



International Musicological Society
Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft
Sociedad Internacional de Musicología
Società Internazionale di Musicologia
Société Internationale de Musicologie

Franchino Gaffurio als Vermittler der Musiklehre des Altertums und des Mittelalters: Zur Identifizierung griechischer und lateinischer Quellen in der "Theorica musicae" (1492)

Author(s): Walter Kurt Kreyszig

Source: *Acta Musicologica*, Vol. 65, Fasc. 2 (Jul. - Dec., 1993), pp. 134-150

Published by: International Musicological Society

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/932983>

Accessed: 13-03-2017 09:00 UTC

REFERENCES

Linked references are available on JSTOR for this article:

http://www.jstor.org/stable/932983?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents

You may need to log in to JSTOR to access the linked references.

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at

<http://about.jstor.org/terms>



International Musicological Society is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Acta Musicologica*

Franchino Gaffurio als Vermittler der Musiklehre des Altertums und des Mittelalters: Zur Identifizierung griechischer und lateinischer Quellen in der *Theorica musicae* (1492)*

WALTER KURT KREYSZIG (SASKATOON, KANADA - WIEN)

Unter den musiktheoretischen Schriften des Franchino Gaffurio kommt der vor 500 Jahren in Mailand erschienenen *Theorica musicae* eine Sonderstellung zu. Im Gegensatz zu seinen anderen beiden Hauptschriften, der *Practica musicae* (Mailand 1496) und der *De harmonia musicorum instrumentorum opus* (Mailand 1518), die bereits des öfteren in die Sekundärliteratur Eingang gefunden haben¹, ist der *Theorica musicae*, abgesehen von einigen in Auszügen zitierten Stellen im Zusammenhang einer Gesamtwürdigung Franchino Gaffurios in Claude V. Paliscas bahnbrechender Studie², kaum Beachtung geschenkt worden. Diese Tatsache ist umso erstaunlicher, als Gaffurio gerade diesem Traktat eine zentrale Stellung beimißt, wie sich anhand einiger konkreter Verweise in der *Theorica musicae* auf die 1492 wohl bereits konzipierte *Practica musicae* belegen läßt³. Somit schafft Gaffurio in der *Theorica musicae* zweifelsohne die Grundlage für seine weiteren Schriften. Damit kommt der *Theorica musicae* auch insofern eine Schlüsselposition zu, als Gaffurio als ausübender Musiker gerade in diesem Traktat seine damals bereits langjährige Beschäftigung mit der Musiktheorie in Lehre und Praxis bezeugt. Denn in der *Theorica musicae* greift Gaffurio unter anderem Material auf, das er teilweise sowohl bereits in den kleinen, zu Lebzeiten unveröffentlicht gebliebenen Traktaten seiner Jugendzeit, wie zum Beispiel im *Extractus parvus musicae* (Handschrift Parma, Biblioteca Palatina 1156, ca. 1474) und im *Tractatus brevis cantus plani* (Handschrift Parma, Biblioteca Palatina 1158) wie auch in dem 1480 in Neapel publizierten *Theoricum opus musicae discipline*, dem unmittelbaren Vorläufer der *Theorica musicae*, vorgestellt hatte⁴.

* Das vorliegende Referat wurde am 9. Oktober 1992 im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung an der Universität Erlangen-Nürnberg gehalten. Der Autor dankt Herrn Prof. Dr. Thomas Mathiesen (Indiana University, Bloomington, Indiana, U.S.A.) und Herrn Dr. Leo Franc A. Holford-Strevens (Oxford) für die Identifizierung einiger Quellen. Herr Prof. Dr. Michael Owen (Director of Research Services, University of Saskatchewan, Saskatoon, Kanada) hat den Vortrag durch die großzügige Bereitstellung eines International Travel Grants in dankenswerter Weise unterstützt.

¹ Siehe zum Beispiel A. M. BUSSE BERGER, *Musical Proportions and Arithmetic in the Late Middle Ages and Renaissance*, in: *Mus. Disc.* 44 (1990), S. 89-118; ID., *Mensuration and Proportion Signs: Origins and Evolution* = Oxford Monographs on Music, (Oxford 1993); D. BONGE, *Gaffurius on Pulse and Tempo: A Reinterpretation*, in: *Mus. Disc.* 36 (1982), S. 167-174; W. R. BOWEN, *Music and Number: An Introduction to Renaissance Harmonic Science*. Phil. Diss., University of Toronto 1984 (masch.); J. HAAR, *Musica mundana: Variations on a Pythagorean Theme*. Phil. Diss., Harvard University 1960 (masch.); ID., *The Frontispiece of Gaffurius's Practica Musicae (1496)*, in: *Renaissance Quarterly* 27 (1974), S. 7-22; C. A. MILLER, *Gaffurius's Practica musicae: Origin and Contents*, in: *Mus. Disc.* 22 (1968), S. 105-128.

² C. V. PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought* (New Haven-London 1985).

³ Anmerkungen zur *Practica musicae* finden sich in der *Theorica musicae* 3.3.94; 3.3.101; 5.6.109; 5.7.35; 5.8.21; 5.8.80.

⁴ Bezüglich einer Zusammenfassung der musiktheoretischen Schriften des Franchino Gaffurio siehe W. K. KREYSZIG, *Franchino Gaffurio's Theorica musicae (1492): A Study of the Sources* = *Musica Mediaevalis Europae Occidentalis*, Bd. 1, hrsg. von W. PASS, (Wien-Stuttgart 1993), Anhang 2.1.

Liegen *Practica musicae* und *De harmonia musicorum instrumentorum opus* sowohl in mehrmals im Druck erschienenen Editionen wie auch in Handschriften vor⁵, so kann sich eine Beschäftigung mit der *Theorica musice* in der handschriftlich überlieferten Kurzfassung⁶ und in der gedruckten Kurzfassung von 1480⁷ sowie auf die voll ausformulierte veröffentlichte Version von 1492 stützen⁸, wobei die letztere Publikation auch in einer aus dem späten 15. Jahrhundert stammenden, von der Druckvorlage kopierten Handschrift zugänglich ist⁹. Eng verbunden mit der Vielfalt der in der *Theorica musice* angesprochenen Thematik, die die Klassifikation der Musik (Buch 1), die physikalischen Eigenschaften des Klages (Buch 2), die arithmetischen Proportionen (Buch 2 und 3), die musikalischen Intervalle als Teilgebiet der griechischen *harmonia* (Buch 4) und schließlich die Gegenüberstellung des griechischen *systema teleion* und der Guidonischen Solmisation (Buch 5) beinhaltet, ist auch das überaus reiche Angebot von insgesamt etwa 150 Quellen, denen sich Gaffurio in diesem Traktat widmet¹⁰. Um nun die einzelnen Gedankengänge zu verfolgen, vor allem hinsichtlich der Bestimmung ihrer Herkunft und ihrer Rezeption durch Gaffurio, ist eine genaue Identifizierung der Quellen unerlässlich.

Erschwert wurde bislang eine intensive Beschäftigung mit der *Theorica musice* auf Grund der oft nicht ausreichenden Erfassung der Quellen durch Gaffurio selbst – eine Gewohnheit, die, wie Clement Miller bereits angedeutet hat¹¹, bei Schriftstellern des Humanismus relativ weit verbreitet war. Dabei läßt sich feststellen, daß nur die wenigsten Zitate wörtlich aus einer bestimmten Quelle übernommen werden, wobei in diesen Fällen meist die Quellen relativ genau im Text selbst identifiziert sind, so zum Beispiel im Falle der zahlreichen, fast

⁵ Hinsichtlich einer Besprechung der Quellen siehe C. A. MILLER, *Franchinus Gaffurius: Practica musicae = Musicological Studies and Documents*, hrsg. von A. CARAPETYAN, Bd. 20 (American Institute of Musicology 1968), S. 9; ID., *Gaffurius's Practica musicae: Origin and Contents*, in: *Mus. Disc.* 22 (1968), S. 105-106; ID., *Franchinus Gaffurius: De harmonia musicorum instrumentorum opus = Musicological Studies and Documents*, hrsg. von A. CARAPETYAN, Bd. 33 (American Institute of Musicology 1977), S. 11-15; C. V. PALISCA, *Humanism*, S. 201-202.

