatica et rhetorica> veluti quaedam membra dialecticae multis philosophis non incongrue existimantur. Deinde brevitatis occasione. Postremo quod non de rerum natura tractare videntur, sed vel *de regulis humanae vocis*, quam non secundum naturam, sed secundum consuetudinem loquentium subsistere Aristoteles cum suis sectatoribus approbat, vel de causis atque personis specialibus quod longe a natura rerum distat.“

Zieht Iohannes Scottus zu solchen Analogien die Musik heran, so kreisen seine Überlegungen sehr häufig um Termini oder Wörter, die einen ausgesprochen weiten musikalischen Begriffsumfang repräsentieren und entweder mit der Musik als Praxis in keinem direkten Zusammenhang stehen oder aber spezielle Gegebenheiten praktischer Musik nur sehr vage abdecken können: „musica“ überhaupt, die musikalische „harmonia“, die Sphärenharmonie, die „harmonicae proportiones“, die „symphoniae“ und die „consonantiae“.

In dieser Nachbarschaft ist auch der Terminus „organicum melos“ zu sehen, und er dient in der berühmten Stelle – wie die übrigen Termini in den Parallelstellen – gleichsam als „Auslöser“ zur Darstellung des wiederkehrenden Gedankenkomplexes, daß die musikalische „harmonia“ mit ihren Proportionen ein Abbild der kosmischen sei.

Um diese Beobachtungen zu belegen, sollen – außer den oben Anm. 15 erwähnten Abschnitten – einige solcher Parallelstellen zu dem Satz über das *organicum melos* wiedergegeben werden.

Eine deutliche Ähnlichkeit – auch in der Formulierung und in der Wortwahl – weist folgende Stelle aus „De divisione naturae“ auf, in der die „pulchritudo universitatis“ mit der „pulchritudo“ der musikalischen „harmonia“ verglichen ist³⁵:

Iohannes Scottus, De divisione naturae, V, 38, col. 1013A:

Et qualis *pulchritudo universitatis* a Deo *conditae* foret, si omnia Deus aequaliter constitueret? Nam et sensibilis *harmoniae dulcedo* et *pulchritudo* non ex similibus sonis, sed *ex diversis, ratis* tamen *proportionibus sibi invicem compactis* ordinatur³⁶.

³⁵ Zwei – jedoch nicht die Musik betreffende – ähnliche Stellen über „harmonia“ seien hier mitgeteilt: Ioh. Scottus, De div. nat. I, 72, col. 517C: „Haec enim omnia pulchra ineffabilique harmonia in unam concordiam <Deus> colligit atque componit. Nam quae in partibus universitatis opposita sibimet videntur atque contraria et a se invicem dissona, dum in generalissima ipsius universitatis harmonia considerantur, convenientia consonaque sunt.“ Ebenda II, 15, col. 545D–546 „Inter has enim duas partes, caelum dico et terram, veluti inter quosdam extremos terminos, a sese invicem discretos, suis medietatibus connexos, huius mundi sensibilis universitatem harmonia quadam naturali compositam coadunatamque esse certis rationibus edocent.“ – Es ist auffallend, daß – und dies gilt nicht nur für Iohannes Scottus – in Erörterungen der „harmonia“ stets Wörter auftreten, die auch musikalische Bedeutungen annehmen können. – Als weitere Stellen, die dem Komplex „harmonia“ angehören, seien angeführt De div. nat. V, 13 (siehe oben S. 12), III, 29 (siehe unten S. 27) und schließlich V, 36 (siehe unten S. 35 ff.).

³⁶ Zur Hervorhebung einzelner Wörter und Stellen der mitgeteilten Quellen-Texte wird wieder (vgl. Anm. 5) Kursiv-Druck verwendet.

Übersetzung:

Und wie geartet wäre [wohl] die Schönheit des von Gott erschaffenen Weltalls, wenn Gott Alles gleichförmig gestaltet hätte? Denn auch der Wohlklang und die Schönheit der wahrnehmbaren harmonia ist nicht aus ähnlichen, sondern aus verschiedenen, jedoch auf Grund von berechneten Verhältnissen gegeneinander ins Gefüge gebrachten Tönen geordnet.

Als Beispiel für die entsprechende Behandlung des philosophischen Problems der „harmonia“ – hier im Zusammenhang mit der Frage der Elemente, der Substanzen und der Qualitäten – durch einen Rückgriff auf den Bereich der ars grammatica diene folgende Stelle aus „De divisione naturae“, die ebenfalls in Denkweise und Wortwahl Ähnlichkeiten zu dem Satz über das organicum melos zeigt:

Iohannes Scottus, De divisione naturae, III, 29, col. 706 C:

Ideoque Athenienses στοιχεῖα litteras appellant, quarum compositione articulata vox perficitur. Nec immerito. Dum enim vitim considerantur pura et *a se invicem segregata*, videntur esse contraria; frigus siquidem calori, humiditas siccitati contradicit; dum vero *in se invicem* miscentur, omnium rerum visibilium *harmonia* quadam *mirabili* atque *ineffabili* compositiones efficiunt.

