

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission

Band 5

Studien zur
Epistola de armonica institutione
des Regino von Prüm

von

MICHAEL BERNHARD

M Ü N C H E N 1979

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER
WISSENSCHAFTEN

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

ISBN 3 7696 9995 5

© Bayerische Akademie der Wissenschaften, München, 1979
Druck der C. H. Beck'schen Buchdruckerei Nördlingen
Printed in Germany

INHALTSVERZEICHNIS

<i>Vorwort</i>	VII
<i>Quellen</i>	VIII
Einleitung	1
1. Teil: Die Überlieferung der Epistola	3
Die Handschriften	3
Textkritischer Vergleich der Handschriften	12
Die Echtheit des Textes	24
Textfehlerverzeichnis	31
2. Teil: Die Quellen Reginos	34
Benutzte Autoren	34
Quellenverzeichnis	39
3. Teil: Die Lehre Reginos	43
Aufbau der Epistola	43
Inhalt	45
Zusammenfassende Beurteilung	66
<i>Literatur</i>	69

VORWORT

Die vorliegende Arbeit ist im Zusammenhang mit der Erfassung der mittelalterlichen Musiktraktate für das LEXICON MUSICUM LATINUM entstanden. Ihre Drucklegung wurde möglich durch einen großzügigen Druckkostenzuschuß der Gesellschaft der Freunde der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, der hiermit gedankt werden soll. Dank schulde ich auch Herrn Prof. Dr. Bernhard Bischoff für die paläographische Beurteilung der Handschriften und meinen Kollegen Dr. Horst Leuchtmann und Dr. Hans Schmid für ihre Kritik.

QUELLEN

- | | |
|----------------------|---|
| Aurelian, mus. | = Aureliani Reomensis musica disciplina ed. Lawrence Gushee, Corpus scriptorum de musica 21, 1975 |
| Boethius, mus. | = Anicii Manlii Torquati Severini Boetii de institutione arithmetica libri duo, de institutione musica libri quinque ed. Godofredus Friedlein, Lipsiae 1867 |
| Cassiodor, inst. | = Cassiodori Senatoris institutiones ed. R. A. B. Mynors, Oxford 1937 |
| Fulgentius, mitolog. | = Fabii Planciadis Fulgentii V. C. opera ed. Rudolfus Helm, addenda adiecit Jean Préaux, Stutgardiae 1970 |
| Hieronymus, ep. | = Sancti Eusebii Hieronymi epistulae, pars I; Epistulae I-LXX rec. Isidorus Hilberg, CSEL LIV, Wien-Leipzig 1910 |
| Isidor, etym. | = Isidori Hispalensis episcopi etymologiarum sive originum libri XX ed. W. M. Lindsay, Oxford 1911 |
| Macrobius, somn. | = Ambrosii Theodosii Macrobiani commentarii in somnium Scipionis ed. Iacobus Willis, Lipsiae 1963 |
| Martianus Cap. | = Martianus Capella ed. Adolfus Dick, addenda adiecit Jean Préaux, Stutgardiae 1969 |
| Regino, ep. | = Regino Prumiensis de harmonica institutione ed. Martin Gerbert, Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum, Tom. I, St. Blasien 1784 (= GS 1), S. 230-247 |
| Remigius, comm. | = Remigii Autissiodorensis commentum in Martianum Capellam libri I-II ed. Cora E. Lutz, Leiden 1962 |
| Scol. ench. | = Hucbaldi monachi Elnonensis musica enchiriadis ed. Martin Gerbert, Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum, Tom. I, St. Blasien 1784, (= GS 1), S. 173-212
Musica et scolica enchiriadis ed. Hans Schmid, Bayer. Akademie d. Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission Bd. 3 (in Vorbereitung) |

EINLEITUNG

Die Forschungen, die bisher über die *Epistola de armonica institutione* Reginos von Prüm veröffentlicht worden sind, leiden sämtlich an den noch nicht in genügendem Maße durchgeführten Quellenuntersuchungen, ein Mangel, der nicht nur für Regino, sondern für zahlreiche mittelalterliche Musiktheoretiker gilt. Gerhard Pietzsch, der in seiner Dissertation *Die Klassifikation der Musik von Boetius bis Vgolino von Orvieto* aus dem Jahre 1929 erste Ansätze der Quellenforschung für eine Anzahl musiktheoretischer Schriften vorlegte, mußte bezeichnenderweise im Nachwort zum Neudruck jener Arbeit im Jahre 1968 schreiben: „Nun ist seit dem Erscheinen meiner ‚Klassifikation der Musik‘ zwar ein ansehnliches Schrifttum zur Geschichte der mittelalterlichen Musiktheorie entstanden, doch sind dadurch keineswegs günstigere Voraussetzungen für einen neuen Gesamtüberblick wie für eine fundiertere Darstellung der mittelalterlichen Musiklehre geschaffen worden, weil von keinem Autor neue Quellschriften in den Kreis seiner Untersuchungen einbezogen oder für künftige Forschungen bereitgestellt wurden.“¹

Das trifft nicht nur für die Erfassung neuer Quellen, sondern auch für die Beurteilung der Quellen überhaupt zu. Für Regino von Prüm sind zwar durch Artikel und Aufsätze von Heinrich Hüschen² und Calvin M. Bower³ neue Handschriften der *Epistola* bekannt geworden, die Beurteilung des Traktats aber gründet sich immer noch auf

¹ Gerhard Pietzsch, *Die Klassifikation der Musik von Boetius bis Vgolino von Orvieto*, Studien zur Geschichte der Musiktheorie im Mittelalter, I, Halle 1929, Nachdruck Darmstadt 1968, S. 125.

² Heinrich Hüschen, Artikel: Regino von Prüm, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. XI, Kassel 1963, Sp. 133–134.

H. Hüschen, Regino von Prüm, Historiker, Kirchenrechtler und Musiktheoretiker, in: Festschrift K. G. Fellerer zum 60. Geburtstag, Regensburg 1962, S. 205–223.

³ Calvin M. Bower, Regino von Prüm, in: *Rheinische Musiker IV*, hrsg. von K. G. Fellerer = *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte* LXIV, Köln 1966, S. 112 bis 114.

C. M. Bower, *Natural and Artificial Music: The Origins and Development of an Aesthetic Concept*, in: *Musica Disciplina* XXV, 1971, S. 17–33.

die unzureichende Edition Martin Gerberts⁴, da eine kritische Edition bisher fehlt. Die von Mary Protase LeRoux⁵ besorgte Ausgabe aus dem Jahre 1965 bringt keinen Fortschritt, da auch sie nicht die gesamte Überlieferung berücksichtigt, sondern sogar alte Irrtümer von neuem bestätigt.

Die Aufgabe dieser Studie soll sein, die Überlieferung der *Epistola* zu prüfen und zu beurteilen, ferner die Quellen Reginos darzustellen und anschließend eine neue Bewertung des Traktats zu geben. Verzichtet wurde auf die Darstellung des Lebens Reginos, welches in den genannten Arbeiten mehrfach abgehandelt worden ist, sowie auf eine Behandlung des zur *Epistola* gehörigen *Tonarius*⁶. Dieses Problem hat Michel Huglo überzeugend in seinem Buche *Les Tonaires*⁷ dargestellt.

⁴ Regino Prumiensis de harmonica institutione ed. M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, Tom. I, St. Blasien 1784, (= GS 1), S. 230–247.

⁵ Mary Protase LeRoux, The 'De harmonica institutione' and 'Tonarius' of Regino of Prüm. Phil. Diss. The Catholic University of America, Studies in Music 22, Washington D.C. 1965.

⁶ ed. Ch. E. H. de Coussemaker, *Scriptores de musica* II, Paris 1867, S. 1–73.

⁷ Michel Huglo, *Les Tonaires*, Paris 1971.

1. TEIL

DIE ÜBERLIEFERUNG DER EPISTOLA

Die Handschriften

Die aufgeführten Handschriften⁸ sind nicht vollständig beschrieben, sondern nur, insoweit sie Regino betreffen. Sie erfassen mehr, wenn dadurch Irrtümer in der Literatur berichtigt werden können, oder wenn neues geboten wird. Auch die Literatur zu den Handschriften ist nicht vollständig erfaßt. Zu ihr kann man durch die angegebenen Verweise Zugang finden.

Le

Leipzig, Stadtbibliothek Rep. I 93 (früher 169) (kurz nach 900)

Beschreibung: *Catalogus librorum manuscriptorum qui in bibliotheca senatoria civitatis Lipsiensis asservantur* ed. A.G.R. Naumann, Grimae 1838, S. 51 Nr. CLXIX.

- | | |
|--------|---|
| 1r | <i>leer</i> |
| 1v | LAUDES DE GLORIA IN EXCELSIS DEO ... Ad pollam iustam airalem .I. alium in bodenans ⁹ |
| 2r | istae sunt vineae ... In summitate marlei .I. sanctus amandus habet iuxta illam. |
| 2v | Invenimus in marlia picturas .III. ... reliquos vero tenent modo quasi proprios. |
| 3r | <i>Antiphonen (siehe fol. 147v [144v]).</i> |
| 4r(1r) | INCIPIT EPISTOLA DE ARMONICA INSTITUTIONE MISSA AD RATHBODUM ARCHIEPISCOPUM TREVERENSEM A REGINONE PRESBYTERO.
Excellentissimo domino rathbodo sanctae treverensis ecclesiae archiepiscopo ... |

⁸ Nicht berücksichtigt sind die beiden Codices Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale A/41 und A/42 aus dem 18. Jahrhundert, da sie Abschriften von Le sind. Über die verlorene Ulmer Handschrift ist bei Hüschen, *Festschrift Fellerer* S. 210 berichtet. Die Angabe des Berner Codex 16 in RISM, *The Theory of Music* Vol. I, S. 153 ist unverständlich.

⁹ Siehe S. 14.

- 33v(30v) ... Excellentiam vestram superna providentia omni sanctae suae ecclesiae profuturam per multa annorum curricula Incolumem conservare dignetur reverentissimae papa.
 EXPLICIT EPISTOLA DE ARMONICA INSTITUTIONE.
 (= *Regino, ep. 230a-247b19*)
 INCIPIUNT OCTO TONI MUSICAE ARTIS CUM SUIS DIFFERENTIIS. AUTHENTICUS PROTUS NONANOEANE ...
- 34v(31v) ... GLORIA SECLORUM AMEN. A. Dum venerit.
 (= *Auszüge aus Regino, Tonarius*¹⁰)
 Sunt ergo ni fallor principales divisiones tonorum viginti octo ...
- 36r(33r) ... sed brevitatis causa transilientes prudenti lectori inquirendum relinquimus.
 His omissis responsoria quae in laude deo (?) nocturnis horis canuntur per sepe dictos obtonos tonos discernamus.
 RESPONSORIA DE PRIMO TONO.
 ...
- 36v(33v) ...
 ALLELUIA PER SINGULAS DOMINICAS.
 ...
- 44r(41r) ...
 TRARCTUM DE INNOCENTIBUS.
 ...
- 45v(42v) ...
 ANTIPHONAE AD SALUTANDAM CRUCEM.
 ...
- 51v(48v) ...
 INCIPIT BREVIARIUM NOCTURNALE PER CIRCULUM ANNI IN LAUDE DEI CANENDUM.
 FELICITER DEO GRATIAS DICITE CHRISTICOLAE. HEIA. AMEN.
 ...
- 147v(144v) ... Require in capite praesentis codicilli ibique duas antiphonas nonam videlicet et decimam, quas causa parvitas praesens pagina continere nequivit procul dubio reperias.

¹⁰ Siehe Huglo, Tonaires, S. 79.

148r(145r) *Antiphonen*

148v(145v) *leer*

Br

Bruxelles, Bibliothèque Royale 2751 (2. H. 10. Jh.)

Beschreibung: RISM, The Theory of Music Vol. I, München-Duisburg 1961, S. 53f.

42r EXCELLENTISSIMO DOMINO RATHBODO sanctae treverensis ecclesiae archiepiscopo . . .

44v . . . reddunt melodiae suavitatem.

(= *Regino, ep. 230a-232b35*)

Ceterum ne aliquid intactum . . . Excellentiam vestram superna providentia omni sanctae suae ecclesiae profuturam per multa annorum curricula incolumen conservare dignetur reverentissime papa.

EXPLICIT EPISTOLA DE ARMONICA INSTITUTIONE.

(= *Regino, ep. 247a15-247b19*)

A QUIBUS VEL QUANDO COEPIT A. DICI.

(= *teilweise Isidor, etym. VI,19,7*)

45r . . .

QUID SIT INTER RESPONSORIUM ET ANTIPHONA.

. . .

(= *Isidor, etym. VI,19,8*)

SENTENTIA SANCTI HIERONIMI.

. . .

DE CANTORE.

. . .

(= *Isidor, etym. VII,12,26-28*)

DE VOCE.

. . .

(= *Isidor, etym. III,20,14*)

DE CONCENTU.

. . .

(= *teilweise Isidor, etym. III,20,8*)

45v . . .

EX DECRETO PAPAE GREGORII.

. . .

(ed. Ludovicus M. Hartmann, *Gregorii I Papae registrum epistularum lib. V, 57^a, MGH, Epistolae I, Berlin 1891, S. 362f.*)

- INCIPIUNT VIII TONI MUSICE ARTIS CUM SUIS
DIFFERENTIIS. AUTHENTICUS PROTUS
46r NONANNOEANE
...
63r ...
EXPLICIUNT DIFFERENTIAE TONORUM IN
RESPONSORIIS ET EORUM VERSIBUS.
(= *Regino, Tonarius*)

Mo

Montpellier, Bibliothèque de l'Ecole de Médecine H 159 (11. Jh., Ostfrankreich/Elsaß ?)

Beschreibung: RISM, The Theory of Music Vol. I, München-Duisburg 1961, S. 86–87.

(fol. 8 befindet sich zwischen fol. 1 und fol. 2).

- 1r INCIPIT UTILLIMUM DE MUSICA BREVIARIUM.
QUONIAM pauci sunt qui maiorum et difficiliorum memoriam
operum pleniter absque libris possunt retinere ...
7v ... Sed iam prolixus sermo finem prestolatur.
(= *Regino, ep. 230a–247b11*)

Me

Metz, Bibliothèque municipale 494 (2. H. 11. Jh., Ostfrankreich).

Beschreibung: RISM, The Theory of Music Vol. I, München-Duisburg 1961, S. 86.

- 81r Quoniam pauci sunt qui maiorum et difficiliorum memoriam
operum pleniter absque libris possunt retinere ...
99v ... Integrum vero dimi
(= *Regino, ep. 230a–244b15*)
(– ein Doppelblatt fehlt –)
100r orphei et erudicis esse confictam. ...
101v ... Sed iam prolixus sermo finem praestolatur.
(= *Regino, ep. 246a11–247b*).

Ve

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana Ms. Lat. 497 (= 1811)
(11. Jh., Italien)

Beschreibung: F. Alberto Gallo, *La musica e le artes in Italia attorno al mille*, in: *Quadrivium* V, 1962, S. 101–107¹¹.

(fol. 147 war ursprünglich ein Blatt, das wegen der Tafel in der Höhe über das Format hinausging und wahrscheinlich umgeknickt wurde. An der Knickstelle brach das Blatt wohl ab, so daß es jetzt als Einlegeblatt im Codex liegt und auf dem eigentlich zur verso-Seite gehörenden Stück foliiert ist)

147r *Tafel mit einer Monochordmensur*

147va ARGUMENTUM DE MUSICA.

Omnes numeri pertinentes ad proportionem musicae artis sunt quantitatis relatae ad aliquid . . .

147vb . . . Diatessaron autem ex tribus intervallis, duobus tonis et uno semitonio.

QVOD si quando mensuram monocordi oportet fieri . . . Sicque reliqua tetracorda facienda sunt.

147va ANTE OMNIA divide totum monocordum per diligentissimam circini divisionem in quattuor partibus . . .

147vb . . . trite sinemenon. quae distat a mese semitonio.

148ra VERSUS DE GENERIBUS ET INSTRUMENTIS MUSICE. DE TUBA.

. . .

DE TINTINABULIS.

Et resonant edes iam tintinnabula sanctas.

DE MUSICA DISCIPLINA.

GAUDENTIUS QUIDAM DE MUSICA SCRIBENS PYTHAGORAM huius rei invenisse primordia . . .

148rb . . . Restat nunc de symphoniis dicere.

(= *Cassiodor, inst. II, V, 1–3*)

DE SYMPHONIIS.

SYMPHONIA est temperamentum sonitus . . .

148va . . . fit autem per sonitus XV.

(= *Cassiodor, inst. II, V, 7*)

DE SONIS IN MODULATIONE.

DICO CERTISSIME quicquid rite sonum erit aut tonus est . . .

Sic igitur idem quod plerumque appellatur sonus.

DE TONIS.

TONI VERO sunt sicut supra dictum est VIII . . .

¹¹ Der Codex ist nicht in RISM, *The Theory of Music* Vol. II beschrieben.

148vb ... Hii sunt igitur soni qui modulationem apte et cum ratione componunt.

INCIPIT UTILLIMUM DE MUSICA BREVIARUM.

QUONIAM PAUCI SUNT qui maiorum et difficiliorum memoriam operum pleniter absque libris possint retinere ...

154va ... Sed iam prolixus sermo finem praestolatur.

(= *Regino, ep. 230a-247b11*)

ENCHIRIDIADIS.

SICUT VOCIS articulate ...

155ra ... supergreditur ad invicem resonant.

(= *Exzerpte aus Musica und Scolica Enchiriadis*)

Adest enim cunctis mortalibus visus ...

(= *Boethius, mus. 179,8ff.*)

155va Musica scientia est disciplina ...

156ra ... hoc est diapason symphonia.

(= *Cassiodor, inst. II, V, 4-8*).

Mc

Monte Cassino, Biblioteca Abbaziale 318 (11. Jh.)

Beschreibung: RISM, The Theorie of Music Vol. II, München-Duisburg 1968, S. 64-69.

p. 112 ...

De auctoritate cordarum. LXXXIII

Scripturarum nomina cordarum quia graecae sunt interpretatione indigent. ...

p. 115 ... Siquidem ex diapente et diatessaron constat diapason. ...

(= *Regino, ep. 241a4-243a11*)

...

p. 236 ... Item utillimum de musica breviarium. XLIIII

Quoniam pauci sunt qui malorum (!) et difficiliorum memoriam operum pleniter absque libris possint retinere ...

p. 237 ... et exitum in toni consonantia, quam initium.

(= *Regino, ep. 230a-231b37*)

De VIII tonora per ordinem id est autenti vel plagales. XLV

Pa

Paris, Bibliothèque nationale lat. 10509 (12. Jh., Normandie)¹²

¹² Teile der Regino-Kompilation sind bei A. de la Fage, *Essais de Diphthéographie musicale*, Paris 1864, S. 77 f. in Unkenntnis des Autors abgedruckt. Ebenfalls nicht

Beschreibung: RISM, *The Theory of Music* Vol. I, München-Duisburg 1961, S. 114–117.

69v Proslambanomenos interpretatur . . .

70r . . . reddunt sonum.

(= *Regino, ep. 241a6–241b39*)

Quinque sunt tetracorda: ypaton, meson, sinemenon, diezeugmenon, yperboleon.

(= *Regino, ep. 242a28–242a31*)

Diatessaron ex IIIIor dicitur . . . Ex diapente et diatesseron fit consonantia diapason.

(= *Regino, ep. 242b14–243a11*)

Tonus vocatur . . .

70v . . . unum maius, alterum minus.

(= *Regino, ep. 243a35–243b37*)

Hoc autem scire sufficiat, quod dimidium . . .

71r . . . faciat unum semitonium minus commatumque dimidium.

(= *Regino, ep. 244a18–244b23*)

Sciendum est quamvis octo sint toni . . . inter se tono distantes sono. Si autem ad hec capienda indoctus fuerit. noverit nichil sibi difficile in VIIItem liberalibus disciplinis.

(= *Regino, ep. 245a12–245a16*)

Quidam autem dicunt . . . vox perfecta non erit. Nomina IX sororum haec sunt: Urania, Polimia, Etrope, Melpona, Erato, Terpsicola, Calliopa, Clio et terra thalia.

