

Christian Meyer

Zur »Konstruktion« der antiken Musiktheorie bei Glarean*

In der »Praefatio« seines *Dodekachordons* schreibt Glarean: »Es steht nun fest, dass diese unsere Theorie der zwölf Modi keine neue Sache ist, sondern nur eine tüchtige und ehrliche Erneuerung der Antike« (»sed probam antiquitatis instaurationem«).¹ Der Forschung ist nun schon längst bekannt, dass Glarean mit seinen zwölf Modi eher am Rande der Erforschung der Musiktheorie der Antike steht. Die Aufstellung dieses Tonarten-Gebildes – welches, um es vorweg zu sagen, nichts mit einer antiken oder spätantiken Lehre der Tonois zu tun hat – diente hauptsächlich einem Legitimierungsprozess, eben einer »Rettung der Musik aus dem Geist der Antike«. Es ging Glarean wohl eher um eine Kanonisierung der Polyphonie seiner Zeit als um den Versuch eine Wiederherstellung der Antike, die wie jedem – und auch Glarean – bewusst, keine greifbaren Zeugnisse der Tonkunst hinterließ. Glarean hatte ja auch kaum Zugang zur schriftlichen Überlieferung der altgriechischen Musiktheorie: Die Texte (ob Aristides Quintilianus, Ptolemaios, Kleoneides, Gaudentius und andere mehr), die an sich dem versierten Humanisten wohl kaum wesentliche Schwierigkeiten bereitet hätten, lagen in wenigen Handschriften in verborgenen italienischen Bibliotheken; dasselbe gilt auch für die spärlichen lateinischen Übersetzungen, die in kleinen akademischen Kreisen in Norditalien und für einzelne Musikgelehrte – wie Franchino Gaffurio – oder Handschriftensammler – wie der byzantinische Theologe und Humanist Kardinal Johannes Bessarion –, angefertigt wurden. Nur ganz wenige Texte erfuhren eine weitere Verbreitung. Zu diesen Texten gehört die Übersetzung der Harmonielehre des Kleoneides, die Giorgio Valla 1497 unter dem Titel *Harmonicum introductorium* herausgab. Weiter enthalten die fünf Bücher des 1501 gedruckten *De expetendis et fugiendis rebus opus* von demselben Giorgio Valla Auszüge in lateinischer Übersetzung aus den Musiktraktaten des Ptolemaios und Aristides Quintilianus, Porphyrius und Ni-

Duktus und Form des mündlichen Vortrags wurden weitgehend beibehalten und die Nachweise in den Fußnoten auf ein Minimum beschränkt. Ich danke Nicole Schwindt und Christian Berger für ihre freundliche Unterstützung bei der deutschen Einrichtung des Textes.

1 *Dod.*, Bg. a2°.

komachos.² Diese wenigen Texte, zu denen Glarean Zugang hatte, konnten jedoch kaum etwas Sinnvolles über das griechische Tonsystem beisteuern, was zu einer Revision der boethianischen spätantiken Rezeption hätte führen können – oder zumindest die merkwürdigen Tongebilde des Cassiodorus und Martianus Capella in irgend einer Weise hätte beleuchten können.

Glarean selbst stand diesen letztgenannten Schriften eher kritisch und distanziert, wenn nicht gar skeptisch gegenüber. Daher erscheint auch das System der zwölf Modi, als Kernlehre des *Dodekachordons*, eher als ein kühnes, auf dem Trümmerfeld der antiken Textüberlieferung errichtetes formales Gebilde, das er aufgrund einer streng hypothetisch-deduktiven Methode gewonnen hat. Als Bausteine dieser Theorie galten die sieben Töne der pythagoreischen Teilung der Oktave im diatonischen Geschlecht, weiter die boethianische Spezies-Lehre der drei Quart-, vier Quint- und sieben Oktavgattungen und endlich die doppelte, geometrische oder arithmetische Teilung der Oktave in Quarte–Quinte oder Quinte–Quarte. Im Detail funktioniert die Sache folgendermaßen: Es wird davon ausgegangen, dass die sieben Töne der Oktave nur sieben Oktavgattung zulassen. Aus der Doppelteilung jeder dieser Oktavgattungen entstehen im Prinzip vierzehn Oktavgebilde, wovon zwei ausscheiden, nämlich erstens die Quart-Quint-Teilung der *f*-Oktave (da die Tonstufe *b–F* einen Tritonus bildet) und zweitens die Quint-Quart-Teilung der Oktave auf der Tonstufe *H* (da die Teilung dieser Oktave bei *F* eine verminderte Quinte *H–F* erzeugt). So bleiben nur zwölf verschieden strukturierte Oktaven übrig.

