

**Zeitschrift:** Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

**Band:** 10 (1986)

**Artikel:** Der Complexus Effectuum Musices des Johannes Tinctoris

**Autor:** Schmid, Thomas A.

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-869180>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 18.10.2024

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

DER *COMPLEXUS EFFECTUUM MUSICES*  
DES JOHANNES TINCTORIS

VON THOMAS A. SCHMID

*Johannes Tinctoris*

Im 19. Kapitel des *COMPLEXUS EFFECTUUM MUSICES* nennt Tinctoris zehn Komponisten seines Jahrhunderts, die sich von der großen Zahl erfolgreicher Musiker abheben, indem sie nicht nur in ihrem Wirkungskreis zu Wohlstand und Anerkennung gekommen sind, sondern darüber hinaus unsterblichen Ruhm erlangt haben. „Wer zollt ihnen nicht höchstes Lob! Ihre Kompositionen sind in der ganzen Welt bekannt und füllen Gotteshäuser, Königspaläste und Privatwohnungen mit bezauberndem Wohlklang.“ Schickliche Bescheidenheit verbietet ihm, sich selber in die Zahl der Heroen aufzunehmen. Sechs Jahre nach seinem Tode hat ihm A. Ornithoparchus in seinem *Micrologus* (Leipzig 1517) diese Ehre zuteil werden lassen: Unter den „componistis quorum probata est auctoritas“ gibt er ihm nach Ockeghem die zweite Stelle.<sup>1</sup> Wenn er aber schon durch seine Kompositionen im Kreis der genannten Zehn hätte aufgeführt werden dürfen, so sicherte ihm die Bedeutung seiner musiktheoretischen Abhandlungen selbst unter den Größten einen besonderen Ehrenplatz. Jeppesen nennt ihn in seinem *Kontrapunkt* den „ersten großen Theoretiker in mehr modernem Sinne, ... der eine seiner Zeit völlig fremde Unabhängigkeit gegenüber den sonst als unerschütterliche Autoritäten anerkannten klassischen ‚auctores‘ an den Tag legt“.<sup>2</sup>

Die Komponistenliste des *COMPLEXUS* führt nach dem Engländer Dunstable († 1453) lauter Musiker an, deren Wirken in die Zeit um und nach 1450 fällt. Die meisten wirkten in Cambrai oder am burgundischen Hofe. Diese zeitliche und räumliche Beschränkung zeugt vom Selbstverständnis der Epoche: Tinctoris weiß sich am Anfang eines neuen Zeitalters der Kunst, dessen Errungenschaften, von den burgundischen Niederlanden ausgehend, ganz Europa erfassen werden. Die internationale Bedeutung der niederländischen Musiker seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die Tatsache, daß die Höfe Italiens, Spaniens, Deutschlands Sänger aus jener Gegend anwarben, beruht gewiß nicht auf einer Naturbegabung der Belgier, sondern vielmehr auf der intensiven Pflege der damals modernen Kunstformen in ihrem Kulturraum. Damit findet eine Grundauffassung des Tinctoris über die Voraussetzungen menschlicher Leistung ihre Bestätigung.

<sup>1</sup> Andreas Ornithoparchus, *Musicae activae micrologus libris quatuor digestus*, Leipzig 1517 (Nachdruck Hildesheim 1977), II 8.

<sup>2</sup> Knud Jeppesen, *Kontrapunkt (Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie)*. Ins Deutsche übersetzt von Julie Schulz, Leipzig <sup>3</sup>1964.

Johannes Tinctoris, geboren um 1435 in Nivelles, Südb brabant, Magister und Lizentiat der Rechte der Universität Orléans<sup>3</sup>, um 1472 als Kaplan, Kantor, Erzieher der Prinzessin Beatrix an den Hof König Ferdinands nach Neapel berufen, erlangte von hier aus jenes höchste Glück des Renaissancemenschen: Ruhm.

Aus der Reihe seiner zwölf Abhandlungen seien hervorgehoben: *Terminorum musicae diffinitorium* (Erläuterungen der musikalischen Kunstwörter), *Liber de natura et proprietate tonorum* (Wesen und Besonderheiten der Kirchentonarten), *Liber de arte contrapuncti*.

### *Der COMPLEXUS im Urteil des 20. Jahrhunderts*

Was nun unsern *COMPLEXUS* betrifft, so ist er unter den zwölf Abhandlungen diejenige, die uns im Hinblick auf die Kunstsprache des 15. Jahrhunderts am wenigsten zu sagen hat. Entsprechend hart ist er denn auch in der Musikgeschichte beurteilt worden. In seiner klassischen Behandlung der „Zeit der Niederländer“ bezeichnet Ambros (1868) unsern *COMPLEXUS* als einen „ganz seltsamen Tractat ..., mit welchem Tinctoris der herkömmlichen, älteren Auffassung über Werth und Bedeutung der Tonkunst ihren Zoll abgetragen hat“.<sup>4</sup> Dieselbe Meinung vertritt Schäfke in seiner *Geschichte der Musikästhetik* noch 1934. Seine Formulierung ist weniger schonungsvoll:

„Es ist in der Hauptsache eine unselbständige und ziemlich wertlose, barocke Sammlung von Lesefrüchten der althergebrachten ethischen Musikbetrachtung, etwas Ähnliches, wie es damals und später in Kreisen der Schulmänner als Rede vom Lob der Musik zusammengestoppelt wurde. ... Die ganze Abhandlung ist ein indirekter Beweis dafür, daß die Ethoslehre, so wie sie von antiken und mittelalterlichen Schriftstellern überliefert war, und die kirchlich christliche Ästhetik als ein innerlich abgestorbener Zweig von der Musikanschauung der Renaissance noch mitgeschleppt wird, während sich die lebendigen Ideen längst in anderer Richtung entwickelt hatten.“<sup>5</sup>

In den letzten fünfzig Jahren stieg das Interesse an den systematisierenden Einleitungskapiteln mittelalterlicher Musiklehren. Dadurch konnten auch die besonderen Vorzüge des *COMPLEXUS* vermehrt Beachtung finden. D. v. Bartha zählt unsern Autor 1936 zu den „Verwerfern der (mittelalterlichen) Auctoritates“. Im *COMPLEXUS* findet er keine Berührungspunkte zur traditionellen Behandlung des Themas in den von ihm edierten Handschriften des ausgehenden 15. Jahrhunderts, obwohl er einräumt, daß einzelne Wirkungen im wesentlichen übereinstimmen.<sup>6</sup>

Als jüngstes repräsentatives Zeugnis führe ich die Marburger Antrittsvorlesung von W. Seidel an (1984).<sup>7</sup> Seidel nennt den *COMPLEXUS* des Tinctoris unter den

<sup>3</sup> Hierzu und zum neuesten Stand der biographischen Forschung vgl. Ronald Woodley, „Johannes Tinctoris: A review of the documentary biographical evidence“, *JAMS* 34 (1981) 217 bis 248.

<sup>4</sup> August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, Band III, Breslau 1868, 143.

<sup>5</sup> Rudolf Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Berlin 1934, 235–238.

<sup>6</sup> Denes von Bartha, „Studien zum musikalischen Schrifttum des 15. Jahrhunderts“, *AfMf* 1 (1936) 66ff. Die Erwähnung des *COMPLEXUS* auf Seite 190.

<sup>7</sup> Wilhelm Seidel, „Die Macht der Musik und das Tonkunstwerk“, *AfMw* 42 (1985) 1–17.

„verhältnismäßig wenigen Schriften, die eigens die Macht der Musik erörtern ... wohl die bedeutendste“. Allerdings wird in Seidels Aufsatz auch der Widerspruch aufgezeigt, unter dem der *COMPLEXUS* leidet: Es „wird deutlich, daß dort, wo von artifizierlicher Musik die Rede ist, der Blick in eine Richtung gelenkt wird, die dem Interesse der Wirkungsästhetik widerspricht“ (S. 6). Tatsächlich leuchtet es nicht ganz ein, warum Tinctoris etwa die stimulierende Wirkung von Trompetensignalen heranzieht, um die Leser zum Studium der Kunstmusik anzuhalten.

### *Disposition und Inhalt des COMPLEXUS*

Tinctoris stellt in seinem *COMPLEXUS EFFECTUUM MUSICES* 20 Wirkungen der Musik beispielhaft dar. Daß er gerade 20 Wirkungen auswählt, beruht nach Schäfke „auf einer offenbar gewollten symbolischen Analogie zu den 20 loca (Tonstufen) des guidonischen Tonsystems – auch Guido gliederte seinen *Micrologus* in 20 Kapitel“.<sup>8</sup> In der Tat weisen auch andere Schriften des Tinctoris 20 Kapitel auf.

Bei der ersten Begegnung mit dem Text, um dessen Verständnis wir uns nun bemühen, erkennen wir, daß hier eine Zitatensammlung nach bestimmten Gesichtspunkten angeordnet ist. Gibt es eine einleuchtende Ordnung in der Abfolge der 20 Kapitel?

Augenfällig ist, daß zuerst „geistliche“ Wirkungen, dann, vom 13. bis zum 19. Kapitel, „weltliche“ zusammengestellt sind, das letzte aber, das zwanzigste, „Musik macht Seelen selig“, zurückführt zur Frage des ewigen Heils.

Bei sorgfältigerer Betrachtung machen wir uns bewußt, daß die einzelnen Kapitel von sehr ungleichem Gewicht sind, und zwar nicht nur dem Umfange, der Anzahl der Zitate nach; die Aussagen, die „Wirkungen“ selbst, stehen auf ganz verschiedenen logischen und ästhetischen Ebenen.

Auf der „niedersten Stufe“ stehen Wirkungen auf den Gemütszustand des Zuhörers. Von den „geistlichen“ Wirkungen sind dies:

7. Musik vertreibt Trübsinn
8. Musik löst Verstocktheit des Herzens
9. Musik treibt den Teufel aus
10. Musik versetzt in Begeisterung
11. Musik lenkt das Auge zu Höherem
12. Musik ruft von böser Absicht zurück

Wie schon aus dem Titel hervorgeht, handeln diese Kapitel davon, daß Musik im Menschen die im christlichen Sinne „bessere Natur“ zu wecken vermag. Die Kapitel 14 bis 17 bilden dazu das „weltliche“ Gegenstück: Musik mäßigt Leiden des Körpers und steigert seelische Leidenschaften:

14. Musik heilt Kranke
15. Musik lindert Mühsal
16. Musik spornt die Gemüter zum Kampf an
17. Musik reizt zur Liebe

<sup>8</sup> Schäfke (vgl. Anmerkung 5) 234.

Auf diese Kapitel brauchen wir hier nicht näher einzugehen. Für die Gedankenfolge des *COMPLEXUS* wichtiger sind die ersten sechs Kapitel. Vom Hinweis auf den göttlichen Ursprung der Musik steigen sie stufenweise hernieder zu den erwähnten „Gemütswirkungen“. Tinctoris behandelt hier Sinn und Notwendigkeit der Kirchenmusik. Er benützt dazu ein „trinitarisches“ Dispositionsmuster, das anscheinend auf die Ermahnung des Neuen Testaments zurückgeht, „Psalmen, Hymnen und geistliche Lieder“ zu singen.<sup>9</sup> Jedenfalls wird das Gotteslob in den ersten beiden Kapiteln als eine Gott geschuldete (Ehren-)Pflicht dargestellt, in den nächsten beiden als ein Ausdruck der ewigen Freuden, welche die triumphierende Kirche genießt; im dritten Kapitelpaar schließlich geht es um die geistliche Förderung, die ein Gläubiger durch Musik erfährt. Das „trinitarische“ Dispositionsmuster ist verschränkt mit einer Zweiergliederung, welche die Kirchenmusik als irdische Entsprechung himmlischer Musik darstellt.

Tinctoris gibt uns über seine Vorstellungen von der „musica caelestis“ keine Auskunft. Im dritten Kapitel beweist er mit einem Syllogismus: Die Seligen genießen die erfreulichsten Güter, Musik gehört aber zu den erfreulichsten Gütern, ergo genießen die Seligen Musik. Musizierende Engel sind für Tinctoris nicht Ausdruck einer kirchlichen Lehrmeinung, sondern ein Gestaltungsmittel der bildenden Kunst. Die Freuden der Seligen lassen sich durch Instrumente im Bild festhalten.

Im drittletzten Kapitel schreibt Tinctoris, daß er die Tafelmusik bei prunkvollen Festmählern als „wahrhaftiges Abbild himmlischer Freuden“ erlebt. Auch hier drängt sich ein Vergleich mit der Malerei der Zeit auf: In den Darstellungen heiliger Mahlzeiten (Abendmahl, Hochzeit von Kana) vermittelt die meist durchaus weltlich anmutende Tafelrunde eine Vorahnung von der ewigen Herrlichkeit.

#### 1. Musik erfreut Gott

#### 2. Musik verschönert den Lobpreis Gottes

Das 1. Kapitel enthält im wesentlichen zwei Gedanken: Erstens: Gott ist der Schöpfer auch der Musik, ja, sie ist das vollkommenste seiner Werke. Jeder Künstler aber freut sich an seinem Werk, desto mehr, je besser es gelungen ist. Zweitens: Um dieses sein Werk zu genießen, wünscht er von seiner Braut, der Kirche, wie das Hohelied Salomonis bezeugt, daß sie ihre anmutige Stimme erklingen lasse. („Anmutig wird die Stimme aber nur durch Musik.“)

Das 2. Kapitel, eines der ausführlichsten, zeigt, wie die Menschen diesen Wunsch Gottes erfüllen: In der *Ecclesia triumphans* singen die Erlösten vor dem Throne Gottes. Griechen und Römer sangen Loblieder auf ihre Götter. Ganz bewußt führt Tinctoris auch heidnische Autoren an: „Diese Beispiele gehören freilich der falschen Religion an. Aber auch König David ...“ Auf die Gemeinde des Alten Bundes folgt diejenige des Neuen: „Ambrosius hat erstmals in der kämpfenden Kirche Anweisung gegeben, den Gottesdienst mit Musik zu zieren.“ Zum Schluß erwähnt Tinctoris die Sänger seiner Zeit, welche sich gewissenhaft dem Lobe Gottes widmen. Gewissenhaft, nicht freudig. Es ist die Rede vom Psalmengesang, vom Gregorianischen Gesang, der nach der Ordnung des Kirchenjahres Tag für Tag absolviert werden mußte.

<sup>9</sup> Epheser 5, 19 und Kolosser 3, 16.

Musik ist aber nicht nur eine Gott wohlgefällige Pflichtübung. „Der wohlproportionierte und abgemessene Zusammenklang verschiedener Töne verkündigt die einträchtige Vielfalt des wohlgeordneten Gottesstaates.“ Dieses Augustinzitat im 4. Kapitel zeigt, daß mehrstimmige Musik schon hier auf Erden die Freuden der ewigen Herrlichkeit aufleuchten läßt.

3. Musik mehrt die Freuden der Seligen

4. Musik macht die kämpfende Kirche der triumphierenden ähnlich

5. Musik bereitet zum Empfang göttlicher Segnung

6. Musik reizt die Herzen zur Frömmigkeit

Die kümmerlichen Kapitel 5 und 6 führen für geistlich fördernde Wirkungen der Musik je ein Zitat an: für die Wirkung auf geisterfüllte Propheten das Beispiel des Elisa, für die Wirkung auf einfache, schwache Gemeindeglieder eine Stelle aus Augustins „Bekennnissen“.

Dem Gegensatz zwischen Prophet und schwachem Gemeindeglied entspricht auf der weltlichen Ebene derjenige zwischen gebildetem Musiker und ungebildeter Masse. Ihm ist das 13. Kapitel gewidmet.