(= *Regino, ep. 245b16–245b24*)

Sed pauci sunt, qui eius vim et naturam certa ratione perpendant.

(= *Regino, ep. 245b30–245b32*)

Quia latet sicut euridicis quam voluit orpheus eam sono cithare a morte revocare sed non valuit.

(= *Regino, ep. 246a16–246a19*)

Quod autem vocamus primum tonum autenticus protus grece . . .

Plaga proti id est pars primi toni.

(= *Regino, ep. 232a14–232a21*)

Ergo toni naturalis musicae . . .

erkannt wurde die Kompilation in RISM, *The Theory of Music* Vol. I, S. 116. Die dort angegebenen Verweise auf weitere Handschriften beziehen sich auf die verbreitete Interpretation der griechischen Tonbezeichnungen nach Boethius, haben aber mit Regino unmittelbar nichts zu tun.

- 71 v ... aut tristemoria, aut tetrastemoria.
 (= *Regino, ep. 232a32-232b25*)
 Tonus transcendit tonum vel transcenditur ab alio tono octava parte sui.
 (= *Regino, ep. 233a20-233a22*)
 Naturalis musica est ... dulces modulatur modos.
 (= *Regino, ep. 233b2-233b7*)
 Omni etati et sexui ... dubium est.
 (= *Regino, ep. 235a20-235a24*)
 Etsi sunt nonnulli ...
- 72 r ... miranda perfecerit.
 (= *Regino, ep. 235a33-235b24*)
 Cum enim saulem ... et heliseum psalterio prophetare.
 (= *Regino, ep. 235a39-236a9*)
 Ex his omnibus perspicue apparet ... carere possimus.
 (= *Regino, ep. 236a15-236a18*)
 Nec mirum, si inter homines ... Haec de naturali dictum sufficiat.
 (= *Regino, ep. 236a26-236b6*)

01

Oxford, Bodleian Library, Lyell 57 (1. H. bis Mitte 11. Jh., Süddeutschland)¹³

Beschreibung: Catalogue of the Collection of Medieval Manuscripts Bequeathed to the Bodleian Library Oxford by James P. R. Lyell, compiled by Albinia de la Mare, Oxford 1971, S. 174-176.

- 5 v ...
 Nosse oportet peritum cantorem ... in responsoriis magis consideret finem in toni consonantia quam initium.
 (= *Regino, ep. 231a18-231b37*)
- 6 r Monochordum divisurus. tres primum magodas ...
- 7 r ... Ad quam consonantiam diapason probatur reddere.

¹³ Die Handschrift wurde von S. Krämer, Eine weitere Handschrift aus Tegernsee in der Bibliotheca Bodleiana in Oxford (MS. Lyell 57), in: *Codices manuscripti*, 1. Jg. 1975, Heft 3, S. 84-88 anhand der Eintragungen, die der Tegernseer Bibliothekar Ambrosius Schwerzenbeck gegen Ende des 15. Jahrhunderts darin vorgenommen hat, als ursprüngliche Tegernseer Handschrift identifiziert.

Mü

München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 23577 (11. Jh.)¹⁴

Beschreibung: *Catalogus codicum latinorum bibliothecae regiae Monacensis*, compos. C. Halm/G. Meyer, Tom. II Pars IV, München 1881, S. 77.

(Die Handschrift ist ein Konvolut aus mehreren zusammengebundenen Teilen. Die hier beschriebenen Texte zur Musiktheorie bilden in der Handschrift einen Teil).

- 75r Monochordum divisurus tres magodas providendum censeo . . .
 77v . . . Ad quam consonantiam diapason probatur reddere.¹⁵
 Autenticus protus cum plage suo finem habet in lichanos hibaton . . .
 78v . . . Tres symphonie sunt in musicis. diatessaron. diapente. diapason. Prima fistula in VIII dividitur . . . VIII fistula habet I in se duplam.¹⁶
 Nosse oportet peritum cantorem . . .
 79r . . . Et e contra in responsoriis magis consideret finem in toni consonantia quam initium.
 (= *Regino, ep. 231 a 18–231 b 37*)
 79v Tria genera musice ab eius studiosis comprehensa esse feruntur . . .
 81r . . . ita ut secundum diapason metitus est¹⁷.
 Tonus est tocuis institutionis armonicae differentiae et quantitatis que in vocis ascensione vel descensione consistit . . .
 81v . . . Et omnia quae ad hunc tonum pertinent ex his quinque sonis incipiunt et in primo sono illorum finiuntur.

Ob

Oxford, Bodleian Library, Bodley 613 (1. H. bis Mitte 12. Jh., viell. England).

¹⁴ Vgl. M. Bernhard, Zwei bayerische Exzerpte der *Epistola de armonica institutione* des Regino von Prüm, in: *Musik in Bayern* 17, 1978, S. 57–60.

¹⁵ Diese Monochordmensur ist auch im Cod. Lyell 57 enthalten. Weitere Handschriften mit dieser Mensur: München, Bayer. Staatsbibliothek, clm 19489 p. 56; Oxford, Bodleian Library, D'Orville 158, fol. 120; Milano, Bibl. Ambrosiana D 5 inf., fol. 50r–51v. Ediert ist die Mensur nach clm 19489 von H. Schmid, *Die musiktheoretischen Handschriften der Benediktiner-Abtei Tegernsee*. Phil. Diss. masch. München 1951, S. 93–97.

¹⁶ ed. Klaus-Jürgen Sachs, *Mensura fistularum*, Stuttgart 1970, S. 59.

¹⁷ ed. Sachs, *Mensura fistularum*, S. 97 ff.

Beschreibung: A Summary Catalogue of Western Manuscripts in the Bodleian Library at Oxford, by F. Madan/H. H. E. Craster, Vol. II P. I, Oxford 1922, S. 228 Nr. 2141.

- 40v [C]antus legitime factus qui etiam dicitur accuratus . . .
 42v . . . Nec in eo donum sancti spiritus defuit.
 Qui modum regulam diversitatesque tonorum quaerit certius pervidere, non spernat informari hac compendiosa praescriptione.
 Oportet primum peritum cantorem . . .
 44r . . . et fortassis nesciunt quid sit tonus aut quare dicatur¹⁸.
 (= *Regino, ep. 232a18–233a30*)
 Tonus est compositio VIII cordarum, quinque tonos et duo semitonia continens. . . .
 46r . . . Haec pauca pro exemplis sint posita.
 Armonicarum vocum aliae sunt finales. aliae terminales . . .
 46v . . . Finis autem omnium in horum IIII aliquem revertuntur.
 Omnis vox a prima intensa vel remissa . . .
 47r . . . Notantur autem quarta et secunda quartae. q.Q.

Textkritischer Vergleich der Handschriften

Die auf uns gekommenen Handschriften können zwei Gruppen zugewiesen werden, die sich deutlich unterscheiden.

Die erste Gruppe (β = Le, Br)

Die zwei Handschriften der ersten Gruppe bieten den Text in der Form eines Briefes Reginos an Rathbod von Trier. Beide Handschriften gehören dem 10. Jahrhundert an, wobei Le deutlich älter ist als Br, und zeitlich ganz dicht an die Entstehungszeit des Traktats heranreicht. Die beiden Quellen unterscheiden sich dadurch, daß Br einen wesent-

¹⁸ Mit dem Incipit: *Qui monochordum regulam et tonorum diversitates quaerit certius pervidere, non spernat informari et hac compendiosius praescriptione. Finales sunt IIII* . . . ist in folgenden Handschriften ein Text überliefert, der mit diesem Traktat nur teilweise identisch ist und das Regino-Stück nicht enthält: Cambridge, Trinity-College 944, fol. 137r–138r; Milano, Bibl. Ambrosiana, M 17 sup., fol. 39v–40r, und zum Teil: Paris, Bibl. Nationale, lat. 10509, fol. 66r–67v.

Merkwürdigerweise gibt es auch zu dem vorausgehenden Musiktraktat in der Handschrift Bodley 613 mit dem Incipit: *Cantus legitime factus qui etiam dicitur accuratus has debet mensuras tenere* ein Gegenstück in den obengenannten Handschriften aus Cambridge und Mailand mit dem Incipit: *Cantus qui legitime est factus has debet tenere mensuras*, das inhaltlich verschieden ist.

lich kürzeren Text bietet als Le. Br berücksichtigt nur die Teile, die mit dem Gregorianischen Choral zu tun haben und läßt die Abhandlung der antiken Theorie weg.

Die Verwandtschaft von Br zu Le ist sehr eng, nennenswerte Varianten kommen nicht vor. Eine direkte Filiation der beiden Codices ist aber nicht anzunehmen, da Br manche Flüchtigkeitsfehler in Le richtig wiedergibt, wie z. B.:

GS_{1,231b13}: Siquidem: Deus (Le) siquidem introitus: Deus (Br mit allen übrigen Handschriften)

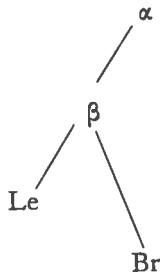
GS_{1,231b17}: egredere (Le) egredereris (Br)

GS_{1,232b19}: adtendum (Le) adtendendum (Br).

Die Zitate von liturgischen Gesängen, die in Br in einigen Fällen ausführlicher sind als in Le, können dagegen nicht ohne weiteres als Indiz herangezogen werden, da jeder Abschreiber die Texte aus der liturgischen Praxis heraus im Kopf hatte, und daher nach Belieben ergänzen oder weglassen konnte, je nachdem, wann er einen liturgischen Text für ausreichend identifizierbar hielt. So gibt es in diesem Kapitel auch die meisten Varianten in allen Handschriften.

Man könnte vielleicht annehmen, daß Le und Br aus derselben Quelle abgeschrieben haben.

Den Überlieferungszweig LeBr nennen wir β , so daß sich folgendes Teilstemma ergibt:



Le

Die Handschrift Le wurde lange Zeit für das Autograph des Traktats gehalten. In der Tat weist der paläographische Befund auf die Zeit kurz nach 900. Eine Lokalisierung der Handschrift könnte sich aus den auf fol. 1v–2v eingetragenen Verträgen aus der gleichen Zeit ergeben, weshalb deren Wortlaut hier wiedergegeben sei:

1 v . . .

Ad pollam iustam airalem .I. alium in bodenans

2 r istae sunt vineae quas rotmundus villicus fratrum de caimada quondam fratribus dedit in concambio. ut dicunt. In valle sello vineam .I. unfridus habet iuxta eam. Item in valle sello .I. iuxta quam tenet hunbertus. Item in valle sello .I. quae terminat cum vine everhardi. In plantone .I. iuxta eam tenet heldefridus. In pumervol .I. hailulfus habet iuxta. Ad laiam .I. iuxta eam tenet sigibertus. In nodereia .I. adalgerus terminat iuxta. Item ad laiolam .I. iuxta illam habet uulfridus. In vallo .I. marivertus habet iuxta. in arteriplantato .I. iuxta illam tenet godefridus. Accepit autem econtra ex rebus fratrum ad noals vineam .I. iuxta quam tenet tietlandus. In . . . denans .I. uodelricus habet iuxta. Ad gerolt .I. iuxta illam terminat vinea sancti arnulfi. Ad meils .I. fruodulf habet iuxta. Ad perers plantatum .I. uodelricus tenet iuxta. In summitate marlei .I. sanctus amandus habet iuxta illam.

2 v Invenimus in marlia picturas .III. quae dudum pervenerunt usque ad viam; ex ipseis sunt airales facti secus viam quos modo tenent raveniuz. et lanevens atque mas minus (?) ipsi quidem airales a primitus posiderunt unigo et uxor eius tanchildis. et nepos unigonis nomine ravenulfus cum uxore sua troitelda ad censum persolvendum; post decessum illorum. remanserunt infantes eorum. cum pari servitio et censu; ex quibus vendidit grimildis filia tanchildae fervinum unum. quasi proprium; reliquos vero tenent modo quasi proprios.

Aus den erwähnten Orts- bzw. Flurnamen können die folgenden identifiziert werden:

sello = Seille (Fluß, der in Metz in die Mosel mündet)

Ein Beleg für die Form Selle findet sich aus dem Jahre 1414¹⁹

pumervol = Pommerieux (Ort ca. 12 km südlich von Metz)

Außer frühmittelalterlichen Belegen für Pomaries und Pomeriolum erscheint die Form Pummervel im Jahre 1251²⁰

vinea sancti arnulfi = St. Arnulf in Metz

¹⁹ Siehe Dictionnaire Topographique de l'ancien Département de la Moselle, par M. de Bouteiller, Paris 1874, S. 244f.

²⁰ Dictionnaire Topographique S. 202.

marlei, marlia = Marly (Ort an der Seille ca. 6 km südlich von Metz). Schon 952 in der Form Marleium bezeugt.²¹

Aus diesen Angaben könnte die Entstehung in Metz, bzw. der frühe Besitz des Codex für Metz angenommen werden. Mit großer Wahrscheinlichkeit haben wir eine Handschrift vor uns, die mit dem Wirkungskreis Reginos eng verbunden ist.

Die Handschrift Le ist dennoch nicht das Autograph. Dafür lassen sich folgende Argumente anführen:

1. Auf Seite 234a25–234b10 zitiert Regino eine Stelle aus Martianus Capella. Aus dem Text läßt sich entnehmen, daß diese Stelle aus dem Kommentar des Remigius von Auxerre entnommen ist²², dessen Glossen ebenfalls zitiert werden. In den Handschriften der zweiten Gruppe sind nun diese Remigius-Glossen interlinear notiert, in Le sind sie in den Haupttext integriert. Auch haben die Handschriften der zweiten Gruppe zusätzliche Glossen aus dem Remigius-Kommentar, die nicht in Le enthalten sind. Da der Weg der Überlieferung niemals von einem fortlaufenden Text zu Interlinearglossen gehen würde, sondern nur umgekehrt, ist die Fassung mit den Interlinearglossen unbedingt als die ursprüngliche anzusehen. Der Original-Text kann also wie folgt rekonstruiert werden:

	.i. rami altiores	.i. valde	.i. valde extenta
GS 1, 234a25:	Nam, inquit, eminentiora culmina perinde	distenta	
	.i. subtili et gracili	.i. resonabant	rami videlicet inclinatiores
	acuto sonitu	resultabant.	Quicquid vero terrae
	et humiliores ac terrae viciniore	.i. impellebat, reppercutiebat	
	confine ac propinquum fuerat,	quatiebat	
	ypallage id est gravis raucitas	.i. mediae partes ipsius silvae	
	rauca gravitas.	At media <ratis>	
	per coniuncta sibi spatia concinebant duplis succentibus.		

2. Bei der Behandlung der Proportionen (GS 1, 238a10) fehlt in Le nach *minor ter in maiore numeratur* die notwendige Erklärung des

²¹ Dictionnaire Topographique S. 161.

²² Remigius, comm. 86f. Vgl. die Umstellung des Martianus Capella-Textes bei Remigius:

Martianus Cap. I, 11:
gravitas rauca quatiebat

Remigius, comm. 87, 4–5:

QUATIEBAT id est impellebat, reppercutiebat. RAUCA GRAVITAS ...

triplaris, die in Ve und Mo vorhanden ist²³. Die Fehlstelle erklärt sich leicht aus dem Überspringen von Zeilen der Vorlage beim Abschreiben, da die Konstruktion der Sätze gleich ist.

3. In der Erzählung von der Entdeckung der Proportionen durch Pythagoras (GS 1, 239b 22 ff.), die aus Boethius entnommen ist, hat Le eine Fehlstelle auf S. 240a 15, wo die Beschreibung der Quinte fehlt²⁴. Auch hier ist wegen der gleichartigen Konstruktion der Sätze ein Zeilensprung leicht erklärbar.

Le ist also eine Handschrift, die dem Archetypus zeitlich sehr nahe steht und wahrscheinlich auch in der Umgebung Reginos entstanden ist.

Br

Br ist der zweite Textzeuge, der noch aus dem 10. Jahrhundert erhalten ist. Seine Herkunft ist nicht geklärt. Er gewinnt ein besonderes Gewicht dadurch, daß in dem der Epistola folgenden Tonar die einzige vollständige Abschrift des Tonars Reginos auf uns gekommen ist. Die weitaus kürzere Textfassung, die auf die traditionelle Musiktheorie verzichtet, und nur die Anweisungen zum Choral, die für die praktische Musikausübung nützlich sind, wiedergibt, haben die Theorie angeregt, daß hier die ursprüngliche Fassung des Regino-Briefes vorliegt, die später von fremder Hand auf die in Le vorliegende Fassung erweitert worden ist. Auf dieses Problem soll weiter unten eingegangen werden²⁵.

Die zweite Gruppe (γ = Mo, Me, Ve, Mc)

Die Handschriften der zweiten Gruppe unterscheiden sich von denen der ersten Gruppe deutlich dadurch, daß sie die Briefform der Epistola durch eine neutrale Einleitung und Schluß ersetzen. Die Überlieferung in dieser Form beginnt erst im 11. Jahrhundert. Die Bewertung der Umarbeitung wird im folgenden Kapitel dargelegt. Aber nicht nur in Einleitung und Schluß sind Veränderungen vorgenommen worden, sondern auch innerhalb des Textes. Auf S. 236b 12 haben VeMoMe einen Einschub nach *dividitur*, der zweifellos nachträglich ergänzt ist²⁶. Auch in stilistischer Hinsicht ist der Text verändert worden. Der Bearbeiter liebt es anscheinend, Genitivattribute voranzustellen und die

²³ Siehe S. 29.

²⁴ Siehe S. 30.

²⁵ Siehe S. 26 f.

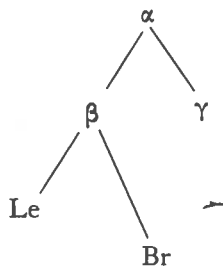
²⁶ Siehe S. 27 f.

Figur des Hyperbaton zu benutzen. Diese stilistischen Eigenheiten kommen in der zweiten Gruppe regelmäßig vor. Da sie aber auch in Zitaten aus den antiken Autoritäten angebracht werden, läßt sich die korrekte Lesart eindeutig der ersten Gruppe zuweisen:

- GS 1, 233 b 39: sonus est percussio aeris (Le und Boethius, mus. 189, 22)
 sonus est aeris percussio (VeMoMe)
- GS 1, 234 a 6: circulos septem planetarum (Le und Remigius, comm. 86, 21)
 septem planetarum circulos (VeMoMe)
- GS 1, 234 a 6: musica consonantias impleri (Le und Remigius, comm. 86, 22)
 musicas impleri consonantias (VeMoMe)
- GS 1, 234 a 14: fieri asserunt <sonum> (Le und Remigius, comm. 86, 26)
 asserunt fieri sonum (VeMoMe)
- GS 1, 234 a 18: totam amplitudinem planetarum varietas diversorum (Le und Remigius, comm. 86, 27)
 totam planetarum amplitudinem diversorum varietas (MoMeVe).

An vielen Einzelstellen weichen die Lesarten der zweiten Gruppe von LeBr ab. Wegen der Präferenz besonders von Le in Bezug auf Alter und Lokalisierung und den oben nachgewiesenen bewußten Änderungen in der zweiten Gruppe, muß in textkritischer Hinsicht LeBr Vorrang eingeräumt werden.

Die Stufe der Umarbeitung sei γ genannt. Es ergibt sich also folgendes Teilstemma:



Mo, Me

Zahlreiche gemeinsame Fehler und Lücken beweisen die Zusammengehörigkeit von Mo und Me. Da in Mo keine Einzelfehler zu finden sind, ist Me in direkte Abhängigkeit zu Mo zu setzen. Von den ganz wenigen Gegenbeispielen lassen sich alle durch Aufmerksamkeit oder

Nachlässigkeit des Schreibers von Me erklären: An der Stelle *varietas diversorum tonorum* (GS 1,234a 19) verschränken die Handschriften der zweiten Gruppe die Stellung zu *diversorum varietas sonorum*, Mo aber verschreibt in *varietas diversorum varietas sonorum*, Me dagegen stellt die Lesart der zweiten Gruppe wieder her. Auch die Fehlstelle im Gerbertschen Text auf S. 238a 11, die nur in Mo und Ve zu finden ist, allerdings mit erheblichen Textdifferenzen, bildet keine Erklärungsschwierigkeiten. Der fehlende notwendige Text ist in Mo am Rande nachgetragen, wo ihn der Schreiber von Me oder der Schreiber eines eventuell anzusetzenden Zwischengliedes zwischen Mo und Me übersehen hat. Zu dieser Stelle ist noch anzumerken, daß die starken Varianten zwischen Ve und Mo ungewöhnlich sind. Da die Stelle auch in Le fehlt, ist zu vermuten, daß sie bereits auf einer sehr frühen Stufe, wenn nicht im Archetypus durch einen Augensprung verloren ging und von Ve (bzw. der Vorlage von Ve) und Mo jeweils selbständig ergänzt worden ist.

