

Abhandlung
der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
München, Neue Folge 145

Abhandlung
der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
München, Neue Folge 145

Rem tene, verba sequentur

Die lateinische Musikterminologie
des Mittelalters
bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts

Symposiumsbericht
herausgegeben von Ulrich Konrad

Symposion anlässlich des Abschlusses der Arbeit
am Akademienprojekt *Lexicon musicum Latinum medii aevi*
München, 15. und 16. Dezember 2016



Bayerische
Akademie der Wissenschaften

Das *Lexicon musicum Latinum medii aevi* wurde
als Vorhaben der Bayerischen Akademie der
Wissenschaften im Rahmen des Akademienprogramms
von der Bundesrepublik Deutschland und vom
Freistaat Bayern gefördert.



ISSN 0005 710 X
ISBN 978 3 7696 0133 6

© Bayerische Akademie der Wissenschaften München, 2019
Layout und Satz: a.visus, Michael Hempel, München
Druck und Bindung: Pustet, Regensburg
Vertrieb: Verlag C. H. Beck, München
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)
Printed in Germany

www.badw.de
www.badw.de/publikationen/index.html

INHALT

CONTENTS

- I *Ulrich Konrad*
Ad lectorem. Praefatio
7
- II *Ulrich Konrad*
**The music of the European
Middle Ages and its position in current
music historiography**
10
- III *Michael Bernhard*
**Das *Lexicon musicum Latinum medii aevi*
1960 – 2016**
17
- IV *Albrecht Riethmüller*
**Vom A und O einer Begriffsgeschichte
in der Musik**
24
- V *Klaus-Jürgen Sachs*
**Res und verba der Musik im Spiegel
des *Lexicon musicum Latinum medii aevi***
34
- VI *Calvin M. Bower*
**The Translator's Perspective:
*Verba tene, res sequentur***
39
- VII *Charles M. Atkinson*
**A Matter of Scale:
constitutio in its earliest Latin Sources
and their Greek Antecedents**
45
- VIII *Elżbieta Witkowska-Zaremba*
***Traditio Iohannis Hollandrini* mirrored
in *Lexicon musicum Latinum***
54
- IX *Wolfgang Hirschmann*
***musica – motus – vox:*
drei Schlüsselbegriffe der mittelalter-
lichen Musiktheorie und ihre
gemeinsame Geschichte seit Guido**
63
- X *Andreas Haug*
**Terminologie und Theorie des
Notierens im neunten Jahrhundert.
Mit acht Exkursen zur Entwicklung
der Neumenzeichen**
72
- Anhang**
100
- Verzeichnis
der Abhandlungen der Bayerischen
Akademie der Wissenschaften**
102

I VORWORT

Ulrich Konrad

Ad lectorem. Praefatio

Ende 2016 ist die Arbeit des an der Bayerischen Akademie der Wissenschaften angesiedelten Forschungsvorhabens *Lexikon musicum Latinum medii aevi* (LmL) in die Geschichte eingegangen, wenn so einmal die Tatsache beschrieben werden darf, dass dieses musikwissenschaftliche Langzeitprojekt seinen vor Jahrzehnten formulierten Auftrag vollständig erfüllt hat. Gefordert wurde damals eine umfassende Bestandsaufnahme der lateinischsprachigen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts. 1960 in Angriff genommen, liegt das Repertorium der Begriffe nun vor, die das mittelalterliche Nachdenken über Musik hervorgebracht und derer es sich bedient hat. 2895 eng bedruckte Spalten umfasst es, beginnend mit dem Lemma «A, a, Doppel-a» und seinen sieben Bedeutungen, endend mit dem Artikel «Z» und der Erläuterung von dessen einer Bedeutung. Die Arbeit am Lexikon wurde begleitet von einer Schriftenreihe, deren 26 Bände insgesamt 8441 Seiten stark sind. Schon diese Quantitäten vermögen zu beeindrucken, auch wenn sie zum wissenschaftlichen Gehalt des Unternehmens kaum etwas aussagen, allenfalls, dass man es offensichtlich sehr genau wissen wollte und jede Textspur verfolgt hat. Im strengsten Sinne des Wortes handelt es sich beim LmL und den es flankierenden Veröffentlichungen um ein imponierendes Werk geisteswissenschaftlicher Grundlagenforschung, zugleich – wenn die Emphase gestattet ist – um einen Triumph der Philologie.

Was die Philologie ihrem Wesen nach sein könnte, hat ebenso treffend wie eigenwillig Friedrich Nietzsche in seinen *Gedanken über die moralischen Vorurtheile* beschrieben:

«Philologie nämlich ist jene ehrwürdige Kunst, welche von ihrem Verehrer vor Allem Eins heischt, bei Seite gehn, sich Zeit lassen, still werden, langsam werden —, als eine Goldschmiedekunst und -kennerschaft des Wortes, die lauter feine vorsichtige Arbeit abzuthun hat und Nichts erreicht, wenn sie es nicht *lento* erreicht. Gerade damit ist sie heute nöthiger als je, gerade dadurch zieht sie und bezaubert sie uns am stärksten, mitten in einem Zeitalter der «Arbeit», will sagen: der Hast, der unanständigen und schwitzenden Eilfertigkeit, das mit Allem gleich «fertig werden» will, auch mit – jedem alten und neuen Buche: – sie selbst wird nicht so leicht irgend womit fertig, sie lehrt gut – lesen, das heisst langsam, tief, rück- und vorsichtig, mit Hintergedanken, mit offen gelassenen Thüren, mit zarten Fingern und Augen lesen ...»¹

Nietzsches Worte wurden im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts zu Papier gebracht, aber sie mögen dem Leser frischer und unverbraucher vorkommen als manch neuere Rede aus dem Geist jener von Nietzsche gegeißelten «unanständigen und schwitzenden Eilfertigkeit» gegenwärtiger Projektenmacherei. Gewiss sind 56 Jahre eine für den Einzelnen lange Zeit – keinem der Gründerväter des LmL ist es vergönnt gewesen, den Abschluss des Vorhabens zu erleben –, aber für die Sache, die es hier zu ergründen galt, war sie keinen Tag zu lang. Im Übrigen zeitigt derartige Goldschmiedekunst und -kennerschaft des Wortes Ergebnisse von einer Dauerhaftigkeit, welche die Jahrzehnte ihrer Genese spielend übersteigt. Jedenfalls gehört keine prophetische Gabe zu der Gewissheit, dass im LmL noch unsere wissenschaft-

1 Friedrich Nietzsche: Vorrede. 5. In: *Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile* [datiert: Herbst 1886]. Zitiert nach Ders., *Kritische Studienausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 3, Neuausgabe München 1999, S. 17.

lichen Enkel nachschlagen und darin verlässliche Auskünfte finden werden.

Der Abschluss des Forschungsvorhabens sollte über das geschäftsmäßige Erreichen des Endes seiner Laufzeit hinaus mit einer besonderen Anerkennung seiner Ergebnisse, aber auch der wissenschaftlichen Persönlichkeiten begangen werden, die ihm zum Teil über Jahrzehnte hinweg ihre Arbeitskraft gewidmet haben. Dazu diente ein Symposium, in dessen Verlauf die Arbeit am *LmL* im Rückblick vergegenwärtigt, in der Gegenwart gewürdigt und auf ihr Potential für die Zukunft hin befragt wurde. Es fand am 15. und 16. Dezember 2016 in den Räumen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in München auf Anregung und unter Leitung des Schreibers dieser Zeilen statt, begleitet vom großen Interesse einer ansehnlichen Zuhörerschaft. Als Leitgedanke der Zusammenkunft war ein Dictum des römischen Feldherrn, Historiographen und Staatsmanns Marcus Porcius Cato des Älteren gewählt worden: «Rem tene, verba sequentur» (*Cato, ad Marcum filium fr.* 371). Die Aufforderung, die Sache (oder an der Sache) festzuhalten – in unserem Falle an der Musik –, und die Aussicht, die Worte für den denkenden Umgang mit ihr würden sich einstellen, treffen die Arbeit am *LmL* in ihrem Kern, war diese doch einerseits in jedem erfassten Lemma auf eine «res», eine Sache, andererseits auf die sie bezeichnenden «verba», auf Wörter, gerichtet.

Im Sinne des angedeuteten Dreischritts von Rückblick, Würdigung und Ausblick waren von acht renommierten Musikwissenschaftlern und Mediävisten aus dem In- und Ausland Beiträge erbeten worden. Dass alle Kollegen den an sie herangetragenen Themenvorschlägen mit spontaner Zustimmung begegneten, darf als schönes Zeichen der Identifikation mit dem *LmL* gewertet werden. Wer anders als Michael Bernhard (München) hätte besser die Projektgeschichte von den initialen Plänen bis zum Finale skizzieren können, gehört er doch wie kein anderer als Mann der ersten und der letzten

Stunde zum *LmL*. Chancen und Grenzen begriffsgeschichtlicher Forschung im Allgemeinen, bezogen auf das Gebiet der Musik im Besonderen zu erörtern, war Aufgabe von Albrecht Riethmüller (Berlin), dessen wissenschaftliche Arbeit lange Zeit hindurch auch den Fragen der musikalischen Terminologie gewidmet war. Klaus-Jürgen Sachs (Erlangen) wurde aufgegeben, in grundsätzlicher Weise das Verhältnis der «res» Musik zu den ihr dienenden «verba» zu erkunden. Calvin M. Bower (Notre Dame, St. Joseph County, Indiana), dem über Jahrzehnte die Aufgabe oblag, die deutschen Lexikonkontexte ins Englische zu übertragen, sollte die Besonderheiten des «Sprachdreiecks» Latein-Deutsch-Englisch bedenken. An einem oder an mehreren Beispielen aufzuzeigen, wie die im *LmL* greifbaren Forschungsergebnisse zu neuen Fragen und weiteren Untersuchungen hinsichtlich der Musiktheorie und -geschichte des Mittelalters anregen könnten, war schließlich als Vorschlag an Charles Atkinson (Columbus, Ohio), Elżbieta Witkowska-Zaremba (Warschau), Wolfgang Hirschmann (Halle) und Andreas Haug (Würzburg) herangetragen worden. Die beim Symposium zur Diskussion gestellten Überlegungen werden nunmehr einer breiteren wissenschaftlichen Öffentlichkeit vorgelegt. Die Autoren haben ihre Studien für den Druck unter Berücksichtigung von Anregungen aus den Tagungsgesprächen zum Teil überarbeitet, zum Teil auch wesentlich erweitert.



Die Musikhistorische Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften ist inzwischen ebenfalls Geschichte geworden. Heute kümmern sich andere Gremien um die musikforscherlichen Belange der Akademie. Als dem letzten Vorsitzenden der Kommission war mir 2014 die Rolle des Projektleiters des *LmL* zugefallen, des dritten in diesem Amt nach Thrasybulos Georgiades und Theodor Göllner. So bin ich es nun, der

danken darf, und das ist mir eine besonders angenehme Aufgabe. Der erste Dank geht an die Bayerische Akademie der Wissenschaften dafür, dass sie dem *LmL* so lange eine sichere Heimstatt und alle erdenkliche inhaltliche wie sächliche Unterstützung geboten hat. Stellvertretend für die lange Reihe der Persönlichkeiten in Präsidium, Generalsekretariat, Forschungsreferat und Philosophisch-Historischer Klasse (jetzt Sektion I) seit 1960 seien der bei Projektabschluss amtierende Präsident Professor Dr. Karl-Heinz Hoffmann, die Generalsekretärin Barbara Marzocca und die Leiterin des Forschungsreferats Dr. Elisabeth Schepers genannt.

Die Arbeit am *LmL* ist von mindestens zwei Generationen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern geleistet worden. An die früheren, das sind Dr. Hans Schmid und Dr. Ernst Waeltnier, wird im ersten Beitrag erinnert. Ich hebe die letzten hervor, Dr. Daniela von Aretin und Ruth Konstanciak M.A., Dr. Christian Berkold und Dr. Michael Bernhard. Ihrer Hingabe an die Sache, ihrer Treue zum Gegenstand und ihrem hohen wissenschaftlichen Vermögen ist der Abschluss des *LmL* zu verdanken. Auch darf Professor Dr. Calvin M. Bower nicht vergessen werden, der von Anfang an und ehrenamtlich alle deutschen Textanteile des *LmL* ins Englische übersetzt und damit der Rezeption des Werkes im anglo-amerikanischen Bereich in perfekter Weise die Wege geebnet hat. Ihrer aller Leistung wird für immer mit diesem Forschungs- und Editionsvorhaben verbunden bleiben.

Inter pares gibt es stets einen *primus*. Dass diese Rolle von Michael Bernhard im umfassendsten Sinne wahrgenommen wurde, steht fest: Er war der *spiritus rector* des Projekts, in diesem ist seine wissenschaftliche Lebensleistung dokumentiert. Die Integrität seiner Persönlichkeit, das unerschütterliche Festhalten an der gestellten Aufgabe, die nicht nachlassende Arbeitsenergie bis zum Vorliegen des letzten Faszikels im Sommer 2016 und des letzten Bandes der *Traditio* im Spät-

herbst dieses Jahres, das alles und mehr nötigt größten Respekt ab.

Mein letzter Dank geht an die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, die bei Organisation und Durchführung des Symposiums für den reibungslosen Verlauf der Veranstaltung gesorgt haben. Dem Sprecher der Sektion I der Akademie, Herrn Prof. Dr. Hendrik Birus, bin ich für förderliche Begleitung der Publikation dankbar. Bei der Vorbereitung des Berichts wurde mir hilfreiche Unterstützung durch Herrn Dr. Martin Dippon zuteil, wofür ich ihm sehr verbunden bin. Er leitet das Bruno-Stäblein-Archiv am Institut für Musikforschung der Julius-Maximilians-Universität Würzburg, der Institution, die den Schriften- und Materialnachlass des *LmL* aufgenommen hat und für die Forschung auch weiterhin bereithält.

In die s cæciliæ AD 2018

Ulrich Konrad

II

Ulrich Konrad

The music of the European Middle Ages
and its position in current music historiography*

Readers of this volume may well ask why a non-medievalist is contributing an essay to a book with the title *Rem tene, verba sequuntur: Die lateinische Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts*. Indeed, the fact that this is the case is anything but self-evident. Although one may see my function as Chair of the *Musikhistorische Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften* (Music Historical Commission of the Bavarian Academy of Sciences) as a reason for serving as the editor of this volume, one could still harbor the thought that I would refrain from contributing an essay to it. After all, in the case of a music historian such as I, whose own research lies almost entirely outside the chronological limits «Aristotle to Leibniz»,¹ it might appear a bit audacious to edit and publish in the midst of a circle of selected specialists in the field of medieval music research. I am all too aware of this, and would immediately ask the reader to judge my own contribution with a certain degree of leniency. From my position at the Academy, whose tasks include oversight of projects such as the *Lexicon musicum Latinum medii aevi (LmL)*, I well know the outstanding level at which fundamental research in medieval music has been conducted here for decades. It was in the context of the *LmL* project – one could say as a by-product – that the editorial project *Traditio Iohannis Hollandrini* was initiated in the year 2001 as a collaboration between scholars in Warsaw and Munich. During preparation for this article, I once again picked up not only the fascicles of the *LmL* but also the first volume of that edition and read the excellent disquisi-

tion on the teaching tradition of Johannes Hollandrinus.² This is an *exemplum classicum* of philological precision and straightforward historiographical representation.

My own research is focused chiefly on the period from the seventeenth to the twentieth century; I am always very much aware, however, that this long epoch is not without its pre-conditions. In fact, a holistic view of the music traditions since Antiquity in the geographical zone of Europe is one of the pre-conditions for a proper understanding of the phenomena of the modern era. One example of this is that the fundamental elements of musical composition, that is, tones, scales, intervals and duration, as well as the elements of notation, were all already in use in the Middle Ages. Another example is that the analysis of text-related music requires competence in making statements about the relationship between text and musical declamation, verse metre, and musical rhythm. The foundations of this, regardless of whether we are looking at operas since the seventeenth century or *Lieder* of Schubert's time, were laid much earlier, and can already be observed in the earliest compositions in mensural notation with Italian texts. As this case shows, one should be very cautious with any claims that certain musical phenomena appeared for the first time in the modern era. A knowledge of earlier history guards against making «new» discoveries that are not really new.

I would posit that it is not only the case that there is no alternative to the holistic view of the history of the European music tradition. Rather: We as music historians should also attach at least the same importance to the almost banal insight that our subject, and thus our

* An earlier version of this article was presented at the symposium *Music Education in the Middle Ages: From Rhine to Vistula* on 26 March 2015 at the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences in Warsaw. I am very grateful to William Buchanan and Charles Atkinson for great help with the translation and for advice of various kinds.

1 Max Haas, *Musikalisches Denken im Mittelalter. Eine Einführung* (Bern: Peter Lang, 2005), 2.

2 Michael Bernhard and Elżbieta Witkowska-Zaremba (eds.), *Die Lehrtradition des Johannes Hollandrinus / The Teaching Tradition of Johannes Hollandrinus, Traditio Iohannis Hollandrini*, I (München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2010).

specialist activities, are not autonomous and isolated, but must be understood as part of a larger, strongly networked field of knowledge. We should have no difficulties with the fact that our subject is not exclusive to us, especially when we turn to the music of the Middle Ages: This is, of course, neither art music in the sense of a modern *l'art pour l'art*, nor can it be understood as «absolute», as one has attempted to do with the pure instrumental music of the 19th century, since the overwhelming majority of the relevant works that have come down to us appear in a text-related form. Its functions are often closely linked to the liturgy or to religious requirements. As a quadrivial, and thus number-oriented *ars*, it furthermore occupies an uncontested place in the medieval system of the sciences and therefore, at the same time, a firm place in the medieval understanding of the world. This broad context is of relevance not only for the musicologist. On the contrary: he would overtax himself hopelessly if he did not recognize music as a transdisciplinary subject. It is in the complex interrelationship with philosophy, history of knowledge, Classical and Medieval Latin philology, theology, and liturgical studies, to name only the closely related disciplines, that the musicologist has to determine his *proprium* and his specific role as far as the *ars musica*, in both theory and practice, is concerned.

When we musicologists occupy ourselves with concrete work – regardless of whether we do this as medievalists or as modern historians – we would be well advised to keep one fundamental insight of current epistemology in mind: namely, that our attempts to reconstruct the past – this applies almost as much to the recent as to the distant past – are subject to tight restrictions. On the one hand, this is a consequence of the source situation, where we must always be aware that we are dealing with excerpts and random selection processes. On the other hand, however, we are limited by our own preconceptions and our ties to the present. Our work does not lead to a complete reconstruction «as it in fact was», to recall Leopold von Ranke's famous phrase («blos zeigen, wie es eigentlich gewesen»);³ What we achieve are constructions of contemporary pictures of excerpts of the past. Here, of course, we are not creating historical fiction, but are working on historical pictures that are based on scholarly principles, that is, source-based, and methodically well-considered; furthermore, we are working on concepts that are subject

to public discussion and that either stand up to testing in the process of criticism or otherwise have to be revised. In addition to this, we are also aware – since our activity is carried on in the present – that early twenty-first-century scholarly examination of traditions in the humanities and the arts does not possess a self-evident justification or legitimation *per se* (insofar as it ever did); rather, we must face the question of how to justify, in terms of society as a whole, the use of public resources, without which we would have a difficult time in reaching our research goals. I shall return to this point later.

If we consider musicological medieval studies within the historical context of the history of the humanities, we first of all identify the period of its «youth». But within the narrow framework of musicology, which did not succeed in establishing itself permanently in universities until the late nineteenth and early twentieth centuries, an initial role is played by medievalistics. It was in fact this discipline that prepared the ground in the nineteenth century for modern university musicology. Taking its starting point in the high esteem for the Middle Ages as propagated in the literature and the theory of art from the 1790s onwards, interest in «old» music also awoke and grew. At a very early stage, an important emphasis in the scholarly endeavours in this direction lay on church music, above all on liturgical monophony. In plainchant research, which was constantly on the lookout for the earliest sources in order to be able to determine something like an *Urtext* of the chants for church services, one sees – one can state this without any great exaggeration – the cradle of musicology. It is in the Benedictine monastery of Solesmes that it has had its home since the 1850s; with Prosper Guéranger, Paul Jausions, and Joseph Pothier, Solesmes provided the pioneers of neumatic semiology, and set up, with the editorial series *Paléographie musicale*, founded in 1889, a first and methodically innovative monument of medieval research documentation in a universal format, as can be seen from the subtitle of the series: *Les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican, publiés en facsimiles phototypiques*.

An important impetus in this research initiative should not be overlooked: Its focus was on musical practice in the liturgy; it thus arose not for its own sake, but served a concrete purpose, namely the performance of chant in Catholic church services, restored according to the oldest sources. It is important to make this point, since the research on medieval polyphony, as introduced somewhat later and mainly by university professors such as Gustav Jacobsthal in Straßburg or Friedrich

3 Leopold von Ranke, «Vorrede der ersten Ausgabe. October 1824,» in *Geschichten der romanischen und germanischen Völker*, Sämmtliche Werke Vol. 33/34 (Leipzig: Dunker und Humblot, 1874), VII.

Ludwig in Göttingen, essentially did not pursue any practical interest of this kind at all. There obviously existed neither need nor desire to establish a place for organa, conductus, motets and other forms of the Notre Dame period, of the *ars antiqua*, *ars nova*, or *ars subtilior*, in contemporary musical life. While liturgical monophony clearly had its firm place in the Catholic church service in the years around 1900, medieval polyphony enjoyed the status of an exotic butterfly mounted on a pin. Neither against the background of the prevailing emphasis on expressivity and *Weltanschauung* in music, nor in the light of the long tradition of work- and author-relatedness in recent music history, was it possible to make a plausible case for causing this old music to sound again in the present.

In order to legitimize research into such «dead» music, one approach was to distract attention from the music itself by transferring the main interest of the research onto music theory: musicological medievalistics in fact gained lasting strength from this subdiscipline, a state of affairs that continues to the present day – *LmL* and *Traditio Iohannis Hollandrini* even bear witness to this; more on that below. In the other approach, as representations of music history went ever further back into the Middle Ages, the period from 900 to 1600 came to be given the function of «prehistory» from the point of view of modern scholarship, thus marginalizing it to a large extent. This was the determining perspective in music historiography until well into the twentieth century; indeed, one would hardly go wrong in supposing that it still prevails in the minds of many today. It is a reflection of this understanding of history that the music of the Middle Ages is understood, as represented paradigmatically by Hans Heinrich Eggebrecht, as the «evolution of artificial music» (i.e. «art music»);⁴ While Eggebrecht at least used the term «artificial» in connection with medieval music (in the sense of «artful»), in this context it is still seen as a part of «prehistory», above all as a preliminary to the history and concept of the musical work.⁵ Music history as the history of the musical artwork: this was, and widely continued to be, the prevailing paradigm of music history. On this basis, a linear representation of medieval music history is then simple, if emphasis is placed on those aspects which, almost teleologically, lead toward

music of the modern era and legitimize processes in music after 1600 as phenomena of organic historical growth.

Substantial grounds have long since been pointed out, of course, for why this linearly developed picture of history should be doubted on principle. In recent decades, for example, research penetrating ever deeper into medieval transmission has shown that narratives once considered secure have now lost a great deal of their former plausibility. An example of this, in the case of early polyphony in the one-and-a-half centuries from around 1000 to perhaps 1160, is the series of steps surmised as leading from the Winchester Troper via a School of Saint Martial to the Notre Dame School. A further reason why the linear concept of historiography is losing coherence is that a certain practice in contemporary medievalistics – widespread over a long period and methodologically very dubious – namely, the practice of projecting music-historiographical categories of the modern era onto the conditions in the Middle Age, has now largely dropped out of use. Very important for monophony, in particular, it has been shown that it is inappropriate to apply the modern concept of composer, composing, and composition to this music; similarly inappropriate is the distinction between improvisation and composition, and thus also between usage-based activity and work in fixed notation, or between oral and written transmission. Thinking in terms of progress, with a constant focus on the new, is as ineffective here as the view that monophony is a deficient, precursory form of music that achieved self-realization only when it finally reached the state of polyphony.

It was more than 160 years ago that the historian Leopold von Ranke, whom I have already quoted, postulated the following: «Each epoch possesses immediacy towards God, and its value is in no way based on what emerges from it, but in its existence itself, in its own essence» (*Jede Epoche ist unmittelbar zu Gott, und ihr Wert beruht gar nicht auf dem, was aus ihr hervorgeht, sondern in ihrer Existenz selbst, in ihrem Eigenen selbst*).⁶ We can apply this postulate to the music history of the Middle Ages and seek to understand this period in terms of its own preconditions, conditions, and vision, insofar as we can elucidate the latter at all. Certainly, from the preconceptions by which we are surrounded, such as those we have been discussing, there

4 Hans Heinrich Eggebrecht, «Opusmusik», *Schweizerische Musikzeitung* 115 (1975): 2–11, also in *Musikalisches Denken: Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*, ed. Richard Schaal, Taschenbücher zur Musikwissenschaft 46 (Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1977), 221–42. The phrase quoted here—«Evolution der artifizierten Musik»—appears on p. 224.

5 Ibid., p. 225: «die Voraussetzung für die Entstehung der Opusmusik.»

6 Leopold von Ranke, *Über die Epochen der neueren Geschichte. Vorträge dem Könige Maximilian II. von Bayern im Herbst 1854 zu Berchtesgaden gehalten*, Aus Werk und Nachlaß, Historisch-kritische Ausgabe, vol. 2, ed. Theodor Schieder and Helmut Berding (München: Oldenbourg, 1971), 60.

is no easy escape. If it is still considered sensible, for example, to daydream about the «photofit picture»⁷ («Phantombild», Haug) of the beginning of European composing in the Carolingian age, or to discuss the question of when the first composer appeared – in the twelfth, thirteenth, fourteenth, or fifteenth century – and who then it could have been – Perotinus, Philippe de Vitry or whatever other names have already been mentioned in the literature – if this is still considered historiographically appropriate, at least outside the stricter medievalist discourse, then there is still important work to be done in refuting such motifs of linear/teleological historical thinking by means of critical arguments. On this point, by the way, historians of the Middle Ages and of the modern era can share painful experiences: If one reminds oneself, on the one hand, of how long serious research has been working to deconstruct the genius ideology of the nineteenth century as inspired by a religion of art, and on the other hand, how resiliently statements of this lineage are still maintaining their place, at least in public discourse about music, we can follow no other course of action than to support each other patiently.

I remarked above that in the application of scholarship to the music of the Middle Ages, the theory of music has, from the very beginning, dominated – alongside philology, I might add – and that this has essentially remained the case until today, despite what has become in the meantime an ever more sophisticated handling of the audible material. To substantiate this observation, let us consider some of the important, institutionally established research projects and instruments of the last 50 years, with the simultaneous aim of identifying tendencies in the content of this strong branch of scholarship. (Unfortunately, this can be nothing more than a limited selection.)

Among the early ventures were the editorial projects *Monumenta Monodica Medii Aevi* and the *Lexicon musicum Latinum medii aevi*. The task of the *Monumenta*,⁸ founded in 1956, is to make the monophonic music of the European Middle Ages, both liturgical and secular, available in scholarly editions of its melodies. In this, the editorial program of the series aims at completeness regarding the genres and also of the transmitted corpora. Exceptions to this are represented only by corpora in which the extensive transmission makes selection necessary (as in the case of medieval Office composi-

tions, for example). The *Lexicon*,⁹ by contrast, started in 1960 as a dictionary of the Latin musical technical language of the Middle Ages, understanding the latter as the period 500 to 1500. The *Lexicon* pursues the goal of processing the music-related specialist vocabulary from the point of view of the history of terminology, and thus reflects the diachronous lines of musical development from the traces they left in the Latin language. It was from Antiquity that medieval music theorists adopted, above all, terms for the tone-system. The spread of «Gregorian» chant resulted in a new vocabulary for describing this music and its structure. The practice of polyphonal singing and the gradual development of polyphonic composition also left their traces in music-theoretical literature, and continued to extend the vocabulary to the principles of composition and the variegated musical genres into the late Middle Ages. Terms for the notation of music were at the focus of music-theoretical discussion from the thirteenth century onwards. With mensural notation, a system grew up that underwent ever greater refinement, often displaying different regional features.

Alongside this strictly lexicographical fundamental work, and growing out of it, the *Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission*,¹⁰ a monographic series, has been published since 1976, and offers sources and studies on the music theory of the Middle Ages. The complete edition of the treatises from the *Traditio Iohannis Hollandrini* is most recent product of the series. The *Geschichte der Musiktheorie*, published by the Statliches Institut für Musikforschung – Preussischer Kulturbesitz zu Berlin, displays a more strongly synthetic and historiographic orientation. This project, comprising 15 volumes, offers a historical representation, using source documentation, of music-theoretical thought from Antiquity to the present. The Middle Ages are represented in three volumes, all with multiple authors: *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit, Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter* and *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang* (2000), all three long since standard works in their topic areas.¹¹

7 Andreas Haug, «Der Beginn europäischen Komponierens in der Karolingerzeit. Ein Phantombild», *Die Musikforschung* 58 (2005): 225–241.

8 *Monumenta Monodica Medii Aevi* (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1956).

9 Michael Bernhard, ed., *Lexicon musicum Latinum medii aevi: Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts/Dictionary of Medieval Latin Musical Terminology to the End of the 15th Century*, 2 vols. (München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2006 and 2016).

10 *Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission*, vols. 1–25 (München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1976–2016).

11 Hans Heinrich Eggebrecht et. al., *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*, *Geschichte der Musiktheorie*, vol. 5 (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984). Michael Bernhard et. al., *Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter*, *Geschichte der Musiktheorie*, vol. 3 (Darmstadt: Wissen-

The original concept of the older research and publication projects mentioned here has its origins in the generation of researchers born around 1900, such as the musicologists Bruno Stäblein and Thrasybulos Georgiades or the classical philologist Walther Bulst; the *Geschichte der Musiktheorie* was initiated by Frieder Zaminer, a representative of the following generation. In my view it is enlightening to note the constellations of persons in the individual branches of research, as the academic biographies and positions of significant personalities often influence the formation of special traditions. This is the case in Munich, for example, but is also true of Erlangen and now Würzburg: As a grandson, so to speak, among the successors of Bruno Stäblein, Andreas Haug has initiated the long-term project *Corpus monodicum. Die einstimmige Musik des lateinischen Mittelalters*.¹² Here music-historically significant, but not-yet-edited collections of Latin-texted monophonic church and secular music of the European Middle Ages are researched and edited. The objective is a philologically substantiated overall picture of the music that has come down to us from the Middle Ages, a cultural heritage that has decisively made its imprint on European culture since Carolingian times. It is not only in scope, but also in method, that the *Corpus monodicum* is opening up new paths: in cooperation with private enterprise, for example, an instrument for digital transcription has been developed, since the usual commercially available software proved unsuitable for the task. This has enabled the creation of coherent datasets for analogue and digital tasks.

The keyword «digital» has now been uttered. Whoever might think that mediévistic research is rather backward, or even opposed to progress in this regard, can easily be shown to be greatly in error, for in fact, there are currently several valuable working instruments available on the world wide web. As early as 1990, at Indiana University's Center for the History of Music Theory and Literature, the *Thesaurus Musicarum Latinarum* (TML) was founded, an electronic archive of Latin-language music-theoretical writings from Antiquity up to the seventeenth century (parallel to that, at the same location, the series *Greek and Latin Music Theory* was until recently published in print).¹³ More recent

internet platforms, such as the *Digital Image Archive of Medieval Music* (DIAMM), *Musicologie Médiévale. Resources for medieval musicology and liturgy*, or *Cantus planus. Regensburg's data pool for research on Gregorian chant*,¹⁴ are in the meantime opening up access to source repertoires and working aids in a manner unimaginable twenty years ago. Correspondingly rich in content are the products currently appearing in the world of publications, such as the splendid bibliography *Medioevo musicale*.¹⁵

From this cursory overview with an emphasis on *cantus planus* and music theory of the Middle Ages, it is unmistakably clear with what dynamics research in this field is proceeding. If one extends the horizon further and attempts to view the huge music-historical breadth of only the centuries between 800 and 1400, a striking disproportion becomes immediately apparent, namely that between the size of the research area on the one hand and, on the other, the comparatively miniscule human resources of the institutes and projects involved. Reasons for this disproportion are not hard to find: musical mediévistics takes place on the highest scholarly level, yet the subject meets with only a very meager resonance in society.

Scholarship is anything but timeless; rather – as established at the beginning – it is just as tied up in contemporary concepts and values as are all the other areas of our culture and history. This is true of the questions we set, and equally so of the methods with which we attempt to solve them and of the objectives that we are pursuing by these means; indeed, it is true of our fundamental concept of scholarship, of its place in society, and of the place occupied within it by individual fields such as medieval studies. On this point we must not deceive ourselves. Although in pop culture lively involvement with a folkloristic pseudo-medieval world takes place, and there is a veritable medieval «scene,» these images in the popular imagination and the Middle Ages of the medievalists lie worlds apart. Musicology, too, despite all the expansions of topics and methods in recent decades, is at heart concerned with everything except the Middle Ages, and is continuing to concentrate primarily on music from the seventeenth to the early twentieth centuries. Ultimately, therefore,

schaftliche Buchgesellschaft, 1990). Charles M. Atkinson et. al., *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang*, Geschichte der Musiktheorie, vol. 4 (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000).

12 *Corpus monodicum. Die einstimmige Musik des lateinischen Mittelalters*. General editor, Andreas Haug. Basel. Abteilung II: Tropen, Vol. 1: Tropen zu den Antiphonen der Messe aus Quellen französischer Herkunft, ed. Elaine Stratton Hild (Basel: Schwabe-Verlag, 2016).

13 TML: URL www.chmtl.indiana.edu/tml/. *Greek and Latin*

Music Theory, ed. Thomas J. Mathiesen and Jon Solomon (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1984–).

14 DIAMM: URL www.diamm.ac.uk. Musicologie Médiévale: URL www.gregorian-chant.ning.com. Cantus planus: URL www.uni-regensburg.de/Fakultaeten/phil_Fak_I/Musikwissenschaft/cantus/.

15 *Medioevo musicale: Bollettino bibliografico della musica medievale* (Firenze: SISMEL, 1998–).

it is still under the spell of the age of the educated middle class in which it arose. This is a fact, and the question of whether one likes it or not is a completely different one. If, on the other hand, one were of the opinion that musical scholarship should take its orientation from the dominant phenomena of global music culture, then, of 100 musicologists, at least 90 would concern themselves with forms of popular music. But number-based conclusions of this kind are unbalanced, alone for the reason that they consider the relationship of the quantity and quality, the occurrence and the nature of an object extremely superficially (if at all). Turning to our concrete case: It is an essential feature of European art music that, from the beginning, it developed in a double relationship, with *theoria* and *praxis* respectively, and for this reason was deemed to possess a special value. Alongside this there certainly were, and are, other concepts of music, and they stand in competition with each other. But the point is that they do not occupy the same places, just as gold and iron are both metals, but have nevertheless been given very different cultural values for thousands of years – one glitters, the other rusts.

If I have just stated the view that musicological medievalistics have not been accorded any remarkable rank in society, this observation is directly linked to one of greater consequence. For the humanities as a whole are in danger. In recent decades, they have constantly lost status compared to the natural, the life- and the so-called applied sciences, since their knowledge is not easily susceptible of being converted into general benefit or material profit, nor are they at the center of specialist training at universities. Outside the universities, too, the relationship with medieval research has undergone changes: For many, this epoch has become alien, and ever greater difficulties are encountered in explaining its intrinsic value. On this point, however, there is a chance for musicology, namely in alliance with correspondingly specialized musicians. For the fact that the music of the Middle Ages can repeatedly captivate listeners, even today, is an experience confirmed on many sides.

Despite its minimal size, the medievalist community is distinguished by a high level of internationality and interdisciplinarity. To be sure, the individual countries of the western world, as well as the individual disciplines in these countries, have in each case their own traditions and orientations and, furthermore, differing forms of organization. This may occasionally lead to hindrances where collaboration is concerned. But I have been, and continue to be, greatly impressed by the openness, at conferences and in projects, with which medievalists from all the countries under the sun and of

quite different specialities combine their efforts to tackle questions together. In the present volume, too, incidentally, the nine contributions come from scholars from no less than three nations.

One word should still be said about the cultural space that is at stake here, on Europe. In the Middle Ages, countries as Germany, France, Great Britain, or Poland did not yet exist in the state boundaries and forms that we know today. Generally, the concepts of nation and of state that have been formed in the modern era are applicable in only the most limited way to the conditions of the Middle Ages. It therefore makes a great deal of sense to think in a superordinate geographical and cultural category: to be precise, in that of Europe, although obviously not primarily Europe as an area, but rather as an idea. To examine this in further detail would open up far too wide a field, but for our context of the *ars musica* we can at least keep in mind that, applied to the Middle Ages, the concept of the nation-state would constitute a severe limitation. The interior world, if such a term is permissible, at least that of the cultured world of the European Middle Ages with its transnational communication in Latin, its theological anchoring in Christianity, and its philosophical direction taken from Aristotelianism transcends country frontiers in every regard. The principles of plainchant, as codified in the *Tractatus Iohannis Hollandrini*, know no national limitations, but are a veritable European phenomenon. We in our present time, battling for the identity of a European Union, repeatedly receive beneficial impulses when we recall the central ideas that exercised a unifying effect on the formation of culture in the Middle Ages. Wherever music was not *usus*, but rather *scientia* or *ars*, it pointed far beyond itself to the context of the Creation, a context into which all people should recognize that they are incorporated. Self-evidently, for a long time now there has been no unanimous belief in the validity of this context, but recognizing the status once accorded to *musica*, when it was a matter of understanding the world, can provide orientation for us today. To that extent, «music education» did in fact aim at more, in the understanding of the Middle Ages, than we expect from modern music teaching, namely at a holistic view of world and music.

Within the framework of these brief remarks, I wanted to indicate that, for the musicology of the twenty-first century, a holistic view of the variety of music traditions within the geographical area of Europe represents one of the conditions for establishing a soundly based understanding of the subject. I am therefore firmly convinced that music-related medievalistics represents an indispensable part of our subject. To do

without it might perhaps, on the surface, seem reasonable in times of economically-based thinking, but this is only the expression of a shortsighted point of view: a surface without stable supports and a filling behind it is in fact nothing other than a facade in front of a hollow space. As a historian of the modern era, therefore, I would wish, even if for no other reason than my own interest, to look positively into the future of medieval research and say, full of confidence: *mediaevistica nondum perdit*.

III

Michael Bernhard

Das *Lexicon musicum Latinum medii aevi* 1960–2016

Das Forschungsprojekt *Lexicon musicum Latinum* wurde auf eine Anregung des Mitglieds der Bayerischen Akademie der Wissenschaften und Vorsitzenden der Musikhistorischen Kommission Thrasybulos Georgiades (1907–1977) im Jahre 1960 initiiert. Die Erforschung der mittelalterlichen Musik nahm zu dieser Zeit einen gewichtigen Platz in der Musikwissenschaft ein. Die Bedeutung des musiktheoretischen Schrifttums als gleichrangige Quelle neben den musikalischen Denkmälern wurde durch zahlreiche neue Publikationen wie z. B. die Editionsreihe des *Corpus Scriptorum de Musica* seit 1950 zunehmend gewürdigt. Angesichts der steigenden Zahl verfügbarer Quellen war eine systematische Untersuchung der reichhaltigen Terminologie der mittelalterlichen Musik zu deren Verständnis dringend erforderlich, da bisher nur eine oberflächliche Bestandsaufnahme in zwei Dissertationen von Margarete Appel¹ (1935) und Hans P. Gysin² (1958) vorlag, die nur auf der Lektüre der wichtigsten, damals meist nur in unkritischen Editionen zugänglichen Texte beruhte. Einige wenige Spezialstudien ergänzten diese beiden Arbeiten.

Anfänge

Dokumente aus der Frühzeit des Unternehmens sind spärlich. In den Protokollen der philosophisch-historischen Klasse und der Vorstandssitzungen der Akademie aus den Jahren um 1960 ist keine Erwähnung des neuen Projekts zu finden. Nur eine recht knappe Mitteilung im Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Wissenschaften von 1960 verkündete den Beginn:

«Ein *Lexicon Musicum*, das die Terminologie der mittelalterlichen Musiktheorie bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts erfassen soll, ist als langfristiges Unternehmen in Aussicht genommen.»³

In der Sitzung der Musikhistorischen Kommission am 4. 3. 1961 wurden auch die Kommissionsmitglieder über die «wissenschaftliche und technische Planung» unterrichtet.⁴ Das Jahrbuch von 1961 berichtet schon über erste Ergebnisse:

«Die Arbeit an dem als langfristiges Unternehmen geplanten *Lexicon Musicum* konnte noch zu Ende des vergangenen Jahres von zwei ständigen Mitarbeitern (Dr. Hans Schmid und Dr. Ernst Waeltner,

1 Margarete Appel: Terminologie in den mittelalterlichen Musiktraktaten, Diss. Berlin 1935.

2 Hans P. Gysin: Studien zum Vokabular der Musiktheorie im Mittelalter, Diss. Basel 1958.

3 Bayerische Akademie der Wissenschaften. Jahrbuch 1960, München 1960, S. 86.

4 Protokoll der Sitzung der Musikhistorischen Kommission am Samstag 4. 3. 1961 16 Uhr: «Abschließend berichtete Dr. Schmid über die wissenschaftliche und technische Planung des *Lexicon musicum* der lat. Fachsprache der Musik des Ma. bis zur Mitte des 12. Jh.. Die beabsichtigte Verwendung von Lochkarten bringe eine erhebliche Arbeitszeiterparnis bei Verzettelung der Autoren, außerdem erlaube es, jederzeit ohne besonderen Mehraufwand Konkordanzen u. dgl. ausdrucken zu lassen. Weiterhin halte es die Möglichkeit offen, nach Ende der Verzettelung bei der Auswertung des Materials elektronische Arbeitsmethoden, die zumindest bei Lemmata mit großer Nachweiszahl weitere Arbeitsersparnis versprechen, heranzuziehen.» In der vorausgehenden Sitzung am 10. 11. 1958 war vom *LmL* noch nicht die Rede.

München) aufgenommen werden. Da für die vorgesehene Erfassung der über Musik oder musikalische Dinge handelnden lateinischen Literatur des Mittelalters (bis etwa zur Mitte des 12. Jahrhunderts) moderne maschinelle Verfahren herangezogen werden, war zunächst die Brauchbarkeit dieser Methoden zu prüfen, um eine möglichst rationelle Arbeitsweise sicherstellen zu können. Doch konnte daneben auch mit der Verzettelung des Wortschatzes begonnen und durch Auflisten eine Verbalkonkordanz des bearbeiteten Textes gewonnen werden.»⁵

Im Jahre 1962 stellten Ernst Ludwig Waeltnner und Hans Schmid das Projekt in zwei Publikationen ausführlich vor. Darin wird die Begrenzung des Zeitraums bis zur Mitte des 12. Jhs. begründet und die Form der Publikation angedacht:

«Als Ende des zu erfassenden Zeitraumes wurde die Mitte des 12. Jhs. gewählt, denn die mit zunehmender Bedeutung der Mehrstimmigkeit andersgearteten Probleme dieser späteren Zeit bringen eine beträchtliche Änderung des Wortschatzes mit sich, die breitere notenschriftliche Überlieferung in früher unbekannter Eindeutigkeit in Bezug auf Tonhöhe und Rhythmus würde eine erhöhte Mitberücksichtigung der musikalischen Denkmäler und der vor allem in den letzten beiden Jahrhunderten ins nahezu Unübersehbare angeschwollene schriftliche Nachlass des Mittelalters eine andere Art der Sichtung und Erfassung der Texte erfordern. Doch sollen Traktate, die trotz späterer Entstehung für frühere Schriften von Bedeutung sind, weil sie z. B. deren Inhalt kommentieren, ihre gebührende Berücksichtigung finden.»⁶

«Es erscheint gegeben, für die endgültige Veröffentlichung des *Lexicon Musicum* von der Form eines Glossars auszugehen: Jedes Wort, jeder Ausdruck mit musikalischer Bedeutung wird angeführt und für jede Bedeutungsmöglichkeit werden mehrere aus verschiedenen Zeiten, Ländern und literarischen Gattungen stammende Belegstellen angeführt.»⁷

5 Bayerische Akademie der Wissenschaften. Jahrbuch 1961, München 1961, S. 106.

6 Hans Schmid: Plan und Durchführung des «Lexicon Musicum Latinum» I: Erfassung und Erforschung der musikalischen Fachsprache des Mittelalters. – Ernst Ludwig Waeltnner: Plan und Durchführung des «Lexicon Musicum Latinum» II: Archivaufbau mit Hilfe maschineller Datenverarbeitung. In: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962, Kassel usw. 1963, S. 349–352.

7 Hans Schmid / Ernst Ludwig Waeltnner: «Lexicon Musicum

Um die anspruchsvolle Aufgabe bewältigen zu können, war eine Beteiligung der Heidelberger Akademie vorgesehen, die durch die persönliche Bekanntschaft von Georgiades mit dem Heidelberger Mittellateiner Walther Bulst zustande kam, aber nicht dauerhaft realisiert werden konnte.⁸ Immerhin wurde im Jahrbuch der Bayerischen Akademie von 1962 zunächst die personelle Erweiterung um eine Halbtagsstelle verkündet, die von Frieder Zaminer, später von Rudolf Bockholdt besetzt wurde. Langfristig waren drei Vollzeitstellen für wissenschaftliche Mitarbeiter und mehrere Hilfskräfte vorgesehen, was allerdings ebenfalls nicht verwirklicht werden konnte. Im Gegenteil: Da Hans Schmid neben seiner Arbeit an der schon in den 50er Jahren begonnenen Edition der *Musica enchiridis* auch die Neue Reihe der Lasso-Ausgabe und die *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* redaktionell betreute, wurde die Arbeit am *ImL* bis 1975 fast ausschließlich von Ernst Ludwig Waeltnner geleistet.

Die Verzettelung des Wortschatzes stand in diesen Jahren eher im Hintergrund. In Angriff genommen wurden zunächst hauptsächlich Einzelstudien zur Musiktheorie des Mittelalters, die in einer Schriftenreihe der Kommission veröffentlicht werden sollten: Waeltnner arbeitete an einer Studie zum Begriff *organicum melos* bei Johannes Scotus und an terminologischen Untersuchungen der Melodiebeschreibung bei Aurelianus Reomensis, die als Vorstudie zu einer Neuedition von Aurelians Traktat gedacht waren.⁹

Latinum». Ein Unternehmen zur Erforschung der musikalischen Fachsprache des Mittelalters. In: Pieter Fischer (Hrsg.): *Organicae Voces*. FS Joseph Smits van Waesberghe zum 60. Geburtstag, Amsterdam 1963, S. 145–148, hier S. 147.

8 Bayerische Akademie der Wissenschaften. Jahrbuch 1962, München 1962, S. 110–11: «Da die an dem Unternehmen beteiligte Heidelberger Akademie der Wissenschaften seit diesem Rechnungsjahr Mittel zur Verfügung stellt, wird eine Erweiterung der personellen Besetzung beibehalten werden können.»

9 Ernst Ludwig Waeltnner: Die «*Musica disciplina*» des Aurelianus Reomensis. In: Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Köln 1958, Kassel usw. 1959, S. 293–295, insbes. S. 298, Fußnote 7: «Eine Untersuchung der *Musica disciplina*, ausgehend von ihrer musikalischen Terminologie, sowie eine Neuedition, werden im Rahmen des Forschungsvorhabens über Musik des Mittelalters in Verbindung mit der Bayerischen Akademie und der Heidelberger Akademie der Wissenschaften vorbereitet.»

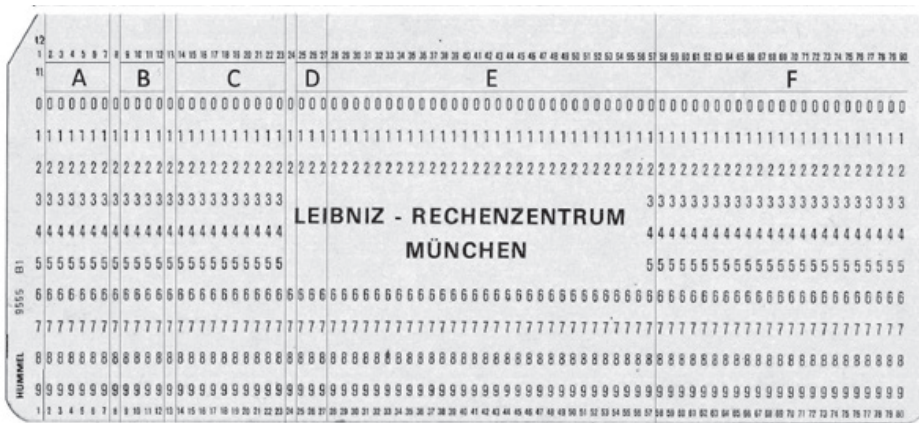


Abb. 1:
Lochkarte aus der Anfangszeit
des *LmL*

Elektronische Datenverarbeitung

Der Ausdruck «moderne maschinelle Verfahren», welche laut Bericht des Jahrbuchs der Akademie von 1961 herangezogen werden sollten, beschreibt noch etwas unsicher die Verwendung von Computern, die in den Geisteswissenschaften, abgesehen von einigen zaghaften Versuchen, noch gar nicht ins Blickfeld geraten waren. Insofern gebührt dem *LmL* ein Platz in der Geschichte der elektronischen Datenverarbeitung in den Geisteswissenschaften. Die Anwendungsmöglichkeiten wurden damals hauptsächlich darin gesehen, dass mit Hilfe von Sortiermaschinen die auf Lochkarten (vgl. Abb. 1) eingegebenen Texte maschinell alphabetisch sortiert werden konnten.

Das zugrundeliegende Medium war die Lochkarte, auf der 80 Zeichen Platz fanden. Jede Lochkarte wurde mit einer fortlaufenden Nummer (A) versehen, darauffolgend ein Sigel (B) für den Traktat, die Stellenangabe (C) nach der Edition, ferner textkritische Angaben (D), schließlich ein Textwort (E) und das Lemma (F), die lexikalische Grundform des Wortes.

Die einzelnen Arbeitsschritte der Aufnahme des Textes waren zeitraubend. Die Stanzung und gleichzeitige Beschriftung einer Lochkarte dauerte seine Zeit. Zwar konnten durch einen Steuerungsmechanismus der Lochkartenschreiber gleiche Angaben wie Textsigel und Stellenangabe automatisch übernommen werden, aber dieser Mechanismus musste bei jeder Änderung ausgeschaltet werden.

Die Lochkarten konnten nun mit Hilfe von Sortiermaschinen, welche die Lochung an einer festgelegten Spalte abtasteten, sortiert werden. Durch mehrfachen Durchlauf des Datensatzes von der letzten bis zur ersten Spalte des Wortfeldes erhielt man eine alphabetische Wortliste, die auf Tabellierpapier ausgedruckt werden konnte. Die Lochkarten ersetzten somit die Zettelkartei

traditionell erstellter Wörterbücher, boten allerdings keinen Kontext.

Im Alter von nur 49 Jahren verstarb Ernst Ludwig Waeltnier am Heiligabend des Jahres 1975 völlig überraschend. Die Materialsammlung war zu diesem Zeitpunkt noch nicht sehr weit fortgeschritten. Neben einer konventionellen Zettelsammlung von Werken des Johannes Scotus lagen auf Lochkarten Auszüge aus Isidors *Ety-mologiae* sowie die vier echten und zwei unechte Werke Guidos von Arezzo vor.¹⁰

Fortsetzung der Textaufnahme und erste Publikationen

Am 1. 4. 1976 wurde Michael Bernhard die Arbeit am *LmL* übertragen, die sich zunächst auf die Weiterführung der Aufnahme von Texten konzentrierte. Daneben wurde von Hans Schmid die von Waeltnier im Wesentlichen fertiggestellte Studie zum Begriff *organicum melos* bei Johannes Scotus zum Druck befördert.¹¹ Waeltnier hatte auch einen Wortindex zu den echten Werken Guidos von Arezzo vorbereitet, der nach Einarbeitung der gerade publizierten Neuedition von Guidos *Prologus in antiphonarium* als zweiter Band der neugegründeten Reihe *Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission* erschien.¹²

10 Über fehlende systematische Projektplanungen und die sehr unterschiedlichen Arbeitsleistungen der Kommissionen in den 50er bis 70er Jahren siehe Friedrich Wilhelm Graf: *Spezialisierte Wissensmacht. Einige Wendepunkte in der Bayerischen Akademie seit 1945*. In: Ders. (Hrsg.): *Wendepunkte. Studien zur Wissenschaftsgeschichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Regensburg 2013, S. 235–241 besonders S. 239.

11 Ernst Ludwig Waeltnier: *Organicum melos. Zur Musikanschauung des Johannes Scottus (Eriugena)*. Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission Bd. 1, München 1977.

12 Ernst Ludwig Waeltnier / Michael Bernhard: *Wortindex zu den echten Schriften Guidos von Arezzo*. Bayerische Akademie der

Mit Hilfe des Computers hergestellte Wortindices wurden zu der Zeit mehrfach publiziert, da die rasanten Entwicklungen auf diesem Gebiet nicht vorhersehbar waren und man in den Indices ein brauchbares Hilfsmittel sah, um größere, wenig untersuchte Texte weiter zu erschließen.

Optimierung der Datenverarbeitung

Mit der Aufnahme neuer Texte ging auch eine Verbesserung der Auswertung Hand in Hand. Durch die Entwicklung eigener Programme in der Programmiersprache FORTRAN wurden die mechanischen Sortiermethoden durch eine programmgesteuerte Verarbeitung im Rechner selbst ersetzt, die es auch ermöglichte, Wortlisten mit Kontext zu erstellen.¹³ Die bis in die 80er Jahre zur Verfügung stehenden Programmiersprachen waren allerdings vollständig auf mathematisch-technische Problemlösungen ausgerichtet, der Zeichensatz beschränkte sich neben Zahlen und mathematischen Operatoren auf Großbuchstaben und die Satzzeichen Punkt und Komma. Datenbankprogramme standen überhaupt noch nicht zur Diskussion.

Mit der Einführung des PC im Jahre 1984 wurde es möglich, die Daten lokal zu verarbeiten. Die Diskette löste die Lochkarte als Speichermedium ab. Mit dem PC standen jetzt auch Textverarbeitungssysteme zur Ver-

fügung, welche die Eingabe und Korrektur der Quellen erheblich vereinfachte und beschleunigte. Verschiedene Texterkennungssysteme ersparten das Abschreiben der Texte, mit Hilfe des Datenbank-Programms dBase (später ergänzt durch den Compiler Clipper, vgl. Abb. 2) konnte ein für die Bedürfnisse des *LmL* maßgeschneidertes Programmsystem zur Verarbeitung und Auswertung des Materials selbst entwickelt werden.

1985 wurde beschlossen, die Zeitgrenze für das *Lexicon musicum Latinum* bis 1500 auszuweiten, was den wissenschaftlichen Ertrag erheblich aufwerten würde. Neben der reichhaltigen Terminologie der Mensurallehre konnten auch Einfluss und Fortleben der musiktheoretischen Literatur des Früh- und Hochmittelalters bis zum Ende des Mittelalters dokumentiert werden.

An der personellen Ausstattung des Projekts änderte sich allerdings in diesen Jahren nichts. Erst seit 1987 standen wieder zwei wissenschaftliche Vollzeitstellen für das *LmL* zur Verfügung, die von 1998 bis 2016 auf drei Mitarbeiter verteilt wurden. Neben Michael Bernhard waren in diesen Jahren Bernhold Schmid (1987–1992), Christian Berktold (1996–2016), Matthias Hochadel (1998–2002), Daniela v. Aretin (vormals Sadgorski) (2002–2016) und Ruth Konstanciak (2013–2016) tätig. Calvin Bower besorgte von Anfang an als ehrenamtlicher externer Mitarbeiter die englische Übersetzung der Interpretamente im *LmL*.