⁶ Handschrift Bologna, *Civico Museo Bibliografico Musicae A 71* (vgl. K. W. GÜMPEL, *Das Enchiridion de principis musicae discipline des Guillermus de Podio*, in: *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens* 27 (1973), S. 359 ff.

⁷ Hinsichtlich einer Übersicht der heute erhaltenen Exemplare des *Theoricum opus musicae discipline* siehe W. K. KREYSZIG, *Franchino Gaffurios Theorica musice* (1492), Anhang 2.2. Bezüglich einiger Exzerpte aus dem *Theoricum opus musicae discipline* siehe G. CESARI, *Franchini Gafuri: Theorica musice = Reale Accademia d'Italia Musica* (Rom 1934). Eine von W. Kreyszig zur Zeit in Vorbereitung befindliche kritische Ausgabe der *Theorica musice* und des *Theoricum opus musicae discipline* wird bei Hans Schneider (Tutzing) erscheinen.

⁸ Siehe Anmerkung 7. *Franchino Gaffurio: Theorica musice* [Faksimile der Mailänder-Ausgabe von 1492] = *Monuments of Music and Music Literature in Facsimile - Second Series: Music Literature*, Vol. 21, (New York 1967); G. VECCHI, Hrsg., *Franchino Gaffurio, Theorica musice* (Faksimile) = *Bibliotheca musica Bononiensis*, Vol. 2/5 (Bologna 1969).

⁹ Handschrift London, *British Library Add. 4913*. Bezüglich einer Beschreibung dieser Quelle siehe A. HUGHES-HUGHES, *Instrumental Music, Treatises, etc. = Catalogue of Manuscript Music in the British Museum*, 3 Bde. (London 1964-1965 = Nachdruck von 1906-1909), III, S. 309. Hinsichtlich eines Inventars dieser Handschrift siehe *Manuscripts from the Carolingian Era up to ca. 1500 in Great Britain and in the United States: Descriptive Catalogue - Part I: Great Britain* von CHRISTIAN MEYER; *Part II: United States of America* von MICHEL HUGLO und NANCY G. PHILLIPS = *The Theory of Music*, Vol. 4 Serie B, hrsg. von I. ADLER et. al. (München 1992), S. 31.

¹⁰ Hinsichtlich einer Gesamtübersicht der Quellen siehe W. K. KREYSZIG, übersetzt mit Einleitung und Anmerkungen, *Franchino Gaffurio: The Theory of Music = Music Theory Translation Series*, hrsg. von C. V. PALISCA, (New Haven-London 1993), S. XXXIII-XXXIX.

¹¹ C. A. MILLER, *Early Gaffuriana: New Answers to Old Questions*, in: *MQ* 56 (1970), S. 369.

wortgetreuen Zitate aus Boethius' *De institutione arithmetica* und *De institutione musica*¹².

Im vorliegenden Text soll anhand von konkreten, aus der *Theorica musicae* ausgewählten Beispielen die Mannigfaltigkeit der Zitierweise des Gaffurio und der daraus resultierenden Problemstellungen erörtert werden, um die Basis für eine Aufarbeitung des reichen Quellenmaterials zu schaffen und somit die Bedeutung der *Theorica musicae* als eines zentralen Traktats des Humanismus zu erfassen.

In der *Theorica musicae*, die am deutlichsten von Gaffurios Schriften dem Humanismus verhaftet ist, erörtert der Autor die Wiedergeburt antiker Traditionen. Dementsprechend setzt er die *musica*, die er sowohl als *scientia* als auch als *ars* betrachtet, mit einer Reihe anderer Disziplinen in Verbindung, vor allem mit der Theologie, Philosophie, Mythologie, Medizin, Astronomie, Physik und Arithmetik. Bezeichnend für die *Theorica musicae*, die im Brennpunkt der vielen geistigen Strömungen des Humanismus steht und diese miteinander zu vereinbaren versucht, sind die zahlreichen Quellen, aus denen Gaffurio Exzerpte bringt, wodurch sich gerade dieses Traktat prägnant von seinen anderen Schriften abhebt. Beim Abfassen der *Theorica musicae* steht Gaffurio ein fast 2000 Jahre umfassendes Quellenmaterial zur Verfügung, das durch Schriften, die vom 4. vorchristlichen Jahrhundert (zum Beispiel Platon und Aristoteles) bis hin zu den Theoretikern des 15. Jahrhundert (wie Johannes Gallicus und Ugolino von Orvieto) reichen, belegt ist. Dabei wird die Identifizierung von Passagen allein bereits dadurch erschwert, daß sich Gaffurio gelegentlich auf bereits verschollene Quellen beruft, so zum Beispiel in der Erwähnung der zwischen 1474 und 1476 abgefaßten *Flos musicae* bei der Einführung der sich auf die Akzidentien beziehenden Terminologie (Bsp. 1A). Aber auch in seiner Anspielung auf die symbolische Bedeutung der Zahl "sieben" bezieht sich Gaffurio auf das verschollene Traktat *Hebdomades vel de imaginibus* des Varro, einer Schrift, deren Inhalt uns in Exzerpten durch Gaius Secundus Plinius Seniors *Historia naturalis* überliefert ist (Bsp. 1B). Bisweilen unterschlägt Gaffurio den Namen seines lateinischen Gewährsmannes, so zum Beispiel bei der Definition und Klassifikation der Proportionen im 2. Kapitel des 3. Buches der *Theorica musicae*, wobei der Verweis auf den verschollenen Boethius-Kommentar zur *Topica* des Aristoteles klare Rückschlüsse auf seine Urquelle, in diesem Falle auf die *Declaratio musicae disciplinae* des Ugolino von Orvieto, zuläßt (Bsp. 2A). Allerdings verzichtet Gaffurio auch beim Zitieren seiner Vorgänger nicht ungern auf die Nennung des Autors einer Quelle; dennoch kann man das auf die Klassifikation der Zahlen beziehende Material im 7. Kapitel des 2. Buches (Bsp. 2B) von der Thematik her sowohl auf die *De institutione arithmetica* des Boethius als auch auf die *Etymologiae sive origines* des Isidor von Sevilla zurückführen. Jedoch läßt sich aus der gebotenen Anordnung der Fakten in der *Theorica musicae* eindeutig die *Etymologiae sive origines* als Gaffurios Quelle identifizieren.

¹² Hinsichtlich einer Gesamtübersicht der Boethius-Zitate in der *Theorica musicae* siehe W. K. KREYSZIG, *Franchino Gaffurio: The Theory of Music*, S. 217.

Charakteristisch für Gaffurios Schreibweise ist das gelegentliche Einblenden eines kurzen Auszuges aus einem Gedicht – ein Mittel, dessen er sich gerne bediente, wohl einerseits, um die Einförmigkeit des Prosastils zu beleben, andererseits, um seine Gelehrsamkeit und Kenntnis der Quellen seinen Lesern vor Augen zu führen. Im Gegensatz zu sprachlichen Umformulierungen von Prosa-Texten hält sich Gaffurio bei Exzerpten aus der Dichtkunst stets an den Wortlaut und die Syntax des Originals unter Erwähnung des Poeten¹³. Nur im Falle des Einzeilers aus Varros *Disticha*, einer Quelle, die sonst in der *Theorica musicae* keinerlei Erwähnung findet, weicht Gaffurio hiervon ab (Bsp. 2C). Möglicherweise war sich unser Autor dieser Quelle selbst nicht bewußt, sondern kopierte das Zitat aus einer unbekanntenen Blütenlese.