Mo

Mo ist die dem Archetypus am nächsten stehende Handschrift der zweiten Überlieferungsgruppe, da sie gegenüber den übrigen Handschriften der zweiten Gruppe, Ve und Mc, – Me steht ja in direkter Filiation zu Mo – zahlreiche bessere Lesarten aufweist. Als Beispiele seien genannt:

GS 1,233a 1: disciplinae (MoMe – fehlt in Ve)

GS 1,233a 3: aut quadruplis (MoMe – fehlt in Ve)

GS 1,242b 18: toto (MoMe) tono (VeMc).

Für die Textgestaltung wird Mo dadurch interessant, daß sie die Interlinearglossen nicht in den Text integriert hat und in dieser Beziehung eine gegenüber Le frühere Stufe wiedergibt. Fehler, die Mo gemeinsam mit Me gegenüber dem anderen Zweig der γ -Gruppe hat, sind nicht sehr zahlreich.

Me

Als Kopie von Mo verliert Me jeglichen Quellenwert. Viele Einzelfehler – besonders Textlücken – weisen sie als nachlässige Abschrift aus.

Ve, Mc

Ve ist von den beiden anderen vollständigen Handschriften der zweiten Gruppe, Mo und Me, deutlich getrennt durch zahlreiche Einzellesarten und durch mehrere Einschübe, die vielleicht durch eine glos-

sierte Handschrift als Vorlage in MoMe in den Text geraten sind. In der Pythagoras-Legende finden sich drei Einschaltungen (GS 1, 240a 10 nach *personabant*, 240a 15 nach *concinebant*, 240a 16 nach *tonum*), die alle nicht zum Text gehören²⁷. Ferner ist in Mo zu S. 244b 15 nach *comma* eine Berechnung des Comma nach Boethius am Rande nachgetragen, die in Me in den Haupttext gerückt ist. Auch diese Berechnung ist unecht²⁸. Diese Zusätze sind in Ve nicht enthalten.

In den Partien, die Mc innerhalb der Kompilation aus Regino entnommen hat, sind deutliche Parallelen zu den Lesarten von Ve zu beobachten. So haben VeMc zu S. 231b 13 *in alio* statt *alio*; zu S. 241b 20, wo Le *Hinc et sinaphe dicitur, id est coniunctio* hat, MoMe aber *coniunctio* als Interlinearglosse über *sinaphe* notieren, lesen VeMc nur *Hinc sinaphe dicitur*. Kurz darauf (241b 24) lassen beide *appellatur, quae disiunctio* aus, zu 241b 27 haben sie die Lesart *iuxta neten, id est ultimam* im Gegensatz zu allen anderen Textzeugen. Weitere Übereinstimmungen sind:

GS 1, 242a 7: mese (statt: cum mese)

GS 1, 242a 29: id est (om. VeMc)

GS 1, 242b 18: tono (statt: toto)

Ve und Mc weisen untereinander keine direkte Filiation auf. Als Beispiele für die Unabhängigkeit der Handschrift Mc von Ve seien aufgeführt:

GS 1, 231b 21: Victricem – 23 finitur (om. Ve)

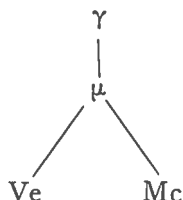
GS 1, 231b 35: Et – 36 et (om. Ve).

Und als Gegenbeispiele für die umgekehrte Abhängigkeit:

GS 1, 231b 18: Repleatur – 20 finiuntur (om. Mc)

GS 1, 231b 29: Dicit – 30 primo (om. Mc).

Wegen der gemeinsamen Fehler von VeMc ist also zwischen γ und VeMc eine weitere Stufe anzusetzen, die wir μ nennen wollen.



²⁷ Siehe S. 29f.

²⁸ Siehe S. 30f.

Ve

Die Handschrift Ve ist in einer sauberen karolingischen Minuskel des 11. Jahrhunderts in Italien geschrieben. An mehreren Stellen ist deutlich die Hand eines Korrektors erkennbar. Es fällt besonders auf, daß Ve die oben erwähnten Remigius-Glossen nicht übernommen hat²⁹, woraus man auch bei anderen Fehlstellen in Ve, die durch typische Glossenwendungen, wie *id est* eingeleitet sind, darauf schließen kann, daß sie in der Vorlage wie auch im Archetypus als Glossen geschrieben sind.

Mc

In der berühmten Kompilation zur Musiktheorie, die in beneventanischer Schrift des 11. Jahrhunderts geschrieben ist, erscheint Regino gleich zweimal. Auf den Seiten 112–115 werden die Kapitel 13–16, die das griechische Tonsystem nach Boethius und eine Beschreibung der Konsonanzen enthalten, wiedergegeben; auf den Seiten 236–237 die Einleitung der γ -Gruppe bis zum Ende des zweiten Kapitels. Während das zweite Exzerpt als Kapitel XLVIII der Kompilation für sich steht, geht das erste Exzerpt nahtlos in einen anderen Text über. Wie in vielen Teilen des Codex sind auch hier zahlreiche Interlinearglossen eingefügt, die weit über das zum Verständnis Notwendige hinausgehen.

Die kleineren Exzerpte (Pa, Ol, Mü, Ob)

Außer den vier vollständigen Handschriften LeMoMeVe und den beiden Auszügen BrMc sind vier weitere kleinere Exzerpte überliefert, die zwar nichts mehr zur Herstellung des Textes beitragen können, für die Verbreitung und Wirkungsgeschichte des Textes aber wertvolle Hinweise geben können. So stammen zwei der Exzerpte aus Bayern (Ol, Mü), eines ist wahrscheinlich in England entstanden (Ob) und eines in Frankreich (Pa). Drei Handschriften haben das zweite Kapitel ausgezogen (Ol, Mü, Ob), während Pa aus mehreren Kapiteln kompiliert ist.

Pa

Pa ist aus meist einzelnen Sätzen verschiedener Kapitel der Regino-Epistola zusammengefügt. Dabei schreitet der Kompilator nicht ein-

²⁹ Sie müssen aber vorgelegen haben, da in einem Fall eine Glosse anstelle des Lemmas in den Haupttext gesetzt wurde:

GS 1, 234a 29: resonabant (statt: resultabant).

mal kontinuierlich im Text fort, sondern nimmt zuerst Stücke aus späteren Kapiteln, dann springt er zurück zu den Kapiteln über die *musica naturalis*.

Da der Kompilator den Text ziemlich frei verändert, ist eine Einordnung in das Stemma schwierig. Eindeutig läßt sich Pa zunächst der γ -Gruppe zuweisen, wie folgende Beispiele zeigen:

GS 1,235 b 15: progressui] congressui (MoMeVe) congressum (Pa)

GS 1,235 b 15: canatur cantu] cantu canatur (MoMePa)

GS 1,235 b 19: suggerit] aufert (MoMeVePa)

GS 1,241 a 34: sonum reddit appellatur principale] reddit sonum
principale dicitur (MoMeVePa).

Pa scheint aber auch innerhalb der γ -Gruppe eher zu MoMe als zu μ zu gehören. Dafür ergeben sich folgende Anhaltspunkte:

GS 1,241 a 20: maximae magnarum] magnae mit darüber geschriebem
maximae (MoMe), maximae (VeMc), magna (Pa)

GS 1,244 b 2: quo] qua (MoMePa)

GS 1,245 b 23: ex his aliquid] aliquid ex his (MoPa – in Me fehlt das
betreffende Blatt).

Ol, Mü

Beide Handschriften stammen aus Bayern und sind im 11. Jahrhundert entstanden. Sie enthalten das zweite Kapitel der Epistola. Die Einordnung in das Stemma ist wegen der Kürze des Textes schwierig, es sind aber Anzeichen vorhanden, daß die beiden Exzerpte der β -Gruppe zugehören:

GS 1,231 a 18: Scire autem oportet (β)

Nosse oportet (OIMü)

Oportet igitur scire (γ).

Die Formulierung von OIMü kann aufgrund der Wortstellung leichter aus dem Wortlaut der β -Gruppe als aus der γ -Gruppe abgeleitet werden.

GS 1,231 a 24: alterius sunt in medio (β , OIMü)

alterius in medio (γ).

Damit wären Ol und Mü die einzigen beiden Quellen, die noch aus der ursprünglichen Fassung der Epistola schöpfen, während die son-

stige Verbreitung des Traktats seit dem 11. Jahrhundert nur über die γ -Gruppe läuft.

Für die Bestimmung des Verhältnisses von OlMü zueinander, wobei ihre sehr enge Zusammengehörigkeit durch zahlreiche signifikante gemeinsame Varianten außer Frage steht, ist folgendes zu bemerken:

Ol kann keine Abschrift von Mü sein. Mü hat auf S. 231 b 8 nach *finitur* einen Einschub, der zwei weitere Antiphonen aufführt. Diesen Einschub hätte Ol sicher übernommen.

Umgekehrt lassen sich einige Argumente finden, die für eine Abhängigkeit der Handschrift Mü von Ol sprechen:

GS 1, 231 b 17: egredereris (bei Gerbert egrederetur)

egredieris korr. zu egredereris (Ol)

egredieris (Mü)

GS 1, 231 a 35: Hae praedictae antiphonae a septimo tono incipiunt

Hae sunt praedictae antiphonae. ā VII tono incipiunt (Ol)

Hae sunt praedictae antiphonae alie VII tono incipiunt (Mü)

Schwierigkeiten bereitet folgende Stelle:

GS 1, 231 a 36: quaedam in primo, aliae in quarto finiuntur tono

quaedam in primo IIII finiuntur tono (Ol)

quaedam III quaedam IIII finiuntur tono (Mü)

Die Kürzung für *primo* ist aber in Ol so schlecht lesbar, daß hier leicht ein Irrtum entstehen konnte. Da auch Mü nicht den sonst überlieferten Text bietet, ist leicht anzunehmen, daß der Schreiber von Mü den verderbten Text von Ol verbessert hat.

Weitere Varianten:

GS 1, 231 b 25: sed quarto finitur] sed finitur IIII (Mü)

GS 1, 231 b 27: sed quarto finitur] sed finitur IIII (Ol)

GS 1, 231 b 28: incipit a secundo] a II incipit (Mü).

Diese drei Umstellungen, die Mü gegenüber Ol hat, sind wegen der Häufigkeit derartiger Varianten in allen Handschriften kein entscheidendes Argument, das gegen die direkte Filiation von Mü zu Ol spricht.

Ob

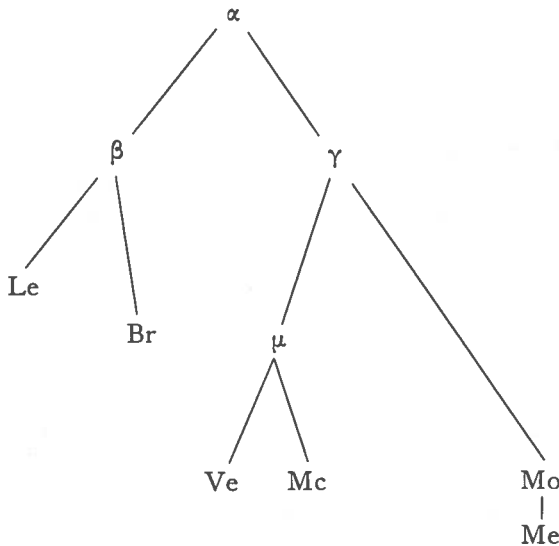
In Ob erscheinen die Kapitel 2–4 (Anfang) innerhalb eines Traktats mit dem Incipit:

Qui modum regulam diversitatesque tonorum quaerit certius pervidere, non spernat informari hac compendiosa praescriptione. Oportet primum peritum cantorem scire . . .

Dieser Traktat steht innerhalb eines Kompendiums zur Musiktheorie. Der Regino-Text ist teilweise stark verändert, vor allem die Zahl der Beispiele der liturgischen Gesänge ist stark vermehrt worden. Der Text von Ob ist eindeutig der γ -Gruppe zuzuweisen, innerhalb dieser Gruppe ist jedoch keine Entscheidung zu treffen, welchem der beiden Zweige Ob angehört. Die Argumente für die γ -Gruppe sind folgende: Für das Textwort *melodiae* auf S. 232a25 erscheint in Mo die Variante *disciplinae* mit darübergeschriebenem *vel melodiae*, welches letztere Me übernimmt, während Ve sich für *disciplinae* entscheidet, dem auch Ob folgt. Zusammen mit MoMe und Ve hat Ob in GS 1, 232a29 *nesciunt*, wo LeBr *ignorant* schreiben.

Das Stemma

Aus der Examinatio der Handschriften ergibt sich also das folgende Stemma. Die kleinen Exzerpte sind darin nicht berücksichtigt, da sich ihr genaues Verhältnis zu den übrigen Codices nicht mit Sicherheit entscheiden läßt. Sie sind aber auch entbehrlich, da sich aus ihnen kein einziger Fall einer Textverbesserung ergibt.



Die Echtheit des Textes

Die starken Unterschiede der Textfassungen in den einzelnen Handschriften werfen die Frage nach der originalen Textgestalt auf, die wir jetzt näher erörtern wollen.

β-Gruppe oder γ-Gruppe

Die auffälligste Variante im Text der Epistola ist die neutrale Einleitung, welche die γ-Gruppe anstelle des ersten Kapitels des Gerbertschen Textes bietet. Die Einleitung der γ-Gruppe hat folgenden Wortlaut:

INCIPIT UTILLIMUM DE MUSICA BREVIARIUM

Quoniam pauci sunt, qui maiorum et difficiliorum memoriam operum pleniter absque libris possunt retinere, quarundam excerptiones artium manualibus habentur idcirco libellis, ne totius expertes iucunditatis minus imperiti sint vel saltem rebus necessariis. Quapropter scripturus aliquid de musicae artis institutione, pauca *de tonorum divisionibus vel differentiis*, quae frequenter fieri solent, *ut decens et conveniens sit concinentia, sicut a maioribus traditae sunt, et ut ipsa armonicae disciplinae nos instruit experientia, distinctis ordinibus inserere, curavimus*³⁰.

Ein gewichtiges Argument für die Präferenz der β-Gruppe ist natürlich Alter und Provenienz des Leipziger Codex (Le). Aber auch inhaltliche Gründe beweisen, daß es sich bei γ um eine spätere Umarbeitung handelt. Auch wenn man voraussetzen würde, daß die γ-Redaktion zuerst entstanden sei und Regino diese für einen Widmungsempfänger umarbeitete (da man aus Widmungen immer gewisse Vorteile erhoffen konnte), so bleiben bei einer solchen Konstruktion doch Unstimmigkeiten bestehen. Besonders der Schluß des 18. Kapitels, der wiederum an Rathbod persönlich gerichtet ist, wirkt in der Umarbeitung sehr konstruiert:

Nequaquam autem haec legenda cuidam stulto proponimus, vel ad talia discenda eius animum provocamus; frustra enim lyra asino

³⁰ Die kursiv gedruckten Teile zeigen den gleichen Wortlaut wie die Fassung der β-Gruppe.

*canitur. Sed quem scimus egregium atque perfectum esse cantorem, cum huius excellenti prudentia et cum aliis peritis cantoribus (Glosse: scilicet igitur nobis facie sunt incogniti) nostra fit sermocinatio et disputationis ratio. Huius epistolae verba nobis tantum, et perpauca aliis musicis, si quando ea legitis, conloquantur: ceteros vero ita submovemus, ut qui capere intellectu nequiverint, ad ea etiam legenda videantur indigni*³¹.

Hier spürt man in jedem Satz die Vermeidung der direkten Anrede, dennoch ist die Bezeichnung *epistola*, die ja in der Umarbeitung keine Rechtfertigung mehr besitzt, stehengeblieben. Auch innerhalb des theoretischen Teils ist der Traktat zweimal als *epistola* bzw. *epistolaris sermo* bezeichnet und in γ nicht geändert worden³².

Auch eine mögliche Präferenz von *quidam stultus* gegenüber *Walcaudus* ist nicht überzeugend. Dieser Satz ist als direkte Spitze gegen einen persönlichen Bekannten Reginos und Rathbods konzipiert³³, während die neutrale Fassung nur den Eindruck erweckt, als habe der Verfasser jemanden ganz bestimmten im Auge, verheimliche aber seinen Namen.

Tatsächlich läßt sich ein Presbyter Walcaudus in einer Trierer Handschrift nachweisen, nämlich in dem ehemaligen Koblenzer Codex Görres N. 16 (s. IX/X)³⁴. Nach Waitz finden sich in einem Kalendarium die folgenden „spättern historischen Notizen“:

- Kal. April. Ordinatio Hedenulfi episcopi.
- 10. Kal. Mai. Obiit Ingranus.
- 8. Kal. Mai. Primum tonitruum.
- 3. Idus Iun. Dedicatio ecclesiae beatae Mariae ad Martyres.
- 12. Kal. Iul. Hludouuicus imperator obiit.
- 4. Idus Aug. Obiit Walcaudus presbiter.
- 3. Kal. Sept. – et dedicatio ecclesiae Nicasii episcopi.
- 8. Kal. Oct. – Natale sancti Hrotberti episcopi.

³¹ GS 1, 247a 1–247a 14. Die kursiv gedruckten Teile stimmen mit der β -Fassung überein.

³² GS 1, 242a 38 und 244a 4.

³³ Vgl. dazu die unhaltbare These Bowers S. 27.

³⁴ Der Codex ist von G. Waitz im Archiv für ältere deutsche Geschichtskunde 11, 1853, S. 290 beschrieben. Die Handschrift wurde im 19. Jahrhundert in München verkauft und befand sich im Jahre 1906 im Besitz des Freiherrn v. Cramer-Klett (siehe Repertorium fontium historiae medii aevi II, Rom 1967, S. 342: Annales s. Maximini Trevirensis).

Der Bezug zu Trier wird schon durch die Dedikationstage der Kirchen gegeben; von den übrigen historischen Daten lassen sich sicher klären:

Hedenulf, Bischof von Laon, gewählt 28. 3. 876,
Ludwig der Fromme, gest. 20. 6. 840.

Aus diesen Daten kann man entnehmen, daß keinesfalls alle Angaben die Ereignisse eines bestimmten Jahres wiedergeben. Über die Lebenszeit des Presbyters Walcaudus kann daher nichts ausgesagt werden.

Was können die Gründe für die Umarbeitung sein? Wann sie erfolgt ist, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen. Sie ist ungewöhnlich, da der Brief ein beliebtes literarisches Gewand war, das dazu diente, Gelehrsamkeit jeder Art auszubreiten. Solchermaßen umkleidete Traktate wurden aber ohne weiteres in der Briefform wieder abgeschrieben.

Ein Motiv für die Umarbeitung könnte darin liegen, daß das erste Kapitel der Epistola einerseits sich mit dem Kirchengesang der Trierer Diözese beschäftigt, ein Thema, das außerhalb Triers uninteressant war. Andererseits spricht Regino von seinem Tonar, den er für Trier angefertigt hat, dieser Tonar ist aber in den Handschriften der γ -Gruppe nicht erhalten. Das Fehlen des Tonars macht auch die Einleitung der Epistola überflüssig, und konsequenterweise mußte nach einer Umarbeitung der Einleitung auch der Schluß geändert werden.

Ein weiteres Motiv könnte in der Absetzung Reginos als Abt von Prüm liegen. Vielleicht wollte man in diesem Kloster unter dem Nachfolger Reginos auf den Traktat nicht verzichten, wurde aber an den Verfasser ungern erinnert, da Regino, wie er selbst in seiner Weltchronik berichtet, auf Betreiben der Grafen vom Hennegau, Gerhard und Matfrid, die ihrem Bruder Richarius eine Pfründe verschaffen wollten, wider Willen aus seinem Amt entfernt wurde³⁵.