13. Musik macht Menschen fröhlich

Tinctoris führt aus, daß der Mensch Musik auf zwei Arten wahrnehmen könne, äußerlich kraft des Gehörs, innerlich kraft der Intelligenz, „durch die er die Richtigkeit von Komposition und Wortvortrag erkennt“. Von denen, die nur durch das Gehör erfreut werden, spricht er mit Geringschätzung. Sie folgen nur ihrer tierischen Triebnatur. Nur die innerlich Wahrnehmenden kommen zu wahren Musikgenuß. Mit dieser Behauptung ist freilich den nachfolgenden vier Wirkungen (und überhaupt allen der „niedersten Stufe“) ihr ethischer Wert genommen.

18. Musik steigert beim Gastmahl die Feststimmung

Zunächst erscheint dieses Kapitel als eines der „weltlichen“ von gleicher Art wie die vorangehenden. Es unterscheidet sich dadurch, daß, wenschon die Wirkung sich ganz im Diesseitigen erfüllt, zweimal die Bibel herangezogen wird. Wegen des Schlußsatzes möchte ich ihm besondere Beachtung schenken: Die Musiker, die beim Gastmahl großer Herren spielen, „spielen so melodiös zusammen, daß es ein wahrhaftiges Abbild himmlischer Freuden zu sein scheint“. Wenn in Kapitel 4 die kämpfende Kirche ins Verhältnis zur triumphierenden gesetzt wurde, so also hier auch das fröhliche Mahl weltlicher Fürsten. Hier ist es besonders deutlich, daß nicht der Kleriker, sondern der Höfling spricht, der sich von allem Einengenden der kirchlichen Tradition emanzipieren will. Dieser Denkhaltung entspringt auch das Streben nach Ruhm und damit das 19. Kapitel:

19. Musik bringt kundige Musiker zu Ruhm

Tinctoris spricht hier noch einmal von zweierlei Rang im Bereich der Musik: die emsigen Musiker, die es in einem begrenzten Umkreis zu Geld und Auszeichnungen gebracht haben, werden bald einmal vergessen sein, die großen Komponisten aber (und hier nennt Tinctoris zehn Vorgänger und Zeitgenossen aus dem Kulturraum seiner Herkunft mit Namen) haben unsterblichen Ruhm errungen. Dieser

Ruhm ist keine Frucht des Zufalls; er kann nur durch persönliche Tüchtigkeit, durch *virtus*, erworben werden.

## 20. Musik macht Seelen selig.

Es gibt nach Tinctoris zwei Wege zur Seligkeit. Der erste ist jedermann bekannt und steht allen Menschen offen: der Weg der Buße. Die Musik spielt dabei insofern eine Rolle, als das Anhören eines Chorals reumütige Gesinnung hervorruft. Der Gregorianische Choral wurde zur Zeit des Tinctoris als eine Art „Opfer des geängsteten und zerschlagenen Herzens“<sup>10</sup> aufgefasst. Dies entnehme ich der Schrift des Carlerius, die uns als Vorlage zum *COMPLEXUS* später beschäftigen wird.

Der zweite Weg zur Seligkeit wird belegt mit einer Stelle aus dem 89. Psalm: „Selig das Volk, das den Jubel versteht.“ „Den Jubel verstehen – *iubilationem scire*“ bedeutet freilich für Tinctoris nicht einfach „jauchzen können“, wie Luther übersetzt. „*Iubilatio*“ steht schon bei Carlerius für die mehrstimmige Figuralmusik. Diese zu verstehen, heißt nichts anderes als: die Kontrapunktlehre vollkommen zu beherrschen. Der zweite Weg zur Seligkeit steht also nur denen offen, die sich mit Willenskraft und Selbstdisziplin die Regeln der Kunst angeeignet haben.

Tinctoris führt diesen Gedanken nicht näher aus. Er will sich anscheinend am Schluß seines Werkes eleganter Kürze bedienen. Für den uneingeweihten Leser entsteht aus dieser Kürze ein ungelöster Widerspruch zwischen der Notwendigkeit der Buße und dem bloßen Streben nach Kunstfertigkeit. Wir müssen zwischen den Zeilen ergänzen, daß der vollendete Musiker eben gar keiner Buße bedarf, sondern als *homo levis*, als lebensfroher Höfling, selig werden kann.

### *Der COMPLEXUS als Blütenlese aus bedeutenden Autoren*

Der Text des *COMPLEXUS* besteht zum größten Teil aus Zitaten: Stellen aus der Bibel, Sätzen von Kirchenlehrern, Versen von Dichtern, Aussprüchen von Philosophen. Ich habe die Fundstellen – soweit es mir möglich war – im Anhang nachgewiesen. Es sind deren mehr als sechzig. Die meisten stammen aus den beiden klassischen Texten zur Musikerziehung: aus dem 8. Buch der Politik des Aristoteles und aus dem 10. Kapitel des ersten Buches von Quintilians *Institutiones oratoriae*. Aus Quintilian entnimmt Tinctoris vor allem die bekannten antiken Beispielgeschichten wie diejenige von Pythagoras, der mit einer beruhigenden Flötenweise randalierende Jugendliche beschwichtigte, oder den Bericht über die Bedeutung der Musik im römischen und im spartanischen Heere. Aus Aristoteles stammen Wert-Urteile und etwa die Mahnung, sich in jungen Jahren mit Musik zu befassen, damit man im Alter bei erkühlten Sinnen den Genuß des „innern“ Verständnisses bewahrt.

Wir müssen uns hier vor Augen halten, daß diese Zitate nicht bloß dekorative Bedeutung haben. Tinctoris weist vielmehr im Vorwort des *COMPLEXUS* darauf hin, daß er die 20 Wirkungen „mit Vernunftgründen, heiligen Autoritäten sowie

<sup>10</sup> Vgl. Psalm 51, 19.

Aussprüchen von Philosophen, Geschichtsschreibern und Dichtern“ beweisen wolle. Von Beweisen im heutigen Sinne kann dabei kaum die Rede sein; für Tinctoris jedoch und seine Zeitgenossen hatten die über Jahrhunderte bewährten Aussagen anerkannter Autoren weit mehr Gewicht als der logische Scharfsinn eines einzelnen. Für mittelalterliches Denken waren die Gedanken der Kirchenlehrer wie der Wortlaut der Bibel vom Heiligen Geist eingegeben und daher unumstößlich wahr. Tinctoris faßt deshalb Bibel und Kirchenlehrer zusammen im Begriff „heilige Autoritäten“. Das humanistische Denken der Renaissance überträgt die Beweiskraft „heiliger Autoritäten“ auch auf die klassischen Philosophen und Dichter. Im Vorwort des *COMPLEXUS* sind ihre Äußerungen zwar als gewöhnliche „dicta“ den „auctoritates“ untergeordnet; doch zeigt sich in der Auswahl der Zitate, daß der Verfasser die heidnischen Autoren vorzieht.

Eine Brücke auf dem Weg zur Anerkennung der alten Klassiker bildeten Werke, deren Inhalt zu beweisen schien, daß auch dieser Heide vom Heiligen Geist inspiriert war. So hat vor allem die „Messiasweissagung“ in der 4. Ekloge Vergil schon früh einen festen Platz unter den anerkannten Autoritäten gesichert.

Vergil ist auch im *COMPLEXUS* der am häufigsten und ausführlichsten zitierte Dichter. Oft genügen ein oder zwei Verse, um die Macht der Musik unmittelbar einleuchten zu lassen. Im 15. Kapitel finden wir gleich zwei kurze, aber illustrative Vergilizitate: Einmal sehen wir Hirten, die einen weiten Weg vor sich haben und die Anstrengung der Reise mit Gesang erträglicher machen: „Cantantes licet usque, minus via laedit, eamus.“ Dann ist ein dunkler Winterabend geschildert; die Hausfrau ist mit einer eintönigen Webarbeit beschäftigt. Ein Lied vertreibt schwermütige Gedanken, die ihr etwa kommen möchten:

Interea longum cantu solata laborem  
Arguto coniunx percurrit pectine telas.

Im 4. Buch der *Georgica* schildert Vergil eindrücklich den Gesang des Orpheus und seine Wirkung auf die Bewohner der Unterwelt. Tinctoris übernimmt aus dieser Schilderung zehn Verse, um zu beweisen, daß Musik auch die härtesten Herzen erweichen kann: Orpheus kommt durch den Schlund der Unterwelt in das finstere Reich des Hades. Hier sind noch nie menschliche Bitten erhört worden; die schrecklichen Eumeniden quälen die Seelen noch im Tod. Doch vom Gesang des Orpheus bewegt, lauschen auch sie in stiller Verzückung. Cerberus, der dreiköpfige Höllenhund, bleibt mit offenem Munde stehen, und der Wind, der den geräderten Frevler Ixion ewig dreht, hält plötzlich inne.

Die von Tinctoris ausgewählten Stellen suggerieren – so kurz sie meist sind – Bilder, die sich dem Leser einprägen, die im Gedächtnis haften. Auch darin offenbart sich ihre Autorität.

### *Tradition*

Der *COMPLEXUS* will den Anschein wecken, als ob Tinctoris seine Gedanken unmittelbar den Quellen des klassischen Altertums entnehme. Es zeigt sich aber,



daß er auch mittelalterlichen Autoren verpflichtet ist. Ich gebe in diesem Kapitel Abschnitte aus drei Schriften wieder, die im Musikunterricht verwendet wurden (1, 2, 3); dann ziehe ich eine Arbeit von theologischer Seite heran (4).

1. Lambertus: „Utilitas autem eius magna ...“<sup>11</sup>
2. Johannes von Affligem: XVII „De potentia musicae“<sup>12</sup>
3. Johannes de Muris, *Compendium musicae practicae* VI, 2 f.<sup>13</sup>
4. Aegidius Carlerius, *Tractatus de duplici ritu cantus ecclesiastici*<sup>14</sup>

1. Der Text des Lambertus wurde kurz vor dem auf 1279 datierten Anon. St. Emmeram verfaßt.<sup>15</sup> Er geht über weite Strecken auf die *Origines* des Isidor von Sevilla zurück<sup>16</sup> und wurde wieder verwendet etwa in den *IV principalia musicae*<sup>17</sup> und in den von Bartha behandelten Handschriften des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Mehr als die Hälfte der Wirkungen des *COMPLEXUS* läßt sich auf diesen Text zurückführen. Ich setze die betreffenden Kapitelnummern in Klammern hinzu. Lambertus schreibt von der Musik:

„Ihr Nutzen ist groß, wunderbar und wirkkräftig. Machtvoll ist sie durch die Tore der Kirche eingedrungen. Es hat ja keine Wissenschaft gewagt, die Schwellen der Kirche zu betreten, außer eben die Musik (1). Durch sie müssen wir nämlich den Heiland der Welt loben und preisen und ihm ein „neues Lied“ singen, wie unsere heiligen Väter Propheten es gelehrt haben (2). Denn mit ihr feiern wir täglich die Gottesdienste, durch die wir zur ewigen Herrlichkeit gerufen werden (3).

Auch Boetius bezeugt, daß die Musik unter den vier Freien Künsten (Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik) den Vorrang einnimmt. Denn ohne sie kann nichts bestehen. Die Welt selbst soll auf einer vierfachen Harmonie von Klängen beruhen, und sogar die Gestirne bewegen sich in harmonischer Modulation.

Sie erweist sich als freier, fürstlicher, heiterer, fröhlicher und liebenswerter denn alle andern Wissenschaften; macht sie doch den Menschen frei, fröhlich (13), höflich, heiter und liebenswert. Sie bewegt nämlich die Gemüter der Menschen (10) und kann die Sinne ermuntern, sich andern Dingen zuzuwenden (11, 12). In Schlachten entfacht das Zusammenspiel der Trompeten die Kämpfer; je heftiger ihr Lärm ist, um so kampfbereiter wird das Gemüt (16). Was führe ich viele Beispiele an? Jede beliebige Anstrengung halten die Sterblichen durch den Ansporn der Musik leichter aus (15). Wer von seiner Arbeit müde geworden ist, wird durch die Modulation der Stimme gestärkt. Wer innerlich erregt ist, kann sich wieder erholen; denn Musik nimmt ihm Kopfweh und Trübsinn (7), vertreibt unreine Geister (9), schlechte Säfte und Mattigkeit. Daher dient sie der Gesundheit (14) von Körper und Seele. Oft ist ja der Körper nur deshalb krank, weil die Seele matt ist und sich eingeengt fühlt. Daher kann der Körper durch Heilung der Seele kuriert werden, indem ihre Kräfte durch Einwirkung passen-

<sup>11</sup> CS I 253 („Cuiusdam Aristotelis“).

<sup>12</sup> GS II 252; Migne, *Patrologia Latina* CL, 1391 f. („Johannes Cotto“) und CSM 1, wo Joseph Smits van Waesberghe die Frage der Urheberschaft klärt.

<sup>13</sup> CSM 17, 25.

<sup>14</sup> Aegidius Carlerius, *Duo tractatuli de musica*, hg. von Albert Seay = Colorado College Music Press, Critical Texts Nr. 7, Colorado Springs 1977.

<sup>15</sup> Vgl. Heinrich Sowa, *Ein anonymes glossierter Mensuraltraktat 1279*, Kassel 1930, XVII.

<sup>16</sup> *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive Originum Libri XX*, hg. von W. M. Lindsay, Oxford 1911, III, 17.

<sup>17</sup> CS IV, 205 f.

der Klänge ins gehörige Verhältnis kommen und ihre Substanzen sich richtig mischen, wie es zu lesen ist von David, der den König Saul durch seine Modulationskunst dem bössartigen Geiste entriß.

Ja, sogar Kriechtiere, Fische und Vögel tröstet die Musik mit ihrer Süßigkeit. Aber auch alles, was wir reden und was sich in uns bei den Pulsschlägen in den Adern bewegt, erweist sich als durch die Kräfte der Harmonie verbunden.“

Über die Wirkungen des *COMPLEXUS* hinaus finden wir bei Lambertus die Lehre von der Sphärenharmonie und die Erwähnung, daß Musik selbst auf Tiere einwirke. Freilich führt Tinctoris die Erzählung von Orpheus an, der mit seinem Gesang die wilden Tiere besänftigte; er wertet sie aber als dichterische Erfindung, welche die Wirkung der Musik auf ungebildete Bauerngemüter illustrieren soll. Die Formulierung im 8. Kapitel des *COMPLEXUS* stammt von Quintilian, der die allegorische Deutung des Orpheusmythus aus der *Ars poetica* des Horaz kannte.<sup>18</sup>

Der Text des Lambertus ist als mittelalterliche Version der platonischen Lehre zu werten, wonach in der Musik stets auf den sittlich fördernden Zweck geachtet werden muß. Sie verbindet sich mit der pythagoreischen Auffassung von der Musik als Erhalterin des Gleichgewichts in der Welt und im Menschen.

2. Die *Musica Johannis*, auf die sich im späteren Mittelalter viele Chorallehren berufen, ist über 150 Jahre älter als der Traktat des Lambertus. Dennoch steht sie in ihren Gedanken über die Wirkung der Musik den Ideen des Tinctoris näher, weil sie stärker auf die musikalische Praxis ausgerichtet ist.

Aufgrund der Widmung an einen „pater“ und „antistes“ Fulgentius hat J. Smits van Waesberghe (1950) wahrscheinlich gemacht, daß der Verfasser ein Mönch des Klosters Affligem bei Brüssel war, dem 1089–1121 ein Abt Fulgentius vorstand. Früher wurde die Schrift verschiedenen Autoren zugeschrieben, von Gerbert (1784) etwa einem Engländer J. Cotto, im ausgehenden Mittelalter zuweilen gar dem Papst Johannes XXII, was ihr hohe Geltung einbrachte.

Die Musikauffassung des Johannes ist von der Beschäftigung mit Horazens *Ars poetica* geprägt. So stellt er etwa an den Anfang seiner Kompositionslehre (Kap. 18) die Forderung, daß der Gesang sich nach dem Sinn der Worte zu richten habe wie ein Dichtwerk nach dem Charakter der Personen. Schon Aristoteles hatte ja die Entstehung der Dichtkunst auf einen musikalischen Darstellungstrieb, auf gesungene Charakterimprovisation zurückgeführt.<sup>19</sup> Johannes erinnert an die Feststellung, daß jeder an etwas anderem Gefallen findet: der eine neigt zu höfischem Wesen, ein anderer zur Üppigkeit, ein dritter zur Trauer. Es geht darum, die „genera cantus“ den angesprochenen Menschen anzupassen.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Horaz, *Ars poetica* 393 ff. (Q. Horati Flacci Opera, hg. von St. Borzsák, Leipzig 1984, 309.)

