

Materia und forma bei Johannes de Grocheo

Zur Verwendung philosophischer Termini in der
mittelalterlichen Musiktheorie
von Mathias Bielitz, Heidelberg

1

Die Musikgeschichte des Mittelalters kennt einige aus bestimmten historischen Situationen entstandene Begriffssysteme der Musiktheorie, die auch für die Praxis weitreichende Folgen hatten. Man könnte hier an die Begriffsbildung der *Longa ultra mensuram* denken, die Johannes de Garlandia zur Bezeichnung des Phänomens einer dreielementigen Zeitquantität wählt. Ausgangspunkt dieser Namensgebung war offensichtlich das Begriffssystem der grammatischen Prosodie, die – in Entsprechung zu einer realen phonologischen Opposition – eben nur zwei Zeitquantitäten kannte, die (*syllaba*) *longa* und die *brevis*. Das dagegen nicht aus der phonetischen Realität ableitbare Axiom, daß die *Longa* „aus“ genau zwei *Breves* „bestehe“, folgt dabei aus Systemzwang, hier dem Zwang, Quantitäten proportional exakt zu definieren.

Damit ist ein in sich geschlossenes System von zwei Begriffen mit den Namen *Longa* und *Brevis* und ihren ausschließend definierten Bedeutungen, 2:1, gegeben, dessen Anwendung auf musikalische Zeitfolgen schon von der Antike vorgegeben war. Hier ist nicht der Ort, danach zu fragen, warum sich für Johannes de Garlandia und die ihm wohl vorausgehenden ‚usuellen‘ Rationalisierungsversuche der Faktoren der Modalrhythmik nicht die Aufgabe stellte, akzentrhythmische Kategorien zu entwickeln, wie sie die arabische Rhythmustheorie der Zeit kennt, aber auch der *Ictus*begriff der Antike hätte nahelegen können. Seine Systembildung bedient sich eben ausschließlich quantitativer – „zeitintervallischer“ – Größen, wie sie das Begriffspaar *Longa* und *Brevis* bietet.

Die Zeitquantität aus drei Grundeinheiten, die vielleicht als solche erst durch die Systematisierung der rhythmischen Vorgänge der Mehrstimmigkeit bewußt geworden war, ist mit diesem vorgegebenen zweigliedrigen System nicht zu fassen. Folgerichtig wird diese Quantität zu einer Erscheinung *ultra mensuram*; die Bestimmung als *Longa* kommt ihr als eindeutig „zusammengesetzter“ Zeitdauer dabei automatisch zu.

Die somit notwendig gewordene Erweiterung des Systems geht – wie dann auch bei der *Semibrevis* – also von dem Verfahren aus, das vorhandene Begriffssystem durch Zusatzangaben zu den beibehaltenen Grundbegriffen, hier also durch ein präpositionales Attribut, zu erweitern. Bekanntlich besteht eine der Leistungen Francos dann darin, die Inhomogenität des Systems von Johannes de Garlandia – *Longa ultra mensuram*, *Longa*, *Brevis* – durch ein Paar von Zusatzangaben auszugleichen: jeder Begriff bekommt die Zusatzangabe *perfecta* oder *imperfecta*. Daß die in diesem weiteren Begriffs- oder Attribut-Paar zum Ausdruck kommende Wertung, nämlich zwischen perfekter, dreielementiger, und imperfekter, zweielementiger, Zeitquantität, ein nur mit ziemlicher Mühe zu überwindendes Ungleichgewicht von zweizeitigen und dreizeitigen Rhythmen bedeutete, ist bekannt.

Wesentlich komplizierter waren aber die Folgen des Umstands, daß das dem Begriff der *Longa* – und nicht dem Attribut – zugeordnete Schriftzeichen nur diesen Begriffsbestandteil bezeichnete. Eine zweizeitige *Longa* heißt nicht nur *Longa*, sondern sieht auch im Notenzeichen genauso aus wie eine dreizeitige. Mit der allmählichen Übertragung dieses

Systems auf alle Notenwerte (vor allem *Brevis* und *Semibrevis*) steigerte sich zwangsläufig der Grad der Abhängigkeit der Bedeutung der Notenzeichen vom Kontext, also auch der Grad an Erkenntnisschwierigkeit. Obwohl gleiche Symbolisierung oder Codierung von zwei- und drei-elementigen Komplexeinheiten eine Absurdität darstellt, hat die historische Ausgangssituation der rhythmischen Notation zu eben einer solchen Zeichengebung geführt. Die Schwierigkeiten des entsprechenden Systems werden – in der Theorie der *Ars Nova* – zunächst systemkonform bewältigt und erst im Lauf von Jahrhunderten endgültig ausgemerzt, so daß dann jedes Notenzeichen seinen Zeitdauer-Wert erkennen läßt.

War dieser exemplarische Vorgang einer künstlichen Erschwerung Folge einer bestimmten Ausgangssituation mit geradezu epochaler Bedeutung, z. B. in der Erschwerung des Zugangs zu geschriebener Musik, so hat eine andere Situation weniger gravierende Folgen gehabt. Gedacht wird hier an die Klassifizierung des musiktheoretischen Objektbereichs im 13. Jahrhundert in *Musica plana* und *Musica mensurabilis*. Weder ist der unter der ersten Kategorie behandelte Choral ‚unrhythmisch‘, noch kann die als *Musica mensurabilis* gelehrt Mehrstimmigkeit nur als rhythmisches Phänomen gesehen werden, um nur einen Widerspruch dieses Systems zu nennen. Hintergrund dieser Unterscheidung ist offensichtlich die Bewertung der in den beiden Bereichen von der Musiktheorie grundsätzlich zu bewältigenden Aufgaben; die Konsonanzlehre, derer die Mehrstimmigkeit bedurfte, war im Grunde auch von der Intervall-Theorie der *Musica plana* zu leisten. Somit stellt sich als das dominierende Kriterium der Mehrstimmigkeit für theoretische Systematisierung die Erscheinung des Rhythmus dar. Diese von Johannes de Garlandia vorbildlich formulierte Unterscheidung kann somit keinen Anspruch auf vollständige Erfassung der damit klassifizierten Sachverhalte erheben.

Zusätzlich kommt dieser Unterscheidung – wenigstens intentional – eine gewisse Wertung zu, die der Behandlung der melischen bzw. konsonanzbezogenen Sachverhalte einen gewissen Vorrang vor der rhythmischen gibt. Ausführungen allgemeinerer Art zu dem ersten Bereich kann man daher oft als grundsätzliche Aussagen zur Musik interpretieren.

Diese Betrachtungsweise muß auch für den Traktat von Johannes de Grocheo zu Ende des 13. Jahrhunderts vorausgesetzt werden, denn er beginnt seine Schrift – nach einem allgemeinen ‚scholastischen‘ Proömium – mit der Behandlung der Konsonanzen und der ihnen zu Grunde liegenden Proportionen: „Et sic invenit Pythagoras, quid esset diesis, tonus, ditonus . . .“ (also was die Proportionen des Halbtons, des Tons, der Terz etc. sind)¹. Auf diese Ausführungen folgt nun ein kurzer Passus, der in Zusammenhang mit den aktuellen Formbeschreibungen im Traktat auf ein sonst so nicht formuliertes Bewußtsein des Künstlers als eines aktiv formenden Subjekts, also des ‚Komponisten‘ als Autors der jeweiligen musikalischen Form hinweist. Dazu bedient sich Johannes de Grocheo des Aristotelischen Begriffspaars von *forma* und *materia*: „Ista (nämlich die wesentlichen Intervalle) autem principia sunt et (dieses „et“ ist zu betonen!) materia, qua utitur omnis musicus, et in ea formam musicam introducit. Licet enim in naturalibus efficiens dicatur principium plus quam materia, in artificiatibus tamen (hier wird ein logisches Dilemma

¹ *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, ed. E. Rohloff, Leipzig 1943, S. 42, 28; Neuausgabe: E. Rohloff, *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des J. de Grocheo*, Leipzig 1972, S. 112, 42 und S. 114, 1 (vgl. auch S. 14b und 15b). Der Herausgeber behält auffälligerweise seine Textveränderung von „(in) actu“ der Handschriften in „sine actu“ bei. Dies widerspricht aber scholastischer Terminologie, die die Kategorie „in actu“ natürlich kennt.

sichtbar) *materia principium potest dici, eo quod sit ens in actu* (so die Handschriften) et *forma artis sit ei accidentalis.*¹

Die Vorstellung einer *materia* der Musik als eines *ens in actu* scheint hinsichtlich der ja explizit aktiven Tätigkeit des *musicus* – „introducitur formam“ – Schwierigkeiten zu machen. Die Bezeichnung der *materia*, also der Konsonanzen und Intervalle, als eines *ens in actu* könnte man naiv mit der kompositorischen Wirklichkeit in Verbindung bringen, indem man etwa auf den generierenden Charakter der Konsonanzen gerade im Satz über einen *cantus firmus* denkt. Bei der exakten Terminologie ergeben sich für eine solche naive Deutung allerdings erhebliche Schwierigkeiten, die einen Rückgriff auf die zu Grunde liegende scholastisch-dialektische Begriffssystematik unabdingbar zu machen scheinen.

Zunächst jedoch könnte man unter Verzicht auf solche Detailuntersuchungen davon ausgehen, daß die Bedeutung eben dieser Stelle im Kontext der dann im Traktat folgenden Theorie einer sich in formalen Kategorien äußernden Musik darin liegt, daß überhaupt das Verhältnis von Form, Autor und Geformtem, also dem Material, ausgesprochen und in Begriffe gefaßt wird. Diese Deutung wäre also kompatibel mit der Beschreibung von Formen bzw. Gattungen wie der *ductia*, der Motette etc., wofür der Traktat ja zu Recht berühmt ist. Eine solche Anwendung der innerhalb der scholastischen „Grundlehre“ wohl trivialen, jedenfalls geläufigen und selbstverständlichen *forma-materia*-Relation auf einen musikalischen Sachverhalt, weniger aber die damit zwangsläufig gegebene spezielle Ausdrucksform wäre dann für die Bewertung des musikalischen Formdenkens und ihr Gewicht bei Johannes de Grocheo kennzeichnend.