Diese Auffassung der Oktavspezies als Modi oder, umgekehrt, der Tonarten als Oktavgattungen ist ein grundlegender Topos der westlichen Musiktheorie seit dem 10. Jahrhundert, der besonders stark im 11. Jahrhundert im süddeutschen Raum ausgeprägt wurde, insbesondere bei Wilhelm von Hirsau oder Hermann von der Reichenau, auf die sich Glarean mehrmals bezieht. Andererseits ist die Auslassung der Tonstufe *B* (des Synemmenons der boethianischen Doppeloktave) auch ein weit verbreiteter Topos, so bei den eben genannten Theoretikern und später im 12. Jahrhundert bei den Zisterziensern. Die Anwendung des Prinzips der alternierenden – geometrischen bzw. arithmetischen – Teilung der Oktave auf die modalen Skalenbildung entspricht auch der zisterziensischen Theorie der so genannten »*conversio modi*«, der Umstellung der Quarte und der Quinte über oder unter die Finalis. Diese Auffassung der Oktavspezies als Modi wurde in der 1496 gedruck-

2 Eine Übersicht über den Inhalt dieses Werks in Claude V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven 1985, S. 72f.

ten *Practica Musicae* von Gaffurio systematisiert und war wohl auf diesem Wege auch Glarean schon längst vertraut, wie aus seiner *Isagoge in musicen* aus dem Jahre 1516 hervorgeht. Im 9. Kapitel dieser frühen Schrift heißt es:

Alii autem qui pares nominantur, diatessaron infra eam chordam habent, diapente vero supra, quemadmodum secundus, cuius sedes est D cum primo tono commune, diapente quoque commune ex D in a cum illo habet, sed diatessaron in A magnum detrudit, ita quartus in E, ubi et tertius finitur quo et diapente in b clavem extensum commune habet, diatessaron in B porrigit. Eodem modo sextus cum quinto in F exit, diapente cum illo in c levatum commune habet, diatessaron tamen depressum in C habet. Postremo et octavus in D protrudit, tollit vero diapente, quod cum septimo commune habet in alterum d, cantus suos finiens in G pariter, ut septimum. Hos igitur quatuor tonos aiunt mediatos arithmeticós, quod diatessaron infra diapente habeat, et proinde symphoniae ineptum. Reliquos vero qui sunt de numero impari, mediatos Harmonicós, quod diapente infra diatessaron constituent, et proinde aptum melo.³

Die anderen, die die Geradzahligen genannt werden, haben eine Quarte unter ihrer Finalis und eine Quinte über ihr, so dass der zweite Ton, der mit dem ersten den gemeinsamen Sitz *D* teilt, mit diesem die Quinte *D-a* gemein hat, er führt aber die Quarte in das tiefe *A*; der vierte endet auf *E*, wo auch der dritte endet, mit dem er die Quinte zum hohen *b* teilt, und er steigt eine Quarte in das tiefe *H* herunter. Ebenso endet der sechste mit dem siebten auf *F*, er hat mit jenem die aufsteigende Quinte nach *c* gemeinsam, er hat aber die absteigende Quart nach *C*. Der achte erzwingt das *D*, erreicht in *d* die Quinte, die er mit dem siebten teilt, und endet seine Gesänge auf *G* wie der siebte. Diese vier Töne, sagt man, sind arithmetisch geteilt, weil die Quarte unter der Quinte liegt und so auch für die Mehrstimmigkeit ungeeignet. Die anderen, die den ungeraden Zahlen entsprechen, sind harmonisch geteilt, weil sie die Quinte unter der Quarte bilden und sind insofern für das »melos« geeignet.

Die Ergänzungen »symphoniae ineptum« und »aptum melo« klingen hier wie eine antikisierende Koketterie. Obwohl Glarean sich hier bewusst auf

3 *Isagoge in musicen Henrici Glareani helvetii*, Basel 1516, »Quae nostra aetate sit horum modorum usus«, Bg. D3^{r-v}. Im gleichen Sinn ist noch im *Dodekachordon* zu lesen: »Neque uero iucundior alius cantus est, quam in quo firma sonabit infima uox, etiamsi suprema suauius auditum permulcet, sed omnino in garrimum ueniunt omnes superiores uoces, si robore infimae uocis destituantur. Hoc idem satis commonstratur in diatessaron consonantia, quae non admittitur hodie, nisi subtus fulciatur, uel diapente, hoc est quintae subsidio, uel tertiae nonnunquam.« (»Es giebt aber kein angenehmerer [!] Gesang, als ein solcher, in welchem eine feste tiefe Stimme ertönt, obgleich eine höhere Stimme sanfter dem Ohre schmeichelt; aber alle höheren Stimmen geraten durchaus in ein Geschwirr, wenn sie der Kraft einer tieferen Stimme entbehren. Dieses wird auch gezeigt in der Konsonanz der Quarte, welche heutzutage nicht zugelassen wird, wenn sie nicht von unten gestützt ist, entweder durch die Quinte oder zuweilen durch die Terz.«): *Dod.*, S. 84; Übs. Bohn, S. 65.

