
KLEINE BEITRÄGE

Die Guido-Handschrift Hartmann Schedels von Reinhard Wiesend, Würzburg

Hartmann Schedel (1440–1514), Arzt aus Nürnberg und eine der großen Gestalten des Humanismus in Deutschland, hinterließ bei seinem Tod eine beachtliche Bibliothek von Handschriften und frühen Drucken. Einen großen Teil von ihr konnte Hans Jakob Fugger 1552 von einem Erben Schedels erwerben; wenige Jahre später bezeichnete der Ankauf der Fuggerschen sowie der Widmannstettschen Bibliotheken durch Herzog Albrecht V. den Beginn der Bayerischen Hofbibliothek. Zahlreiche Bände der Schedelschen Sammlung befinden sich heute noch in der Bayerischen Staatsbibliothek München; Umfang und Art dieser Sammlung geben ebenso über die vielfältigen Interessen des Sammlers, Kopisten und Autors Schedel Aufschluß wie allgemein über Wissen und Denken seiner Zeit¹.

Die Musik betreffen jedoch nur wenige Exemplare. Zu nennen sind: a) eine Liederhandschrift, das sogenannte *Schedelsche Liederbuch* (cgm 810, olim Mus. mss. 3232 bzw. Cim. 351^a)², b) die *Flores musicae omnis cantus Gregoriani* des Hugo von Reutlingen in der Ausgabe Straßburg 1488 (4^o Mus. th. 703), c) Petrus Tritonius' Odensammlung *Melopoiae* in der Ausgabe Augsburg 1507 (Rar. 291, olim 2^o Mus. pr. 81) sowie d) eine Handschrift mit den vier Traktaten Guidos von Arezzo (Mus. mss. 1500).

Die letztgenannte Handschrift wurde von der Guido-Forschung bisher übersehen; auch anlässlich der kritischen Editionen von Guidos *Micrologus* und *Prologus in Antiphonarium*³ durch Joseph Smits van Waesberghe wurde sie nicht berücksichtigt. Das Versäumnis erstaunt insofern, als die Handschrift durch den Katalog von Julius Joseph Maier⁴ sowie durch die Arbeit Richard Staubers seit langem bibliographisch erfaßt war; beiläufig erwähnt wurde sie zudem in den Bestandsübersichten von Reinhold Schlötterer⁵ und Hans Schmid⁶. Erklären läßt sich das Versäumnis vor allem aus einer Inkonsequenz der Münchner Bibliothek: Während die anderen

¹ Vgl. R. Stauber, *Die Schedelsche Bibliothek = Studien und Darstellungen aus dem Gebiete der Geschichte*, Bd. VI/2–3, Freiburg i. Br. 1908.

² Faksimile, hrsg. von B. Wackernagel, *Das Erbe deutscher Musik*, Bd. 84, Kassel usw. 1978; Übertragung ebda., Bd. 74/75 (in Vorb.). Vgl. auch H. M. Birmingham jr., *Schedel's song book and its role in the development of the German tenor song*, Phil. Diss. Indiana University 1973 (Ann Arbor/Mich. University Microfilms 1974).

³ *Micrologus: Corpus scriptorum de musica* (CSM), Bd. 4, (Rom) 1955; *Prologus in Antiphonarium: Divitiae musicae artis* (DMA), Bd. A.III, Buren 1975.

⁴ J. J. Maier, *Die musikalischen Handschriften der K. Hof- und Staatsbibliothek in München, 1. Teil = Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Regiae Monacensis*, Bd. VIII/1, München 1879, S. 156.

⁵ Artikel *Münchener Musikhandschriften*, MGG IX, Sp. 900.

⁶ *Bayerische Musikhandschriften des Mittelalters*, in: *Musik in Bayern*, Bd. II, Katalog der Ausstellung Augsburg 1972, Tutzing 1972, S. 67 ff., bes. S. 72. – H. Bessler spricht im MGG-Artikel *Schedel* lediglich allgemein von musiktheoretischen Werken (XI, Sp. 1610).