Dieses Theoretikerzeugnis könnte so – eben auch in Hinblick auf die im Traktat folgende faktische Klassifizierung der Musik nach genau bestimmten Formen – als Reflex der tatsächlichen zeitgenössischen Wertung musikalischer Form interpretiert werden. In Anbetracht etwa der komplizierten Formen einer Motette von Petrus de Cruce mit ihrer Zäsurordnung und Tenorstruktur als Grundlage des dann ornamental-freien Triplums, die ja sukzessive Arbeit am Zustandekommen der endgültigen Form erkennen läßt und somit eine *introductio formae* darstellt, scheint die Theoretikeraussage voll mit der Wirklichkeit übereinzustimmen. Man könnte also das Zitat als Rationalisierungsversuch einer selbstverständlichen Vorstellung der zeitgenössischen Musikanschauung verstehen. Daß damit auch ein Anhaltspunkt für die Feststellung des notorischen ‚Werkbegriffes‘ gegeben wäre, versteht sich von selbst. Die hier skizzierte Deutung, die auch als die der traditionellen Interpretation des Traktats angesehen werden kann, scheint aber nicht ohne Probleme zu sein.

2

In seinen Ausführungen „Zum Formbegriff des Mittelalters“ scheint sich Carl Dahlhaus genau auf die zitierte Stelle zu beziehen, auch wenn er nicht darauf speziell, sondern nur allgemein auf den Autor, Johannes de Grocheo, verweist^{1a}. Bei der Deutung des Zitats in diesen Ausführungen werden sowohl sein spezieller Inhalt, seine Bedeutung als logische Aussage und Modell eines Sachverhalts, als auch seine Funktion bzw. sein Geltungsbereich

^{1a} C. Dahlhaus / H. de la Motte-Haber (Hrsg.), *Systematische Musikwissenschaft*, = *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 10, Wiesbaden 1982, S. 101f.

als Aussage zur musikalischen Form am Ausgang des Mittelalters wesentlich anders beurteilt als in der angedeuteten Betrachtungsweise. Deshalb scheint eine Verdeutlichung des oben skizzierten und nie weiter explizierten Standpunkts notwendig, auch weil der beschriebene Interpretationsansatz durch die neue Deutung nach Meinung des Verfassers nicht unbedingt vollkommen geändert werden muß.

Der genannte Beitrag bewertet die Verwendung des Begriffes der *forma accidentalis* als Bezeichnung der vom Komponisten in die *materia* ‚eingeführten‘ Form als inadäquat; d. h. inadäquat aus der Sicht des modernen Historikers. Hierin liegt eine inhaltliche Differenz zur eingangs skizzierten Deutung.

Die ‚funktionale‘ Differenz wäre zu fassen als Unterschied in der Beurteilung der Gültigkeit einer solchen philosophisch-logischen, abstrakt-systematischen Aussage für das musikalische Formbewußtsein der Zeit. Der erwähnte Handbuch-Beitrag scheint mit seiner bewußten Konzentration auf diese eine Stelle die absolute Gültigkeit von scholastisch-philosophischen Begriffssystemen in Anwendung auf Musik für die Musikanschauung der Zeit vorauszusetzen. Diese Interpretation zeigen Formulierungen wie etwa die folgenden eindeutig an (ebenda, S. 102): „Eine bestimmte Aristoteles-Rezeption . . . begünstigt eine Musiktheorie, die den . . . Primat des Tonsystems . . . im Bewußtsein der Gebildeten verfestigte.“ oder: „Und ein Historiker steht darum vor dem seltsamen Dilemma, entweder die reale Aristoteles-Auslegung der Zeit um 1300 . . . oder aber einen lediglich möglichen Aristotelismus, der eine genaue Entsprechung zum Entwicklungsstand der Motette wäre, als Ausgangspunkt einer musikhistorischen Darstellung zu wählen“ (zu bedenken wäre, daß Johannes de Grocheo als speziellen Formerfinder Tassin, nämlich als *Stantipes*-Komponisten kennt, also bei diesem Autor nicht nur die Motette unter den Formbegriff fällt).

Die Frage ließe sich also folgendermaßen stellen, ob nämlich die faktischen Zeugnisse, zu denen neben den Kompositionen selbst auch die ‚intuitiven‘, wenig oder unzulänglich systematisierten Aussagen zur Wertung von Form und Werk oder die scholastischen Systembildungen der Musiktheorie die Grundlage einer musikhistorischen Darstellung sein müssen. Sicher ist im Falle des 19. Jahrhunderts die Beantwortung der Frage, ob Moritz Hauptmann oder Giacomo Meyerbeer die größere Relevanz für die Musikgeschichte dieses Zeitraums haben muß, leicht zu beantworten. Die Frage erledigt sich, wenn es um die Geschichte der musikbezogenen theoretischen Systembildungen geht. Wenn jedoch explizit von einer „musikhistorischen Darstellung“ gesprochen wird, kann die Beschränkung des genannten Artikels auf ein Zitat aus dem ‚systematischen‘ Bereich nur als endgültige und wissenschaftsmethodisch relevante Entscheidung verstanden werden.

Konkretisiert würde dies bedeuten, daß die rein intuitiven Ausführungen zu Formvorgängen bzw. kompositorischen Formentscheidungen und die Verwendung von Formbegriffen etwa bei Anonymus 4 oder noch früher im 15. Kapitel von Guidos *Micrologus* letztlich als musikhistorisch weniger relevante Interpretationsgrundlagen musikhistorischer Vorgänge und der Musikanschauung als die abstrakten Systematisierungsversuche bestimmter Theoretiker darstellen². Auch im Falle von Johannes de Grocheo selbst ergäbe sich so ein

² In entsprechender Weise verabsolutiert F. Reckow eine abstrakte Aussage von Johannes de Grocheo zur Fortschrittsmöglichkeit in der Musik, faktisch stellt Johannes de Grocheo die Veränderung gegebener Gattungsnormen durch formale Entscheidungen eines musikalischen „Erfinders“ ja ausdrücklich fest, wenn er die Vermehrung der Anzahl der *puncti* durch Tassin in dem *stantipes* als Neuerung angibt. Insofern „billigt“ dieser Autor der Musik nicht nur „gewisse Entwicklungsmöglichkeiten zu“, sondern

entsprechender Primat der oben zitierten Passage vor den vielen eher unsystematischen bzw. nicht vollständig systematisierten Ausführungen zur realen musikalischen Form, z. B. vor der Feststellung, daß Tassin bestimmte Gattungen durch bestimmte ‚neue‘ Formentscheidungen verändert hat.

Da es absurd wäre, von Peronne ein Aristoteles-Studium als Voraussetzung dafür zu verlangen, daß sie ihre Vorliebe gerade für Machauts Kompositionen formulieren kann, muß also die abstrakte Systematisierung alle diese intuitiven Aussagen so umfassend wiedergeben, daß sie denn als ausreichender und charakteristischer Ausdruck des Bewußtseins der Gebildeten verstanden werden kann (dies müßte auch bei Heloisens Versuch gelten, Abaelards Ruhm durch die von ihm erfundenen Melodien auch im Munde der *illiterati*, die die Texte nicht, also nur die Musik verstehen, zu beweisen)³. Damit ist natürlich auch die Frage zu stellen, ob z. B. Adam de la Hale in diesem Sinn als Gebildeter verstanden werden kann; eine Frage, die auch für die Hörer, z. B. die von Johannes de Grocheo genannten *dives* gilt. Trotz ihrer grundsätzlichen Bedeutung scheint jedoch der Frage nach der Allgemeingültigkeit – bzw. der Frage nach ihrer theoriethraditionellen Abhängigkeit – systematischer, zusammenfassender Definitionen in der mittelalterlichen Musiktheorie hier keine solche Bedeutung zuzukommen, daß sie für das angedeutete Problem nicht vernachlässigt werden könnte.

3

Gerade für den musikwissenschaftlichen Mediävisten wäre die Existenz großer und geschlossener musiktheoretischer Systeme mit überpragmatischer Tiefe, wie man sie etwa in spätantiker Zeit im Werk Augustins findet, in Analogie zu den Leistungen der scholastischen Systeme willkommen, käme doch damit auch er in den Bereich der ‚eigentlichen‘ philosophisch-ideengeschichtlichen Fragestellungen und hätte einen Zugang zur Allgemeingültigkeit, die der Forschung etwa zur scholastischen Methode und vor allem Logik zukommt. Der in der Musikwissenschaft als spezifischer historischer Forschung nicht immer leicht zu erreichende – wenn überhaupt intendierte – Anspruch, eben als Wissenschaft mit ihren Fragestellungen zu abstrakten, objektübergreifenden Verallgemeinerungen zu gelangen, wäre hiermit ja bereits vorgeleistet und brauchte nicht durch die deduktive Aufstellung von abstrakten Kernbegriffen und deren mehr oder weniger mühsamer Erfüllung zu erreichen versucht werden.

Dieser, besonders in direkter Nachbarschaft zu den großen Systemen der Scholastik, verständlichen Tendenz der Musikgeschichtsschreibung steht jedoch der – bei erstaunlicher

konstatiert sie, was die größere historische Relevanz haben dürfte. Die Gefahr ausschließlich terminologischer Denkweise liegt im Übersehen der Systemgebundenheit mittelalterlicher Begriffsverwendung. So hängt die Feststellung des Werkcharakters auch mittelalterlicher Kompositionen von der Erfassung der Gesamtheit geäußelter und impliziter Merkmale ab, nicht aber von der Verwendung etwa des Wortes *opus*. Die Komplexität realer Sachverhalte ist nicht terminologisch zu vereinfachen (F. Reckow, *Zur Formung einer europäischen musikalischen Kultur im Mittelalter*, Beilage zur *Mf* 35, 1982, Heft 4, S. 21 [= *Kongreßbericht Bayreuth 1981*, Kassel, Basel, London 1984]; erstaunlich ist, daß Spanien im Mittelalter nicht zu Europa gehört, oder hat die notorische Nichtbeachtung arabischer Musikgeschichtsschreibung andere Gründe?). Zum musikalischen Fortschritt bei Roger Bacon vgl. *Miscellanea Medievalia* 11, Berlin 1977, S. 514.