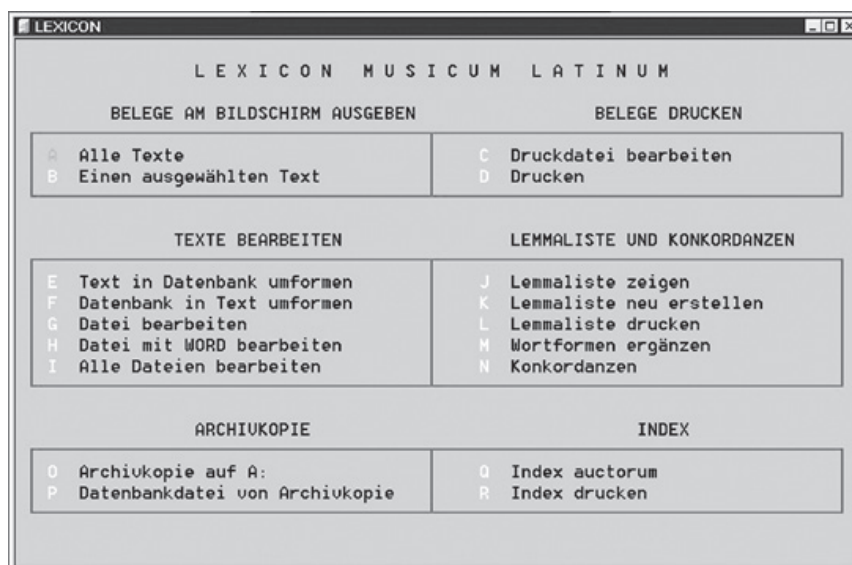


Abb. 2:
Maske der Clipper-Datenbank

Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission Bd. 2, München 1976.

13 Michael Bernhard: Wortkonkordanz zu Anicius Manlius Severinus Boethius, *De institutione musica*. Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission Bd. 4, München 1979.

Auswertung der Quellen

Bei der Aufnahme des Wortmaterials ergab sich immer wieder auch die Notwendigkeit, die Quellen selbst in Augenschein zu nehmen. Ernst Ludwig Waeltner hatte 1968 eine vorläufige Quellenliste zusammengestellt, die neben antiken Texten gerade einmal 86 mittelalterliche Traktate umfasste.

Die Quellenliste orientierte sich zu dieser Zeit im Wesentlichen immer noch an den großen Sammlungen mittelalterlicher Musiktraktate von Martin Gerbert und Edmond de Coussemaker aus dem 18. bzw. 19. Jahrhundert. Eine neue Bestandsaufnahme des Quellenmaterials und der gedruckt zugänglichen Texte existierte nicht. In die Erarbeitung eines auf dem neuesten Stand der Forschung basierenden *Index auctorum* musste daher viel Zeit investiert werden. Es galt nicht nur, Editionen ausfindig zu machen, sondern auch auf Falschzuschreibungen, Fehldatierungen und Originalität zu überprüfen. Durch die fortschreitende Textaufnahme wurde es möglich, Texte zu vergleichen und etliche für eigenständige Werke gehaltene Traktate als Exzerpte aus anderen Traktaten oder als Kompilationen zu identifizieren. Die Ergebnisse dieser Arbeiten wurden teilweise in den Bänden der Schriftenreihe vorgelegt.¹⁴

Die genaue Untersuchung der Quellenschriften offenbarte auch die Unzulänglichkeit mancher Editionen. Nach und nach wurde daher ein Mikrofilmarchiv wichtiger musiktheoretischer Handschriften aufgebaut, das bei verdächtigen Textstellen zu Rate gezogen werden konnte.

Einige besonders unzuverlässige Editionen konnten in der Schriftenreihe neu ediert werden und damit eine verlässliche Textgrundlage für die Artikel des *LmL* bereitstellen. Mehr als tausend Einzelkorrekturen wurden zudem allein in den zitierten Belegen der Artikel des *LmL* vorgenommen.

Um das gesammelte Material der Forschung leichter zugänglich zu machen, wurde ab 1996 auch eine Internet-Homepage aufgebaut, die nach und nach erweitert wurde (www.woerterbuchnetz.de/LmL; vgl. Abb. 3). Sie bot neben Verzeichnissen der mittelalterlichen Quellentexte und ihrer Textincipits eine Bibliographie zum Fachgebiet und Hinweise auf vorhandene Übersetzungen der Traktate. Christian Meyer vom *Centre National de la Recherche Scientifique*, Tours steuerte ein komplettes Verzeichnis der musiktheoretischen Handschriften mit Kurzbeschreibungen bei, das inzwischen aufgrund zahlreicher Ergänzungen weit über den im *Repertoire international des sources musicales*¹⁵ gedruckten Katalog hinausgeht.

Ausarbeitung des *Lexicon musicum Latinum medii aevi*

Ende der 80er Jahre war die Textaufnahme vorerst beendet. Im Jahre 1990 konnte das Quellenverzeichnis zum *LmL* vorgelegt werden, das den *Index auctorum* mit über 700 Traktaten, ein rund 2000 Titel umfassendes Verzeichnis der Sekundärliteratur und ein Incipitverzeichnis der berücksichtigten Traktate enthielt.

Im Jahre 1993 erschien schließlich der erste Faszikel mit den Wortartikeln von A – *authentus*. Der 19. und letzte Faszikel *tractus* – Z wurde 2016 fertiggestellt. Insgesamt 3733 Wortartikel wurden von Michael Bernhard, Bernhold Schmid, Christian Berkold, Matthias Hochadel, Daniela v. Aretin und Ruth Konstanciak verfasst. Für jedes Wort wurden alle Belege systematisch durchgearbeitet – für das umfangreichste Lemma *tonus* waren das 30.000 Belegstellen. Calvin M. Bower hatte sich großzügiger Weise von Anfang an bereit erklärt, die Übersetzung der Interpretamente ins Englische ehrenamtlich zu übernehmen und damit den Benutzerkreis des Wörterbuchs erheblich zu erweitern.

14 Michael Bernhard: *Clavis Gerberti. Eine Revision von Martin Gerberts Scriptorum ecclesiasticorum de musica sacra potissimum* (St. Blasien 1784), Teil 1. Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission Bd. 7, München 1989. – Ders.: *Clavis Coussemakeri*. In: M. Bernhard (Hrsg.), *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters I*. Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission Bd. 8, München 1990, S. 1–36. – Ders.: *Die Thomas von Aquin zugeschriebenen Musiktraktate*. Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission Bd. 18, München 2006.

15 *Repertoire international des sources musicales* B III^{1–6}: *The Theory of Music*, München-Duisburg 1961–2003.

Die Gestaltung des *LmL* wurde durch folgende Kriterien bestimmt:

1. Aufgenommen werden sollten alle Fachwörter, d. h. Wörter, die nur in der Musik erscheinen, oder im Bereich der Musik eine eigenständige Bedeutung annehmen, sowie Wörter, die in der musiktheoretischen Literatur im Vergleich zur allgemeinen Verwendung eine besondere Rolle spielen.
2. Textbasis bildet die gedruckt zugängliche lateinische Fachliteratur des Mittelalters bis 1500. Der ursprüngliche Plan, die gesamte mittellateinische Literatur einzubeziehen, konnte aufgrund der knappen Personalausstattung nicht verwirklicht werden. Allein der Wortbestand der musikalischen Fachliteratur überstieg drei Millionen Wörter. Zudem erwies sich anhand von Stichproben, dass die Belege aus der nicht-fachlichen Literatur einerseits meistens nur die gängigsten Termini enthielten, die ohnehin reichlich belegt waren, andererseits kaum etwas zur Klärung von Bedeutungen beitrugen oder sachliche Informationen beisteuern konnten.
3. Die Form der Artikel orientierte sich an der Gestaltung wissenschaftlicher Wörterbücher, vor allem des *Mittellateinischen Wörterbuchs*: Während das zeitlich parallel erschienene *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*¹⁶ ausformulierte Darstellungen der Geschichte ausgewählter Begriffe mit wenigen exemplarischen Belegstellen gab, sollte das *LmL*
 - die Bedeutung eines Wortes durch ein oder mehrere Übersetzungswörter – und falls kein Übersetzungswort dem Bedeutungsinhalt entspricht – durch eine kurze Begriffserklärung bestimmen
 - das Belegmaterial nach unterschiedlichen Bedeutungen und sachlich nach unterschiedlichen Verwendungsbereichen oder speziellen Konnotationen ordnen und ausführlich zitieren, um die lokale und zeitliche Verbreitung zu dokumentieren
 - ferner Hinweise zu Zitaten, Similien und wichtiger Sekundärliteratur geben und Fehler in den Editionen berichtigen.

16 Hans Heinrich Eggebrecht u. a. (Hrsgg.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Stuttgart 1971ff.

Publikationen

Neben dem über 1600 Seiten umfassenden *Lexicon* sind in der Reihe der *Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission* 26 Bände erschienen, darunter Editionen wichtiger Quellen vom frühen Mittelalter bis ins 15. Jahrhundert:

- *Musica und scolica enchiridiadis* mit der ersten Beschreibung der Mehrstimmigkeit,¹⁷
- die Boethius-Glossierung, die zu den frühesten mittelalterlichen Zeugnissen der Beschäftigung mit der Musik überhaupt gehört,¹⁸
- der sog. *Libellus* des Johannes de Muris, einer der einflussreichsten Texte der Mensurallehre,¹⁹
- und in Zusammenarbeit mit dem *Instytut Sztuki* der Polnischen Akademie der Wissenschaften und externen Fachkollegen die *Traditio Iohannis Hollandrini*, die die Musikerziehung in Zentraleuropa im 15. Jh. entscheidend geprägt hat.²⁰

Daneben konnten auch eine Reihe von Einzelstudien publiziert werden, bei denen ebenfalls zahlreiche Fachkollegen beteiligt waren.

Die Vorarbeiten zum *LmL* haben zum ersten Mal einen Überblick über die Gesamtheit der publizierten Quellentexte und der Sekundärliteratur für dieses Fachgebiet geschaffen, und damit die Grundlage für eine systematische Durcharbeitung des Materials in den Wortartikeln gelegt.

Das *LmL* gibt der Forschung nun ein Arbeitsinstrument in die Hand, das dabei helfen kann, das musikalische Erbe des Mittelalters besser zu verstehen und im Vergleich der Texte und Interpretationsmöglichkeiten die Bedeutung der musikalischen Terminologie zu klären.

17 Hans Schmid (Hrsg.): *Musica et scolica enchiridiadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*. Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission Bd. 3, München 1981.

18 Michael Bernhard / Calvin M. Bower (Hrsgg.): *Glossa maior in institutionem musicam Boethii*. Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission Bd. 9–12, München 1993–2011.

19 Christian Berkold (Hrsg.): *Ars practica mensurabilis cantus secundum Iohannem de Muris*. Die *Recensio maior* des sogenannten «*Libellus practice cantus mensurabilis*». Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission Bd. 14, München 1999.

20 Michael Bernhard / Elżbieta Witkowska-Zaremba (Hrsgg.): *Traditio Iohannis Hollandrini*. Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission Bd. 19–26, München 2010–2016.

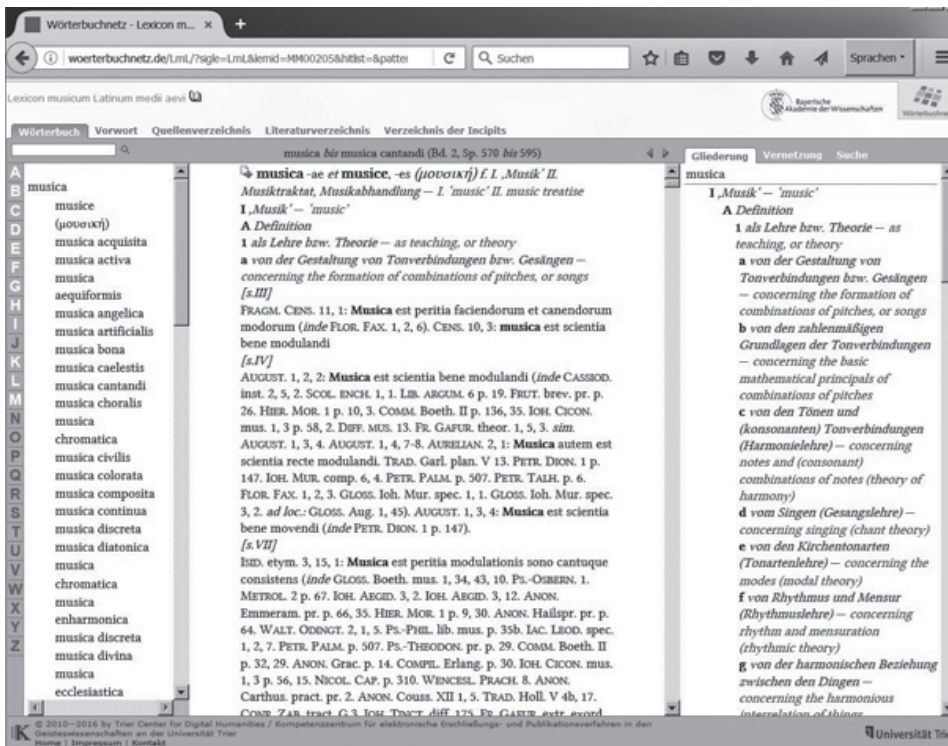


Abb. 3:
Suchmaske der Onlineversion des *LmL*

Die von Anfang an konsequente digitale Erstellung ermöglichte es, dass das *LmL* als erstes Wörterbuch der Bayerischen Akademie seit 2011 sukzessive online zugänglich gemacht werden konnte. Die Transformation der Daten übernahm das *Trier Center for Digital Humanities / Kompetenzzentrum für elektronische Erschließungs- und Publikationsverfahren in den Geisteswissenschaften* an der Universität Trier.

IV

Albrecht Riethmüller

Vom A und O einer Begriffsgeschichte in der Musik

Mit der so dankenswerten wie ehrenvollen Einladung zu diesem Symposium hat Ulrich Konrad mir die Bitte verbunden, etwas zu den Chancen und Grenzen musikalischer Terminologie beizutragen. Es steht zu hoffen, diesem Wunsch mit einigen Gedanken nachkommen zu können. Angesichts der Uferlosigkeit des Gegenstands können sie nur verstreut sein. Verfasst sind sie im Gedenken an Fritz Reckow, dessen Wissenschaftliche Hilfskraft beim *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* ich als junger Student in Freiburg war und dessen Artikel *Diaphonia* (1971) zum Auslöser dafür wurde, dass die Begriffsgeschichte der Musik nachhaltig Faszination auf mich ausübte.

1. Vorspiel

Der vor Jahrzehnten gerne gelesene, 1907 geborene Schriftsteller und Hörspielautor Günter Eich, Ehemann der Wiener Dichterin Ilse Aichinger (1921–2016), ließ 1970, wenige Jahre vor seinem Tod, noch einmal eine Sammlung Kurzprosa erscheinen, diesmal unter dem auf den ersten Blick zweideutigen Titel *Ein Tibeter in meinem Büro*, weil das Subjekt sowohl ein Besucher als auch ein seiner Zeit geschätzter Einrichtungsgegenstand hätte sein können. Eines der Stückchen steht unter der Überschrift *Beethoven, Wolf und Schubert*, dessen Trias ahnen lässt, dass etwas verhandelt sein könnte, das mit Lyrik und Poetik zu tun hat. Die ersten Sätze lauten: «Ach und O sind zwei Gedichte, die jeder versteht. Und verhältnismäßig kurz, sie erfordern keine langjährige Übung im Lesen. Ob sie jedem gefallen, ist eine andere Frage, sie passen nicht, wenn man den schönen Götterfunken voraussetzt. Bravo oder bis bis wäre da viel besser, aber nicht so kurz.»

Der erste der beiden Gedichtvorschläge besteht aus drei Buchstaben, einer Silbe, zugleich einem Wort und einer Exklamation mit emotionaler Bedeutung. Dassel-

be gilt für den zweiten, wobei allerdings die drei Buchstaben auf einen einzigen reduziert sind. Kann man bei einem einzigen Buchstaben, zugleich einer einzelnen Silbe, einem einzelnen Wort von einem Gedicht sprechen? Gegenüber einem solchen poetischen Rinnsal wirkt ein Haiku wie ein Tsunami. Und doch insistiert Eich darauf, und zwar so sehr, dass er sogar die lexikalische Unterscheidung der Exklamation «oh!» von dem eigentlich bedeutungslosen Buchstaben «o» ignoriert. Man muss unwillkürlich an das von Hegel in seiner *Ästhetik* für die Musik vindizierte, aber unter Verdacht gestellte «Ach und Oh des Gemüts» denken, aber bei Eich wird das poetische Spiel mit der Poetik voller Ironie, ja Sarkasmus auf die Spitze getrieben. Mit dem Ausdruck «verhältnismäßig kurz» droht er sogar an, dass er sich am Rande des Nichts noch komprimiertere Gedichtformen vorstellen könnte. Sofern der einzelne Buchstabe wie der einzelne Ton seit der Antike theoretisch als Atom in Grammatik wie Musik gegolten hat, zielt Eich auf eine Art Kernspaltung. Ein wenig anders steht es mit der Behauptung der allgemeinen Verständlichkeit. Sie nämlich zielt auf die universelle Kommunizierbarkeit sprachlich eingefangener elementarer emotionaler Ausdrücke, die von vornherein gegeben ist und nicht erst durch lange Ausbildung und Training erlernt werden muss.

Mit Anspielung vielleicht mehr auf Platons *enthousiasmós* in seinem Dialog *Ion* als auf Schiller (Beethoven), von dem die Wendung des schönen Götterfunken stibitzt ist, holt Eich zum Schlag gegen die göttliche Inspiration aus. Unter den im künstlerischen Schaffensprozess traditionell unverzichtbaren Auspizien der schöpferischen Eingebung sind die Gebilde aus einem Buchstaben oder einer Silbe ungenügend. Zum Vorschlag gebracht sind nun durch Silben- und Wortverdoppelung gewonnene Produkte. Wieder handelt es sich um emotionsgesteuerte Exklamationen. Bei dem letzten Gedichtvorschlag «bis bis» ist die Erweiterung, das heißt

Wiederholung als Verdopplung sogar identisch mit der Aussage; das Wort, das wiederholt wird, bedeutet selbst Wiederholung. Der Springpunkt bei dem Ganzen liegt darin, dass hier in sprachlichen Gebilden – wie sonst in der Musik – Form und Inhalt, Struktur und Bedeutung zusammenfallen. In den vier Gedichten am Beginn von Eichs *Beethoven, Wolf und Schubert* ist der von musikalischen Terminologen reklamierte Unterschied zwischen Begriff und Sache aufgehoben, während wiederum die drei Titelfiguren im Kontext des Prosastückchens durchaus als Teil der musikalischen Terminologie gelten dürfen. Wie bei Eich können in der Literatur, können in Prosa und in Versen Poesie und Poetik stets wieder zusammenfallen, so dass die Literatur unablässig die Möglichkeit hat, auch terminologisch auf sich selbst zu reflektieren, was in der begriffslosen Kunst Musik nicht so einfach, um nicht zu sagen: einfach nicht möglich ist.

Was bei Eich eher als poetischer Spaß und Ulk der Poetik begegnet, findet sich auch aufs Ernsthafteste etwa am Beginn des 2. Akts von Shakespeares *Romeo and Juliet*. Zu Beginn der so genannten Balkonszene erscheint Juliet oben am Fenster, während der liebestolle Romeo vom Vorgarten aus zu ihr hinaufschaut, ohne dass die beiden sich zunächst gegenseitig wahrnehmen («She speaks, yet she says nothing»). Ihr erstes Statement besteht aus bloß vier Buchstaben in zwei Silben bzw. Wörtern: «Ay me!» Wie bei Eich handelt es sich um eine Exklamation, die bei Shakespeare allerdings aus einem Seufzer mit anschließendem Selbstbezug gefügt ist und der namenlosen Selbstvergewisserung dient. Der Ausruf ist der Auftakt zu einer Besinnung auf Namen und Namensgebung, wie man ihn in einem Moment leidenschaftlichster Liebe nicht erwartet. Anlass dazu gibt die Fehde der Familien mit Namen Capulet und Montague, die dem Zusammenkommen der beiden jungen Liebenden im Wege steht. Rasch entwickelt sich bei Juliet aus dem Hemmschuh des Familienzwists eine Namensphilosophie («Tis but thy name that is my enemy / [...] / What's in a name? That which we call a rose / By any other word would smell as sweet»), die ein terminologisches Paradestück ausmacht.

2. A & O: alphabetisch, historisch und systematisch

Von den drei Einschränkungen der auf Musik bezogenen Terminologie, die durch das Lexikalische, das Zeitliche bzw. Geschichtliche und das Systematische gegeben sind, ist das Alphabetische das am wenigsten Aufschlussreiche. Auch wussten die ersten und vorzüglichsten Begriffslexika wie das in die *Metaphysik* von Aristoteles eingelassene nichts von einer alphabetisierten Form. Das Alphabet zwingt lexikalischen Bemühungen auf, von A bis Z durch das Alphabet zu kommen, also komplett zu sein und fertig zu werden. Der Druck kann durchaus befördernd wirken. Wo – wie beim *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* – ein nichtalphabetisches Vorgehen zugrunde gelegt wird, fällt dieser äußere Druck fort, und entweder eine Endlosigkeit des Vorhabens oder eine Unabgeschlossenheit des Unternehmens erscheint vorprogrammiert. Beim *Lexicon Musicum Latinum* war es bestimmt von vornherein ein Vorteil dem Druck des Alphabets ausgesetzt zu sein. Im Zeitalter immer effektiverer digitaler Suchmaschinen und der inzwischen wohl schon dominierenden Online-Lexikographie ist die vertraute alphabetische Anordnung in ihrer bislang überragenden Bedeutung allerdings deutlich restringiert.

Auch in der zweiten, historischen Hinsicht besaß das *Lexicon Musicum Latinum* mit der Einschränkung auf den Zeitraum vom Mittelalter bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts einen entschiedenen Vorteil, weil sie ebenso wie die Einschränkung auf die lateinische Sprache die Masse des zu bearbeitenden Materials wenn vielleicht auch nicht überschaubarer macht, so doch objektiv verkleinert. In Kauf zu nehmen ist dafür die isolierende Behandlung, die historische Kontinuitäten und sprachübergreifende Verbindungslinien eher verdunkelt als erhellt. Hält man sich hingegen nicht in der kulturellen Mitte – also beispielsweise im Mittelalter – auf, sondern drängt es einen zu den (kultur-)geschichtlichen Rändern, dann stellen sich andere Fragen. Wer sich etwa wie der Verfasser dieser Zeilen auf antike griechische musikalische Elementarterminologie (und ihre Rezeption bis heute) konzentriert, der kommt nicht umhin, die Frage nach dem Anfang anders zu stellen – auch in dem Bewusstsein, dass Fragen nach dem Anfang, zumal solche nach dem Ursprung von etwas stets besonders prekär sind, oft spekulativ bleiben und mehr Glauben als Wissen voraussetzen. Aber selbst wenn man auf pragmatischem Boden bleibt, lässt es sich schwer entscheiden, ob man mit einer musikalischen Terminologie bei der Herausbildung einer musiktheoretischen Fachsprache, also in der «klassischen»

Zeit, ansetzen, die transdisziplinäre Terminologie der vorsokratischen Zeit mitberücksichtigen oder gleich ganz auf den Beginn der schriftlichen Überlieferung zurückgehen soll. Homer ist eine musikalische Fundgrube in poetischer Sprache. Es ließe sich noch weiter zurückgehen, aber der Blick hinter die schriftliche Überlieferung zurück auf prähistorische Befunde ist zumindest für die Begriffsgeschichte eine besondere Crux, weil in Ermangelung sprachlicher Quellen moderne Terminologien auf die Gegenstände und Sachen aufgenäht werden müssen. Und wenn auch noch hinter die Ur- und Frühgeschichte zurückgegangen werden sollte bis hin zum in *principio erat verbum*, dann müsste das begriffsgeschichtliche Bemühen tatsächlich ganz von vorne beginnen. Rudolf Stephan, der anfänglich auch als Musiklexikograph hervorgetreten ist, hat mir im Blick auf das *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* als Kritik an Hans Heinrich Eggebrechts Konzept des Einschlusses neuer und neuester Termini mündlich nachhaltig eingeschärft, dass man den begriffsgeschichtlichen Behandlungszeitraum nicht über das 18. Jahrhundert ausdehnen bzw. spätestens mit dem Aufkommen des journalistischen Zeitalters definitiv beenden sollte, damit die begriffsgeschichtlichen Bemühungen ernsthaft und solide blieben. So einleuchtend dieses aus praktischen Erwägungen heraus sein mag, so ist doch die Folgerung, dass man lieber zu Hause bleibt, statt auszugehen, weil einem die Welt als zu groß vorkommt, nicht ohne Tücke. Und mag auch das für terminologische Bemühungen relevante Quellen- bzw. Beleguniversum in den letzten 200 Jahren eine gewaltige Expansion erfahren haben, so hat sich andererseits nicht nur die Verfügbarkeit des Quellenmaterials unvergleichlich verbessert, sondern rechnergestützte Analyseverfahren gestatten auch einen neuen Zugriff. Sowohl beim zeitlichen A wie beim zeitlichen O der musikalischen Terminologie sind, wie es scheint, methodische Fragen bestimmend.

Drittens lässt sich das A und O der Begriffsgeschichte der Musik auch hinsichtlich der Inhalte, also systematisch bestimmen. Die Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz beherbergt ein Langzeitvorhaben *Wörterbuch der deutschen Winzersprache*, das die Fachterminologie der deutschen Winzer zum Gegenstand hat (dem Selbstverständnis nach wegen der länderübergreifenden regionalen Ramifikation dieser Winzer ein europäisches Projekt) und sich vornehmlich auf die Zeit vor der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts bezieht, also auf die Zeit vor dem Einzug moderner Technik auch in den Weinbau. So unterschiedlich die Gebiete von Musik und Weinbau, Musiker und Winzer auch sein mögen, so spricht doch einiges dafür, dass die

Fragestellungen und Gegenstände dort, zumal was das Methodische betrifft, mit dem Gebiet der Musik vergleichbar sind. Wenn man sich allein auf das Fachsprachliche konzentrierte und womöglich hohe wissenschaftliche Ansprüche an diese Fachsprache stellte, dann bliebe von der Winzerterminologie kaum mehr übrig als der önologische Bereich, also ein kleiner Teil der Lebensmittelchemie und daneben vielleicht noch jene Termini *technici*, die das terminologische Winzervorhaben explizit hintanzustellen versucht. Auch in der musikalischen Terminologie beschränkt sich niemand allein auf den engeren Bezirk der Musiktheorie als den zentralen fachsprachlichen Umschlagplatz, sondern schließt möglichst Vieles von dem ein, was sich sprachlich auf Musik bezieht. Der Kosmos der Musik und die Welt des Weines, so verschieden sie sein mögen, reichen weit und lassen sich nicht leicht begrenzen. Doch genau da liegt ein Kern der terminologischen Problematik beschlossen.

3. Grenzen

Der Blick in einen aktuellen Weinprospekt – eine alltägliche Erfahrung – lehrt, mit welchen Begriffen einem der Wein sprachlich schmackhaft gemacht werden soll. Da wimmelt es von Früchten in großer Zahl, von Limone bis Aprikose und Mandel bis Brombeere, es werden Zungen- und Gaumeneindrücke mit einem Arsenal von Adjektiven einzufangen versucht, es werden die Phasen des Trinkvorgangs unterschieden («Abgang» usw.), kurzum, es wird ein ästhetisches Erlebnis zerlegt, zergliedert, analysiert, aber eben in einer anderen Weise, als es die Önologin unter Rückgriff auf ihre chemische Terminologie bewerkstelligt. Von der Sprache, die im Weinprospekt bemüht wird, lässt sich nicht leicht sagen, ob sie angemessen ist. Manchen, insbesondere intellektuell anspruchsvollen Gemütern, ist sie ein Gräuel, der Pein bereitet. Worin allerdings ein spezifischer Unterschied liegen soll zwischen einem Tropfen Wein, der nach Waldbeeren schmeckt, und einem musikalischen Motiv, das Musikkenner Schicksals- oder Liebesthema taufen, lässt sich nur schwer angeben. Denn es ist evident, dass die Sprachcodes, die der Weinprospekt bemüht, nichts mit dem vergorenen Traubensaft selbst zu tun haben (wie auch Liebe und Schicksal nichts mit den musikalischen Motiven selbst). Immerhin gibt es nicht wenige Weinkenner, die die Sprache der Prospekte bzw. diese Art Beschreibung, die anderen als unerträglich erscheint, als hilfreich und zutreffend empfinden. Auch in der Musik findet sich eine große Spanne zwischen den Wörtern der musikalischen Fachsprache und einem

musikalischen Alltag, der sich auf akustische als ästhetische Eindrücke bezieht. Generell, nicht allein im Bezirk von Geschmack und Gefallen, sind die Grenzen zwischen musikalischer Umgangs- und Fachsprache fließend, und oft genug verwischen sie.

Selbst der naturwissenschaftlich beeinflusste Teil der Musiktheorie – ob Akustik oder Neuropsychologie – ist nicht der Bereich, auf den alles Terminologische eingeschränkt werden kann, auch wenn das aus wissenschaftlicher Sicht vielleicht naheliegend wäre, denn der Bereich der Musiktheorie endet nicht dort, wo die Naturwissenschaften enden, er reicht wesentlich weiter, auch ins Kreative und Alltägliche hinein. Denken wir nur an die Kompositionslehren als musikalische Poetiken im traditionellen Verständnis von Handleitungen zum Verfertigen von Musikstücken. Ein Teil dieser Kompositionslehren waren im 19. Jahrhundert die Harmonielehren. Und es waren gerade sie, die dem eminenten Naturforscher Hermann von Helmholtz einmal en passant die bissige Bemerkung entlockten, dass die Lehrbücher der Harmonie, was die Feinheit der Logik betrifft, den Kochbüchern nicht nachstünden.¹ Aber es war ihm wohl bewusst, dass es in beiden Fällen eben nicht auf logische Finesse ankommt, sondern dass die Handleitungen («Man nehme...») zu brauchbaren Produkten für den Gaumen oder für das Ohr führen. Freilich klingt es nicht so, als habe Helmholtz ein Loblied auf die musikalische Terminologie anstimmen wollen – ganz abseits von der Frage, welcher Begriff von musikalischer Fachsprache bzw. Terminologie wir jeweils zugrunde legen. Und es sei umgekehrt nicht übersehen, dass sich für die sinnliche Seite der Musik eine eigene (Fach-) Sprache nie wirklich herausgebildet hat. Wie kurios einem die Geschmacksurteile der Weinprospekte auch vorkommen mögen, sie bemühen sich immerhin um die sinnlichen Eindrücke, und es steht nicht fest, dass die Wortraster, die die heutige Musikpsychologie bereithält, raffinierter sind. Hoch gehandelte grobschlächtige Worthülsen wie «Schubert-Effekt» oder «Mozart-Effekt» lassen daran zweifeln. Der Ausfall eines der sinnlichen Seite von Musik angemessenen Sprechens über sie ist und bleibt ein Manko. Theoretischer ausgedrückt: Für den terminologischen Zugriff bleibt es eine nicht geringe Hypothek, dass Musik unverrückbar eine begriffslose Kunst ist.

Ein weiterer Aspekt der Grenzen beziehungsweise Begrenzung der musikalischen Terminologie liegt im

Übersetzen beschlossen. Beim *Lexicon Musicum Latinum* spielt das zwar auch eine Rolle, aber doch eine weniger ausschlaggebende, sofern das Lateinische im Mittelpunkt steht und man davon ausgehen möchte, dass die Leser bzw. Benutzer des Lexikons dieser Sprache einigermaßen mächtig sind. Weniger marginal ist die Frage des Übersetzens, wenn es sich um Sprachen handelt, auf die sich heute so gut wie niemand mehr versteht. Wer zum Beispiel antike griechische Texte im musikhistorischen oder musiktheoretischen akademischen Unterricht vermitteln möchte, kommt heutigen Tags nicht um hin, auf die englischen Übersetzungen von Andrew Barker zurückzugreifen.² Das gilt sogar bei Studierenden, die griechischer Herkunft sind. Zwar liegt, um ein anderes Beispiel zu geben, die lateinische Zusammenfassung der griechischen Musiktheorie *De institutione musica* von Boethius seit genau anderthalb Jahrhunderten in keiner neuen originalen Textausgabe mehr vor, aber immerhin besitzen wir zwischenzeitlich die so lesenswerte englische Übersetzung von Calvin Bower.³ Gäbe es diese nicht, so stünde zu befürchten, dass der Text derzeit entweder gar nicht mehr oder allenfalls noch über die Sekundärliteratur zur Kenntnis genommen würde. Daran wird sich unter Musikhistorikern vermutlich auch künftig nichts mehr ändern lassen. Vorbei ist die Zeit, als selbst noch nach dem Zweiten Weltkrieg in geistesgeschichtlich orientierten Studienratshaushalten *De consolatione philosophiae* von Boethius wenn nicht im Original, so doch in Übersetzung wie selbstverständlich im Bücherschrank stand, vor allem aber auch gelesen wurde. Heute kennen, wie es scheint, die Jüngeren kaum mehr den Titel der in Erwartung der Hinrichtung während der Haft verfassten tröstlichen Schrift.

Die Frage der Übersetzung bleibt zudem eine Herausforderung an die Terminologie. Im Gefolge seiner Präsidenschaft der Internationalen Gesellschaft der Musikwissenschaft (IMS) veranstaltete Christoph-Hellmut Mahling gleich nach dem weltpolitischen Umschwung von 1989/90 eine Tagung in Mainz, die prominente Vertreter musikologischer Teildisziplinen aus vielen Ländern miteinander ins Gespräch bringen sollte. Bei der Gelegenheit machte ich probeweise den Vorschlag, ein Forum zu schaffen, das Grundbegriffe der Musik sprach- und kulturübergreifend untersucht und in vorsichtige Vergleichung miteinander zieht.⁴ Die

1 Aus dem Umkreis seiner Abhandlung: Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik [1863], 5. Aufl., hrsg. von R. Wachsmuth, Braunschweig 1896.

2 Andrew Baker: Greek Musical Writings. 2 Bände, Cambridge 1984 und 1989.

3 Anicius Manlius Severinus Boethius: Fundamentals of Music, übers., eingel. und komm. von C. M. Bower, New Haven und London 1989.

4 Albrecht Riethmüller: Grundlagen der Musiktheorie im Vergleich der Kulturen – ein Vorhaben. In: Christoph-Hellmut

interkulturelle Untersuchung von Grundbegriffen der Musik setzt natürlich voraus, dass die Begriffe, Wörter, Ausdrücke usw. übersetzbar sind. Jedoch wird vielfach und in vielerlei Hinsicht stillschweigend von einer Unübersetzbarkeit ausgegangen. Das Insistieren auf dieser Annahme dient in aller Regel der Abkapselung und Isolation, ob diese nun kulturideologisch motiviert sind oder nicht. Die Idee eines solchen terminologischen Forums fand jedenfalls keinerlei Anklang bei den Kollegen oder Widerhall in den Disziplinen. Es bestand offenbar eine Unwilligkeit zum Vergleichen, die sich auch bei anderen Gegenständen gelegentlich beobachten lässt. Die Resistenz gegen interkulturelle terminologische Vergleichung und gegen Übersetzung erinnert von ferne an das einstmalige zähe Festhalten an der deutschen Kleinstaaterei. Und kurioserweise sind gerade Verächter von Vergleichung und Übersetzung nicht zögerlich dabei gewesen, einen Begriff wie *Heterophonie*, der ein einziges Mal bei Platon vorkommt und dann Ende des 19. Jahrhunderts, durch Carl Stumpf kolportiert, als Neologismus zu einem musikethnologischen Grundbegriff (und Kampfbegriff gegen Polyphonie) aufsteigen zu lassen und vielen Musikkulturen aufzupropfen, als wäre er ihnen zu eigen.

Wer sich in (alt-) griechische Elementarterminologie der Musik versenkt – mir dient es stets wieder auch zur Erholung vom geräuschvollen akademischen Alltag und disziplinären Geschäft –, der begibt sich auf ein Gelände, das so dünn besiedelt ist, dass es fast ausgeschlossen ist, dort noch einer Kollegin oder einem Kollegen zu begegnen. Nach bald fünf Jahrzehnten interdisziplinären Austauschs mit Sprachwissenschaftlern und Philosophen, Klassischen Philologen und Archäologen, Kunsthistorikern und Byzantinisten lässt es sich mit Gewissheit sagen, dass Gesprächspartner für eine Begriffsgeschichte in der antiken Musik bzw. Musiktheorie Mangelware sind – ganz abgesehen von den Musikwissenschaftlern, die sich gerade im universitären Rahmen schon vor einem Jahrhundert auf breitester Front von der Beschäftigung mit der Musik und Musiktheorie der griechischen Antike verabschiedet hatten, sofern die Musikgeschichte recht eigentlich nicht mehr hinter das Mittelalter zurück verfolgt und damit die Musikgeschichte der Antike in den Stand einer Vorgeschichte versetzt worden ist. Altphilologen schließen zwar Musik in ihre Betrachtungen, soweit sie sich auf Kunst und Kultur beziehen, mit ein, aber die Befassung mit dem Zentrum der Überlieferung altgriechischer

Musik, den musiktheoretischen Texten, meiden sie in durchgängiger Ermangelung der dafür erforderlichen Spezialkenntnisse. Andere Altertumswissenschaftler wie die Archäologen möchten gerne den Sound der Antike wiedererstehen hören, sie würden gerne den auditiven Kontext ihrer architektonischen Funde, Tempel, Foren, Skulpturen usw. tönend rekonstruiert wissen. Der Wunsch ist nur allzu verständlich, aber es muss den Archäologen die Gegenfrage gestellt werden: Habt ihr denn je einen Ton der Antike ausgegraben? Sie haben es nicht, aber ihr Wunsch bleibt bestehen, so unerfüllbar er ist. Die Gegenstandsbezogenheit, auf die Archäologen mit berechtigtem Stolz so großen Wert legen, passt nicht zu dem flüchtigen Medium Musik. Es bleibt nichts anderes übrig, als den Kollegen zu raten, sich an die Filmstudios in Hollywood, vielleicht auch in Potsdam-Babelsberg zu wenden; denn dort sind die Orte, an denen seit vielen Jahrzehnten das, was wir unter griechisch-antiken oder römisch-imperialem Sound verstehen, produziert wird.

Den Umstand, dass tonangebende Vertreter der heute so genannten Historischen Musikwissenschaft im 20. Jahrhundert die griechische Antike aus der Musikgeschichte ausgeklammert haben, nahm Martin L. West, der sich als bedeutender Klassischer Philologe auch um Musik und ihre Theorie bekümmert gezeigt hat, zum Anlass, daraus die Konsequenz zu ziehen, die Musik der griechischen Antike nicht mehr in den Kontext von Klassik, Klassizismus und Abendland zu stellen, sondern stattdessen die Verschränkung der Musik der griechischen Antike mit den Anrainerkulturen in der damaligen Zeit ins Auge zu fassen, also eine Rekontextualisierung vorzunehmen.⁵ Damit aber wird die Musik der Antike – in gewisser Weise folgerichtig – in nuce aus der Zuständigkeit der (angeblich) historischen Musikwissenschaft herausgenommen und der (angeblich ahistorischen) Musikethnologie oder Ethnomusikologie überantwortet. Für das Anliegen einer Begriffsgeschichte in der Musik ist das Ansinnen Wests, wie es scheint, nicht eben förderlich, weil die transkulturelle Ambition die Diskurse so sehr in Anspruch nimmt, dass terminologische Fragen erneut weit zurücktreten müssen. Es herrscht, wie gesagt, kein günstiges Klima für terminologische Besinnungen auf die Musik(theorie) der griechischen Antike, und gestandene Mediävisten, die es

Mahling / Stephan Münch: Ethnomusikologie und historische Musikwissenschaft – Gemeinsame Ziele, gleiche Methoden? Mainzer Studien zur Musikwissenschaft Bd. 36, Tutzing 1997, S.105–109.

5 Martin L. West: *Ancient Greek Music*, Oxford 1992, S. 3: «There is a general danger of coming to ancient Greek music with preconceptions formed by Western musical culture. Some nineteenth-century investigators fell prey to such preconceptions to a degree that looks grotesque from this distance. Can we do better? Yes, we can, in particular, because of the great advances made by ethnomusicology in the present century and the general widening of musical horizons.»

mit musikalischer Terminologie zu tun haben, können es sich womöglich kaum vorstellen, welches kommunikative Defizit hier herrscht, weil kaum jemand als Gesprächspartner vorhanden ist. Angesichts immer üppiger gedeihender Vernetzungen und Netzwerke in den Geisteswissenschaften ist es wahrscheinlich eher störend als verstörend, wenn darauf hingewiesen wird, dass die griechische Musikterminologie – die bis heute bewegte Wiege der Begriffsgeschichte in der Musik – so gut wie nirgends auf der Welt mehr Resonanz findet. In den Zusammenhang gehört es auch, dass die philologischen Bemühungen um Musik und Musiktheorie der griechischen Antike im deutschsprachigen Raum verebbt zu sein scheinen. Waren Editoren und Übersetzer hier noch im 19. Jahrhundert auch auf dem Gebiet altgriechischer musiktheoretischer Texte auf breiter Front vorneweg, so ist spätestens nach dem Zweiten Weltkrieg kaum mehr etwas davon zu verspüren. Das Übersetzungsgeschäft ist hier fast ganz zum Erliegen gekommen, und an prominenten Editionen sind nur noch erwähnenswert die der *Anonyma de musica scripta Beliermanniana* durch Dietmar Najock in der Leipziger *Bibliotheca Teubneriana* (1975 – die DDR hatte hier offenkundig bei weitem mehr Traditionsbewusstsein bewahrt als die Bundesrepublik) sowie insbesondere Annemarie J. Neubecker, die 1986 in Neapel Philodems *De musica* in einer Edition mit Übersetzung herausgebracht hat.

4. Intermezzo

Nunmehr seit einem Säkulum verzeichnen viele Lehrbücher der Musikgeschichte den «Song of Seikilos», das «Seikilos-Lied», als Paradigma für ein, wenn nicht das Musikstück aus der griechischen Antike. Die Melodie wurde auf einer heute im Dänischen Nationalmuseum in Kopenhagen verwahrten Grabstele aus dem 1. nachchristlichen Jahrhundert in Kleinasien entdeckt, aber der schottische Gelehrte Sir William Ramsay, der den Fund in einer Epigramm-Sammlung ausgangs des 19. Jahrhunderts erstmals herausgab, legte keinen Wert darauf, dass der Liedtext mit musikalischer Notation angereichert war, so dass erst kurz darauf von Tübingen aus die musikalische Notenschrift transkribiert und in Wiederveröffentlichungen berücksichtigt worden ist. Abbildung 1a zeigt den Inhalt der Säulenschrift in diplomatischer Übertragung, Abbildung 1b unter Verwendung der uns vertrauten modernen Notenschrift.

Drei unterschiedliche Ebenen von Schrift beziehungsweise Text lassen sich erkennen: Das Zentrum bildet fraglos der griechische Liedtext selbst, der von der Vergänglichkeit des Lebens erzählt, mithin als Grabinschrift geeignet, als literarisches Gebilde jedoch im gegebenen Zusammenhang von geringerem Interesse ist. Jeweils oberhalb der Textzeilen befinden sich als zweite Schicht Zeichen, die in Buchstabennotenschrift die Tonhöhen der Melodie angeben, sowie einige Sonderzeichen, die

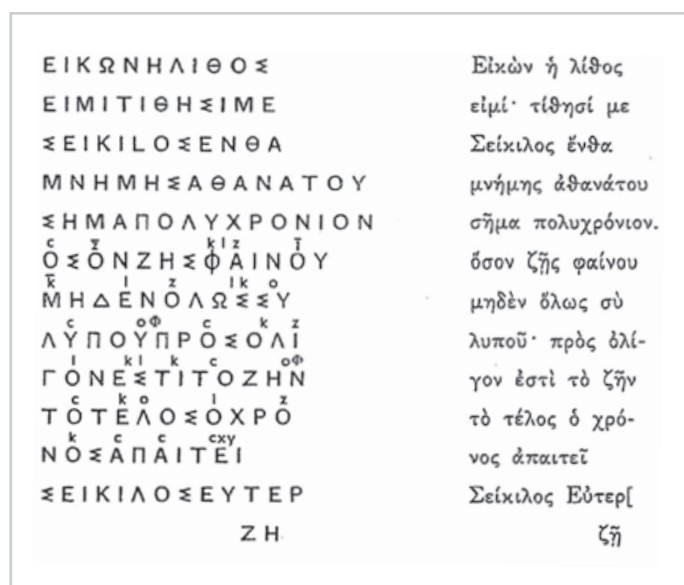


Abb. 1a:
Seikilos-Lied in diplomatischer Übertragung.
Egert Pöhlmann: Denkmäler altgriechischer Musik.
Sammlung, Übertragung und Erläuterung aller Fragmente
und Fälschungen. Erlanger Beiträge zur Sprach- und
Kunstwissenschaft Bd. 31, Nürnberg 1970, S. 55.



Abb. 1b:
Seikilos-Lied in Transkription in moderne Notenschrift nach:
Egert Pöhlmann: Denkmäler altgriechischer Musik. Sammlung,
Übertragung und Erläuterung aller Fragmente und Fälschungen.
Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft Bd. 31,
Nürnberg 1970, S. 55.

dem Rhythmus an den Stellen gelten, wo dieser vom Versmetrum abweichen soll. Festgeschrieben sind damit die beiden traditionell primären Parameter der musikalischen Klangorganisation, nämlich Tonhöhe und Tondauer. (Angesichts der auch unter Editoren verbreiteten Neigung von Philologen zur Eristik verwundert es fast ein wenig, dass in den Wiedergaben des Seikilos-Liedes, soweit diese überschaut werden können, hinsichtlich der notierten Parameter keine Abweichungen der Lesarten anzutreffen sind.)

Schließlich befindet sich vor Beginn des Liedes noch ein drittes schriftliches, erneut sprachliches, hier jedoch prosaisches Element. Übersetzt lautet die durch Insistieren auf das Ewige dem von der Vergänglichkeit handelnden Inhalt des Liedtextes entgegengesetzte Inschrift: «Ich bin der Stein (*lithos*) als Bild (*eikon*). Seikilos hat mich hierher gestellt als ein die Zeiten überdauerndes Zeichen (*sema*) unvergänglicher Erinnerung (*mnemes*).» Tatsächlich handelt es sich um eine Bildsäule, so dass der Stein, der davon spricht, ein Bild zu sein, dem zu gleichen scheint, was man heute im Bereich der Installationen eine Klangsäule nennen möchte. Wenn man nur die Inschrift vor Beginn des Liedes in Betracht zieht, dann begegnen einem dort zum wenigsten drei Begriffe – Bild, Zeichen und Erinnerung (gr. *Mneme*, lat. *Memoria*) –, die in den aktuellen kulturtheoretischen und kulturgeschichtlichen Diskussionen der Geisteswissenschaften sogar einzeln durchaus dazu angetan wären, einen ganzen Sonderforschungsbereich zu begründen. Das Ikonische, das Semiotische und das Memoriale haben, wie es scheint, in zwei Jahrtausenden nichts von ihrer begrifflichen Präsenz, ja Urgenz verloren. Ob man hingegen statt für diese auffälligen Begriffe für die in der anschließenden Melodie verwendeten, durch die Notenzeichen repräsentierten musikalischen Termini gleichermaßen etwas Aktuelles, allgemeineres Interesse Heischendes finden und damit akademische Diskurse bereichern könnte, bleibt hingegen eher fraglich. Ein Forschungsverbund für die Erforschung antiker musikalischer Zeichen bzw. Termini steht weder in Aussicht noch zu erwarten.

«Ich bin der Stein als Bild», das verweist im Falle eines Musikstückes nur im übertragenen Sinne auf ein reales Erklingen à la Klanginstallation in Form einer Säule, wohl aber sozusagen natürlicherweise auf das, was man analog zum Schriftbild als Notenbild bezeichnet. Der Stein als Bild lässt indessen noch an etwas anderes denken, nämlich an die Dimension einer Bildsäule. Handelte es sich im Falle des Seikilos-Liedes nicht um eine einfache Grabstele, sondern um eine großangelegte Säule wie die für Trajan oder Hadrian, auf denen ganze Bildergeschichten untergebracht, das heißt erzählt sind

und die noch heute weithin sichtbare touristische Attraktionen bilden, dann wäre auch der Umfang des Musikstückchens nicht auf jene kaum halbe Minute Dauer beschränkt, die es tatsächlich einnimmt, sondern könnte größere musikalische Formen einfangen. So aber ist das mehr oder weniger einzige aus der Antike zur Gänze erhaltene Musikstück, das Martin L. West treffend als «simple ditty» charakterisiert hat,⁶ eines in einem nicht repräsentativen Briefmarkenformat. Den Terminologen wiederum mag interessieren, wer jener Seikilos gewesen ist, auf dessen Namen das Lied von der Rezeption im 20. Jahrhundert getauft wurde. Man weiß es nicht. Die Nennung der Inschrift ist der einzige Beleg für den Namen, und die Inschrift selbst gibt keinen Aufschluss darüber, ob es sich um den Verstorbenen handelt, für den das Grab eingerichtet wurde, oder vielleicht der Künstler, der als Songwriter tätig war. Es könnte aber ebenso der Steinmetz gewesen sein, der die Säule hergestellt hat, schließlich selbst der Name des Transportunternehmens, das der Inschrift zufolge den Stein am Grab aufgestellt hat. Aber ob nun Seikilos, Wolf oder Schubert, man wird nicht daran zweifeln wollen, dass die Namen Teil einer Begriffsgeschichte in der Musik sind.

5. Chancen

Die Bayerische Akademie der Wissenschaften beherbergt seit 2013 ein neues durch das Bund-Länder-Programm gefördertes und auf 25 Jahre disponiertes Langzeitvorhaben, dessen Arbeitsstelle in München angesiedelt ist und das von dem Würzburger Philosophiehistoriker Dag Nikolaus Hasse geleitet wird. Es ist dem Thema *Ptolemaeus Arabus et Latinus* gewidmet. Bei diesem um Astronomie und Astrologie zentrierten und Begriffsgeschichtliches explizit einschließenden Rezeptionsprojekt ist der Zweig des Ptolemaeus Graecus auffälliger Weise ausgespart. Das hochspannende Vorhaben ist ohne Zweifel wissenschaftsgeschichtlich von außerordentlicher Relevanz, weil es nicht zuletzt auf die Bedingungen unseres Weltbildes und seine geschichtlichen Bebungen zielt. Andererseits wissen wir, dass Klaudios Ptolemaios neben dem *Almagest* noch ein zweites besonders umfangreiches Werk hinterlassen hat, das ebenfalls im Horizont des Weltbildes steht: seine drei Bücher *Harmonika*. Diese Lehrschrift zur Harmonik bildet den profundesten, intellektuell anspruchsvollsten und, wie man behaupten darf, bedeutendsten Text der griechischen Antike zur Musiktheorie. Das

6 Martin L. West: *Ancient Greek Music*, S. 301.

dritte Buch davon hielt der einer derer, die bald anderthalb Jahrtausende später unser Weltbild erneuern sollten, Johannes Kepler, für so beherzigenswert, dass er es ins Lateinische übersetzte und 1619 in seinem in Linz erschienenen Werk *Harmonices mundi*, das immerhin das dritte Keplersche Gesetz enthält, als Anhang abdrucken wollte, wozu es nur deshalb nicht gekommen ist, weil die Handwerksgesellen, wie er in der Schrift selbst en passant ärgerlich wissen lässt, in den Krieg gezogen seien, statt seinen Veröffentlichungswunsch zu erfüllen. Die *Harmonika* des Ptolemaios haben im 20. Jahrhundert generell und speziell unter Musikologen kaum mehr Aufmerksamkeit erfahren. Das gilt für die letzte Edition des originalen griechischen Textes durch den Altphilologen Ingemar Düring, die 1930 an einer für Publikationen auf Deutsch etwas exzentrischen Stelle erschienen ist, nämlich in der schwedischen Schriftenreihe *Göteborgs Högskolas Arsskrift*, was auch der Verbreitung der 1934 ebenfalls dort von Düring vorgelegten deutschen Übersetzung nicht geholfen hat. Hier könnte sich das Blatt allmählich sogar wenden. Zwar gibt es keine neuere Edition des originalen Textes, wohl aber mehr Übersetzungen in moderne Sprachen – Deutsch ausgenommen. Man darf gespannt sein, ob die *Harmonika* des Ptolemaios, die sich ja durchaus subsidiär zu der astronomisch-astrologischen Ausrichtung des Projekts *Ptolemaeus Arabus et Latinus* verhalten, sofern in ihnen das Thema Weltharmonik angeschnitten ist, in dem Vorhaben Berücksichtigung finden wird oder nicht. Es müsste eigentlich der Fall sein, wenn der Voratz, Terminologisches mit zu berücksichtigen, vollinhaltlich umgesetzt werden soll.

Zur Beförderung des Bewusstseins der Nützlichkeit der Begriffsgeschichte für das Studium und die Erkenntnis der Musikgeschichte wäre es zuallererst förderlich, wenn in die musikologischen Curricula – möglichst nicht erst in fortgeschrittenen Stadien, sondern schon in den Propädeutika – Kurse aufgenommen würden, die in die begriffsgeschichtliche Methode einführen und musikalische Grundbegriffe behandeln. Unter den musikwissenschaftlichen Kollegen ist dafür, wenn man realistisch ist, größerer Enthusiasmus nicht zu erwarten. Verständlich ist das insofern, als es schon schwer genug ist, durch die Curricula unerlässliche musikalische Kompetenz zu vermitteln, so dass nicht auch noch für notwendig multilinguale sprachliche Kompetenz Raum bleibt. Aber die Ambition müsste schon weiter reichen, als sich mit den üblichen modischen Glossaren zufrieden zu geben, die früher populärwissenschaftlichen, heute sogar wissenschaftlichen Büchern beigegeben sind. Solche Abbrüchigkeiten sind gewiss nicht ganz unnütz, aber nicht mit begriffsgeschichtlichen Ansprü-

chen zu verwechseln. Vorteilhaft für die musikalische Terminologie wäre zudem eine Öffnung hin zu der Philosophie, in der das Geschäft der Analyse von Begriffen seit Aristoteles zu Hause ist. Das Interesse an Begriffsgeschichte ist im Bereich der Philosophie lebendig geblieben, und dieses nicht allein unter Vertretern der Geschichte der Philosophie, sondern weit darüber hinaus und auch mit interdisziplinärem Impetus.⁷ Es wäre bestimmt nicht unwichtig, musikalische und musiktheoretische Terminologie dort einzubringen.

Neben Fragen der Methodik der Begriffsgeschichte erscheint die mentalitätsgeschichtliche Seite des Terminologischen auch im Blick auf Musik, Musikgeschichte und Musiktheorie besonders lehr- und daher erforschenswert. Gängige lexikografische Aufarbeitungen geben hier oft nicht den geringsten Aufschluss über diese Gegebenheiten, die womöglich als sachfremd diskreditiert werden. Viele Wortbedeutungen und ihre Verwendung sind, zumal im Alltag, aber auch in wissenschaftlichen Zirkeln, keineswegs neutral, sondern oft genug angereichert mit ungeprüften Fraglosigkeiten und Voreingenommenheiten. Man denke nur neuerdings wieder an den Ausdruck «Lügenpresse» oder früher an die lügenrednerische Parole von einer «Volksaufklärung». Auch im Bereich des Kulturkritischen, Kunstfertigen und Musikalischen lassen sich solche fragwürdigen, also des Nachfragens werter Termini ausfindig machen, seien es nun, um nur einige zu nennen «absolute Musik», «das Geistige in der Musik», «Kulturindustrie», «Musikwerk» und «Sonatenform», seien es «Urtext und Zyklus» oder sei es die Rede von einer «musikalischen Logik». Man sollte sich bewusst machen, dass Aufladungen von Wörtern und Begriffen zwischen Idolatrie und Denunziation nicht erst in jüngerer und jüngster Zeit zu gewärtigen sind, sondern schon immer so haben sein können. Bei der gerade in den Geistes- und Kulturwissenschaften so verbreiteten Neigung zur Verklärung alles Vergangenen – desto mehr, je weiter es zurück liegt – gerät diese schlichte Tatsache leicht aus dem Sichtfeld. Sie berührt das begriffsgeschichtliche Geschäft zentral. So sehr man geneigt sein mag, weit zurückliegende Geschichte von den als modern oder neu angesehenen Zeitgeisteskapaden auszunehmen, so wenig sollte man sich dem Umstand verschließen, dass beispielsweise die Unterscheidung zwischen drei Musikertypen, auf die Boethius am Ende des ersten Buches von *De institutione musica* (I, 34) so großen Wert legt, auf einem voreingenommenen, vorurteilsstrotzenden soziomusikalischen Machtspiel beruht, wenn er erklärt,

7 Vgl. zum Beispiel Gunter Scholtz (Hrsg.): Die Interdisziplinarität der Begriffsgeschichte. Archiv für Begriffsgeschichte, Sonderheft 1, 2000, Hamburg 2000.

dass weder der Komponist (*poeta*) noch der ausübende Musiker (*cantor*) ein Musiker (*musicus*) genannt werden dürfe, sondern diese Bezeichnung, dieser Name allein dem Musiktheoretiker zustehe, also einem musikalischen Trockenschwimmer, der sich die Finger nicht an der Musik schmutzig macht. Die ideologische Komponente dieser begrifflichen Ränke zur Zementierung gewisser Hierarchien im Bereich des Musikalischen mag vielleicht zur Verbesserung musikalischer Bildung pädagogisch abgezweckt gewesen sein, aber sie hat ein renitentes Klischee entweder in die Welt gesetzt oder einfach transportiert. Das heute spürbare Misstrauen zwischen musikalischer Theorie und Praxis samt den wechselseitigen Verdächtigungen denkt lange her.