Übersetzung:

Deshalb bezeichnen die Athener die Buchstaben als stoicheia, durch deren Zusammenstellung die artikulierte Lautung entsteht. Und nicht umsonst! Wenn sie nämlich einzeln betrachtet werden, für sich und voneinander getrennt, scheinen sie Gegensätze zu sein; wie etwa Kälte Gegensatz ist zu Wärme, Feuchtigkeit zu Trockenheit. Wenn sie sich aber miteinander verbinden, dann bewirken sie Zusammenstellungen von einer gewissen wunderbaren und *unaussprechlichen harmonia* aller sichtbaren Dinge.

Der Commentar des Iohannes Scottus zu Martianus Capella, der mit Sicherheit viel früher als „De divisione naturae“ zu datieren ist, enthält eine Glosse, in der die Einheit des Weltalls mit der Einheit der Musik verglichen wird. Sie wirkt – gegenüber jener Stelle in „De divisione naturae“ – auch auf Grund der Form der Vergleichenung [„Ut . . . sic . . .“] nahezu wie ein Vorläufer oder ein Modell:

Iohannes Scottus, Annotationes in Marcianum, 66, 5 ss.:

IN UNAM SPECIEM [Mart. Cap., lib. II, 60, 11] hoc est in unam mundi imaginem. *Ut enim una imagine totus mundus cum regionibus et animalibus in una quadam specie comprahenditur aspicientiumque oculis manifestatur, sic tota musica in una imagine describitur per tonos et tropos caeterosque modos et horum singula super notatos numeros et litteras et notas.*

Übersetzung:

IN UNAM SPECIEM, d. h. in ein [einheitliches] Erscheinungsbild der Welt. Wie nämlich das ganze Weltall mit seinen Regionen und Lebewesen³⁷ in einem Erscheinungsbild erfaßt wird und sich den Augen der Schauenden darbietet, so wird die ganze Musik umrissen in einem Erscheinungsbild durch die toni und tropi [per tonos et tropos] und die übrigen modi und dergleichen, wie auch durch die geschriebenen Zahlen und die Buchstaben und die Zeichen.

Die zitierten Parallelstellen zu dem Satz über das *organicum melos* in den Werken des Iohannes Scottus zeigen eindeutig, daß Rückgriffe auf musikalische Phänomene in der Philosophie des Iohannes weitgehend eine bestimmte Funktion erfüllen: Die Verdeutlichung des philosophischen Begriffs der „harmonia“ durch Analogie. Und es ist selbstverständlich, daß in Erörterungen solcher Art auf die Harmonie der Welt – vorgestellt als ein musikalischer Zusammenklang – ebenso wie auf die Harmonie der Sphären dauernd Bezug genommen ist, oder, daß diese Vorstellungen gleichsam ungenannt hinter den Erörterungen wirken. Die Traditionen, in denen Iohannes Scottus hinsichtlich der Weltenharmonie und der Sphärenharmonie steht, im einzelnen aufzuzeigen, wäre hier nicht möglich³⁸. Einer der spätantiken Autoren jedoch ist mit seinem Werk für die Fragestellung dieser Studie direkt von Belang: Chalcidius.

³⁷ Gemeint sein kann auch der Tierkreis.

³⁸ Unsere Quellen zur Lehre von der Sphärenmusik sind bei Wille (1967, S. 438/39 u. 442) zusammengestellt, desgleichen auch die wichtigste Literatur zu diesem Thema (S. 439, Anm. 313), zu der noch folgende Titel hinzugefügt seien: J. Handschin, Ein mittelalterlicher Beitrag zur Lehre von der Sphärenharmonie (in: Zeitschr. f. Musikwissensch. IX, 1926/27, S. 193–208). Ders., Die Musikanschauung des Johannes Scotus (siehe Liter.) 1927, S. 330. Ders., Der Toncharakter (siehe Liter.), 1948. R. Hammerstein, Die Musik der Engel, Bern u. München 1962, S. 116. H. Hüsch, Artikel „Harmonie“ in: Musik in Gesch. u. Gegenwart V, Kassel 1956, Sp. 1594 bis 1614. R. Schäfke, Geschichte der Musik-Ästhetik in Umrissen, Berlin 1934 (2. Aufl. Tutzing 1964).

Iohannes Scottus – Chalcidius – Platon

Um 300 n. Chr. übersetzte Chalcidius [Calcidius] den Timaios von Platon ins Lateinische und verfaßte zu diesem Werk auch einen Commentar³⁹. Von allen platonischen Schriften war durch das ganze Mittelalter hindurch allein der Timaios durch diese Übersetzung des Chalcidius zugänglich. Im Timaios behandelt Platon die Erschaffung und die Beschaffenheit der Welt, der Weltseele, des Menschen, der Menschenseele und zusammenhängend mit diesen die Harmonie des Universums. Die Erörterung desselben Komplexes von Fragen, eingefügt in christliche Dogmatik, beherrscht auch das Denken des christlichen Neuplatonismus und der patristischen Philosophie bis hin zu „De divisione naturae“. Und Chalcidius erlangte bis ins 15. Jahrhundert durch seine Timaios-Übersetzung entscheidende Wichtigkeit für die Überlieferung der Philosophie Platons.