Guido-Manuskripte in der Handschriften-Abteilung aufgestellt sind⁷, wird das Schedelsche Exemplar merkwürdigerweise in der Musiksammlung verwahrt.

Die hochformatige Papierhandschrift mißt 15x26 cm. Der Einband, ein mit Pergament überzogener Pappkarton, zeigt Reste einer Verschnürung. Daß er nicht mehr original ist, beweisen nicht nur die Herstellungsart der Einbanddeckel und die Papierqualität des Vorsatzblattes; ganz deutlich macht das auch die von Schedel mit roter Tinte in die Hs. eingetragene Foliiierung, denn das Exemplar beginnt bereits mit fol. 5.

Solche Fragmente sind nach den Angaben Staubers (S. 146) typisch für den heutigen Zustand der Schedelschen Bibliothek; sie sind zurückzuführen auf die etwa um die Mitte des vorigen Jahrhunderts erfolgte Zertrennung von Konvoluten in ihre Einzelteile. Im Falle der Guido-Hs. ist auch bekannt, was ehemals beigegeben war, zumindest dahinter. In Schedels eigenem Bücherverzeichnis findet sich nämlich im Zusammenhang mit einer Reihe von Schriften des Quadriviums, die unter der Rubrik „*Libri Astronomie Astrologie et Mathematici etc.*“ verzeichnet sind, der Eintrag „*Musica Guidonis et flores Musicae*“⁸. Das Konvolut aus Handschrift und Druck hat Schedel durchgehend foliiert, die Guido-Hs. mit 5–55, die *Flores* mit 56–154. Was den Guidotraktaten vorgebunden war, ist allerdings nicht mehr bekannt.

Der Spiegel der Hs. (9,4x14 cm) ist jedem Blatt eingeritzt, geritzt sind auch die Linien der Notenbeispiele, soweit sie nicht farblich ausgezogen sind. Neben der schwarzen Tinte verwendete Schedel auch Farben, und zwar Blau vor allem für Initialen, Rot für Überschriften, Foliiierung und sonstige Hervorhebungen. In den Notenbeispielen ist die *F*-Linie rot ausgezogen, im Gegensatz zur gelben *C*-Linie; Gelb wird sonst auch zur Verzierung bei einigen Schemata verwendet⁹. Die Schrifttypen erinnern in ihrem gedrungenen, runden Duktus an Buchschriften der karolingischen Minuskel etwa des 11. Jahrhunderts. Sie dürften für Schedels lateinische Kopien typisch sein¹⁰.

Von kleinen Zusätzen abgesehen enthält die Hs. jene vier Traktate, die von der Guido-Forschung¹¹ inzwischen als authentisch bestimmt wurden. Die Reihenfolge – *Micrologus*, *Regulae rhythmicae*, *Prologus in Antiphonarium*, *Epistola* – entspricht der von Smits van Waesberghe angenommenen Chronologie ihrer Entstehung¹².

⁷ Vgl. K. Halm u. a., *Catalogus codicum latinorum Bibliothecae Regiae Monacensis*, Bd. II/2, München 1876, bzw. die Aufstellung in CSM 4, S. 34–40. Unklar bleibt, warum in CSM 4 (S. 38 und S. 75) die Hs. clm 4622 als M8 unter die Münchner Guido-Hss. aufgenommen wird, obwohl sie keine der original guidonischen Traktate enthält, sondern lediglich eine *Mensura Gyidonis*, ediert bei Gerbert, *Scriptores . . .* (im folgenden immer GS) I, S. 347b.

⁸ Stauber, S. 107. Der Eintrag „*Liber musicalis cum cantilenis*“ unter der Rubrik „*Libri a paucis legendi*“ (Stauber, S. 133) bezieht sich wohl auf das Liederbuch; die *Melopoiae* erschienen erst nach der Abfassung des Verzeichnisses und wohl auch seines Nachtrags (Stauber, S. 102).