Neben den Vertretern der scholastischen Schule¹⁴ und der Klassik¹⁵ bezieht Gaffurio seine Unterlagen auch von den Kirchenvätern¹⁶, den jüngeren Autoren des Mittelalters¹⁷ sowie den Zeitgenossen, Vertretern und Verehrern des humanistischen Lateins, wie etwa von Ermolao Barbaro und Marsilio Ficino, den Übersetzern und Kommentatoren von Traktaten griechischer Autoren¹⁸. Dabei finden die Übersetzer griechischer Schriften nur auf Grund von Gaffurios Unkenntnis der griechischen Sprache in der *Theorica musicae* Eingang. So muß im Falle eines Zitates aus einem griechischen Text immer eine lateinische Version (in Form einer Übersetzung oder eines Kommentars) vorliegen, aus dem Gaffurio seine Information bezieht. Und des öfteren wird gerade der Übersetzer des griechischen Textes verschwiegen, so daß die Ermittlung des Gewährsmannes derartiger Passagen dem Scharfsinn des modernen Herausgebers oder Übersetzers vorbehalten bleiben muß. Dieser Gesichtspunkt kommt vollends bei Gaffurios Untersuchung der Klangqualitäten zum Ausdruck (Bsp. 3A). Grundlegend für jene Betrachtungsweise ist die Definition der Bewegung als sukzessiver, zeitlicher Wechsel, sowie die Bestimmung der Zeit in der Zahl der Bewegung – Anmerkungen, die Gaffurio aus der *Physik* des Aristoteles bezieht, ohne jedoch die von ihm notgedrungenerweise befragte lateinische Quelle zu nennen. Da die Schriften des Aristoteles bereits seit dem 13. Jahrhundert in

¹³ Siehe zum Beispiel Gaffurio, *Theorica musicae*, 1.1.129-131 (Ovid, *Fasti* 6.663-667); *Theorica musicae* 1.1.135-136 (Vergil, *Aeneis* 1.740-742); *Theorica musicae* 1.1.229 (Horaz, *Ars poetica* 202-204).

¹⁴ Zum Beispiel Boethius (*De institutione arithmetica*, *De institutione musica*, *De unitate Trinitatis*) und Isidor von Sevilla (*De ecclesiasticis officiis*, *Etymologiae sive origines*).

¹⁵ Zum Beispiel Horaz (*Ars poetica*, *Satirae*), Ovid (*Fasti*, *Metamorphosen*) und Vergil (*Aeneis*, *Eclogae*, *Georgica*).

¹⁶ Zum Beispiel Ambrosius (*Hexameron*), Augustinus (*De civitate Dei*, *De musica*, *De ordine*), Hieronymus (*Dialogus contra Pelagianos*) und Hilarius von Poitiers (*Tractatus super psalmos*).

¹⁷ Zum Beispiel Giorgio Anselmi (*De musica*, *Dialoghi*), Marchettus von Padua (*Lucidarium in arte musicae plane*) und Ugolino von Orvieto (*Declaratio musicae disciplinae*).

¹⁸ Ermolao Barbaro (Übersetzer der Themistius-Paraphrasen über die *De anima* und über die *Metaphysik* des Aristoteles); Giovanni Francesco Burana (Übersetzer der *Introductio artis musicae* des Bacchius von Geron) und Marsilio Ficino (Übersetzer der Werke Platons, unter anderem der *Epinomis*, *Leges*, *Res publica* und *Timaeus*); siehe W. K. KREYSZIG, *Franchino Gaffurio und seine Übersetzer der griechischen Musiktheorie in der Theorica musicae* (1492): Ermolao Barbaro, Giovanni Francesco Burana und Marsilio Ficino, Vortrag gehalten am 28. September 1993 in Rahmen des Kolloquiums "Musiktheorie als Text" (Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress "Musik als Text" in Vorbereitung).

zahlreichen lateinischen Übersetzungen und Kommentaren verbreitet waren¹⁹, ist die definitive, von Gaffurio zu Rate gezogene Sekundärquelle nicht zu eruieren. Bemerkenswerterweise nehmen zwei zeitgenössische Dokumente auf diese hier zitierten Passagen aus Aristoteles' *Physik* Bezug. Apollinaris Offredi Cremonensis' *Quaestiones super libris Aristotelis De anima I-III*, ein aus dem 15. Jahrhundert stammendes, in der Handschrift Rom, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano latino 2158, überliefertes Schriftstück, sowie ein von Marcus Antonius Genoa gehaltener, in der Handschrift Rom, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano latino 4705, aufgezeichneter Vortrag zum Thema *Aristoteles Esculapius in Aristotelis De anima speculationes III* können möglicherweise Gaffurios Augenmerk auf diese Information hingelenkt haben²⁰.

Weit komplizierter und weniger schlüssig ist die Ermittlung der lateinischen Quelle des die *Theorica musica* eröffnenden Gedankens zur Erfindung der Musik durch Jubal und dessen Beziehung zur Pythagoraslegende betreffs der Entdeckung der Konsonanzen (Bsp. 3B) – eine Verknüpfung zweier Traditionen durch den aus dem 12. Jahrhundert stammenden Petrus Comestor, dessen in weiten Kreisen gelesene *Historia scholastica* die Thematik des bei Gaffurio erwähnten jüdischen Geschichtsschreibers aufgreift²¹. Dabei geht Petrus bezeichnenderweise von den in der Bibel mitgeteilten Begebenheiten aus, nämlich von der dem Jubal zugeschriebenen Erfindung der Musik auf Grund seiner Entdeckung der Zahlengesetze der musikalischen Proportionen, bedingt durch die Wahrnehmung des Klanges der Hämmer seines Bruders Tubalcain, des Schmiedes. Petrus bringt diese Tatsache mit den beiden Pfeilern in Verbindung, die die Erfindung des Jubal, dem Bericht des Josephus zufolge, der Nachwelt überliefern. Zwar nimmt auch das dem Gaffurio wohlbekannte, in seinem Besitz befindliche Exemplar der *Declaratio musicae disciplinae* des Ugolino von Orvieto²² Bezug auf diese Problematik der Erfindung der Musik durch Jubal; jedoch bleibt die Verknüpfung jüdischen und christlichen Gedankengutes der *Historia scholastica* des Petrus Comestor als dem frühesten Quellenbeleg vorbehalten²³.

Der dem Pythagoras und Philolaus zugeschriebene Vergleich der griechischen *harmonia* mit der menschlichen Seele und die daraus resultierende, in Einklang mit Körper und Seele befindliche Herleitung der Konsonanzen findet im frühen griechischen Schrifttum, so in Aristoteles' *De musica*, in Platons *Timaeus* und in Plutarchs *De anima procreatione in Timaeo* ihren Niederschlag (Bsp. 3C). Allerdings gibt es im vorliegenden Falle keine Indizien für die Bestimmung der lateinischen Vermittlerquelle. Beim Zitat des wohlbekannten,

¹⁹ M. GRABMANN, *Die lateinischen Aristotelesübersetzungen des 13. Jahrhunderts im allgemeinen*, in: *Beiträge zur Geschichte der Philosophie und Theologie des Mittelalters* 17 (1916), S. 1-15.

²⁰ Hinsichtlich einer Edition dieser Dokumente siehe M. WITTMANN, *Vox atque sonus: Studien zur Rezeption der aristotelischen Schrift "De anima" und ihre Bedeutung für die Musiktheorie = Musikwissenschaftliche Studien*, hrsg. von H. H. EGGBRECHT, Bd. 4, (Pfaffenweiler 1987), Teil II (Texte), S. 198, 296-297.

²¹ Bezüglich einer ausführlicheren Besprechung siehe W. K. KREYSZIG, *Franchino Gaffurio's Theorica musicae (1492): A Study of the Sources*, Kap. 3.1.

²² A. SEAY, *Ugolino of Orvieto, Theorist and Composer*, in: *Mus. Disc.* 9 (1955), S. 112.

