

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

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 32 (2008)

Artikel: "Musicus und Cantor" - Kontinuität und Wandel eines Topos durch (mehr als) ein Jahrtausend

Autor: Hoffmann-Axthelm, Dagmar

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-868912>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 03.04.2026

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

„MUSICUS UND CANTOR“ – KONTINUITÄT UND WANDEL
EINES TOPOS DURCH (MEHR ALS) EIN JAHRTAUSEND

VON DAGMAR HOFFMANN-AXTHELM

Wir feiern den 75. Geburtstag der Schola Cantorum Basiliensis, und manchen von Ihnen werden die Worte in den Ohren klingen, mit denen vor 75 Jahren die Gründung dieser Hochschule für Alte Musik motiviert wurde. In Basel sollte ein Lehr- und Forschungsinstitut entstehen, dessen Aufgabe „die Erforschung und praktische Erprobung aller Fragen [ist], welche mit der Wiederbelebung alter Musik zusammenhängen, mit dem Ziel, eine lebendige Wechselwirkung zwischen Wissenschaft und Praxis herzustellen“.¹ Das sind Worte, denen aus heutiger Sicht nichts hinzuzufügen ist. Ein alter Schlauch ist diese Umschreibung, bis heute absolut dicht, aber wie viel neuer Wein ist während all der Jahre und Jahrzehnte in ihn hineingeflossen!

Diese Beziehung zwischen altem Schlauch und neuem Wein möchte ich hier zum Thema machen, und zwar an Hand dessen, was die Seele der Schola ausmacht: jene „lebendige Wechselwirkung zwischen Wissenschaft und Praxis“, veranschaulicht durch die Berufe, denen mehr oder weniger alle, die hier ein- und ausgehen, angehören: die Berufe des Musikers, der Musikwissenschaftlerin und des „Musiker-Wissenschaftlers“. Dabei soll der alte Schlauch eine bekannte lateinische Musicus-Definition sein, die über mehr als 1000 Jahre tradiert und benutzt wurde. Der neue Wein wird durch das Aufspüren von Plausibilitäten gekeltert, die Autoren weit auseinander liegender Zeiträume veranlassen könnten, aus ihren je unterschiedlichen musikalischen Lebenswirklichkeiten heraus gleichwohl die alte Definition als geeigneten Rahmen für das zu erachten, was für sie ein Musicus sei. Ausgerüstet mit Sieben-Meilen-Stiefeln werde ich den Topos in fünf Etappen von der Spätantike über das Hochmittelalter, die spätmittelalterliche Scholastik und die Renaissance bis in das 18. Jahrhundert verfolgen.

1. *Der Musicus der Spätantike: eine einsame Größe*

Beginnen möchte ich gleichwohl in der Renaissance, und zwar mit dem frühesten bekannten, rein auf musikalische Termini beschränkten Wörterbuch, dem *Terminorum musicorum diffinitorium* des Johannes Tinctoris (um 1435–1511). Der große Musiktheoretiker hatte es vor 1475 für Beatrice d’Aragona zusammengestellt, und in den 1490er Jahren war es als Inkunabel erschienen. Dort gibt Tinctoris für den Begriff *Musicus* diese Definition:

¹ Wulf Arlt, „Zur Idee und zur Geschichte eines ‚Lehr- und Forschungsinstituts für Alte Musik‘ in den Jahren 1933 bis 1970“, in: Peter Reidemeister und Veronika Gutmann (Hg.), *Alte Musik – Praxis und Reflexion. Sonderband der Reihe „Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis“ zum 50. Jubiläum der Schola Cantorum Basiliensis*, Winterthur 1983, 36.

Musicus est qui perpensa ratione beneficio speculationis, [non operas servitio]² canendi officium assumit. Hinc differentiam inter musicum et cantorem quidam sub tali metrorum serie posuit:

Musicorum et cantorum magna est differentia:

Illi sciunt, ii dicunt quae componit musica.

Et qui dicit quod non sapit diffinitur bestia.

Derjenige wird musicus genannt, der sich das „officium canendi“, den Musikerberuf,³ mit genau erwogenem Denken nicht als Knechtsarbeit, sondern als Gabe der Reflexion aneignet.

Von daher hat jemand den Unterschied zwischen Musicus und Cantor so zusammengereimt:

Zwischen Musicus und Cantor besteht ein großer Unterschied. Diese wissen, was die Musik ausmacht, jene singen nur. Wer aber singt, wovon er nichts versteht, den nennt man ein Tier.⁴

Thema ist hier die seit den Musikwissenschaftler-Generationen von Heinrich Abert,⁵ Wilibald Gurlitt⁶ und Leo Schrade⁷ bearbeitete Dichotomie zwischen dem Musicus als demjenigen, der um die Musica in ihrer Eigenschaft als einer zahlenorientierten Wissenschaft im Rahmen des Quadriviums weiß, und dem Cantor, der zwar gut singen oder spielen mag, der aber sein musikalisches Produkt nicht theoretisch einordnen kann. Der Vers, mit dem Tinctoris sein Stichwort abschließt, war das ganze Mittelalter hindurch in den Musiktraktaten ein „geflügeltes Wort“,⁸ um die Jahrtausendwende gereimt vom großen Musiktheoretiker Guido Aretinus.

Auch der erste Teil von Tinctoris' Musicus-Definition ist ein im Mittelalter recht verbreitetes Zitat. Erstmals wird dieser Text greifbar in der Schrift *De institutione musica* von Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius (um 480 – um 525), und zwar im letzten Kapitel des ersten Buches „Quid sit musicus“:

² Die Phrase „non operis servitio“ findet sich im Ms. Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I, II, 4148, abgedruckt in Edmond de Coussemaker (Hg.), *Scriptores de Musica Medii Aevi* 4, Reprint Hildesheim 1963, 168, nicht aber in der Inkunabel, gedruckt ca. 1495 von Gerardo de Lisa in Treviso; Reprint, hg. von Peter Gülke, Kassel etc. 1983, b.ii.

³ Ich übersetze „canendi officium“ mit „Musikerberuf“, obwohl Tinctoris unter dem Stichwort „Cantus“ eine sehr allgemeine Definition gibt: „Cantus est multitudo ex unisonis constituta: qui aut simplex aut compositus est.“ Diese erscheint freilich für den gegebenen Zusammenhang als zu wenig konkret.

⁴ Ich übersetze „dicere“ nicht mit „sagen“, sondern mit „singen“, weil Guido offenkundig den kreatürlich singenden bzw. musizierenden „Cantor“ im Sinne hat.

⁵ Heinrich Abert, *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*, Halle 1905, Repr. Tutzing 1964, vor allem 138–168.

⁶ Wilibald Gurlitt, „Zur Bedeutungsgeschichte von *Musicus* und *Cantor* bei Isidor von Sevilla“, in: Wilibald Gurlitt, *Musikgeschichte und Gegenwart. Eine Aufsatzfolge*, hg. von H. H. Eggebrecht, Wiesbaden 1966, 18 ff. (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 1).

⁷ Leo Schrade, „Das propädeutische Ethos in der Musikanschauung des Boethius“, in: Leo Schrade, *De scientia musicae studia atque orationes*, zum Gedächtnis des Verfassers hg. von Ernst Lichtenhahn, Bern etc. 1967, 35–75.

⁸ Gurlitt, „Zur Bedeutungsgeschichte“ (wie Anm. 6), 30.