Le oder Br

Von C. M. Bower ist die These aufgestellt worden, daß die ursprüngliche Fassung der Epistola, die für eine Pfarrkirche bestimmt sei, in Br vorliege, worauf der originale Text "passed into monastic hands, at which time the text was enlarged, or 'troped', with material drawn from various sources to meet the demands of theoretical knowledge

³⁵ Reginonis Abbatis Prumiensis Chronicon rec. Fridericus Kurze, MGH SS rer. Germ. in usum scholarum, Hannoverae 1890, S. 139 und 147.

required in monastic education''³⁶. Seiner Meinung nach ist also der Text von fremder Hand nachträglich erweitert worden.

Die Überlegung, die dieser Ansicht zugrunde liegt, geht dahin, daß in Br eine Fassung vorliegt, die auf die traditionelle Theorie verzichtet, und nur die Teile wiedergibt, die sich neben den Brieftopoi und den Beispielen für Schwierigkeiten innerhalb der liturgischen Gesänge auf eine Darstellung der Modi und der Bedeutung von *tonus* beschränkt. Dazu kommt die Erklärung der Noannoane-Formeln am Schluß des Briefes.

Als Gegenargumente dienen uns dieselben, die für die Authentizität der β -Fassung sprechen. Vor allem der letzte Absatz des 18. Kapitels, der in Br fehlt, aber zweifellos persönliche Momente enthält, die auf Rathbod bezogen sind, kann nicht von einer späteren ‚Tropierung‘ herrühren, die nach Bower den Forderungen nach theoretischen Kenntnissen innerhalb der monastischen Erziehung gerecht werden soll.

Vielmehr werden wir es in Br mit einem Abschreiber zu tun haben, den nicht die theoretischen Grundlagen, wie sie im Regino-Text ausgebreitet werden, sondern nur die auf die Choralpraxis bezogenen Teile der Epistola interessierten.

Die Einschübe in γ

Obwohl wir den Vorrang der β -Fassung vor der γ -Fassung festgestellt haben, bleibt zu prüfen, ob es sich bei den Einschüben der γ -Gruppe um nachträgliche Ergänzungen oder um versehentliche Auslassungen in β handelt.

GS 1,236b 12

Der erste Einschub der γ -Gruppe gibt eine zweite Klassifikation der *musica artificialis* nach: *Et haec similiter in tria genera dividitur:*

in chromaticum, diatonicum, enarmonicum. Chromaticum dicitur quasi colorabile, quod ab illa naturali discedens intentione et in mollius decidens, sicut in choro ludentium mulierum frequenter auditur, et in hymno Ut queant laxis. Constat autem regulariter per semitonium et semitonium et tria semitonia. Diatonicum autem aliquanto durius et naturalius et nobis ceteris aptius. Vocatur autem diatonicum, quod per tonum et tonum et semitonium progrediatur. Enarmonicum vero magis coaptatum et reliquorum gravissimum, quod

³⁶ Bower, *Natural and Artificial Music*, S. 20.

cantatur per diesin et diesin et ditonum. Diesis autem est semitonium dimidium. Sed haec in Boethii musica liquidius declarantur. Artificialis musica de qua nunc tractatus est, in tria dividitur genera:

Neben die aus Cassiodor entlehnte Einteilung in *tensibile*, *inflatile* und *percussibile* wird die aus Boethius-Zitaten zusammengesetzte Einteilung³⁷ in *chromaticum*, *diatonicum* und *enarmonicum* gestellt. Am Schluß des Einschubs wird der letzte Satz vor dem Einschub wieder aufgenommen, so daß sich ein nahtloser Übergang ergibt.

Aufgrund dieses zweimaligen Ansatzes könnte man daran denken, daß in Le ein Augensprung vorliegt, der zu der Auslassung der Klassifikation nach Boethius geführt hat.

Andererseits wirkt der Übergang zur zweiten Einteilung gesucht. Nach der Feststellung: *Et haec similiter in tria genera dividitur* (GS 1, 236b 11) erwartet man nur eine Einteilung, von zweien ist hier nicht die Rede. Auch die Anknüpfung innerhalb des Einschubs sagt nicht, daß es nach der Einteilung in das *genus chromaticum*, *diatonicum* und *enarmonium* noch eine zweite gibt, sondern fährt fort, als hätte es diese Einteilung gar nicht gegeben.

Neben diesen formalen Gründen ist zu fragen, inwieweit sich inhaltliche Gründe für die Aufnahme des Einschubs in den authentischen Text finden lassen, d. h.: wie versteht Regino die *artificialis musica*?

Die Definition, die Regino vor dem Einschub gibt, lautet:

Regino, ep. 236b 7:

Artificialis musica dicitur, quae arte et ingenio humano excogitata est et inventa, quae in quibusdam consistit instrumentis.

Der letzte Relativsatz dieser Definition ist Boethius entnommen³⁸, und Boethius schließt ebendieselbe Klassifikation an, aus der, mit Cassiodor vermischt, Regino die bei Gerbert abgedruckte Einteilung geschöpft hat:

Boethius, mus. 189, 7:

aut intentione ut nervis, aut spiritu ut tibiis, vel his, quae ad aquam moventur, aut percussibile quadam, ut in his, quae in concava quadam aerea feriuntur.

Die Beziehung der *musica artificialis* auf die Instrumente läßt hier nur diese einzige Definition zu, so daß der Einschub mit Sicherheit

³⁷ Boethius, mus. 212, 27; 213, 10; 212, 26; 213, 7; 213, 14.

³⁸ Boethius, mus. 189, 6.

unecht ist. Erklärlich wird er dadurch, daß Regino an keiner Stelle die drei Genera der griechischen Musiktheorie erwähnt und im vierten Kapitel (GS 1, 232 b 19ff.) die Teilungen des Ganztons in *semitonium*, *diesis*, *apotome*, *tristemoria* und *tetrastemoria*, die für diese Genera Bedeutung haben, der *musica artificialis* zuweist: *siquidem in his partibus tonus artificialis musicae dividitur*.

GS 1, 238 a 11

Die zweite größere Textergänzung in GS 1, 238 a 11 nach *numeratur* ist absolut notwendig; die Fehlstelle ist in Le aufgrund des gleichartigen Satzbaus durch einen Augensprung entstanden. Nur Mo (als Marginalglosse) und Ve haben die vollständige Erläuterung des *trip-laris*, allerdings weichen sie im Text beträchtlich voneinander ab:

Mo: ut sunt tres ad unum. Unum (glo.: vel unitas) <enim> ter est in ternario, qui numerus facit simphoniam que vocatur diapason diapente. Quadruplaris (glo.: vel quadruplus) numerus <est> quando maior numerus quadruplo numeratur <minore>

Ve: ut sunt tres ad unum. Ex hoc igitur triplari nascitur symphonia que dicitur diapason et diapente. Quadruplus vero numerus est, cum de duobus numeris minor in maiore quater numeratur.

Wie bereits oben erwähnt, läßt sich daraus schließen, daß allen erhaltenen Handschriften ein lückenhafter Text vorlag, den Mo und Ve sachlich richtig, aber nicht im gleichen Wortlaut ergänzt haben. Beide Codices halten sich zudem nicht an Macrobius, aus dem der ganze Abschnitt wortwörtlich zitiert ist. Vorzuziehen wäre also die Ergänzung des Textes aus Macrobius:

Macrobius, somn. 2, 1, 18–19:

ut sunt tria ad unum, et ex hoc numero symphonia procedit quae dicitur diapason et diapente. Quadruplus est cum de duobus numeris minor quater in maiore numeratur.

GS 1, 240 a 9, 240 a 15, 240 a 16

In der Erzählung von der Entdeckung der Proportionen der musikalischen Konsonanzen durch Pythagoras finden sich drei Einschübe in Mo und Me, die offensichtlich von später eingetragenen Glossen in γ herrühren:

GS 1, 240a 9 nach *personabant*:

ut: „Inclina domine aurem tuam ad me“ et omnia, quae in primo inveniuntur tono.

GS 1, 240a 15 nach *concinebant*:

Adest exemplum: „Confessio et pulchritudo“ et cuncta, quae in tono authentici deuteri conscribuntur. Duodecim vero ad octo, diapente consonantiam permiscebant, ut habet: „Circumdederunt me“ et cetera, quae in authentico trito reperiuntur.

GS 1, 240a 16 nach *tonum*:

Ut est: „Puer natus est nobis“ et omnia, quae authentici tetrardi terminantur norma.

Beispiele liturgischer Gesänge sind in diesem Zusammenhang sinnlos, außerdem steht das Zeugnis von Le in diesen Fällen gegen MoMe, da keine Flüchtigkeitsfehler anzunehmen sind.

Anders steht es mit dem Satz:

Duodecim vero ad octo diapente consonantiam permiscebant aus der zweiten eingeschobenen Stelle, der in die Aufzählung der Konsonanzen gehört und auch im Boethius-Text, der zu diesem Abschnitt die Vorlage bildet³⁹, vorhanden ist. Dieser Satz muß zum authentischen Text gezählt werden.

GS 1, 244b 15

Zur Erklärung des *comma* ist in Mo am Rande der Handschrift eine Berechnung nach Boethius⁴⁰ beigefügt, die in Me in den Haupttext übernommen worden ist:

GS 1, 244b 15 nach *comma*:

Integros dicimus numeros integritatem commatis, in quo a sex tonis diapason superatur. Nam inter CCLXII. CXLIIII et inter DXXXI. CCCCXLI sex toni sunt. Sed ad primum numerum, id est CCLXII. CXLIIII est duplus DXXIII. CCLXXXVIII. Inter hunc vero duplum et DXXXI. CCCCXLI, in quo sex toni complentur, est differentia, id est comma VII. CLIII. Inter extensum diatessaron et remissum, id est inter CCCXLVIII. DXXV <triens> et CCCLIII.

³⁹ Boethius, mus. 197, 29ff.

⁴⁰ Boethius, mus. 275, 6ff.

CCXCIII fuerit differentia IIII.DCCLXVIII et bisse. Cui differentie si sui dimidium addatur, id est II.CCCLXXXIII commatis, id est, in quo sex toni diapason supervadent, integritas, quae est VII.CLIII, redditur, quoniam eorum VII.CLIII [bisse], id est duae tertiae IIII.DCCLXVIII bisse, existunt, differentia, quae est necessario inter diatessaron intensum et remissum.

Auch hier ist schon von der Überlieferungslage her die Echtheit des Einschubs unwahrscheinlich, und wir finden im ganzen Regino-Text kein weiteres Beispiel für eine derartig ausgedehnte Berechnung.

Textfehlerverzeichnis

Im folgenden Verzeichnis werden die Fehler, die sich aufgrund der Handschriftenüberprüfung gegenüber der Edition Gerberts herausgestellt haben, berichtet. Dabei werden Wortumstellungen, Orthographica und für das Textverständnis unerhebliche Fehler nicht berücksichtigt. Das Verzeichnis soll dazu dienen, einen sachlich korrekten Lesetext herzustellen. Alles weitere muß einer kritischen Edition vorbehalten bleiben.

- GS1,230a11 ecclesiae] ecclesia
- GS1,230a12 dioecesibus] diocesis
- GS1,231a2 monstravit] nos instruit
- GS1,231a4 superfluas] superfluas esse
- GS1,231a14 divinam laudem] dei laude
- GS1,231a21 cognoscatur] cognoscitur
- GS1,231b13 siquidem] siquidem introitus
- GS1,231b17 egrederetur] egredereris
- GS1,231b35 e contrario] econtra
- GS1,232a12 sunt quidem] suntque
- GS1,232a21 auctoritas] pars
- GS1,232b2 aequis] in aequis
- GS1,232b17 divisionibus] dimensionibus
- GS1,233b34 varius] rarior
- GS1,234a12 sphaeram] sphaeram (coelestem)
- GS1,234a14 asserunt] asserunt sonum
- GS1,243a19 tonorum] sonorum
- GS1,234a24 qui] quia
- GS1,234a25 ff. siehe S. 15

- GS 1,234b 1 sibi maxime] sibimet .
- GS 1,234b 6 Octavis . . . 9 id est semitonia] Octavis enim sine discretionem (id est sine intervallo) iuncturis (id est consonantiis). Hic integrum tonum tangit. Licet intervenirent limmata (id est semitonia).
- GS 1,234b 19 meson] mesen
- GS 1,234b 28 currus] cursus
- GS 1,235a 25 qui] quis
- GS 1,235b 6 mollibus] mollioribus
- GS 1,236a 18 canere] carere
- GS 1,236b 19 et aliis instrumentis] vel aliis instructis
- GS 1,237a 7 duobus inferioribus semitonia] in duobus inferioribus duo semitonia
- GS 1,237a 9 gramma] grammate
- GS 1,237a 11 rhetorica, et ab arithmo] rhetorica, et a lethon, id est disputatione, dialectica, et <ab> arithmo
- GS 1,237a 29 versatur.] versatur. Est vero sonus casus vocis emmelos, id est aptus melo, id est cantilenae, in unam intensionem vel percussionem. Sonum autem non generalem diffinimus, sed eum qui grece dicitur pthongos a similitudine loquendi.
- GS 1,237a 31 aut tono] vel sono
- GS 1,238a 11 numeratur] siehe S. 29
- GS 1,238a 29 aequalia] aequa
- GS 1,238b 7 diapason, et diapente] diapason, diapason ke diapente
- GS 1,239a 28 non] nullum
- GS 1,239b 1 tono] toto
- GS 1,239b 8 constare] constare, <diapason de sex tonis>
- GS 1,239b 33 quod] quod diu
- GS 1,240a 14 concinebant.] concinebant. <Novem vero ponderum ad sex et> duodecim vero ad octo diapente consonantiam permiscebant.
- GS 1,240b 15 supradictis] suprascriptis
- GS 1,241a 26 digitus] digitus dicitur
- GS 1,241a 27 quemadmodum] quoniam
- GS 1,241b 33 iuncta] iuxta
- GS 1,241b 34 ante ultimam] ultimam
- GS 1,242b 28 aut toni] vel soni
- GS 1,242b 35 pente] penta

- GS 1,243 a 2 medietatem] medietate
GS 1,243 a 36 aut tonus] vel sonus
GS 1,243 b 26 tonum] totum
GS 1,244 a 4 mittimus] omittimus
GS 1,244 a 11 enim] enim omnis
GS 1,244 a 28 minorem] minor est
GS 1,244 a 30 apotome] <comma>
GS 1,244 b 10 quamquam] quoniam
GS 1,244 b 19 quamquam] quoniam
GS 1,244 b 25 schismata] diaschismata
GS 1,245 a 13 toni] soni
GS 1,245 a 18 duplo] duplo. Similiter decimus idem est qui et tertius
in duplo.
GS 1,245 b 39 (ut)] om. codd.
GS 1,246 a 1 notitiam, aut] notitiam habentem ut tibi tonos, semi-
tonia vel
GS 1,246 b 14 cithara dicitur] cithara

2. TEIL

DIE QUELLEN REGINOS

Benutzte Autoren

Der überwiegende Teil der *Epistola Reginos* ist aus fremden Quellen kompiliert. Vorarbeiten zur Identifizierung der Quellen haben W. Brambach und G. Pietzsch⁴¹ geleistet, doch eine gründliche Durchforschung des Textes ist bisher nicht unternommen worden. Um den eigenständigen Beitrag Reginos zur Musiktheorie erkennen zu können, sollen an dieser Stelle seine Quellen ausführlich dargeboten werden.

Boethius

Die fünf Bücher *De institutione musica* des Boethius sind für Regino, wie für die gesamte Musiktheorie des Mittelalters, die höchste Autorität und daher am meisten ausgezogen. Die Art, wie Regino mehrfach auf die weitere Lektüre der *Institutio musica* und auch auf die Arithmetik des Boethius verweist, setzt voraus, daß Boethius sehr bekannt gewesen sein muß, und Exemplare in den Klosterbibliotheken gut erreichbar waren. Die häufige Benutzung des Boethius schon im 9. Jahrhundert bei Aurelian und der *Musica enchiriadis* z. B., steht im Gegensatz zu der uns erhaltenen Überlieferung, die auf breiterer Basis erst im 10. Jahrhundert beginnt. Aus dem 9. Jahrhundert ist bisher nur ein erhaltenes Exemplar bekannt⁴².

Macrobius

Das *Somnium Scipionis* mit dem Kommentar des Macrobius gehört ebenfalls zu den vielgelesenen Büchern des Mittelalters. Da im *Somnium Scipionis* von der Sphärenharmonie die Rede ist, geht Macrobius besonders am Anfang des zweiten Buches seines Kommentars ausführ-

⁴¹ W. Brambach, *Die Musikkultur des Mittelalters*, Karlsruhe 1883, S. 8f.; G. Pietzsch, *Die Klassifikation*, S. 24–25.

⁴² Vgl. die Zusammenstellung der Boethius-Überlieferung in: M. Bernhard, *Wortkonkordanz zu Anicius Manlius Severinus Boethius, De institutione musica*, Bayer. Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission Bd. 4, München 1979, S. 809ff.

lich auf die Musiktheorie ein⁴³. Diese Kapitel sind nach Boethius und mit Remigius von Auxerre die wichtigste Quelle Reginos.

Remigius von Auxerre

In der *Epistola Reginos* finden wir mehrere Zitate aus dem Kommentar des Remigius von Auxerre zu Martianus Capella⁴⁴, bei denen allerdings nie Remigius, sondern in einem Fall Martianus Capella als Quelle genannt wird:

Regino, ep. 234a21:

Quae omnia figurate Martianus in libro, quem de nuptiis Philologiae et Mercurii conscribit

Regino hat nur den Kommentar zu den ersten zwei Büchern Martians verwendet, nicht etwa, wie man erwarten würde, den Kommentar zum neunten Buch, der über die Musik handelt. Verständlich wird das, wenn man beachtet, daß eine ganze Reihe der Remigius-Handschriften nur das erste und zweite Buch enthalten. Es ist anzunehmen, daß Regino eine solche Handschrift zur Verfügung hatte. Überhaupt ist es beachtenswert, daß Regino Kenntnis vom Werk des Remigius hatte, der ja ein Zeitgenosse von ihm ist, und dessen Verbreitung über die Grenzen seiner Wirkungsstätte sehr schnell vonstatten gegangen sein muß.

Die oft geäußerte Annahme, daß Regino einen sehr frühen Beleg für die Verwendung des Organum bietet (GS 1, 234b3), wird durch die Zuweisung dieser Stelle an Remigius hinfällig.

Fulgentius

Die in der lateinischen Musiktheorie des Mittelalters mehrfach berichtete Sage von Orpheus und Eurydice stützt sich auf das zehnte Kapitel aus dem dritten Buch der *Mitilogiae* des Fulgentius, die als Handbuch der Mythologie im ganzen Mittelalter benutzt wurden, und aus denen auch Regino teilweise wortwörtlich seinen Text bezogen hat⁴⁵.

Die Interpretation der Legende geht allerdings nicht auf Fulgentius

⁴³ Macrobius, *somn.* 2, 1, 1–2, 4, 15 behandelt die Musiktheorie.

⁴⁴ Cora E. Lutz hat im Vorwort ihrer Remigius-Edition (S. 42) auf eine Benutzung des Remigius durch Regino aufmerksam gemacht, aber gerade die von ihr angeführte Stelle mit der Interpretation der Orpheus-Legende läßt sich nicht zwingend als Beleg für eine direkte Abhängigkeit verwenden. Vgl. dazu Fulgentius.

⁴⁵ GS 1, 246a 10ff.

zurück. *Musica enchiriadis*⁴⁶, Johannes Scottus⁴⁷ und der mit ihm text-identische Remigius⁴⁸, sowie Regino bieten ähnliche Auslegungen, die von dem bei Fulgentius angegebenen Wortsinn der beiden Namen ausgehen. Das Vorbild dieser Auslegung ist nicht bekannt.