²³ Vergleiche hierzu W. K. KREYSZIG, *Franchino Gaffurio's Theorica musicae (1492): A Study of the Sources*, Tabelle 3.1.

im Schrifttum des Humanismus weitverbreiteten *Dictums* der "musica hanc esse bene modulandi scientiam" beruft sich Gaffurio lediglich auf die *De musica* des Hl. Augustinus als die ihm zur Verfügung stehende Quelle, ohne dabei den Urheber, nämlich Varro und dessen verschollene *De musica*, zu erwähnen (Bsp. 3D). Auf ähnliche Weise verfährt Gaffurio auch beim Einschalten der Konsonanzlehre in die Diskussion des boethianischen Konzeptes der *musica mundana*. Hier zitiert er aus seinem eigenen Exemplar der *De musica* des Giorgio Anselmi²⁴, ohne dabei weder die griechische Urquelle, nämlich Platons *Timaeus*, noch den lateinischen Kommentar des Calchidius zu erwähnen (Bsp. 3E). Weitaus verständlicher für Gaffurios Zitierweise ist das Versäumnis, den griechischen Quellennachweis zu liefern, besonders im Zitieren von Passagen, die aus der *De institutione musica* oder aus der *De institutione arithmetica* des Boethius entnommen sind. Zum Beispiel beruft sich Gaffurio bei der Klassifikation des Klanges als *continuus* oder *in intervallo suspensa*, etc. auf die *De institutione musica* des Boethius, ohne Erwähnung der Harmonik des Nikomachos von Gerasa – wobei gerade die Aufnahme solcher Passagen in den Text der *Theorica musicae* deutlich zeigen, wie sehr Gaffurio dem *auctoritas*-Denken des Humanismus verhaftet gewesen sein muß (Bsp. 3F).

Gelegentlich läßt Gaffurio jedoch den Leser beim Zitieren fremden Gedankengutes vollkommen im Dunkeln. Anmerkungen zur Erfindung der frühen Blas- und Streichinstrumente griechischer Provenienz bezieht Gaffurio teilweise aus der *De die natali* des Censorinus und aus der *De musica* des Plutarch, einem Traktat, dessen erste lateinische Übersetzung von Carlo Valgolio erst 1507 (also fünfzehn Jahre nach der Veröffentlichung der *Theorica musicae*) im Druck erschien²⁵ und somit Gaffurio, wenn überhaupt, dann lediglich als Handschrift zugänglich gewesen sein kann (Bsp. 3G).

Bei der Übernahme von Informationen, besonders beim Zitieren längerer Passagen ein- und desselben Autors, schleichen sich gelegentlich auch Fehler ein. In der Anordnung der Töne des *systema teleion*, die fast wörtlich unmittelbar aus der *De institutione musica* des Boethius übernommen wird, bezeichnet Gaffurio irrtümlicherweise den 3. Ton des Heptachordes nicht als *lichanos* (wie dies bei Boethius geschieht) sondern als *parhypate* (Bsp. 4A, Satz 70a). Einem ebenso gravierenden Fehler begegnen wir bei der Erläuterung der Proportionen der *apotome* und der *diesis* – eine Verwechslung, die bereits aus dem *Theoricum opus musicae discipline*, der Frühfassung der *Theorica musicae*, zu ersehen ist (Bsp. 4B).

Zieht man in Betracht, daß Gaffurio mit der *Theorica musicae* beabsichtigte, die Fehler seiner Vorgänger auszumerzen (wie er selbst im Vorwort sagt)²⁶, so ist das gelegentliche Abdrucken von Fehlinformationen in der *Theorica musicae* umso erstaunlicher und zeigt, daß die Originalquelle nicht sorgfältig überprüft

²⁴ J. HANDSCHIN, *Anselmi's Treatise On Music Annotated by Gaffurio*, in: *Mus. Disc.* 2 (1948), S. 123-140.

²⁵ C. V. PALISCA, *Humanism*, S. 88, 191.

²⁶ Siehe Gaffurio, *Theorica musicae*, Prohemium 18: "Fucata et infecta repurgavimus tenebricosis lucem, subtilioribus additum, haerentibus fidem addidimus".

wurde. So erscheint beispielsweise die Übersetzung von *symphonia* als *concordantia vocum* in der *Theorica musice* als ein fälschlicherweise dem Hl. Augustinus zugeschriebenes *Dictum* in der Überlieferung im *Lucidarium in arte musice plane* des Marchettus von Padua (Bsp. 5A), dessen Traktat sich in Gaffurios eigener Bibliothek befand²⁷. Die in der *Theorica musice* zitierte Definition von *harmonia* als *diversarum apta coadunatio vocum* der ehemals Hucbald zugeschriebenen *Musica enchiriadis*, wie dies in der ältesten Quelle, nämlich in der Handschrift *Paris, Bibliothèque nationale fonds latin 7202*, überliefert ist²⁸, auf Grund der jüngsten Forschung jedoch als anonym überliefertes Traktat gelten muß²⁹, entnimmt Gaffurio dem *Lucidarium in arte musice plane* des Marchettus von Padua, ohne jedoch dessen Urheber zu nennen. Eine bemerkenswerte Fehlidentifizierung findet sich im 3. Kapitel des 3. Buches der *Theorica musice* (Bsp. 5B). Bei der Definition des *sesquimodus* beruft sich Gaffurio auf Varros *De agricultura* anstatt auf die *De re rustica* desselben Autors. Eine Verwechslung zweier Quellen, nämlich der *De agricultura* des Cato und der *De re rustica* des Varro, läßt sich vielleicht aus der Tatsache erklären, daß diese beiden Traktate in demselben 1482 erschienenen Band enthalten waren³⁰.

Gelegentlich verfällt Gaffurio bei der Einarbeitung von Gedankengut lateinischer und griechischer Autoren in allgemeine Äußerungen, die eine eindeutige Identifizierung der Quelle, wenn überhaupt, nur annäherungsweise ermöglichen (Bsp. 6). Die Definition der arithmetischen Proportionalität bezieht Gaffurio einerseits aus der *De institutione musica* des Boethius; andererseits erwähnt er auch Albertus Magnus, nicht aber dessen diese Definition enthaltende *De quantitate*, sowie, daß diese Definition allgemein den *ceteri mathematici* zugeschrieben wird, wobei letztere wohl Autoren wie Hippasus, Philolaus and Archytas von Tarent mit einschließen³¹, deren Schriften Gaffurio zumindest in Originalüberlieferung nicht zugänglich gewesen sein konnten.

Zu Äußerungen allgemeiner Art in der Identifizierung spezifischer Quellen, sei es lateinischer oder griechischer Dokumente, kommt es bei der näheren Besprechung des Monochords, speziell bei unterschiedlicher Nomenklatur der *claviculae*, einerseits als *fictae*, wie zum Beispiel im *Parvus tractatulus de monacordum dividendi* des Prosdocimus de Beldomandi, andererseits als *b-molles*, wie etwa im *Novellus musicae artis tractatus* des Conrad von Zabern, und schließlich als *semitoni*, so im *Tractatus de musica plana et mensurabili* des Anonymus XI (Bsp. 7A). In der *Theorica musice* umreißt Gaffurio lediglich drei verschiedene Definitionsmöglichkeiten der *claviculae*, ohne sich jedoch auf konkrete lateinische Quellen zu beziehen.

²⁷ J. W. HERLINGER, *The Lucidarium of Marchetto of Padua: A Critical Edition, Translation, and Commentary* (Chicago-London 1985), S. 46.

²⁸ H. MÜLLER, *Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik*, (Leipzig 1884), S. 3-4.

²⁹ L. GUSHEE, *Musica enchiriadis*, in: *New GroveD* (London 1980), Bd. 12, p. 800-802.

³⁰ Siehe H. HEILL, Hrsg., *M. Porci Catonis: De agri cultura liber; M. Terentii Varronis: Rerum rusticarum libri tres* (Leipzig 1884), Vorwort.

³¹ H. DIELS, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, hrsg. von W. KRANZ, (Berlin-Grünwald 1951-1952), Bd. I, S. 110 (Hippasus 18.15); S. 404-405 (Philolaus 44.A24); S. 435-436 (Archytas 47.B2).