Oft erkennt man nicht einmal die Parteilichkeit, die in der kollektiven Verwendung von Begriffen beschlossen liegt, und dies umso mehr, als man glaubt, wenn man Musikgeschichte betreibt, dann auch objektiv, unbeeinflusst und überparteilich zu sein. Während des Kalten Krieges hielt man sich gerade auch auf dem Feld der Musikästhetik auf westlicher Seite genug zugute, dass man objektiv und nicht wie die Kommunisten im Osten parteilich urteile. Aber Konzepte wie die der Autonomie von Kunst und Musik beruhten auf Überzeugungen, nicht objektiven Gegebenheiten. Möglicherweise war das Eingeständnis der kommunistischen Literatur-, Kunst- und Musikwissenschaft, partiisch zu sein, nicht nur ein Manko, sondern daneben auch ein Stück Ehrlichkeit, wobei es keineswegs darum geht, diese Partei für die Richtige zu befinden oder ihr zu folgen, sondern bloß darum anzuerkennen, dass ein Bewusstsein der Parteilichkeit bestanden hat. Der Mangel war, dass die Parteilichkeit nicht auf den Prüfstand gestellt worden ist. Aber man mag die Einsicht schätzen, statt entrüstet von sich zu weisen, dass man mit Terminologie Partei ergreift und unterdessen unter dem Deckmantel von so genannter Wissenschaftlichkeit erst recht der Propaganda des eigenen Lagers anheimfällt, häufig ohne es sich selbst bewusst machen zu können. Diskurse über Musik im Bereich von Religionen – gleich welcher Denomination und welchen Alters – sind hierbei besonders ergiebig sprudelnde Quellen. Es gibt auch und hat es wohl seit jeher gegeben eine Art von Begriffspolizei, die einen vorschreiben will, in welcher Weise man Termini der Musik zu gebrauchen habe.

Eine normative Tendenz ist im 20. Jahrhundert etwa bei dem Terminus *Symphonie* zu beobachten gewesen. Der Nimbus der Symphonie des 19. Jahrhunderts war so groß geworden, die Ablehnung des 19. Jahrhunderts durch allerlei musikalische und außermusikalische Zirkel – solche, die sich als Apologeten des Davor und solche, die sich als avantgardistische Vertreter eines Da-

nach verstanden – nicht minder groß, so dass diese musikalische Form oder Gattung aktuell keine Chance hatte, sondern umzingelt war von Verächtern, denen sie entweder als zu modern oder als zu altmodisch vorkam. Als ein quasi doppelter Anachronismus gerieten Symphonien des 20. Jahrhunderts unter Verdacht, unzeitgemäß zu sein. Erging es also denen, die noch Symphonien im traditionellen Verstande dieser Orchestermusik schrieben, nicht gut, so wäre es noch schlimmer gewesen, wenn ein Komponist – aus welcher Laune heraus auch immer – ein neu komponiertes Streichquartett Symphonie genannt hätte. Wäre das nicht von den musikologischen Experten als unbotmäßig niedergemacht worden? Wer aber ist der Richter, der darüber befindet, welchen Titel ein kreativer Künstler seinem Produkt angedeihen lassen darf? Müssten wir dann nicht auch Johann Sebastian Bach kritisieren, weil er seine dreistimmigen *Inventionen* für Klavier als *Sinfonien* titulierte? Oft sind es bloße Beschränktheiten des Wissens, die zu rigorosen terminologischen Urteilen führen. Die Frage ist nur, ob und inwieweit Begriffsgeschichte der Musik bzw. musikalische Terminologie sich von den Klischees fernhalten kann. Im Übrigen ist es begriffsgeschichtlich bestimmt ebenso wichtig zur Kenntnis zu nehmen, dass der Terminus *Symphonie* (*symphonia*) über 2000 Jahre hinweg, also altehrwürdig in der Musiktheorie das Grundwort für Konsonanz als einer ausgezeichneten Intervallgruppe gebildet hat. Verglichen damit ist die Symphonie als mehrsätziges Orchesterwerk eine Erscheinung von musikgeschichtlich flüchtiger Dauer.

Selbst Fachlexika lassen in ihren Einträgen immer wieder vermissen, dass bestimmte Stichwörter den Schimmer von Slogans an sich tragen. Und überhaupt wird niemand von sich sagen wollen, dass er völlig immun gegen den propagandistischen Horizont sei, in dem Termini stehen können. Ein schlagendes Beispiel für einen sozusagen zu einem Ideologem aufgeladenen Begriff ist der Ausdruck «motivisch-thematische Arbeit» – ein Gedankenkonstrukt, das besonders mit Wertschätzungen einerseits und Abwertungen andererseits einhergegangen ist. Jüngst ist in einem von Stefan Keym herausgegebenen Band dieses Phänomen zum ersten Mal gründlich untersucht worden.⁸ Es wäre zu wünschen, dass Arbeiten wie diese den Auftakt zu einer neuen Form einer kritischen Begriffsgeschichte in der Musik bildeten.

8 Stefan Keym: Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte und Problematik eines «deutschen» Musikdiskurses. Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung XXII. Studien zur Geschichte der Musiktheorie Bd. 12, Hildesheim 2015.

6. Epilog

Terminologie besitzt hin und wieder auch eine heitere, spielerische Seite. Erinnert sei an eine Worterklärung, die der große byzantinische Gelehrte und Bischof von Thessalonike Eustathios im 12. Jahrhundert dem – neben weiteren Bedeutungsschichten wie Stimme und Sprache – ältesten (pythagoreischen) Ton- bzw. Klangbegriff *phone* (lat. *vox*) hat zukommen lassen. Gemeint vielleicht als Definition, de facto aber als Deutung beschreibt er die *phone* als ein *phos tou nou*, als einen Schein der Vernunft. Auch er beteiligt sich durch das Hineintragen der Licht-Metapher in den auditiven Bereich an etwas, das den mit der unsichtbaren Musik befassten Komponisten – ob nun Webern oder Stockhausen – besonders wichtig geworden ist. Mag man auch bedauern, dass in den audiovisuellen Medien inzwischen das Visuelle so dominant geworden ist, dass es immer schwerer wird, Musik ohne visuelle Beigaben, ohne Bebilderungen usw. bloß hörend zu vermitteln, so wird man das etymologische Spiel, das Eustathios anstellt, von solcher Bedenklichkeit unberührt wissen wollen. Vielmehr regt es zu etwas an, dass das terminologische Geschäft am meisten schätzenswert macht. Es überlässt uns etwas zum Nachdenken. Und der Theologe Eustathios war dazu umso mehr gezwungen, als er trotz der zwischenzeitlichen 1500 Jahre kaum hat übersehen können, dass der Philosoph Aristoteles mehrfach statuiert hatte (u. a. *Physik*, III,4f.) dass *phone* unsichtbar sei.

Wäre das Betreiben von Begriffsgeschichte in der Musik bloß ein intellektuell ansprechendes methodisches Glasperlenspiel oder wäre es nur eine Variante eines gegenwartsüberdrüssigen Eskapismus, dann ließe sich darauf vielleicht verzichten. Doch die Versenkung in die Terminologie der Musik kann etwas anderes. Durch den sprachlichen bzw. sprachgeschichtlichen Rekurs kann sie uns erschließen helfen, welchen Zugang die jeweiligen Epochen zur Musik haben. Und sie kann nicht zuletzt im Vergleich der Epochen die Mentalitäten ergründen helfen, mit der wir das Phänomen Musik ins Visier nehmen.

V

Klaus-Jürgen Sachs

«Res» und «verba» der Musik im Spiegel des
*Lexicon musicum Latinum medii aevi**

Das Symposiums-Motto – Diktum des Cato Maior – ist Stichwortgeber für das nun Vorzutragende. Den Imperativ *Rem tene* beziehe ich zunächst auf die «Sache», deren Vollendung heute zu feiern ist: das *Lexicon musicum Latinum medii aevi*, kurz *LmL*. Die Begriffe *res* und *verba*, bei Cato pointiert einander gegenüberstellt, dienen als Leitgesichtspunkte. Sie sind ja die Grundaspekte sprachlichen Ausdrucks schlechthin; um sie kreist alles Nachdenken über Wesen und Entwicklung der Sprache seit der Antike bis hinein in die Sprachphilosophie des 20. Jahrhunderts.¹ Und um beide – *res*, die anzusprechende «Sache», *verba*, die dazu dienenden «Wörter» – kreist auch jede Lexikonarbeit.

Was Cato unüberbietbar knapp, in nur vier Wörtern und stilistisch kunstgerecht, Redenden wie Schreibenden empfahl, das überdauerte als «geflügeltes» Zitat ganze Bildungsepochen. Es bleibt ein guter Rat, sich ganz an die *res* zu halten, *sie* erst einmal zu beherrschen, dann würden die passenden *verba* schon «folgen», also sich einstellen fast wie von selbst, *non invita* («nicht unwillig»), ergänzt Horaz,² oder, wie es bei Seneca heißt,³ alles Ausformulieren, die *verba*, zunächst den Arbeiten an der «Sache» zu überlassen (*rebus permittere*).

Gleichwohl: Wer gewohnt ist, an seinen Texten unermüdlich zu feilen, hält den Catonischen Ratschlag für allzu optimistisch. Und: dass man ihn sogar umdrehen, auf den Kopf stellen kann, wird Calvin Bower beweisen.

Indem nun *res* und *verba* im *Lexicon musicum* zu erörtern sind, wird die *musica*, wie sie sich im Fachvokabular lateinischer Texte des Mittelalters fassen lässt, zur eigentlichen *res*.

Die Musik aber ist eine schwierige Realie. Isidor von Sevilla betonte, sie sei kaum «greifbar», denn im Moment ihres Erklingens «fließe» sie «vorbei» (*praeterfluit in praeteritum tempus*), ihre Töne «vergehen» (*pereunt*), wenn nicht das «Gedächtnis» (*memoria*) sie bewahre; denn *er* meinte noch, man könne sie nicht «aufschreiben».⁴ Doch selbst all das, was später jahrhundertlang an Notationen ersonnen wurde, um Musik aufs Papier zu bannen, kann auf die dahintersteckende Kernfrage, wo denn die eigentliche «Existenz» der Musik zu suchen sei – im lebendigen Klang, oder in der Partitur, die das Gehörte zu untersuchen erlaubt –, nur mit einem vagen «sowohl als auch» antworten.

Welch schwierige Realie die Musik ist, verrät bereits ihre Benennung. Während die anderen *Artes* ihren fachlichen Gegenstand im Namen⁵ tragen (Zahl, Erdmessung, Gestirne, Buchstabe als Schriftzeichen usw.), wird die Musik (*musica*) von den Musen her benannt als «musische Kunst», auf allegorischem Umweg also; damit ist sie strenggenommen die musische *Überkunst*, denn im Mythos sind die neun Musen Beschützerinnen *aller* wichtigen Kulturhandlungen; daher lässt sich im antiken Bereich die *musikè techné* kaum gegen Dichtung und Tanz abgrenzen.⁶

Wie schwierig es ist, das Wesen der Musik bündig zu bestimmen, verraten mittelalterliche Quellentexte, wenn sie sich abmühen mit der Frage *Quid est musica?*, wobei sie verschiedenste überlieferte *definitiones*

* Von den Nachweis- und Literatur-Ergänzungen abgesehen wurde der Vortragstext hier wörtlich beibehalten.

1 Detailreiche Darstellung der verwickelten Fragen bei Jürgen Trabant: *Europäisches Sprachdenken. Von Platon bis Wittgenstein*, München 2003, vorzugsweise S. 28–33, 45, 49–51, 89, 101–102, 126, 129, 139, 182–183, 187, 189, 282, 302, 309, 311, 318.

2 *De arte poetica* 311.

3 *De tranquillitate animi* I, 14. Nachweise dieser Belege in Hubertus Kudla: *Lexikon der lateinischen Zitate*, München 2007, S. 341.

4 Isidori Hispalensis Episcopi: *Etymologiarum sive originum libri XX*, hrsg. von W.M. Lindsay, Oxford 1911, Lib. III, XV.

5 Sei er entlehnt aus dem Griechischen (*dialectica* etc. in den *Septem Artes*), sei er lateinisch neu gebildet (*navigatio* u.a., in den *Artes Mechanicae*).

6 Vgl. Hermann Koller: *Musik und Dichtung im alten Griechenland*, Bern und München 1963, S. 8–16.

musicae zitieren, sammeln, kompilieren, oder eigens erörtern. Doch auch, wenn in *divisiones musicae* möglichst das Gesamtgebiet der *musica* umfasst werden soll, zeigen diese Einteilungen nicht nur die Vielfalt der Musik, sondern auch ihre – geradezu kosmische – Grenzenlosigkeit, siehe *musica mundana*.

Die Mühen, Musik zu definieren oder auch nur überschaubar zu machen, verfangen sich letztlich in zwei Wesenszügen des Musikalischen, die schwer vereinbar sind: seine spontan-emotionale Wirkung im Erklingen, und dessen experimentell nachweisbare, doch abstrakt mathematisch-physikalisch-psycho- und physiologische Grundlagen. Und zu dieser Zwiespältigkeit fügt sich, dass man Epochen hindurch darüber nachdachte, ja stritt, ob zum Erfassen von *musica* der *sensus* oder die *ratio* wichtiger sei.

Wie kommt im Mittelalter die lateinische Fachsprache, also das Aufgebot der *verba*, mit dieser schwierigen *res* der Musik zurecht?

Über ihre Terminologie allgemein urteilte Wilhelm Seidel, «daß die Musiktheorie nur wenig Wörter besitzt, die ihr wirklich eigen sind»,⁷ die «ohne Umschweife und ausschließlich Musikalisches» meinen. Das trifft auch fürs Mittelalter zu: Denn das Gros des mittelalterlich lateinischen Fachvokabulars besteht aus normalsprachlichen Wörtern, d. h. solchen, die dem angehören, was verwirrend, aber gleichbedeutend auch Alltagssprache, Gebrauchssprache, Gemeinsprache, Umgangssprache heißt. Die normalsprachlich-lateinischen Musikfachwörter führen ein Doppelleben: *clavis* etwa, bedeutet im Alltag «Schlüssel», in der Musik (metaphorisch) «Notenschlüssel», aber auch «Taste», «Tonstufe», «Vorzeichen» und anderes;⁸ *punctum* oder *punctus*, das «Gestochene», der «Punkt», auch als Schriftzeichen, wird in dieser Bedeutung für die Notenschrift übernommen, bezeichnet daneben musikalisch aber einen «Ton», eine «Note», einen «Abschnitt», eine «Zäsur».⁹ In dieser – wenn auch seinerzeit noch jeweiligen – Differenzierung zeichnet sich ab, was in heutiger Theorie des Fachsprachlichen als «Gewinn... an Präzision» unter «Verlust an Allgemeinheit» beschrieben wird.¹⁰

Angenommen, ein Leser, im schulmäßigen Latein seiner Zeit geübt, doch ohne jede Sonder-Kenntnis von *Musiklehre*, hätte im 15. Jahrhundert eine Schrift über die *Ars musica* in die Hand bekommen: er wäre weit

überwiegend auf ihm bekannte oder gar geläufige Einzelvokabeln gestoßen.¹¹ Dennoch wäre ihm der Sachzusammenhang des Beschriebenen verschlossen geblieben.¹² Er hätte fragen müssen, beispielsweise beim Wort *differentia*, um welche «Unterscheidung»¹³ handelt es sich? Oder: Was wird in einer *mutatio* «verändert» oder «vertauscht»?¹⁴ Welche «Unterarten» sind mit dem Wort *species* gemeint (solche von Tongeschlechtern, Intervallen oder Zusammenklängen)?¹⁵ Was wird in einem *tractus* «gezogen» oder «bewegt»?¹⁶ Selbst die banale Alltagserfahrung, zwischen «kurz» und «lang» zu unterscheiden, bliebe hilflos gegenüber all dem Verwickelten, das sich in der Mensuralmusik um *brevis* und *longa* rankt.

Auch die häufigen Numeralia in der musikalischen Fachsprache sind verhänglich, scheinbar bloße Abzähl-Ergebnisse; doch verbergen sich hinter ihnen grundlegende Kategorien des Musikalischen wie die Intervall-Namen; und in der Verbindung von Ordnungszahlen mit Begriffen für Tonart (*modus, tonus*), für Melodieschlüsse (*differentiae*), für Intervall-Binnenstrukturen (*species*) benennen reine Durchnummerierungen ganz wesentliche Unterscheidungen innerhalb der musikalischen Theorie.

Selbst bei Wörtern, die bereits in der lateinischen Umgangssprache auf Musikalisches deuten, ist ein Direkt-Verständnis – für jenen imaginierten Leser – nicht sicherer. Las er z. B. *cantus, sonus* oder *vox*, so weckte dies zwar die Vorstellung von «Gesang», «Klang» oder «Stimme» aufgrund seiner Alltags-Erfahrung; doch sie ließ offen, ob eine bestimmte Bedeutungsnuance jeweils galt, und welche. Die betreffenden *LmL*-Artikel zeigen – auf 20 und mehr Spalten Länge –, in welchem Ausmaß diese spontan verständlichen Wörter verschiedene Spezialbedeutungen annehmen können, und wie diese in Unterartikeln mit Beiwörtern zum jeweiligen Stichwort weiter differenziert werden – erst dort ergibt sich, was beispielsweise unter einem *cantus fractus*,¹⁷ einem *sonus peregrinus*¹⁸ oder einer *vox duplex*¹⁹ zu verstehen ist. Gewiss: der Gehalt verwendeter Fachwörter klärt sich in Musik-Lehrschriften oft bei genauer Lektüre – sie aber hätte jener Leser erst einmal auf sich nehmen müssen.

7 Wilhelm Seidel: Musikalische Terminologie. Eigenart und Wandel. In: Frieder Zaminer (Hrsg.): Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie. Geschichte der Musiktheorie Bd. 1, Darmstadt 1985, S. 98.

8 Siehe *LmL* I, Sp. 525–544.

9 Siehe *LmL* II, Sp. 976–997.

10 Vgl. Hans-Rüdiger Fluck: Fachsprachen. Einführung und Bibliographie, Tübingen und Basel 1996, S. 35.

11 Wie ja grundsätzlich gilt, dass «Fachsprache nicht als sprachlich selbständiges System neben der Gemeinsprache steht»; ebd., S. 175.

12 Vgl. ebd., S. 37: «Fachsprachen als Barriere».

13 Siehe *LmL* I, Sp. 974–983.

14 Siehe *LmL* II, Sp. 652–657.

15 Siehe *LmL* II, Sp. 1308–1327.

16 Siehe *LmL* II, Sp. 1590–1603.

17 *LmL* I, Sp. 396.

18 *LmL* II, Sp. 1307.

19 *LmL* II, Sp. 1776.

Die *verba* für die *musica* entstammen also im Wesentlichen der lebenswirklichen Normalsprache. Dies gilt auch für Wörter, die durch einen uns bekannten Autor zum Terminus wurden, also gleichsam aus einem «Personenwortschatz» zu fachsprachlichem «Bedeutungsgewinn» führten,²⁰ etwa *affinitas* («Nachbarschaft») durch Guido,²¹ *proprietas* («Eigentümlichkeit») durch Johannes de Garlandia.²² Ebenso gründen auf normalsprachlichem Gebrauch die metaphorischen Bezeichnungen (z. B. *laudatorium* für das Instrument Psalterium, *magistrans* für die Motetten-Oberstimme).

In der Normalsprache verbanden sich offenbar, während einer langen Geschichte, Einzelwörter, die zum Benennen beachtenswerter Züge der Musik geeignet waren, mit Bedeutungen für immer differenziertere musikalische Merkmale. Dabei spielte das – durchaus umgangssprachliche – Verfahren, häufig mißverständliche Nomina durch Beifügungen verständlicher zu machen, eine wichtige Rolle. Auch, und besonders oft, wurden stammverwandte Wortformen gebildet, um die Fachsprache zu bereichern, z. B. für *neuma*²³ («Melodiewendung, Notenzeichen, Tonabstand») das Substantiv *neumator*, das Verb *neumare*, das Adjektiv *neumicus*, das Adverb *neumatim*. Ferner erweiterte sich das Vokabular durch Bildungen mit Präfixen (z. B. *con-sonoritas*, *prae-inceptio*, *re-ascensio*) oder durch Komposita (*diversisonantia*, *iniquisonantia*, *viceclavis*).²⁴ Wie der lateinische Fachwortschatz hier also gleichsam aus sich selbst erwuchs, könnte in einer beim *LmL* ansetzenden Studie der lateinischen Musik-Fachsprache des Mittelalters gewiss erhellend untersucht werden.

Zur langen Geschichte dieser Entwicklung der musikalischen Fachsprache gehören auch ihre antiken Wurzeln, und zahllose Entlehnungen aus dem Griechischen leben in ihr fort, die das *LmL* selbstverständlich ver-

zeichnet. Auch von ihnen gilt, dass sie «ursprünglich ebenfalls nicht fachgebunden sind.»²⁵

Die Zahl der allein *musikbezogenen* Wort-Neuprägungen ist dagegen – jedenfalls im «Hauptrepertoire» der lateinischen Fachsprache des Mittelalters – überraschend gering (*solmisatio* samt sprachlichen Varianten²⁶ gehört zu ihnen, *contrapunctus* auch²⁷). Didaktische Kürzel (wie die der verschiedenen Solmisations-Silbenreihen) wird man kaum als Neologismen bezeichnen wollen. Allenfalls in einer Art «Nebenrepertoire» aus eigenartigen Grenzfällen, seltenen und fraglichen Wörtern, von dem noch zu sprechen sein wird, findet sich Einzelnes, das aber doch am Rande des umrissenen Bildes bleibt.

Dieses Bild nun noch einmal so skizziert: Beim allmählichen, jahrhundertelangen Bemühen, immer neue Züge des jeweils musikalisch Maßgebenden anzusprechen, indem man mit gängigen, vertrauten (sozusagen Alltags-) *verba* (ich nannte *cantus*, *sonus* und *vox*) und stammverwandten Ausdrücken speziellere Bedeutungen zu fassen suchte, vollzog sich unmerklich der Schritt in die «Fachsprache», ein Übergang, den man dingfestmachen kann immer nur an jeweiligen Textpassagen.

Versucht man an dieser Stelle, zu beantworten, wie die lateinische «Fachsprache» auf die schwierige Realie *musica* reagierte, so kann man zu Prädikaten greifen wie «lebenswirklich» (ganz von der Umgangssprache her), «unauffällig» (ohne erkennbare sprachregelnd-systematischen Eingriffe), «anpassungsfähig» (allein um das jeweils zu Beschreibende bemüht), «ausdauernd» (das historisch Eingeführte sprachlich möglichst festhaltend), und möchte folgern: In solchem Sinn «nachspürende *verba*» waren es wohl, die als tauglich erschienen, die schwierige *res* der *musica* einzufangen.

Wie schlägt sich dies im *Lexicon musicum* nieder?

Das Unterscheiden zwischen «Fachsprache» und ihrer (zwangsläufigen) Einbettung in Gemeinsprache (und natürlich Grammatik) erforderte auch fürs *LmL* Weitsicht schon bei der Stichwort-Auswahl. Sie spielt, wie Oskar Reichmann breit entfaltete,²⁸ eine entscheidende

20 Vgl. die Beispiele bei Christiane Wanzeck: Lexikologie. Beschreibung von Wort und Wortschatz im Deutschen, Göttingen 2010, S. 147–157.

21 Vgl. Dolores Pesce: The Affinities and Medieval Transposition, Bloomington and Indianapolis 1987, S. 19–22. Dazu *LmL* I, Sp. 70: b Gebrauch.

22 Vgl. Fritz Reckow: Proprietas und perfectio. Zur Geschichte des Rhythmus, seiner Aufzeichnung und Terminologie im 13. Jahrhundert. Acta Musicologica 39, 1967, S. 115–143.

23 Siehe *LmL* II, Sp. 676–685.

24 Auch die skizzierten Möglichkeiten decken sich im Wesentlichen mit dem, was allgemein bei der «Differenzierung und Neubildung von Fachwörtern» zu beobachten ist, vgl. Fluck: Fachsprachen, S. 49–55. – Erhellendes zur Fachsprachendiskussion findet sich neuerdings auch bei Hans Ulrich Schmid, Historische deutsche Fachsprachen. Von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit. Eine Einführung. Grundlagen der Germanistik 57, Berlin 2015, der u. a. für die *Ars musica* den Schritt von der dominierenden lateinischen in die frühe deutsche Fachsprache der Musik darstellt (S. 73–83, 241).

25 Michael Bernhard: Das musikalische Fachschrifttum im lateinischen Mittelalter. In: Frieder Zaminer (Hrsg.): Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter. Geschichte der Musiktheorie Bd. 3, Darmstadt 1990, S. 81.

26 Siehe *LmL* II, Sp. 1269–1273.

27 Siehe *LmL* I, Sp. 692–709.

28 Oskar Reichmann: Historische Lexikographie. Ideen, Verwirklichungen, Reflexionen an Beispielen des Deutschen, Niederländischen und Englischen. Studia Linguistica Germanica 111, Berlin u. Boston 2012, S. 103–135. – Vom sachlichen Gewicht der

Rolle für das «Corpus», d. h. den zu erfassenden Sprachschatz in historischen Wörterbüchern. Das *LmL* enthält eine – auch für den Musikforscher – erstaunlich reiche Stichwort-Auswahl. Sucht man, deren Grenze (gegenüber der Alltagssprache) anzugeben, so könnte man z. B. auf die einander äußerst bedeutungsnahen Wörter *dulcedo* («Süße, Zauber, Anmut») und *suavitas* («Lieblichkeit, Annehmlichkeit») verweisen: beide sind als ästhetische Wertbegriffe in Musiktexten häufig vertreten, doch *nicht* ins *LmL* aufgenommen – offenbar weil rein gemeinsprachlich –, die verwandten Bildungen *dulce melos*²⁹ und *suavisonus*³⁰ dagegen, klar «musik-haltig», selbstverständlich vertreten.

Um das *LmL*, auch im Sinne Reichmanns, würdigen zu können, ist nun dieses zu betonen:

Das Werk besaß keine Vorgänger, auf die man sich hätte stützen können, besaß aber auch keinen mehr oder minder festgefügt, in sich geschlossenen Materialfundus. Zwar konnte angesetzt werden bei dem reichen Fach-Wortschatz aus den ediert vorliegenden Texten, die seit 1784 (Gerberts Ausgaben) und bis 1995 (Erscheinen von Lieferung I) greifbar waren, doch musste dieser Bestand oft erneut an Quellen überprüft und *berichtigt* werden – und er *wurde* es, eine besondere Tugend des *LmL*.

Indem nun aber während der Arbeiten laufend neues Belegmaterial aus einschlägigen Veröffentlichungen hinzukam, und alle Folge-Lieferungen unter ständigem Ergänzen des Quellenfundus entstanden – auch dies eine Tugend –, verkörpert das *LmL* ein Großcorpus-Fachlexikon zu einem noch – und weiterhin – offenen Repertoire.

Jeder Blick ins *LmL* lässt die stets *drei* lexikalischen Grundbestandteile leicht erkennen, nämlich:

1. Stichwort (oder Lemma), in Fettdruck nach Leerzeile
2. Bedeutung, *kursiv* deutsch, dann englisch
3. Belege, mit Jahrhundert- und Stellenangabe (durch Quellensigel, Kapitel- und Seitenzahl) im Kontext-Ausschnitt von 5 bis 10 Wörtern mit Fettdruck des Lemma-Vorkommens

Einzelvorkommen her ließ sich bei Termini aus anderen Artes, besonders der Arithmetica, pragmatisch über deren Aufnahme entscheiden; zu solchen «fachsprachlichen Interferenzen» vgl. Thorsten Roelcke: Fachsprachen. Grundlagen der Germanistik 37, Berlin³2010, S. 173.

29 *LmL* I, Sp. 1091–1092.

30 *LmL* II, Sp. 1343.

Der Dreischritt «Lemma – Bedeutung – Belege» erweckt den Anschein einer unkomplizierten Beziehung, so als gehöre zu jedem Lemma seine Bedeutung, die dann in Belegen bestätigt wird. Doch: nie *ist* das Bezeichnende (*significans*) zugleich auch das Bezeichnete (*significatum*), nie können *verba* die *res* völlig erfassen. Die Spannung zwischen Beidem, die ja alles Sprachdenken an- und umtreibt, bleibt unaufhebbar. Und hier kommt ins Spiel, dass eine bewusstgemachte lexikalische Arbeit, wie Oskar Reichmann formulierte, «aus dem zweiseitigen Sachbezug – *jemand* beschreibt *etwas* – heraus- und in den dreistelligen Personen-Sach-Bezug – *jemand* vermittelt *jemandem etwas* – hineinführt.»³¹ Indem ein Lexikon die durchaus verwickelte Beziehung zwischen *verba* und *res* wiederzugeben hat, bedarf es einer ganz eigenständigen Leistung des Lexikographen. Sie tritt schon ans Licht, wenn man das *LmL* nur an wenigen Punkten befragt, wobei weitere seiner Tugenden deutlich werden.

Nimmt man das sozusagen nächstliegende *LmL*-Stichwort, nämlich *musica*, so hat man es mit über 60 Lexikonspalten zu tun.³² In ihnen gibt eine hochverfeinerte Binnengliederung die Fundstellen, angeführt von über 50 Musikdefinitionen, nach Bedeutungsnuancen wieder. Diese Sammlung von *definitiones musicae* ist die bislang umfassendste und beste ihrer Art. Sie beginnt mit Bestimmungen von *musica* als Lehre oder Theorie der Gestaltung von Tonverbindungen bzw. Gesängen (vom 3. Jh., Censorinus, bis zu Autoren des späten 15. Jhs.) und setzt sich fort mit Definitionen anhand zahlenmäßiger Grundlagen, konsonanter Tonverbindungen, ferner von Gesangslehre, Tonarten, Mensur, harmonischen Beziehungen und konsonanten Fortschreitungen. Dann folgen an die 50 Unterartikel mit jeweils zum Wort *musica* hinzutretenden Adjektiven, alphabetisch geordnet (z. B. *musica choralis, figurata, humana, instrumentalis, mathematica, naturalis, rusticalis, theatralis, vulgaris*, und vieles mehr³³). Diese Fülle der Epitheta zum Stichwort *musica* spiegelt den Reichtum an Beziehungen und Aspekten des Musikalischen wider – und lässt etwas ahnen vom unablässigen Bemühen mittelalterlicher Autoren, der schwierigen Realie *musica* durch, wie ich es nannte, «nachspürende *verba*» beizukommen.

Nimmt man einen anderen Groß-Artikel wie *cantus* zur Hand, so trifft man wiederum auf eine reich verzweigte Gruppierung nach Bedeutungsgehalten und kann auch hier verfolgen, wie im Gesamt der Quellentexte das Bestreben, aber auch die Fähigkeiten wirksam

31 Reichmann: Historische Lexikographie, S. 213.

32 Siehe *LmL* II, Sp. 570–631.

33 Ebd., ab Sp. 593.

sind, mit dem Kristalliat «Fachsprache» die «Sache» Musik differenziert zu erfassen.

Besonders eindrucksvoll ist hier die Serie der Unterartikel aus *cantus* plus Beiwort – es sind mehr als achtzig!³⁴ Macht man sich die Mühe einer genaueren Durchsicht, so ist man übrigens erstaunt, dass der heutzutage bekannteste, gängigste Ausdruck dieses Typs, nämlich *cantus firmus*, im Mittelalter eine recht geringe Rolle spielte, bei nur sieben Autoren, als Ersatz von *cantus planus* oder *cantus regularis* und, wie es heißt, gebraucht «von den Neuerern» (*a neotericis*).³⁵

Dazu dieser Gedanke: Der Aufstieg des Begriffs *cantus firmus* – ab 1500, also der Zeitgrenze des *LmL* – zur heutigen Allbekanntheit weckt den Wunsch nach einer wie auch immer gearteten, gleichsam anschließenden Wortschatz-Untersuchung lateinischer Musikschriften des 16. bis 18. Jahrhunderts, zumindest wichtigster Autoren. Denn es wäre aufschlussreich, zu erfahren, wie sich die lateinische Fachsprache etwa bei Glarean, Burmeister, Kepler, Lippius, Kircher gegenüber dem Fundus im *LmL* veränderte.

Eine weitere Tugend des *LmL*: Die Sortierung der Einzelbelege nach Alter (d. h. aufsteigenden Jahrhunderten) ermöglicht – zumindest am erfassten Corpus und hypothetisch –, Spuren der jeweiligen Wortgeschichte zu entdecken, vor allem aber auch, im Vergleich der Belege, Abhängigkeiten zwischen einzelnen Texten sowie fachsprachliche Präferenzen bestimmter Autoren zu erkennen. Dies gilt besonders für die großen Artikel mit vielen Belegzitaten, und es wäre blind, diese Nachweisfülle, die im *LmL* beeindruckend ist, als bloße, ja unnütze Materialhäufung abzutun.

Auf ein «Nebenrepertoire» wurde bereits angespielt. Damit soll gemeint sein der Bestand an zahlreichen Stichwörtern mit Kurzartikeln, der sich durch das gesamte lexikalische Alphabet zieht. Hier finden sich Dutzende von seltenen Neumennamen, oft unbekannter Herkunft (*acuampi*, *crochula*, *evanescens*), ferner von seltsamen Bezeichnungen für Töne, Instrumente, Intonationsformeln, Notenwerte, aber auch entlegene Einzelwörter, bei denen des Öfteren auf einen speziellen, beispielsweise arabischen, francogallischen, germanischen oder semitischen Ursprung verwiesen wird – ein Wortschatz jedenfalls, der selbst Fachleuten weithin fremd und neu ist.

Auch eine Sorgfalt im Kleinen zeichnet das *LmL* aus. Sie ist besonders am Verweissystem unter den Stichwörtern erkennbar, an Hilfs-Lemmata sozusagen: *Verba*, die aufgrund verschiedener Schreibweisen an mehreren

Stellen gesucht werden können, erhielten Verweis-Einträge, und zwar nicht nur bei so bekannten Fällen wie *faburdon* auf *faulxboudon*, sondern grundsätzlich. Derartige Findehilfen durch Verweise wurden aber auch dort eingefügt, wo es sich nicht nur um abweichende, sondern um offenkundig irrtümliche Schreibungen handelt, sei es bereits in den Quellen (z. B. *incano* auf *cano*, sogar mit Notiz zur Schreibung in den Handschriften³⁶), sei es in vorliegenden, oft weit verbreiteten Ausgaben; hier leistet das *LmL* mit seinen angezeigten Korrekturen eine äußerst feine Editions kritik. Diese Lemmata, meist mit dem Vermerk *ex errore*, stehen in eckigen Klammern und sind dadurch bereits als fragliche Wörter gekennzeichnet.

Schließlich bietet das *LmL* eine an Vollständigkeit kaum zu übertreffende Bibliographie der wissenschaftlichen Schriften zur mittelalterlichen Musik, auch dies eine seiner Tugenden.



Mit alledem geht das *LmL* weit über die Erwartungen normaler Benutzer hinaus und offenbart, dass es gezielt auch der weiteren Forschung dienen will, denn sein «Corpus» ist ja – noch und gewiss auch künftig – offen.

Was Oskar Reichmann für die Rolle des Lexikographen betonte, nämlich aus umfassender Quellenkenntnis heraus und «von der Höhe» seines «Bildungshorizontes» in «vier Tätigkeiten» («verstehen, rubrizieren, behandeln, vermitteln») sowohl «zeitlich rückwärts gerichtet» als auch «mit dem Blick auf die Ausübung weiterer Praxis, damit auf die Zukunft», Entscheidungen zu treffen, da es «in der Lexikographie um eine zugleich wissenschaftliche (und zwar philologische, linguistische, historische) Tätigkeit wie um eine kulturelle Praxis»³⁷ geht, – dies alles wurde fürs *LmL* bewundernswert geleistet, von der Gruppe um Michael Bernhard mit Christian Berkold, Calvin Bower, Matthias Hochadel, Ruth Konstanciak, Daniela von Arentin (vormals Sadgorski) und Bernhold Schmid.

Diesen Sieben gegenüber möchte ich verraten – abschließend, ganz leise, weil unüblich, und recht «umgangssprachlich» –, was mir, je häufiger ich zum *LmL* griff, desto mehr, in den Sinn kam: «Eine unglaublich gute Arbeit.»

34 Siehe *LmL* I, Sp. 342–429

35 Dort Sp. 395–396.

36 *LmL* II, Sp. 254.

37 Vgl. Reichmann: Historische Lexikographie, S. 213–217.

VI

Calvin M. Bower

The Translator's Perspective:
Verba tene, res sequentur

In the *Postscript to Name of the Rose*, Umberto Eco offers a short section entitled «The Novel as Cosmological Event» («Il romanzo come fatto cosmologico»), in which he discusses the stage of constructing an imaginary world in which events can naturally unfold, a necessary stage in the composition of a novel. At a crucial juncture in his discussion he writes the following passage:

The problem is to construct the world: [then] the words will practically come on their own.

«*Rem tene, verba sequentur*: grasp the subject, and the words will follow.

This, I believe, is the opposite of what happens in poetry, which is more a case of

verba tene, res sequentur: grasp the words, and the subject will follow.»¹

While the *Lexicon musicum Latinum* is by no means poetry, or even a novel, at the very inception of this project a world was brought together as a unified corpus of texts: namely the music-theoretical literature composed between 500 and 1500. These texts became our cosmos. Consequently the primary objects of our inquiry were the *verba* that formed the dynamic organism of this corpus; and thus we also might – following Umberto Eco – rephrase the famous imperative of Marus Porcius Cato, and say: *verba tene, res sequentur* – grasp the words, the subject will follow. But in our case this logic *could* reduce Cato's imperative to a mere tautology: if *verba* represent the «subject,» then is the *res* anything other than *verba*? Is there no «matter,» no «subject,» no *res* above and beyond the *verba* that we attempt

to grasp? I would argue that this question must be answered in the affirmative, and further affirm that the scholars who have devoted decades of their life to this project are not mere reductionists. The *res* that will follow our grasping the *verba* is – primarily – the broad humanistic history of musical language and thought during this millennium, but also – secondarily, but no less important – the illusive matter of chant, of song, of polyphonic music that this musical thought reflects and documents.

And herein lies the insoluble dilemma of our discipline: the matter of music – its *res* – remains essentially immaterial. Sound cannot be grasped with the hand or even the eye: *rem sonorum tenere non potest*. The dilemma is articulated most clearly by Augustine in the twelfth book of his *Confessions*, where he tries to articulate the temporal priority of matter over form:

«... priority [of sound] is not by virtue of an interval of time. For we do not emit sounds without form apart from song, and then at a later time shape or transform them into the form of a chant, in the way that a box is made from wood or a vase from silver.

In the case of box and vase the materials exist in time before the forms of the things that are made from them. But in the case of song this is not the case. For when the song is sung, its sound is heard; it does not sound in some unformed state first, and then get formed into a song. For whatever sounds first, passes away, and you will find nothing of it that, recovered, you might shape with musical artistry. For that reason song unfolds in its own sound, and its sound is its matter.»²

1 Umberto Eco, *Postille a Il nome della rosa* (Milano: Bompiani, 1983), 17: «Il problema è costruire il mondo, le parole verranno quasi da sole. Rem tene, verba sequentur. Il contrario di quanto, credo, avviene con la poesia: verba tene, res sequentur;» English translation from Umberto Eco, *Postscript to the Name of the Rose*, trans. W. Weaver (San Diego, New York, London: Harcourt, 1984), 24.

2 Augustinus: *Confessiones* XII, 29; see Aurelius Augustinus, *Confessionum Libri XIII*, ed. L. Verheijen, CCL 27 (Turnhout: Brepols, 1981), 239: *non ideo prior [sonus], quia ipsa efficit, cum potius fiat, nec prior intervallo temporis. neque enim priore tempore sonos*

To confound further the challenge to our project, some of the music we were trying to comprehend, some of the repertoires we have sought to understand, are separated from us by more than a thousand years, and the sounds and performances of these chants and songs are irretrievably lost. All that remains, in many cases, are the Latin texts that attempt to describe them and impose some form or order over them, and from these descriptions and orderings we must extract notions and meanings that lead to an understanding of language *about* music. Even when, between about the years 1000 and 1500, musical notations appear, these notations do not represent the *res*, the matter, of the music; rather they are mere shadows or symbols of immaterial sound-shapes recorded in visual images – they are mere likenesses, metaphors; and I would argue further that reference to our theoretical texts are necessary fully to comprehend the significance of these images. Hence the import of our project: by grasping the words and working toward lucid *definitions*, we have brought to life a language that dealt intimately and directly with the *res* of music in the Middle Ages; and by clarifying how that language functions in relation to that immaterial matter described by Augustine, we arrive at some fuller understanding of the way in which the medieval ear and mind heard music and represented this art to his musical imagination; by understanding ancient language and thoughts, the images and shadows of lost repertoires become at least *somewhat* more vivid. *Verba tene, res sequuntur.*

Thus we have approached medieval texts and narratives to gain some limited notion of what the song itself might have sounded like, and some limited familiarity with the Latin vocabulary that attempts to grasp this immaterial substance. In no other period of music history do texts reflecting on music play such a crucial role in documenting the historical narrative of the art as the millennium defined by the *Lexicon musicum Latinum*. And so, we have translated this distant language that describes distant song into modern languages, and have offered definitions that guide the reader of the Latin texts back to the images and shadows of lost sounds. And – on an optimistic note – in many cases the reader may well be led to some limited understanding of that

song, perhaps even a distant echo of the way it sounded.

My role in the *Lexicon musicum Latinum* has been merely that of translator – indeed a translator of definitions, a translator of the translations. During the academic year 1990–91, Michael Bernhard and I were in the Bayerische Akademie at work preparing our edition of the *Glossa maior*. Sometimes during that winter Bernhard handed me a ‘Vorwort,’ and asked me if I might translate it into English; the ‘Vorwort’ was to a *Lexicon musicum Latinum*. We had from time to time cursorily discussed the *Lexicon* project he had inherited, but this was the first existential evidence of a *Lexicon* – and this was the beginning of a rigorous education in lexicography. We are not sure when it was decided that definitions also would be translated; Bernhard thinks it was Bower’s idea, but Bower thinks it was Bernhard’s. That ambiguity perhaps reflects the close working relationship we have shared.

Having prepared and published an English translation of Boethius’ *De institutione musica*, I considered myself somewhat ‘ready’ for the challenge of the *Lexicon*.³ The very nature of Boethius’s work had forced me to give particular attention to the idea of translation, for Boethius’ *De institutione musica* is itself a translation of Greek texts concerning the ancient discipline of *musica*. In translating Boethius I was translating a translation. So I was, to some extent, baptized into some congregation of translators and translation. Yet working on definitions for the *Lexicon* immersed me into challenges the likes of which are never faced when translating a ‘normal’ text. Like the Latin of Boethius’s *musica*, a definition in the *Lexicon musicum Latinum* is itself, at least metaphorically speaking, a kind of translation: the meaning of a term – in this case, of a technical term – is ‘transferred’ (*transfere* is the present tense of the past participle *translatus*) from one language to another; in the *Lexicon* from Latin into German. To prepare the German definition a member of the team – a *philologist* and lexicographer with musicological training – sorted through sometimes thousands of records of usage⁴ of a given word, then determined a specific usage – or specific usages – within the context of Latin theoretical treatises in given centuries. Thereafter the lexi-

edimus informes sine cantu et eos posteriore tempore in formam cantici coaptamus aut fingimus, sicut ligna, quibus arca, vel argentum, quo vasculum fabricatur; tales quippe materiae tempore etiam praecedunt formas rerum, quae fiunt ex eis. at in cantu non ita est. cum enim cantatur, auditur sonus eius, non prius informiter sonat et deinde formatur in cantum. quod enim primo utcumque sonuerit, praeterit, nec ex eo quicquam reperies, quod resumptum arte conponas: ideo cantus in sono suo uertitur, qui sonus eius materies eius est. Translation by Bower.

3 Anicius Manlius Severinus Boethius, *Fundamentals of Music*, translated, with Introduction and Notes by Calvin M. Bower (New Haven and London: Yale University Press, 1989).

4 Even here translation is challenging: ‘record of usage’ represents a translation of the German ‘der Beleg – die Belege.’ ‘Record of usage’ hardly captures the complete connotation of ‘Beleg,’ for ‘Beleg’ clearly implies a physical ‘slip of paper’ as well as an abstract ‘record of usage.’ Each definition for the *Lexicon* required the sorting through ‘Belege,’ printed records of usages, and for some definitions – for example *cantus* and *vox* – sorting through tens-of-thousands of ‘Belege’ was required.

cographer would formulate a German definition of the term – sometimes different definitions of the term given different contexts and different temporal limits – and draft his or her initial version of a definition. Thereafter all definitions for a fascicle – or part of a fascicle – were assembled and circulated among members of the team, reviewed, discussed, and revised. Then the definitions were presented for translation into English.

At this point the translator's work began. But a definition – particularly a German definition – is not a text with narrative sentence structure to be read as a whole, reflectively understood, then *transferred* from German into English. Moreover, certain words central to the musical vocabulary of German simply do not have an unequivocal corresponding word in English, and the corollary is also valid. The fundamental matters of song – «tone,» «sound,» «pitch,» as addressed by Augustine – presents any transition from one language to another with formidable challenges. German compound expressions that contain the word «Ton» can be problematic: «der Ton» itself in German might be «note,» or «pitch,» or even «tone,» or simply «sound;»⁵ then the compounds «die Tonhöhe» and «die Tonstufe» always raise the caution flag and must be carefully translated with reference to context;⁶ by contrast, «Ganzton» in German is simply «tone» in English. «Der Klang» in German presents a term resonant in meaning, but finding the proper correspondence in English is always challenging: simply «sound» sometimes works, but more often «sonority» is more appropriate.⁷ «Der Satz» – a

third term repeatedly used in musical contexts – is so multivalent in meaning that no single English word can be used as its equivalent, but the term is central to German definitions.⁸ When terms such as these appeared, the search for just the proper equivalent and «tone» was always thought-provoking.

Moreover, when translating a definition for the *Lexicon musicum Latinum*, a *tertium quid* was always present: namely the original Latin technical term within its original contexts. Thus, before accepting any draft of an attempt to transfer a German definition into English, reference to the original Latin term had to be considered, indeed to the specific usages of that term in various contexts. At this moment a dynamic movement toward understanding began to unfold: when one is forced to reflect on a Latin term – within various contexts – with two modern, living languages, one is drawn inevitably into a deeper understanding of the term and its usages. The perspective of looking back at Latin through the glasses of two modern languages offers, as it were, a *third dimension* of the manner in which specific words and linguistic usages functioned.

Thus arrived the final step in preparation of a fascicle for the *Lexicon*: a meeting of the entire team of colleagues in which definitions in the two modern languages were compared and criticized. As colleagues read the English definitions against their German definitions, inconsistencies and subtle – sometimes not so subtle – problems of correspondence between languages and meanings would emerge. Around a table, under Bernhard's leadership, each definition was discussed in detail, repeatedly with reference to specific Latin texts where the *lemma* was used. (These sessions remain some of the most enlightening hours of a career devoted largely to music theory of the Middle Ages.) In most instances where problems occurred, the English definition was adjusted to be more consistent with the German. Yet in some cases, the German definition was changed to be more consistent with the English, and in more than a few cases both modern languages were refined better to reflect the meaning of the original Latin usage. Herein lies one of the great strengths of the *Lexicon musicum Latinum*: every Latin technical term has been considered from the perspective of two modern languages, and the deeper insight into the meaning gained thereby is reflected in the definitions. I know of no comparable dictionary, no dictionary that defines usages of a distant language in two modern languages.

5 For example, «Ton» becomes «note» in the article *longus* (LmL II, col. 362), «pitch» in the article *floridus* (LmL II, col. 96), and «tone» in the article *F* (§III, LmL II, col. 52); in the article *ferio-ire* (LmL II, cols. 60–61) the translator was reduced to using two words, «pitch or note.» «Ton» is translated as «sound» in the article *sonus* (§I, LmL II, col. 1287).

6 «Tonhöhe» is almost always translated as «pitch» (e.g., *melodia* – §VII, LmL II, col. 431); exceptions are found in the article *subsonus -a, -um* (LmL II, col. 1359), where «Tonhöhe» is translated as «register;» and in the article *circumflecto -flexi, -flexum, -ere* (LmL I, col. 501) where «Tonhöhe» is translated as «inflection.» «Tonstufe» requires considerable differentiation depending on usage and context: «Tonstufe» is translated variously as «degree» (e.g., *clavicula* – §I, LmL I, col. 522), «note» (e.g., *chorda* – §II, LmL I, col. 474), «pitch» (e.g., *chorda* – §I, B, 1, LmL I, col. 470), «degree» (e.g., *limes* – §3, LmL II, col. 338), and «interval» (e.g., *cantus consonus – cantus dissonus* – LmL I, col. 387).

7 For «Klang» as «sonority,» see, e.g., *sonus* §I (LmL II, col. 1287); *succentus* §2 (LmL II, col. 1361); and *tinnitus* (LmL II, col. 1521); for «Klang» as «sound,» see *boatus* (LmL I, col. 230), and *resonantia* §3 (LmL II, col. 1060). Both English words – «sound, sonority» – were required to capture the implications of «Klang» in the article *melodia*, §IV (LmL II, col. 430). Compound terms based on the word «Klang» add significant precision to the German definitions as well as to the English translation: «Einklang» – «unison;» «Gleichklang» – «equality of sound;» «Mißklang» – «cacophony;» «Wohlklang» – «euphony;» «Zusammenklang» – «simultaneous sonority.»

8 Concerning the challenges of «der Satz,» see discussion of the article «contrapunctus» below.

Several examples serve to illustrate the challenges of definition and translation – and to offer some of the solutions that we, as a team of colleagues, have achieved. The German word «Satz» is essential to any discourse concerning music, and the word appears repeatedly in definitions found in the *Lexicon musicum Latinum*. The most common English translation of the word in common musical contexts is «movement», as in «erster Satz einer Symphonie» – first movement of a symphony. But the term «movement» in English functions as a much more closed concept than the word «Satz» in German, particularly in usages concerning music before 1500, and the word «movement» never appears in the *Lexicon* as a translation of «Satz.»⁹ «Der Satz» can connote a complete musical entity, a section of a complete musical entity, or a process within a musical entity. Moreover the word «Satz» often appears in compound expressions such as «Satztechnik» or «Satzbildung», thereby further enriching the connotations of the term. An article on a technical term widely used in both German and English presents a worthy point of departure to illustrate the challenges of the word «Satz:»

contrapunctus -i m. et -us m. et contrapunctum -i n. «Kontrapunkt» – «counterpoint»¹⁰

In the first qualification within the definition, the German definition offers the following qualification (§ I – *LmL* I, col. 693):

«im Hinblick auf den Satz bzw. die Satztechnik – »
«with respect to the musical work, or compositional technique.»

While no single, unequivocal English term can be used for the word «Satz,» English terms such as «work» and «composition» are useful – if not somewhat limited – places to begin a translation; nevertheless even these basic English terms can rarely stand without additional qualification. Thus for this definition «im Hinblick auf den Satz,» the adjective «musical» was necessary to clarify «Satz» as «work,» that is, «musical work;» furthermore the use of the accusative definite article in German – «auf den Satz» – aids in clarifying the entity as a closed concept, that is, a self-contained «work» –

«the musical work.» Yet the more open usage of the word appears in the alternative definition – «bzw. die Satztechnik;» for here «Satz» connotes the act of forming a musical structure, and in translating the compound «Satztechnik» the noun is transformed into an adjective, and «Satztechnik» becomes «compositional technique.»

Deeper into the article the specific usage of the term *contrapunctus* as a reference to structures composed of more than two voices is discussed (§ I, B, 2, j – *LmL* I, col. 704):

«zu Besonderheiten im mehr als zweistimmigen Satz – »

«with reference to special features in a composition with more than two voices.»

Given the qualification «mehr als zweistimmig» («with more than two voices»), the English word «composition» can stand alone. Yet the absence of the definite article renders the concept connoted by «Satz» as a process rather than a discrete entity; and the English «composition» minus a «the» captures the process described in the definition.

Then in the sixth qualification of *contrapunctus*, the following definition occurs (§ VI – *LmL* I, col. 705):

«als Bezeichnung für einen bestimmten hinsichtlich der kontrapunktischen Satzbildung relevanten Tonbereich – »

«as term that designates a defined pitch collection with respect to contrapuntal composition.»

The compound «Satzbildung» requires focus on the «formation» («Bildung») of the musical entity rather than on the entity itself, and thus, modified by the adjective «kontrapunktisch,» «Satz» in this instance is transformed to connote the concept of forming a musical entity, thus «contrapuntal composition.»

An added challenge appears with this definition in the German word «Tonbereich,» for this term is usually translated as «register,» sometimes as «pitch area,» sometimes as even «ambitus.»¹¹ But in this instance reference to the Latin text of Ugolino (an Italian theorists of the fifteenth century) revealed that the reference defined specific pitches,¹² and thus the English «regis-

9 The English «movement» appears only once to connote a self-contained musical structure, and that is found in the definition of *ductia*, where the word «movement» translates the German «Stück» (*LmL* I, cols. 1089–90): «als instrumentales Tanzstück, das aus drei oder vier Doppelversikeln (*puncta*) mit unterschiedlichem Schluß (*apertum* und *clausum*) besteht – as an instrumental dance movement, which consists of three or four double versicles (*puncta*), each of which has two different endings (*apertum* and *clausum*).»

10 *LmL* I, cols. 693–705.

11 For a translation of «Tonbereich» as «register,» see *depositio* §1, b (*LmL* I, col. 794); for a translation as «pitch area,» i.e., «pitch areas:» see *gravis* §1, A, 1 (*LmL* II, col. 144); for a translation as *ambitus*: see *descensus* §1, c (*LmL* I, col. 815).

12 See text cited *LmL* I, col. 705, from UGOL. URB. 2, 16, 4: *Est igitur in -G- huius contrapuncti principium, et in -E- secundo, ubi j quadrum secundum terminatur, erit eius finis. Similiter natura secun-*

ter» would not reflect the Latin, and «pitch collection» became the translation for «der Tonbereich.» Thus the *tertium quid*, namely the original Latin text, became a primary determinant in forming the English text.

As I look back on the definition of *contrapunctus* – completed in 2003 – it seems so obvious, indeed simple and straightforward; but at its initial formulation both the German and the English versions were carefully discussed, so that we might arrive at the clearest possible correspondence between the two modern languages, and the clearest possible reflection of the usages of the Latin sources.

Since the word *teneo* – *tenere* has played such an important role in this celebration of the completion of the *Lexicon musicum Latinum*, I find it appropriate that the word *tenor* be considered as a concluding example, particularly because the definitions for this term exemplify the manner in which the process of systematically sifting distant texts, grasping words in various historical contexts, then defining and refining concepts from these texts in two modern languages leads to a knowledge of ancient musical practice, indeed to an image of medieval chant itself. (The complete definition of *tenor* is found in *LmL* II, 1452–1465; more specific page references are given within the definitions below):

tenor -oris *m.*

(*LmL* II, col. 1453)

I. Betonung, Tongebung, Ton, Tonhöhe

— I. accent, production of sound, tone, pitch

...