⁹ Gelegentlich anzutreffende Bleistifteintragungen stammen wohl aus dem 19. Jahrhundert; sie verweisen jeweils auf GS. Aus derselben Zeit stammen wohl auch die wenigen Eintragungen mit farbigen Bleistiften (vor allem rot), die z. B. fehlende Kapitelzählungen ergänzen.

¹⁰ Vgl. die Schriftproben bei K. Schottenloher, *Hartmann Schedel. Ein Gedenkblatt zum 400. Geburtstag des Nürnberger Humanisten*, Philobiblon XII (1940), S. 279ff., bes. S. 285, 288f.

¹¹ Vor allem: J. Smits van Waesberghe, *De musico-paedagogico et theoretico Guidone Areentino eiusque vita et moribus*, Florenz 1953; H. Oesch, *Guido von Arezzo. Biographisches und Theoretisches unter besonderer Berücksichtigung der sogenannten odonischen Traktate* (= *Publikationen der schweizerischen musikforschenden Gesellschaft*, Bd. II/4), Bern 1954.

¹² *De Guidone*, S. 140f. Die von Oesch, S. 79f., vorgeschlagene Reihenfolge *Prologus*, *Micrologus*, *Regulae rh.*, *Epistola* wird auch eingehalten von E. L. Waeltner – M. Bernhard, *Wortindex zu den echten Schriften Guidos von Arezzo* (= *Veröff. der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Bd. 2), München 1976. – Smits van Waesberghe verteidigt seine Chronologie neuerdings in der Einleitung zu DMA, A.III, S. 12–14.

Bei den Zusätzen handelt es sich zunächst um den auch bei Gerbert abgedruckten Anhang zu den *Regulae rhythmicae* (GS II, S. 33, Zeile 27 – S. 34), der nicht von Guido stammt. Eine zweite Erweiterung betrifft ein Kurztonar, das zwischen *Micrologus* und *Regulae rhythmicae* eingeschoben ist.

Die Handschrift ist wie folgt angelegt:

[fol. 1–4 fehlen]