die boethianische bzw. ptolemäische Definition des »sonus ekmeles« und »sonus emmeles« bezieht,⁴ geht es um einen aus der spätmittelalterlichen Musiktheorie hergeleiteten Topos, den Johannes de Muris in seiner *Musica speculativa* im Kontext der Problematik hinsichtlich der Konsonanzwertung der Undezime folgenderweise formuliert:

Ergo cum diatessaron possit intendi infra diapason, igitur et supra; nec est inconveniens, quod fit in genere superbipartienti, secundum Ptolemaeum, in prima eius specie, scilicet in dupla superbipartienti, ut in numeris praedictis. Nec Boetius in sua *Musica*, nec alii musici, quos viderim, hanc quaestionem determinant. Scio tamen, quod est similis illi quaestioni, utrum diatessaron sub diapente, id est ante diapente, sit consonantia, qui non est dubium, quin supra diapente optima sit et dulcis.⁵

Da nun die Quarte nicht unter der Oktave errichtet werden kann, folglich über ihr; und nichts steht dem entgegen, dass es, laut Ptolemäus, in der Gattung der übermehnteiligen Zahlen geschieht, nämlich in ihrer ersten Spezies, der »dupla superbipartiens«, wie in den oben genannten Zahlen [3:8] angeführt. Weder Boethius in seiner *Musica*, noch die anderen Musiker, die ich gelesen habe, nehmen zu dieser Frage Stellung. Ich weiß aber, dass es dieser Frage gleichkommt, ob die Quarte unter der Quinte, das heißt vor der Quinte, eine Konsonanz ist, denn es besteht kein Zweifel, dass sie über der Quinte bestens und wohlklingend ist.

An jener Stelle der *Isagoge* wird auch zugleich die Distanz wahrnehmbar zwischen der hier noch vertretenen spätmittelalterlichen Anwendung der arithmetischen und harmonischen Teilung in Bezug auf die plagalen und authentischen Tönen einerseits und jenem Tonsystemverständnis andererseits, das sich vorbildlich im *Dodekachordon* entfaltet. In der *Isagoge* bleiben die Finales der Modi (*D*, *E*, *F* und *G*) jeweils der Fixpunkt (wie die Erde des antiken und mittelalterlichen Kosmos), woran sich die Quint- und Quart-Konstellationen orientieren: Der authentische Modus wird als eine Quint- und Quart-Teilung der steigenden Oktave von der Finalis aus bestimmt; der plagale Modus dagegen wird als die Oktave bestimmt, welche die Finalis unsymmetrisch in eine untere Quarte und eine obere Quinte unterteilt. Die Finalis ist somit jeweils der bestimmende Orientierungspunkt der Töne, der

4 *Anicii Manlii Torquati Severini Boetii de institutione arithmetica libri duo -- De institutione musica libri quinque*, hrsg. von Gottfried Friedlein, Leipzig 1867, De inst. mus. V, 6.

5 Zit. nach Elzbieta Witkowska-Zaremba, *Musica Muris i nurt spekulatywny w muzykografii sredniowiecznej / Musica Muris and Speculative Trend in the Medieval Musicography*, Warschau 1992 (*Studia Copernicana*, 32), I, 303–305. Siehe auch Frank Hentschel, *Sinnlichkeit und Vernunft in der mittelalterlichen Musiktheorie. Strategien der Konsonanzwertung und der Gegenstand der musica sonora um 1300*, Stuttgart 2000 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 47), S. 205–211.

entweder am Rand oder im Inneren liegt. Anders verhält es sich dann eben im *Dodekachordon*, wo der Teilungsprozess der Oktaven instrumentalisiert wird, um – als ein konsequent durchgeführtes Prinzip – der Konstruktion eines neuen formalen Rahmens für eine noch zu bildende Tonartenlehre zu dienen. Die kopernikanische Wende, die sich im *Dodekachordon* vollzieht (oder zumindest andeutet), ist mit dem Zusammenbruch des Systems der Finales verbunden. Die Schwächung dieses Systems, die in der Lehre des einstimmigen liturgischen Gesangs des 15. Jahrhunderts immer wieder herauszulesen ist – bzw. in der immer stärkeren Legitimierung der so genannten »affinales« oder »confinales« im Quart- oder Quintabstand zu den Finales – kündigt sich auch klar in der *Isagoge* an, wenn es hier etwa im 10. Kapitel (»De fine, expatiacione, agnitione, et permixtione tonorum«) heißt:

Finis cantilenarum omnium est vel in *re*, vel in *mi*, vel in *ut*, sed in *ut*, bifariam, vel in *ut* synemmenon, aut diezeugmenon. In *re*, sunt tonus primus et secundus, in *mi*, tertius et quartus, in *ut*, synemmenon quintus et sextus, in *ut*, diezeugmenon septimus et octavus.⁶

Alle Melodien enden entweder auf *re*, auf *mi* oder auf *ut*; auf *ut* aber auf zweifache Weise: entweder auf *ut* synemmenon [mit \flat] oder diezeugmenon [mit \natural]. Auf *re* haben wir den ersten und zweiten Ton, auf *mi* den dritten und den vierten, auf *ut* synemmenon den fünften und sechsten, auf *ut* diezeugmenon den siebten und achten.