Iohannes Scottus hat den Timaios gekannt, ebenso mit Sicherheit auch den Commentar des Chalcidius⁴⁰, in dem die Erörterung musikalischer Phänomene – ausgehend von der Lehre Platons – eine wesentliche Rolle spielt. Und gerade auf Grund der nachweisbaren Chalcidius-Kenntnis, die für Iohannes Scottus ebenso als Grundlage seines Musikdenkens zu gelten hat wie etwa die Kenntnis des Martianus Capella, ist die Möglichkeit gegeben, die Bedeutung des Terminus „organicum melos“ im Satze des Philosophen näher zu bestimmen. Hierfür ist die Betrachtung einiger Abschnitte aus dem Werk des Chalcidius nötig.

Die folgende Stelle ist dem Commentar zum Timaios entnommen. Sie bezieht sich auf die Sphärenharmonie und enthält zugleich einen weiteren Beleg für das Adjektiv „organicus“ in musikalischer Verwendung, und zwar in Verbindung mit dem Terminus „modus“:

Calcidius, Commentarius (in Timaeum Platonis), LXXIII, 120, 11 ss.:

Pythagoreum dogma est ratione *harmonica* constare *mundum caelestiaque distantia congruis et consonis sibi invicem intervallis impetu*

³⁹ Übersetzung und Commentar des Chalcidius umfassen nicht den gesamten Timaios Platons (nach üblicher Zählung 17 A–92 A); wie er selbst in der seinem Werk vorausgehenden Widmung (epistula „Osio suo Calcidius“) angibt, übersetzte er nur die ersten Teile („primas partes Timaei Platonis“, cf. ed. Waszink 6, 6), d. h. knapp die Hälfte (17 A–53 C). Näheres über Chalcidius [Anf. 4. Jahrh.] siehe bei Schanz-Hosius, Geschichte der römischen Literatur, IV, 1, 2. Aufl. München 1914, S. 137–39 (§ 823) und in der Ausgabe von J. H. Waszink (siehe „Quellen“).

⁴⁰ Vgl. De divisione naturae, III, 27, col. 698A: „... sicut Plato in Timaeo edocet.“ sowie Annotationes in Marcianum (ed. Lutz) pag. 10, 16 und pag. 22, 26: „... ut Calcidius in expositione *Timei* Platonis exponit.“

nimio et velocitate raptatus edere *sonos musicos*. Quem secutus Eratosthenes motu quidem stellarum sonos musicos edi consentit, sed ordinem collocationis non eundem esse dicit. Statim quippe post lunam secundam altitudinem a terra soli dat memorans fabulose Mercurium commenta recens a se lyra, cum caelum ascenderet, primitus transeuntem per ea quae motu planetum ad *organicum modum* personabant, a se inventae lyrae similem miratum, quod imago a se inventi operis in caelo quoque reperiretur stellarum collocatione, quae causa esset concinentiae recensere.

Übersetzung:

Es ist pythagoreische Lehre, daß die Welt auf harmonischer Gesetzmäßigkeit beruht, und, daß die Himmelskörper, die durch miteinander übereinkommende und zusammenstimmende Abstände getrennt sind, durch allzu heftige Bewegung und durch die Geschwindigkeit, mit der sie fortgerissen werden, musikalische Töne hervorbringen. Dem folgte Eratosthenes, der übereinstimmt, daß jedenfalls durch die Bewegung der Sterne musikalische Töne hervorgebracht werden; aber er sagt, daß die Ordnung des Abstands [die Intervalle] nicht [stets] dieselbe sei. Direkt nach dem Mond teilt er die zweite Höhe [Stufe] von der Erde der Sonne zu. Und er erinnert daran, daß der Sage nach Mercurius, als er – nachdem er gerade die Lyra erfunden hatte – den Himmel erstieg, zuerst hindurchsteigend durch das, was durch die Bewegung der Planeten in instrumentaler Weise [ad *organicum modum*] erklingt, daß dieser [Mercurius] die der von ihm erfundenen Lyra ähnliche [Weise] bewunderte, weil das Abbild des von ihm erfundenen Werkes auch am Himmel in der Anordnung der Sterne wiederkehrt, was die Ursache sei, die Übereinstimmung festzustellen.

Die Stelle besagt eindeutig, daß die Harmonie der Sphären „ad *organicum modum*“, d. h. „auf instrumentale Art und Weise“ ertönt, ähnlich dem Erklingen der Lyra. „Organicus modus“ bedeutet hier – wie oben S. 22 auch für die Vorstellung von Iohannes Scottus angenommen – nicht etwa Melodie, sondern ganz allgemein „instrumentales Erklingen in nachmeßbaren harmonischen Proportionen“, entsprechend der „ratio harmonica“.

Folgender Abschnitt, ebenfalls aus dem Commentar des Chalcidius, hat inhaltlich und formal große Ähnlichkeit mit jener Gesamtstelle des

Iohannes Scottus. Es ist eine Vergleichung des instrumentalen Erklingens ganz allgemein mit der Weltseele⁴¹:

Calcidius, Commentarius (in Timaeum Platonis), XL, 89, 10 ss.:

Ut harmonici modulantes organa inter duos extimarum fidium limites, gravissimae hypates et acutissimae netes, alias internectunt medias dispari strepitu tinnituque chordas, quae mediae sunt acutiores quidem primo limite, graviiores autem ultimo, atque ita per accentum ad acuminis postremi sonum pervenitur, qua pererrat digitorum et pectinis pulsus, sic deus animam mundi modulans inducitur sex illa intervalla duplicis et triplicis quantitatis singula binis medietatibus stipans.