Martianus Capella

Die Aufzählung der Planeten mit den dazugehörigen Musen hat Regino dem ersten Buch des Martianus Capella entnommen, ohne dabei den Kommentar des Remigius zu berücksichtigen. Natürlich wird das gleiche, mit den Remigius-Scholien adnotierte Exemplar der ersten zwei Bücher des Martianus Capella zugrunde gelegen haben.

Cassiodor

Die Kenntnis von Cassiodors *Institutiones* verrät Regino selbst:

Regino, ep. 239b 15:

verum Cassiodorus in secularibus litteris quindecim tonos esse adfirmat

Die Entlehnungen aus dessen Musikkapitel beschränken sich allerdings auf die Klassifikation der *musica artificialis*, für die Regino die drei Begriffe *tensibile*, *inflatile* und *percussibile* übernimmt; ferner hat Regino vielleicht die David-Geschichte⁴⁹ von Cassiodor.

Vergil

Die beiden Vergil-Zitate, die Regino anführt⁵⁰, gehören nicht zu den in der musiktheoretischen Literatur immer wieder angeführten Stellen, weshalb man darauf schließen kann, daß sie aus eigener Vergillektüre stammen oder aus einem Florileg gezogen sind.

Horaz

Das Horaz-Zitat wird in allen Handschriften außer in Ve verstellt wiedergegeben⁵¹. Der richtige Wortlaut heißt:

⁴⁶ *Musica ench. cap. XIX.*

⁴⁷ *Johannis Scotti annotationes in Marcianum* ed. Cora E. Lutz, Cambridge, Massachusetts, 1939, S. 192, 28 ff.

⁴⁸ *Remigius, comm. Bd. II, 310, 12 ff.*

⁴⁹ *GS 1, 235 b 38 ff.*

⁵⁰ *GS 1, 236 a 31 und 245 a 20.*

⁵¹ *GS 1, 244 a 6.*

Horaz, ars poet. 21–22:

... amphora coepit

institui: currente rota cur urceus exit?

Die Kenntnis der ars poetica des Horaz wäre außergewöhnlich. Es besteht aber die Möglichkeit, daß Regino über Hieronymus zu diesem Zitat gekommen ist, wie unten aufgezeigt ist.

Hieronymus

Eine Sentenz am Schluß der Epistola (GS 1, 247 a 4) hat ihren Ursprung im 27. Brief des hl. Hieronymus, wo sie lautet:

Hieronymus, ep. XXVII:

asino quippe lyra superfluo canit

Die Kenntnis dieser Stelle könnte Regino natürlich auch über Sentenzensammlungen oder Florilegien zugekommen sein. Jedoch fällt auf, daß in demselben Hieronymus-Brief auch die bei Regino zitierte Horaz-Stelle angeführt wird, was die These einer direkten Kenntnis des Briefes sehr unterstützt.

Aurelian von Réomé

Zum Schluß sei auf einen Autor hingewiesen, dessen Benutzung durch Regino an mehreren Stellen wahrscheinlich ist, der aber nie so eindeutig zitiert wird, daß ein evidenter Nachweis geführt werden kann, nämlich Aurelian von Réomé. Das beginnt bei der Aufzählung der Kirchentonarten, deren Terminologie bei beiden Autoren gleich ist⁵². Als Beispiele für die Wirkungsweisen der Musik führt Regino im sechsten Kapitel (GS 1, 235 b 38 ff.) zwei Belege aus dem Alten Testament an, wie nämlich David den Wahnsinn Sauls durch das Spiel auf dem Psalterium besänftigt, und wie Eliseus beim Psallieren der Geist Gottes überkommt und er dem König prophezeit.

Die erste Erzählung ist aus Cassiodor⁵³, Isidor⁵⁴ und Aurelian⁵⁵ bekannt, sie könnte daher Cassiodor – wenn auch nicht wörtlich – entnommen sein, da wir von Reginos Kenntnis dieses Autors wissen. Die zweite Erzählung ist hingegen nur von Aurelian⁵⁶ überliefert, aber eine

⁵² GS 1, 232 a 5 ff.

⁵³ Cassiodor, inst. II, V, 9.

⁵⁴ Isidor, etym. III, 17, 3.

⁵⁵ Aurelian, mus. I, 6–7.

⁵⁶ Aurelian, mus. I, 8.

direkte Abhängigkeit Reginos läßt sich auch hier nicht nachweisen, da Regino sicher über genügende Bibelkenntnisse verfügte, um die Erzählung aus den Königsbüchern⁵⁷ selbst zu übernehmen.

Beide Autoren führen die Beispiele mit dem Hinweis ein, daß auf heidnische Beispiele auch christliche folgen sollen:

Regino, ep. 235 b 37:

Sed quod de gentiliū libris proferimus, ex nostris adfirmare possumus.

Aurelian, mus. I, 6:

Ut vero ad nostros veniam

Auch eine andere Stelle aus Reginos Epistola finden wir bei Aurelian wieder. Die Frage nach der Bedeutung der Noannoeane wird von beiden Autoren in einer Hinsicht unterschiedlich beantwortet. Übereinstimmend erklären sie, daß diese Namen nicht übersetzt werden können, Aurelian fügt allerdings hinzu, daß sie Ausdrücke der Freude sind, während Regino angibt, sie bedeuteten gar nichts und seien nur zu Memorierzwecken erfunden worden.

Aurelian, mus. IX, 3:

Etenim quendam interrogavi Grecum: „In Latina quid interpretarentur lingua?“ Respondit se nihil interpretari sed esse apud eos letantis adverbium.

Regino, ep. 247 a 19:

Quaeritur a nonnullis, quid significant illa verba, per quae tonorum sonoritatem in naturali musica discernimus? id est: Nonannoeane, et Noeais, et Noioeane, et his similia, et utrum interpretari eorum sensus possit? Ad quod respondendum, quod omnino nullam recipiunt interpretationem; neque enim quicquam significant: sed ad hoc tantum a Graecis sunt reperta, ut per eorum diversos ac dissimiles sonos tonorum admiranda varietas aure simul et mente posset comprehendere.

Wenn Regino diese Stellen direkt aus einer Aurelian-Handschrift geschöpft hätte, so hätte er diesen Autor wider seine Gewohnheit nicht wörtlich, sondern nur sinngemäß zitiert. Das wäre möglich, wenn Regino die Handschrift z. B. nur eine gewisse Zeit lang in Händen gehabt,

⁵⁷ IV. Reg. 3, 15.

und später aus seinem Gedächtnis zitiert hätte. Ein solcher Vorgang ist im Mittelalter durchaus möglich, da ein Text wie der des Aurelian sicher nicht zum festen Bestand einer jeden Klosterbibliothek gehörte und ein Leihverkehr mit Büchern nachgewiesen ist⁵⁸.

Eine zweite Möglichkeit besteht darin, daß beide Autoren hier aus einer uns nicht mehr bekannten Quelle zitieren, oder daß die übereinstimmenden Lehrstücke zum Repertoire des Schulunterrichts gehörten, die mündlich und in verschiedenen kleinen Elementartraktaten tradiert wurden und daher nicht so genau faßbar sind wie die Lehren der großen Traktate.

Quellenverzeichnis

- GS 1, 232 a 5–232 a 24 vgl. Aurelian, mus. VIII, 8–21
 GS 1, 232 a 34–232 b 1 = Boethius, mus. 205, 5–7
 GS 1, 233 a 13–233 a 15 = Macrobius, somn. 2, 1, 20
 GS 1, 233 a 18–233 a 19 = Boethius, mus. 195, 6
 GS 1, 233 b 13–233 b 27 = Boethius, mus. 187, 26–188, 7
 GS 1, 233 b 27–233 b 32 = Boethius, mus. 189, 15–19
 GS 1, 233 b 33–233 b 34 = Boethius, mus. 189, 23–24
 GS 1, 233 b 34–233 b 37 = Boethius, mus. 189, 28–190, 2
 GS 1, 233 b 37–234 a 1 = Boethius, mus. 189, 19–23
 GS 1, 234 a 1–234 a 3 = Boethius, mus. 190, 25–26
 GS 1, 234 a 4–234 a 21 = Remigius, comm. 86, 21–29
 GS 1, 234 a 23–234 a 25 = Remigius, comm. 88, 1–2
 GS 1, 234 a 25–234 a 36 = Remigius, comm. 86, 30–87, 11
 GS 1, 234 a 37–234 b 3 = Remigius, comm. 88, 10–11
 GS 1, 234 b 3–234 b 4 = Remigius, comm. 87, 11
 GS 1, 234 b 6–234 b 8 = Remigius, comm. 87, 27–29
 GS 1, 234 b 9–234 b 10 = Remigius, comm. 87, 34
 GS 1, 234 b 16–235 a 5 = Boethius, mus. 219, 7–25
 GS 1, 235 a 21–235 a 22 vgl. Boethius, mus. 186, 15–16
 GS 1, 235 a 22–235 a 23 = Boethius, mus. 187, 9
 GS 1, 235 a 26–235 a 28 = Boethius, mus. 179, 23–25
 GS 1, 235 a 28–235 a 33 = Boethius, mus. 179, 27–180, 3

⁵⁸ Siehe z. B. den Briefwechsel des Lupus von Ferrières ed. Léon Levillain, *Les Classiques de L'Histoire de France au Moyen Age*, Paris 1964.

- GS 1,235 a 34–235 a 36 = Boethius, mus. 186, 25–26
 GS 1,235 a 38–235 b 5 = Boethius, mus. 180, 12–15
 GS 1,235 b 5–235 b 9 = Boethius, mus. 180, 19–22
 GS 1,235 b 9–235 b 12 = Boethius, mus. 181, 5–7
 GS 1,235 b 13–235 b 21 = Macrobius, somn. 2, 3, 9
 GS 1,235 b 21–235 b 24 = Boethius, mus. 184, 7–9
 GS 1,235 b 25–235 b 27 = Boethius, mus. 185, 13–14
 GS 1,235 b 28–235 b 31 = Boethius, mus. 185, 4–6
 GS 1,235 b 31–235 b 36 = Boethius, mus. 185, 14–17
 GS 1,235 b 37–236 a 9 vgl. Aurelian, mus. I, 6–8
 GS 1,235 b 38–236 a 3 vgl. Cassiodor, inst. II, V, 9
 GS 1,236 a 10–236 a 12 = Boethius, mus. 186, 29–30
 GS 1,236 a 12–236 a 14 = Boethius, mus. 187, 1–3
 GS 1,236 a 14–236 a 21 = Boethius, mus. 187, 8–12
 GS 1,236 a 26–236 a 37 = Macrobius, somn. 2, 3, 10
 GS 1,236 a 31 = Vergil, Aen. VII, 701
 GS 1,236 b 1–236 b 4 = Macrobius, somn. 2, 3, 11
 GS 1,236 b 10–236 b 11 = Boethius, mus. 189, 6–7
 GS 1,236 b 12–236 b 13 = Cassiodor, inst. II, V, 6
 GS 1,236 b 13–236 b 18 vgl. Boethius, mus. 189, 7–9
 GS 1,236 b 19–236 b 22 = Boethius, mus. 189, 9–11
 GS 1,237 a 22–237 a 27 = Boethius, mus. 199, 3–6
 GS 1,237 a 27–237 a 29 = Boethius, mus. 199, 10–11
 nach GS 1,237 a 29 = Boethius, mus. 195, 2–5
 GS 1,237 a 31–237 b 1 = Boethius, mus. 191, 1–4
 GS 1,237 b 1–237 b 6 = Boethius, mus. 195, 6–10
 GS 1,237 b 7–237 b 19 = Boethius, mus. 220, 2–10
 GS 1,237 b 23–238 b 8 = Macrobius, somn. 2, 1, 14–24
 GS 1,238 b 8–238 b 18 = Boethius, mus. 194, 19–26
 GS 1,238 b 19–238 b 28 = Boethius, mus. 259, 3–10
 GS 1,238 b 29–238 b 34 = Boethius, mus. 259, 11–15
 GS 1,239 a 1–239 a 3 vgl. Boethius, mus. 191, 1–3
 GS 1,239 a 3–239 a 9 = Boethius, mus. 191, 6–10
 GS 1,239 a 13–239 a 17 vgl. Boethius, mus. 192, 22–23
 GS 1,239 a 17–239 a 20 = Boethius, mus. 191, 11–13
 GS 1,239 a 21–239 a 25 = Boethius, mus. 191, 16–19
 GS 1,239 a 33–239 a 37 = Macrobius, somn. 2, 1, 25
 GS 1,239 b 1–239 b 2 = Remigius, comm. 150, 30–31
 GS 1,239 b 2–239 b 4 = Macrobius, somn. 2, 1, 25

- GS1,239b9 = Boethius, mus. 205,5-6
 GS1,239b10-239b13 = Macrobius, somn. 2,1,25
 GS1,239b24 = Boethius, mus. 197,3-4
 GS1,239b27-239b29 = Boethius, mus. 197,1-3
 GS1,239b30-240a1 = Boethius, mus. 197,4-9
 GS1,240a1-240a7 vgl. Boethius, mus. 197,11-29
 GS1,240a7-240a25 = Boethius, mus. 197,29-198,16
 GS1,240a25-240a28 = Boethius, mus. 198,19-20
 GS1,240a28-240a29 = Boethius, mus. 198,16-17
 GS1,240a34-240a38 = Boethius, mus. 283,6-9
 GS1,240b28-241a3 = Boethius, mus. 212,8-22
 GS1,241a6-241a7 vgl. Boethius, mus. 309,22
 GS1,241a7-241a12 = Boethius, mus. 211,21-24
 GS1,241a13-241a15 vgl. Boethius, mus. 309,23-24
 GS1,241a19-241a21 = Boethius, mus. 209,3-4
 GS1,241a22-241a23 = Boethius, mus. 206,17-18
 GS1,241a23-241a24 vgl. Boethius, mus. 309,25-26
 GS1,241a24-241a31 = Boethius, mus. 206,18-23
 GS1,241a35-241a36 = Boethius, mus. 310,5-6
 GS1,241a37-241a38 = Boethius, mus. 310,7
 GS1,241b2-241b4 = Boethius, mus. 206,23-24
 GS1,241b13-241b14 = Boethius, mus. 206,24-25
 GS1,241b14-241b16 vgl. Boethius, mus. 311,5
 GS1,241b20-241b23 = Boethius, mus. 217,5-7
 GS1,241b23-241b25 = Boethius, mus. 218,2-4
 GS1,241b26 = Boethius, mus. 218,15-16
 GS1,241b26-241b27 vgl. Boethius, mus. 206,27
 GS1,241b29-241b31 vgl. Boethius, mus. 311,13
 GS1,241b31-241b32 = Boethius, mus. 311,14-15
 GS1,242a3-242a24 = Boethius, mus. 211,23-212,7
 GS1,242a32-242a35 = Boethius, mus. 218,23-219,1
 GS1,242b2-242b5 vgl. Boethius, mus. 215,16-19
 GS1,242b14-242b15 = Remigius, comm. 151,9-10
 GS1,242b21-242b23 = Boethius, mus. 203,18-19
 GS1,242b23-242b25 = Boethius, mus. 195,6-7
 GS1,242b30-242b32 = Boethius, mus. 211,27-28
 GS1,242b34 = Remigius, comm. 151,10
 GS1,242b37-242b39 = Boethius, mus. 204,11-12
 GS1,243a5-243a7 = Boethius, mus. 211,28-212,1

- GS 1, 243 a 8–243 a 9 = Remigius, comm. 151, 10
 GS 1, 243 a 12–243 a 15 = Remigius, comm. 87, 15–17
 GS 1, 243 a 17–243 a 18 vgl. Boethius, mus. 211, 26–27
 GS 1, 243 a 32–243 a 34 = Boethius, mus. 212, 5–7
 GS 1, 243 a 35–243 a 39 vgl. Macrobius, somn. 2, 1, 20
 GS 1, 243 b 2–243 b 3 = Remigius, comm. 152, 17–18
 GS 1, 243 b 4–243 b 5 = Remigius, comm. 152, 16
 GS 1, 243 b 6–243 b 9 = Boethius, mus. 203, 8–10
 GS 1, 243 b 9–243 b 36 = Boethius, mus. 202, 20–203, 8
 GS 1, 243 b 37 = Boethius, mus. 203, 11
 GS 1, 244 a 6–244 a 7 = Horaz, ars poet. 21–22
 GS 1, 244 a 22–244 a 29 = Boethius, mus. 263, 21–25
 GS 1, 244 a 31–244 a 37 = Boethius, mus. 277, 21–25
 GS 1, 244 a 37–244 a 38 = Boethius, mus. 285, 1–2
 GS 1, 244 a 38–244 b 34 = Boethius, mus. 278, 11–279, 2
 GS 1, 245 a 20–245 a 21 = Vergil, ecl. II, 36–37
 GS 1, 245 a 38–245 b 4 = Martianus Cap. I, 28
 GS 1, 245 b 5–245 b 12 = Remigius, comm. 103, 20–24
 GS 1, 245 b 12–245 b 13 = Remigius, comm. 103, 20
 GS 1, 245 b 17–245 b 24 = Remigius, comm. 101, 28–31
 GS 1, 246 a 12–246 a 16 = Fulgentius, mitolog. III, 10 (S. 77, 10–12)
 GS 1, 246 a 19–246 a 21 = Fulgentius, mitolog. III, 10 (S. 77, 16–17)
 GS 1, 246 a 36–246 b 5 = Boethius, mus. 223, 28–224, 4
 GS 1, 246 b 5–246 b 7 = Boethius, mus. 224, 6–7
 GS 1, 246 b 7–246 b 10 = Boethius, mus. 224, 11–13
 GS 1, 246 b 10–246 b 16 = Boethius, mus. 224, 14–18
 GS 1, 246 b 19–246 b 21 = Boethius, mus. 224, 18–20
 GS 1, 246 b 31–246 b 37 = Boethius, mus. 187, 12–16
 GS 1, 247 a 4 = Hieronymus, ep. XXVII
 GS 1, 247 a 19–247 b 9 vgl. Aurelian, mus. IX, 3–4

3. TEIL

DIE LEHRE REGINOS

Aufbau der Epistola

Durch die fehlende Gliederung des Textes erscheint der Aufbau des Werkes zunächst unübersichtlich. Eine gewisse Planmäßigkeit ist aber bis zum 10. Kapitel der Gerbertschen Zählung durchaus zu erkennen. Erst bei der Lehre von den Konsonanzen vermag Regino die verschiedenen Aspekte nicht mehr zu ordnen und springt in der Behandlung seines Stoffes mehrfach zu bereits getroffenen Feststellungen zurück, um weitere Erklärungen anzubringen.

Um einen Überblick über den Inhalt der Epistola zu geben, sei die folgende Gliederung der ausführlicheren Behandlung der einzelnen Kapitel vorangestellt. Die Kapiteleinteilung, die Gerbert vorgenommen hat, ist in manchen Fällen nicht ganz glücklich; sie ist in der Gliederung in Klammern angegeben.

1. Einleitung: Begründung des Werkes (1)
2. Beispiele unregelmäßiger Antiphonen und Introitus (2)
3. Die authentischen und plagalen Töne (3)
4. Definition: *tonus* (4)
 - a) Die *toni naturalis musicae*: die Kirchentöne
 - b) Die *toni artificialis musicae*: die fünf Ganz- und zwei Halbtöne
5. Die Gattungen der Musik
 - a) Die *naturalis musica*
 - α) *in coeli motu* (5)
 - β) *in humana voce* (6)
 - γ) *in irrationabili creatura*
 - b) Die *artificialis musica* (7)
 - α) *tensibile*
 - β) *inflatile*
 - γ) *percussibile*
6. Die Etymologie des Wortes *musica* (8)

7. Definition: *vox – sonus* (9)
 - a) *vox in creatura*
 - α) *syneches*
 - β) *diastematice*
 - b) *sonus in instrumentis*
8. Definition: *consonantia – dissonantia* (10)
9. Die *consonantia* als Zahlenverhältnis
 - a) *epitritus* 4:3
 - b) *hemiolius* 3:2
 - c) *duplaris* 4:2
 - d) *triplaris* 3:1
 - e) *quadruplaris* 4:1
 - f) *epogdous* 9:8
10. Die Genera der Zahlenverhältnisse
 - a) Der *numerus multiplex*
 - b) Der *numerus superparticularis*
11. Die *consonantia* als Intervall
12. Die Entdeckung der konsonanten Zahlenverhältnisse durch Pythagoras (11)
13. Die *septem artes liberales* (12)
14. Das griechische Tonsystem
 - a) Die griechischen Tonbezeichnungen und ihre Einteilung in Tetrachorde (13–14)
 - b) Die Konsonanzen innerhalb der griechischen Tonskala (15)
 - c) Die Tetrachorde
15. Ausführliche Darstellung der Konsonanzen (16)
16. Ganzton und Halbton (17)
17. Die sieben Töne und ihre Zuordnung zu Planeten und Musen
18. Theoretiker und Praktiker (18)
19. Die Formeln *Noannoeane* etc. (19)
20. Briefschluß

Inhalt

1. Einleitung: Begründung des Werkes (1)

Regino rügt den Choralgesang in der Trierer Diözese. Um den Schwierigkeiten bei der Bestimmung der Tonarten und Differenzen der Versus, die für die anschließende Antiphon von Bedeutung sind, abzuhelpfen, hat Regino die Gesänge des Antiphonarium nach Tonarten geordnet, wobei er überflüssige Differenzen am Rande notiert hat, um die Entscheidung über ihre Notwendigkeit jedem Kantor selbst zu überlassen.