<sup>19</sup> Vgl. Hermann Koller, *Musik und Dichtung im alten Griechenland*, Bern 1963, 52.

<sup>20</sup> Tinctoris behandelte offensichtlich die „genera cantus“ in der Motette, welche Bonnie J. Blackburn mit einer mehrfach von Theoretikern erwähnten identifizieren konnte („A lost guide to Tinctoris's teachings recovered“, *Early music history* I, ed. Iain Fenlon, Cambridge 1981, 29 ff.). Von den „alcuni versi“ des Textes ist nur der erste Hexameter überliefert (Blackburn 89, A. 114); „Difficiles alios delectat pangere cantus“, was etwa soviel heißt wie: „Den einen macht es Freude, schwierige Gesänge zu komponieren ...“ (anders Blackburn 30). Eine Randnotiz in der Handschrift, die die Musik überliefert, weist – unter Berufung auf

Das 17. Kapitel der Musiklehre des Johannes, „De potentia musicae“, geht von Musikhörern aus, die in einer bestimmten Situation auf eine bestimmte Weise affiziert werden:

„Aber auch davon darf man nicht schweigen, daß dem musikalischen Gesang eine große Macht innewohnt, die Gemüter der Zuhörer zu bewegen: Er schmeichelt dem Ohr und richtet den Geist auf<sup>21</sup>, stachelt Krieger zum Kampf an und gibt Verzweifelten neuen Mut, stärkt Reisende und entwaffnet Räuber, besänftigt im Zorn und erfreut in trauriger Beklommenheit; Zwieträchtigen bringt er Frieden, unnötige Sorgen vertreibt er, die Wutanfälle Geisteskranker lindert er. Daher heißt es im Königsbuch von Saul, daß er sich beim Harfenspiel Davids besänftigte, wenn er vom Dämon ergriffen war; sobald aber David aufhörte, wurde er von neuem gequält. In gleicher Weise soll ein Geisteskranker vom Arzte Asklepiades durch Gesang von seinem Wahnsinn befreit worden sein.

Von Pythagoras ist überliefert, er habe einen ausschweifenden jungen Mann durch musikalische Modulation von seiner maßlosen Geilheit abgebracht. Die Musik hat – je nach Art – verschiedene Wirkmöglichkeiten: Durch eine bestimmte Gesangsweise läßt sich einer zu Ausschweifungen reizen, um diese alsobald unter der Einwirkung einer andern zu bereuen. Guido berichtet, solches an einem jungen Manne selber erfahren zu haben.

Da die Musik nun solchen Einfluß auf die Gesinnung der Menschen ausübt, ist es billig, daß sie auch in der heiligen Kirche gepflegt wird.“

Die realitätsbezogene Betrachtungsweise des Johannes steht in der aristotelischen Tradition, wie sie in späteren Jahrhunderten bestimmend wird.

Aristoteles und Cicero – darauf hin, welche „genera cantus“ andern Menschen gefallen. Es sind acht Gegensatzpaare, die sich freilich nicht alle bei den beiden antiken Denkern finden: schwierig – leicht, langsam – schnell, neu – alt, tief – hoch, rau – sanft, weich – hart, steif – locker, fröhlich – traurig. Allerdings geht es Tinctoris anscheinend nicht so sehr um den wahren Ausdruck als um „varietas“, Buntheit.

<sup>21</sup> Aures mulcet – mentem erigit (Joh. von Affligem), Delectabilis in intellectu – amabilis in auditu (Joh. de Muris), Virtus intellectiva – potentia auditiva (Joh. Tinctoris): Die Gegenüberstellung von Gehör und Verstand hat eine lange Tradition. Für das Mittelalter beginnt sie bei Augustin mit der Erörterung des Begriffes „scientia“ in der Musikdefinition: Wo einer bloß nach Gehör Klänge gestaltet oder sich von ihnen hinreißen läßt, kann von Musik nicht die Rede sein; denn solches Verhalten ist tierisch. Eine ähnliche Auffassung leuchtet am Ende der Barockepoche nochmals auf bei F. X. A. Murschhauser, der 1721 aus der Vorrede des *Delectus sacrarum cantionum* (1669) J. Kaspar Kerlls zitiert: „Depravatores musicae ... ajunt, se solum studere aures ... demulcere ... Qua (autem) ratione ... auribus satisfacietis, si compositiones vestrae omnibus legibus repugnant? ... Hoc est scilicet aures recreare; ... intelligentis vero ... aures et animum offenditis.“ Murschhauser betont im Titel seines zweiten Orgeldruckes (1703), daß die Stücke „auri et arti accomodata“ seien. Er wendet sich damit gegen die aufklärerische Tendenz, Musik ausschließlich nach ihrer Wirkung auf das Gemüt zu beurteilen. Für Tinctoris und die Musiker früherer Jahrhunderte ist es selbstverständlich, daß Musik nicht nur irgendwie angenehm und wirkungsvoll, sondern auch richtig und wahr sein muß.

Wie Tinctoris unterscheidet noch Andreas Werckmeister (*Hypomnemata musica*, Quedlinburg 1697, 20) zwischen äußerlicher und innerlicher Wahrnehmung: „Externum haben die unvernünftigen Tiere, Sensus internus aber hat eine Gemeinschaft mit dem Intellectu. Wenn nun ratione etwas gutes geschlossen ist, so wird es sensui externo vorgetragen, derselbe trägt es dem communi oder interno vor; daher wird approbieret, quod rationi consentaneum sit.“

Den Gedanken, die Johannes im 2. Kapitel über den Nutzen des Musikstudiums äußert, hätte auch Tinctoris beipflichten können:

„Wer sich unablässig der Musik widmet und bei dieser Arbeit nicht müde wird, der wird entlohnt mit der Fähigkeit zu beurteilen, ob ein Gesang kultiviert oder trivial, richtig oder falsch sei (*urbanus vel vulgaris, verus vel falsus*); er wird imstand sein, einen fehlerhaften zu korrigieren und einen neuen zu komponieren.“

3. Die beiden bisher angeführten mittelalterlichen Texte zeigen den Gegensatz zwischen der auf Boethius aufbauenden mathematisch-spekulativen Musikanschauung und der realistischeren Auffassung, welche die sprachlich-darstellende Seite der Musik betont und sich seit dem 13. Jahrhundert auf Aristoteles berufen kann.

Ein kurzer Abschnitt aus dem *Compendium musicae practicae* des Johannes de Muris (ca. 1322) vereinigt die beiden Ansichten: Musik ist einerseits eine exakte mathematische Wissenschaft, die die methodische Grundlage für das Verständnis aller Dinge und Phänomene in sich enthält; andererseits geht von ihr auf die Zuhörer ein Reiz aus, der sie unmittelbar anspricht. Die Bemerkung „Geizige macht sie großzügig“ geht in ihrer Realitätsbezogenheit sogar weit über das aristotelische Verständnis einer freien Kunst hinaus. Aristoteles würde es als banausische Haltung werten, wenn einer Musik macht, um einem wenig spendefreudigen Herrn Geld zu entlocken.

Ich gebe die „Definition“ der Musik zuerst lateinisch:

„Quid est musica? Ars artium domina, continens omnium principia methodorum, in primo certitudinis gradu confirmata, in natura rerum omnium modo mirabili proportionaliter internata, delectabilis in intellectu, amabilis in auditu, tristes laetificans, avaros amplificans, confundens invidios, confortans languidos, insopians vigilantem, evigilans dormientem, nutriens amorem, honorans possessorem finem debitum assecuta, ad laudem Dei finaliter instituta.“

Den poetischen Wohlklang des Textes kann ich leider in der Übertragung nicht wiedergeben:

„Was ist Musik? Die Herrin der Künste, welche die Grundlage aller Methoden in sich enthält, indem sie mit absoluter Zuverlässigkeit dem Wesen aller Dinge auf wunderbare Weise mit ihren Verhältnissen einverleibt ist. Wer sie versteht, dem bringt sie Freude, und wer sie hört, der empfindet Wohlgefallen. (Vgl. hierzu Anmerkung 21) Trübsinnige erheitert sie, Geizige macht sie großzügig, Neider beschämt sie, Ermattete stärkt sie, den Wachen wiegt sie in Schlaf, den Schlafenden weckt sie; sie nährt die Liebe und bringt zu Ehren den, der sie bis zur Vollendung beherrscht. Ihr Endzweck aber ist das Lob Gottes.“

Diesem Text hat Tinctoris zwei Wirkungen entnommen, für die sich in den andern musiktheoretischen Quellen kein Vorbild findet: den Anreiz zur Liebe (Kap. 17) und die Erlangung von Ruhm (Kap. 19). Der Gedanke vom Ruhm des Musikers gehört zum Programm der *Ars nova*, deren großer Theoretiker Johannes de Muris ist. In der *Ars nova* verläßt der Musiker „seine ästhetische Insel, um vor die Öffentlichkeit zu treten, Stellung zu nehmen, politisch oder moralisch zu wirken.“<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Heinrich Bessler, „Ars nova“, *MGG I* (1949–51) 708.

4. Der *Tractatus de duplici ritu cantus ecclesiastici* des Carlerius, eine entschiedene Parteinahme für die mehrstimmige Musik im Gottesdienst, bot das unmittelbare Vorbild für die Darstellungsweise des *COMPLEXUS*.

Carlerius (Charlier) war nach Fétis<sup>23</sup> von 1431 bis 1458 Dekan an der Kathedralkirche von Cambrai und später bis zu seinem Tode (1473) Theologieprofessor am Collège de Navarre in Paris. Als angesehener Theologe wurde er 1433 vom Basler Konzil nach Prag entsandt, um in einem Disput mit N. Tabory eine Einigung mit den Hussiten zu erreichen.

Der *Tractatus* ist an fromme Leute gerichtet, die mehrstimmige Kirchenmusik als weltlichen Auswuchs betrachteten. Carlerius legt zunächst dar, daß gesungenes Lob im Gottesdienst notwendig sei, um schwache Gemüter zur Andacht zu bewegen. Der tiefernste (flebilis) Gregorianische Choral und der mehrstimmige Jubel hätten dabei beide ihren Platz: Der eine für Mönche und andere Leute, denen Trauer angemessen sei, oder für kirchliche Würdenträger, die sich keinen Anschein von Leichtfertigkeit geben dürften, der andere für Menschen, die sich des Lebens freuen könnten. Es folgt eine lange Aufzählung von Beispielen, wie Gott auf die Trauer Freude folgen läßt, aus der „lex naturae“ (1. Buch Mose), aus der „lex scripta“ (Altes Testament seit Mose) und aus der „lex evangelica“ (Neues Testament).

Ein zweiter Teil des Traktates handelt „vom harmonischen Jubelgesang und seinem Nutzen“. Er beginnt mit der Bemerkung, daß von den drei Arten der Musik, der harmonischen (gesungenen), der organischen (geblasenen) und der rhythmischen (geschlagenen), der harmonischen der Vorzug zukomme; denn die Harmonie wirke auf das Gemüt. Carlerius führt eine Stelle aus Isidor an, die auch Lambertus verwendet. Weiter heißt es von der Harmonie, daß sie auf Zahlen beruhe, die Zahl aber alles umfasse, weil Gott alles nach Zahl, Maß und Gewicht erschaffen habe.

Nun zählt Carlerius sechs Vorzüge des Jubelgesanges auf und erläutert diese mit Bibelzitat und andern Beispielen. Die einzelnen Vorzüge sind:

1. Musik ist ein Abbild himmlischer Freuden (*COMPLEXUS*, Kap. 4)
2. Sie mäßigt die Leidenschaften des Gemüts (12)
3. Sie mildert körperliche Leiden (15)
4. Sie vertreibt Dämonen (9)
5. Sie bereitet dem Heiligen Geist den Weg (5)
6. Sie führt zur Gemeinschaft mit den Engeln (3)

Oft machen erst theologische Erläuterungen deutlich, was eine zitierte Textstelle mit dem betreffenden Vorzug zu tun hat. Im 6. Kapitel etwa führt Carlerius die Stelle aus dem 68. Psalm an, die Tinctoris zur Erläuterung seiner 10. Wirkung („in Begeisterung versetzen“) verwendet: „Voraus gingen Fürsten zusammen mit Harfenspielern. Sie wurden umringt von jungen Tamburinspielerinnen.“ Der Kommentar des Carlerius: „Die Fürsten sind Engel, die Harfenspieler fromme Musiker und die Tamburinspielerinnen sind die Seelen der Einfältigen und Unschuldigen.“

<sup>23</sup> François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, Bruxelles 1860–65 II 252.

Nach der Behandlung der sechs Vorzüge geht Carlerius auf den sittlichen Wert der Musik ein. Er schreibt zunächst, daß Musik die Herzen der Gottesdienstbesucher in andächtige Trauer versetzen könne. Dann führt er Plato und Aristoteles an, natürlich nicht, ohne sich vorher für seine heidnischen Gewährsleute zu entschuldigen („fas est et ab hoste doceri“). Beide Philosophen bezeugen, daß gute Musik seelische Leidenschaften mäßigt. Unser Text fügt hinzu, daß sich das Herz, dadurch befreit, Höherem zuwenden könne (*COMPLEXUS* 11). Was folgt, zeugt von wenig entwickeltem historischem Bewußtsein: Carlerius findet bei Aristoteles die Bezeichnung „dorisch“ für eine Musikweise, welche den Geist zur Tugend führt. Er schließt daraus, daß sie in der dem israelitischen Stamme Manasse zugehörigen Stadt Dor<sup>24</sup> erfunden worden sei. Es sei dieselbe Gattung, welche Augustin als „sittliche“ dem „gebrochenen“ Theaterstil gegenüberstelle. In Frankreich werde sie üblicherweise „à point d'orgue“, in Cambrai aber „de longues“ genannt. Pythagoras habe diese Art Musik gemeint, wenn er zur Dämpfung von Leidenschaften den Spondeus empfohlen habe.

Carlerius zieht die harmonische (gesungene) Musik der Instrumentalmusik vor, „wenn Herz und Stimme im Einklang sind“. Da strömen die Leute von überall herbei, um sich vom Lob Gottes mitreißen zu lassen. Aber auch organische (Trompeten-, Flöten-, Orgel-)Musik und rhythmische Musik (Harfe, Psalter, Chorus, Tamburin, Zimbel) ist Gott angenehm (*COMPLEXUS* 2), wie etwa der 150. Psalm bezeugt.

„Wenn schon die Musik der Heiden Leidenschaften mäßigte, Sitten besserte, Krankheiten heilte (14) und Schlaflosen zu sanfter Ruhe verhalf, wie sollte da die dorische, sittliche Kirchenmusik nicht das Denken der Gläubigen durchdringen und zu Andacht (6) und Buße (20) ermuntern können?“

Carlerius schließt seinen Traktat mit einem Lob des freudigen Jubels: „denn wenn sich die kämpfende Kirche freut, dann freut sich auch die triumphierende, nach der wir uns seufzend sehnen, auf die wir uns hoffnungsvoll freuen, für die wir einst würdig befunden werden mögen. Amen.“

Der *COMPLEXUS* verdankt Carlerius formal und inhaltlich viel. Formal übernimmt Tinctoris die Ausgestaltung jeder Wirkung (bei Carlerius sind es die „Vorzüge“) zu einem eigenen Kapitel. In beiden Schriften pflegen die Kapitel mit „denn“ oder „daher heißt es“ zu beginnen und dann verschiedene Stellen aus Bibel, Philosophen und Kirchenväter anzuführen. Allerdings überwiegen bei Carlerius die Bibelzitate bei weitem.