Auf ähnliche Weise verfährt er auch in der Diskussion der Musikterminologie, so in der Bezeichnung des *semitonium minus*, der *diesis*, des *limma*, der *diminutio diesis* und des *comma* (Bsp. 7B). Auch bei der etymologischen Ableitung von *termini technici* wird die Problematik der Quellenidentifizierung angeschnitten. Beim Erfassen des *diatessaron* aus etymologischer Perspektive dürfte sich Gaffurio wohl auf die *Expositio manus* des Johannes Tinctoris sowie auf das *Speculum musicae* des Jacobus von Lüttich beziehen (Bsp. 7C). Besonders problematisch ist die Identifizierung von Allgemeinäußerungen, wie zum Beispiel die Verehrung der *scientia musicae* durch die von Gaffurio erwähnten Schriftsteller Chalcidius, Macrobius, Censorinus, Cassiodorus, Isidor von Sevilla, Hrabanus Maurus, Fabius Quintilianus und Vitruvius (Bsp. 7D), jedoch ohne deren jeweiliges Traktat in der *Theorica musice* genauer zu bestimmen. Gerade im Falle von mehreren überlieferten Traktaten eines einzelnen Autors, wie zum Beispiel Cassiodors *De institutione divinarum litterarum*, *Expositio in psalterium* und *Variae*, die alle zu dem hier angeschnittenen Thema Beiträge liefern, läßt die *Theorica musice* eine genaue quellenkundliche Bestimmung nicht zu.

Bezeichnend für Gaffurios Prosastil ist das Zitieren fremder Texte und deren Aneinanderreihung auf engstem Raum, oftmals als Paraphrase – eine Technik, die für den mehr oder weniger einheitlichen Schreibstil verantwortlich ist und demzufolge eine Abgrenzung der einzelnen Zitate, die in der *Theorica musice* oft in dichter Folge aneinandergereiht sind, nur schwerlich ermöglicht, wie etwa im 1. Kapitel des 1. Buches. Aber auch im letzten, die *Theorica musice* beschließenden Kapitel (Bsp. 8) gibt Gaffurio Informationen aus fremden Quellen in höchst komprimierter Form. Tatsächlich führt in der *Theorica musice* die auszugswise Überlieferung von Boethius' *De institutione musica*, speziell der in den Sätzen 41-42 wiedergegebenen Inhalte des 15. Kapitels des 4. Buches der *De institutione musica* (die auf dem verschollenen *opus maior* des Nikomachos basieren) zu einem Fehlschluß, nämlich zu Gaffurios Gleichsetzung der *Termini species, modus* und *tonos* – eine Verwechslung, über die sich Gaffurio erst später in seiner 1518 erschienenen *De harmonia musicorum instrumentorum opus* Klarheit verschafft³². In der *Theorica musice* unterschlägt Gaffurio eine den Sätzen 41-42 vorangehende Anmerkung, die für das Verständnis von Boethius' Moduslehre unabdinglich erscheint – "species autem est quaedam positio propriam habens formam secundum unumquodque genus in uniuscuiusque proportionis consonantiam faciendis terminis constituta"³³ – derzufolge *modus* und *species* in Wechselbeziehung zueinander stehen. Der ausformulierten griechischen Moduslehre, die sich auf die Transpositionen der Systeme und auf die Konsonanzenspecies als Grundlage für die Bildung der *tonoi* konzentriert, begegnen wir auch in den vielen auf die *De institutione musica* des Boethius bezogenen Glossen, deren Er-

³² C. V. PALISCA, *Humanism*, S. 294; W. K. KREYSZIG, *Franchino Gaffurio: The Theory of Music*, S. 184.

³³ Boethius, *De institutione musica* 4.14.337.22-25.

läuterungen wiederum eine klare Differenzierung der griechischen und mittelalterlichen Moduslehre beinhalten³⁴.

Zu den hinsichtlich der Quellenidentifizierung am meisten verschlüsselten Passagen zählen zweifelsohne die Anmerkungen der Stoiker zur Akustik des Hörens. Die im 4. Kapitel des 2. Buches der *Theorica musicae* abgedruckte Passage, die von Gaffurio dem Urteil des Apollodorus zugeschrieben ist, stammt aus den *Vitae philosophorum* des griechischen Autors Diogenes Laertius. Der Grund für Gaffurios kuriose Assoziation dieser Stelle mit dem Namen Apollodorus läßt sich nur insofern erklären, als Diogenes Laertius in der Abhandlung über das Sehen (*visio*), die der Besprechung des Hörens vorausgeht, als Gewährsleute Chrysippus (2. Buch seiner *Physik*) und Apollodorus nennt. Dem lateinischen Wortlaut nach zu urteilen, berief sich Gaffurio wohl auf die von Ambrogio Traversari vorbereitete und 1472 bei Georg Lauer in Rom erschienene lateinische Übersetzung des Laertius-Traktates (Bsp. 9)³⁵.

Aus der vorliegenden Untersuchung ersehen wir also, aus welch vielfältigen und reichen Traditionen Gaffurio seine Information schöpft und einerseits somit seiner *Theorica musicae* einen in der Tat singulären Stellenwert in der Geschichte der Musiktheorie des ausgehenden 15. Jahrhunderts und beginnenden 16. Jahrhunderts sichert, andererseits aber auch, welch entscheidende Impulse dieses Traktat dem erneuten Erforschen und Nachvollziehen dieser Traditionen im 20. Jahrhundert liefert.

ANHANG

Auszüge aus Franchino Gaffurios *Theorica musicae* (1492)³⁶

Beispiel 1A: Gaffurio, *Theorica musicae* 5.6.107-109 (KREYSZIG, III, S. 1259).

¹⁰⁷Quae vero in littera C dicitur naturalis. ¹⁰⁸Sed quae in littera F ^{108a}b mollaris seu b rotunda nominatur ac de his latius in quinto Floris musicae ¹⁰⁹et in collocationibus nostris copioseque in primo Practicae disputatur.

Quellen: 107-108: Gaffurio, *Practica musicae* 1.4.

108a: Gaffurio, *Flos musicae* 5 (verschollen).

109: Gaffurio, *Practica musicae* 1.4.

Beispiel 1B: Gaffurio, *Theorica musicae* 5.1.14-20 (KREYSZIG, III, S. 1202-1203).

¹⁴Hos quidem Vergilius in sexto hoc carmine visus est celebrare: ¹⁵["] Obloquitur numeris septem discrimina vocum, ["] idest septem differentes voces; ¹⁶septem planetarum celestem musicam conducentium instar, septemque dierum hebdomadae [.] ¹⁷Qui volubilitate pluries ducti totum anni corpus implere noscuntur. ¹⁸Incredibilem nanque in multis naturae rebus vim ac facultatem huius septenarii processus. ¹⁹Varro in Hebdoma-

³⁴ M. BERNHARD und C. M. BOWER, Hrsg., *Glossa maior in institutionem musicam Boethii* = Bayerische Akademie der Wissenschaften: Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Bd. 9 (München 1993), S. XXXV-XXXVI.

³⁵ Hinsichtlich einer detaillierten Besprechung dieser Passage siehe W. K. KREYSZIG, *Franchino Gaffurio's Theorica musicae (1492): A Study of the Sources*, Kap. 6,7.

³⁶ W. K. KREYSZIG, *Franchino Gaffurio's Theorica musicae (1492): Edition, Translation, and Study of Sources*, Phil. Diss., Yale University 1989 (masch.).

dibus copiose differuit. ²⁰At harum septem cordarum gravissima hypate nuncupata est quasi maior *et* honorabilior.

Quellen: 14-15: Publius Maro Vergil, *Aeneis* 6.646; Guido von Arezzo, *Micrologus* 5.
16-20: Marcus Terentius Varro, *Hebdomades vel de imaginibus* (verschollen); siehe Gaius Secundus Plinius Senior, *Historia naturalis* 35.11.

Beispiel 2A: Gaffurio, *Theorica musicae* 3.2.1-7 (KREYSZIG, III, S. 1113).

¹Proportionum quae alterutra numerorum relatione ducuntur alia communiter dicta est alia proprie. ²Proportio communiter dicta est duorum comparatorum in aliquo univoco invicem habitudo *et* notanter dicitur univoco, ³quia in aequivocis nulla potest secundum Aristotelem primo topicorum comparatio reperiri. ⁴Aequivoca dicuntur quorum nomen commune est, ⁵sed ratio substantiae est diversa. ⁶Univoca vero dicuntur quorum nomen commune est, ⁷atque ratio substantiae est eadem.