- fol. 5 1. *Micrologus* (GS II, S. 2–24; CSM 4, S. 79–234)
 „*IC.XC. MICROLOCVS GVVIDONIS IN MVSICAM. Gymnasio musas placuit . . .*“
- fol. 27^v „*. . . cuius summa sapiencia per cuncta viget secula Amen. EXPLICIT MICROLOGVS ID EST BREVIS SERMO GVIDONIS. LAVS DEO. HS.*“
- fol. 28–28^v 2. Kurztonar
 „*I. tonus AVTENTVS PROTVS . . .*“
 Das Tonar enthält drei Spalten von jeweils acht Melodie- und Textincipits, die nach den Tonarten geordnet sind. Während die zweite Gruppe acht „*Gloria Seculorum amen*“-Formeln angibt und die dritte Anfänge von Introitusantiphonen verzeichnet („*Factus est*“, „*Clamaverunt*“, „*Ego, clamavi*“, „*Omnis terra*“, „*Domine refugium*“, „*Domine in tua*“, „*Ne derelinquas me*“, „*Letabitur iustus*“), enthält die erste Spalte Intonationen der acht Psalmtöne; die Textincipits können im Zusammenhang, als sinnvolle Wortfolge gelesen werden und ergeben eine mnemotechnische Hilfe für das Einprägen verschieden aufgebauter Tonartmodelle: „*Pater in/Filio/Filius/In patre/Spiritus/Sanctus ab/Vtroque/Procedens*“.
- fol. 29 Es folgt der Kommentar: „*In prescripta siquidem brevi symphonia ad laudem summe trinitatis VIII gradualium troporum [interlineare Ergänzung: vel tonorum] formulas, modos id est vocum motus totos, consonanciarumque diapente et diatesseron species cunctas locis congruis positas quisquis quesieris te reperisse gaudebis. FINIS. 1493*“.
- fol. 29 3. *Regulae rhythmicae* (GS II, S. 25–S. 33, Zeile 25)
 „*Iteratur Guidonis prologumena de camene sue munusculis sui que mencione nominis. GLISCVNT Corda meis . . .*“
- fol. 35^v „*. . . Auctor indiget et scriptor. Gloria sit domino Amen*“.
- fol. 35^v 4. Anhang zu den *Regulae rhythmicae* (GS II, S. 33, Zeile 27 – S. 34)
 „*Item de Sex modis. Est tonus in numeris . . .*“
- fol. 36 „*. . . Unde duo signum variant loca cuius id ipsum*“.
- fol. 36 5. *Prologus in Antiphonarium* (= *Aliae Regulae*) (GS II, S. 34–37a; DMA, A.III, S. 58–81)
 „*ITEM ALIE GVIDONIS DE IGNOTO CANTV REGVLE IDENTIDEN [!] IN ANTIPHONARII SVI PROLOGVM PROLATAE. TEMPORIBVS nostris . . .*“
- fol. 39 „*. . . si ut debent ex industria componantur*“.
- fol. 39 6. *Epistola* (GS II, S. 43–50)
 „*Epistola GVIDONIS michaeli monacho de Ignoto Cantu directa. Beatissimo atque dulcissimo fratri . . .*“
- fol. 50 „*. . . Boetium in hoc non sequens. Cuius liber non cantoribus sed solis philosophis utilis est. Explicit MVSICA GVVIDONIS*“.
 Im Gegensatz zur Gerbertschen Edition weist die *Epistola* zahlreiche Notenbeispiele auf und ist mehrmals durch Zwischenüberschriften gegliedert. Bemerkenswert ist vor allem die erste (fol. 41), die den einleitenden, persönlichen Teil der

Epistola von den musiktheoretischen Ausführungen trennt: „... *Et post autem pocula vini confusum bibit acetum./Explicit Epistola. Incipiunt regule./Ad inveniendum igitur ignotum cantum...*“ (vgl. GS II, S. 44b, letzter Abschnitt).

- fol. 50 7. Eigenhändiger Kopiervermerk
 „*Scripsi Hartmannus Schedel nurembergensis, arcium medicineque doctor*¹³ *Anno domini etc. MCCCCLXXXIII. Nuremberge. LAVS DEO*“.
 fol. 50^v–55^v sind leer, jedoch foliiert.

Schedel selbst hat also 1493, im Jahr der Veröffentlichung seiner *Weltchronik*¹⁴, die Handschrift in Nürnberg geschrieben¹⁵. Heute läßt sich auch genau rekonstruieren, welcher Kodex ihm dabei zur Vorlage gedient hat: es ist ganz eindeutig die Hs. Karlsruhe 504 der Badischen Landesbibliothek in Karlsruhe¹⁶. Die enge Abhängigkeit der Handschriften besteht nicht nur in der exakten Übereinstimmung von Auswahl und Reihenfolge der Texte, sie ergibt sich auch rein statistisch aufgrund der größeren Häufigkeit gemeinsamer Lesarten gegenüber allen anderen Guido-Handschriften¹⁷. Schedel kopierte genau und hielt sich geradezu sklavisch an die Vorlage; selbst interlineare Ergänzungen hat er in der Regel wieder als solche geschrieben. Wie gering die Differenzen zwischen Vorlage und Kopie sind, möge die kleine Zahl von Angaben verdeutlichen, mit der im Anhang dieses Artikels alle Abweichungen innerhalb des *Prologus in Antiphonarium* erfaßt sind; für die übrigen Traktate ergäbe sich ein proportional ähnliches Bild.