[s.IX] GLOSS. Mart. Cap. 939/361, 11–2: «una intentione» i. uno tenore, ut sit aut acuta aut gravis (sim. REMIG. AUT. 501, 3: «una intentione» id est simili tenore). AURELIAN. 17, 18: A quinta autem incipiens syllaba ... finitur ita, ut quintam sui finis syllabam pronam reddat, quartam vero flexibilem, sed in quodam **tenore** manentem, tertiam denique in imis deprimit.

(*LmL* II, col. 1458)

VI. Bezeichnung für das Aushalten eines Tons, Tondauer

—VI. term that designates the sustaining of a tone, duration of a tone

A. general ...

2. usage

[s.XI] GUIDO micr. 15, 14: Ac summopere caveatur

da incipiens in -C secundo et terminans in -A tertio naturae primae, a qua distat per diapason in j quadro intermedio, ac etiam sibimet servit et respondet. Hic igitur secundus in ordine contrapunctus inchoans in -C primo in -A tertio terminatur.

talis neumarum distributio, ut cum neumae tum eiusdem soni repercussione, tum duorum aut plurium connexione fiant, semper tamen aut in numero vocum aut in ratione tenorum neumae alterutrum conferantur atque respondeant.

In this example two divisions of the definition are given, § I and § VI; and the Latin references are printed as well as the definitions, for they become crucial to comprehending the way in which a term transforms its meaning after a confrontation with musical practice, and to understanding the challenge of capturing that transformation in definitions. In definition I, «Betonung,» «Tongebung,» «Ton,» and «Tonhöhe» are translated as «accent, production of sound, tone, and pitch.» The references from ninth-century texts reveal deep roots in ancient grammatical treatises, yet the musical dimension of the Latin texts remains rather vague. These definitions reflect more that tradition of the *artes liberales* than the contemporary practice of *cantus*. Then – two centuries later – following a critical nexus between the culture of chant and the discipline of *musica*¹³ – *tenor* takes on much more specifically musical connotations: § VI offers the German definition «Bezeichnung für das Aushalten eines Tons, Tondauer» – which is translated «term that designates the sustaining of a tone, duration of a tone.» Moreover the Latin text of Guido's *Micrologus* is unambiguously treating melodies (*neumae*¹⁴) and their basic form as articulated by *tenores*, that is by lengthenings of certain pitches.

A specific qualification of this term in § VI becomes even more musical in a definition that unfolds in the *Micrologus*:

(*LmL* II, cols. 1458–59)

B *speziell* — *specific*

1 für das verlängerte Aushalten des Schlußtons

— 1 for the sustained lengthening of the final tone

a *Definition*

[s.XI] GUIDO micr. 15, 7: **Tenor** vero, id est mora ultimae vocis, qui in syllaba quantuluscumque est amplior in parte, diutissimus vero in distinctione, signum in his divisionis existit.

13 For a thorough critical study of the cross-effects of theory and practice in medieval music theory, see Charles M. Atkinson, *The Critical Nexus: Tone-System, Mode, and Notation in Early Medieval Music* (Oxford and New York: Oxford University Press, 2009).

14 The term *neuma* itself requires special attention when reading medieval theory, for the basic term exists in two forms: *neuma* – *neumata* (n.) and *neuma* – *neumae* (f.), and, depending on contexts, can connote a «melody» or «melodic segment,» a «notational symbol» (neume), an «interval,» or even a «note» (see *LmL* II, cols. 676–83).

...

b *Gebrauch* — *usage*

[s.XI] GUIDO micr. 18, 35: Saepe autem, cum inferiores trito voces cantor admiserit, organum suspensum tenemus in trito; tunc vero opus est, ut cantor in inferioribus distinctionem non faciat, sed discurrentibus sub celeritate vocibus praestolanti trito redeundo subveniat et suum et illius laborem facta in superioribus distinctione repellat. Item cum occursus fit tono, diutinus fit **tenor** finis, ut ei et partim subsequatur et partim concinatur.

In these texts by Guido the Latin references describe the *tenor* – the «held» note – as the final tone of a musical phrase, and the lengthening of the final tone is longer in a more extended phrase, shorter in a less extended phrase. The technical terms, while rooted in usages from antiquity, have become means of defining the structural parts of a musical form, of an unfolding a musical morphology. And then under the heading of «Gebrauch – usage,» one finds the term even applied to the practice of polyphonic singing, namely to *organum*. In this text we even meet the verb *tenere* used in a specifically musical context citing a specific medieval tonal function: *organum suspensum tenemus in trito*.¹⁵

Thus we may witness first-hand the way in which careful definition of Latin technical terms leads to an image of musical performances that took place in the eleventh century, and, while we cannot grasp the sounds with our ears, we can present an image of the unfolding performance to our musical imagination. The *verba* have led us to a reflection of the musical *res*, an image of musical sounds. *Verba tene, res sequuntur*.

While the *Lexicon musicum Latinum* – as a scholarly publication – has been completed, and while we – the team under Michael Bernard's incomparable leadership – have worked our way through the cosmos of texts between 500 and 1500 and offered definitions in two modern languages for innumerable technical terms, the ultimate goal of the *Lexicon musicum Latinum* has not yet been completed. We have «grasped the words,» and, to a certain extent, «the subject has *begun* to unfold.» But only when the reception of the *Lexicon* by the large community of medieval musicologist has been achieved, and when this community begins to «grasp the words» through the philological discipline of the *Lexicon*, only then will the *res* of medieval musical culture begin to «follow» more vividly.

15 The term *tritus* denotes the third pitch in the tetrachord of *Musica enchiridis*, that is, the upper pitch of the semitone that lies in the middle of the tetrachord; see *tritus*, *LmL* II, colS. 1655–64, especially §2 – *LmL* II, colS. 1662–63.

VII

Charles M. Atkinson

A Matter of Scale: «constitutio» in its earliest Latin Sources and their Greek Antecedents*

In the sixth fascicle of the *Lexicon musicum Latinum* we learn that the Latin term *constitutio*, translated from the Greek σύστημα – a «tone-system,» or «collection of pitches» (in English a «scale») – occurs for the first time in two treatises from the sixth century of the Common Era, those by Boethius (before 510) and Cassiodorus (after 540).¹ The earliest use of the term altogether occurs in the fifteenth chapter of the fourth book of Boethius's *De institutione musica*. There it appears a total of six times, and appears nowhere else in the entire treatise. But the passage in which it appears is taken over in whole or in part into fourteen treatises dating from the eleventh through the fifteenth centuries. The single use of the term in Cassiodorus's *Institutiones* did not have as much echo, but the lemma in which it appears was likewise copied into a number of medieval sources.²

The context in which both Boethius and Cassiodorus introduce *constitutio* is their discussion of the «modes,» which are also called «tropes» or «tones,» as Boethius puts it. Since the singular appearance of *constitutio* in Cassiodorus is the briefer of the two, and since I have already dealt with it elsewhere, let me begin with some remarks on the use of the term in the *Institutiones*.

In a definition that was to become one of the most widespread in the Middle Ages, Cassiodorus defines the Latin term *tonus* as follows: «Tonus is a size and difference of the entire harmonic system (*constitutio harmonica*), which consists in the accent or inflexion of the voice.»³ This is actually a conflation and slight modifi-

cation of the descriptions of *tonus* by two different authors. Fortunately, we need not look far for either one. Cassiodorus states at the outset of his treatment of music that one of his chief authorities is the third- or fourth-century Greek author Gaudentius, whose *Harmonikē eisagogē* had been translated into Latin by one Mutianus;⁴ the other part of the definition of *tonus* is from the best-known grammarian of late Roman Antiquity, Donatus.

Gaudentius's definition of *tonus* is:

τόνος μὲν διαστήματος μέγεθος καὶ συστημάτων δὲ διαφορά.⁵

«Tonos is a size of interval and a difference of systems.»

Donatus's description of *tonus* is:

Tonus alii accentus, alii tenores nominant.⁶

«Some people name tones «accents,» others «inflexions.»

toris Institutiones, ed. R. A. B. Mynors [Oxford: Clarendon Press 1937], 145).

4 Mutianus, also known as Mutianus scholasticus or Mutianus of Vivarium, is one of three translators Cassiodorus mentions by name, the others being the priest Bellator and the other the *vir disertissimus Epiphanius scholasticus*. In addition to translating the treatise of Gaudentius, Mutianus is credited by Cassiodorus (VIII, 3) with also having translated the thirty-four homilies of St. John Chrysostom on the Epistle to the Hebrews, a work that enjoyed a wide transmission in the Middle Ages. On this, see Leslie Webber Jones, *An Introduction to Divine and Human Readings by Cassiodorus Senator* (New York: Columbia University Press, 1946), 29, and E. A. Lowe, «An Uncial (palimpsest) Manuscript of Mutianus in the Collection of A. Chester Beatty,» *The Journal of Theological Studies* 29 (1927), 29–33.

5 Gaudentius, Ἀρμονικὴ εἰσαγωγή, in *Musici scriptores Graeci*, ed. Karl von Jan (Leipzig: Teubner 1895), 330.4–6. English translation in: Thomas Mathiesen, ed., *Greek Views of Music. Source Readings in Music History*, ed. Oliver Strunk, Revised edition, ed. Leo Treitler (New York: Norton 1998), I, 66–85.

6 *Ars maior Donati*; Louis Holtz, ed., *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical: étude sur l'Ars Donati et sa diffusion (IVe–IXe siècle) et édition critique* (Paris: CNRS, 1981), 609.

* It is with great pleasure that I dedicate this article to Michael Bernhard and his co-workers in the *Lexicon musicum Latinum* project: Calvin M. Bower (English translation), Daniela von Aretin, Christian Berkold, Matthias Hochadel, Ruth Konstanciak, and Bernhold Schmid.

1 *LmL I*, cols. 688–90. The dates for Boethius and Cassiodorus, respectively, are those given in *LmL I: Quellenverzeichnis*.

2 *LmL I*, col. 688.

3 *Tonus est totius constitutionis armonicae differentia et quantitas, quae in vocis accentu sive tenore consistit* (Cassiodori Sena-

In constructing his own definition, Cassiodorus or his Latin source omits Gaudentius' reference to «interval,» resulting in a definition that begins: «Tonus is a size and difference of the entire harmonic *systema*» after Gaudentius, and continues «which consists in the accent or inflexion of the voice» after Donatus. As the next sentence, or indeed the next seventeen sentences in Cassiodorus tell us, the *toni* that he was referring to were the ancient Greek *tonoi* or transposition scales, of which, for him, there were fifteen, Hypodorian through Hyperlydian.⁷ Whether the original readers of Cassiodorus's text would have grasped the meaning of *constitutio* – or even *tonus*, for that matter – is an open question. The text as it stands presumes a considerable amount of prior knowledge on the part of the reader.

Had Cassiodorus included all of Gaudentius' description of τόνος, he would have added at least two further examples of *constitutio* as a translation of the Greek σύστημα. At the end of his description of τόνος, Gaudentius writes:

ὅταν δὲ ὡς συστημάτων διαφορὰ ὀνομασθῇ τὴν πόσιν τάσιν σημαίνει τοῦ παντὸς συστήματος.⁸

«When it is used to name a difference of systems, it signifies the pitch of the entire system.»

As far as what a system actually is, Gaudentius describes it as:

σύστημα ἔστι τὸ ἐκ πλειόνων ἢ ἑνὸς διαστημάτων συγκείμενον διάστημα.⁹

«A system is simply an interval composed of more than one interval.»

In other words, as few as two intervals can combine to create a system.

In making such a statement, Gaudentius is echoing the thoughts of one of the earliest and most important of ancient Greek theorists – Aristoxenos of Tarentum, who was active in the second half of the fourth century B.C.E.¹⁰ In the first book of his *Elementa harmonika*, Aristoxenos states:

τὸ δὲ σύστημα σύνθετόν τι νοητέον ἐκ πλειόνων ἢ ἑνὸς διαστημάτων.¹¹

«a system is to be understood as something put together from more than one interval.»

He had earlier made it clear that a system is itself a composite interval that can encompass more than one in-composite interval.¹²

Hence, even if the immediate source for Cassiodorus's *constitutio* was the treatise of Gaudentius, the term in its Greek equivalent goes back to the very origins of ancient Greek theory. Aristoxenos's definition of σύστημα, or variations upon it, was taken up by any number of ancient Greek writers on music.

We shall gain a more complete picture of *constitutio* in Cassiodorus below, but first let us turn to the earliest use of the term in Latin music theory, that by Anicius Manlius Severinus Boethius, writing before 510 of the Common Era.¹³ The *Lexicon musicum Latinum* has had as a member of its distinguished team the world's foremost expert on Boethius's *De institutione musica*, Calvin Martin Bower. This section of the article will therefore try to offer the perspective of a *nanus gigantis humeris insidens*!

As stated at the outset of this article, all of the appearances of *constitutio* in Boethius's *Musica* occur in the fifteenth chapter of the fourth book (see Text 1).

The chapter begins with the famous statement «Out of the species of the *diapasōn* consonance arise what are called «modes,» which they also call tropes or tones,»¹⁴ and then continues: «Tropes are systems that differ in

7 Cassiodorus, *Institutiones*, 145–48.

8 Jan, *Musici scriptores Graeci*, 330.9–10. Mathiesen, *Greek Views of Music*, 69.

9 Jan, *Musici scriptores Graeci*, 331.2–3. Mathiesen, loc. cit.

10 On Aristoxenos, see Louis Laloy, *Aristoxène de Tarente, disciple d'Aristote, et la musique de l'antiquité* (Paris: Lecène et Oudin, 1904; reprint Geneva: Minkoff, 1973); Rosetta da Rios, ed. and transl., *Aristoxeni Elementa harmonica* (Rome: Off. Polygr., 1954), [95] from the *Suda*; Andrew Barker, *Greek Musical Writings [GMW]* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1984), II, 119–25, and Thomas J. Mathiesen, *Apollo's Lyre* (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1999), 294–344.

11 da Rios, *Aristoxeni Elementa harmonica*, [21].6–7.

12 da Rios, *Aristoxeni Elementa harmonica*, [9].12–14 and [10].10–13: ἀναγκαῖον δὲ ἀπτομένοις ἡμῖν συνθέτων διαστημάτων οἷς ἅμα καὶ συστήμασιν εἶναι πως συμβαίνει περὶ συνθέσεως ἔχειν τι λέγειν τῆς τῶν ἀσυνθέτων διαστημάτων ... ἀποδειχθέντων γὰρ τῶν ἀσυνθέτων διαστημάτων ὃν τρόπον πρὸς ἄλληλα συντίθεται περὶ τῶν συστάντων ἐξ αὐτῶν συστημάτων λεκτέον περὶ τε τῶν ἄλλων καὶ τοῦ τελείου («And when we come to composite intervals, which in a way are the same as *systemata*, we must find something to say about the synthesis of incomposite intervals. . . When we have demonstrated the way in which the incomposite intervals are put together with one another, we must discuss the *systemata* which are constructed out of them, the complete *systema* as well as the others.» Barker, *GMW* II, 129).

13 Date from *LmL* I, Quellenverzeichnis. For an annotated chronology of all Boethius's works, see Philip Edward Phillips, «Anicius Manlius Severinus Boethius: A Chronology and Selected Annotated Bibliography,» in *A Companion to Boethius in the Middle Ages*, eds. Noel Harold Kaylor Jr. & Philip Edward Phillips (Leiden: Brill: 2012), 551–89.

14 Unless otherwise indicated, all translations here are my own. My translations of Boethius's *Musica* are for the most part either drawn from, or are based upon, those of Calvin Bower in *Fundamentals of Music: Anicius Manlius Severinus Boethius* (New York: Yale University Press, 1989).

Text 1: Boethius, *De institutione musica*, IV, 15 (Boetii *De institutione musica libri quinque*, ed. Godofredus Friedlein [Leipzig: Teubner, 1867; repr. Frankfurt a.M.: Minerva, 1966], 341.19–342.9)

1) *Ex diapason igitur consonantiae speciebus existunt, qui appellantur modi, quos eosdem tropos vel tonos nominant.* 2) *Sunt autem tropi constitutiones in totis vocum ordinibus vel gravitate vel acumine differentes.* 3) *Constitutio vero est plenum veluti modulationis corpus ex consonantiarum coniunctione consistens quale est vel diapason vel diapason et diatessarōn vel bis diapason.* 4) *Est enim diapason constitutio a proslambanomeno in mesen ceteris quae sunt mediae vocibus adnumeratis, vel a mese rursus in neten hyperboleon cum vocibus interiectis, vel ab hypatē mesōn in neten diezeugmenon cum his, quas extremae voces medias claudunt.* 5) *Synemmenon vero constitutio ea est, quae a proslambanomeno in neten synemmenon cum his, quae mediae interiectae sunt, constat.* 6) *Bis diapason autem a proslambanomeno in neten hyperboleon cum his, quae in medio sunt interpositae, consideratur.*

highness or lowness throughout entire sequences of pitches.» In the third sentence Boethius explains what a system actually is: «A system [*constitutio*] is, as it were, a complete framework of melody, consisting in the joining together of consonances, such as the *diapasōn*, the *diapasōn-plus-diatessarōn*, or the *bisdiapasōn*.»

Boethius then provides in sentences 4 through 6 examples of the *diapasōn*, *synēmmenōn*, and *bisdiapasōn* systems, giving the bounding pitches of each. The system of the *diapasōn* can extend from the *proslambanomenos* to the *mesē*, from the *mesē* to the *nētē hyperboleōn*, or from the *hypatē mesōn* to the *nētē diezeugmenōn* – the three octaves that are bounded by fixed pitches in the thetic *systema teleion*. The *synēmmenōn* system, or *diapasōn-plus-diatessarōn*, extends from the *proslambanomenos* to the *nētē synēmmenōn*; the *bisdiapasōn* – which we would call the Greater Perfect System, or in Greek the *systema teleion* – extends from the *proslambanomenos* to the *nētē hyperboleōn*.

And then, as if anticipating the question that every reader would ask, Boethius explains the relationship between the systems and the modes or tropes:

*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.*¹⁵

(«Therefore, if one should make these entire systems [*totas constitutiones*] higher or lower accord-

ing to the species of the *diapasōn* consonance discussed above, this would bring about the seven modes, whose names are Hypodorian, Hypophrygian, Hypolydian, Dorian, Phrygian, Lydian, and Mixolydian.»)

More precise information about the way the transpositions of the tone-systems bring about the seven modes follows immediately afterward:

*Sit in diatonico genere vocum ordo dispositus a proslambanomeno in neten hyperboleon atque hic sit hypodorius modus. Si quis igitur proslambanomenon in acumen intendat tono hypatē et hypaton eodem tono adtenuet ceterasque omnes tono faciat acutiores, acutior totus ordo proveniet, quam fuit priusquam toni susciperet intentionem. Erit igitur tota constitutio acutior effecta hypophrygius modus.*¹⁶

(«Set out the succession of pitches in the diatonic genus from the *proslambanomenos* to the *nētē hyperboleōn*. Let this be the Hypodorian mode. If one were to raise the *proslambanomenos* by one tone and further raise the *hypatē hypatōn* by the same tone, thereby making the entire disposition higher by a tone, then the entire succession would turn out higher than it was before it was raised by a tone. Thus this whole system [*tota constitutio*] having been made higher, forms the Hypophrygian mode.»)

15 Boethius, *De institutione musica libri quinque*, ed. Godofredus Friedlein (Leipzig: Teubner, 1867; reprint Frankfurt a.M.: Minerva, 1966), 342.9–14.

16 Ibid., 342.14–21.

	HYPERMIXOLYDIAN	MIXOLYDIAN or HYPERDORIAN	LYDIAN	PHRYGIAN	DORIAN	HYPOLYDIAN	HYPOPHRYGIAN	HYPODORIAN	
Π	Δ	Γ	Ε	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	PROSLAMBANOMENOS
Φ	Ν	Ζ	Τ	Ε	Η	Θ	Ι	Κ	HYPATY HYPATON
Υ	Ν	Ζ	Τ	Ε	Η	Θ	Ι	Κ	PARHYPATY HYPATON
Π	Δ	Γ	Ε	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	LICHANOS HYPATON
Μ	Π	Ο	Φ	Ν	Ζ	Τ	Ε	Κ	HYPATY MESON
Α	Ο	Ρ	Υ	Υ	Α	Λ	Ε	Τ	PARHYPATY MESON
Η	Κ	Μ	Π	Τ	Φ	Ν	Ζ	Τ	LICHANOS MESON
Γ	Η	Α	Μ	Π	Ο	Φ	Ν	Ζ	MESE
Β	Ζ	Θ	Α	Ο	Ρ	Υ	Υ	Α	TRITE SYNEMMENON
Χ	Α	Γ	Η	Κ	Μ	Π	Τ	Ε	PARANETE SYNEMMENON
Ι	Υ	Ζ	Γ	Η	Α	Μ	Π	Τ	NETE SYNEMMENON
Ζ	Γ	Α	Μ	Ο	Κ	Ο	Φ	Ν	PARAMESE
Α	Β	Ε	Υ	Α	Ζ	Ρ	Υ	Υ	TRITE DIEZEUGMENON
Ι	Χ	Ζ	Γ	Η	Α	Μ	Π	Τ	PARANETE DIEZEUGMENON
Μ	Π	Ο	Φ	Ν	Ζ	Τ	Ε	Κ	NETE DIEZEUGMENON
Α	Ο	Ρ	Υ	Υ	Α	Λ	Ε	Τ	TRITE HYPERBOLEON
Η	Κ	Μ	Π	Τ	Φ	Ν	Ζ	Τ	PARANETE HYPERBOLEON
Γ	Η	Α	Μ	Π	Ο	Φ	Ν	Ζ	NETE HYPERBOLEON

Fig. 1:

Boethius, *De institutione musica*:
Species of the σύστημα τέλειον
in the 8 modes in the diatonic
genus (Anicius Manlius
Severinus Boethius: Fundamen-
tals of Music. Translated, with
Introduction and Notes by
Calvin M. Bower, New Haven und
London 1989, S. 155.)

Fig. 2:

Boethius, *De institutione musica*:
«Wing diagram» of the 8 modes
(Charles M. Atkinson: The Critical
Nexus. Tone-System, Mode,
and Notation in Early Medieval
Music, Oxford 2009, S. 23.)

	HYPERMIXOLYDIAN	MIXOLYDIAN or HYPERDORIAN	LYDIAN	PHRYGIAN	DORIAN	HYPOLYDIAN	HYPOPHRYGIAN	HYPODORIAN	
Λ	Δ	Γ	Ε	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Nete hyperboleon
Π	Δ	Γ	Ε	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Paranete hyperboleon
Α	Ο	Ρ	Υ	Υ	Α	Λ	Ε	Τ	Trite hyperboleon
Η	Κ	Μ	Π	Τ	Φ	Ν	Ζ	Τ	Nete diezeugmenon
Γ	Η	Α	Μ	Π	Ο	Φ	Ν	Ζ	Paranete diezeugmenon
Β	Ζ	Θ	Α	Ο	Ρ	Υ	Υ	Α	Trite diezeugmenon
Χ	Α	Γ	Η	Κ	Μ	Π	Τ	Ε	Paramese
Ι	Υ	Ζ	Γ	Η	Α	Μ	Π	Τ	Trite synemmenon
Ζ	Γ	Α	Μ	Ο	Κ	Ο	Φ	Ν	Mese
Α	Β	Ε	Υ	Α	Ζ	Ρ	Υ	Υ	Lichanos meson
Ι	Χ	Ζ	Γ	Η	Α	Μ	Π	Τ	Parhypate meson
Μ	Π	Ο	Φ	Ν	Ζ	Τ	Ε	Κ	Hypate meson
Α	Ο	Ρ	Υ	Υ	Α	Λ	Ε	Τ	Lichanos hypaton
Η	Κ	Μ	Π	Τ	Φ	Ν	Ζ	Τ	Parhypate hypaton
Γ	Η	Α	Μ	Π	Ο	Φ	Ν	Ζ	Hypate hypaton
Β	Ζ	Θ	Α	Ο	Ρ	Υ	Υ	Α	Proslambanomenos

Following this, Boethius goes on to show how the transposition of the Hypophrygian will make the Hypolydian mode, the transposition of the Hypolydian the Dorian, and so on. Not content even with this clear prose description, Boethius provides two diagrams by way of illustration. (See Figures 1 and 2.)

Important to point out here is that both diagrams exhibit the notation for both the Greater and Lesser Perfect Systems, but the latter plays no role in the further discussion of the modes, which is based entirely on the two-octave Greater Perfect System. This is completely understandable, given that that tone-system is the only one that contains all the species of octave. And of course all the species are necessary if one wants to show how the modes arise «out of the species of the *diapasōn* consonance.»

Summarizing briefly: 1) For Boethius, a system is created by the joining together of consonances, such as the *diapasōn*, *diapasōn-plus-diatessarōn*, or the *bisdiapasōn*. 2) The modes or tropes consist of an integral two-octave system, the σύστημα τέλειον, transposed up or down according to the species of octave in the diatonic genus. Indeed, Boethius's describing the system as a *plenus corpus* or *tota constitutio* would suggest that he may have been translating the Greek adjective *teleion* – full, whole, complete. 3) Even though Boethius mentions the *synēmmenōn* system, it plays no role in his discussion of the modes.

Thanks to Boethius's detailed, lucid presentation of the modes and the transposed system that creates them, we now have a much clearer picture than before of the ancient Greek *tonoi* and the tone-system presented by Cassiodorus. There is a great contrast, however, between the magnitudes of the systems as presented by Boethius and by Cassiodorus's chief source Gaudentius. For Gaudentius, a system was «simply an interval composed of more than one interval.» The smallest system that Boethius presents is an octave, and the system he uses to explicate the modes is the two-octave Greater Perfect System. Whence the discrepancy?

Whereas it was a simple matter to find the source for the first part of Cassiodorus's definition of *tonus*, and hence the kind of *constitutio* he was talking about, finding the source for the theory of systems and modes we find in Boethius is not quite so straightforward. There have been several attempts by scholars to find the sources for this theory, the most important being those by Ubaldo Pizzani and Calvin Bower.¹⁷ Space does not per-

mit a complete review of the evidence tendered by both of them, but the most convincing case, to my way of thinking, is Bower's. In his 1978 *Vivarium* article, and in several subsequent publications, he has posited that the first four books of *De institutione musica* were a translation of the now lost *Mousikē eisagogē* by the early second-century author Nicomachus of Gerasa.¹⁸ Although the treatise in its Greek form does not survive, we know of its likely existence from promises made by Nicomachus to a noblewoman in his *Harmonikon enchiridion*.¹⁹ Let us therefore look now at the treatment of *systema* in the *Enchiridion*.

Nicomachus's definition of system occurs in the twelfth chapter of this work, and it is close to one we've seen before: «A *systema* is an assembling of two or more intervals.»²⁰ But even though he says that a system can be as small as two or more intervals, the smallest intervals that Nicomachus actually discusses in the *Enchiridion* are the *diatessarōn* and the *diapente*, for each of which he provides their intervallic content.²¹ This discussion occurs in his description of the way Pythagoras had divided the octave in the diatonic genus. Although Nicomachus does not apply the term *systema* itself to the *bisdiapasōn* system, his *Enchiridion* has as one of its chief goals the presentation of this scale – commonly named the *systema teleion* by other writers – in all three genera. Unfortunately, we do not know what role it would have played in Nicomachus's exposition of the *tonoi* or *tropoi*; the *Enchiridion* has no such exposition.

Although we cannot say that his definition and treatment of *systema* are congruent with Boethius, Nicomachus does make one statement that has a parallel in the later author: He describes the octave as being «a *systema* in eight strings from the *mesē* down to the *proslambanomenos*, or from the *mesē* up to the *nētē hyper-*

di Boezio,» *Sacris erudiri* 16 (1965): 5–164; Calvin Bower, «Boethius and Nicomachus: An Essay Concerning the Sources of «De Institutione Musica.»» *Vivarium* 16 (1978): 1–45; Bower, «The Modes of Boethius,» *Journal of Musicology* 3 (1984): 252–63; and Bower, *Fundamentals of Music*, xxiv–xxviii.

18 Bower points out, however, that the first two chapters of Book 4 are an expanded translation of the Euclidean *Sectio canonis*. On this see Bower, *Fundamentals of Music*, 116, fn. 7.

19 Nicomachus of Gerasa, Ἀρμονικὸν ἐγγχειρίδιον, in *Musici scriptores Graeci*, ed. Karl von Jan, 238.7–15, and p. 265.1–8. English translation in Barker, *GMW* II, 247–269 (the relevant passages here pp. 247–48 and 269), and Flora Levin, *The Manual of Harmonics of Nicomachus the Pythagorean* (Grand Rapids: Phanes Press, 1994), see pp. 33 and 176.

20 Σύστημα δὲ ἐστὶ δυοῖν ἢ καὶ πλείονων διαστημάτων σύνοδος (Jan, *Musici scriptores Graeci*, 261.19–20). Cf. Barker, *GMW* II, 267; Levin, *Manual*, 173.

21 Jan, *Musici scriptores Graeci*, 249.9–13. Transl.: Barker, *GMW* II, 239; Levin, *Manual*, 99.

17 Ubaldo Pizzani, «Studi sulle fonti del «De Institutione Musica»

bolaia,»²² which matches the first two of Boethius's three dispositions of the *diapasōn* system.

Even with this parallel between Nicomachus's *Enchiridion* and Boethius's *Musica*, one has to question whether Nicomachus's treatment of *systēma* in the now-lost *Mousikē eisagogē* could have been the source for Boethius. But if not Nicomachus, then who? The name of another Greek theorist – indeed an early second-century contemporary of Nicomachus – has been advanced as a possible candidate by scholars such as Bower,²³ Pizzani,²⁴ Lawrence Gushee,²⁵ and several others. That theorist was one of the best known of all ancient Greek writers on music: namely, Claudius Ptolemaios.

Ptolemy treats *systēma* in conjunction with the exposition of his theory of *tonoi* in the second book of his *Harmonika*.²⁶ After he has set out the fourteen notes that are necessary for determining species, together with their proportionate relationships to one another, and after having determined the species themselves,

Ptolemy turns to the task of defining the *systēma teleion* in chapter 4: «On the *systēma teleion* (‘complete’ or ‘perfect’ *systēma*), and that only the bisdiapason is of this kind.»²⁷ Just as Nicomachus had been straightforward in defining *systēma*, so too is Ptolemy. The beginning of his chapter appears in Text 2.

Unlike Gaudentius and Nicomachus, however, Ptolemy provides two different descriptions of *systēma*. Let me take them in order. The first appears in sentences 1, 3, and 4 of Text 2:

- 1) ... σύστημα μὲν ἀπλῶς καλεῖται τὸ συγκεείμενον μέγεθος ἐκ συμφωνιῶν, καθάπερ συμφωνία τὸ συγκεείμενον μέγεθος ἐξ ἐμμελειῶν, καὶ ἔστιν ὥσπερ συμφωνία συμφωνιῶν τὸ σύστημα.
(«The name *systēma*, unqualified, is given to a magnitude put together out of consonances, just as a consonance is a magnitude put together out of emmelic intervals, and a *systēma* is, as it were, a consonance of consonances.»)²⁸

Text 2: Klaudios Ptolemaios, *Harmonika* II, 4

(Ingemar Düring: *Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios*. Göteborgs Högskolas Årsskrift 36, 1930, 1 [Göteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1930], 50.11–23):

Περὶ συστήματος τελείου καὶ ὅτι μόνον τοιοῦτο τὸ δις διὰ πασῶν.

- 1) ... σύστημα μὲν ἀπλῶς καλεῖται τὸ συγκεείμενον μέγεθος ἐκ συμφωνιῶν, καθάπερ συμφωνία τὸ συγκεείμενον μέγεθος ἐξ ἐμμελειῶν, καὶ ἔστιν ὥσπερ συμφωνία συμφωνιῶν τὸ σύστημα.
- 2) τέλειον δὲ σύστημα λέγεται τὸ περιέχον πάσας τὰς συμφωνίας μετὰ τῶν καθ' ἑκάστην εἰδῶν, ὅτι καὶ τέλειόν ἐστι καθόλου τὸ τὰ αὐτοῦ μέρη πάντα περιέχον.
- 3) κατὰ μὲν οὖν τὸν πρῶτον ὅρον γίνεται σύστημα καὶ τὸ διὰ πασῶν – ἐδόκει γοῦν αὐτάρκες εἶναι τοῦτο τοῖς πάλαιοις – καὶ τὸ διὰ πασῶν καὶ διὰ τεσσάρων, καὶ τὸ διὰ πασῶν καὶ διὰ πέντε, καὶ τὸ δις διὰ πασῶν.
- 4) ἑκάστον γὰρ αὐτῶν ὑπὸ συμφωνιῶν περιέχεται δύο ἢ πλείονων.
- 5) κατὰ δὲ τὸν δεύτερον μόνον ἂν εἴη τέλειον σύστημα τὸ δις διὰ πασῶν, μόνῳ γὰρ ἔνεστιν αὐτῷ τὰ σύμφωνα πάντα μετὰ τῶν ἐκκειμένων εἰδῶν.

22 Σύστημα δὲ οὐσα ἢ διὰ πασῶν εἴτε ὑπὲρ μέσης ἕως προσλαμβανομένου, εἴτε ὑπὸ μέσης ἕως νήτης ὑπερβολαίας ἐν ὀκτῶ χορδαῖς (Jan, *Musici scriptores Graeci*, 263.18–20). Cf. Barker, *GMWII*, 268; Levin, *Manual*, 174–75.

23 Bower, «Boethius and Nicomachus», 29–35. Bower posits, however, that the sections of Boethius closely related to Ptolemy came by way of the now-lost *Mousikē eisagogē* of Nicomachus.

24 Pizzani, «Studi sulle fonti», 124–139.

25 Lawrence A. Gushee, «Questions of Genre in Medieval Treatises on Music», in *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*. Gedenkschrift Leo Schrade (Bern and Munich: Francke, 1973), 365–433; esp. pp. 379–81.

26 The theory of the *tonoi* comprises chapters 1–12 of the second book. See Klaudios Ptolemaios: *Harmonika*, Ingemar Düring, ed., *Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios*. Göteborgs Högskolas Årsskrift 36, 1930, 1 (Göteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1930): 41–66. Transl. in Barker, *GMWII*, 314–40, and in Jon Solomon, *Ptolemy Harmonics: Translation and Commentary* (Leiden, Boston, Köln: Brill, 2000), 59–92.

27 Ed. Düring, 50.11–51.16. Transl. Barker, *GMWII*, 323–25; Solomon, *Ptolemy Harmonics*, 71–72.

28 My translations of the sentences in Text 2 are either drawn from, or are based upon those of Barker in *GMWII*, 323–24.

- 3) κατὰ μὲν οὖν τὸν πρῶτον ὅρον γίνεται σύστημα καὶ τὸ διὰ πασῶν -- ἐδόκει γοῦν αὐτάρκες εἶναι τοῦτο τοῖς πάλαιοις -- καὶ τὸ διὰ πασῶν καὶ διὰ τεσσάρων, καὶ τὸ διὰ πασῶν καὶ διὰ πέντε, καὶ τὸ δις διὰ πασῶν. 4) ἕκαστον γὰρ αὐτῶν ὑπὸ συμφωνιῶν περιέχεται δύο ἢ πλείονων.
(«By the first definition the octave is a *systema* – and indeed this one was thought by the ancients to be sufficient in itself – as are the octave and a fourth, the octave and a fifth, and the double octave, for each of them is bounded by two or more consonances.»)

Ptolemy's second definition, of the *systema teleion* itself, reads as follows in sentences 2 and 5 of Text 2:

- 2) τέλειον δὲ σύστημα λέγεται τὸ περιέχον πάσας τὰς συμφωνίας μετὰ τῶν καθ' ἑκάστην εἰδῶν, ὅτι καὶ τέλειον ἐστὶ καθόλου τὸ τὰ αὐτοῦ μέρη πάντα ὑπερίεχον.
(«The name «complete system» – *systema teleion* – is given to that which contains all the consonances, together with the species proper to each of them, since in general something is complete if it contains all its own parts....»)
- 5) κατὰ δὲ τὸν δεύτερον μόνον ἂν εἴη τέλειον σύστημα τὸ δις διὰ πασῶν, μόνῳ γὰρ ἔνεστιν αὐτῷ τὰ σύμφωνα πάντα μετὰ τῶν ἐκκειμένων εἰδῶν.
(«By the second definition only the double octave can be a complete *systema*, for only in it are there all the consonances, together with the species that have been set out.»)

Let us compare the various parts of these definitions with what we have already seen and heard in Boethius. Boethius describes *systema (constitutio)* as follows:

*Constitutio vero est plenum veluti modulationis corpus ex consonantiarum coniunctione consistens quale est vel diapasōn vel diapasōn et diatessarōn vel bisdiapasōn.*²⁹

(«A system [*constitutio*] is, as it were, a complete framework of melody, consisting in the joining together of consonances, such as the *diapasōn*, the *diapasōn* and *diatessarōn*, or the *bisdiapasōn*.»)

In his first definition of *systema (constitutio)*, as shown in sentences 1 and 3 of Text 2 above, Ptolemy makes the following statement, as translated into Latin by John Wallis:

29 Ed. Friedlein, 341.22–25.

- 1) *Constitutio quidem simpliciter, dicitur, magnitudo ex consonantiis composita.*³⁰
(«The name *systema [constitutio]* is given to a magnitude put together out of consonances....»)
- 3) *diapasōn est constitutio, ... item diapasōn & diatessarōn; itemque diapasōn & diapente; atque disdiapasōn.*
(«the *diapasōn* is a *systema* ..., likewise the *diapasōn* and *diatessarōn*, the *diapasōn* and *diapente*, and the *bisdiapasōn*.»)

I believe one can see that there are striking parallels here between Ptolemy and Boethius, parallels that do not obtain between Nicomachus and Boethius.

Ptolemy's second definition reads in Latin translation as follows:

- 2) *Perfecta autem constitutio, dicitur, quae omnes continet consonantias; cum suis cujusque speciebus...*
(«The name «complete system» [*perfecta constitutio*] is given to that which contains all the consonances, together with the species proper to each of them....»)
- 5) *Secundum vero definitionem secundam, constitutio perfecta, sola erit disdiapasōn. Huic enim soli insunt omnes consonantiae, cum earum expositis speciebus.*³¹
(«By the second definition only the double octave can be a complete *systema*, for only in it are there all the consonances, together with their species that have been set out.»)

This is language not found in Boethius, but a conception that is: Although both Boethius and Ptolemy mention the *diapasōn* and *synēmmenōn* systems, the only system that Boethius uses to explain the modes is in fact the two-octave system. As mentioned above, Boethius may have been alluding to the qualification *teleion* – complete or perfect – when he described the system itself as a *plenus corpus* or *tota constitutio*. His exclusive use of the double-octave *systema teleion* in describing the modes also points strongly in the direction of Ptolemy. According to Thomas Mathiesen, in the corpus of ancient Greek writers on music there is none prior to Ptolemy who defines a system as a magnitude of consonances, leading him to identify the octave as

30 The Latin translation is a modified version of that found in John Wallis, Κλαυδίου Πτολεμαίου ἁρμονικῶν βιβλία γ. *Harmonicorum libri tres. Ex Codd. MSS. undecim, nunc primum Graece editus*. Oxonii, e Theatro Sheldoniano, 1682; reprint in: *Monuments of Music and Music Literature in Facsimile*, 11/60 (New York: Broude, 1977), 105.

31 Loc. cit.

the smallest system and to see the double-octave system as the only «complete» or «perfect» system.³²

What are we to make of all this? Bower has made a very convincing case that the source for the first four books of *De institutione musica* was Nicomachus's now lost *Mousikē eisagogē*, either in the original or through an intermediate copy.³³ But if Nicomachus was in fact the theorist upon whose work Boethius was basing his, then Nicomachus's view of *systema* must have changed drastically between the writing of the *Enchiridion* and the *Mousikē eisagogē*. As we have seen, the Greek source that offers the closest parallels with Boethius regarding *systema* is Ptolemy's *Harmonika*, but even that is not without its problems. Nonetheless, one can imagine a scenario in which Nicomachus, needing to provide in his *Mousikē eisagogē* a discussion of the *tonoi* or *tropoi* – a topic missing from the *Enchiridion* – turned to the work of Ptolemy as a basis for his own treatment. This scenario raises questions of its own, though, one of the largest being whether Nicomachus would have adopted the approach, and perhaps the text, of a writer who as nearly as we know was a younger contemporary of his.³⁴ Andrew Barker states that Nicomachus was active «around the beginning of the 2nd Century, A.D.» and Ptolemy «from the 120s . . . well into the second half of the century.»³⁵

32 Correspondence of 19 July 2016.

33 Bower, «Boethius and Nicomachus» and Bower, «The Modes of Boethius.» To the parallels Bower demonstrates between Nicomachus's *Enchiridion* and Boethius's *Musica* I should like to add another: When he sets out the heptachord in chapter 3 of the *Enchiridion*, Nicomachus first gives the name *paramesē* to the note just above the *mesē*. This has to be the *tritē synēmmenōn*, though, since the system is conjunct. When he sets out the octochord in chapter 5, he says that Pythagoras added an eighth note, fitting it in between *mesē* and *paramesē*, and making it stand at a whole tone from the *mesē* and a semitone from the *paramesē*. Since this *paramesē* is now the third note below the *netē* (now *diezeugmenon*), it takes the new designation «*tritē*.» On this, see Jan, *Musici scriptores Graeci*, 241.1–242.18; Barker, *GMW II*, 250–53; Levin, *Manual*, 45–46, and her Commentary, pp. 47–60; Boethius, *De institutione musica*, ed. Friedlein, 206.24–208.10, and Bower, *Fundamentals of Music*, 32–34. Boethius says that Lycaon added the eighth string, but Bower points out that «Lycaon» was a reference to Pythagoras.

34 Flora Levin, *Manual*, 22, puts Nicomachus's dates at ca. 60 to ca. 150 C.E.; the *Encyclopaedia Britannica* gives the dates «ca. 100–170 C.E.» for Ptolemy. Levin's *terminus post quem* for Nicomachus's life as 36 C.E., the death date of Thrasyllus, whom Nicomachus mentions in the *Enchiridion* as the personal astrologer to the Emperor Tiberius (d. 37 C.E.). Her *terminus ante quem* of «between 148 and 153 C.E.» is the timespan in which she postulates that Apuleius translated Nicomachus's *Arithmetikē eisagogē* into Latin. Thomas Mathiesen (*Apollo's Lyre*, 430) mentions that the last recorded observation in Ptolemy's *Almagest* dates from 151 C.E.; since Ptolemy refers to the *Almagest* in his *Geographica* and *Tetrabiblos*, Mathiesen states: «it is not unreasonable to suppose that he lived at least into the 160s.» Mathiesen also mentions the Arabic tradition that supposes that Ptolemy lived to the age of 78.

35 Barker, *GMW II*, 245 and p. 270.

Given questions such as these, I should like to offer an alternative to Nicomachus, Ptolemy, or an intermediary as the originator of the theory of *systema* and its role in defining the modes that we find in *De institutione musica* – namely Boethius himself, basing his treatment upon the parallel theory explicated in Book II of Ptolemy's *Harmonika*, but differing from Ptolemy in several important respects. Although this is a suggestion that I cannot pursue in detail at the moment, there are several factors that might point in this direction. First of all, we know from comparison of the Greek texts Boethius translated with his translations themselves that Boethius's Greek was excellent. At the same time, he did not always hold strictly to the letter of his models. As he himself says in the preface to his translation of Nicomachus's *Arithmetikē eisagogē*, he held to a rather strict rule of translation, but did not feel constrained to follow the earlier author slavishly. Instead, he felt free to compress what he felt to be over-prolix, and expand what he thought was too compressed. And perhaps most important, he added *formulae et descriptiones* – «paradigms and diagrams,» as Bower translates – to the original text.³⁶ This is particularly striking in the case of the *Musica*. One of its distinguishing features is that it illustrates its precepts with copious diagrams that were clearly integral to the text – to an extent found in no extant Greek treatise on music, with the possible exceptions of the *Sectio canonis* and Ptolemy's *Harmonika*.³⁷ This is particularly apropos with regard to the «wing diagram» of the modes in IV, 16, reproduced as Figure 2 above. No such diagram appears in the manuscripts of ancient Greek theory, although Aristides Quintilianus makes reference to a «diagram of the modes rather like a wing» that was part

36 Boethius, *De institutione arithmetica*, ed. Gottfried Friedlein, «Praefatio,» 4.27–5.4. Translation from Calvin Bower, *Fundamentals of Music*, xxv.

37 The question of diagrams in ancient Greek treatises is a vexed one, 1) since the manuscript tradition for ancient Greek theory begins relatively late (12th c. C.E.), and 2) because in many cases there may have been substantial reworking by Byzantine scholars. Regarding the *Sectio canonis*, André Barbera, *The Euclidean Division of the Canon* (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1991), 40–44, has shown that the diagrams in Jan's edition of the work were not part of its original form, which was purely arithmetic, but were later additions that transformed the work into a geometric one. The situation vis-à-vis Ptolemy's *Harmonika* is similar. Thomas Mathiesen has pointed out that «For the most part, the diagrams in Düring's edition come from the g-class MSS, which are Byzantine reconstructions. The earlier MSS, which are in the m- and f-class, either do not have them at all or have them only in partial or otherwise garbled form» (correspondence of 28 February 2017). For further on this, see Mathiesen: *Apollo's Lyre*, 431–33 and 473. I should hereby like to express my deep thanks to Thomas Mathiesen for his generously sharing with me his profound knowledge of ancient Greek theory and its sources.

of his treatise,³⁸ and the existence of such a diagram is implied by section 20 of Gaudentius's *Harmonikē eisagogē*.³⁹ In both of these cases, the number of modes would have been fifteen.⁴⁰ If such diagrams were available to Boethius, it would have been a relatively simple exercise for him to create a similar diagram illustrating the eight modes.

Another distinctive feature of Boethius's *Musica* – indeed perhaps its most distinctive one – is its treatment of tone-system and mode. This begins already with the statement «Out of the species of the *diapasōn* consonance arise what are called «modes,» which they also call tropes or tones.» As Calvin Bower has pointed out, Boethius's term *modus* is a literal translation of the Greek *tropos*.⁴¹

I would underscore the point that it is a translation into Latin made by the translator, presumably Boethius. The introduction of the term *modus* itself would prove to be of tremendous benefit to the theory of melodic classification via the «modes,» which were «wrongly called tones» in the late ninth century and beyond,⁴² offering an alternative to the Greek term *tonos*, which even Greek writers such as Gaudentius acknowledged was «ambiguous» (*homonymous*).⁴³ Starting with the term *modus* itself, but going far beyond it conceptually, *De institutione musica* offers one of the most lucid, comprehensible theories of the *tonoi* of any Greek or Latin writer that I know.

To conclude: I share Calvin Bower's conviction that the bulk of Book IV of Boethius's *Musica* – and perhaps all of it – was either based on a now-lost work by Nicomachus or by someone who had access to it. There are several links between topics covered through chapter 13 in the fourth book of the *Musica* and its first three that simply cannot be ascribed to anyone except Nicomachus.⁴⁴ Regarding chapters 14 through 17, though, the case is not so clear. I would posit that Boethius's definition of *constitutio* owes more to Ptolemy than to Nicomachus, and Boethius's restricting himself to the two-octave system in his explication of the modes would reinforce that. I must confess, though, that I am drawn to the idea that these chapters are a reworking by Boethius himself in part by the fact that his was one of the greatest minds of Roman Antiquity. It is difficult for me to believe that the author of *In Ciceronis topica*, the *De topicis differentiis*, and the *Consolatio Philosophiae* would not have been intellectually capable of choosing the texts he wanted to use as models, whether from Nicomachus or Ptolemy, and then constructing his own explication of tone-system and mode.

Clearly, my article raises more questions than it provides answers, but I hope that one of its outcomes will be for us to reconsider the possibility that Anicius Manlius Severinus Boethius might have been the person who constructed the most cohesive and convincing theory of tone-system and mode that survives from Latin Antiquity, one that formed the very foundation of Western modal theory itself.

38 πτέρυγι δὲ τὸ διάγραμμα τῶν τρόπων γίνεται παραπλήσιον (*Aristidis Quintiliani De musica libri tres*, ed. R. P. Winnington-Ingram [Leipzig: Teubner, 1963], 23.25–24.1).

39 See Jan, *Musici scriptores Graeci*, 347.11–348.13 (transl. Mathiesen, *Greek Views of Music*, 79–80).

40 The number of fifteen *tonoi* or modes includes five central *tonoi* (Dorian, Iastian, Phrygian, Lydian, Mixolydian) with both Hypo- and Hyper- versions of each. For reconstructions of the wing diagram mentioned by Aristides Quintilianus, see Thomas Mathiesen, *Aristides Quintilianus: On Music in Three Books* (New Haven and London: Yale University Press, 1983), 23 and 91, and Barker, *GMW II*, 428–29.

41 Bower, *Fundamentals of Music*, 153, fn. 82.

42 I refer to the phrase *Demonstrandum nunc, quomodo haec quatuor ptongorum vis modos, quos abusive tonos dicimus, moderetur* («It must now be demonstrated how the *vis* of these four *phthongi* governs the modes, which we wrongly call tones») that opens chapter 8 of the *Musica enchiridis*. (Hans Schmid, ed., *Musica et scolica enchiridis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission Bd. 3 [München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1981], 14.)

43 ὁμώνυμος γὰρ ὁ τόπος (Gaudentius, Ἀρμονικὴ εἰσαγωγή [ed. Jan, *Musici scriptores Graeci*, 330.5–6]).

44 In «Boethius and Nicomachus» Bower points to several features that unify Bks. I–IV of the *Musica* and connect them with Nicomachus. (For a concise summary, see pp. 38–40 of «Boethius and Nicomachus».) Two of these are specific links between Bk. I and Bk. IV: 1) Nicomachus had promised that a monochord division, associated with Pythagoras, would be included in his *Eisagogē*. Boethius likewise promises a monochord division in Bk. I, 11, where he speaks of the «rule discovered by Pythagoras, by which we measure the sizes and sound of notes.» The monochord division presented in Bk. IV, 5–12 of his *Musica*, fulfils this promise. 2) Nicomachus, uniquely among Greek theorists, defines movable notes as movable, immovable, and both movable and immovable. Boethius does the same in Bk. I, 27, and in Bk. IV, 13.

VIII

Elżbieta Witkowska-Zaremba

«*Traditio Iohannis Hollandrini*»
mirrored in *Lexicon musicum Latinum*

Tracing the way in which a particular text or group of texts is reflected in *Lexicon musicum Latinum* might seem, at least at first glance, to be an enterprise which in a sense goes against the nature of a terminological dictionary. However, this is exactly the intention of this paper, devoted to presenting the tradition of Johannes Hollandrinus in the constellation of other texts quoted in *Lexicon musicum Latinum*, and to indicating the components that contribute to its individual theoretical shape.

Lexicon musicum Latinum specifies over seventy terms, expressions and usages, typical of the texts recognized as belonging to the Hollandrinus tradition. They refer to the tonal system, intervals, ecclesiastical modes, chant repertoire and musical instruments. Searching for a method of selecting and analysing this vast terminological output, I turned to the meanings of the Greek verb ἀναλύω. Perhaps its oldest use is documented in the second book of Homer's *Odyssey*, describing Penelope's famous subterfuge as, awaiting the return of Odysseus, she tries to keep at bay the importunate suitors and to gain time. Penelope was then supposed to need the time to weave a large fabric (μέγας ἵστος): «She worked on her great web all day long, but at night she unpicked the stitches again.» At night she unpicked: νύκτας δ' ἀλλύεσκεν.¹ The verb ἀναλύω (here in its epic form ἀλλύω) used in this way means the action of «undoing» that which had been done previously. And this led me to imagine *Lexicon musicum Latinum* as a μέγας ἵστος, woven with «threads» selected from more than seven hundred «analysed» theoretical-musical texts. *Traditio Iohannis Hollandrini* is continuously represented among them, as consecutive treatises belonging to it come to be published. The most representative texts familiar from the earlier editions – including *Opusculum monacordale* attributed to Johannes

Valendrinus,² as well as treatises compiled by Magister Szydlovita³ and Ladislaus Szalkai⁴ – are present as early as the first fascicle of *Lexicon musicum Latinum*, dating from 1995. It thus became possible to take the first step: to choose the thread which might lead us to uncover some patterns within that tradition that are both significant and characteristic, but which perhaps were not apparent with sufficient clarity within the framework of routine editorial procedures. My choice fell on the term *clavigera*.

1. *Clavigera*

In the ancient tradition the term *claviger*, consisting of the noun *clava* and the verb *gerere*, referred to Hercules «bearing the club» (the club-bearer). In the Christian tradition, the homonymous term *claviger*, the first segment of which was the noun *clavis*, referred to St Peter (the key-bearer). We are reminded of this by the liturgical repertory, for example the antiphons *O beate Petre claviger*, *O claviger caeli et princeps*, and the responses, e.g. *O claviger regni caelestis*.

According to *Lexicon musicum Latinum*, the term *clavigera* appears in theoretical-musical texts only as an attribute in the definition of *manus*: its use is

2 Johann Valendrinus, «Opusculum monocordale,» in *Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien*, ed. Fritz Feldmann, Darstellungen und Quellen zur schlesischen Geschichte 37, (Breslau: Trewendt u. Granier, 1938; repr. Hildesheim-New York: Olms, 1973): 157–188.

3 Wacław Gieburowski, ed., *Die «Musica magistri Szydlovite.» Ein polnischer Choraltraktat des XV. Jahrhunderts und seine Stellung in der Choraltheorie des Mittelalters, mit Berücksichtigung der Choraltheorie und -praxis des XV. Jahrhunderts in Polen, sowie der Nachtridentinischen Choralreform* (Poznań: St. Adalbert, 1915).

4 Dénes von Bartha, *Das Musiklehrbuch einer ungarischen Klosterschule in der Handschrift von Fürstprimas Szalkai (1490)*, *Musicologia Hungarica* 1 (Budapest: Magyar Nemzeti Múzeum, 1934).

1 Hom. *Odiss.* II, 105

evidenced only in texts from the Johannes Hollandrinus tradition, and in the treatise by the Moravian author known as Johannes de Olomons, closely related to that tradition:⁵

Opusculum monocordale Johanni Valendrino attributum (TRAD. Holl. I 1,1,5, 19)⁶

Manus enim musica est vocum musicalium clavigera proprietatumque earum demonstratrix, ad cantum regulariter addiscendum flexuris articulorum, tamquam lineis et spatiis, adornata.

Johannes de Olomons, *Palma choralis* 4, p.11⁷

Unde manus in praesenti est vocum musicalium clavigera, digitorum adornata nominibus, proprietatibusque distincta.

Both these definitions and their variants were discussed in detail by Calvin Bower in the introduction to his edition of *Opusculum monocordale*.⁸ It remains therefore only to mention the fact that the definition of *manus* given in the *Opusculum* has an almost literal equivalent in the oldest treatise from the Hollandrinus tradition known today, written in Prague in 1402:

Traditio Hollandrini VIII 6, 10⁹

Est autem manus ... vocum musicalium clavigera proprietatumque earum demonstratrix ad cantum regulariter addiscendum flexuris articulorum tamquam lineis et spatiis adornata.

This provided a serious argument in support of the claim that, as was pointed out by Bower, «Olomons and the Hollandrinus tradition shared a common source for the definition, or perhaps even that a text in the Hollandrinus tradition served as Olomons source.»¹⁰

2. Manus

Lexicon musicum Latinum records three other types of definitions of *manus* (*musica, musicalis, Guidonis*) in addition to the one described above; 2) descriptions which define *manus* as a union of tonal letters with the solmisation syllables (Anonymus Claudiforensis: *litterarum et vocum ... unio*); 3) those which relate *manus* to the monochord (the same formula appears in the Hollandrinus tradition and in the treatise of Adam of Fulda), and the final, fourth definition, formulated by Johannes Tinctoris, who regarded *manus* as a *doctrine*.¹¹

[s.XV] IOH. OLOM. 4 p. 11: *Unde manus in praesenti est vocum musicalium clavigera digitorum adornata nominibus proprietatibusque distincta (sim. TRAD. Holl. I p. 169: Manus enim musica est vocum musicalium clavigera proprietatumque earum demonstratrix ad cantum regulariter addiscendum flexuris articulorum tamquam lineis et spatiis adornata. LAD. ZALK. A 25 descr. SZYDLOV. 2 p. 12). ANON. Claudifor. 5, 1, 1: Manus musicalis est litterarum et vocum ratione cantus artificialis unio iuncturis intrinsecis summatibus digitorum attributa. TRAD. Holl. II 30 p. 5 (p. 417b): manus seu monocordum, prout canitur, diffinitur sic: manus est organum distinctis clavibus et vocibus registratum (sim. TRAD. Holl. III 1 p. 16. ADAM FULD. 2, 1. LAD. ZALK. A 29. SZYDLOV. 2 p. 12). IOH. TINCT. diff. 153: Manus est brevis et utilis doctrina ostendens compendiose qualitates vocum musice (sim. IOH. TINCT. exp. 1, 1).*

What is most striking about this constellation is the fact that all the listed definitions of *manus* come from fifteenth-century texts, even though the term itself began to function in the theory of music four hundred years earlier. All these texts were written only in Central Europe and in Italy. In Central European sources the Hollandrinus tradition is dominant. Italy is represented to a degree by the already mentioned Johannes de Olomons, a music theorist educated in the Czech lands and active as a «scholasticus» at the court of Cardinal Branda dei Castiglione near Milan, and Johannes Tinctoris, who came from Brabant and who was active at the court of the King of Naples from around 1470. Such a constellation encouraged me to further, more detailed comparisons, especially as the subject discussed

⁵ *LmL* I, cols. 524–525.