Is vero est musicus, qui ratione perpensa canendi scientiam non servitio operis sed imperio speculationis adsumpsit.⁹

Der Text des Boethius ist – wie Erich Reimer einleuchtend dargelegt hat – vor dem Hintergrund von Boethius' in der Antike wurzelnder Prägung zu verstehen.¹⁰ Grundsätzlich unterscheidet Boethius drei Musikertypen: den Instrumentalisten, der seine Musik als körperliches Handwerk ausübt, den „poeta“, der seine Lieder nicht auf Grund von Vernunft, sondern aus einem natürlichen Instinkt heraus schafft, und den „Musicus“, der Musik mittels seiner intellektuellen Fähigkeiten zu verstehen und zu beurteilen vermag. Boethius gelangt zu seiner Klassifikation, indem er von Aristoteles die in der antiken Lebenswirklichkeit verankerte Auffassung übernimmt, dass die Menschheit zweigeteilt sei, nämlich in Knechte und in Herren. Zur Gruppe der Knechte gehören diejenigen Menschen, die zwar imstande sind, Äußerungen der *Ratio* im Sinne der Vernunft zu hören und aufzunehmen, die aber kein eigenes intellektuelles Potential besitzen. Folglich kommt ihnen zu, praktische Tätigkeiten im Sinne körperlicher Arbeit auszuführen. Diese wird ihnen vom anderen Teil der Menschheit, den verstandesbegabten Herren, aufgetragen, die auf Grund ihrer Urteilsfähigkeit dazu legitimiert sind. Vernunft und Urteilskraft stehen also im selben Verhältnis zur körperlichen Arbeit wie der Herr zum Sklaven. Und in eben diesem Verhältnis steht der Musicus – der freie Mann, der die *Ars Musica* als quadriviale Wissenschaft im Rahmen der *Septem artes liberales* studiert hat – zum praktischen Musiker, dem Sänger oder Instrumentalisten. Auf Grund seiner artistischen, auf die Musiktheorie fokussierten Ausbildung steht der boethianische Musicus so weit über dem Praktiker, dass er nicht nur anweisungs-, sondern auch urteilsberechtigt ist: Ohne dass er selbst über musikpraktische Fähigkeiten zu verfügen braucht, hat er das Recht, Texte, Lieder und Instrumentalstücke der Praktiker zu beurteilen und damit zu kontrollieren – und damit steht er als einsame Größe über allen anderen Menschen, die sich mit Musik befassen. Auf dieser Basis lässt sich die Musicus-Definition des Boethius so übersetzen:

Derjenige wird musicus genannt, der sich die Wissenschaft von der Betätigung künstlicher und natürlicher Instrumente [d.h. des Singens oder Spielens] durch genau erwogenes Denken angeeignet hat, und zwar nicht im Dienst körperlicher Arbeit [des Singens oder Spielens], sondern auf Grund seiner als freier Mann [der das Quadrivium studiert hat] gewonnenen Fähigkeit zur Reflexion.

Reimer weist die von Abert, Gurlitt und Schrade propagierte Bedeutung des boethianischen Musicus als eines Philosophen, der um die *Musica instrumen-*

⁹ Gottfried Friedlein (Hg.), *Anicii Manlii Torquati Severini Boetii [...] De institutione musica libri quinque*, Leipzig 1867, Reprint Frankfurt/M. 1966, 224.

¹⁰ Erich Reimer, „Musicus und Cantor. Zur Sozialgeschichte eines musikalischen Lehrstücks“, *Archiv für Musikwissenschaft* 35 (1978) 1–32; ders., Artikel „Musicus-Cantor“, *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden 1978.

talis als mikrokosmisches Abbild der Musica mundana weiß, zurück, weil er der Meinung ist, Boethius sei es nur darum gegangen, mit aller Schärfe den Theoretiker vom Praktiker zu trennen.¹¹ Dem möchte ich nicht folgen. Ist dem Abendland doch erstmals durch Boethius' Schrift *De institutione musica* die Dreiteilung der Welt in Musica mundana, Musica humana und Musica instrumentalis zu Ohren gekommen: die Vorstellung, dass auf der Ebene der Musica mundana die Sterne in harmonischen Quinten, Quarten und Oktaven um die Erde kreisen, dass auf derjenigen der Musica humana die menschlichen Widersprüche sich in dieses Harmoniegefüge auflösen vermögen und dass sich die real in der irdischen Welt erklingende Musica instrumentalis gleichfalls an den kosmischen Proportionen misst.¹² Wie durchdrungen Boethius die Musica instrumentalis von der Musica mundana sieht, wird deutlich, wenn er seinen griechischen Gewährsmann Nicomachos zitiert, der von einem von Mercurius erfundenen Instrument berichtet habe, einem viersaitigen „Tetrachordium“, dessen erste und vierte Saite in Oktaven, die beiden mittleren aber zueinander im Verhältnis zu den Außenseiten in Quarte und Quinte gestimmt gewesen seien: „nihil enim in eis esset inconsonum, ad imitationem scilicet musicae mundanae, quae ex quatuor constat elementis“ – „in diesen wäre also nichts inkonsonant – und dies in Nachahmung der Musica mundana, die sich aus vier Elementen zusammensetzt.“¹³ Ich möchte also mit Abert, Gurlitt und Schrade annehmen, dass der boethianische Musicus nicht nur als freier Mann die quadriviale Ars Musica beherrscht, sondern dass er auch um ihre kosmischen Verknüpfungen weiß – eine Umschreibung, die auch auf den Autor selbst, auf Boethius zugetragen haben dürfte.

2. Das Hochmittelalter: Musicus contra Cantor

Die Familie von Boethius hatte etwa hundert Jahre vor seiner Geburt den christlichen Glauben angenommen, und sein Denken war dementsprechend sowohl von der klassischen Antike wie auch von christlichen Vorstellungen geprägt. Gleichwohl scheint in seiner offensichtlich von der Spätantike abhängigen Musiklehre – und hier speziell in seiner Definition des Musicus – kein christliches Gedankengut in dem Sinne mitzuschwingen, wie es ausgeprägt im späteren Mittelalter begegnet: Dass es der christliche Gott sei, der den Kosmos nach den harmonischen Zahlenverhältnissen erschaffen habe, dass die Musica mundana das Himmlische Jerusalem erklingen ließe und dass der mit „Speculatio“ begnadete Musicus dafür Sorge trüge, dass diese gottgewollten Proportionen auch das Gefüge der Musica instrumentalis bestimmten.¹⁴

¹¹ Reimer, „Musicus und Cantor“ (wie Anm. 10), 11.

¹² Friedlein, *De institutione* (wie Anm. 9), 187ff.

¹³ Friedlein, *De institutione* (wie Anm. 9), 206.

¹⁴ Abert, *Die Musikanschauung* (wie Anm. 5), 136; Schrade, „Das propädeutische Ethos“ (wie Anm. 7), 36ff.

Zunächst freilich entwickeln die Musiktheoretiker aus Boethius' Polarisierung zwischen Theoretikern und Praktikern die legendäre Dichotomie zwischen Musicus und Cantor.¹⁵ Diese scheint sich im monastischen Milieu der Benediktiner entwickelt zu haben, die mit der Herausforderung konfrontiert waren, im Rahmen der karolingischen Reformen im gesamten Wirkungsbereich der abendländischen Kirche die Liturgie und damit maßgeblich auch den Choral zu koordinieren. Es ging jetzt also darum, das Tun des „Cantors“ im Sinne des Choralsängers dem Maßstab anzupassen, an dem „die Alten“ den Musicus gemessen hatten – an der *Ratio*. Aus dieser Perspektive betitelt der in den 840er Jahren schreibende Aurelianus Reomensis das 7. Kapitel seiner *Musica Disciplina* – wohl des ersten überlieferten mittelalterlichen Musiktraktats überhaupt – programmatisch: „Quid sit inter musicum et cantorem“, um mit dem Vergleich fortzufahren, Musicus und Cantor stünden im selben Verhältnis zueinander wie ein Grammatiker zu einem simplen Leser oder wie körperliche Arbeit zur Ratio, zum Intellekt.¹⁶ Dann zitiert er ausführlich aus dem relevanten Boethius-Text, und er schließt das Kapitel mit dem Hinweis, dass es in seiner Umwelt zwar exzellente Cantores gebe, aber Musici nach Maßgabe der Alten seien nicht darunter.¹⁷

Eine Generation später fordert um 900 Regino von Prüm im Zusammenhang mit der von ihm zitierten Definition des Boethius, dass nur derjenige sich zu Recht Cantor nennen dürfe, der die harmonischen Gesetzmäßigkeiten zu verstehen vermöge und dass die Fähigkeit, gut zu singen, hierzu nicht ausreiche.¹⁸

Bekanntlich war der Terminus Cantor damit keineswegs für die auf *Ratio* und *Speculatio* basierende Musik gerettet. Im Gegenteil, im früheren 11. Jahrhundert reimt Guido von Arezzo seine bereits erwähnten unsterblichen Verse, die den Musicus als Wissenden preisen, den Cantor dagegen als unwissendes Tier beschimpfen.