Das System der Finales wird hier auf drei Solmisationsilben reduziert, unter dem Vorbehalt, dass die Silbe *ut* einmal im Hexachordum molle dem fünften und sechsten Ton und einmal im Hexachordum durum dem siebten und achten Ton zugeordnet wird:

				<i>fa</i>	
			<i>fa</i>	<i>mi</i>	
			<i>mi</i>	<i>re</i>	
7	G	<i>sol</i>	<i>re</i>	<i>ut</i>	MIXOLYDIUS
8					
5	F	<i>fa</i>	<i>ut</i>		LYDIUS
6					
3	E	<i>mi</i>			PHRYGIUS
4					
1	D	<i>re</i>			DORIUS
2					

Auch ist in der *Isagoge* die Rede von den drei »prominenten« Tönen (Dorius, Phrygius und Lydius) und ihren Gesellen (Hypodorius, Hypophrygius

6 H. Glarean, *Isagoge* (wie Anm. 3), Bg. D4^v.

und Hypolydius), denen gegenüber der Mixolydius nur eine konfuse Randerscheinung ist, da er leicht mit dem Lydius verwechselt werden kann:

Inter hos tropos Dorius, Phrygius, et Lydius eminent, et quod a gentibus nomina habent, quo significatur plurimum eos in usu fuisse, et quod ad affectus tollendos aptiores sunt. Inde et eos duces et »authentas« appellatos putant tres alios, Hypodorium, Hypophrygium, et Hypolydium, subiugales et comites dictos, quod non tam incitant quam sedant animi affectus. Mixolydium autem appellatum aiunt, quod lydio facillime commisceatur, id quod de omnibus modis constat, ex varatione semitonii minoris, saltem in diatonico variari et systema, ut sileam interim ex diatessaron, et diapente consonantiarum diversitate hoc idem fieri.⁷

Unter diesen Tonarten ragen der Dorius, der Phrygius und der Lydius empor, und weil sie nach Völkern genannt werden – womit angedeutet wird, dass sie bei diesen sehr viel in Gebrauch waren –, und weil sie sich besser dazu eignen, die Gemütsverfassungen zu erheben, glaubt man, sie seien die führenden und »erhobenen« genannt, und die drei anderen (Hypodorius, Hypophrygius und Hypolydius) die untergeordneten und Begleiter, weil sie die Gemütsverfassungen nicht so sehr erregen, sondern mildern. Man sagt, der Mixolydius wurde so genannt, weil er sich leicht mit dem Lydius vermischt, was aber allen Modi zusteht, von der Verschiebung des Halbtons her, zumindest im diatonischen (Geschlecht), um nicht von den Oktavgattungen zu sprechen, wo das gleiche von der Verschiedenheit der Konsonanzen der Quartan und der Quinten her geschieht.

Hinter dieser Abwertung des Mixolydius ist zudem auch die humanistische Einstellung zu spüren, wonach die drei erstgenannten Töne sich durch ihren Gebrauch bei den griechischen Volksstämmen legitimieren. Insofern ist in der *Isagoge* der Zusammenbruch des mittelalterlichen Tonartensystems vorprogrammiert und der Drang nach einer Neufundierung spürbar.

Am Rande sei jedoch bemerkt, dass man schon im Mittelalter mit den herkömmlichen acht Kirchentönen irgendwie unzufrieden war. So ist in einem kleinen Traktat aus der Mitte des 9. Jahrhunderts von vier zusätzlichen »toni paracteres« die Rede, die somit die Zahl der acht Töne auf zwölf erhöhen.⁸ In dem nach 1021 verfassten und dann weit verbreiteten *Prologus in tonarium* des Reichenauer Abtes Bern werden auch vier zusätzliche »medii toni« beschrieben. Später, in der italienische Tonartenlehre des 14. und 15. Jahrhunderts (von Marchetto da Padova bis Johannes Tinctoris), werden »toni mixti«, »commixti«, »plusquamperfecti« erwähnt, deren Konstruktion dann auch mit einer immer stärker werdenden Legitimierung der transpo-

7 Ebda., Bg. D2°.

8 Terence Bailey, »De modis musicis: A New Edition and Explanation«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 61/62 (1977/78), S. 47–60 (Edition: S. 50–54). Siehe auch Charles M. Atkinson, »The Parapteres: »nothi« or not?«, in: *The Musical Quarterly* 68 (1982), S. 32–59.