Was den Inhalt anbelangt, so habe ich die wichtigsten Entsprechungen in Klammern vermerkt. Ganz besonders hervorheben möchte ich die 5. Wirkung des *COMPLEXUS*, welche aus dem 5. „Vorzug“ des Carlerius-Textes übernommen ist. Carlerius fügt freilich zum Beispiel von Elisa noch dasjenige des jungen Saul hinzu, der von den singenden und spielenden Propheten angesteckt wurde und auch zu weis-sagen begann.<sup>25</sup> Ein wesentlicher Unterschied besteht in der Formulierung der Überschrift zu diesem Kapitel: bei Carlerius erwirkt (meretur) die Musik die

<sup>24</sup> Josua 17, 11.

<sup>25</sup> 1. Samuel 10, 10ff.

Ankunft des Heiligen Geistes, während sie bei Tinctoris den Menschen lediglich darauf vorbereitet.

In der Umarbeitung des 6. Vorzuges (Gemeinschaft mit den Engeln) zur dritten Wirkung des *COMPLEXUS* (Freuden der Seligen) wird deutlich, wie sich Tinctoris vom nicht sinnlich Wahrnehmbaren abwendet: Der Engelsgesang ist eine Fiktion der Maler, die damit zum Ausdruck bringen, daß an den himmlischen Freuden auch die Musik irgendwie mitbeteiligt sein müsse.

### *Der COMPLEXUS – eine Zugabe zur Musiklehre*

Die drei ersten Autoren, die wir im letzten Kapitel kennen lernten, sind Zeugen dafür, daß die Erwähnung verschiedener Wirkungen der Musik auf das menschliche Gemüt ein Bestandteil im Programm der musikalischen Ausbildung war, die an den Singschulen der Cathedral-Kirchen vermittelt wurde. Daß sich Tinctoris nicht mit Erwähnungen begnügt, sondern zu jeder Wirkung womöglich mehrere Beispiele aufzuzeichnen versucht, unterscheidet ihn von allen seinen Vorgängern. Hat er eine Unzahl Autoren durchgelesen, um eine eindruckliche Stoffsammlung zusammenzubringen? Das gewiß nicht. Ich habe auf den letzten Seiten des Anhangs eine Übersicht der Quellen gegeben, die er benutzt hat. Die meisten waren den Musiklehrern des Mittelalters geläufig. Die Stellen aus Quintilian wie diejenigen aus Aristoteles sind je aus einem einzigen Kapitel, das eben als einschlägig bekannt war. Bei andern Autoren, etwa Cicero oder Vergil, ist der rezipierte Bereich breiter.

Es ist wahrscheinlich, daß auch die Früheren in ihren Vorlesungen Zitate heranzogen; in ihren geschriebenen Abhandlungen sie zu erwähnen, schien überflüssig. Öfter mochten sie den Schülern schon vom Lateinunterricht her bekannt sein, sie mochten sie auswendig gelernt haben, so etwa solche von Vergil. Die Vermutung, daß Tinctoris, als er das Werklein für seine Schülerin Beatrix schrieb, von früheren Aufzeichnungen Nutzen zog, hat viel für sich: Bevor er nach Neapel kam, wirkte er eine Zeitlang als Lehrer der Chorknaben von Chartres. Im Merkreim in Kap. 9 des *COMPLEXUS* weht uns ein Hauch Schulluft an:

Der König David dämpfte in Saul des Dämons Wut  
Sein Lied erweist die Wunder, die eine Harfe tut.

Diese Verse stammen aus der anonymen *Summa musice*.<sup>26</sup> Die *Summa* behandelt die einzelnen Kapitel der Musiklehre zunächst in Prosa, um dann ein „Metrum de eodem“ anzuhängen, welches der Schüler auswendig lernen konnte. Solche Merkreime erfüllten auf akustischem Wege die Aufgabe von graphischen Schemata und Kästchen unserer Schulbücher.

Wenn Tinctoris im Vorwort des *COMPLEXUS* in bescheidenen Worten hervorhebt, daß sein Unternehmen anspruchsvoll sei, indem es sowohl Theologie und Philosophie als auch Dichtung betreffe, so ist es damit nicht so weit her. Die großen philosophischen Ideen etwa, die sich bei den Vorgängern finden, hat er fallen lassen, so die Sphärenharmonie, an die Lambertus erinnert, wie auch seine Vorstel-

<sup>26</sup> GS III, 189 ff. – Tinctoris bezeichnet den Autor als „Rhetor quidam“.

lung von der Gesundheit der Seele als Harmonie, so die Beziehung zwischen Charakter verschiedener Menschen und musikalischer „Gattung“, die Johannes von Affligem auf Grund von Aristoteles lehrte.

Tinctoris hat den Schritt getan vom Philosophen zum „Wissenschaftler“, zum Fachgelehrten, von der Ethik zur Psychologie. (Vergleichbares hat in der Bildungsgeschichte zwischen 1850 und 1950 stattgefunden.) Was nämlich die Vorgänger als Nutzen, als Vorzug, als Macht, als „causa finalis“, als Sinn der Musik bezeichnet hatten, das nennt er Wirkung; was sie als Mittel darstellten, eine Aufgabe am Mitmenschen zu erfüllen, ist für Tinctoris ein Vorgang, den er kühl distanziert feststellt. Dabei bemüht er sich, der Musik nicht mehr zuzumuten, als sie leisten kann. Wenn Carlerius zeigt, daß Musik das Kommen des Heiligen Geistes zu erwirken vermag (meretur), sagt Tinctoris, daß sie den Menschen darauf vorbereite. Über die Macht des Gesanges von Orpheus schreibt er (im Gefolge von Quintilian): Von Orpheus, der mit seinen Melodien die Härte roher Bauerngemüter zu erweichen vermochte, erzählt die Nachwelt, er habe wilde Tiere ... bewegt.

Was im *COMPLEXUS* zusammengetragen ist, umfaßt nicht alles, was Tinctoris über die Wirkungen der Musik dachte und lehrte. Die Lehre von den „genera cantus“ etwa hätte auch hierher gehört. Daß Tinctoris an dieser Thematik interessiert war, zeigt uns seine Motette „Difficiles alios“ (vgl. hierzu Anmerkung 20). Doch im Rahmen des *COMPLEXUS* würde sie etwas gar fachspezifisch erschienen sein; denn diese Schrift ist nicht als zünftiger Traktat gemeint, sie hat ihren Platz im Gesamtwerk des Autors ganz am Rand. Daß Theologie, Philosophie und Dichtung betroffen sind, heißt für Tinctoris, daß es nicht ein musikwissenschaftliches Werk ist (da dachten die Früheren anders). Entsprechend ist der Stil anders als dort; er zeigt einen gewissen belletristischen Ehrgeiz; ein Graecismus wie *musices*, *musicen*, statt *musicae*, *musicam* ist der Humanistensprache entliehen. Dem *COMPLEXUS* verwandt ist nur noch eines der andern elf Werke des Autors, das letzte, als Fragment erhaltene: *De inventione et usu musicae*, entstanden 1487.<sup>27</sup> Auch hier finden wir eine Reihung verschiedener Beispiele aus Bibel und andern Autoritäten, diesmal auch aus zeitgenössischen. Das Unsystematische, das den Eindruck erweckt, als wären die Beispiele in legerer Laune hingeworfen, tritt diesmal stärker hervor; der Autor kann es sich ja leisten, er ist jetzt eine anerkannte Größe. Er darf nun auch wagen, sich selbst als Dichter zu bezeichnen und zu betätigen. Dafür ein köstliches Beispiel: Letzthin habe ihn jemand nach den Eigenschaften eines vollkommenen Sängers gefragt. Darauf antwortete er (sein Gesprächspartner und der Leser mochten denken: aus dem Stegreif) mit den folgenden Hexametern:

Quinque quibus cantor perfectus redditur haec sunt:  
Ars, mensura, modus, prolatio voxque venusta.<sup>28</sup>

(Die fünf Dinge, die einen vollkommenen Sänger ausmachen, sind  
Kunst, Mensur, Modus, Vortrag und gute Stimme)

<sup>27</sup> Karl Weinmann, *Johannes Tinctoris und sein unbekannter Traktat „De inventione et usu musicae“*, Regensburg 1917, Neudruck von W. Fischer, Tutzing 1961, 27–46.

<sup>28</sup> „De inventione“ (vgl. A. 27) Buch 2, Kapitel 20.



Der Ton der musikalischen Fachschriften ist viel nüchterner. Bezeichnend hierfür ist schon das früheste Werk, das *Terminorum musicae diffinitorium*, welches etwa gleichzeitig mit dem *COMPLEXUS* entstand (um 1473). Tinctoris stellt hier für fast 300 Termini kurze Definitionen zusammen. Die übrigen Schriften verfasste er in dichter Folge in den nächsten vier Jahren. Alle zusammen machen ein Lehrwerk aus, das die Erscheinungen der Musik in ihrer ganzen Breite bis ins Detail zu erfassen sucht. Es ist in mehreren Handschriften vollständig überliefert. In unserer Brüsseler Quelle findet sich der *COMPLEXUS* als Anhang.

Mit seinem Eifer, die Phänomene geistig zu erfassen, aber auch mit seiner abschätzigen Haltung gegenüber der ungebildeten Masse verkörpert Tinctoris in einzigartiger Weise den Typus des Renaissancemenschen. Das möchte ich im folgenden darzustellen versuchen.

### *Tinctoris, Typus des Renaissance-Künstlers*

Der Geniekult des ausgehenden 18. Jahrhunderts hat – erfolgreicher als gerechtfertigt – die Renaissance für sich vereinnahmt: Leonardo, der *uomo universale*, Michelangelo, der Titan, das ist ihm Renaissance; dann auch Raffael, über dessen Genie der Maler Conti in Lessings *Emilia Galotti* nachgedacht hat, um schließlich zu sagen: „Meinen Sie, Prinz, daß Raffael nicht das größte malerische Genie gewesen wäre wenn er unglücklicherweise ohne Hände wäre geboren worden?“<sup>29</sup> Das Werk ist Nebensache, die Größe liegt in der inneren Schau, die eben dem vorbehalten ist, über dessen Zeugungsstunde der starke Dämon stand.

Das Geniale ist Inspiration, es entzieht sich dem Bewußtsein und dem freien Willen des Schaffenden, es drängt sich ihm auf in glücklichen oder düsteren Stunden und bleibt ihm wieder über Monate fern. Das Geniale ist, nach seinem Verkünder Johann Gottfried Herder, *naiv*, d. h. ursprünglich angeboren, und es findet sich in der Frühzeit bei ganzen Völkern, es kann sich auch noch manifestieren im Volkslied und im Volksmärchen; der Handwerksbursche, der singend über Land zieht, und der Fährmann, der so viele Lieder mitanhört, können unversehens einmal ihren eigenen Faden in das Gewebe des ehrwürdigen Mantels der Volkspoesie einschließen.

Die Renaissancekunst ist völlig gegensätzlicher Art. An ihrem Anfang steht intensives Studium. Die Renaissance-Architekten haben eine Epoche entdeckt, die mit rationaler Planung Aufgaben zu lösen versucht, einen Lehrmeister, der die Regeln jedem Beflissenen verständlich zu Papier gebracht hat: die Zeit des Kaisers Augustus, den Lehrmeister Vitruv. Nun fällt ihre rationale Bauweise wie ein Frost über die reiche Blütenwelt des gotischen Abendlandes. Auch die Maler haben Vitruv gelesen, und sie studieren Anatomie und Perspektive; wer sich gewissenhaft an deren Prinzipien hält, ist ein ernst zu nehmender Künstler, alle Früheren, wie stark ihre naive Aussage sein mag, haben ihren Wert verloren.

<sup>29</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti*, Berlin 1772, 13 (Reprint Leipzig 1981).

In der Musik ist der Wechsel weniger schroff, ist doch die Musik durchs ganze Mittelalter als Wissenschaft studiert worden. Auf der andern Seite hatte die Musik in ihren Ausdrucksformen eine Entwicklung genommen, die vorerst, im Unterschied zu allen andern Künsten, ganz unabhängig von antiken Lehrmeistern geschah. So kann sich Tinctoris auf die wissenschaftliche Musiktradition berufen und die Ablehnung des Naiv-Genialen so programmatisch vortragen, wie wir es in andern Künsten kaum finden.

Tinctoris setzt der traditionellen Ethoslehre von der im Sittlichen hilfreichen Kraft der Musik ein anderes Ethos entgegen: das Ethos des Studiums, d. h. im genauen Wortsinn, des Eifers, der sich auf Verstehen ausrichtet. Dem Applaus für den populären Sänger stellt er den Ruhm gegenüber, welcher dem Komponisten zukommt, der mit letzter Selbstdisziplin die geistige Arbeit geleistet hat, auf der das gültige Meisterwerk beruht. Virtus heißt die Sittlichkeit des Tinctoris, Mannhaftigkeit. Neben die Mannhaftigkeit des *condottiere*, die sich im Felde bewährt, setzt er die Mannhaftigkeit des Künstlers, seinen Mut und seine Ausdauer, die ihn bei seinem Werkstück halten, bis es zur Meisterschaft gebracht ist. Sein Wille hat das Werk vollbracht, er würde sich verachten, wenn es nur einem Zufall, einem Zugewallenen, einer Begabung, einer Gabe zu verdanken wäre.

Die renaissancehafte Hochachtung des Tinctoris vor den rationalen Grundlagen seiner Kunst ist so stark, daß das Bemühen um die Lehre die Schöpferkraft des Komponisten in den Hintergrund drängt.

Beispielhaft für die heraufkommende Epoche ist auch die Stellung des Tinctoris in der Gesellschaft. Der Renaissancekünstler ist elitär, er arbeitet sich nach oben. Für die, die unten bleiben, hat er wenig Sinn. Immer wieder findet Tinctoris in der christlichen Tradition jene Meinung des Augustin, die er im 6. Kapitel wiedergegeben hat: Der „animus infirmior“, der Schwachmütige, bedarf des sinnlichen Anreizes als einer Krücke. Auch Aristoteles hat ja gesagt, daß die niedrigen Schichten zur Erholung des sinnlichen Wohlgefallens an Musik bedürfen.<sup>30</sup> In liebevoller Caritas hat die katholische Kirche den Schwachmütigen diese Krücke gewährt – Tinctoris kümmert sich nicht darum: Er und die, denen er sich zuwendet, streben nach geistigerem Kunstgenuß.

Tinctoris entstammt einer Handwerkerfamilie. Sein Name ist die Latinisierung der Berufsbezeichnung seiner Vorfahren. Sein Vater war „Martin le taintenier“. Der Färber übt eine der anspruchsvollsten Arbeiten im Bereich der Textilveredlung aus. Die Heimat des Tinctoris sind jene burgundischen Niederlande, wo die Qualitätsprodukte (z. B. Gewebe und Goldschmiedearbeiten) geschaffen wurden, die dem Hofe der großen Herzöge besonderen Glanz verliehen. Die Gesinnung des echten Handwerkers kommt im *COMPLEXUS* gleich zu Beginn großartig zum Ausdruck: Jeder artifex, jeder „tätige Künstler“, empfindet über seine Arbeit dann am meisten Freude, wenn ihm ein vollkommenes Werk gelungen ist. So muß es auch bei Gott sein, dem höchsten artifex.

<sup>30</sup> Aristoteles, *Politik* VIII 7 (1342 a 20) (*Aristoteles' Politik*, hg. von A. Dreizehnter, München 1970, 222).

Die Freude, die der artifex am gelungenen Werk hat, ist eine unanfechtbare Genugtuung. Eine andere wurde im christlichen Mittelalter verurteilt und wird heute von der egalitären Sozial-Ideologie in Verruf gebracht: der Ruhm. Tinctoris, wie Unzählige seiner Zeit, kam nicht um den geistlichen Stand herum, als er sich der akademischen Laufbahn widmen wollte. Aber von einer Berufung zum geistlichen Stande finden wir nichts bei ihm. Der Horaz-Vers „Exegi monumentum aere perennius“ hat ihm wohl mehr bedeutet als Moses samt den Propheten. Unsterblichen Ruhm erwerben, Ideal der heidnischen Antike, ist das vordergründigste Motiv für den Leistungswillen des Renaissance-Künstlers.