⁶ Calvin Bower, ed., «*Opusculum monocordale Johanni Valendrino attributum* (TRAD. Holl. I),» in *Traditio Iohannis Hollandrini II*, ed. Michael Bernhard and Elżbieta Witkowska-Zaremba, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission Bd. 20 (München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2010), 75.

⁷ Albert Seay, ed., *Palma choralis 1409*, Critical Texts 6 (Colorado Springs: Colorado College Music Press, 1977).

⁸ Bower, «*Opusculum*,» 25–26.

⁹ Elżbieta Witkowska-Zaremba, ed., «*Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Pragensi V.F.6 una cum cod. Cracoviensibus 1927 et 1861*,» in *Traditio Iohannis Hollandrini III*, ed. Michael Bernhard and Elżbieta Witkowska-Zaremba, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission Bd. 21 (München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2011), 369.

¹⁰ Bower, «*Opusculum*,» 26.

¹¹ *LmL* II, col. 402.

in Tinctoris's *Expositio manus* is very much the focus of attention in the tradition of Johannes Hollandrinus, and the majority of the so-called *loci Hollandrini* concerns precisely these issues.¹² I will therefore try to compare the way that the fundamental concepts in the hexachordal system are explained in the treatise by Johannes Tinctoris, the most recognisable theorist of that era, with the explanations provided by the nearly anonymous tradition of Johannes Hollandrinus, which became firmly established over a period spanning a number of generations active between the years 1402 (and before) and 1522.

The definition of *manus* which opens the treatise *Expositio manus*,¹³ written in 1477, deviates from the formulations given in *Opusculum monocordale*, but in terms of their content the two definitions are very close:

Traditio

Iohannis Hollandrini

Opusculum monocordale
Johanni Valendrino attributum
Traditio Hollandrini I
1,1, 5, 19

Manus enim musica est vocum musicalium clavigera (id est, in se continet claves musicales) proprietatumque earum demonstratrix (id est, ostendit proprietates clavium et vocum) ad cantum regulariter addiscendum flexuris articularum, tamquam lineis et spatiis, adornata.

Iohannes Tinctoris

Expositio manus 1, 1

Manus est brevis et utilis doctrina ostendens compendiose qualitates vocum musice. Dicitur autem hic manus ut continens pro contento, namque manus quaelibet, secundum physicos, humani corporis extremum officiale membrum brachio insitum, doctrinam istam continet suorum digitorum summitatibus et iuncturis.

Of interest is also the expression «ad cantum addiscendum;» which finds its equivalent in the term *doctrina* used by Tinctoris. The pedagogical aspect was stressed in only these two of the definitions of *manus* quoted in *Lexicon musicum Latinum*.

Another element deserving attention is the manner of using the term *manualis* in relation to that section of the elementary theory of music which deals with the tonal system. *Lexicon musicum Latinum* records the phrase «doctrina manualis» used by Tinctoris. As its equivalent in the Hollandrinus tradition may serve the somewhat scholastic expression «determinacio monocordica seu manualis,» used in the oldest text from that tradition, the already quoted *Traditio Hollandrini VIII*:

Traditio

Iohannis Hollandrini

Traditio Hollandrini VIII
22, 2

Expedita materia monocordice seu manualis determinacionis restat ... ut ad troporum musicorum seu modorum ... determinacionem in ecclesia perutilem accedamus.

Iohannes Tinctoris

Expositio manus 1, 14

In hac autem doctrina manuali septem veniunt consideranda, scilicet loca, claves, voces, proprietates, deductiones, mutationes et coniunctiones, de quibus sigillatim facilliterque tractare proposuimus.

The closeness of the content of the two formulae is highlighted by the interlinear glosses entered in the only known transmission of *Opusculum monocordale* (most probably copied in Glogau in Silesia in around 1460).

12 cf. Michael Bernhard and Elżbieta Witkowska-Zaremba, eds., *Die Lehrtradition des Johannes Hollandrinus – The Teaching Tradition of Johannes Hollandrinus. Traditio Iohannis Hollandrini I*, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission Bd. 19 (München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2010), 173–195.

13 Johannes Tinctoris, «Expositio manus,» in *Opera Theoretica* Vol. I, ed. Alfred Seay, *Corpus Scriptorum de Musica* Vol. 22/1 (American Institute of Musicology 1975), 31.

Both cases involve issues of the tonal system, in which the teaching of intervals has also been included. Another section mentioned in *Traditio Hollandrini VIII* is «determinacio troporum musicorum seu modorum:» Writers of the two extant transmissions of this treatise followed this hint by dividing the whole correspondingly into two parts: «liber primus» and «liber secundus:»¹⁴

14 cf. Witkowska-Zaremba, «Tractatus ex traditione Hollandrini,» 436.

The comments below will follow the order indicated by Tinctoris. I will, however, omit *loca*, *claves* and *voces* (these are, consecutively: the list of places on the left palm where one locates *claves*, the list of *claves*, and finally the list of *voces*), and go on to devote more attention to the terms *proprietates*, *deductio* and *mutatio*.

3. *Proprietates*

Proprietates, the key term in relation to the hexachordal system, means the property ascribed to each of the three hexachords. Definitions quoted in *Lexicon musicum Latinum* can be divided into two groups: the first combines the relatively uniform statements of theorists from the area of influence of the University of Paris; the second, more diverse, includes statements by Italian authors.¹⁵

The Hollandrinus tradition clearly refers to the thirteenth-century Parisian or/and Franco-Flemish models, while Tinctoris provides his own definition:

Traditio

Iohannis Hollandrini

Traditio Hollandrini VIII 6, 16

Proprietates autem manualis in cantu musico est vocum simplicium distinctio. Que quidem distinctio triplici differentia perficitur, ut ... alia distinctio sit per k quadrum durum et acutum, alia per naturale, 3a per b rotundum et molle.

cf. Lambertus p. 255 b: *Proprietates ... nihil aliud est quam differentia, et sunt tres species differentiarum, scilicet b durum, b molle et natura.*

cf. Augustinus Minor (13th c., France or Belgium), 84: *Est itaque proprietates vocum simplicium distinctio.*

Iohannes Tinctoris

Expositio manus 5, 2

Proprietates est vocum deducendarum quaedam singularis qualitas. Tres autem sunt proprietates, scilicet k durum, natura et b molle.

One can notice here a subtle difference in the explaining of the term *proprietates*: in the treatise quoted from the Hollandrinus tradition (and this is the only definition of this term in the full meaning of that word which is transmitted in this tradition), *proprietates* points to the differentiation of single *voces* within a melody: «in cantu musico.» (*Vox simplex*, according to the explanation provided by the anonymous author quoted here, designates a single solmisation syllable; its opposite is *vox composita*, the term referring to the interval.) Tinctoris

¹⁵ LmL II, cols. 935–936.

in turn describes *proprietas* as a particular quality relating to a given sequence of *voces*: this is what the phrase *voces deducende* seems to mean. This difference becomes more apparent when considering the use of different terms in relation to the hexachord: the Hollandrinus tradition adopted the term *cantus*, while Tinctoris employs the term *deductio*. One might say that, from that moment, these two expositions of the hexachordal system, which initially ran in parallel, begin to diverge in different directions.

4. Hexachordum

Both these terms, *cantus* and *deductio*, came into use in the thirteenth century in the Paris circle, where they were also used in parallel in the century which followed.¹⁶ However, one should note that fourteenth- and fifteenth-century texts of Central European origin generally use the term *cantus*. *Lexicon musicum Latinum* does not record the use of the term *deductio* in any theoretical-musical texts from that region. Nota bene, Johannes de Olomons used both terms alternately, as if combining the Central European tradition with the Italian one, where the term *deductio* is definitely the dominant one. He is also noted in *Lexicon musicum Latinum* as the author of one of the three known definitions of *cantus* relating this term *explicite* to the hexachord:¹⁷

zur Bezeichnung der Hexachorde —
as a term that designates hexachords

a Definition

[s.XV] IOH. OLOM. 5 p. 13: *Cantus non est aliud, nisi sex vocum musicalium secundum elevationem et depressionem debita ordinatio.*

ANON. Claudifor. 5, 3, 1: *Cantus est regularis et elevatio et depressio vocum propriam naturam retinens.*

ANON. Philad. 63: *Cantus est ascensus vel descensus ab ut in la vel e converso a la in ut.*

Lexicon musicum Latinum records the definitions of the term *deductio* found in texts of Italian and Spanish provenance, beginning with the fifteenth century. Almost all the quoted formulae point directly to a series of six syllables:¹⁸

1 Hexachord, Tonfolge eines Hexachords —
hexachord, sequence of notes within a hexachord
a Definition

[s.XV] IOH. TINCT. diff. 4: *Deductio est vocum de uno loco ad alium per aliquam proprietatem ordinatam ductio* (sim. IOH. TINCT. exp. 6, 2).

FR. GAFUR. op. 5, 6: *Harum enim omnium sex syllabarum aggregatio dicitur in cantu deductio, quia deducit modulantium voces ex gravitate in acumen et ex acumine in gravitatem* (inde FR. GAFUR. theor. 5, 6. COMPEND. MUS. 40).

GUIL. MON. 5 p. 31: *Nota, quod deductio est discursus sex vocum, scilicet ut, re, mi, fa, sol, la.*

GUIL. POD. 5, 11: *Est igitur deductio sex vocum cantus sub aliqua trium proprietatum emanatio.*

FR. GAFUR. pract. 1, 4: *Deductio est sex ipsarum syllabarum diatonica ac naturalis progressio.*

The definition formulated by Tinctoris, probably the earliest one, explains *deductio* as «the ordered leading of *voces* from one place to another by one of the *proprietas*.» His further explanations show *deductio* to be the process of «deducing» seven hexachords from three *proprietas*: Tinctoris first indicates the three *proprietas* and their *claves fundamentales*, i.e. *G, C* and *F*, and then distinguishes seven *claves* of these kinds within the whole musical scale; he then introduces into them the beginnings (roots) of hexachords, i.e. *voces radicales*, to finally generate from each of them the remaining five *voces*, i.e. *re mi fa sol la*. The whole argument is crowned with a diagram of the musical scale provided with seven *deductiones*.¹⁹ Thus, for Tinctoris, this term refers both to the hexachord itself, and to its generation.

In the Hollandrinus tradition, the way of explaining the term *cantus* shows some particular features: The point of departure is *cantus* defined in accordance with its general meaning as singing, or melody (*modulatio*

16 For example, in the first treatise (Goscalcus) from the Berkeley manuscript the term *deductio* is adopted, whereas in the fourth treatises from the same manuscript the term *cantus* is used.

17 *LmL* I, col. 375.

18 *LmL* II, col. 784

19 Tinctoris, «Expositio manus», 45

vocis), performed vocally or instrumentally. Further on, according to the triple nature of sound, *cantus* is triply differentiated as *durus*, *naturalis* and *mollis*, or it is «triplex in genere.» Finally, according to the range of the musical scale, seven «cantus in specie» are distinguished:

The definition given by Magister Szydlowitz even shows the name of «Iohannes Olendrinus» as its author. However, it is not clear whether it applies only to this one definition, or the whole argument: the agreement of both quoted statements may suggest the second possi-

Traditio Iohannis Hollandrini

Cantus

Opusculum monacordale (Trad. Holl. I)

1, 6, 3–5:

Cantus autem est modulacio vocis naturalis vel instrumentalis regulis artis musice coartata. Et iuxta triplicem soni proprietatem in triplici differencia reperitur, videlicet durus sive asper, naturalis sive planus, et mollis sive dulcis. Cantus durus signatur per b durum sive quadrum, a quo b duralis nuncupatur. ...

Magister Szydlowitz 3, 2–13 :

<C>antus **secundum Ioannem Olendrinum** diffinitur sic: *Est modulacio vocis naturalis vel instrumentalis regulis artis musice coartata. ... Notandum primo, quod tres sunt cantus in genere, scilicet durus sive asper, naturalis sive planus et mollis sive dulcis. ... Unde cantus durus signatur per ♮ durum sive quadrum, quod idem est. Et dicitur ♮ duralis, quoniam asperum et durum reddit sonum respectu naturalis et b mollis ...*

¹³ *In specie autem cantus sunt septem in numero, scilicet tres ♮ durales, duo naturales et duo b molles.*

Iohannes Tinctoris

Deductio

Expositio manus 6, 2–15:

... deductio est vocum de uno loco ad alium per aliquam proprietatum ordinata ductio. Et quom tres, ut praemisimus, sint proprietates, scilicet j durum, cuius clavis fundamentalis est G, natura cuius clavis fundamentalis est C, et b molle, cuius clavis fundamentalis est F; et in manu nostra tria sint G, videlicet G quod est G latine, G de G sol re ut gravi, et G de G sol re ut acuto; duo C in quibus habetur ut, scilicet C de C fa ut et C de C sol fa ut; et duo F, videlicet F de F fa ut gravi, et F de F fa ut acuto. Si tria et bis duo septem efficiant ut in ipsa manu nostra sint, septem deductiones necesse est, scilicet tres k durales, duae naturales et duae b molles ...

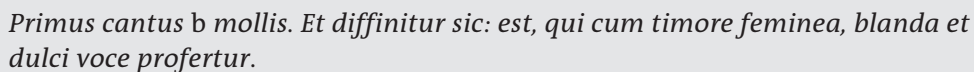
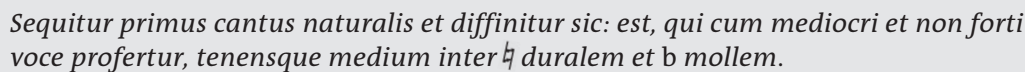
Porro voces omnes quae, ut praemisum est, per proprietatem ♮ duri deducuntur per ♮ durum cantari dicuntur. Quae vero per proprietatem naturae per naturam et quae per proprietatem b mollis per b molle. Voces attamen radicales omnium deductionum ex locis propriis et aliae quinque sequentes ex locis ipsarum vocum radicalium.

bility. In any case, one may assume that the term *cantus* designates both the hexachord and the melody on which it is based. This assumption is also supported by the music examples which illustrate each of the seven «cantus in specie» within the *manus*, provided by Ladislaus Szalkai²⁰ and Magister Szydlowitz²¹:

20 Michael Bernhard, ed., «Tractatus ex traditione Hollandrini a Ladislao de Zalka exscriptus,» in *Traditio Iohannis Hollandrini VI*, ed. Michael Bernhard and Elżbieta Witkowska-Zaremba, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission Bd. 24 (München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2015), 339

21 Wolfgang Hirschmann, ed., «Musica magistri Szydlowitz,» in *Traditio Iohannis Hollandrini VI*, ed. Michael Bernhard and Elżbieta Witkowska-Zaremba, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission Bd. 24 (München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2015), 464–466.

Cantus ♫ *duralis diffinitur sic: est, qui cum audacia potenti et virili voce profertur.*
Primus ♫ *duralis:*



in definitions only in the 15th c., and first of all in the central texts of the Hollandrinus tradition. It is remarkable that in the earliest treatise as well as several others belonging to this tradition at least two definitions of mutation were introduced: one indicated the change of *cantus*, and the other the change of *vox*, as if describing the technique of changing the *cantus*:

Traditio**Iohannis Hollandrini**

Traditio Hollandrini VIII 19, 4:

*Mutacio igitur est **cantum**
variatio intensa vel remissa;
vel est transitus unius vocis ad
aliam causa intensionis vel re-
missionis sub eadem clave mu-
sica contentarum.*

Opusculum monacordale

(Trad. Holl. I) 1, 1, 48–49:

*Vel: <mutacio> est **cantum***

***variatio** intensa vel remissa.*

Vel mutacio est variatio²² unius

*partis vocis in aliam in una et
eadem clave.*

Magister Szydlovita 5, 2:

*<M>utacio describitur sic se-
cundum **Ioannem Olendrinum**:
est unius vocis in aliam sub de-
bita consonancia variatio.*

*Vel sic: Mutacio est duarum vel
plurium vocum sub eadem cla-
ve contentarum causa intenssi-
onis vel remissionis **cantus va-
riatio**. Vel sic: Mutacio est unius
vocis pro altera in eadem con-
sonancia et unisono posicio. In-
ter quas deffinitio media et po-
rior sic intelligitur: ...*

Johannes Tinctoris

Expositio manus 7, 2:

***Mutatio est unius
vocis in aliam
variatio.***

exposition that mutation serves to change the proprietas,²³ limited his definition to describing mutation only as a change of vox. One is struck by the convergence between his formulations and one of the definitions attributed to Hollandrinus.

~

Similarities and differences in conceiving and describing the crucial terms of the hexachordal system, noted above, allow us to raise several issues which seem to merit attention. The first one concerns possible contacts of Tinctoris with the teaching developed within the Hollandrinus tradition. While the possible presence and influence of the theories attributed to Johannes Hollandrinus in Western Europe as early as in the 14th c. have already been taken into account by music historians,²⁴ a similar question addressed to musical writings of the late 15th c. beyond Central Europe has not yet been clearly formulated. Nevertheless, significant resonances with *Traditio Hollandrini* west of the Rhine have already been noticed in *Anonymus Carthusiensis*.²⁵ *Nota bene*, the only transmission of this text, contained in MS Gent, Universiteitsbibliotheek 70 (71), is adjacent to the copies of the works of Tinctoris.²⁶ Unfortunately, we do not have any exact data about the musical-theoretical education of the author of *Expositio manus*: although he listed his masters in the field of the art of counterpoint,²⁷ he did not name the theorists dealing with issues concerning the hexachordal system apart from Guido. The convergences signalled above relate to the earliest texts of *Traditio Hollandrini* known to date, or to formulations attributed to Hollandrinus himself. The possible links between Johannes Tinctoris and *Traditio Hollandrini* are certainly worth further research.²⁸

Traditio Hollandrini VIII explained mutation in exactly that way. Magister Szydlovita attempted to describe this problem in detail, referring to the authority of Hollandrinus himself when doing so, and quoting three definitions: the middle one, which he regarded as the most important, is a kind of blend, combining both aspects of mutation. On the other hand, Tinctoris, while he clearly indicates further on in his

22 The formulation of *partis vocis* seems to be the result of a scribal error, which is indicated by the next sentence (1,1,51) explaining the quoted definition: *Dicitur etiam <unius vocis in aliam> quia nihil mutatur in se ipsum ...*. Therefore I would propose the following version of 1,1,49: *Vel: mutacio est variatio unius [partis] vocis in aliam in una et eadem clave.*

23 Tinctoris, «*Expositio manus*,» 52: *Nec praetereundum* [ed.: *praetereundem*] *est quod mutationes inventae sunt propter digressum unius proprietatis ad aliam.*

24 cf. Theodore Karp, *Aspects of Orality and Formularity in Gregorian Chant* (Evanston Illinois: Northwestern University Press, 1998), 181–182. Karp followed Tom R. Ward who identified the music theorist with Johannes Hollandrinus, a scholar active in Prague in the late 14th c. (cf. Theodore Karp: *Aspects of Orality*, note 1 on p. 442).

25 cf. Michael Bernhard / Elżbieta Witkowska-Zaremba, «Die Lehrtradition,» 278–230.

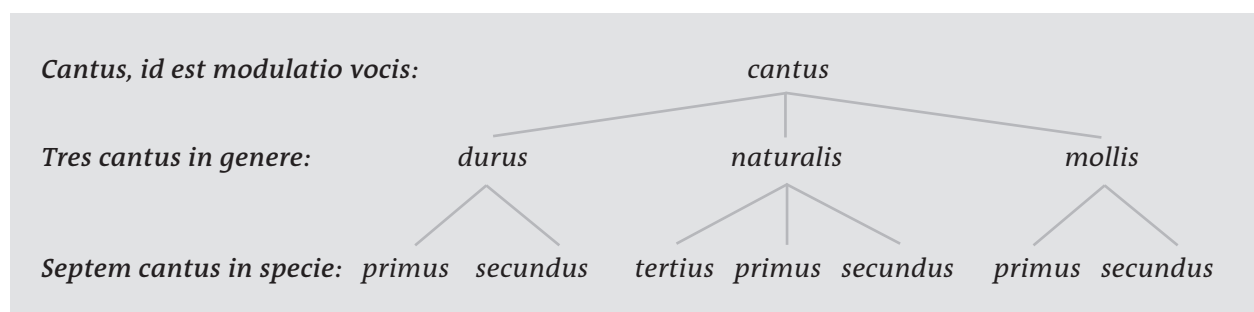
26 cf. Sergej Lebedev, *Cuiusdam Cartusienensis Monachi Tractatus de musica plana*, *Musica mediaevalis Europae occidentalis* Bd. 3 (Tutzing: Schneider, 2000), v.

27 cf. Rob Wegman, «Johannes Tinctoris and the «New Art,»» *Music and Letters* 84 (2003): 171–188.

28 Significant convergences between the Hollandrinus tradition and Tinctoris, in particular these concerning treatment of solmization syllables within musical examples of mutation, have been recently signalized, see Adam Whittaker, «Signposting mutation in some fourteenth- and fifteenth-century music theory treatises,» *Plainsong and Medieval Music* 26 (2017): 43.

The second issue refers to the observed differences between the teaching transmitted in *Expositio manus* and the tradition of Johannes Hollandrinus. The most apparent one consists in adopting two different terms describing hexachord *ut re mi fa sol la*: *deductio* and *cantus*. Contrasting the explanations quoted above allows one to distinguish two aspects of the hexachord according to these two terms which define it. The term *deductio* in *Expositio manus* reveals the generative aspect of the hexachord as the pattern which organises the musical scale, and thus constitutes a tool of intellectual operation. On the other hand, the term *cantus* in *Traditio Hollandrini* refers the hexachord directly to a given segment of the musical scale, ascribing to it the sound qualities defined by a given *proprietas*: with such a meaning, this term reveals the modal aspect of the hexachord as the pattern which organises a melodic course. This subtle but perceptible duality of meanings ascribed to the hexachord in 15th c. music theory seems to find some analogies in modern historiography.²⁹

It is remarkable that the term *proprietas*, adopted in the earliest texts of *Traditio Hollandrini*, in later treatises of this tradition gradually disappears, its meaning being «absorbed» by the term *cantus*, specified as *cantus in genere* or *triplex cantus*, and subsequently as *seven cantus in specie*.³⁰ In this way, *Traditio Hollandrini* developed a peculiar concept of the hexachordal system based on the term *cantus* as the key notion:



29 cf. Stefano Mengozzi, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido of Arezzo between Myth and History* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), especially pp. 19–24.

30 cf. *Traditio Hollandrini* X B 14–15: Christian Berktold, ed., «Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Pragensis V.H.21,» in *Traditio Iohannis Hollandrini IV*, ed. Michael Bernhard and Elżbieta

The above mode of explaining the hexachordal system was largely disseminated throughout Central Europe in the 15th c., and also influenced the theorists of the 16th c. It thus seems probable that its immediate reference to the actual cantus opened a perspective for its further transformation according to the needs of musical practice. Innovations of Nicolaus Wollick, who integrated the hexachordal system with the modal one in order to simplify the rules of mutation,³¹ and, subsequently, the ideas of Sebald Heyden, whose concept of «cantus $\sharp$ durus» and «cantus $\flat$ mollis» constituted an attempt at applying hexachordal categories to polyphonic compositions,³² illustrate such transformations.

Witkowska-Zaremba, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission Bd. 22 (München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2013), 128: *Cantus est modulatio vocis naturalis vel instrumentalis regulis artis musicae coartata; vel est varia vocis inflexio vel distinctio, que potius proprietas musicalis appellatur. Triplex cantus in VII dividitur; cf. also the above quoted texts, Table 4.*

31 Nicolaus Wollick: *Opus aureum Musice castigatissimum de Gregoriana et figurativa atque Contrapuncto Simplici percommode tractans*, Coloniae 1501: Klaus Wolfgang Niemöller, ed., *Die Musica Gregoriana des Nicolaus Wollick*, Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte Bd. 11 (Köln: Stauf Verlag, 1955), 25.

32 Sebald Heyden, *De arte canendi* (Norimbergae: Johann Petreius, 1540), lib. I, cap. IV, fol. 19 et sqq.

IX

Wolfgang Hirschmann

*musica – motus – vox*Drei Schlüsselbegriffe der
mittelalterlichen Musiktheorie und ihre
gemeinsame Geschichte seit Guido

In angemessener Ausführlichkeit widmet sich das 12. Faszikel des *Lexicon musicum Latinum medii aevi* auf 62 Spalten dem Terminus, der seinen Gegenstandsbe- reich bezeichnet, *musica*;¹ kaum weniger detailliert wird im jüngst erschienenen abschließenden 19. Faszikel der Ausdruck *vox* in seinen verschiedenen Bedeutungen und Verwendungszusammenhängen auf 28 Spalten des Gesamtwerks behandelt.² Die wichtigste mittelalterliche Bedeutung von *vox* als musikalischem Terminus ist sicherlich die einer Bezeichnung der mathematisch exakt bestimmten Tonstufe als des zentralen Elements der klingenden Musik; dieser Bedeutung stehen freilich im Lexikoneintrag zehn weitere an der Seite.

Demgegenüber fällt das Lemma *motus* deutlich knap- per aus:³ Auf zwei Spalten wird das Wort mit einer ein- zigen musikspezifischen Bedeutung «Tonbewegung, Intervall» angeführt und belegt. So richtig die Entsch- eidung ist, in einem Lexikon der musikalischen Termin- ologie nur Nachweise für eine spezifisch musikbezogene Bedeutung von Wörtern zu erfassen, so wenig ist von solch einem Projekt zu erwarten, die Bedeutung einzel- ner Begriffe für die Geschichte der mittelalterlichen Musiktheorie vollständig abbilden und erfassen zu kön- nen. Diese lexikographisch notwendige Einschränkung gilt sicherlich für den Begriff der Bewegung, der bei genauer Betrachtung nahezu alle Bereiche der mittel- alterlichen Musiktheorie umfasst: von der Bewegung der Gestirne und Himmelssphären über die Bewegung der Luft, die den Klang physikalisch-akustisch begrün- det, hin zur zahlhaft geordneten und daher vernunft- gemäßen Bewegung im rhythmischen und melodischen Ablauf von Musik und schließlich auch den geistigen und seelischen Bewegungen, die durch Musik ausgelöst werden.

Die Spanne reicht also von physikalisch-akustischen Zusammenhängen bis hin zu kosmologisch-ontologi- schen Aspekten, von konkret fakturbezogenen Gesichts- punkten des *cantus* bis hin zu emotionstheoretischen Fragestellungen. Wenn Carl Dahlhaus darauf hinweist, dass «es der Begriff der Bewegung» war, «der zwischen Musik und Affekt oder Ethos vermittelte»,⁴ dann könn- te man dieser Feststellung die Aussage des mittelalter- lichen Theoretikers Johannes de Grocheio zur Seite stellen, dass die Musik vorrangig deshalb studiert wer- den müsse, weil sie eine vollständige Erkenntnis über «Bewegendes und Bewegtes» ermögliche: *Cuius cognitio est necessaria volentibus habere completam cognitionem de moventibus et motis*.⁵

Die nachfolgende Darstellung möchte schlaglichtar- tig beleuchten, wie diese drei Schlüsselbegriffe – Musik, Ton, Bewegung – in eine prägnante Formel gebracht wurden, die sich zur Sentenz, zum isolierten Topos ver- festigte und dann in einer Fülle von Variationen in un- terschiedlichen Zusammenhängen verwendet wurde. Die Übernahmen, Umakzentuierungen und Umformun- gen, neuartigen Beleuchtungen und Kontextualisierun- gen, die die Rezeptionsgeschichte dieses Satzes geprägt haben, sollen an einigen symptomatischen Stationen aus dem 11. bis 14. Jahrhundert verdeutlicht werden. Das Nachfolgende sei verstanden als eine Verbeugung vor dem großen Projekt des *Lexicon musicum Latinum* (wo all die nachfolgend besprochenen Stellen und Belege an verschiedenen Stellen zu finden sind) und zugleich als Beitrag zur Geschichte der musikbezogenen Topik des Mittelalters.⁶

1 *LmL* II, Sp. 570–631.

2 *LmL* II, Sp. 1754–1782.

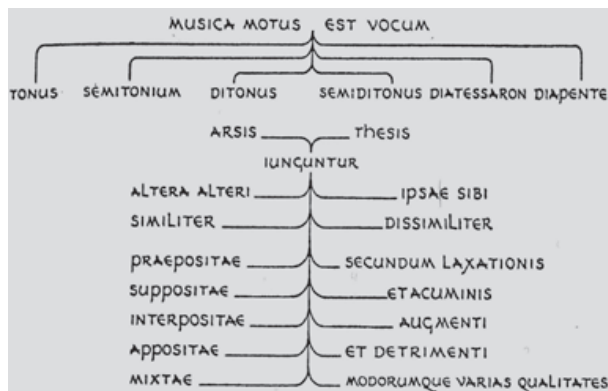
3 *LmL* II, Sp. 563–567.

4 Carl Dahlhaus: *Musikästhetik*, Köln 1967, S. 32.

5 Johannes de Grocheio: *De musica*, hrsg. von Ernst Rohloff, Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio, Leipzig 1967, S. 110.

6 Eine ausführliche Darstellung dieses Komplexes bietet die un- gedruckte Habilitationsschrift des Verfassers: *Auctoritas und Imitatio. Studien zur Rezeption von Guidos Micrologus in der Musiktheorie des Hoch- und Spätmittelalters*, Erlangen 1999.

Das 16. Kapitel des *Micrologus*, in dem Guido seine poetisch-pragmatische Theorie des *motus* entwickelt, wird durch eine *figura* beschlossen, die die eingeführten Kategorien, Termini und Unterscheidungen noch einmal in anschaulicher graphischer Anordnung zusammenfasst:⁷



Gvidonis Aretini *Micrologus*. Hrsg. v. Joseph Smits van Waesberghe. *Corpus Scriptorum de Musica* 4, o.O. 1955, S. 184.

Gleichsam als Überschrift wählt Guido den ebenso lapidaren wie prägnanten Satz *Musica motus est vocum*. Er tritt in dieser Form nicht im vorhergehenden Text auf; die entsprechende Partie enthält nur das zweite und vierte Wort des Satzes: *igitur motus vocum, qui sex modis fieri dictus est, fit arsis et thesis*.⁸ Durch die Verbindung von *motus vocum* mit *musica est* bringt Guido eine Nuance ins Spiel, die über den Zusammenhang des vorhergehenden Textes hinausweist: Musik als solche wird als *motus vocum* bestimmt. Die hier vollzogene Generalisierung sollte man allerdings nicht als von Guido intendierte Definition von *musica* missverstehen. Vielmehr ist der Satz wohl so gemeint, wie er in einer Variation der *figura* innerhalb der Handschrift Mailand, Biblioteca Ambrosiana, D 5 inf. (Italien, 14. Jahrhundert) auftritt:⁹ *Musica vocum fit motu*, Musik geht vor sich, geschieht – oder vielleicht auch: wird hergestellt – durch die Bewegung der Töne. Aber auch wenn man von dieser eingeschränkten, weniger generellen Bedeutung des Satzes ausgeht, bleibt doch der bedeutsame Sachverhalt bestehen, dass die *musica* hier in ihrer konkreten, klingenden Gestalt als ein melodisch geformtes Gebilde angesprochen wird. Weil die Bestimmung *musica* und *motus* direkt aufeinander bezieht, ist sie unmittelbar phänomenbezogen. Dies unterscheidet den Satz ganz grundlegend von anderen früheren Eingrenzungen,

welche die Musik als *scientia*, *ars*, *disciplina*, *facultas*, *peritia* oder *via*, als eine – wie auch immer näher bestimmte – Wissenschaft, Kunstübung, Fähigkeit, Fertigkeit, als Weg oder Methode umreißen.

Guidos *motus*-Theorie basiert auf seiner Lehre von den im Choral gebräuchlichen Intervallen, den sechs *consonantiae*, die er im 4. Kapitel entwickelt hatte.¹⁰ Sie steht also in engem Zusammenhang mit der elementaren Darstellung der *consonantiae* bzw. *clausulae*, die die gesamte *harmonia* konstituieren. Das 16. Kapitel überträgt diese Lehre gleichsam auf eine höhere strukturelle Ebene und führt sie aus einem poetisch-systematisierenden Blickwinkel weiter.

Aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts und der Zeit um 1100 sind die frühesten Belege für die Herauslösung des Satzes aus seinem ursprünglichen Umfeld greifbar. Alle diese Belege stammen aus Texten, die in intensiver Auseinandersetzung mit dem *Micrologus* entstanden sind. Ich greife vier Beispiele heraus.

Bei Aribo erscheint der Satz in einem Kapitel, das die Möglichkeiten einer zahlensymbolischen Ausdeutung der neun Musen (in ansteigender Folge von einer bis zu neun Musen) unter musikalischer und musiktheoretischer Perspektive erprobt. Innerhalb dieses gedanklichen Spiels wird bei der Zahl Zwei auch die *bifida arsis et thesis* genannt:

*Duas musas possumus conicere in autentorum et plagarum esse dualitate, aut in pulsationis, aut in flationis duplicitate: quarum altera cymbalis et chordis, altera fistulis servit et tibiis: vel in bifida arsis et thesis, id est elevationis et depositionis natura, sine qua non fit aliqua vox musica. Quid est musica? motus vocum. Omnis autem vocis motus, vel arsi fit aut thesi.*¹¹

Die Guidonische Sentenz erscheint hier als Bekräftigung der Aussage, dass ohne *arsis et thesis* keine *vox musica* geformt werden könne. Guidos Satz wird das Lemma *Quid est musica?* vorangestellt; die Wörter *musica est* können ausgespart werden, so dass als denkbar knappste Antwort auf die gestellte Frage die beiden Wörter *motus vocum* gesetzt werden können.

Die Lemmatisierung mit *Quid est musica?* und die Isolierung aus dem ursprünglichen Kontext der Guidonischen *figura*, aber auch die extreme Komprimierung der Aussage verstärken den Definitionscharakter des Satzes ungemein. Er tritt nun als definitorische Sentenz mit hohem argumentativem Potential auf.

⁷ Guido von Arezzo: *Micrologus*, hrsg. von Joseph Smits van Waesberghe. *Corpus Scriptorum de Musica* Bd. 4, o. O. 1955, S. 182 und 184 (*figura*).

⁸ Ebd., S. 179.

⁹ Vgl. ebd., S. 184, Apparat zur Handschrift Mi2 (die dort mitgeteilte Lesung *Musica vocum sit motu* ist zu korrigieren).

¹⁰ Ebd., S. 105f.

¹¹ Aribo: *De musica*, hrsg. von Joseph Smits van Waesberghe. *Corpus Scriptorum de Musica* Bd. 2, Rom 1951, S. 36.

Im *Liber argumentorum*, meinem zweiten Beispiel, wird der Satz nahezu wörtlich zusammen mit einem Teil der Bestimmung aus dem Text des 16. Kapitels zitiert, dabei aber mit der altehrwürdigen Augustinischen Definition der Musik in Verbindung gebracht:

<V. Item de musica quid est>

Quid est musica? Bene modulandi scientia.

<VI. Item de musica et de arsi et thesi>

Item musica est motus vocum, id est arsis et thesis.

Quid est arsis vel thesis? Arsis elevatio, thesis depositio.¹²

Damit wird die Sentenz nun aber in die Reihe der antiken und spätantiken Definitionen der *musica* eingeordnet, die im Mittelalter weitertradiert und unter veränderten Prämissen neu beleuchtet und umgeformt wurden. Im Zusammenhang des *Liber argumentorum* scheint die Augustinische Definition als die umfassendere, grundlegendere gedacht zu sein, während der Guidonische Satz die spezifischere, eingeschränktere, gleichsam materialbezogene Definition repräsentiert.

Zwei besonders folgenreiche Umformungen werden im Traktat des Johannes und im großen Kommentar des Anonymus Vivell greifbar. Johannes verwendet die Sentenz im 4. Kapitel, das der Frage nach den *instrumenta* gewidmet ist, die Klänge zu erzeugen vermögen. Nur der *sonus discretus*, der mathematisch exakt bestimmte Klang, erweist sich als musikfähig:

Solus dumtaxat discretus, qui etiam proprie phthongus vocatur, ad musicam pertinet. Est enim musica nihil aliud quam vocum motio congrua.

*Haec autem contra idiotas praecipue diximus, quo illorum compesceremus errorem, qui quemlibet sonum esse musicum stulte autumant.*¹³

In dreierlei Hinsicht wird der Satz hier durch bearbeitende Eingriffe an die spezielle Aussageabsicht angepasst: Durch die Hinzufügung von *nihil aliud quam* erhält er eine normative Färbung, welche die vorangestellte Aussage besonders bekräftigt und jenem rigiden Tonfall Rechnung trägt, der den Traktat des Johannes durchzieht und an dieser Stelle in der schroffen Zurechtweisung der Stümper (*idiotae*) gipfelt, die einfältiger Weise jeden beliebigen Klang für musikfähig hielten. Auch die Hinzufügung von *congrua* (angemessen, rich-

tig, gut geformt oder ausgeführt) scheint in diese Richtung zu weisen; sie verstärkt aber vor allem Johannes' Aussage, dass nicht jede klangliche Bewegung, sondern eben nur die vom Menschen als «richtig» erkannte und rational durchdrungene Bewegung der *soni discreti* der Musik zukomme.

Ob die Ersetzung von *motus* durch *motio* eine von Johannes intendierte Bedeutungsverschiebung beinhaltet oder sich allein aus einer – bei diesem Autor stark ausgeprägten – Neigung zur paraphrasierenden Wiedergabe von Vorlagentexten erklärt, ist fraglich. Immerhin scheint *motio* gegenüber dem neutraleren *motus* eine bestimmte Nuance zu akzentuieren: Im *Novum glossarium mediae latinitatis* wird als Bedeutung von *motio* eigens «mise en mouvement» angeführt, als der Vorgang des «In-Bewegung-Setzens».¹⁴ Solch eine aktive Interpretation von *motio* fügt sich insofern recht stimmig in den Zusammenhang bei Johannes, als es ihm ja darum geht, die Melodiebewegung als Resultat eines Erkenntnis- und Formungsvorgangs darzustellen – sei er nun wie beim *instrumentum humanum* eine menschliche Tätigkeit, sei er wie beim *instrumentum mundanum* göttliches Wirken.

Eine weitere wichtige Transformation erfuhr die Sentenz in dem großen *Commentarius anonymus* zum *Micrologus*, dem sogenannten Anonymus Vivell, meinem vierten Beispiel. Eigentümlich genug, wird hier mit der expliziten Aufwertung des Satzes zu einer Definition eine Klassifikation der *musica* verbunden:

Ubi vero dixit superius diatessaron esse voces quocumque modo ordinatas ubi erat ditonus et semitonium, visus est liber innuere diversos modos esse diatessaron et diversas species; ideoque eius et aliarum consonantiarum species et genus explicemus.

*Musica difinitur esse motus vocum, id est voces motae per intensionem vel depositionem. Huic sunt duae species, melodia scilicet, quae modulatio vel harmonia vel cantus dicitur, et consonantia quae symphonia dicitur. Syn enim graece con latine, phonos id est sonans, melodia alia protus, alia deuterus, alia tritus, alia tetrardus, quorum singuli per authenticum et plagalem subdividuntur. Symphonia alia tonus, alia semitonium, ditonus, semiditonus, diatessaron, diapente, diapason.*¹⁵

12 *Liber argumentorum*, hrsg. von Joseph Smits van Waesberghe, in: Ders.: *Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini*. *Musilogica Medii Aevi* 1, Amsterdam 1957, S. 19.

13 Johannes (Affligemensis/Cotto): *De musica cum tonario*, hrsg. von Joseph Smits van Waesberghe. *Corpus Scriptorum de Musica* Bd. 1, Rom 1950, S. 58.

14 *Novum Glossarium Mediae Latinitatis* ab anno DCCC usque ad annum MCC, Bd. 6, hrsg. von Franz Blatt, Kopenhagen 1963, Sp. 870, s.v. *motio*.

15 Anonymus Vivell: *Commentarius in Micrologum Guidonis Aretini*, hrsg. von Joseph Smits van Waesberghe. In: *Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini* (wie Anm. 12), S. 107f. – Neuere Literatur zu dem Kommentar, seiner Entstehung und

Die zitierte Passage bildet eine exkursartige Partie, die sich dem Kommentar zum 4. Kapitel anschließt. Guidos *liber*, so der anonyme *commentator*, scheint anzudeuten (*visus est innuere*), dass es verschiedene Arten, und damit Species, der Quart gebe. Diese ‹Andeutung› erfährt nun eine breite Erklärung, indem der Kommentator im Anschluss an das Zitat die gesamte Specieslehre referiert.¹⁶

Besonders betont wird die Darstellung der Specieslehre im *Commentarius anonymus* nun vor allem dadurch, dass sie von der Guidonischen Sentenz als Definition eingeleitet wird (*Musica d i f i n i t u r esse motus vocum, id est voces motae per intensionem vel depositionem*) und dass mit der Definition auch eine Klassifikation der Musik verbunden wird:

Musica est motus vocum

melodia (modulatio, harmonia, cantus):	consonantia (symphonia):
protus, deuterus, tritus, tetrardus (authentus et plagalis).	tonus, semitonium, ditonus, semiditonus, diatessaron, diapente, diapason.

Während die Zuordnung der Guidonischen Melodieintervalle zum Bereich der *consonantia* / *symphonia* (rechts) in der Klassifikation des Anonymus aus dem Kontext des 4. Kapitels des *Micrologus* unmittelbar hervorgeht, ist die Verbindung von *melodia* / *cantus* / *harmonia* / *modulatio* mit den Tonarten (links) interpretationsbedürftig. Offenbar ging es dem Kommentator darum, die Definition der Musik als *motus vocum* durch eine Klassifikation zu erweitern, die über Guido hinausgehend die zentral prägenden Gesichtspunkte der melodischen Bewegung in einem dichotomischen Begriffspaar zusammenspannt: das Intervall als Material

und Element, die Tonart als Steuerungssystem des melodischen Verlaufs. Mit diesem Schritt wird *motus vocum* zu einer musiktheoretischen Zentralkategorie erhoben, mit deren Be- und Ergründung sich die Intervallehre auf der einen Seite und die Tonartenlehre auf der anderen Seite beschäftigen.

Die Tatsache, dass einschlägige Darstellungen zur Geschichte der Musikklassifikation im Mittelalter die Gliederung der Musik in *melodia* und *consonantia* nicht erwähnen, geschweige denn diskutieren,¹⁷ könnte den Eindruck erwecken, als habe diese Klassifikation als eine mehr oder minder isolierte Sonderposition keine theoriegeschichtlichen Folgen gehabt. Dies trifft jedoch nicht zu, wie an dieser Stelle nur an einem von mehreren prominenten Beispielen gezeigt sei.

Jacobus zitiert die Klassifikation im 6. Buch des *Speculum musicae* an einer zentralen Gelenkstelle seiner umfassenden, enzyklopädisch ausgerichteten Darstellung des Wissens um die Musik. Sein Traktat ist in sieben Bücher gegliedert, von denen die ersten fünf verschiedenen Aspekten der *consonantia* gewidmet sind und vor allem der *musica theórica* zugehören,¹⁸ während das sechste die Tonartenlehre behandelt und der *musica practica* näher steht. Die ersten sechs Bücher beziehen sich auf die *musica plana*; das siebte schreitet zur *musica mensurabilis* weiter und widmet sich einer Kritik an der zeitgenössischen Musizier- und Kompositionspraxis vor dem Hintergrund der als unumstößlich eingeschätzten Prinzipien der *ars Franconis*.¹⁹

Das 6. Buch, die Tonartenlehre, zerfällt in drei große *tractatus*: Der erste thematisiert die Boethianische Tonartenlehre (Kapitel 2–14), der zweite die Lehre von den

seinen Quellen: Wolfgang Hirschmann: Der Codex als Musikbuch. Kompilatorische Strukturen in der Handschrift 2502 der Österreichischen Nationalbibliothek. In: Birgit Lodes (Hrsg.): Wiener Quellen der Älteren Musikgeschichte zum Sprechen gebracht. Eine Ringvorlesung. Wiener Forum für Ältere Musikgeschichte Bd. 1, Tutzing 2007, S. 37–60; Thomas J. McCarthy: The Origins of *Commentarius anonymus in Micrologum Guidonis Aretini* in the Medieval Glossing Tradition. *Revue d'histoire des textes*. Nouvelle Série 3, 2008, S. 217–227. Die Angaben bei McCarthy zur Überlieferung des Kommentars im Codex 2502 sind entsprechend den Ergebnissen der Untersuchung des Verf. zu revidieren.

16 Anonymus Vivell: *Commentarius in Micrologum Guidonis Aretini*, S. 108f.

17 Genannt seien Gerhard Pietzsch: Die Klassifikation der Musik von Boetius bis Ugolino von Orvieto. Studien zur Musiktheorie des Mittelalters Bd. 1, Halle 1929; Heinrich Hüschen: Art. *Ars musica*. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart Bd. 1, Kassel u. Basel 1949, Sp. 698–702; Ders./ Fritz Winckel: Art. *Musik*. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart Bd. 9, Kassel u.a. 1961, Sp. 959–1000; Ders.: Die *musica instrumentalis* in den Musikklassifikationen des Altertums und des Mittelalters. In: Anke Bingmann / Klaus Hortschansky / Winfried Kirsch (Hrsg.): Studien zur Instrumentalmusik. Lothar Hoffmann-Erbrecht zum 60. Geburtstag. Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft Bd. 20, Tutzing 1988, S. 33–45; Albrecht Riethmüller: Stationen des Begriffes Musik. In: Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie. Geschichte der Musiktheorie Bd. 1, Darmstadt 1985, S. 59–95; Ders.: Art. *Musiké – musica – Musik*. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearb. Ausgabe, Sachteil Bd. 6, Kassel u.a. 1996, Sp. 1195–1210.

18 Dazu grundlegend Frank Hentschel: Sinnlichkeit und Vernunft in der mittelalterlichen Musiktheorie. Strategien der Konsonanzwertung und der Gegenstand der *musica sonora* um 1300. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft Bd. 47, Stuttgart 2000.

19 Jacobus (von Lüttich): *Speculum musicae* I–VII, hrsg. von Roger Bragard. *Corpus Scriptorum de Musica* Bd. 3, Rom 1955–1973, hier: *Speculum musicae* I, S. 11f.

modi, wie sie Guido und seine Nachfolger vertreten (Kapitel 15–59); der dritte *tractatus* schließlich behandelt die Tonartenlehre nach einigen neueren Autoren (Kapitel 60–111). Zwei abschließende Kapitel (112 und 113) sind dem Vergleich zwischen den Inhalten der drei *tractatus* hinsichtlich *convenientia* und *differentia* gewidmet.

Den *Prologus* zum dritten *tractatus* (Kapitel 60) eröffnet Jacobus mit der Definition und Klassifikation der Musik gemäß Guido und seinem Kommentator und schließt dem – nur leicht modifizierten – Zitat aus Anonymus Vivell einige grundsätzliche Erwägungen an:

Musica, secundum Guidonem expositoremque suum, est motus vocum idest voces motae per intentionem et remissionem, cuius duae sunt species melodia scilicet et symphonia.

Melodia autem, quae modulatio, harmonia vel cantus dicitur, distinguitur in protum, deuterum, tritum et tetrardum, et harum melodiarum quaelibet in authenticam dividitur et plagalem.

Symphonia autem, quae consonantia nuncupatur, a syn graece quod est con latine et phonos, idest sonus vel sonans, dividitur in semitonium, in tonum, semiditonus, sic de ceteris consonantiarum speciebus.

Tota igitur musica principaliter vel est de consonantiis vel de modis seu tonis, qui cantuum species aut proprietates sunt et consonantias praesupponunt quae ipsorum existunt materia.

Cum igitur de consonantiis diligenter in distinctis partialibus actum sit libris, ut ipsarum natura proprietatesque perfectius et clarius patescerent, non moveatur lector si de tonis vel modis etsi non in distinctis partialibus libris, in distinctis agamus tractatibus. Quod fieri oportuit ne magnam de tonis his materiam confunderemus, intricaremus, vel multa de ipsis relatione digna defalceremus; quae minime facio libenter, licet plurimum appetam ad huius longi operis finem pervenire.²⁰

In zweierlei Hinsicht verbindet Jacobus mit dem Zitat eine über den unmittelbaren Zusammenhang hinausgehende Reflexion: zum einen, indem er den umfassenden Charakter der Klassifikation klarlegt, da ja *tota (...) musica principaliter vel est de consonantiis vel de modis seu tonis*. Wichtiger noch jedoch erscheint zum

anderen der daraus hervorgehende zweite Gedanken-gang, der die Gliederung des Wissensstoffes im *Speculum Musicae* betrifft: Die Anlage der sieben Bücher, die im Proömium des Gesamtwerks lediglich damit begründet wird, *ut autem ordo servetur hic, et evitetur confusio*,²¹ erfährt eine schlaglichtartige Verdeutlichung ihrer Stimmigkeit: Die große Zweiteilung des Werkes – Behandlung der *consonantiae* in den ersten fünf Büchern und der Tonarten in der umfänglichen, dreigeteilten Abhandlung des 6. Buches – entspricht ja der Klassifikation der *musica* in *consonantia* und *melodia* im Guido-Kommentar. Sicherlich brachte Jacobus dem *consonantia*-Begriff ein sehr viel komplizierteres, vielschichtigeres – auch problembewussteres – Verständnis entgegen. Dennoch kommt der Klassifikation des Anonymus dadurch besonderes methodisches Gewicht zu, dass sie mit dem Grundplan des *Speculum* in eins gesetzt wird, und damit den Anspruch, *tota musica* erschöpfend zu erfassen, auf das Werk selbst überträgt.

Wie gezeigt, hatte die Guidonische Sentenz schon im späteren 11. Jahrhundert den Status einer Definition der Musik erlangt. Sie wurde dadurch besonders attraktiv für die Verwendung in einem textlichen Umfeld, das man als *introductio ad musicam* bezeichnen kann: Darunter sind selbständige Texte oder Teile von umfassenderen Traktaten zu verstehen, die eine allgemeine Einleitung in die *ars musica* liefern und dabei verschiedene Punkte – in unterschiedlicher Anordnung und Akzentuierung – immer wieder berühren, darunter die Definition und Einteilung der Musik, die Etymologie des Begriffs, die Frage nach ihrer Erfindung und weitere Punkte.²² Seit dem frühen 12. Jahrhundert gehört solch eine *introductio* zu den konstanten Elementen von Musiktraktaten.

Bereits in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts lässt sich die Formel in einem nicht primär musikbezogenen Text nachweisen, dem *Dialogus super auctores* des Konrad von Hirsau (entstanden zwischen 1100 und 1150). Konrad gibt gegen Ende des Textes eine kurze *introductio* in die Disziplinen des Quadriviums und kompiliert hierfür Bestimmungen aus den *Etymologiae* Isidors. Die beiden von Isidor gegebenen Definitionen der Musik werden mit einer Variante der *motio*-Sentenz des

21 Jacobus: *Speculum musicae* I, S. 11.

22 Vgl. dazu Wolfgang Hirschmann: «Aliqua generalia». Formen und Funktionen der Wissensorganisation in den Einleitungstexten der *Tractatio Hollandrini*. In: Michael Bernhard / Elżbieta Witkowska-Zaremba (Hrsg.): *Tractatio Iohannis Hollandrini*. Bd. VII: Studien – Essays. Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission Bd. 25, München 2016, S. 1–56.

20 Jacobus: *Speculum musicae* VI, S. 160f.

Johannes verbunden, die das normative *nihil aliud quam* aus dem Satz herausnimmt:

*Arithmetica est disciplina quantitatis numerabilis secundum se. musica est disciplina que de numeris loquitur, qui inueniuntur in sonis, et est musica motio uocum congrua. geometria est disciplina magnitudinis et formarum. astronomia est disciplina que de cursu et habitu stellarum tractare uideatur. arithmetice primus inuentor Pitagoras et Nichomarchus aput Grecos, aput Latinos autem Appuleius et inde Boetius transtulerunt. geometria ab Egiptiis, ut superius dictum est, reperta est. musica est peritia modulationis sono cantuque consistens; dicta est a Musis, cuius repertor Tubal teste Moyse fuit; Greci dicunt Pitagoram hanc artem inuenisse, alii Linium Thebeum et Amphionem et Orpheum. astronomiam uero primi Egiptii inueniunt, astrologiam Chaldei docuerunt.*²³

Für die Sonderstellung der *ars musica* innerhalb des Quadriviums spricht es, dass Konrad gleich drei Definitionen der Musik gibt – offenbar um die Weite des Gegenstandsbereiches dieser *ars* zumindest anzudeuten.

Die Weiterverarbeitung der *motio*-Sentenz des Johannes kann einige methodische Haltungen und Verfahren veranschaulichen, die Autoren vor allem des 12. und 13. Jahrhunderts gegenüber der Frage einer Definition der *ars musica* einnahmen. Hier sei als Beispiel der Traktat des Anonymus Pannain (Anonymus London) angeführt.²⁴ Die Abhandlung enthält als 4. Kapitel des ersten *tractatus* unter dem Titel *Quibus instrumentis constet musica* eine Neufassung des 4. Kapitels von Johannes' *De musica* (*Quot sint instrumenta musici soni*). Die Definition der Musik, die Johannes als *argumentum* einsetzt, wird zitiert und durch zwei weitere Definitionen ergänzt (vgl. nebenstehende Tabelle).

Der Text des Anonymus Pannain ist bei *Musyca nichil* mit der Randglosse *Quid sit musica?* versehen. Die Glosierung zeigt, dass das Darstellungsinteresse hier über die Verwendung des Satzes als *argumentum* hinausführt und die Frage einer adäquaten Musikdefinition berührt. Dabei werden nun drei *auctores* mit Definitionen zitiert, von denen nur die erste, die des Johannes, eine korrekte Verfasserangabe aufweist. Die zweite, Guido zugeschriebene, stammt aus den *Etymologiae* des Isidor; Isidors Satz fehlt allerdings das Attribut *discreto*: *Musica est peritia modulationis sono cantuque consistens*.²⁵ Die Ergänzung dieses Wortes dürfte durch das Bestreben motiviert sein, die Definition in das Umfeld der Lehre vom *sonus discretus* im 4. Kapitel des Anonymus Pannain besser einzubinden.

Johannes	Anonymus Pannain
<i>Illum ergo sonum, quem indiscretum esse</i>	<i>Hunc ergo sonum, quem indiscretum diximus,</i>
<i>diximus, musica nequaquam recipit. Solus</i>	<i>musica nequaquam recipit. Sed sonum illum,</i>
<i>dumtaxat discretus, qui etiam proprie phthongus</i>	<i>quem discretum appellamus, in musyca admittimus,</i>
<i>vocatur, ad musicam pertinet. Est enim musica</i>	<i>quia dicit Iohannes: Musyca nichil aliud est,</i>
<i>nihil aliud quam vocum motio congrua.</i>	<i>nisi vocum motio congrua.</i>
	<i>Unde etiam Guido: Musyca est peritia modulationis discreto sono cantuque consistens. Boetius de eodem: Musyca est motus vocum congrua proportionem inter se consonantium;</i>
<i>Haec autem contra idiotas praecipue diximus,</i>	<i>Hec ideo diximus, quia quidem minus</i>
<i>quo illorum compesceremus errorem, qui quemlibet sonum esse musicum stulte autumant.</i> ²⁶	<i>periti quemlibet sonum esse musycam stulte asserunt.</i> ²⁷

23 Konrad von Hirsau: *Dialogus super auctores*, hrsg. von R. B. C. Huygens, Berchem-Bruxelles 1955, S. 64. Vgl. Isidor von Sevilla: *Etymologiarum sive originum libri XX*, hrsg. von Wallace Martin Lindsay, 2 Bde., Oxford 1911, II.24.15, III.1.3, III.10.1, III.16.1, III.25.1.