Übersetzung:

Wie die Musiker [harmonici], wenn sie Instrumente [organa] spielen, innerhalb der Grenzen der zwei äußersten Saiten – [nämlich] der tiefsten Hypate und der höchsten Nete – die anderen mit verschiedenem Ton und Klang dazwischenliegenden [medias] Saiten verbinden, wobei diese dazwischenliegenden höher sind als die tiefere [erste] Grenze, tiefer aber als die höchste [letzte] Grenze; und so [wie] man durch das Aufsteigen zum Ton der höchsten Höhe gelangt, wohin sich der Schlag der Finger und des Plectrums wendet, so wird [hier] Gott als die Seele der Welt schaffend eingeführt [und dabei] jene 6 Intervalle der doppelten und dreifachen Quantität jeweils durch je zwei Hälften füllend.

Der Abschnitt zeigt, daß solche Vergleichen der Tradition zugehören. Sie lassen sich – worauf hier nicht eingegangen werden kann – bis in die griechische Antike zurückverfolgen.

„*harmonia*“ – „*modulamen*“ – „*melos*“

Einige Stellen aus der Übersetzung des Timaios durch Calcidius geben deutlich zu erkennen, in welcher Weise der philosophische Begriff „*harmonia*“ – oder ihm entsprechende griechische Wendungen – mit der Bedeutung von „Fügung“ oder „Einklang“⁴² in der Über-

⁴¹ Vgl. auch Ambrosius, De Noe (CSEL 32, 1, 472): „... sicut armonia cantilenae permixtis gravibus et acutis videtur consistere, sic ergo et mundus iste ex contrariis continetur, aere et terra, igni et aqua.“ (auch bei Wille, S. 399, Anm. 301).

⁴² Auch im Deutschen ist ja „Harmonie“ allgemein mit dem musikalischen Terminus „Einklang“ gleichbedeutend verwendbar, etwa „Harmonie der Seele“ = „Die Seele ist mit sich im Einklang“.

setzung zur Wortwahl auf Grund analogisierender musikalischer Vorstellungen führt:

Calcidius, Timaeus Platonis, 29, 1 ss. = Plato, Timaios, 36 D/E:

Igitur cum pro voluntate patris cuncta rationabilis animae substantia nasceretur, aliquanto post omne corporeum intra conceptum eius effinxit mediumque applicans mediae *modulamine apto iugabat*.

Übersetzung:

Als nun, entsprechend dem Willen des Schöpfers jede Wesenheit [substantia] der vernunftbegabten Seele geschaffen war, hat er ein wenig später alles Körperliche innerhalb seiner Begrenzung gestaltet und er vereinigte [beides], die Mitte [des Körperlichen] und die Mitte [der Seele] verbindend, in angemessener Fügung [*modulamine apto iugabat* = lat. Übersetzung für συναγαγὼν προσήρμοσεν, in Platon, Timaios, 36 E].

Die Übertragung ins Lateinische setzt für den Begriff der „Fügung“ das Wort „modulamen“, das in der Bedeutung „Wohlklang“ zugleich wichtiger musikalischer Terminus ist.

In folgender Stelle der Timaios-Übersetzung findet sich die direkte Gleichsetzung von „harmonia“ [bei Platon] mit „modulamen“:

Calcidius, Timaeus Platonis, 29, 6 ss. = Platon, Timaios, 36 E/37 A:

Et corpus quidem caeli sive mundi visibile factum, ipsa vero invisibilis, rationis tamen et item *modulaminis* compos cunctis intellegibilibus praestantior a praestantissimo auctore facta.

Übersetzung:

Und der Körper des Himmels oder der Welt wurde als sichtbarer geschaffen, sie selbst aber [die Seele] als unsichtbare, jedoch ebenso teilhaftig des vernünftigen Maßes [rationis] und der Fügung [*modulamen* = lat. Übersetzung für das Wort ἁρμονία, in Platon, Timaios, 36 E], wurde von dem überragendsten Schöpfer überragender gemacht als alles geistig Erschaubare.

Die Bedeutung von „modulamen“, nicht als „Liedweise“, sondern allgemeiner als „Wohlklang“, ermöglicht die Gleichsetzung mit „harmonia“ in der Bedeutung von „Fügung“ oder „Einklang“.

In diesem Zusammenhang ist ein weiterer Abschnitt der Timaios-Übersetzung anzuführen, in dem Calcidius den Begriff „harmonia“

zwar aus dem Platon-Text übernimmt, ihn jedoch in einer knappen Erklärung mit „modulatio“ gleichsetzt:

Calcidius, Timaeus Platonis, 44, 26 ss. = Platon, Timaios, 47 D:

Quantumque per vocem utilitatis capitur ex musica, totum hoc constat hominum generi propter *harmoniam* tributum. *Harmonia* vero, id est *modulatio*, utpote intentio modificata, cognatas et velut consanguineas habens commotiones animae nostrae circuitationibus, prudenter utentibus Musarum munere temperantiaeque causa potius quam oblectationis satis est commoda, quippe quae *discrepantes* et *inconsonantes* animae commotiones ad *concentum* exornationemque *concordiae* Misis auxiliantibus revocet.