Unsterblichen Ruhm zu erwerben gab es immer noch geringe Aussichten im Klima der Kirche. Aber die Symbiose von Künstler und fürstlichem Gönner war schon in der Antike vorgezeichnet, und die Chance, als Gönner der Kunst Ruhm zu erlangen, bedeutete einen Anreiz zur Zivilisierung der Nachfahren rauflostiger Adelsgeschlechter. So ist die Höflingsrolle die gegebene Sozialform für den Renaissance-Künstler; und wenn bald einmal das herbe Virtus-Ideal der ersten Zeit vielfältig aufgeweicht sein wird, wird doch diese Verbindung zwischen Hof und Künstler als Grundlage der Kultur überhaupt durch über 200 Jahre erhalten bleiben.

Um den Höfling Tinctoris vorzustellen, könnten mehrere Widmungen von Werken herangezogen werden; unter den Adressaten findet sich neben der Prinzessin Beatrix auch ihr Vater, König Ferdinand. Ich möchte aber lieber noch einmal das 18. Kapitel des *COMPLEXUS* heranziehen, erweckt es doch vor unserm innern Auge das Bild, in welchem die Verbindung Fürst—Musiker am schönsten in Erscheinung tritt: im festlichen Mahl. Der Fürst und seine edlen Gäste sitzen um den schön gedeckten Tisch, von der Estrade erschallen die Instrumente der Hofkapelle und heben den Genuß der Tafelrunde hoch über die Gaumenfreuden hinaus. Das fröhliche Zusammensein im Zeichen der Musen ist für Tinctoris der Inbegriff wahren Glücks.

Die Musik wird in der Versammlung gebildeter Menschen (der höfische Musikmeister supponiert, daß sie gebildet sei!) zu einem lustvollen Spiel des Geistes. „Wie ein Rubin in feinem Gold leuchtet, so ziert Musik das Mahl.“ Das steht immerhin, wir haben es gelesen, in der Bibel. Bei den Niederländern der Renaissance wird es zu einer Art Siegel für das richtige Musikverständnis. Rund 120 Jahre nach Tinctoris (1589) ziert es das Titelblatt der *PORTA MUSICES* des Basler Organisten und Musiklehrers S. Mareschall aus Tournai.<sup>31</sup> Mareschall streicht in seiner Vorrede „an die kunst- und tugendliebende Jugend der Schule zu Basel“ heraus, daß die Musik den übrigen herrlichen Künsten, welche Gott dem Menschen „zur Notdurft, Nutz und Ergötzung“ eröffnet habe, an „subtiler Lieblichkeit“ in nichts nachstehe. „Subtile Lieblichkeit“, ein feiner Genuß, der nur kultivierten Musikhörern zuteil wird: dies ist auch für Tinctoris die höchste Stufe der Musik.

Das letzte Kapitel des *COMPLEXUS* spricht zwar vom Weg zur ewigen Seligkeit und von der Reue. Es scheint, daß der Kaplan Tinctoris diesem Thema den Ehren-

<sup>31</sup> *Porta Musices: Das ist/Eynführung zu der Edlen kunst Musica ... Durch Samuelem Marescalum Tornacensem Flandricum*, Basel 1598.

platz doch noch schuldig zu sein glaubte; aber wir erinnern uns, daß er es doch nicht lassen konnte, das wahre Musikverständnis höher einzustufen als die Läuterung des Herzens. So elegant er – nach seinem Sinne – den Weg der Buße den Unverständigen überlässt: auf uns wirkt das Kapitel etwas zwiespältig. In den vorangehenden beiden aber, über das Gastmahl und den Ruhm, zeigt sich der ganze Mensch Tinctoris, ein Meister der hochdifferenzierten Musikkultur der herben Frührenaissance.

## DER TEXT DES *COMPLEXUS* LATEINISCH/DEUTSCH

### *Handschriften und Druckausgaben*

Der *COMPLEXUS* ist in zwei Handschriften sehr unterschiedlicher Qualität überliefert: Für das Proömium und die ersten acht Kapitel können wir uns auf den authentischen Text des Brüsseler Tinctoris-Manuskripts stützen; für den Rest sind wir angewiesen auf eine kalligraphisch zwar sorgfältige, sonst aber ziemlich fehlerhafte Abschrift aus Gent.

1. Bruxelles, Bibliothèque royale, Ms. II 4147.<sup>32</sup>

Der Band enthält alle musikalischen Lehrwerke des Tinctoris in methodisch aufsteigender Folge. Der *COMPLEXUS* ist am Schluß angefügt. An zwei Stellen finden sich Vollendungsdaten: Nach dem *Liber de natura ... tonorum*: Neapel, 6. Nov. 1476, nach dem *Liber de arte contrapuncti*: Neapel, 11. Okt. 1477.

R. Woodley<sup>33</sup> merkt zum ersten Eintrag an: „There are strong arguments, too lengthy to be discussed here, for believing that the only manuscript source to give this completion date [= unser Ms.] is an authorial holograph.“ Das mutmaßliche Autograph ist in der Orthographie ziemlich konsequent. Die Umlaute ae und oe des klassischen Lateins erscheinen als e, t vor i und einem weiteren Vokal oft als c. Satzzeichen sind selten, Eigennamen klein geschrieben, Satz- und Zitat anfänge durch Maiuskel erkennbar. Die Bedeutung der ziemlich undifferenzierten Kürzel ergibt sich aus dem Zusammenhang. Vom *COMPLEXUS* ist nur die erste Hälfte erhalten (bis Kapitel 9). Die beiden letzten Blätter sind herausgerissen.

2. Gent, Universiteitsbibliotheek, Ms. 70 (71), fol. 74–77'.<sup>34</sup>

Die jüngere Quelle enthält verschiedene Texte über Musik, welche Magister Antonius de Aggere Sancti Martini in den Jahren 1503–34 eintrug. Im *COMPLEXUS* ist das Vorwort auf ein paar Zeilen zusammengestrichen. Initialen und reichliche Interpunktion zeugen vom Fleiß des Schreibers. Eigennamen sind häufig groß geschrieben.

Es sind zwei moderne Druckausgaben des lateinischen Textes anzuführen:

– Charles-Edmond-Henri de Coussemaker, *Joannis Tinctoris Tractatus de Musica*, Lille 1875. Wiederabgedruckt in CS IV, Paris 1876.

<sup>32</sup> Vgl. Albert Seay in CSM XXII 1, 10.

<sup>33</sup> Vgl. Anmerkung 3 (S. 231).

<sup>34</sup> Vgl. Joseph Smits van Waesberghe in RISM III, 1, 65–69.

– Albert Seay, *Johannis Tinctoris opera theoretica* (= CSM XXII), Band 2, Rom 1975.

Der *COMPLEXUS* ist meines Wissens noch nie in einer modernen Sprache veröffentlicht worden.

### *Zur vorliegenden Edition*

Mein erstes Anliegen war es, dem heutigen Leser, der mit den klassischen Sprachen nicht mehr so vertraut ist, eine lesbare deutsche Version des Textes zu bieten. Weil ich dazu gelegentlich recht frei mit den Begriffen und Konstruktionen des Originals umgehen mußte, schien es mir, daß ich philologisch anspruchsvolleren Lesern einen Vergleich mit dem Original nicht vorenthalten dürfe. Freilich erachtete ich es nicht für sinnvoll, nach der Ausgabe von Seay eine Übertragung in moderne Orthographie zu wiederholen. Daher habe ich nur Kürzel aufgelöst, Interpunktion ergänzt, wo es zum Verständnis erwünscht erschien, bzw. im Genter Manuskript sinnwidrige Satzzeichen getilgt. Wo diese Handschrift offensichtliche Fehler aufweist, habe ich die von mir vermutete Lesart in eckige Klammern gesetzt. Auch wenn manches uneindeutig geblieben ist (j-i, t-c, Interpunktion), so mag der Leser dennoch ein Bild gewinnen von gewissen Eigentümlichkeiten dieses Mittellateins einer interessanten Übergangszeit, das etwa durch falsche Gräzismen oder die Kleinschreibung von Familiennamen charakterisiert ist.<sup>35</sup>

In der Übersetzung erscheinen die zitierten Werke mit den heute üblichen Autorennamen und Überschriften. Bei den Psalmen folge ich der Zählung des hebräischen Textes.

Genauere Nachweise zitierter Stellen sind im Anhang zu finden, wo ich die Zitate nach Autoren zusammengestellt habe.

## COMPLEXUS EFFECTUUM MUSICES

EDITUS A MAGISTRO JOHANNE TINCTORIS IN LEGIBUS  
LICENCIATO REGISQUE SICILIE CAPELLANO

### PROLOGUS

Illustrissime domine beatrix de aragonia, regis sicilie iherusalem et ungarie probissime filie, Johannes tinctoris inter legum artiumque mathematicarum professores minimus immortalis servitum. Scienti mihi, beatissima beatrix, quam ardenti, quamque vehementi studio ingenue arti musices operam impendas occurrit quosdam ingentes effectus ipsius compendiose tue celsitudini exponere. Quibus licet animum tuum instar illius a quo celestem duxit originem arbitrer constan-

<sup>35</sup> „methamorphoseon“ statt „meta-“, „yxion“ statt „Ixion“; aber umgekehrt im Bereich kirchlicher Bildung „apocalipsis“ usw. Die Familiennamen werden nicht als eigentliche Namen, sondern bloß als differenzierende Attribute zum Eigennamen aufgefaßt.

## ZWANZIG WIRKUNGEN DER MUSIK

ZUSAMMENGESTELLT VON MAGISTER JOHANNES TINCTORIS,  
LIZENTIAT DER RECHTE UND MITGLIED  
DER KAPELLE DES KÖNIGS VON SIZILIEN

### VORWORT

Der erlauchten Frau Beatrix von Aragonien, ehrenwerten Tochter des Königs von Sizilien, Jerusalem und Ungarn, [erklärt] Johannes Tinctoris, der geringste unter den Lehrern der Rechte und der mathematischen Wissenschaften, seine immerwährende Dienstbereitschaft. Da ich weiß, glückselige Beatrix, mit welcher glühendem und heftigem Eifer du dich für die edle Kunst der Musik einsetzest, ist mir [der Gedanke] gekommen, deiner Hoheit einige bedeutsame Wirkungen derselben kurz darzulegen. Diese mögen dich anspornen, niemals von einer so vornehmen Tätigkeit abzulassen, wiewohl ich glaube, daß du dich schon von Natur aus beständig erweisen wirst, nach dem Vorbild dessen, von dem dein Geist seinen himmlischen

tissimum exciteris numquam abs tam insigni opera desistere. Quod quidem aggressus ego sum non minus amore tui quam artis inductus. Enimvero ut quam gratissimum mihi est musicen cui me ab ineunte etate dedidi studio tam illustris tam prudentis tamque formose domine, regie filie, gloriosissimam fore sic et beneficio ipsius artis quam ceterarum potentissimam plato, pulcherrimam quintilianus, divinamque scienciam augustinus asserit tuum semper animum ab omni dolore purificatissimum expeto. Neque me credas velim omnes effectus ipsius liberalis ac honeste musices — sic eam aristoteles vocat — hoc in opusculo complecti verum tantummodo viginti, ut sunt

Deum delectare  
Dei laudes decorare  
Gaudia beatorum amplificare  
Ecclesiam militantem triumphanti assimilare  
Ad susceptionem benedictionis divine preparare  
Animos ad pietatem excitare  
Tristiciam depellere  
Duriciam cordis resolvere  
Dyabolum fugare  
Exstasim causare  
Terrenam mentem elevare  
Voluntatem malam revocare  
Homines letificare  
Egrotos sanare  
Labores temperare  
Animos ad prelium incitare  
Amorem allicere  
Jocunditatem convivii augmentare  
Peritos in ea glorificare  
Animas beatificare

Quos quidem admirabiles et ut ita dicam divinos effectus tum rationibus, tum auctoritatibus sacris, tum philosophorum hystoricorum ac poetarum dictis que cicerone teste peti solent ad faciendam fidem comprobare decrevi ac ordine debito de quolibet ut liquidius pateant disserere institui.

Et huic licet editioni — eo quod ardua sit tum theologiam, tum philosophiam, tum poesim concernens — ingenium cantoris impar agnoscas, haud me vitii presumptionis profecto accusabis si non ignores in ardua tendere proprium esse virtutis.

Ursprung genommen hat. Zu diesem Unternehmen bin ich nicht weniger von der Liebe zu dir als von derjenigen zur Kunst verleitet worden. In der Tat freut es mich sehr, daß die Musik, der ich mich von Kind auf verschrieben habe, durch den Eifer einer so bedeutenden, klugen und schönen Frau, einer Königstocher, zu höchsten Ehren gelangt. Auf der andern Seite wünsche ich dir, daß dank der Musik dein Gemüt von jedem Schmerz immer völlig frei sei, nennt sie doch Plato die mächtigste, Quintilian die schönste und Augustin eine göttliche Wissenschaft. Du sollst nun nicht meinen, ich wolle alle Wirkungen der freien und ehrenhaften Musik – so nennt sie Aristoteles – in diesem Werk umfassen, sondern ich behandle nur deren zwanzig, nämlich:

Gott erfreuen  
Den Lobpreis Gottes verschönern  
Die Freuden der Seligen mehren  
Die kämpfende Kirche der triumphierenden ähnlich machen  
Bereiten zum Empfang göttlicher Segnung  
Die Herzen zur Frömmigkeit reizen  
Trübsinn vertreiben  
Verstocktheit des Herzens lösen  
Den Teufel austreiben  
In Begeisterung versetzen  
Das Auge vom Irdischen zum Höheren lenken  
Von böser Absicht zurückrufen  
Menschen fröhlich machen  
Kranke heilen  
Mühsal lindern  
Die Gemüter zum Kampf anspornen  
Zur Liebe reizen  
Die Feststimmung beim Gastmahl steigern  
Kundige Musiker zu Ruhm bringen  
Seelen selig machen

Die wunderbare und sozusagen göttliche [Kraft] dieser Wirkungen will ich erhärten sowohl mit Vernunftgründen und Zitaten aus kirchlichen Schriften wie auch mit Aussprüchen von Philosophen, Geschichtsschreibern und Dichtern; solche Aussprüche pflegen ja nach Cicero herangezogen zu werden, um eine Sache glaubhaft zu machen. Ich habe mir dabei vorgenommen, jede einzelne Wirkung in der gehörigen Reihenfolge abzuhandeln, damit sie ganz klar und deutlich werden. Du denkst nun bestimmt, daß für ein solches Unternehmen die Begabung eines Sängers nicht ausreiche, ist es doch anspruchsvoll, indem es einmal die Theologie, dann wieder die Philosophie und ein andermal die Dichtung berührt; dennoch wirst du mich nicht der Anmassung zeihen, wenn du dir bewußt machst, daß das Streben nach dem Höchsten der Tugend eignet.



## DE PRIMO EFFECTU MUSICE CAPITULUM I

Primo musica deum delectat.

Proprium etenim est cuiuslibet artificis suo delectari artificio maxime dum id perfectum fuerit. Unde cum deus qui opus imperfectionis non novit ut habetur in capitulo Maiores de baptismo et eius effectum extra in antiquis hanc artem perfectissimam operatus fuerit tenendum est quod ab ea pre ceteris delectatur. Hinc a dilectissima sponsa sua quam fideles ecclesiam credunt optat dulcedinem vocis audire quam sola musica potest efficere. Quippe per salomonem canticorum secundo capitulo sic alloquitur illam: Sonet vox tua dulcis in auribus meis. Et sequitur: Vox enim tua dulcis. Quasi dicat: eo quod vox tua dulcis, id est melodiosa, sit opto ut sonet in auribus meis. Neque vocis dulcedinem audire deus optaret si eum quovismodo non delectaret.