Musicorum et cantorum magna est distantia:
Isti dicunt, illi sciunt, quae componit musica.
Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia.¹⁹

¹⁵ Zum Folgenden vgl. Reimer, „Musicus und Cantor“ (wie Anm. 10), 12 ff.

¹⁶ „Tantum inter musicum distat et cantorem, quantum inter grammaticum et simplicem lectorem, et quantum inter corporale artificium et rationem.“ Vgl. Lawrence Gushee (Hg.), *Aureliani Reomensis Musica Disciplina*, AIM 1975, 77 (= Corpus Scriptorum de Musica, 21).

¹⁷ „Et sicuti iam in prefaciuncula premissimus nobilissimi tamen inveniuntur cantores, sed ut fuerunt prisci nusquam, ut arbitror, invenitur musicus“, zit. nach: Lawrence Gushee (Hg.), *Aureliani Reomensis Musica Disciplina* (wie Anm. 17), 78.

¹⁸ „Is itaque musicus est, qui ratione perpensa canendi scientiam non servitio operis, sed imperio speculationis adsumsit. Quisquis igitur harmonicae institutionis vim atque rationem penitus ignorat, frustra sibi nomen cantoris usurpat, tametsi cantare optime sciat.“ Vgl. „Regino Prumensis De Harmonica Institutione“, in: Martin Gerbert (Hg.), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, Bd. 1, Reprint Hildesheim 1963, 246.

¹⁹ Dolores Pesce (Hg.), *Guido d'Arezzo's Regule rithmice, Prologus in Antiphonarium and Epistola ad Michaelum. A critical text and translation*, Ottawa 1999, 330f. (= Musicological Studies, 73).

Diese Verse leiten die in Reimen verfasste Musiklehre *Regulae rhythmicae* ein, die Guido von Arezzo wahrscheinlich für die zehn- bis zwölfjährigen Schüler der Domschule von Arezzo verfasst hat. In der Literatur wird der Musicus dieser Verse gelegentlich mit „Komponist“ oder – ganz boethianisch – mit Musiktheoretiker, der „Cantor“ mit „Sänger“ oder mit „Spielmann“ übersetzt.²⁰ Guidos Cantor-Beschimpfung wendet sich aber nicht gegen weltliche Musiker, sondern gegen die eigenen Reihen der Mönche. Diese erbärmlichen Cantores könnten, so schreibt er an anderem Ort, tagein, tagaus hundert Jahre lang den Choral singen, aber ohne die Unterweisung durch einen Magister würden sie nicht einmal eine kurze Antiphon zustande bringen.²¹ Von einem Magister – oder eben einem „Musicus“ – würden sie lernen können, was Guido seine Zöglinge in den *Regulae rhythmicae* lehrt: Den Tonvorrat, die Intervalle mit ihren Zusammensetzungen und den Umgang mit den acht authentischen und plagalen Modi. Ein Musicus im guidonischen Sinne beherrscht die Musiklehre und kann daher einen würdigen Choralgesang sowohl selber ausführen wie auch lehren – ganz so, wie wir dies von Guido selbst annehmen dürfen. Der guidonische Cantor ist demgegenüber ein Mönch, der seinen Choral nur schlecht oder gar nicht singen kann, weil ihm das zugehörige Wissen fehlt.

Im Übrigen kennt auch Guido den Boethianischen Gelehrten, der sich mit der quadrivialen Ars Musica auseinandersetzt. Diesen aber nennt er nicht „Musicus“, sondern „Philosophus“, also einen Freund der Weisheit.²²

3. Die spätmittelalterliche Scholastik: Der Musicus-Theologe und der praktische Musiker

Der Musicus-Eintrag im *Diffinitorium* des Johannes Tinctoris hatte aus der Kombination der Musicus-Definition des Boethius und Guidos Dreizeiler aus den *Regulae rhythmicae* bestanden. Auch hierin folgt Tinctoris einer bereits bestehenden Tradition. In etwas ausführlicherer Form findet sich diese Kombination bereits bei den etwa gleichzeitig – nämlich gegen 1280 – schreibenden Theoretikern Lambertus und Hieronymus de Moravia.²³ Und etwa 100 Jahre

²⁰ Siehe etwa Daphne Stevens (Hg.), *Denis Stevens: Fragmenta autobiografica*, Casciana Alta 2009, 24.

²¹ „Temporibus nostris super omnes homines fatui sunt cantores. [...] Miserabiles autem cantores cantorumque discipuli, etiamsi per centum annos cottidie cantent, numquam per se sine magistro unam vel saltem parvulam cantabunt antiphonam [...].“ Siehe Pesce, *Regule rithmice* (wie Anm. 19), 406–408. Vgl. hierzu Joseph Smits van Waesberghe (Hg.), *Guidonis Aretini „Regulae Rhythmicae“*, Buren 1985, 33f. (=Divitiae Musicae Artis 4). Der Gedanke, dass man das Singen einer Antiphon nur durch den Unterricht bei einem magister lernen könne, begegnet auch in den *Regulae rhythmicae*: „[...] dum sine magistro nulla discitur antiphona.“ Vgl. Smits van Waesberghe, *„Regulae Rhythmicae“*, 96.

²² Smits van Waesberghe, *„Regulae Rhythmicae“* (wie Anm. 21), 44.

²³ Martin Gerbert (Hg.), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, Bd. 2, Reprint Hildesheim 1963, 252ff. und Hieronymus de Moravia, *Tractatus de musica*, hg. von Simon M. Cserba, Regensburg 1935, 4 (=Freiburger Studien zur Musikwissenschaft).

später bedient sich ihrer auch John of Tewkesbury, Kompilator der *Quatuor principalia musicae*, unter der Kapitelüberschrift „Quis est musicus et differentia musicorum et cantorum“.²⁴

Auch Jacobus Leodiensis, der große Theoretiker des ausgehenden 14. Jahrhunderts, reflektiert die beiden Positionen.²⁵ Gleichzeitig bezeugt seine Schrift, dass spätestens auf dieser im Spätmittelalter angesiedelten Rezeptionsebene ein Übersetzungsprozess für den Begriff „Musicus“ abgeschlossen ist, auf Grund dessen aus dem boethianischen frei geborenen Theoretiker, der die Musik mittels der pythagoreischen Gesetze zu verstehen und zu beurteilen vermag, ein theologisch gebildeter Kenner geworden ist, der sie als Schöpfung des christlichen Gottes erkennt, eines Gottes, der die Welt – und damit auch die Musik – nach Maß, Zahl und Gewicht zusammenhält.²⁶ In der Einleitung zu seinem sieben Bücher umfassenden *Speculum Musicae*, dem „umfangs- und inhaltsreichsten Musiktraktat des Mittelalters“,²⁷ macht er geltend, seinen Zeitgenossen die in Vergessenheit geratene *Musica* des Boethius wieder in Erinnerung rufen zu wollen.²⁸ Das tut er unter anderem dadurch, dass er das dritte Kapitel seines ersten Buches mit der gleichen Überschrift versieht, wie dies Boethius mit dem letzten Kapitel seines ersten Buches getan hatte – indem er es der Frage widmete „was ein Musicus sei“ („Quid sit musicus“). Zunächst unterscheidet Jacobus zwischen dem „Musicus speculativus“ oder „Musicus qui theoreticam habet“ und dem „Musicus practicus“ oder dem „Musicus qui practicam habet“. Danach verfügt der Musicus practicus nicht über die Fähigkeit der *Speculatio* und kann deswegen nicht im eigentlichen Sinne Musicus genannt werden. Boethius folgend werde er nach dem Instrument benannt, das er spiele, er nenne sich also Citharaspielder, Flötenspieler, Lyraspielder etc., und einen in diesem Sinne musizierenden Sänger nenne man ebenfalls nicht Musicus, sondern Cantor. Diese Musiker spielten und sangen nach dem Usus und beherrschten die Gesetze, die der Musik zugrunde lägen, nicht.²⁹

²⁴ Gerbert, *Scriptores ecclesiastici* (wie Anm. 23), 203ff.