Die umfangreiche Karlsruher Handschrift wurde im wesentlichen um 1100 im Kloster St. Michael bei Bamberg angelegt¹⁸, vermutlich auf Veranlassung Frutolfs († 1103, als Prior). Auf Frutolfs musiktheoretisches Interesse dürfte auch zurückzuführen sein, daß eine ganze Reihe von Schriften und Notizen zur Musik in den Kodex aufgenommen wurde. Frutolfs *Breviarium de musica* und sein Tonar¹⁹ sind allerdings nicht enthalten. Es ist wohl auch keine

¹³ Diese für Schedel typische Formulierung seines akademischen Titels (vgl. die zahlreichen Belege bei Stauber) ist auf die Verleihung des Doktors der Medizin in Padua (1466) zurückzuführen, wo die medizinische und die Artistenfakultät eine Einheit bildeten (vgl. H. Rashdall, *The Universities of Europe in the Middle Ages*, New Edition, hrsg. von F. M. Powicke und A. B. Emden, Oxford 1936, Bd. 1, S. 233 ff., Bd. 2, S. 9 f.). Das Studium der artes konnte man sonst bekanntlich nur mit der Promotion zum magister artium abschließen. Diesen Titel erlangte Schedel 1460 in Leipzig; vgl. seinen Bericht über die Leipziger Studienzeit, zitiert bei W. Wattenbach, *Hartmann Schedel als Humanist*, *Forschungen zur deutschen Geschichte* XI (1871), S. 349 ff., bes. S. 358–361.

¹⁴ Vgl. hierzu E. Rücker, *Die Schedelsche Weltchronik* (= *Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg zur deutschen Kunst- und Kulturgeschichte*, Bd. 33), München 1973.

¹⁵ Die Initialen „HS“ am Ende des *Micrologus* und der Vermerk „FINIS 1493“ am Ende des Kurztonars lassen vielleicht den Schluß zu, daß die Traktate mit Unterbrechungen kopiert wurden.

¹⁶ Beschreibung der Hs. bei W. Brambach, *Die Karlsruher Handschriften = Die Handschriften der großherzoglich badischen Hof- und Landesbibliothek Karlsruhe*, Bd. IV, Karlsruhe 1896, S. 92–94. Der fotomechanische Nachdruck des Katalogs (Wiesbaden 1970) enthält S. 303 f. zahlreiche Literaturangaben zu dieser Hs. Vgl. auch CSM 4, S. 25 f. und DMA, A. III., S. 34 f.

¹⁷ Eine ähnlich enge Abhängigkeit ist etwa für die Guido-Hss. M3 und M4 festzustellen. Ein Stemma aller Guido-Hss. ist bisher nur angekündigt (DMA, A. III., S. 17).

¹⁸ Nach Karlsruhe kam sie, über Umwege, erst im 19. Jahrhundert, in der Folge der Säkularisation.

¹⁹ Vgl. C. Vivell, *Frutolfi Breviarium de musica et Tonarius* (= *Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien, Phil.-hist. Klasse*, Bd. 188/2), Wien 1919. Auf S. 112 gibt Vivell eine Abbildung von fol. 187 der Karlsruher Hs. (Beginn des *Chronicon Frutolfi*) wieder,

direkte Beziehung zwischen diesen Werken und dem zwischen die Guidotraktate eingeschobenen Kurztonar anzunehmen, dessen Merkformel sich bis ins 9. Jahrhundert zurückverfolgen läßt²⁰. Erwähnt sei hier nur noch, daß sich der Kommentar zum Kurztonar („*In prescripta siquidem . . .*“) auch in der aus dem 12. Jahrhundert stammenden Hs. clm 9921 (Guido-Hs. M1) findet²¹, jedoch nicht als Erklärung zu einem Tonar, sondern nach dem auf fol. 48 ohne den Kontext der *Epistola* zitierten Hymnus „*Ut queant laxis*“. In diesem Zusammenhang ist der Kommentar allerdings sachlich unangebracht, da mit „*Ut queant laxis*“ vor allem die Solmisation und nicht Tonarten oder Intervalle in Erinnerung gebracht werden sollen; auch vom Inhalt her ist er deplaciert, da kein Bezug zur „*summa trinitas*“ vorliegt. Gemeinsam ist lediglich die didaktische Verwendbarkeit der Melodien²².