## DE SECUNDO EFFECTU CAPITULUM II

Secundo musica laudes dei decorat.

Hinc in ecclesia triumphanti perpetuis dei laudibus insistentes eas quo magis decorantur cantare dicuntur. Unde johannes in apocalypsi capitulo quartodecimo refert vocem cantantium quasi canticum novum ante sedem dei fuisse sicut cytharodorum cytharizantium in cytharis suis. Hinc virgilius fingit eos qui erant in campo elysio laudes apollinis sapientie dei canere. Nam in sexto libro eneidos de enea qui cum sibilla in illum locum devenerat ita dicit:

Conspicit ecce alios dextra levaque per herbam

Vescentes letumque choro peana canentes.

Sacerdotes etiam sub euandro more archadico deo herculi laudes in decorem canebant; de quo idem virgilius in octavo sic inquit:

Tum salii ad cantus incensa altaria circum

Populeis assunt evincti tempora ramis:

Hic iuvenum chorus, ille senum qui carmine laudes

Herculeas et facta ferunt etc.

Numaque pompilius sacrorum romanorum piissimus institutor voluit salios laudes deorum musicis decorare versibus. Unde quintilianus in libro primo institutionum oratoriarum: Versus quoque saliorum carmen habent.

Sed hec ad falsam religionem pertinent. Rex autem david vere religionis cultor dei laudes decorari cupiens cantores instituit qui coram archa federis illas decantarent; de quo ecclesiastici capitulo quadragesimoseptimo:

Stare fecit cantores iuxta altare et in sono eorum dulces fecit modulos. Hinc ille ab omnibus variis instrumentis musicis dei laudes decorari expetens postquam dixit in psalmo centesimoquadragesimosexto: Deo nostro sit iocunda decoraque laudatio. Subiungit in ultimo: Laudate eum in sono tube, laudate eum in psalterio et cythara, laudate eum in tympano et choro, laudate eum in cordis et organo, laudate eum in cymbalis bene sonantibus, laudate eum in cymbalis iubilationis, omnis spiritus laudet dominum. Instar cuius regie institutionis ambrosius primum

## 1. DIE MUSIK ERFREUT GOTT

Es ist ja eine Eigenschaft jedes Künstlers, von seinem Kunstwerk dann am meisten erfreut zu werden, wenn es vollkommen ist. Da nun Gott, der niemals etwas Unvollkommenes erschaffen hat, wie es im Kapitel „Die Alten über die Taufe und ihre äußerliche Wirkung (?)“ heißt, diese Kunst im Anbeginn als die allervollkommenste gebildet hat, muß man einsehen, daß er durch sie mehr als durch die andern Künste erfreut wird. Daher wünscht er sich von seiner geliebten Braut, in der die Gläubigen die Kirche erkennen, die Anmut ihrer Stimme zu hören. Anmutig wird die Stimme aber nur durch Musik. Im zweiten Kapitel des Hohenliedes sagt Gott durch Salomo zu seiner Braut: „Laß deine anmutige Stimme in meinen Ohren klingen!“ und es folgt: „denn deine Stimme ist bezaubernd!“. Als wollte er sagen: Weil deine Stimme so bezaubernd – das heißt: so melodios – ist, wünsche ich, daß sie in meinen Ohren klinge. Gott wollte gewiß nicht die Anmut der Stimme hören, wenn er dadurch nicht erfreut würde.

## 2. DIE MUSIK VERSCHÖNERT DEN LOBPREIS GOTTES

Daher heißt es, daß diejenigen, welche in der Ecclesia triumphans ohne Unterlaß Gott loben, dieses Lob, damit es noch schöner werde, als Gesang darbringen. Johannes berichtet nämlich im 14. Kapitel der Offenbarung, die Stimme der Singenden sei wie ein neues Lied vor dem Throne Gottes gewesen, wie wenn Harfenspieler auf ihren Harfen spielten. Daher dichtet auch Vergil, daß die Schatten im Elysium das Lob Apollos, des Gottes der Weisheit, sängen; denn im 6. Buch der Aeneis sagt er von Aeneas, der mit der Sibylle an jenen Ort gelangt war: „Da erblickt er zur Rechten und zur Linken andere, die sich tanzend ergötzen beim Gesang des fröhlichen Pääns.“ Und unter Euander sangen die Priester nach arkadischem Brauch Loblieder zu Ehren des Gottes Herkules, worüber ebenfalls Vergil im 8. Buch folgendermaßen spricht: „Dann erscheinen die Salier zum Gesang um den angezündeten Altar. Ihr Haupt ist mit Pappelzweigen bekränzt, und sie singen in zwei Chören – einem Alten- und einem Jugendchor – Loblieder auf die Heldentaten des Herkules.“ Numa Pompilius, der mit großer Frömmigkeit den Kult der Römer geregelt hat, wollte, daß die Salier das Lob der Götter mit Liedern zierten. Daher schreibt Quintilian im ersten Buch seiner „Institutiones oratoriae“: „Auch die Verse der Salier haben gesungene Melodien.“

Diese Beispiele gehören freilich der falschen Religion an. Aber auch der König David, welcher die wahre Religion übte, setzte in der Begierde, Gottes Lob zu verschönern, Kantoren ein, die es vor der Bundeslade zu singen hatten. Hierüber lesen wir im 47. Kapitel des Buches Jesus Sirach: „Er stellte beim Altar Sänger auf und machte für ihre Stimmen liebliche Melodien.“ Weil David den Gottesdienst mit allerlei Instrumenten verziert haben will, sagt er im 146. Psalm: „Unserem Gott werde anmutig geschmücktes Lob zuteil!“ Und im letzten fügt er hinzu: „Lobt ihn mit dem Klang der Trompete! Lobt ihn mit Psalterium und Harfe! Lobt ihn mit Pauken und Reigen! Lobt ihn mit Saitenspiel und Orgel! Lobt ihn mit wohlklingenden Zimbeln! Lobt ihn mit den Zimbeln des Jubels! Alles, was Odem hat,

in ecclesia militanti laudes dei musica decorari ordinavit. Quo effectum est ut hac tempestate prestantissimi inveniantur cantores dei laudibus accuratissime vacantes; quorum quidem cantorum tanto prestantius est officium quantum deus cui cantando devote serviunt rebus ceteris prestat.

#### DE TERCIO EFFECTU CAPITULUM III

Tercio musica gaudia beatorum amplificat

Credimus enim beatitudinem esse statum omnium bonorum aggregatione perfectum; quam si beati sint assequuti delectabilissima que bona sunt eis deesse non possunt. Unde quoniam, ut inquit philosophus in octavo politicorum, musica sit delectabilissimorum quod musicarum concordiarum dulcedo gaudia eorum amplificet ratione concludimus. Hinc quoniam felicitatem animorum beatorum instrumenta musica significant, ut patet per ovidium in quarto methamorphoseos ita dicentem:

Lireque  
tibiaque et cantus animi felicia leti  
argumenta sonant,

pictores quando beatorum gaudia designare volunt angelos diversa instrumenta musica concrepantes depingunt. Quod ecclesia non permetteret nisi gaudia beatorum musica amplificari crederet. Nec extra propositum virgilius gaudiis camporum elysiorum quos amena vireta, locos letos, fortunata nemora, sedesque beatas appellat musicam interesse finxit. Unde in sexto libro eneidos de hiis qui in illis campis congaudebant hec inquit:

Pars pedibus plaudunt choreas et carmina dicunt.  
Necnon traycius cum longa veste sacerdos  
Obloquitur numeris septem discrimina vocum  
Jamque eadem digitis, iam pectine pulsat eburno.

#### DE QUARTO EFFECTU CAPITULUM IV

Quarto musica ecclesiam militantem triumphanti assimilat.

Unde bernardus super cantica: Nihil in terris ita representat quemdam celestis habitationis statum sicut alacritas laudantium deum. Pro quo facit augustinus ita dicens in capitulo quartodecimo decimiseptimi libri de civitate dei: Diversorum sonorum rationabilis moderatusque concentus concordi varietate compactam bene ordinate civitatis dei insinuat unitatem.

#### DE QUINTO EFFECTU CAPITULUM V

Quinto musica ad suscepcionem benedictionis divine preparat.

Unde quarti regum tercio capitulo: Cum caneret psaltes facta est super elyseum manus domini.

lobe den Herrn!“ Nach dem Vorbild dieser königlichen Einrichtung hat Ambrosius erstmals in der Ecclesia militans Anweisung gegeben, den Gottesdienst mit Musik zu zieren. Daher kommt es, daß heutigentags hervorragende Sänger zu finden sind, die sich mit großer Sorgfalt dem Lobe Gottes widmen. Der Dienst dieser Sänger ist umso bedeutungsvoller, als Gott, dem sie mit ihrem Gesang ergeben dienen, die (weltlichen) Dinge an Bedeutung überragt.

### 3. DIE MUSIK VERMEHRT DIE FREUDEN DER SELIGEN

Wir glauben, Glückseligkeit sei der durch Vereinigung aller Güter vollkommene Zustand. Wenn nun die Seligen diesen Zustand erlangt haben, so können ihnen die erfreulichsten Güter, welche es gibt, nicht fehlen. Die Musik gehört aber, wie Aristoteles im 8. Buch der „Politik“ schreibt, zu den erfreulichsten Gütern. Daraus schließen wir, daß die Anmut der musikalischen Zusammenklänge die Freuden der Seligen vermehrt. Musikinstrumente bedeuten ja geradezu das Glück seliger Geister. Dies erhellt aus Ovid, der im 4. Buch der „Metamorphosen“ sagt: „Es erklingen Lyra, Tibia und Gesang, die glückverheißenden Zeichen eines fröhlichen Gemütes.“ Daher stellen auch die Maler, wenn sie die Freuden der Seligen ausdrücken wollen, Engel dar, die verschiedene Musikinstrumente spielen. Dies würde die Kirche nicht zulassen, wenn sie nicht glauben würde, daß die Freuden der Seligen durch Musik vermehrt werden. Nicht ohne Grund hat sich Vergil vorgestellt, daß bei den Freuden des Elysiums, das er als liebliche Aue, Ort der Freude, Hain des Glücks und Sitz der Seligkeit bezeichnet, Musik mit dabei sei. Im 6. Buch der Aeneis sagt er von denen, die an den elysischen Freuden teilhaben: „Ein Teil klopft mit den Füßen einen Reigen und singt dazu; den Takt gibt ein thrakischer Priester in langem Gewand. Er schlägt die sieben verschiedenen Töne bald mit den Fingern an, bald mit dem Elfenbeinplektrum.“

### 4. DIE MUSIK MACHT DIE KÄMPFENDE KIRCHE DER TRIUMPHIERENDEN ÄHNLICH

Daher schreibt Bernhard von Clairvaux in seinen Hoheliedpredigten: „Nichts kann auf Erden eine bessere Vorstellung von der himmlischen Wohnung vermitteln als die Freudigkeit derer, die Gott loben.“ Dazu läßt sich auch Augustin anführen, der im 14. Kapitel des 17. Buches „Vom Gottesstaat“ sagt: „Der wohlproportionierte und abgemessene Zusammenklang verschiedener Töne verkündigt die einträgliche Vielfalt des wohlgeordneten Gottesstaates.“

### 5. DIE MUSIK MACHT EINEN BEREIT, DEN SEGEN DES HERRN ZU EMPFANGEN

Daher heißt es im 3. Kapitel des 2. Buches der Könige: „Als der Spielmann sang, kam die Hand des Herrn über Elisa.“

#### DE SEXTO EFFECTU CAPITULUM VI

Sexto musica animos ad pietatem excitat.

Unde augustinus in libro decimo confessionum: Adducor cantandi consuetudinem approbare in ecclesia, ut per oblectamenta aurium animus infirmior ad effectum pietatis assurgat.

#### DE SEPTIMO EFFECTU CAPITULUM VII

Septimo musica tristitiam depellit.

Unde iacobi capitulo quinto: Tristatur aliquis vestrum oret equo animo et psallat. Hinc de poliphemo virgilius in tertio libro eneidos ait: Solamenque mali de collo fistula pendet.

Et quoniam in amore plurimum tristicie accidit hanc musica quodam innato solamine depellere solet. Unde idem virgilius de orptheo tristi propter absentiam euridicis quam flagranter amabat proprio instrumento se consolante in quarto libro georgicorum sic inquit:

Ipse cava solans egrum testudine amorem  
Te, dulcis coniunx, te solo in littore secum,  
Te veniente die, et te redeunte canebat.

#### DE OCTAVO EFFECTU CAPITULUM VIII

Octavo musica duriciam cordis resolvit.

Unde augustinus in libro nono confessionum: Fleui in hymnis et canticis tuis suave sonantis ecclesie tue vocibus commotus acriter. Hinc eo quod populus iudaicus dure cervicis erat, Domino teste exodi tricesimosecundo capitulo multorum instrumentorum musicorum usus erat ei necessarius quibus cordium suorum duricia resolveretur. Ut patet per sanctum thomam in secunda secunde, questione nonagesimaprima, articulo secundo.

Et orpheum, eo quod musica modulatione duriciam rudium et agrestium animorum resolveret, non feras modo sed saxa etiam silvasque duxisse posteritatis memorie traditum est. Hec quintilianus in libro primo institutionum oratoriarum. Simile cuius amphyon fecisse dicitur, de quo oratius in suis odis: Movit amphyon lapides canendo.

Et stacius libro primo thebaidos:

quo carmine muris

iusserit amphyon tyrios accedere montes.

Immo poete ad ostendendum maiorem efficaciam musice circa duriciam cordis resolvendam fingunt ipsum orpheum et manes et iudices et monstra inferorum suo cantu movisse, de quo virgilius in quarto georgicorum hec dicit:

Tenarias etiam fauces, alta hostia ditis,  
Et caligantem nigra formidine lucum  
Ingressus manesque adiit regemque tremendum  
Nesciaque humanis precibus mansuescere corda.  
Ac cantu commote herebi de sedibus ymis  
umbre ibant tenues simulachraque luce carentium.

## 6. DIE MUSIK REIZT DIE HERZEN ZUR FRÖMMIGKEIT

Daher schreibt Augustin im 10. Buch der „Bekenntnisse“: „Ich neige dazu, den üblichen Kirchengesang zu billigen, damit sich der noch ungefestigte Geist durch das Vergnügen der Ohren erhebe zu frommen Gedanken.“

## 7. DIE MUSIK VERTREIBT TRAUER

Daher steht im 5. Kapitel des Jakobusbriefes: „Ist einer von euch betrübt, so soll er getrost beten und Psalmen singen.“ Deshalb sagt auch Vergil im 3. Buch der Aeneis von Polyphem: „Und zum Trost im Leide hängt an seinem Halse eine Flöte.“

In der Liebe pflegt einem am meisten Leid zu widerfahren; doch auch dieses vertreibt die Musik mit ihrem tröstenden Wesen. Daher spricht Vergil im 4. Buch der *Georgica* von Orpheus, wie er sich in seiner Trauer über die Abwesenheit seiner heißgeliebten Eurydike mit seinem Instrument selbst tröstete: „Er tröstete sich in seinem Liebeskummer, indem er auf seiner Leier dich, du süße Gattin, dich an einsamem Strande, dich beim Anbruch des Tages und dich bei seinem Schwinden besang.“

## 8. DIE MUSIK LÖST DIE VERSTOCKTHEIT DES HERZENS

Daher schreibt Augustin im 9. Buch der „Bekenntnisse“: „Ich weinte bei deinen Hymnen und Cantica, heftig bewegt von den Stimmen deiner wohlklingenden Gemeinde.“

Weil das jüdische Volk so halsstarrig war, bedurfte der Herr nach dem Zeugnis von 2. Mose 32 vieler Musikinstrumente, um die Hartherzigkeit seines Volkes zu lösen. Dies legt Thomas von Aquin im 2. Artikel der Frage 2.2.91 [der *Summa Theologiae*] dar. Und von Orpheus, der mit seinen Melodien die Härte roher Bauerngemüter zu erweichen vermochte, erzählte die Nachwelt, er habe wilde Tiere und sogar Felsen und Wälder bewegt. Dies berichtet Quintilian im 1. Buch seiner *Inst. or.* Ähnliches soll Amphion getan haben, von dem Horaz in seinen Oden dichtet: „Amphion bewegte mit seinem Gesang Steine.“ Und Statius schreibt im 1. Buch der *Thebais*: „Durch dieses Lied befahl Amphion den böotischen Bergen, die Stadt als Mauern zu umgürten.“ Die Dichter gehen noch weiter: Um die Macht der Musik zur Erweichung von Herzen noch gewaltiger darzustellen, berichten sie, Orpheus habe mit seinem Gesang sogar die Manen und die Richter und Ungeheuer der Unterwelt bewegt. Davon erzählt Vergil im 4. Buche der *Georgica*: „Er betrat den Schlund der Unterwelt, das weite Tor des Hades, kam zum finstern Hain schwarzen Schreckens, zu den Manen und zu ihrem schauerlichen König, zu den Herzen, die sich durch menschliche Bitten nicht bezähmen lassen. Von seinem Gesang bewegt, schwebten die körperlosen Schatten, die Gestalten der Verblichenen aus dem Abgrund des Erebus heran.“

Et paulo post sequitur:

Quin ipse stupuere domus atque intima leti  
Tartara, ceruleosque amplexu crinibus angues  
Eumenides; tenuitque inhians tria cerberus ora;  
Atque yxionii vento rota constitit orbis.