Übersetzung:

Und ein wie großer Nutzen durch die Stimme aus der Musik gewonnen wird, das ist als Ganzes bekanntlich dem Menschengeschlecht wegen der Fügung [harmonia] geschenkt. Die harmonia aber – das ist die modulatio – als maßgebundene Gerichtetheit [intentio = Spannung], welche Bewegungen in sich schließt, die den Kreisbewegungen unserer Seele ähnlich und blutsverwandt sind, ist denen, die von dem Geschenk der Musen denkend und mehr der Mäßigung als des Vergnügens wegen Gebrauch machen, ziemlich von Vorteil, da sie [die harmonia] die auseinanderstrebenden und nicht übereinstimmenden Seelenregungen mit Hilfe der Musen zum Zusammenklang [concentus] und zur geordneten Schönheit der Eintracht [concordia] zurückruft.

Der Terminus „modulatio“ hat an dieser Stelle ebenfalls im weiteren Sinne die Bedeutung von (musikalischer) „Fügung“, von „Musik“, vorgestellt in der Analogie zu den rationalen Proportionen in der Musik⁴³. In dem Abschnitt finden sich weitere musikalische Termini, die „harmonia“ entsprechen: „concentus“ und „concordia“.

Im Werk des Calcidius sind – herkommend aus dem Verständnis Platons – also die Termini „modulamen“ und „modulatio“ gleichbedeutend mit „harmonia“ im Sinne der Vorstellung des musikalisch harmonischen Erklingens in proportionalen Verhältnissen verwendet.

⁴³ Vgl. auch Calcidius, Commentarius (in Timaeum Platonis) L, 99, 25 ss.: „iste enim Timaeus, qui in hoc libro tractat, ex pythagorae magisterio fuit, quem rationaliter inducit Plato domesticis et familiaribus sibi probationibus utentem docere animae naturam congruere numeris, concinere etiam modulationibus musicae.“

Dieselbe Bedeutung hat bei Chalcidius auch „modus“ in dem oben S. 30 besprochenen Terminus „organicus modus“, wobei das Adjektiv „organicus“ das Substantiv „modus“, das alleinstehend weniger als etwa „modulamen“ oder „modulatio“ die Vorstellung musikalischen Erklingens vermitteln würde, im Sinne des instrumentalen harmonischen Erklingens determiniert. „Modulamen“, „modulatio“, „modus“ können demnach als musikalische Äquivalente für „harmonia“ verwendet werden, und zwar als Termini des Begriffs von aus Verschiedenem Gefügten und in sich stimmigem Erklingen. In dieser Bedeutung findet sich „modulamen“ – verbunden mit dem Adjektiv „musicus“ – auch in folgender Stelle des Timaios-Commentars von Chalcidius⁴⁴:

Calcidius, Commentarius (in Timaeum Platonis), XXXVII, 86, 15 s.:

Quid quod in mundo septem sunt planetes distantes a se *musico modulamine* . . .

Übersetzung:

Ja sogar im Weltall haben die sieben Planeten voneinander einen Abstand in musikalischem Wohlklang . . .

Durch den Terminus „musicum modulamen“ in der Bedeutung „musikalischer Wohlklang“ wird die Betrachtung wieder zu Iohannes Scotus zurückgeführt. Denn dieser Terminus nimmt innerhalb eines für das der spätantiken Tradition der artes liberales verpflichtete Musikdenken des Philosophen besonders repräsentativen größeren Abschnitts über Musik in „De divisione naturae“ eine zentrale Stellung ein. Dieser Abschnitt soll zum Abschluß der vorliegenden Studie als Ganzes wiedergegeben werden, denn er enthält als Paralleltext zu jener Gesamtstelle⁴⁵ mit dem Satz über das „organicum melos“ nicht nur denselben Gedanken wie jene, nicht nur große Ähnlichkeit in der Formulierung und der Wortwahl mit ihr, sondern er vermittelt zugleich noch einprägsamer als sie einen Einblick in die Philosophie dieses bedeutendsten Denkers im 9. Jahrhundert:

⁴⁴ Vgl. auch Boethius, De institutione arithmetica, lib. I, 1 (ed. Friedlein, Leipzig 1867, pag. 9, 2 s.): „illam vero (sc. multitudinem), quae ad aliquid (sc. est), musici modulaminis temperamenta pernoscunt.“ und lib. II, 54 (pag. 169, 11 ss.): „Restat ergo de maxima perfectaue armonia disserere, quae tribus intervallis constituta magnam vim obtinet in musici modulaminis temperamentis et in speculatione naturalium quaestionum.“

⁴⁵ Oben Anm. 33 + S. 2/3.