nierten Finales (insbesondere der Tonstufe C) im Zusammenhang steht. Die Frage, inwiefern Glarean von diesen Theorien Kenntnis hatte, bleibt noch offen. Vermutlich hatte er Bern gelesen, denn er zitiert ihn in seiner »Authorum ... Nomenclatura«⁹ und erwähnt eine Sammelhandschrift, die er in der Benediktinerabtei St. Georgen eingesehen hatte und in welcher die *Musica* des Bern von der Reichenau mit den Musiktraktaten von Boethius und verschiedenen Autoren des 11. und frühen 12. Jahrhunderts zusammengebunden war.¹⁰ Dagegen hatte Glarean wohl keinen Zugang zur italienischen Theorie des Spätmittelalters – mit Ausnahme der gedruckten Traktate von Gaffurio. Die handschriftlich überlieferten Werke von Autoren wie Marchetto da Padova, Prosdocimus de Beldemandis, Ugolino von Orvieto oder Tinctoris waren nördlich der Alpen kaum verbreitet, und keiner dieser Autoren – Gaffurio ausgenommen – erscheint in der »Nomenclatura« oder im Text des *Dodekachordons*. Zudem hatte Glarean nach eigener Aussage kein Interesse an Musiktheorie, als er sich um 1515 in Norditalien aufhielt.¹¹

Die Möglichkeit, ein konsequentes System von zwölf Modi mit der Werkzeugkiste der herkömmlichen Musiktheorie rational aufzustellen, drängte nun zur historischen Fundierung. Dabei ergab sich auch die Möglichkeit, ein paar offene Fragen und merkwürdige Theorien, die durch das Mittelalter wanderten, in ein neues Licht zu bringen, denn außer den Parapteres oder den »toni medii« kannte das Mittelalter auch Tonordnungen, die aus der Spätantike im 5. und 6. Jahrhundert über Martianus Capella (vor 439) und Cassiodorus (nach 540) überliefert wurden. Trotz der umfangreichen Überlieferung dieser frühmittelalterlichen Lehrbücher wurden diese Tonordnungen weder kommentiert noch in der mittelalterlichen Tonartenlehre rezipiert.

9 *Dod.*, Bg. a4^r.

10 *Dod.*, Bg. a3^v. Die Handschrift kam später in Besitz der Abtei St. Blasien, wo sie 1768 verbrannte.

11 »Quamque ante annos duos et 20, cum Mediolani essem, ille [Franchino Gaffurio] quoque tunc adfuisse dicitur, sed nondum hoc agebam, posterioribus autem annis (ut ingenuè quod uerum est, fatear) eius uiri scripta multum profuere mihi, atque adeo ansam dedere, ut Boethianam Musicen legere, relegere, ac deuorare etiam uouerim ...« (»Den Franchinus habe ich wirklich nie gesehen, obgleich er vor 22 Jahren, als ich in Mailand war, auch daselbst gewesen sein soll, doch damals betrieb ich diese Kunst noch nicht; aber in späteren Jahren (damit ich offen die Wahrheit gestehe) haben mir die Schriften dieses Mannes viel genützt und mir sogar die Veranlassung gegeben, dass ich wünschte, den Boethius, um den sich lange niemand mehr kümmerte, und von dem man glaubte, er werde von niemand verstanden, zu lesen, zu studieren und zu verschlingen«: *Dod.*, S. 91; Übs. Bohn, S. 71. Gaffurio wird jedoch an zwei Stellen der *Isagoge* erwähnt (wie Anm. 3, Bg. A4^r und C^r).

Im 9. Buch von *De nuptiis Philologiae et Mercurii* erwähnt Martianus Capella – nach einer unbekanntenen Quelle – 15 »tropi«. ¹² Dieses System besteht aus fünf Haupttönen, Lydius, Iastius, Aeolius, Phrygius und Dorius, die jeweils zwei »Nebenmodi« erhalten, einen »unteren« (»hypo-«) und einen »oberen« (»hyper-«) Modus. Die Beziehungen dieser Modi zueinander werden von Martianus Capella nicht näher erläutert. In seinen *Institutiones*, in dem längerem Abschnitt über die Musica erwähnt auch Cassiodorus die 15 Transpositionstöne, ¹³ zwar in einer anderen Reihenfolge, was die Haupttöne betrifft, aber mit jeweils präzisen Angaben über die Lage eines jeden Tones und somit auch über die Lagenverhältnisse dieser Töne zueinander (siehe nebenstehende Abbildung 1).