#### DE NONO EFFECTU CAPITULUM IX

Nono musica diabolum fugat.

Unde primi regum sextodecimo capitulo: David tollebat cytharam et psallebat manu sua, refocillabaturque saul et levius habebat; recedebat enim ab eo spiritus malus. Super quo rhetor

*Hier bricht der Text des Brüsseler Manuskriptes ab.*

*Wir folgen von jetzt an der Genter Abschrift.*

(Super quod Rhetor) quidem hos versus edidit:

Rex david in saule sedavit demonis iram  
Ostendens cithare virtutem carmine miram.

#### DECIMUS EFFECTUS EST: MUSICA EXTASIM CAUSAT

Unde postquam David in psalmo sexagesimoseptimo cecinit: Prevenerunt principes coniuncti psallentibus in medio iuvenularum tympanistriarum. Et paulo post subdidit: Ibi beniamin in mentis excessu.

Pro [quo] facit illud philosophi in octavo politicorum: Melodie olimpi faciunt animas raptas. Ad cuius confirmationem referente quintiliano in primo institutionum oratoriarum ponitur tibicen, qui sacrificanti frigium cecinerat; acto illo in insaniam et per precipicia delato accusari; que causa mortis extiterunt.

#### UNDECIMUS EFFECTUS EST: MUSICA TERRENAM MENTEM ELEVAT

Unde Barnardus super cantica: Oculos cordis attollit iubilus laudis. Armonie quidem dulcedine movet[ur] mens ad contemplationem gaudiorum supernorum, que sanctissima pars est vite melioris; et hinc deficit a cogitatione terrenorum que ad actionem vite pertinens sollicitudinem ac turbationem inducit.

#### DUODECIMUS EFFECTUS EST: MUSICA VOLUNTATEM MALAM REVOCAT

Nam ut Cicero dicit in libro de conciliis refertque quintilianus in libro primo institutionum oratoriarum, concitatos ad vim pudice dom[u]i inferendam iuvenes mutare iussa in spondeum modos tibicina Pictagoras composuit.

#### TERTIUSDECIMUS EFFECTUS: MUSICA HOMINES LETIFICAT

Namque prout refert Aristotiles in octavo politicorum: Museus ait esse hominibus delectabilissimum cantare propter quod in conventus et deductiones rationabiliter assumunt ips[a]m tamquam potentem letificare. [Et] letificat alios quidem plus et

Und etwas später folgt: „Sogar das Haus des Todes selber, der Tartarus, und die Eumeniden mit ihren in die Haare eingeflochtenen bläulichen Schlangen horchten auf, Cerberus hielt seine drei Mäuler staunend offen, und das Rad des Ixion blieb stehen, weil selbst der Wind sich legte.“

#### 9. DIE MUSIK TREIBT DEN TEUFEL AUS

Daher heißt es im 16. Kapitel des ersten Buches Samuel: „David nahm die Harfe und spielte; dadurch wurde Saul erquickt; er fühlte sich leichter; denn der böse Geist wich von ihm.“ Über diese Geschichte hat ein Rhetor die folgenden Verse gemacht:

„Der König David dämpfte in Saul des Dämons Wut.  
Sein Lied erweist die Wunder, die eine Harfe tut.“

#### 10. DIE MUSIK VERSETZT IN BEGEISTERUNG

So lesen wir in Psalm 68, nachdem David den Einzug der Fürsten, begleitet von Psalterspielern und umringt von tamburinschlagenden Mädchen, geschildert hat: „Da gerät Benjamin ganz außer sich.“

Auch ein Ausspruch des Aristoteles *Pol.* 8 gehört hierher: „Die Melodien des Olympos rafften die Seelen fort.“ Zur Bestätigung dieser Tatsache wird bei Quintilian *Inst. or.* 1 ein Tibiabläser angeführt, der bei einem Opfer eine phrygische Weise spielte. Der Priester geriet in Verzückung und stürzte einen Abgrund hinunter, worauf der Tibiaspieler als Verursacher des Todes angeklagt wurde.

#### 11. DIE MUSIK LENKT DAS AUGEN VOM IRDISCHEN ZUM HÖHEREN

Daher schreibt Bernhard in den Hoheliedpredigten: „Das jauchzende Lob hebt die Augen des Herzens empor. Durch die anmutige Harmonie wird nämlich der Geist zur Betrachtung der Freuden der Seligen geführt. Dies ist der heiligste Teil des besseren Lebens; denn dadurch läßt er ab von Gedanken über irdische Dinge, welche als Teile des aktiven Lebens zu Geschäftigkeit und Unruhe führen.“

#### 12. DIE MUSIK RUFT VON BÖSER ABSICHT ZURÜCK

Dies geht aus der folgenden Geschichte hervor, die Cicero in seinem Buch „De consiliis“ und Quintilian *Inst. or.* 1 erzählen: Pythagoras habe Jugendliche, die einem ehrbaren Hause Gewalt antun wollten, zur Vernunft gebracht, indem er die Tibiaspielerin die Melodie in die spondeische Weise modulieren ließ.

#### 13. DIE MUSIK MACHT MENSCHEN FRÖHLICH

Aristoteles gibt in *Pol.* 8 den Satz des [frühen attischen Dichters] Musäus wieder: „Der Gesang ist den Menschen äußerst angenehm. Deshalb zieht man ihn bei Versammlungen und zur Erholung mit gutem Grunde bei zur Belebung der Stimmung.“

Allerdings erfreut Musik die einen mehr, die andern weniger. Je weiter es einer in dieser Kunst gebracht hat, umso mehr wird er durch sie erfreut, weil er ihre



alios minus. Namque quanto plus in hac arte perfectus est, tanto plus ab ea delectatur, eo quod naturam ipsius et interius et exterius apprehendat. Interius quidem virtute intellectiva, qua intelligit debitam compositionem ac pronuntiationem, et exterius potentia auditiva, qua percipit concordantiarum dulcedinem. Tales autem sunt solum qui de ipsa musica vere iudicare delectarique possunt; propter quod philosophus in octavo politicorum consulit iuvenibus operam dare musice, ut non tantum sono per se sive per alium delectentur, sed senes etiam effecti, dimissis operibus de ea recte possint iudicare.

Musica non minus illos letificat, qui nihil ex ea penitus quam sonum percipiunt. Extrinseco etenim sensu tantummodo delectantur. Afficiuntur adeo tamen tali sono, quod iuxta Juvenalem currentes ad vocem iocundam, eos qui voce delectabili sicut opinantur canunt licet rudissime pronuntient, tanquam optimos musicos predicant et extollunt. Neque miror cum Virgilium cecinisse bucolicorum egloga secunda legerim:

Trahit sua quemque voluptas.

Perfectio igitur delectationis musice consistit in eius perfecta cognitione. Unde Aristoteles in octavo politicorum ponit ad propositum, quod imperfecto supple in apprehensione ipsius artis musice non convenit finis, id est perfectio eius delectationis.

#### QUARTUSDECIMUS EFFECTUS: MUSICA EGROTOS SANAT

Unde refert Isidorus quarto libro ethimologiarum, quod asclepiades medicus quemdam freneticum arte modulationis pristinae restituit sanitati. Hinc dicit idem auctor eminentissimus musicam fore medico necessariam. Quod satis probabile videtur ex dictis Avicenne et Galieni, quorum primus ait: Debes autem scire, quod in pulsu reperitur natura musice. Et alter: Cum natura proportionum musicalium mihi nota fuit, tunc ianue pulsus mihi aperte fuerunt.

#### QUINTUSDECIMUS EFFECTUS: MUSICA LABORES TEMPERAT

Nam ut habet quintilianus in primo libro institutionum oratoriarum: Natura ipsa videtur nobis musicam ad tolerandos facilius labores dedisse, siquidem remiges cantus hortantur. Pro quo facit illud Virgilii bucolicorum egloga nona:

Cantantes licet usque minus via ledit eamus.

Et in primo libro georgicorum:

Interea longum cantu solata laborem

Arguto coniunx percurrit pectine tollas.

#### SEXTUSDECIMUS EFFECTUS: MUSICA ANIMOS AD PRELIUM INCITAT

Hinc habetur de misseno qui in obsidione troiana cum hectore prestantissime lituo prelium accendebat, quod cum ipse missenus hectore mortuo, sequutus eneam per equora facere niteretur a tritone, neptuni tubicine, per invidiam fuit submersus. De quo Virgilius eneidis libro sexto sic ait:

Natur äußerlich und innerlich wahrnehmen kann: äußerlich kraft des Gehörs, durch das er den Reiz der Zusammenklänge wahrnimmt, innerlich kraft der Intelligenz, durch die er die Richtigkeit von Komposition und Wortvortrag erkennt. Nur solche Menschen können über Musik im eigentlichen Sinne urteilen und durch sie erfreut werden. Deshalb rät Aristoteles in *Pol.* 8 den jungen Menschen, sich so dem Studium der Musik zu widmen, daß sie nicht nur vom Klang, ob nun sie selber ihn hervorbringen oder andere, Genuß haben, sondern auch, wenn sie alt geworden sind und sich aus dem aktiven Leben zurückgezogen haben, dank ihrem Urteilsvermögen sich an Musik freuen können.

Zweifellos erheitert die Musik auch jene Menschen, die von ihr einzig und allein den Klang wahrnehmen. Aber sie werden nur in ihrem äußerlichen [Gehörs-] Sinn erfreut. Mag sein, daß sie durch solchen Klang so sehr berührt werden, daß sie – laut Juvenal – bei jeder schönen Stimme hinrennen und diejenigen, die für ihren Geschmack so wohltönend singen, als die vortrefflichsten Musiker preisen und erheben, auch wenn ihr Vortrag aller Kultur entbehrt. Dies erstaunt mich nicht, habe ich doch bei Vergil in der 2. Ekloge gelesen: „Ein jeder läßt sich von seiner Begierde hinreißen.“

Der vollkommene Musikgenuß besteht demnach im vollkommenen Musikverstehen. So schreibt Aristoteles *Pol.* 8 zu diesem Punkt: „Für einen Unvollkommenen – ergänze: in der Erkenntnis der musikalischen Kunstlehre – gibt es kein Ziel – das heißt: keinen vollkommenen Musikgenuß.“

#### 14. DIE MUSIK HEILT KRANKE

Isidor [von Sevilla] berichtet im 4. Buch der *Etymologien*, daß der Arzt Asklepiades einen Geisteskranken durch die Kunst der Modulation wieder gesund gemacht habe. Deshalb – so meint dieser hochbedeutende Schriftsteller – sei die Musik für einen Arzt unerläßlich. Dies legen auch Aussprüche Avicennas und Galens nahe. Der erste sagt: „Du mußt aber wissen, daß sich das Wesen der Musik im Puls findet.“ Und der andere: „Als mir das Wesen der musikalischen Proportionen bekannt wurde, öffneten sich mir die Türen [zum Verständnis] des Pulses.“

#### 15. DIE MUSIK LINDERT MÜHSAL

Denn so hält Quintilian in *Inst. or.* 1 fest: „Die Natur selbst scheint uns die Musik gegeben zu haben, damit wir Anstrengungen leichter ertragen können. Gesänge halten ja auch die Ruderer frisch.“ Dazu läßt sich aus Vergils 9. Ekloge Folgendes anführen: „Wir wollen singen beim Gehen, damit uns der Weg weniger beschwerlich sei.“ Und aus dem 1. Buch der *Georgica*: „Unterdessen läßt die Gattin den Weberkamm surrend durch den Stoff fahren und verkürzt sich die mühselige Arbeit mit Gesang.“

#### 16. DIE MUSIK SPORNT ZUM KAMPF AN

Dazu die Geschichte von Misenus. Bei der Belagerung Trojas hatte er als Gefährte des Hektor mit seinem Horn vortrefflich den Kampfgeist entfacht. Als er nach Hektors Tod dem Aeneas über das Meer nachfolgte, wurde er von Triton, dem

Atque illi perimunt messenum in littore sicco  
Ut venere vident indigna morte peremptum,  
Missenum eolidem quo non prestantior alter  
Ere cire viros martemque accendere cantu.  
et cetera que ibi sequuntur.

Hinc thimotheus tubicen alexandri magni illum ab epulis in bellum sepenumero provocasse legitur. cui concordat quintilianus in libro primo institutionum oratoriarum: Duces maximos et fidibus et tibiis concinisse traditum est et exercitus lacedemoniorum musicis accensos modis. Tales autem melodie sunt ire provocative ut vult philosophus in octavo politicorum. Que quanto sunt vehementiores tanto certantium animos efficiunt fortiores. Hec ysidorus ethimologiarum libro tercio; quo finaliter gloriam victoriae consequuntur. Unde Quintilianus in libro primo institutionum oratoriarum: Quid autem aliud in nostris legionibus cornua ac tube faciunt, quorum concentus quanto est vehementior, tanto Romana in bellis gloria ceteris prestat.

#### SEPTIMUSDECIMUS EFFECTUS: MUSICA AMOREM ALLICIT

Unde Ovidius puellis amorem virorum allicere cupientibus precipit ut cantare discant. Enimvero in tertio libro de arte amandi sic inquit:

Res est blanda canor, discant cantare puelle;  
Pro facie multis vox sua leva fuit.

Hinc est, quod cum Orpheus liram dulcissime pulsaret, multas mulieres eius amore incensas a poetis traditum est. De quo Ovidius metamorphoseos libro decimo:

Multas tamen ardor habebat  
Iungere se vati multe doluere repulse.

Immo melodia cantus ipsius orphei tante certa amorem alliciendum erat efficacie, ut et impuberes ad amandum cogeret. Unde ibidem sequitur:

Ille etiam thracum populis fuit auctor amorem  
In teneres transferre mares citraque iuventam  
Etatis breve ver et primos carpere flores.

#### OCTAVUSDECIMUS EFFECTUS: MUSICA JOCUNDITATEM CONVIVII AUGMENTAT

Unde ecclesiastici capitulo tricesimosecundo: Gemme Carbunculi in ornamento auri et comparatio musicorum in convivio vini. Glosa carbunculum comparat auro, et musicum melos convivio. Sicut enim carbunculus duplicat splendorem auri, ita melodia iocunditatem convivii. Hinc tradunt poete, deorum epulis musicam esse acceptam. Unde Oratius in suis odis scribit:

O decus phebi et dapibus supremis  
Grata testudo Iovis; o laborum  
Dulce lenimen mihi cunque salve  
Rite vocanti.