³ Die musikalisch relevanten Stellen aus dem Briefwechsel von Péronne mit Machaut veröffentlichte F. Ludwig im 2. Band der musikalischen *Werke Machauts*, S. 53*ff., zu Abaelard vgl. die Edition der *Historia Calamitatum*, ed. G. Monfrin, Paris 1959, S. 73, und die Briefausgabe von J. T. Muckle, CSB, *The Personal Letters between Abelard and Heloise*, = *Medieval Studies* XV, 1953, S. 71f.

pragmatischer Leistungsfähigkeit im Grundlagenbereich – meist geringe Grad an logischer Geschlossenheit im Sinne eines repräsentativen Systems der Begriffe im Bereich der musiktheoretischen Systematisierungen des Mittelalters entgegen. Die großen Leistungen der Definition eines rationalen Tonsystems und seiner schriftlichen Symbolisierung bis hin zur Schaffung eines widerspruchsfreien Zeichensystems für Zeitquantitäten sowie zur Reduzierung des mehrstimmigen Satzes auf wenige grundlegende Regeln, also die pragmatischen Errungenschaften der mittelalterlichen Musiktheorie beruhen stets auf der partiellen, strikt objektbezogenen Anwendung logischer Verfahren. Ein geschlossenes System, das nicht nur Merkmale der Wirklichkeit der Musik und der hier interessierenden Musikanschauung in ausreichender Breite erfaßt, sondern auch ausreichende innere Geschlossenheit besitzt, begegnet in der mittelalterlichen Musiktheorie nicht.

Die mittelalterliche Musiktheorie ist auf die Herstellung einer – wenigstens annähernd logischen – Verbindung mit den seit der Antike, empirisch stets verifizierbaren, vorgegebenen Grundlagen der Musik, wie den Konsonanzen, bemüht⁴. Der praktische Wert dieser Bemühung zeigt sich bereits in der *Musica Enchiriadis* bei ihrem Versuch, das abschnittsbildende Organum allein aus der Tatsache der Konsonanzen, ihrer Werthierarchie sowie der Struktur des Tonsystems abzuleiten. Damit werden Regeln aufgestellt, die von der Wirklichkeit widerlegbar sind, also zu Veränderungen gezwungen werden können⁵. Von der logischen Geschlossenheit her ist von einem System in diesem Fall nicht zu sprechen, da zu viele intuitive Annahmen als Selbstverständlichkeit vorausgesetzt und willkürlich eingebracht werden. Eine Deutung des Sachverhalts „Organum“ allein aus den Regeln des Traktats würde also zu Fehlschlüssen führen. Die ‚intuitiven Lücken‘ müssen ebenfalls zur historischen Deutung beigebracht und, soweit möglich, explizit gemacht werden.

Es ist klar, daß bei einer Übertragung dieses Prinzips auf eine so allgemeine Feststellung wie die zitierte von Johannes de Grocheo diese intuitiven Lücken schon erheblich sein müssen, um Zweifel an der allgemeinen Brauchbarkeit ihres Inhalts als Grundaussage zur Musikanschauung ihrer Zeit zu erlauben. Wenn in der zu Anfang skizzierten Interpretation hauptsächlich Gebrauch gemacht wird von den eher intuitiven Aussagen über Form und Gattung in diesem Traktat, machen die Ausführungen von Carl Dahlhaus einen Rechtfertigungsversuch notwendig, da offensichtlich dann von einer nicht immer akzeptierbaren methodischen Voraussetzung ausgegangen wird. Dabei muß eben nicht die kaum zu beendende Diskussion der faktischen musikgeschichtlichen Bedeutung ästhetischer, explizit

⁴ Insofern ist es fraglich, ob die Frage nach einem Geschichtsbewußtsein der mittelalterlichen Musiktheorie sich nicht an den falschen – allerdings terminologisch leicht zugänglichen – Adressaten wendet. Bezeichnender dürften eher beiläufig-unsystematische, nicht terminologisch gebundene Aussagen der Zeit zur Erhellung dieser Frage sein. Man könnte aber auch die ja existente Geschichtsphilosophie der Zeit fragen, um die Selbstverständlichkeit eines Geschichtsbewußtseins des mittelalterlichen Menschen zu erkennen. Darüber geben Werke wie A. Funkenstein, *Heilsplan und natürliche Entwicklung*, München 1965, Auskunft, was der zitierte Aufsatz von F. Reckow ausläßt. Im übrigen lassen nicht nur Aurelian in seinem neuen Verständnis des *musicus*, Amalar oder die Reformatoren des Zisterzienser-Chorals ein dezidiertes Geschichtsbewußtsein erkennen, man findet auch ein generelles Modell des geschichtlichen Verlaufs der Musik – neben den Theorien der *inventores musicae* und den Bezügen zu älteren Traktaten, wie z. B. bei Franco – in der Vorstellung vom Verfall dieser Kunst. Dies leistet z. B. die Kategorie des *abusus musicae* und die Übernahme des antiken Schemas, das bekanntlich Jacobus von Lüttich ganz konkret auf seine Zeit anwendet (*CSM* 3, VII, S. 94, 5): „Nonne moderni musicam, quae in suo exordio fuit prudens lasciviam nimium reddederunt?“ Dieser Vorwurf stellt eine Konkretisierung eines Modells dar, das sich auch bei anderen Autoren findet.

⁵ Vgl. dazu F. Reckow, l. c. (s. o. Anm. 2), S. 27; die da angeführten Begriffe – Borduntechnik, Zeilenbildung etc. – finden sich in der *Musica Enchiriadis* natürlich nicht. Prinzip ist auch in diesem Traktat der Versuch einer Rückführung musikalischer Sachverhalte auf Gegebenheiten des, fast axiomatisch aufgestellten Grundmaterials.

formulierter Systeme angegangen werden. Das angesprochene Prinzip erlaubt die Konzentration auf den Traktat selbst, wenn festgestellt werden soll, wie umfassend und geschlossen die Aussagen wirklich sind. Die Frage der Adäquatheit des Begriffs der *forma accidentalis* kann dabei vorläufig außer acht bleiben.

4

Zunächst fällt in dem Zitat ja auf, daß als *materia* und *principia* nur die Intervalle – die natürlich das Tonsystem implizieren – nicht aber der Rhythmus erwähnt wird. Andererseits verwendet Johannes de Grocheo konkret Erscheinungsformen des Rhythmus als gattungs- und formunterscheidende Merkmale. Der Rhythmus stellt also zumindest einen denkbaren Faktor der Form dar. Auch eine eventuelle Argumentation, daß etwa in einer Motette der Rhythmus des Triplum die eigentliche Individualisierung gegenüber den vom Satz und dem Tenor vorgegebenen Gerüstklängen bewirke, also ein sekundäres Formelement bilde, kann eben nicht zur Erklärung dieser Auslassung beitragen. Daß es für den Rhythmus ebenso allgemeine Grundlagen wie für die Tonhöhenordnung geben kann, beweist Franco mit der ‚Erfindung‘ der *longa perfecta* als *principium* aller rhythmischen Erscheinungen. Zumindest von der Existenz der Zeitwertzeichen in ihrer skalaren Struktur kann auch der Rhythmus als *materia* der Musik angesehen werden: „Materia huius (scientiae musicae) est sonus ordinatus secundum modum et secundum non modum. Sonus sumitur pro melodiae et concordiae differentia, ordinatus pro numero . . .“⁶. Gerade bei der Bedeutung, die die Formulierung eines Systems von Zeitquantitäten für die Musiktheorie des 13. Jahrhunderts hat, müßte man von einer Grundaussage über die Relationen von *materia*, *principium*, *forma* und „formeinführendem“ *musicus* eine Klärung des Rhythmus erwarten.

Wenn hier offensichtlich eine Lücke feststellbar ist, kann man wohl auch daraus nicht auf einen Primat der harmonisch-melodischen Sachverhalte vor den rhythmischen in der Musikanschauung der Gebildeten schließen, sondern muß an die Bedingungen der oben angesprochenen Einteilung des Gebiets der Musiktheorie denken. Die Realisierung des Zitats trifft also schon hier auf bestimmte Grenzen. Selbst zur Erklärung des Unterschieds von *ductia* und *stantipes* bei Johannes de Grocheo, aber auch für die Sachverhalte der hinsichtlich einer verfahrenstechnischen Trennung melodisch-harmonischer und rhythmischer Faktoren extremen Gattung der Motette ist die Formulierung des Zitats nicht hinreichend.

Durch Rückführung auf die Tradition dieser Trennung und ihrer hierarchischen Schichtung in der Musiktheorie des 13. Jahrhunderts wird die spekulativ-deduktive Herkunft der Ordnung bei Johannes de Grocheo erkennbar. In Nachfolge von Johannes de Garlandia hat Franco mit dem Hinweis auf Guidos Traktat die historische – und hinsichtlich des Gregorianischen Chorals auch gattungsmäßig konkretisierbare – Abfolge in einer phänomenologischen, bei der Frage nach der Geschichtlichkeit mittelalterlicher Musik zu berücksichtigenden Rangfolge systematisiert. Diese zu Anfang von Francos Traktat explizit formulierte Ordnung übernimmt Johannes de Grocheo. Realisierbar war diese Ordnung aber auch, weil der *inventor musicae* bei seinem Schmiede-Erlebnis eben nur die Intervalle gefunden hat⁷.

⁶ Quidam Aristoteles (Lambert), CS I, S. 252b.

⁷ Vgl. B. Münxelhaus, *Pythagoras Musicus*, Bonn 1976, S. 39 ff., besonders S. 41 ff.

Dieser Mangel einer Berücksichtigung des Rhythmus bei der Explikation des Verhältnisses von *materia* und *forma* in der Musik bereitet gewisse Schwierigkeiten bei der Annahme einer so zu interpretierenden Allgemeingültigkeit eben dieses Zitats als vom Autor gewollter und vollständig beherrschter Aussage. Wenigstens könnte diese traditionsbedingte Partialität der Definition die Wahl der eher intuitiven Aussagen zu formbezogenen Sachverhalten als primärer Quelle der Musikanschauung vielleicht verständlich machen. Aber auch in anderer Hinsicht scheint die musikalische Wirklichkeit in wesentlichen Elementen komplexer zu sein, als daß sie in dem Zitat einfach in der Abstraktion „verschwunden“ sein sollte. Wie verhält sich z. B. die dem *musicus* als Individuum zugeordnete *forma accidentalis* zu der *forma* oder den *species* eines *membrum* der *musica civilis*? Das Verhältnis von Gattung und Einzelerfindung erscheint bei diesem Autor eigentlich nur implizit bei der Erwähnung des *ingenium proprium* von Tassin. Daß das Verhältnis von Struktur und Ausführung im Traktat nicht formuliert wird, ist ebenfalls zu bemerken. An einem – selbstverständlichen – bewußtseinsmäßigen Bestehen dieses Unterschieds zu zweifeln, wäre angesichts der Existenz von Musik in geschriebener Form nur gegen die Empirie zu behaupten.