Die Abhängigkeit der Schedelschen Kopie vom Karlsruher Kodex läßt sich aber auch aus der Biographie Schedels plausibel machen. Spätestens seit 1490 stand Schedel in Kontakt mit Abt Andreas von St. Michael, den er mehrfach medizinisch betreute²³. Anlässlich seiner Reisen nach Bamberg dürfte er auch auf die Guido-Handschrift gestoßen sein; kopiert hat er sie dann vermutlich in Nürnberg.

Daß Schedel geradezu penibel kopierte, wurde bereits erwähnt; die Gewissenhaftigkeit erstreckte sich jedoch nicht nur auf den Text, sondern auch auf die zahlreichen Musikbeispiele und sonstigen schemaartigen Darstellungen. Am merkwürdigsten scheint dabei, daß Schedel verzichtete, die Notenbeispiele in der Notierungsweise seiner Zeit wiederzugeben, also etwa in der weißen Mensuralnotation (wie er sie im Liederbuch verwendet) oder zumindest in der gerade üblichen Art der Choralnotenschrift. Statt dessen finden sich Melodien, die nur mit Tonbuchstaben aufgezeichnet sind, teilweise auch mit Verwendung von Linien und Schlüsseln, Melodien, die diastematisch angeordnete, sich an geritzten Linien orientierende Neumen verwenden, wobei häufig die *F*- und *C*-Linie farbig eingetragen sind; es findet sich das Prinzip der diastematisch angeordneten Textsilben, wie es für die *Musica Enchiriadis* typisch ist, und es werden selbst die Dasia-Zeichen angeführt.

Daß Schedel die Notationsweisen weder modernisiert noch vereinheitlicht hat, wird nur zum Teil mit Kopistenethos zu erklären sein; er dürfte vielmehr gehnt haben, daß die Notationsvielfalt, die er im Karlsruher Kodex vorfand, im Rahmen der Guidotraktate durchaus sinnvoll und begründbar ist. Die Situation im Karlsruher Kodex stellt keine Ausnahme dar; man kann also nicht davon ausgehen, daß die Handschrift von minderer Qualität sei und die verschiedenen Notierungen lediglich verderbte Lesarten darstellten. Ein Blick in andere frühe Guido-Handschriften belehrt schnell eines Besseren²⁴.

allerdings mit der falschen Signatur cod. 505; es dürfte auch verfehlt sein, von einem „*Autograph*“ Frutolfs zu sprechen.

²⁰ M. Huglo, *Les Tonaires* (= *Publications de la Société française de musicologie*, Bd. III/2), Paris 1971, S. 391f.

²¹ Darauf weist schon Smits van Waesberghe in CSM 4, S. 26, hin. – Varianten in M1: „*In hac siquidem . . .*“; „*te*“ (drittletztes Wort) fehlt, was sprachlich korrekter ist. – Datierung nach W. Irtenkauf, *Zur mittelalterlichen Liturgie- und Musikgeschichte Ottobeurens*, in: *Ottobeuren. Festschrift zur 1200-Jahrfeier der Abtei*, Augsburg 1964, S. 165 ff.

²² M. Huglo, *Les Tonaires*, S. 392, gibt für fol. 48 irrtümlich das Kurztonar an und nicht den Kommentar.

²³ Belege bei Stauber, S. 86, wo allerdings irrtümlich das Bamberger Zisterzienserinnenkloster St. Theodor genannt ist (das Schedel natürlich auch besuchte).