Der Widmungsempfänger Rathbod war in den Jahren 883–915 Erzbischof von Trier. Bei ihm fand Regino nach seiner Vertreibung aus Prüm Aufnahme. Die Kenntnis der Trierer Verhältnisse ist ein Indiz dafür, daß die Epistola mit dem Tonarius in Trier entstanden ist, also nach 899, dem Jahr der Vertreibung Reginos aus Prüm.

2. Beispiele unregelmäßiger Antiphonen und Introitus (2)

Als Beispiele für die Schwierigkeiten bei der Einordnung der Gesänge in feste Tonarten führt Regino Antiphonen und Introitus an, die in einer anderen Tonart beginnen als sie schließen. Über die aufgezählten Antiphonen und ihr Verhältnis zu Reginos Tonar hat Michel Huglo gehandelt⁵⁹.

3. Die authentischen und plagalen Töne (3)

Von den praktischen Beispielen kommt Regino zu den theoretischen Grundlagen der *musica naturalis*, wie er den Gesang, der zum Lobe Gottes gesungen wird, klassifiziert.

Es folgt zunächst eine Aufzählung der authentischen und plagalen Tonarten. Die Termini *tonus protus*, *deuterus*, *tritus* und *tetrardus* sind seit Aurelian⁶⁰ in der musiktheoretischen Literatur bekannt. Auch die Übersetzungen von *authenticus* und *plaga* mit *auctoritas* und *pars* lassen sich bei Aurelian⁶¹ belegen, während es in den Scolica enchiriadis heißt: *Sane autentum dicimus auctoralem, plagin subiugalem seu lateralem*.⁶²

⁵⁹ Huglo, Les Tonaires, S. 84.

⁶⁰ Aurelian, mus. VIII, 10–19.

⁶¹ Aurelian, mus. VIII, 8 und 20.

⁶² Scol. ench. GS 1, 181 a 10; Schmid I, 310.

4. Definition: *tonus* (4)

Regino greift den Begriff *tonus* auf und unterscheidet den *tonus naturalis musicae* und den *tonus artificialis musicae*. Letzterer ist der Ganzton als Intervall, von dem es fünf und dazu zwei Halbtöne gibt, aus denen sich die Konsonanzen bilden. Die *toni* der *naturalis musica* sind die acht Kirchentonarten, die Regino als untereinander nicht gleichwertig charakterisiert, da die vier plagalen aus den authentischen hervorgehen. Dagegen sind sie in sich vollkommen und nehmen keine Halb-, Drittel- oder Vierteltöne in sich auf. Daher spricht man bei den *toni* der *naturalis musica* besser von *modi*, *differentiae* oder *tropi*, die in schöner Vielfalt süße Melodien hervorbringen.

Die Teilung des Tonvorrats der *artificialis musica* in fünf Ganztöne und zwei Halbtöne berührt die Lehre von der Teilung des Ganztons, die später noch zweimal in extenso vorgeführt wird⁶³. Das Hauptproblem, das hier erwähnt wird, ist, daß der Ganzton nicht in zwei gleiche Teile geteilt werden kann⁶⁴.

Die Vollkommenheit der *Modi* der *naturalis musica* wird damit begründet, daß sie keine Teile eines Ganztons, *semitonium*, *diesis*, *apotome*, *tristemoria* oder *tetrastemoria* enthalten. Damit kann natürlich nicht gemeint sein, daß die Kirchentonarten ohne Halbtöne auskommen. Der Satz zielt wohl vielmehr auf die genau berechneten Teilungen des Ganztons, die der mathematischen Seite der Musik, also der *musica artificialis* zukommen. Die Terminologie der Drei- und Vierteilung des Ganztons geht auf Martianus Capella⁶⁵ zurück, Remigius benutzt sie im Kommentar zum zweiten Buch des Martianus⁶⁶.

Regino führt als Bezeichnung für den *tonus naturalis musicae* die Synonyme *modus*, *differentia* oder *tropus consonantiarum* ein. Ursprünglich gehen diese Termini wahrscheinlich auf folgende Boethius-Stelle zurück:

Boethius, mus. 341, 19:

Ex diapason igitur consonantiae speciebus existunt, qui appellantur modi, quos eisdem tropos vel tonos nominant. Sunt autem tropi constitutiones in totis vocum ordinibus vel gravitate vel acumine differentes.

⁶³ GS 1, 238a 15 ff. und 243b 4 ff.

⁶⁴ Vgl. S. 57 u. 62.

⁶⁵ Martianus Cap. IX, 930.

⁶⁶ Remigius, comm. 152, 27–28.

Später heißt es im gleichen Kapitel:

Boethius, mus. 342,9:

Has igitur constitutiones si quis totas faciat acutiores, vel in gravius totas remittat secundum supradictas diapason consonantiae species, efficiet modos VII, quorum nomina sunt haec: hypodorius, hypophrygius, hypolydius, dorius, phrygius, lydius, mixolydius.

In der mittelalterlichen Terminologie sind die Begriffe *tropus* und *modus* im Sinne Reginos eindeutig festgelegt, wie das folgende Beispiel aus den *Scolica enchiriadis* zeigt:

Scol. ench. GS 1, 180a 10:

Tropi autem vel modi sunt, quos abusive tonos dicunt. Quorum singulorum differentias numerumque puto iam didiceris.

Differentia, das Regino wohl im Hinblick auf die *differentiae*, die Schlußwendungen der Versus, die zur Identifizierung des Modus dienen können, vorschlägt, ist als Synonym für *modus* nicht belegt.

In den folgenden Sätzen wird die oben definierte Terminologie nicht eindeutig verwendet. Regino fährt fort: Die *toni* der *artificialis musica* werden nach arithmetischen Regeln gemessen und bestimmt. Die Musik als Disziplin der *septem artes liberales* hat ihre Grundlagen in der Arithmetik, da die Konsonanzen in einfachen arithmetischen Proportionen gefunden werden können. Das ist bei den *toni* der *naturalis musica* (also den *modi*) nicht der Fall. Dort können Tonabstände – und das bedeutet im Choralgesang vor allem die Lage der Halbtöne – nicht durch Berechnung, sondern nur dadurch gefunden werden, daß man den Modus erkennt, da die schriftliche Fixierung fehlt. Der anschließende Satz bezieht sich wieder auf die *toni* der *artificialis musica*, obwohl oben GS 1, 232 b 20 die *toni naturalis musicae* als *integri atque perfecti* bezeichnet wurden. Wie wäre es sonst zu verstehen, daß die Tonarten gleiche Abstände voneinander haben? Wenn man Ganzton für *tonus* einsetzt, ist der Satz verständlich: Alle Ganztöne haben den gleichen Abstand voneinander, der durch die Proportion 9:8 dargestellt werden kann. Diese Differenz heißt in der Musik Intervall. Intervall ist nämlich der Abstand eines höheren vom tieferen Ton.

Im folgenden kommt Regino wieder auf die Klassifikation der Musik zurück und definiert: *musica naturalis* ist diejenige, die nicht durch die Berührung der Finger, d. h. durch keinen menschlichen Impuls erzeugt wird, sondern die von Gott inspiriert durch den Lehrmeister

Natur süße Weisen hervorbringt. Dazu gehört die Musik der Sphären und die von der menschlichen Stimme hervorgebrachte, vielleicht auch die Musik der unvernünftigen Kreaturen.

Fassen wir zum besseren Verständnis die Definitionen der *naturalis musica* und der *artificialis musica* zusammen und stellen sie einander gegenüber:

naturalis musica:

- GS 1,232 a 1: Inveniuntur vero in naturali musica, id est in cantilena, quae in divinis laudibus modulatur, quatuor principales toni.
- GS 1,232 a 14: Authenticus protus, id est auctoritas prima subauditur in naturali musica.
- GS 1,232 a 24: In quibus octo tonis non solum omnis harmonia spiritalis melodiae, verum etiam omnes naturalis cantilena continetur atque comprehenditur.
- GS 1,232 a 32: Siquidem toni naturalis musicae sunt quatuor principales.
- GS 1,232 b 8: item ex quatuor principalibus tonis naturalis musicae alii quatuor oriuntur.
- GS 1,232 b 20: in naturali musica omnes octo toni integri sunt atque perfecti, quamvis auctoritate inter se differant, nullumque recipiant semitonium, nec diesin nec apotomen, aut tristemoria, aut tetrastemoria.
- GS 1,233 a 37: quamquam omnis harmonicae institutionis modulatio una eademque sit in consonantiarum sonis; tamen alia est musica naturalis, alia artificialis. Naturalis itaque musica est, quae nullo instrumento musico, nullo tactu digitorum, nullo humano impulsu aut tactu resonat, sed divinitus adspirata sola natura docente dulces modulatur modos: quae fit aut in coeli motu, aut in humana voce. Nonnulli adiiciunt tertium, videlicet in irrationali creatura, sono vel voce.
- GS 1,236 b 25: quamquam naturalis musica longe praecedat artificialem, nullus tamen vim naturalis musicae recognoscere potest, nisi per artificialem. Igitur quamvis a naturali nostrae disputationis sermo processerit, necesse est, ut in artificiali finiatur, ut per rem visibilem invisibilem demonstrare valeamus.

Aus den ersten Definitionen wird klar, daß Regino mit dem Begriff *musica naturalis* den Gesang meint, der sich in den acht Kirchentönen vollzieht, also den gregorianischen Choral. Diese Musik wird als natürlich bezeichnet, weil sie ‚von Gott inspiriert‘ ist und somit im Gegensatz zu einer von Menschen erfundenen Musik steht. Das Merkmal des *divinitus adspirata* begreift aber auch die *musica coelestis* und die Musik der Tiere ein, sofern man die Laute der Tiere überhaupt zur Musik rechnen kann.

Betrachten wir im Vergleich dazu die Klassifikation des Boethius im zweiten Kapitel des ersten Buches *De institutione musica*⁶⁷, läßt sich die *musica mundana*, die als erstes Genus beschrieben wird, ohne weiteres unter den Begriff der *musica naturalis* einordnen. Obwohl Regino nicht die *harmonia* der Elemente und der Jahreszeiten erwähnt, die bei Boethius korrespondierend zur *harmonia* der Gestirne steht, meint die zitierte Stelle GS 1,233a 37 ff. nichts anderes.

Die *musica humana* der Boethianischen Klassifikation versteht sich als *harmonia* des Leibes und der Seele. Hier bietet sich für Regino die Möglichkeit, ‚christliche‘ Musiktheorie einzubringen, d. h. den Teil der Musik zu fassen, der durch die antike Theorie nicht abgedeckt war, das ist der Choral mit der Lehre von den acht Modi. Das letztlich entscheidende Kriterium für die Klassifikation Reginos liegt in dem *divinitus adspirata*, das sich sowohl auf die Erscheinungen der Natur, wie auf den liturgischen Gesang erstreckt. Das wird deutlicher, wenn man sieht, was für die *musica artificialis* übrigbleibt:

artificialis musica:

GS 1,232a 33: Toni vero artificialis musicae sunt quinque, et duo semitonia, quae tamen semitonia integrum non implent tonum.

GS 1,232b 13: Nihil horum fit in artificiali musica; nam neque tonus alium tonum ex se gignit, neque unus ex illis alium auctoritate praecellit, sed omnes inter se aequis dimensionibus partiuntur; scilicet sesquiocitava proportionem, exceptis semitoniis. Illud etiam attendendum, quod in naturali musica omnes octo toni integri sunt atque perfecti, quamvis auctoritate inter se differant, nullumque recipiant semitonium, nec diesin, nec apotomen, aut

⁶⁷ Boethius, mus. 187, 18 ff.

tristemoria, aut tetrastemoria: siquidem in his partibus tonus artificialis musicae dividitur.

- GS 1,233a37: quamquam omnis harmonicae institutionis modulatio una eademque sit in consonantiarum sonis; tamen alia est musica naturalis, alia artificialis.
- GS 1,236b8: Artificialis musica dicitur, quae arte et ingenio humano excogitata est, et inventa, quae in quibusdam consistit instrumentis. Et haec similiter in tria genera dividitur, videlicet in tensibile, inflatile, et percussibile.
- GS 1,236b25: quamquam naturalis musica longe praecedat artificialem, nullus tamen vim naturalis musicae recognoscere potest, nisi per artificialem. Igitur quamvis a naturali nostrae disputationis sermo processerit, necesse est, ut in artificiali finiatur, ut per rem visibilem invisibilem demonstrare valeamus.

Artificialis musica ist also die Musik, deren Tonvorrat aus fünf Ganztönen und zwei Halbtönen besteht – was sie mit der *musica naturalis* gemeinsam hat –, dieser Tonvorrat läßt sich aber in Drittel- und Vierteltöne aufspalten, was in der *musica naturalis* nicht möglich ist. *Musica artificialis* vollzieht sich in den Instrumenten. Der Terminus Reginos ist also der Boethianischen *musica instrumentalis* gleichzusetzen. In seinem Aufsatz ‚Natural and Artificial Music‘ hat C. M. Bower versucht, die Termini *musica naturalis* und *musica artificialis* auf Johannes Scottus Eriugena zurückzuführen, und damit die Übernahme und Verarbeitung eines ästhetischen Konzepts, das von neuplatonischen und gnostischen Ideen bestimmt ist, zu begründen. Zwar läßt sich der Begriff *musica artificialis* sowohl bei Johannes Scottus⁶⁸ wie auch bei Remigius⁶⁹ nachweisen, die Verbindung beider Termini allerdings nicht. Nicht einmal das Begriffspaar *naturalis* – *artificialis* in anderem Zusammenhang tritt deutlich hervor; für *musica naturalis* finden sich nur zwei nahekommende Belegstellen, in denen Johannes Scottus von *naturales et liberales disciplinae* spricht⁷⁰. Die Wurzel der

⁶⁸ Johannis Scotti annotationes in Marcianum ed. Cora E. Lutz, Cambridge, Mass. 1939, S. 65, 27.

⁶⁹ Remigius, comm. 198, 7.

⁷⁰ Johannes Scottus, De divisione naturae libri quinque ed. H. J. Floss, MPL 122, Paris 1853, col. 774 und Expositiones super ierarchiam caelestem sancti Dionysii, ed. H. J. Floss, MPL 122, Paris 1853, col. 139.

beiden Termini ist leichter und viel naheliegender in dem in der antiken und mittelalterlichen Literatur häufig verwendeten Begriffspaar *ars – natura* zu finden, das Regino aus seiner Lektüre geläufig gewesen sein mußte. Selbst Boethius gibt genügend Anhaltspunkte, um die beiden Termini zu bilden:

Boethius, mus. 179, 23:

Nihil est enim tam proprium humanitatis, quam remitti dulcibus modis, adstringi contrariis, idque non sese in singulis vel studiis vel aetatibus tenet, verum per cuncta diffunditur studia et infantes ac iuvenes nec non etiam senes ita naturaliter affectu quodam spontaneo modis musicis adiunguntur, ut nulla omnino sit aetas, quae a cantilenae dulcis delectatione seiuncta sit.

Boethius, mus. 223, 28:

Nunc illud est intuendum, quod omnis ars omnisque etiam disciplina honorabiliorem naturaliter habeat rationem quam artificium, quod manu atque opere exercetur artificis⁷¹.

5. Die Gattungen der Musik (5–7)

- a) Die *naturalis musica*
 - α) *in coeli motu*

Die Pythagoräer argumentierten, daß eine derart gewaltige Bewegung wie die der Sphären nicht lautlos vor sich gehen kann. Analog zu der geordneten Bewegung der Sphären müssen auch die durch sie erzeugten Töne wohlgeordnet sein. Die Planetensphären mit der schnelleren Bewegung werden höhere Töne hervorbringen als die sich langsam bewegendenden Sphären. Den einzelnen Sphären können die entsprechenden Töne des Tonsystems zugewiesen werden.

Die beiden unterschiedlichen Theorien, die Regino aufführt, werden von der Frage bestimmt, ob eine kurze Kreisbahn, wie sie der Mond besitzt, eine schnelle oder langsame Bewegung impliziert. Die folgende Darstellung gibt beide Systeme wieder:

⁷¹ Regino zitiert diese Stelle GS 1, 246a 36ff.

*Boethius**Cicero*

		Terra		
	Proslambanomenos	Luna	}}}	tonus
	Hypate hypaton	Mercurius		diatessaron
	Parhypate hypaton	Venus		diapente
	Lichanos hypaton	Sol		diapason
Saturnus	Hypate meson	Mars	}}	
Iuppiter	Parhypate meson	Iuppiter		
Mars	Lichanos meson	Saturnus		
Sol	Mese	Sphaera coelestis		
Venus	Trite synemmenon			
Mercurius	Paranete synemmenon			
Luna	Nete synemmenon			

Die Theorie der *musica coelestis* beschreibt Regino ausschließlich mit Exzerpten aus Boethius und Remigius von Auxerre. Als weiterführende Literatur nennt er Macrobius. Beachtenswert ist Reginos Schlußbemerkung zu diesem Kapitel: ‚Nicht nur die heidnischen Philosophen sondern auch die eifrigen Verkünder des christlichen Glaubens stimmen der Lehre von der himmlischen Harmonie zu‘. Das ist eine Rechtfertigung der vorgetragenen antiken Lehre, die vermutlich noch aus der Scheu vor dem Studium der heidnischen Schriftsteller herrührt, wie sie seit Hieronymus bei mittelalterlichen Autoren immer wieder anzutreffen ist⁷². Auch Aurelian legt Wert darauf, Beispiele und Belege *ex nostris* hinzuzufügen⁷³.

β) *in humana voce*

Nach der *musica coelestis* wendet sich der Autor der *musica humana* zu. Dazu werden die vielfältigen Wirkungsweisen der Musik auf den Menschen betrachtet und mit Beispielen belegt. ‚Allen Menschen, jedem Lebensalter und jedem Geschlecht ist die Musik auf natürliche Weise verbunden‘. Auch dieses Kapitel ist nahezu vollständig aus verschiedenen Boethius-Stellen und aus Macrobius kompiliert. Die Choraltheorie, die an dieser Stelle innerhalb der *musica naturalis* ihren Platz hätte, wird überhaupt nicht mehr erwähnt. Sie spielt erst im Schluß-

⁷² Hieronymus, ep. XXII. Vgl. Ludwig Traube, Vorlesungen und Abhandlungen Bd. II, S. 62ff.

⁷³ Aurelian, mus. I, 6; II, 6 etc.

kapitel noch einmal eine Rolle. Die einzige Ergänzung zu den antiken Autoren stellen zwei Beispiele für die Wirkungsweisen der Musik aus dem Alten Testament dar, die Regino vielleicht von Aurelian übernommen hat⁷⁴. Wie im vorigen Kapitel sehen wir hier, daß die Einbindung der christlichen Sphäre für Regino besondere Bedeutung hat.