Quellen: 1: Ugolino von Orvieto, *Declaratio musicae disciplinae* 4.4.2.
2: Ugolino von Orvieto, *Declaratio musicae disciplinae* 4.4.2.; Aristoteles, *Topica* 1.15.
3: Ugolino von Orvieto, *Declaratio musicae disciplinae* 4.4.3.
4-5: Ugolino von Orvieto, *Declaratio musicae disciplinae* 4.4.4; Boethius, übersetzt, *Aristoteles: Categoriae* 1.3-5.
6-7: Ugolino von Orvieto, *Declaratio musicae disciplinae* 4.4.4; Boethius, übersetzt, *Aristoteles: Categoriae* 1.9-10.

Beispiel 2B: Gaffurio, *Theorica musicae* 2.7.1-7 (KREYSZIG, III, S. 1104-1105).

¹Numerorum divisio ab Arithmeticis hoc ordine traditur. ²Alium nanque parem dicunt. Alium impar. ³Rursus parium numerorum. Alius pariter par. Alius pariter impar. Aliusque impariter par. ⁴Imparium vero numerorum alius primus *et* simplex. Alius secundus *et* compositus. ^{4a}*Et* alius mediocris. ⁵Numerus par est ille qui in duabus aequis partibus dividi potest [,] ^{5a}ut duo, quattuor, octo [,] decem; ^{5b}vel ut Boethius in Arithmeticis ponit, ⁶numerus par est ille qui unitate differt ab impari vel incremento vel diminutione, ⁷nam si impari numero unitatem adicerimus vel abstulerimus illico par efficitur.

Quellen: 2-3: Isidor von Sevilla, *Etymologiae sive origines* 3.5; Boethius, *De institutione arithmetica* 1.8.17.2-7.
4: Isidor von Sevilla, *Etymologiae sive origines* 3.5; Boethius, *De institutione arithmetica* 1.13.30.9-11.
4a: Isidor von Sevilla, *Etymologiae sive origines* 3.5; Boethius, *De institutione arithmetica* 1.13.30.11-13 paraphrasiert.
5: Isidor von Sevilla, *Etymologiae sive origines* 3.5; Boethius, *De institutione arithmetica* 1.3.13.13-14.
6: Isidor von Sevilla, *Etymologiae sive origines* 3.5; Boethius, *De institutione arithmetica* 1.6.15.23-24.
7: Isidor von Sevilla, *Etymologiae sive origines* 3.5.

Beispiel 2C: Gaffurio, *Theorica musicae* 1.1.70-72 (KREYSZIG, III, S. 1034-1035).

⁷⁰Nonnullae item aves ut cardueles *et* luscinae aliaequae cantum veluti quadam disciplina artis exercent, ⁷¹*et* quasi omnes [a2v] atque item terrena aquatilesque beluae invitante

cantu in retia sponte decurrunt ut hoc carmine prudentis promit auctoritas. ⁷²["] Fistula dulce canit volucrum dum decipit auceps ["]].

Quelle: 72: Marcus Porcius Cato, *Disticha* 1.27.2⁷.

Beispiel 3A: Gaffurio, *Theorica musicae* 2.1.9-16 (KREYSZIG, III, S. 1078-1079).

⁹Quippe quae absque sono fieri non potest, ¹⁰isque sonus praeter quendam pulsum percussionemque non redditur, ¹¹Pulsus vero atque percussio nullo modo potest esse nisi praecesserit motus, ¹²nam si cuncta fuerint immobilia non poterit alterum alteri concurrere ut unum impellatur ab altero; ¹³sed cunctis stantibus motuque carentibus nullum fieri necesse est sonum. ¹⁴Quo circa quinto physicorum motus dicitur transmutatio successiva quae fit in tempore. ¹⁵Tempus nanque sequitur motum. ¹⁶Nam quarto physicorum tempus est numerus motus.

Quellen: 10-11: Aulus Gellius, *Noctes Atticae* 5.15.7-8.

14-15: Aristoteles, *Physik* 5.4.228b; siehe Apollinaris Offredi Cremonensis, *Quaestiones super libris Aristotelis De anima I-III* (Handschrift Rom, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano latino 2158, folio 84 verso).

16: Aristoteles, *Physik* 4.11.219a; siehe Marcus Antonius Genoa, *Aristotelis Esculapius in Aristotelis De anima speculationes III* (Handschrift Rom, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano latino 4705, folio 218 recto).

Beispiel 3B: Gaffurio, *Theorica musicae* 1.1.1-1c (KREYSZIG, III, S. 1029).

¹Diuturni studii lectione deprehendi musices disciplinam antiquis temporibus apud vates maximo doctissimorum honore complecti ^{1a}quippe quam Iosephus ^{1b}ac sacrae litterae Iubalem de stirpe chaym cythara et organo primum instituisse ferunt ^{1c}ex numeraro malleorum sonitu exquisitam.

Quellen: 1a: Flavius Iosephus, *Antiquitates Judaicae* 1.64, 68-72.

1b: Ugolino von Orvieto, *Declaratio musicae disciplinae* 5.31.2, 4; 1. Buch Mose 4.20-21.

1c: Ugolino von Orvieto, *Declaratio musicae disciplinae* 5.31.3.

Beispiel 3C: Gaffurio, *Theorica musicae* 1.3.30-31 (KREYSZIG, III, S. 1060).

³⁰Pythagoras et Philolaus animam ipsam harmoniam esse conscripsere unde scriptum est. ³¹["] Colligatio corporis et animae secundum naturalis ordinis consonantiam facta est ut subsistat ["]].

Quellen: 31: Aristeides Quintilianus, *De musica* 3.24; Platon, *Timaeus* 35A-C; Plutarch, *De anima procreatione in Timaeo* 1013C³⁸.

Beispiel 3D: Gaffurio, *Theorica musicae* 1.4.14-17 (KREYSZIG, III, S. 1064).

¹⁴Sumitur et quandoque latius musicae harmonica in ipsis instrumentis quoquomodo concentum et harmoniam prominentibus; ¹⁵quibus artem manum et cordam convenienter cooperari didicimus. ¹⁶Augustinus autem in primo suae musices ^{16a}hanc esse bene modulandi scientiam definit ^{16b}et ipsam modulationem a modo dictam nam in cunctis

³⁷ Identifizierung durch Herrn Dr. Leofranc A. Holford-Strevens.

³⁸ Identifizierung durch Herrn Prof. Dr. Thomas Mathiesen.

modis metuendum est ne aut excedatur aut non impleatur modus in his rebus quae motu aliquo fiunt; ¹⁷aut si nihil moveatur possumus formidare ne praeter modum aliquid fiat.

Quellen: 16-17: Aurelius Augustinus, *De musica* 1.2.3.

16a: Marcus Terentius Varro, *De musica* 7 (verschollen).

Beispiel 3E: Gaffurio, *Theorica musice* 1.2.11-13 (KREYSZIG, III, S. 1054).

¹¹Unde anima ipsa grandis caelorum impetus moderans nunc per accentus nunc per succentus divinos illos spiritus concordii sono cohibet ut ad omnes consonarum vocum differentias sese ad invicem comitentur; ¹²non quidem sonitu contenta unico sed nunc ad diatessaron nunc ad diapenten nunc ad diapason et ceteras semperque differentes consonantias permutat. ¹³Neque modo harmoniam unam sphaera unica continuo profert sed pluriformes phthongos ut spiritus illi felices modo cum sonitu suae sphaerae modo cum eis qui proximis insident nunc cantu praecedere nunc sequi nunc insequi nunc concurrere videantur atque mirando harmoniae ludo semper dulcius concertare credantur.

Quellen: 11-13: Giorgio Anselmi, *De musica* 1.149-150; *Chalcidius in Platonis Timaeum* 16.

Beispiel 3F: Gaffurio, *Theorica musice* 2.2.109-111 (KREYSZIG, III, S. 1089).