24 Anonymus Pannain (Anonymus Schneider, Anonymus London): *Tractatus de musica*, Teiledition hrsg. von Guido Pannain: *Liber musicae*. Un teorico anonimo del XIV secolo. *Rivista Musicale Italiana* 27, 1920, S. 407–444; Teiledition hrsg. von Marius Schneider: *Geschichte der Mehrstimmigkeit. Historische und phänomenologische Studien*. 2. Teil, Berlin 1935, S. 106–120; vollständige Edition hrsg. von Mark Wübbecke: *Der Musiktraktat des <Anonymus London>*. Kritische Edition und Kommentar, Teil 1: Quellenuntersuchungen und Edition (unveröffentlicht).

25 Isidor: *Etymologiae* (wie Anm. 23), 3. Buch, XVI.1.

26 Johannes: *De musica cum tonario* (wie Anm. 13), S. 58.

27 Anonymus Pannain: *Tractatus de musica*, Ed. Wübbecke, S. 9.

Die dritte, Boethius zugeschriebene Definition kombiniert auf eigentümliche Weise den Guidonischen Satz *Musica motus est vocum* mit dem Zusatz des Johannes *congrua* und einer auf *vocum* bezogenen Genitiv-Ergänzung, welche die mathematisch-proportionale Fundierung der Tonstufen hervorhebt: *Musica est motus vocum congrua proportione inter se consonantium*. Es liegt auf der Hand, dass diese Definition die von Johannes gegebene Variante noch an Explizitheit übertrifft.

In mancherlei Hinsicht ist die Neufassung dieser Stelle durch den Anonymus Pannain symptomatisch für die Epoche, der dieser Theoretiker zugehört: Ein Wesenszug der wissenschaftlichen Bestrebungen im 12. Jahrhundert liegt in der Absicht, das Erbe der christlichen Vergangenheit zu sammeln, zu organisieren und zu harmonisieren. Im Zuge dieser Tätigkeit erlangten Zusammenfassungen (*summae*), Florilegien und Kompilationen ein neues Gewicht, die das tradierte Wissen nach Art von großen Mosaiken organisierten und im Sinne des *statim invenire* einen schnellen Zugriff auf dieses Wissen ermöglichen sollten.²⁸ Dadurch rückten die *originalia* in den Hintergrund; das Prinzip der an bestimmte Personen und Mustertexte gebundenen *auctoritas* verlor an Gewicht und wurde durch das Verfahren der mosaikartigen Bereitstellung von autorisierten Textauszügen als Arbeitsmittel ersetzt: «*Auctoritates were texts rather than persons*»,²⁹ fasst Malcolm Parkes den Sachverhalt prägnant zusammen. Die Beziehung zwischen *auctor* und *sententia* wurde dadurch gelockert, Fehlzuschreibungen wurden häufiger, verloren aber zugleich an Bedeutung, weil durch die Zerstückelung und Neukombination der Texte die Herkunft bestimmter Segmente mehr und mehr aus dem Blickfeld rückte. Damit waren aber zugleich die Voraussetzungen geschaffen für einen völlig flexiblen Umgang mit den Textsegmenten selbst: Wichtiger als die Zitierung des genauen Wortlauts wurde die Einpassung eines Satzes in Umfelder, die eine Vielzahl von Belegen mosaikartig versammeln und daher auf die Demonstration von Vielgestalt und Beziehungsreichtum angelegt sind.

Die Neufassung der Passage aus Johannes' *De musica* durch den Anonymus Pannain lässt sich durchaus mit den skizzierten Haltungen und Tendenzen in Parallele setzen: Die Häufung von drei Definitionen gehört eben-

so hierher wie die Fehlzuschreibungen, deren Konsequenz freilich ist, dass drei zentrale Autoritäten der *ars musica* mit ähnlichen Definitionen der Musik aufgeboten werden können, so dass die Überzeugungskraft des definitorischen Arguments gegenüber der Darstellung des Johannes beträchtlich verstärkt wird. Insofern könnte man die Zuschreibungen auch als gezielte Fiktionalisierungen interpretieren. Typisch ist schließlich auch die Verbindung der Definitionen mit *unde etiam* bzw. *de eodem*, die das Verfahren der Akkumulation und *diversitas-Deixis* besonders betont.

Die besondere Wertschätzung, die der Guidonischen Bestimmung und ihren vielgestaltigen Derivaten schließlich auch in der Musiktheorie des 13. und frühen 14. Jahrhunderts entgegengebracht wurde, muss im Zusammenhang mit dem veränderten Stellenwert des *motus*-Begriffs in diesem Zeitraum gesehen werden. *Motus* wird vor allem in der Zeit um 1300 zum zentralen Gegenstand der Reflexion über Musik. Dieser Vorgang steht zweifelsohne in Verbindung mit den vielfältigen Impulsen und Problemen, die die genauere Kenntnis der Aristotelischen Theorie der Bewegung und ihrer vielfältigen Anwendungen im neu erschlossenen *Corpus Aristotelicum* auslöste. Nicht nur in der Aristotelischen Physik, sondern auch in der Metaphysik, der Kategorienlehre und der Ethik spielt der *motus*-Begriff eine tragende Rolle.³⁰

Die Aristoteles-Renaissance des 13. Jahrhunderts scheint den Blick für die grundlegende Bedeutung dieses Begriffs neu geschärft zu haben und gab den Theoretikern zugleich neue Texte und Denkfiguren an die Hand, um die Bedeutung von *motus* für die verschiedenen Dimensionen von Musik grundlegend zu überdenken. Ein symptomatisches Beispiel für diese Tendenz stellt der Musiktraktat des Engelbert von Admont dar.³¹

Der Guidonische Satz wird von Engelbert im 4. Kapitel des zweiten *tractatus* zitiert, dessen Schwerpunkt auf der *musica theórica* liegt. Der Zusammenhang, in dem die Sentenz erscheint, ist die arithmetische

28 Richard H. und Mary A. Rouse: *Statim invenire*. Schools, Preachers and New Attitudes to the Page. In: Robert Louis Benson u.a. (Hrsg.): *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, Oxford 1982, S. 201–225.

29 Malcolm B. Parkes: The Influence of the Concepts of Ordination and Compilatio on the Development of the Book. In: Jonathan James Graham Alexander/Margaret T. Gibson: *Medieval Learning and Literature. Essays presented to Richard William Hunt*, Oxford 1976, S. 115–141, hier S. 116 (Anm. 1).

30 Vgl. dazu die auch bibliographisch ergiebige Studie von Jürgen Sarnowsky: *Die aristotelisch-scholastische Theorie der Bewegung. Studien zum Kommentar Alberts von Sachsen zur Physik des Aristoteles*, Münster 1989.

31 Engelbert von Admont: *De Musica*. Vgl. Pia Ernstbrunner (Hrsg.): *Der Musiktraktat des Engelbert von Admont* (ca. 1250–1331). *Musica mediaevalis Europae occidentalis* Bd. 2, Tutzing 1998; speziell zur musikalischen Emotionstheorie Engelberts: Frank Hentschel: *Affectus und proportio. Musikbezogene Philosophie der Emotionen um 1300* (Engelbert von Admont und Petrus d'Auvergne). In: Christoph Asmuth u.a. (Hrsg.): *Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang. Zum Wechselverhältnis von Musik und Philosophie*, Frankfurt am Main u. New York 1999, S. 53–68.

Proportionenlehre, mithin das Herzstück der *ars musica* als quadrivieraler Disziplin. Das 4. Kapitel handelt von den arithmetischen Proportionen im allgemeinen; Guidos Sentenz wird in einer Gestalt angeführt, die so deutlich von den oben zitierten Versionen und Umformungen abweicht, dass man annehmen kann, dass sie Engelberts eigene Bearbeitung darstellt. Die Transformation zielt darauf ab, den ursprünglich in einem pragmatisch-poietischen Umfeld stehenden Satz auf den quadrivier-mathematischen Argumentationszusammenhang hin abzustimmen:

Et quia proportionales iste sunt proportionales arismetice que primo reperiuntur in numeris et applicantur sonis sive vocibus musicis secundum quantitates spacioum quibus distant ab invicem, propter quod dicitur, quod musica artificialis est que considerat sonos secundum proportionales numerales sibi invicem commensurat[as]. Et Guido dicit quod musica est sciencia measure motus vocum secundum arsyn et thesyn, et proportionales earum ad invicem, [...].³²

Die Umformung geschieht durch eingeschobene und nachgestellte Ergänzungen (im Folgenden kursiviert):

musica est sciencia measure motus vocum secundum arsyn et thesyn, et proportionales earum ad invicem

Diese Stelle ist in der Gliederung des Traktats aber bereits der zweite wichtige Beleg für die Verwendung von *motus*. Im 5. Kapitel des ersten *tractatus*, das von der Klang- und Tonerzeugung handelt, tritt der Ausdruck in einer Boethius-Paraphrase auf. Auffällig ist dabei, wie die Bezugnahme auf Boethius mit einer generalisierenden Betrachtung verbunden wird, die auf der Aristotelischen Kategorie der *causa efficiens* als der bewegenden, treibenden Kraft, welche die «forma», das geformte Gebilde, hervorbringt, aufbaut:

Boethius:
Consonantia, quae omnem musicae modulationem regit, praeter sonum fieri non potest, sonus vero praeter quendam pulsum percussionemque non redditur, pulsus vero atque percussio nullo modo esse potest, nisi praecesserit motus.³³

Engelbert:

Sonus ex eo quod est percussio aeris non fit sine motu: quia ut dicit Boecius lib. I.º capitulo III.º percussio vel impulsio aeris non fit nisi precedente motu percussione vel impulsione. Unde quia sonum praecedit motus tamquam forma et efficiens, oportet easdem differentias accipere in sono que sunt in motu.³⁴

Der *motus*-Begriff wird also zunächst als physikalisch-akustische Ursache für *sonus* und *vox* eingeführt und dann in die Lehre vom mathematisch fixierbaren Intervallabstand, der *proportio arsis et thesis*, transferiert.

Im dritten *tractatus*, der wie der vierte Themenbereiche behandelt, die mehr zur *musica practica* gehören, erfolgt nun die Übertragung des *motus*-Begriffs auf Aspekte des *cantus*. Im 9. Kapitel wird unter dem Begriff *saltus* die melodische Sprungbewegung behandelt. Die früheren «musici», wie Guido und Odo, hätten den *saltus* als *motus vocum* bezeichnet; die Terminologie der *moderni musici* sei jedoch präziser, weil sie die Bewegung in Terz-, Quart-, Quint- und Oktavintervallen von der Sekundbewegung unterschieden, indem sie erstere als «saltus» bezeichneten: *moderni musici motum vocis ad vocem obmissis aliquibus vocibus intermediis magis proprie appellaverunt saltum.³⁵*

Der vierte *tractatus*, in dem auf höchst originelle Weise Probleme der Wirkung von Musik im allgemeinen und der Tonarten im speziellen erörtert werden, nimmt nun weitere Übertragungen und Differenzierungen des *motus*-Begriffs vor. Dies geschieht in engem Anschluss an Gedanken der Aristotelischen *Metaphysica*, vor allem aber unter Auswertung der Aristotelisierenden *Problemata*. Engelbert unterscheidet zwischen einem *motus naturalis* und einem *motus violentus* der Melodiebewegung; die naturgemäße Bewegung verläuft vom Entspannten (Tiefen) zum Hohen (Angespannten), die angestregte, heftige Bewegung umgekehrt vom Hohen (Angespannten) zum Tiefen (Entspannten). Der *motus conpositus* bestehe aus der Vermischung und Abwechslung der beiden Bewegungsmöglichkeiten:

Motus enim naturalis est in principio remissus in fine intensus, motus vero violentus e converso est in principio intensus in fine remissus. Motus autem conpositus ex naturali et violento nunc intenditur nunc remittitur in principio et in medio et in fine.³⁶

³² Engelbert von Admont: *De musica*, S. 173f.

³³ Anicius Manlius Severinus Boethius: *De institutione arithmetica libri duo. De institutione musica libri quinque*, hrsg. von Johann Gottfried Friedlein, Leipzig 1867, Nachdruck Frankfurt am Main 1966, S. 189.

³⁴ Engelbert von Admont: *De musica*, S. 173f.

³⁵ Engelbert von Admont: *De musica, tractatus III*, Kap. 9: *Qualiter in musicis vocibus fiat ascensus et descensus per saltum*, S. 254.

³⁶ Engelbert von Admont: *De musica, tractatus IV*, Kap. 7: *Secundum quam speciem motus artificialiter reguletur cantus naturalis*, S. 296.

Solch eine zusammengesetzte Bewegung ist auch dem *cantus naturalis* zu eigen, der gemäß den unterschiedlichen Eigenschaften der Tonarten durch verschiedene intervallisch-melodische Bewegungen und damit affektische Bewegungen gekennzeichnet ist:

Ergo per consequens conveniebat armoniam musicam animos mediante auditu cantus non uniformiter neque semper sed oportune et varie nunc incitare, nunc sedare, nunc letificare, nunc contristare, et sic per consequens nunc esse tonos musicos incitativos, nunc sedativos, nunc letificativos, nunc contristativos, et ita in suo principio et medio et fine, nunc intense nunc remisse per varias consonancias incipere et ascendere et descendere et finiri. Et hec diversitas intensionis et remissionis tonorum in suo ascensu et descensu per semitonia et tonos et dytonos ex quibus componuntur consonanciae varie dyatessaron et dyapente, generat diversitates et differentias tonorum musicorum, quibus ex consequenti insunt proprietates varie movendi animos secundum varietatem sue gravitatis et acuitatis et intensionis et remissionis, ut predictum est.³⁷

Die jeweilige affektische Wirkung eines Gesangs richtet sich also nach der Art und Weise und dem Verhältnis, in dem die beiden Bewegungsarten im *motus compositus* präsent sind. Will man extreme affektische Wirkungen erzielen, so muss eine der beiden Bewegungsarten besonders betont werden.

Der *motus compositus* des *cantus naturalis* steht jedenfalls dem Ideal der Aristotelischen *medietas* nahe, als eines Ausgleichs von hohen und tiefen Anteilen, die seine verschiedenen Erscheinungen wie ein Regulativ durchzieht.³⁸

~

Ich breche hier ab, um festzuhalten, dass mit der Übertragung des *motus*-Begriffs auf verschiedene Aspekte der Faktur und Wirkung des *cantus* auch eine entsprechende Übertragung des Aristotelischen *medietas*-Konzepts auf musikalische Phänomene erfolgte. Dieser mittlere Zustand ist offenbar bei Engelbert nichts weniger als das zentrale ästhetische Ideal des Gesangs, das durch die Bewegungstheorie des *motus compositus* empirisch begründet wird. In dieses ästhetische Ideal des

Ausgleichs sind die vielfältigen Möglichkeiten der Tonbewegung als je verschiedene Mischungen von *motus naturalis* und *motus violentus* und damit auch die affektische Vielfalt und Differenziertheit der Wirkungen von Musik wie in einem Ring eingefasst: *Medium autem manifestat, quod extrema sunt sibi consimilia*.³⁹ Die Mitte offenbart, dass die Extreme einander ähneln.

Guido konnte natürlich die Karriere des *motus*-Begriffs im Aristotelismus des 13. und 14. Jahrhunderts nicht erahnen. Andererseits war ihm die fast ubiquitäre Kontextualisierbarkeit des Begriffs sicherlich bewusst: Mit der Kürze und Prägnanz der Formulierung im *Micrologus* verbindet sich eine charakteristische semantische Vielwertigkeit, die Raum schaffte für all jene vielfältigen Übernahmen, Umakzentuierungen und Umformungen, neuartigen Beleuchtungen und Kontextualisierungen, die die Rezeptionsgeschichte des Satzes prägen.

Guidos Überschrift wurde so zu einem flexiblen topischen Instrument innerhalb jener Kombinatorik, die als «Methode einer innovativen Vermittlung topischen Materials» die mittelalterliche Musiktheorie besonders charakterisiert und als wichtiges Merkmal ihres «topisch-kombinatorischen Bildungshabitus»⁴⁰ gelten muss. Dieser Bildungshabitus nun, der auf Autorität als Instrument der Tradition und Nachahmung als Instrument der Innovation vertraut, lässt sich mit dem antiken *rem tene verba sequuntur* nur unzureichend beschreiben: Die Wörter, die *verba*, sind als autoritative Vorgaben, als *auctoritates* und *sententiae*, ja schon da; sie folgen nicht aus dem Gegenstand, sondern müssen ihm angepasst werden. Innovation ereignet sich unter diesen Bedingungen, um die prägnante Formulierung von Klaus-Jürgen Sachs aufzugreifen, als «Erfüllung von Tradition».⁴¹

37 Engelbert von Admont: *De musica*, S. 298f.

38 Vgl. Max Haas: *Musik und Affekt im 14. Jahrhundert: Zum Politik-Kommentar Walter Burleys*. Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft Neue Folge 1, 1981, S. 9–22.

39 Engelbert von Admont: *De musica, tractatus IV*, Kap. 44: *Que sit ratio et necessitas distinctionum in cantu naturali*, S. 356.

40 Lothar Bornscheuer: *Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft*, Frankfurt am Main 1976, S. 21 und 52.

41 Klaus-Jürgen Sachs: *Tradition und Innovation bei Guido von Arezzo*. In: Willi Erzgräber (Hrsg.): *Kontinuität und Transformation der Antike im Mittelalter. Veröffentlichung der Kongressakten zum Freiburger Symposium des Mediävistenverbandes, Sigmaringen 1989*, S. 233–244, hier S. 244.

X

Andreas Haug

Terminologie und Theorie des Notierens
im neunten Jahrhundert

Mit acht Exkursen zur Entwicklung der Neumenzeichen

I. Neumenforschung und Begriffsgeschichte

Für keine der – vermeintlichen oder tatsächlichen – Besonderheiten europäischer Musik, deren Entstehung die musikgeschichtliche Forschung in der Karolingerzeit erkennt, besaß dieses Zeitalter einen Begriff, dessen Bedeutungsspanne sich bereits auf unser späteres Verständnis der betreffenden Sache erstreckt hätte. Nach begrifflichen Entsprechungen zu ›Komposition‹, ›Mehrstimmigkeit‹ oder eben auch ›Notenschrift‹ im neuzeitlichen Sinne sucht man in der lateinischen Fachsprache des neunten Jahrhunderts vergeblich.¹ Auch derlei Negativbefunde sind gesichert, seit die vom *Lexicon musicum Latinum* erstmals lückenlos geleistete lexikographische Vergegenwärtigung einer untergegangenen, unserem spontanen Verständnis unzugänglichen Bedeutungsvielfalt vieler musikbezogener Schlüsselbegriffe uns die kategoriale Kluft bewusst macht, die vorneuzeitliche Bezeichnungen und Auffassungen musikgeschichtlicher Erkenntnisgegenstände von den uns gewohnten trennen kann.² In der methodischen Doku-

mentation belegbarer Begriffe und Bedeutungen tritt auch das Fehlen solcher Begriffe und Bedeutungen zutage, deren Fehlen es zu begreifen gilt, wenn begreiflich werden soll, worum es in der Sache geht. Werden die terminologischen Leerstellen durch das unbedachte Unterschieben eines späteren Begriffsverständnisses verdeckt, bleiben nicht nur der Vorgang der Begriffsbildung, sondern zumeist auch wesentliche Momente der Entstehung der Sache selbst verborgen. Dass das vom *Lexicon musicum Latinum* geweckte und beförderte begriffsgeschichtliche Bewusstsein die musikgeschichtliche Forschung davor bewahren kann, alteritäre Aspekte ihrer vorneuzeitlichen Erkenntnisgegenstände mit neuzeitlichen Vorstellungen zu überblenden, ist nicht das geringste Verdienst dieses bedeutenden Werkes.

Dessen ungeachtet legt die Forschung zur Entstehung der europäischen Notenschrift eine bemerkenswerte Gleichgültigkeit gegenüber der historischen Terminologie des Notierens an den Tag, die insofern prekär ist, als sie eine Gleichgültigkeit auch gegenüber einer historischen *Theorie* des Notierens einschließt, deren konzeptuellen Fundamente die *Terminologie* fixiert. Während die Erforschung der Zeichensysteme, die als Neumennotationen in die europäische Musikgeschichte eingegangen sind, sich in ihren Anfangstagen um 1900 von theoretischen Quellen noch Aufschluss über ihren Gegenstand versprochen hat, konzentriert sie sich seit einigen Jahrzehnten auf die ältesten Dokumente der Neumennotation bis um die Wende zum zehnten Jahrhundert (um deren paläographisch problematische Datierungen sie beharrlich ringt) und vernachlässigt die Quellen einer karolingischen Theorie der Neumenzeichen, die deren Prinzipien auf Begriffe brachte, die sich von denen, die sich in der Neumenforschung eingebürgert haben, grundlegend unterscheiden.

werden. Ein mit Würzburger Studierenden unternommener, von Michael Bernhard freundlicher Weise kritisch unterstützter Versuch hat das gezeigt.

1 Für keinen der in Betracht kommenden Begriffe ist vor dem 11. Jahrhundert die Bedeutung »Notation« belegt: Siehe *LmL* s.v. *nota* IV., s.v. *notula* I. und s.v. *notatio*, sowie s.v. *notator*, s.v. *notulo* und s.v. *noto*. Der älteste s.v. *noto* angeführte Beleg für die Bedeutung »(in Notenschrift) notieren,« mit musikalischer Notation versehen – *to write as music, to furnish with musical notation* – ist eine Stelle aus der *Musica enchiridis* (Hans Schmid [Hrsg.]: *Musica et scolica enchiridis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*. Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission Bd. 3, München 1981, S. 13), einem Text des neunten Jahrhunderts. Ob das Verbum *notare* »in Notenschrift notieren« bedeuten kann, bevor das Substantiv *nota* »Notenschrift« bedeutet, wäre kein müßiger Streit um Worte.

2 Seit dem Abschluss des *Lexicon musicum Latinum medii aevi* ist diese Voraussetzung glücklich erfüllt. Da es dank der zeitlichen Anordnung der Belege eine terminologische Stratigraphie, eine zeitliche Schichtung nicht nur der Begriffe, sondern eben auch ihrer mit der Zeit hinzukommenden oder im Laufe der Zeit verschwindenden Bedeutungen erlaubt, kann aus einschlägigen Lemmata des *LmL* relativ mühelos so etwas wie ein »Lexikon der musikalischen Terminologie der Karolingerzeit« extrahiert

Es wäre töricht, bestreiten zu wollen, dass in den vergangenen Jahrzehnten immense Erkenntnisfortschritte auf dem Gebiet der Neumenforschung allein anhand der überlieferten Notate erzielt werden konnten: Die Untersuchungen von Cardine, Treitler, Arlt und Rankin, um nur die wichtigsten zu nennen, beweisen das Gegenteil.³ Und ohne die Anschauung der Notationsbefunde blieben die historischen Begriffe für uns allemal leer. Andererseits bleibt eine Anschauung der Notationsbefunde, die den Blick durch die Brille der historischen Begrifflichkeit verschmählt, blind nicht nur für die Wege, auf denen die unterschiedlichen Neumentypen entwickelt wurden, und für die Grundlagen, auf denen ihre Entwicklung beruht, sondern auch für die Eigenart und Andersartigkeit jener faszinierenden vorneuezeitlichen Zeichensysteme, ohne die es die neuzeitliche Notenschrift in der uns vertrauten Form nicht gäbe, die aber selbst noch keine Notenschriften waren.

Exkurs 1:

Neumen als bekannte Lösung einer unbekannten Aufgabe

Wenn mit Blick auf die Entstehung der Neumenzeichen von ›Entwicklung‹ gesprochen wird, ist damit selbstverständlich nicht gemeint, dass diese sich entwickelt haben, sondern dass sie entwickelt wurden – von ›Neumenentwicklern‹ des neunten Jahrhunderts, die der karolingischen Könnensgemeinschaft der Kantoren und der Wissensgemeinschaft der Grammatiker und ›Musiker‹ in den neuen kirchlichen Bildungszentren nördlich der Alpen angehörten. Soweit ein Rückschluss von den überlieferten Lösungen auf die von keiner Quelle unmittelbar bezeugte Aufgabe möglich ist, wett-eiferten sie um die Entwicklung von Zeichensystemen,

die geeignet waren von der Stimme der Sänger hervor-gebrachte Tonverläufe sichtbar zu machen,

1. ohne sie dazu auf die Stufen einer Tonleiter abzu-bilden,
2. ohne sie dabei visuell von den Worten zu entfernen, die auf sie gesungen wurden, und
3. ohne sie in einer vom Gedächtnis der Sänger unab-hängigen Form dauerhaft speichern zu müssen.

Allein die Tatsache, dass an den im neunten Jahrhundert gefundenen Lösungen auch nach der Ausbreitung von Liniennotationen Jahrhunderte lang festgehalten wurde, verbietet es uns Aufgaben zu unterstellen, als deren unzulängliche und nicht als deren erfolgreiche Lösung die Neumennotation verstanden werden kann.

Ohne eine Vergegenwärtigung der Aufgaben, die sich die Entwickler der Neumennotation stellten, der diver-sen, teils divergenten Lösungswege, die sie betraten, und der teils im Sand verlaufenden, teils eminent geschichts-trächtigen Lösungen, die sie dabei gefunden haben, bliebe die Terminologie und Theorie des Notierens im neunten Jahrhundert unverständlich; deshalb wird im vorliegenden Beitrag in einer Serie von Exkursen auf sie eingegangen – verhältnismäßig ausführlich, und doch immer nur soweit, wie die untersuchten theoreti-schen Äußerungen diese Aufgaben, Lösungswege und Lösungen reflektieren oder implizieren. Sie sind Gegen-stand einer vom Verfasser, Konstantin Voigt und Hanna Zühlke gemeinsam durchgeführten Untersuchung zu den Neumensystemen des neunten Jahrhunderts, deren Veröffentlichung unter dem Titel *Neumes without Na-mes. Towards a New View on Ninth Century Neumatic Notations* vorbereitet wird; darin wird der gut erforschte Befund der notationspraktischen Quellen ausgehend von jener karolingischen Theorie der Neumenzeichen reflektiert, deren Rekonstruktion der vorliegende Bei-trag versucht.⁴

3 Eugène Cardine: *Neumes et rythme. Études Grégoriennes* 3, 1959, S.145–154; und Ders.: *Preuves paléographiques du principe des «coupures» dans les neumes. Études Grégoriennes* 4, 1961, S.43–54. Wulf Arlt: *Anschaulichkeit und analytischer Charakter: Kriterien der Beschreibung und Analyse früher Neumenschriften*. In: Michel Huglo (Hrsg.): *Musicologie médiévale*, Paris 1987, S.29–55. Leo Treitler: *The Early History of Music Writing in the West*. *Journal of the American Musicological Society* 35, 1982, S.237–279; Ders.: *Reading and Singing: On the Genesis of Occidental Music Writing*. *Early Music History* 4, 1984, S.135–208, sowie Ders.: *With voice and pen. Coming to know medieval song and how it was made*, Oxford 2003, S.365–428. Susan Rankin: *On the Treatment of Pitch in Early Music Writing*. *Early Music History* 30, 2011, S.105–175 (mit Diskussion vorausgegan-gener Forschungsbeiträge). Wulf Arlt: *A propos de la notation «paléofranque». Observations spécifiques et générales extraites de mon carnet d'atelier*. *Études Grégoriennes* 39, 2012, S.51–72.

4 Der Mitautorin und dem Mitautor dieser Untersuchung danke ich herzlich für ihre kritische und anspornende Anteilnahme auch am vorliegenden Versuch.

II. Die Quellen

Als Quellen für die Terminologie und Theorie der Neumenzeichen im neunten Jahrhundert kommen vier Texte in Betracht:

1. für die Terminologie das Kapitel XIX der *Musica disciplina* des Aurelianus Reomensis, über deren Datierung – in die Zeit 840–849 (Lawrence Gushee) oder nach 877 (Michael Bernhard) – keine Einigkeit besteht, deren Frühdatierung aber neuerdings von Charles Atkinson immerhin nicht ausgeschlossen wird;⁵
2. für die Theorie der einschlägige Passus (§§ 44–46) der *Institutio harmonica* Hucbalds von Saint-Amand († 930), Michel Huglo zufolge zwischen 893 und 899 in Reims, nach Yves Chartiers um 885 in Saint Bertin verfasst;⁶
3. als einzige Quelle aus dem ostfränkischen Raum die terminologisch aufschlussreiche *Epistola ad fratrem Lantpertum*, in der Notker von Sankt Gallen († 912) um 900 in spielerisch-kunstvoller Sprachform die Bedeutung der Buchstaben erläutert, die in notierten *cantus*-Codices vom ausgehenden neunten bis ins elfte Jahrhundert die mit Neumenzeichen kodierte melodische Information verdeutlichen oder differenzieren;⁷
4. der Traktat *Quid est cantus?* des sogenannten Anonymus Vaticanus, den eine einzige Handschrift gemischten Inhalts, ungewisser, vermutlich ostfränkischer Herkunft des zehnten Jahrhunderts überliefert, und für dessen Abfassung im lothringischen Raum und schon in der Zeit um 900 unlängst Charles Atkinson überzeugende Argumente vorgelegt hat.⁸

5 Zitiert nach Aureliani Reomensis: *Musica Disciplina*, hrsg. von Lawrence Gushee. *Corpus Scriptorum de Musica* Bd. 21, American Institute of Musicology 1975. Zur Datierung zuletzt: Charles M. Atkinson: *The Critical Nexus: Tone-System, Mode, and Notation in Early Medieval Music*, Oxford 2009, S. 93: «perhaps written as early as 840–49, but possibly dating from after 877» (mit Diskussion in Anm. 17).

6 Zitiert nach: Yves Chartiers: *L'Œuvre musicale d'Hucbald de Saint-Amand*, Montreal 1995. Michel Huglo: *Les instruments de musique chez Hucbald*. In: Guy Cambier (Hrsg.): *Mélanges à la mémoire d'André Boutemy*, Brüssel 1976, S. 183–184.

7 Jacques Froger: *L'Épître de Notker sur les «lettres significatives»*. Édition critique. *Études Grégoriennes* 5, 1962, S. 23–71.

8 Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. pal. 234, fol. 38v–39. Faksimilewiedergabe von fol. 38v bei Henry Marriot Bannister: *Monumenti Vaticani di Paleografia musicale latina*, raccolti ed illustrati, Leipzig 1913, Bd. I, S. 191. Zur Datierung und Provenienz des Traktats: Charles M. Atkinson: *The Anonymus Vaticanus in speculo*. *Études Grégoriennes* 41, 2014, S. 29–56. Zur Datierung der Handschrift: T. J. Brown und T.W. MacKay: *Codex Vaticanus Palatinus latinus 235: An Early Insular Manuscript of Paulinus of Nola Carmina*. *Armarius Codicum Insignium* IV, Turnhout 1988, S. 25: «apparently of the late ninth or tenth century.» Umstritten ist die Frage der Herkunft des Codex. Unter anderem wurden Lorsch und Fulda in Betracht gezogen; dazu: Atkinson, ebda. S. 34–35.

Damit ist nicht gesagt, welche der damals verbreiteten und in seinem Blickfeld präsenten Neumentypen der uns unbekannte Autor des Traktats vor Augen hatte, als er von dem «Zeichen, das man Neume nennt» (*nota, quae dicitur neuma*) sprach. Im Gegensatz zu Hucbald, der die Neumenzeichen vom Standpunkt der antiken Harmonik aus beurteilt, nimmt der Anonymus Vaticanus konsequent den Standpunkt der Grammatik ein; darin besteht das forschungskritische Potential seiner Theorie gegenüber einer Neumenforschung, die – überspitzt gesagt – bis heute Hucbalds Standpunkt teilt. Indem der Anonymus Vaticanus sie als ein System von Zeichen analysiert, dessen Struktur von der Struktur von Tonsystemen unabhängig ist, erlaubt seine Analyse eine Korrektur der Perspektive auf die Neumennotation – sozusagen einen Wechsel von der Außenperspektive auf die Innenperspektive des Zeichensystems; deshalb steht sein Traktat im Zentrum dieses Beitrags.

Im Anhang ist einer Wiedergabe des ersten Teils von *Quid est cantus?* eine Übersetzung gegenübergestellt. Die Wiedergabe des Textes folgt der Handschrift Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. palat. 235, fol. 38v, mit einer Emendation und unter Auslassung der Gesangsinitien, die auf Beispiele für bestimmte Notationsbefunde verweisen (in spitzen Klammern markiert). Der infolge dieser Auslassung ausgeklammerte Zusammenhang zwischen den Textaussagen und den Notationsbefunden, die sie veranschaulichen oder belegen sollten, ist anhand überlieferter melodischer Lesarten nur noch bedingt nachvollziehbar; Atkinson ist ihm schon soweit als möglich nachgegangen.⁹ Interpunktion, Gliederung und Textanordnung versuchen den Gang der Argumentation zu verdeutlichen. Der um Wörtlichkeit bemühte Versuch einer Übersetzung ist mit sinnergänzenden Zusätzen (in eckigen Klammern) versehen; dass dabei die Grenze zwischen Übersetzung und Interpretation überschritten wird, ist unvermeidlich. Die Beibehaltung oder zusätzliche Einbettung lateinischer Begriffe (in runden Klammern) soll die Übersetzung terminologisch transparent halten.

Es war Charles Atkinson, der den von Peter Wagner 1902 erstmals veröffentlichten und ausgewerteten Traktat des Anonymus Vaticanus als notationsgeschichtliche Quelle rehabilitiert hat.¹⁰ Den Resultaten seiner ein-

9 Atkinson: *The Anonymus Vaticanus* (wie Anm. 7).

10 Peter Wagner: *Un piccolo trattato sul canto ecclesiastico in un manoscritto del secolo X-XI*. *Rassegna gregoriana* 3, 1904, S. 481–484. Charles M. Atkinson: *De accentibus toni oritur nota quae dicitur neuma: Prosodic Accents, the Accent Theory, and the Paleofrankish Script*. In: Graeme M. Boone (Hrsg.): *Essays on Medieval Music in Honor of David G. Hughes*, Cambridge Mass. 1995, S. 17–42; Ders.: *Glosses on Music and Grammar and the Advent*

schlägigen Arbeiten ist auch die vorliegende Neuinterpretation des Traktats verpflichtet, die ein doppeltes Ziel verfolgt:

1. soll gezeigt werden, dass sich auf der Basis des Traktats Grundzüge einer karolingischen Theorie der Neumenzeichen rekonstruieren lassen, deren Formulierung den uns unbekannten Autor als einen veritablen Theoretiker dieser Zeichen ausweist – als den einzigen neben, wenn nicht als den ersten vor Hucbald.
2. soll deutlich gemacht werden, dass die Konventionen der Zeichensetzung, die sich in den ältesten notationspraktischen Quellen beobachten lassen, besser verständlich werden, wenn man sie im Licht der hier rekonstruierten Theorie betrachtet. Das bedeutet nicht, dass die beginnende Notationspraxis eine explizite Theorie der Neumenzeichen vorausgesetzt hätte, sondern nur, dass implizite und explizite Theorie der Zeichen in den gleichen vorgängigen Konzepten konvergieren.

Die Konzepte, auf die es dabei vor allem ankam, waren in der lateinischen Grammatik spätantiker Herkunft angesiedelt, deren Rezeption nördlich der Alpen bereits vor 800 einsetzte, also mit signifikantem Vorsprung vor der karolingischen Rezeption der antiken Harmonik,¹¹ dass der Anonymus Vaticanus auch mit deren Gegenständen vertraut war, bezeugt der zweite Teil seines Traktats.¹²

Nichtsdestoweniger rekurriert seine Analyse «des Zeichens, das man Neume nennt» (*nota, quae dicitur neuma*) in erster Linie auf grammatische Begriffe und Konzepte, wie sie namentlich in drei spätantiken Texten vorgegeben waren:

1. in Buch I, Kapitel 5 der *Ars grammatica* (*Ars maior*) des Donatus († um 380),¹³
2. in Buch III (264–273) der *Nuptiae Philologiae et Mercurii* des Martianus Capella (der überzeugendsten Datierung zufolge zwischen 470 und 510 entstanden),¹⁴
3. in Buch I, Kapitel 16–20 der *Libri etymologiarum* Isidors von Sevilla († 636), als dessen bevorzugte spätrömische Quellen auf grammatischem Gebiet wiederum die *Ars grammatica* Donats und der Donatus-Kommentar des Sergius (um 500) erkennbar sind (wobei Isidor auch Gegenstände einbezieht, die von den spätrömischen Grammatikern nicht behandelt wurden).¹⁵

Die Beziehung zwischen *Quid est cantus?* und diesen grammatischen Texten ist komplex genug, um sie als «Hypotexte» des Traktats zu verstehen.¹⁶ Bei ihrer Durchsicht geht es weniger darum, welchem der Texte der Autor welches Motiv verdankt haben mag, als darum, die Texte nach solchen grammatischen Fachbegriffen, Konzepten und Ideen zu durchkämmen, auf die in der in *Quid est cantus?* entfalteten Theorie der Neumenzeichen Bezug genommen wird.

of Music Writing in the West. In: Sean Gallagher u.a. (Hrsgg.): *Western Plainchant and the First Millennium*, Aldershot u.a. 2003, S. 199–215; sowie Ders.: *The Anonymus Vaticanus* (wie Anm. 7).

11 Der Brief Papst Pauls I. (757–767) an den Frankenkönig Pippin (741–768) bezeugt zwischen 758 und 773 erstmals ein Interesse an grammatischen Fragen im karolingischen Kontext, das freilich durch die aus Rom übersandten griechischen Grammatiken (eine *ars grammatica Aristoteli* und eine weitere *grammatica*, beide *Greco eloquio scriptae*) schwerlich befriedigt worden sein dürfte: Florian Hartmann / Tina B. Orth-Müller (Hrsgg.): *Codex Epistolaris Carolinus*. Frühmittelalterliche Papstbriefe an die Karolingerherrscher, Darmstadt 2017, S. 164. Zur zeitlichen Schichtung der Rezeption von Grammatik und Harmonik: Marie-Elisabeth Duchez: *Description grammaticale et description arithmétique des phénomènes musicaux*. In: Jan P. Beckmann u.a. (Hrsgg.): *Sprache und Erkenntnis im Mittelalter*, Berlin 1981, S. 561–579.

12 Erstmals untersucht und theoriegeschichtlich eingeordnet von Atkinson: *The Anonymus Vaticanus* (wie Anm. 7).

13 Zitiert nach der Ausgabe von Louis Holtz: *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical. Étude sur l'Ars Donati et sa diffusion (IVe–IXe siècle) et édition critique*, Paris 1981.

14 Zitiert nach der Ausgabe von James Willis: *Martianus Capella. Bibliotheca Teubneriana*, Leipzig 1983. Die Datierung folgt Danuta Shanzer: *A Philological and Literary Commentary on Martianus Capella's De nuptiis Philologiae et Mercurii*, Book I, Berkeley 1986, S. 1–28. Für die Übersetzung wurden zu Hilfe genommen: *Martianus Capella: Die Hochzeit der Philologia mit Merkur*. Übersetzt, mit einer Einleitung, Inhaltsübersicht und Anmerkungen versehen von Hans Günter Zekl, Würzburg 2005, und William Harris Stahl with E. L. Burge: *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts, Volume II: The Marriage of Philology and Mercury*, New York 1977.

15 Zitiert nach der Ausgabe von Wallace M. Lindsay: *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive originum libri XX*, Oxford 1911. Für die Übersetzung wurde herangezogen: *Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla*. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Lenelotte Möller, Wiesbaden 2008.

16 Insofern stellt der Traktat des Anonymus Vaticanus einen Fachtext «auf zweiter Stufe» dar, im Sinne von Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt 1993.

III. Vorkarolingische Hypotexte

Das – intensiv rezipierte und auch als Einzelbuch zirkulierende – erste der *Libri etymologiarum* Isidors übermittelt die Essenz grammatischen Schulwissens. Was dort über die Silbe (I, 16), die Versfüße (I, 17), die Akzente (I, 18), die Akzentzeichen (I, 19) und die Satzzeichen (I, 20) zu lesen ist, setzt der Anonymus Vaticanus bei seinen Lesern offensichtlich als bekannt voraus. Deshalb, und weil die zeitlichen Verhältnisse zwischen den spätantiken Texten für karolingische Leser, die allein an deren Sachgehalt interessiert waren, keine nennenswerte Rolle spielten, soll die Durchsicht mit dem spätesten der drei Texte beginnen.

Das der Silbe gewidmete Kapitel 16 von Isidors *Ety-mologiae* befasst sich hauptsächlich mit deren Kürze oder Länge. Silben unterscheiden sich «aufgrund verschiedener Tondauern» (*per varias vocum moras*): Sie sind kurz (*breves*), lang (*longae*) oder «beliebig» (*communes*), nämlich – als Baustein metrischer, also nach Silbendauern organisierter Verse – alternativ kurz oder lang. Die kurzen Silben sind dadurch bestimmt, dass sie «niemals verlängert werden können» (*numquam produci possunt*), die langen dadurch, dass sie es «immer» werden (*semper producuntur*).¹⁷

In Kapitel 17 (*De pedibus*) kommen Wechselwirkungen zwischen der Länge und Kürze und der Hebung und Senkung der Stimme zur Sprache (*arsis et thesis, id est elevatio et positio vocis*): Bei der Rezitation metrischer Verse lassen sich die aus «bestimmten Zeitdauern von Silben» (*certis syllabarum temporibus*) bestehenden Versfüße (*pedes*) nicht «auf den Weg ausrichten» (*iter dirigere*), den die Verse (wie auf Füßen) «durchlaufen», wenn sie nicht (wie die Füße beim Tanz) «abwechselnd gehoben und gesenkt werden» (*nisi alterna vice leventur et ponantur*). In diesem Zusammenhang ist erstmals auch von Zeichen die Rede: Es gebe eine *figura*, durch welche die *nota syllabae* erkannt wird (*agnoscuntur*). Inwiefern die *figura* die *nota* und nicht das durch die *nota* bezeichnete *tempus* der Silbe kenntlich macht, ist unklar. Andernorts bedeutet *nota* bei Isidor unspezifisch «Zeichen», ungeachtet des Materials des Zeichenträgers, *figura* das graphische Zeichen oder seine

geometrische Form. Die beiden als *notae* für die Silbendauer fungierenden *figurae* beschreibt Isidor als «unteren Halbkreis» (*inferior semicirculus*) bei der *brevis* und als «liegendes I» (*I iacens*) bei der *longa*.

Kapitel 18 (*De accentibus*) unterscheidet die drei prosodischen Akzente *accentus acutus*, *gravis* und *circumflexus* im Hinblick auf die Fluktuationen, denen der Tonverlauf der Stimme beim (lauten) Lesen, beim Betonen von Silben, beim Aussprechen von Wörtern unterliegt. Diese Fluktuationen werden terminologisch unter wechselnden Oppositionen erfasst: (a) Die als «scharf» (*acutus*) und «schwer» (*gravis*) bezeichneten Betonungen bilden das fundamentale Gegensatzpaar; (b) der *acutus* «schärft» die Silbe (*acuat syllabam*), der *gravis* «senkt» sie (*deprimat*); (c) der *acutus* «richtet» sie «auf» (*erigat syllabam*), der *gravis* «setzt sie nieder» (*deponat*); (d) die «umgebogene» Betonung (*circumflexus*) «steigt an» (*ascendit*) und «ab» (*descendit*), indem sie mit dem *acutus* beginnt, im *gravis* endet; (e) indem sie beide die Silbe «heben» (*levant*), gleichen sich *acutus* und *circumflexus* und befinden sich gemeinsam im Gegensatz zum *gravis*, der die Silbe «immer senkt» (*semper deprimat*); (f) beim *acutus* «wächst» (*crescit*), beim *gravis* «erlischt» oder «endet» (*desinit*) der Klang (*sonus*).

Was an Isidors Ausdrucksweise auffällt, ist zunächst das Nebeneinander (um nicht zu sagen: Durcheinander) heterogener Metaphoriken: Neben die althergebrachte Bildlichkeit des Scharfen und des Schweren aus dem Bereich des Tastsinns (a und b), die sich die Fachsprachen der *ars grammatica* und der *ars musica* seit langem teilen, und die in beiden Fächern einer in die griechische Antike zurückreichenden Tradition entstammt, tritt gleichberechtigt die Bildlichkeit des Aufrichtens und Niederlegens (c), Steigens und Fallens (d), Hebens und Senkens (e); sie entstammt dem Bereich des Sichtbaren und gründet in der Auffassung der Bewegung der Stimme als Ortsveränderung unter dem konträren Gegensatz von hoch und tief. Auch sie ist antiker, anscheinend peripatetischer Herkunft; Aristoxenos scheint sie von Aristoteles übernommen zu haben, in dessen Bewegungslehre sie verankert ist.¹⁸ Als dritte Bildlichkeit kommt die des Zunehmens und Abnehmens ins Spiel (f); auf Schwankungen der Tonstärke bezogen bringt sie neben der dem griechischen Akzentsystem zugrundeliegenden Auffassung des sprachlichen Akzents als Tonhöhenakzent dessen Auffassung als Druckakzent zur

17 Da *mora* wörtlich «Aufschub», «Aufenthalt», «Verweilen» oder «Verzögerung» und erst im metonymischen Gebrauch auch «Zeitdauer» bedeutet, hält der Begriff der *mora vocis* die Vorstellung der Silbendauer als Verweildauer der Stimme auf der Silbe fest. Sie konnte übertragen werden auf die Dauer von Tönen, die bei Guido von Arezzo ebenfalls als *mora vocis* aufgefasst wird. Bereits im neunten Jahrhundert konnte die Fluktuation im Zeitduktus eines Tonverlaufs alternativ unter dem Aspekt des Tondauerunterschieds oder unter dem Aspekt der *tarditas* und *celeritas cantilenae* terminologisch erfasst und in der Notation graphisch gekennzeichnet werden.

18 Aristoxenos: Harmonik, Buch I, 3. Siehe Otfried Höffe (Hrsg.): Aristoteles-Lexikon, Stuttgart 2005, s.v. *kinesis*/Bewegung, *metabolē*/Veränderung und s.v. *phora*/Ortsbewegung, und: Frieder Zaminer: Harmonik und Musiktheorie im alten Griechenland. In: Vom Mythos zur Fachdisziplin: Antike und Byzanz. Geschichte der Musiktheorie Bd. 2, Darmstadt 2006, S. 143–144.

Geltung, vielleicht ein Zugeständnis an die sprachlichen Gegebenheiten im Latein um 600. Weiterhin fällt auf, dass es einmal (b bis d) die Silbe ist, die vom Akzent bewegt (angehoben und abgesenkt) wird, einmal (e) der Akzent, der sich bewegt (ansteigt und absteigt) und einmal (e) der Klang, dessen Stärke sich verändert (zunimmt und abnimmt). So oder so sind es Silben, die sich auf und ab bewegen.

Von sichtbaren Zeichen (*notae* oder *figurae*) ist in diesem Kapitel nirgendwo die Rede, sondern durchweg nur von hörbaren, klanglichen Vorgängen. Der Bedeutungsumfang von *accentus* schließt hier das sichtbare Zeichen nicht mit ein; er deckt sich mit der Bedeutung des mit *accentus* synonym gebrauchten *tonus*, der in Buch III, 20 als *acuta enunatiatio vocis*, in Buch XIX, 22 als *sonus* erklärt wird (*tonus enim sonus est*). In Kapitel 18 ist der *accentus* also ein *sonus*, keine *nota*.

Anders in Kapitel 19 (*De figuris accentuum*), wo die «Zeichen der Akzente» gesondert behandelt werden, was eine grundsätzliche Unterscheidung zwischen Zeichen und Bezeichnetem impliziert, auch wenn diese im Fortgang des Kapitels nicht durchgehalten wird (wo auch die *figurae accentuum* verkürzt *accentus* heißen). Dass es zehn Akzentzeichen gibt (*figurae accentuum decem sunt*), verrät, dass mit «Akzentzeichen» nicht nur die Zeichen für die drei zuvor beschriebenen Akzente gemeint sein können; tatsächlich umfassen sie (neben fünf weiteren Zeichen) auch die beiden in Kapitel 16 erwähnten Zeichen für die Länge und Kürze von Silben. Aber nur von seinen ersten drei Akzenten spricht Isidor (bezogen auf *accentus*) im Maskulinum, von *brevis* und *longa* (auf *syllaba* bezogenen) im Femininum. Wie die graphische Gestalt der *figurae accentuum* bei Isidor beschrieben und in den Handschriften seines Werks wiedergegeben wird, fasst Tabelle 1 zusammen.

Der von dem Zeichenpaar erfasste Bedeutungsgegensatz ergibt sich bei *acutus* und *gravis* nur aus den gegenläufigen Richtungen, in die formgleiche *lineae* (sozusagen auf der Raumachse diagonal von unten nach oben oder von oben nach unten) in Leserichtung (von links nach rechts, sozusagen auf der Zeitachse) gezogen werden, bei *longa* und *brevis* aus der Form der Zeichen («liegender Stab» und «liegender unterer Teil des Kreises»). Mit *iacens* hat die Lage auch bei diesen Zeichen Anteil an der Formbestimmung; und die *virgula*, die geometrisch gesehen ebenfalls eine *linea* ist, unterscheidet sich von *acutus* und *gravis* weniger durch ihre geringere Länge, auf die der Diminutiv verweist, als eben dadurch, dass sie «liegt».

Schließlich ist noch eine Stelle aus Kapitel 20 (*De posituris*) für die Theorie der Neumenzeichen von Belang, denn der dort in seiner Rolle als Satzzeichen behandelte *punctus* wird – anstelle des halbkreisförmigen *brevis*-Zeichens – auch als Neumenzeichen eingesetzt. Für die Bezeichnung der Satzzeichen als «Lagen», «Stellungen» (*positurae*) – von *ponere* («setzen», «stellen», «legen») – werden zwei alternative Erklärungen erwogen, die eine auf der Zeichen-, die andere auf der Klangebene: Entweder werden sie so genannt, weil bei diesen Zeichen die Zeichengebung durch das Setzen von Punkten erfolgt (*punctis positis adnotantur*), oder weil die Stimme (*vox*) beim Lesen an den durch Punkte bezeichneten Textstellen «absetzt» oder «sich setzt» (*deponitur*). Ungleich den *figurae accentuum*, die mit Ausnahme des *brevis*-Zeichens Linien sind, sind die *positurae* Punkte. Eine Linie wird gezogen (*linea ducta*), Punkte werden gesetzt (*punctus ponitur*). Als Satzzeichen verwendet bezieht der Punkt seine Bedeutung allein aus seiner Position: Die Verschiedenheit der Einschnitte im Satzbau «wird durch an verschiedene Stellen gesetzte

NAME DER ZEICHEN		FORM DER ZEICHEN	
GRIECHISCH	LATEINISCH	BESCHREIBUNG	WIEDERGABE
<i>Oxeia</i>	<i>acutus</i>	<i>linea a sinistra parte in dextra partem sursum ducta</i>	/
<i>Bareia</i>	<i>gravis</i>	<i>linea a summo sinistra in dexteram deposita</i>	\
<i>perispomene</i>	<i>circumflexus</i>	<i>linea de acuto et gravi facta</i>	^
<i>Makros</i>	<i>longa</i>	<i>virgula iacens</i>	—
<i>Brachys</i>	<i>brevis</i>	<i>pars circuli inferior iacens</i>	U
Tabelle 1			

Punkte gekennzeichnet» (*quarum diversitas punctis diverso loco positus demonstrantur*). Auf die dem Punkt benachbarten Buchstabenkörper bezogen sind das die Positionen *ad imam litteram* (beim *comma*), *ad mediam litteram* (beim *colon*) oder *ad caput litterae* (bei der *clausula*).

Bei Donatus findet sich zum Thema Akzente und Akzentzeichen (I, 5) wenig, was nicht auch bei Isidor behandelt wird. Er bezeichnet den Akzent nicht als *accentus*, sondern als *tonus*, gibt aber *accentus* und *tenor* als Synonyme an; und er gebraucht *accentus* nicht nur für den klanglichen Vorgang, sondern auch für dessen Zeichen: *accentus ... est nota*. Wie bei Isidor fallen auch bei Donatus *brevis* und *longa* (von denen er, auf *syllaba* bezogen, im Femininum spricht) nicht unter die Akzente, die Zeichen *brevis* und *longus* (von denen er, bezogen auf *accentus*, im Maskulinum spricht) aber unter die Akzentzeichen. Darüber hinaus macht Donatus auf den (seinen Lesern vertrauten) Umstand aufmerksam, dass der *acutus* im Lateinischen (anders als im Griechischen) nur auf der vorletzten und drittletzten Silbe eines Wortes vorkommt, niemals auf der letzten (*ultimam numquam*).

Martianus Capella unterscheidet im Grammatik-Buch seiner *Nuptiae* den *accentus* von dem *signum*, durch das er «bezeichnet» wird (*notatur*: III, 273), führt aber als Synonyme für *accentus* neben *toni* und *soni* auch zwei Ausdrücke an, die sich auf sichtbare Zeichen beziehen: *fastigia* ([spitze] «Giebel»), «weil sie (wie ein Dach) auf den Kopf der Buchstaben gesetzt werden», und «Gipfel» (*cacumina*). Für die Theorie der Neumenzeichen fällt die Stelle ins Gewicht, an der Martianus konstatiert: «Der Akzent ist, wie einige meinten, die Seele des Sprachlauts (*anima vocis*) und der Pflanzgarten der Musik (*seminarium musices*), weil die ganze Tonbewegung (*modulatio*) sich aus Giebel(spitzen) und der Schwere von Lauten zusammensetzt (*ex fastigiis vocum gravitateque componitur*), weshalb man von *accentus* spricht, als ob es ein *adcantus* wäre (*accentus quasi adcantus dictus est*)». Ebenso wie es keine Lautäußerung ohne Vokal gebe, gebe es auch keine ohne Akzent (*ut nulla vox sine vocali est, ita sine accentu nulla*: III, 268): Jede *vox Latina*, egal ob sie einfach (*simplex*) ist oder zusammengesetzt (*composita*), habe einen *sonus*, entweder den *acutus* oder den *circumflexus*; niemals könne sie zwei *acuti* oder zwei *inflexi* haben (*duos autem acutos aut inflexos habere numquam potest*), (zwei) *graves* in «vielen Fällen» aber schon (*graves vero saepe*: III, 269).

Exkurs 2:

Die Graphik der Neumen und die Metaphorik der Ortsbewegung

Während die sprachlichen Akzente auch in modernen Sprachen noch «scharf» und «schwer» genannt werden, wurde das alte Begriffspaar auf dem Gebiet der Musik durch «hoch» und «tief» verdrängt. Wie aus den im LmL erfassten Belegen ersichtlich, ist die bei Isidor zu beobachtende Metaphorik für die Veränderungen, denen der Klang der Stimme bei den Akzenten unterliegt, in der musikalischen Terminologie nicht erst in karolingischen Quellen nachweisbar, sondern wenigstens zum Teil auch schon bei spätantiken Autoren; siehe LmL (jeweils s.v.):

<i>acumen – gravitas</i>	<i>arsis – thesis</i>	<i>ascensus – descensus</i>
<i>acuitas – gravitas</i>	<i>levatio – positio</i>	<i>ascensio – descensio</i>
<i>acutus – gravis</i>	<i>elevatio – depositio</i>	<i>altitudo – gravitas</i>

Und noch bevor das als Ortsveränderung vormals nur vorstellbare, denkbare und beschreibbare Auf und Ab der Töne in den Neumenzeichen als Ortsveränderung sichtbar wurde, hatte sich das sprachliche Bild vom Auf und Ab der Silben in den Akzentzeichen in ein reales Bild verwandelt. Diese begriffsgeschichtlichen Befunde widersprechen nicht der Vermutung Manfred Hermann Schmidts, die Ablösung von «schwer» und «scharf» durch «tief» und «hoch» habe sich unter dem Eindruck der Neumenzeichen vollzogen, auch wenn allem Anschein nach nicht erst deren Graphik die neue Metaphorik ermöglicht hat.¹⁹

19 Manfred Hermann Schmid: *Notationskunde*, Kassel etc. 2012, S. 48–51.

IV. Lesen und Singen

Alle drei grammatischen Texte wurden seit dem Ausgang des achten Jahrhunderts nördlich der Alpen intensiv studiert, glossiert und kommentiert, und in den Augen ihrer karolingischen Leser erläuterten sie sich gegenseitig. Atkinsons Untersuchung der ältesten Glossenschichten ergab, dass die Glossen zu Donatus aus Martianus und Isidor gespeist sind, und dass die Glossentraditionen einander beeinflusst haben.²⁰ Glossen und Kommentare breiteten ein Netz begrifflicher Gleichungen und gedanklicher Verknüpfungen über die Texte aus. Für Leser glossierter Textexemplare traten dadurch Abweichungen in der Begrifflichkeit der Texte gegenüber den gemeinsamen Gegenständen in den Hintergrund, um deren Verständnis die Glossatoren und Kommentatoren sich – bisweilen Wort für Wort – bemühten. Dabei machten sie sich die klangliche Realität des *accentus*-Phänomens vom *cantus* aus verständlich. So erklärten sie sich etwas Unbekanntes: das ihrer eigenen Aussprache des Lateins fremde quasi-melodische Auf und Ab der Silben, den «Singsang» der Wortbetonungen, auf den sie in den spätantiken Texten stießen, indem sie es auf etwas Bekanntes zurückführten, das ihnen aus der gottesdienstlichen *cantus*-Praxis vertraut war: das Auf und Ab der Töne beim Singen.