²⁵ Roger Bragard (Hg.), *Jacobus Leodiensis, Speculum Musicae. Liber primus*, Rom 1955, 17 ff. (=CSM 3).

²⁶ „Omnia enim in numero, pondere fecit et mensura,“ op. cit., *Liber septimus*, Rom 1974, 31.

²⁷ „[...] the most extensive and comprehensive music treatise of the Middle Ages“; vgl. F. Joseph Smith, *Jacobi Leodiensis Speculum Musicae I. A commentary*, New York 1966, 6f.

²⁸ „Hic venerabilis Boethii Musica, quae nunc magna ex parte derelicta videbatur, ad memoriam revocatur“; vgl. Bragard, *Speculum Musicae* (wie Anm. 25), 11.

²⁹ „Qui autem practicam habet, caret autem speculativa, non sic proprie musicus censi debet, et huius signum, secundum Boethium, est, quod tales non a musica denominantur, sed aliunde, ab instrumentis scilicet musicalibus, quibus utuntur et musicae subserviunt, ut citharoedus a cithara, tibicen a tibia, lycicen a lyra [...]. Qui autem naturalibus utuntur instrumentis quibus vox formatur, usu quodam consonantias proferre scientes, musicales causas illarum ignorantes, inter illas sufficienter distinguere nescientes, non illarum proprietates, non numerales proportionales cognoscentes, [...] tales cantores dicuntur.“ Bragard, *Speculum Musicae* (wie Anm. 25), 17.

Der Musicus speculativus könne demgegenüber die essentiellen Bestandteile der Musik mittels Ratio vernunftgemäß einordnen und mittels *Speculatio* durchschauen, als da seien: die modi, den Rhythmus, die unterschiedlichen Formen der Musikstücke sowie die Konsonanzen und ihre Proportionen. Falls ein solcher Musikgelehrter nicht singen könne, ändere das nichts daran, dass er ein eigentlicher Musicus sei.³⁰ Positiv ausgedrückt: Der Musicus speculativus des Jacobus kann durchaus ein praktizierender Musiker sein, aber nur dann, wenn er den theoretischen Hintergrund seines Tuns kennt. Und nachdem er so die boethianische Trennung zwischen Theoretiker und Praktiker zeitgemäß umgedeutet hat, fährt Jacobus fort: „Von daher beschreibt Boethius den Musicus so“, und es folgt die bekannte Definition: „Musicus est qui ratione perpensa canendi scientiam non servitio operis, sed imperio speculationis assumit“.³¹

Wo aber steckt die spezifisch christliche Komponente? Hier ist zunächst nach der Bedeutung zu fragen, die Jacobus dem Wort „Speculatio“ gibt. Er nennt seinen Traktat *Speculum musicae*, einen „Spiegel der Musik“.³² Dieser Spiegel ist seinen Ausführungen nach nicht für die körperlichen Augen, sondern für diejenigen des Geistes gemacht,³³ er spiegele also eine geistige Wahrheit,³⁴ die freilich dem inneren Auge nicht auf allen Ebenen mit gleicher Deutlichkeit erfassbar sei. Denn wenn man die Musica in ihrer umfassenden Substanz betrachte, so beziehe sie sich auf „alles“, auf Gott und die Lebewesen, auf das Unkörperliche und das Körperliche, auf das Himmlische und auf das Irdische, auf die theoretischen und die praktischen Wissenschaften.³⁵

Dementsprechend reflektiert Jacobus im Nachwort zu seinem ersten Buch, wie er in seinem Werk den Spiegel auf himmlische und irdische, auf körperliche und außerkörperliche Substanzen gerichtet habe – auf Welten, die weit entfernt und unseren Augen so undeutlich erschienen, als würden wir mit Nachtaugen direkt in die Sonne schauen. Je weiter man den Spiegel in die Entfernung richte, desto undeutlicher werde das Bild, während man bei einer angemessenen Distanz deutlichere Konturen erhalte. Und so habe er den Spiegel

³⁰ „Qui vero speculativam, absoluto vocabulo, musicus dicitur cui scilicet adest facultas, secundum speculationem et rationem propriam musicae convenientem, diiudicare de modis et rythmis, de generibus cantilenarum, de permixtionibus, id est consonantiis, quae ex permixtione sonorum generantur, et de proportionibus illarum [...]. Qui autem cantare nesciunt, vel propter defectum vocis, vel quia talem non habent usum, sciunt tamen consonantiarum naturas et alia ad musicam theoreticam spectantia, musici non amittunt nomen.“ Bragard, *Speculum Musicae* (wie Anm. 25), 18.

³¹ Bragard, *Speculum musicae* (wie Anm. 25), 17.

³² Zur Verwendung dieses Terminus in mittelalterlichen Lehrschriften vgl. Smith, *Speculum musicae* (wie Anm. 27), 33 ff.

³³ „Hoc autem opus ‚Musicae speculum‘ dixerim, in quo mentis oculis aliqua speculari poterunt [...]“ Bragard, *Speculum musicae* (wie Anm. 25), 10.

³⁴ Zum Folgenden vgl. auch Smith, *Speculum musicae* (wie Anm. 27), 37 ff.

³⁵ „Musica enim, generaliter sumpta, obiective quasi ad omnia se extendit, ad Deum et ad creaturas, incorporeas et corporeas, coelestes et humanas, et scientias theoreticas et practicas.“ Bragard, *Speculum musicae* (wie Anm. 25), 11.

auch auf näherliegende Dingen ausgerichtet und dort klarere Bilder erhalten,³⁶ womit er seine Ausführungen über die Konsonanzen, über Mensuren und Proportionen, über die Klassifikation der Musik und vieles mehr meint, was er im ersten Buch behandelt. Freilich habe er nicht alles erfassen können. Denn die unklaren Eindrücke, die der hoch erhobene Spiegel einfange, würden sich in aller Deutlichkeit erst den seligen Himmelsbewohnern erschließen, die in den Genuss der allervollkommensten Musik, der *Musica coelestis*, kämen; sie brauchten keinen Spiegel und kein Enigma, um Gott zu erfahren, denn sie dürften ihn von Angesicht zu Angesicht erkennen.³⁷

Der *Musicus speculativus* im Verständnis von Jacobus Leodiensis ist also der musikalische Kenner, der seinen Spiegel auf die Musiktheorie richtet und hier ein genaues Bild zu vermitteln vermag, der aber auch weiß, dass er diese Realität im Sinne des Paulus sieht, wie sie sich im 1. Korintherbrief mitteilt, nämlich „durch einen Spiegel in einem dunklen Wort, dann aber von Angesicht zu Angesicht“ – „Videmus enim nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem“ (1. Korinther, 13). In diesem Bild des *Musicus* dürfte sich auch die Musikerpersönlichkeit des Jacobus Leodiensis spiegeln.