Regino verwendet für diesen Teilbereich der *musica naturalis* den Terminus *musica humana*, das ist derselbe Terminus, den Boethius für das zweite Genus seiner Musik-Klassifikation verwendet. Das bestätigt die Folgerungen, die oben aus den Aussagen über die *musica naturalis* gezogen worden sind.

γ) *in irrationabili creatura*

Das dritte Genus der *musica naturalis* bezieht sich auf die unvernünftige Kreatur, die Musik, welche die Tiere hervorbringen, und die Wirkungen der Musik auf Tiere. ‚Alles, was lebt, wird von der Musik berührt.‘ Die Absetzung der *musica irrationabili creatura* als Teilbereich innerhalb der *musica naturalis* hat keine direkten Vorbilder. Bower suchte die Quellen bei Isidor und Augustinus, doch die vortragenen Stellen haben keine zwingende Beweiskraft⁷⁵. Da Regino dieses Stück nur aus Macrobius exzerpiert, ist wahrscheinlich bei diesem Autor der Grund für die weitere Gliederung der *musica naturalis* zu suchen. Macrobius gesteht nämlich den Vögeln zu, daß sie ihren Gesang *veluti quadam disciplina musicae artis* hervorbringen⁷⁶, so daß der Vogelgesang damit durchaus als zur Musik gehörig zu betrachten ist. Da diese Ansicht von Reginos übrigen Autoritäten nicht ausgesprochen wird, ist er bei der Einführung der Teilbereiche unentschieden und drückt sich vorsichtig aus: *Nonnulli adiiciunt tertium, videlicet in irrationabili creatura, sono vel voce*⁷⁷.

b) Die *artificialis musica* (7)

Die *artificialis musica* kann wie die *naturalis musica* in drei Genera geteilt werden: *tensibile*, *inflatile*, *percussibile*. Diese Einteilung hat Regino von Boethius⁷⁸ übernommen, die Terminologie stammt aber

⁷⁴ Vgl. S. 37 f.

⁷⁵ Bower, *Natural and Artificial Music*, S. 21, Anm. 19.

⁷⁶ Macrobius, *somn.* 2, 3, 10.

⁷⁷ GS 1, 233 b 8.

⁷⁸ Boethius, *mus.* 189, 7 ff.

von Cassiodor⁷⁹. Bei Cassiodor hängt die Einteilung allerdings nicht mit der Klassifikation der Musik zusammen, sondern bezeichnet die Genera der Instrumente. Die *partes musicae* bei Cassiodor sind: *armonica, rithmica, metrica*⁸⁰.

Im folgenden stellt Regino die Rangordnung der *musica naturalis* und der *musica artificialis* fest. Er versucht damit wiederum, die Musik seiner Zeit, d. h. die ‚christliche Musik‘ in das überlieferte System zu integrieren und die Bedeutung der antiken Theorie zu rechtfertigen: Die ‚eigentliche‘ Musik ist der Kirchengesang zum Lobe Gottes, auf dem das Schwergewicht der *musica naturalis* liegt. Die Kenntnis der Grundlagen der *musica artificialis* sind notwendig, da man nur dort die Elemente der Musik, die für beide Genera gelten, sichtbar machen kann. Am Monochord nämlich ist es möglich, die Töne und Konsonanzen zu berechnen und zu bestimmen.

6. Die Etymologie des Wortes *musica* (8)

Die Etymologie des Wortes *musica* folgt nicht den bekannten Definitionen: Boethius gibt keine Etymologie, Cassiodor, Isidor und Aurelian leiten den Begriff gemeinsam von *Musae* her:

Cassiodor, inst. II, V, 1:

Musae ipsae appellatae sunt apo tu maso, id est a quaerendo, quod per ipsas, sicut antiqui voluerunt, vis carminum et vocis modulatio quaereretur.

Für das Instrument *musa*, das als Blasinstrument beschrieben wird, gibt Regino einen der ersten uns erhaltenen Belege überhaupt⁸¹. Später wird die Bezeichnung *musa* häufiger verwendet, so übernimmt Johan-

⁷⁹ Cassiodor, inst. II, V, 6.

⁸⁰ Cassiodor, inst. II, V, 5.

⁸¹ Eine frühere Bezeugung findet sich meines Wissens nur im *Carmen de sobrietate* des Milo von St. Amand (ed. Ludwig Traube, MGH, Poetae Lat. aev. Carol. III, 2, 2, Berolini 1896, S. 650):

Milo von St. Amand, De sobrietate lib. II, v. 162 f.:

Harpa lirae cytharae psalteria fistula musae

Cimbala sambuca simphonia timpana sistra.

Diese Stelle geht auf Daniel 3, 15 zurück, wo *musa* nicht in der Aufzählung der Instrumente vertreten ist.

nes Cotto (Affligemensis)⁸² seine Etymologie von Regino, gibt aber eine genauere Beschreibung:

Johannis Cottonis (Affligemensis) de musica, cap. 3, 3:

Musa, ut diximus instrumentum quoddam est omnia musicae superexcellens instrumenta, quippe quae omnium vim atque modum in se continet: humano siquidem inflatur spiritu ut tibia, manu temperatur ut phiala, folle excitatur ut organa.

Man hat sich also ein dudelsackähnliches Instrument vorzustellen. Das Wort *musa* wird aber nicht einheitlich verwendet. In einer Glosse zu Prudentius, Apotheosis, 388 heißt es:

Chelis .i. musa vel harpha⁸³

und in einem Glockenmensurtraktat, der seit dem 12. Jahrhundert überliefert ist, wird *musa* synonym zu *nola* gebraucht:

Si vis scire mensuram nolarum sive musarum⁸⁴.

7. Definition: *vox* – *sonus* (9)

Regino definiert *vox* und *sonus* folgendermaßen: Jede *vox* ist zugleich *sonus*, aber nicht jeder *sonus* ist *vox*. Lebewesen bringen eine *vox* hervor, was geschlagen oder geblasen wird, erzeugt einen *sonus*. Jede *vox* ist entweder *syneches*, d. h. ohne unterscheidbare Intervalle, wie man beim Sprechen beobachten kann, oder *diastematica*, in unterscheidbare Intervalle gegliedert, wie es beim Singen der Fall ist.

Die Definition von *vox* und *sonus* geht auf die Art der Tonerzeugung. Darin stimmt Regino nicht mit Boethius überein. Dort wird *sonus* als der zur Musik geeignete Teilbereich der *voces* bestimmt:

⁸² Johannis Affligemensis de musica cum tonario ed. J. Smits van Waesberghe, Corpus scriptorum de musica 1, Rom 1950.

⁸³ Cod. Vaticanus Pal. 1715 fol. 4a s. X. Diesen Beleg verdanke ich dem Zettelmaterial des Mittellateinischen Wörterbuchs.

⁸⁴ Cymbala ed. J. Smits van Waesberghe, Musicological Studies and Documents 1, Rom 1951, S. 44.

Die Unsicherheit der Terminologie der Musikinstrumente zeigt auch das Instrument *chorus*, das in der Epistola Hieronymi ad Dardanum (ed. Reinhold Hammerstein, Instrumenta Hieronymi, in: AfMw XVI, 1959, S. 117–134) beschrieben wird. Dort für ein dudelsackartiges Instrument, wird das Wort auch für ein Saiteninstrument verwendet. Siehe Hammerstein S. 131 f.

Boethius, mus. 195, 2:

Sonus igitur est vocis casus emmeles, id est aptus melo, in unam intensionem.

Boethius, mus. 253, 9:

Cum igitur sit consonantia duarum vocum rata permixtio, sonus vero modulatae vocis casus una intentione productus, sitque idem minima particula modulationis, omnis vero sonus constet in pulsu, pulsus vero omnis ex motu sit.

Erst Isidor führt eine Definition ein, die der Terminologie Reginos nahe kommt. Bei Isidor ist *vox* die menschliche Stimme, ‚Stimme‘ aber nur im Sinne eines Klangwerkzeugs.

Isidor, etym. III, 19:

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.

Von Isidor hat diese Stelle Aurelian⁸⁵ übernommen.

Am Schluß seiner Ausführungen über *vox* und *sonus* zitiert Regino die oben angeführte Boethius-Stelle (195, 2) und widerspricht damit seiner eigenen Definition.

8. Definition: *consonantia* – *dissonantia* (10)

Aus den Tönen werden die Konsonanzen gebildet. Gleiche Töne bilden keine Konsonanz. Die Konsonanz ist also eine Verbindung zweier ungleicher Töne, die einen Wohlklang ergeben. Dagegen ist die Dissonanz eine Verbindung zweier Töne, die einen für das Ohr unangenehmen Klang erzeugen.

Diese erste Definition, die Boethius folgt, nimmt allein den Sinnesindruck zum Maßstab für die Bestimmung, ob eine Klangverbindung

⁸⁵ Aurelian, mus. V, 1–3.

konsonant oder dissonant ist. Der Zweifelsfall, der sich bei der Einordnung des *diapason cum diatessaron*, also der Undezime ergibt, läßt sich nur durch die mathematische Bestimmung klären, die für alle Konsonanzen folgt.

9. Die *consonantia* als Zahlenverhältnis (10)

Die Konsonanzen lassen sich durch bestimmte Zahlenverhältnisse ausdrücken. Regino folgt in seiner Darstellung zunächst Macrobius: Der *epitritus*, das Verhältnis 4:3, bildet die Quarte, der *hemiolius* (3:2) die Quinte, der *duplaris* (4:2) die Oktave, der *triplaris* (3:1) die Duodezime und der *quadruplaris* (4:1) die Doppeloktave. Dazu kommt der *epogdous*, das Verhältnis 9:8, das einen Ganzton ergibt. Kleiner als der Ganzton ist das *semitonium*. Aus dem Namen darf man aber nicht schließen, das *semitonium* sei ein halber Ganzton: ‚Da er nämlich aus der Neunzahl besteht, neun aber niemals gleich geteilt werden kann, ist eine Teilung des Ganztons in zwei Hälften unmöglich‘. Hier ist Macrobius, den Regino zitiert, ein Irrtum unterlaufen. Denn nicht die Verhältniszahl 9, sondern die 8 ist es, aus der keine Wurzel gezogen werden kann, die eine natürliche Zahl ist⁸⁶. Der halbe Ganzton hätte nämlich das Verhältnis:

$$\sqrt{9} : \sqrt{8} = 3 : 2\sqrt{2}$$

Ohne Angabe des Rechengangs wird anschließend das *semitonium* als das Verhältnis 256:243 bestimmt. Die Unmöglichkeit der Teilung des Ganztons greift Regino GS 1, 243 b 5 ff. ein zweites Mal auf. Dort übernimmt er die Darstellung des Boethius.

Noch einmal zählt Regino im Anschluß an das große Macrobius-Exzerpt die fünf Konsonanzen nach Boethius auf. Am Anfang dieses Abschnitts hatte er alle sechs beschriebenen Intervalle als Konsonanzen bezeichnet, obwohl der Ganzton nicht zu den Konsonanzen zählt, wie auch Regino hier feststellt.

Die Lehre Cassiodors, der die Undezime, also *diapason et diatessaron*, zu den Konsonanzen rechnet, wird bei Regino nicht berücksichtigt. Er schreibt mit Boethius: *si diapason et diatessaron iungantur, nullam efficiant consonantiam*. Die Begründung dafür ist, daß mit dieser Proportion die einfachen Zahlenverhältnisse verlassen werden, d. h. die

⁸⁶ Vgl. Jacques Flamant, *Macrobe et le Néo-Platonisme latin à la fin du IV^e siècle*, Leiden 1977, S. 359f.

Proportion der Undezime (8:3) gehört nicht zu den *numeri multiplices* oder *superparticulares*, die nach Boethius die allein zur Bildung der Konsonanzen geeigneten Genera der Proportionen sind. Diese Genera werden im nächsten Abschnitt abgehandelt.

10. Die Genera der Zahlenverhältnisse (10)

Es gibt fünf Genera der Zahlenverhältnisse: *numerus multiplex*, *superparticularis*, *superpartiens*, *multiplex superparticularis*, *multiplex superpartiens*. Zur Konsonanzbildung sind nur die beiden ersten Genera geeignet. *Multiplex* ist ein Zahlenverhältnis, in dem die kleinere Zahl in der größeren Zahl mehrmals enthalten ist, *superparticularis* ist eine Proportion, in der die größere Zahl die kleinere ganz enthält, und darüber hinaus einen Teil der kleineren Zahl, wie z. B. 3:2 ($= 2/2 + 1/2$) oder 4:3 ($= 3/3 + 1/3$).

Die Begründung, weshalb nur diese Genera zur Bildung der Konsonanzen geeignet sind, fehlt bei Regino. Nach Boethius⁸⁷ scheiden die beiden letzten Genera aus, weil sie aus den anderen zusammengesetzt sind. Für eine Verbindung ist immer das Einfache am geeignetsten. Die *multiplices* schreiten von einer festen Einheit in abgegrenzten Stufen bis ins Unendliche fort, die *superparticulares* vermindern das Überteilige bis ins Unendliche. Die *superpartientes* sind in ihrem Fortschreiten nicht mehr einfach und scheiden daher aus.

11. Die *consonantia* als Intervall (10)

In der folgenden Aufzählung beschreibt Regino die Konsonanzen *per tonos*, d. h. ihre Zusammensetzung im Hinblick auf die Anzahl der Ganz- und Halbtöne. Dabei kommt es zu einer Ungenauigkeit, die er von Macrobius⁸⁸ übernimmt. Die Oktave besteht laut Macrobius aus sechs Ganztönen, Duodezime und Doppeloktave dementsprechend aus neun Ganztönen und einem Halbton, bzw. zwölf Ganztönen. Bei der zweiten Beschreibung der Oktave merkt Regino zwar an: *id est ex quinque tonis et duobus semitoniis*⁸⁹, doch fehlt hier der Hinweis, daß diese beiden Halbtöne eben nicht einen Ganzton ausmachen, wie er selbst zu Beginn seiner theoretischen Erörterungen festhält:

⁸⁷ Boethius, mus. 192, 21 ff.

⁸⁸ Macrobius, somn. 2, 1, 25.

⁸⁹ Der Text ist bei Regino, ep. 239b8 verderbt und muß ergänzt werden:

diapente ex tribus tonis et semitonio constare, diapason de sex tonis, id est, ex quinque tonis et duobus semitoniis.

Regino, ep. 232a 35:

quae tamen semitonia integrum non implent tonum.

Die scheinbare Diskrepanz zu der Lehre Cassiodors, der für die Doppeloktave fünfzehn *toni* zählt, hat ihre Ursache in der unterschiedlichen Terminologie. *Tonus* steht für *sonus* oder *sonitus*, wie es auch die Überlieferung der besten Cassiodor-Handschriften bietet⁹⁰.

12. Die Entdeckung der konsonanten Zahlenverhältnisse durch Pythagoras (11)

Es gibt wohl kaum einen Musiktheoretiker des Mittelalters, der an der Pythagoras-Legende vorbeigegangen wäre⁹¹. Regino gibt sie mit den Worten des Boethius aus dem zehnten Kapitel des ersten Buches wieder. Am Schluß der Erzählung fügt er einen weiteren Gedanken des Boethius hinzu: Durch die Anschauung und die danach erfolgte Berechnung sei es gelungen, das Wesen der Harmonien sowohl durch das Ohr wie auch durch den Verstand zu begreifen. Nur was durch Gebrauch und Erprobung bekannt sei, kann verstandesmäßig durchdacht werden.

13. Die *septem artes liberales* (12)

Anknüpfend an diesen Gedanken teilt Regino die *septem artes* in zwei Gruppen: Grammatik, Rhetorik und Dialektik werden durch die Vernunft erfaßt, können aber nicht gesehen oder mit dem Finger demonstriert werden, da ihr Wesen im Wort liegt. Arithmetik, Geometrie, Musik und Astrologie öffnen sich dem Verstand nur, wenn sie vorher gesehen und mit dem Finger demonstriert werden.

14. Das griechische Tonsystem (13–15)

Was in der Musik mit dem Finger gezeigt werden kann, sind die Saiten; und damit ist Regino bei den griechischen Bezeichnungen für die Saiten. Die Kapitel 13–15 nach der Gerbertschen Zählung behandeln folgende Gegenstände:

- a) Die griechischen Tonbezeichnungen und ihre Einteilung in Tetrachorde

⁹⁰ Siehe Cassiodor, inst. II, V, 7.

⁹¹ Vgl. B. Münxelhaus, Pythagoras musicus, Diss. Bonn-Bad Godesberg s. a.

Hierbei ist auffällig, daß Regino nicht die Dreiteilung des Ton-systems in die Genera *diatonicum*, *chromaticum* und *enarmonium* beschreibt. Ebenso ist das *tetrachordum synemmenon* nicht berücksichtigt. Daraus kann man schließen, daß nur dasjenige aus der antiken Theorie übernommen wird, was mit der praktischen Musik zu vereinbaren ist. Da das chromatische und enharmonische Genus keine Bedeutung mehr haben, erübrigt sich ihre Darstellung.

Diese Haltung gegenüber der überholten antiken Theorie zeigen mehrere Theoretiker, ausgesprochen wird sie in einem Traktat, der unter dem Namen Bernos in der Handschrift Cpv 51 der Wiener Nationalbibliothek überliefert ist:

GS 1, 331 b 4:

Chromaticum quasi coloratum dicitur, quod a diatonico primum discedens alterius sit quasi coloris; chroma enim color dicitur. Hoc genus mollissimum comprobatur, quocirca ecclesiastico usui non applicatur.

b) Die Konsonanzen innerhalb der griechischen Tonskala

Die nach Boethius angegebenen Konsonanzen beziehen sich auf die diatonische Reihe. Die GS 1, 242 a 17 beschriebene Konsonanz *quae symphonia diapason et diapente vocatur*, meint den Abstand *Proslambanomenos* – *Nete diezeugmenon*.

c) Die Tetrachorde

Regino nennt die griechischen Namen der fünf Tetrachorde und gibt deren lateinische Übersetzung nach Boethius⁹², auf den er auch für eine ausführlichere Information verweist. Ohne Erklärung gibt er die Zahl der Saiten in den Tetrachorden mit 28 an. Diese Zahl umfaßt bei Boethius⁹³ die Gesamtanzahl der Saiten in den drei Genera, deren Theorie Regino bisher nicht erwähnt hat.

Die folgende Tabelle faßt Reginos Aussagen zum griechischen Ton-system zusammen:

⁹² Boethius, mus. 218, 23 ff.

⁹³ Boethius, mus. 215, 18.

tonus		Proslambanomenos (acquisitus vel adauctus)	
diatessaron		Hypate hypaton (principalis principalium)	hypatae (principales)
		Parhypate hypaton (subprincipalis principalium)	
diapason		Lichanos hypaton (index digitus)	
		Hypate meson (principalis mediarum)	
diapente		Parhypate meson (subprincipalis mediarum)	mesae (mediae)
diapason et diapente		Lichanos meson (tertia mediarum)	
bisdiapason		Mese (media)	
tonus		Paramese (iuxta mediam posita)	
diapente		Trite diezeugmenon (tertia disiunctarum)	diezeugmenae (disiunctae)
		Paranete diezeugmenon (iuxta ultimam disiunctarum)	
		Nete diezeugmenon (ultima disiunctarum)	
		Trite hyperboleon (tertia excellentium)	hyperboleae (excellentes)
diatessaron		Paranete hyperboleon (iuxta ultimam excellentium)	
		Nete hyperboleon (ultima excellentium)	

15. Ausführliche Darstellung der Konsonanzen (16)

Noch einmal kommt Regino auf die schon behandelten Konsonanzen zurück, um diese, wie er sagt, auch für *minus intelligentes* verständ-

lich zu machen. Für jede Konsonanz gibt er die lateinische Übersetzung des griechischen Terminus, die Proportion, die Anzahl der Töne und Intervalle und ein Beispiel aus der griechischen Tonskala.

Die Beschreibung des *diatessaron* beginnt mit einem Satz, der nicht ganz verständlich und vielleicht verderbt ist. Regino schreibt:

Regino, ep. 242 b 14:

Diatessaron igitur graece ex quatuor latine dici potest: non ea ratione, quod ex quatuor constet numeris vel partibus, cum fiat de hemiolo, id est, ex semis et toto; sed quia ex quatuor sonis vel vocibus certo spatio inter se distantibus conficitur.