Die von Isidor (VI, 18) erfasste Differenz zwischen (gottesdienstlicher) Lesung (*lectio*), von der nur *pronuntiatio* (Aussprache) gefordert wird, und Gesang (*cantus*), der *modulatio* (im Sinne von «Melodie»: *LmL*, s.v. *modulatio*) verlangt, wird in den Glossen durch eine begriffliche Gleichung überbrückt, die in den glossierten Texten angelegt war: *accentus* = *tonus* = *sonus* = *cantus*.²¹

Donatus: <i>Ars maior</i> I, 5:	<i>tonos alii accentus, alii tenores nominant</i>
Isidor : <i>Etymologiae</i> IX, 22:	<i>tonus enim sonus est</i>
Glosse zu Donatus: Paris BN lat. 7490, fol. 44v	<i>[tonus] id est sonus</i>
Glosse zu Martianus Capella: Leiden UB 48, fol. 22v	<i>tonus id est cantus id est emissio vocis</i>

Zur Plausibilität der die kategoriale Differenz zwischen Lesen und Singen scheinbar negierenden Gleichung *accentus* = *cantus* dürfte beigetragen haben, dass *acutus* und *gravis* in der Grammatik auf den *accentus* und in der Harmonik (wo das Begriffspaar seit Vitruv belegt ist) auf den *cantus* angewendet wurden. So erteilt in Buch III (268) der *Nuptiae* Martians die allegorische Figur der *Grammatica* die (oben schon vollständig zitierte) Auskunft: «Es ist der Akzent ... die *anima vocis* und das *seminarium musices*, weil die ganze *modulatio* aus (spitzen) Giebeln (*ex fastigiis* = *accentus*) und der Schwere von Tönen zusammengefügt ist (*vocum gravitateque componitur*), weshalb man von *accentus* spricht, als ob es ein *adcantus* wäre»; und in Buch IX (965) bekundet *Harmonia*: «Melos ist das Tätigsein scharfer und schwerer Klänge» (*melos autem est actus acuti aut gravioris soni*).

Die Wahrnehmung des *accentus* als quasi-*cantus* half aber nicht nur beim Verständnis der *accentus*; sie erlaubte umgekehrt auch eine Analyse des *cantus* unter den grammatischen Kategorien des *accentus*, wie Atkinson sie bei Aurelianus (*Musica Disciplina*, Kapitel XIX) beobachtet hat.²² Und nicht zuletzt ermöglichte sie eine Umwandlung der *accentus*-Zeichen in *cantus*-Zeichen, ein Vorgang, den der Anonymus Vaticanus durch seine Feststellung bezeugt, das Zeichen, das man Neume nennt, sei aus den Akzentzeichen «entstanden» oder «hervorgegangen» (*de accentus toni oritur nota quae dicitur neuma*).

Die Umlenkung antiker grammatischer Zeichen von prosodischen auf melodische Referenten in den mittelalterlichen Bildungszentren des lateinischen Westens dürfte dadurch begünstigt worden sein, dass die von den lateinischen Grammatikern behandelten Akzente und Akzentzeichen nicht im Lateinischen, sondern im Griechischen beheimatet waren, ein Umstand, auf den Isidor hinweist, indem er ihre lateinischen Namen als Lehnübersetzungen aus dem Griechischen kenntlich macht; auf die Verhältnisse im Lateinischen, das den melodischen Akzent nicht kennt, waren sie denn auch nicht frei von Widersprüchen anwendbar. Die auf den fremden Akzent bezogenen Zeichen waren, als sie im Horizont fränkischer Kantoren und Autoren der Karolingerzeit auftauchten, bereits zu totem Bildungstoff

20 Atkinson: Glosses on Music and Grammar (wie Anm. 7) sowie Ders.: *Critical Nexus*, S. 53–70.

21 Glossen zitiert nach Atkinson, *The Critical Nexus*, S. 55 und 59.

22 Und zwar beschreibt er die tonräumliche Bewegung der Melodien als *accentus*, die Tondauern unter Verwendung des Vokabulars der Metrik. Dazu Atkinson, *Critical Nexus*, S. 102–103. Zum Verhältnis zwischen *grammatica* und *musica* grundlegend: Mathias Bieltz: *Musik und Grammatik. Studien zur mittelalterlichen Musiktheorie*, München-Salzburg 1977 und Fritz Reckow: *Vitium oder color rhetoricus? Zur Bedeutung der Modelldisziplinen grammatica, rhetorica und poetica für das mittelalterliche Musikverständnis*. *Forum musicologicum* 3, 1982, S. 307–322.

erstarbt, dem man ungeachtet des gebrochenen Sachbezugs der Zeichen seiner antiken Herkunft wegen Interesse schenkte. Gerade weil sie ihre ursprüngliche Bedeutung eingebüßt hatten, lagen die überlieferten Zeichen für eine Umdeutung in Zeichen jener neuen Funktion bereit, in der sie seit der Karolingerzeit so nachhaltig beansprucht wurden.

V. Schreiben und Bezeichnen

Vom Stoff der *musica*-Kapitel in Buch III der *Etymologiae* (III, 15–23) waren für die Theorie der Neumenzeichen lediglich die Definitionen von *musica* als *peritia modulationis* (III, 15) und des *cantus* als *inflectio vocis* (III, 20) von Belang, die in der *cantus*-Definition des Anonymus Vaticanus zusammengefloßen sind (dazu unten). Mit der Verfügbarkeit von Neumenzeichen war in den Augen von Autoren und Kantoren der Karolingerzeit auch nicht die bekannte Bemerkung Isidors (III, 15) überholt, Töne (*soni*) gingen unter, wenn sie nicht von Menschen im Gedächtnis behalten werden, «weil sie nicht aufgeschrieben werden können» (*quia scribi non possunt*).

Die einst verbreitete Fehldeutung der Stelle hat Lawrence Gushee längst berichtet.²³ Er wies die Herkunft des Gedankens aus einer in der Spätantike gängigen Klassifikation von Lauten nach. Dieser Klassifikation zufolge gibt es – laut Priscianus (um 500) – vier Klassen (*differentiae*) von Lauten (*voces*), die zwei miteinander verschränkte Oppositionen bilden (*Institutiones grammaticae*, I, 1): Die *vox articulata* ist Trägerin von diskursivem Sinn (*copulata cum aliquo sensu mentis*), die *vox inarticulata* nicht (*nihil significat*); die *vox literata* kann durch Buchstaben (*litterae*) bezeichnet, also geschrieben werden (*scribi potest*), die *vox illiterata* nicht (*scribi non potest*).²⁴ Wenn Isidor in einer spätantiken Tradition stehend, die Gushee über Augustinus bis Laktanz († 340) zurückverfolgte,²⁵ die *soni*, die den Reflexionsgegen-

stand der *ars musica* bilden, zur Klasse der *voces iliterate* rechnet, bezeugt das nicht die Abwesenheit von «Notation» im Blickfeld eines hispano-römischen Bischofs um 600; denn dass Töne nicht geschrieben werden können, besagt nicht, dass sie sich in Ermangelung geeigneter Zeichen nicht aufzeichnen lassen, sondern dass das Aufzeichnen von Tönen nicht als Schreiben gilt.

Diese Auffassung haben die Autoren der Karolingerzeit geteilt. Weder das Kennzeichnen von Tonleiterstufen durch der Schrift entlehnte Buchstaben, noch das Anzeigen der Richtung von Tonbewegungen durch in Tonbewegungszeichen umgedeutete Betonungszeichen fassten sie als einen Akt des Schreibens auf; und ebenso wenig erkannten sie in der Perzeption solcher Zeichen einen Akt des Lesens. Sie haben das *notare* von *soni* durch dazu geeignete *notae* mit dem *scribere*, das *decantare* eines *melos adnotatum* mit dem *legere* von *litterae* verglichen, ohne das Notieren mit dem Schreiben, das Singen mit dem Lesen gleichzusetzen. Mithilfe von *notae musicae* könne man «Töne markieren oder singen nicht weniger als Buchstaben schreiben oder lesen» (*sonos posse notare vel canere non minus quam litteras scribere vel legere*), versichert der Autor der *Musica enchiriadis*;²⁶ entsprechend heißt es in der unter dem Titel *Inchiriadon Uchubaldi Francigenae* überlieferten Bearbeitung des Werkes (um 900), gestützt auf geeignete Zeichen könne man «Töne auch so singen wie Buchstaben lesen» (*ita sonos quoque posse canere quemadmodum litteras legere*).²⁷ In der Idee der Schriftähnlichkeit von Notation erfüllt sich die Idee der Sprachähnlichkeit von Musik – zwei Ideen spätantiker Herkunft, die das europäische Musikdenken seit der Karolinger nachhaltig bestimmten.²⁸ Selbst wenn es sich – wie in der *Musica enchiriadis* oder bei Hucbald – bei den *notae* um (pseudo-)antike oder antike Tonstufenzeichen handelt (die in der *Musica enchiriadis figurae ptingorum, signa sonorum, notae sonorum*, bei Hucbald *notae musicae* heißen), also sogar im Fall von Zeichen, deren Leistung im Urteil karolingischer Beobachter einem Vergleich mit den Buchstaben der Schrift

23 Lawrence Gushee: Questions of Genre in Medieval Treatises on Music. In: Wulf Arlt u.a. (Hrsg.): Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrader, Bern u. München 1973, S. 383–387.

24 Heinrich Keil (Hrsg.): *Grammatici Latini*, Bd. 2, Leipzig 1855, S. 5–6.

25 Lactantius: *Divinae institutiones*, Kapitel VI, 21: «Denn all jene [Klangerscheinungen], denen Worte fehlen, wie die süßen Töne der Luft und der Saiten, kann man leicht geringschätzen, weil sie nicht haften bleiben und weil man sie nicht schreiben kann.» (*Nam illa omnia quae verbis carent, id est aeris et nervorum suaves soni, possunt facile contemni, quia not adhaerent nec scribi possunt.*)

26 Schmid: *Musica et scolica enchiriadis*, S. 13.

27 Ebda., S. 192.

28 Solange keine wahrscheinlichere Quelle nachgewiesen ist, darf davon ausgegangen werden, dass die berühmte Formulierung der Idee im Eingangspassus der *Musica enchiriadis* (Schmid: *Musica et scolica enchiriadis*, S. 3) auf einer Stelle im *Timaios*-Kommentar des Calcidius (um 400) basiert (I, 44 zu Plato: *Timaios* 36b): Calcidius: *On Plato's Timaios*. Edited and translated by John Magee, Cambridge, Massachusetts 2016, S. 188–190. Siehe dazu den kommentierenden Vergleich der Textpassagen bei Klaus-Jürgen Sachs: *Musikalische Elementarlehre im Mittelalter*. In: Frieder Zaminer (Hrsg.): *Die Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter*. Geschichte der Musiktheorie Bd. 3, Darmstadt 1990, S. 105–110.

standhielt, bleibt es beim bloßen Vergleich: Die *notae artificiales* (die der Schrift entlehnten, als *notae musicae* gebrauchten *litterae*) haben den Leistungsvergleich mit Schrift bestanden, dem Hucbald sie unterzog; trotzdem sieht er sie nicht als Zeichen einer Notenschrift. Umso weniger hätte er jene *notae consuetudinariae* (wie er die Neumenzeichen nennt), die in diesem Vergleich versagten, als solche gelten lassen.²⁹ Nur einen Leser aufgeschriebener Buchstaben bezeichnet Hucbald als *legens*, den Betrachter von «Notation» als bloßen *videns*. Und für die Perzeption beider Typen von *notae* verwendet er ausschließlich Verben aus dem Wortfeld des Sehens (*aspexere*, *videri*, auch *attendere*).

Neumen machen Töne sichtbar, nicht lesbar: Das entspricht auch dem – in Tabelle 2 dokumentierten – Sprachgebrauch Aurelians, wenn er (*Musica disciplina*, XIX) auf sichtbare und Tonverläufe sichtbar machende Zeichen verweist (bei denen es sich um Neumenzeichen handelt): Das Bezeichnete ist dort die melodische (*figura melodiae*, *ordo modulationis*) oder verbale (*versus*, *syllaba*) Komponente von *cantus*-Elementen. Anscheinend unterscheidet Aurelian in Bezug auf das Bezeichnende zwischen dem Zeichen (*nota*) und dessen graphischer Form (*forma*, *figura*), wenn er von *figurae notarum* oder *formae notarum* spricht. Den Akt der Zeichengebung nennt er unspezifisch «Bezeichnen» oder «Aufzeichnen» (*notare*, *subnotare*); und für das, was Neumenzeichen leisten, gebraucht er Verben aus dem Wortfeld des Zeigens (*demonstare*, *ostendere*, auch *exprimere*), für ihre Perzeption (*inspectio notarum*) einmal *canere*, sonst wiederum nur Verben aus dem Wortfeld des Sehens (*pervidere*, *discernere*). Siehe Tabelle 2.

Demnach galt das Aufzeichnen von «Tönen» – genauer gesagt: das Bezeichnen von Tonstufen mit den *notae artificiales* und das Anzeigen der Richtung von Tonschritten und von Tondauern mit *notae consuetudinariae*, den *notae*, die man *neumae* nannte – bis ins neunte Jahrhundert nicht als ein Akt des Schreibens, die dazu eingesetzten Zeichen nicht als Zeichen einer Notenschrift. Das Konzept von «Notenschrift» oder «Music Writing» war in der Tat kein Konzept der Karolingerzeit. Die eingangs aufgestellte Behauptung, begriffsgeschichtliches Bewusstsein könne die musikhistorische Forschung davor bewahren, alteritäre Aspekte ihrer Gegenstände mit neuzeitlichen Vorstellungen zu überblenden, bewahrheitet sich im Falle der Neumenzeichen: Das Wissen darum, dass keiner der in karolingi-

schen Quellen bezeugten Begriffe für das Notieren von Tonverläufen mit Neumenzeichen in das Begriffsfeld des Schreibens fiel, bewahrt die Neumennotation vor ihrer Gleichsetzung mit Notenschrift, entzieht sie dadurch dem Vergleich mit deren Leistungen, und wendet die allein an Buchstaben zu stellende Forderung nach Lesbarkeit von den Neumenzeichen ab; und indem die Neumennotation dem als unzulässig durchschauten Vergleich entzogen wird, der sie zu einer ihrer Vervollkommnung harrenden Vorform von Notenschrift herabsetzt, und indem ihre Leistung nicht mehr am Maßstab der Lesbarkeit gemessen wird, wird das operative Potential der neuartigen Notation erkennbar, über das sich Notatoren und Notationstheoretiker des neunten Jahrhunderts im Klaren waren; und allein von diesem Potential darf ausgegangen werden, wenn die Suche nach den Funktionen und den anfänglichen Anwendungsorten der Neumennotation nicht von modernen Erwartungen fehlgeleitet werden soll.

BEZEICHNETES	BEZEICHNENDES	AKT DES BEZEICHNENS	AKT DER PERZEPTION	
<i>figura melodia</i>	<i>formula notarum</i>	<i>demonstrare</i>		XIX, 8
	<i>notae</i>		<i>inspectio notarum</i>	IXI, 9
		<i>pervidere</i>		XIX, 9
[<i>melodia</i>]	<i>formae notarum</i>			XIX, 34
<i>Gloria patri</i>	<i>figurae notarum</i>		<i>canere</i>	XIX, 35
<i>Versus</i>		<i>subnotare</i>		XIX, 37
		<i>pervidere</i>		XIX, 38
<i>figura notarum</i>				XIX, 42
<i>figura notarum</i>				XIX, 53
<i>syllaba</i>	<i>figurae notarum</i>	<i>ostendere</i>		XIX, 52
<i>ordo modulationis</i>		<i>figura</i>	<i>exprimere</i>	XIX, 59
<i>versus</i>		<i>notare</i>		XIX, 60
<i>series</i>	<i>nota</i>			
[<i>sc. syllabarium</i>]				XIX, 63
<i>figura notarum</i>				XIX, 64
<i>versus</i>	<i>notare</i>			XIX, 65
<i>vox yppodorica</i>	<i>figura notarum</i>		<i>discernere</i>	XIX, 66
<i>versus</i>	<i>figurae notarum</i>			XIX, 82
<i>versus</i>	<i>ordines notarum</i>	<i>subnotare</i>		XIX, 90

Tabelle 2

29 Zu erörtern, warum Hucbald das am Beispiel einer bekannten und leicht erkennbaren melodischen Formel demonstriert, bei der sich die von den Neumen unbeantwortete Frage nach dem Umfang der Tonschritte in der Praxis eines Kantors gar nicht stellte, und was der Vergleich bezweckt, ist dies nicht der Ort.

Exkurs 3:

Tonare als erster Anwendungsort von Neumen?

Ebenso wenig wie man von vier Akzentzeichen, die man einem Text hinzufügt, um beim Lesen zwischen drei alternativen Betonungen und zwei alternativen Silbendauern zu unterscheiden, sagen würde, man «schreibe» oder «lese» sie, ebenso wenig «schreibt» oder «liest» man die vier Neumenzeichen, die man einem zum Singen bestimmten Text zur Unterscheidung zwischen zwei alternativen Richtungen von Tonschritten und zwei alternativen Tondauern oder zum Kenntlichmachen von Tonwiederholungen hinzufügt.

Anzahl und Richtung der auf den einzelnen Silben eines Textes vollzogenen Tonschritte oder Tonwiederholungen sichtbar zu machen, damit der Leser einen bestimmten, ihm bekannten Tonverlauf an diesen Merkmalen erkennt: Das ist es, was den Neumen bei Aurelianus abverlangt wird. An allen Stellen, an denen er sie einsetzt, dienen die Zeichen dazu, Tonverläufe, die sich anhand der Texte, mit denen sie verbunden sind, nicht auseinanderhalten lassen, innerhalb einer begrenzten Menge möglicher Verläufe voneinander zu unterscheiden: Notiert sind nämlich Psalmtöne und Psalmtonkadenzen gleichen Textes (*Gloria patri, saeculorum amen*) und Intonationsformeln, die sich anhand sinnfreier Silbenfolgen des Typs *Noeage* eigentlich unterscheiden lassen sollten, tatsächlich aber teilweise auf die gleiche Silbenfolge angestimmt wurden. Eine Melodie innerhalb einer begrenzten Menge möglicher Melodien anhand bestimmter sichtbar gemachter Merkmale zu identifizieren (zu denen nicht das Merkmal der Tonabstände gehört): Dieser Anforderung, der sie im deskriptiven Tonar Aurelianus genügen, wären Neumen auch in Tonaren des «normalen» Katalogtyps ohne Einschränkung gerecht geworden.

Was die Zeichen dabei leisten, lässt sich auch ohne weiteres als jene Leistung eines «Hilfsmittels für das Erinnern» (*rememorationis subsidium*) begreifen, die Hucbald (§ 44) den Neumenzeichen zugestand. Bei welchen Aufgaben genau sie der Erinnerung zur Hilfe kamen, bleibt bei Hucbald offen. Die Leistung, die Neumen in Tonaren hätten erbringen müssen, wäre leichter als die einer Erinnerungshilfe zu verstehen, als ihre Leistung in Antiphonaren und Cantatorien, wo eine große Zahl von Melodien auf so wenige Merkmale reduziert nicht sicher identifizierbar war. Das provoziert die These, nicht diese Bücher, sondern Tonare könnten der historisch erste Verwendungsort der Neumen gewesen sein. Träfe sie zu, hätten in den Händen fränkischer Kantoren zwei komplementäre Verfahren zur Sicherung des römischen *cantus*-Korpus ineinandergelassen: auf der einen Seite

die melodische Klassifikation der Antiphonen und Responsorien nach einem System modalen Klassen und Subklassen («Tonarten», «Modi»), auf der anderen Seite ein System von Zeichen zur visuellen Unterscheidung eben solcher Tonverläufe, anhand derer die modalen Klassen und Subklassen sich hörbar voneinander unterscheiden: Psalmtöne, Psalmtonkadenzen und modustypische Intonationsformeln. Auch die für einen Modus typischen Gesangsinitien ließen sich durch Neumenzeichen visuell voneinander unterscheiden, da die Zahl möglicher Anfänge (und Enden) gegenüber der immensen Zahl möglicher Fortsetzungen ebenfalls begrenzt ist: *ut immensitas cantilenarum quaedam haberet exordia*, stellt Hucbald fest (*De harmonica institutione* § 15).

Die These, dass Neumenzeichen innerhalb der *cantus*-Praxis zuerst in Tonaren angewendet wurden, bevor sie später – ab einem noch immer umstrittenen Zeitpunkt, unter noch immer nicht geklärten Umständen und zu einem noch immer nicht geklärten Zweck – auch in die Antiphonare und Cantatorien übernommen wurden, lässt sich wegen der geringen Zahl erhaltener Tonare nicht durch Quellen stützen; sie würde aber erklären, inwiefern eine von Susan Rankin als «gedächtnisgestützte Notation» («memory based notation»)³⁰ beschriebene Notation konkret als die «gedächtnisstützende» Notation funktionieren konnte, als die Hucbald sie für nützlich hielt.

Damit ist nicht gesagt, dass die Neumenzeichen für diese eine Anwendung gezielt entwickelt wurden, sondern nur, dass sie nicht unbedingt von Anfang an die Funktion hatten, der sie langfristig ihren musikhistorischen Erfolg verdankten. Mit dieser Vermutung hat schon Solange Corbin den Befund erklärt, dass die Zeugnisse, die sie für die ältesten hielt, eine Anwendung von Neumen nicht in Antiphonaren und Cantatorien, sondern sozusagen auf «Nebenschauplätzen» des Notierens bezeugen (etwa in Sakramentaren oder zur Aufzeichnung von Tropen).³¹ Solange nicht beantwortet ist, weshalb man in der zweiten Hälfte des neunten Jahrhunderts begonnen hat Antiphonare – und in Elfenbeintafeln eingebundene Cantatorien, deren unnotierte Vorgänger der Kantor (wie Amalar von Metz um 820 beobachtet hat)³² beim Singen *sine aliqua necessitate legendi* in den Händen hielt – vollständig zu notieren, solange ist die Frage nach anderen Verwendungsorten der Neumen, die den Antiphonaren und Cantatorien vorausgegangen sein könnten, jedenfalls nicht erledigt.

30 Rankin: On the Treatment of Pitch (wie Anm. 3).

31 Solange Corbin: Die Neumen. In: Wulf Arlt (Hrsg.): *Paläographie der Musik* Bd. 1: Die einstimmige Musik des Mittelalters, Köln 1979, S. 3.1.–3.230.

32 *Liber officialis*, Buch III, Kapitel 16. Zitiert nach der Ausgabe: Amalar von Metz: On the Liturgy. Edited and translated by Eric Knibbs, Cambridge Massachusetts etc. 2014, Bd. 2, S. 94.

VI. Akzentzeichen als Neumenzeichen

Nun zum Traktat *Quid est musica?* des Anonymus Vaticanus (künftig abgekürzt: AV). In der dreifachen Bestimmung, mit der die Eingangsfrage nach der Bedeutung von *cantus* beantwortet wird (§ 1), überschneiden sich zwei bei Isidor erstmals nachweisbare Definitionen von *musica* (III, 15) und *cantus* (III, 20):

<i>Etymologiae</i> III, 15	<i>Musica est peritia</i>		<i>modulationis</i>
<i>Etymologiae</i> III, 20	<i>Cantus est</i>	<i>inflectio vocis</i>	
AV § 1	<i>Quid est cantus?</i>	<i>Peritia musicae artis, inflexio vocis et</i>	<i>modulatio</i>

Als Bezeichnung für eine *peritia* wird *cantus* als Allgemeinbegriff für das Fachgebiet der *ars musica* gebraucht (*LmL* s.v. *cantus* II); als *inflexio vocis* und als *modulatio* lässt sich *cantus* im Sinne von Gesang oder Singen bestimmen (*LmL* s.v. *cantus* I). Dabei hebt *inflexio vocis* auf die tonräumliche Dimension des *cantus* ab: auf die Flexionen des Tonverlaufs, das melodische Auf und Ab der Töne, das dem prosodischen Auf und Ab der Silben gleicht; *modulatio* auf seine zeitliche Dimension: die Tondauern, deren Schwankung dem geordneten Wechsel der Silbendauern gleicht (*LmL* s.v. *modulatio* II). Bei der Wiederholung der Bestimmungen im Zuge der etymologischen Ableitung von *cantus* aus *accentus* (§ 2) sind *inflexio vocis* und *modulatio* unter Ausfall von *inflectio* zu *modulatio vocis* zusammengezogen.

Nach der sachlichen und sprachlichen Erklärung des Begriffs kommt der Text (§ 3) zur Sache: zum Ursprung (*ortus*) und zur Struktur (*compositio*) des *cantus*. Sie «erklären sich» aus jenen sprachlichen Erscheinungen, in denen sich die von den karolingischen Glossatoren der spätantiken Grammatikertexte so stark exponierte Affinität des Singens mit dem Sprechen äußert: den Akzenten und den Silbendauern: *Ortus quoque suus atque compositio ex accentibus toni vel ex pedibus sillabarum ostenditur*. Bei dem Doppelausdruck *accentus toni* handelt es sich vermutlich um die Verknüpfung zweier in der Grammatik synonym gebrauchter Begriffe durch eine Genitivkonstruktion, so wie im Ausdruck *pedes sillabarum* zwei in der Grammatik separat behandelte Elemente mittels einer Genitivkonstruktion zusammengezogen sind. Wie auch immer: An der Struktur des *cantus* haben die *flectio vocis* im Tonraum und die *modulatio vocis* in der Zeit teil: *ex accentibus toni vero demonstratur in acuto et gravi et circumflexo; ex pedibus denique sillabarum ostenditur in brevi et longa*.

Die in den Glossen zu Donatus aufgestellte Gleichung *accentus = tonus = sonus = cantus* dient dem AV also als Argument; doch kehrt er dessen Richtung um: Bei ihm geht es nicht mehr um die Erläuterung des Begriffs *accentus* als «*quasi adcantus*» oder die Auffassung der Wortbetonungen als quasi-Gesang, sondern um den «Ursprung» (*ortus*) der Töne des *cantus*, des genuinen Reflexionsgegenstands der *musica*, aus den *accentus*.

Damit zielt das Argument auf die von Martianus Capella geäußerte Idee, der *accentus* sei das *seminarium musicis* (III, 268). Diese Idee bereitet beim AV den nächsten Argumentationsschritt vor; denn aus seinem Ursprung (*ortus*) erklärt sich auch die Struktur (*compositio*) des *cantus*, und zwar hinsichtlich ihrer tonräumlichen (*flectio vocis*) und ihrer zeitlichen Dimension (*modulatio vocis*). Damit sind jene beiden strukturellen Analogien zwischen *accentus* und *cantus* offengelegt, auf deren Grundlage die *accentus*-Zeichen zu *cantus*-Zeichen werden konnten: die Analogie zwischen *accentus acutus*, *gravis* und *circumflexus* und den Richtungen der *flectio vocis* und die Analogie zwischen *syllaba brevis* und *longa* und den Zeitdauern der *modulatio*.

Mit der Feststellung (§ 4), aus den *accentus toni* sei das Zeichen namens *neuma* hervorgegangen (*oritur nota, quae dicitur «neuma»*), ist das Ziel der Argumentation erreicht. Mit *accentus toni* sind hier nicht (wie in § 3) die Akzente selbst gemeint, sondern deren Zeichen, die Isidor *figurae*, Martianus Capella *signa*, Donatus *notae* genannt hatte. Der AV hat keinen dieser Namen aufgegriffen. Für das aus den *accentus*-Zeichen hervorgegangene *cantus*-Zeichen kennt er einen neuen Namen: *neuma*. Damit liefert er den ältesten Beleg für den Gebrauch von *neuma* in der Bedeutung «Neumenzeichen». Davor ist nur die Bedeutung «Melisma» nachweisbar, erstmals um 830 bei Amalarius von Metz.³³

33 *Liber de ordine antiphonarii*, XVIII, 3. Zitiert nach der Ausgabe: Jean Michel Hanssens (Hrsg.): *Amalarii episcopi opera liturgica omnia*, Città del Vaticano 1948–1950, Bd. 1, S. 54. Dazu Alba Scotti: *Transalpine Hintergründe der liturgischen Musikpraxis im mittelalterlichen Patriarchat Aquileia*. Untersuchungen zu den Responsoriumstropen, Hildesheim 2006, S. 24–30. Der Beleg ist im *LmL* nicht verzeichnet, weil die Schriften des Liturikers Amalar nicht dem Korpus musikbezogener Fachschriften angehören.

Parallel zum *ortus des cantus ex accentibus toni vel ex pedibus sillabarum* in § 3 hätte man in § 4 erwartet: *De accentibus toni vel de pedibus sillabarum oritur nota*, zumal danach als erstes *neuma*-Zeichen gerade nicht *acuta* oder *gravis* genannt werden, sondern der gar nicht zu den *figurae accentuum* gehörige *punctus* als neues *brevis*-Zeichen. Die getrennte Nennung von *accentus* und *syllabae* in der ersten Formulierung entspricht ihrer Behandlung in separaten Kapiteln in den *Etymologiae*; die Zusammenfassung aller Zeichen unter dem Oberbegriff der *figurae accentuum* in der zweiten Formulierung entspricht deren gemeinsamer Behandlung in einem Kapitel der *Etymologiae*. Seine Orientierung an der Einteilung des Stoffes bei Isidor erklärt, warum auch beim AV zwar *brevis* und *longa* nicht unter die Akzente fallen, *punctus* und *producta* aber unter die Akzentzeichen.

Bei *acuta*, *gravis* und *longa* wurden die herkömmlichen Formen des Akzentzeichens beibehalten, wenn sie als Neumenzeichen gebraucht werden; deshalb kann der AV die Kenntnis dieser Formen voraussetzen, während er die neue Form des *brevis*-Zeichens angeben muss: Der *punctus* ersetzt das halbkreisförmige *brevis*-Zeichen. Keines der zehn Akzentzeichen hat diese Form. Der Punkt gehört zum Bestand der Satzzeichen (*positura*) und wird in dieser Funktion von Isidor (I, 20) besprochen.

Die Nomenklatur der Neumenzeichen (§ 5) hält an den Begriffspaaren *acutus* – *gravis* und *brevis* – *longa* fest, jedoch mit signifikanten Unterschieden gegenüber den Akzentzeichen: Aus den Maskulina *acutus* (sc. *accentus*) und *gravis* werden die Feminina *acuta* (sc. *nota* oder *neuma*) und *gravis*. Am Wechsel des Genus zeigt sich bei den richtungsbezogenen Zeichen der Wechsel ihrer Referenten und Funktionen. Bei *brevis* und *longa* bleibt das Genus unverändert, wenn sie statt auf *syllaba* auf *nota* oder *neuma* bezogen werden. Neben *brevis* und *longa* tritt das neue Vokabelpaar *punctus* und *producta*, wobei *punctus* die veränderte Form des *brevis*-Zeichens meint, *producta* (sc. *linea* oder *nota*) die beibehaltene Form des *longa*-Zeichens, das Ausziehen (*producere*) des Punktes zu einer Linie. Im Wortschatz der Grammatik war *producta* durch *productio* für die Verlängerung von Silben vorgeprägt, so dass auch *producta* nicht nur auf die Form des Dehnungszeichens, sondern auch auf die Dehnung des Tons selbst bezogen werden konnte.

Jedenfalls ermöglichte das zusätzliche Vokabelpaar *punctus* und *producta* im Falle von *brevis* und *longa* zwischen Zeichen und Bezeichnetem zu unterscheiden, eine Möglichkeit, die bei *acutus/acuta* und *gravis* nicht bestand, weder für die Akzentzeichen, noch für die gleichnamigen Neumenzeichen. Da gerade die Zeichen

für *brevis* und *longa*, wenn sie als Neumenzeichen eingesetzt werden, verschiedene Bedeutungen annehmen (und zwar, wie unten gezeigt wird, neben ihren angestammten dauerbezogenen auch richtungsbezogene), ist es von Vorteil, dass sie sich durch Formbezeichnungen unterscheiden lassen. Und da *producta* als Formangabe auch auf *acutus* und *gravis* zutrifft, die mit der *longa* die Form der *linea* gemeinsam haben, ermöglichte das neue Vokabelpaar *punctus* und *producta* auch eine Einteilung der vier Neumen nach ihrer Form: ein *punctus* für *brevis*, drei in verschiedene Richtungen gezogene (*lineae*) *productae* für *longa*, *acuta* und *gravis*. Von beiden Möglichkeiten scheint der AV (wie unten gezeigt wird) in seiner Systematik der Neumenzeichen Gebrauch gemacht zu haben, in der das Hin und Her zwischen formbezogenen und funktionsbezogenen Zeichennamen freilich auch eine Quelle von Verwirrung ist.³⁴

Dass die Neumenzeichen aus den Akzentzeichen «entstanden» sind, muss nicht unbedingt als Formulierung eines historisch-genetischen, auf alle Fälle aber eines systematischen Zusammenhangs zwischen den Zeichensystemen verstanden werden. «Entstanden» sind die Neumenzeichen aus den Akzentzeichen insofern, als Akzentzeichen als Neumenzeichen verwendet wurden. Mit Ausnahme der *brevis*, die zum *punctus* wurde, haben sie dabei ihre Form und ihre Namen behalten, und die Formbezeichnungen *punctus* und *producta* haben die Funktionsbezeichnungen *brevis* und *longa* nicht ersetzt, sondern ergänzt. Was sich verändert hat, sind nur die Referenten der Zeichen. Die Anwendung genuin auf Bewegungen der Sprechstimmebezogener Zeichen auf Bewegungen der Singstimme war freilich kein harmloser Schritt: Er verlangte eine Umdeutung der Zeichen, um die Kluft zwischen Sprechen und Singen zu überbrücken.

34 Ein anderer Autor des ausgehenden neunten Jahrhunderts, der in den neuen Neumenzeichen (die er *notae acuminis vel remissionis* nennt) nicht schlechterdings die auf neue Referenten umgelenkten alten Akzentzeichen erkennt, hebt die Analogie zwischen den beiden Zeichensystemen ebenfalls hervor. Remigius von Auxerre († 908) stellt fest: *Quemadmodum unaquaeque syllaba suum accentum habet, ita unusquisque sonus notam acuminis vel remissionis* (Commentum ad Martianum Capellam, 501, 8): «So wie jede einzelne Silbe ihr Akzentzeichen [da Zeichen verglichen werden, *accentus* mit «Akzentzeichen» übersetzt] hat, so hat jeder einzelne Ton ein Zeichen des Zuspitzens und Nachlassens (der Erhöhung und Senkung der Tonhöhe).» Cora E. Lutz (Hrsg.): *Remigii Autissiodorensis commentum in Martianum Capellam*, Leiden 1962–1965. Remigius gibt auch angesichts von Zeichen, die den Tonverlauf als Ortsveränderung sichtbar machen, die antike Begrifflichkeit nicht gänzlich preis, wenn er von *acumen* (als Gegensatz zu *gravitas*) und *remissio* spricht (siehe *LmL*, s.v. *acumen* und s.v. *remissio*).

Exkurs 4: Sprechstimme und Singstimme

Den Unterschied zwischen der Bewegungsart der Sprechstimme und der Singstimme hat (wie er selbst für sich beansprucht) als erster Aristoxenos analysiert (*Harmonik*, Buch I, 4). Die Auffassung der Stimmbewegung als Ortsveränderung verlangte es, zwei Arten örtlicher Bewegung zu unterscheiden: Die Bewegung der Stimme ist beim Sprechen *synechés* («zusammenhängend», ununterbrochen, gleitend) beim Singen *diastematiké* («auseinanderstehend», durch Abstände unterbrochen, gestuft). Seine Analyse haben hellenistische und kaiserzeitliche Autoren (teilweise in verflachten Lesarten) überliefert; über Alexandria gelangte sie im Zuge des spätrömischen Wissenstransfers auch in den lateinischen Westen. Im karolingischen Kontext wurde sie durch Boethius bekannt, der sie in *De institutione musica* in zwei Versionen wiedergibt: in Buch I, 12 nach Nikomachos, in Buch V, 5 nach Ptolemaios.

In I, 12 bedeutet *vox* die «Stimme». Unterschieden wird hier zwischen der Stimme, «mit der wir beim Sprechen oder beim Lesen eines Prosatexts die Worte durchlaufen» (*qua loquentes vel prosam orationem legentes verba percurrimus*), und der Stimme, die wir «beim Singen anheben» (*quam canendo suspendimus*). Begrifflich wird der Unterschied als Gegensatz von *vox continua* und *vox cum intervallo suspensa* erfasst: Die *vox continua* gleitet stufenlos, die *vox cum intervallo suspensa* schreitet gestuft voran, in diskreten Schritten. In Buch V, 5 bedeutet *vox* nicht «Stimme», sondern «Ton». Hier wird unterschieden zwischen *voces continuae* («kontinuierlichen») und *voces disgregatae* («unverbundenen», diskreten Tönen). Dass dieses Konzept spätestens gegen Ende des Jahrhunderts auch in der Umgebung bekannt war, in der die Neumenzeichen entwickelt wurden, zeigt seine Rezeption durch Hucbald (*De harmonica institutione*, § 2 und 4). Hucbald kontaminiert die Unterscheidung zwischen *vox continua* und *vox disgregata* mit der zwischen *voces aequales* (*consimiles*) und *voces inaequales* (*a se discrepantes*): «gleichen» (nämlich gleich hohen) und «ungleichen» (ungleich hohen), «ähnlichen» und «voneinander verschiedenen» Tönen. Auch diese – ebenfalls auf Aristoxenos zurückgehende – Unterscheidung der antiken Harmonik wurde durch Boethius vermittelt: Er spricht von *soni aequales* und *soni inaequalitate distantes* (I, 4) oder von *voces unisonae* und *voces non unisonae* (V, 5). Wenn zwei Töne «gleich» sind, liegt nach Hucbalds Verständnis nur ein einziger Ton vor (*tantum una vox*), der wiederholt erklingt.

Stufenlos oder gestuft: Die unterschiedlichen Bewegungsarten der Stimme stellen unterschiedliche Anforderungen an die Zeichen, die die Bewegungen erfassen sollen. Deshalb mussten die Akzentzeichen umgedeutet werden, um den andersartigen Anforderungen zu genügen, die ihnen als Neumenzeichen abverlangt wurden. Folgenden Unterschieden zwischen Sprechstimme und Singstimme musste diese Umdeutung gerecht werden:

1. Beim Sprechen steigen und fallen Silben, wobei auf einer Silbe stets nur eine einzige Bewegung vollzogen wird; nur beim *circumflexus* erfolgen zwei (gegenläufige) Bewegungen auf der gleichen Silbe. Deshalb treten Akzentzeichen einzeln auf; außer im Fall des *circumflexus*, der als Doppelzeichen aufgefasst wird, werden sie nicht miteinander kombiniert. Hingegen steigen und fallen beim Singen nicht Silben, sondern Töne, wobei auf einer Silbe auch mehrere Tonbewegungen erfolgen können. Deshalb sind Akzentzeichen, wenn sie als Neumenzeichen eingesetzt werden, nicht auf Silben, sondern aufeinander bezogen, und deshalb müssen sie miteinander verkettet werden, um Anzahl und Richtung der auf einer Silbe vollzogenen Tonschritte anzuzeigen. Die Verkettung der Zeichen (vom AV als deren *compositio* bezeichnet) erfolgte nicht spontan, sie folgte Regeln; sonst wäre nicht erklärbar, warum verschiedene Notatoren unabhängig voneinander zur Wiedergabe der gleichen Tonverläufe gleich aufgebaute Zeichenketten gebildet haben.³⁵
2. Die stufenlos gleitende Sprechstimme kennt nur Bewegungen in ständig wechselnder Richtung. Hingegen kommen bei der Singstimme, die sich in diskreten Schritten fortbewegt, auch mehrere

³⁵ Diese Regeln graphischen Verbindens und Trennens basieren auf der Vorstellung, dass Bezeichnungseinheiten im Normalfall von Cardines «neutraler» Trennung nach einem Abwärtsschritt vor einem Aufwärtsschritt enden. Das erklärt, warum die Bezeichnungseinheiten in den Neumen des panfränkischen Typs mehrheitlich nur eine *acuta* enthalten, und warum diese normalerweise nicht als letztes Zeichen einer Bezeichnungseinheit auftritt. Dass das einmalige Vorkommen der *acuta* innerhalb von Zeichenfolgen, die nicht mit einer *acuta* enden, als Normalfall aufgefasst wurde, könnte durch die Sonderstellung des *acutus* unter den Akzentzeichen bedingt sein: Er kommt innerhalb eines Wortes nicht zweimal mal vor (*duos numquam*, wie Martianus Capella an der oben zitierten Stelle bemerkt); und er kommt innerhalb zusammenhängender Zeichenfolgen nicht an letzter Stelle vor (*ultimam numquam*, wie Donatus an der oben zitierten Stelle bemerkt). Möglicherweise waren die Konventionen der Zeichenkomposition in der Neumennotation beeinflusst von den prosodischen Gegebenheiten, die den Gebrauch der Zeichen als Akzentzeichen bedingten. Eine von Beobachtungen Cardines (in seinen in Anm. 3 zitierten Studien) ausgehende Rekonstruktion dieser Regeln findet sich in der eingangs genannten Studie von Haug, Voigt und Zühlke (Anm. 4).

Tonschritte in die gleiche Richtung vor. Mit nur zwei richtungsbezogenen Akzentzeichen lässt sich das nicht wiedergeben. Um dem Mangel abzuweichen, wurden die genuin dauerbezogenen Zeichen *brevis* und *longa* zusätzlich auch richtungsbezogen eingesetzt. Tatsächlich treten in allen bekannten Neumentypen Zeichen gleicher Form in verschiedenen Funktionen auf. Eine Systematik der Zeichen wie die in *Quid est cantus?* entworfene, die diesem Auseinandertreten von Form und Funktion gerecht werden wollte, musste nicht nur zwischen der Form und der Bedeutung der Zeichen, sondern auch zwischen Zeichen und Bezeichnetem strenger unterscheiden, als es bei den Akzentzeichen nötig war, bei denen Form und Bedeutung zusammenfallen.

3. Beim Sprechen fallen Bewegungen der Stimme auf eine Silbe: Die Silbe wird gehoben und gesenkt. Deshalb bezeichnen die richtungsbezogenen Akzentzeichen stets Bewegungen. Ein Ausbleiben der Bewegung, ein Verweilen auf einem Ton, können und müssen sie nicht wiedergeben. Hingegen kommen beim Singen auch einzelne Töne auf einer Silbe vor: Silben werden nicht nur auf Tonfolgen, sondern auch auf Einzeltöne gesungen. Diese Einzeltöne lassen sich mit den dauerbezogenen Akzentzeichen *brevis* und *longa* unmittelbar bezeichnen. Dagegen bedeutet es eine radikale Umdeutung der richtungsbezogenen Zeichen *acutus* und *gravis* gegenüber ihrer genuinen Bedeutung, wenn sie einzelne Töne bezeichnen: Aus Zeichen für Bewegungen von einem Ton zum anderen wurden dann Zeichen für den Ausgangston oder Zielton von Tonschritten. Das ist der entscheidende Unterschied zwischen Akzentzeichen und Neumenzeichen gleicher Form und gleichen Namens. Tatsächlich bezeichnen in allen uns bekannten Neumentypen alle vier Akzentzeichen unter verschiedenen Aspekten einzelne Töne: *brevis* und *longa* hinsichtlich ihrer Dauer, *acuta* und *gravis* hinsichtlich der Richtung, aus der sie erreicht und in die sie verlassen werden. Nur die paläofränkischen Neumen kennen *acuta* und *gravis* nicht nur als Zeichen für die Zieltöne von Tonschritten, sondern daneben auch für die ansteigenden und absteigenden Tonschritte selbst, also abwechselnd als Zeichen für einen Ton oder für zwei Töne.
4. Anders als der Umfang von Bewegungen der Sprechstimme wurde die Weite der Schritte bei der Singstimme als feste Weite wahrgenommen, als eine messbare Größe: als Abstand zwischen zwei Tönen, der dadurch bestimmt ist, dass er mit dem Abstand zwischen zwei Stufen einer aus rechnerisch bestimmten Abständen aufgebauten Tonleiter

übereinstimmt, auf die die Töne fallen. Dieses «Fallen» des Tons auf eine (durch eine gleichbleibende Saitenspannung) bestimmte Tonstufe bezeichnet Aristoxenos als *ptosis* (einem von Aristoteles als grammatischer Terminus eingeführten Wort),³⁶ die lateinischen Autoren als *casus vocis*. Da Neumenzeichen nicht auf eine Tonleiter bezogen sind, machen sie die Anzahl und die Richtung der auf einer Silbe vollzogenen Tonschritte kenntlich, niemals aber deren Weite. Neumen sind in dieser Hinsicht Zeichen einer adiastematischen (weder «absolut» noch «relativ», weder «präzise» noch «unpräzise» diastematischen), positiv gesagt: einer *direktionalen* Notation.

5. Die Dauer der Silben in der Sprechstimme wird nur beim Lesen metrischer Verse als eine messbare Größe aufgefasst. Ob man die Tondauern der Singstimme als messbare Größen beurteilt hat, hing davon ab, ob man sie mit den Silbendauern beim Sprechen oder Lesen von Prosatexten oder beim Lesen metrischer Verse verglichen hat. Der Vergleich der Tondauern mit den Silbendauern metrischer Texte lag dem Konzept des *numerosae canere* zugrunde, das von Autoren des neunten Jahrhunderts allerdings nur vereinzelt vertreten wurde (*Scolica enchiridis* I, 380–425 und *Commemoratio brevis* 295–315).³⁷ Neumennotationen behandeln Tondauern in der Regel wie Silbendauern in Prosatexten. Neumen sind ihrer dauerbezogenen Bedeutung nach Zeichen einer *durationalen*, nicht aber *mensuralen* Notation.
6. Anders als beim Sprechen kommen beim Singen einmalige und mehrmalige Wiederholungen des gleichen Tons vor (im melodischen Idiom des römischen Gesangs sogar mit großer Häufigkeit): Unter dem Aspekt der Harmonik liegen dann *voces aequales* vor, von Hucbald als mehrfaches Auftreten ein und desselben Tons (*tantum una vox*) aufgefasst. Bezeichnen lassen sich Tonwiederholungen durch die Wiederholung von Zeichen gleicher Form in gleicher Position. Das sind in den uns bekannten Neumentypen alle Akzentzeichen mit Ausnahme der *gravis*. Alle Neumentypen kennen darüber hinaus aber noch zusätzliche Zeichen für Tonwiederholungen, deren Vielzahl zum einen den idiomatischen Stellenwert des Aufeinanderfolgens gleicher Töne und zum anderen deren differenzierte vokale Realisation reflektiert (für einmalige Wiederholung Oriscus und Trigon, für mehrfache Wiederholung Apostrophe – ebenfalls in Neumen umgedeutete grammatische Zeichen).

36 Oliver Primavesi: *Casus – Ptoxis*. Zum aristotelischen Ursprung eines umstrittenen grammatischen Terminus. *Antike und Abendland* 40, 1994, S. 86–97.

37 Schmid: *Musica et scolica enchiridis*, S. 86–89 respektive 176.

Dass sie die Anzahl ungleicher oder gleicher Töne, deren relative Dauer und die Richtung der auf einer Silbe vollzogenen Tonschritte bezeichnen, ohne deren Weite kenntlich zu machen, macht Neumen zu einer Alternative zu diastematischen Notationen, und degradiert sie nicht zu deren Vorform. Wie alle Notationen sind auch Neumennotationen visuelle Modelle klanglicher Prozesse, die bestimmte Merkmale dieser Prozesse wiedergeben, während sie andere auslassen. Die durch Auslassungen bedingten Informationsverluste wurden als Preis für den Gewinn an Übersichtlichkeit und Deutlichkeit in Kauf genommen. So erlaubte im Fall der Neumen die Vernachlässigung der Tonabstände – eines konstitutiven Moments der Beziehung zwischen Tönen – die Wiedergabe anderer Momente, und zwar: 1. der Beziehungen zwischen Tönen und den phonetischen Gegebenheiten des Textes, 2. von Aspekten der Tongebung, und 3. der – für die melodische Struktur ebenfalls konstitutiven – Unterschiede der Tondauer. Hucbald hat die Abstraktionsverluste, mit denen er die von ihm verglichenen Zeichensysteme (diastematische *notae artificiales* und direktional-durationale *notae consuetudinarie*) jeweils behaftet sah, gegeneinander abgewogen und sie sozusagen mit den Abstraktionsgewinnen verrechnet.

Dass Hucbald nicht nur die von den *notae artificiales* exklusiv bezeichneten, durch rationale Operationen bestimmten Abstände zwischen den Tonstufen des *cantus*, sondern auch die von den Neumen exklusiv erfassten *varietates* seiner melodischen Performanz zum Kriterium einer *cantilena rata* erklärt, ist nur scheinbar eine verblüffende Wendung. Sie entspricht dem übergeordneten Argumentationsziel von Hucbalds *De harmonica institutione*, dem römischen *cantus*-Korpus, dessen Bewahrung den Kantoren der fränkischen Kirche auferlegt war, zusätzlich zum Attribut normativer Romanität, das der Rationabilität zuzuschreiben. Damit trat in der späten Karolingerzeit neben den – im Osten des geteilten Reiches geführten – erinnerungspolitischen Diskurs, in dem der Anspruch des fränkischen *cantus* auf Romanität verhandelt wurde,³⁸ ein – vor allem im Westen des Reichs im Horizont der karolingischen Bildungsreform und auf der Basis von Antikenrezeption geführter wissenschaftlicher Diskurs über die

Rationabilität des *cantus*, bei dem die Kompatibilität seiner melodischen Struktur mit den Grundlagen der *musica*, genauer gesagt: der *harmonica* verhandelt wurde. Der detaillierte Nachvollzug von Hucbalds Argumentation muss aber einer eigenen Studie vorbehalten bleiben.

VII. Systematik der Stammzeichen

Wenn die Akzentzeichen als Neumenzeichen verwendet werden, wird das genuin richtungsbezogene Zeichenpaar *acutus* und *gravis* in richtungsbezogener Bedeutung, genauer gesagt: in richtungsbezogener Funktion eingesetzt, das genuin dauerbezogene Zeichenpaar *brevis* und *longa* in dauerbezogener und zusätzlich in richtungsbezogener Funktion. Dadurch treten Form und Funktion der Zeichen auseinander. Dass der AV (§ 5) eine Systematik der vier Ausgangszeichen (‘Stammzeichen’) anstrebt, die diesem Auseinandertreten gerecht wird, ist offensichtlicher, als worin seine Lösung des Problems besteht.

Seine Systematik setzt beim Unterschied von *brevis/punctus* und *longa/producta* an. Das muss kein Hinweis auf den Vorrang der dauerbezogenen vor der richtungsbezogenen Bedeutung der Neumen sein; als Erklärung würde auch genügen, dass es diese beiden Zeichen sind, die in beiden Bedeutungen vorkommen (während *acuta* und *gravis* keine dauerbezogene Bedeutung haben), und dass sich nur bei ihnen Form und Bedeutung begrifflich unterscheiden lassen.

Immerhin legt die Systematik des AV nahe, dass man in einer ersten Periode des Gebrauchs von Neumenzeichen deren auf Tondauern bezogenen (später preisgegebenen) Bedeutungen den auf die Richtung der Tonbewegung bezogenen (dauerhaft festgehaltenen) Bedeutungen nicht untergeordnet oder nachgeordnet, und dass man *brevis* und *longa* und *acuta* und *gravis* als Zeichenpaare beurteilt hat, deren Bedeutungen binäre Oppositionen bilden, die innerhalb des Zeichensystems den gleichen Stellenwert besaßen. Das spricht dagegen, bei den richtungsbezogen äquivalenten Zeichen *brevis* und *longa* in dauerbezogener Hinsicht statt von einem Gegensatz zwischen kurzen und langen Tönen generell von einem Gegensatz zwischen ‘markierter’ (merkmalsbehafteter) und ‘unmarkierter’ (merkmalsfreier) Form auszugehen. Diese Auffassung steht vermutlich unter dem Eindruck der späteren (seit dem 11. Jahrhundert um sich greifenden) Vernachlässigung der dauerbezogenen Bedeutung der Neumen, in der man einen Verzicht auf Markierung zu erkennen meint,

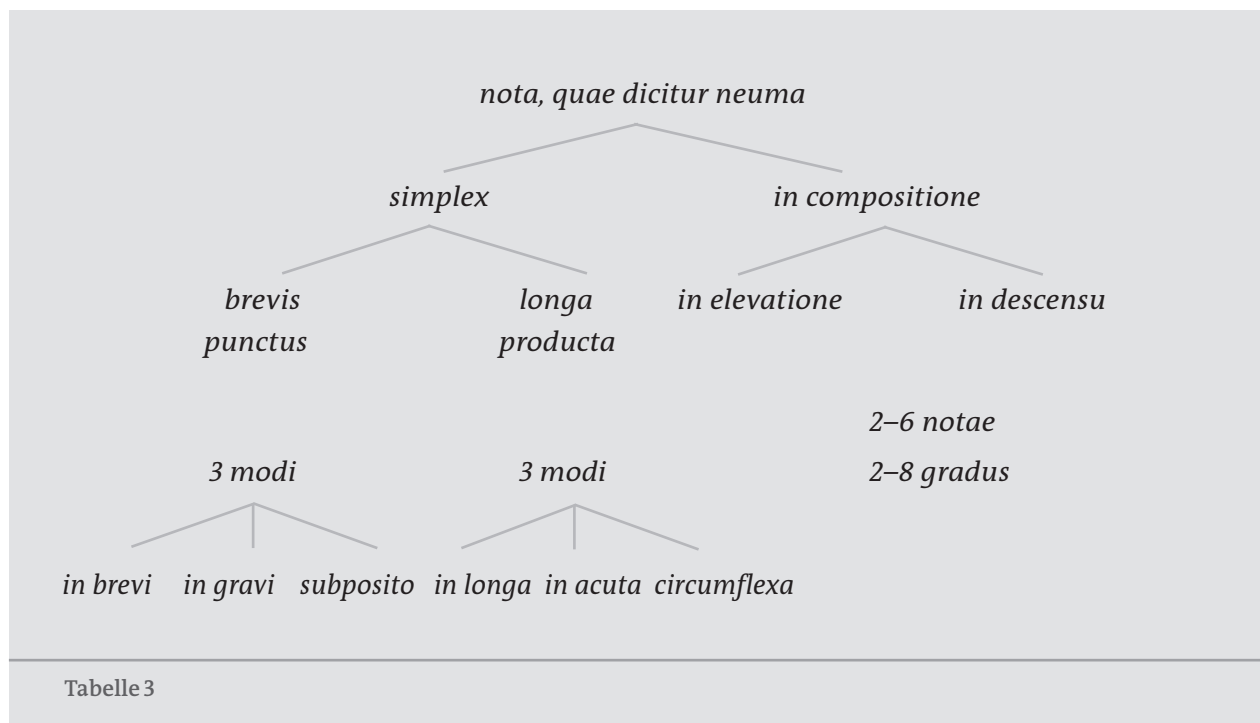
38 Dazu Andreas Haug: Noch einmal: Roms Gesang und die Gemeinschaften im Norden. In: Frank Hentschel / Marie Winkel-müller (Hrsgg.): ‘Nationes’, ‘Gentes’ und die Musik im Mittelalter, Berlin – Boston 2014, S. 103–145, sowie: Ders.: Karl der Große in drei musikgeschichtlichen Erzählungen des späten 9. Jahrhunderts. In: Franz Fuchs / Dorothea Klein (Hrsgg.): Karlsbilder in Kunst, Literatur und Wissenschaft. Akten eines interdisziplinären Symposions anlässlich des 1200. Todestages Kaiser Karls des Großen, Würzburg 2015, S. 65–77.

der die sozusagen nackten, unmarkierten Formen hervortreten lässt.