Der *Cantor* hingegen ist ein Sänger, der gut und schön singen mag, dem aber die höheren Zusammenhänge seines musikalischen Handelns verborgen bleiben. Gleichwohl ist der Standpunkt des Jacobus praxistoleranter als derjenige von Boethius. Denn er schließt sein *Musicus*-Kapitel mit dem Hinweis, derjenige sei der fähigste *Musicus*, der beides beherrsche: die *Musica theorica* und die *Musica practica*.³⁸

4. Die Renaissance: Der Kapellsänger und der Komponist

Gut einhundertsechzig Jahre nach Jacobus Leodiensis rückt Johannes Tinctoris die Boethius-Definition in der tradierten Kombination mit Guidos Cantor-Polemik unter dem Stichwort *Musicus* in sein *Diffinitorium* ein, und wieder stellt sich die Frage, welcher neuen Wein dieser große Theoretiker und

³⁶ „Nos, in hoc libro, prout musica sumpta generaliter requirebat, aspeximus ad multa, ad quaedam difficilia, a nobis multum distantia, ad quae nos habemus, ut oculus noctue ad lucem solis, nam Speculum istud extendimus ad corporales non modo humanas, elementares et coelestes aliquantulum intuendas substantias; insuper, ad intelligentias etiam de suprema aliquid tetigimus intelligentia. In Speculo autem, quanto altius est positum, et si plura reluceant, quae a pluribus et remotius cerni possunt, minus tamen perfecte, quantum ad visionem naturalem, talia cernuntur quam si in debita positum esset distantia. Sed iam <hoc> Musicae Speculum ad res proximiores intuendas retraximus, et, ibi, quaedam, quae necesse videbantur ad perfectius quae restant intuenda, prospeximus, etsi non omnia, quia dici nequeunt omnia vel debent in omnibus.“ Bragard, *Speculum musicae* (wie Anm. 25), 229; Smith, *Speculum musicae* (wie Anm. 27), 39.

³⁷ „Ipsi enim perfectissime hanc habent musicam, qui iam non in speculo et in aenigmate per aliquod extrinsecum repraesentatum Deum contemplantur, sed immediate facie ad faciem Deum intuentur, [...]“ Bragard, *Speculum musicae* (wie Anm. 25), 41.

³⁸ „Si quis autem musicam theoreticam simul et practicam possideret, perfectior esset musicus eo qui solum haberet alteram, dum tamen perfecte ambas possideret, ut alteram alter possidet.“ Bragard, *Speculum musicae* (wie Anm. 25), 19.

Praktiker der Renaissance in den alten Schlauch gegossen hat. Johannes de Grocheio – ein Zeitgenosse von Jacobus – hatte schon um 1300 mit klaren Worten dagegen polemisiert, dass Musiktheoretiker sich mit Sphärenharmonie und Engelsgesang befassten: Die Diskussion über Engelsgesang solle man Theologen und Propheten überlassen, und die Theorie von den klingenden Planeten widerspräche der Lehre von den Tongeschlechtern.³⁹ Man wird also davon ausgehen dürfen, dass der sechs Generationen später schreibende Tinctoris kaum noch der spätscholastischen Sichtweise eines Jacobus Leodiensis gefolgt sein wird.

Grundsätzlich lässt sich seit dem 14. Jahrhundert die Tendenz beobachten, die Polarisierung zwischen Musicus und Cantor zu entschärfen. So merkt Marchetus von Padua im früheren 14. Jahrhundert an, der Cantor sei das Werkzeug des Musicus: mittels des Cantors würde der Musicus das, was er durchdacht habe, in die Praxis umsetze. Der Musicus sei gleichsam der Richter, und der Cantor rufe aus, was der Richter beschlossen habe.⁴⁰ Im 16. Jahrhundert wird diese Arbeitsteilung bei Pietro Aron folgerichtig so konkretisiert, dass der Terminus Musicus auf den Komponisten, der Begriff Cantor auf den ausführenden Sänger oder Instrumentalisten angewandt wird.⁴¹

Implizit scheint diese Unterscheidung auch schon im *Diffinitorium* getroffen zu sein. Dort sind sieben Einträge Musikerberufen gewidmet, die wiederum in vier Kategorien unterteilbar sind: zum Ersten die Gruppe der Cantores, der Sänger („Cantor est qui cantum voce modulatur“), zu der auch der Tenorista („[...] qui tenorem canit“), der Contratenorista („[...] qui contratenorem canit“) und der Choralsänger, der „Hymnista“ („[...] qui hymnos canit“) zu zählen sind; zum Zweiten die Gruppe der Sonatores, der „Klangerzeuger“ („[...] qui instrumento artificiali sive organico sive rithmico musicam exercet“); zum Dritten der Komponist, der Compositor („[...] est alicujus novi cantus editor“) und zum Vierten der Musicus, der mit der bekannten komplexen Definition bedacht wird.

Die Cantor-Definition ist kurz, gänzlich unpolemisch und eindeutig auf die sängerische Praxis bezogen, ebenso wie die anderen Sänger-Definitionen. Und die des Sonitor bezieht sich ebenso unpolemisch wie eindeutig auf die instrumentale Praxis. Das Gleiche gilt für die Compositor-Definition. Nur die Musicus-Definition fällt in ihrer boethianischen Kompliziertheit gänzlich aus dem Rahmen – der Musicus des Tinctoris muss also wohl einen besonderen

³⁹ „Nec etiam pertinet ad musicum de cantu angelorum tractare, nisi forte cum hic fuerit theologus aut propheta. Non enim potest aliquis de tali cantu experientiam habere nisi inspiratione divina. Et cum dicunt planetas cantare, videntur ignorare, quid sit sonus, sicut in divisione particularia dicebatur.“ Ernst Rohloff (Hg.), *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio nebst Übertragung des Textes und Übersetzung ins Deutsche, dazu Bericht, Literaturschau, Tabellen und Indices*, Leipzig 1967, 82.

⁴⁰ Vgl. hierzu Reimer, „Musicus und Cantor“ (wie Anm. 10), 21 f; Reimer, „Musicus – Cantor“ (wie Anm. 10).

⁴¹ Reimer, „Musicus und Cantor“ (wie Anm. 10), 29 bzw. Reimer, „Musicus – Cantor“, (wie Anm. 10), 6 f.

Rang einnehmen. Sucht man bei Tinctoris nach weiteren Berufsstandsnennungen, dann wird man u.a. in den Vorworten zu seinen Traktaten fündig. Um 1475 bezeichnet er sich selbst im *Diffinitorium* zu Beginn seiner Widmung an Beatrice d'Aragona bescheiden als „Niedrigsten unter denen, die sich mit Musik beschäftigen“.⁴² Dies ist darum bemerkenswert, weil er in den 70er Jahren bereits ein bekannter und anerkannter Komponist war,⁴³ was ihn aber nicht dazu führte, sich Compositor zu nennen. An anderen Orten bezeichnet er sich mit gleicher Bescheidenheit als „den Geringsten unter denen, die sich zu den mathematischen Wissenschaften [zum Quadrivium] bekennen“,⁴⁴ oder als „den Geringsten unter den Musikgelehrten“ – „inter musicae professores [...] minimus“.⁴⁵ Im *Liber de arte contrapuncti* nennt er sich einen „Musicus“ – den „Geringsten unter den Musicis des Königs von Neapel“ – „inter musicos eius minimus“.⁴⁶

In den drei Schriften, in denen Tinctoris von seinen komponierenden Zeitgenossen spricht, nennt er diese meist „Compositores“. Im *Proporcionale musices*, das wohl um die gleiche Zeit wie das *Diffinitorium* entstanden ist, preist er die „Compositores“ Dufay, Binchois, Ockeghem, Busnois, Regis und Caron als Schöpfer einer „neuen Kunst“, die bestimmt sei durch eine „unermessliche Süße“, die diese Compositores der Musik ebenso subtil wie ingenios einkomponiert hätten. Gleich darauf kritisiert er die genannten Komponisten freilich heftig, weil sie die musikalischen Proportionen entweder gänzlich ignorierten oder sie falsch darstellten. Dies rühre von ihrer Ahnungslosigkeit in Sachen der „arithmetica“ her, ohne die keiner in der Musik glanzvoll dastehen könne.⁴⁷

Ebenso konsequent, wie er seine Zeitgenossen als Compositores bezeichnet, nennt er im *Proportionale* die alten Autoritäten „Musicis“: Jesus Christus, der

⁴² „[...] Johannes Tinctoris eorum qui musicam profitentur infimus [...]“. Peter Gülke (Hg.), Johannes Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitorium*, Faksimile der Inkunabel Treviso 1495. Mit der Übersetzung von Heinrich Bellermann und einem Nachwort von Peter Gülke, Kassel etc. 1983, [a.II].