²⁴ Vgl. z.B. Faksimiles in CSM 4 und DMA, A.III. – Auf das Vorkommen verschiedener Notierungen in den Guido-Hss. wurde ich durch Th. G. Georgiades aufmerksam gemacht, der auch die Entstehung meiner Münchner Magisterarbeit *Die Notierungen der Musikbeispiele in den Münchner Guido-Handschriften* (1971, masch.) anregte; auch mir war damals die Existenz der Schedelschen Kopie entgangen.

Das mag erstaunen, da doch Guido als der Erfinder der sogenannten „Guidonischen Notation“ gilt (deren Prinzipien, Noten in Linien mit gewissen Schlüsselungsmöglichkeiten zur Angabe der Halbtöne, im Grunde noch heute in Kraft sind). Tatsächlich jedoch beschreibt Guido ausdrücklich verschiedene Notationsarten: Während er die Dasia-Zeichen mit dem ihnen zugrunde liegenden System ablehnt, da es z. B. das für ihn selbstverständliche Prinzip der Oktavidentität nicht zuläßt²⁵, äußert er sich positiv über die Verwendung von Tonbuchstaben²⁶, denen er jedoch die Neumen in Linien als praktikablere Methode vorzieht. Die erwähnte Vielfalt dürfte also durchaus auf die „Originalfassung“ von Guidos Traktaten zurückgehen, denn abgesehen von adiastematischen und nicht geschlüsselten Neumen haben alle Notierungsarten gemeinsam, daß sie den genauen Tonort angeben, also die Fähigkeit besitzen, „die einzelnen Töne für sich und in ihrem Zusammenhang festzuhalten . . . , die Musik als Eigenständiges sichtbar zu machen“²⁷. Gegenüber dieser Eindeutigkeit unterscheiden sich etwa Tonbuchstaben und Neumen in geschlüsselten Linien nur noch graduell: sind neumierte Melodien spontaner zu erfassen und deshalb für die Praxis geeigneter, so kann den Tonbuchstaben Anschaulichkeit im Sinne der Theorie zu eigen sein. Die grundsätzliche Gleichwertigkeit der beiden Notierungen ist somit die Voraussetzung für ihre gleichzeitige Verwendung; ihre Vertauschung, etwa bei verschiedenen Notierungen derselben Melodie in den verschiedenen Handschriften, bleibt ohne Folgen. Innerhalb der Traktate werden sie aber meist spezifisch eingesetzt, je nach Betonung des theoretischen oder praktischen Aspekts. Ähnlich bewußt verwendet Guido das Prinzip der diastematisch angeordneten, „wandernden“ Silben: Im *Micrologus* (Kap. XVII, 18) ist es Hilfsmittel im Zusammenhang mit seiner „ars inveniendi“ von Melodien, während es in der *Epistola* („*Tu Patris sempiternus es filius*“, entsprechend GS II, S. 47b, dort jedoch graphisch falsch) durch dreifache Sekundverschiebung der Melodie, die ebenso wie ihre Darstellungsweise der *Musica Enchiriadis* entnommen ist (GS I, S. 165), das Tonsystem veranschaulicht. Demonstrierte es in der *Musica Enchiriadis* durch vierfache Verschiebung der Melodie die Identität der jeweils fünften Töne, und war es für diesen Traktat die einzige Möglichkeit der graphischen Darstellung von Melodien, so ist es für Guido eine, in den beiden genannten Fällen die geeignetste von mehreren ihm zur Verfügung stehenden Notierungsmöglichkeiten.

Guidos Verdienste um die Ausprägung einer zugleich eindeutigen und anschaulichen Notation werden durch solche Feststellungen, die ja ohnehin nur den Sonderfall der Traktate betreffen, nicht berührt. Seine Bestrebungen allerdings – wie z. B. Smits van Waesberghe²⁸ – lediglich von der Praxis her zu erklären, ist einseitig. Gewiß spielte „das musikpädagogische Anliegen einer nicht zu mühevollen Schulung im Vom-Blatt-Singen und Aufschreiben der Melodie“ eine Rolle, vielleicht auch „das Raumproblem auf dem teuren Pergament“²⁹. Es darf jedoch nicht übersehen werden, daß die theoretisch wie graphisch eindeutige Fixierung von Melodien in einer bestimmten musikgeschichtlichen Situation angestrebt wird. Zum erstenmal wird Eindeutigkeit zwingend notwendig, und zwar aufgrund innermusikalischer Gegebenheiten: durch das gleichzeitige Erklingen verschiedener, aufeinander bezogener Töne im Organum.