Tabelle 3 zeigt die Einteilungen, die der AV getroffen hat: Die *nota* namens *neuma* lässt sich entweder als einzelnes «einfaches» Zeichen (*simplex*) betrachten oder als Bestandteil von «Zusammensetzungen» (*in compositione*) von zwei bis sechs Zeichen, die Töne auf bis zu sieben oder acht verschiedenen Tonstufen (*gradus*) bezeichnen. Das einfache Einzelzeichen bezeichnet, wenn es die Form eines *punctus* hat, eine *brevis* oder, wenn es die Form einer *producta* hat, eine *longa*.

grundsätzlich den dauerbezogenen und richtungsbezogenen Funktionen, in denen *punctus* und *producta* in uns bekannten Neumentypen vorkommen.

Seine dauerbezogene Bedeutung gewinnt der *punctus* aus seiner von der *producta* differenten Form. Gepaart mit dieser bildet er eine binäre Opposition, in der *punctus* und *producta* den konträren Gegensatz zwischen *brevis* und *longa* bezeichnen; sie ist in der Zeichensystematik im Verhältnis zwischen dem jeweils ersten *modus* des *punctus* (*in brevi*) und der *producta* (*in longa*) erfasst.



Sowohl der *punctus* als auch die *producta* treten, wie der AV es ausdrückt, jeweils in drei *modi* auf. Was *modus* in diesem Zusammenhang bedeutet, ist insofern nicht klar, als eine Erklärung von *modus*, die bezüglich des *punctus* plausibel ist, für die *producta* nicht plausibel erscheint, und umgekehrt eine mögliche Erklärung der *modi* der *producta* auf die *modi* des *punctus* nicht zutreffen kann.

Die drei *modi* des *punctus* – *in brevi*, (*in*) *gravi*, *subposito* – lassen sich als drei verschiedene Bedeutungen oder Funktionen der *neuma* dieser Form verstehen: Außer in seiner angestammten dauerbezogenen Bedeutung als *brevis*-Zeichen (*in brevi*) tritt der Punkt in richtungsbezogenen Funktionen auf: als *gravis*-Zeichen (*in gravi*) und als (einem anderen Punkt) «untersetzter», allgemeiner gesagt: als ein positionierter Punkt (*subposito*). So gedeutet entsprechen die Aussagen des AV

Da der *punctus* anders als *acuta* und *gravis* seiner bloßen Form nach keinen Richtungssinn besitzt, vermag er Richtungen nur anzuzeigen, wenn er entweder in Gegensatz zu einer *acuta* tritt, die ihm unmittelbar vorausgeht oder auf ihn folgt, oder wenn er in Relation zu einem zweiten Punkt positioniert, als Punkt in einem Punktepaar gesetzt wird. Wenn der *punctus* unmittelbar bezogen auf eine *acuta* auftritt, also mit dieser eine binäre Opposition bildet, hat er die Bedeutung einer *gravis*, ist er ein *punctus* im *modus* einer *gravis*. Dabei ergibt sich seine Bedeutung allein aus seiner von der *acuta* verschiedenen Form; mit dieser gepaart bildet er eine binäre Opposition, die in der Systematik im Verhältnis zwischen dem jeweils zweiten *modus* des *punctus* (*in gravi*) und der *producta* (*in acuta*) abgebildet sind.

Wenn der *punctus* unmittelbar bezogen auf einen weiteren *punctus* auftritt, gewinnt er seine richtungs-

bezogene Bedeutung – genau wie seine Bedeutung, wenn er als Satzzeichen, als *positura*, (ein)gesetzt wird – allein aus seiner Position: wenn er als *positura* eingesetzt wird, aus seiner vertikalen Position relativ zum vorausgehenden Buchstaben; wenn er als *neuma* eingesetzt wird, aus seiner vertikalen Position relativ zur Position eines (unmittelbar vorausgehenden oder nachfolgenden) Punktes. Genauer gesagt hängt die Bedeutung zweier aufeinander bezogener Punkte von ihren relativen Positionen auf der von unten nach oben verlaufenden tonräumlichen und der von links nach rechts verlaufenden Zeitachse ab, genau wie die Bedeutung von *acuta* und *gravis* von ihrer Ausrichtung auf diese beiden Achsen abhängt: Ein parallel zur Achse der *acuta* positioniertes Punktepaar bezeichnet einen Aufwärtsschritt, ein parallel zur Achse der *gravis* positioniertes einen Abwärtsschritt. Bei manchen Neumentypen verlaufen steigende und fallende Achse diagonal, bei anderen verläuft die fallende Achse der *gravis* vertikal.

Mit dem *punctus* im *modus* der *brevis* erfasst die Zeichensystematik des AV somit die dauerbezogene Bedeutung des *punctus* als *brevis* im Gegensatz zur *producta*, mit dem *punctus* im *modus* der *gravis* seine richtungsbezogene Bedeutung als *gravis* im Gegensatz zur *acuta*, und mit dem *punctus subpositus* die richtungsbezogene Bedeutung des Punktes, die sich aus seiner Position in Relation zu einem zweiten Punkt ergibt. Die Opposition zwischen einem diagonal ansteigenden und einem diagonal absteigenden Punktepaar ist in der Systematik nicht erfasst; die jeweils dritten *modi* von *punctus* und *producta* (*subpositus* – *in circumflexa*) bilden keine Opposition.

Der Versuch die *modi* der *producta* – *in longa*, *in acuta*, *in circumflexu* – analog zu den *modi* des *punctus* als verschiedene Bedeutungen oder Funktionen des Zeichens gleicher Form zu erklären, stößt auf Schwierigkeiten. Zwar tritt die *producta* ihrer angestammten Bedeutung gemäß als *longa*-Zeichen (*in longa*) auf und in einigen Neumentypen auch als *acuta*-Zeichen (*in acuta*). Jedoch kommt die *producta* in allen uns bekannten Neumentypen – genauso wie der *punctus* – auch *in gravi* vor, in einer von der Systematik des AV nicht erfassten Funktion, in der die *producta* in eine binäre Opposition mit der *acuta* tritt; und *in circumflexu* lässt sich als Funktion einer *producta* nicht erklären. Möglicherweise sind mit den *modi* der *producta* abweichend von denen des *punctus* nicht verschiedene Funktionen des gleichen Zeichens gemeint, sondern die drei verschiedenen Verlaufsrichtungen eines Zeichens gleicher Form, in denen es tatsächlich auch drei verschiedene Bedeutungen oder Funktionen hat, nämlich der *linea*

producta: Sie verläuft horizontal, wenn sie als *longa*-Zeichen, diagonal ansteigend, wenn sie als *acuta*-Zeichen, diagonal absteigend, wenn sie als *gravis*-Zeichen auftritt. Dass sie letzteres in einigen Neumentypen in der Tat nur als zweites Element der *circumflexa* tut, könnte erklären, warum der AV in diesem Fall von einer *producta circumflexa* (im Sinne von: «*producta* als Teil der *circumflexa*») spricht.

Dass innerhalb der Einteilung der «einfachen» Zeichen der *punctus* auch als *punctus subpositus* und die *producta* auch als Teil der *circumflexa* auftritt, und dass alle Zeichen ihre Bedeutungen nur innerhalb einer durch ein Zeichenpaar gebildeten Opposition besitzen, bedeutet, dass mit *neuma simplex* nicht die isolierte Anwendung der *neuma* zur Bezeichnung von Einzeltönen auf Silben gemeint sein kann, sondern das im Hinblick auf die Pluralität seiner Funktionen isoliert analysierte Zeichen im Unterschied zum Zeichen *in compositione*, das im Hinblick auf die Kriterien seiner *compositio* analysiert wird: *neuma simplex* und *neuma in compositione* sind also analytische Kategorien, von denen aus eine Systematik der Zeichen konstruiert werden sollte.

Selbst wenn man die vorgeschlagenen Interpretationen der *modi* jeweils für sich genommen akzeptiert, bleibt die Unstimmigkeit, dass mit *modi* bezogen auf den *punctus* etwas anderes gemeint ist als bezogen auf die *producta*. Möglicherweise hat der AV einen so eklatanten Mangel an Stringenz in Kauf genommen, um 1. alle vier Formen (*punctus*, *producta*, *acuta*, *gravis*) und 2. alle vier Bedeutungen (*brevis*, *longa*, *acuta*, *gravis*) der in Neumenzeichen umgedeuteten Akzentzeichen, sowie 3. das Auseinandertreten von Form und Bedeutung (im Falle von *punctus* und *producta*), das er beobachtet hat, vollständig in einem geschlossenen System zu erfassen. Jedenfalls schmälern die Defizite der Systematik nicht den Wert seiner Funktionsanalyse der Zeichen, der sich dann zeigt, wenn man die Neumensysteme des neunten Jahrhunderts unter den Kategorien analysiert, auf denen die Analyse des AV basiert.

WEG	TYP	SUBTYP	VARIANTEN
		Subtyp a: westfränkisch	
Weg I →	Neumentyp I: panfränkisch		
		Subtyp b: ostfränkisch	
Akzentzeichen → Weg II →	Neumentyp II: Punktneumen		bretonisch lothringisch aquitanisch
		Subtyp a: westfränkisch	
Weg III →	Neumentyp III: paläofränkisch		
		Subtyp b: ostfränkisch	

Tabelle 4

I a	I b	II	III a	III b
I panfränkisch: a westfränkisch b ostfränkisch	II bretonisch	III paläofränkisch: a westlich b östlich	A <i>acuta</i> G <i>gravis</i> B <i>brevis</i> L <i>longa</i>	L-A-G graphisch verbunden B B A graphisch getrennt

Tabelle 5

Exkurs 5: Drei Wege der Umdeutung

Die verschiedenen bis um die Wende zum zehnten Jahrhundert nachweisbaren Neumensysteme lassen sich als Resultate verschiedener Wege interpretieren, die bei der Umdeutung der Akzentzeichen in Neumenzeichen (sei es historisch nacheinander, sei es nebeneinander) gegangen wurden. Dann lassen sich drei prinzipiell verschiedene Wege unterscheiden, von denen zwei Verzweigungen aufweisen, die in Subtypen des betreffenden Neumentyps resultieren. Von allen Subtypen kommen wiederum regionale oder lokale Varianten vor, die sich lediglich der graphischen Form der Zeichen nach voneinander unterscheiden. Tabelle 4 gibt einer Übersicht über die Wege und deren Verzweigungen und die aus diesen resultierenden Neumentypen und Subtypen. Siehe Tabelle 4.

Die Wege **Ia**, **II**, **IIIa** und **IIIb** lassen sich exemplarisch anhand der Zeichenbäume in Tabelle 5 rekonstruieren. Die Tabelle zeigt in idealtypischer Form, wie die Stammzeichen *acuta* (A), *gravis* (G), *longa* (L) und *brevis* (B) in den Neumentypen, in denen diese Wege jeweils resultierten, zu Folgen von bis zu drei Zeichen für aufwärts- und abwärts gerichtete Schritte verkettet werden, und welche Bedeutungen die Zeichen dabei haben. Siehe Tabelle 5.

Auf Weg **Ia** wird der (*accentus*) *acutus* als (*neuma*) *acuta* (A) zu einem Zeichen für den Zielton von Aufwärtsschritten (L-A, B B A, L L A) und für den Ausgangston von Abwärtsschritten (A-G, A B B, A L L), der *gravis* (G) zum Zeichen für den Zielton eines einzelnen Abwärtsschritts (A-G). Die *brevis* (B) in Form des *punctus* und die *longa* (L) in Form einer *producta* behalten ihre dauerbezogenen Bedeutungen und werden zu Zeichen für einen kurzen und einen langen Ton. Zusätzlich werden sie in richtungsbezogener Bedeutung beansprucht als Zeichen für den Ausgangston von Aufwärtsschritten (B B A, L-A, L L A) und für den Zielton von Abwärtsschritten (A B B, A L L) sowie für Durchgangstöne zwischen Ausgangston und Zielton aufwärts- oder abwärts gerichteter Schritte (B B A, L L A, A B B, A L L). Somit sind die Zeichenwerte von *acutus* und *gravis* in richtungsbezogener Bedeutung konträr, in dauerbezogener Hinsicht neutral, die Zeichenwerte von *brevis* und *longa* in dauerbezogener Bedeutung konträr, in allen richtungsbezogenen Bedeutungen äquivalent.

Die Zeichenwerte von *acuta* und *gravis*, und die Zeichenwerte von *brevis/punctus* und *longa/producta* bilden jeweils eine binäre Opposition. Die Referentialität der Neumenzeichen basiert auf diesen beiden miteinander verschränkten binären Oppositionen. Das operative Potential eines Neumensystems bemisst sich an der Zahl der binären Oppositionen, die systemkonform gebildet werden können. Im ostfränkischen Subtyp der panfränkischen Neumen (Ib), der in der Tabelle nicht berücksichtigt ist, werden binäre Oppositionen hinzugewonnen, die sich im westfränkischen Subtypus nicht bilden lassen: So ermöglicht die Verwendung des alten halbkreisförmigen *brevis*-Zeichens U neben dem *punctus* die Bildung der Opposition B-A gegenüber L-A, und die Verwendung der *producta* als Zusatz zur *acuta* (als Episem) die Opposition B gegenüber L zwischen zwei *acutae*. Ebenso ermöglicht der Einsatz der in Notkers *Epistola ad fratrem Lantpertum* erklärten Zusatzbuchstaben zu den Neumenzeichen (*litterae significativae*) die Bildung oder Verdeutlichung der Oppositionen B gegenüber L durch die Buchstaben *c(eleriter)* und *t(enere)* oder G gegenüber A durch die Buchstaben *i(usum)* und *s(ursum)*. Der Zusatzcharakter der Buchstaben und der als Episem verwendeten *producta* bringen es mit sich, dass das Vorhandensein des Zusatzes größere Ausdrücklichkeit besitzt als seine Abwesenheit. In diesen (und anderen, ähnlich gelagerten) Fällen ist es in der Tat zutreffender von einer Opposition zwischen markiertem und unmarkiertem Zeichen zu sprechen. Solche Fälle relativieren die Binarität der Zeichenstruktur ohne sie aufzuheben.

Auf Weg **II** wird der *acutus* ebenfalls zum Zeichen für den Zielton von Aufwärtsschritten (B A, B B A, L A, L L A), aber – anders als auf Weg I – nicht auch für den Ausgangston von Abwärtsschritten (es sei denn, dieser ist zugleich schon Zielton eines Aufwärtsschritts), der *gravis* zum Zeichen für den Zielton eines einzelnen Abwärtsschritts (B G), aber auch für den letzten Zielton einer Folge von Abwärtsschritten (B G). Die *brevis* und die *longa* behalten ihre dauerbezogene Bedeutung bei und werden auch auf Weg II in richtungsbezogener Bedeutung zu Zeichen für den Ausgangston von Aufwärtsschritten (B B A, L-A, L L A), und den Zielton von Abwärtsschritten (B B L), aber – anders als auf Weg I, wo diese Bedeutung einzig dem *acutus* zufiel – auch als Zeichen für den Ausgangston von Abwärtsschritten (B B L), sowie wiederum für Durchgangstöne zwischen Ausgangston und Zielton aufwärts- oder abwärts gerichteter Schritte (B B A, B L L).

Weg I Akzentzeichen →			Neumenzeichen des Neumentyps I a (panfränkisch, westfränkischer Subtyp)			
			Ausgangston		Durchgangston	Zielton
A /	Hebung der Silbe	→	von Abwärtsschritt(en)			von Aufwärtsschritt(en)
G \	Senkung der Silbe	→				eines Abwärtsschritts
B .	Kürze der Silbe	→ Kurzer Ton	von Aufwärtsschritt(en)		zwischen Aufwärts- und Abwärtsschritten	von Abwärtsschritt(en)
L –	Länge der Silbe	→ Langer Ton				
Weg II Akzentzeichen →			Neumenzeichen des Neumentyps II (bretonisch, lothringisch, aquitanisch)			
			Ausgangston		Durchgangston	Zielton
A /	Hebung der Silbe	→	eines Abwärtsschritts			von Aufwärtsschritt(en)
G \	Senkung der Silbe	→				eines Abwärtsschritt(en)
B .	Kürze der Silbe	→ Kurzer Ton	von Aufwärtsschritt(en)		zwischen Aufwärts- und Abwärtsschritten	
L –	Länge der Silbe	→ Langer Ton	von Abwärtsschritt(en)			von Abwärtsschritten
Weg III a Akzentzeichen →			Neumenzeichen des Neumentyps III a (paläofränkisch, westlicher Subtyp)			
			Tonschritt	Ausgangston	Durchgangston	Zielton
A /	Hebung der Silbe	→	aufwärts	eines Abwärtsschritts		von Aufwärtsschritt(en)
G \	Senkung der Silbe	→	abwärts	eines Aufwärtsschritts		von Abwärtsschritt(en)
L –	Länge der Silbe	→		von Aufwärtsschritt(en) von Abwärtsschritt(en)	zwischen Aufwärts- und Abwärtsschritten	
Weg III b Akzentzeichen →			Neumenzeichen des Neumentyps III b (paläofränkisch, östlicher Subtyp)			
			Tonschritt	Ausgangston	Durchgangston	Zielton
A /	Hebung der Silbe	→	aufwärts	eines Abwärtsschritts		eines Aufwärtsschritts
G \	Senkung der Silbe	→	abwärts	eines Aufwärtsschritts		eines Abwärtsschritts
B .	Kürze der Silbe	→ Kurzer Ton			zwischen Aufwärts- und Abwärtsschritten	von Abwärtsschritt(en)
L –	Länge der Silbe	→ Langer Ton				von Aufwärtsschritt(en)

Tabelle 6

Weg III resultiert in den ‹paläofränkisch› genannten Neumen, die – wie Wulf Arlt erkannt hat – in einer westlichen und einer östlichen Ausprägung vorliegen (die sich nicht der Form, sondern der den Zeichen zukommenden Funktion nach unterscheiden, weshalb sie nicht als bloße Varianten, sondern als Subtypen – IIIa und IIIb – aufzufassen sind).³⁹ Die gemeinsame Besonderheit der Neumen des Typs III ist die zweifache Bedeutung von *acutus* und *gravis*: Sie werden – in enger Anlehnung an ihren Gebrauch als Akzentzeichen – als Zeichen für einen Tonschritt eingesetzt, daneben aber auch – nicht anders als in den Neumen des Typs I und II – als Zeichen für den Zielton eines Schrittes. Ein Aufwärtsschritt kann somit durch einen *acutus* (A) oder durch die Kombination von *longa* und *acutus* (L-A) bezeichnet werden, ein Abwärtsschritt durch einen *gravis* oder durch die Kombination von *longa* und *gravis* (L-G). Wie Wulf Arlt gezeigt hat⁴⁰ werden *acutus* (A) und *gravis* (G) zur Bezeichnung eines Tonschritts eingesetzt, wenn dieser rasch vollzogen wird; erfolgt er langsam, werden sein Ausgangston und sein Zielton – wie in allen anderen Neumentypen – durch zwei verschiedene Zeichen bezeichnet: beim Aufwärtsschritt durch *longa* und *acuta* (L-A) beim Abwärtsschritt durch *longa* und *gravis* (L-G). Richtungsbezogen sind diese Bezeichnungsweisen also äquivalent, dauerbezogen hingegen konträr. Diesen Gebrauch von *acutus* und *gravis* in zwei verschiedenen Bedeutungen haben die beiden Subtypen der paläofränkischen Neumen gemeinsam. Sie unterscheiden sich – soweit die von Arlt untersuchten Handschriften es erkennen lassen – im Gebrauch von *punctus* und *producta* in richtungsbezogener Funktion.

Tabelle 6 fasst die Funktionen, die den vier Stammzeichen in den Neumentypen Ia, Ib, II, IIIa und IIIb zukommen, in einer präliminären Übersicht zusammen; Tabelle 7 stellt sie den Funktionen dieser Zeichen in der Systematik des AV gegenüber. Dabei wird im Sinne der oben vorgeschlagenen Deutung angenommen, dass mit den *modi* des *punctus* drei verschiedene Funktionen des *brevis*-Zeichens in *punctus*-Form gemeint sind, mit den *modi* der *producta* die drei Lagen oder Verlaufsrichtungen der *linea producta* in denen das Zeichen gleicher Form drei verschiedene Bedeutungen hat und Funktionen ausübt. B, L, A, G bedeuten wie in Tabelle 5 *brevis*, *longa*, *acuta* und *gravis*; die tiefgestellten Buchstaben geben die Bedeutung oder Funktion des betreffenden

Zeichens an: B_B bedeutet also beispielsweise eine durational als *brevis*-Zeichen, B_G eine direktional als *gravis*-Zeichen, B_S eine in direktonaler Funktion in *subpositus*-Position eingesetzte *brevis* (*punctus*), A_{G-A} in den paläofränkischen Neumen das mit L_G + A_A direktional äquivalente Zeichen für einen aufsteigenden Tonschritt.

Vergleicht man die in der Systematik des AV erfassten Funktionen der Stammzeichen, mit denen, die sie in den vier Neumentypen besitzen, zeigt sich zwischen der Systematik und den Neumen des Typs I (den panfränkischen Neumen) das geringste Maß an Widersprüchen. Ob daraus geschlossen werden darf, dass sich der AV auf Neumen dieses Typs, also auf westfränkische (‹französische›) oder ostfränkische (‹deutsche›) Neumen bezieht, bleibe dahin gestellt.

	Ia	Ib	II	IIIa	IIIb	AV
B _B	+	+	+	+	+	+
B _G	+	+	+	–	–	+
B _A	–	–	+	–	+	
B _S	+	+	+	–	+	+
L _L	+	+	+	+	+	+
L _G	+	+	+	+	–	
L _A	–	–	+	+	+	
L _S	+	+	+	+	+	
A _A	+	+	+	+	+	+
G _G	+	+	+	+	+	+
A _{G-A}	–	–	–	+	+	
G _{A-G}	–	–	–	+	+	

Tabelle 7

³⁹ Dass bei den paläofränkischen Neumen hinsichtlich der Konventionen der Zeichenbildung und der Zeichenverwendung eine westliche und eine östliche Ausprägung zu unterscheiden sind, ist eines der wichtigsten Ergebnisse der Untersuchung von Wulf Arlt: À propos de la notation ‚paléofranque‘ (wie Anm. 2).

⁴⁰ Ebda.

VIII. Komposition der Stammzeichen

Die *neuma*-Zeichen werden, wenn sie Einzeltöne auf einer Silbe bezeichnen, einzeln eingesetzt; sind Tonfolgen auf einer Silbe zu bezeichnen, werden sie «zusammengesetzt» (*componuntur*), und zwar «im Aufstieg und im Abstieg» (*tam in elevatione quam et descensu*: § 6). Eine «Zusammensetzung» (*compositio*) kann bis zu sechs Zeichen (*notae*) auf bis zu acht Tonestufen (*gradus*) umfassen. Der Gebrauch der Neumen *in compositione* wird durch vier Beispiele häufiger Zusammenstellungen von jeweils zwei Zeichen veranschaulicht (§ 7): *brevis + longa*, *brevis + liquida*, *gravis + longa* und *gravis + producta* oder *gravis + circumflexa*. Der vermischte Gebrauch von Form- und Funktionsbezeichnungen, die Überlieferung der als Beispiele angeführten Fälle (in der Textwiedergabe ausgelassen) und die Unsicherheit darüber, auf Neumen welchen Typs sich der AV bezieht, erschweren den Nachvollzug dieser Aussagen. Bei dem *liquida* genannten Zeichen muss es sich um eine Liqueszenzneume handeln, die anstelle eines normalen *longa*-Zeichens eingesetzt ist. Mit *compositio* ist allem Anschein nach die Zusammenstellung verschiedener (graphisch verbundener und graphisch getrennter) Zeichen gemeint (nicht deren graphische Verbindung).

Exkurs 6: Trennen und Verbinden

Die geometrischen Eigenschaften der *figurae* Punkt und Linie schränken die Möglichkeit der graphischen Verbindung zusammengesetzter Zeichen ein. Graphisch verbunden lassen sich nur *lineae* ungleicher Richtung notieren (also *acuta* mit *gravis*, *producta* mit *acuta*), nicht aber *lineae* gleicher Ausrichtung (also etwa *acuta* mit *acuta* oder *gravis* mit *gravis*), weil sie dann ineinander übergehen und einander lediglich der Länge nach verdoppeln würden (was nur gelegentlich in Neumen des Typs IIIb vorkommt), und *puncti* mit *lineae*, weil sie dann mit diesen verschmelzen und verschwinden würden. Das hat zur Folge, dass sich zwar alle melodisch getrennten Töne graphisch getrennt, nicht aber alle melodisch verbundenen Töne graphisch verbunden bezeichnen lassen. Eine durchgängige Deckung zwischen melodischen und graphischen Einheiten, Einheiten des Dargestellten und Einheiten seiner Darstellung ist dadurch ausgeschlossen. Was indes vermieden werden kann, und was bei der Komposition der Zeichen offenbar vermieden wurde, sind graphische Einschnitte an Stellen melodischer Kontinuität.

Die Prinzipien, denen die Komposition der Zeichen unterlag, hat bereits Eugène Cardine in einer bahnbrechenden Untersuchung im Wesentlichen richtig erkannt.⁴¹ Allerdings bedürfen die von Cardine erkannten Prinzipien insofern einer Reformulierung, als er sie – seiner Auffassung der Neumen als Tongruppenzeichen gemäß – einseitig unter dem Gesichtspunkt der Trennung formuliert hat: Er spricht von «Neumentrennung» (*«coupure pneumatique»*) und meint damit ein Durchtrennen von Tongruppenzeichen, das die längere Dauer des Tons vor einer solchen «funktionalen» Trennung anzeigen soll. Geht man gemäß der vom AV bezeugten Auffassung des neunten Jahrhunderts davon aus, dass beim Gebrauch der Neumen *in compositione* nicht stereotype Tongruppenzeichen (also keine Neumen namens *pes*, *clivis*, *torculus*...) aneinandergereiht, sondern Einzelzeichen miteinander verkettet wurden, dann stellt sich der von Cardine beobachtete Sachverhalt anders dar.⁴²

41 Cardine: *Neumes et rythme* (wie Anm. 2) und Ders.: *Preuves paléographiques* (wie Anm. 2).

42 Für die Rekonstruktion dieser Regeln und die Reformulierung der von Cardine erkannten Prinzipien siehe die in Exkurs 1 genannte Untersuchung von Haug, Voigt und Zühlke.

Exkurs 7:

Funktionen der acuta in melismatischer und syllabischer Notation

In Neumen des panfränkischen (westfränkischen oder ostfränkischen) Typs haben *producta* und *punctus*, im Wechsel mit der *acuta* richtungsbezogen eingesetzt, unterschiedliche Bedeutungen, je nach dem, ob sie Einzeltöne auf Silben oder Töne innerhalb von Tonfolgen bezeichnen, ein Umstand, dem die Forschung bislang keine Aufmerksamkeit geschenkt hat. Eine auf- und absteigende Tonfolge, die (mit Neumenzeichen des westfränkischen Typs) so notiert würde:



würde, wenn die Töne auf Silben (o) verteilt würden (wie es bei der Textierung von Melismen vorkommt), nicht etwa so notiert:



sondern so:



Das bedeutet: Sowohl bei melismatischer, als auch bei syllabischer Notation bezeichnet die *acuta* den Zielton von Aufwärts- und den Ausgangston von Abwärtsschritten, die *longa* den Ausgangston von Aufwärts- und den Zielton von Abwärtsschritten. Hingegen werden Töne zwischen dem Ausgangs- und dem Zielton von Schrittfolgen bei melismatischer Notation mit der *longa*, bei syllabischer Notation mit der *acuta* bezeichnet. Dadurch sind bei melismatischer Notation die oberen, bei syllabischer Notation umgekehrt die unteren Wendestellen von Tonbewegungen optisch hervorgehoben. Die beiden Notationsweisen eröffnen verschiedene Perspektiven auf die gleiche Tonfolge: Bei der Notation auf Silben verteilter Töne zeigen die *producta* oder der *punctus* eine Umkehr der Bewegungsrichtung (von abwärts nach aufwärts) an; bei der Notation von Tonfolgen auf einer Silbe fällt die Sonderrolle des Zeichens, das die Wendestellen der Bewegung anzeigt, der *acuta* zu.

IX. Sonderzeichen

An die Stelle der vier Stammzeichen können Sonderzeichen treten, die hinsichtlich der direktionalen und durationalen Bedeutung der Stammzeichen mit diesen äquivalent sind, die aber darüber hinaus die melodischen Verhältnisse verdeutlichen oder bestimmte Aspekte der Performanz eigens kennzeichnen. Der AV verzeichnet neben dem in § 7 erwähnten, *liquida* genannten Liqueszenzzeichen⁴³ in § 8 das als *tremula* bezeichneten Quilisma sowie zwei besondere Zeichen für Tonwiederholungen. Die von der Singstimme (der *vox cum intervallo suspensa*, die sich gestuft bewegt) hervorgebrachten Töne werden von der Harmonik paradigmatisch als ungleiche Töne gedacht: als *voces inaequales* oder *voces a se discrepantes*, die auf unterschiedliche Stufe fallen. Tatsächlich ist das melodische Idiom des römischen *cantus*-Korpus von Folgen «gleicher» Töne (*soni aequales*) geprägt, von Tonwiederholungen. Um diese darzustellen, besitzt die Neumennotation zwei Möglichkeiten. Entweder wird das mehrfache Erklängen des gleichen Tons durch Wiederholung des letzten richtungsbezogenen Zeichens dargestellt, insbesondere der *acuta*, oder es werden Sonderzeichen eingesetzt, die allem Anschein nach bestimmte Arten der vokalen Realisation der Tonwiederholung zum Ausdruck bringen. Der AV nennt unter der Bezeichnung (*nota*) *coagulata* das später Oriscus, unter der Bezeichnung (*nota*) *triangulata* das gemeinhin Trigon genannte Zeichen.

43 Andreas Haug: Zur Interpretation der Liqueszenzneumen. Archiv für Musikwissenschaft 50, 1993, S. 85–100.

X. Zusammenfassung

1. Die im neunten Jahrhundert entwickelten Neumenzeichen haben es ermöglicht, Töne sichtbar zu machen, ohne sie auf die Stufen von Tonleitern abzubilden, ohne sie visuell von den Worten abzulösen, die auf sie gesungen wurden, und ohne sie dauerhaft zu speichern. Neumen bezeichnen Tonschritt für Tonschritt eine von zwei möglichen Richtungen dieser Schritte oder im Fall der Tonwiederholung das Ausbleiben eines Schrittes, und eine von zwei möglichen Dauern von Tönen. Sie sind die Zeichen einer direktionalen und durationalen Notation.
2. Die aufgrund des Traktats *Quid es cantus?* rekonstruierbare Theorie dieser Notation fasst deren Zeichen als von prosodischen auf melodische Referenten umgelenkte Akzentzeichen auf. Sie beschreibt die Neumennotation als ein System von Zeichen, das aus den binären Oppositionen zwischen *brevis* und *longa* und zwischen *acuta* und *gravis* aufgebaut ist. Dabei sind *brevis* und *longa* durational konträr und direktional äquivalent, *acuta* und *gravis* direktional konträr und durational neutral.
3. Von diesen Zeichen konnte in Tonaren Gebrauch gemacht werden, um einen bekannten modustypischen Tonverlauf in einer begrenzten Anzahl möglicher Verläufe zu identifizieren oder in notierten Antiphonaren und Cantatorien, um bekannte, von der Stimme des Sängers hervorgebrachte Tonverläufe sichtbar zu machen, ohne sie in einer vom Gedächtnis des Sängers unabhängigen Form zu speichern, sei es um sie der Stimme zu entwinden, sei es um sie der Zeit zu entheben, sei es um sich ihres Besitzes zu versichern.⁴⁴

Exkurs 8:

Analoge Optik, binäre Struktur

Wo immer seit den ältesten erhaltenen Notaten die Akzentzeichen in der Funktion von Neumenzeichen auftreten, präsentiert sich das starre Zeichengerüst aus diskreten Punkten und Linien bei den Neumen des panfränkischen Typs zu Kurvenformen abgerundet, am stärksten bei seinem ostfränkischen Subtyp, dessen prominente «Sankt Galler» Variante unsere Vorstellung von Neumen nachhaltig prägt. Deren Zeichenformen hat man mit dem Duktus kursiver Schriften oder mit Gesten verglichen, die das Melos bis in subtilste performative Details hinein mimetisch nachbilden. Die Suggestion, die Neumen seien eine Art melodische Gebärdenschrift, hat die Forschung sogar auf die – unter semiotischem Gesichtspunkt ausgesprochen unterkomplexe – Idee gebracht, Neumenzeichen seien quasi aus der Luft aufs Pergament übertragene Handbewegungen des Kantors.

Doch der Eindruck bildlicher Treue trügt. Unter der «analogen» Optik der Gestenschrift verbirgt sich eine aus diskreten Zeichen aufgebaute Struktur, auf deren binären Oppositionen die Referentialität der Zeichen auch dann basiert, wenn sich die Zeichenformen in den Händen der Notatoren abrunden und die Zeichenstruktur durch gestische Momente angereichert ist. Ungeachtet ihrer Ikonizität als Akzentzeichen, die das Heben und Senken der Silben als Ortsveränderung sichtbar machen, werden die direktionalen Neumenzeichen nicht als «ikonische», sondern als «symbolische» Zeichen eingesetzt. Denn die Bedeutungsverschiebung, der zufolge die «Bilder» aufsteigender und absteigender Tonbewegungen gerade nicht Zeichen dieser Bewegungen, sondern Zeichen für deren Zielton oder Ausgangston sind, beruht auf Übereinkunft, nicht auf unmittelbarer Anschaulichkeit. Das hatte Leo Treitler erkannt, als er vorschlug, Neumennotationen in ikonische und symbolische einzuteilen; indem er klar gemacht hat, dass die Analyse der Zeichen neben philologischen und paläographischen auch zeichentheoretischen Ansprüchen genügen muss, hat er das theoretische Niveau jeder wissenschaftlichen Beschäftigung mit Neumennotationen neu definiert.⁴⁵ Eine semiotisch fundierte moderne Theorie der Neumenzeichen, die das operative Potential dieser «zwischen Schrift und Bild» angesiedelten Notation zu bestimmen versuchte, fände im Konzept der «Schriftbildlichkeit» ein tragfähiges Fundament.⁴⁶

44 Siehe dazu zwei frühere Beiträge des Verfassers: Andreas Haug: Zum Wechselspiel von Schrift und Gedächtnis im Zeitalter der Neumen. In: International Musicological Society Study Group Cantus Planus. Papers read at the Third Meeting, Tihany, Hungary 19–24 September 1988, Budapest 1990, S. 33–43 und Ders.: Der Codex und die Stimme in der Karolingerzeit. In: Felix Heinzer / Hans-Peter Schmit (Hrsg.): Codex und Geltung. Wolfenbütteler Mittelalter-Studien Bd. 25, Wiesbaden 2015, S. 29–46.

45 Treitler: The Early History of Music Writing und Reading and Singing (wie Anm. 3).

46 Dazu grundlegend die Beiträge von Sybille Krämer in den von ihr mitherausgegebenen Sammelbänden: Sybille Krämer / Eva

Dank der von Guido von Arezzo beschriebenen Projektion der Neumen auf ein Liniendiagramm musste der gestische Aspekt der Zeichen den Ansprüchen der Diastematik nicht geopfert werden: Ihr Richtungssinn ging nicht verloren, als sie an Linien ausgerichtet wurden. Und die auf Tondauern bezogene Bedeutung der Zeichen war schon preisgegeben worden, als es dazu kam.

Theodor W. Adorno erkannte in den gestischen Momenten, die in der Notenschrift der europäischen Neuzeit bis heute fortbestehen – wo sie in seinen Augen die signifikative Starre schrifthafter Zeichen unterwandern und im Notentext Zonen konstitutiver Unbestimmtheit eröffnen, die den an der Sprache gewonnenen Begriff des Lesens bezogen auf Musik als Grenzbegriff erscheinen lassen –, das ›Neumenerbe‹ europäischer Notenschrift.⁴⁷ Heute tritt für unseren an digitalen Codes geschulten Zeichensinn unter der analogen Oberfläche der Neumen wieder die aus binären Oppositionen diskreter Zeichen aufgebaute Zeichenstruktur hervor: ein ›Akzentzeichenerbe‹ der Neumen, dessen sich die ersten Theoretiker der Notation bewusst waren, bevor eine historisch spätere Auffassung der Neumen als synthetische Tongruppenzeichen es unter sich begraben hat. Die Freilegung dieses Akzenterbes der Neumen eröffnet neue Einblicke in die Eigengesetzlichkeit, Andersartigkeit und Eigenleistung jener geschichtsträchtigen Zeichensysteme der Karolingerzeit, ohne die es die europäische Notenschrift, so wie wir sie kennen, in der Tat nicht gäbe, die aber keine Notenschriften waren, und deren operatives Potential sich am Maßstab der Schrift nicht adäquat beurteilen lässt.

Cancik-Kirschbaum / Rainer Totzke (Hrsg.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, Berlin 2012 und Gernot Grube / Werner Kogge / Sybille Krämer (Hrsg.): *Schrift: Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München 2005 sowie Sybille Krämer: *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie*, Frankfurt 2016.

47 Theodor W. Adorno: *Theorie der musikalischen Reproduktion*, Frankfurt a. M., S. 13 et passim: «Einheit des signifikativen und gestischen Moments», S. 233: «Lesen als Grenzbegriff», S. 234: «signifikative Starrheit», S. 236: «bildliche Treue», S. 239 et passim: «Zone der Unbestimmtheit».

XI. Anhang

Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. palat. 235, fol. 38v

§ 4 Interlinearglosse zu *nota: figura* | § 8 Interlinearglosse zu *gradibus: brevibus*

- § 1 *Quid est cantus?*
Peritia musicae artis, inflexio vocis et modulatio.
- § 2 *Quare dicitur cantus?*
A canendo, id est, a peritia musicae artis, vel vocis modulatione.
- § 3 *Ortus quoque suus atque compositio*
ex accentibus toni vel
ex pedibus sillabarum ostenditur:
ex accentibus toni vero demonstratur in acuto et gravi et circumflexo;
ex pedibus denique sillabarum ostenditur in brevi et longa.
- § 4 *De accentibus toni oritur nota, quae dicitur «neuma».*
- § 5 *Si ipsa simplex fuerit et brevis, facit unum punctum;*
si autem [simplex et] longa fuerit, erit [nota oder neuma] producta.
Sed hic punctus tribus modis ostenditur:
in brevi
et gravi
et subposito.
Similiter et producta [ms: longa] tribus modis ostenditur:
in longa [ms: producta]
et acuta
et circumflexa.
- § 6 *Componuntur denique*
tam in elevatione quam et descensu:
aliquando ex duabus notis, aliquando ex tribus, aliquando ex quatuor vel quinque vel sex
usque ad septimum vel octavum gradum <...>.
- § 7 *Saepe veniunt in compositione*
ex brevi et longa <...> vel
ex brevi et liquida <...>;
aliquando ex gravi et longa <...>
aliquando ex gravi et producta vel circumflexa <...>.
- § 8 *Nota, quae dicitur «tremula», ex tribus accentibus [ms: gradibus] componitur,*
id est ex duabus brevibus et acuto [accentu] <...>;
Et alia nota, quae dicitur «coagulata», ex tribus accentibus ostenditur,
id est ex duobus acutis [accentibus] et subposito [puncto] <...>
Et illa, quae est «triangulata»,
ex tribus brevibus constat et aliquando venit ipsa
in tribus brevibus [ms: gradibus] et subposita gravi et excipitur a
longa <...>.

- § 1 Was ist der Gesang (*cantus*)?
Die Kenntnis der *ars musica*, die Beugung der Stimme (*inflexio vocis*) und die zeitlich geregelte Tonbewegung (*modulatio*).
- § 2 Warum wird er «Gesang» genannt?
Vom Singen (*a canendo*), also von der Kenntnis der *ars musica* und von der zeitlich geregelten Tonbewegung der Stimme (*vocis modulatio*).
- § 3 Der Gesang offenbart seine Herkunft und seine Zusammensetzung aus den [sprachlichen] Akzenten [*accentus toni*] und aus den Silbendauern [wörtlich: Silbenfüßen (*pedes sillabarum*)]:
aus den Akzenten – das zeigt sich beim *acutus*, *gravis* und *circumflexus*;
aus den Silbendauern, – das offenbart sich bei der *longa* und der *brevis*.
- § 4 Aus den Akzent[zeich]en (*accentus toni*) [einschl. der Zeichen der Silbendauern] geht das Zeichen (*nota*) hervor, das man «Neume» (*neuma*) nennt.
Wenn es einfach (*simplex*) und kurz (*brevis*) ist, bildet es einen Punkt (*punctus*);
wenn es [einfach und] lang (*longa*) ist, ist es ein ausgezogenes [Zeichen] (*producta*).
- § 5 Der Punkt (*punctus*) tritt aber in drei Funktionen (*in tribus modis*) auf:
in [der Funktion] der *brevis*
in [der Funktion] der *gravis*
als untergesetzter [Punkt] (*subpositus*).
Gleichermaßen tritt auch die *producta* [die ausgezogene *nota*] in drei Funktionen auf:
in [der Funktion] der *longa*
in [der Funktion] der *acuta*
als [Teil des] *circumflexus*.
- § 6 Sie [die einfachen Zeichen] werden nun zusammengesetzt (*componuntur*), ebenso im Anstieg wie im Abstieg (*tam in elevatione quam et descensu*) [zur Bezeichnung aufsteigender und absteigender Tonschritte], zuweilen aus zwei Zeichen (*notis*), zuweilen aus drei, zuweilen aus vier, oder fünf oder sechs,
[die Töne auf] bis zur siebten oder achten Stufe (*gradus*) [einer Tonleiter bezeichnen].
- § 7 Häufig treten sie in eine Zusammensetzung (*compositio*)
aus *brevis* und *longa* <...> oder
aus *brevis* und *liquida* [«flüssige» *nota* oder *syllaba*] <...>;
zuweilen aus *gravis* und *longa* <...>
zuweilen aus *gravis* und *producta* oder *circumflexa* <...>.
- § 8 Ein Zeichen (*nota*), das man *tremula* [«zitterndes»] nennt, besteht aus drei Akzenten, nämlich aus zwei *breves* und einem *acutus* <...>.
Ein anderes Zeichen, das man *coagulata* [«zusammengeronnenes»] nennt, besteht aus drei Akzenten,
nämlich aus zwei *acutus* und einem (*punctus*) *subpositus* <...>
Und jenes [Zeichen (*nota*)], das dreieckig (*triangulata*) ist, besteht aus
aus drei *breves*, zuweilen [besteht es auch]
aus drei *breves* und einer daruntergesetzten *gravis* und wird von einer *longa* abgeschlossen <...>

ANHANG

LEXICON
MUSICUM LATINUM MEDII AEVI

*Herausgegeben von – edited by
Michael Bernhard*

Band I – Volume I:

1. Fasz.: Quellenverzeichnis – Inventory of Source
S.1. Auflage CVI S., München 1992; 2. erweiterte
Auflage CXL S., München 2006.
2. Fasz.: A – authenticus. XVI + 80 S., München 1995.
3. Fasz.: authenticus – canto. XVI + 80 S., München
1997.
4. Fasz.: canto – chorus. XVI + 80 S., München 2000.
5. Fasz.: chorus – coniungo. XVI + 80 S., München 2001.
6. Fasz.: coniungo – deprimio. XVI + 80 S., München
2003.
7. Fasz.: deprimio – dictio. XVI + 80 S., München 2004.
8. Fasz.: dictio – dux. XVI + 80 S., München 2006.

Band II – Volume II:

9. Fasz.: E – gutturalis. VIII + 80 S., München 2007.
10. Fasz.: gutturalis – lichanos. VIII + 80 S., München
2009.
11. Fasz.: lichanos – minuo. VIII + 80 S., München 2010.
12. Fasz.: minuo – musicus. VIII + 80 S., München 2012.
13. Fasz.: musicus – pausa. VIII + 80 S., München 2012.
14. Fasz.: pausabilis – psalmodia. VIII + 80 S., München
2013.
15. Fasz.: psalmodialis – semibrevis. VIII + 80 S.,
München 2015.
16. Fasz.: semibrevis – sono. VIII + 80 S., München 2015.
17. Fasz.: sono – tempus. VIII + 80 S., München 2016.
18. Fasz.: tempus – tractus. VIII + 80 S., München 2016.
19. Fasz.: tractus – Z. VIII + 94 S., München 2016.

BAYERISCHE
AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

*Veröffentlichungen
der Musikhistorischen Kommission*

- Bd. 1: E. L. WAELTNER: Organicum melos. Zur Musi-
kanschauung des Iohannes Scottus (Eriugena).
VIII + 40 S., München 1977.
- Bd. 2: E. L. WAELTNER – M. BERNHARD: Wortindex
zu den echten Schriften Guidos von Arezzo.
VIII + 176 S., München 1976.
- Bd. 3: H. SCHMID (ed.): Musica et scolica enchiriadis
una cum aliquibus tractatulis adiunctis.
XV + 307 S., München 1981.
- Bd. 4: M. BERNHARD: Wortkonkordanz zu
A. M. S. Boethius, De institutione musica.
VIII + 814 S., München 1979.
- Bd. 5: M. BERNHARD: Studien zur Epistola de
armonica institutione des Regino von Prüm.
VIII + 70 S., München 1979.
- Bd. 6: M. BERNHARD (ed.): Anonymi saeculi
decimi vel undecimi tractatus de musica
«Dulce ingenium musicae». VI + 54 S.,
München 1987.
- Bd. 7: M. BERNHARD: Clavis Gerberti. Eine Revision
von Martin Gerberts Scriptores ecclesiastici de
musica sacra. Teil 1. X + 200 S., München 1989.
- Bd. 8: M. BERNHARD (Hrsg.): Quellen und Studien
zur Musiktheorie des Mittelalters I. X + 109 S.,
München 1990.
- Bd. 9: M. BERNHARD – C. M. Bower (edd.): Glossa
maior in institutionem musicam Boethii.
Editionsband I. LXXVI + 358 S., München 1993.
- Bd. 10: M. BERNHARD – C. M. Bower (edd.): Glossa
maior in institutionem musicam Boethii.
Editionsband II. X + 302 S., München 1994.
- Bd. 11: M. BERNHARD – C. M. Bower (edd.): Glossa
maior in institutionem musicam Boethii.
Editionsband III. X + 403 S., München 1996.
- Bd. 12: M. BERNHARD – C. M. Bower (edd.): Glossa
maior in institutionem musicam Boethii.
Kommentar- und Registerband. VIII + 233 S.,
München 2011.
- Bd. 13: M. BERNHARD (Hrsg.): Quellen und
Studien zur Musiktheorie des Mittelalters II.
VIII + 133 S., München 1997.

- Bd. 14: CHR. BERKTOLD (ed.): *Ars practica mensurabilis cantus secundum Iohannem de Muris*. Die Recensio maior des sogenannten «Libellus practice cantus mensurabilis». XXXII + 128 S., München 1999.
- Bd. 15: M. BERNHARD (Hrsg.): *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters III*. VIII + 532 S., München 2001.
- Bd. 16: M. HOCHADEL (ed.): *Commentum Oxoninense in musicam Boethii*. Eine Quelle zur Musiktheorie an der spätmittelalterlichen Universität. XCVIII + 476 S., München 2002.
- Bd. 17: TH. GÖLLNER (Hrsg.): *Neues zur Orgelspiel lehre des 15. Jahrhunderts*. VIII + 91 S., München 2003.
- Bd. 18: M. BERNHARD: *Die Thomas von Aquin zugeschriebenen Musiktraktate*. VIII + 165 S., München 2006.
- Bd. 19: M. BERNHARD – E. WITKOWSKA-ZAREMBA (Hrsg.): *Traditio Iohannis Hollandrini I*. XXVI + 300 S., München 2010.
- Bd. 20: M. BERNHARD – E. WITKOWSKA-ZAREMBA (Hrsg.): *Traditio Iohannis Hollandrini II*. XVI + 406 S., München 2010.
- Bd. 21: M. BERNHARD – E. WITKOWSKA-ZAREMBA (Hrsg.): *Traditio Iohannis Hollandrini III*. XVIII + 494 S., München 2011.
- Bd. 22: M. BERNHARD – E. WITKOWSKA-ZAREMBA (Hrsg.): *Traditio Iohannis Hollandrini IV*. XX + 405 S., München 2013.
- Bd. 23: M. BERNHARD – E. WITKOWSKA-ZAREMBA (Hrsg.): *Traditio Iohannis Hollandrini V*. XX + 494 S., München 2014.
- Bd. 24: M. BERNHARD – E. WITKOWSKA-ZAREMBA (Hrsg.): *Traditio Iohannis Hollandrini VI*. XXII + 720 S., München 2015.
- Bd. 25: M. BERNHARD – E. WITKOWSKA-ZAREMBA (Hrsg.): *Traditio Iohannis Hollandrini VII*. VI + 309 S., München 2016.



ABHANDLUNGEN – Neue Folge

978 3 7696 0119 0 Nummer 124:

Erich Lamberg, **Die Bischofslisten des VII. Ökumenischen Konzils (Nicaenum II).**

2004. 88 S., geb., € 18,00

978 3 7696 0120 6 Nummer 125:

Peter Diemer (Hg.), **Johann Baptist Fickler.****Das Inventar der Münchner herzoglichen Kunstkammer von 1598. Editionsband. Transkription der Inventarhandschrift cgm 2133.**

2004. 319 S., 41 Abb., geb., € 90,00

978 3 7696 0121 3 Nummer 126:

Hermann Dannheimer (Hg.), **Frauenwörth.****Archäologische Bausteine zur Geschichte des Klosters auf der Fraueninsel im Chiemsee.**

2 Bde. 2005. 387 S., zahlreiche Abb., 125 Tafeln, 30 Beilagen, geb., € 158,00

978 3 7696 0958 5 Nummer 127:

Sabine Heym, Willibald Sauerländer, **Herkules****besiegt die Lernäische Hydra. Der Herkules-Teppich im Vortragssaal der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.**

2006. 94 S., 52. Abb., geb., € 34,00

978 3 7696 0965 3 Nummer 128:

Theodor Göllner, Bernhold Schmid (Hg.)

Severin Putz (Mitarbeit), **Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext.****Bericht über das internationale Symposium der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in Verbindung mit der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte München, 2.–4. August 2004.**

2006. 466 S., geb., € 109,00

978 3 7696 0964 6 Nummer 129:

Bearbeitet von D. Diemer, P. Diemer, L. Seelig,

P. Volk, B. Volk-Knüttel u. a., Vorgelegt von Willibald Sauerländer, **Die Münchner Kunstkammer.**

2008. Bd. 1: Katalog Teil 1, Bd. 2: Katalog Teil 2, zus. 1062 S., Bd. 3: Aufsätze und Anhänge, VIII+569 S., geb., € 498,00

978 3 7696 0967 7 Nummer 130:

Martin Heckel, **Vom Religionskonflikt zur Ausgleichsordnung. Der Sonderweg des deutschen Staatskirchenrechts vom Augsburger Religionsfrieden 1555 bis zur Gegenwart.**

2007. 135 S., brosch., € 23,00

978 3 7696 0973 8 Nummer 131:

Volker Bierbrauer, **Ethnos und Mobilität im 5. Jahrhundert aus archäologischer Sicht:****Vom Kaukasus bis nach Niederösterreich.**

2008. 129 S., 32 Tafeln, geb., € 48,00

978 3 7696 0977 6 Nummer 132:

Wolfgang Fikentscher, **Law and Anthropology.****Outlines, Issues, and Suggestions.**

2009. 512 S., geb., € 125,00

978 3 7696 0951 6 Nummer 133:

Gunther Wenz (Hg.), **Friedrich Immanuel****Niethammer (1766–1848). Beiträge zu Biographie und Werkgeschichte.**

2009. VIII, 123 S., brosch., € 28,00

978 3 7696 0122 0 Nummer 134:

Werner Beierwaltes, Erich Fuchs (Hrsg.),

Symposium Johann Gottlieb Fichte. Herkunft und Ausstrahlung seines Denkens.

2009. VII, 98 S., brosch., € 30,00

978 3 7696 0123 7 Nummer 135:

Kalliope Sarri, **Orchomenos IV. Orchomenos in der mittleren Bronzezeit.**

2010. 479 S., 8 Tabellen, 77 Tafeln, 7 Phototafeln, 51 Diagramme, 12 Pläne, geb., € 144,00

978 3 7696 0124 4 Nummer 136:

Cornelia Meyer-Stoll, **Die Maß- und Gewichts-****reformen in Deutschland im 19. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung der Rolle Carl August Steinheils und der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.**

2010. 305 S., brosch., € 76,00

978 3 7696 0125 1 Nummer 137:

Gunter Wenz (Hg.), **Das Böse und sein Grund.****Zur Rezeptionsgeschichte von Schellings Freiheitsschrift 1809.**

2010. 163 S., brosch., € 35,00

978 3 7696 0126 81 Nummer 138:

Michaela Konrad, Christian Witschel (Hrsg.),
**Römische Legionslager in den Rhein-
und Donauprovinzen – Nuclei spätantik-
frühmittelalterlichen Lebens?**

2011. 666 S., zahlr. Abb., geb., € 224,00

978 3 7696 0127 5 Nummer 139:

Claudia Märkl, Peter Schreiner (Hrsg.), **Jakob Philipp
Fallmerayer (1790–1861). Der Gelehrte und seine
Aktualität im 21. Jahrhundert.**

2013. 170 S., brosch., € 62,00

978 3 7696 0128 2 Nummer 140:

Klaus Strunk (Hrsg.), **Zur Geschichte der
Sprachwissenschaft im 19. Jahrhundert.**

Briefe Johannes Schmidts an August Schleicher 1865–1868.

2014. 128 S., geb., € 48,00

978 3 7696 0150 5 Nummer 141:

Dieter Launert (Hrsg.), **Nova Kepleriana. Bürgis
Kunstweg im Fundamentum Astronomiae –
Entschlüsselung seines Rätsels.**

2015. 120 S., geb., € 48,00

978 3 7696 0131 2 Nummer 142:

Anton Spitaler, Kathrin Müller (Hrsg.),

Erste Halbverse in der klassisch-arabischen Literatur.

2016. 160 S., geb., € 48,00

978 3 7696 0129 9 Nummer 143:

Dietz Otto Edzard, Christopher B. F. Walker, Claus Wilcke,
**Keilschrifttexte aus ISIN – IŠĀN BAHRĪYĀT. Ergebnisse der
Ausgrabungen der Deutschen Forschungsgemeinschaft
unter der Schirmherrschaft der Bayerischen Akademie der
Wissenschaften.**

2018. 432 S., geb., € 154,00

978 3 7696 0132 9 Nummer 144:

Manfred Weitlauff, **Das Erste Vatikanum (1869/70)
wurde ihnen zum Schicksal, Der Münchener Kirchen-
historiker Ignaz von Döllinger (1799–1890) und
sein englischer Schüler John Lord Acton (1834–1902).**

Ein Beitrag zum 150-Jahr-«Jubiläum» dieses Konzils.

Mit einem Anhang und neun Beilagen in Band 2.

2019, 2 Bände:

Band 1: 528 S., Band 2: 320 S., geb., € 160,00

978 3 7696 0133 6 Nummer 145:

Ulrich Konrad, **Rem Tene, Verba Sequentur.**

*Die lateinische Musikterminologie des Mittelalters
bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts.*

2019. 104 S., geb., € 48,00

978 3 7696 0134 3 Nummer 146:

Dieter Launert, **Nova Kepleriana.**

Astronomische Hypothesen des Nicolaus Reimers Ursus.

Eine Streitschrift gegen Tycho Brahe.

2019. 256 S., geb., € 68,00