⁴³ Peter Gülke im Nachwort zu: Johannes Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitorium*, (wie Anm. 42), 59 und 73; vgl. auch Thomas A. Schmid, „Der Complexus effectuum musices des Johannes Tinctoris“, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 10 (1986), 121.

⁴⁴ „[...] Johannes Tinctoris inter eos qui iura scientiasque mathematicas profitentur minimus“: *Liber de natura et proprietate tonorum*, ed. Albert Seay in: *Johannis Tinctoris opera theoretica I*, AIM 1975, 65 (= CSM 22); ähnlich im *Liber imperfectionum notarum musicalium*: „[...] Tinctoris [artis musicae] professor minimus“; *ibid.*, 143 und im *Tractatus alterationum: Johannes Tinctoris inter legum et artium mathematicarum studiosus minimus*, *ibid.*, 173 oder im „Complexus effectuum musicae“; vgl. Thomas A. Schmid, „Der Complexus effectuum musices“ (wie Anm. 43), 140.

⁴⁵ Im *Proportionale musices*. Vgl. Albert Seay (Hg.), *Johannis Tinctoris Opera theoretica II*, AIM 1978, 9 (= CSM 22).

⁴⁶ Vgl. Albert Seay (Hg.), *Johannis Tinctoris Opera theoretica II*, AIM 1975, 11 (= CSM 22).

⁴⁷ „Sed proch dolor! Non solum eos immo complures alios compositores famosos quo miror dum tam subtiliter ac ingeniose tum incomprehensibili suavitate componunt, proportiones musicas aut penitus ignorare aut paucas quas noverint perperam signare cognovi. Quodquidem ob defectum arithmeticae, sine qua nullus in ipsa musica praeclarus evadit, contingere non dubito.“ Vgl. Seay, *Johannis Tinctoris Opera theoretica II* (wie Anm. 45), 10f.

in der Proportio dupla aus zweien – Gott und den Menschen – eines gemacht habe,⁴⁸ sei der höchste Musicus, und in seiner Kirche seien wunderbare Musici erblüht, wie Gregorius, Ambrosius, Augustinus, Hilarius, Boethius, Martianus, Guido und Johannes de Muris. Cantores nennt er konsequent die Sänger, die in den Kapellen der christlichen Herrscher singen. Diese seien bestrebt, nach Art des Königs David das Gotteslob zu vermehren, und verschiedene Cantores würden hier in unterschiedlichen, aber nicht gegeneinander gerichteten Stimmen ein frohes und schönes Gotteslob singen.⁴⁹

Im Prolog zum *Liber de arte contrapuncti* nennt er die alten Autoritäten Plato, Pythagoras, Cicero, Macrobius, Boethius und Isidor Philosophi und die zeitgenössischen Komponisten Compositores. Bei dieser Gelegenheit gibt er auch eine Stellungnahme zum Thema „Sphärenharmonie“ ab: Die Alten hätten gemeint, dass die Sternkreise sich in harmonischen Klängen bewegten, was er unter Bezug auf Aristoteles und „unsere neueren Philosophen“ weit von sich weist: Im Himmel gäbe es keinen Klang, und daher könnten dort auch keine Konsonanzen erklingen, weil die nun einmal durch Klang entstünden. Dann folgt die berühmte Passage, dass man keine Komposition, die vor mehr als 40 Jahren entstanden sei, mit Genuss anhören könne. Heute dagegen blühten neben einer Unzahl guter Sänger unendlich viele Compositores, und es folgt eine von Ockeghem angeführte Komponistenliste. Bei dieser Gelegenheit bringt Tinctoris einen wichtigen Gedanken ein: Er wisse nicht, ob dieser Qualitätszuwachs der Wirkung himmlischer Einflüsse oder konstanter Übung zu verdanken sei.⁵⁰

Eine Antwort auf genau diese Frage gibt er am dritten Ort seiner Erörterungen zu den komponierenden Zeitgenossen, dem *Complexus effectuum musices*. Hier nennt er die Autoritäten wiederum „Viri philosophi“, die durchschnittlichen zeitgenössischen Komponisten Musici oder Compositores und

⁴⁸ Tinctoris paraphrasiert hier Paulus, Epistula ad Ephesos 2, 14: „Ipse [Jesus Christus] enim est pax nostra, qui fecit utraque unum [...]“.

⁴⁹ „At qui postquam plenitudo temporis advenit, quo summus musicus Jesus Christus, pax nostra, sub proportione dupla fecit utraque unum in eius ecclesia miri florere musici, ut Gregorius, Ambrosius, Augustinus, Hilarius, Boethius, Martianus, Guido, Johannes de Muris [...]. Denique principes Christianissimi [...] cultum ampliare divinum cupientes more Davidico capellas instituerunt in quibus diversos cantores per quos diversis vocibus, non adversis, Deo nostro iocunda decoraque esset laudatio [...]“ Vgl. Seay, *Tinctoris Opera theoretica* II (wie Anm. 45), 10.

⁵⁰ „Neque quod satis admirari nequeo quippiam compositum nisi citra annos quadraginta extat quod auditu dignum ab eruditis existimetur. Hac vero tempestate, ut praeteream innumeros concentores venustissime pronuntiantes, nescio an virtute cuiusdam caelestis influxus an vehementia assiduae exercitationis infiniti florent compositores, ut Johannes Ockeghem, Johannes Regis, Anthonius Busnois, Firminus Caron, Guillermus Faugues, qui novissimis temporibus vita functos Johannem Dunstaple, Egidium Binchois, Guillermum Dufay se praeceptores habuisse in hac arte divina gloriantur. Quorum omnium omnia fere opera tantam suavitudinem redolent ut, mea quidem sententia, non modo hominibus heroibusque verum etiam Diis immortalibus dignissima censenda sint.“ Vgl. Seay, *Tinctoris Opera theoretica* II (wie Anm. 45), 12. Vgl. hierzu Rob C. Wegman, „Johannes Tinctoris and the ‚new art‘“, *Music & Letters* 84 (2003) 171–188.

die ruhmreichen unter ihnen gleichfalls Musici oder Primi Compositores: Es gäbe viele Komponisten, die es zu Geld und Ehren gebracht hätten, aber das sei eher eine Sache des Zufalls. Der unsterbliche Ruhm, in dessen Glanz die Primi Compositores stünden, sei durch virtus erworben, d. h. durch Lernen, Arbeit und Tüchtigkeit.⁵¹ Nach Tinctoris ist die neue kompositorische Qualität also kein Geschenk des Himmels, sondern eine Folge erhöhten Einsatzes von Seiten der Komponisten.