Die Möglichkeit, daß Regino *hemiolius* mit *epitritus* verwechselt, ist unwahrscheinlich. Es könnte gemeint sein:

Diatessaron heißt ‚aus vier‘, nicht aus dem Grund, weil es aus vier Teilen (d. h. vier Intervallen) besteht, da dieses beim hemiolius – d. h. aus dem Ganzen und einem Halben bestehend – der Fall ist, sondern weil es sich aus vier Tönen, die in bestimmtem Abstand zueinander stehen, zusammensetzt.

Bei dieser Lösung bleibt unklar, was die *numeri* bedeuten; ferner ist der Ausdruck *cum fiat de hemiolo* ungewöhnlich.

Eine andere Möglichkeit besteht darin, daß Regino sagen will: *Diatessaron* bezeichnet nicht das arithmetische Verhältnis (4:3), sondern das musikalische Intervall. Dabei bleibt unklar, warum Regino als Beispiel für das Zahlenverhältnis nicht den *epitritus* sondern den *hemiolius* anführt.

16. Ganzton und Halbton (17)

In der gleichen Weise wie die Konsonanzen wird der Ganzton beschrieben. Daran schließt sich eine Berechnung an, die erklärt, warum der Halbton nicht die Hälfte des Ganztons ausmacht.

Der Ganzton hat die Proportion 9:8. Erweitert man diese Proportion mit 2, erhält man 18:16. Zwischen 18:16 (Ganzton) und 16:16 (Prim) sind die einzig möglichen Proportionen mit natürlichen Zahlen 17:16 und 18:17. Diese Proportionen ergeben zusammen den Ganzton:

$$\frac{17}{16} \cdot \frac{18}{17} = \frac{9}{8}$$

Die Proportionen 17:16 und 18:17 sind ungleich. Also kann der Ganzton nicht in zwei gleiche Hälften geteilt werden, sondern wir haben einen großen Halbton (17:16) und einen kleinen Halbton (18:17).

Damit bricht Regino ab, um, wie er sagt, die Materie nicht noch dunkler zu machen, anstatt sie zu erhellen. Er beschränkt sich mit der Aufzählung der Terminologie für die Teilungen des Ganztones: Die Hälfte des *semitonium* heißt *diesis* oder *tetrastemoria*, ein Drittel des Ganztones wird *tritectoria* genannt. Der größere Halbton heißt *apotome*, die Differenz zwischen der *apotome* und dem *semitonium* (*semitonium* bedeutet jetzt den kleinen Halbton) ist das *comma*.

tonus			
diesis (= tetrastemoria)	diesis (= tetrastemoria)	diesis (= tetrastemoria)	diesis (= tetrastemoria)
tritectoria	tritectoria	tritectoria	
apotome (= decisio)		semitonium (minus)	
semitonium (minus)		comma	semitonium (minus)

Diese Terminologie nach Boethius und Martianus Capella ist ungenau, da *diesis* nicht mit *tetrastemoria* gleichgesetzt werden kann. *Diesis* ist die Hälfte eines *semitonium*, ein *semitonium* ist aber weniger als die Hälfte des Ganztons, also kann *diesis* nicht ein Viertel des Ganztons sein. GS 1, 244a 30 muß entgegen der gesamten Überlieferung *comma* statt *apotome* eingesetzt werden.

Nach Philolaus⁹⁴ ist *diesis* der kleine Halbton. Die Hälfte des *comma* wird mit *schisma* bezeichnet, *diaschisma* ist die Hälfte des kleinen Halbtons⁹⁵. Die genaue Hälfte eines Ganztons besteht also aus einem kleinen Halbton und der Hälfte des *comma*, also dem *schisma*.

tonus					
apotome				diesis	
diesis		comma		diesis	
diaschisma	diaschisma	schisma	schisma	diaschisma	diaschisma

⁹⁴ Regino zitiert aus Boethius, mus. 278, 11 ff.

⁹⁵ GS 1, 244b 24–25 muß es natürlich heißen: Sed unum semitonium minus dividitur in duo diaschismata.

Bezeichnenderweise meint Regino zum Abschluß dieser Erörterungen, daß die Lehre von *tonus* und *semitonium* der schwierigste Teil der Musiklehre sei, und wer das dritte Buch des Boethius verstehe, soll wissen, daß es für ihn keine Schwierigkeiten in den *septem artes* mehr gebe.

17. Die sieben Töne und ihre Zuordnung zu Planeten und Musen (17)

Obwohl die Oktave acht Töne enthält, gibt es nur sieben verschiedene Töne, der achte ist dem ersten gleichzusetzen, der neunte dem zweiten, usw. Diese Feststellung versucht Regino mit der Lehre des Martianus Capella zu vereinbaren, der neun Musen der himmlischen Harmonie zuordnet: Acht Sphären bringen Konsonanzen hervor, die neunte, Terra, ist unbewegt und erzeugt daher keinen Ton.

Das gleiche Problem hat Macrobius auf andere Weise beantwortet:

Macrobius, somn. 2, 4, 9:

octo sunt igitur quae moventur, sed septem soni sunt qui concinentiam de volubilitate conficiunt, propterea quia Mercurialis et Venerius orbis, pari ambitu comitati solem, viae eius tamquam satellites obsequuntur, et ideo a non nullis astronomiae studentibus eandem vim sortiti existimantur.

Damit sind es also wirklich nur sieben verschiedene Töne, die in der himmlischen Harmonie erklingen. Regino bietet in dieser Hinsicht keine Lösung an.

Er zitiert anschließend, was Remigius zu Thalia, die der Erde zugehört, ausführt, und fügt ein weiteres Remigius-Exzerpt an, das die Musen mit den zur Sprachbildung notwendigen Körperteilen in Beziehung setzt.

18. Theoretiker und Praktiker (18)

Regino kommt mit den folgenden Ausführungen zu einer Rechtfertigung für den Traktat zurück. Er betont die Vorrangstellung des *musicus*, der die theoretischen Grundlagen der Disziplin beherrscht, vor dem Sänger oder Instrumentalisten, der nur praktischer Musiker ist. Regino steht mit seiner Lehre in einer Tradition, die von Boethius

über Isidor und Aurelian weit über Regino hinaus geht⁹⁶. So läßt Guido von Arezzo seine *Regulae rhythmicae* beginnen:

Guido von Arezzo, *Regulae rhythmicae*, GS 2, 25, 12:

Musicorum et cantorum magna est distantia,

Isti dicunt, illi sciunt, quae componit Musica.

Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia.

Noch im 16. Jahrhundert finden wir das Problem bei Zarlino⁹⁷ abgehandelt. In dieses Kapitel nimmt Regino die Orpheus-Legende⁹⁸ auf, die er in allegorischer Weise, von der Etymologie ausgehend, deutet: Orpheus wollte mit seinem Spiel auf der Cithara die *profunda diiudicatio* zum Licht, d. h. zur Vernunft hervorrufen. Das konnte ihm aber nicht gelingen, da die menschliche Vernunft die ‚Tiefe der harmonischen Feinheiten‘ nicht durchdringen kann. Sie entzieht sich dem menschlichen Wissen und bleibt im Dunkel der Unwissenheit.

Mit den Worten des Boethius stellt Regino die Begriffe *ars* und *artificium* gegenüber. *Ars* im Sinne der *artes liberales* steht höher im Range als das *artificium*, die Kunstfertigkeit, die der Künstler mit den Händen ausübt. ‚Es ist nämlich um vieles besser, zu wissen, was jemand macht, als zu tun, was man von einem anderen lernt.‘

Den Begriff *musicus* ersetzt Regino in seinem auf das Boethius-Exzerpt folgenden Nachtrag durch den Terminus *cantor*, der bei Boethius nicht erscheint. Waren bei Boethius Theoretiker und Praktiker als einander ausschließend gekennzeichnet, ist bei Regino die Verbindung der Theorie mit der Praxis das erstrebenswerte Ziel. Die Theorie gibt die notwendigen Fundamente für die Praxis, sie ist aber nicht Selbstzweck. *Cantor* ist nicht, wer nur gut singen kann, sondern wer darüber hinaus die *ratio* der Harmonien durchschaut. So können die Knaben, welche die Psalmen auswendig herunterzingen, nicht *cantores* genannt werden.

19. Die Formeln *Noannoecane* etc. (19)

Als Nachtrag fügt Regino eine Bemerkung über die Memorierformeln der Kirchentöne an. In der Meinung, daß diese Formeln keinen

⁹⁶ Vgl. Erich Reimer, *Musicus und Cantor*, in: AfMw XXXV, 1978, S. 1–32 und Willibald Gurlitt, Zur Bedeutungsgeschichte von *musicus* und *cantor* bei Isidor von Sevilla, Akademie der Wissenschaften und Literatur in Mainz, Abhandl. d. geistes- und sozialwiss. Klasse, Jg. 1950 Nr. 7.

⁹⁷ Reimer, *Musicus und Cantor*, S. 23 ff.

⁹⁸ Vgl. S. 35 f.

Wortsinn enthalten, stimmt er mit Aurelian überein⁹⁹. Dieser deutet sie als *letantis adverbis*, während Regino sie nur als Gedächtnisstützen verstanden wissen will.

Zusammenfassende Beurteilung

Die Betrachtung der Epistola hat gezeigt, daß sie in der Hauptsache ein Kompendium der traditionellen Musiktheorie darstellt, wie es offenbar einem vorhandenen Bedürfnis entsprach, da außer der umfangreichen Abhandlung des Boethius zu dieser Zeit keine knappe Musiklehre allgemeine Verbreitung gefunden hatte.

Die Tatsache, daß diese Darstellung der Musiktheorie die Einleitung zu einem Tonar bildet, erklärt sich aus der Überzeugung Reginos, daß der praktische Musiker die theoretischen Grundlagen beherrschen müsse. Abgesehen von den ersten drei Kapiteln der Epistola, die sich mit praktischen, auf den Tonar bezogenen Problemen und der Beschreibung der Kirchentonarten beschäftigen, zeigt sich Regino im größten Teil seines Brieftraktats als Kompilator älterer Autoren.

Wenn wir die Anlage des Traktats betrachten, läßt sich eine gewisse Planmäßigkeit bis zur Darstellung des griechischen Tonsystems erkennen; die übrigen Kapitel erwecken den Eindruck einer Sammlung von Marginalien, die dem Autor erst nach Abfassung der ersten Teile eingefallen sind. Besonders die nochmalige Abhandlung der Konsonanzen erscheint überflüssig. Daß ein planmäßiges Vorgehen in der Absicht Reginos lag, wird durch Äußerungen wie: *Sed haec omnia suo in loco manifestius demonstrabuntur* (GS 1, 234 b 12), die mehrfach zu finden sind, belegt. Dennoch fehlt eine letzte, konsequente Überarbeitung des Traktats.

Die Lehren seiner Autoritäten vermag Regino selten zu verbinden oder ihnen eigene Ansichten hinzuzufügen. Das haben wir bei der Teilung der Oktave und des Ganztons gesehen, wo Regino die falsche Lehrmeinung des Macrobius ohne Kritik übernimmt. Ferner läßt die an verschiedenen Stellen aufgezeigte spürbare Unsicherheit in der bereits definierten Terminologie an der Kompetenz Reginos auf musiktheoretischem Gebiet zweifeln.

Die Palette der zitierten Autoren ist allerdings ziemlich groß: Boethius, Macrobius, Cassiodor, Remigius bzw. Martianus Capella ver-raten eine für seine Zeit beachtliche Belesenheit.

⁹⁹ Vgl. S. 38.

Die Themen der Epistola sind die Klassifikation der Musik, die Lehre von den Konsonanzen, vom Ganzton und seinen Teilungen und das griechische Tonsystem. Das sind Grundprobleme der traditionellen Musiktheorie. Neben der umfangreichen Exzerpierung der einschlägigen Literatur finden wir einige eigene Ansätze Reginos: Sein Hauptanliegen ist ein Problem seiner Zeit: die antike Theorie mit der kirchlichen Musikpraxis in Übereinstimmung zu bringen. Am stärksten manifestiert sich dieser Gedanke in Reginos geänderter Konzeption der Einteilung der Musik, eine Einteilung, die im Grunde nicht weiter kommt als Boethius, was die Ausfüllung der einzelnen Genera betrifft, die aber im Ansatz einen christlichen Zug verrät, dadurch, daß sie die von Gott inspirierte Musik der vom Menschen erdachten gegenüberstellt und daher *musica mundana* und *musica humana*, die beide von Gott beeinflußt sind, unter ein Prinzip zusammenfassen kann. *Musica humana* begreift dabei in sich vor allem den Choralgesang.

Damit ist aber auch schon der Endpunkt der Reginonischen Spekulation erreicht. Er geht nicht so weit, Einzelheiten der antiken Lehre mit einer Choraltheorie zu verbinden, sondern zieht sich ganz auf die Tradierung der anerkannten Autoritäten zurück. Nur bei der Behandlung des Unterschiedes zwischen Theoretiker und Praktiker gibt er noch einmal einen eigenen Ansatz in der dargestellten Richtung. Das kirchliche Amt des *cantor* tritt gegenüber dem Boethianischen *musicus*, der eigentlich Mathematiker ist, hervor. Der *cantor* verbindet die Praxis des Kirchengesanges mit der Beherrschung der antiken theoretischen Grundlagen.

Neue Wege beschreitet Regino auch bei der Einordnung der Musik der unvernünftigen Kreatur als eigenes Genus der *musica naturalis*, ferner bei der Etymologie des Wortes *musica* und der Definition des Begriffspaares *vox* und *sonus*.

Der Wert der Epistola als Quelle der mittelalterlichen Musiktheorie ist somit nicht besonders groß. Sie ist in der Hauptsache ein Zeugnis für die Übernahme und das Weiterleben der antiken Theorie.

Dennoch ist die Epistola in den späteren Musiktraktaten des Mittelalters nicht ohne Wirkung geblieben. Johannes Cotto (Affligemensis)¹⁰⁰ übernimmt die Klassifikation der Musik und die Etymologie von *musica*. Dieselben Gedanken Reginos verwendet auch die unter dem Na-

¹⁰⁰ Johannis Affligemensis de musica cum tonario ed. J. Smits van Waesberghe, Corpus scriptorum de musica 1, Rom 1950, cap. III, 1 und IV, 1.

men des Johannes de Muris gedruckte *Summa musicae*¹⁰¹, in der darüber hinaus die *musicus-cantor*-Lehre aus der Epistola genommen ist. Schließlich kennt noch im 15. Jahrhundert Adam von Fulda¹⁰² die Epistola offensichtlich aus eigener Anschauung; er zitiert Regino als Autorität und verweist auf seine Lehre von der Siebenzahl der Töne. Auch bei ihm finden wir die Klassifikation der Musik nach Regino, die über Johannes Cotto Eingang in weitere Traktate gefunden hat.

Ein anderes Stück, nämlich die Darstellung der Proportionen und Intervalle (GS 1, 237b20–238b23), findet sich in den Odo zugeschriebenen *Regulae de rhythimimachia* (GS 1, 285–295), die in der Wiener Handschrift Cpv 2503 fol. 49r–57v erhalten sind. Aus der Vorlage zu diesem Text ist das Regino-Zitat – das einzige Stück innerhalb der *Regulae*, das von der Musik handelt – ausgezogen und ein zweites Mal im Anschluß an das Musikkapitel aus Isidors *Etymologiae*, das wir auf fol. 25v–32r der Wiener Handschrift finden, abgeschrieben worden. Diese Fassung hat Gerbert im ersten Bande der *Scriptores* auf S. 25 abgedruckt¹⁰³.

¹⁰¹ Ioannis de Muris *summa musicae*, ed. M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*. Tom. III, St. Blasien 1784, S. 193b1ff, 195a14ff., 199a11ff.

¹⁰² Adami de Fulda *musica*, ed. M. Gerbert, *Scriptores* Tom. III, S. 333a24ff., 337b26, 355a9ff.

¹⁰³ Aus dem Zitat läßt sich sogar die Stellung der Textvorlage im Stemma festlegen. Aufgrund der Textfassung in GS1, 287b23–27 kommt nur der Zweig μ in Frage. Vgl. S. 29.

LITERATUR

- Abert, H., Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen, Halle 1905
- Apel, W., Gregorian Chant, Bloomington, Indiana 1958
- Bäumker, W., Zur Geschichte der Tonkunst in Deutschland, Freiburg i. Breisgau 1881
- Bäumker, W., Artikel: Regino von Prüm, in: Allgemeine Deutsche Biographie XXVII, Leipzig 1888, S. 557 f.
- Bernhard, M., Zwei bayerische Exzerpte der *Epistola de armonica institutione* des Regino von Prüm, in: Musik in Bayern 17, 1978, S. 57–60
- Bower, C. M., Artikel: Regino von Prüm, in: Rheinische Musiker IV, hrsg. von K. G. Fellerer = Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte LXIV, Köln 1966, S. 112–114
- Bower, C. M., Natural and Artificial Music: The Origins and Development of an Aesthetic Concept, in: Musica Disciplina XXV, 1971, S. 17–33
- Brambach, W., Die Musikliteratur des Mittelalters (500–1050 n. Chr.), Karlsruhe 1883
- Brunhölzl, F., Artikel: Regino von Prüm, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters, Verfasserlexikon V, Berlin 1955, S. 941 ff.
- de Bruyne, E., Etudes d'esthétique médiévale, Brügge 1946
- Cottineau, L. H., Répertoire topo-bibliographique des abbayes et prieurés II, Macon 1937, Sp. 2371 u. 3211
- Coussemaker, Ed. de, Scriptores de musica Tom. II, Paris 1867
- Fleischer, O., Die germanischen Neumen als Schlüssel zum altchristlichen und gregorianischen Gesang, Frankfurt a. M. 1923
- Forkel, J. N., Allgemeine Geschichte der Musik II, Leipzig 1801
- Forst, H., Geschichte der Abtei Prüm von der Gründung im Jahre 721 bis zur Aufhebung im Jahre 1802, in: Bonner Jahrbücher, Heft 122, Bonn 1912, S. 98–110
- Gerbert, M., Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum, Tom. I, St. Blasien 1784 (= GS 1)
- Hauschild, P., Artikel: Leipziger Musikhandschriften, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart VIII, Kassel 1960 Sp. 574 ff.
- Hüsch, H., Regino von Prüm, Historiker, Kirchenrechtler und Musiktheoretiker, in: Festschrift K. G. Fellerer zum 60. Geburtstag, Regensburg 1962, S. 205–223
- Hüsch, H., Artikel: Regino von Prüm, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart XI, Kassel 1963, Sp. 133 f.
- Kornmüller, U., Die alten Musiktheoretiker, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch I, 1886, S. 1 ff.
- LeRoux, M. P., The 'De harmonica institutione' and 'Tonarius' of Regino of Prüm [Ph. D. masch.], The Catholic University of America, Studies in Music 22, Washington D. C. 1965
- Manitius, M., Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters Bd. 1, München 1911
- Marx, J., Geschichte des Erzstiftes Trier II/1, Trier 1860
- Mattheson, J., Critica Musica I, Hamburg 1722, S. 83 ff.
- Oberti, E., L'estetica musicale di Reginone di Prüm e l'attualità dell'estetica medievale, in: Rivista di filosofia neo-scolastica LII, 1960, S. 336–354
- Pietzsch, G., Die Klassifikation der Musik von Boethius bis Vgolino von Orvieto, Halle 1929 [Nachdruck Darmstadt 1968]

- Reimer, E., Musicus und Cantor. Zur Sozialgeschichte eines musikalischen Lehrstücks, in: AfMw XXXV, 1978, S. 1-32
- Schellhorn, J. G., Amoenitates litterariae Tom. IX, Frankfurt-Leipzig 1725-31, p. 1167
- Struve, B. G., Introductio ad notitiam rei litterariae et usum bibliothecarum, Jena 1706, cap. IV § 19
- Tille, A., Die Benediktinerabtei St. Martin in Trier, in: Trierisches Archiv IV, Trier 1900
- Wagner, P., Einführung in die gregorianischen Melodien II, Neumenkunde, 2. Aufl. Leipzig 1912
- Wawra, C., De Reginone Prumiensi, Diss. Breslau 1901