*

²⁵ Z. B. *Micrologus*, Kap. V, 19–24; *Regulae rh.*, GS II, S. 26, Zeile 35–37 („*Mirror . . .*“).

²⁶ Z. B. *Regulae rh.*, GS II, S. 30, Zeile 12 ff. („*Solis litteris . . .*“).

²⁷ Th. G. Georgiades, *Sprache, Musik, schriftliche Musikdarstellung*, AfMw XIV (1957), S. 223 ff., hier S. 225; auch in: *Kleine Schriften*, Tutzing 1977, S. 73 ff.

²⁸ Vor allem: *De Guidone*, S. 47 ff., sowie ders., *The musical notation of Guido of Arezzo*, MD V (1951), S. 15 ff.

²⁹ Smits van Waesberghe, *Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter* (= *Musikgeschichte in Bildern*, Bd. III/3), Leipzig 1969, S. 110.

Anhang: Zum *Prologus in Antiphonarium* (Numerierung nach DMA, A.III)

1. Differenzen bei Schedel gegenüber Hs. Karlsruhe

- 14 „vineam ^{am} putare“; wohl Mißverständnis, da K wegen einer schadhafte Stelle im Pergament „vine-am“ trennt
 21 „enim“ statt „autem“
 37 „Quomō“, also wohl eindeutig „Quomodo“ (K: „Quō“)
 44 „ergo“ statt „igitur“
 51 „et“ statt „vel“
 53 „diversis autem autem“
 55 „linearum“ statt „litterarum“
 56 „utilem tibi“
 59 „in inter lineis“: ohne Überschreibung
 60 „et“ statt „vel“
 67 „ordine tertio“
 „in qua est“: ohne Überschreibung
 70 (Schema:) natürlich keine Rasur
 73 „vocis“ statt „notis“

2. Differenzen bei Schedel und Hs. Karlsruhe gegenüber DMA, A.III

- 57 „usu habeas“ (nicht „usa“!)
 59 „ipsa est est littera sexta“
 66 „Iuxta minium supra est littera septima in qua est tonus“
 73 „cantus“ statt „cantos“ („cantos“ dürfte ein Druckfehler sein; die Verbesserung wird schon von Waeltner–Bernhard, S. VII, vorgeschlagen)
 75 „istas“
 76 „dividatur an vox“

Einige Bemerkungen zu Machauts „Lay de l'Ymage“ von Ety Mulder, Utrecht

„Die mittelalterliche Kunstanschauung sucht Abschweifungen nicht durch Übergänge zu verschleiern . . . Sah man doch in der Abschweifung – egressio, excessus – eine besondere Eleganz . . .“ Diese Sätze von Ernst Robert Curtius¹ beziehen sich auf einige mittelalterliche Literaturformen, in denen innerhalb eines einzigen Rahmens eine bunte Fülle von Themen an uns vorüberzieht.

Als Widerspiel zu Ordnungsprinzipien, mit denen wir aus rezenten Kulturperioden vertraut sind und mit deren Hilfe wir in mittelalterlichen Strukturen kein System entdecken können, betont Curtius für diese Epoche die Bedeutung der Ordnung aufgrund von Zahlen oder Zahlenverhältnissen. Er nennt dies Zahlenkomposition. Die Zahl, Symbol des tiefsten Zusammenhanges der Dinge, ist in diesem Sinne ein verborgener, oft geheiligter Bestandteil, sie ist das

¹ E. R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern 1954, S. 491.