Will man aus diesem vermischten Befund eine Hierarchie der Musikerberufe herausfiltern, so ist deutlich, dass für Tinctoris Cantores nicht gleich Cantores und Musici nicht gleich Musici sind. Die unterste Stufe ist durch diejenigen Musiker gegeben, die Tinctoris mit dem Guido-Zitat erfasst: die Cantores und Sonitores, die nichts von Musiktheorie verstehen. Dann folgen die Cantores in den Kapellen, dann die Musici oder Compositores, die zwar schöne Musik schreiben, die aber falsche Proportionszeichen setzen. Auf der höchsten Stufe stehen die Musici, auf die die boethianische Definition gemünzt ist: jene gelehrten Musiker, die auf Grund eigener Arbeit und Tatkraft gelernt haben, unvorstellbar süße Musik nach Art der neuen Kunst zu komponieren und die diese Kunst vor dem Hintergrund der Kenntnis der proportions- und notationsbezogenen Aspekte der Musik – also der Ars arithmetica – beherrschen. Die alten Autoritäten stehen außerhalb dieser Hierarchie, zumal sie sich, wie Tinctoris sagt, zwar eifrig mit den Concordantiae beschäftigt hätten, aber heute keine Kenntnis darüber bestünde, ob sie auch als Komponisten tätig gewesen wären.⁵²

Und wie steht es mit dem von Jacobus in den Mittelpunkt gestellten Aspekt des Musicus als eines um die göttlichen Zusammenhänge Wissenden? Zwar erteilt Tinctoris dem Aspekt der Sphärenharmonie eine klare Absage. Aber wenn er Christus als höchsten Spielmann darstellt, der seine Kirche in der Proportio dupla eingerichtet habe, so klingt hier doch noch der alte Gedanke von der Einheit göttlicher und menschlicher Harmonie an. Diese Einheit wird nun freilich nicht mehr als Glaubensrealität, sondern als Metapher gedacht.

Ich meine also, es sei dieses Idealbild eines Musikers, das Tinctoris vor Augen hatte, als er in seinem *Diffinitorium* unter das Stichwort „Musicus“ die alte

⁵¹ „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.“ Vgl. Schmid, „Der Complexus effectuum musicus“ (wie Anm. 43), 156.

⁵² „[...] quibusquidem concordantiis, licet veteres etiam musici ut Plato, Pythagoras, Nicomachus, Aristoxenus, Philolaus, Archytas, Ptolomaeus ac alii numerosi, ipse quoque Boethius, operosissime incubuerint, tamen qualiter ordinare componereque soliti sint nobis minime notum est.“ Vgl. Seay, *Tinctoris Opera theoretica* II, (wie Anm. 45), 12. Die anschließende Bemerkung, er, Tinctoris, habe etliche anonyme alte Lieder in der Hand gehabt, die so unpassend und dumm komponiert seien, dass sie den Ohren eher geschadet als sie erfreut hätten, suggeriert dem Leser, dass er gut daran täte, diese Musik gar nicht erst zu hören oder zu lesen.

Definition des Boethius setzte: eines mit den Denkern der klassischen Antike vertrauten, in den Artes liberales – zumal im Quadrivium – ausgebildeten, im christlichen Glauben ruhenden und die zeitgenössische Musiktheorie ebenso wie die neue Kunst des Komponierens beherrschenden Geistes. Mit anderen Worten: Der Musicus des *Diffinitorium* ist ein Spiegelbild seines Autors Johannes Tinctoris.

5. Hochbarock: Der Spieler und der Stümper

Ein weiterer großer Zeitsprung führt zum letzten Beispiel. 1701 erschien in Prag wieder ein Musiklexikon – meines Wissens das erste gedruckte, ausschließlich auf die Musik bezogenes Lexikon nach Tinctoris' *Diffinitorium*, die lateinischsprachige *Clavis ad Thesaurum Magnae Artis Musicae* – der „Schlüssel zum Schatz der großen Ars Musica“ – von Thomas Balthasar Janowka.⁵³ Das Buch war so erfolgreich, dass 1715 eine zweite Auflage erscheinen konnte, und auch etliche spätere Musikgelehrte – z. B. Johann Gottfried Walther, Jacob Adlung oder Nikolaus Forkel – kannten und zitierten es. Eine besondere Pointe: In dem Exemplar, das dem Verlag Frits Knuf 1973 als Vorlage für seinen Nachdruck diente, findet sich der Besitzervermerk „J. B. Bach, Org. Isnac. 1705“ – „Johann Bernhard Bach, Organist zu Eisenach 1705“ – ein Mitglied der weitverzweigten Bach-Familie und Cousin zweiten Grades von Johann Sebastian Bach.

Thomas Baltasar Janowka (1669–1741) hatte an der Prager Universität die Artes studiert und übte fünfzig Jahre lang das Amt des Organisten an der Teynkirche aus. Dieses Nebeneinander von Ars und Usus, von Theorie und Praxis, spiegelt sich auch in seinem Musiklexikon. Seine Begriffe stammen mehrheitlich aus den Bereichen der Musik- und Satzlehre, der Notation, der Formenlehre und der Instrumentenkunde. Praxisbezogen zeigte Janowka sich auch im Hinblick auf seine Musikbeispiele, die er Werken von Komponisten seiner Vätergeneration – z. B. Johann Hieronymus Kapsberger – oder direkter Zeitgenossen – z. B. Johann Kuhnau oder Johannes Speth – entnahm. Der Artikel „Musica“ kommt dagegen eher altertümlich daher. Janowka zitiert hier zunächst alte Autoritäten wie Augustinus, wonach die Musik eine „scientia bene modulandi“ – eine „Wissenschaft, gut in den richtigen Abmessungen zu singen“ sei, dies aber nicht im Original, sondern im Wortlaut des Renaissancegelehrten Gregor Reisch.⁵⁴ Reisch hatte 1503 eine Enzyklopädie namens *Margarita philosophica* – „Philosophische Perle“ – im Druck erscheinen lassen, in der sich auch je eine Lehrschrift über *Musica speculativa* und *Musica practica* befinden. Das Buch hatte im deutschsprachigen Raum einen so großen Erfolg,

⁵³ Im gleichen Jahr erschien bei C. Ballard in Paris der *Dictionnaire des termes grecs, latins et italiens* von Sébastien de Brossard.

⁵⁴ „Musica à S. Augustino in Margarita Philosoph: Reichi lib. 5. Tract. 1. C. 2. citato definitur, quòd sit scientia bene modulandi.“ Thomas Balthasar Janowka, *Claves ad thesaurum magnae artis musicae*, Prag 1701, Reprint Amsterdam 1973, 80.

dass Erasmus von Rotterdam mit spitzer Feder bemerkte, die Meinungen von Reisch hätten bei den Deutschen das Gewicht eines Orakels.⁵⁵

Janowka fährt in seinem „Musica“-Artikel damit fort, dass er die bekannte Frage aufwirft, wer sich als „Musicus“ betiteln dürfe und wer nicht. Das Wort Musicus leite sich, ebenso wie das Wort Musica, von griechisch „musa“ – „Gesang“ ab, und der Musicus werde von Gregor Reisch als jemand beschrieben, der – und nun folgt der Boethius-Text – die „scientia canendi“ und in Klammern: „aut ludendi“ – also die Kunst des Singens oder Spielens – durch genau erwogenes Denken „nicht als Knechtsarbeit, sondern als Gabe der Reflexion“ ausübe.

Unde etiam Musicus provenit, qui à Reicho loco suprà citato describitur esse ratione perpensa canendi (aut ludendi etc.) Scientiam non servitio operis, sed imperio rationis assumens.⁵⁶

Zunächst also schreibt Janowka die Boethius-Definition Gregor Reisch zu. Dann glossiert er diesen Text mit der Versicherung, bei dem Musiker, der ein „Musicus“ sei, träfe sich das Vermögen zu singen und zu spielen mit der im Verstand ruhenden Erfahrung im Umgang mit dieser Ars.⁵⁷ Weiter auf den Spuren von Boethius und Reisch wandernd beschreibt er folgende drei Musiker-Typen:

- Erstens diejenigen, die zwar gut spielen oder singen, die aber die Verbindung zur Theorie nicht herstellen könnten: hierbei dächte er vor allem an Lautenisten, die zwar fähig seien, aus deutschen Tabulaturen zu spielen, die aber die von ihnen praktizierten Griffe nicht als Intervalle oder Proportionen erkennen würden. Diese könne man nicht als Musici im wahren Sinne des Wortes bezeichnen.⁵⁸
- Zweitens diejenigen, die zwar weder singen noch spielen könnten, die aber kraft ihres Gehörs und ihrer Beherrschung der Theorie Musik richtig zu beurteilen wüssten. Diese könne man Musici nennen.⁵⁹
- Drittens seien diejenigen „Musici“, die spielen bzw. singen könnten und darüber hinaus die Ars musica beherrschten.⁶⁰

Wo ist in diesen mit altem Gedankengut befrachteten Äußerungen der neue Wein zu finden? Janowka war gleichermaßen Musikgelehrter und praktizierender Kirchenmusiker – wir wissen nichts von einer kompositorischen Tätigkeit. Und so mag es sein, dass er nicht daran interessiert war, die alte Rivalität

⁵⁵ „[...] eius sententia apud Germanos oraculi pondus habet.“ Klaus W. Niemöller, Artikel „Reisch, Gregor“ in: *Alte MGG* Bd. 11, Kassel etc. 1963, Sp. 205.