Iohannes Scottus, De divisione naturae, V, 36, col. 965 B–966 C:

MAG.: Laetor valde, quando retia, quae tu ipse tetendisti, tuae contemplationis viribus illaesus, nulloque modo detentus evasisti. Et iam, ni fallor, intelligis, non solum omne, quod ab uno Deo creatum est, verum etiam omne, quod irrationabilis motus rationalis et intellectualis creaturae supermachinatus est, et nunc intra ordinem divinae providentiae contineri, et tunc post universalis creaturae in suas causas reditum inque ipsum Deum ordinandum fore, quando *totius universitatis conditae* plenissima perficietur *pulchritudo*. Necque hoc mirum, dum nulla natura aliam naturam punire, nullum vitium virtutem, qua continetur, possit corrumpere; et non solum hoc, sed ex his omnibus intra divinas leges ordinatis omnium plenitudo naturarum et formositas complebitur, omnium visibilium et invisibilium *consona* absque ulla *dissonante harmonia modulabitur*.
DISC.: Non falleris. Nam retia, quae tetendi, hoc est problemata, quae proposui, propterea a me tensa sunt, ne diutius in eis caperer, sed ab eis absolutus libero mentis contuitu clare perspicerem universae naturae *adunationem ex diversis sibi que oppositis* copulari, *musicis rationibus* admonitus, in quibus conspicio, nil aliud animo placere pulchritudinemque efficere, nisi *diversarum vocum rationalia intervalla*, quae inter *se invicem* collata *musici modulaminis* efficiunt *dulcedinem*. Ubi mirabile quiddam datur intelligi, et solo mentis contuitu vix comprehensibile, quod non soni diversi, verbi gratia, *fistularum organi*, vel chordarum lyrae, seu foraminum tibiae, qui quoddammodo sensibus percepti, in numero rerum esse videntur, *harmonicam* efficiunt *suavitatem*, sed *proportiones* sonorum et proportionalitates, quas, *sibi invicem* collatas, solius animi interior, percipit et diiudicat sensus. Quae videlicet *proportiones* et proportionalitates vocum sensibilium sonorumque merito dicuntur esse, quoniam non solum nil ab eis corporeus sensus patitur, verum etiam ultra omnem sensum acutissimis rationalis animi obtutibus veluti supra rerum naturam considerantur, et dum inter ea, quae non sunt, computantur, his, quae sunt, honestissimam praestant et administrant concordiam: sive intelligat, qui sonis auscultat, quid in iis *dulcedinem* et *pulchritudinem* efficiat, sive non intelligat, inest tamen omnibus interior sensus, quem rata rerum collatio conveniensque *adunatio* non latet. Quis enim senarii numeri virtutem, qui totius *harmoniae* intelligitur fundamentum; quis collationes ipsius cum suis sesquialteris, sesquitertiis, duplis quoque intra naturas rerum potest co-

gnoscere, dum rerum omnium visibilium et invisibilium universitas in eo veluti in quodam principali exemplo constituta sit? Quid ergo mirum, si ex his, quae sunt *substantialiter*, et naturalibus *accidentibus*, et ex his, quae non sunt, sive per excellentiam, sive per defectum et privationem, totius creaturae *harmonia* componatur, dum in omnibus, quae sunt et quae non sunt, nulla malitia vel malum, quod bonitati omnium, nulla turpitudine vel deformitas, quae pulchritudini et formositati in causas suas conditoremque suum reversurae resistat, omnino non remanebit. Ac per hoc non me movet, dum audio, ex suppliciis malarum voluntatum et praemiis bonarum pulcherrimam harmoniam futuram esse, quoniam supplicia bona sunt, dum sint iusta, et praemia, dum sint plus gratuita, quam bonis meritis retributa, quando video *graves acutosque sonos*, eorumque *medios* quandam *symphoniam inter se invicem in proportionibus* et proportionalitatibus suis efficere.

Übersetzung:

LEHRER: Ich freue mich sehr, daß Du den Netzen, die Du Dir selbst gestellt hast, durch die Kraft Deiner Überlegung, unversehrt und auf keine Weise gefesselt, entronnen bist. Und nun, wenn ich mich nicht täusche, erkennst Du, daß nicht nur Alles das, was von dem einen Gott geschaffen ist, sondern auch Alles das, was darüberhin gelagert ist als unvernünftige Leidenschaft der vernünftigen und geistigen Schöpfung, sowohl schon jetzt in der göttlichen Voraussicht mitenthalten ist, als auch dann – nach der Rückkehr der gesamten Schöpfung in ihre Urgründe – in Gott selbst geordnet sein wird, weil die vollkommenste Schönheit [pulchritudo] des geschaffenen Weltalls [dann] zur Vollendung kommt. Und ist es nicht wunderbar, wenn [dann] kein Wesen ein anderes Wesen bestrafen, wenn kein Fehler eine Tugend, durch die er in Schranken gehalten wird, zerstören kann? Und nicht nur dies, sondern: aus Allem, was innerhalb der göttlichen Gesetze geordnet ist, wird die Fülle und die Schönheit aller Dinge vollendet werden, die übereinstimmende Fügung [consona harmonia] alles Sichtbaren und Unsichtbaren wird ohne jede Abweichung [dissona] im Ebenmaß errichtet sein [modulabitur].