Trompeter des Neptun, aus Neid ertränkt. Vergil schreibt darüber im 6. Buch der *Aeneis*: „Sie kamen ans trockene Ufer und sahen dort Misenus, den eines unwürdigen Todes gestorbenen, den Aeoler Misenus, den keiner in seiner Kunst übertraf, die Kämpfer mit der Trompete zusammenzurufen und mit ehernem Klang den Kampfesmut zu entfachen usw.“ Daher heißt es auch, der Trompeter Timotheus habe Alexander den Großen oft vom Mahle weg zum Kampfe gelockt. Damit stimmt auch Quintilian *Inst. or.* 1 überein: „Es wird überliefert, daß die größten Feldherren zum Saiten- und Flötenspiel gesungen haben und daß das Heer der Spartaner mit Musik stimuliert wurde.“

Solcher Art sind die zernerregenden Weisen, auf die Aristoteles *Pol.* 8 anspielt. Je heftiger sie sind, um so mehr stärken sie die Tapferkeit der Kämpfenden. So ist schließlich ihnen, wie Isidor *Etym.* 3 schreibt, der Ruhm des Sieges zu danken. Daher auch Quintilian *Inst. or.* 1: „Was anderes bewirken in unseren Legionen Hörner und Trompeten? Je mächtiger ihr Klang ist, um so überlegener ist der Ruhm der Römer im Kampf.“

#### 17. MUSIK REIZT ZUR LIEBE

Daher sagt Ovid, die Mädchen sollten singen lernen, wenn sie die Liebe der Männer auf sich ziehen wollten. Im 3. Buch der *Ars amandi* schreibt er nämlich: „Lieder schmeicheln; darum sollen die Mädchen singen lernen. Vielen verhalf nicht das Aussehen zum Glücke, sondern die Stimme.“ Daher kam es auch, daß viele Frauen in Liebe zu Orpheus entbrannten, weil dieser auf der Leier so lieblich spielte. Ovid berichtet im 10. Buch der Metamorphosen: „Viele waren von glühender Liebe besessen, sich mit dem Dichter zu verbinden, viele litten, weil er sie verschmähte.“ Das bezaubernde Melos seines Gesangs war von solch unwiderstehlich lockender Gewalt, daß es sogar Unmündige zur Liebe zwang. Daher fährt Ovid fort: „Orpheus war auch der Urheber des thrakischen Brauches, die Liebe auf junge Knaben zu übertragen und schon vor der Grenze der Jugend den kurzen Frühling des Lebens und die ersten Blumen zu pflücken.“

#### 18. MUSIK STEIGERT BEIM GASTMAHL DIE FESTSTIMMUNG

Daher heißt es in Jes. Sir. 32: „Karfunkelsteine im Goldgeschmeide und der Auftritt von Musikern beim Trinkgelage.“ Eine Glosse vergleicht das Verhältnis von Karfunkel zu Gold mit demjenigen von Musik zu Gelage: Wie der Karfunkelstein den Glanz des Goldes verdoppelt, so verdoppelt die Musik die Tafelfreuden. Daher berichten die Dichter, daß beim Mahl der Götter Musik willkommen war. So schreibt Horaz in den Oden: „Leier, du Zierde Apolls, willkommen beim Mahle der Götter, du milde Trösterin jederzeit, wenn ich dich in schweren Stunden ehrfurchtsvoll anrufe, sei mir begrüßt!“

Verum ab antiquo claros homines epulantes assumere musicam non insolitum est. Unde Virgilius recitans ea que in opiparo convivio ab Elissa eneeque suis sociis preparato gesta fuerunt, adducit yopam citharedum peritissimum quo iucundius esset citharam increpuisse, de quo Eneidos libro primo:

Cithara crinitus yopas

Personat aurata ... et cetera

Veterum quoque romanorum epulis fides et tibia adhiberi moris fuit. Hec quintilianus in libro primo institutionum oratoriarum. Et ysaie secundo capitulo legitur: Cythara et lira et tympanum et tibia et vinum in conviviis vestris. Han[c] quoque consuetudinem hac tempestate plurimum vigere videmus. Magnatibus splendide ac solenniter epulantibus quod genus musicorum adesse sentimus! Illic cantores, illic tibicines, illic tympaniste, illic organiste, illic citharedi, illic fistule, illic tube adeo melodiose concinentes ut vera quedam ymago supernorum gaudiorum esse videatur.

NONUSDECIMUS EFFECTUS EST:

MUSICA PERITOS IN EA GLORIFICAT

Unde Ecclesiastici quadragesimoquarto: Homines in pueritia sua requirentes modos musicos in generationibus gentis sue gloriam adepti sunt et in diebus suis habentur in laudibus. Et quoniam olim in grecia summa musici afficiebantur gloria, propter summam eruditionem quam ipsi greci sitam censebant in nervorum vocumque cantantibus, non modo prestantissimi viri philosophi operam illi inpenderunt, ut Socrates Pictagoras Plato Aristotiles, sed et bellicosissimi principes, ut examinandas et Achilles. Themistocles, qui cum in epulis recusaret liram, habitus est indoctior; ymmo ut et cum hoc Cicero ponit in prologo questionum tusculanarum: Discebant id omnes, nec qui nesciebat satis excultus doctrina putabatur.

Nostro autem tempore experti sumus quanti plerique musici gloria sint affecti. Quis enim Johannem dunstaple, Guillermum dufay, Egidium binchois, Johannem okeghem, Anthonium busnois, Johannem regis, Firminum caron, Jacobum carlerii, Robertum morton, Jacobum obrechts non novit. Quis eos summis laudibus non prosequitur, quorum compositiones per universum orbem divulgate dei templa, regum palacia, privatorum domos summa dulcedine replent. Taceo plurimos musicos eximiis opibus dignitatibusque donatos, quoniam etsi honores ex hiis adepti sunt, fame immortalis quam primi compositores sibi extenderunt, minime sunt conferendi. Illud enim fortune istud autem virtutis opus est. Unde Virgilius eneidus libro decimo:

Stat sua cuique dies; breve et irreparabile tempus

Omnibus est vite; sed famam extendere factis:

Hoc virtutis opus.

VICESIMUS EFFECTUS MUSICE: MUSICA ANIMAS BEATIFICAT

Nulli namque dubium est homines ad compunctionem audiendo cantum induci, propter hoc enim ecclesia dei laudes cantari instituit; ut patet per capitulum

Es ist seit alters üblich, daß bedeutende Menschen zum Essen Musik beiziehen. Daher läßt Vergil in seinem Bericht über das große Festmahl, das Dido dem Aeneas und seinen Gefährten bereitete, den kundigen Sänger Iopas auftreten, der zur Erhöhung der Feststimmung auf der Kithara spielt. Darüber steht *Aen.* 1: „Iopas mit seinem wallenden Haar spielt auf der vergoldeten Leier usw.“ Auch bei den Festmählern der Alten Römer war es Brauch, Saiten- und Flötenspiel beizuziehen. Dies bezeugt Quintilian *Inst. or.* 1. Und Jesaja 5 steht: „Ihr feiert mit Harfe, Leier, Trommel, Flöte und Wein.“ Noch heute sehen wir diese Gewohnheit in vollem Schwange: Was hören wir da nicht alles für Musiker, wenn große Herren prunkvoll und festlich speisen! Sänger, Flötenspieler, Trommler, Organisten, Lautenspieler, Pfeifer, Trompeter. Und alle spielen so melodiös zusammen, daß es ein wahrhaftiges Abbild himmlischer Freuden zu sein scheint.

#### 19. DIE MUSIK BRINGT KUNDIGE MUSIKER ZU RUHM

Daher heißt es Jes. Sir. 44: „Menschen, die in ihrer Jugend die musikalischen Weisen lernten, haben bei ihren Zeitgenossen Ruhm erworben und werden zeitlebens in Ehren gehalten.“ In Griechenland genossen einst die Musiker höchsten Ruhm, weil die Griechen Saitenspiel und Gesang als Ausdruck vollendeter Bildung ansahen. Deshalb wandten nicht nur die tüchtigsten Philosophen ihren Eifer daran, wie Sokrates, Pythagoras, Plato und Aristoteles, sondern auch kriegsfreudige Fürsten, wie Epaminondas und Achilles. Weil Themistokles beim Essen nicht auf der Leier spielen wollte, hielt man ihn für ungebildet. Cicero fügt diesen Beispielen im Prolog der *Quaestiones Tusculanae* die Bemerkung an: „Alle lernten es, und wenn es einer nicht konnte, hielt man dies für einen Mangel an Allgemeinbildung.“

Um auf unsere Zeit zu kommen: Wir haben erfahren, wie bedeutende Musiker mit Ehren bedacht werden; wer kennt nicht Johannes Dunstable, Guillaume Dufay, Aegidius Binchois, Johannes Okeghem, Antonius Busnois, Johannes Regis, Firminus Caron, Jacobus Carlerii, Robert Morton und Jacobus Obrecht! Wer zollt ihnen nicht höchstes Lob! Ihre Kompositionen sind in der ganzen Welt bekannt und füllen Gotteshäuser, Königspaläste und Privatwohnungen mit bezauberndem Wohlklang. Ich schweige von der großen Zahl weiterer Musiker, die es zu Geld und Auszeichnungen gebracht haben; freilich haben sie dadurch viel Ehre [unter den Zeitgenossen] erlangt, aber mit dem unsterblichen Ruhm, den die Genannten errungen haben, ist dies in keiner Weise zu vergleichen. Es ist eine Frucht des Zufalls, während [der Ruhm] durch persönliche Tüchtigkeit, durch *virtus*, erworben wird. Daher schreibt Vergil im 10. Buch der *Aeneis*: „Für jeden ist die letzte Stunde festgesetzt. Kurz und unwiederbringlich ist die Lebenszeit für alle. Doch durch Taten seinen Ruhm ausbreiten: das ist Sache der *virtus*.“

#### 20. DIE MUSIK MACHT SEELEN SELIG

Niemand zweifelt daran, daß Menschen beim Hören eines Chorals zur Reue bewegt werden; zu diesem Zweck hat ja die Kirche den Lobgesang Gottes eingeführt, wie es aus dem Kapitel „Cleros“ im 21. *Dis.* (?) und aus Thomas S. T.

Cleros vicesimoprime dis. et per doctorem sanctum secunda secunde, questione nonagesimaprima, articulo secundo. Unde cum per conpunctionem anime salutem attingant, sequitur musicam huiusmodi salutis esse causam. Que quidem salus summa beatitudo est, quam non modo ut prediximus qui musicam audiunt, sed et qui sciunt assequuntur. Unde propheta psalmo octogesimooctavo: Beatus populus qui scit iubilationem.

#### SEQUITUR CONCLUSIO

Hos igitur effectus si quis advertat, numquam ei pigebit ingenium suum huic parti discipline applicuisse, ymmo in dies affectu flagrantissimo melodie studebit, qua reges, qua ceteros principes quaque liberos homines usos fuisse et uti gloriosum et commendabile est.

Hec enim est, que a ligurgo, Platone, Quintiliano approbatur precipiturque, quorum precepta qui sequitur, et ars illi, et ille arti decori in sempiternum erit.

Et hec de commendatione nobilis artis musices.<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Der Schlußsatz stammt wahrscheinlich vom Genter Abschreiber.

2,2, qu. 91, art. 2 hervorgeht. Da nun die Seelen durch Reue das Heil erlangen, folgt, daß die Musik Urheberin solchen Heiles ist. Dieses Heil aber ist die höchste Seligkeit. Sie wird nicht nur, wie wir eben sagten, denen zuteil, die Musik hören, sondern auch denen, die sie verstehen. Daher sagt David in Ps. 89: „Selig das Volk, das den Jubel versteht!“

#### SCHLUSS

Wenn einer diese Wirkungen erwägt, wird er nie bereuen, seinen Geist diesem Gebiet der Bildung zugewandt zu haben; vielmehr wird er sich tagtäglich mit brennender Hingabe der melodischen Kunst widmen, die Könige, Fürsten und freie Menschen seit jeher pflegen. Es ist ein ruhmvoller und empfehlenswerter Brauch. Diese Kunst ist es nämlich, die Lykurg, Plato und Quintilian lobten und lehrten, und wenn einer sich an ihre Lehre hält, so wird die Kunst ihm und er der Kunst ewiglich zur Ehre gereichen.

Dies zur Empfehlung der edlen Kunst Musik.<sup>36</sup>

#### *Zusammenstellung der Zitate nach Autoren*

##### Christliche Tradition

Bibelzitate	Complexus Kapitel	Christliche Autoren	Complexus Kapitel
2. Mos. 32	VIII	Augustin	
1. Sam. 16, 23	IX	– De Civ. Dei 17, 14	IV
2. Kön. 3, 15	V	– Confessiones 9, 6	VIII
Ps. 68, 26–28	X	– – 10, 33	VI
– 89, 16	XX	– ohne Nachweis	Vorwort
– 147, 1	II	Bernhard von Clairvaux	
– 150, 3–5	II	– Hoheliedpredigt 11	IV
Hohel. 2, 14	I	– Hoheliedpredigt (?)	XI
Jes. Sir. 32, 6	XVIII	„Cleros“, Dis. 21 (?) <sup>37</sup>	XX
– 44, 5–7	XIX	Isidor von Sevilla	
– 47, 11	II	– Origines III, 17, 2	XVI
Jesaja 5, 12	XVIII	– – IV, 13, 3	XIV
Jakobus 5, 13	VII	„Majores de baptismo“ (?)	I
Offenb. 14, 2 f.	II	„Rhetor quidam“ (= Summa musicae, Kapitel 2, Schluß)	IX
		Thomas von Aquin	
		– Summa Theol. 2, 2, 91, 2	VIII
		– Dieselbe Stelle	XX

<sup>37</sup> Es ist wohl eine Schrift in der Art von Hrabanus Maurus, *De clericorum institutione* gemeint, wo eine entsprechende Stelle zu finden ist (II, 48): „Propter carnales ... consuetudo cantandi est instituta, ut quia verbis non compunguntur suavitate modulaminis moveantur.“ Zur Tradition dieses Gedankens vgl. Heinrich Abert, *Die Musikanschauung des Mittelalters*, Halle 1905, 84 ff.



## Klassische Tradition

Philosophen	Complexus	Dichter	Complexus
Aristoteles, Pol. 8		Horaz, Oden	
– 1337 b 30 (?)	Vorwort	– I, 32, 13–16	XVIII
– 1339 b 22	XIII Anf.	– III, 11, 2	VIII
– 1340 a 10	X	Juvenal, Sat. 7, 82	XIII
– 1340 a 19	XVI	Ovid, Met.	
– 1340 b 16 (= 1339 b 20)	III	– IV, 760	III
– 1340 b 23 (?)	XIII Ende	– X, 81	XVII
– 1340 b 35	XIII Mitte	– Ars am. III, 316	XVII
Avicenna	XIV	Statius, Theb. I, 9f.	VIII
Cicero, M. Tullius		Vergil	
– Part. Or. 2, 5 (?)	Vorwort	– Ecl. 2, 65	XIII
– Tusc. Disp. I, 2, 4	XIX	– – 9, 64	XV
– De Consiliis, fr. 2 Or.		– Georg. I, 293	XV
(aus Boet. Inst. 1, 1)	XII	– – IV, 464–466	VII
Galen	XIV	– – IV, 467–484	VIII
Platon		– Aen. I, 740f.	XVIII
– Res publica 401 d	Vorwort	– – III, 661	VII
Quintilian Inst. Or. I, 10		– – VI, 162–164	XVI
– 9	VIII	– – VI, 643–646	III
– 14	XVI	– – VI, 656f.	II
– 16	XV	– – VIII, 285–288	II
– 20	II; XVIII	– – X, 467–469	XIX
– 32	XII		
– 33	X		