Im späten 15. Jahrhundert kommen dann die wenigen Aussagen über die 13 aristoxenischen Töne dazu, obwohl Aristoxenos als Autor in der Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts als ein Phantom und eine obskure und dennoch bedeutende Figur der Antike herumgeisterte. Abschriften der griechischen Fassung seiner *Harmonischen Elemente* kursierten in Italien in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. ¹⁴ Eine lateinische Übersetzung des Traktats erschien jedoch erst zu einer wesentlich späteren Zeit, nämlich 1562. ¹⁵ In der Musiktheorie des Mittelalters findet Aristoxenos nach Boethius' Aussagen hinsichtlich seiner empiristischen Haltung und damit als Gegeninstanz zur streng mathematisch und philosophisch fundierten pythagoreischen Lehre Erwähnung. Seine 13 Modi kommen bei Boethius jedoch nicht zur Sprache und bleiben dem Mittelalter verschlossen. Sie werden kurz im *Panepistemon* des Angelo Poliziano (1491) erwähnt und hier wohl nach der griechischen Vorlage des Aristides Quintilianus:

Toni apud Aristoxenum. XIII. Hypodorius & Hypophrygii duo. Hypolydii duo. dorius. phrygii duo. Lydii duo. Mixolydii duo. Hypermixolydius unus, his iuniores duos Hyperaeolium adiciunt, & Hyperlydium. ¹⁶

Bei Aristoxenos gibt es 13 Töne: einen Hypodorius und zwei Hypophrygius, zwei Hypolydius, einen Dorius, zwei Phrygius, zwei Lydius, zwei Mixolydius, einen Hypermixolydius. Die Jüngerer setzen zwei dazu: den Hyperaeolium und den Hyperlydium.

12 Martianus Capella, [*De nuptiis Philologiae et Mercurii*], hrsg. von James Willis, Leipzig 1983, S. 359f.

13 Roger A. B. Mynors, *Cassiodori Senatoris Institutiones*, Oxford 1937, S. 145–148.

14 C. V. Palisca, *Humanism* (wie Anm. 2), S. 28f.

15 Ebda., S. 48.

16 Angelus Politianus, *Opera*, Venedig 1498 (Exemplar Sélestat, Bibliothèque humaniste, K 1111), »Panepistemon« (Bg. Y8^v–Z6^v), Bg. Y 10^v. Siehe auch *Dod.*, S. 88.

Ab 1497 war auch die Nomenklatur der aristoxenischen Modi in der lateinischen Übersetzung der *Eisagoge armonikè* des Kleoneides zugänglich, die Giorgio Valla in diesem Jahr veröffentlichte:

Sunt autem toni Aristoxeni sententia tresdecim hypermixolydii qui et hyperphrygius appellatur. mixolydii duo. acutior et gravior quorum acutior etiam hyperiastius vocatur: gravior autem etiam hyperdorius. Lydii duo acutior et gravior quorum gravior etiam aeolius vocatur. phrygii duo acutior et gravior dorius unus Hypolydii duo acutior et gravior quorum gravior etiam hypoeolius nuncupatur: necnon iastius quorum graviore hypophrygii duo quibus gravior etiam hypoiastius nominatur hypodorius horum acutissimus dorius: qui consequuntur ab acutissimis ad gravissimum usque hemitonium invicem excedentes affines duo. trihemitonio. proportionaliter vero: habent & in reliquorum tonorum distantia. Verum hypermixolydium hypodorio ipso diapason est acutior.¹⁷

Nach Ansicht des Aristoxenos gibt es dreizehn (Transpositions-)Töne: der Hypermixolydus, der auch Hyperphrygius genannt wird; zwei Mixolydus, einen höheren und einen tieferen (der höhere wird Hyperiastius genannt; der tiefere auch Hyperdorius); zwei Lydus, einen höheren und einen tieferen (der tiefere wird auch Aeolius genannt); zwei Phrygius, einen höheren und einen tieferen; einen Dorius; zwei Hypolydus, einen höheren und einen tieferen (der tiefere heißt auch Hypoeolius und auch Iastius). Die beiden Hypophrygius sind die tiefsten (der tiefere wird auch Hypoiastius genannt). (Abschließend kommt) der Hypodorius, der (tiefste) Dorius von diesen (Transpositionstönen). [Die folgende Sätze sind nur schwer verständlich. Es scheint gemeint zu sein, dass die Transpositionstöne nacheinander, vom höchsten bis zum tiefsten, in Halbton-Abständen entstehen; was aber mit dem Trihemiton-Verhältnis gemeint ist, bleibt unklar. Am Ende des Zitats wird explizit auf das Oktavverhältnis zwischen Hypermixolydus (als höchstem Transpositionston) und dem Hypodorius (als tiefstem) hingewiesen.]

Dazu kommen die spärlichen – und zudem irreführenden – Aussagen des Bryennios, die im *De expendis et fugiendis rebus opus* von Giorgio Valla zu lesen sind, wo es um die »fünf zusätzlichen Töne« geht, »die Aristoxenos erwähnt: Hypoiastius, Hypoeolius, Iastius, Aeolius und Hyperiastius« und die von Bryennios dann als »supervacanei superfluique atque inutiles« (»überflüssige und unbrauchbare«) unberücksichtigt bleiben.¹⁸ Zudem sei bemerkt, dass sowohl Poliziano als auch Kleoneides kaum brauchbare Angaben über die Konstruktionsweise dieser Töne lieferten.