⁵⁶ Janowka, *Claves ad thesaurum* (wie Anm. 54), 80.

⁵⁷ „[...] ab ipso artis exercitio, seu actuali per se considerata canendi (idem de luso etc.) operatione materialiter sumptum. À scientia autem, & Artis hujus in intellectu residente peritia formalem & propriè dictum constitui Musicum“. Wie Anm. 54, 80.

⁵⁸ Janowka, *Claves ad thesaurum* (wie Anm. 54), 81.

⁵⁹ Janowka, *Claves ad thesaurum* (wie Anm. 54), 81 f.

⁶⁰ Janowka, *Claves ad thesaurum* (wie Anm. 54), 82.

zwischen Praktikern und Theoretikern bzw. zwischen Praktikern und Komponisten erneut anzufachen. Für ihn steht derjenige Musiker auf der höchsten Stufe der Hierarchie, der sein Instrument kennt und es gut spielt und der darüber hinaus alle Bereiche der Musiktheorie beherrscht: ein Musiker also, wie Janowka einer war.

Ein Wort noch zu dem Detail, dass Janowka die alte Formulierung, ein „Musicus“ sei der, der die musikalische Wissenschaft nicht „als Knechtsarbeit“ („servitio operis“), sondern „als Gabe der Reflexion“ („imperio rationis“) verwendet. Eine solche Einstellung würde den eben skizzierten Ausführungen widersprechen, nach denen der zwar Reflektierende, aber eben auch Praktizierende der wirkliche Musicus sei. Hat Janowka die Formulierung einfach gedankenlos von Reisch abgeschrieben, ebenso gedankenlos vielleicht, wie dieser sie von Boethius übernommen haben mag? Reisch war Theologe und Universalist, Janowka hingegen ein Musiker, der offensichtlich stolz auf seine praktischen Fähigkeiten als Organist war, und so sollte er sich bei seiner Wortwahl etwas Sinnvolles gedacht haben.

Aufschluss im Hinblick auf diese Frage gibt Jean-Jacques Rousseau (1712–1778), ein berühmter spätgeborener Zeitgenosse Janowkas. In seinem 1768 als Musiklexikon erschienenen *Dictionnaire de musique* liest man im Artikel „Musicien“ zunächst, dass dieses Wort sich gleichermaßen auf denjenigen beziehe, der Musik komponiere wie auch auf den, der sie ausführe. Im Rahmen eines kurzen historischen Rückblicks kommt Rousseau dann auf Boethius zu sprechen, der „nicht denjenigen mit dem Namen ‚musicien‘ ehren wolle, der Musik als sklavischen Dienst der Finger und der Stimme“ – „par le ministère servile des doigts et de la voix“ praktiziere, sondern denjenigen, der diese Kunst „auf Grund von Vernunft und theoretischer Kenntnisse“ – „par le raisonnement et la spéculation“ ausübe.⁶¹ Wenig später doppelt er nach, die Musiker seiner Zeit, die sich mehrheitlich mit dem Ausführen der Noten und gewisser Gesangsübungen begnügten, seien sicher nicht beleidigt, wenn man sie nicht für große Philosophen hielte.

Rousseaus Verachtung trifft also nicht die ausübenden Musiker schlechthin, sondern nur die, die geistlos das ihnen Vorgegeben repetierten, ohne die Musik mit eigenem Leben zu füllen. Aus dem unfreien, weil körperlich arbeitenden Musiker des Boethius ist – bei gleicher Formulierung – ein geistloser Musiksklave geworden, und ich denke, die hier von Rousseau implizit vorgenommene Unterscheidung in inspirierte und mechanisch funktionierende Musiker darf man auch Janowka unterstellen, wenn er einmal mehr – und meines Wissens als Letzter einer über 1200 Jahre dieser Tradition folgenden Reihe

⁶¹ „Ce nom se donne également à celui qui compose la Musique & à celui qui l'exécute. [...] Aussi Boëce veut-il pas honorer du nom *musicien* celui qui pratique seulement la Musique par le ministère servile des doigts & de la voix; mais celui qui possède cette science par le raisonnement & la spéculation. [...] Cependant les *musiciens* des nos jours, bornés, pour la plûpart, à la pratique des Notes & de quelques tours de Chant, ne seront guères offensés, je pense, quand on ne les tiendra pas pour de grands Philosophes.“ Jean Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris 1768, Reprint Hildesheim etc. 1969, Artikel „Musicien“.

von Musikgelehrten – vom „servitium operis“ und „imperium speculationis“ des Musicus spricht.

*

Zum Schluss möchte ich nochmals auf unsere „Große Alte Dame“, die Schola Cantorum Basiliensis, zurückkommen: Als sie mir 1971 erstmals ihre Tore öffnete, herrschte in ihrem Innern eine eher kontraproduktive Spannung zwischen einigen ihrer Musici und Cantores. Auch jetzt noch scheint mir diese Spannung lebendig zu sein. Aber sie hat sich zwischen den heutigen Theoretikern und Praktikern zu einer reichen und produktiven Zusammenarbeit gewandelt: sie hält die Neugier wach, und sie führt zu „spannenden“ Resultaten im Unterricht, in den Konzerten, den CDs und in den Publikationen. Herzlichen Glückwunsch, liebe Schola, et ad multos annos!

The first part of the report deals with the general situation of the profession in the United States. It points out that the number of physicians has increased steadily since 1900, and that the distribution of physicians is uneven, with a concentration in the large cities and a shortage in the rural areas.

The second part of the report deals with the financial situation of the profession. It points out that the average income of a physician is about \$10,000 per year, and that this income is subject to a high degree of fluctuation. It also points out that the cost of living is high, and that the profession is therefore in a difficult financial position.

The third part of the report deals with the educational requirements for the profession. It points out that the requirements are becoming more and more stringent, and that this is a good thing, as it helps to maintain the high standards of the profession.

The fourth part of the report deals with the social position of the profession. It points out that the profession is becoming more and more respected, and that this is a good thing, as it helps to attract more people to the profession.

The fifth part of the report deals with the future of the profession. It points out that there are many problems facing the profession, and that these problems must be solved if the profession is to continue to flourish.

The sixth part of the report deals with the recommendations of the committee. It points out that the committee has many suggestions for the improvement of the profession, and that these suggestions should be adopted by the profession.

The seventh part of the report deals with the conclusions of the committee. It points out that the committee believes that the profession is in a difficult position, but that it has many opportunities for improvement.

The eighth part of the report deals with the appendix. It contains a list of the members of the committee, and a list of the references used in the report.

The ninth part of the report deals with the index. It contains a list of the names of the authors of the articles in the report, and a list of the subjects of the articles.

The tenth part of the report deals with the bibliography. It contains a list of the books and articles that have been published on the subject of the profession.

The eleventh part of the report deals with the subject index. It contains a list of the subjects of the articles in the report, and a list of the pages on which the articles can be found.