5

Es scheint kaum notwendig, weitere Beispiele für die essentielle Unvollständigkeit der besprochenen Definition hinsichtlich der von ihr definierten Sachverhalte anzuführen. Von Unvollständigkeit in diesem Sinne kann man natürlich nur sprechen, wenn man der betreffenden Stelle eine generelle Aussagekraft für die Musikanschauung im Bereich von Material, Form und Komponist in der Musik zuschreibt. Um auch hier die Möglichkeit eines unterschiedlichen Standpunkts der Deutung zu erläutern, muß deshalb nach der Funktion der zitierten Definition im Traktat gefragt werden. Damit ist der zweite Unterschied zur erwähnten Deutung angesprochen.

In der oben angedeuteten Interpretation wurde vor allem die Tatsache der Einbringung des *musicus* sozusagen als Faktors der Form überhaupt als bedeutsames Zeugnis der Musikanschauung angesehen, da dies ja in der Aristotelischen Tradition so nicht vorgegeben ist. Für den genannten Handbuch-Beitrag ist dagegen nicht dieser Kontext, sondern die Tatsache relevant, daß man „die sekundäre, durch menschliche Kunst bewirkte Formung, die Zusammenfügung der Intervalle zu einem Conductus oder einer Motette als ‚akzidentell‘“ versteht, „als Moment, das ‚hinzukommt‘ und, im Gegensatz zur ‚substantiellen‘ Form, auch wieder zerfällt und vergeht. Die von Natur gegebenen, primären, substantiellen Formen . . . sind unvergänglich, die sekundären, akzidentellen Formen (. . . als bloßes Menschenwerk) dagegen der Sterblichkeit unterworfen“.

An sich wäre diese Interpretation der Stelle auch für den Sachverhalt der Komposition noch im 19. Jahrhundert anwendbar: die jeweilige Komposition entsteht zu einem bestimmten Zeitpunkt und hat somit in der Aristotelischen Korrelation von *generatio* zu *corruptio* eine zwingende Seinsform, wogegen die Tatsache der Quinte etc. zeitunabhängig zu existieren scheint, jedenfalls nicht mit dem Kunstwerk selbst entsteht. Also sind diese Kategorien als ein allen Kompositionen dieser Art – wie die zwölf Töne einer modernen Technik – gemeinsames Material anzusehen. Ob diese Vorstellung der Wirklichkeit entspricht oder nicht, d. h. wie man das Material der Musik verstehen soll, spielt hier keine

Rolle, die Vorstellung ist für die mittelalterliche Musiktheorie absolut zwingend. Die Kompositionstechnik um 1300 konnte auch real nur in dieser Weise erfahren werden: in jeder Motette und anderen Gattungen der Mehrstimmigkeit werden die gleichen Konsonanzen als Gerüst benutzt. Versteht man dieses Gemeinsame als „*communia, quae dicuntur principia, et postea ex illis orientia singularia*“⁸, kann man es in der Zeit unmöglich anders denn als *materia* und *principium* formulieren, denn die ‚Singularität‘ einer Einzelkomposition gegenüber der Allgemeinheit der Konsonanzkategorie etc. ist unbestreitbar.

Bei dieser Beschreibung oder der Deutung des Zitats als Erfassung eben dieses Sachverhalts bleibt der zitierte Artikel jedoch nicht stehen, sondern leitet aus der Bezeichnung *forma accidentalis* für die vom *musicus* „eingeführte“ Form eine Art niederen Ranges des musikalischen Kunstwerks ab, das nicht als „substantielle Form“ verstanden werden konnte (ebenda, S. 112): „Daß die Form der Motette um 1300 eine Artifizialität erreichte, die nach den Begriffen eines zurückblickenden Historikers dazu herausforderte, die Werkidee des Komponisten als ‚causa formalis‘ – als ‚substantielle‘ Form – zu interpretieren und gelten zu lassen, ist den Zeitgenossen, wie es scheint, nicht ‚aufgegangen‘“.

Es ist fraglich, ob man die Ausdrucksfähigkeit eines mittelalterlichen Theoretikers den realen Sachverhalten gegenüber als so frei betrachten darf, wie es hier in der Verallgemeinerung des Zitats geschieht. Auch müßte hierbei vielleicht berücksichtigt werden, daß auch Komponisten wie Tassin, die vielleicht keine Motetten komponiert haben, wenigstens der intuitiven Ausdrucksweise von Johannes de Grocheo nach zu schließen, Formen mit Werkcharakter geschaffen haben. Das gilt auch für die Bemerkungen von Anonymus 4 zu den Meisterleistungen bekannter Komponisten, wie auch dafür, daß Motettensammlungen offenbar Sammlungen von sammlungswerten Einzelwerken in gleichem Maße darstellen wie die ‚Ausgaben‘ der Kompositionen von Guillaume Machaut oder Adam de la Hale, aber auch die großen, nach dem Gattungsprinzip geordneten Notre Dame-Handschriften. Daß ein Theoretiker wie Jacobus von Lüttich Kompositionen als solche hört und beurteilt, zeigen seine bekannten Bemerkungen zu den modernen Motetten, die gegenüber den Meisterwerken der vorangehenden Epoche eher wie „miau, miau“ klingen als nach Musik.

6

Ob zur Überprüfung dieser offensichtlichen Diskrepanz eine Spekulation darüber erforderlich ist, welche Aristotelischen oder allgemein philosophischen Begriffe der Existenz oder Formulierung eines „werkhaften“ Denkens hätten dienen können, und nicht die Feststellung des historisch Faktischen ausreicht, wurde bereits angesprochen. Wesentlich ist hier die Frage, ob die von Johannes de Grocheo gebrauchten scholastischen Termini einmal so vervollständigt werden können, um den Nachweis einer Abhängigkeit von Averroes notwendig zu machen und zu erlauben, und zum anderen, ob die Verwendung des Begriffs *forma accidentalis* nur in dem angedeuteten Sinne verstanden werden muß. Eine traktat-immanente, ‚einfache‘ Lösung könnte damit immerhin als denkbare Ausgangsposition einer musikhistorischen Darstellung der Epoche gerechtfertigt werden.

⁸ Ed. Rohloff, S. 41, 14 = Neuausgabe, S. 110, 16.

Vor einer Überprüfung der Stelle auf ihren Inhalt und ihre Funktion im engeren Zusammenhang ihres Auftretens ist auch auf ein weiteres Argument des zitierten Artikels einzugehen (S. 101), daß nämlich die These von Johannes de Grocheo besagt, „daß der in einem simplen Aristoteles-Verständnis begründete Gedanke einer einfachen Schichtung von Form-Materie-Relationen – die Silbe erscheint als Form der Laute, das Wort als Form der Silben, der Satz als Form der Worte, der Traktat als Form der Sätze – einer Differenzierung unterworfen wurde, die ideengeschichtlich bedeutsam war“.

Da Johannes de Grocheo, wie die meisten Theoretiker des 13. Jahrhunderts, Form in der Musik nicht mehr durch den Vergleich der verschiedenen Teilebenen von Musik und Sprache – Ton äquivalent dem Buchstaben, intervallisch gemessener Kleinstabschnitt der Silbe etc. – erklärt, scheint sich dieses Zitat auf die Tradition eben dieses Vergleichs in der älteren musiktheoretischen Literatur zu beziehen, die etwa durch Guido der Zeit bekannt gewesen sein konnte. Aristotelisch scheint diese Tradition allerdings nicht gewesen zu sein, eher grammatisch. Außerdem wird der Vergleich direkt, ohne engeren Bezug zur *forma-materia*-Relation verwendet. Der Umstand, daß dieser anschauliche und weitreichende Ansatz von der Musiktheorie des 13. Jahrhunderts nicht weiter ausgearbeitet wurde, könnte damit erklärt werden, daß das modale System von vornherein in den *ordines* eine Formdefinierende Struktur herbeiführte. Schon in Guidos kaum mehr vollständig verständlichen Ausführungen zur Form im 15. Kapitel des *Micrologus* spielen rhythmische Faktoren eine ‚formale‘ Rolle. Außerdem aber lagen mit *copula*, *punctum* etc. und schließlich den Gattungsbegriffen spezifische Formbegriffe vor, die dem an der Syntax ausgerichteten abstrakteren System vorgezogen werden konnten bzw. es überflüssig machten. Ihre Wurzeln hat diese ‚syntaktische‘ Tradition von Formbeschreibung im übrigen eher in Kommentaren zu Platonischen Texten wie dem *Timaeus*. Zur Erklärung der Stelle aus dem Traktat von Johannes de Grocheo scheint der Rekurs auf diese syntaktische Tradition aus diesen Gründen vielleicht doch nicht unabdingbar.

7

Die von Johannes de Grocheo verwendeten Begriffe sind in ihrem Zusammenhang an der genannten Stelle folgende: die von Pythagoras, dem *inventor musicae*, gefundenen Intervalle stellen die *principia* der Musik und ihre *materia* dar, in die jeder *musicus* die *forma musica* einführt. Objektiv könnte man der Definition der rationalen Intervalle als *communia* der gesamten Musik – und das bedeutet die Feststellung, daß „omnis musicus . . .“ – wahrscheinlich widersprechen. Für die antike und mittelalterliche Musikan-schauung ist jedoch das rationale Tonsystem als *vox articulata* der Musik selbstverständlich. Immerhin erfinden noch Komponisten wie Arnold Schönberg keine neuen Intervalle. Eine gewisse Überzeitlichkeit kann diese Anschauung vom Material der Musik also beanspruchen. Wesentlich ist also die Frage, ob eine solche Selbstverständlichkeit des Materials der Musik in seiner elementaren Struktur als Ton und Intervall der Wertung der Form der einzelnen Komposition als Erfindung und Werk eines Komponisten abträglich sein muß.