17 *Cleonidae harmonicum introductorium* Georgio Valla Placentino interprete, Venedig 1497 (Exemplar Sélestat, Bibliothèque humaniste, K 840), »De tono« (Bg. gvi'), Interpunktion originalgetreu.

18 Giorgio Valla, *De expendis, et fugiendis rebus opus*, Venedig 1501, Kap. VIII, 4 (Bg. k4'), siehe auch Kap. V, 2 (Bg. m').

Die erste nachweisbare Auseinandersetzung mit den griechischen Tönen, über die acht von Boethius rezipierten hinaus, ist bei Gaffurio in seinem Buch über die Harmonie der Musikinstrumente von 1518 zu lesen, und dies eben im Kontext einer rechtfertigenden Würdigung der acht Kirchentöne. In dieser Diskussion wird auch zum ersten Mal auf die 13 Töne des Aristoxenos hingewiesen. Im Hintergrund dieser Argumentation steht das Kapitel über die acht byzantinischen »echoi« aus dem Musiktraktat des Bryennios aus dem frühen 14. Jahrhundert, den Gaffurio für seine Zwecke hatte übersetzen lassen.¹⁹ Nach Gaffurio (bzw. Bryennios) sind die zusätzlichen Modi – ob fünf bei Aristoxenos oder sieben bei Martianus Capella und Cassiodorus – als Erweiterungen des Oktoëchos und demnach als bloße Spekulationen von Theoretikern zu betrachten, die sich bemüht haben, die Zahl der Modi mit denen der Tonstufen der Doppeloktave des Systema teleion gleichzusetzen.²⁰

Mit dieser Argumentation setzt sich nun Glarean im letzten Kapitel des ersten Buchs des *Dodekachordons* heftig auseinander. Seine Kritik an Gaffurio kann hier nicht näher untersucht werden (und braucht es auch nicht). An dieser Kritik lässt sich jedoch ermessen, in welchem Grade – im Gegensatz zu Gaffurio, der um eine Würdigung der herkömmlichen Kirchentöne bemüht war – Glarean bewusst für die Rechtfertigung der Antike und, nebenbei, um die Legitimierung (und historische Fundierung) seiner zwölf Modi kämpft.

Für Glarean bleibt Aristoxenos mit seinen 13 Tönen der interessanteste Zeuge der Antike, obwohl sich diese 13 Modi auf eine bloße Nomenklatur reduzieren und nur einen umfangreichen Wortschatz liefern. Die komplizierte Beweisführung, die Glarean unternimmt, dehnt sich über mehrere Kapitel aus und erklärt, dass Aristoxenos eigentlich ein System von 12 Modi aufgestellt hatte, dem zusätzlich ein dreizehnter (der ptolemäische Hypermixolydius) und daraufhin zwei weitere, ein Hyperphrygius und ein Hyperaeolius, von späteren Autoren (Martianus Capella und Cassiodorus) hinzugefügt wurden. Das Ergebnis dieser Argumentation ist in dem Diagramm der Abbildung 2 (siehe nächste Seite) festgehalten:

19 C. V. Palisca, *Humanism* (wie Anm. 2), S. 111–113.

20 Franchino Gaffurio, *De Harmonia Musicorum Instrumentorum*, Venedig 1518, Reprint Bologna 1972 (Bibliotheca musica Bononiensis, 2.7), fol. LXXXX–LXXXXII.

Aristoxeni XII. Modorum Typus cum Ptolemæi uno ac duobus poste- riorum musicorum à nobis iusta de causa non receptis.