¹⁰⁹At vocum distinctionem adoriri nunc decet; ¹¹⁰quarum alia continua [,] ¹¹¹alia cum intervallo suspensa.

Quellen: 109: Boethius, *De institutione musica* 1.12.199.1-2; Aristoxenus, *Elementa harmonica* 1.8.10, 18-19; Aristeides Quintilianus, *De musica* 1.4.

110-111: Boethius, *De institutione musica* 1.12.199.3-4; Nikomachos von Gerasa, *Harmonik* 2.1.

Beispiel 3G: Gaffurio, *Theorica musice* 1.1.2-6 (KREYSZIG, III, S. 1029).

²Nonnulli tamen alios existimant variis atque diversis modis instrumentisque primitius claruisse. ³Heraclides nanque ponticus ^{3a}quem Plato in Siciliam navigans Academiae praefecit ^{3b}Amphionem Iovis et Antiope filium cythare cytharisticique cantus primum auctorem a patre Iove instructum rettulit. ⁴Alii Linum euboicum ^{4a}ex Chalcide insignem habuerunt Apollinis et Terpsicore filium vel secundum alios Amphimaro Mercuriove patre Uraniaque matre natus lyram primum repperit. ⁵Lyricoque carmine lamentationes ita scripsit ut Anthes Anthedonius qui simul fuit hymnos. ⁶Dicuntur etiam eadem fuisse tempestate alii complures et Pierius ex Pierio Macedoniae monte qui de musis poemata contexuerit.

Quellen: 3, 3b: Plutarch, *De musica* 1131F-1132A; Herakleides Ponticus, *Fragmentum* 157.

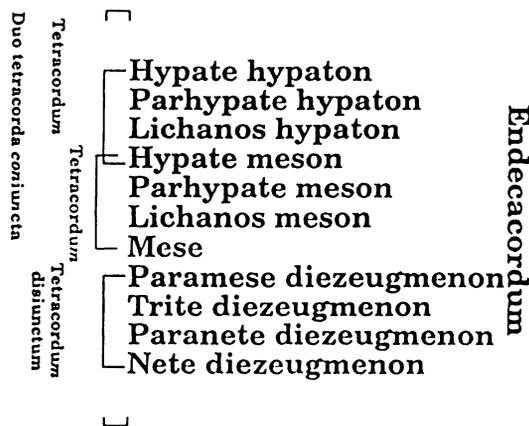
4, 5-6: Plutarch, *De musica* 1132A; Censorinus *De die natali* 12.

Beispiel 4A: Gaffurio, *Theorica musice* 5.1.66-85 (KREYSZIG, III, S. 1208-1211).

⁶⁶Timotheus vero milesius undecimam posuit. ⁶⁷Quae cum super hypaten atque parhypaten additae fuerint, hypate hypaton appellatae sunt quasi maxime magnarum et gravissimae gravium. ⁶⁸Harum itaque undecim cordarum prima hypate hypaton vocata est. ⁶⁹Secunda parhypate hypaton quasi iuxta hypate hypaton collocata. ⁷⁰Tertia autem quae dudum in heptacordo lichanos vocabatur lichanos hypaton est nuncupata. ⁷¹Quarta antiquum hypates retinuit nomen. ⁷²Quinta parhypate, sexta lichanos, septima

mese, octava paramese [,] nona trite, decima paranete, undecima nete. ⁷³Est quidem in hoc endecacordo unum tetracordum, hypate hypaton [,] parhypate hypaton [,] lichanos hypaton, hypate. ⁷⁴Aliud autem hypate [,] parhypate [,] lichanos [,] mese; ⁷⁵et quidem haec duo coniuncta sunt [,] ⁷⁶Hypate nanque gravioris ac primi tetracordi acutior corda est, secundi vero acutioris gravior. ⁷⁷Tertium autem tetracordum est paramese [,] trite [,] paranete [,] nete [,] ⁷⁸Sed quoniam inter primum hoc tetracordum *et* tertium collocatur medium scilicet secundum quod est hypate [,] parhypate [,] lichanos [,] mese hoc totum tetracordum meson vocatum est, ⁷⁹quasi mediarum cum super additione meson hoc modo, hypate meson, parhypate meson, lichanos meson [,] mese. ⁸⁰Verum cum inter hoc secundum tetracordum *et* tertium mese distincta [h2v] sit per tonum a paramese, ipsum tertium tetracordum dictum est disiunctarum ⁸¹cum superpositione diezeugmenon hoc modo: paramese diezeugmenon, trite diezeugmenon, paranete diezeugmenon, nete diezeugmenon. ⁸²Quorum quidem trium tetracordorum dispositionem huius endecacordi descriptio apertissime conducit.

Figure 5.1.3.



⁸³Est igitur disiunctio inter mesen *et* paramesen atque ideo diezeugmenon appellatum est tertium hoc tetracordum. ⁸⁴Verum si auferatur paramese atque tetracordum diezeugmenon, *et* remaneat tetracordum: mese, trite [,] paranete, nete; ⁸⁵tunc duo erunt tetracorda coniuncta *idest* synemmenon hoc modo: mese trite synemmenon, paranete synemmenon, nete synemmenon.

⁷⁰parhypate 1492.

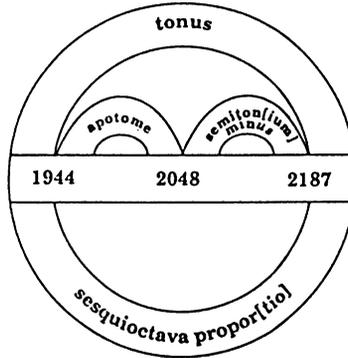
Quellen: 66-85: Boethius, *De institutione musica* 1.20.209.1-30, 210.1-17.

Beispiel 4B: Gaffurio, *Theorica musicae* 4.3.63-75 (KREYSZIG, III, S. 1175-1178).

⁶³Quantoque semitonium minus recto toni dimidio minus est tanto apotome integrum toni dimidium excedit. ⁶⁴Et quoniam monstratum est semitonium inter 256 et 243 principaliter consistere, ^{64a}nunc in quibus maioribus numeris constet apotome discutiendum est. ⁶⁵Si enim 243 octavam possent recipere partem ita ut ad eum suus posset sesquioctavus comparari, tunc 256, ⁶⁶habitu ad ipsius minoris sesquioctavam collata apotomen necessaria ratione probaret. ⁶⁷Sed quoniam ipse 243 numerus octavam partem habere non potest [glv] singuli numeri octonario crescant; ⁶⁸et quidem 243 numerus octies ductus numerum 1944 perficit, ⁶⁹qui dum propria superponatur octava scilicet

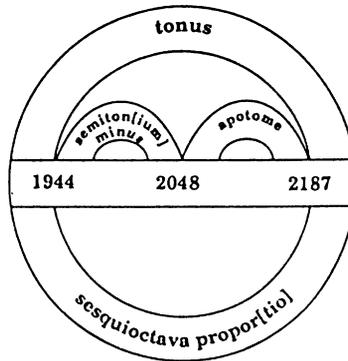
243 mox fiet 2187. ⁷⁰Item 256 numerus crescat octies numerum 2048 conducet [,] ⁷¹qui praeductorum ^{71a}med[i]us collocetur hoc modo [.]

Figure 4.3.2.



⁷²Tertius itaque terminus ad primum tonum ducit ^{72a}sesquioctava ratione comprehensum. ⁷³Secundus vero ad primum semitonium minus sed tertius ad secundum ^{73a}apotomen ⁷⁴idcirco quia in minoribus numeris maior evenit proportio et consequenter maior consonantia. ⁷⁵In maioribus autem minor.

^{64a}minoribus 1492.



⁷³apotomen 1492. ^{73a}Semitonium minus 1492.

⁷⁵minoribus 1492.

Quellen: 63-64: Boethius, *De institutione musica* 2.30.263.26-28, 264.1-2.

65-71a: Boethius, *De institutione musica* 2.30.264.3-14.

73-73a: Boethius, *De institutione musica* 2.30.264.16-17.