Eine absolute Entscheidung darüber ist kaum möglich, da sie allgemein über den Entropie-Grad von Kompositionen als Grundlage ihrer Werkhaftigkeit zu urteilen hätte, also über die Bedeutung von allgemeinen Bestandteilen oder bekannten Wendungen im musikalischen Werk als Maßstab seiner Individualität. Außerdem ist – wie in Hinblick auf

den Rhythmus bereits angesprochen – die Materialdefinition bei Johannes de Grocheo nicht ausreichend. Die Vorstellung, daß⁹ „componitur autem discantus ex consonantiis principaliter et ex dissonantiis incidentaliter“, läßt als Definition keinen Raum für die Formulierung der auch formalen Entscheidungen des Komponisten. Als *materia* einer Motette haben sicher die Intervalle größte Bedeutung, aber auch Floskeln und ihrem Einsatz, Melodieführungen und rhythmischen Entscheidungen kommt sicher auch materialartige Bedeutung zu.

Insofern ist die Aufstellung allein einer elementar strukturierten *materia* auf der einen und der nur durch den Künstler geschaffenen *forma* auf der anderen Seite offenbar zu undifferenziert. Bei der eindeutigen Tradition der Materialdefinition in der mittelalterlichen Musiktheorie kann man jedoch davon ausgehen, daß hier eine Grundlage auch der Materialbewertung vorgegeben ist, die die faktische Bewertung der Form des Kunstwerks nicht wesentlich betreffen kann. Schon im Werk von Johannes de Grocheo verhält sich die Ausdehnung der Abschnitte über das musikalische Material im Vergleich zu der der aktuellen Formbeschreibungen in so eindeutig zurücktretender Weise, daß man die Gegebenheit eines allgemein verbindlichen musikalischen Materials schon wegen seiner kompositorischen Bedeutung ohne Annahme einer Beeinträchtigung des Werts der Form als individueller Leistung in der Musikanschauung der Zeit akzeptieren muß. Selbst Jacobus von Lüttich hört in den angegebenen Ausführungen¹⁰ nicht einen zu beurteilenden Primat des Tonsystems, sondern allein die zu verurteilende moderne Machart von Motetten, deren einer Fehler gerade die Aufnahme und Verschmelzung früher gattungsmäßig getrennter Formmerkmale ist.

8

Damit muß sich die gestellte Frage nach der ‚werkhaften‘ Relevanz der Verwendung des Begriffs der *forma accidentalis* eben auf den damit formulierten Sinn konzentrieren. Ausgangspunkt des Zitats ist die Bezeichnung der *principia* der Musik auch als *materia*. Gerade für einen nicht-Averroistischen Scholastiker stellt eine solche Gleichsetzung ein grundsätzliches Dilemma dar. Die *materia* kann nicht auch *principium* sein. *Principia* sind aber die Intervalle eben durch ihre *divino nutu* erreichte Entdeckung durch Pythagoras¹¹: „Principia autem musicae solent consonantiae et concordantiae appellari“. *Materia* müssen diese Größen, diese *principia*, eben wegen ihrer Eigenschaft sein, jeder *forma musica* als *materia* zu dienen. Daß diese Definition bzw. Anwendung der Begriffe der Realität auch des Komponierens entspricht, ist klar, da auch einstimmige Musik traditionsgemäß auf diese kleinsten Bausteine zurückgeführt werden kann, z. B.¹²: „ . . . quia voces, quae huius artis prima sunt fundamenta, in monochordo melius intuemur . . .“, oder: „Tredecim consonantiae sunt, quibus omnis cantus ecclesiasticus contextitur . . .“

Mit dieser doppelten Bestimmung ist aber genau das Dilemma gegeben, das dann zur Unterscheidung des Begriffs *principium* in Kunst und Natur führen muß. Man braucht hier nur an Thomas von Aquin zu denken, der im Sentenzenkommentar (I, 22, 1, a 1)

⁹ Anonymus 2, CS I, S. 311b.

¹⁰ CSM 3, VII, S. 13.

¹¹ Ed. Rohloff, S. 42, 41 = Neuauflage, S. 114, 12.

¹² Guido, *Micrologus*, cap. I, CSM 4, S. 92, 5.

formuliert, daß das Sein aus der Zusammensetzung von Stoff und Form folgt, daß aber die Bezeichnung eines Seienden vom Ganzen, vom Zusammengesetzten herrührt, nicht von der Form, obwohl die Form doch das *principium* darstellt. Die Form allein macht nicht die *essentia* des *ens* aus, sondern die Verbindung von Stoff und Form.

Daß die *materia* im ‚normalen‘ scholastischen Wortgebrauch nicht *principium* sein kann, sondern diese Bestimmung allein der *forma* zukommt – wenigstens außerhalb der Averroistischen Irrlehre einer selbstbewegten *materia* –, wird auch im Hinblick auf die Anwendung der weiteren Relationsbegriffe der *causa* und des *agens* bei Thomas deutlich, z. B. in der *Summe gegen die Heiden* im 40. Kapitel des zweiten Buches: „Causa enim agens prior est in causando quam materia: quia materia non fit actu causa nisi secundum quod est mota ab agente (eine *materia* wird zum *ens in actu* also nur durch eine *forma* als *agens*, was für die Relation von Komposition und Intervall ja nicht zutrifft). Unde si aliquis effectus consequitur („folgt aus . . .“) dispositionem materiae et intentionem agentis, non est ex materia sicut ex causa prima . . . Forma autem est ex intentione agentis (was in der Musik auf den Künstler zutreffen kann, der aber nur eine *forma accidentalis* einführt). Quod ex hoc patet: agens enim agit sibi simile secundum formam. Et si aliquando hoc deficiat, hoc est a casu (also nicht *ex intentione*) propter materiam (die Träger des Zufälligen und einmalig, individuell Seienden ist). Formae igitur non consequuntur dispositionem materiae sicut primam causam: sed magis e converso materiae sic disponuntur, ut sint tales formae . . .“

Die offensichtlich leichte Übertragbarkeit dieser abstrakten Relationsbestimmungen – die übrigens verbandstheoretischen Charakter haben – von *materia* zu *forma* auf das Verhältnis von Material und Form in der Musik – der *musicus* als *agens*, der seiner *intentio* folgend als *causa agens* die *materia* zu einer *materia mota ab agente* macht etc. – läßt nicht daran zweifeln, daß sie auch als Hintergrund der Formulierung von Johannes de Grocheo anzusehen sind. Dabei muß aber bedacht werden, daß die scholastischen Begriffssysteme und Definitionen den höheren Zweck einer Anwendung auf abstrakte Sachverhalte des Seins, der Bestimmung der Ordnung der von einem *primum principium* ausgehenden Welt, nicht aber den einer Anwendung auf die Musikästhetik hat. Zum Zwecke der Verdeutlichung bzw. Exemplifizierung kennt natürlich auch Thomas den *artifex* und die in seinem Geist existierenden *formae* (z. B. in der *Summa Theologica* I, 55, 4): „Avicenna vero et quidam alii non posuerunt formas rerum corporalium in materia per se subsistere, sed solum in intellectu. A formis ergo in intellectu creaturarum spiritualium existentium . . . dicebant procedere omnes formas, quae sunt in materia corporali, sicut a formis, quae sunt in mente artificis, procedunt formae arteficiatorum“.

Man kann hier also die Unterscheidung einer Form als Idee von der Form des aktuell seienden Kunstwerks erkennen. Eine Unterscheidung, die Thomas für künstlerische Erscheinungen demnach als zutreffend und charakteristisch anerkennt. Insofern bot die Übertragung der genannten Termini auf die Musik dann keine Probleme, wenn der *musicus* als *agens*, d. h. als Komponist, als Schöpfer einer verwirklichten Formidee in der Musikanschauung der Zeit geläufig war. Insofern ist das Zitat von Johannes de Grocheo eindeutig ein Beweis für die Selbstverständlichkeit des Bewußtseins vom Komponisten als ‚Ursprung‘ der einzelnen, individuellen, konkreten musikalischen Formen bzw. Werke. Dieses Bewußtsein muß also, und sei es implizit-intuitiv, vorhanden sein, um auf diese

Weise rational ausgedrückt werden zu können. Der Komponist muß eine dem ‚Erfinder‘ einer *statua* gleichwertige Stellung haben¹³.

9

Aus der Übertragung dieses Begriffssystems muß sich dann aber zwangsläufig auch das geschilderte Dilemma ergeben. Dies läßt sich schon aus dem vorletzten Zitat erkennen: könnte etwa die *materia musicae* verantwortlich gemacht werden für *deficientia* und Träger des *casus* sein, wenn doch die Erkenntnis ihrer Ordnung nur *divino spiritu* möglich ist? Dies widerspräche der Erfahrung auch des Komponierens und der Notenschrift, der Gehörsschulung wie der Monochord-Disposition, widerspräche also der Grunderfahrung jeden geschulten Musikers im Mittelalter.

Bei dem Offenbarungscharakter, den die Entdeckung des Pythagoras in der mittelalterlichen Tradition hat und der zur Anwendung des Wortes *principium* durch Johannes de Grocheo führt, ist aber zwangsläufig die Rangfolge der beiden Faktoren eines konkreten Seins, *ens*, – *materia* und *forma* – nicht mehr einfach auf die ‚natürliche‘ Weise in der Musik beizubehalten, was man auch bei Thomas finden kann (*Summa contra gentiles* II, 40, anschließend an das letzte Zitat): „Forma autem nobilior est materia: cum sit perfectio et actus eius . . . Non igitur distinctio specierum in rebus, quae est secundum formam, est propter materiam: sed magis materiae sunt creatae diversae ut diversis formis convenient . . .“ (was auf die Musik als Ganzes etwa in Gegensatz zur Bildhauerkunst mit ihrer anderen *materia* zutrifft, nicht aber auf die innere Struktur der verschiedenen aktuellen Formen der Musik; die Zahlenordnung der Konsonanzen besteht wie ihre klangliche Konkretisierung an sich überall und zeitunabhängig, so daß die verschiedenen musikalischen Formen nur ein So-Sein, jedoch nicht das Sein überhaupt dieses Materials bedeuten können).