SCHÜLER: Du täuschst Dich nicht, denn die Netze, die ich gestellt habe, das heißt, die Fragen [problemata], die ich vorgebracht habe, sind von mir deswegen gestellt worden, damit ich nicht länger

in ihnen befangen bliebe, sondern, von ihnen gelöst, in freier Betrachtung des Geistes klar durchschauen kann, daß die Fügung [adunatio] der ganzen Natur sich aus verschiedenen und einander gegenüberstehenden Gegensätzen vereinigt. Darüber belehrt bin ich durch die musikalischen Maßverhältnisse, aus denen ich ersehe, daß nichts anderes dem Geiste gefällt und Schönheit bewirkt, als nur die vernunftmäßigen Abstände [intervalla] der verschiedenen Töne [vocum], die – miteinander in Beziehung gebracht – den anmutigen Reiz [dulcedo] des musikalischen Erklingens [musici modulaminis] bewirken. Dabei ergibt sich, daß man etwas Wunderbares und allenfalls nur in der Vorstellung des Geistes Erfahrbares bemerkt: Denn nicht die [unter sich] verschiedenen Töne [soni], etwa der Orgel-Pfeifen, der Lyra-Saiten, der Tibia-Öffnungen, die – gewissermaßen durch die Sinnesempfindungen wahrgenommen – offenbar in der Anzahl der Gegenstände [also sinnlich-real] gegeben sind, bewirken den harmonischen Wohlklang [harmonicam suavitatem], sondern die ebenmäßigen Verhältnisse der Töne [sonorum] und die Maßentsprechungen, die – mit sich in Übereinstimmung gebracht – allein der innere Sinn des Geistes erfassen und unterscheiden kann. Diese werden freilich mit Recht als die ebenmäßigen Verhältnisse und die Maßentsprechungen der wahrnehmbaren Stimmen [vocum] und Töne [sonorum] bezeichnet, da ja von ihnen die körperliche Sinnesempfindung nicht allein nichts bemerkt, sondern auch, [da] sie – jenseits einer jeden Sinnesempfindung – in der höchsten Vorstellung des vernunftbegabten Geistes, gleichwie über der dinglichen Realität [stehend] betrachtet werden, und indem sie – zugehörig dem, was nicht [sinnlich-real] ist – dem, was [sinnlich-real] gegeben ist, die schönste Eintracht [concordia] verleihen und ermöglichen. Ob nun derjenige, der die Töne hört, [auch] erkennen kann, was unter ihnen den anmutigen Reiz [dulcedo] und die Schönheit bewirkt, oder ob er es nicht erkennt: alle [Menschen] besitzen dennoch den inneren Sinn, dem sich die vernünftige Zusammenstellung der Gegebenheiten und die übereinstimmende Fügung [conveniens adunatio] nicht verbirgt. Denn wer kann [schon] die Bedeutung der die Sechs enthaltenden Zahl – welche die Grundlage der ganzen Harmonie [totius harmoniae] ist – erkennen; wer kann deren Zusammenstellungen mit ihrem Anderthalbfachen, ihrem Vierdrittelfachen, ihrem Doppelten auch innerhalb der Erscheinungen der Dinge erkennen, obwohl doch in ihr [als der Grundlage] die Gesamtheit aller sichtbaren und unsicht-

baren Gegebenheiten gleichwie in einem ersten Urbilde begründet ist? Was soll man sich also wundern, wenn aus jenem, das Substanz ist, und aus den naturgegebenen Akzidentien [einerseits] und aus jenem, das – sei es in [göttlicher] Erhabenheit oder aus Mangel und Beraubung – nicht ist [andererseits, wenn also aus alledem] die Harmonie der ganzen Schöpfung [totius creaturae harmonia] zusammengefügt werden wird; denn in Allem, was ist und was nicht ist, können [dann] weder Bosheit noch Fehler – welche der Güte von Allem [widerstreben würden], weder Häßlichkeit noch Verformung – welche der in ihre Urgründe und zu ihrem Schöpfer zurückstrebenden Schönheit und Wohlgeformtheit Widerstand leisten würden, überhaupt nicht zurückbleiben. Und aus diesen Gründen erschüttert es mich nicht, wenn ich höre, daß aus der Sühne des bösen Willens und aus der Belohnung des guten [Willens] die schönste Harmonie [pulcherrima harmonia] entstehen wird, da ja doch die Sühne, insofern sie gerecht ist, und die Belohnung, sofern sie mehr freiwillig geschieht als sie [lediglich] gute Verdienste vergilt, gut sind. [Dies erschüttert mich nicht], zumal wenn ich sehe, daß die tiefen und hohen Töne [soni] und die in ihrer Mitte [befindlichen auch] eine gewisse Consonanz [symphonia] gegeneinander in ihren ebenmäßigen Verhältnissen und ihren Maßentsprechungen bewirken.