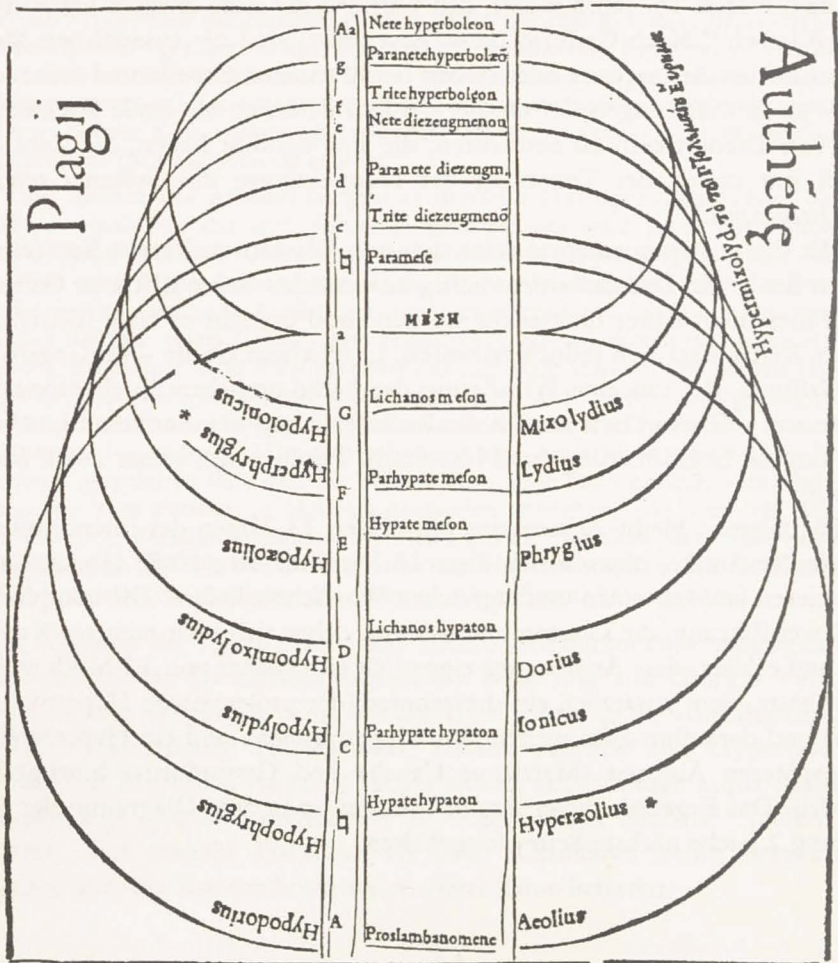


Abbildung 2: Glareans Aufstellung der ursprünglich zwölf aristoxenischen und der drei von Ptolemaios sowie Martianus Capella und Cassiodorus hinzugefügten Töne: *Dod.*, S. 81.

Im Hintergrund dieser Beweisführung steht auch eine skizzenhafte Entwicklungsgeschichte der griechischen *tonoi*. Gaffurio, der sich als erster mit der griechischen *Tonoi*-Lehre auseinandersetzte, hielt an der Idee fest, dass Boethius eine antike Theorie überliefert hatte, die mit Ptolemaios ihre letzte Erweiterung gefunden hatte: mit der Hinzufügung des achten, des so genannten »Hypermixolydius«. Nach Gaffurio hätten dann in der Nachfolge Aristoxenos, Cassiodorus und Martianus Capella die acht boethianischen Töne um fünf bzw. sieben Modi erweitert.²¹ Mit der chronologischen Aufstellung von Glarean wird nun die vorboethianische Stellung des Aristoxenos hinsichtlich der *Tonoi*-Lehre klar anerkannt. Damit kam auch die Frage auf, warum Boethius das System auf acht *Tonoi* reduzierte. Diese Frage, obwohl nie eindeutig formuliert, schwebt jedoch im Hintergrund des *Dodekachordons*, und besonders in der »Praefatio«, an der Stelle, wo sich Glarean über die musiktheoretischen Traktate, die er gelesen hatte, äußert. All diese Bücher, sagt er, und besonders die Schriften des Boethius, hätten seinen Geist gestärkt und ihn dazu ermuntert, Boethius herauszugeben, obwohl er am Ende enttäuscht festhalten musste, dass in keinem Exemplar der *Musica boethii* eine vollständige Nomenklatur der Modi zu finden war – »per eos libros audaciorem me factum, maxime per Boethiana opera ... etiamsi in nullo totam Modorum Nomenclaturam inueni ...«²² (»... seine Bücher haben mich ermuntert ..., obwohl ich in keinem die vollständige Nomenklatur der Modi gefunden habe ...«). Diese Feststellung verstärkte paradoxerweise bei Glarean die Idee, dass die boethianische Lehre der sieben Oktavspezies, die Lehre der zwölf Modi genuin, bewusst und konsequent in sich trug.

Im 10. Jahrhundert wurden von dem unbekanntem Autor der *Alia musica* die griechischen Transpositionstöne mit den Oktavspezies in Verbindung gebracht und somit erhielt auch die mittelalterliche Tonartenlehre ihr boethianisches Fundament. Diese irreführende und mit schweren Folgen verbundene Verwechslung zwischen Transpositionstönen und Oktavspezies – die auch schon im Geiste einer ›Renaissance‹ stand –, wurde nun von Glarean als dem letzten großen Kommentator und ersten wissenschaftlichen Herausgeber der *Musica* des Boethius,²³ neu aufgegriffen, aber auch zugleich endgültig aufgehoben. Somit wurde wohl im *Dodekachordon* das letzte Blatt der mittelalterlichen Tonartenlehre geschrieben.

21 Ebda.

22 *Dod.*, Bg. a3^v.

23 Eine kritische Untersuchung der glareanischen Ausgabe der *De institutione musica* (Basel 1546) steht noch aus.