Nicht nur ist die *materia* der Musik als Gegebenheit ‚gefunden‘ worden, sondern sie hat als bestimmte Entität auch die Möglichkeit zum konkreten *esse*, z. B. beim Erklängen des Monochords. Insofern und weil sie das *commune* jeder Musik ist, kann für sie die Qualifikation einer geringeren ‚Nobilität‘ nicht gelten, die für die natürliche *materia* in Hinblick auf ihre *forma* besteht. Die *forma* ist hier mit Recht *principium* (*Summa Theologica* I, 33, 1): „Respondeo dicendum, quod hoc nomen, principium, nihil aliud significat, quam id, a quo aliquid procedit. Omne enim, a quo aliquid procedit quocumque modo, dicimus esse principium et e converso.“ (zu bedenken ist bei derartigen Zitaten stets der Zusammenhang, hier geht es um die Frage, „utrum competat patri esse principium“). Eine ähnliche Feststellung findet sich im gleichen Werk hinsichtlich der Rangfolge von *forma* und *materia* (1. Teil des II. Teils, 62, 4): „Forma, ut est in materia, est prior ea via naturae, et posterior via generationis (insofern die Verwirklichung der Form in der *materia* diese gleichsam als Objekt behandelt, also aus ihr die konkrete Form hervorbringt), sed ut est in agente, est omni modo prior (die Idee des Künstlers heißt *forma*, aber auch ihr Ergebnis bzw. das seiner *actio* in der *materia*, womit die Schwierigkeit der Bestimmung aufgelöst ist).“

¹³ Vgl. Abaelard, *Dialectica*, ed. de Rijk, 2. ed., Assen 1970, S. 561.

Anzunehmen, daß die Intervalle, die *materia musicae*, von der jeweiligen Form des aktuellen Musikstücks *principiata* sein könnten, wäre absurd. Damit ist aber die *contradictio*, das angesprochene Dilemma, bei Verwendung der scholastischen *materia-forma*-Definition zur Bestimmung des Verhältnisses von *materia*, *forma* und Komponist in der Musik unvermeidbar und muß nach scholastischer Methode aufgelöst werden.

Die hier zu stellende Frage nach der Herkunft der Anwendung des Begriffes *forma* durch Johannes de Grocheo auf das, was man auch heute so bezeichnen könnte, nämlich die gattungskonstituierende Form und das Ergebnis der Arbeit des Künstlers, kann hier vernachlässigt werden. Es wird nur nach der Funktion der Bestimmung *accidentalis* in dem zitierten Passus gefragt. Dennoch sei eine Anmerkung dazu angefügt. Auf die geschilderte Verwendung des Begriffs könnte Johannes de Grocheo durch drei verschiedene Voraussetzungen gekommen sein. Einmal könnte die vulgärsprachliche Verwendung des Wortes *forme* in dieser Bedeutung geläufig gewesen sein. Das altfranzösische Wörterbuch kennt eine entsprechende Verwendung jedoch erst im 14. Jahrhundert. Zum anderen könnte eine musiktheoretische Tradition bestanden haben, die hier mit einem Beleg aus Bernhards *Tonale*, den Jacobus von Lüttich übernimmt (CSM 3, VI, S. 90, 5), angedeutet werden soll: „Modus est regula naturam et formam cantuum regularium demonstrans. Natura consistit in cantus dispositione, quae est tonorum et semitoniorum directa ordinatio . . . Forma vero consistit in compositione et progressionem, quae est elevatio et depositio (also das individuelle Auf-und-Ab in der Melodie)“. Neben solche eher intuitiven Wortverwendungen als Grundlage der Begriffsverwendung bei Johannes de Grocheo könnten philosophisch begründete Voraussetzungen treten. Johannes de Grocheo teilt bekanntlich die Musik insgesamt in drei *membra* ein, *vulgare*, *regulare* und *ecclesiasticum*. Diese *membra* werden als *genera* verstanden. *Genera* aber werden eingeteilt in *species*. *Species* werden in der mittelalterlichen Philosophie auch als *formae* bezeichnet, so daß den einzelnen realen Gattungen der Name *forma vel species musicalis* von dem genannten Traktat gegeben wird. Die dritte Möglichkeit wäre, daß sich Johannes de Grocheo allein durch die Übereinstimmung der Merkmale des *forma*-Begriffs (in Opposition zu *materia*) mit Elementen des Verständnisses der Komposition zu dieser Wortwahl veranlaßt sah. Zu bemerken ist hier, daß die *forma-materia*-Relation auch zur Bezeichnung des Verhältnisses von Text und Musik in der Motette von Johannes de Grocheo verwendet wird. Eine endgültige Entscheidung braucht hier nicht gegeben zu werden.

Johannes de Grocheo hat das oben beschriebene Dilemma gesehen, in das ihn die Begriffsübertragung bringen mußte, denn nach Darlegung der Begriffe *materia*, *principium*, *musicus*, *forma musica* in ihrem Verhältnis zueinander stellt er ausdrücklich fest, daß in *naturalibus* (gleichzeitig sozusagen der Normalfall der Anwendung dieser Termini) das *efficiens*, nämlich die *forma* als *agens* der *materia*, eher *principium* genannt werden darf als die *materia*. Damit ist das Dilemma festgestellt und die Doppelbezeichnung zum dialektischen (logischen) Problem gemacht. Auf dieser Grundlage muß der dann folgende, letzte Satz – das ganze Zitat bildet eine Dreiteiligkeit in der Gegenüberstellung von Aussage, Widerspruch und Auflösung – verstanden werden. Man könnte ihn fast mit der Formulierung einleiten: *respondeo dicendum*: in den *artificiata* jedoch kann die *materia* als *principium* bezeichnet werden, weil diese *materia* ein *ens in actu* ist, und folglich die *forma artis* zu ihr eine *forma accidentalis* ist.

Wieweit die *forma artis* wirklich so allgemein ist und hier nicht nur auf die *forma musica materiaque* zu beziehen ist, ist für Johannes de Grocheo natürlich kein Problem, da er ja nur eine grundsätzliche Relation abstrakt feststellt. Auf die Ansicht von Averroes, daß man manchmal „mit Potenz alles dasjenige“ bezeichnet, „was in seinem Wesen . . . ein erstes Prinzip der Bewegung besitzt; in diesem Punkte unterscheiden sich die Naturkraft von der Tätigkeit der Kunst (*şana'ā*; also auch *scientia!*)“, kann man sich kaum beziehen, da hier gerade eine der Häresien liegt; die Vorstellung einer ewigen in sich bewegten und einheitlich lebendigen Materie¹⁴, das Dilemma sich also nicht ergäbe. Auch stellt z. B. derjenige, der einen Schrank herstellt, in dieser Theorie, weder selbst das Holz her noch auch die Form, er bildet vielmehr die Form eines (bestimmten) Schreines aus einem (bestimmten) Holz¹⁵, womit der Möglichkeit der *creatio ex nihilo* widersprochen werden soll, aber auch der Vorstellung der Erfindung der Form.

10

Johannes de Grocheo löst das beschriebene Dilemma – und damit ist eine textimmanente Deutung möglich – durch Anwendung der Begriffe des *ens in actu*, dem ein *ens in potentia* korrespondierend hinzuzudenken ist, ebenso wie der *forma accidentalis* die *forma substantialis*. Auch für dieses scholastische Allgemeingut, das Grundlage der „Problemlösung“ ist, kann die Erklärung von Thomas angeführt werden, zumal hier die Aufrufung von zwei Begriffen des Systems die Ergänzung bzw. das Hinzudenken der Begriffskomplemente selbstverständlich macht bzw. voraussetzt, also keine unzulässige Systematisierung darstellt. Zwei Stellen aus der *Summa Theologica* mögen den Beweisgang von Johannes de Grocheo klarlegen und zugleich zur Überprüfung einer möglichen Kompatibilität auch dieser Stelle mit den sonstigen Angaben zur musikalischen Form in diesem Traktat dienen – z. B. durch Aufzeigen ihrer Nichtbetroffenheit vom Inhalt eben der zitierten Stelle. Die eigentlichen *formae*, wie die *ductia* etc. werden ja nur noch einfach als *formae* bezeichnet, wie es dem ersten Satz des Zitats entspricht.

Aus der *Summa Theologica* sei zunächst eine Kurzdefinition zitiert (I, 76, 4): „ . . . forma substantialis in hoc a forma accidentali differt, quia forma accidentalis non dat esse simpliciter, sed esse tale: sicut calor facit suum subjectum non simpliciter esse, sed esse calidum (daß dies für die musikalische Form hinsichtlich der Konsonanzen etc. zutrifft, leuchtet ein, da durch sie den Konsonanzen etc. ja nicht das *esse* schlechthin gegeben wird). Id ideo, cum advenit forma accidentalis (zu der von ihr *mota materia*), non dicitur aliquid fieri vel generari simpliciter (d. h. das Sein an sich erhalten), sed fieri tale, aut aliquo modo se habens. Et similiter, cum recedit forma accidentalis, non dicitur aliquid corrumpi simpliciter, sed secundum quod.

Forma autem substantialis dat esse simpliciter; et ideo per ejus adventum dicitur aliquid simpliciter generari (zu beachten wäre hier, daß die *forma musica* ja auch keine einfache

¹⁴ *Die Metaphysik des Averroes* . . ., übersetzt von M. Horten, Halle 1912, S. 28, 32.

¹⁵ Ebenda, S. 62; zur ‚Kunst‘ s. S. 59f., wo die Relation des prius hinsichtlich Idee und Ausführung – s. auch S. 60, 15 – spezifisches Interesse verdient.

Entität ist), et per ejus recessum simpliciter corrumpi¹⁶. Per formam enim, quae est actus materiae, materia efficitur ens actu et hoc aliquid. Unde id quod superadvenit, non dat esse actu simpliciter materiae, sed esse actu tale, sicut et cum accidentia faciunt.“

Die Frage, inwieweit der *musica forma*, die der *musicus* als *agens* einführt, eine solche Definition als *forma accidentalis* bzw. als *forma superadveniens* angemessen sein kann, scheint leicht beantwortbar zu sein, kann sie doch dem *esse* des *principium* nur nachfolgen, zu ihm hinzukommen und ihm damit eine *aliquo modo se habens* Verfassung verleihen. Diese *principia* – die Intervalle und Konsonanzen – sind ja in jeder verschiedenen Komposition dieselben. Insofern machte es zwangsläufig Schwierigkeiten, den individuellen, konkreten Formen der Musik ein *simpliciter esse*, ein ‚Sein an sich‘ zuzuschreiben, wobei im Traktat von Johannes de Grocheo eine Differenzierung von Gattung und Einzelform nicht explizit gemacht wird (die konkreten Beispiele bestimmter Gattungen werden mit Titeln aufgerufen, wie z. B. „Ausi com l’unicorne“). Als einem *ens in actu* kommt somit der *materia* der Musik ein ‚konkreteres‘ Sein zu als einem *ens in potentia*; als empirisch-sinnlich nachvollziehbare, bereits existierende Substanz kann sie durch eine *forma accidentalis* zu einem *ens tale*, einem bestimmten einmaligen Gebilde werden, das eben durch Hinzukommen dieser *forma accidentalis* als solches generiert wird.