LITERATUR

- Bischoff, B., *Il Monachesimo Irlandese nei suoi rapporti col continente*, in: *Mittelalterliche Studien*, Bd. 1, Stuttgart 1966, S. 195–205
- Bischoff, B., *Das griechische Element in der abendländischen Bildung des Mittelalters*, in: *Mittelalterliche Studien*, Bd. 2, Stuttgart 1967, S. 246–275
- Coussemaker, Ed. de, *Mémoire sur Hucbald et sur ses traités de musique*. Paris 1841
- Coussemaker, Ed. de, *Histoire de l'harmonie au Moyen Age*. Paris 1852
- Dahlhaus, C., *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*. Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, II, Kassel 1968
- Eggebrecht, H. H., *Studien zur musikalischen Terminologie*, in: *Abhandlungen der Geistes- u. Sozialwissenschaftlichen Klasse der Akad. d. Wiss. u. d. Lit. in Mainz*, Nr. 10, Wiesbaden 1955, S. 821–947
- Eggebrecht, H. H., *Ars musica, Musikanschauung des Mittelalters und ihre Nachwirkungen*, in: *Die Sammlung*, Jg. 12 (1957), S. 306–322
- Eggebrecht, H. H. und Reckow, F., *Das Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg. 25 (1968), S. 241–277
- Ficker, R. von, *Primäre Klangformen*, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1929*, Leipzig 1930, S. 21–34
- Gennrich, Fr., *Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*. Halle 1932
- Georgiades, Thr. G., *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik. Dargestellt an der Vertonung der Messe*. Berlin 1954
- Georgiades, Thr. G., *Sprache, Musik, schriftliche Musikdarstellung*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg. 14 (1957), S. 223–229
- Handschin, J., *Zur Geschichte der Lehre vom Organum*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 8. Jg. (1925/26), S. 321–341
- Handschin, J., *Die Musikanschauung des Johannes Scotus (Erigena)*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Jg. V (1927), S. 316–341
- Handschin, J., *Musikalische Miscellen*, in: *Philologus, Zeitschrift für das klassische Altertum*, Bd. LXXXVI (N. F. Bd. XL), Leipzig 1931, S. 52–67
- Handschin, J., *Der Toncharakter*. Zürich 1948
- Handschin, J., *Musikgeschichte im Überblick*. Luzern 1948
- Hüschen, H., *Artikel: Eriugena*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 3, Kassel 1954, Sp. 1492–1496
- Hüschen, H., *Artikel: Harmonie*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 5, Kassel 1956, Sp. 1588–1614
- Hüschen, H., *Der Harmoniebegriff im Musikschritftum des Altertums und des Mittelalters*, in: *Bericht über den 7. Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Köln 1958*, Kassel 1959, S. 143–150
- Hughes, A., *The Birth of Polyphony*, in: *New Oxford History of Music*, Vol. II, London 1954, p. 270–286
- Löschhorn, B., *Die Bedeutungsgeschichte von lat. organum bis Isidor von Sevilla*, in: *Museum Helveticum, Schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft*, 28. Jg. (1971), S. 193–226
- Manitius, M., *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, I. Von Justinian

- bis zur Mitte des zehnten Jahrhunderts. Handbuch der Altertumswissenschaft. Neunte Abteilung, 2. Teil, 1. Band. München 1911 (1959)
- Riemann, H., Geschichte der Musiktheorie im 9.-19. Jahrhundert. Leipzig 1898 (²1920)
- Riemann, H., Handbuch der Musikgeschichte, 1. Bd., 2. Teil: Die Musik des Mittelalters. Leipzig ²1920
- Schmid, H., Plan und Durchführung des „Lexicon Musicum Latinum“ I: Erfassung und Erforschung der musikalischen Fachsprache des Mittelalters, in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel 1962, Kassel 1962, S. 349-350
- Schmid, H. und Waeltner, E., „Lexicon Musicum Latinum“. Ein Unternehmen zur Erforschung der musikalischen Fachsprache des Mittelalters, in: *Organicae Voces* [Festschrift Smits van Waesberghe], Amsterdam 1963, S. 145-148
- Smits van Waesberghe, J., La place exceptionnelle de l'Ars Musica dans le développement des sciences au siècle des Carolingiens, in: *Revue Grégorienne* 31 (1952), p. 81-104
- von den Steinen, W., Die Anfänge der Sequenzendichtung, in: *Zeitschrift für Schweizer Kirchengeschichte*, 40. Jg. (1946), S. 190-212 u. 241-268 sowie 41. Jg. (1947), S. 19-48 u. 122-162
- Waeltner, E. L., Das Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts, mschr. Dissertation. Heidelberg 1955
- Waeltner, E. L., Die „Musica disciplina“ des Aurelianus Reomensis, in: Bericht über den 7. Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Köln 1958, Kassel 1959, S. 293-295
- Waeltner, E. L., Die Methode terminologischer Untersuchungen frühmittelalterlicher Musiktraktate. Dargestellt an einem Beispiel des Aurelianus Reomensis, in: *Medium Aevum Vivum*. Festschrift für Walther Bulst, Heidelberg 1960, S. 48-60
- Waeltner, E. L., Diskussionsbeitrag in dem Symposium: Das Organum vor und außerhalb der Notre-Dame-Schule, in: Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft. Bericht über den 9. Internationalen Kongreß Salzburg 1964, II: Protokolle, Kassel 1966, S. 77/78
- Waeltner, E. L., Die Lehre vom Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts. I: Edition. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, hrsg. v. Thr. G. Georgiades, Bd. 13). Tutzing 1975. [= Neufassung der Diss., s. o. 1955]. II: Studie. [Im Manuskript größtenteils fertiggestellt; Drucklegung in Vorbereitung]
- Wille, G., *Musica Romana*. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer. Amsterdam 1967