Beispiel 5A: Gaffurio, *Theorica musicae* 2.3.35-36 (KREYSZIG, III, S. 1093).

³⁵Vero concordiam vocum interpretatur Augustinus. ³⁶Sed harmonia apud Ubaldum est diversarum apta coadunatio vocum.

Quellen: 35: Marchettus von Padua, *Lucidarium in arte musicae plane* 5.5.2.

36: Marchettus von Padua, *Lucidarium in arte musicae plane* 5.4.2;
Anonymus, *Musica enchiridis* 9.

Beispiel 5B: Gaffurio, *Theorica musice* 3.3.40 (KREYSZIG, III, S. 1119).

⁴⁰Atque Varro in libris de agricultura sesquimodium idest modium unum cum dimidio.

Quelle: 40: Marcus Terentius Varro, *De re rustica* 1.42.

Beispiel 6: Gaffurio, *Theorica musice* 3.7.19-19b (KREYSZIG, III, S. 1146).

¹⁹Boetius igitur atque Albertus ceterique mathematici ^{19a}eam vocant Arithmeticam proportionalitatem in qua aequae sunt differentiae ^{19b}sed inaequae [flr] proportiones.

Quellen: 19: Albertus Magnus, *De quantitate* 1.195.32.

19a-19b: Boethius, *De institutione musica* 2.12.242.17-18.

Beispiel 7A: Gaffurio, *Theorica musice* 5.5.19-23 (KREYSZIG, III, S. 1240).

¹⁹Sunt igitur in monocordi instrumento complures huiusmodi claviculae, ²⁰quas nonnulli fictas voces, ²¹alii b molles duxere nominandas, ²²alii autem proprius et convenientius semitonia dicunt, ²³cum tonos in duas inaequas partes propria operatione distinguant.

Quellen: 20: Zum Beispiel Prosdocimus de Beldemandis, *Parvus tractatulus de modo monocordum dividendi* 2 ff.

21: Zum Beispiel Conrad von Zabern *Novellus musicae artis tractatus* ("De formatione monochordi").

22: Zum Beispiel Anonymus XI, *Tractatus de musica plana et mensurabili* (Cousse-maker, *Scriptorum* III, S. 419).

Beispiel 7B: Gaffurio, *Theorica musice* 4.3.9-13 (KREYSZIG, III, S. 1170).

⁹Pythagorici enim semitonium minus diesim appellarunt. ¹⁰A Platone autem dictum est limma. ¹¹Posteri vero semitonium dixerunt, eius dimidium diesim nuncupantes. ¹²At dieseos dimidium nonnulli existimant comma. ¹³Quidam tamen putant comma ipsum dieseos dimidium excedere quod Boetius docet tertio suae musicae [.]

Quellen: 9-10: Boethius, *De institutione musica* 2.28.260.21-25 glossiert.

11: Boethius, *De institutione musica* 3.5.277.3-4 glossiert.

12: Theon von Smyrna?

13: Boethius, *De institutione musica* 3.6.277.20-25 glossiert.

Beispiel 7C: Gaffurio, *Theorica musice* 5.1.110-111a (KREYSZIG, III, S. 1214).

¹¹⁰Item diatessaron a dia quod est de vel secundum quosdam a dia quod est per, et tessara quattuor, quasi consonantia de quattuor sonis facta. ¹¹¹Dia enim apud Grammaticos per i latinam scriptum ^{111a}idem est quod de praepositio, sed per y graecam significat duo.

Quellen: 110-111: Johannes Tinctoris, *Expositio manus* 8.

110-111a: Jacobus von Lüttich, *Speculum musicae* 5.10.

Beispiel 7D: Gaffurio, *Theorica musice* 1.1.282 (KREYSZIG, III, S. 1051).

²⁸²Chalcidius autem et Macrobius [.] Censorinus et Cassiodorus [.] Isidorus et Rabanus nec non et Fabius Quintilianus atque Vetruvius architector viri gravissimi hanc musices disciplinam summo studio venerari noscuntur. [a7r].

Quellen: 282: *Chalcidius in Platonis Timaeum*; Ambrosius Aurelius Theodosius Macrobius, *Commentarius in Ciceronis somnium Scipionis* 2.1-4; Censorinus, *De die natali* 10, 12, 13; Anonymus, *Fragmentum Censorini de*

musica; Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus Senator, *De institutione divinarum litterarum* 2.5 ("De musica"); Cassiodorus, *Expositio in psalterium*; Cassiodorus, *Variae* 2.40; Isidor von Sevilla, *Etymologiae sive origines* 3.15-23; Isidor von Sevilla, *De ecclesiasticis officiis* 1.3-7, 9, 13-15; 2.12; Hrabanus Magnentius Maurus, *De clericorum institutione* 1.32-33; 2.1-9; 2.47-51; 3.24; Hrabanus Maurus, *De universo* 18.4.

Beispiel 8: Gaffurio, *Theorica musica* 5.8.33-44 (KREYSZIG, III, S. 1265-1267).

³³Alter tamen modus alterum vel tono vel semitono supervadit quod diatonica introductorii deductio natura[l]iter exprimere probatur. ³⁴Quo fit ut proslambanomenon sive A re hypodorii ea tono acumine supervadat quae est in hypophrygio [;] ³⁵similiter et mese sive a la mi re hypophrygii eam quae est hypodorii eiusdem excedat acumine toni. ³⁶Inde reliquas interpositas voces totumque hypodorii ordinem [k4r] interiectae voces atque totus hypophrygii ordo toni dimensione supervadere contingat. ³⁷Idemque ordo atque processus evenit in ceteris, quod quisque a se ipso facile comprehendere potest. ³⁸Hos igitur septem modos secundum septem diapason species iisdem cordis et vocibus acumine tantum invicem et gravitate distantes constat esse deductos. ³⁹His Ptholomeus ipse superduxit hypermixolydium cuius omnium vocum progressio mixolydii constitutionem tono superaret acumine. ⁴⁰Eorum enim deductam dispositionem octo primis introductorii litteris figuralter hoc ordine duximus ascribendam.

Figure 5.8.1.

	hypodorius	hypophrygius	hypolylius	dorius			a
						a	G
				a	G	F	E
		a	G	F	E	D	C
a	G	F	E	D	C	B	A
to[nus]							
G	F	E	D	C	B	A	
to[nus]							
F	E	D	C	B	A		
semi[tonum]							
E	D	C	B	A			hypomixolydus
to[nus]							
D	C	B	A				
to[nus]							
C	B	A		phrygius	lylius	mixolydus	
semi[tonum]							
B	A						
A							

⁴¹Hos enim modos Boetius noster tropos dicit, quos in totis vocum ordinibus constitutiones acumine gravitateve differentes esse concludit. ⁴²Constitutionem vero plenum modulationis corpus esse ex consonantiarum coniunctione consistens. ⁴³Tropi idcirco propter conversionem qua unus in alterum deducitur transeundo ex gravitate in acumen. ⁴⁴Nam tropos graece [k4v] latine conversio interpretatur.

Quellen: 33: Guido von Arezzo, *Micrologus* 7.

34-37: Boethius, *De institutione musica* 4.17.

- 39: Boethius, *De institutione musica* 4.17.348.2-3; Ptolemaios, *Harmonik* 2.10.63.5-7.
- 41-42: Boethius, *De institutione musica* 4.15.341.21-22; Nikomachos von Gerasa *opus maior* (verschollen).

Beispiel 9: Gaffurio, *Theorica musice* 2.4.1-3 (KREYSZIG, III, S. 1094).

¹Rursus sonum quo consonantia generatur Apolodorus fieri asserit quom is aer qui medius est inter loquentem et audientem verberatur; ²orbiculariter deinde agitatus auri-bus influit, quemadmodum et cisternae aqua per orbis iniecto agitur lapide. ³Sonum vero ipsum fieri cum vis sensibilis circa principale solvitur nostrum.

Quelle: 1-3: Diogenes Laertius, *Vitae philosophorum* 7.158³⁹.

³⁹ Identifizierung durch Herrn Dr. Leofranc A. Holford-Strevens.