Da z. B. der Sachverhalt der Konsonanz der Quinte bei Boethius und bei Johannes de Muris der gleiche bleibt, am 11. 11. 1111 aber die mit eben dieser Quinte als Material arbeitende Motette „Aucun ont trouve . . .“ von Petrus de Cruce noch nicht bestand, ist die Posteriorität der *superadveniens forma* sogar zeitlich bestimmbar. Die Kompatibilität der Merkmale der *forma accidentalis* mit der im ersten Teil des Zitats explizierten *forma musica* ist offenbar eindeutig hinsichtlich dieser Kategorien, ebenso aber auch mit der kompositorischen Realität. Das für das Zitat wesentliche Merkmal des Begriffs der *forma accidentalis* ist aber die Relation, in der sie als *superadveniens* zu ihrem *subjectum* steht. Diese kann ein *esse* durch eine *forma substantialis* haben und demnach, wie das Zitat aus *De ente et essentia* zeigt¹⁷, *principium* und *materia* sein. In diesem Sinne interpretiert gibt die Bezugnahme von Johannes de Grocheo auf dieses Relationssystem eine Möglichkeit für die Lösung des geschilderten Dilemmas.

Auch die *materia musica* kann somit dem Begriff *forma* untergeordnet werden und damit mehr als ein *ens in potentia* – ein Merkmal der eigentlichen *materia* –, nämlich ein *ens (in) actu* sein. Ein *ens (in) actu* aber – und das muß ja auch die *materia musica* in ihrer nicht nur potentiellen Konkretheit sein – „entsteht“ durch eine *forma substantialis*, die als *subjectum* ein *ens in potentia* hat (*Summa Theologica* I, 77, 6): „Respondeo dicendum, quod forma

¹⁶ Dementsprechend unterscheidet Thomas in *De ente et essentia* im zweiten Kapitel zwei Arten von *materia* hinsichtlich der *individuatio*: „Sed quia individuationis principium est materia ex hoc videtur sequi, quod essentia sit tantum particularis et non universalis. Et ideo sciendum est, quod materia non quolibet modo accepta est individuationis principium, sed solum materia signata. Et dico materiam signatam, quae sub determinatis dimensionibus (hier bietet sich die *materia* der Musik geradezu als Beispiel an). In definitione hominis (als Gattungsbegriff, nicht als Individuum) ponitur materia non signata.“ Man sieht, daß Johannes de Grocheo hieraus eine ‚materiale‘ Unterscheidung von *forma musica* als Gattung und als Einzelwerk hätte entwickeln können – und, da er es nicht tut, wie begrenzt die Extension seiner musikbezogenen Systematik ist.

¹⁷ S. o. Anm. 16; die duale Form der relationalen Begriffe *forma*, *materia* etc. könnte für die oben angesprochene Absurdität einer identischen Symbolisierung von zwei- und dreizeitiger *Longa* als Vorbild angeführt werden: einer *forma substantialis* steht eine *forma accidentalis* in Hinblick auf ein *ens in actu* und ein *ens in potentia* gegenüber wie der *Longa perfecta* die *Longa imperfecta*. Die Dualität des Systems des Bezeichneten ist ja als abstrakte Relation eindeutig und parallel zur angesprochenen ‚scholastischen‘ Dualität.

substantialis et accidentalis partim conveniunt et partim differunt: (zunächst die Übereinstimmung:) Conveniunt quidem in hoc, quod utraque est actus (auch die *forma musica* als *forma accidentalis* geht auf den *musicus* als *agens* zurück); et secundum utraque est aliquid quodammodo in actu (nämlich sozusagen als *patiens* des *agens*); (die Unterschiede:) differunt autem in duobus: (A) Primo quidem, quia (I) forma substantialis facit esse simpliciter, et ejus subjectum est ens in potentia tantum (was ja auf die Intervalle und Konsonanzen keinesfalls zutreffen könnte; diese Entitäten sind ja bereits geformt, z. B. durch die Proportionen); (II) forma accidentalis non facit esse simpliciter, sed esse tale aut tantum aliquo modo se habens. Subjectum enim ejus est ens in actu (damit ist die Systematik von Johannes de Grocheo in ihrer Zwangsläufigkeit eigentlich schon klar erkennbar).

(I) Unde patet, quod actualitas per prius invenitur in forma substantiali, quam in ejus subjecto. Et quia primum est causa in quolibet genere, forma substantialis causat esse in actu in suo subjecto (aus einem *ens in potentia* wird es also ein *ens in actu*; dieses kann dann wieder *subjectum* einer *forma accidentalis* werden).

(II) Sed e converso actualitas per prius invenitur in subjecto formae accidentalis (was ja genau auf die *materia musica* zutrifft), quam in forma accidentali; unde actualitas formae accidentalis causatur ab actualitate subjecti; ita quod subjectum, in quantum est in potentia, est susceptivum formae accidentalis; in quantum autem est (sozusagen: schon) in actu, est ejus productivum (die Relation von *forma accidentalis* und ihrem *subjectum* ließe sich als gleichzeitig komplementär im *effectus* bezeichnen, da beide Teile Faktoren des endgültigen Produkts sind; was so ja auch auf die Relation von *materia* und *forma musica* zutrifft). . . . Et hoc dico de proprio et per se accidente. Nam respectu accidentis extranei subjectum est susceptivum tantum; productivum vero talis accidentis est agens extrinsecum (wie z. B. die Aktivität des Komponisten, wenn er die *forma* einführt; da Johannes de Grocheo explizit das *ingenium* von Tassin anspricht, handelt es sich in seiner Vorstellung nicht einfach um die Aktualisierung der jeweilig gleichen Form, wie man die Tätigkeit des ausübenden Musikers beschreiben könnte, sondern um echte Erfindung und damit Einführung von Form). (B) Secunda autem differunt substantialis forma et accidentalis, quia, cum minus principale sit propter principalius (hier kommt die Begriffsrelation zum Ausdruck, die zu dem geschilderten, aber auflösbaren Dilemma der Relationsbestimmung von *materia*, *principium* und *forma* bei Anwendung auf die Musik führt), (I) materia est propter formam substantialem, (II) sed e converso forma accidentalis est propter completionem subjecti.“

Formulierungen wie die letzte dürfen nicht einfach konkretisiert werden, da ja primär abstrakte Relationen definiert werden, die einer ‚wertenden‘ Interpretation Widerstand entgegenzusetzen. Die *completio subjecti* ist die letzte Realisierung des Subjekts, sein jeweiliges, individuelles Sein. Daß die aktuelle Form eines Musikstückes wegen der *completio* der *materia musica* bestehen könnte, wäre noch kein Anlaß, von einem Primat der Intervalle hinsichtlich der Wertung der musikalischen Form zu sprechen. Grundsätzlich aber dürften solche Konkretisierungsversuche und konsequente Vervollständigungen partieller Relations-Bestimmungs-Systeme in spezifischem Zusammenhang unzulässig sein und zu weit führen; die mögliche Extension des abstrakten Begriffs ginge bei spezifischen Konkretisierungen verloren.

An Stellen wie dem Zitat aus dem Traktat von Johannes de Grocheo geht es dem Autor um die Erfassung ganz bestimmter, begrenzter Sachverhalte relationaler Natur, die mit den

dabei verwendeten Begriffen allein erklärbar sind. Ihm kommt es auf die Klärung des musikalischen *materia*-Begriffes auch als *principium* an, also auf die Vereinbarkeit der Verwendung beider Termini für dasselbe Subjekt, die Konsonanzen der Musik. Dies genau leistet die Unterscheidung einer *forma substantialis*, die ein *ens in actu* erzeugt bzw. erschafft, die *susceptivum*, aber auch *productivum* einer – dann eigentlich individualisierenden – *forma accidentalis* sein kann (ebenda, anschließend): „. . . ad secundum dicendum, quod subjectum (scl. formae accidentalis) est causa accidentis et finalis et quodammodo activa, et etiam ut (scl. causa) materialis, inquantum est susceptivum accidentis.“

11

Mit dieser Definition kann aber die Definition einer Entität, die einmal als *causa activa principium* sein muß (die Konsonanzen regeln ja z. B. das Zustandekommen der Mehrstimmigkeit), zum andern aber *materia* sein soll, völlig in Übereinstimmung gebracht werden. Damit ist aber auch das Modell erkennbar, das zur Lösung der *contradictio* in dem Zitat aus der Schrift von Johannes de Grocheo allein beitragen konnte (damit ist natürlich nicht gesagt, daß die Entstehung der Formulierung des Zitats und damit des Dilemmas nicht von der Existenz dieser abstrakten Relationsbestimmung ‚erzeugt‘ wurde; hier geht es ja nur um das formale Verständnis des Zitats, weniger um die Erkenntnis seiner Entstehung aus der Konfrontation von Merkmalen eines konkreten Sachverhalts mit theoretischen Modellen).

Man könnte in Gegensatz zu der eingangs zitierten Deutung dieser Stelle also davon ausgehen, daß die Wahl der Begriffe *materia* und *forma musica* gerade in diesem System einer Art Symmetrie des Verhältnisses von zwei Arten von *forma* zu zwei Arten von *materia* eben ein Hinweis auf die Bedeutung ist, die Johannes de Grocheo der Einbringung des geläufigen musikalischen Formbegriffes in ein – ‚echtes‘ – rationales System beigemessen hat. Der Versuch, den – im größeren Teil des Traktats inhaltlich eindeutig faßbaren – intuitiv-konkreten Autor- und Formbegriff, in rational ‚exakter‘ Weise mit der Grundlagendefinition der Musik, als traditionellem Objekt der Musiktheorie, zu verbinden, war eben nicht einfach mit der philosophischen Definition der *materia-forma*-Relation zu leisten. Der *materia* ist in diesem Fall der Charakter einer schon formbestimmten Entität, aber auch der eines *principium* nicht abzuspüren. Wenn dennoch eine Lösung bei Beibehaltung des Anspruchs der zeitgemäßen Wertung des Komponisten und der von ihm als *agens* gestalteten Form vorgeführt wird, die einem in der *Ars dialectica* einigermaßen Ausgebildeten nicht allzu schwer gefallen sein dürfte, kann dies die eigentliche Absicht von Johannes de Grocheo zeigen. Demnach wäre weniger die spezifische Form der Erledigung des geschilderten Dilemmas von Interesse, als vielmehr die Tatsache seiner Aufstellung.

Diese Lösung des Dilemmas kann offenbar innerhalb eines Grundbereichs der Scholastik erklärt werden, eine Einbeziehung der eigentlichen großen philosophischen Probleme der Scholastik scheint nicht notwendig¹⁸. Wenigstens kann die hier vorgelegte Deutung die

¹⁸ Z. B. wird im sogenannten Mailänder Traktat (hrsg. von H. H. Eggebrecht und F. Zamminer, *Ad organum faciendum*, Mainz 1970, S. 49) der Grundsatz des Wechsels von Quint- und Quartklang damit begründet, daß ein *naturale* eben dasjenige sei, „cui contigit esse et non esse“ Das neue Organum kann also als Quintklang und als Nicht-Quintklang definiert werden, wie ein Mensch *vivus* und *mortuus* also *non vivus* sein kann. Damit ist dann das Klangwechsel-Prinzip als *naturale* ‚bewiesen‘ Die Oberflächlichkeit der Analogiebildung läßt eine ‚philosophische‘ Deutung der Stelle kaum zum Träger musikhistorischer Erkenntnis werden. Der Sachverhalt existiert – auch als rationalisiertes – Regelsystem völlig unabhängig von dieser ‚Beweisführung‘

Möglichkeit einer solchen Interpretation belegen. Die Frage müßte dann also weniger lauten, nach welchem philosophischen System sich Johannes de Grocheo richtet, als vielmehr, wie er auf die einmalige Wertung und so ausdrückliche Beachtung des Phänomens der erschaffenen, individuell und gattungsmäßig bestimmten Form als wesentliche Kategorie der Musikanschauung kommen konnte. Die Antwort, die hier angedeutet wurde, müßte folglich von der für Johannes de Grocheo verbindlichen und dominanten musikalischen Realität ausgehen. Die philosophisch-dialektischen Systematisierungsansätze wären also als Darstellungsmittel, als Form, aber nicht als Prinzip und Ursache zu bewerten. Dieses Ausgehen von einem Primat des faktisch belegbaren, intuitiven und wesentlich umfangreicheren Teils des Textes hat zwar nicht den Vorteil einer ursächlichen Anbindung an philosophische Systeme als eigentlichen Untersuchungsobjekten moderner Interpretation, dafür aber bietet es die Möglichkeit der Einbeziehung der Aussagen nicht wissenschaftlicher, poetischer und literarischer, also generell intuitiver Art und der Erscheinungsform der Musik selbst in die moderne Rekonstruktion des Formverständnisses in der Musikanschauung dieser Zeit. Dies gilt auch für die Beurteilung der Wertung von Komponist und Werk in der Musik am Ende des 13. Jahrhunderts, die kaum in allen ihren Repräsentanten, wie etwa Adam de la Hale, von scholastischer Systematik als geschichtlichem, kompositorischem und rezeptivem Entwicklungsfaktor bestimmt gewesen ist.

12

Mit dieser Bestimmung der Verwendung scholastischer Begriffe zur rationalen Begründung der Zusammenhänge von zunächst intuitiven Größen, wie der *materia*, der *forma* und dem *musicus*, wird die eigentliche Funktion einer solchen Darstellung deutlich. Johannes de Grocheo geht es in diesem Zitat offenbar nicht um die Kennzeichnung einer – bei der faktischen Existenzform des musikalischen Kunstwerks auch nicht leicht nachvollziehbaren – ästhetischen Rangfolge, sondern um die Bestimmung der abstrakt-logischen Relationen von Entitäten mit spezifischen Beziehungen zueinander. Daß als Hilfsmittel dazu offenbar auch die alte Logik ausgereicht hätte, also die Begriffsbestimmung, die hier deduktiv angewendet wird, tatsächlich zum philosophischen Allgemeingut gehört, mag ein Beispiel aus der Dialektik von Abaelard zeigen¹⁹: „Non autem omnem formam in causam (vorher wird die *causa formalis* diskutiert) recipimus, nisi eas tantum, quae ad creationem substantiae necessarie sunt ac praeter quas effectus ipse consistere non potest . . .“ Allerdings ist die Nähe der Terminologie des Zitats aus dem Traktat von Johannes de Grocheo zu der des Thomas von Aquin so deutlich, daß man hier eine gewisse Gleichzeitigkeit voraussetzen darf.

Wenn im Bewußtsein des *musicus* des 13. Jahrhunderts nicht die Konsonanz-, Intervall- und Tonkategorien vorgegebene *materia* und *principium* seiner Formerfindung, sondern jeweils Ergebnis eben dieser Formerfindung gewesen wären, dann hätte eine Anwendung des Begriffs der *causa formalis* auf den Sachverhalt der musikalischen Form eine Rechtfertigung. Da aber aus jeder kompositorischen Erfahrung heraus und dem strikten Verständnis der *vox musica* bzw. des *sonus musicus* – gegenüber dem *sonus* als Geräusch²⁰ –

¹⁹ *Dialectica*, ed. de Rijk, S. 416, 7

²⁰ Vgl. Verf., *Musik und Grammatik*, München-Salzburg 1978, Kap. I.

das Bewußtsein einer vorgegebenen Substanz der Musik absolut sein mußte, konnte der *forma musica* auf keine Weise der Status einer Substanz-schaffenden (*creatio substantiae*) Entität zukommen. Damit – und kaum wegen eines faktisch geringeren Wertes – ist aber ihre Bestimmung als *forma accidentalis* logisch zwingend (Abaelard, anschließend an das letzte Zitat): „Quae igitur accidentales sunt, ut albedo Socratis, causae dicendae non sunt, cum nullo modo praeter ea subiecta consistant (die Behauptung des Bestehens einer musikalischen Form ‚ohne‘ bzw. ‚außerhalb‘ ihres allgemeingültigen Materials wäre undenkbar), immo ipse propter subiecta. Omnia enim accidentia posteriora sunt suis subiectis atque in eis semper sunt ac per ea subsistunt . . . Unde magis accidentium causa ex subiectis pendet quam subiectorum ex accidentibus . . .“ Hier bietet Thomas mit der Anführung einer *causa extranea formae accidentalis* sozusagen die Möglichkeit der Einbeziehung auch des Komponisten in dieses duale Begriffssystem. Sonst läßt sich die ‚Scholastik‘ bei Johannes de Grocheo offenbar bereits durch die *vetus logica* erläutern. Die Widerstände, die eine moderne ästhetische Bewertung des Kunstwerks bei Formulierungen, daß die musikalische Form mehr von ihrem Material abhängt als umgekehrt, empfinden muß, werden gegenstandslos, wenn man sie abstrakt logisch, als System betrachtet, das einen genau bestimmten Geltungsbereich hat, bzw. nur bestimmte ‚abstrakte‘ Merkmalklassen, hier von Relationen betrifft.

13

Die grundsätzliche Gültigkeit des Verständnisses der Konsonanz- und Intervallkategorie als *materia* der Musik, als *materia*, die selbst wieder als konkret Seiendes einer Form unterworfen ist, also ein *ens in actu* und nicht *in potentia* darstellt, für das Musikbewußtsein des Abendlandes, solange der ‚reine‘ Ton Grundlage der Musik war, mag ein abschließendes Zitat aus den *Istitutioni harmoniche* von Zarlino erläutern. Gioseffo Zarlino, der den Traktat von Johannes de Grocheo nicht kennen kann, leitet die Gliederung seines Werkes gerade von dieser Selbstverständlichkeit ab, wenn er zu Anfang über die *forma* spricht, die die Zahlenproportionen im Verhältnis zu den – klingenden – Konsonanzen konstituieren. Die so zu ganz bestimmten Konsonanzen durch die Proportionen geformte Klangmaterie ist dann wieder *materia* der *cantilene artificiali*, die ihrerseits dann wieder *materia*, *soggetto* der höheren Formen sind. Auch die Selbstverständlichkeit der Anwendung der *forma-materia*-Relation auf die Musik können die Darlegungen Zarlinos belegen, z. B.²¹: „cioè le consonanze, che sono cose naturali, di che si fanno le Cantilene, et esse Cantilene, che sono artificiali: . . . Et innanzi ogn’ altra cosa nella Prima ragionerò de i Numeri et delle Proportioni; che sono la forma delle Consonanze: poi che nulle cose naturali la Materia (per non essere da se conoscibile)²² non si può conoscere se non col mezzo della Forma; et nella Seconda tratterò delli Suoni et delle Voci, che sono la loro Materia . . . Et perche ogni Artefice, volendo comporre . . . alcuna cosa, apporechia primieramente la materia di che vuol fare; et dipoi le dà la forma conveniente; ancora che cotal forma sia prima d’ ogn’ altra

²¹ Zitiert nach der Ausgabe Venedig 1973, S. 3 (vgl. auch S. 64). S. auch H. Zenck, *Zarlinos „Istitutioni harmoniche“*, in: *ZfMw* XII, 1930, S. 543.

²² Vgl. Thomas, *De ente et essentia*, cap. 1: „Non enim res est intelligibilis, nisi per definitionem et essentiam suam“, die *essentia* „comprehendit materiam et formam“

cosa nella mente di esso Artefice; però nella Terza parte, . . . ragionerò delle Consonanze et degli Intervalli, che sono la Materia delle Cantilene . . .“ Zarlinos Bestimmung der Zahlenproportionen als *forma* der ‚körperlichen‘ – Intervalle und Töne macht klar, warum diese als *materia* der Musik ein *ens in actu* bilden müssen. Die *forma* der Zahlenproportionen ist für die Töne etc. eine *forma substantialis*, da sie die undifferenzierte, und als solche nicht erkennbare, ‚Klangmasse‘ erst in ein konkretes, individuelles Sein bringt – das kann die einzelne Komposition nicht. Für den Theoretiker der Renaissance ist wie für den des Mittelalters die Vorstellung eines definierten, eindeutigen Materials von Musik schlechthin als Gegebenheit gleichermaßen gültig; eine Anschauung von der strikten Begrenztheit des musikalischen Materials, die vielleicht seine in den späteren Jahrhunderten noch weiter entwickelte Geistfähigkeit allein ermöglichte.